

JAN DE VRIES

ALTNORDISCHE

LITERATUR-

GESCHICHTE

I

the Library



University
of Windsor



Digitized by the Internet Archive
in 2022 with funding from
Kahle/Austin Foundation

GRUNDRISS DER GERMANISCHEN PHILOLOGIE

UNTER MITWIRKUNG
ZAHLREICHER FACHGELEHRTER

BEGRÜNDET VON
HERMANN PAUL

HERAUSGEGEBEN VON
WERNER BETZ

15

BERLIN

WALTER DE GRUYTER & CO

VORMALS G. J. GÖSCHEN'SCHE VERLAGSHANDLUNG - J. GUTTENTAG, VERLAGS-
BUCHHANDLUNG - GEORG REIMER - KARL J. TRÜBNER - VEIT & COMP.

1964

ALTNORDISCHE LITERATURGESCHICHTE

VON
JAN DE VRIES

BAND I:

VORBEMERKUNGEN — DIE HEIDNISCHE ZEIT —
DIE ZEIT NACH DER BEKEHRUNG BIS ZUR MITTE DES ZWÖLFTEN
JAHRHUNDERTS

ZWEITE, VÖLLIG NEUBEARBEITETE AUFLAGE

BERLIN

WALTER DE GRUYTER & CO

VORMALS G. J. GÖSCHEN'SCHE VERLAGSHANDLUNG - J. GUTTENTAG, VERLAGS-
BUCHHANDLUNG - GEORG REIMER - KARL J. TRÜBNER - VEIT & COMP.

1964

PT
7156
. V7
1964
V.1

Archiv-Nr. 43 05 64/1



Copyright 1964 by Walter de Gruyter & Co., vormals G. J. Göschen'sche Verlagshandlung · J. Guttentag, Verlagsbuchhandlung · Georg Reimer · Karl J. Trübner · Veit & Comp. — Alle Rechte des Nachdrucks, der photomechanischen Wiedergabe, der Herstellung von Mikrofilmen, auch auszugsweise, vorbehalten.

Satz und Druck: Walter de Gruyter & Co., Berlin 30

INHALTSVERZEICHNIS

	Seite
Vorbemerkungen §§ 1—7	1
Die heidnische Zeit §§ 8—90	12
A. Früh- und Kleinformen der Dichtung §§ 8—19	12
Rechtsspruch § 11	15
Merkvers § 12	17
Rätsel § 13.	20
Zauberdichtung § 14—15	22
Sprichwort § 16.	27
Arbeitslied § 17	28
Der þulr § 18	31
Der skop § 19	33
B. Eddalieder §§ 20—45	34
I. Lieder mit mythologischem Inhalt §§ 20—31	38
Vafþrúðnismál § 23	41
Grímnismál § 24	45
Hávamál §§ 25—27	48
Hárbarðsljóð § 28.	56
Baldrlieder § 29	58
Völuspá §§ 30—31	60
II. Die Heldendichtung §§ 32—45	65
Hlqðskviða § 34	69
Hamðismál §§ 35—36	73
Atlakviða §§ 37—38.	77
Völundarkviða §§ 39—40	81
Sigurdlieder § 41	87
Ostgermanische Heldendichtung §§ 42—44	91
Grottasqngr § 45	95
C. Die skaldische Dichtung §§ 46—89	99
Charakteristik der Skaldik §§ 46—54	99
Die drápa § 55	120
Ostskandinavische Skaldik § 56.	122
Bragi Boddason §§ 57—58	124
Þjóðólfr ór Hvíni, Haustlqng § 59	129
Ynglingatal §§ 60—61	131

	Seite
Þorbjörn hornklofi, Hrafnsmál § 62	136
Die Eiríksmál § 63	140
Eyvindr skáldaspillir, Hákonarmál § 64	142
Þorbjörn hornklofi, Glymdrápa § 65	146
Die Skalden um Haraldr hárfagri § 66	149
Eyvindr skáldaspillir, Háleygjatal § 67	151
Lausavísur § 68	153
Die Skaldik in Norwegen § 69	155
Egill Skallagrímsson §§ 70—75	157
Glúmr Geirason § 76	171
Einarr skálagamm § 77	173
Die Skalden um Jarl Hákon § 78	177
Die Skalden um Jarl Eiríkr § 79	179
Lausavísur § 80	183
Kormákr Ögmundarson § 81	186
Hallfrøðr vandræðaskáld § 82	189
Gunnlaugr ormstunga § 83	191
Þjörn Hítðælakappi und Þjörn Breiðvíkingakappi § 84	193
Gísli Súrsson § 85	197
Þórarinn svartí § 86	199
Die Einführung des Christentums § 87	202
Lieder auf heidnische Götter § 88	204
Lausavísur aus der Übergangszeit § 89	207

Die Zeit nach der Bekehrung bis zur Mitte des zwölften Jahrhunderts §§ 90—134 209

Einleitung: Die religiösen und politischen Verhältnisse §§ 90—95 209

A. Die skaldische Dichtung §§ 96—116	226
Veränderte Verhältnisse §§ 96—97	226
Hallfrøðr vandræðaskáld § 98	233
Die Skalden um Olafr den Heiligen § 99	237
Sighvatr Þórðarson §§ 100—101	240
Die Skalden um Knútr § 102	248
Sighvatr Þórðarson §§ 103—104	253
Stegreifstrophen in Island § 105	258
Arnórr Þórðarson §§ 106—107	263
Þjóðólfr Arnórsson §§ 108—109	269
Andere Skalden §§ 110—111	274
Noch einige Preislieder § 112	279
Markús Skeggjason § 113	282
Gísl Illugason § 114	286
Þórarinn stuttfeldr und Haldórr skvaldri § 115	291
Kleinere Gedichtformen § 116	294

B. Eddalieder §§ 117—123	295
Lieder von Jung Sigurd § 117	295
Das Brot § 118	299
Die Helgilieder §§ 119—121	303
Darraðarljóð § 122	317
Jüngere Götterlieder § 123	320
C. Die Anfänge der Prosaliteratur §§ 124—134	322
Die Schreibkunst § 124	322
Geschichtliche Überlieferungen § 125	325
Wissenschaftliche Bestrebungen § 126	329
Die Aufzeichnungen der Gesetze § 127	332
Sæmundr enn fróði § 128	334
Ari enn fróði §§ 129—131	338
Ari und die Landnámabók § 132	351
Die sagnaskemtun auf der Hochzeit von Reykjahólar § 133	355
Weitere Beispiele der Erzählkunst § 134	358

ABKÜRZUNGEN

AaNO	Aarbøger for Nordisk Oldkyndighed og Historie
AfdA	Anzeiger für deutsches Altertum und deutsche Literatur
ANF	Arkiv för Nordisk Filologi
APhS	Acta Philologica Scandinavica
ARW	Archiv für Religionswissenschaft
ASB	Altnordische Saga Bibliothek
DS	Danske Studier
EM	Eddica Minora von Heusler und Ranisch
Fgr	Fagrskinna
Flat	Flateyjarbók
FV	Fornvänner
GRM	Germanisch-romanische Monatsschrift
Hkr	Heimskringla
IF	Íslensk Fornrit
JEGPh	Journal for English and German Philology
MLN	Modern Language Notes
MLR	The Modern Language Review
MM	Maal og Minne
NN	E. A. Kock, Notationes Norroenæ
NPh	Neophilologus
NTS	Norsk Tidsskrift for Sprogvidenskap
PBB	Paul und Braunes Beiträge
PMLA	Publications of the Modern Language Association of America
SBVS	Saga-Book of the Viking Society
SGNL	Samfund til Udgivelse af gammel nordisk Literatur
Skj	Finnur Jónsson, Skjaldedigtning
SNF	Studier i Nordisk Filologi
SS	Scandinavian Studies
TNTL	Tijdschrift voor Nederlandse Taal en Letterkunde
UUÅ	Uppsala Universitets Årsskrift
ZfdA	Zeitschrift für deutsches Altertum und deutsche Literatur
ZfdPh	Zeitschrift für deutsche Philologie

Vorbemerkungen

1. Eine altnordische Literaturgeschichte hat zur Aufgabe, die literarischen Erscheinungsformen, die sich während eines bestimmten Zeitabschnitts der vor- und frühhistorischen Perioden im skandinavischen Norden gebildet und weiterentwickelt haben, zu beschreiben und zu erklären. Sie muß sich deshalb bestimmte geographische und geschichtliche Grenzen abstecken. Wie weit sich der Begriff Skandinavien ausdehnen soll, ist eine Frage, die durch die Beschaffenheit der uns zur Verfügung stehenden Quellen schon entschieden ist; denn wiewohl selbstverständlich Schweden und Dänemark auch ihre eigenen Literaturwerke gehabt haben, sind es doch nur Norwegen und Island, deren Literatur bewahrt geblieben ist. Möglich bleibt es immerhin, daß auch ostskandinavische Literaturwerke schließlich in isländischen Handschriften aufgezeichnet worden sind — man hat wohl einige Eddalieder für schwedisch erklären wollen und von dänischen Heldenliedern sind deutliche Spuren erhalten geblieben — aber das ist für ein allgemeines Bild der altnordischen Literatur von untergeordneter Bedeutung. Die Art der Überlieferung zwingt uns dazu, unsere Behandlung auf die westskandinavische Literatur zu beschränken, also auf Norwegen und seine Kolonialgebiete. Auf weiten Strecken wird tatsächlich nur von einer altisländischen Literaturgeschichte die Rede sein können.

Zeitlich sind die Grenzen ziemlich fließend. Rückwärts verliert sich die Literatur in das Dunkel der vorgeschichtlichen Zeiten; hier liegen die Fäden, die zwischen der spezifisch westnordischen und der allgemeinen germanischen Kunst gesponnen worden sind. Ein Versuch, in dieses Dunkel einige Lichtstrahlen zu werfen, muß gewagt werden, um die Entstehung der skandinavischen Sonderformen begreiflich zu machen. Wir können in dieses unbekannte Gelände leider nur einige unsichere Schritte tun. Eine Abgrenzung nach unten ist schwer zu machen. Freilich kann man eine altnordische Literaturgeschichte dort aufhören lassen, wo die allgemeine christliche westeuropäische Bildung die Oberhand be-

kommen hat und die ursprünglich heidnisch-germanische Literatur ganz versiegt ist. Hier ist es aber außerordentlich schwierig, einen scharfen Trennungsstrich zu ziehen, denn die zwei Kulturen, die einander schroff genug gegenüberstehen, haben sich dennoch in der Zeit des Überganges so ineinander verzahnt, daß erst allmählich der hochmittelalterliche Charakter der Spätzeit deutlich hervortritt. Als im 12. und 13. Jahrhundert das christliche Mittelalter auf den verschiedenen Lebensgebieten sich auf Island durchgesetzt hat, steht dort die Familiensaga in höchster Blüte, die man doch nicht leicht der einheimisch skandinavischen Literatur absprechen möchte. Jeder Einschnitt in das Gewebe der Zeit ist willkürlich; zur Klärung der Verhältnisse muß man aber Trennungslinien ziehen. Ich wähle das Jahr 1300 als den Endpunkt meiner Behandlung, werde aber selbstverständlich auch über diesen Punkt hinübergreifen, wenn das für die Vervollständigung oder Abrundung des Bildes notwendig erscheint. Die Übersetzungsliteratur des 13. Jahrhunderts behandle ich, um das allmähliche Eindringen des westeuropäischen Geistes daran zu zeigen; die isländische Ballade und die Rímur behandle ich nur anhangsweise, weil sie nach Form und Inhalt ganz auf der Seite des christlichen Mittelalters stehen.

2. Eine Literatur, die für einen beträchtlichen Teil aus Werken besteht, von denen weder der Name des Verfassers noch die Entstehungszeit überliefert sind, bietet mehrere Schwierigkeiten, wenn man sie in einer Übersicht zusammenfassen will. Die chronologische Festlegung solcher anonymen Werke bleibt immer fraglich; die Meinungen können sogar weit auseinandergehen. Wenn sichere Entscheidungen fehlen, ist es gefährlich, die überlieferten Literaturwerke nach chronologischen Gesichtspunkten einzuteilen; man unterscheidet in einem solchen Fall lieber die Dichtarten als die einzelnen Werke.

Dafür sind die Voraussetzungen auf skandinavischem Gebiete besonders günstig. Nebeneinander stehen die Haupterzeugnisse dieser Literatur: Eddalied — Skaldik — Saga. Denn das sind so scharf getrennte Dichtarten, daß hier keine Verwechslung möglich ist und man von nebeneinander herlaufenden Traditionssträngen reden darf. Es ist daher leicht begreiflich, daß man in den Handbüchern immer diese Literaturarten gesondert und nacheinander behandelt findet; man erspart sich dadurch die Mühe, anonym überlieferte Werke einer bestimmten Periode einzuordnen, und es ist leichter, hier ein typologisches Verfahren anzuwenden.

Aber man kann doch nicht umhin, die Unzulänglichkeit solcher Behandlung anzuerkennen. Man vergegenwärtige sich nur, wie eine Literaturgeschichte der neueren Zeit aussehen würde, falls man in gesonderten Abschnitten Roman und Drama, Sonett und Ballade mehrere Jahrhunderte hindurch behandelte.

Literatur ist eine historisch bedingte Kunstform. Jedes Geschlecht spricht darin sein eigenstes Wesen aus, und dieses Wesen offenbart sich auch dort, wo altüberlieferte Formen das persönliche Erleben überdeckt haben. Das Eigenleben der literarischen Ausdrucksformen ist sicherlich einer besonderen Untersuchung wert, aber noch wichtiger scheint es mir, den Geist der Künstler und den Geist der Zeit kennenzulernen. Nur eine synchronische Behandlung der Literatur wird ihren geistesgeschichtlichen Charakter deutlich hervortreten lassen.

Die einzelnen Perioden stehen einander auch so schroff gegenüber, daß ihre Behandlung als in sich geschlossene Ganzheiten erforderlich ist. Ein Gedicht des 10. Jahrhunderts hat die Merkmale der heidnischen Zeit, wie ein solches des 13. Jahrhunderts durchaus christlich gedacht und gefühlt sein kann. Das ist eben das Interessante, wie sich die alte heidnisch-germanische Kultur allmählich in jene des christlichen Mittelalters verwandelt hat, wie sich die nationalen Überlieferungen mit den westeuropäischen Einflüssen kreuzen und verschmelzen. Ein Literaturwerk wird nur dann in seiner ganzen Bedeutung verstanden werden können, wenn es seinen deutlichen Platz in dem Kulturleben seiner eigenen Zeit bekommen hat.

3. Wenn wir uns dazu entschlossen haben, die bis jetzt befolgte diachronische Betrachtungsweise aufzugeben und die altnordische Literatur in ihrer historischen Bezogenheit darzustellen, so bedeutet das keineswegs, daß wir die damit verbundenen Schwierigkeiten unterschätzen. Ganz im Gegenteil, wir sind davon überzeugt, daß in zahlreichen Fällen die zeitlichen Grenzen nicht scharf gezogen werden können und daß die Zuteilung eines Literaturwerkes zu einer bestimmten Periode durchaus subjektiv sein kann. Die Liedersammlung der Edda enthält Gedichte, die drei bis vier Jahrhunderte auseinanderliegen können; wir haben Beispiele dafür, daß ein Eddalied von einem Forscher im 10., von dem anderen im 12. Jahrhundert angesetzt wird. Wo bleibt da die Sicherheit einer Entscheidung, wenn es noch nicht gelingen kann, solche Gegensätze einwandfrei zu lösen? Denn ein Lied des 10. Jahr-

hunderts kann noch im Kulte verwurzelt gewesen sein und also germanisch-heidnisches Empfinden widerspiegeln; ein Lied aus dem 12. Jahrhundert aber hat mit der Asenreligion nichts zu schaffen und ist nur eine novellistische, zuweilen eine schwankhafte Behandlung eines interessanten Themas. Zwischen beiden steht die Zeit der Bekehrung mit ihren Spannungen und Spaltungen, steht die Kluft, die Heidentum und Christentum trennt. Es zeigt sich häufig, daß ein altes Lied im Laufe der Jahrhunderte immer wieder neu behandelt wurde; die Texte, die uns erhalten sind, bestehen also oft aus einem Gemisch verschiedener Überlieferungsschichten.

Bei der Saga liegen die Verhältnisse wieder anders. Auch wenn man der Meinung ist, daß eine Familiensaga wie die *Laxdæla* oder die *Njála* in einer bestimmten Zeit, die sich vielleicht auf einige wenige Jahrzehnte beschränken läßt, verfaßt wurde, so kann man doch nicht umhin, sie als das Schlußergebnis einer langen Überlieferung zu betrachten. Sie sind nicht ex nihilo geschaffen, sondern sie haben Vorformen gehabt, über deren Beschaffenheit man streiten kann, deren Dasein aber notwendige Voraussetzung ist. Hier sehen wir das Wachsen einer Tradition in dem Dunkel der vorhistorischen Formen fast plötzlich in einem vollendeten Kunstwerk ans Licht treten. Das Bild der vorangehenden Periode ist nicht vollständig, falls wir nicht auch diese mündliche Tradierung der in den einzelnen Großfamilien fortlebenden Erinnerung an die ruhmreichen Taten der Vorfahren würdigen; aber wie werden wir diese behandeln können, wenn hier die Quellen gänzlich schweigen? Dann ist es freilich leichter, die Saga als eine einheitliche Kunstgattung zu behandeln und uns über den Anteil der aufeinanderfolgenden Perioden den Kopf nicht zu zerbrechen.

Wir machen es uns auch deshalb nicht leicht, wenn wir die verschiedenen Literaturformen, die schon durch ihr einheitliches und ziemlich unveränderliches Gepräge zu einer zusammenhängenden Betrachtung einladen, nach den Zeitabschnitten einteilen. Es ist leichter, die verschiedenen Behandlungen der Nibelungensage als eine geschlossene Tradition zu betrachten, als sie auseinanderzureißen und an mehreren Stellen gesondert zu behandeln; trotzdem hat man feststellen können, daß diese Lieder ganz verschiedenen Schichten der westgermanischen Heldenepik zugehören. Das Verhältnis der Skaldenlieder untereinander läßt sich bequemer darstellen als das Neben- und Ineinander von Eddalied, Skaldenkunst und Prosaliteratur jeder einzelnen Periode.

Ich bin aber der Überzeugung, daß man endlich den Versuch zu einer synchronischen Behandlung machen soll. Es kann sich eben nur um einen Versuch handeln, weil man in nur wenigen Fällen auf allgemein angenommenen und sicheren Ergebnissen der Forschung aufbauen kann. Immer wieder steht man vor Entscheidungen, die man persönlich verantworten zu können glaubt, die aber von andern als willkürlich abgewiesen werden. Dadurch kann sich das geschichtliche Bild wesentlich verschieben, und in der Beurteilung der einzelnen Kunstwerke steckt nur zu viel Unsicherheit. Aber andererseits darf man hoffen, daß eine wenn auch sehr persönlich gefärbte Darstellung des historischen Verlaufes in der altnordischen Literatur zu neuen Fragestellungen führen und damit für die künftige Forschung reiche Anregungen geben wird.

4. Die Vorzüge einer solchen Behandlung sollen aber auch beachtet werden. Wenn man die Literaturwerke jeder Periode, die sich als eine geschlossene Kultureinheit aus der Überlieferung ausscheiden läßt, als ein Ganzes betrachtet, so wird der Nachdruck weniger auf die Eigenart der Kunstformen als auf dem Kulturgehalt und ihrer geistigen Orientierung liegen. Der Mensch ist sich in so langer wechsellvoller Geschichte nicht gleich geblieben; im Gegenteil, die Nordleute der Wikingerzeit und jene des 13. Jahrhunderts sind in mancher Hinsicht grundverschieden. Gerade auf Island macht sich die Wandlung der Lebenshaltung deutlich bemerkbar, weshalb man hier von drei scharf getrennten Perioden reden darf: die Zeit der Landnahme, die darauf folgende Friedenszeit und schließlich die turbulente Sturlungenzeit. In der Weise wie sie den alten Sagenstoffen gegenüber sich verhalten, wird der große Umbruch des nordischen Geistes deutlich sichtbar. Es wäre eine Verkennung der literaturhistorischen Tatsachen, wenn man die *Atlakviða* und das *junge Sigurdlied* auf derselben Ebene betrachten würde. Der Dichter des 12. und 13. Jahrhunderts macht sich eine ganz andere Vorstellung von der Tragik der Helden, als das sein heidnischer Vorfahr getan hatte.

Die synchronische Behandlung macht es auch möglich, die Wechselwirkung der verschiedenen Kunstformen besser zu würdigen. Ein Skalde des 12. Jahrhunderts baut natürlich auf der vorhergehenden skaldischen Tradition weiter, um so mehr als die von ihm gepflegte Dichtart stärker gebunden ist; aber neben ihm leben und wirken Künstler, die Eddalieder machen, die Sagas erzählen; er verkehrt mit Menschen, die, vom neuen Glauben be-

geistert, religiöse Werke verfassen, und mit anderen, die sich an den alten Mären der Vorzeit ergötzen. Die Kulturluft, die der Dichter atmet, ist sicherlich nicht weniger wichtig als die Tradition, deren Träger er ist.

Vielleicht wird man durch diese Behandlung auch schärfer auf die Stilwechsel aufmerksam. Wenn man die Eddalieder und die Skaldengedichte jede für sich betrachtet, bleibt man leicht in dem Banne der ihnen eigentümlichen Kunstformen; zwischen beiden lassen sich die Brücken kaum schlagen. Aber wenn man für jede Periode gesondert die verschiedenen Kunstformen als ein Ganzes betrachtet und mit denen der übrigen Zeitabschnitte vergleicht, so sieht man, was ihnen ihr besonderes Gepräge gibt und wo ihr geistiger Schwerpunkt liegt. Dann wird es sich zeigen, daß ein Jarl Rognvald mehr mit dem Dichter des eddischen Gudrunliedes als mit Egill Skallagrímsson gemeinsam hat, obgleich dieser Skalde war wie er.

5. Wenn man für die altnordische Literatur eine befriedigende Einteilung durchführen will, so empfiehlt es sich, folgende Perioden zu unterscheiden:

1. Die vorhistorische Periode. Sie umfaßt den ganzen Zeitraum seit dem Anfang unserer Zeitrechnung bis zum Beginn der schriftlichen Überlieferung (in erhaltenen Manuskripten einer späteren Zeit), also bis zum Ende des 9. Jahrhunderts. Hierzu gehören demnach die Völkerwanderungszeit und der Anfang der Wikingerzeit. Die einzigen schriftlichen Zeugnisse sind die Runeninschriften, die aber für die Literaturgeschichte nicht sehr ergiebig sind. Aber wir müssen voraussetzen, daß sich in dieser Periode aus den allgemein-germanischen Literaturformen die speziell skandinavischen herausgebildet haben, die schon voll entwickelt auftreten, sobald die Quellen zu reden anfangen: das Eddalied und das skaldische Preislied. Daneben sind zu beachten mehrere Erzeugnisse der Kleinkunst und der volkstümlichen Poesie, die auch in späteren Zeiten fruchtbar bleiben.

2. Die heidnische Zeit. Als Endpunkt darf man das Jahr 1000 annehmen, als Islands Bevölkerung zum Christentum überging. Die alte Religion, besonders die Kulthandlung, geben den Antrieb zur dichterischen Behandlung der Göttermýthen; hierzu rechnen wir einige Götterhymnen, eddische Lehrgedichte, einige Gebetsstrophen. Auch die profane Kunst ist nicht Ornament, sondern Funktion des gesellschaftlichen Lebens. Die Wikingerzeit hat

eine Überhöhung des Selbstgefühls zur Folge gehabt, die zu einer schärfer faßbaren Ausbildung der Dichterpersönlichkeit Anlaß geben konnte. Das skaldische Preislied bleibt an den Fürstenhöfen hoch geschätzt; es ist die öffentliche Kundgebung der Königshere. Aus praktischen Gründen ist diese Periode in zwei Abschnitte zu gliedern; die eine reicht bis zur Besiedelung Islands und enthält also, was uns von den ältesten norwegischen Dichtern überliefert worden ist; die zweite umfaßt die Literatur, die von isländischen Dichtern stammt. Nur die besonderen Verhältnisse der Quellen machen diese Trennung erforderlich; in Wirklichkeit wird auch nach der Landnahme auf Island im Mutterland Norwegen die Literatur ohne Unterbrechung weitergepflegt worden sein.

3. Die Zeit nach der Bekehrung (bis zur Mitte des 12. Jahrhunderts). Mit dem Übertritt zum Christentum kommt ein Bruch in das geistige Leben der Isländer, dessen Bedeutung erheblich durch den wachsenden Einfluß der mittelalterlichen Kultur Westeuropas gesteigert wurde. Überscharf formuliert kann man als Gegensätze nennen: Schrifttum — mündliche Tradition; Ritterwesen — schlichte Bauernkultur; Überfremdung — eigenes Erbe. Auf allen Gebieten der Literatur sieht man den Rückschlag, anfangs vorwiegend lähmend und zerstörend. Mit dem Götterlied ist es endgültig vorbei. In der Skaldik macht sich ein starker Rückgang in der auf die Götterwelt bezogenen Bildersprache bemerkbar. Ein neues, aus christlichem Glauben geborenes Ethos findet in der Lobdichtung auf die beiden Olafe seinen künstlerischen Ausdruck.

4. Die Zeit der isländischen Renaissance. Während der ersten Hälfte des 12. Jahrhunderts werden die Fesseln gelöst. Die Menschen, in ihrem Glauben fest verwurzelt, stehen der alten heidnischen Tradition freier gegenüber. Stolz über die Taten der Vorfahren, Freude an der alten Kunst, daneben auch schwärmerische Idealisierung der Vergangenheit, die mit modernerem Empfinden erlebt wird, führen die Wiedererstehung herbei. Diese Nachblüte der altnordischen Literatur war reichhaltig. Das Götterlied wird in der Form einer schalkhaften Travestie erneuert; das Heldenlied zeigt eine auffällige Neigung zu psychologischer Motivierung und hat weichere Töne. Die Skaldik wächst an Umfang, aber kaum an Wucht und Tiefe; zwar wagt man es wieder, die Götterkenningar zu verwenden, aber das bleibt doch meist ein unbeseeltes Machwerk. Die bedeutendste Leistung dieser Zeit ist aber die Niederschrift der geschichtlichen Traditionen;

jetzt bekommen die historischen Überlieferungen der norwegischen Könige sowohl wie die isländischen Familienromane ihre endgültige Form, und was noch wichtiger ist: sie gelangen aufs Pergament. So macht diese Zeit den Eindruck einer Abrundung und Konsolidierung, während sie in Wahrheit eine Periode der Auflösung war.

5. Die Übergangszeit zum christlichen Mittelalter. Auf dem Höhepunkt ihrer Blüte bricht die altnordische Literatur jäh ab. Die Kräfte der Vorzeit sind verbraucht; das Alte hat keine Anziehungskraft mehr. Wenn man sich in dieser Zeit der Hochspannung schließlich an dem bezaubernden Glanz der verschollenen Heldenzeit satt gesehen hat, wird man in dem Strom der modernen Gegenwart mitgerissen. Eine reiche Übersetzungsliteratur hat diesen Umschwung vorbereitet; die Überlieferungen der eigenen Heimat schienen klein und bedeutungslos, wenn man daneben die klassische und die heilige Geschichte kennen lernte. Die französischen Ritterromane erzählten von der Herrlichkeit da draußen in der großen Welt, von denen die Kreuzfahrer und Kaufleute bestätigende Kunde heimbrachten. Aber in dem Augenblick, da Island nicht weiter aus eigener volkstümlicher Überlieferung schöpfte, sondern sich damit begnügte, das Fremde nachzuahmen, brach die Schöpfungskraft zusammen. Geschmacklose Abenteuerromane konnten den isländischen Kleinbauern über die Sorgen des täglichen Lebens hinwegtäuschen; sie konnten in ihren kleinlichen Verhältnissen nicht vorbildlich wirken. Die Poesie, durch Reim und Kenning ein Zwitterding zwischen der alten und der neuen Kunst, erhebt sich kaum über handwerksmäßige Reimerei. Sogar für die Ballade ist Island kein richtiger Nährboden. Island geht der dunklen Zeit der politischen Unselbständigkeit, des wirtschaftlichen Niederganges und der geistigen Verarmung entgegen, aus der das Volk sich erst wieder in der Neuzeit erhoben hat.

6. Eine Literaturgeschichte, nach den oben angegebenen Grundsätzen aufgebaut, muß sich ganz besonders auf gewisse Aspekte der literarischen Erscheinungen einstellen. Sie betrachtet die Literaturwerke als Spiegel der geistigen Kultur und würdigt sie in ihrer geschichtlichen Bedeutung. Sie spürt nach den Zusammenhängen; sie will die eigenen Entwicklungsmöglichkeiten klarlegen und die Bedeutung der fremden Einflüsse bestimmen. Aber sie darf niemals vergessen, daß der Stoff, den sie behandelt, Kunstwerke sind und daß sie diese nach ihrem künstlerischen Wert zu

würdigen hat. Vor ästhetischen Werturteilen dürfen wir auch da nicht zurückschrecken, wo uns das unmittelbare Verständnis für die Schönheitswerte dieser Dichtung fehlt. Denn da müssen wir uns in das Kunsterlebnis dieser unwiederbringlich vergangenen Zeiten so einzuleben versuchen, daß wir durch die fremden Formen und das andersgerichtete künstlerische Empfinden hindurchstoßen zu der Ergriffenheit der menschlichen Seele, die solche Kunst hervorgebracht hat. Wir verhehlen uns nicht, daß der Weg schwer sein wird, aber wir sind der Überzeugung, daß er beschritten werden muß.

Die philologischen Detailfragen müssen dabei zurücktreten, jedenfalls in der Behandlung, wie sie hier angestrebt wird. Fast jedes Stück der altnordischen Literatur stellt uns vor eine Unmenge von kaum lösbaren Problemen; die Textgestaltung, die Interpretation des Wortlauts, die Fragen nach Zeit und Ort der Entstehung, nach der Person des Künstlers: Zweifel und Unsicherheit begegnen uns auf allen Seiten. Aber hier muß ich vieles liegen lassen, vieles auch, was Voraussetzung für meine Darstellung ist, muß unausgesprochen oder bestenfalls nur angedeutet bleiben. In den Fällen wo die philologische Vorarbeit notwendige Voraussetzung der literar-historischen Darstellung ist, wird in den Anmerkungen darüber Rechenschaft gegeben; wenn aber die Behandlung rein philologischer Fragen dazu beitragen kann, den Charakter eines Gedichtes schärfer zu beleuchten, werde ich selbstverständlich auch diese Kleinarbeit nicht ganz beiseite lassen können. Aber hier sehe ich meine Hauptaufgabe nicht. Ich werde im allgemeinen auch auf eine Auseinandersetzung mit abweichenden Meinungen, die ich selbstverständlich mitteilen werde, verzichten müssen.

7. Die Art einer solchen Literaturgeschichte schließt Vollständigkeit der Darstellung aus. Die zahlreichen Skalden, von denen nur einige wenige, zuweilen sogar recht zweifelhafte Stegreifstrophen überliefert worden sind, können nicht gesondert behandelt werden. In dem Verlauf der literarischen Entwicklung sind sie ja bedeutungslos und müssen hinter die großen repräsentativen Dichterpersönlichkeiten völlig zurücktreten. Sobald aber ein Skalde eine Eigentümlichkeit zeigt, die einen Teil des Entwicklungsganges besser beleuchten kann, verdient er erwähnt zu werden, wäre auch nur eine Strophe aus seiner Arbeit gerettet. Wer die Daten der altnordischen Literatur vollständig kennen zu lernen wünscht, sei auf die ausführliche Darstellung Finnur Jónssons hingewiesen.

Der für diesen Grundriß geplante Umfang zwingt mich auch dazu, in anderen Hinsichten zu große Breite der Darstellung zu vermeiden. Deshalb werde ich in den meisten Fällen keine Inhaltsangaben der behandelten Denkmäler geben können; nur wenn die Besprechung unmittelbar auf den Inhalt bezogen werden muß, erschien es mir notwendig, von dieser Regel abzuweichen. Weil die Skaldengedichte größtenteils nur in der Grundsprache gelesen werden können, habe ich für diese eine Ausnahme gemacht; die Art dieser Poesie macht es auch gewöhnlich wohl möglich, sich mit einigen Sätzen zu begnügen. Die Eddalieder und die Sagatexte sind aber für jeden, der sich für die altnordische Literatur interessiert, so bequem zugänglich — in der ausgezeichneten Reihe von Übersetzungen in der Sammlung Thule — daß ich hier Inhaltsübersichten im allgemeinen für überflüssig halte.

Ich füge noch einige praktische Bemerkungen hinzu. Wer die altnordische Literatur gründlich behandeln will, kann auch an religions- und sagengeschichtlichen Fragen nicht vorübergehen. Aber der Umfang sowie der Zweck dieses Buches verbieten es, Probleme dieser Art eingehend zu behandeln. Ich werde mich deshalb darauf beschränken, den Leser auf die gesondert in diesem Grundriß erschienenen Behandlungen dieser Stoffgebiete hinzuweisen; für die altgermanische Religion auf meine „Altgermanische Religionsgeschichte“, für die sagengeschichtlichen Probleme auf die „Germanische Heldensage“ von Hermann Schneider.

Der Leser wird bei der hier gewählten Behandlung des Stoffes nicht immer leicht finden, was er sucht. Wenn die Eddapoesie als ein Ganzes behandelt wird, weiß man, wo man die Besprechung eines bestimmten Eddaliedes zu suchen hat. Dem ist nicht so in meiner Darstellung, weil die Eddapoesie nach ihrer zeitlichen Abfolge an verschiedenen Stellen besprochen wird. Um aber dem Leser das Finden der gewünschten Paragraphen zu erleichtern, habe ich ein ausführliches Register zusammengestellt, das im 2. Bande veröffentlicht wird. Überdies orientiert ein detailliertes Inhaltsverzeichnis genau über den Inhalt des Buches.

In der Zeit, die seit dem Erscheinen der ersten Auflage verflossen ist, hat die Forschung auf dem Gebiet der altnordischen Literatur große Fortschritte gemacht. Das gilt ganz besonders für die Saga. Mit unermüdlichem Eifer haben namentlich isländische Forscher die zahlreichen Probleme der Königssaga und der Isländersaga ihrer Lösung wesentlich näher gebracht; ich erinnere nur an die Arbeiten der beiden bedeutendsten Vertreter der is-

ländischen „Schule“, Sigurður Nordal und E. Ó. Sveinsson. In den gehaltreichen Einleitungen der großen Saga-Ausgabe, *Íslenzk Fornrit*, werden die Fragen der Entstehungszeit, der literarischen Beziehungen und der Verfasserpersönlichkeiten der einzelnen Sagas mit der größten Sorgfalt behandelt. Man darf jetzt wohl sagen, daß die relative Chronologie der Sagas auf einen festeren Boden gestellt ist, und damit ist auch die Fixierung innerhalb einiger weniger Jahrzehnte möglich geworden. Als reife Frucht dieser regen Tätigkeit haben S. Nordal und Jón Helgason in *Nordisk Kultur* Band VIII ein klares Bild der altwestnordischen Prosa und Poesie entworfen. Ich werde deshalb auf diese Darstellungen an vielen Stellen hinweisen können.

Die Einrichtung meines Buches habe ich wesentlich geändert, indem ich die behandelte Periode in größere Zeitabschnitte eingeteilt habe. In einer Literatur, die sich chronologisch oft nur annähernd fixieren läßt, fordern Perioden von fünfzig Jahren zu scharfe und eben dadurch zu unsichere Grenzen. Wenn ich jetzt einen Trennungsstrich um die Mitte des zwölften Jahrhunderts mache, so teile ich in Perioden von etwa anderthalb Jahrhunderten ein, die jede für sich einen eigenen Charakter zeigen. Aber die Grenzen zwischen Literaturperioden sind immer fließend und können sich über Jahrzehnte ausdehnen.

Die heidnische Zeit

A. FRÜH- UND KLEINFORMEN DER DICHTUNG

8. Die schriftliche Überlieferung der altnordischen Literatur setzt spät ein; erst im 12. Jahrhundert fängt man zu schreiben an, aber was im Laufe der Zeit auf das Pergament gelangt, ist nicht nur die Arbeit der Zeitgenossen, sondern auch eine stattliche Menge älterer Literaturwerke, die die mündliche Tradition aus früheren Jahrhunderten aufbewahrt hatte. Die Erinnerung reicht so weit zurück, daß Dichtwerke des 9. Jahrhunderts noch aufgeschrieben werden konnten. Es ist von vornherein schon recht unwahrscheinlich, daß wir hierdurch zu dem Anfang der altnordischen Poesie gelangen könnten; was so lange der Aufbewahrung für wert gehalten wurde, hat sich durch besonders hohe poetische Verdienste ausgezeichnet. Die Kunst der ältesten Dichter beweist, daß schon lange vorher die Poesie mit besonderer Sorgfalt gepflegt wurde. Freilich bleibt der ganze Zeitraum, in dem die Eigenart der altnordischen Poesie sich ausgebildet hat, im Dunkel der schriftlosen Periode verborgen; wer sich aber eine Vorstellung von dieser Entwicklung machen will, muß die Zusammenhänge zwischen der allgemein-germanischen Poesie der Völkerwanderungszeit und der spezifisch skandinavischen Dichtkunst der Wikingerzeit nachzuweisen versuchen. Denn wie die allgemeine Kultur in Skandinavien sich in dem ersten Jahrtausend unserer Zeitrechnung gleichmäßig fortgebildet hat, so muß auch die Dichtkunst das Bild einer stetigen Entwicklung zeigen.

9. Die Art der Dichtkunst wird durch den Charakter der Sprache bestimmt. Das Germanische hat als wesentliches Merkmal den dynamischen Akzent, der noch besonders dadurch gekennzeichnet wird, daß er mit einer Anfangsbetonung verbunden ist. Im Gang der gesprochenen Rede heben sich die schwerbetonten Silben deutlich von den übrigen ab, und der allgemeine Eindruck ist der einer unruhigen Wellenbewegung. Die Entwicklung der germanischen Sprachen zeigt die Bevorzugung der Tonsilben, indem

der letzte Teil der Wörter allmählich dem Verfall preisgegeben wird. Eine eindrucksvoll gesteigerte Rede wird deshalb einer gleichmäßigen Verteilung der Drucksilben zustreben; sie sollen weder zu dicht nebeneinander noch zu weit entfernt stehen, um den dem Gehör angenehmen Eindruck der regelmäßigen Wiederholung kräftig betonter Silben hervorzurufen. Rhythmische Gliederung kennzeichnet deshalb jede Rede, die sich von einem alltäglichen Sprechen unterscheiden will, wie der Rechtsspruch oder die Zauberformel. Auch das Sprichwort als sinnvoll geprägte Volksweisheit zeigt dieselbe Neigung zur Rhythmisierung, die noch besonders dadurch stärker ins Ohr fällt, daß die Drucksilben aufeinander bezogen werden, indem sie mit demselben Laut anfangen. „Mit Mann und Maus, Kind und Kegel“ zeigen die Wucht solcher Formeln, in denen die Silben mit bedeutungsvollem Inhalt und mit stärkstem Ton durch den Stabreim miteinander verbunden werden.

Die älteste Zeit, in die unsere Quellen uns zurückzugehen gestatten, zeigt diese wichtige Funktion des Stabreims. Die Glieder der fürstlichen Familien, von denen die römischen Schriftsteller uns die Namen überliefert haben, fangen mit demselben Laut an: bei den Cheruskern kennen wir die Reihenfolge Sigimerus, Sigmundus, Segestes; das Merowingergeschlecht kennzeichnet sich durch die Namen Childerich, Chlodwig, Chlothilde, Chlodomir, Childebert, Charibert, Chilperich. Die Sitte war allgemein, denn auch altnordische Runeninschriften enthalten davon mehrere Beispiele; der schwedische Runenstein von Istaby aus dem 7. Jahrhundert bringt die Namen Hariwulf, Hapuwulf und Heruwulf¹.

Die anthropogonische Mythe in der von Tacitus überlieferten Mannus-Stammtafel stellt drei germanische Völkergruppen nebeneinander; die Ingaevones, die Istaevones und die Hermiones oder richtiger die Erminones. Die Urahnen dieser Stammverbände haben mutmaßlich die Namen Ingwaz, Istwaz und Erminaz gehabt; man darf wohl annehmen, daß dieser Mythos in poetische Form gebracht worden ist² und daß die Götternamen durch die sie verbindenden Vokale eine Verszeile gebildet haben.

¹ Vgl. Flom, *Alliteration and Variation in Old-Germanic Namegiving*, MLN 32, 1917 S. 7—17 und H. Bosley Woolf, *The Old Germanic principles of Name-giving* (Baltimore 1939).

² F. Genzmer hat den Versuch gewagt, den altgermanischen Text dieses Merkverses wiederherzustellen: Ein germanisches Gedicht aus der Hallstattzeit, in GRM 24 (1936) S. 14—21.

10. Kunstvoll gehobene Prosa ist noch keine Poesie; sie wird es erst, wenn die Rhythmisierung nach bestimmten Regeln geordnet wird und dadurch die Verteilung der Drucksilben so regelmäßig stattfindet, daß sie durch gleiche Zeitabschnitte getrennt erscheinen. Deshalb ist es notwendig, daß das Sprachmaterial in Gruppen von gleichartigem Umfang verteilt wird und daß jede dieser Gruppen nach demselben rhythmischen Schema aufgebaut wird. Dieses Schema braucht freilich nicht eine starre metrische Formel zu sein; der germanische Vers zeigt tatsächlich eine große Abwechslung. Die kleinste Einheit bildet der Kurzvers, der zweigipflig ist und deshalb in zwei Takte auseinanderfällt; die Sprachfüllung der einzelnen Takte ist sehr ungleich und wechselt zwischen einer bis sechs Silben; überdies können noch mehrere Silben als „Auftakt“ der ersten Hebung vorangehen. Die Silbenzahl des altgermanischen Verses bewegt sich also innerhalb weiter Grenzen; die rhythmische Gliederung ist dementsprechend auch sehr ungleichmäßig, weil die Zahl der Silben stark wechseln kann, obgleich nur zwei von ihnen die Ikten tragen.

Das rhythmische Gepräge wird durch die Stellung der Hebungsilben bestimmt; sie sind die Höhepunkte jeder Verszeile und streben aus dem sie umringenden Sprachmaterial durch ihren bedeutungsvollen Inhalt und ihre stark hervortretende Druckstärke empor. Wir können uns nur eine dürftige Vorstellung davon machen, wie solche Verse hergesagt wurden; es ist aber wahrscheinlich, daß die Hebungen mit besonderem Nachdruck ausgesprochen worden sind und die zwischen ihnen liegende Zeitdauer gleichmäßig verteilt wurde; die Zahl der Senkungssilben bestimmte also das Tempo der Rede und zwar so, daß dieses bei größerer Silbenzahl beschleunigt wurde. Der Eindruck des germanischen Verses war stark dynamisch und rhythmisch sehr abwechselnd; einem schnellen Vorübergleiten der gehäuften Senkungen stand ein nachdrückliches Verweilen bei den Hebungssilben gegenüber.

Die Kurzzeile ist die kleinste Einheit des altgermanischen Verses; sie bildet aber nicht ein in sich geschlossenes Ganzes. Erst die Verbindung zweier solcher doppelhebigen Zeilen zu einer Langzeile macht ein vollständiges rhythmisches Gebilde aus. Die Bindung der Kurzzeilen geschieht durch den Stabreim, der die Hebungssilben unterscheidet und miteinander verknüpft; es ist deshalb die stabende Hebung des Abverses (*hofuðstafr*), die durch ihren Gleichlaut mit der Alliteration des Anverses den Zusammenschluß der beiden Teile zustandebringt. Das macht begreiflich,

daß die erste Hebung des Abverses den Hauptstab trägt; im Anvers können entweder eine der beiden Hebungen oder auch beide staben (*stuðlar*); die letzte Hebung der Langzeile darf nicht an der Alliteration teilnehmen.

Die altgermanische Langzeile ist zugleich eine fest in sich gebundene Einheit und läßt doch der sprachlichen Ausfüllung einen weiten Spielraum. Im Gegensatz zur südgermanischen Entwicklung strebt der altnordische Vers nach Beschränkung dieser Freiheiten; die Zahl der Auftakt- und Senkungssilben geht selten über zwei hinaus und am Ende steht ein Vers mit streng geregelter Silbenzählung. Diese Entwicklung ist mit großer Konsequenz in der Kunstdichtung der Skalden durchgeführt worden, während in der volkstümlichen Poesie der Eddalieder eine ziemlich große Freiheit vorherrschend blieb. Daß aber schon in der urnordischen Periode eine straffere rhythmische Gliederung des Verses angestrebt wurde, scheinen die wenigen auf Runensteinen erhaltenen Verszeilen zu beweisen.

Es ist freilich nicht immer leicht zu entscheiden, ob eine Runeninschrift wirklich einen Vers darstellt oder nur in rhythmischer Prosa abgefaßt worden ist. Denn der sakrale oder jedenfalls religiös gefärbte Inhalt fordert eine gehobene sprachliche Darstellung, die sich ganz natürlich durch eine gewisse Rhythmisierung erreichen läßt. Stabreim kann leicht eintreten, wenn die Inschrift die Namen der Angehörigen enthält. Die Runeninschrift des Hornes von Gallehus *Ek Hlewagastiz Holtingaz horna tawidō* zeigt die regelmäßige Stabung des germanischen Verses und eine deutliche rhythmische Gliederung. Zuweilen ist der Stabreim planmäßig angebracht, während die rhythmische Form einen lässigen Eindruck macht, wie z. B. die Inschrift des Strand-Steines: *Haðulaikaz ek hagustaldaz || hlaaiwiðō magu mīninō*. Die Inschrift des ebenfalls norwegischen Tune-Steines zeigt nacheinander drei Kurzzeilen, die durch Stabreim gebunden sind: *Ek Wiwar after Wōðuriðe || witaðahalaiban || worahtō r(ūnōz)*.

11. Einfache poetische Formen bleiben in bestimmten Arten der volkstümlichen Dichtung während der ganzen altnordischen Periode bestehen. Die Grenze zwischen gehobener Prosa und schlichter Verskunst ist oft schwer zu ziehen; es ist nicht die poetische Stimmung der Darstellung, welche hier die Entscheidung bringt. Der Rechtsspruch drängt zu einer dichterischen Form; diese ist für die Erhaltung der Tradition fast unentbehrlich; wir

wissen ja, daß schon die gallischen Druiden ihre ganze sakrale Überlieferung in poetischer Form bewahrten und dadurch die mündliche Übertragung von Generation auf Generation sicherten. Aber auch der Charakter des Rechtsspruchs fordert besonders geprägte Formen; die bindende Macht des Wortes gibt dem Rechtsspruch einen feierlichen Charakter; die alten Formeln sind magisch-religiöse Beschwörungen, die durch die ihnen innewohnende „Macht“ unwiderruflich werden. Auch bei den Römern waren *jus* und *religio* ihrem Wortlaut nach „Bindungen“, und zwar sakraler Art.

Rhythmische Gliederung des Rechtssatzes darf deshalb schon für die ältesten Perioden angenommen werden. Die Bannformel, welche Egill gegen Bergönundr ausspricht (*Egilssaga* c. 56, 65 bis 66), ist ein Beispiel solcher gehobener Sprache, die durch den Gleichlauf der Satzteile eine lose Aneinanderreihung freier Kurzzeilen zu sein scheint³. Stabreim bezweckt die Hervorhebung der wichtigsten Begriffe; er ist aber deshalb ganz von dem Inhalt des Rechtsspruches abhängig und erreicht noch nicht eine Form, die ein eigenes Leben führen könnte. Im Laufe der Entwicklung verstärkt sich der poetische Charakter des Rechtsspruches, und zwar nicht nur durch eine größere dichterische Gestaltung des Ausdrucks, sondern auch durch eine straffere metrische Behandlung. Bei Nord- und Westgermanen finden wir dieselbe Entwicklung, deren Ursprung also schon in altgermanischer Zeit gelegen hat.

Die Beteuerungsformeln, daß der Rechtsspruch unabänderlich ist, verwenden deshalb gerne dichterische Bilder und Gleichnisse; in einer Versöhnungsformel lesen wir die schönen Zeilen: *Jorð heldr gríðum upp ok himinn varðar fyrir ofan, hafit fyrir útan er liggur um lönd qll*⁴. Das ist furchtbarer Ernst, weil die Vereidigten sich in unmittelbare Beziehung zu den verschiedenen Teilen des Weltalls setzen und ihr Schicksal mit diesen untrennbar verbinden. Denn es wird keine einzige Stelle in dem ganzen Kosmos geben, wo der Verletzer des Versöhnungseides, der *gríðniðungr*, vor der Rache der Schicksalsmächte sicher sein wird. Die Ausmalung der Gesetzlosigkeit gibt dem Treuschwur noch deutlicher den Charakter

³ *Banna ek þér | Berg-önundr! || ok oðrum monnum qllum || innlenskum ok útlenskum | tignum ok ótignum || en hverjum manni er þat gerir | legg ek við logbrot | landsréttar | ok gríðaroð ok goðagremi* (IF II, 158).

⁴ Nun hält die Erde die Sicherheit empor, aber der Himmel schirmt sie von oben, aber das Meer von außen, das um all die Lande liegt (Übersetzung nach Heusler, *Germanenrechte* Bd. 9, S. 190—191).

der schauerlichen Selbstverfluchung. Zu welcher hohen dichterischen Gestaltung die Versöhnungsformel gesteigert wurde, zeigen die überlieferten Redaktionen der isländischen *Tryggðamál*, die in einer langen Reihe anschaulicher Bilder darstellen, daß der Treubruchige nirgends in der Welt eine sichere Stätte finden wird⁵; denn er wird von allen vertrieben werden, *rækr ok rekinn*, wie die Formel lautet, so weit Männer Wölfe vertreiben, Christen ihre Kirche und Heiden ihren Tempel besuchen, Feuer brennt und Erde grünt, Schiffe segeln und Schilde blitzen, die Sonne scheint und der Schnee fällt. Plötzlich in der Mitte dieser langen Reihe von kurzen malenden Sätzen erhebt sich eine poetische Welle mit dem schönen Bilde:

*valr flýgr
várlangan dag,
stendr hönnum byrr beinn
und báða vængi*⁶.

Daß sich schon in der Völkerwanderungszeit die Rechtssprache zu so künstlerischer Gestaltung erhoben hätte, läßt sich freilich nicht beweisen, aber die Grundlage, auf der sich solche Rechtspoesie entwickeln konnte, war die gehobene Sprache des Rechtspruchs.

12. Das Beispiel der *Tryggðamál* zeigt uns eine Poesie, die in kurzen Verszeilen parallele Aussagen aneinander reiht. Die poetische Form ist nicht nur Ausdruck einer gehobenen Stimmung; sie erleichtert es auch, die Formeln im Gedächtnis zu behalten. Alles was man an Kenntnissen der Nachwelt überliefern wollte, wurde in metrischer Form festgelegt; der Merkvers, wie man solche belehrende katalogartige Gedichte zu nennen pflegt, gehört zur Erziehung der Wissenden. Später nannte man auf Island eine Reihe von Namen und Wörtern eine *pula*; wir dürfen dieses Wort auch für die Merkversdichtung der vorliterarischen Perioden verwenden. Man konnte Kenntnisse sehr verschiedener Art durch die *pula* festlegen und übertragen. Der Stolz der Familie fordert die Erhaltung einer langen Ahnenreihe; die Legitimität der Fürstengeschlechter beruht auf der ununterbrochenen Reihe der Vorfahren.

⁵ Vgl. EM S. 129—133.

⁶ Der Falke fliegt den frühlinglangen Tag und günstiger Wind weht ihm unter beide Flügel.

Jordanes hätte nicht bis auf den mythischen Urahn Gaut die Stammtafel der Amalunge anführen können oder zu erzählen gewußt von den Königen, unter denen die Goten aus Skandinavien fortgezogen waren, wenn er sich nicht auf solche Merkverse hätte stützen können.

Das altenglische Gedicht *Widsith* zeigt wieder eine andere Art der Merkdichtung. Reihen von Königen mit den zu ihnen gehörenden Völkern bilden die Grundlage einer Beschreibung, wie ein weit gewandeter Sänger bei allen in der Dichtung besungenen Königen und Helden zu Gast gewesen ist. Wir ersehen aus diesen Beispielen, daß der Merkvers bei allen germanischen Völkern bekannt gewesen ist; auch in den ältesten Beispielen der altnordischen Poesie finden wir dafür Zeugnisse. Die *Hervararsaga*, die mehrere Trümmer uralter Poesie in sich aufgenommen hat, erhält einen typischen Memorialvers wie:

<i>Ár kváðu Humla</i>	Vorher hat Humli
<i>Húnum ráða,</i>	die Hunnen beherrscht,
<i>Gizur Gautum,</i>	Gizurr die Gauten,
<i>Gotum Angantý,</i>	Goten Angantýr,
<i>Valdar Dǫnum,</i>	Valdarr die Dänen,
<i>en Vǫlum Kíar,</i>	und Walen Kiar,
<i>Alrekr enn frækni</i>	Alrekr der tapfre
<i>enskri þjóðu</i> ⁷ .	das englische Volk.

Das ist ein Merkvers, wie solche auch dem Dichter des *Widsith* vorgelegen haben können; so wurde die Kunde der Vorzeit in gedrängtester Form auf die Nachwelt übertragen und von Generation auf Generation mit neuer Kunde vermehrt.

Nach der Art der *þula* sind auch die Merkverse, in denen die Namen der Runenzeichen umschrieben werden. Wir kennen diese nicht nur in einigen skandinavischen Fassungen (dänisch, norwegisch, isländisch), sondern auch aus einer altenglischen Handschrift; wiewohl die Formen untereinander zu stark abweichen, um aus ihnen eine Urfassung wiederherzustellen, so darf man doch wohl annehmen, daß diese bis in die Zeit der Völkerwanderung zurückreicht⁸.

In alten Heldenliedern finden wir öfters Strophen, die *þula*-mäßig Namen oder Formeln aneinanderreihen; das Lied von der

⁷ EM Nr. XX A.

⁸ A. Heusler, Altgermanische Dichtung S. 86.

Hunnenschlacht berichtet nicht einfach, daß Hlōðr die Hälfte von Heidreks Besitz fordert, sondern malt es aus in Verszeilen wie⁹:

<i>kú ok af kálfi,</i>	von Kuh und Kalb
<i>kvern þiótandi,</i>	und knirschender Mühle,
<i>al ok af oddi,</i>	von Pfriem und Pfeil
<i>einum skatti,</i>	und jedem Pfennig,
<i>þý ok af þræli</i>	von Dirne und Dienstknecht
<i>ok þeira barni.</i>	und deren Kinde.

Angantýrs Antwort besteht aus ähnlichen formelhaften Ausdrücken.

Das Lied von der Brávallaschlacht, wie Saxo es in seiner dänischen Geschichte paraphrasiert hat, enthält eine lange Aufzählung von den Helden, die dort mitgekämpft haben¹⁰. Zwar ist diese Reihe eine Phantasie-*pula*, die aus sehr verschiedenen Quellen zusammengestellt ist; sie wird aber doch wohl eine alte Überlieferungsform fortsetzen, die dann aber im Laufe der Jahrhunderte angeschwollen wurde.

Das Bedürfnis nach solchen Merkversen hat sich bis in die Spätzeit des altnordischen Schrifttums erhalten. Von den wenigen Strophen, die von den alten *Bjarkamál* übrig sind, behandeln zwei poetische Umschreibungen für „Gold“¹¹; man hat diese wohl mit Recht als spätere Zudichtung betrachtet, aber sie beweisen nichtsdestoweniger, daß man sie als mit dem Inhalt eines Heldenliedes verträglich betrachtete. Von Bragi ist eine Strophe überliefert, die nur Umschreibungen für das Wort „Dichter“ enthält¹²; Egill beschreibt die Mildtätigkeit seines Freundes in der ihm gewidmeten *Arinbjarnarkviða* (s. § 73), indem er eine Strophe mit Umschreibungen für einen freigebigen Mann füllt¹³. Bis in die Poesie der Skalden hat sich also die Vorliebe für *pula*-artige Strophen erhalten.

Es ist selbstverständlich, daß auch die religiöse Überlieferung sich der Hilfe von Merkversen bedient hat. Die heiligen Namen der Götter konnte man so im Gedächtnis behalten; die Schlußstrophen der *Grimnismál* (s. § 24) bieten ein freilich modernisiertes Beispiel

⁹ EM Nr. 3 Str. 6; die Übersetzung nach Genzmers Thule-Band Edda I², 29 Str 6.

¹⁰ Saxo Grammaticus, Ausg. Olrik-Ræder I, 215—217; vgl. dazu P. Herrmann, Die Heldensagen des Saxo Grammaticus (1922) S. 534ff.

¹¹ EM S. 31 Str 4—5.

¹² Skj I B, 5.

¹³ Skj I B, 41 Str. 22

von Odinsnamen. Dieses Eddalied enthält übrigens mehrere solcher Merkverse, die nicht nur bloß Namen enthalten; so erzählen Str. 40 und 41, wie aus dem Körper des Urriesen Ymir die Welt geschaffen wurde¹⁴. Als am Ende des 10. Jahrhunderts begeisterte Asenverehrer Lieder auf Thor dichten, feiern sie diesen Gott durch eine Aufzählung seiner Großtaten, wie z. B. Vetrliði dichtete¹⁵.

Leggi brauzt Leiknar, Die Schenkel brachst Du der Leikn,
lamðir Þrivalda, lähmtest Thrivaldi,
steyðir Starkeði, stürztest Starkad,
stétt of Gjölþ dauða. standst über Gjölþ, der toten.

In dieser im Versmaß des *haðarlag* abgefaßte Strophe dürfen wir eine skaldisch umgebildete Form alter Götterhymnen erblicken.

13. Der Merkvers hat den Zweck, bestimmte Kenntnisse in solcher Weise festzulegen, daß sie der Nachwelt überliefert werden können. Diese Kenntnisse sind nicht allgemeiner Art, sondern gehören zu bestimmten geschlossenen Kreisen; das Wissen um historische und epische Stoffe ist unbedingt notwendig für den Dichter, während die Priester die heiligen Namen und die Göttermymen kennen müssen. In einem gewissen Sinne darf man reden von Bündeln, in denen bestimmte für sie bedeutsame Kenntnisse aufbewahrt und weitergegeben wurden. Es ist von untergeordneter Bedeutung, inwieweit diese Bündel lockerer oder geschlossener Art gewesen sind; sie brauchten keine fest abgegrenzten Organismen zu sein, denn wo ein Wissensbedürftiger einem Wissenden begegnet, ist der Kreis der Tradition geschaffen. Der erfahrene Dichter wird sein Wissen einem poetisch veranlagten Jüngling durch Beispiel und Lehre übermitteln haben, und ebenso der Priester dem Priesterlehrling. Eine schriftlose Kultur bedient sich zu diesen Zwecken festgeprägter formelhafter Traditionsmittel, wie das eben in poetischer Form geordnete Vokabelreihen sind.

Ein zweites Mittel zur Übertragung von Kenntnissen ist die Frage und die dazugehörige Antwort. Einige Eddalieder, die wir später noch behandeln werden, können uns eine Vorstellung davon geben, wie bestimmte geschlossene Kenntnisgruppen durch

¹⁴ A. Heusler, *Algermanische Dichtung*² S. 81 denkt an die Möglichkeit, daß Verse dieser Art mit schlichter Prosa verbunden „das alte Gefäß des Mythos“ waren.

¹⁵ Skj I, B, 127; vgl. auch das Thorgedicht von Þórbjörn díarskald Skj I, 135 Str 2.

eine Reihe von Fragen zweckmäßig erlernt werden können. Mnemotechnische Hilfsmittel sind die aufeinander abgestimmte Form von Frage und Antwort, während die Glieder einer Gruppe durch fortgesetzte Zählung der einzelnen Fragen zusammengehalten werden. Inwieweit schon in der vorliterarischen Periode diese Hilfsmittel zur Verwendung kamen, läßt sich nicht näher bestimmen; jedenfalls bietet der Runenstein von Rök dafür schon ein Beispiel aus dem Anfang des 9. Jahrhunderts.

In diesem Kreis der Wissensdichtung gehört auch das Rätsel. Die religiösen Wurzeln des Rätsels hat man längst nachgewiesen, und bei mehreren indogermanischen Völkern findet man Beispiele für die Verrätselung mythischer Weisheit. Die in dunkle Form verhüllte Frage ist das Mittel, durch das ein Eingeweihter einen andern, der in den Kreis der Wissenden aufgenommen werden will, erprobt. Denn das Rätsel wird nicht so formuliert, daß ein besonderer Scharfsinn die Antwort finden kann, sondern man will dadurch zeigen, daß man in die Geheimnisse einer Gemeinschaft eingeweiht ist; das Rätsel bezweckt nicht zu erfahren, was man kann, sondern was man weiß¹⁶.

Das Rätsel ist eine Verhüllung der Wirklichkeit, wie auch die poetische Sprache Umschreibungen liebt, die eine ganz gewöhnliche Sache in neue Beziehungen hineinstellt und dadurch aus dem Alltag emporhebt. Die altnordische Skaldik hat dieses Stilmittel bis zur Virtuosität gesteigert und dabei Umschreibungen geschaffen, die sich dem Rätsel nähern. Damit soll nicht gesagt sein, daß diese Technik aus der kultischen Verwendung der Rätselform hervorgegangen wäre. Denn die Scharfsinnprobe hat auch ihren Wert im gewöhnlichen Verkehr regsamer Menschen, und was wir an Rätseln aus dem nordgermanischen Altertum kennen, gehört gerade zu solcher profanen Belustigung. Zwar spannt die *Hervararsaga*, die uns eine ganze Rätselkette überliefert, ihre nicht weniger als 36 Strophen in einen mythischen Rahmen, indem sie darstellt, daß Odin in der Gestalt von Gestumblindi die Klugheit des Königs Heidrekr erprobt und sogar als das entscheidende Rätsel eine Frage von tiefer religiöser Bedeutung stellt, die auch als Abschluß eines mythologischen Eddagedichtes verwendet wird¹⁷. Aber diese Form, die gewiß für die ursprüngliche kultische

¹⁶ A. Jolles, *Einfache Formen* (1929) S. 126—149.

¹⁷ „Was sprach Odin in Baldrs Ohr ehe dieser den Brandstapel bestieg?“ Vgl. EM S. 120 Str. 36 und *Vafþrúðnismál* Str. 54.

Bedeutung des Rätsels eine unerwartete Bestätigung ist, scheint nur etwas äußerlich Angehängtes zu sein, weil der Inhalt der Strophen ganz außerhalb der mythischen Sphäre steht. Die kunstvolle Strophenform vieler Rätsel, die gewählten Umschreibungen, der Gleichlauf der Frage-Formeln beweisen eine dichterische Durchbildung, die dem urtümlichen Rätsel fremd gewesen ist. Aber daneben stehen andere Strophen, die den Eindruck machen, alte Spielformen der Kleindichtung fortzusetzen; sie zeigen nicht die Form der festgebauten Strophe, sondern eines ziemlich regellosen Gleichlaufs einander variierender Verszeilen, wie wir solche schon in der Merkdichtung nachgewiesen haben. Ein solches volkstümliches Rätsel kann die kunstlose Aneinanderreihung gleichartiger Satzteile zeigen, wie *horni harðara, hrafní svartara, skialli hvítara, skapti réttara*¹⁸. Solcher Gleichlauf kann zur Endreimbildung führen, wie in dem urtümlichen Kuhrätsel, das mit den Zeilen *fiórir hanga, fiórir ganga* anfängt¹⁹. Damit wird aber keineswegs gesagt, daß wir in solchen Rätselstrophen alte Formen der Völkerwanderungszeit zu sehen haben, sondern nur, daß neben der an bestimmte Regeln gebundenen Kunstdichtung eine andere und anspruchslosere gestanden hat, die von den ältesten Zeiten an im Volksmunde lebte und die auch ihre Grundlage in dem stabreimenden Kurzzeilenpaar hat.

14. Auch die Zauberdichtung gehört zu den ältesten Formen der Poesie. Das kunstvoll gebaute und feierlich gesprochene Wort besitzt eine bindende Kraft, die Glück oder Unglück bewirken kann, Segen oder Fluch ist. Schon die Rechtsformel hat oft die Bedeutung einer Selbstverfluchung für den Fall, daß der Eidsprecher seinen Schwur brechen wird; umgekehrt zeigen Zaubersprüche dieselben Merkmale wie der Rechtsspruch. Das altnordische Schrifttum hat deren nur wenige bewahrt, während in Deutschland und England mehrere Beispiele uns eine Vorstellung von den verschiedenen Abarten geben. Die einfachste Form ist wohl der kurze Befehl an die übersinnlichen Mächte; hier zeigt sich mit besonderer Deutlichkeit die bindende Kraft des feierlich gesprochenen Wortes. Indem man etwas sagt, ist es auch. Eine

¹⁸ EM S. 112 Str 16. Genzmer, Edda 2³, 160 Str 16 übersetzt: Kein Horn so hart, kein Häutchen so licht, kein Rabe so schwarz, kein Schaft so richt.

¹⁹ EM S. 117 Str 28. Nach Genzmer ebd. S. 163 Str 29: Viere hangen, viere gangen.

englische Formel²⁰ enthält die Zeile *út, spere, næs in, spere*; indem der Beschwörer diese Worte spricht, erfolgt auch die von ihm beabsichtigte Wirkung. Wiederholung des Befehls kann die Kraft steigern; der Gleichlauf der Zeilen wird aber gerne durch Abwechslung der sprachlichen Form durchbrochen. Die *Skírnismál* enthalten eine Reihe von Fluchstrophen, die sehr verschiedene Spielarten dieser Zauberdichtung zeigen. Kurzzeilen, die syntaktisch denselben Bau haben, inhaltlich gleichartig sind und jede ihr eigenes Alliterationsschema zeigen, können paarweise gebunden werden, wie (Str. 31):

<i>þitt geð gripi,</i>	Begierde ergreife dich,
<i>þik morn morni.</i>	Sehnsucht versenge dich.

Solcher Gleichlauf wird schärfer ausgeprägt, indem Anfang oder Ende, zuweilen auch beide zusammen, einander ähnlich sind, und zwar sowohl in Hinsicht auf den Inhalt wie auf die Form. Wiederholung mit Variation zeigt sich in Verszeilen, die denselben Eingang haben wie z. B. *Skírnismál* Str. 34: *hvé ek fyrbyð, hvé ek fyrirbanna*²¹, oder in einer Strophe der *Fáfnismál*, die zwar nicht eine Fluchformel ist, sondern die Zaubersform in einer Aufzählung der verschiedenen Runenarten zeigt (Str. 13):

<i>sumar ero áskungar,</i>	einige von Asengeschlecht,
<i>sumar [ero] álfkungar,</i>	einige von Alfengeschlecht,
<i>sumar [ero] dætr Dvalins.</i>	einige Töchter von Dvalinn.

Die Altertümlichkeit dieser anaphorischen Zeilenbindung beweisen die beiden deutschen Merseburger Zaubersprüche, die denselben Gleichlauf zeigen²². Wenn die Zeilen am Schluß gleich gebildet sind, bekommen wir den Eindruck von Endreim, der tatsächlich zuweilen als ein unbeabsichtigter Schmuck²³ der Verse eintritt, wie z. B. in Str. 28 der *Skírnismál*:

<i>á þik Hrimnir hari,</i>	anstiere Hrimnir dich,
<i>á þik hotvetna stari.</i>	anstarre jeder dich.

Obgleich die Fluchstrophen der *Skírnismál* in ein Eddalied eingebaut sind und deshalb unter dem Einfluß der höheren Kunst-

²⁰ Grein-Wülcker, Bibliothek der angelsächsischen Poesie I, 318.

²¹ „Wie ich verbiete, wie ich verbanne (Genzmer, Edda 2³, S. 31 Str. 34).

²² Vgl. noch *Skírnismál* St. 34 und 35, so wie mehrere Beispiele bei Löffler, SNF IV und V und I. Lindquist, Galdrar (Göteborg 1923).

²³ Vgl. auch Str. 29, wo wir innerhalb einer Kurzzeile Reimbildung finden: *tópi ok ópi*.

dichtung stehen, zeigen sie eine so unregelmäßige Form, die überdies so viele ihnen eigentümliche Merkmale aufweist, daß sie uns gestatten, eine Vorstellung von der alten Fluchdichtung zu gewinnen. Was wir sonst in der altnordischen Literatur haben, sind katalogartige Verzeichnisse von Zauberformeln, in denen nur ihr Zweck, aber nicht ihr Inhalt mitgeteilt wird²⁴. Dennoch haben diese Strophen zuweilen eine Form, die eine Erinnerung an die Spruchstrophe selbst zu bewahren scheint, und es dünkt mich sehr wahrscheinlich, daß tatsächlich Zeilen der Formeln darin aufgenommen worden sind. Die große Menge der Hapax legomena deutet schon darauf hin, daß diese Beschwörung aus alter Überlieferung in das Eddalied aufgenommen worden ist; man hat es gekennzeichnet als „ein tadellos aufgebautes poetisches Gebilde“, das sicherlich in die heidnische Zeit zurückreicht²⁵.

15. Der Zauberspruch heißt *galdr*; dieses Wort gehört zu dem Zeitwort *galan*, womit ein heller, schreiender Laut, wie das Pfeifen oder Kreischen von Vögeln angedeutet wird²⁶. Das stimmt zur Beschreibung, die Julianus Apostata von dem Gesang der „Barbaren“ gegeben hat, die er τοῖς κρωγμοῖς τῶν τραχύ βοώντων ὀρνίθων vergleicht. Ob melodisch oder nicht ist für uns bedeutungslos; ein Gesang setzt, auch wenn er häßlich klingt, eine rhythmische Gliederung voraus, die sich mit einer gewissen Melodie verträgt. Immerhin wird das Zauberland der *spákona Þorbjörg lítilvölva* in der *Eiríks saga rauða*, das *varðlokkur* genannt wird (wohl: Lied, um die Geister herbeizurufen) als besonders schön gelobt²⁷. Das germanische Wort für Melodie ist „Lied“; das bezeugt uns eine Stelle bei Venantius Fortunatus, die von *leudos barbara carmina* spricht. In der altnordischen Sprache hat das Wort *ljóð* die Bedeutung von Strophe bekommen und wird besonders für einen Zauberspruch gebraucht; das deutet einerseits auf die Singbarkeit solcher Sprüche, andererseits aber auch auf das Zurücktreten des Gesanges in der profanen Dichtung²⁸ hin.

²⁴ Hávamál Str. 146ff. und Grógaldur Str. 6ff.; letzteres Gedicht ist aber nur eine späte Nachahmung.

²⁵ Vgl. K. Reichardt, JEGPh 38, 1939, 485—495.

²⁶ I. Lindquist, Galdrar S. 4—5; F. Ohrt, DS 1938 S. 12.

²⁷ Vgl. Eir. s. c. 4. Aber auch Ldn. 37 erzählt von einem *seiðlæti*, das schön anzuhören war.

²⁸ Nach E. Mogk, ANF 12 (1896) S. 277 ist *ljóð* „von haus aus das ein-

Nach dem „Lied“ wird eine besondere Strophenbildung *ljóðaháttr* genannt; obgleich das Wort „Ton der Zauberlieder“ bedeutet, finden wir es hauptsächlich für die Spruchdichtung verwendet: Merkverse, Rätsel, Sittengedichte, Zauber- und Runenkataloge, also durchaus unsingbare Gattungen²⁹. Das darf uns aber nicht an der ursprünglichen Funktion dieses Versmaßes irre machen; sobald volkstümliche Versformen in die Kunstpoesie aufgenommen werden, passen sie sich deren Ansprüchen an und büßen ihren eigenen Charakter ein. Eine Zauberliste wie jene der *Hávamál* ist ein abgeleitete Form der poetischen Tätigkeit; wenn sie aber als das ihr gebührende Versmaß den *ljóðaháttr* verwendet, geschieht das, weil diese Strophenform durch den Gegenstand selbst bestimmt ist. Solange wir nichts wissen über die Art des germanischen Gesanges, können wir einem als „Liedton“ bezeichneten Versmaß die Singbarkeit nicht absprechen, nur weil es uns wenig melodisch zu sein scheint. Nun ist der *ljóðaháttr* aber tatsächlich eine rhythmische Gliederung, die mit einer Melodie wohl verträglich scheint. Das epische Versmaß ist der aus zwei Kurzzeilen gebildete Vers, der in seinem rhythmischen Bau so unregelmäßig ist, daß er sich nicht mit einer festen Melodie verträgt. Aber das gilt von dem *ljóðaháttr* in weit beschränkterem Maße.

Eine *ljóðaháttr*-Halbstrophe zeigt die folgende Form:

*hrœrnar þoll, sú er stendr þorpi á,
hlýra henni þorkr né barr*³⁰.

Sie besteht also aus einer normalen epischen Langzeile und einem zweiten, Vollzeile genannten Vers, der meistens drei Hebungen hat und ein eigenes Stabreimsystem zeigt. Dadurch wird eine in sich geschlossene metrische Form gebildet, eine richtige Strophe; das wird noch besonders dadurch ausgeprägt, daß die Vollzeile immer einen stumpfen Schluß haben muß und deshalb ein in sich ruhendes Ganzes wird³¹. Obgleich Heusler nachdrücklich auf die

strophige Gedicht“ und zwar „das Zauberlied“. Vgl. auch A. Heusler, Altgermanische Dichtung S. 37.

²⁹ A. Heusler, Deutsche Versgeschichte I, S. 230 ff.; vgl. auch dessen Monographie Der *Ljóðaháttr*, Acta Germanica I, 2 (1890) und H. Kuhn, AfdA 72 (1961) S. 20—21.

³⁰ *Hávamál* Str. 50; nach Genzmer 2², 127 Str. 36: „Die Föhre dorrt, steht sie frei auf dem Berg, nicht schützt sie Borke noch Blatt“.

³¹ Vgl. Deutsche Versgeschichte I §§ 314 ff.

119767

zu der Sprache der Geister und Götter. In der magischen Runeninschrift von Stentoft (c. 620) lauten die ersten beiden Zeilen *niuhaborumR*, *niuhagestumR* und die beiden folgenden zeigen epiphorischen Gleichlauf in den Namen *hA þu wol AfR* und *hAri wol AfR*. Damit haben wir ein Gebiet der volkstümlichen Poesie gefunden, auf dem man schon höhere Ansprüche an die sprachliche Form gestellt hat.

16. Volksweisheit wird nicht bloß in Sprichwörtern, sondern auch in Gedichten festgelegt; die metrische Form steigert gerade noch den Eindruck der Wahrheit, zu der die Erfahrung der Vorfahren gelangt ist. In der Edda ist uns eine stattliche Reihe solcher gnomischen Strophen bewahrt; wir wissen aber nicht, wie alt diese sind. Schon der Umstand, daß sie alle das „Liedmaß“ zeigen, dürfte die ordnende Hand eines Künstlers beweisen, denn der Inhalt soll gerade hier die Form bestimmen, und ein Erfahrungssatz enthält nicht immer ausgerechnet den Stoff für eine *ljóðaháttir*-Strophe. Auch die Aneinanderreihung von Strophen mit demselben Anlaut zeigt, daß ein Dichter alte Spruchweisheit in eine neue mehr kunstgerechte Form gegossen hat. Aber die Art dieser im allgemeinen bäuerlichen Lebensklugheit, die, ohne hohe Anforderungen an das Leben zu stellen, sich mit der Wirklichkeit abfindet, zeigt uns die geistige Sphäre, in der diese Poesie gewachsen ist; das ist nicht ein germanischer Königshof, sondern eine bäuerliche Wohnung, wo man mit nüchternen Augen die Welt betrachtet (s. § 25).

Auch in dieser Poesie begegnen wir denselben Eigentümlichkeiten wie in der magischen Dichtung. Bedeutsame Steigerung der Form zeigt sich in Wiederholungen und Reimbildungen. Das schöne Bild des Adlers, der mit langgestrecktem Halse über das Meer fliegt, finden wir in einer gewiß alten Strophe (*Hávamál* Str. 62):

snápir ok gnápir er til sævar kómr
*grn á aldinn mar*³⁷.

Das Schmuckstück der ganzen Sammlung, in dem die Ruhmbegierde des germanischen Menschen seine stolzeste Ausdrucksform bekommen hat, zeigt merkwürdigerweise den gleichen Strophenbau wie die *galdr*-Strophen (Str. 76—77):

³⁷ Nach Genzmer 2², 130 Str. 60: „Den Hals reckt spähend / Wenn zum Haff er kommt, / der Fischeaar über die Flut“.

In dem *Grottasöngur* (s. § 45) wird ein Mühlenlied mitgeteilt, während das *Darraðarljóð* (s. § 123) das Motiv eines Webeliedes enthält; auch in diesen beiden Fällen ist aber das alte Arbeitsliedchen dem Inhalt dieser Gedichte angepaßt worden. Man darf wohl annehmen, daß sie als chorisches Lied gesungen wurden, wie das auch wohl der Fall gewesen ist mit den schon von klassischen Autoren erwähnten Schlachtgesängen oder den Klagechören bei einem Begräbnis. Kultische und magische Strophen können ebenfalls chorisch gewesen sein, aber darüber haben wir nur unsichere Mitteilungen⁴²; sie haben die christlichen Jahrhunderte nicht überdauern können.

Ein Glücksfall hat uns sogar ein Kinderliedchen bewahrt und zwar in dem *Hemings Þáttr*; auch hier wird es in einer bestimmten Situation gesprochen, und der Wortlaut nimmt darauf Bezug; trotzdem läßt sich die schlichte Form des eigentlichen Liedchens noch leicht erraten:

<i>Hafr er úti</i>	<i>hvítr í túni,</i>
<i>skúmir augum,</i>	<i>hefr skegg mikit,</i>
<i>brestir klaufum,</i>	<i>vil börn taka.</i>
<i>Sá's geitar son</i>	<i>gerr við erru⁴³.</i>

Anders steht es mit der Steggreifdichtung, die aus dem Antrieb des Augenblicks geboren wird. Sie ist individueller Art, und es ist ein glücklicher Zufall, der uns einige Beispiele solcher Poesie bewahrt hat. Die Form ist locker und ähnelt der mittelalterlichen Volkslyrik; sie darf also nicht als ein Beispiel solcher Strophen der Völkerwanderungszeit gelten.

Von der Gattung der Liebeslyrik können wir nur wenig sagen. Wir kennen Liebesstrophen, die isländische Skalden gedichtet haben, aber schon die Form dieser *vísur* beweist, daß sie von der Technik des künstlerischen Preisliedes beeinflusst sind; so haben die Liebesstrophen in der germanischen Frühzeit jedenfalls nicht ausgesehen. Das spätere isländische Recht hat das Dichten von Liebesversen mit Waldgang bestraft; man hat es deswegen nicht unterlassen, wie so viele Bestimmungen des alten Rechtes

dazu noch W. H. Vogt ZfdA 58, 1921, S. 167 und F. R. Schröder GRM 10, 1922, S. 12.

⁴² Vgl. meine Altgermanische Religionsgeschichte² I § 301.

⁴³ Vgl. Hauksbók S. 332 und Skj I, S. 372. Heusler z. a. S. übersetzt: Bock steht draußen blank vorm Hause / Bleckt die Augen, sein Bart ist lang / Kliebt die Klauen, will's Kind holen / Der Geißensohn ist geitig auf Streit.

sich in der Praxis als unausführbar erwiesen. Ein solches Verbot läßt sich nur verstehen, falls solche Strophen eine Gefahr für die gesellschaftlichen Verhältnisse sein konnten. Die uns bewahrten Beispiele bringen diese Lyrik nicht in den Verdacht, daß sie durch einen unzüchtigen Inhalt den Widerwillen der kirchlichen und weltlichen Obrigkeit wecken konnte; aber wir wissen nicht, inwieweit das Sieb der Überlieferung das Unzulässige hat verschwinden lassen. Aber hier lag doch wohl nicht der eigentliche Grund des gesetzlichen Verbotes; eine auf eine Frau gedichtete Strophe macht das Liebesverhältnis offenkundig und falls dieses den Absichten der Familie widerstrebte, konnten daraus Zerwürfnisse entstehen, die die Ruhe der Gesellschaft gefährdeten. Durch das Verbot erfahren wir aber nichts über Art und Inhalt dieser Dichtung.

Nicht weniger scharf verpönt war das Dichten einer Spottstrophe. Die Sagas geben uns mehrere Beispiele von solchen *niðvisur*, die so sehr die Ehre eines Mannes beleidigten, daß sie eine blutige Rache herausforderten. Auch die Bestimmungen der Gesetze aus allen Teilen des skandinavischen Gebietes beweisen, daß dieselben Beschuldigungen von Homosexualität und Sodomie immer wieder der Vorwurf dieser Schmähistrophen waren. Wenn man die bekannte Tacitus-Stelle über die *corpore infames*⁴⁴ daneben stellt, kann man sich kaum denken, daß solche Anschuldigungen der *niðvisur* ganz aus der Luft gegriffen sein sollten. Beispiele dieser Strophen finden sich bis in die eddische und skaldische Dichtung; daß es sich hierbei nicht um eine bloße Beleidigung handelte, sondern auch magische Zwecke beabsichtigt waren, beweisen nicht nur die Erwähnung der magischen Neunzahl, sondern auch Berichte über die unmittelbar auf den Körper gehende Wirkung. Eine uns bewahrte Geschichte aus der Bekehrungszeit zeigt uns, daß solche Schmähistrophen eine sehr einfache Form haben konnten; gegen Bischof Friedrich und Þorvaldr Koðránsón wurde die folgende beleidigende Strophe gedichtet⁴⁵:

*Hefir börn borit
byskoþ níu
þeira er allra
Þorvaldr faðir.*

Hat Kinder geboren
der Bischof neun;
von diesen allen
ist Thorwald der Vater.

⁴⁴ Germania c. 12.

⁴⁵ Skj I, S. 168.

Damit ist das Gebiet der volkstümlichen Stegreifpoesie noch keineswegs erschöpft; auch harmlose Neckverse hat man gedichtet, die wohl einen grobkörnigen Humor verraten aber nicht die Ehre des andern angreifen. Bei Gastmahlen werden solche Strophen leicht hin und her geflogen und dann nicht immer so harmlos geblieben sein, daß nicht eine Balgerei hätte daraus entstehen können. Die Bedeutung, die man solchen Spott- und Scheltstrophen beilegte, ersehen wir daraus, daß sie später auch in das Gebiet der Kunstpoesie hineinragten und den Anlaß zu der Ausbildung des geliebten Typus der Streitszenen zwischen zwei Helden oder auch einem Held und einem Unhold waren.

18. Es gab also mehrere Arten altgermanischer Dichtung; sie waren teilweise volkstümlich, teilweise auch bestimmten zünftigen Kreisen vorbehalten. Die Erhaltung der rechtlichen oder magisch-religiösen Tradition ist nur möglich durch die Ausbildung bestimmter Personen oder Gruppen, die sich dieser Überlieferung annehmen.

Aus dem nordischen Altertum kennen wir den *pulr*. Das Wort kennzeichnet eine Funktion, die in der Zeit der literarischen Überlieferung schon so außer Gebrauch gekommen ist, daß man damit einen Zauberer oder gar einen Schwätzer bezeichnet. Demgegenüber zeigt uns der Runenstein von Snoldelev, daß noch im Anfang des 9. Jahrhunderts in Dänemark der *pulr* eine ehrenvolle Stellung innehatte. Welcher Art die Funktion dieses *pulaR a Salhaugum* war, läßt sich nicht so leicht entscheiden, aber für eine priesterliche Stellung spricht eine Strophe in den eddischen *Hávamál* (Str. 111), wo ein Mann, der die höchsten Geheimnisse der Götter erworben hat, diese verkündigt, während er auf dem *pularstóll* sitzt. Auch die altenglische Überlieferung kennt *pyle* als Namen für einen Dichter. Die Art seiner Tätigkeit wird durch zwei andere Wörter näher bestimmt: durch das Zeitwort *pylja* und das oben schon erwähnte Wort *pula*. Daraus ergibt sich das Bild eines Priesters, der beim Opfer und Gebet den dazu gehörenden feierlichen Vortrag hält, eines Kultredners, der später zum einfachen Zauberer herabsinken konnte. Seine Aufgabe war also, die überlieferten heiligen Formeln zu rezitieren, und zwar nicht nur als unabänderlich festgesetzte Texte, sondern auch in der durch den jeweiligen Anlaß des Opfers bedingten Abwandlung. Die *pula* war später eine einfache Namenreihe, aber das ist eine Bedeutungsverengung, wie schon der Name *Rígsþula* für ein Eddalied be-

weist, das durch die Aneinanderreihung artgleicher Teile gekennzeichnet ist. Die in § 12 angeführte Hymne auf Thors Großtaten gibt uns eine Vorstellung von der religiösen Poesie, wie wir sie auch bei anderen indogermanischen Völkern finden: Aufzählung der Götternamen und Göttertaten feiert die Macht der erhabenen Gewalten, die das Leben der Menschen lenken und deren Hilfe beim Opfer erfleht wird. Damit war der *pulr* aber auch der Wahrer der heiligen Überlieferung und konnte seine Tätigkeit, auf weltliches Gebiet übergreifend, auch die Traditionen der Fürstengeschlechter und des Stammes umfassen⁴⁶.

In diesem Zusammenhang möchte ich noch auf die Wortsippe von *bragr* und *bragi* hinweisen, die in der Bedeutungssphäre der kultischen Dichtung liegen. Das Wort *bragi* hat neben einer allgemeinen Bedeutung „Herr, Führer“ (vgl. ae. *brego*), auch eine besondere Beziehung auf das poetische Schaffen; Bragi heißt ja der Gott der Dichtung. Auch das Grundwort *bragr* hat, neben anderen, blasseren und sicher abgeleiteten Bedeutungen, ebenfalls einen kultischen Inhalt, wie aus dem Namen des Opfertrunks, des *bragarfull*, hervorgeht. Es bedeutet aber auch „Dichtung“, wie z. B. die Zusammensetzung *bragarmál* ein Wort für die poetische Sprache ist (insoweit sie sich von der prosaischen unterscheidet). Dürfte man mit dieser Wortsippe das indische *brahman* „Opferhymnus“ verbinden, so würde sie ganz in eine rituelle Sphäre hinübergezogen; *bragr* wäre das kultische Wort während des rituellen Verfahrens und *bragi* ein Name für den Opferpriester, der die Hymnen und Gebete spricht. Eine Ausbildung der Poesie im Dienste des Kultes wäre dann gerade in den Kreisen der Priester selbstverständlich; ihr hat dann die profane Dichtung später die einmal geschaffenen Formen entlehnt⁴⁷.

⁴⁶ Vgl. W. Vogt, Stilgeschichte der eddischen Wissensdichtung I, Der Kultredner (*Julr*), Breslau 1927.

⁴⁷ Vgl. meine Altgermanische Religionsgeschichte² I § 313. Zu dieser Wortsippe stellt G. Dumézil in seiner Abhandlung *Flamen — Brahman* (Paris 1935) auch den lateinischen Priesternamen *flamen*, und seine Untersuchung führt zu dem Ergebnis, daß er das an der Stelle des Königs gewählte menschliche Opfer angedeutet habe (vgl. auch gr. *φάρμακος*). Damit könnte man auch den nordischen Gott Bragi als Epiphanie des Fruchtbarkeitsgottes in Zusammenhang bringen: der König sollte ja zur Erhaltung der Lebensfülle des Volkes zu gewissen Zeiten geopfert werden; sein Stellvertreter konnte deshalb *bragi* heißen. Aber die nordgermanischen Quellen weisen jedenfalls auf eine ganz andere Bedeutungsentwicklung hin.

19. Gemeingermanische Bezeichnungen für den weltlichen Dichter gibt es nicht. Der westgermanische *skop* steht neben dem nordischen *skáld*; mit beiden Namen wird der Hofdichter bezeichnet. Das altenglische Wort *skop* (neben ahd. *scof*, *scopf*) bedeutet, dem Sinn verwandter Wörter nach, „Spott, Spaß, Schimpf“, und man hat deshalb die Möglichkeit erwogen, ob es nicht eine Übersetzung des römischen *joculator* „Spaßmacher“ gewesen sei⁴⁸. Sicher ist das gar nicht. Wir kennen aus einigen Eddaliedern den Brauch, am Anfang des Kampfes den Gegner zu beschimpfen: das ehrverletzende Wort war ja ebenso gefährlich wie die handfeste Tat. Es wäre mithin denkbar, daß eine wichtige Funktion des germanischen Hofdichters gerade die Herabsetzung des feindlichen Gegners gewesen wäre und daß die Fähigkeit, den eigenen Brotherrn zu loben oder vorgeschichtliche Helden zu feiern, neben der praktischen Tätigkeit der Scheltrede bei der Beurteilung der dichterischen Persönlichkeit zurücktritt.

Eine andere Erklärung läßt sich aber auch verteidigen. Wir wissen (besonders aus irischen Berichten über die *fili*), daß solche Lobdichter, wenn sie mit der ihnen geschenkten Belohnung unzufrieden waren, das Lob in eine Schmäherei verwandelten, die sogar den Charakter einer Verfluchung annehmen konnte, die z. B. in dem Antlitz des dadurch Betroffenen Pusteln hervorrief. Eine freilich sehr unwahrscheinliche und jedenfalls stark übertriebene Geschichte wird von dem isländischen Dichter Þorleifr Jarlsskáld erzählt; er soll in der Halle des Jarles Hákon eine *níðvísa* gesprochen haben, die für den Jarl besonders schlimme Folgen hatte (s. § 263).

Auch das Wort *skáld* ist undurchsichtig; zusammen mit seinem sächlichen Geschlecht und der Beschränkung auf das skandinavische Kulturgebiet macht das Entlehnung aus einer anderen Sprache wahrscheinlich. Das irische Wort *scélide* bedeutet den Hofdichter, als „Bewahrer der historisch-sagenhaften Überlieferungen“; aber die ursprüngliche Form war *scélige*, und das macht eine Verbindung mit dem Worte *skáld* unmöglich. Eher ist das ir. Wort *scél* „Bericht“ heranzuziehen⁴⁹; in einem gewissen Sinne kann man den nordischen Hofdichter einen „Berichterstatter“ nennen, obgleich der *skáld*, wie wir ihn aus den erhaltenen Liedern

⁴⁸ So A. Heusler, Altgermanische Dichtung § 98.

⁴⁹ Vgl. W. Krause, Die Kenning als typische Stilfigur der germanischen und keltischen Dichtersprache (Halle 1930) S. 2, und A. Heusler, Deutsche Versgeschichte § 90.

kennen, mehr ein Lobredner als ein Dichter von Heldenliedern gewesen ist. Das kann aber eine norwegische Sonderentwicklung gewesen sein; wir werden bald die Beweise dafür beibringen, daß es seit der Völkerwanderungszeit eine Heldenpoesie gegeben hat, die in der Fürstenhalle von berufsmäßigen Dichtern gepflegt wurde. Überdies ist zu beachten, daß das Preislied ja auch ein Bericht von den ruhmreichen Taten des besungenen Fürsten enthielt; für die späteren Biographien der norwegischen Könige waren solche Preislieder eine wichtige Quelle.

B. EDDALIEDER

20. Mit diesem Namen wird eine Reihe von Götter- und Heldenliedern bezeichnet, die wir aus zwei Handschriften kennen: aus der Hs. Codex Regius (R), die in der 2. Hälfte des 13. Jahrhunderts auf Island geschrieben wurde und eine Abschrift einer älteren Handschrift ist, auf die auch die zweite Hs. AM 748 4to (A) zurückgehen wird; diese ist am Anfang des 14. Jahrhunderts geschrieben. Als Bischof Brynjólfur Sveinsson i. J. 1643 die Hs. R entdeckt hatte, gab er dieser Liedersammlung den Namen *Sæmundar Edda*, in der Meinung, daß der isländische Gelehrte Sæmundur Sigfússon (1056—1133), dem er auch das jetzt als *Snorra Edda* (s. § 201) bekannte Prosawerk zuschrieb, dieses Liederbuch zusammengestellt habe.

Die Lieder erzählenden Charakters sind im Versmaß *fornyrðislag* abgefaßt, also aufgebaut aus zwei Kurzzeilen, jede mit zwei Hebungen und durch Stabreim gebunden. Im allgemeinen wird eine Form mit einer beschränkten Zahl von Senkungssilben bevorzugt. Daneben gibt es aber auch Lieder mit einer größeren Silbenzahl (wie z. B. die *Atlamál*), die man ungenau als *málaháttur* bezeichnet hat, wiewohl sie mit der skaldischen Versform desselben Namens nicht gleichzusetzen ist (s. § 33). Die Dialoglieder verwenden das Versmaß *ljóðaháttur* (s. § 15), während in magischen Strophen manchmal das *galdratalag* vorkommt.

Die Lieder sind namenlos überliefert; wir kennen von ihnen weder die Verfasser, noch die Zeit des Entstehens. Über die Datierung der Eddalieder sind die Meinungen sehr geteilt gewesen. Begreiflicherweise glaubte man im Anfang, daß die Eddalieder

uralt seien. Dagegen wandte sich der dänische Forscher Edvin Jessen¹, der die Lieder erst für das 11. oder 12. Jahrhundert ansetzte, obgleich einzelne Teile vielleicht ein höheres Alter beanspruchen könnten. Seitdem hat man immer wieder eine ältere von einer jüngeren Schicht zu trennen versucht und vielfach angenommen, daß einige aus dem 9. oder 8. Jahrhundert stammen können; die meisten mythologischen Lieder werden sehr wahrscheinlich noch der heidnischen Zeit angehören.

Man hat sich darum bemüht, bestimmte Kriterien zu finden, die eine genauere Datierung möglich machen. Sie sind folgender Art:

1. Sprachliche Kriterien. Weil die schwachbetonten End- und Mittelsilben um etwa 800 synkopiert gewesen sein sollen, konnte man über den Anfang des 9. Jahrhunderts nicht hinausgehen, denn wenn man versuchte die älteren und längeren Wortformen an Stelle der überlieferten zu setzen, wurde dadurch die metrische Form zerstört. Nun hat aber die 1917 gefundene Eggjum-Inschrift, die man aus archäologischen Gründen spätestens um 750 ansetzt, gezeigt, daß die Synkopierung schon früher durchgeführt wurde. Man kann also weiter zurückgehen. Übrigens muß man bedenken, daß die Synkopierung während einer längeren Zeit allmählich durchgeführt wurde; in der Übergangszeit können also Zeilen, die metrisch anstößig geworden waren, dem neueren Sprachgebrauch gemäß verändert worden sein. Ferner ist zu beachten, daß eben durch die Synkope die heutige Form des fornyrðislag mit seinen knappen Senkungen vorherrschend geworden ist; es kann früher eine Versform mit reichlicherer Silbenfüllung gegeben haben, die also der westgermanischen näher gestanden hätte. Wir werden noch sehen, daß eine genauere Untersuchung der Sprache besonders für die Bestimmung einer ziemlich späten Schicht von Eddaliedern wichtig wurde.

2. Archäologische Kriterien. Man hat versucht, die in den Eddaliedern erwähnten Gegenstände mit archäologischen Funden zu vergleichen. Birger Nerman hat darauf hingewiesen², daß keine Schwerter mit einem Ring am Griff gefunden wurden, die nach 700 gearbeitet sind; das Lied von Helgi Hjörvarðsson wäre also noch in das 7. Jahrhundert hinaufzurücken, weil Str. 9 sagt *hringr es í hjalti*. Die Eddalieder wissen viel von Gold zu sagen;

¹ Vgl. seinen Aufsatz „Über die Eddalieder“ in ZfdA 3, 1871, S. 1—84.

² Vgl. The Poetic Edda in the light of archaeology (Coventry 1931).

das würde zur Wikingerzeit stimmen, in der das Gold reichlich vorhanden war. Der in den *Skirnismál* erwähnte *hrímkálkr* (wohl ein Becher von farblosem Glas) soll sogar auf eine Zeit vor 550 hindeuten. Ein solches Ergebnis zeigt schon, daß man auf diesem Wege nicht zu einer überzeugenden Datierung gelangen kann. Gerade in einer poetischen Tradition können sich die Erinnerungen an Ringschwerter oder ein Prunkwort wie *hrímkálkr* lange erhalten haben; sie können also noch in einer Zeit vorkommen, in der es sie in der Wirklichkeit nicht mehr gab. Daß auch in einer gold-armen Zeit Götter und Heroen mit diesem edlen Metall ausgestattet wurden, ist durchaus begreiflich.

3. Das Verhältnis zum Christentum. Es hat den Anschein, daß die Götterlieder im allgemeinen in der heidnischen Zeit entstanden sind. Das braucht aber nicht auszuschließen, daß auch noch später, nachdem man sich wieder lebhaft für die heidnische Vergangenheit interessierte, Dichter Stoffe dieser Art behandelt haben können. Zuweilen meint man das aus dem Geist eines solchen Liedes herauszufühlen (wie bei der *Lokasenna*), oder auch, weil der Dichter mit spielerischer Freiheit einen mythischen Stoff zu behandeln scheint (wie in den *Skirnismál*). Man muß weiter bedenken, daß auf Island immer die alten Mythen erzählt worden sind, nicht nur weil sie ergötzliche Geschichten, sondern auch weil sie zum Verständnis der Skaldendichtung unentbehrlich waren.

4. Brauchtumskriterien. Ein Wandel des Brauchtums kann sich auch in den Liedern bemerkbar machen. Wenn im ersten Lied von Helgi Hundingsbana als Mündigkeitsalter 15 Jahre genannt wird, so werden wir dadurch an eine Bestimmung des jüngeren norwegischen Rechts erinnert³; in diesem Fall kann man also nicht über das Ende des 10. Jahrhunderts hinaufgehen. In der *Rígsþula* werden Sklaven erwähnt; weil im 11. Jahrhundert der Sklavenstand aufgehoben wurde, soll das Lied also früher gedichtet worden sein. Aber in diesem Gedicht, daß die Einsetzung der Stände behandelt, konnten die Sklaven nicht übergangen werden.

5. Das Verhältnis zur Skaldendichtung. Besonders wertvoll sind die Fälle, wo Skalden Strophen oder Verszeilen eines Eddaliedes anführen oder nachbilden, weil wir damit einen sicheren Terminus ante quem gewinnen. Die *Hamðismál* haben eine Halbstrophe von Bragi beeinflusst, sind also älter als das 9. Jahrhundert. Arnórr

³ Vgl. Gering-Sijmons, Edda-Kommentar II S. 76 zu Str. 10².

Jarlaskáld hat die *Völuspá* gekannt; diese ist also älter als etwa 1065. Wenn aber Eyvindr skáldaspillir in einem Gedicht von 960—970 die Zeile *Deyr fé, deyja frændr* verwendet, so darf man noch nicht schließen, daß er diese aus den *Hávamál* geschöpft hat, denn eine solche Spruchstrophe kann auch außerhalb dieses Liedes bekannt gewesen sein. Auch das Vorkommen von Kenningar dürfte als Zeitbestimmung zu verwenden sein; wo sie den Stil eines Gedichtes kennzeichnen, darf man sie — falls sie nicht in die heidnische Periode gehören — in die Zeit nach etwa 1150 ansetzen⁴.

6. Das Verhältnis zu außernordischen Gedichten. Durch sprachliche, metrische und stilistische Untersuchungen, besonders von H. Kuhn und W. Mohr⁵ ist nachgewiesen worden, daß die sogenannten Fremdstofflieder Bearbeitungen von westgermanischen Vorlagen gewesen sind; es läßt sich dabei eine ältere von einer jüngeren Schicht trennen. Diese letztere ist in der Edda reichlich vertreten und dürfte erst im 12. Jahrhundert oder sogar noch später entstanden sein. Man findet ähnliche Eigentümlichkeiten auch in einigen Götterliedern (wie z. B. in der *Lokasenna* und in den *Skírnismál*). Es gibt sogar Fälle, wo man den Einfluß der Balladen spürt (wie z. B. in der *Þrymskviða*). Hier kann man mit ziemlich großer Sicherheit einen Trennungsstrich zwischen älteren und jüngeren Liedern ziehen.

Es scheint jetzt weniger aussichtslos, die Eddalieder in chronologische Gruppen einzuteilen. In Einzelfällen bleibt freilich ein nicht unbeträchtlicher Rest von Unsicherheit bestehen. Bei der von mir gewählten Behandlung der altnordischen Literatur werde ich in solchen Fällen entscheiden müssen; ich bin darauf gefaßt, daß man dagegen Einspruch erheben kann. Unsicherheiten in der Datierung werden aber nicht verschwiegen werden.

Schwieriger noch ist der Fall, wenn ein altes Lied in späterer Zeit neubearbeitet und modernisiert worden ist; es läßt sich denken, daß das im Laufe der Zeit mehrfach geschehen ist. In einigen Fällen habe ich es unter die alten Lieder aufgenommen, besonders deshalb, weil sonst das Bild der Frühzeit verzeichnet worden wäre.

⁴ Vgl. meine Abhandlung „De Skaldenkenningen met mythologischen inhoud“ (1934) und GRM 22, 1934, S. 253-263. S. darüber ausführlicher noch § 138.

⁵ Vgl. H. Kuhn PBB 57, 1933, S. 1—109; 60, 1936, S. 133—160; 63, 1939, S. 178—236 und W. Mohr ZfdA 75, 1938, S. 217—280 und 76, 1939 S. 149—217.

Wenn aber ein Lied als Ganzes den Eindruck einer völligen Neubearbeitung macht, habe ich in dem Kapitel über die alte Eddadichtung darauf hingewiesen, daß es über diesen Stoff ein altes Lied gegeben haben muß, daß es aber in seiner ursprünglichen Gestalt nicht mehr erhalten ist.

I. Lieder mit mythologischem Inhalt

21. Eine Strophe, wie die oben angeführte (s. § 12) des Skalden Vetrliði, setzt voraus, daß es über die Taten und Abenteuer des Gottes Thor ausführlichere Erzählungen gegeben hat. Wir finden überdies schon in den ältesten Skaldengedichten häufig Anspielungen auf verschiedene Göttermythen. So enthält ein Lied des norwegischen Dichters Þjóðólfr ór Hvíní aus dem 9. Jahrhundert eine gedrängte Übersicht eines Kampfes, den Thor mit dem Riesen Hrungnir gehabt hat. Wir kennen dieselbe Geschichte aus der *Snorra Edda*, wo sie mit großer Ausführlichkeit behandelt ist. Nun können wir beobachten, daß beide Darstellungen sogar in Einzelheiten miteinander übereinstimmen. Daraus dürfen wir folgern, daß es eine ungebrochene Tradition von vier Jahrhunderten gegeben hat. Man braucht dennoch nicht anzunehmen, daß die Überlieferung so getreu bewahrt worden ist, weil sie in der Form eines Liedes weitergelebt hat. Merkwürdig über die Taten der Götter setzen eine Erzählung voraus, auf die sie hindeuten. Es ist denkbar, daß in der heidnischen Zeit solche Mythen, auch wenn sie in der Form einer Prosa-Erzählung bestanden haben, in bestimmten Kreisen mit großer Treue bewahrt wurden. Nachdem aber die Bekehrung zum Christentum die Funktion des Mythos im Kulte aufgehoben hatte, drohte die Gefahr, daß sie jetzt der Vergessenheit verfielen. Sie haben trotzdem weitergelebt, und man wird das wohl dadurch erklären müssen, daß die Kenningar der alten Skalden mit ihren vielen Bezugnahmen auf die Göttermythen bald vollkommen unverständlich geworden wären, wenn man nicht diese Mythen im Gedächtnis bewahrt hätte. So darf man wohl annehmen, daß in den Kreisen der Dichter und ihres Publikums die Kunde dieser Mythen nicht verschollen ist; hier wurde sie weiter gepflegt, wenn auch nur als ein antiquiertes Erbteil der Vergangenheit. Wenn wir nun beachten, daß Erzählungen dieser Art noch von Snorri aufgezeichnet werden konnten, so läßt sich das nur dadurch erklären, daß sie in einer festgeprägten Form von

Generation auf Generation weitergetragen worden sind. An diesem Beispiel können wir ermessen, wie unter günstigen Umständen eine mündliche Tradition, auch als Prosa-Erzählung, sich erstaunlich gut erhalten können; für die Frage nach der Überlieferung der Berichte aus alter Zeit, die den Grundstock der späteren Isländer-Sagas gebildet haben, dürfte das eine wichtige Feststellung sein.

Es dürfte aber selbstverständlich sein, daß auch bald Dichter dadurch angeregt wurden, die Göttermythen in Liedern zu behandeln. Den Anstoß dazu lieferte wahrscheinlich die Heldenepik. Die Kampfabenteuer Thors unterscheiden sich von denjenigen menschlicher Helden nur durch ihre übermenschlichen Ausmaße; sie konnten deshalb genauso gut in einem epischen Lied behandelt werden. Vielleicht darf man annehmen, daß schon im 8. Jahrhundert die Gattung des mythischen Erzählliedes sich entwickelt hat¹.

Jedenfalls muß man hervorheben, daß Götterlieder dieser Art nicht ein integrierender Bestandteil des heidnischen Kultes gewesen sind. Wenn es notwendig war, im Verlauf einer Opferhandlung auf eine Tat des dabei verehrten Gottes Bezug zu nehmen, so konnte das durch eine schlichte Erzählung geschehen, und das wird auch wohl gewöhnlich der Fall gewesen sein. Es ist zu bemerken, daß Lieder, die wirklich erzählen, welche Taten Götter verübt haben, nur selten bezeugt sind; überdies scheinen Eddalieder wie die *Hymiskviða* oder die *Þrymskviða* erst spät entstanden zu sein (s. §§ 168—169); es ist nicht einmal sicher, ob sie modernisierte Bearbeitungen älterer Lieder sind.

Schließlich ist noch hervorzuheben, daß der halb spielerische, sogar leicht spöttelnde Charakter dieser Lieder zu der Art stimmt, in der Snorri diese Göttermythen mitgeteilt hat. Bei ihm zeigt sich die Haltung des christlichen Verfassers, der diese Geschichten nicht mehr ernst nahm und sie mit der Freude des Erzählers leicht ironisch behandelte. Es ist aber zu beachten, daß auch in der heidnischen Zeit ein mitunter derber Humor zu Tage treten konnte; so lange der Glaube unerschüttert ist, wird das ohne weiteres geduldet².

¹ Vgl. H. Schneider, Über die ältesten Götterlieder der Germanen (Sitzungsberichte der bayrischen Akademie der Wissenschaften, Phil.-hist. Abt. 1936 Heft 7 und PBB 69, 1947 S. 301—350.

² Vgl. F. R. Schröder PBB 80, 1958 S. 347.

22. Welcher Art diese Poesie gewesen ist, die wirklich mit dem Götterkult verbunden war, wissen wir nicht. Der Heilruf an die Götter, den die von Sigurd erlöste Walküre ausspricht (*Sigrdrífumál* Str. 3—4), ist für die dort gegebene Situation verfaßt und stellt also im günstigsten Falle eine an die heroische Sphäre angepaßte Form des Hymnus dar, der im wirklichen Leben freilich ganz anders gewesen sein mag.

Wir haben schon bemerkt, daß der heidnische Mythos sich reichlich entfaltet hatte; teilweise setzt er indogermanisches Erbe fort, teilweise wurden immer von neuem solche Göttersagen geschaffen. In der heidnischen Zeit war es die Angelegenheit des Priesters, diese Traditionen zu hüten. Aber er sollte daneben noch von vielen anderen Dingen Kenntnis haben. Die heiligen Namen der Götter, die Anschauungen über Ursprung und Ende der Welt, über die Schöpfung der Menschen, das alles sollte der Priester wissen. Er war freilich in dieser Hinsicht nicht mit dem keltischen Druiden zu vergleichen, aber so ganz ohne Vorbereitung für sein Amt kann er doch wohl nicht gewesen sein. Es ist wohl selbstverständlich, daß in diesen schriftlosen Zeiten bedeutende Teile dieser heiligen Überlieferung in Liedform bewahrt wurden. Dabei soll man aber nicht an ausführliche Gedichte denken, sondern an Lieder anderer Art, wie die schon oben § 12 besprochenen Merkwörter.

Nun hat die Edda einige Lieder bewahrt, in denen bestimmte Gruppen von mythischen Kenntnissen so behandelt werden, daß sie leicht im Gedächtnis haften können. In dieser Hinsicht kann man zwei Arten unterscheiden; eine in der Form der Mitteilung und eine andere in der Form von Frage und Antwort. Ein Beispiel der ersteren Art sind die *Grímnismál* (s. § 24), die eine Reihe von Strophen mit den Namen der Götterwohnungen und eine zweite mit kosmologischen Dingen enthalten³. Es dürfte schwierig sein, mehrere Strophen auswendig zu lernen, in denen eine Reihe von Mitteilungen nebeneinander gestellt waren; das wurde nun wesentlich durch eine Numerierung erleichtert, die überdies durch Stabreim mit dem Inhalt der Strophen fest verknüpft war. In dem *ljóðatal* der *Hávamál* (s. § 26) fängt jede Strophe mit Worten wie *þat kann ek ít tiunda* an; das freilich sehr späte Lied *Grógaldur*

³ Weiter gehören hierzu: *Hávamál* Str. 1—80, 112—137 (= *Loddfáfnismál*) und 146—164 (Zauberlieder), *Sigrdrífumál* Str. 6—19 (*rúnatal*) und 21—37 (Ratgebungen), *Grógaldur* (Zaubersprüche).

verwendet die Form *þann gel ek þér inn fimta*. Dieses mnemotechnische Hilfsmittel hat die Erhaltung ganzer Reihen von Strophen mit Kenntnissen jener Art möglich gemacht, und wiewohl freilich mehrere der Lieder, in denen dieses System angewandt wurde, jüngeren Ursprungs sind, dürfte die Methode selbst aus grauer Vorzeit stammen.

Die *Grímnismál* enthalten mythologische Dinge; diese werden aber auch gerne in der Form von Fragen und Antworten behandelt, wie z. B. in den *Vafþrúðnismál* (s. § 23). Die Lieder dieser Art⁴ zeigen einen gleichartigen Aufbau, indem das mythologische Gespräch in einen Rahmen eingefügt ist. Es wird erzählt, wie zwei Personen dazu gekommen sind, miteinander über mythische Stoffe zu sprechen. Eine der Personen ist gewöhnlich ein göttliches Wesen, namentlich Odin; der Ausgang des Gespräches ist meistens tragisch, indem derjenige, der es gewagt hat, sich mit dem Gotte zu messen, den Tod erleidet. Die Form zeigt stereotype Frageformeln, wie z. B. *segðu mér*, und die Antwort läuft mit der Form der Frage parallel. Nur ausnahmsweise wird hier die Methode der Zählung angewandt; die Strophen haben schon dadurch einen Zusammenhang, daß sie einen in sich geschlossenen Traditionsstoff behandeln.

So ausgeprägte Formen für Lieder mit mythologischem Wissen hat wohl nicht eine Zeit erfunden, die solche Stoffe nur mit antiquarischem Interesse betrachtete; eher hat sie die Praxis der heidnischen Zeit hervorgebracht, weil man damals das Bedürfnis gehabt hat, die Tradition ungebrochen zu erhalten. Die Szene des Gesprächs zwischen einem Fragenden und einem Wissenden scheint eine Art von Unterricht vorauszusetzen, in dem der Priester seine Schüler durch Fragen erprobte; sie kann ursprünglich sogar, wie indische Parallelen zeigen, auf rituelle Wechselreden zurückgehen⁵. Der Kultredner, der *pulr*, hatte die dazu erforderlichen Kenntnisse; vielleicht sind ihm die Lieder des hier behandelten Typus zuzuschreiben⁶.

23. Das Bedürfnis, die Kenntnis der Vorzeit über Mythologie und Magie zu bewahren, hat, wie wir § 22 gezeigt haben, dazu geführt, dieses Wissen in Liedform zu sammeln. Von den zahl-

⁴ Auch *Alvissmál*, *Svipdagsmál*, *Heiðreksgáttur* und *Sogubrot*.

⁵ F. R. Schröder, GRM 27 (1940), S. 342.

⁶ S. meinen Aufsatz *Om Eddaens Visdomsdigtning*. ANF 50 (1934) S. 1—59.

reichen Liedern und Liederbruchstücken, die uns erhalten sind, gehört ein Teil der heidnischen Zeit an, während einige erst später nach erneuter Beschäftigung mit den heidnischen Traditionen zusammengestellt worden sind. Zu diesen rechnen wir z. B. die *Alvíssmál* (s. § 167).

Dem 10. Jahrhundert weisen wir drei Lieder der Eddasammlung zu: *Vafþrúðnismál*, *Grimnismál* und die *Hávamál*. Von diesen ist das erstgenannte Gedicht das bedeutendste Beispiel dieser Dichtart, namentlich durch seinen folgerechten künstlerischen Bau.

Die *Vafþrúðnismál* sind überliefert in den Hss R und A der Edda (in A freilich nur von Str. 20² an) und mehrere Strophen sind weiter noch in der *Snorra Edda* mitgeteilt worden. Das Gedicht enthält ein Zwiegespräch zwischen Odin und dem Riesen Vafþrúðnir, die sich in mythologischen Kenntnissen miteinander messen⁷. Eine kurze Rahmenerzählung umfaßt das Gespräch; sie erzählt, wie Odin sein Vorhaben Frigg mitteilt, die ihn vergebens vor den damit verbundenen Gefahren warnt. Sich als Gagnráðr bei dem Riesen einstellend, fordert er diesen zu einem Wettkampf auf, dessen Einsatz das Leben sein soll. Vafþrúðnir ist dazu bereit und fängt zu fragen an. Er spricht vier Strophen, die mit derselben Formel anheben:

<i>Segðu þat, Gagnráðr,</i>	Sage mir, Gagnrad,
<i>allz þú á gólfi</i>	wenn auf der Diele Du
<i>vill þíns um freista frama.</i>	Dein Glück erproben willst.

Odin gibt ebenfalls in vier Strophen Antwort. Die Fragen beziehen sich auf die Namen mythischer Wesen, wie der Sonnenpferde, des Flusses, der die Asen von den Riesen trennt, und des Schlachtfeldes im Ragnarøk-Kampf.

Mit der 19. Strophe wechseln die Rollen; jetzt ist Gagnráðr der Fragende. Er fängt mit einer Reihe von 12 Fragen an, die er durchgehend zählt, wieder nach einem festen Schema:

<i>Segðu þat it eina,</i>	Sage mir zum Ersten,
<i>ef þitt æði dugir</i>	wenn Deine Einsicht taugt
<i>ok þú, Vafþrúðnir, vitir.</i>	und Du, Wafthrudnir, es weißt.

Diese Fragen beziehen sich auf den Ursprung der Welt, und damit bewegt sich Odin in einem Kreis von Kenntnissen, mit denen der

⁷ Zum Aufbau des Liedes vgl. Müllenhoff, Deutsche Altertumskunde V, S. 240—241.

Riese besonders vertraut ist. Die letzte Frage bildet einen deutlichen Abschluß, nicht nur weil Odin jetzt fragt, wie Vafþrúdnir zu seinem Wissen gekommen ist, sondern auch durch das formale Mittel der Doppelung der letzten Vollzeile der ljóðaháttir-Strophe (Str. 42).

Jetzt brüstet sich der Riese damit, daß er neun Weltkreise durchwandert hat und deshalb die Geheimnisse von Göttern und Riesen weiß. Damit kommt aber auch der entscheidende Umschwung: Odin fährt mit einer neuen Reihe von Fragen fort, die aber alle von den letzten Dingen handeln. Drohend klingt jetzt die neue Einleitungsformel der Frage-Strophe:

<i>fjqlð ek fór,</i>	Viel fuhr ich,
<i>fjqlð ek freistaðak,</i>	Viel erforschte ich,
<i>fjqlð ek reynda regin.</i>	Viel befragt' ich Erfahrene.

In sechs Fragen ist der Höhepunkt erreicht; immer deutlicher tritt aus der Vermummung von Gagnráðr die Gestalt des obersten Gottes hervor, und als die letzte Frage erklingt: „Was hat Odin seinem Sohne ins Ohr geraunt, als dieser auf den Scheiterhaufen gelegt wurde?“, da weiß der Riese, daß er mit todgeweihtem Mund mit dem Gott gesprochen hat.

Mit großer Kunst ist das Lied gebaut. Das beweisen schon die Zahlenverhältnisse. Die 19. Strophe trennt die beiden Teile des Gedichtes, und zwar die ersten 18 Strophen mit der Einleitung und den Fragen des Riesen von den letzten 36 Strophen, in denen Odin spricht. Dieser zweite Teil zerfällt wieder in zwei Fragenreihen, jede durch eine eigene Refrainzeile gekennzeichnet, und zwar eine Reihe von 12 und eine andere von 6 Fragen. Das Verhältnis 1:2 ist also konsequent durchgeführt. Dadurch erreicht der Dichter einen raschen Aufstieg bis zu dem Augenblick, da Odin zu fragen anfängt; dann folgt ein längeres Mittelstück, in dem die Weisheit der beiden Gegner einander die Waage hält, und schließlich führt die Schlußpartie in beschleunigtem Abstieg zur Katastrophe.

Auch inhaltlich sind die verschiedenen Teile aufeinander abgestimmt. Das Wissen des Riesen offenbart sich nur als eine unzusammenhängende Reihe von Fragen nach mythologischen Namen; Odin aber will die Ereignisse selbst wissen, und er spricht deshalb über Sachen, die miteinander organisch verbunden sind. Seine Fragen beziehen sich aber auf zwei grundverschiedene Gebiete; die Zeit der Weltschöpfung und die Zeit des Weltendes.

Im Anfang der Welt waren die Riesen die Mächtigen, und *Vafþrúðnir* erzählt deshalb von den Taten seiner eigenen Vorfahren; in den *Ragnarøk* aber steht Odin im Mittelpunkt der Ereignisse, und hier hört deshalb das Wissen des Riesen auf.

In seiner heutigen Form wird das Gedicht wohl eine Umarbeitung eines älteren Liedes sein. Das Gespräch zwischen Odin und Frigg macht den Eindruck einer überflüssigen Einleitung, die nur dazu dient, die drohende Gefahr zu unterstreichen. Odin fragt Frigg um Rat; sie rät von der Fahrt ab; trotzdem will Odin gehen, und sie wünscht ihm eine heilvolle Reise. Das ist ein nutzloses Hin- und Herreden. Die Refrainzeilen Str. 3, 1—3 werden hier schon vorweggenommen; das schwächt aber den Eindruck dieser Zeilen im Schlußteil, wo sie mit großer Emphase den letzten und entscheidenden Teil von Odins Fragen einleiten, ab. Dieses Gespräch mit Frigg hat dann weiter veranlaßt, daß als Übergang die rein erzählende Str. 5 eingeschaltet wurde; sie ist aber stilwidrig, denn der *ljóðaháttir* wird nur in dialogischen Gedichten verwendet. Ob die Strophen 48 und 49, die an ihrer Stelle nicht gut in den Zusammenhang passen, hier ursprünglich sind, läßt sich kaum entscheiden, besonders weil der Text nicht klar ist. Weiter könnte man sich denken, daß in einem älteren Gedicht nur Odin Fragen gestellt hat und daß daraus erst nachher ein Lied gebildet wurde, in dem auch der Riese eine Reihe von Fragen stellte; man könnte dafür einige Unebenheiten im Anfang anführen⁸.

Die vollkommene Kunst dieses Meisterwerkes, das einen wunderbar durchdachten Aufbau zeigt, beweist, daß die *Vafþrúðnismál* den Gipfel einer langen poetischen Tradition bilden. Man hat auch niemals daran gezweifelt, daß es noch der heidnischen Periode angehört. So sichere und eingehende Kenntnisse über mythologische Dinge, die uns überdies — mit nur wenigen Ausnahmen — sonst nirgends überliefert worden sind, wird man nur in einer Zeit des lebenskräftigen Heidentums erwarten können. Der Geist dieses Dichters ist aber von den Bildern der *Ragnarøk* erfüllt; diese bilden den Schlußstein seines Gedankengebäudes; hieran knüpft sich die Entscheidung. Das letzte Wort, das Odin zu Balder gesprochen hat, ist dem Riesen verborgen, weil es ein Gotteswort ist, ein Geheimnis, von dem das Fortbestehen der Welt abhängt. Weil Odin es kennt, wird er — so hat der Dichter wohl gehofft — aus der Katastrophe der *Ragnarøk* mit derselben

⁸ Vgl. ANF 50 (1934) S. 10—15.

Überlegenheit den Sieg davontragen, wie er jetzt den weisesten der Riesen überwunden hat. Also Ragnarøk-Stimmung, aber ohne den tragischen Akzent, den wir in der *Völuspá* vernehmen: die *Vafþrúðnismál* gehören deshalb wohl in die erste Hälfte des 10. Jahrhunderts.

24. Lehrhaften Inhalt haben auch die *Grímnismál*. Das Gedicht ist überliefert in den beiden Edda-Handschriften R und A, sowie mit einigen Strophen in der *Snorra Edda*. Ihre Rahmenerzählung berichtet von zwei Brüdern Agnarr und Geirrøðr, von denen der zweite von Odin geschützt wird und seinen Bruder aus dem Wege schafft, um selber zu regieren. Frigg und Odin entzweien sich aber über diesen Geirrøðr, und der Gott will ihn erproben. Durch eine Warnung, die Frigg ihm zukommen läßt, behandelt er den bei ihm einkehrenden Gott als einen bösen Zauberer und stellt ihn zwischen zwei Feuer. Hier fängt Odin zu reden an und spricht die *Grímnismál*; schließlich entfaltet er seine gewaltige Macht und rächt sich an Geirrøðr.

Diese Rahmen-Erzählung gehört zu den besterzählten Prosastücken der Edda-Sammlung und beruht gewiß auf einer mündlichen Sage⁹. Sie besteht aus einigen von Anfang an selbständigen Teilen, die von sehr verschiedener Herkunft sind. Sie fängt mit zwei bekannten Märchentypen an, von denen der zweite auch in der Saga Hålfdans des Schwarzen vorkommt¹⁰. Darauf folgt eine Geschichte von der Rivalität zwischen Odin und Frigg, die wir auch aus der langobardischen Überlieferung kennen¹¹. Weiter besteht eine merkwürdige Übereinstimmung mit der Erzählung von der Täuschung des Zeus durch Hera im 14. Gesang der Ilias, und es ist wohl zu verstehen, daß einige Forscher an eine Entlehnung aus ihm gedacht haben¹². Das ist aber höchst unwahrscheinlich und man wird vielmehr an einen alten Mythos denken dürfen, den die Langobarden schon in ihren Ursitzen (und zwar

⁹ Vgl. E. Wessén in *Saga och Sed* 1946 S. 18.

¹⁰ In Snorris *Heimskringla*, *Hålfðanar saga svarta* c. 8 und *Flateyjarbók* I, 564f.

¹¹ In der *Origo gentis Langobardorum* und umgearbeitet in Paulus Diaconus' *Historia Langobardorum*; vgl. über das Verhältnis dieser Quellen K. Hauck, *Saeculum* 6 (1955) S. 210.

¹² Vgl. G. Neckel, *Die Überlieferungen von dem Gotte Balder* (1920) S. 246—247 und G. Baesecke, *Vor- und Frühgeschichte des deutschen Schrifttums I* (1940) S. 318—319.

in Schonen) gekannt haben und den man sogar bis in die indogermanische Zeit zurückverfolgen kann¹³. Damit ist aber noch nicht gesagt, daß diese Einleitung von Anfang an zu diesem Liede gehört hat; jedenfalls wird auf sie nur in den Strophen 1—3 und 51—53 Bezug genommen.

Aber auch die eigentlichen *Grimnismál* machen beim ersten Anblick einen wenig einheitlichen Eindruck. Der Form nach wechseln Strophen in ljóðaháttir mit þula-Reihen; in rhythmischer Hinsicht sind sogar die ljóðaháttir-Strophen sehr verschieden gebaut. Aber auch der Inhalt macht den Eindruck, aus ungleichartigen Stücken entstanden zu sein: Strophen, die sich auf die Odin-Fabel selbst beziehen, gibt es nur sehr wenige; daneben haben wir eine Reihe von Strophen, in denen die Götterwohnungen aufgezählt werden, wieder andere, die von Walhalla und der Weltesche reden oder sogar von anderen mythologischen Vorstellungen erzählen; daneben gibt es lange Reihen von Flußnamen und am Ende von Namen, mit denen Odin sich selbst benannt hat. Es scheint fast unmöglich, in dieser kaleidoskopischen Verwirrung einen roten Faden vom Anfang bis zum Ende zu verfolgen.

Die frühere Eddakritik hat dieses Gedicht schonungslos behandelt¹⁴. Indem man die epische Fabel als den Hauptinhalt betrachtete, hat man die didaktischen Strophen als spätere Zutat verworfen, aber damit gelangte man zu einem sehr mageren und im Grunde wenig befriedigenden Inhalt. Man muß wohl zu der Einsicht kommen, daß die didaktischen Strophen nicht als ein Fremdkörper in den *Grimnismál* betrachtet werden dürfen, oder anders gesagt, daß für eine Geschichte, die Odins Überlegenheit zeigen soll, auch mythologische Kenntnisse bedeutungsvoll sind. Jeder Versuch, die *Grimnismál* zu verstehen, muß den didaktischen Teilen ihren Platz im Gesamtaufbau des Liedes zugestehen.

Das richtige Verständnis für diesen Hauptteil des Gedichtes hat A. G. van Hamel angebahnt¹⁵: dieser Odin tritt auf in der Rolle eines Magiers, der durch Martern und Fasten seine magischen Kräfte zu steigern versucht, wie es überall auf der Welt die Schamanen auch getan haben. Fast gleichzeitig mit ihm hat Magnus

¹³ Vgl. F. R. Schröder PBB 80 (1958) S. 347—348.

¹⁴ Vgl. Müllenhoff, Deutsche Altertumskunde V, S. 159ff und R. C. Boer ANF 22 (1906) S. 133—174.

¹⁵ Vgl. APhS 7, 1933, S. 285—286.

Olsen versucht, die Bedeutung des Gedichtes zu würdigen¹⁶. Er leugnet nicht die Möglichkeit, daß einige wenige Strophen im Laufe der Überlieferung hinzugefügt worden sind, aber das darf man von der großen Masse dieser Strophen nicht behaupten. Odin, der zwischen zwei Feuern gestellt ist, hat eine Vision, in der er die Herrlichkeit der Götterwelt an seinem geistigen Auge vorbeigleiten sieht; zuweilen schiebt sich ein düsteres Bild der drohenden Ragnarøk dazwischen, aber nachdem Geirrøðs Sohn ihm einen Becher dargereicht hat, wächst sein Wille zur Tat, und er wird sich seiner Macht bewußt durch die Aufzählung seiner Namen, deren jeder eine Manifestation seiner Kraft ist.

Besonders F. R. Schröder hat eingehend nachgewiesen¹⁷, daß es sich hier um einen schamanistischen Ritus handelt, ähnlich wie in den bekannten Strophen 138—139 der *Hávamál* (s. § 27), der bezweckte, eine Ekstase hervorzurufen, in der übernatürliche Kräfte und Einsichten erlangt werden. Der Nachweis, daß wir in Indien ähnliche Zauberhandlungen, sogar mit den gleichen Einzelheiten, vorfinden, verbürgt ihr hohes Alter. Schröder ist der Ansicht, daß der große Odinsmonolog ursprünglich nicht mit der Fabel von Agnarr und Geirrøðr verbunden gewesen, sondern als ein selbständiges Lied zu betrachten ist. Dagegen hatte M. Olsen versucht, die Einheit des überlieferten Gedichtes zu retten. Jedenfalls darf man sagen, daß der letzte Bearbeiter der *Grímnismál* beide Teile so geschickt miteinander verbunden hat, daß dadurch eine fast trügerische Einheit geschaffen worden ist.

Der Reichtum an mythischem Wissen aber, der sich in diesem Eddalied entfaltet, scheint nur möglich in einer Zeit, für die das Heidentum noch lebendiger Besitz war. Wir schreiben es aber der spätheidnischen Zeit zu, weil auch hier wieder die Ragnarøk-Stimmung durchbricht. Sie ist aber nicht ein dumpfes Sichergeben in das unentrinnbare Schicksal, sondern krafterfüllt und wagemutig. Am Ende des Liedes sagt der Gott, daß er einen durch Schwertschneide gefällten Toten haben wird und daß Geirrøðr in diesem Augenblick Odin sehen kann. Das ist dieselbe kampfbereite Stimmung, die wir in den Preisliedern auf Erik Blutaxt und Hákon den Guten vorfinden (§ 64 und 65). Odin rüstet sich zum Endkampf weil er muß und weil er ihn will. Und zusammen mit dem Gott rüstet sich auch die heidnische Menschheit.

¹⁶ Vgl. ANF 49 (1933) S. 263—278.

¹⁷ A. a. O. S. 348—378.

25. Unter der Überschrift *Hávamál* sind 164 Strophen zusammengefaßt, die wohl nicht eine ursprüngliche Einheit gebildet haben. Sie sind in der Hs R überliefert (Str. 1 auch in der *Snorra Edda* und die Zeilen 84, 4—6 in der *Fóstbræðra saga*). Der erste Eindruck ist, daß ein Kompilator mehrere selbständige Lieder und Strophenreihen zu einem Ganzen verbunden hat, weil sie im allgemeinen einen didaktischen Inhalt haben; er hat sie auf Grund von einigen Strophen, in denen Odin eine Rolle spielt, als Sprüche dieses Gottes bezeichnet¹⁸. Hier sind Lieder aus verschiedenen Zeitaltern nebeneinander gestellt; es gibt Strophen, die hoch in die heidnische Zeit zurückreichen, ja die noch vor der Besiedelung Islands im Mutterlande Norwegen gedichtet worden sind; aber im Laufe der Überlieferung sind immer wieder neue Zusätze entstanden, die noch in der Zeit der Niederschrift geschaffen werden konnten. Die Mehrzahl der Einzellieder dürfen wir aber wohl der letzten heidnischen Zeit zurechnen.

Die *Hávamál* enthalten die folgenden Stücke: eine Reihe von Strophen, die sittliche Regeln enthalten (Str. 1—80, 93—95, 103); eine Priamelsammlung (Str. 81—90); drei Geschichten, in denen Odin eine Rolle spielt (1. Str. 84, 91—92, 96—102; 2. Str. 104 bis 110; 3. Str. 138—145); die sogenannte *Loddfáfnismál*, eine Reihe von Ratschlägen (Str. 112—137) und das *ljóðatal*, eine Reihe von Zaubersprüchen (Str. 146—163).

Der Ton dieser Stücke ist durchaus verschieden. Während im Sittengedicht die eckige Ausdrucksweise des Sprichworts vorherrscht, zeigen die beiden ersten Odinbeispiele einen spielerischen, scherzhaften Ton, wogegen die übrigen Stücke mehr oder weniger den feierlichen Charakter alter Kultdichtung haben. Das dürfte an sich schon beweisen, daß die *Hávamál* nicht aus einem Guß sind. Ein später Sammler hat die eddischen Liedfragmente, die einen lehrhaften Inhalt hatten, aneinander gereiht, ohne sich um die innere Einheit dieser Kompilation zu kümmern.

Über die gnomischen Strophen haben wir schon in § 16 gesprochen. Hier ist nur noch einiges über die Form dieser Spruchsammlung nachzuholen. Der Inhalt erstreckt sich natürlich über verschiedene Lebensgebiete des germanischen Menschen; eine innere Einheit ist kaum zu erwarten. Ein Dichter kann aber wohl

¹⁸ E. Wessén denkt an die Möglichkeit, daß Snorri diese Kompilation gemacht hat, vgl. *Saga och Sed* 1946 S. 8—9 und *Filologiskt Arkiv* 8, 1959, S. 8—9. Das ist aber m. E. wenig wahrscheinlich und wird sich auch wohl nie beweisen lassen.

den Versuch machen, Gleichartiges zusammenzustellen, und zwar so, daß eine Strophenreihe von der Gastfreiheit handelt, eine andere vom Betragen in der Gesellschaft oder von Freundschaft, praktischen Alltagsregeln und dgl. Wiewohl hie und da einheitliche Strophenreihen vorzuliegen scheinen, kann man doch nicht behaupten, daß das Sittengedicht der *Hávamál* aus kürzeren Liedern aufgebaut worden ist, die jedes ein bestimmtes Thema behandelten. Versuche, die überlieferten Strophen durch Neuordnung in geschlossene Gruppen einzuteilen, haben einen so willkürlichen Charakter, daß sie als verfehlt zu betrachten sind¹⁹.

Es ist sehr schwierig festzustellen, ob diese Strophen auf Grund eines bestimmten Gedankenganges zusammengestellt sind²⁰. Man kann jedenfalls kürzere Reihen nachweisen, in denen eine inhaltliche Einheit angenommen werden darf; diese kennzeichnen sich manchmal dadurch, daß sie auch in der Form aufeinander abgestimmt sind. Beispiele dafür sind Str. 23—27 mit der Anfangszeile *ósnotr maðr* oder *ósviðr maðr*, Str. 54—56 mit der Zeile *meðalsnotr*, Str. 61—63, deren Anfangszeile aus zwei durch *ok* verbundenen Wörtern bestehen. Gleicher Art sind Str. 3—5 mit dem Anfang *elz er þorǫf*, *vats er þorǫf*, *vits er þorǫf*; Str. 8—9 *hinn (sá) er sæll*; Str. 10—11 *Byrði betri*.

Auch können bestimmte Wörter dazu geführt haben, Strophen nacheinander zu stellen. In Str. 9 stehen die Wörter *lof* und *vit*; in Str. 10 lesen wir *manvit*, während in Str. 8 das Wort *lof* zu finden ist. So bildet Str. 9 eine Brücke zwischen der vorhergehenden und der nachfolgenden Strophe. So bekommt man den Eindruck, daß der Verfasser dieser Spruchsammlung fertige Strophenreihen gekannt hat und diese zu einer Einheit hat zusammenfassen wollen. Es scheint deshalb möglich, daß er auch selber dabei tätig gewesen ist und z. B. Variantenstrophen hinzugefügt hat. Übrigens werden im Laufe einer langen Überlieferung in einem so losen Gebilde manchmal Verschiebungen stattgefunden haben; es können Strophen ausgefallen sein und auch die Textgestalt braucht keineswegs die Ursprüngliche zu sein. Welcher Art das Material war, aus dem das eddische Sittengedicht gebaut wurde, entzieht sich aber unserer Beurteilung²¹.

¹⁹ Vgl. z. B. A. Heusler, Sitzungsberichte der Berliner Akademie der Wissenschaften 1917 S. 105—135.

²⁰ Vgl. dazu Wessén *Filologiskt Arkiv* 8, 1959 S. 13 ff.

²¹ Es scheint mir abwegig zu denken, daß zwei eng aufeinander Bezug nehmende Strophen (wie Str. 10 und 11, 24 und 25, 36 und 37 usw.) darauf

Sprichwörter entlehnen ihre Bilder dem alltäglichen Leben. Das Leben, das manche Strophe der Hávamál widerspiegelt, ist aber jenes des norwegischen Bauern, denn auf Island war das Gleichnis mit der auf kahlem Hügel dürrhenden Tanne (Str. 50) oder mit einem Wolf (Str. 58) kaum zu erwarten. Wir dürfen daraus schließen, daß bei der Besiedelung Islands solche lehrhaften Sprüche schon aus der Heimat mitgenommen wurden und hier im Gedächtnis bewahrt blieben. Die Lebensweisheit spiegelt den Geist des einfachen Landmannes wider, und sie entspricht seinen täglichen Bedürfnissen. Hier herrscht kaum eine Flucht der Gedanken über das Irdische hinaus, sondern der nüchterne Sinn einer mit unzähligen Schwierigkeiten kämpfenden Bauernbevölkerung. Aber mag der Gedanke einfach sein, er wird in einer scharfgemeißelten Strophe ausgedrückt und verfehlt dadurch seine Wirkung nicht.

(72) <i>Sonr er betri,</i>	Ein Sohn ist besser,
<i>þótt sé síð of alinn</i>	ob geboren auch spät
<i>eptir genginn guma;</i>	nach des Hausherrn Hingang;
<i>sialdan bautarsteinar</i>	nicht steht ein Denkstein
<i>standa brautu nær,</i>	an der Straße Rand,
<i>nema reisi niðr at nið.</i>	wenn ihn ein Gesippe nicht setzt.

Dem Sittengedicht folgt eine Reihe von Strophen, deren Form mit jener der mittelalterlichen Priamel übereinstimmt. Man hat sie deshalb als ziemlich junges Stück der Hávamál betrachtet, weil sie ja ausländische Vorbilder vorauszusetzen scheinen²². Das ist aber keinesfalls sicher, denn die Grenze zwischen der þula und der Priamel ist so fließend, daß man sich eine Entwicklung innerhalb der nordischen Überlieferung leicht denken kann. Zeilenreihen, wie sie die *Tryggðamál* (s. § 11) enthalten, sind nicht weit von der Priamel entfernt; hier wie dort finden wir die plötzliche Unterbrechung des Gleichlaufs durch einen malenden Zwischensatz²³. Das skeptische Verhalten, das diesen Strophen ihren eigentümlichen Charakter gibt, stimmt so ausgezeichnet zu der — man möchte fast sagen — allgemeinmenschlichen Bauernerfahrung, daß auffallende Übereinstimmungen mit südgermanischen Spruchzeilen

hindeuten sollten, daß hier eine Art dialogisierenden Vortrages anzunehmen sei, wie B. S. Philpotts, *The Elder Edda and ancient Scandinavian Drama* S. 94 behauptet hat.

²² Vgl. Gering-Sijmons, Kommentar zur Edda-Ausgabe I, 119.

²³ Vgl. *Tryggðamál* (EM 131 Str. 15—16): *ok standi honum beinn byrr und báða vængi* mit Hávamál Str. 89: *þá er iór ónýtr ef einn fótr brotnar*.

keine Abhängigkeit beweisen können²⁴. Die kunstreiche Ausbildung in so zahlreichen gleichlaufenden Verszeilen dürfte aber wohl als ein Ergebnis jüngerer Bearbeitung betrachtet werden²⁵.

26. Die *Loddfáfnismál* (Str. 112—137) sind ein Gedicht, dessen anspruchsvolle Form mit dem trivialen Inhalt nicht gut in Einklang steht. Eine Reihe von Lebensregeln, die besonders kluge Vorsicht als die oberste Tugend loben, sind in einen Rahmen gefaßt, der weit besser für eine Sammlung magischer oder religiöser Sprüche geeignet wäre. Die an den Anfang gestellte Strophe 111, die von einem *pulr* erzählt, der lauschend am Urðar-Brunnen sitzt, gehört sicherlich nicht in diesen Zusammenhang und paßt weit besser zu dem folgenden *ljóðatal*. Aber schon der formelhafte Eingangshelming der Spruchstrophen läßt einen Rat erwarten, der von weit größerer Bedeutung ist als die hier folgenden. Wörter wie *njóta munda ef þú nemr* erwarten wir eher in Verbindung mit Offenbarungen mythischer Weisheit; in dem stark gehobenen Abschluß der ganzen *Hávamál* (Str. 164) begegnen wir gerade den Worten *njóti sá er nam*.

Vielleicht hat ein Spruchdichter aus einem andern Zusammenhang die *Loddfáfnir*-Formel entlehnt und sie, sonderbar genug, für seine philisterhaften Lebensregeln verwendet. Weil wir aber nicht wissen, wer mit diesem *Loddfáfnir* gemeint ist²⁶, können wir über die Herkunft dieser Formel wenig sagen. Aber offenbar ist die späte Verbindung der feierlichen Einleitung mit der alltäglichen

²⁴ Beispiele s. Gering-Sijmons, z. a. S. S. 121.

²⁵ Die Zeile *kono er brend er* (Str. 81) hat man wohl für die Datierung dieser Strophe in die frühe Wikingerzeit verwenden wollen (z. B. Gering z. a. S. S. 117). Das ist aber nicht so sicher nach den erwägenswerten Betrachtungen Lee Hollanders (MM 1922, S. 175—177), der statt *kono* das allerdings nicht überlieferte Wort *kén* lesen möchte. Dessenungeachtet gehört die Mehrzahl dieser Strophen ins 9. Jahrhundert; den Grundstock bilden deshalb norwegische Spruchstrophen. Die Schlußstrophe der *Hákonarmál* von Eyvindr skáldaspillir erinnert an Str. 76 und 77 der *Hávamál*; daraus hat man gefolgert, daß dieser Teil der *Hávamál* jedenfalls vor 961 fertiggestellt war. Das ist aber nicht sicher. Denn die Übereinstimmung bezieht sich nur auf die beiden ersten Zeilen und zweitens können Strophen dieser Art eben als Spruchdichtung auch außerhalb der *Hávamál*-Sammlung im Umlauf gewesen sein.

²⁶ Die Verbindung des ersten Teiles *lodd-* mit mnd. *lodder*, ae. *loddere* „Spielmann“ ist nur eine Mutmaßung (s. Gering, Edda-Kommentar I, 132); dagegen Heusler, Sitzungsberichte der Preußischen Akademie der Wissenschaften 1917, S. 126.

Strophe. Denn die Strophen, die regelmäßig aus einem formelhaften und einem didaktischen *helming* bestehen, sind nur Ausnahmen; häufiger finden wir die *ráðomk*-Formel mit einer vollständigen *ljóðahátt*-Strophe verbunden oder sogar mit 1½ solcher Strophen. Daraus schließen wir, daß der Dichter ein altes Spruchgedicht bearbeitet hat, indem er diese Formel hinzufügte; wenn es möglich war, hat er die Hälfte einer Strophe durch die Formel ersetzt, aber in den meisten Fällen hat er entweder die alte Strophe vollständig stehen lassen oder aber sie in zwei Teile zerschnitten und die zweite Hälfte zu einer neuen vollständigen ausgefüllt. Dadurch wurde aber der formale Bau eines solchen Spruchgedichts zerstört²⁷.

Das *ljóðatal* ist ganz anderer Art. Es enthält 18 Strophen, die mit einer durchgehenden Numerierung versehen sind, wie das in Gedichten mit mythischen Stoffen häufig vorkommt (s. § 22). Der Inhalt ist eine Aufzählung von Zauberliedern für verschiedene Lebensbedürfnisse. Zwar ist leider die Form dieser magischen Lieder nicht mitgeteilt, aber es ist für unsere Kenntnis der heidnischen Zauberpraxis schon außerordentlich wichtig, daß wir diese Inhaltsangabe besitzen. An den Anfang gehört die schon oben erwähnte Strophe 111, die wohl so verstanden werden soll, daß Odin selber diese Weisheit an Urds Quelle vernommen hat und sie nachher in des Hohen Halle verkündet. Nur für diesen Teil des ganzen Strophenkomplexes paßt eigentlich der Name *Hávamál*, der in der letzten Strophe 164 auch genannt wird. Der zauberkundige Gott Odin selber spricht also diese Strophen; darauf deutet auch die eigentümliche Schlußstrophe 163, in der er sich selbst ein höchstes Geheimnis vorbehält; hier denken wir unwillkürlich an das rätselhafte Wort, das er seinem Sohne Balder ins Ohr geraunt haben soll.

Die verschiedenen textkritischen Fragen, die sich an dieses *ljóðatal* knüpfen, werde ich hier nicht behandeln. Hier soll die Aufmerksamkeit besonders auf seinen künstlerischen Wert gerichtet werden. Daß hier alte Überlieferung bewahrt geblieben ist, dürfen wir den nicht so seltenen Strophen entnehmen, in denen die Verdoppelung der Vollzeile das *galdr* lag herstellt, also

²⁷ Vgl. meine Ausführungen ANF 50 (1934), S. 23—26. Auch I. Lindquist betrachtet in seinem Buche die Urgestalt der *Hávamál* (1956) S. 35 diesen Teil der *Hávamál* als eine Epigonen-Arbeit, die aber noch in der heidnischen Zeit entstanden sein soll.

das Versmaß, das gerade für Zaubersprüche das artgemäße ist. Besonders die Schlußstrophe 164 klingt in ihrer Doppelung des *galdralag* und durch den Parallelismus der Satzteile mit einem feierhaften Ernst, der uns nur noch lebhafter den Untergang der altgermanischen kultischen Poesie bedauern läßt.

27. Auch die drei Odins-Beispiele zeigen eine sehr verschiedene Haltung. Falls wir zu dem ersten Beispiel die Strophen 84, 91—92 und 96—102 rechnen dürfen — die Abtrennung ist unsicher, weil diese Geschichte in die Spruchsammlung eingebettet ist — so behandelt es die Treulosigkeit des Weibes. Man betrachtet diese Fabel gewöhnlich als eine Nachahmung eines mittelalterlichen Schwankes; in diesem Falle dürfte sie der nachheidnischen Zeit zuzurechnen sein. Einige Cäsuren in der Mitte einer Verszeile können dieses Urteil nur bestätigen.

Wichtiger ist das zweite Exempel (Str. 104—110), das davon handelt, wie Odin den Dichtermet erworben hat. Auch dieses ist ein Beispiel der Liebesbetörung; aber jetzt ist Odin als Sieger aus dem Ränkespiel hervorgegangen. Diese Mythe, deren Bedeutung in dem Komplex der Odinsvorstellungen sehr wichtig ist, wird hier in einer Form behandelt, die einen altertümlichen Eindruck macht. Die *galdralag*-Strophen, die an einigen Stellen vorkommen, deuten jedenfalls darauf hin, daß der Verfasser dieses Odin-Exempels den Eindruck des feierlichen Ernstes hat wecken wollen.

Das dritte Stück, in dem Odin auftritt (Str. 138—145), kann man als alte Ritualpoesie auffassen. Es ist der Form nach so mit den formelhaften Eigentümlichkeiten der sakralen Poesie gesättigt, daß man sich hier außerhalb der profanen Welt fühlt. Aber auch die Sprache hat den feierlichen Klang der heiligen Dichtung: den Gleichlauf der Verszeilen mit gekreuzter Alliteration, die rätselhafte Sprache, die auf ein unaussprechbares Mysterium hinzuweisen scheint. Die Strophe 142, die von den Runen handelt, enthüllt uns die Heiligkeit dieser Schriftzeichen, die Odin durch sein Selbstopfer für die Menschheit erlangt hat:

<i>Rúnar munt þú finna</i>	Runen sollst du lernen
<i>ok ráðna stafi,</i>	und rätliche Stäbe,
<i>míðk stóra stafi,</i>	Stäbe gar stark,
<i>míðk stinna stafi,</i>	Zeichen zauberkräftig,
<i>er fáði fimbulþulr</i>	Wie sie zog der Zauberrich,
<i>ok gærði ginnregin</i>	Wie sie wirkten Wehrgötter,
<i>ok reist hroþr ragna.</i>	Wie sie ritzte der Raterfürst.

Der Bearbeiter der *Hávamál* hat den religiösen Charakter dieser Mythe so lebhaft empfunden, daß er einige andere, in der mündlichen Überlieferung bewahrte Strophen mit ähnlichem Inhalt dahintergestellt hat. Daß hier zerstreute Reste alter sakraler Dichtung vorliegen, hat man allgemein angenommen; sie sind für die altgermanische Religionsgeschichte deshalb überaus wichtig. Vom Standpunkt der Literatur sind sie aber zu fragmentarisch, um dem bereits an früheren Stellen gewonnenen Bilde neue Züge hinzuzufügen. Über die Art der für das priesterliche Amt geforderten Kenntnisse belehrt uns die auch durch ihre Form bedeutsame Strophe 144:

<i>Veitstu, hvé rista skal?</i>	Weißt du zu ritzen?
<i>veitstu, hvé ráða skal?</i>	weißt du zu raten?
<i>veitstu, hvé fá skal?</i>	weißt du zu färben?
<i>veitstu, hvé freista skal?</i>	weißt du zu fragen?
<i>veitstu, hvé biðia skal?</i>	weißt du zu wünschen?
<i>veitstu, hvé blóta skal?</i>	weißt du zu weihen?
<i>veitstu, hvé senda skal?</i>	weißt du zu schicken?
<i>veitstu, hvé sóa skal?</i>	weißt du zu opfern?

Wie die Strophensammlung, die unter dem Namen *Hávamál* überliefert worden ist, in dieser Gestalt geschaffen wurde, bleibt ein ungelöstes Problem. Der Kompilator hat offenbar den Eindruck gehabt oder wecken wollen, daß diese Spruchdichtung von Odin gesprochen wurde. Einige Strophen wie 111 und 164 machen den Eindruck, daß dieses Lied oder doch wenigstens die *Loddáfáfnismál* und das *Ljóðatal* unter besonders feierlichen Umständen und an einem sehr heiligen Ort rezitiert wurden. Die Strophen 138ff. mit dem Selbstopfer Odins bestätigen nur, daß man einmal eine Verbindung mit diesem Gott angenommen hat. Damit stimmen aber wieder die etwas alltäglichen Sprüche im Anfangsteil gar nicht überein. Trotzdem hat man es einmal als sinnvoll betrachtet, auch sie als einen Teil der *Hávamál* aufzunehmen.

Man kann sogar feststellen, daß große Abschnitte dieser Strophensammlung um die Gestalt des Runen- und Zaubergottes kreisen; wäre es also nicht möglich von hier aus zu einer ursprünglicheren Form durchzudringen? Ivar Lindquist hat das bejaht, und in einer höchst originellen Untersuchung²⁸ hat er versucht,

²⁸ Die Urgestalt der *Hávamál*, Ein Versuch zur Bestimmung auf synthetischem Wege, Lundastudier i Nordisk Språkvetenskap 11, 1956; vgl. dazu S.

ein Bild des Urgedichtes zu entwerfen. Er erblickt darin ein Initiations-Ritual eines Odin verehrenden Männerbundes. Durch eine allerdings sehr eingreifende Umordnung der überlieferten Strophenreihe gelingt es ihm, einen sinnreichen Aufbau herbeizuführen. Das Gedicht soll aus zwei Blöcken bestehen und zwar A. die Theophanie Odins, worin er seine Göttlichkeit als Herr der Lebensweisheit, der Zauber- und Runenkunst offenbart, beginnend mit dem Erlebnis des göttlichen Wanderers, wie der Episode mit Billings Tochter, fortschreitend über die Geschichte von Gunnlöð und der Gewinnung des Dichtermetes und dann emporsteigend zu dem bedeutsamen Mythos seines Selbstopfers. Jetzt erst folgt der Block B mit den verschiedenartigsten Lebensregeln, die jetzt den Anfang des Gedichtes bilden. Das Ganze wird von einer (freilich rekonstruierten) Einleitung und einem (erhaltenen) Schluß umrahmt; hier tritt ein Initiandus als Gast in Odins Halle ein und wird als nicht vollwertiger Mann mit dem Schimpfwort *Loddfáfnir* (etwa Laffe) angesprochen.

Dieser Rekonstruktionsversuch ist mit großem Scharfsinn durchgeführt; dabei spielen Stilkriterien als heuristisches Prinzip eine große Rolle. Trotzdem vermag das Ergebnis nicht zu überzeugen. Es ist durchaus anzuerkennen, daß Lindquist so viel wie nur möglich vom überlieferten Gedicht hat retten wollen, aber dadurch wird die innere Einheit auch weniger augenfällig. Die Episode mit Billings Tochter ist schon in dem Block von Odins Selbstenthüllung merkwürdig genug; man spürt fast mehr den Geist eines mittelalterlichen Fabliau's, als daß man ihr einen Platz in dem die Macht des Gottes offenbarenden Eingangsteil zubilligen möchte. Der Übergang zwischen den beiden Blöcken ist ebenfalls mit Mängeln behaftet. Gibt man auch zu, daß Odin nach der Szene der Erwerbung des Skaldenmetes das *ljóðatal* spricht, so wird man es weniger einleuchtend finden, daß er nach seinem Selbstopfer und den feierlichen Strophen 142—145 die z. T. fast bürgerlichen Vernunftsregeln Str. 1 ff. hergesagt haben soll. Überdies kommt Lindquist zu diesem Ergebnis durch recht gewaltsame Umstellungen der überlieferten Strophenordnung, deren Berechtigung nur aus der Überzeugungskraft seiner Rekonstruktion gewonnen werden kann.

Man fragt sich, wie ein sinnvolles Gedicht wie Lindquists Ur-Hávamál so hoffnungslos in Unordnung geraten konnte. Lind-

quist, der glaubt, daß Snorri die alte *Hávamál* noch gekannt hat, meint hier die Hand eines christlichen Eiferers zu spüren, der zwar aus antiquarischem Interesse das Gedicht aufschreiben wollte, aber es zur Unkenntlichkeit entstellt hat, damit man das Ritual des heidnischen Kultes nicht darin wiedererkennen sollte. Das dürfte aber wenig glaubwürdig sein. Konnte ein Mensch des 13. Jahrhunderts überhaupt noch den ursprünglichen Sinn dieses Gedichtes herausfühlen? Konnte er damals noch befürchten, daß ein richtig wiedergegebenes heidnisches Ritual noch Schaden stiften konnte? Weshalb hat er dann nicht energischer zugegriffen und z. B. die Strophen mit Odins Selbstopfer nicht ausgeschieden? Hätte dieser Eiferer das alte Lied so heillos zerstört, dann wäre seine Wiederherstellung fast ein philologisches Wunder zu nennen.

Trotzdem möchte ich Lindquists Versuch durchaus nicht als eine mißlungene Interpretation beiseite schieben. Er enthält fruchtbare Gedanken. Es wäre wohl vorsichtiger gewesen, ihn nicht für die ganze Strophensammlung durchführen zu wollen; es gibt gewiß einige Teile, die als eine von Odin ausgesprochene Belehrung aufgefaßt werden können. Es ist dann weiter denkbar, daß sich um diesen alten Kern weitere Stücke angeschlossen haben; dabei kann man sich vorstellen, daß das Exempel von Billings Tochter sich den beiden andern Odingeschichten zugesellt hat und besonders, daß sehr verschiedenartige Spruchstrophen in diesem Rahmen Aufnahme finden konnten.

28. In vieler Hinsicht ist das Gedicht *Harbarðsljóð* merkwürdig. Es ist vollständig erhalten in R, und nach Str. 19⁷ auch in A. Der Inhalt ist ein Zankgespräch zwischen Odin und Thor; die Veranlassung dazu ist, daß Odin als Fährmann dem aus dem Riesenlande zurückkehrenden Thor die Fähre verweigert und ihn nötigt, einen langen Umweg den Fluß entlang zu machen. Die beiden Götter werden in einem Männervergleich einander gegenübergestellt; dabei zeigt sich Thor als der biedere, gutgläubige, etwas einfältige Raufbold, der im ständigen Kampf mit den Riesen liegt, während Odin der schlaue, sogar falsche Verführer und Kampfhetzer ist. Dieser Gott ist sich seiner Überlegenheit voll bewußt und verwirrt Thor mit seinen zweideutigen Redensarten.

Hohn oder Spaß? Diese Frage läßt sich nicht leicht entscheiden. Von unserem heutigen Empfinden aus scheint eine solche Travestie, in welcher Thor als ein seinen Speisekorb auf dem Rücken

mitschleppender Strolch und Odin als ein in Wind und Wetter sich abmühender Fährknecht auftritt, mit Ehrfurcht vor den hehren Gestalten der Götter unvereinbar. Aber der heidnische Mensch stand seinen Göttern anders und jedenfalls freier als wir gegenüber. Das zeigt jeder Mythos, der für den Gläubigen Beweis der göttlichen Machtfülle war, auf uns aber vielmehr den Eindruck der Beschränktheit und Unzulänglichkeit macht. Deshalb kann, was damals gutmütiger Scherz war, uns grimmiger Spott scheinen. Jedenfalls glauben wir soviel aus diesem Liede herauszuhören, daß das Gefühl der Bewunderung für die Großtaten der Götter noch nicht geschwunden war: wenn Thor nicht da wäre, würden die Dämonen die Menschen von der Erde ausrotten, und Odin bleibt der hehre Gott der Krieger, der die im Kampfe gefallenen Fürsten in Walhalla um sich versammelt. Mir scheint der Geist dieses Dichters auf der Schneide einer messerscharfen Klinge zu balancieren; gutmütig kann man diesen Scherz kaum mehr nennen, aber wir sind dennoch weit von der Parodie entfernt. Der Boden, auf dem dieses merkwürdige Lied gewachsen ist, kann nur jene Periode des Überganges sein, in der die alte selbstverständliche Sicherheit des Glaubens ins Schwanken geraten war.

Merkwürdig sind die *Harbarðsljóð* aber auch ihrer Form wegen. So nachlässig ist kein zweites Eddalied gebaut: regelrechte Strophen sind nur wenige da, im allgemeinen herrscht eine sehr freie metrische Zeile, die zuweilen zu einfachen Prosasätzen herabsinkt, aber sich dann wieder zu eindrucksvollen Versstücken zusammenrafft. Dadurch macht das Lied den Eindruck einer kecken Improvisation, die sich über der Freude an den sich überstürzenden Einfällen um die Form nur wenig kümmert. Denn es ist nicht angängig, hier eine schlechte Überlieferung für die Verstöße gegen die regelmäßige Verstechnik verantwortlich zu machen. Wenn diese Tradition die Form so vieler anderer Lieder geschont hat, weshalb sollte sie gerade dieses Gedicht so stark mitgenommen haben?²⁹ Überdies ist die Form des Männervergleichs noch ganz deutlich zu sehen, besonders durch die Refrainzeilen „Was hast Du inzwischen gemacht?“ Dadurch wird in einem kecken Ansturm der Wettkampf der Götter zu einer steilen Spitze emporgetrieben, wobei, zuweilen Zeile um Zeile, Rede und Gegenrede

²⁹ A. Heusler bemerkt in *Die altgermanische Dichtung*² § 91 treffend: es ist schon ein Wunder, daß der Gang vom Dichtermund zu unserer Abschrift so wenig ins gewohnte Richtmaß gerenkt hat.

gegeneinanderprallen. Der blitzschnelle Wortstreit des Liedes hat in der altnordischen Poesie nirgends seinesgleichen.

Die Sprache zeigt auch die Merkmale der alltäglichen Rede; man hat Ausdrucksweisen nachgewiesen, die sonst der altnordischen Poesie fremd sind³⁰ und deshalb gemeint, daß dieses Gedicht aus ziemlich später Zeit stamme oder von einem norwegischen Dichter verfaßt sei. Das letztere ist möglich, aber es läßt sich nicht beweisen; wer die freie Versform dafür ins Feld führt, setzt voraus, daß die Skaldik damals schon im Mutterlande stark zurückgegangen wäre. Aber man vergißt dabei, daß die Isländer jedenfalls an diesem in technischer Hinsicht mangelhaften Gedicht so starkes Gefallen gefunden haben, daß sie es der Mühe für wert gehalten haben, es einige Jahrhunderte im Gedächtnis zu bewahren. Die Sprache bietet der Interpretation so viele Schwierigkeiten, daß man lieber mit einer langen als einer kurzen Überlieferung rechnen möchte; man darf es wohl der 2. Hälfte des 10. Jahrhunderts zurechnen³¹. Das Lied ist deshalb besonders wertvoll, weil es zeigt, wie vielgestaltig die altnordische Dichtkunst in ihrer Blütezeit war, und daß neben den wohlgepflegten Pflanzen der Skaldik auch manches wilde Gewächs emporgeschossen ist³².

29. Die Periode der religiösen Spannungen brachte es mit sich, daß man sich in die Glaubensfragen mit größerem Ernst vertiefte. Das ungefährdete Heidentum hatte die Neigung, die Kulthandlung als den wichtigsten Teil der Religion zu betrachten, und ließ sich weniger auf eine tiefere Begründung der damit zusammenhängenden Fragen ein. Das aber änderte sich mit einem Mal, als das Heidentum den Kampf mit dem in dieser Hinsicht überlegenen christlichen Glauben aufnehmen mußte; jetzt war es dazu genötigt, sich von dem Inhalt seiner religiösen Vorstellungen Rechenschaft zu geben. Wir dürfen erwarten, daß in dieser Zeit bewußt an der Ausbildung der mythologischen Überlieferung gearbeitet wurde und

³⁰ Die Suffigierung des Artikels wie *sundit*, *landit* oder ein Ausdruck wie *hogursveini þinom* (Str. 13). Deshalb betrachtet Eugen Mogk, Grundriß 2 S. 83 es als ein Beispiel der jüngsten þulirdichtung.

³¹ Vgl. die feinsinnige Untersuchung von M. Olsen, *Edda og Skaldekvad* 1, 1960 S. 85—88, der Einfluß von Rm, Fm, Grm und Háv nachweist, aber auch von Haustlǫng (etwa 900); andererseits es aber als älter als die Vellekla (etwa 980) betrachtet. Er vermutet, daß es in Hálǫgaland entstanden ist.

³² Für eine ausführliche Besprechung vgl. besonders M. Olsen, *Edda- og Skaldekvad* I (1960).

daß die Wirksamkeit ihren Niederschlag in neuen Götterliedern gefunden hat.

Wir bekommen den Eindruck, daß es sich hierbei besonders um ganz bestimmte Fragen handelte. Die Zeit der Auflösung hat einen Hang zum religiösen Pessimismus herbeigeführt; diese Stimmung fand ihren Nährboden in den Mythen vom Weltuntergang. Denn waren die Ragnarøk früher eine Möglichkeit, jetzt waren sie fast zur Gegenwart geworden; die Götter hatten schon den Weg zur Endschlacht betreten. Balder und sein tragischer Tod ziehen das volle Interesse auf sich, denn das ist der Auftakt zur bevorstehenden Katastrophe. Es ist wohl diese Zeit, die, in einem gewissen, vielleicht unbewußten Wettbewerb mit den Christus-Vorstellungen, der Figur von Balder den Reiz seiner Unschuld und Reinheit, die Tragik seines unverschuldeten Todes verliehen hat.

Balder-Lieder aus dieser frühen Zeit haben wir kaum. In der Hs. A ist ein Gedicht *Baldurs Draumar* überliefert, daß man wohl der heidnischen Periode hat zurechnen wollen³³, aber die Form, in der es jetzt vorliegt, macht es wahrscheinlich, daß es eine völlige Neubearbeitung aus späterer Zeit ist; wir werden es deshalb erst später behandeln (s. § 164). Balders Tod hat aber die Geister sehr beschäftigt und hat wohl zu Liedern Anlaß gegeben; wir kennen den Inhalt nur durch prosaische Nacherzählungen.

In der *Snorra Edda* finden wir eine ausführliche Wiedergabe dieser Balder-Dichtung; die poetische Form verrät sich auf Schritt und Tritt durch die zahlreichen Stabreime, die sich manchmal ohne Mühe zu Langzeilen fügen lassen³⁴. Die Mythe von Hermods Ritt zur Unterwelt ist typisches Merkmal des religiösen Pessimismus: der Versuch, Balder aus der Unterwelt zu befreien, scheitert an der Unabänderlichkeit des Schicksals. Von diesem Lied — das wohl eins der schönsten Götterlieder gewesen sein muß — hat Snorri nur eine Strophe bewahrt; sie beweist uns für dieses Gedicht die Form des ljóðaháttur und eine kräftige plastische Sprache³⁵.

Der genaue Umfang des Gedichtes läßt sich natürlich nicht bestimmen. Vielleicht gibt Snorris Erzählung ein großes Lied

³³ Für das Alter der Baldr-Lieder spricht sich besonders aus H. Schneider PBB 69, 1947, S. 330ff.; er versucht sogar, sie chronologisch zu ordnen und glaubt, daß sie auf die Eiríksmál eingewirkt haben.

³⁴ Vgl. Phillpotts, *The Elder Edda and ancient Scandinavian Drama* S. 76—77 und H. Schneider, *Über die ältesten Götterlieder der Nordgermanen* S. 41—42 und PBB 69, 1947, S. 313—320.

³⁵ Vgl. *Snorra Edda* (Ausg. F. Jónsson 1931) S. 68.

wieder; er kann aber auch mehrere zu einem durchgehenden Bericht verarbeitet haben; ein Lied von Balders Tod und Begräbnis, ein zweites von Hermods Helfahrt lassen sich z. B. leicht aus seiner Darstellung herauschälen. Noch für andere Lieder haben wir Andeutungen; wir finden an mehreren Stellen kurze Bemerkungen über die Rache für Balder: Odin soll durch Zauberkünste die Göttin Vrindr verführt haben, und das Kind aus dieser Verbindung, Víli, soll schon in der ersten Nacht seines Lebens Balders Mörder getötet haben³⁶. Aus allen diesen Liedern ersieht man, wie ernsthaft man sich um dieses zentrale Problem der Ragnarøk bemüht hat, aber auch, daß man den Gefahren gegenüber nicht feige die Waffen sinken ließ. Balders Tod war ein unersetzlicher Verlust, aber man hatte die Kraft zur Rache tat, und Odin raffte sich zum letzten Kampf auf.

30. Das erhabenste Gedicht dieser Übergangszeit ist die *Völuspá*. Es ist in abweichender Textgestaltung in R und in der *Hauksbók* enthalten, überdies führt Snorri mehrere Strophen in seiner *Edda* an und teilt uns den Namen mit. Wir dürfen hier wohl an drei verschiedene Fassungen in der mündlichen Tradition denken. Durch den Mund einer Seherin (*völva*) verkündet der Dichter die Geschichte der Welt; er läßt sie zurückschauen bis in die Anfänge der Schöpfung und das Glück der goldenen Zeit, er beschreibt dann, wie das Unglück in die Welt eingebrochen ist: die Götter haben ihre Eide verletzt, Kampf zwischen Asen und Wanen hat die herrliche Friedenszeit zerstört; mit raschen Schritten geht die Welt ihrem Untergang entgegen. Der entscheidende Wendepunkt ist Baldrs Tod. Der Blick der Seherin richtet sich jetzt auf die Zukunft: die drohenden Mächte der dämonischen Welt sieht sie an allen Seiten sich zum Angriff sammeln; fürchterliche Zeichen künden das Ende. Plötzlich bricht das Verderben über den Kosmos ein; Götter und Unholde ringen miteinander in einem verzweifelten Kampf; nacheinander werden Odin, Freyr und Thor getötet. Auch die Welt vergeht: die Gestirne fallen vom Himmel herab, die Erde sinkt in das Weltmeer zurück. Die herrliche Welt erlischt im Chaos der Urelemente.

Aber noch weiter reicht der Blick der *völva*. Sie sieht einer neuen Zukunft entgegen, die das zerstörte Glück erneuern wird. Herrlich

³⁶ Vgl. Anspielungen in der *Völuspá* und in Baldrs Draumar, weiter in der *Sigurðardrápa* von Kormákr und namentlich bei Saxo Grammaticus.

erhebt sich die Erde aus den Meereswellen; ein neues Göttergeschlecht spielt das sorglose Spiel der goldenen Zeit, und in dieser Welt des reinen Glücks werden Balder und Hødr zusammen in einem goldgedeckten Himmelsaal herrschen.

Der Dichter der *Völuspá* hat nicht eine schon bekannte Darstellung des Weltunterganges poetisch behandelt, sondern er hat eine Weltanschauung aussprechen wollen. Er hat die treibenden Kräfte in diesem schrecklichen Weltgeschick erkannt und mit dem Gegensatz Odin-Balder das Wesentliche darüber ausgesagt. Die alte, sich zum Untergang neigende Welt ist eine Odinswelt; sie trägt den Keim des Verderbens in sich. Mit Ehrfurcht sieht der Dichter zwar zu diesem Gotte, der ganz allein für Götter und Menschen die Verantwortung übernimmt, empor; er hat die Verfehlung in der Vorzeit verschuldet, er setzt deshalb jetzt sein Leben dafür ein, die Welt vor dem Untergang zu retten. Die neue Welt aber ist eine Welt Balders. Und das ist des Dichters ureigenster Gedanke. Aussöhnung, Friede, Gerechtigkeit, das sind die Merkmale, an denen man die neue Zeit, in der Balder regiert, erkennen wird.

So war die Zukunftsvision dieses Mannes, der sehnüchzig nach Erlösung aus dieser bösen Welt von Kampf und Trug, von Laster und Sünde Ausschau hält. Aber daß seine Gedankenflucht ihn so hoch getragen, daß er überhaupt die Möglichkeit einer Umwertung der alten Werte gesehen hat, das ist nur dadurch zu erklären, daß er aus eigener Anschauung den christlichen Glauben kennengelernt hat, der seinen Bekennern diese Gewißheit des Sieges über eine sündige Welt einflößte. Man darf die Beschreibung von Gimlé wohl mit jener des himmlischen Jerusalems in der Apokalypse in Zusammenhang bringen, ob sie aber davon beeinflußt worden ist, bleibt einstweilen unsicher. Die nur in *Hauksbók* überlieferte Strophe 66 mit dem Hinweis auf den ungenannten machtvollen Gott der zum hohen Gericht kommt, ist entschieden christlich gedacht, aber doch wohl als jüngerer Zusatz zu betrachten.

Es wäre aber unrichtig, diesen Dichter einen Christen zu nennen. Er war ein frommer Mensch, der davon überzeugt war, daß in dem heidnischen Glauben die Kräfte zu einer Wiedergeburt zu finden waren. Hat er dem Christentum nach unserem Urteil vielleicht zu viel entnommen, um noch als heidnischer Seher gelten zu können, er hat es unbewußt getan, und selber hat er nicht gefühlt, daß er schon halbwegs zum anderen Glauben hinübergezogen war.

Das Gedicht ist das erschütternde Bekenntnis einer Seele, die zwischen zwei Weltperioden lebt; mit seinem Herzen hängt er an

dem Alten, aber sein Verlangen führt ihn schon dem Neuen entgegen. Wir bewundern in der *Völuspá* den weitschauenden Blick, der den ganzen Kosmos von der Schöpfung bis zum Untergang umfaßt; der Verfasser ist durch die Tiefe seines männlichen Gemüts, die felsenfeste Überzeugung seines Glaubens, den Ernst seiner sittlichen Gesinnung und den hohen Flug seiner Sehnsucht nach einer reineren Welt einer der bedeutendsten Künstler, die das hohe Mittelalter in ganz Europa hervorgebracht hat. Man setzt heute wohl allgemein das Gedicht in die Endphase des Heidentums. Es ist jedenfalls vor 1050 bekannt gewesen, weil Arnórr Jarlaskald in seiner *Þorfinnsdrápa* Str. 57 der *Völuspá* nachgeahmt hat³⁷.

31. Auch in poetischer Hinsicht ist die *Völuspá* eine außerordentlich große künstlerische Leistung. Zwar hat eine jahrhundertelange Überlieferung das Gedicht nicht unversehrt erhalten können, und wenn wir die beiden handschriftlich bewahrten Redaktionen nebeneinander legen, bemerken wir einen großen Unterschied in Zahl, Reihenfolge und Form der Strophen. Obgleich wir dem im Codex Regius überlieferten Text den Vorzug geben, dürfen wir nicht hoffen, daß er mit der Originalform des Gedichtes identisch sei. Ein späterer Abschreiber hat seinen Mangel an Verständnis für diese hehre Dichtung dadurch gezeigt, daß er in den Teil, der von der Schöpfung handelt, einen Zwergenkatalog eingefügt oder jedenfalls sehr erweitert hat. Es werden wohl noch andere und vielleicht schwerere Zerstörungen stattgefunden haben; durch Verlust von

³⁷ Vgl. meine Abhandlung in GRM 24 (1936) S. 1—14. Als rein heidnisch betrachtet von Åkerblom ANF 36 (1920) S. 54—62. Nicht überzeugend ist Pippings Meinung SNF 17 (1926) Nr. 3, daß das Gedicht von einem schwedischen Dichter in Hedeby verfaßt sein sollte. Ganz unmöglich die Behauptung von F. T. Wood, Scandinavian Studies 20 (1948) S. 211—212, der von einem schwedischen Gedicht ausgeht, das nachher in Hedeby zu einem dänischen Lied Anlaß gegeben hätte und am Ende des 9. oder im Anfang des 10. Jahrhunderts ein norwegisches Lied hervorgerufen hätte. Für die Datierung Ende des 10. Jahrh. vgl. Sijmons, Edda-Ausgabe, Einleitung S. 258 ff., R. C. Boer, Edda-Ausgabe II S. 1, H. de Boer in Schneiders Germanische Altertumskunde S. 336—340, B. Nerman ANF 73 (1958) S. 2—3. Abweichend aber Heusler, Altgermanische Dichtung S. 181, der das Lied um 1050 datiert und Meißner, ZfdA 43 (1911) S. 450—451, der aus sprachlichen Gründen an die erste Hälfte des 11. Jahrhunderts denkt. — Als Kuriosum ist zu vermerken, daß A. Dyroff ARW 31 (1934) S. 105—123 den Inhalt des Gedichtes aus Pherekydes von Syros herleiten will. Für eine Herkunft aus den nordbritischen Kolonien tritt H. Kuhn, wiewohl zweifelnd, ein AfdA 61 (1942) S. 58.

Strophen scheint der Übergang zuweilen hart geworden, und Interpolationen können einen guten Zusammenhang zerstört haben. Die Versuche aber, das Gedicht in seiner ursprünglichen Gestalt wiederherzustellen, zeigen, daß philologische Kritik eine künstlerische Leistung noch schwerer schädigen können, als die mündliche Tradition das getan hat³⁸.

Der Dichter hat das Lied seinem Inhalt nach in mehrere Abschnitte gegliedert und diese durch eigene Stefstrophen unterschieden. Die Urzeit wird unter den Schutz der Götter gestellt durch das Stef „Die ratenden Mächte (*regin*) setzten sich in ihre Machtessel (*rokstólar*) und die heiligen Götter untersuchen und finden einen Ratschluß“. Wenn aber die Ereignisse erzählt werden, die den Auftakt zum Drama des Weltuntergangs bilden, verwendet der Dichter die Zeile „Wißt Ihr noch weiter und was?“, die uns durch ihren eindringlichen Ernst und beängstigenden Nachdruck auf die kommende Katastrophe vorbereitet. Die Ragnarök selbst haben wieder ihre eigene wirkungsvolle Stefstrophe: der heulende Wolf Garmr vor der Gnipahöhle und die Versicherung der *völva*, daß sie den schrecklichen Untergang der Götter mit ihrem geistigen Auge schaut. Aber schließlich, als der Dichter die Wiedergeburt der Welt erzählt, kehrt er zu der zweiten Refrainform zurück, um damit die Spannung der weit in die Zukunft Spähennden auszudrücken.

Ein so klarer Aufbau des Liedes beweist schon die vollendete Kunst des Dichters. Man wäre versucht, ihm die strengen Maßstäbe der skaldischen Kunst anzulegen und deshalb anzunehmen, daß die Stefzeilen immer Abschnitte von gleichem Umfang gegeneinander abgesetzt haben. Danach könnte man die Verluste und Umschichtungen der Überlieferung einigermaßen beurteilen. Aber es wäre gefährlich, die *Völuspá* nach rein formalen Gesichtspunkten zu betrachten; denn ihr Verfasser war eben kein Hofskalde, sondern ein begnadeter Dichter, der leidenschaftlich erregt war und seinem aus der Seele geborenen Bekenntnis die eigenen Normen setzte.

Es gibt in der altnordischen Poesie keinen zweiten Dichter, dessen Sprache sich so reich entfaltet und sich der Stimmung des Inhaltes so meisterhaft anschließt. Nirgends zeigt sich die wunderbare Geschmeidigkeit des germanischen Verses so deutlich wie hier;

³⁸ Vgl. K. Müllenhoff, Deutsche Altertumskunde V, I (1883), S. 3—157; R. C. Boer, Kritik der *Völuspá* in *ZfdPh* 36 (1904), S. 289ff.; G. Neckel, Beiträge zur Eddaforschung S. 29ff. Für alle Einzelprobleme vgl. S. Nordal, *Völuspá* (Reykjavík 1923).

nirgends so schön ihre wuchtige Kraft und fließende Beweglichkeit. Der Verseingang des Liedes mit den feierlich klingenden Zeilen:

<i>Hljóðs bið ek allar</i>	Gehör heisch ich
<i>helgar kindir,</i>	heilger Sippen,
<i>meiri ok minni</i>	hoher und niedrer
<i>mögo Heimdallar.</i>	Heimdallssöhne.

erinnert an ähnliche Formeln in der indischen Literatur; hier hat der Dichter uralte Zeilen aus kultischen Liedern übernommen, um seine Hörer auf den Ernst seiner Mahnrede vorzubereiten³⁹.

Der Zustand vor den Ragnarök ist eine Zeit der moralischen Auflösung, und die Entrüstung des Dichters bekundet sich durch die Atempausen, die die Verszeile bis in ihre kleinsten Teilchen zergliedern (Str. 45):

<i>Skeggöld, skálmöld,</i>	Beilzeit, Schwertzeit,
<i>skildir ro klofnir,</i>	Schilde spalten,
<i>vindöld, vargöld,</i>	Windzeit, Wolfzeit,
<i>áðr veröld steypiz.</i>	eh' die Welt vergeht.

Aber wenn die Vision des neuen Götterhimmels das Auge der Seherin beglückt, fließen die Zeilen in breitem, behaglichem Strom, klingen Ruhe und sichere Geborgenheit aus dem sanftwogenden Rhythmus (Str. 62):

<i>munu ósánnir</i>	unbesät werden
<i>akrar vaxa,</i>	Äcker tragen,
<i>böls mun allz batna,</i>	Böses wird besser,
<i>mun Baldr koma.</i>	Balder kehrt heim.

Dann funkelt auf einmal dieses wunderbar schöne Naturbild hervor (Str. 59):

<i>falla forsa,</i>	Fälle schäumen,
<i>flýgr örn yfir,</i>	es schwebt der Aar,
<i>sá er á fialli</i>	der auf dem Felsen
<i>fiska veiðir.</i>	Fische weidet.

F. R. Schröder hat diese bezaubernde Vielfältigkeit des sprachlichen Ausdrucks mit den folgenden schönen Worten ausgesprochen: leichtbeschwingte, hüpfende, schlüpfende Rhythmen (wer-

³⁹ F. Specht, Kuhns Zschr. 64 (1937), S. 1—3, denkt sogar an indogermanische Wurzeln solcher Versformeln.

den) abgelöst von feierlichen Schritten oder schweren, stampfenden Tritten, ruheloses Rennen in ratloser Angst wechselt mit seligem Reigen. Und Wort und Rhythmus werden Klang, um Jubel und Trauer, Verzweiflung und hoffnungsvoll aufleuchtenden Glauben zu künden. Und der Klang wird Farbe: nicht nur der „Sinn“ der Verse schildert Licht und Finsternis, flammende Feuersglut, Sternenglanz und ihr jähes Verlöschen, wie den lichten Frühlingsmorgen der verjüngten Schöpfung — vielmehr sind es gleichsam die Verse selbst (Wortleib und beseelter Rhythmus in eins) die diese bunte Fülle der „Farbtöne“ erzeugen⁴⁰⁾

II. Die Heldendichtung

32. Die germanische Heldenepik hat sich vor allem um die Ereignisse und die Personen der Völkerwanderungszeit gebildet. Die alle anderen überragenden Figuren der Heldensage sind der gotische König Ermanarich, der sich 375 das Leben nahm, da die Hunnen sein Reich vernichteten, dann Attila, der 453 starb; während seiner Lebzeit fand die Burgunderkatastrophe am Rhein im Jahre 436 statt, in der die Könige Gundihari und seine Verwandten fielen. Dann kommt der 526 gestorbene ostgotische König Theodorich und als letzter der Langobarden-Fürst Alboin, der 572 starb. Diese Gestalten lebten also in einem Zeitraum von etwa zwei Jahrhunderten.

Wenn auch die Ereignisse der Völkerwanderungszeit das Bild der westgermanischen Heldendichtung bestimmen, so soll man daraus nicht schließen, daß damals die heroische Epik überhaupt erst entstanden sei. Eher wird man sagen können, daß die großen Erschütterungen dieser gewaltigen Periode alles Frühere überschattet und verdrängt haben. Aber auch vorher wurde Geschichte erlebt und im Lied besungen. Tacitus spricht von *carmina antiqua quod unum apud illos* (sc. die Germanen) *memoriae et annalium genus est*¹. Falls Siegfried, wie das Otto Höfler sehr wahrscheinlich gemacht hat², der liberator Germaniae Arminius ist, so erblicken wir in ihm eine Heldengestalt aus der römischen Zeit. Man könnte sogar aus einigen frappanten Übereinstimmungen zwischen dä-

⁴⁰ GRM 27 (1939), S. 363.

¹ Vgl. Germania c. 2.

² Vgl. Siegfried Arminius und die Symbolik (1961), erweiterte Fassung eines Aufsatzes in der Festschrift für Franz Rolf Schröder (1959) S. 121.

nischer und indischer Heldenepik (s. § 44) versucht sein, die Wurzeln schon in indogermanischer Zeit zu suchen.

Es hat deshalb auch bei den Nordgermanen seit alters eine einheimische Epik gegeben. Die Ungunst der Überlieferung hat uns wenig davon bewahrt, wenigstens in der ursprünglichen Form; die meisten alten Lieder kennen wir aus isländischen Sagas, die Helden der Vorzeit behandeln, und besonders aus Saxo Grammaticus. Aber schon das englische Epos *Beowulf* hat eine dänisch-gautische Heldensage zum Inhalt, die dem Dichter also bekannt gewesen sein muß. Im dänischen Königsgeschlecht der Skjöldungar ragt die Gestalt von Hrólfr Kraki leuchtend empor. Nicht weniger bedeutsam war der Sagenkreis um Ingjald und die Reckenfigur von Starkad. Weiter gibt es noch die Gestalt von Harald Kampfbahn, den Sagenkreis um Helgi, der in einigen Eddaliedern seinen Niederschlag gefunden hat, die Geschichten von Hagbard und Signe oder von Heðinn und Hilde.

Die Heldensage widerspiegelt also die Geschichte eines bestimmten Zeitalters, daß wir deshalb als das heroische bezeichnen, um zu betonen, daß eine solche Zeit die großen Heldenfiguren hervorgebracht hat. Dennoch ist ihr Stoff eigentlich nicht geschichtlich.

Die Zeiten wechselten schnell, die Stämme wurden durcheinander gewürfelt; der Fürst und seine Gefolgschaft blieben aber der unverrückbare Mittelpunkt des jedesmal neu sich herausbildenden gesellschaftlichen Lebens. So ging der Blick auf die historische Tragweite verloren und die Tragik von zusammenstürzenden Königreichen wurde in einen Streit zweier Fürstenfamilien verwandelt. Das heroische Mannesideal war deshalb in keiner Weise herabgesetzt; die Anforderungen an den persönlichen Mut, an die Todesbereitschaft, an Ehre und Treue wurden im tragischen Geschick eines adligen Geschlechtes vielleicht noch schärfer durchgeführt, weil der einzelne Mensch in dem kleinen Umkreis alle Aufmerksamkeit auf sich zog. So verstehen wir, daß die politische Geschichte zur Familienchronik vereinfacht wurde; was sie an Weite des Überblicks und an historischer Bedeutung verlor, wurde ihr vollauf durch den tief ins menschliche Herz hinabführenden Kampf der Leidenschaften ersetzt. Der Wert des Mannes wurde in den Konflikten der miteinander verschwägerten und dennoch sich rücksichtslos befehdenden Sippen aufs höchste erprobt.

Das Heldenlied ist Abbild der altgermanischen Lebenshaltung, und Vorbild zugleich. Der Sänger feierte die Taten der Vorfahren,

um den Nachkommen das Ziel ihres Strebens zu zeigen; so sollte die Gefolgschaft mit ihrem Herrn kämpfend untergehen wie die Nibelungen in Etzels Palast oder Hrólfs Mannen in der Königshalle von Lejre. Die heroische Poesie war nicht nur Schmuck des altgermanischen Lebens, sondern sie war ein notwendiges Organ der gesellschaftlichen Moral. Literatur und Leben hatte nichts noch nicht entzweit. Bis spät in die historische Zeit reichen die Beweise dafür, daß das Heldenlied am Anfang der Schlacht den Mut der Kämpfenden anfeuern sollte; so tat es Taillefer, der am Anfang der Schlacht von Hastings (1066) das Rolandslied vortrug, so tat es auch Þormóðr Kolbrúnarskáld, der in der Schlacht von Stiklastaðir (1030) mit den *Bjarkamál* den Mut von Olafs Mannen anfeuerte, so tat es noch der Engländer Lukas, als die Dänen eine wendische Burg (1170) nicht anzugreifen wagten³.

Die Funktion des Heldenliedes in der menschlichen Gesellschaft macht es schon wahrscheinlich, daß es religiöse Werte in sich trägt. Man darf sogar weiter gehen und vermuten, daß es auch aus der religiösen Poesie hervorgewachsen ist. Hatte man in grauer Vorzeit die Taten übermenschlicher Wesen in Hymnus und Mythengedicht gefeiert, jetzt fand die Kunst ein weiteres Gebiet in der Behandlung heldenhafter Ereignisse, die selbst noch vielfach mit dem Wirken der Götter aufs engste verbunden waren. Der Formenreichtum, der sich in der sakralen Dichtung entfaltet hatte, wurde auf das weltliche Lied übertragen, das deshalb von Anfang an eine festgefügte Tradition fortsetzte⁴.

33. Es sind besonders einige Gestalten der gotischen Stämme, die in der großen germanischen Heldendichtung emporragen. Das wird wohl darauf hindeuten, daß bei diesem Volke eine kräftige Heldensage geblüht hat. Dafür haben wir ein Zeugnis in dem kleinen Büchlein von Jordanes „über die Geschichte der Goten“; wenn er sogar noch manches mitzuteilen weiß aus der Zeit, ehe die Goten sich in Südrußland angesiedelt hatten, so muß er wohl aus alter sagenhafter Tradition haben schöpfen können. Es ist aber besonders die tragische Figur von Ermanarich, die auch noch spätere Generationen beschäftigt und nicht nur bei dem Gotenvolke, das schon früh untergegangen ist, selbst. Sie behauptet

³ Für diese und andere Fragen weise ich auf mein Buch Heldenlied und Heldensage, Sammlung Dalp Band 78 (1961) hin.

⁴ Vgl. F. R. Schröder, GRM 27 (1939) S. 325—351.

ihren Platz auch in der Heldensage von West- und Nordgermanen. Das wird man nur dadurch erklären, daß gotische Heldenlieder auch nach der Abwanderung vom Schwarzen Meer immer wieder von Ermanarich gesungen haben bis in die Zeit des von Theodorich gestifteten norditalischen Ostgotenreiches. Von dort sind sie dann weiter nach Deutschland gekommen; dabei darf man wohl das Volk der Bayern als Vermittler dieser Sagen betrachten.

In der Eddasammlung gibt es einige Lieder, in denen Ermanarich eine Rolle spielt. Gotischen Stoff behandelt auch das Lied von der Hunnenschlacht. Diese gehören zu der ältesten Schicht der eddischen Heldenlieder. Es wäre an sich denkbar, daß diese Sagen noch unmittelbar aus den alten Wohnsitzen der Goten zu den Nordgermanen gekommen sind; die Verbindungen mit ihrer alten Heimat in Südschweden sind wohl nicht abgerissen und der uralte Verbindungsweg der Weichsel entlang hat seine Bedeutung nicht verloren. Dagegen spricht aber, daß die eigentliche Sagenbildung über Ermanarich und die Auseinandersetzung mit den Hunnen sich erst entfaltet hat, nachdem die Goten nach Westen abgewandert waren. Sind aus Pannonien diese Sagen nordwärts Elbe und Oder entlang nach der Ostsee gekommen? Auffallend ist jedenfalls, daß das Attila-Bild in der nordgermanischen Überlieferung ganz anders ist als in der deutschen. Dort ist er gewalttätig, habgierig und grausam, während der Etzel des Nibelungenliedes seinen Namen gemäß (got. *attila* „Väterchen“) milde und sogar etwas schwächlich ist⁵. Deutet das auf zwei getrennte Stränge der Überlieferung hin?

Trotzdem zeigen die uns erhaltenen Edda-Lieder, daß sie die Sagen von Ermanarich und Attila von Deutschland her bekommen haben. Im Sprachgebrauch, besonders in der Versform sind Eigentümlichkeiten nachgewiesen worden, die unzweideutig auf südgermanische Vorstufen schließen lassen⁶. Hier war die alte germanische Stabreimkunst nicht in ihrer alten strengen Form erhalten geblieben; sie war nachlässiger und formloser geworden. Das zeigt sich in der Weise, wie die Senkungen des Verses behandelt werden; eine größere Silbenzahl darf die Senkung füllen und auch die Auftakte zeigen eine starke Anschwellung. Dasselbe Bild zeigen nun auch Eddalieder, wie *Atlakviða*, *Hamðismál*, *Hlǫðskviða* und *Völundarkviða*. Sie zeigen eine freiere Füllung der Senkungen und

⁵ Vgl. H. de Boor, Das Attilabild in Geschichte, Legende und heroischer Dichtung (Bern 1932).

⁶ Vgl. H. Kuhn ZfdA 63 (1939) S. 229 ff.

diese enthalten sogar mehrere Silben mit Nebenton. Man hat diese Versform ungenau als (eddischen) *málaháttr* bezeichnet. Aber der eigentliche skaldische *málaháttr* (s. § 47) ist ganz anderer Art als dieses eddische Versmaß. In diesem muß man eben die nachlässigere südgermanische Versform wiedererkennen, die also mit den deutschen Heldenliedern übernommen wurde. Sie war damals kurze Zeit beliebt; sogar einige Preislieder, wie die *Hrafnsmál* von Þorbjörn hornklofi (s. § 63), die anonym überlieferten *Eiríksmál* (s. § 64) und Eyvindr skáldaspillirs *Hákonarmál* (s. § 65) haben diese Versform gewählt.

H. Kuhn betrachtet es als wahrscheinlich, daß die südgermanischen Vorlagen der ältesten Heldenlieder der Edda um die Mitte des 9. Jahrhunderts nach Skandinavien gekommen sind⁷. Das braucht noch nicht auszuschließen, daß die Kunde von gotischen Helden schon vorher dorthin gelangt war. Der schwedische Rök-Stein, der ebenfalls um die Mitte des 9. Jahrhunderts datiert wird, enthält eine Strophe über Theodorich, die in strengem fornyrðislag gedichtet ist (s. § 42). Sie ist also unabhängig von dieser südgermanischen Welle von Heldenliedern, die damals offenbar Schweden noch nicht erreicht hatte; trotzdem weiß an bedeutender Stelle die Inschrift von dem ostgotischen Heldenkönig zu berichten. Einheimische Lieder mit Sagenfiguren der eigenen Vorzeit dürfen also unbedingt angenommen werden. Die jetzt einströmende deutsche Heldenepik hat aber denn auch nur vorübergehend die ältere Epik verdrängt. Hier zeigt sich wieder einmal, daß weder Sprache noch Glaubensgrenzen der Übernahme von Liedern dieser Art Einhalt gebieten können, denn sie wurden in Dänemark aufgenommen und nachgeahmt, ehe noch das Christentum hier festen Fuß gefaßt hatte.

34. Eines der ältesten Beispiele dieser Gruppe von Eddaliedern ist das Lied von der Hunnenschlacht, das wir mit Erik Noreen *Hlqðskviða* nennen wollen. Es ist uns nur trümmerhaft in der isländischen *Hervararsaga* überliefert worden. Das Lied hat folgenden Inhalt:

Nach dem Tode des Königs Heidrekr ist sein Sohn Angantýr dessen Erbe geworden. Aber sein Halbbruder Hlqðr, aus der Verbindung des Gotenkönigs mit einer hunnischen Königstochter geboren, macht dagegen seine Ansprüche auf die Hälfte des Reiches geltend. Angantýr erklärt sich dazu bereit, mit ihm seine Schätze

⁷ Vgl. ebenda S. 233.

zu teilen, aber den ererbten Stammbesitz mit dem Volksheiligtum am Gestade des Danpr will er nicht abtreten. Hlōðr rüstet sich zum Kampf, und im nächsten Sommer kommt er mit einer unzähligen Menge hunnischer Hilfstruppen, um seinen Besitz zu erobern. Angantýrs Schwester Hervor wird in einer Grenzburg besiegt und getötet; darauf entbrennt eine gewaltige Schlacht zwischen Hunnen und Goten, in der die beiden Führer einander gegenüber treten. Das Lied schließt mit Angantýrs Klage, daß er seinen Bruder getötet hat.

Das Lied behandelt eine Episode aus den langwierigen Kriegen zwischen Goten und Hunnen. Man bekommt sogar den Eindruck, daß hieraus eigentlich nie eine echte Heldenfabel geworden ist: im Grunde ist es, wie H. Kuhn bemerkt hat⁸ die problemlose Sage eines großen Krieges, mit der dann das Motiv eines Bröderzwistes verbunden wurde. Die Namen der hier auftretenden Helden sind zu einem beträchtlichen Teil als geschichtlich zu betrachten; sie sind uns auch aus der englischen Überlieferung bekannt. In dem *Widsith* sind in einer Verszeile (116) die Namen *Heaporic ond Sifecan*, *Hlīpe ond Incgenþeow* vereinigt, etwas später taucht *Wyrmhere* auf, der mit dem im Hunnenschlachtliede erwähnten Ormarr gleichzusetzen ist, und diese Helden werden in Verbindung mit Kriegen in einer Zeit genannt, als das gotische Heer (*Hræda here*) seinen alten Erbsitz gegen Atlis Volk beim Weichselwald (*ymb Wistlawudu*) verteidigen mußte. Die ältere Forschung hatte angenommen, daß das Lied von der Hunnenschlacht ein Nachhall des gewaltigen Kampfes auf den katalaunischen Feldern wäre⁹, aber alle Ortsbezeichnungen weisen auf einen östlichen Schauplatz der Ereignisse hin. Der Weichselwald, im altnordischen Liede als *Myrkviðr* umschrieben, der Fluß *Danpr* (wohl mit dem Dnjepr gleichzusetzen), die *Harfaðaberge*, in deren germanischem Namen wir die Karpathen wiedererkennen¹⁰, und schließlich die Erinnerung an die beiden gotischen Stämme der Tervingi und Greutungi in den Namen *Tyrfingr*¹¹ und *Grýtingaliði* beweisen das über-

⁸ Vgl. Festschr. Genzmer (1952) S. 274 und 277.

⁹ Ausführlich verteidigt von R. Heinzel, Sitzungsber. AW Wien 114 (1887) S. 417—519, später noch von anderen Forschern angenommen; vgl. über den Gang der Untersuchung über die Lokalisierung der Schlacht Chr. Tolkien SBVS XIV (1953—1955) S. 141—163.

¹⁰ A. Johannsson, APhS 7 (1932) S. 100—104 lokalisiert die Schlacht auf dem Marchfeld.

¹¹ *Tyrfingr* ist in der Hervararsaga der Name eines Schwertes, aber in dem

zeugend. Das Lied behandelt eine Episode aus der Zeit der Gotenkriege nach dem Tode Attilas, denn nur damals kann man sich die Erbensprüche eines einer gotisch-hunnischen Mischehe entsprossenen Königssohnes denken. H. Rosenfeld nimmt an, daß hier die Kämpfe gemeint sind, die Valamer, Theodorichs Oheim, nach 456 geführt hat, um das neubesiedelte Pannonien gegen die wieder von Osten vorgestoßenen Hunnen zu verteidigen¹². Man hat in den geschichtlichen Quellen keine Personen gefunden, die den im Liede genannten Namen entsprechen¹³, aber das braucht uns nicht zu wundern, weil gerade die Ereignisse im gotischen Grenzland während der 2. Hälfte des 5. Jahrhunderts uns nur dürftig bekannt sind.

Die historischen Verhältnisse sind für die Bestimmung der literarischen Zusammenhänge wichtig, aber für das Verständnis des Liedinhaltes ziemlich gleichgültig. Der epische Dichter hat einige Namen beibehalten, aber im übrigen die Kämpfe zwischen Goten und Hunnen in einen typisch germanischen Familienzwist verwandelt. Das Verhältnis zwischen Halbbrüdern, eine Folge der Mischehen zwischen den beiden Völkern, hat damals zu tragischen Konflikten geführt; es scheint für die gotische Heldensage sogar ein beliebtes Motiv gewesen zu sein, denn auch in dem *Hamðir-liede* spielt es eine bedeutsame Rolle. Wir bemerkten schon, daß im Liede die Schlacht noch immer das Hauptmotiv ist¹⁴, aber im ent-

Liede weigert sich Angantýr Tyrfingr zu verteilen (Str. 8: *áðr en Tyrfing i tvau deilak*), was nur mit Hinsicht auf das Grundgebiet gesagt sein kann (s. Neckel, Beiträge zur Eddaforschung S. 258—259).

¹² Vgl. PBB 77 (1955) S. 239.

¹³ Die Namensformen in den englischen und nordischen Quellen weichen untereinander so sehr ab, daß sie eine Anpassung an einheimische Lautverhältnisse voraussetzen. Das gilt von Angantýr ~ Incgenþeow, wie von Hliþe ~ Hlǫðr. Auch Heiðrekr und Heaþoric sind nicht ohne weiteres gleichzusetzen. Sifeca ist im Widsith ein Mann (derselbe wie der Verräter Sibich der deutschen Heldendichtung), aber in der Hervararsaga eine Königstochter. Gizurr scheint auch skandinavischen Lautverhältnissen angepaßt zu sein; dahinter steckt wohl ein gotischer Name wie Gaisareiks. Hervqr wird wohl jüngere nordische Zutat sein. Das gilt besonders von dem Namen *Angantýr*, der nicht aus gotischer Überlieferung stammen kann, sondern skandinavisch ist (vgl. Rosenfeld a. a. O. S. 239 Fußn.). Das Beowulf-Epos nennt einen schwedischen König *Ongenþeow* (= *Angantýr*, eigentlich *Anganþér*), der im 6. Jahrhundert gelebt haben soll; der Name ist also weit älter als die *Hlǫðs-kviða*.

¹⁴ S. namentlich die Aufzählung der hunnischen Heeresmacht in Str. 27.

scheidenden Augenblick bleibt das Interesse doch am Kampf der beiden Brüder haften.

Einige Namen sind für uns undurchsichtig; wir wissen nicht, was mit *Arheimar*, mit *Dylgja*¹⁵ oder den *Jassarfjöll*¹⁶ gemeint ist. Aber dem skandinavischen Zuhörer wird noch viel mehr unverständlich gewesen sein, denn was hätte er sich bei den Wörtern *á stoðum Danþar* oder *Harvaðafjöll* vorstellen sollen? Die Tradition hat also diese Splitter getreu bewahrt, und das kann man sich nur so denken, daß sie in festgefügtter Liedform fortbestanden haben. Ein Name wie *Gizurr Grýtingaliði* hat sich nie auf skandinavischem Boden bilden können, weil die Erinnerung an die Greutungen längst verschollen war; der zweite Teil *liði* in der Bedeutung „Herr des Gefolges“ ist überdies in der altnordischen Sprache unbekannt, entspricht aber in seiner Bildung alten germanischen Bezeichnungen wie an. *ljóði*, ae. *leoda*. Es gibt sogar noch andere Wörter wie *skarfr* „Münze“, *skalkr* „Diener“, *skattr* „Schatz“, die von der altnordischen Bedeutung abweichen, aber südgermanische Entsprechungen aufweisen¹⁷. Ein Wort wie *basmir* (Str. 28) ist als gänzlich unerklärlicher erratischer Block im Flusse der Überlieferung stehen geblieben.

Der überlieferte Text zeigt uns so zwar, wie erstaunlich gut die Erinnerung an die Gotenschlacht erhalten geblieben ist; einige altertümliche Züge sind noch unversehrt bewahrt¹⁸. Die Tradition

Auch Str. 22 der *Hamðismál* nennt die für eddische Verhältnisse besonders große Zahl „tausend“.

¹⁵ Vgl. Tolkien a. a. O. S. 158; H. Rosenfeld a. a. O. S. 236 meint sogar, daß *Dylgja* überhaupt kein Ortsname ist, sondern das an. Wort *dylgja* „Kampf“.

¹⁶ *Jassarfjöll* nach A. Johansson l. c. S. 101 = Eschengebirge (cech *jasen*, *jesen* „Esche“) = Ασκιβούργιον ὄρος. Nach G. Schütte, *APhS* 8 (1933) S. 255 ist das aber sehr unwahrscheinlich. Vgl. noch andere Erklärungen bei G. Baesecke, *Vorgeschichte des deutschen Schrifttums* (1940) S. 177, der an einen Namen für die Alanen denkt (fußend auf M. Vasmer, *Untersuchungen über die ältesten Wohnsitze der Slaven I* (1923) S. 70 ff.) und H. Rosenfeld a. a. O. S. 237, der von einer Form **Jazagarfjöll* ausgehen will und dabei an die sarmatischen Jazygen denkt (darüber noch F. Altheim, *Beiträge zur Namenforschung* 7 (1956) S. 91 und Rosenfeld *ibidem* S. 200—201 und 8 (1957) S. 39 ff.).

¹⁷ G. Neckel, *Beiträge zur Eddaforschung* S. 263.

¹⁸ Mit scheint auch kaum die Übereinstimmung zufällig zu sein, die zwischen Str. 11 *mun ek um þik sitianda silfri mæla en ganganda þik gulli steypa* und Z. 405—407 des *Waltharius* besteht, s. Neckel, *GRM* 9 (1921) S. 216.

ist während vier Jahrhunderte nicht abgerissen; die Lokalisierungen in SO-Europa sind noch deutlich erkennbar. Aber die *Hloðskviða* geht auf ein südgermanisches Lied zurück, das seinerseits wieder aus einem gotischen Gedicht geschöpft hat. Wenn auch das Motiv des Bruderzwistes in seiner geschichtlichen Umwelt verhaftet blieb, es wird doch wohl schon in der gotischen Tradition integrierender Bestandteil dieser Sage gewesen sein.

Über die Datierung ist noch das folgende zu bemerken. Das Lied ist älter als die *Atlakviða*, weil diese daraus Einzelheiten übernommen hat; es ist also spätestens um die Mitte des 9. Jahrhunderts anzusetzen¹⁹.

35. Einen ebenfalls alten gotischen Sagenstoff behandeln die *Hamðismál* (überliefert in R). Dieses Gedicht bezieht sich auf Ermanarich, den letzten König des gotischen Reiches in Südrußland. Weil er Svanhildr, die Tochter von Guðrún und Sigurd, unter Pferdefüßen hat zerstampfen lassen, werden ihre Halbbrüder Hamdir und Sqrli von ihrer Mutter zur Rache aufgereizt; an Ermanarichs Halle angekommen greifen sie die Goten mit so großer Kraft an, daß sie im Blut ihrer Feinde waten; die Waffen können sie nicht verletzen und sobald der König, dem schon Hände und Füße abgehauen worden sind, bemerkt, daß ihre Panzer vor Eisen gefeit sind, läßt er sie zu Tode steinigen. Diese Liedfabel ist so deutlich, wie wir es selten feststellen können: ein heroisiertes historisches Ereignis. Denn auch Jordanes erzählt uns, daß der große König Ermanarich von zwei Brüdern aus dem Geschlechte der Rosomonen Sarus und Ammius angegriffen wurde, weil er deren Schwester Sunilda von Pferden hatte zertreten lassen. Wir stehen schon am Eingang der Hunnenkatastrophe, denn die Tötung von Sunilda war ein Racheakt für den Verrat, den ihre Familie an dem gotischen Reich verübt hatte.

Das eddische *Hamðirlied* bietet größere Stofffülle als die kurze Notiz bei Jordanes. Die Einbeziehung dieser Fabel in den Kreis der Nibelungensage ist eine Folge der späteren Neigung, die Heldensagen miteinander zu verknüpfen; indem man Svanhild zu Guðrúns Tochter machte, wurde diese schon so schwerbeladene Rächerin in neue Mißgeschicke hineingezogen. Diese Sagenklitterung wird aber wohl schon in der deutschen Vorlage zustande gekommen sein.

¹⁹ Die Datierung in die Mitte des 6. Jahrhunderts, die B. Nerman, *Saga och Sed* 1960 (1961) S. 79—86 aus archäologischen Gründen vorschlägt, ist unhaltbar.

Von größerer Bedeutung ist die Figur des Halbbruders Erpr, der sich den beiden ausziehenden Brüdern zugesellt, aber von ihnen unterwegs getötet wird. Als sie später in Ermanarichs Halle tödlich verwundet hinsinken, erinnern sie sich reuevoll der Hilfe des Bruders, derer sie sich frevelhaft beraubt haben.

Das Lied von Hamdir ist in einem sehr trümmerhaften Zustand auf uns gekommen. Das Stück, in dem die Ausfahrt der Recken erzählt wird, ist besonders stark mitgenommen; die Eddaausgaben versuchen zuweilen durch eine Neuordnung der Strophen die Szene befriedigender zu gestalten. Aber auch sonst ist der Zusammenhang nichts weniger als klar und nur verständlich für den, der die Sage schon im Voraus kennt. Randvér, Ermanarichs Sohn, der auf die Verleumdung des bösen Ratgebers, daß er Svanhild zur Frau begehrt habe, aufgehängt wurde, ist nur ganz am Rande des Liedes sichtbar; die Brüder kommen auf ihrem Wege am kalten Wolfsbaum vorbei an dem der Schwester (Stief)sohn hängt. Der Skalde Bragi nennt in seiner *Ragnarsdrápa*, wo er die Fabel des Hamðirliedes nacherzählt, den Namen Randvér; das dürfte darauf hinweisen, daß er eine andere und ältere Fassung des Liedes als die uns überlieferte gekannt hat.

Das Lied zeigt in metrischer Hinsicht wieder die Mischung von fornyrðislagzeilen mit solchen, in denen freiere Füllung der Senkungen mit Nebentonsilben vorkommt, also die von H. Kuhn beobachtete Form der alten, aus dem Süden übernommenen Fremdstofflieder²⁰. Die einzige *ljōðaháttr*-Strophe 29 muß als ein späteres Einschiebsel betrachtet werden; darauf dürfte wohl schon die Kenning *grey norna* hindeuten²¹; auch der etwas breit ausgeführte Vergleich mit der Wölfenart dürfte kaum als alt zu betrachten sein. Bemerkenswert ist noch die Verszeile 13, 1-2 *svaraði*

²⁰ Vgl. PBB 63 (1939) S. 178 ff. Früher hat man die Mischung von fornyrðislag und „eddischem“ *málaháttr* auf die Verbindung von zwei parallelen Liedern zurückführen wollen. H. Ussing, *Om det indbyrdes Forhold mellem Heltekvædene i ældre Edda* (1910) wollte das Lied in „*málaháttr*“ als das ältere betrachten, aber Neckel, *Beiträge* S. 303—307 gerade das fornyrðislag-Lied. Wie zu erwarten, konnte die Trennung der Strophen nach metrischen Kriterien nicht zu einem überzeugenden Ergebnis führen.

²¹ Die einzige Parallele ist *Viðris grey* in dem ziemlich späten Eddalied HH I, 13. Gewöhnlich steht als Bestimmungsort solcher Kenningar ein Wort für „Riesin“; deutet das darauf hin, daß der Dichter den eigentlichen Charakter der Nornen nicht mehr verstanden hat? Auffallend ist auch das Wort *disir* in der vorangehenden Strophe 28.

inn sundrmæðri, in der das erste Wort auf eine Versbehandlung einer viel späteren Schicht von Eddaliedern hinweist²². Dennoch steht sie in eben jener Strophe, die den schönen Spruch von den Füßen und den Händen enthält, die einander helfen müssen, den wir doch gerne dem alten Gedicht zusprechen möchten²³.

Auch sprachlich macht sich die deutsche Vorstufe bemerkbar; das schließt H. Kuhn aus dem Gebrauch des Wortes *dáð* in Str. 4 (übernommen in Ghv 4 1-4), das in der westgermanischen Bedeutung von „Tat“ gebraucht wird, während es sonst im Nordischen immer „tapfere Tat“ bezeichnet²⁴.

36. Das Lied zeigt in der uns überlieferten Form eine lange Vorgeschichte. Es scheint trotzdem nicht möglich, alte und junge Strophen auf eine überzeugende Weise zu trennen²⁵. Eher wird man sich denken müssen, daß es im Laufe der Zeit umgestaltet worden ist, wie wir das oben an Str. 13 schon bemerkt haben. Es ist dann freilich erstaunlich, daß sich die altertümliche metrische Form so gut hat erhalten können.

Das Urlied, das gotische Heldenlied, ist uns der Form nach ungreifbar. Zwar sind wir uns mit Schneider²⁶ darin einig, daß die Jordanes-Stelle uns den Beweis für ein gotisches Heldenlied un-

²² Vgl. H. Kuhn ZfdA 63 (1939) S. 180—184.

²³ Die Snorra Eddaläßt Erpsagen *athann myndi verla þeim þvilikt sem hqnd fæti*; das gibt gewiß nicht die ursprüngliche Form wieder. Vgl. dazu weiter Gering-Sijmons, Edda-Kommentar II S. 434 zur Stelle, H. Reuschel PBB 63 (1939) S. 237—249 und Stefán Einarsson SS 20 (1948) S. 113—128. Auch in *De Gestis Regum* von Wilhelm von Malmesbury S. 224 finden wir z. J. 926 eine entsprechende Szene: Der Weinschenk des Königs *Ædelstán*, der seinen Bruder Eadwin hatte ermorden lassen, stolpert vorsätzlich mit einem Fuß, hält sich aber aufrecht mit dem andern; er hat damit sagen wollen *sic frater fratrem adjuvat*; weiter noch bei Roger von Wendover *Flores Historiarum* I, S. 572—573 in der Geschichte von Godwins Tod. Man wird daraus nicht mit Einarsson schließen dürfen, daß diese Stellen auf das Eddalied zurückgehen.

²⁴ Vgl. H. Kuhn ZfdA 82 (1948—50) S. 194—195. E. A. Kock hat noch andere Beispiele angeführt (NN §§ 64—66), aber *branga* in Str. 20 nur mit Hilfe einer unsicheren Etymologie; *hlóð* in Str. 22 und *folm* in Str. 25 sind seine eigenen Emendationen.

²⁵ S. Gutenbrunner ZfdA 83 (1951—1952) S. 6—12 hat mehrere Schichten zu unterscheiden versucht. Ob die Strophen mit Spruchweisheit sämtlich als junge (isländische?) Zutat zu betrachten sind, möchte ich bezweifeln. Die Berührungen mit Hávamál-Strophen sind jedenfalls ziemlich oberflächlich.

²⁶ Vgl. Germanische Heldensage I, 1, S. 246.

zweideutig liefert, aber dessen Inhalt zu bestimmen versagen uns die erhalten gebliebenen Trümmer. Das gotische Lied sollte politischer, wahrheitsgetreuer gewesen sein als die erhaltenen *Hamðismál* und die Entpolitisierung sollte erst in anderen Zeiten und bei anderen Völkern stattgefunden haben. Aber auch das Lied von der Hunnenschlacht zeigt die Sippenfehde neben der Erinnerung an eine große Völkerschlacht. Und wenn auch, wie Schneider behauptet, die Erörterung darüber, ob das Motiv vom dritten Bruder schon dem gotischen Lied angehört habe, fruchtlos wäre, als später, in nicht-gotischer Liedpflege entstandener Zusatz läßt es sich kaum begreifen, wenn man beachtet, daß nach Ausweis des Hunnenschlachtliedes der tragische Zwist von Halbbrüdern gerade für die gotisch-hunnische Kultursphäre charakteristisch ist.

Erpr konnte der Bedeutung des Namens wegen gerade den hunnischen Mischling bedeuten, aber die Notiz von Jordanes, die in der gotischen Heldenliste (V, 43) einen Erp voranstellt, läßt uns vermuten, daß diese Sagenfigur weiter zurückreicht als Attilas Zeit und schon zu dem Kreis der Ermanarich-Dichtung gehört hat. Auch im alten gotischen Reiche waren Völker der verschiedensten Art miteinander vermischt und konnten in den adligen Familien kleine dunkle Mischlinge (*jarpskammr*, Hm 12) vorkommen.

Wir haben schon darauf hingewiesen, daß das gotische Lied (oder allenfalls der gotische Sagenstoff) über Deutschland nach Skandinavien gelangt ist. Daß es tatsächlich ein westgermanisches Lied gegeben hat, wird dadurch bewiesen, daß wir ein niederdeutsches Lied haben, das Lied von König Ermenrichs Tod, das zwar erst in einer Fassung des 16. Jahrhunderts bekannt ist, aber wohl schon um 1200 entstanden sein wird. Dieses Gedicht ist eine Neubearbeitung eines älteren Liedes im Geschmack der damaligen Zeit²⁷; man darf vermuten, daß dieses die Vorstufe der *Hamðismál* war.

Wann das Lied nordwärts gewandert ist, können wir nicht mit Bestimmtheit sagen. M. Olsen hat darauf hingewiesen, daß der Orkadenjarl Torf-Einarr in einigen *lausavísur* den Einfluß dieses Eddaliedes verspüren läßt²⁸; damit wäre sichergestellt, daß es vor 900 vorhanden gewesen sein muß. Bragi hat in seiner *Ragnarsdrápa* (s. § 58) auch die Rachetat der Brüder und ihre Steinigung behandelt, und es ist von vornherein wahrscheinlich, daß er diese

²⁷ Vgl. B. Sijmons ZfdPh 38 (1906) S. 145 ff.; H. de Boor, Beiträge zur Deutschkunde, Festschrift Siebs (1922) S. 22—38.

²⁸ Vgl. Festschrift E. Olson (1936) S. 123-130.

Sage im *Hamðirlied* kennengelernt hat. Das wird noch dadurch bewiesen, daß er in einer Zeile *rósta varð í ranni* deutlich den Einfluß von *stýrr varð í ranni* in Str. 23 der *Hamðismál* verrät²⁹. Damit gelangen wir also bis in die Mitte des 9. Jahrhunderts, jedenfalls wenn wir Bragis Lied so früh ansetzen dürfen. Aber weil das Eddalied zu der ältesten Schicht der „Fremdstofflieder“ gehört, können wir gewiß noch weiter zurückgehen. H. Kuhn betrachtet als Grundlage ein Gedicht aus der ersten Hälfte des 9. Jahrhunderts. Die deutsche Vorlage wird also noch beträchtlich älter gewesen sein; um so bemerkenswerter ist dann die frühe Verbindung dieser Ermanarichsage mit jener der Nibelungen.

37. Die *Atlakviða* ist das dritte Eddalied, das zu der alten Schicht gehört; sie ist in R überliefert, wo es genannt wird in *grænlenska*. Das Gedicht behandelt den Kampf der Burgunder und Hunnen, aber auf eine ganz andere Art als in der westgermanischen Nibelungensage und der davon abhängigen späteren altnordischen Dichtung. Guðrún ist hier nicht die unversöhnliche Rächerin ihres ermordeten Gatten an ihren Brüdern, sondern umgekehrt, sie rächt den Tod ihrer Brüder auf eine furchtbare Weise an Atli. Siegfried ist hier mit der Burgundensage also noch nicht verbunden³⁰, und damit zeigt sich, daß die *Atlakviða* eine sehr alte Form der Nibelungensage darstellt.

Dennoch müssen wir auch in diesem Fall von einer niederdeutschen Vorlage ausgehen. Das wird schon aus den Eigentümlichkeiten des Versbaus ersichtlich: die starke Füllung der Senkungen und die Silben mit Nebenton, also der sogenannte „eddische“ *málahátt*³¹. Auch in sprachlicher Hinsicht zeigt sich eine deutsche Vorstufe. Der Bote Knéfrøðr, dessen Name vielleicht aus einem deutschen Kunifrid entstellt ist, heißt in Str. 1 *kunnr* mit der Bedeutung „verständig, erfahren“. während es sonst „bekannt“ bedeutet³². In Str. 15 lesen wir *ráðinn ertu*, daß ein deutsches Wort

²⁹ Bemerkenswert ist, daß auch im Hunnenschlachtlied Str. 5 die Zeile *rymr varð í ranni* steht. Darf man aus dem Vorkommen dieses Ausdrucks eben in zwei „gotischen“ Liedern vermuten, daß wir hierin einen Splitter des gotischen Urliedes erblicken können?

³⁰ Wenigstens wird Sigurðr nirgends erwähnt, wohl aber *Hogni*, aber schon im Walthariuslied sind Gunther und Hagen miteinander verbunden.

³¹ Vgl. F. Jónsson, Kgl. danske Vidensk. Selsk. Forh. 1912 und J. Becker PBB 33 (1900) S. 193 ff.

³² Auch *Völundarkviða* Str. 16 aber auch noch *Skamma* Str. 54.

verraten durchschimmern läßt. Der Ausdruck *hodd Niflunga* in Str. 26 entspricht dem deutschen „Nibelungenhort“. Das Hapax *týja* „Zweifel“ in Str. 27 ist mit as. *tweho* zu vergleichen. Bemerkenswert sind einige poetische Ausdrücke, die wir auch aus der altenglischen Dichtung kennen: *mjóðrann* Str. 29 = ae. *meodu-ærn* und *geirr gjallandi* in Str. 5 und 15 = ae. *giellende gār*³³.

Die Sprache ist weiter durch eine ungewöhnlich hohe Zahl von Wörtern gekennzeichnet, die nur hier vorkommen, durch dichterische Zusammensetzungen wie *gránvarðir*, *þreftönn*, *vandstygg*, *gransiðr* und sogar durch Kenningar wie *menvqrð*, *vápnsöng*, *hringdrifr*. Der Dichter zeigt eine Neigung, dieselben Wörter gerne mehrfach zu verwenden oder zu variieren, sogar in nahe zusammenstehenden Strophen, wie *aringreypr* in Str. 1, 3 und 16 neben *mélgreypr* in Str. 3 und 4 oder *rógmálmr* in Str. 27 und *rógþorn* in Str. 29. Wörter wie *gunnhvatr* und *þyrja* finden wir außerhalb dieses Gedichtes nur noch in Skaldenliedern.

Das Gedicht weist auch in anderer Hinsicht auf die deutsche Tradition hin; der hunnische Bote heißt *seggr inn suðræni* und das Volk der Hunnen *suðr þjóð*. Bemerkenswert ist der Ausdruck *vinr Borgunda* in Str. 18, die einzige Stelle in der Eddadichtung, die den Namen des Volkes bewahrt hat. Der Dichter weiß noch, daß dieses Volk am Rhein wohnte (vgl. *rosmofjöll Rínar* in Str. 17). Es wird in dieser Strophe auch von der *holl Kíars* gesprochen, womit also wohl die Paläste der römischen Kaiser gemeint sind³⁴. Eine Variante davon ist wohl das auffallende Wort *valholl* für „Trinkhalle“, das der nordische Dichter als „Odins Palast“ verstanden haben wird, aber doch wohl eigentlich „wälsche Halle“ bedeutet; vgl. noch *valbaugr* in Str. 27, wobei man an das runische Wort *walhakurne* auf dem Brakteat von Tjurkö (6. Jht.) denkt³⁵.

Es ist auffallend, daß Gunnarr in Str. 20 *gotna þjóðann* genannt wird; dies dürfte eine Verbindung mit dem gotischen Sagenkreis voraussetzen, die noch deutlicher aus dem Namen Bikki in Str. 14 hervortritt. Man hat angenommen, daß die Str. 14–15 wohl aus einem *Jörmunrekk*-Lied übernommen worden sind, aber Berüh-

³³ H. M. Heinrichs, Festschr. Öhmann (1954) S. 253–258 weist noch auf den Ausdruck *rýnendr ne ráðendr* in Str. 9 hin.

³⁴ Auch die Prosa-Einleitung der Völundarkviða kennt noch diesen Namen.

³⁵ Weniger sicher ist der Ausdruck *serki valrauda* in Str. 4. L. Wolff, Festschr. Genzmer S. 102 denkt in diesen Fällen an das Wort *valr* „die Leichen auf dem Schlachtfeld“, was ich wenig ansprechend finde.

rungen mit gotischen Sagen zeigen sich auch sonst. So reiten die Burgunder durch den *Myrkviðr*, der besonders in dem Lied von der Hunnenschlacht eine Rolle spielt. Die Zeilen Str. 38, 7-8 erinnern an 10, 1-2 der *Hamðismál*. Ob wir in diesen Fällen von Interpolationen reden dürfen, ist unsicher; eher dürften diese Berührungen darauf hinweisen, daß die Nibelungensage in naher Verbindung mit der Ermanarich-Sage gelebt hat und das kann schon in Niederdeutschland der Fall gewesen sein: die Gestalt Attilas hat wohl diese Verbindung der beiden Sagenkreise veranlaßt.

Mit Hinsicht auf die Form der Sage ist noch darauf hinzuweisen, daß die Reise der Burgunden über Land stattfindet, im Gegensatz zu den *Atlamál* (vgl. § 180), die hier mit der deutschen Überlieferung genauer übereinstimmen. Hagen hat auch hier die Rolle des Warners; sogar die Gestalt des Sohnes ist bekannt, denn das Wort *erfivqrðr Hqgna* in Str. 12 wird doch wohl irgendwie mit dem Hagensohn *Hniflungr* in *Atlamál* Str. 88 zusammenhängen. Der Tod Gunnars im Schlangenhof ist eine nordische Zutat und dürfte wohl aus einem Mißverständnis der Kenning *ormgarðr* für „Grab“ (wie noch in Str. 16) entstanden sein³⁶. Auch das grausame Motiv des Herzausschneidens und besonders das Atreusmahl sind kennzeichnend für die nordgermanische Fassung der Sage. Ob sie aber erst im Norden hinzugekommen sind, dürfte fraglich sein. Das Wort *melta* ist in der Edda ein Hapax legomenon, entspricht aber genau dem ae. *meltan* „verdauen“. In diesem Teil des Liedes finden wir sonst nicht vorkommende Wörter wie *gransiðr* in Str. 34 (eine typische Bezeichnung für die Hunnen), *afkárr* in Str. 35 und 38 (sonst nur noch Am 71), *gnadda niflfarna* in Str. 33. Das deutet doch wohl darauf hin, daß diese Szene zur ältesten Schicht der Überlieferung gehört. Weil dieses Motiv aus der griechischen Atreussage übernommen sein wird, wird man schon an der deutschen Vorstufe denken müssen.

38. Das Gedicht macht einen uneinheitlichen Eindruck. Einerseits zeigt es die Merkmale eines Eddaliedes, das auf niederdeutscher Vorlage beruht und also wohl vermutlich in Dänemark entstanden ist. Andererseits machen sich skaldische Eigentümlichkeiten bemerkbar, die also in einer späteren Zeit während einer Neubearbeitung, die in Norwegen stattgefunden haben wird, hinzugekommen sind. Es gibt schließlich auch einige Strophen, die

³⁶ Vgl. Leithe ZfdPh 68 (1943) S. 1—3, gebilligt von L. Mittner, Wurd S. 21.

als noch jüngerer Anwuchs betrachtet werden können. Die Zeilen Str. 37 7-8 *geira skepta, maner meita ne mara keyra* scheinen im Munde der Guðrún, die Atli den von ihr selbst verübten Mord an seinen Söhnen verkündet, zu malerisch und deshalb stilwidrig; sie erinnern auffallend an Str. 35 der *Rígsþula* über die Beschäftigung von Jarl. Wir bemerkten schon, daß man Str. 13—14 als Einschub aus einem Jörmunrekkr-Liede hat ausscheiden wollen, aber das ist doch weniger sicher.

Wie das oft der Fall ist, sind die aufeinander liegenden Schichten nicht klar voneinander zu trennen. G. Neckel hat auf Grund stilistischer Überlegungen sogar sechs Schichten unterscheiden wollen³⁷; das geht doch wohl über die Möglichkeiten einer rein philologischen Analyse hinaus. Aber er hat jedenfalls gezeigt, wie reich nuanciert das uns überlieferte Lied ist.

Es dürfte auch unrichtig sein, sich den Entwicklungsgang eines solchen Liedes so vorzustellen, daß immer wieder neue Strophen, die einen neuen Geschmack bekunden, hinzugedichtet sein sollten. Wie müssen vielmehr an Bearbeitungen denken, die man wohl als Neudichtungen betrachten kann; zwar wird manches aus der alten Vorlage beibehalten, aber daraus wird ein neues Gedicht geschaffen. So wird der letzte Dichter, der das ursprüngliche Heldenlied auf eine skaldische Weise neu gestaltete, zielbewußt nach diesem Stilmuster verfahren sein.

In einem hochbedeutsamen Aufsatz hat Felix Genzmer die *Atlakviða* mit der gewöhnlich Þorbjörn hornklofi zugeschriebenen *Haraldskvæði* oder *Hrafnsmál* verglichen und eine Reihe von überraschenden stilistischen und metrischen Übereinstimmungen nachgewiesen³⁸. Er gelangt zum Ergebnis, daß es sich hier um eine innere „Ähnlichkeit“ handelt, die er nur dadurch erklären kann, daß Þorbjörn der Verfasser des überlieferten Eddaliedes war. Er betrachtet die Verwandtschaft zwischen den beiden Gedichten als so groß, daß sie sogar gleichzeitig gedichtet sein werden und gelangt damit zu einer Zeitbestimmung in dem Jahre nach der Schlacht im Hafsfjorðr 872³⁹.

Während in der *Atlakviða* die Burgunder zu Land reisen, zeigt die Zeile *hómlur at slita, hái at brjóta* in dem *Haraldskvæði*, daß Þorbjörn auch die deutsche Tradition gekannt hat, nach der die

³⁷ Vgl. Beiträge zur Eddaforschung S. 129—173.

³⁸ Vgl. ANF 42 (1925) S. 97—134; dazu K. Reichardt ebenda S. 323—326, der noch auf Aufzählungen mit der Verbindung *ok* hinweist.

³⁹ Oder vielmehr 885, vgl. meinen Aufsatz PBB 66 (1942) S. 105.

Reise zu Wasser stattfindet, wie das auch die *Atlamál* beschreiben. Genzmer erklärt diesen auffallenden Unterschied dadurch, daß Porbjörn, nachdem er die Fahrt zu Wasser schon in seinem *Haraldskvæði* erzählt hatte, sie aus seiner Bearbeitung der *Atlakviða* fortgelassen habe. Das ist wenig einleuchtend. Dieses Eddalied läßt nirgends etwas von einer Fahrt in einem Schiff durchschimmern, sondern berichtet den Ritt durch den *Myrkviðr*. Hier zeigen sich aber deutliche Beziehungen zum Lied von der Hunnenschlacht, wie man auch in Str. 14 Einfluß der *Hamðismál* hat feststellen wollen. Sollte der norwegische Skalde diese Eddalieder auch gekannt haben?

In Fragen dieser Art kann man nie zur Gewißheit gelangen. Aber wenn wir uns mit einer großen Wahrscheinlichkeit begnügen wollen, so muß man anerkennen, daß es Genzmer gelungen ist, den strengsten Ansprüchen zu genügen. Und wenn nicht gerade Porbjörn selber der Verfasser ist, so doch ein skaldisch begabter Dichter, der im neunten Jahrhundert ein altes Lied ganz neu bearbeitet hat. Die Vorlage, eine (dänische) Wiedergabe einer niederdeutschen Vorlage, reicht also wohl in das achte Jahrhundert hinauf und beweist das hohe Alter der deutschen Nibelungenlieder.

Der Zusatz *in grænlenska* im Titel in R kann demnach nicht richtig sein; er wird übernommen sein von dem nachfolgenden Lied *Atlamál*, das ebenfalls *in grænlensko* genannt wird, wie viele Forscher meinen mit größerem Recht (s. § 180).

39. Als letztes Beispiel dieser alten Gruppe von Heldenliedern ist die *Völundarkviða* zu nennen. Das Gedicht ist in R ohne Titel überliefert, aber in Papierhandschriften steht dieser Name⁴⁰. Es zeigt die schon oft behandelten metrischen Merkmale: überfüllte Senkungen vom Typus *bero hold steikia* oder *viðr inn vinn þurri*. Daneben stehen auch Verse mit zu schwacher Füllung wie *um sofnaði*, ein Typus, der auch mehrfach im *Beowulf* vorkommt⁴¹. Auch Zeilen wie *háls Völundar* oder *fyr Völundi* weisen auf eine deutsche Vorstufe hin⁴².

In sprachlicher Hinsicht ist wieder die große Menge von Wörtern hervorzuheben, die nur in diesem Gedicht vorkommen (wie *berfjall*,

⁴⁰ In A stehen nur die ersten Zeilen der Prosa-Einleitung mit der Überschrift *Frá Níðaði konungi*.

⁴¹ H. Kuhn ZfdA 63 (1939) S. 232 schließt daraus, daß ein angelsächsisches Lied die Vorlage gebildet hat.

⁴² Vgl. H. Kuhn a. a. O. S. 178—236.

salþjóð, *salgarðr*, *qgurstund*). Aber dieser Dichter vermeidet den Gebrauch von Kenningen, liebt es um so mehr, schmückende Beiwörter anzubringen. Zu dem Stil dieses Liedes gehören besonders Wiederholungen von Zeilen und Zeilengruppen, wenn eine gleichartige Situation beschrieben werden soll (wie Str. 25 und 35—36) oder auch antithetische Zeilen wie Str. 29 5-6 und 7-8. Erinnerungen an eine deutsche Vorlage fehlen ebenfalls nicht. So finden wir den Ausdruck *svanfjaðrar dró* (Str. 2) mit der deutschen Bedeutung „tragen“ des Zeitworts *draga*, das sonst im Nordischen „ziehen“ bedeutet. Das Hapax *teygjask* in Str. 17 geht auf ein as. *tôgian* zurück. Auch das Adjektivum *iviðgjarn* (Str. 28) findet eine genaue Entsprechung im as. *inwiðdeas gern*⁴³. Daneben stehen nun auch wieder Wörter, die im Altenglischen eine Entsprechung haben, wie *jarknasteinn* (Str. 25), das dem ae. *earcnan-stán* verwandt ist⁴⁴. Das in der altnordischen Dichtung nur Str. 31 vorkommende Zeitwort *vilnask* „verlangen“ ist zu vergleichen mit ae. *wilnian*⁴⁵.

Auch die Eigennamen weisen auf eine deutsche Vorlage hin. Man hat *Slagfiðr* mit ahd. *slegi-federa* verglichen, *Þakkráðr* ist der deutsche Name *Dankrât* und besonders *Hloðvér* erinnert an den altfränkischen Namen *Chlodoweh*. Ob man in *Qlvrún* ein deutsches *Alarün* annehmen darf, ist dagegen sehr ungewiß. In dem Lied von Deors Klage, das die Wielandfabel behandelt, stehen die Namen *Beaduhild* und *Niðhād* (übrigens nennt das altenglische Fragment von Waldere auch *Niðhād* und *Weland* zusammen); sie ent-

⁴³ Weiter ist wohl zu nennen das Wort *fitjar* (Str. 29), das hier nicht „Haut zwischen den Zehen“ bedeuten kann, sondern „Fittiche“ und deshalb wohl eine freilich ungenaue Wiedergabe des nd. *vittek* ist (vgl. de Vries, Festschr. Genzmer S. 197). Auch das sonst nie vorkommende Neutrum *dýr* (Str. 20) „Kostbarkeiten“ könnte ein Versuch sein, ein as. *tir*, afri. *tíre*, ahd. *ziari* „Schmucksache“ wiederzugeben.

⁴⁴ Aber as. *erkan* „echt“ dürfte nahelegen, daß das Wort auch dort bekannt war. Wenn es auf chald. *jarkan* „gelblicher Edelstein“ zurückgehen sollte, wird es wohl über das Südgermanische ins Englische gelangt sein. Auch die *Atlakviða* enthält Wörter, die nur Entsprechungen im Angelsächsischen haben, und wir werden hier doch gewiß nicht an eine englische Vorlage denken dürfen.

⁴⁵ Bedeutsam sind auch einige sprachliche Berührungen mit *Deors Klage* wie Z. 5 *on nēde legde* ~ Vkv. 11 *naudir* oder *þæt heo eacen wæs* ~ Vks. 36 *barni aukin*. Das braucht ebenso wenig auf eine unmittelbare Verbindung zwischen einer englischen und der nordgermanischen Tradition hinzudeuten; beide können auf ein niederdeutsches Lied zurückgehen (vgl. as *ókan* „schwängern“).

sprechen den deutschen Namen *Baduhilt* und *Nithad*. Auffallend ist, daß wir hier auch *Kíarr* finden, wie in der *Atlakviða*.

Die Ortsnamen *Ulfadalir* und *Sævarstaðr* (-stǫð) dürfen als poetische Erfindungen angesprochen werden, aber bemerkenswert ist es, daß die Schwanjungfrauen durch den *Myrkviðr* fliegen, denn dieser Name gehört zu der Geographie der *Hlǫðskviða* und der *Attilieder*.

Das dürfte nicht zufällig sein, denn die *Völundarkviða* zeigt deutliche Berührungen mit der *Atlakviða*. Besonders wichtig ist die Zeile *gull var þar eigi á Grana leiðo* in Str. 14, vgl. Akv 6 *gull vissa ek ekki á Gnítaheiði*, um so mehr, weil in der nächsten Zeile *fiollum Rínar* steht (vgl. Akv 17 *rosmofjöll Rínar*). Das beweist eine, wenn auch nur sekundäre, Verbindung mit der Siegfriedsage, die aber wohl nicht erst in Skandinavien hergestellt wurde. Denn in der niederdeutschen Sage verbringt Siegfried seine Jugend bei einem Schmied, was die Entlehnung in die Wielandfabel verständlich macht; weiter aber wird von Siegfried wie von Wieland die Schwertprobe mit einem Wollflocken erzählt, die in beiden Fällen mit dem Rhein verbunden ist. Die Zeile *ámun ero augo ormi þeim inom frána* in Str. 17 kann ebenfalls an Fáfnir denken lassen, der ja in *Fáfnismál* einige Male (Str. 19 und 26) *inn fráni ormr* genannt wird. In Str. 33 wird ganz wie in Akv 30 eine Eidesformel angeführt, die aber dem Wortlaut nach mit HH II, 30 und 31 übereinstimmt⁴⁶.

In *Atlamál* Str. 82 wird erzählt, daß Guðrún die Schädel ihrer Kinder zu Metschalen hat verarbeiten lassen; hier darf man freilich wohl annehmen, daß der Dichter dieses Liedes den Gedanken aus dem *Völundliede* geschöpft hat⁴⁷. Weiter ist noch zu bemerken, daß die Zeile *vaknaði vilia lauss* (Str. 11 und 31) zu vergleichen ist mit Sg 24 *enn hon vaknaði vilia firð*. Die Szene in Str. 18, daß *Völundr* sein eigenes Schwert in den Händen des Königs funkeln sieht, erinnert an die Episode im Nibelungenlied, in der Hagen Siegfrieds Schwert vor Kriemhilds Augen glitzern läßt.

Das Gedicht besteht aus zwei dem Anschein nach vollkommen getrennten Teilen. Am Anfang steht die Geschichte der drei Schwanjungfrauen, die uns einen leidenden und vor Sehnsucht verzehrten *Völundr* zeigen, also einen ganz andern als den rachebegie-

⁴⁶ Möglicherweise ist Vkv. die Quelle für HH II.

⁴⁷ Vgl. über dieses Motiv mein Buch *Kelten und Germanen* (1961) S. 11—15.

rigen Schmied⁴⁸. Aber damit ist noch nicht bewiesen, daß sie erst von einem nordischen Dichter hinzugefügt ist, denn eben in diesem Teil steht das niederdeutsche Fossil *svanfjǫðrar dró*. Man hat diese Einleitung unorganisch und gänzlich widersinnig genannt⁴⁹, aber das darf uns nicht darüber täuschen, daß sie schon in der deutschen Vorlage gestanden haben wird. Man kann sogar bemerken, daß der nordische Dichter sich nicht bewußt war, welcher Art die Schwanjungfrauen waren; er betrachtet sie als *dróssir suðrœnar*, womit die deutsche Quelle schon durchschimmert, aber auch *alvitr*, das sonst „Walküre“ bedeutet und das hier wohl ebenso aufzufassen ist, denn sie streben danach *ørlog drýgia*⁵⁰. Es ist auch un schwer zu erklären, wie die Erzählung das Schwanjungfraumotiv anziehen konnte. Denn der kunstfertige Vǫlundr macht sich ja auch einen *fjǫðrhamr*, mit dem er sich gleichermaßen in einen Vogel verwandelt.

Jedenfalls haben wir keine Veranlassung, den Versuch zu machen, durch die Entfernung sogenannter Interpolationen ein ursprüngliches Lied zu rekonstruieren, das vielleicht unserem Geschmack besser zusagt. Mit Ausnahme einiger weniger Zeilen⁵¹ müssen wir das überlieferte Lied als eine Einheit betrachten⁵².

Die Gestalt des Königs Níðuðr ist problematisch, weil wir die Bedeutung von *Njara dróttinn* nicht feststellen können. Gewiß darf man nicht an die Nervii denken, wie das H. Gering getan hat⁵³ und noch weniger mit van Hamel⁵⁴ an den keltischen Stamm der Neri in Spanien. Es ist möglich, daß das Wort aus einem nieder-

⁴⁸ Über diesen Unterschied in der Stimmung der beiden Teile vgl. Neckel, Beiträge zur Eddaforschung S. 278ff. und besonders Vogt, Die Vǫlundarkviða als Kunstwerk in ZfdPh 51 (1926) S. 275ff. Aber van Hamel hat geltend gemacht (ANF 45, 1929 S. 150—177), daß man die weichere Stimmung der Einleitung wohl zu sehr übertrieben hat.

⁴⁹ Vgl. H. Rosenfeld PBB 77 (Tübingen 1955) S. 206.

⁵⁰ Vielleicht gibt das Wort *ørlog* hier ein as. *orloge* „Krieg“ wieder (vgl. Genzmer Festschr. S. 190). Deshalb soll man die Zeile *dýrt lín spunno* nicht auf den Schicksalsfaden beziehen; hiermit wird einfach die weibliche Arbeit der südländischen Jungfrauen angedeutet.

⁵¹ So hat man Str. 15 mit den Namen der Schwanjungfrauen ausscheiden wollen, aber hier steht auch der Name Hlǫðvér. Eher sind Str. 33^{11—13} mit der befremdenden Form *þér* statt des sonst üblichen *þu* ein jüngerer Zusatz. —

⁵² Auch E. O. Sveinsson, Isl. bókmenntir I S. 421 betrachtet das Lied als ein Ganzes.

⁵³ Vgl. ZfdPh 48 (1920) S. 4—6.

⁵⁴ Vgl. ANF 45 (1929) S. 175.

deutschen Volksnamen entstellt ist, aber auch, daß es erst in Skandinavien hinzugefügt worden ist.

40. Die Wielandsage war schon früh bekannt und bei allen germanischen Stämmen beliebt. Das altenglische Lied *Dēors Klage* fängt mit dem Schicksal des Schmiedes Wieland an, dem von Niðhād die Sehnen durchschnitten wurden und läßt darauf das der geschwängerten Beadohild folgen. Besonders wichtig ist aber das Kästchen von Clermont (oder Auzon) aus Walfischbein, das neben christlichen und römischen Sagen auch die Geschichte des Meisterschützen Egil auf dem Deckel und auf einer der Seiten Wieland in seiner Schmiede darstellt. Auf dem Deckel steht sogar in Runenschrift der Name Ægili. Es scheint, daß hier mehr Sagen von Egill abgebildet sind, als die altnordische Tradition mitteilt; so darf man vermuten, daß hier auch die Apfelschußszene vorkommt, die wir auch aus der Þiðrekssaga kennen. Das Kästchen soll eine Arbeit des 8. Jahrhunderts sein.

Besonders beliebt war die Wielandsage in Niederdeutschland, wie wir aus einem Abschnitt der Þiðrekssaga sehen. Es zeigt sich, daß im 13. Jahrhundert die Sage mit einer Reihe von neuen Motiven bereichert worden ist, die beweisen, wie üppig die Sage des Schmiedes gewuchert hat⁵⁵. Auch zeigt sie eine Neigung, sich an bestimmte Orte zu heften; so wohnt Wieland in der norwegischen Saga in *Ballofa*, d. i. das westfälische Dorf Balve, in dessen Nähe die sagenumwobene Balverhöhle ist, und schon 955 wird in der Grafschaft Berkshire eine „Wielands Schmiede“ erwähnt. Das steht wohl in Verbindung mit dem albischen Charakter, den man dem Schmied schon früh zugeschrieben hat.

Das Motiv des Flugapparates darf man unbedingt auf die griechische *Daidalos-Sage* zurückführen⁵⁶. Georg Baesecke hat sogar die Wielandsage selbst als eine Aneignung der griechischen Sage betrachten wollen, die aus einem schließlich auf Servius zurückgehenden Mythographen geholt sein sollte⁵⁷. So einfach liegen nun die Verhältnisse wohl nicht. Aber daß das Motiv des aus Vogelfedern gemachten Flugapparates von der Daidalos-Tradition an-

⁵⁵ Vgl. meine Bemerkungen ANF 65 (1951) S. 63—93 und Festschr. Genzmer (1952) S. 173—181.

⁵⁶ Der Versuch A. C. Boumans ANF 55 (1940) S. 27—42 und Nph 34 S. 169—173 ein Völundlied ohne Flugmotiv zu konstruieren, hat mich nicht überzeugen können.

⁵⁷ Vgl. Vor- und Frühgeschichte des deutschen Schrifttums I S. 302.

geregert wurde, ist unbestreitbar⁵⁸. Man kann auch aus der Völundarkviða das Fliegen mit Vogelfittichen nicht wegerklären. Nur berichtet der Dichter nichts von der Rolle des Bruders Egill, aber wenn er in Str. 2 und 4 diesen ausdrücklich nennt, so darf man wohl vermuten, daß er die an ihn geknüpfte Geschichte gekannt hat. Und darf man aus der Zeile Str. 37⁷ *at þik neðan skjóti* nicht folgern, daß sogar das Motiv der unter dem Arm gebundenen Blutblase schon vorhanden war? Die Meisterschußszene kennt ja schon das Clermonter-Kästchen.

Daneben hat man oft von einem „Flugring“ gesprochen, der Völundr dazu befähigt haben sollte, sich in die Luft zu erheben. Wir hören dreimal von einem Ring. Str. 8 entwendet König Níðuðr einen Ring aus der Hütte des Schmiedes, Str. 17 sieht der Schmied diesen Ring im Besitz der Königstöchter, Str. 26 kommt Þoðvildr mit dem gebrochenen Ring zum Schmied. Nirgends zeigt sich, daß eben dieser Ring die besondere Macht hatte, dem Träger das Fliegen zu ermöglichen⁵⁹.

Obgleich hier die Geschichte der Wielandsage nicht ausführlich zu behandeln ist, möchte ich dazu doch einige weitere Bemerkungen machen. H. Kuhn spricht ihr den Charakter einer echten Heldensage durchaus ab; er meint, daß eine halbmythische Volksage im Stil der Heldenepik umgeformt wurde⁶⁰. Ich habe an eine richtige Sage eines Meisterschmiedes gedacht, nicht in dem Sinne, daß damit die damals hochentwickelte Ornamentalkunst verherrlicht werden sollte, sondern als eine Behandlung der tragischen Folgen der Rache eines gelähmten und zur Fronarbeit erniedrigten Schmiedes⁶¹. G. Baesecke, der an eine Übernahme der *Daidalos-Fabel* dachte, hat hingewiesen auf eine Geschichte in der Vita S. Severini des Abtes Eugippius (um 511 vollendet): die böse Rugierkönigin Giso hatte germanische Goldschmiede in ihrem Dienst; einst kam aus kindlicher Neugier der kleine Königssohn namens Friedrich zu ihnen; sie setzten dem Knaben ein Schwert auf die Brust und drohten ihn zu töten, wenn sie nicht die Freiheit zurückbekämen⁶². Diese Geschichte hat H. Rosenfeld als den eigent-

⁵⁸ Ich habe ANF 65 (1951) S. 11 sogar vermutet, daß der Name Egill eine Adaptation des griechischen Namens Ikaros sein könnte.

⁵⁹ Für die Erklärung der Szenen mit einem Ring darf ich auf meine Bemerkungen in der Festschr. Genzmer S. 191—192 hinweisen.

⁶⁰ Vgl. Festschr. Genzmer S. 277.

⁶¹ Vgl. Festschr. Genzmer S. 187—188.

⁶² A. a. O. S. 300.

lichen Kern der Sache betrachtet⁶³; das scheint mir zuviel gesagt; vielleicht kann man sagen, daß die Szene mit den beiden Söhnen des Königs Níðuðr dadurch angeregt worden ist, als Grundlage der ganzen Sage dünkt sie mir zu schmal. Sie ist mir aber eine willkommene Bestätigung für Geschichten über die Rache solcher in grausamen Dienst gezwungenen Schmiede.

Das Lied über Wieland muß also schon sehr alt sein. Die englischen Zeugnisse beweisen ein angelsächsisches Lied schon im 7. oder 8. Jahrhundert; weil es aus einer niederdeutschen Quelle schöpfte, muß diese noch beträchtlich älter gewesen sein. Ist die oben angeführte Geschichte der Königin Giso als eine der Quellen zu betrachten, so gelangen wir zu einer ostgotischen Grundlage des 6. Jahrhunderts⁶⁴. Dieses Lied wird über Bayern zu den andern deutschen Stämmen gelangt sein, und es liegt auf der Hand, daß mehrere Sagen von berühmten Schmieden und Tausendkünstlern sich damit verbinden konnten. Aus Niederdeutschland, wo es sich eine besondere Beliebtheit erworben hatte, gelangte dann schließlich ein Wielandlied nach Skandinavien, und weil Þjóðólfr von Hvín in seiner *Haustlong* die Kenning *grjótt-Níðuðr* verwendet hat⁶⁵, war es jedenfalls schon im 9. Jahrhundert allbekannt. Wir haben aber noch ein älteres Zeugnis aus dem 8. Jahrhundert, und zwar den schönen Bildstein Ardre VIII in Öster-Götland, auf dem die Rache des Schmiedes dargestellt worden ist⁶⁶. Ausgangsgebiet für die Tradition in Norwegen und Schweden kann nur Dänemark gewesen sein: es gab also schon um etwa 700 ein dänisches Völund-Lied.

41. In der *Atlakviða* und der *Völundarkviða* finden wir Hinweise auf die Sage von Siegfrieds Drachenkampf und der Erwerbung des Hortes. Falls die hierauf bezüglichen Zeilen nicht als spätere Erweiterungen betrachtet werden müssen, so beweisen sie, daß schon um 800 die Sage von Jung-Siegfried voll ausgebildet war, weil hier schon der Name des Pferdes Grani genannt wird. Zeugnisse durch Kenningar in der Dichtung der Skalden finden wir verhältnis-

⁶³ Vgl. PBB 77 (Tübingen 1955) S. 209—212.

⁶⁴ Diese Giso wurde von Odoaker hingerichtet und Theodorich nahm an diesem dafür eine Rache; als er ihn durchbohrte, sagte er: „Ich tue dir, was du den Meinen getan“.

⁶⁵ Vgl. Skj I, 16 Str. 9.

⁶⁶ Vgl. besonders K. Hauck, Deutsche Vierteljahrsschr. 31 (1957) S. 358—359.

mäßig spät. Die Goldstrophen der *Bjarkamál* (Skj I, S. 171, Str. 5—6) mit ihren zahlreichen Anspielungen auf die Dichtung von Jung-Sigurd sind wertlos, weil sie erst in viel späterer Zeit (etwa im 12. Jahrhundert) hinzugefügt worden sind⁶⁷. Erst bei Einarr Skálaglamm finden wir die blasse Kenning *Rínar grjótt*⁶⁸. Der Name Fáfnir taucht erst in einer Stegreifstrophe von Þormóðr Kolbrúnarskáld auf, also frühestens erst im Anfang des 11. Jahrhunderts⁶⁹.

Aber die Sage war auch in Ostskandinavien schon früh sehr verbreitet. Das beweist uns die Felszeichnung auf dem Ramsundsberg in Södermanland, in der einige Szenen aus Siegfrieds Jugendgeschichte dargestellt sind; man datiert dieses Bild in die Jahre 1020—1040⁷⁰.

An sich ist es höchst wahrscheinlich, daß die berühmteste aller deutschen Heldensagen auch schon früh in Skandinavien bekannt geworden ist. Es ist aber schwierig festzustellen, in welcher Form sie verbreitet war. Denn die in der Edda erhaltenen Lieder *Reginismál*, *Fáfnismál* und *Sigrdrifumál* geben uns gewiß nicht ein Bild der frühesten Phase der Überlieferung. Wir werden später (s. § 118) nachweisen, daß diese Gedichte gar nicht den Charakter echter epischer Lieder zeigen: Gespräche, die mit einem Drachen oder zwischen Vögeln geführt werden, stehen dieser Poesie grundsätzlich fern. Strophen verschiedener Art, und zwar sowohl im fornyrðislag wie im ljóðaháttur, die sich nicht zu abgerundeten Liedern zusammenschließen, sind in eine Prosa-Erzählung eingebettet.

Die Überlieferung scheint also darauf hinzuweisen, daß die Taten und Erlebnisse von Jung-Siegfried als Prosa-Erzählung behandelt waren⁷¹. Wenn der *Nornagests þáttur* von Sigurds Jugendtaten berichtet⁷², heißt es: „Und darauf ritt er auf Hindarheiði und fand dort Brynhild, und ihre Begegnung verlief, wie das in der Sage von Sigurðr Fáfnisbani mitgeteilt wird.“ Also auch hier ein Hinweis auf eine Darstellung in Prosa⁷³. Man ist heute der Meinung,

⁶⁷ Vgl. A. Ohrik, Danmarks Heltedigtning I, S. 99.

⁶⁸ In seinem Lied auf Harald Schwarzzahn von etwa 980 (vgl. Skj. I, S. 116).

⁶⁹ *látur þats Fáfnir átti* für „Gold“, vgl. Skj. I, S. 262 Str. 10.

⁷⁰ Vgl. die Abbildung in Schück-Warburg, *Illustrerad Svensk Litteraturhistoria* I³ S. 175, wo auch die Kopie auf dem Gökstein zu finden ist.

⁷¹ Vgl. F. Jónsson, *Seks afhandlingar om Eddadigtene* (1933) S. 57—77.

⁷² *Flat.* I S. 353.

⁷³ F. Jónsson ist der Meinung a. a. O. S. 67, daß der Verfasser des *þáttur*

daß im Anfang des 10. Jahrhunderts die Geschichte von Jung-Sigurd in der Form einer Prosa-Erzählung bekannt war⁷⁴. Das wäre damit zu erklären, daß sie, wie Mohr treffend bemerkt hat⁷⁵ mehrere rein anekdotische Motive enthält (die Schwertprobe im Rhein, die Verwundung des Drachen aus dem Grubenversteck, die Fingerprobe mit dem Drachenherz). Das scheint nicht in Übereinstimmung mit einem echten Heldenlied. Aber einige dieser Motive dürften gerade sehr alt sein, weil sie ebenfalls in der irischen Tradition vorkommen und schwierig in relativ später Zeit daher entlehnt sein können⁷⁶.

Eine frühere Behandlung von Teilen der Jung-Sigurd-Sage in gebundener Form ist jedenfalls nicht auszuschließen. Eine Zeile wie *gull vissa ek ekki á Gnitahéiði* in der *Atlakviða* (wenn wir sie als zum alten Bestand dieses Liedes gehörig betrachten dürfen) ist aufschlußreich. Denn dieser Name ist nicht erst in der nordgermanischen Tradition erfunden worden. Otto Höfler hat erwogen, daß das Wort eine Erinnerung an die Knetterheide bei Detmold bewahrt, wo die Varus-Schlacht stattgefunden hat⁷⁷; aber wenn ein norddeutscher Ortsname sich zähe in Skandinavien hat erhalten können, so ist das doch wohl eher in einem Lied als in einer Prosa-Erzählung möglich gewesen.

Übrigens scheint es im Lichte der sonstigen alten Fremdstofflieder doch wohl wahrscheinlich, daß auch die Sage von Siegfried damals in poetischer Form von Deutschland nach Dänemark und weiter verbreitet worden ist. Diese alten Lieder sind aber, wie so viele andere, jedenfalls nicht in ihrer ursprünglichen Gestalt, erhalten geblieben. Danebenher ging schon früh eine breit erzählende Prosaerzählung, die dann später dazu anregen konnte, neue Lieder zu dichten, wie wir sie in der Edda-Sammlung finden. Es ist wohl anzunehmen, daß Strophen aus alten Sigurdliedern in diesen jüngeren poetischen Behandlungen Aufnahme gefunden haben: die Übereinstimmung von *Fáfnismál* Str. 25 mit Str. 4—5 von *Ey-*

seinen Stoff aus einer Handschrift der Edda-Lieder geschöpft haben soll, die mit dem Codex Regius übereinstimmte. Dann dürfte das Wort *saga* doch wohl befremdlich sein.

⁷⁴ Vgl. M. Olsen, *Edda- og Skaldekvad* IV (1962) S. 22 und besonders H. Kuhn, *Das Eddastück von Sigurds Jugend* in *Miscellanea Acad. Berolinsia* II, 1 (1950) S. 30—46.

⁷⁵ Vgl. PBB 64 (1940) S. 217.

⁷⁶ Vgl. meine Bemerkungen PBB 75 (1953) S. 229—247.

⁷⁷ Vgl. Siegfried Arminius und die Symbolik (1961) S. 107ff.

vindrs Hákonarmál betrachtet Magnus Olsen als einen Beweis, daß das Eddalied nicht jünger als etwa 960 sein kann⁷⁸.

Das *Beowulf*-Epos erzählt in den Zeilen 875—902 von Sigmund, der als Siegfrieds Vater in der deutschen Überlieferung bekannt ist. Er soll zusammen mit Fitela unerhörte Fehde und furchtbare Taten verrichtet haben und damit ist wohl dieselbe Sage gemeint, wie sie in der *Völungasaga* berichtet wird (sogar schon mit dem Inzestmotiv); darauf berichtet das altenglische Gedicht von Sigmunds Drachenkampf, aber mit der Bemerkung, daß Fitela nicht dabei war. Auf das Verhältnis zwischen den Drachenkämpfen Sigmunds und Sigurds wollen wir hier nicht eingehen⁷⁹; hier ist von Belang festzustellen, daß das *Beowulf*-Epos ein Sigmund-Lied voraussetzen dürfte, das schon im 7. Jahrhundert bestanden hat. Man kann hier an ein deutsches Lied denken, aber im Zusammenhang mit den vielen anderen skandinavischen Sagen, von denen das Epos zu berichten weiß, scheint es mir natürlicher, auch in diesem Fall ein nordgermanisches Lied als Quelle für die Bemerkung in den Zeilen 875—902 anzunehmen.

Auch Siegfrieds Tod wird schon früh besungen worden sein. Die deutsche Form kennt die Ermordung während einer Jagd im Walde, die auch noch in dem Eddalied *Brot* Str. 7 durchschimmert. Sonst gilt in Skandinavien das Motiv des Bett-todes, wie in der *Skamma* Str. 21—23 (und wohl auch in der *Meiri*); das ist wohl als eine spätere isländische Neuerung zu betrachten⁸⁰. Auch hier fehlen die Zeugnisse für die alte Schicht von Sigurd-Liedern. Nachdem unter erneutem Einfluß aus Deutschland im 12. Jahrhundert eine Reihe von Gedichten entstanden waren, die dem damaligen Geschmack mehr zusagten, sind die älteren Lieder wohl verlorengegangen.

⁷⁸ Vgl. Edda og Skaldekvad VI (1962) S. 7—8.

⁷⁹ Vgl. darüber u. a. G. Neckel, Edda 13 S. 122 und 204ff. = Vom Germanentum (1944) S. 284—327; G. Baesecke, Vor- und Frühgeschichte S. 277—289; H. Schneider, Germanische Heldensage I (1928) S. 157—160; H. W. J. Kroes, Verzamelde Opstellen voor J. H. Scholte (1947) S. 34—46.

⁸⁰ Der Hinweis in *Hamðismál* Str. 7 auf Sigurds Tod im Bett kann nicht als Beweis dafür gelten, daß diese Vorstellung schon ins 9. Jahrhundert zurückreicht, denn die Zeile *svalt þá Sigurðr* scheint auf die jüngste Schicht der Fremdstofflieder hinzuweisen (s. § 119). Immerhin wäre es möglich, daß das Zeitwort *sweltan* auch schon in der niederdeutschen Vorlage der älteren Lieder vorkam.

42. Die oben besprochenen Eddalieder, die südgermanische Heldensagen behandeln, setzen voraus, daß sie über Dänemark nach Norwegen gewandert sind. Das weist also darauf hin, daß es ebenfalls in Dänemark eine entsprechende Heldendichtung gegeben hat. Sie wird deshalb auch nicht in Schweden gefehlt haben. Ein glücklicher Zufall hat uns in der *Rökstein-Inschrift* eine Strophe im fornyrðislag bewahrt, in der die Erinnerung an Theodorich den Großen weiterlebt; sie lautet:

<i>Reið Þjóðrekr</i>	<i>hinn þormóði</i>
<i>stillir flotna</i>	<i>ströndu Hreiðmarar;</i>
<i>sitr nu gorr</i>	<i>á Gota sinum,</i>
<i>skjaldi of fatlaðr</i>	<i>skati Mæringa.</i>

Über den Inhalt dieser Strophe sind verschiedene Ansichten geäußert worden; während man früher dazu neigte, ihn auf die Reiterstatue Theodorichs, die Karl der Große nach Aachen hatte überführen lassen, zu beziehen, hat Otto Höfler es wahrscheinlich gemacht, daß hier der ostgotische König in seiner Funktion als Totenreiter, also als mythische Gestalt, gemeint ist⁸¹.

Besonders wichtig ist es, daß die metrische und sprachliche Form keinen Zweifel darüber bestehen lassen, daß in Schweden genau dieselbe Kunstform bekannt war wie in Norwegen und auf Island.

Epitheta wie *stillir flotna* und *skati Mæringa* finden wir in ähnlicher Form in der Eddapoesie⁸²; dort wie hier wird das sogenannte Expletivum *of* vor Partizipien gebraucht. Einer Zeile wie *skjaldi of fatlaðr* können wir aus der Edda *fjotri fatlaðr* (Brot Str. 16) zur Seite stellen; nur ist sie im Wortgebrauch altertümlicher. Wenn wir noch hinzufügen, daß in einem andern Teil der Inschrift die Kenning „Pferd der Walküre“ für „Wolf“ vorkommt⁸³, so haben wir alle poetischen Merkmale der westnordischen Poesie in dieser Inschrift zusammen. Wir dürfen schließen, daß auch in Schweden die Dichtkunst in gleicher Blüte gestanden hat wie die norwegische und isländische, die uns durch die so viel günstigere Überlieferung so gut bekannt geworden ist.

Die Kenntnis südgermanischer Heldensagen in Schweden wird überdies noch durch mehrere Inschriften und Bildsteine bezeugt.

⁸¹ Vgl. Germanisches Sakralkönigtum I (1952) S. 25—29.

⁸² *skati Mæringa* vgl. *skati Haddingja* der Kálfvisa; *flotna stillir* vgl. *heria stilli* in der Gðr III, 4.

⁸³ Die genaue Lesart ist nicht sicher; während Brate liest *Gunnar hestr*, möchte Pipping *Sinngunnar hestr* annehmen. Beide bedeuten aber dasselbe.

So zeigt die Felszeichnung auf dem Ramsundsberg in Södermanland die einzelnen Szenen aus Sigurds Jugendgeschichte. Bedeutsam ist das Bildgewebe von Överhogdal in Nordschweden, denn hier können wir feststellen, daß die Sagen von Theodorich, Siegfried, Gunnarr, Wieland und Hilde dargestellt sind⁸⁴.

Verschiedene Bildsteine von der Insel Gotland (wie jene der Tjängvide-Gruppe) stellen den Eintritt und den Empfang der gefallenen Helden in Walhall dar; das erinnert uns also an die norwegischen Gedichte, in denen ein gestorbener König gefeiert wird, wie die *Hrafnsmál* (s. § 62), die *Eiriksmál* (s. § 63) und die *Hákonarmál* (s. § 64). Die heidnische Zeit dauerte in Schweden beträchtlich länger fort, als das in Norwegen der Fall war; deshalb sind diese Zeugnisse aus dem elften und zwölften Jahrhundert noch der heidnischen Zeit zuzurechnen.

Der Umstand, daß in Dänemark und Schweden die südgermanischen Sagenstoffe bekannt waren und also wohl in Heldenliedern behandelt wurden, führt uns zu der Annahme, daß es dann auch eine Heldendichtung gegeben haben wird, in der einheimische Sagenstoffe besungen wurden. Sie ist uns leider nicht erhalten geblieben, aber es fehlt nicht an Hinweise auf sie.

43. Besonders wertvoll sind die Zeugnisse der englischen Heldendichtung. Der *Beowulf* beweist uns, daß sowohl Sagen wie geschichtliche Ereignisse des 5. und 6. Jahrhunderts dem northumbrischen Dichter bekannt geworden sind. Wichtige Gestalten der dänischen Königsreihe der Skjöldungen treten in diesem Epos auf. Da ist vor allem zu nennen der König Hrōðgár, der den Hróarr der dänischen Tradition entspricht; in seiner Halle von Lejre spielt sich das Abenteuer mit dem Dämon Grendel ab, der von dem gautischen Helden Beowulf getötet wird. Der englische Dichter erwähnt auch dessen Bruder Hálga oder dänisch Helgi, dessen Sohn Hróðulf, d. i. Hrólfr. Er weiß auch, daß Hrōðgár und Hróðulf in Freundschaft zusammenlebten, wie das auch Widsið Z. 45 ff. bezeugt, damals als sie Ingelds Gewalt gebrochen hatten.

Wir kennen die Gestalt des Hrólfr kraki aus viel jüngeren Darstellungen in Saxos Dänengeschichte und in der ihm gewidmeten isländischen Saga. Wir dürfen also daraus schließen, daß es in sehr

⁸⁴ Vgl. K. Hauck in der Festschr. E. Karg-Gasterstädt (1961) S. 50—61, der dieses Bildgewebe eine „kleine ostnordische Bilder-Eda“ nennen möchte.

früher Zeit schon Lieder gegeben hat, wie z. B. über seinen ruhmreichen Zug nach Uppsala und von seinem Untergang in Lejre. Für die Kenntnis solcher Lieder sogar außerhalb Dänemarks zeugen Anspielungen bei norwegischen Skalden: so umschreibt Eyvindr skáldaspillir „gold“ als „Saat der Fyrisvellir“⁸⁵ und eine in der Snorra Edda und in der *Hrólfs saga kraka* überlieferte Halbstrophe spricht über Hrólfr in der Halle des schwedischen König⁸⁶.

Besonders hat sich die Geschichte seines Todes dem Gedächtnis auch späterer Geschlechter eingeprägt. Die Erzählung seines heldenmutigen Unterganges ist wahrscheinlich schon früh mit einem glänzenden Bild der Gefolgschaftstreue verbunden worden, die in der Gestalt des Þoðvar Bjarki seine höchste Ausprägung bekommen hat. Von diesem Helden handelten die *Bjarkamál*, die wir leider aus Saxos Umdichtung in lateinische Hexameter nur notdürftig kennenlernen, weil er den Inhalt rhetorisch ausgewalzt hat. Das alte Lied war aber so berühmt, daß Þormóðr Kolbrúnarskáld, als er am Morgen der Schlacht bei Stiklastad (1030) von Olaf dem Heiligen aufgefordert wurde, ein Lied vorzutragen, um den Mut des Heeres anzufeuern, dazu „das alte Bjarkilied“ wählte mit dem für diese Gelegenheit so passenden Anfang *Dagr's upp kominn, dynja hana fjaðrar, mál's vilmögum at vinna erfiði*⁸⁷. Dieses Lied, das tatsächlich einen großen Eindruck machte, nennt Snorri *Bjarkamál en forna*, gewiß nicht zur Unterscheidung von einem jüngeren gleichnamigen Lied, sondern um damit das hohe Alter dieses Gedichtes anzudeuten. Wir dürfen aber wohl annehmen, daß so wie es Þormóðr damals vorgetragen hat, es im 7. oder 8. Jahrhundert nicht ausgesehen haben wird: im Laufe der Zeit wird es manchmal umgestaltet worden sein.

An einer anderen Stelle gibt der Beowulf-Dichter einen Hinweis auf ein altes Lied, in dem eine Episode aus dem Kampf der Dänen mit den Hadubarden behandelt wurde. Nachdem der Hadubarde Fróda im Kampf gegen die Dänen gefallen war, sollte sein Sohn Ingeld sich mit der Tochter Hróðgárs Freawaru vermählen. Aber beim Gelage flammt der Zwist wieder auf, nachdem ein alter Kämpfe (*eald æscwiga* Z. 2042) der Hadubarden Ingeld zur Rache aufreizte. Aus der späteren bei Saxo mitgeteilten dänischen Tradition lernen wir den Namen dieses Kämpfers kennen: er ist dann

⁸⁵ In einer lausavisa von etwa 965, vgl. Skj. I, 64 Str. 8.

⁸⁶ Vgl. Skj. I, 171 B. 1.

⁸⁷ Vgl. Skj. I, 170 Str. 1—3. Die Zeilen bedeuten: Tag stieg empor, es tönt der Hahnenschrei; Mühsam müssen die Mannen gewinnen (nach Genzmer).

der berühmte Held Starkaðr. Es zeigt sich überdies, daß Ingjaldr zu einem dänischen König umgewandelt wurde, der jetzt in Feindschaft mit den Deutschen steht. Auch die Starkad-Gestalt muß sehr alt sein, denn in ihr ist der aus der heidnischen Götterlehre bekannte Gegensatz zwischen Oðinn und Þórr auf sehr wirkungsvolle Weise zum Ausdruck gebracht⁸⁸. Man darf auch wohl annehmen, daß seine Rolle in der Erzählung von König Vikars Scheinopfer an Odin⁸⁹ zum alten Bestand dieser dänischen Sagentradition gehört hat.

44. Als letzte große Gestalt des Skjöldungengeschlechts wird in der dänischen Überlieferung Harald Kampfzahn gefeiert. An ihn hat sich die Geschichte von der Brávallaschlacht geknüpft, die nach der Auffassung der westnordischen Dichtung an der schwedischen Ostküste stattgefunden haben soll. Wir kennen sie besonders wiederum aus einer ausführlichen Darstellung in Saxos *Gesta Danorum* (Buch VIII); daneben auch aus dem isländischen sogenannten *Sögubrot* (s. § 217). Das Alter der Tradition von Harald Kampfzahn dürfte schon dadurch bewiesen sein, daß er als ein von Odin beschützter Held gezeichnet wird, der am Ende seiner siegreichen Laufbahn in einer großen Schlacht nach Walhall heimgeholt wird. Das entspricht dem Gedanken der westnordischen Preislieder wie *Eiríksmál* und *Hákonarmál*; das beweist also ein Lied von Haralds Untergang in der zweiten Hälfte des 10. Jahrhunderts. Wenn nun aber Hermann Schneider dazu bemerkt, daß wir keinen Anhalt für eine frühere Datierung eines Liedes von Haralds Untergang haben⁹⁰, so darf man dazu sagen, daß auch wenn die Vorstellung von Odins Schutzherrschaft sich erst in der Zeit des heroisierten Walhallglaubens ausgebildet hätte, deshalb die Sage dieser anscheinend von Zeitgenossen und Nachkommen gefeierten Schlacht beträchtlich älter gewesen sein kann. Man hat verschiedentlich festzustellen versucht, welche geschichtliche Schlacht damit gemeint sein könnte; zu einem befriedigenden Ergebnis ist man nicht gelangt⁹¹. Vielleicht ist diese Frage aber völlig abwegig, denn es gibt Hinweise dafür, daß es sich hier vielmehr um eine mythische

⁸⁸ Vgl. meinen Aufsatz in GRM 36 (1955) S. 281—297 und G. Dumézil, *Aspects de la fonction guerrière chez les Indo-Européens* (1956) S. 80—93 und 107—111.

⁸⁹ Vgl. die Gautrekssaga.

⁹⁰ Vgl. *Germanische Heldensage* II, 1 (1933) S. 204.

⁹¹ Vgl. darüber H. Schneider a. a. O. S. 195.

Schlacht handelt. Einige Einzelheiten in dieser Sage weisen gerade auf eine uralte Überlieferung hin. Der Held Toki ist unüberwindlich; dann wird er von allen Seiten von Pfeilschützen umstellt und sinkt tot hin, nachdem er von 144 Schüssen durchbohrt worden ist. Schneider fühlt sich durch solche Zahlen an das deutsche Gedicht der Rabenschlacht erinnert und schließt daraus auf das ziemlich junge Alter des Liedes: man denkt dann an ein südnorwegisches Lied des ausgehenden 11. Jahrhunderts⁹². Aber auch wenn man zugeben wollte, daß die Ausmaße der Schlacht die Übertreibung späterer Zeiten sein sollten, damit wäre es noch keineswegs ausgeschlossen, daß Harald ein Held der Vorzeitdichtung gewesen ist.

Nun hat Stig Wikander darauf aufmerksam gemacht⁹³, daß es auffallende Übereinstimmungen zwischen diesem nordgermanischen Lied und dem indischen Epos *Mahābhārata* gibt, die kaum als bloßer Zufall beiseite geschoben werden können. Die Geschichte des unüberwindlichen friesischen Helden Ubbo findet ihr Gegenbild in jener von dem indischen Helden Bhīṣma, der auch nur aus der Ferne durch Pfeile getötet werden kann. Haraldr ist blind, dasselbe wird gesagt von dem Führer der Kaurava-Partei Dhṛtarāṣṭra. Es gibt noch weitere überraschende Parallelen, die einen Zusammenhang zwischen beiden Überlieferungen anzudeuten scheinen. Nun hat Wirkander darauf hingewiesen, daß der Inhalt des indischen Epos eigentlich eine Götterschlacht war⁹⁴; wäre es dann nicht auch denkbar, daß die große Brávallaschlacht ursprünglich ein Mythos gewesen ist?

45. Noch ein anderes Eddalied handelt von einem König deselben dänischen Königsgeschlechtes und zwar der *Grottasǫngr*⁹⁵.

Es hat folgenden Inhalt: Fróði, der Sohn von Friðleifr, hat zwei Riesenmädchen Fenja und Menja gezwungen, in seinem Dienst ohne Ruhe oder Rast auf der Glücksmühle Grotti zu mahlen; dadurch werden dem König Reichtum, Wohlleben und Frieden zuteil. Obgleich sie ermatten, gewährt Fróði ihnen keinen Augenblick der Ruhe. Als er und sein Gefolge schlafen, mahlen sie weiter, aber

⁹² Vgl. S. Bugge, *Norsk Sagafortælling i Irland* (1901—1908) und A. Olrik, *Danmarks Heltedigtning II* S. 125ff.

⁹³ Vgl. ANF 75 (1960) S. 1—11.

⁹⁴ Vgl. seinen Aufsatz *Pāṇḍavasagan och Mahābhāratas mytiska förutsättningar* in der Zeitschrift *Religion och Bibel VI* (1947) S. 27—39.

⁹⁵ Es ist überliefert in der Utrechter Handschrift und im Cod. reg. Nr. 3367 der *Snorra Edda*.

das segenbringende Arbeitslied hat sich jetzt in einen Fluch verwandelt. Sie erinnern sich, daß sie früher Kriegstaten verrichtet haben und wünschen für seine Goldgier an ihm Rache zu nehmen; in ihrem Lied beschwören sie blutige Waffen, feindliche Heerscharen und Feuersflammen auf ihn und prophezeien den Untergang von Hleiðr, Fródis Hochsitz. Während ihre Riesenkräfte wachsen, zerbricht die Glücksmühle.

Das Gedicht, wie es jetzt vorliegt, ist, wie das meistens der Fall ist, eine Bearbeitung eines älteren Liedes, aber die zum Teil zerüttete Form macht es schon deutlich, daß es den Endpunkt einer langen Überlieferung bildet. Es hat also schon früh ein Mühlenlied gegeben, in dem das tragische Ende des großen Friedensfürsten behandelt wurde. Schon bei Skalden des 10. Jahrhunderts finden wir Anspielungen auf diese Sage⁹⁶; sie war damals in Norwegen schon allgemein bekannt.

Auch der Aufbau des Gedichtes zeigt uns, daß die uns überlieferte Fassung eine Neubearbeitung ist⁹⁷. Seiner Form nach gehört das Mühlenlied zu den einseitigen Redeliedern, ja im Grunde zu den monologischen Gedichten. Daran kann das Auftreten einiger erzählender Strophen am Anfang und am Schluß des Liedes nichts ändern; ich stimme Neckel darin bei, daß der *Grottasöngur* ursprünglich ein reines Redelied gewesen ist und daß erst ein späterer Bearbeiter eine erzählende Einleitung hinzugedichtet hat⁹⁸. Ziemlich jung ist das Lied auch darin, daß es die epische Handlung nicht unmittelbar berichtet, sondern durch die Erfindung neuer Personen in eine gewisse Entfernung verschiebt. Hier geschieht es durch die auch später noch beliebte Form der Wahrsagung; wir finden ein Gegenbeispiel in dem *Darraðar ljóð* (s. § 123). Im Falle des

⁹⁶ In Egils Hqfuðlausn (Skj I, 33 Str. 17) *Fróða mjöl*, in einer lausavisa von Eyvindr skáldaspillir von etwa 965 (Skj I, 65 Str. 8) *Fróða fáglyjaðra þýja mældr*.

⁹⁷ Mehrere Forscher haben es noch dem 10. Jahrhundert zuschreiben wollen wie Sijmons, Jónsson, Boer, Schneider u. a. Die Behauptung von Gering (Eddakommentar II, 449), daß sich das Alter des Liedes einwandfrei durch die unter der Regierung von Hákon inn góði (935—961) eingeführten Fanale (*vitar*), die in Str. 19 erwähnt werden, bestimmen ließe, ist ein Trugschluß. In derselben Zeile wo *viti* vorkommt, steht das Wort *vígspiöll*, das nur noch in HH II, 12 zu finden ist und wohl aus der Helgipoesie entlehnt wurde.

⁹⁸ G. Neckel, ZfdA 48 (1906), 169. Die erste Strophe ist aus Fragmenten von anderen und älteren Strophen zusammengesetzt: *framvisar tvær* (vgl. Str. 13), *at maní hafðar, nú ero komnar til konungs húsa* (vgl. Str. 16).

Mühlenliedes ist die Handlung sogar so einseitig auf das seelische Erlebnis der beiden Nebenfiguren, der mahlenden Riesenmädchen eingestellt, daß das Bild der an Fródi verübten Rache in Nebeln zerflattert. Daraus darf man wohl schließen, daß das Lied seiner ganzen Anlage nach nicht zu der Gruppe der alten doppelseitigen Heldenlieder gehört, sondern eine davon abgezweigte jüngere Gattung darstellt.

Der Hauptteil des Gedichtes wird aber wohl noch dem 11. Jahrhundert zuzurechnen sein; darauf deuten die Berührungen mit zwei Skalden des 12. Jahrhunderts hin, die kaum anders denn als Entlehnungen aus dem Grottilied zu werten sind. Gísl Illugason und Ívarr Ingimundarson, zwei Dichter, die für die höfischen Preislieder das einfache Versmaß des *fornyrðislag* zu Ehren gebracht haben (s. § 115), haben sich gerne an eddische Vorbilder angeschlossen und unter diesen auch das Mühlenlied gekannt⁹⁹.

Eine reinliche Trennung von alten und jungen Strophen läßt sich hier ebensowenig durchführen wie sonst bei Eddaliedern mit einer langen Überlieferung¹⁰⁰. Wohl dürfen wir sagen, daß Trümmer aus früheren Schichten in das neue Lied eingebaut worden sind. Wir denken dabei an die Zeile *leggiom lúðra, léttom steinom* (Str. 3), die wie ein altes Arbeitsliedchen aussieht oder an eine Strophe wie Str. 6, die Neckel als einen Rest der alten Freyr gewidmeten Ritualdichtung betrachten möchte¹⁰¹. Daneben gibt es auch sicher ganz junge Elemente, wie Str. 9, die eine an dieser Stelle wenig angebrachte *pula* ist oder Str. 15, die auffällige skaldische Ausdrücke enthält¹⁰².

Bei der Ausbildung der Szene hat der Dichter Motive aus anderen Heldenliedern geschöpft. Der Anruf *vaki þu, Fróði* (Str. 18) zeigt deutlich den Einfluß der *Bjarkamál*. Für die eigentümliche Ausmalung der Riesentöchter als in die Schlacht ausreitender Kampfmädchen mag die Helgidichtung Vorbild gewesen sein. Aber auch in der Art dieser Entlehnungen zeigt sich der dänische Charakter des Liedes. Von Anfang an gehört der Stoff des *Grottasöngr* nach

⁹⁹ *brenno bæ fyr buðlungi* (Str. 19) vgl. *brunnu byggðir fyr buðlungi* bei Ívarr (Skj I, 471 Str. 24) und *áðr Knúki felli* (Str. 14) vgl. *áðr Hugi felli* (Skj I, 412 Str. 13 bei Gísl).

¹⁰⁰ Die Dreizeiler als spätere Zusätze zu betrachten, wie Neckel, ZfdA 48, 169 das tut, ist wohl ein zu summarisches Verfahren.

¹⁰¹ Vgl. Neckel, Die Überlieferung vom Gotte Balder, S. 106—109.

¹⁰² Das Zeitwort *skorðo* vgl. Sighvatr (Skj I, 240 Str. 6) und *ruðum brand*, vgl. Sighvatr (Skj I, 218 Str. 7) und Steinn Herdísarson (Skj I, 380 Str. 8).

Dänemark; das gilt nicht nur von dem Heldenkönig Fróði, sondern auch von dem Motiv der Wunschlöhle, das allem Anscheine nach eine den Küstenvölkern des Nordmeeres eigentümliche Sage gewesen ist¹⁰³. Hier hat das Lied in der Überlieferung weitergelebt und hier wurde es auch am Ende des 11. Jahrhunderts in eine neue, den damals sich entwickelnden Redeliedern entsprechende Form gebracht¹⁰⁴. Nachher wurde es in Norwegen und weiter nach Island verbreitet, und hier bekam es seine endgültige Form: die Steine herabwälzenden Riesenmädchen denken wir uns eher in einem norwegischen Felsengebirge als in einer dänischen Hügellandschaft.

Dänemark hat also eine reiche Heldendichtung gehabt. Vieles davon ist verlorengegangen. Das ist der Fall mit der Hjaðningensage, die wir nur aus einem kurzen Bericht in der *Snorra Edda* kennen, die aber in Deutschland in dem Epos von *Kudrun* ein zähes Leben gehabt hat. Für ein altes Lied über Hilde, König Hognis Tochter, die von Heðinn, Hjarrandis Sohn, geraubt wird, zeugt die *Ragnarsdrápa* von Bragi, denn eines der von ihm besungenen Bilder auf dem Schild behandelt eben diese Sage. Auch die rührende Liebesgeschichte von Hagbarðr und Signý, die wir nur aus Saxos Nacherzählung (im 7. Buch), aber sogar noch aus späteren Balladen (*Havbor og Signelill*) kennen, muß schon früh bekannt gewesen sein, denn in seinem *Ynglingatal* Str. 10 macht Þjóðólfr darauf eine Anspielung, wenn er statt ‚aufgehängt werden‘ sagt ‚das kühle Pferd von Hagbard zähmen‘ (*temja svalan hest Signýjar vers*) und noch einmal in Str. 14 von Hagbarðs *hqðnu leif* für ‚Strick‘ spricht.

Eine berühmte dänische Sage war noch jene von Amlóði, die wir eigentlich nur kennen aus *Saxo Grammaticus*. Ob sie jemals auch in Liedform behandelt worden ist, bleibt ungewiß. Nur wissen wir aus zwei einem gewissen Snæbjörn in der *Snorra Edda* zugewiesenen Strophen, daß diese Saga um 1000 auch auf Island bekannt war¹⁰⁵.

¹⁰³ Olrik, Danmarks Heltedigtning I, 289—305.

¹⁰⁴ Ein sprachliches Indizium für dänische Herkunft ist vielleicht der Gebrauch von *vili* in Str. 5 (vgl. Mohr, ZfdA 76, 153). Das Wort *miskunnlauss* (Str. 16) findet sich sonst nur in späteren christlichen Skaldenliedern; in Dänemark könnte es schon früher aufgekommen sein. Die Zeile *en hann ekki kvað við it fyrra* (Str. 7) hat eine genaue Parallele in Oddrúnargrátr Str. 8, und dieses Lied gehört zu jener Gruppe von jungen Eddaliedern, die auf dänische Zwischenstufen zurückgehen.

¹⁰⁵ Vgl. E. Ó. Sveinsson, Isl. bókmenntir I S. 446—447.

C. DIE SKALDISCHE DICHTUNG

46. An den Höfen der nordgermanischen Fürsten und Adligen hat neben der Heldendichtung noch eine andere Gattung der Poesie geblüht: das Preislied. Denn nicht nur die Taten von Kriegen der vergangenen Jahrhunderte sollten im Kreis der Gefolgschaft besungen werden, sondern auch die Person des Herrschers, dem sich, wie Tacitus das schon beschrieben hat, ein *comitatus* angeschlossen hatte. Eine solche panegyrische Hofpoesie kennzeichnet sich durch einen konventionellen Charakter, der sich nicht nur in der Wortwahl des Dichters, sondern auch im metrischen Bau und in der Art der Lobpreisungen äußert. Schon in den ältesten Beispielen, die die Überlieferung bewahrt hat, zeigen sich die Merkmale, die dem skaldischen Preislied eigentümlich sind; es hat natürlich im Laufe der Jahrhunderte auch hier Modenwechsel gegeben, aber im großen ganzen ist diese Poesie erstaunlich gleichartig geblieben.

Die Skaldendichtung zeigt ihre Eigenart am deutlichsten, wenn man sie im Gegensatz zur Eddapoesie betrachtet. In beiden Gattungen herrscht eine festgeprägte Konvention, aber man kann hier eine solche der an gewisse Schranken gebundenen Freiheit einer andern der fast erstarrten Gebundenheit gegenüberstellen. Die Hofpoesie läßt persönlichen Einfällen des Dichters nur wenig Raum, denn sie ist gewissermaßen festgegliedertes Element der höfischen Etikette: Hauptsache ist, daß dem Herrscher nach den althergebrachten Formeln der Tradition das ihm gebührende Lob gespendet wird, nicht, daß der Dichter eigener Phantasie und Gestaltungskraft frönen kann. Denn der Wert des Preisliedes wird nicht durch die Wärme und Aufrichtigkeit der vom Dichter darin ausgesprochenen Gefühle bestimmt — war der Skalde doch ein fahrender Sänger, der von Hof zu Hof zog¹ — sondern nur durch die genaue Befolgung der für diese Gattung gültigen Re-

¹ Deshalb haben Dichter auch oft ihre Lieder auf Fürsten gedichtet, die einander feindlich gesinnt waren: Hallfrøðr machte z. B. drápas auf Hákon Jarl, Óláfr Tryggvason und Eiríkr Jarl, während Sighvatr nicht nur Olaf den Heiligen, sondern auch den dänischen König Knútr und Erlingr Skjálgsason gefeiert hat.

geln. Schärfer ausgedrückt: das skaldische Preislied war nicht eigentlich Dichtkunst nach der Vorstellung, die wir von Poesie haben, sondern ein Teil des höfischen Zeremoniells.

Deshalb legte man mehr Gewicht auf die Kunstfertigkeit als auf den poetischen Gehalt. Der Fürst wird besonders dadurch gepriesen, daß das ihm gewidmete Preislied ein Prunkstück ist, das durch eine schillernde Sprache und eine prachtvolle metrische Form eine richtige Fürstengabe ist. In diesen beiden Hinsichten zeigt das skaldische Lied auch am deutlichsten den Gegensatz zu dem freieren eddischen Heldenlied.

Man hat die Ansicht geäußert², daß das skaldische Preislied aus der *erfidrápa*, also aus einem Loblied auf einen verstorbenen Fürsten, hervorgegangen sein soll und daß daraus auch der eigentümliche Charakter der Umschreibungen oder *kenningar* (s. §§ 49 ff.) zu erklären sei. Der Gedanke an sich ist erwägungswert. Preislieder auf einen Toten sind uns ja aus der Überlieferung wohl bekannt³, aber wir haben auch schon früh Beispiele dafür, daß man Lebende anlässlich besonderer Taten in einem Lied gefeiert hat⁴. Übrigens sind in Westskandinavien die ältesten Preislieder auf einen Toten, wie die *Eiríksmál* oder die *Hákonarmál*, nicht in dem typischen skaldischen Stil gedichtet und unter den ältesten Skaldengedichten befindet sich ein Loblied von Þorbjǫrh hornklofi in dem Haraldr inn hárfagri noch während seines Lebens gepriesen wird.

47. Wir fangen mit den metrischen Merkmalen des Preisliedes an. Der eigentliche „Hofton“ ist das *dróttkvætt*, das sich in fast jeder Hinsicht von den freieren eddischen Versmaßen unterscheidet. Alles ist hier an feste Regeln gebunden, die Zeilenzahl der Strophe wie die Silbenzahl im Verse. Zwar bleibt die Grundlage die ger-

² Å. Ohlmarks ANF 57 (1943) S. 178—207.

³ Tacitus berichtet uns schon, daß Arminius noch immer von den Germanen besungen wurde (Ann. II c. 88: *caniturque adhuc barbaras apud gentes*; vgl. über die Zeitbestimmung dieses *adhuc* E. Norden, Die germanische Urgeschichte in Tacitus Germania 3. Auflage (1923) S. 273—274). Im Beowulf wird erzählt, daß die Männer der Gefolgschaft den Grabhügel des Königs umritten und ein Preislied dabei sangen: *swā hit gedēfe bið, þæt mon his wine-dryhten wordum herge, ferhðum frēoge, þonne hē forð scile of lichaman læded weorðan* (V. 3174—3177).

⁴ Man darf wohl an das Gedicht auf Æðelstáns Sieg bei Brunnanburh (Grein-Wülcker, Bibl. der ags. Poesie S. 374—379) erinnern.

manische Langzeile; jede Strophe besteht aus vier Kurzzeilenpaaren, die in metrischer Hinsicht eine geschlossene Einheit bilden; syntaktisch aber ist die Einheit die Halbstrophe, der *helmingr*, und es ist eine feste Regel, daß nach der vierten Halbzeile eine Pause eintritt. Das dürfte noch ein altes Erbstück des altgermanischen Verses sein, denn auch in der eddischen Strophe ist die Helminggrenze, namentlich in den älteren Liedern, scharf ausgeprägt.

Jede Kurzzeile besteht aus sechs Silben, von denen die Hälfte betont ist. Die Verteilung der Drucksilben zeigt noch die Freiheit des germanischen Verses, aber die starr geregelte Silbenzahl ist denkbar weit von dem germanischen Versgefühl entfernt. Selbstverständlich muß man dabei in Betracht ziehen, daß die Zahl an sich nicht das Bestimmende ist, sondern daß auch im Hofton mit der Dauer der Silben gerechnet werden muß: die Auflösung einer langen Silbe in zwei kurze ist auch hier gestattet, so daß rein zahlenmäßig die Zeile 7 bis 9 Silben enthalten kann⁵.

Wie sich diese dreihebige Zeile zu der alten zweihebigen Kurzzeile verhält, ist nicht leicht zu sagen. Zusammenhang mit den sogenannten Schwellversen ist nicht wahrscheinlich, weil diese doch zu sehr Ausnahmen gewesen sind, als daß sie die Grundlage für die Skaldenstrophe hätten bilden können. Überdies macht der skaldische Vers den Eindruck, daß er einen bewußten Bruch mit der alten volkstümlichen Versart bedeutet; nicht aus der epischen Kurzzeile hat man eine neue skaldische Form gebildet, sondern gerade im Gegensatz zu ihr.

Wie himmelweit der skaldische Vers sich von dem eddischen unterscheidet, wird erst recht deutlich, wenn man andere Gegensätze beachtet. Der Schluß der epischen Kurzzeile ist durchaus frei, im *dróttkvætt* ist nur ein klingender Schluß zulässig. Im Kurzzeilenpaar ist der Abvers immer auftaktlos, während der eddische Abvers gerade umgekehrt regelmäßig Auftakt zeigt. Das sind Neuerungen, die so überraschend sind, daß man fragen muß, was dazu Anlaß gegeben haben kann, und es ist deshalb begreiflich, daß man an Beeinflussung durch nicht-germanische Poesie gedacht hat (s. § 56).

⁵ Vgl. die Zeile in Str. 8 von Snorris *Háttatal*: *klofinn spyr ek hiálm fyrir hilmis* (F. Jónsson ändert *fyrir* in *fyr*, A. E. Kock schreibt außerdem *spyrk*). Einarr Skúlason Skj I, 440 Str. 53 enthält die Zeile *rþðuls bliku vþpn í veðri*.

48. Noch in einer anderen Hinsicht zeigt das *dróttkvætt* der alten Poesie unbekannte Elemente. Hier wird neben der alteinheimischen Alliteration auch der Silbenreim eingeführt, oder nach isländischem Sprachgebrauch die *hending*. Als reiner Endreim, wie er auch uns geläufig ist, scheint er eine Neuerung, die erst auf Island auftritt und die Egill Skallagrímsson in seiner Haupteslösung zum ersten Male eingeführt hat; darüber sprechen wir also erst später (s. § 72). Aber Binnenreim finden wir schon bei den ältesten uns bekannten Skalden. In jeder Verszeile müssen zwei Silben miteinander reimen, und zwar selbstverständlich zwei starktonige Silben. Im strengen Hofton hat jede ungerade Zeile nur Halbreim oder *skothending*⁶; in diesem Falle sind die Konsonanten dieselben, aber die vorhergehenden Vokale zeigen Assonanz (z. B. *gríðar: góðum* oder *fell: fullum*). Jede gerade Zeile hat aber Vollreim oder *aðalhending*, wobei also Vokale und Konsonanten dieselben sein müssen (z. B. *sveigar: eiga* oder *biðkat: þriðja*). Bei Bragi sind diese Regeln noch nicht streng durchgeführt, denn der Halbreim steht ziemlich oft im Abvers, während im Anvers, wenn auch sporadisch, Vollreim auftreten kann; daneben gibt es sogar eine nicht unbedeutende Zahl von *hending*-losen Versen. Im Laufe der Entwicklung wird also auch dieser Schmuck immer strenger geregelt, bis im strengen Hofton die Verteilung der *Hendingarten* auf An- und Abvers keine Ausnahme mehr duldet. Das weist auf eine natürliche Entwicklung innerhalb der nordgermanischen Verstradition hin⁸.

Auch in der Eddapoesie, der heldischen wie der kultischen, wie in der Sprache der Gesetze und Rechtsformeln, tritt der Binnenreim ziemlich oft auf, obgleich hier die Fälle mit bewußter Klangwirkung und mit nur zufälliger Lautähnlichkeit schwer voneinander zu trennen sind. Jedenfalls ist es durchaus sicher, daß auch die Eddalieder die *hending* als sprachlichen Schmuck, sogar als Ausdrucksmittel gekannt haben, und daß noch Bragi sie verwendet in einer Weise, die mehr zu einer ohrenfälligen Reimgestaltung

⁶ F. Jónsson, *Bragfræði* S. 27 erklärt das Wort als fehlende *hending*, von dem Zeitwort *skjótast* abgeleitet, was kaum richtig sein kann. A. Heusler, *Deutsche Versgeschichte* I, S. 293 übersetzt mit „Schußreim“, ohne das weiter zu erklären; W. F. Vogt *APhS* 12 (1942) S. 262 erklärt das Wort als „leicht gegriffener, gelegentlicher Reim“; F. Mossé, *Festschr. E. A. Kock* (1934) S. 249—250 versucht die wenig wahrscheinliche Deutung als „irischer Reim“.

⁷ Vgl. Heusler, *Deutsche Versgeschichte* 1, S. 291—292.

⁸ So auch Heusler a. a. O. S. 294.

der Sprache als zu einer festgeregelten Technik stimmt⁹. Man könnte deshalb auch denken, daß die Skalden zufällige Reimbildungen im epischen Versmaße zweckmäßig weiterentwickelt haben. Dagegen spricht aber, daß diese feste Anordnung der Reime sich eben in dem *dróttkvætt* vollzogen hat, also in einem Versmaß, das in anderen Hinsichten Neuerungen zeigt, die nur aus dem Vorbild auß germanischer Versformen erklärt werden können.

Bragi zeigt schon die *dróttkvætt*-Strophe voll ausgebildet, nur mit Ausnahme der streng durchgeführten Regelung der Reimsilben. Der Hofton scheint also ganz fertig vom Himmel gefallen zu sein, und man kann sich die Entwicklungsgeschichte deshalb am einfachsten so denken, daß Bragi der Dichter gewesen ist, der diese Versform erfunden hat, und daß er bei dieser Neuschöpfung sich von fremden und zwar irischen Vorbildern hat leiten lassen¹⁰. Die Schwierigkeit bleibt immerhin, daß man in der irischen Poesie bis jetzt nicht eine Strophe hat nachweisen können, aus der das *dróttkvætt* unmittelbar hergeleitet werden könnte; es sind eben nur die neuen und ungermanischen Versprinzipien, die wir dort wiederfinden. Mir scheint es auch bedenklich, den Anfang mit einem Dichter zu machen, der zufälligerweise als erster der nordgermanischen Skalden uns bekannt geworden ist; weil die ihm vorangehenden Dichter uns nicht überliefert sind, haben wir nicht das Recht, sie ganz aus unseren Betrachtungen auszuschalten. Sicherlich ist das Preislied an nordgermanischen Höfen lange vor der Zeit erklingen, in der Bragi lebte; man darf wohl vermuten, daß dieser alte „Hofton“ sich ebenfalls in gewissen Hinsichten von der einfachen Form der Heldenepik unterschieden hat.

Es gibt jedenfalls seit der ältesten Zeit auch eine schlichtere Form des Hoftons, das *munnvorþ*; hier sind die ungeraden Zeilen reimlos, die geraden haben *skothending*, die Stelle der Stäbe ist auch noch bedeutend freier als im *dróttkvætt*. In dieser Versform sind einige Stegreifstrophen des Orkadenjarls Torf-Einarr überliefert worden (Skj 1, 27—28); sie wurde also für diese anspruchs-

⁹ Vgl. besonders W. H. Vogt a. a. O. S. 228—262.

¹⁰ An irische Vorbilder hatten schon S. und A. Bugge, sowie A. Olrik gedacht, so auch aber zögernd A. Heusler a. a. O. S. 287, vgl. noch G. Turville Petre in *Skírnir* 128 (1936) S. 31—55. Man geht dann meistens davon aus, daß Bragi der Schöpfer des Hoftons war; Turville-Petre versucht deshalb seine Lebenszeit später als üblich anzusetzen: 2. Hälfte des 9. Jahrhunderts. Verse mit fester Silbenzählung finden wir auch in der kirchlich-lateinischen Dichtung, aber diese kann nicht als Vorbild in Betracht kommen.

losere Dichtart verwendet. Erst am Ende des 12. Jahrhunderts taucht das *munnvörp* wieder auf und wird dann auch von dem Orkadenbischof Bjarni für eine *drápa* (s. § 143) verwendet; wir stehen hier also einer aus lokalen Verhältnissen hervorgegangenen Wiederbelebung einer alten Tradition gegenüber. Schon im 10. Jahrhundert wurde auch für die Stegreifdichtung das schlichte *munnvörp* von dem kunstvolleren *dróttkvætt* verdrängt.

Das *Skáldatal* weiß zu berichten, daß König Eysteinn Beli außer von Bragi noch von zehn anderen Skalden besungen worden ist, und unter diesen wird Bragis Schwiegervater Erpr Lútandi erwähnt. Weshalb sollen wir unter diesen Hofskalden, die teilweise einer älteren Generation als Bragi angehören, nur ihm die Ehre zusprechen, eine neue Art des Preisliedes geschaffen zu haben?¹¹ Wir können also über die Zeit und die Weise der Ausbildung des *dróttkvætt* nichts Bestimmtes aussagen; schon die ältesten Beispiele der panegyrischen Hofpoesie zeigen das Bestreben, das Lob des Königs in schönklingenden Versen auszumalen¹².

Diese skaldische Gedichtform gehorcht einer Reihe von im allgemeinen genau beachteten Regeln. Die Stelle der Zäsuren in der Zeile, das Verhältnis von Hauptsatz und Nebensätzen, die Verteilung der Wörter nach ihrer Silbenzahl oder ihrem Nachdruck sind alles andere als willkürlich; sie wurden erst in der letzten Zeit besonders von H. Kuhn genauer erforscht¹³. Man bekommt aus seinen Beobachtungen den Eindruck, daß die Dichter, die in diesem Versmaß sogar Stegreifstrophen verfaßten, durch die unbequemsten Regeln eingeengt wurden und daß deshalb jede Strophe ein Kunststückchen war, das eine ungeheure Mühe erforderte. Wir müssen aber dabei beachten, daß eben ihr sprachliches und besonders ihr rhythmisches Gefühl ihnen gestattete, fast unbewußt unmittelbar die richtige Form zu wählen. Wir können sie aber nur mühsam durch Aufstellung von Regeln verstehen lernen.

49. Die Sprache des Preisliedes hat einen festlichen Klang. Die zahlreichen Reimbildungen (Stabreim, Vollreim, Halbreim), zu-

¹¹ Vgl. darüber meine Bemerkungen in Ogam 9 (1957) S. 13—26.

¹² Für eine Besprechung des *dróttkvætt* vgl. Heusler, Deutsche Versgeschichte 1, S. 284—314, aber weiter besonders die wichtigen Untersuchungen von H. Kuhn, auf die unten noch hingewiesen werden wird.

¹³ Vgl. u. a. Gött. gel. Anz. 191 (1929) S. 193—202 und ZfdA 74 (1937) S. 49—63.

sammengedrängt in den Umkreis von je zwölf Silben, geben der Strophe ein schönschillerndes sprachliches Gewand. Aber auch die Ausdrucksweise ist durch reichliche Verwendung poetischer Bilder und Umschreibungen der Sphäre der Alltagsprosa enthoben. Das Preislied besingt die Fürsten, lobt sie, weil sie tapfer gekämpft haben und ihren Mannen dafür reichliche Belohnung gaben, bewundert sie, wenn sie in glänzenden Waffen dem Feind entgegenschreiten oder auf stürmischem Meer die Flotte vorwärtssteuern — aber was die Könige an herrlichen Taten vollführen, bewegt sich doch immer innerhalb der engen Grenzen des nordgermanischen Wikingertums. Erst die Sprache kann darüber die Pracht ausschütten, die jedes Fürstenleben zu einer Reihe übermächtiger Heldentaten gestaltet.

Jede poetische Sprache liebt das malende Bild. Während aber Homer an breit ausgeführten Gleichnissen Gefallen hat, die neben der eigentlichen Haupthandlung ein kleines Genrebildchen skizzieren, um damit die Phantasie des Hörers zu beflügeln, liebt es der nordische Skalde, die Begriffe, jeden für sich, durch ein statisches Bild zu umschreiben. Der Dichter sagt nicht: „das Schiff eilt über die Wellen wie ein feuriges Pferd über die Straße“, sondern „das Wogenroß eilt über die Meeresstraße“¹⁴. Anschaulich wirkt eine solche Ausdrucksweise nur, wenn man die poetische Umschreibung — die *kenning*, wie man sie in der Skaldik nennt — in ihre beiden Komponenten zerlegt, und zu gleicher Zeit das dahinsegelnde Schiff und das eilende Pferd sich vorzustellen vermag. Viele *Kenningar* machen auf uns einen selbstverständlichen Eindruck, andere berühren uns fremdartig. „Meerhengst“ ist ein Bild, das wir auch von einem heutigen Dichter erwarten können, aber wenn wir in der *Sverrissaga* lesen¹⁵ „wo er mit seinen Meerböcken hinfährt“, so finden wir das seltsam und gesucht. Hat doch auch Hölderlin¹⁶ den wundervoll evokativen Satz geschrieben: „wenn in der Schlacht oft unsre zornigen Schiffe die See durchwühlten wie der Zahn des Ebers die Erd“. Was uns erstarrte Formel zu sein scheint, kann der Dichter jeden Augenblick als geschautes Bild neu aufleben lassen. Wenn wir die Poesie älterer Kulturperioden betrachten, müssen wir dessen eingedenk sein, daß wir das Stilempfinden früherer Zeiten nur sehr schwer nach-

¹⁴ Vgl. G. Neckel, *Vom Germanentum* (1944) S. 260—264.

¹⁵ Vgl. *Sverrissaga* c. 155: *hvar hann ferr með hafhrúta sína*.

¹⁶ Vgl. *Hyperion* S. 156.

erleben können, und deshalb nicht vorschnell mit unserem Urteil dazwischenfahren.

Nun gibt es freilich zahlreiche Kenningar, die uns weit von einer anschaulichen Vorstellung abführen. Wenn der Gott Thor genannt werden soll, verwendet man gerne Umschreibungen, die sein Verhältnis zu anderen Göttern oder seine Heldentaten andeuten, also einerseits *Óðins sonr*, *Jarðar burr*, *Sifjar verr*, *Magna faðir*, andererseits *niu hqfða Þrivalda sundrkljúfr* oder *orms einbani*. Man kann ihn auch mit dem Namen eines anderen Gottes andeuten, wie *karms Týr*. Auch dieses ist nicht etwas ganz Abwegiges; wir erinnern uns der Bemerkung in Aristoteles' *Poetica* (XXI, 12): „die Trinkschale steht in ähnlichem Verhältnis zum Dionysos wie der Schild zum Ares, und daher kann man denn die Trinkschale den Schild des Dionysos und den Schild die Trinkschale des Ares nennen“. Darin steckt also nicht nur eine ganz selbstverständliche Metapher, sondern man fühlt sich auch in der Nähe der kultischen Sprache, die es liebt, die Macht der Götter mit lobenden Bezeichnungen zu verherrlichen.

Wir haben in § 12 schon besprochen, wie die Großtaten des Gottes im Hymnus besungen wurden; man hätte sie auch mit Epitheta wie *Leiknar leggbjóttr* oder *Þrivalda meiðir* ausdrücken können. Dadurch können einige der gebrauchten Götterkenningar einleuchtend erklärt werden, aber wenn man beachtet, wie weit das Preislied der Hofskalden von dem göttlichen Kultlied entfernt ist, so wird man es verstehen, daß die Zahl solcher Umschreibungen im Vergleich zu den in der Skaldik verwendeten Kenningar so verschwindend gering ist.

50. Mit besonderem Nachdruck hat man darauf hingewiesen, daß die Kenningstechnik aus der magischen Sprache entstanden sein soll. Es gibt mehrere Beispiele dafür, daß Begriffe, die man unter bestimmten Umständen nicht zu nennen wagt, durch kenningartige Umschreibungen ersetzt werden. Eine solche Noa-Sprache ist bis heute bei Jägern und Fischern verbreitet; aus dem Schwedischen kennt man *gråben* oder *gullfot* für „Wolf“¹⁷; in Norwegen nennt man die „Schlange“ *lyngaal* oder *lyngseid*. Diese Umschreibungen wurden gewählt, weil der Gebrauch des richtigen Namens gefährliche Folgen haben kann. Der Wunsch, den Begriff zu verschleiern, führt zu einer Verrätselung, die nur

¹⁷ Vgl. E. Noreen, *Studier i fornvästnordisk diktning* I S. 11—15.

für die Eingeweihten verständlich scheint. In der Skaldenpoesie kommen zahlreiche Rätselkenningar vor, die sich mit den oben-erwähnten magischen *Noa*-Wörtern nahe berühren; so das skaldische *lyngfiskr* neben dem norwegischen *lyngseid*. Es ist aber sicherlich sehr übertrieben, wenn man Umschreibungen dieser Art aus dem Einfluß der magischen Sprache erklären will¹⁸; dafür kann auch der Umstand, daß sie fast ausschließlich in der nordischen Poesie auftreten, keinen Beweis liefern, weil die Kenningsprache hier im Vergleich zu jener der andern germanischen Stämme zu einer ungeahnten Höhe entwickelt worden ist. Ob aus magischen Bedürfnissen oder in rein poetischer Hinsicht das Verlangen nach Umschreibungen entstanden ist, macht wenig Unterschied; in beiden Fällen muß die Phantasie mit den gleichen Ausdrucksmitteln die Ersatzwörter schaffen; das Resultat wird also ähnlich sein, weil sich die Bestrebungen in derselben Richtung bewegen müssen.

Aber wie die religiöse Sprache ihren Anteil an der Ausbildung der dichterischen Metaphern gehabt hat, so wird auch die magische Sprache das ihrige beigesteuert haben. Während der Fastenzeit war es nicht erlaubt, das Wort „Fleisch“ zu nennen; deshalb isländische Umschreibungen wie *klauflox* für „Fleisch“ oder *afrás* für „Fett“. Zuweilen wurden auch Personennamen, die verpönte Begriffe enthalten, umschrieben, und statt *ketill* sagte man *höldupottur*¹⁹. Das erinnert uns an die Wortspiele mit Namen, die wir öfters in der Skaldensprache finden, wenn man das sogenannte *ofljóst* verwendet. So nennt König Magnus von Norwegen seinen Skald Máni in spielerischer Umschreibung *Tungli* (Sverrissaga c. 85); so kann man statt *Bersi* auch *Húnn* sagen und sogar zu so verwegenen Umschreibungen kommen wie *arnstalls sjötulbjörn*, die Egill für seinen Freund Arinbjörn geprägt hat. Man findet diese scherzhaften Kenningar schon bei den ältesten Skalden²⁰ und Einfluß einer vorsätzlich dunklen Sprache, um die magischen Mächte zu täuschen, kann hier mitgewirkt haben²¹. Daneben kann

¹⁸ Über die Erklärung aus einem „profanen“ Tabu vgl. A. Portengen, De oudgermaanse dichtertaal in haar ethnologisch verband, Leiden 1915.

¹⁹ Vgl. Bondevik, Høgtider i Noreg og på Island, Nordisk Kultur XXII, S. 91.

²⁰ Egill gebraucht *ekkjja* für „Ferse“, weil das Wort *hæll* sowohl „Ferse“ wie „Witwe“ bedeutet; Eilífr Goðrúnarson spielt auf den Namen *Hǫkon* an durch die Wörter *kon mævan* (Skj 1, 139 Str. 1), vgl. noch in einer *vísa* von Gunnhildr *hǫ konr* (Skj 1, 54 Str. 1).

²¹ Für die Erklärung aus einem „sakralen“ Tabu, vgl. W. Krause, Die

aber auch zuweilen die Absicht gewesen sein, eine Mitteilung durch dunkle Anspielungen nur für einige wenige Personen verständlich zu machen; wenn der Dichter Gísli Súrsson in einer Strophe bezeugt, daß er Þorgrimr getötet hat, verhüllt er dessen Namen durch die Umschreibung *vinar fólur tálgrímr* (Skj 1, 97 Str. 8), in der also der Name des Gottes Þórr durch eine Kenning ersetzt wurde²².

Die Umschreibung von Personennamen war aber ursprünglich gar kein eitles Spiel, sondern entsprang dem Bedürfnis, sie zu verhüllen. Hier dürfen wir gewiß an die Tabuierung der Toten denken; schon in der Eggjum-Inschrift finden wir eine Verrätselung des Namens des Toten, auf welche Weise man diesen auch zu bestimmen versucht hat. Nun finden wir diese Namenkenningar gerade in einer bestimmten Gruppe von Liedern, die im *kviðuhátt*, einer skaldischen Abart des epischen Langzeilenmaßes, gedichtet sind; ihr Inhalt ist das Lob der verstorbenen Vorfahren oder eines einzelnen Toten; das älteste Beispiel ist das *Ynglingatal* (s. §§ 61 bis 62), aber es hat noch nicht an Kraft verloren, als Grettirs *Æfídrápa* (s. § 187) gedichtet wurde. Diese gewiß uralte Dichtart, die religiös-magisch affektbetonte Begriffe zu verschleiern bestrebt war, aber sie zu gleicher Zeit in einem höheren Licht erstrahlen lassen wollte, kann, wie Hallvard Lie das dargelegt hat²³, eine ‚magisch-ästhetische Stilfigur‘ geschaffen haben, aus der sich die eigentümliche Kenningtechnik entwickelt haben könnte.

Aber das sind doch nur einzelne Seiten des Kenninggebrauches, die durch diese Erklärungen berührt werden. Hauptsache ist, daß die Kenning ein poetisches Stilmittel ist und nur als solches gewürdigt werden kann. Ebensowenig soll man das häufige Vorkommen dieser Umschreibungen aus Reimnot erklären; denn zwar ist es richtig, daß die Notwendigkeit, im Verlauf von zwei Kurzzeilen drei miteinander stabende Wörter zu finden neben zwei mit *aðalhending* und zwei weiteren mit *skothending*, die Dichter dazu

Kenning als typische Stilfigur der germanischen und keltischen Dichtersprache (1930), S. 18; Magnus Olsen MM, 1942 S. 1ff; Å. Ohlmarks ANF 57 (1943) S. 178—207 und L. Mittner, Wurd, Das Sakrale in der altgermanischen Epik (1955) S. 7—81.

²² Eine besonders merkwürdige Umschreibung verwendet Egill lv. 14 für den Namen *Ásgerðr* und zwar *berg-óneris foldar faldr*, vgl. darüber M. Olsen, Edda- og Skaldekvad IV (1962) S. 26—29.

²³ Vgl. MM 1952 S. 1—92 und Natur og Unatur i Skaldekonsten Verh. AW Oslo 1957 Nr. 1 S. 63.

gezwungen hat, das Sprachmaterial bis aufs letzte auszunützen; das kann doch nur die Richtung, in der man die Umschreibung gesucht hat, bestimmt haben, nicht aber den Gebrauch selber erklären. Als einmal im Preislied diese Feder der Phantasie losgelassen wurde, mußte sie aus eigener Spannkraft bis zum äußersten Punkt in Schwingung geraten; der Wunsch, die Vorgänger zu übertrumpfen, konnte sich ja ausschließlich im Bilderreichtum der Sprache betätigen. Weder die Tabu-Sprache noch die Reimnot haben also die Blüte des Kenninggebrauches verursacht, sondern es war — wie in jeder Poesie — der beschwingte Geist des Dichters, der zu immer kühneren Versuchen ermuntert wurde.

Die Strophen der ältesten Dichter, wie von Bragi, wimmeln von Kenningar, die uns schon besonders gekünstelt und weither geholt vorkommen. Das beweist nur wieder einmal, daß eine jahrzehntelange Kunstübung der Zeit von Bragi vorangegangen sein muß. Solcher Kunstgriff fordert nicht nur eine tüchtige Übung bei den Dichtern selbst, sondern auch eine Vertrautheit des Publikums mit dieser Technik. Die zahlreichen losen Strophen, von isländischen Bauern in jeder denkbaren Lebenslage aus dem Stegreif gedichtet, wimmeln nicht weniger von Kenningar als die schöngedrechselten Preislieder der Berufsskalden; man empfand also eine solche Kunstsprache als natürlich und konnte sich in dem Labyrinth der Umschreibungen zurechtfinden. Dem Nachkommen geziemt es, zu lauschen und weniger zu urteilen. Es ist von weit größerer Bedeutung, zu verstehen, weshalb ein Kunstwerk in seiner eigenen Zeit gefeiert wurde, als daran herumzukritisieren, weil wir es nicht schön finden können. So bleibt die Tatsache, daß die Kenningsprache der Skalden damals als notwendiges Ausdrucksmittel des Dichters betrachtet wurde und daß sie auch im allgemeinen leichtverständlich war.

Die Sprache der Skalden hat deshalb viel Tadel dulden müssen; zu tadeln wäre vielmehr der Vorwitz der späteren Philologen. Eine so eigenartige Kunstform wie diese — nur zu vergleichen mit späteren literarischen Erscheinungen wie dem Gongorismus oder Marinismus — ist schon an sich ein Phänomen, das unser lebhaftes Interesse verdient. Zuweilen hören auch wir die schöne prunkhafte Sprache des Lobliedes aus den Skaldenstrophen heraus, der isländische Nachfahr²⁴ leichter als der fremde Beobachter.

²⁴ Vgl. G. Finnbogason, APhS 9 (1934) S. 69—75 mit sehr beachtenswerten Bemerkungen.

Ich denke z. B. an eine Strophe von Egill, die mit den Zeilen anfängt:

*Þél hæggr stórt fyr stáli
stafnkvígs á veg jafnan
út með éla meitli
andærr iðtunn vandar*²⁵.

Hier ist mit wenigen Worten in einer kräftigen klangvollen Sprache ein herrliches Bild gezeichnet: der Sturmriese haut mit andauernder Kraft vor dem Steven auf dem Weg des Schiffes mit dem Meißel des Regenschauers eine tiefe Furche. Das ist ein anschauliches Bild dafür, wie eine gigantische Macht das forteilende Schiff wie einen Meißel durch das aufgepeischte Meer hintreibt. Freilich, eine solche Strophe gelingt nur dem großen Künstler²⁶. Die Poesie der Hofskalden ist Virtuosenentum, und es war mehr ihre Absicht, durch neue Sprachbehandlung zu blenden als durch Ausdruck eines aufrichtigen Gefühls zu rühren. Wo das letzte hinzutritt, bekommt das Gedicht einen wärmeren Ton, fühlen wir hinter dem glitzernden Hofstaat der Kunstsprache das pochende Herz des Dichters. Aber das ist nur selten der Fall, und man darf es auch nicht erwarten. Wir, die wir daran gewöhnt sind, die lyrische Poesie als einen persönlichen Herzenserguß zu würdigen, können uns nur mit Mühe in eine Kunst versetzen, die das Lob der Fürsten mit immer denselben Stilmitteln in immer wechselnder Form ausspricht.

51. Die Technik der Kenningar richtet sich nur auf die nominalen Begriffe. Es ist selbstverständlich nur eine kleine Welt, die dadurch berührt wird. Im Mittelpunkt steht der König, der Gefolgsherr, der Gaben spendet, an der Spitze seiner Mannen die Feinde zerschmettert und mit seiner Flotte auf das offene Meer hinaussegelt; deshalb finden wir gerne poetische Umschreibungen für den Helden und Krieger, den Kampf und was damit zusammenhängt, die Waffen, das Blut, die Wunden, die Tiere der Schlacht wie Rabe, Adler und Wolf; weiter das Meer und das Schiff, aber daneben auch das Gold und das Silber. Natürlich werden auch die Wörter für Skalde und Poesie gerne umschrieben. Daneben treten

²⁵ Skj. I, 47 Str. 23.

²⁶ Für eine richtigere ästhetische Beurteilung der Kenningar sei auch hier auf das oben erwähnte Buch von Hallvard Lie hingewiesen.

Kenningar anderer Art zurück, wie die für die Körperteile, für Himmel und Erde, Sonne und Mond, für Nahrung und für Gebrauchsgegenstände. Aber der Dichter kann, wenn er das will, die ganze ihm umgebende Umwelt in ein schillerndes Gewebe poetischer Beziehungen verwandeln.

Der Skalde folgt bei seinen Umschreibungen auch wieder der tyrannischen Tradition. Anschauungsbilder sind es nur selten; zuweilen gelingt einem Dichter aber ein besonders treffendes Bild. Als Egill die zornsprühenden Augen von Erik Blutaxt beschreiben will, sagt er „die Schreckensstrahlen des Stirnmondes“ (Skj 1, 38 Str. 5), und er ruft damit das Bild eines spukartig durch die Wolken hervorbrechenden Mondes auf (vgl. auch Grettirs Vision in seinem Kampf mit dem Unhold Glámr). Aber jetzt kann man rein logisch daraus eine Menge von Variationen ableiten, indem man die Wörter für „Stirn“ und „Mond“ durch andere ersetzt. „Stern der Brauen“ oder „Licht der Wangen“ ist ja formell dasselbe, obgleich der Duft des unmittelbar geschauten Bildes fehlt.

Häufiger sind die Kenningar, die mythische Vorstellungen streifen. Das gilt natürlich von Göttern, Riesen und Dämonen in erster Linie; auch wenn der Mensch mit einem Gott verglichen wird, wie „Balder des Schildes“ oder „Njörd des Schiffes“, greift die Kenning in die religiöse Sphäre über²⁷. Das Gold spielt in der Heldensage eine hervorragende Rolle: es ist das Lager des schatzhütenden Drachen, oder als Nibelungenhort glitzert es in den Wellen des Rheins. Aber geistlos kann das alles wieder ins Unendliche variiert werden; bei Umschreibungen wie „Fackel der Flußmündung“ oder „Marktplatz der Schlange“ ist die zugrunde liegende mythische Vorstellung durchaus verdunkelt²⁸.

Indem die Dichter immer dieselbe Technik wiederholen und doch immer etwas Neues hervorbringen wollen, verlieren sie sich in ein abgeschmacktes Spiel der kalten Vernunft. Der Held strebt nach dem Kampf; man kann ihn also *ógnbeiddir* nennen. Aber der Kampf ist ja das Dröhnen der aufeinander prallenden Schilde, und weil die Schilde am Schiffsbord entlang aufgestellt wurden,

²⁷ Hier könnte man mit Ohlmarks an die Herkunft aus der *erfidrápa* denken, in der der heroisierte Tote als gottähnlich dargestellt wurde; aber in diesem Fall wäre ein Vergleich mit Odin am ehesten zu erwarten und Kenningar mit diesem Götternamen sind gerade selten.

²⁸ Das sind die *nýgervingar*, wie Snorri diese Variationen der ausgeführten Bilder nannte und die er bewunderte als einen Beweis für das Können und die Wortkunst der Dichter.

können sie heißen „die flachen Bretter des Schiffes“. Ein Schiff aber ist wie ein Pferd, das über das Wasser dahineilt; „Pferd des Stevens“ ist also eine geschickte Kenning für das Schiff. Und so verfällt Eyjólfur Dádaskáld auf das wunderbar gedrechselte Bild *stafns Hrafna flatbalkar dynbeiðir* (Skj 1, 191 Str. 2), wo die Umschreibungen kaleidoskopisch durcheinanderwirbeln. Von unmittelbarer Anschauung ist keine Rede mehr; es ist ein Rätselraten, bei dem nur der kluge Verstand ein mäßiges Vergnügen finden kann.

Wir brauchen die Beispiele nicht zu häufen. Die Wurzel dieser Bildersprache ist die allen germanischen Stämmen gemeinsame Metapher, die unmittelbar geschaut oder religiös gebunden war. Aber eine durch viele Jahrhunderte fortgesetzte Kunstübung hat die Metapher zu Tode gehetzt und sie zu bloßem Spiel mit Wörtern erstarren lassen. Nur der ganz große Dichter kann hie und da ein echtes strahlendes Bild hervorleuchten lassen. Aber trotzdem würden wir uns irren, wenn wir uns mit solchem Urteil über den Sinn der Skaldenkunst hinwegtäuschten. Denn ohne das reiche, wiewohl vielfach abgenutzte Kleid der Kenningar wären die Preislieder fade und abgeschmackte Lobhudelei, eine furchtbare Langeweile hervorrufende Anhäufung von Redensarten, daß der König tapfer gekämpft hat, den Raben reichliches Futter spendete, viele Feinde niederstreckte oder mit seinem Schiffe hinaussegelte. Wir dürfen annehmen, daß der Zeitgenosse das ganz anders beurteilt hat. Denn das Preislied war Krönung der heldenhaften Tat, es erhöhte den Wert des Fürsten und seines Gefolges; das rauschende Wort war nicht der eitle Prunk allgemeiner Behauptungen, sondern dichterischer Ausdruck der selbsterlebten Gefahren und Kämpfe. Die Wirklichkeit gab dem Preislied die Glut und die Lebenswärme, die wir ihm nicht mehr einhauchen können, und die Sprache war schön und kräftig, weil sie in der Brust der Mannen die Gefühle von Stolz und Würde zu lösen vermochte²⁹.

52. Eine Sprache, die noch über ein reich entwickeltes Formensystem verfügt, kennt auch gerne eine freiere Wortfolge als sie die modernen Sprachen zeigen. Bruchstücke desselben Redeteils können voneinander getrennt werden, der Platz von Subjekt,

²⁹ Über die Kenningtechnik in der altnordischen und der übrigen germanischen Poesie sind zu vergleichen: R. Meissner, Die Kenningar der Skalden (Bonn-Leipzig 1921); H. van de Merwe-Scholtz, The Kenning in Anglo-Saxon and Old-Norse poetry (Utrecht 1927); W. Mohr, Kenning-

Objekt und Verb ist nicht an eine bestimmte Reihenfolge gebunden. Wenn auch diese Freiheit in der alltäglichen Sprache allmählich eingeschränkt wurde, so bleibt sie doch noch lange in der Poesie bewahrt; im Verlauf der Zeit kann sie sogar dazu beitragen, der poetischen Sprache einen gehobenen Charakter zu geben.

Auch der germanische Vers hat von altersher einen freien Satzbau gekannt. Die Geschlossenheit des Satzes wurde noch dadurch aufgelöst, daß die Variation Satzteile, die schon ihren Platz bekommen hatten, an einer späteren Stelle wiederholte. Denn der Dichter hatte das Bedürfnis, die von ihm geschauten Dinge seinen Hörern recht eindringlich vorzustellen; deshalb spricht er mit einer uns zuweilen ermüdenden Emphase. Wie Scherer das einmal ausgedrückt hat: der Dichter stellt einen bezeichnenden Ausdruck hin, im nächsten Augenblick scheint ihm dieser aber nicht bezeichnend genug, er sucht nach einem noch bezeichnenderen, aber auch wenn der gefunden, ist der Inhalt, den er in der Seele trägt, immer noch größer als was die Sprache vermag, das Bild, das er sich von dem Gegenstande macht, ist unausschöpflich — und er geht zu einem anderen Gegenstande über, ohne daß er sich bei dem ersten genug getan hätte. Man hat den Eindruck, als ob der Dichter sich abmühe, einem ungeheueren Stoffe, von dem er ganz durchdrungen ist, annähernd zur Gestalt zu verhelfen³⁰.

In einem *helming* wie *Atlakviða* Str. 12:

<i>Leiddo landrǫgni</i>	Den Landherrn geleiteten
<i>lýðar óneisir,</i>	Leute ohne Tadel,
<i>grátendr, gunnhvata</i>	beweinend den Heerkühnen
<i>ór garði Húna.</i>	vom Hof der Hunnen ³¹ .

werden in der 3. Zeile die schon vorhergenannten Satzteile *lýðar* und *landrǫgni* wieder aufgenommen, und damit wird der Abschluß

studien (Stuttgart 1933) und H. Marquardt, Die altenglischen Kenningar (Halle 1938); W. Krause, Die Kenning als typische Stilfigur der germanischen und keltischen Dichtersprache (Halle a. S. 1930).

³⁰ W. Scherer, Über den Ursprung der deutschen Nationalität (Vorträge und Aufsätze, Berlin 1874) S. 13. Vgl. auch Heusler, ZfdA 57 (1920), S. 32: Der Grund dieses Zurücklenkens und Wiederholens ist der: der Dichter ist so erfüllt von seinem Gegenstand, daß der einmalige Ausdruck seinem Gefühl nicht genug tut. Beispiele der Variation finden wir auch in der griechischen Poesie, vgl. Hesiods Theogonie ZZ 316—318, 375—378.

³¹ Genzmer, Edda 1, 42 Str. 12, der aber die letzte Zeile in „vom Hof der Niblung“ ändert.

des Satzes in der 4. Zeile retardiert. In der älteren Poesie, auch wenn sie volkstümlicher Art ist, darf man also diesen lockeren Satzbau erwarten.

Der Gebrauch der Kenningar schafft aber neue Möglichkeiten. Ein Nomen kann umschrieben werden durch eine zwei- oder sogar mehrgliedrige Kenning, deren Teile gewöhnlich aus Genetivbestimmungen bestehen; weil aber gerade die Form des Genitivs ihre Abhängigkeit von einem Regens deutlich bekundet, kann die Bestimmung von dem Grundwort abgesplittert und an einer früheren Stelle des Satzes vorweggenommen werden. Das *Ynglingatal* hat durchgängig einen einfachen und klaren Satzbau; die Kenningar werden deshalb als eine ungelöste Einheit an dem gebührenden Platz angebracht, aber es gibt daneben auch Fälle der Trennung. So lesen wird in der 8. Strophe:

*Þás valteins
til Vörva kom
spakfrömuðr
spors at hefna*³².

Hier wird also die Kenning *valteins spakfrömuðr* voneinander getrennt, indem zwischen die beiden Teile das Zeitwort eingekeilt wird. Das braucht aber dem Verständnis der Strophe keinen Abbruch zu tun, weil ja das Wort *valteins* eben durch die Genitivform seine Zugehörigkeit zu einem andern, später zu erwartenden Grundbegriff deutlich bekundet.

Wenn die Kenning mehrgliedrig ist, kann der Dichter sich noch größere Freiheit erlauben; dasselbe gilt in solchen Fällen, wo mehrere Satzteile durch Umschreibungen ersetzt werden und also die Teile mehrerer Kenningar durcheinander geschlungen werden können. In der 19. Strophe verwendet Kormákr ein ähnliches Bild wie das soeben erwähnte; dort sagt er *Hrundar skapfrömuðr* für „Krieger“, aber er baut den helming auf die folgende Weise:

*Hvern myndir þú Hrundar
Hlin, skapfrömuð, linnu
... þér at ver kjósu?*³³.

³² Skj I, 8 Der Sinn ist: als der kluge Krieger nach Vörve ging um den Sperling zu rächen.

³³ Skj I, 74 Str. 19. Übersetzung: Welchen Krieger würdest Du, Frau, Dir zum Gemahl wählen?

Hier steht also ein Teil der Kenning *linu Hlin* zwischen den Gliedern der anderen Umschreibung *Hrundar skaþfrömuð*, und der Hörer der Zeile muß verstehen, daß *Hrundar* nicht zu *Hlin* gehören kann, weil diese beiden Wörter zusammen keine logische Einheit bilden. Wie weit man in dieser Richtung zu gehen vermag, hängt davon ab, wie groß die Ansprüche an das Verständnis der Leser sein können.

Man hat die Verschlingung der Satzteile aus der Schwierigkeit des skaldischen Versbaus, aus einer Reimnot erklären wollen. Aber das kann für eine so eigenwillige und selbstbewußte Kunstart keine ausreichende Erklärung sein. Diese Wortstellung hat der Dichter als seiner Kunst gemäß betrachtet; sie war ihm ein Bedürfnis, um einen bestimmten ästhetischen Effekt zu erreichen. Man hat an die ornamentale Kunst der Wikingerzeit erinnert, in der auch die einzelnen Tierformen in eine wirre Verschlingung durchaus anaturalistischer Linienmotive aufgelöst wurden³⁴. Man wird aber kaum annehmen können, daß die Skalden die Satzteile durcheinander gewürfelt hätten, nur um ihrem ‚barocken‘ Lebensgefühl Ausdruck zu verleihen. Die Strophe ist gewissermaßen ein musikalisches Gebilde, in dem der Klang der Wörter wohlgefällig und stimmungsreich sein muß. Die ältesten bekannten Skaldenlieder sind Gedichte, in denen ein reichbemalter Schild gefeiert wird, und man kann sich leicht vorstellen, wie der Dichter versucht hat, die Farbenpracht der Bildfelder durch einen buntschillernden Reichtum von Lautgebilden zu suggerieren; hier konnte die Technik der Hendingar den Lauteffekt erheblich steigern³⁵.

In den letzten Jahren hat man die Frage, wieweit die Dichter mit einer freien Wortstellung gehen können, lebhaft erörtert. Anfangs hat man geglaubt, daß hier fast gar keine Grenzen gelten hätten; es hatte den Anschein, als ob der Dichter an jeder beliebigen Stelle ein Wort anbringen und also ein Pronomen oder eine Konjunktion unvermittelt in die Mitte eines anderen Satzes einfügen könnte. F. Jónsson hat gegen alle Kritik diese Auffassung energisch verteidigt. Demgegenüber hat E. A. Kock die Forderung aufgestellt, daß eine Strophe so gebaut sein soll, daß sie für die Zuhörenden unmittelbar verständlich ist; sie ist nicht eine Art Rebus, das man nur auf dem Papier ausrechnen soll, sondern ein

³⁴ Vgl. Panzer, Röm.-Germ. Korrespondenzblatt 1921 S. 80ff und A. Heusler, Die altgermanische Dichtung § 116, der aber auch darauf hinweist, daß diese Parallelisierung zur Erklärung nicht ausreicht.

³⁵ Vgl. darüber Hallvard Lie a. a. O. S. 24.

vernünftiges poetisches Gebilde. Wie hätte auch das Preislied jahrhundertlang an den skandinavischen Fürstenhöfen blühen können, wenn die Gefolgschaft, wie das F. Jónsson wohl behauptet hat, aus dem Geklingel der Laute die Meinung nur in ganz allgemeinen Zügen hätte erraten können? Das kann man der Vernunft der Nordleute nicht zumuten. Aus mehreren zufälligen Bemerkungen in der Sagaliteratur wissen wir aber auch ganz sicher, daß die Zuhörer nicht nur lebhaft auf ein Skaldenlied reagierten, sondern sogar imstande waren, an der Form des Gedichtes Kritik zu üben. Es widerspricht einer gesunden Auffassung der Funktion des Preisliedes in der altnordischen Gesellschaft, wenn wir annehmen, daß die Zuhörer nicht imstande gewesen sein sollten, das vorgetragene Gedicht nach Inhalt und Form zu würdigen (s. § 110).

53. Damit ist aber der Streit der Meinungen nicht geschlichtet. Wir, die wir nicht mit solcher Poesie erzogen sind, sollen uns nicht anmaßen, den alten Nordleuten vorzuschreiben, was sie gut oder nicht haben verstehen können. Auch bei den verwickeltsten Satzverschlingungen hat der Dichter dafür sorgen müssen, daß aus der anscheinend sinnlosen Wortfolge ein wohl geordnetes Ganzes entstehen konnte. Man darf deshalb annehmen, daß die Willkür in der Aneinanderreihung der Wörter, wie sie uns zu bestehen scheint, in Wirklichkeit dennoch eine gewisse Gesetzmäßigkeit gehabt hat. Es stellt sich ohne Zweifel dem richtigen und schnellen Verständnis eine gewisse Hemmung entgegen, wenn zu gleicher Zeit zwei nebeneinander herlaufende Sätze in wechselseitiger Unterbrechung zu Ende geführt werden, aber es ist auch klar, daß es Mittel gegeben hat, um dem Hörer eine richtige Auffassung zu erleichtern. Zuweilen können wir dieses Nebeneinander ohne Mühe herausfinden und bekommen den Eindruck, daß die Satzteile nicht willkürlich durcheinander gerüttelt sind. Wenn ein Satz unterbrochen wird, muß er nicht nur so gebaut sein, daß man die Unfertigkeit unmittelbar bemerkt, sondern auch so, daß die späteren Satzteile sich wie von selbst mit dem schon Gesagten verknüpfen. Es ist deshalb notwendig, daß es bestimmte Gesetzmäßigkeiten in dieser Satzzersplitterung gegeben hat, die eher nach gefühlsmäßigen als nach logischen Kriterien gefunden werden können. Hier sind noch viele Einzeluntersuchungen notwendig, wollen wir einen tieferen Einblick in die Struktur der Skaldenstrophe bekommen, wie z. B. über den geeigneten Platz bestimmter

Redeteile, über die Arten der Abbrechung und Abschließung der Satzteile und über die Art des Gleichlaufes mehrerer Sätze in einem helming. Dabei wäre genauer festzustellen, wie die verschiedenen Dichter bei der Satzverschlingung die Auflösung und Verknüpfung der Teile zustande bringen³⁶.

Nehmen wir die folgende Halbstrophe von Einarr Skálaglamm, aus einem Preislied auf Jarl Hákon³⁷:

*Byggði lǫnd — en lunda
lék orð á því — forðum
Gamla kind, sús granda
— gunnborðs — véum þorði.*

Schon nach den ersten zwei Wörtern wird der Satz abgebrochen und ein neuer Satz eingeleitet mit der Konjunktion *en*. In den Fällen, wo die erste Zeile auf zwei Sätze verteilt wird, geschieht das häufig durch eine deutliche Abhebung mittels Konjunktionen, Relativpronomina u. a. wie *eðr of sér, es jǫtna* (Þjóðólfs *Haustlǫng* Str. 14a), *drekkuð ór, þótt Ekkils* (Egil lv. 36a), *saddi jarl, þars odda* (Tindr lv. 7a), *meir séumk hitt, an hæra* (Gunnlaugr lv. 6b).

Der zweite Satz wird in der folgenden Zeile syntaktisch abgeschlossen mit den Worten *lék orð á því*; nur das Wort *lunda* bleibt als Teil einer Kenning vorläufig in der Luft hängen; aber weil man aus der Technik der Umschreibungen weiß, daß *lundr* als Grundwort von *Kenningar* für „Krieger“ gewöhnlich näher bestimmt wird durch ein Wort für „Kampf, Waffe o. ä.“, erwartet der Hörer noch einen Genitiv. Sobald also später das Wort *gunnborðs* ausgesprochen wird, kann es nur als der fehlende Teil der offen gebliebenen Kenning aufgefaßt werden. Der Helming ist also eine normal verlaufende Aussage, aus Haupt- und Nebensatz bestehend, in die eine Zwischenbemerkung eingeschoben wird. Diese Bemerkung kann nur deshalb ohne Schwierigkeit an zwei verschiedenen

³⁶ Die Untersuchung von K. Reichhardt, *Studien zu den Skalden des 9. und 10. Jahrhunderts* (Leipzig 1928) versucht zum ersten Male hier Klarheit zu gewinnen. Aus der Besprechung H. Kuhns in den *Gött. gel. Anz.* 1929, S. 193—202 geht hervor, daß dieser Versuch nicht fehlerfrei gelungen ist, und er stellt selber einige Regeln für die Art der Satzverschlingung auf; vgl. seine weiteren Bemerkungen *ZfdA* 74 (1937) S. 49—63.

³⁷ Skj 1, 116. Wörtlich übersetzt: Herrschte über das Land — und die Stämme sprachen darüber — vormals Gamlis Geschlecht, das zu schädigen — des Kampfbrettes — die Heiligtümer wagte.

Stellen angebracht werden, weil über die Zugehörigkeit des Wortes *gunnborðs* kein Zweifel möglich ist.

Auch in den modernen Sprachen geschieht es häufig, daß der Satz nur eindeutig verstanden werden kann, nachdem am Schlusse ein unentbehrliches Wort gesagt worden ist; wir sind so sehr daran gewöhnt, die Wörter, die wir hören, vorläufig in einer schwebenden Beziehung zueinander in unserem Gedächtnis zu behalten, bis endlich das „missing link“ das richtige Verständnis ermöglicht, daß wir uns dieses psychologischen Vorgangs kaum mehr bewußt werden. Alles hängt hier von den Sprachgewohnheiten ab. Eine dichterische Sprache mit ihrem für den heutigen nichtnordischen Leser fremdartigen Kenningsystem muß jetzt dem Verständnis größere Schwierigkeiten bereiten, als es in der Zeit der Skalden der Fall war.

54. Hinzukommt, daß die Art des Vortrags wesentlich dazu beigetragen haben muß, die Strophe leichter verständlich zu machen. Wie aber die Skalden ihre Strophen gesprochen haben, darüber besitzen wir keine Nachrichten. Man darf aber annehmen, daß eine Strophe, wie schwierig sie uns auch vorkommen mag, schon weil sie ohne Hilfe einer schriftlichen Aufzeichnung im Geiste des Dichters geschaffen und nachher von ihm oder von andern auswendig gelernt wurde, als ein sinnvolles Gebilde verstanden und deshalb auch mit der richtigen Intonation vorgelesen wurde. Welche Regeln aber bei der Rezitation befolgt wurden, darüber können wir nichts aussagen. Man darf annehmen, daß in der Halbstrophe von Einarr Skálaglamm, die wir soeben behandelt haben, die Teile des Satzes *en gunnborðs lunda lék orð á því* mit demselben Ton gesprochen wurden, und zwar in einer Tonlage, die höher oder niedriger als diejenige des Hauptsatzes war. Vieles, das uns schwierig vorkommt, würde leichter verständlich werden, sobald wir die Strophe in einem richtigen Vortrag hören würden; denn das skaldische Preislied war gerade auf den mündlichen Vortrag berechnet. Dabei müssen wir immer wieder daran denken, daß diese Kunst nur in sehr bedingtem Maße Herzenserguß ist und weit mehr eine auf und durch Klanggefühl wirkende Kunst. Das Auftauchen der Satzsplitter, die im Verlaufe des Vortrags eine unterbrochene Kenning vervollständigen oder einen Gedanken zu Ende führen, muß durch die Auflösung der im Geiste des Hörers erzeugten Spannung schon dadurch ein Gefühl der Befriedigung geweckt haben. Das Preislied war eine

aristokratische Gesellschaftskunst und wird deshalb auch nur aus seinen höfischen Voraussetzungen heraus gewürdigt werden können.

Natürlich hat auch hier diese Kunst der Wörter Auswüchse gezeitigt. Das Bestreben, einander in gedrechselten Strophen zu überbieten, hat wohl manchen dazu verführt, sein technisches Können bis zum Äußersten anzuspannen. Weil man einmal daran gewöhnt war, den Helming als ein mosaikartiges Gebilde aufzubauen, konnte man in der Zersplitterung der Teile sehr weit gehen und blieb zuletzt auch nicht vor den Schranken der Worteinheit stehen. Wir berühren hier die Fälle der Tmesis, die von der älteren Forschung wohl zu leicht genommen wurden, die aber auch die neuere Interpretation nicht ganz hat beseitigen können. Die Fälle aber, die durchaus als sicher gelten dürfen, zeigen nur Eigennamen, die in ihre Teile getrennt werden. Ein Fall bei Einarr Skúlason, der sonst einfache Strophenbildung zeigt, beweist, wie harmlos solche Worttrennungen sein können; in seinem Gedicht *Geisli* schiebt er in Str. 17 zwischen die Teile des allbekannten Namens *á Stiklar-stoðum* ein zu einem andern Satz gehörendes Wort *viðlendr* ein; niemand wird das haben mißverstehen können. Verwickelter ist der Fall bei dem Namen *Iðunnr* in der *Haustlong* von Þjóðólfr, wo wir Str. 10 lesen:

þá vas Ið- með jötnum
- unnr nýkomin sunnan.

Hierbei muß man beachten, daß der mythenkundige Hörer dieses Gedichtes schon längst weiß, daß der Skalde die Geschichte von dem Raub dieser Göttin erzählt; er hat sie aber bis jetzt nur durch eine Umschreibung (*Brunnakrs bekkjar*)*dís* angedeutet³⁸. Dem Hörer schwebt also der Name schon vor dem Geist, und sobald er in diesen Zeilen das Wortteil *Ið-* hört, wird ihm unmittelbar der ganze Name gegenwärtig gewesen sein³⁹. Von einem Rätsel-

³⁸ Nach E. A. Kock, NN § 1017 wird die Göttin durch *dís* angedeutet und soll *Brunnakrs bekkjar* ein Genitivus loci sein. Die ältere Erklärung dachte an die Kenning *Brunnakrs bekkjar dís*. Jedenfalls war der uns sonst nirgends überlieferte Name *Brunnakr* schon eine allen verständliche Andeutung der hier gemeinten Göttin.

³⁹ Genzmer, ANF 44 (1928), S. 305—306 will auch diesen Fall von Tmesis fortschaffen, indem er *Ið-unnr* als „eifrige Woge“ erklärt, eine bei den Skalden nicht unbekannte Weise, um einen Namen zu umschreiben. Aber ich glaube, daß diese Zwischenstufe, falls sie wirklich vorhanden gewesen ist, von

raten sollte man in solchen Fällen gar nicht reden. Beispiele dieser Art sind selten, und man muß jedenfalls sehr vorsichtig damit sein, eine Strophe so zu erklären, daß eine gewöhnliche Zusammensetzung oder Kenning an zwei verschiedene Stellen einer Strophe verteilt worden sei; gewöhnlich läßt sich auch ohne eine solche Tmesis eine befriedigende Erklärung finden⁴⁰.

55. Die *drápa* war die beliebte Form des Preisliedes: der älteste uns bekannte Skalde Bragi inn gamli hat für sein Schildlied schon diese Form gewählt, und nachher haben die Fürsten immer die *drápa* als das ihnen gebührende Loblied betrachtet⁴¹. Die metrische Form der *drápa* ist die *dróttkvætt*-Strophe (s. § 47). Auch die *lausavísur*, die uns von den ältesten Skalden überliefert worden sind (von denen aber eine nicht unbedeutende Zahl jüngerer Machwerk sein dürfte; s. § 76), haben regelmäßig denselben strophischen Bau; das *dróttkvætt* war also ebenfalls das Versmaß für die Stegreifpoesie. Daraus dürfen wir schließen, daß diese achtzeilige Strophe, die ihrer schwierigen Technik wegen in der höheren Kunstdichtung entstanden sein wird, schon so lange bei den Nordleuten gelebt hatte, daß sie auch in der Kunst des Alltags gebraucht werden konnte.

Eine *drápa* ist freilich weit mehr als eine lose Aneinanderreihung von *dróttkvætt*-Strophen — ein solches Lied wird *flokkr* genannt — sie ist ein wohlgegliedertes Ganzes, indem sie aus verschiedenen Teilen besteht, die durch einen Refrain (*stef*) abgeschlossen werden. Ob diese Teile gleichen Umfangs gewesen sind, läßt sich nicht feststellen, weil die Lieder der älteren Zeit nur trümmerhaft bewahrt dem Hörer übersprungen wurde, weil er ja schon den Namen *Iðunnr* im Geiste hatte.

⁴⁰ Es ist bemerkenswert daß auch in der lateinischen Dichtung des frühen Mittelalters ähnliche Beispiele von Tmesis vorkommen. So schreibt Bede eine Zeile wie: *Hiero quem genuit Solymis Davidica proles* (vgl. F. Blatt, *Fra Cicero til Copernicus*, Kopenhagen 1940, S. 80—81). Zusammenhang ist aber kaum anzunehmen, weil in der altnordischen Poesie die Tmesis schon so früh auftritt.

⁴¹ Man hat das Wort *drápa*, das zu *drepa* „schlagen“ gehört, auf verschiedene Weise erklärt. Vigfússon hat an das Schlagen der Harfe gedacht, F. Jónsson betrachtete es als das Lied, in dem von dem Erschlagen der Feinde erzählt wurde; G. Neckel, *Vom Germanentum* S. 259 „Gedicht von Hieb und Stich“. Einleuchtender ist die Erklärung von S. Nordal, *APhS* 6 (1931), S. 144—149, der darin einen Hinweis auf die Einfügung der *Stef*-strophe sieht, vgl. *kvæði drepit stefjum*.

geblieben sind; von mehreren Gedichten ist sogar nur so wenig bekannt, daß die *stef*-Zeilen ganz fehlen. Schon das Schildgedicht von Bragi zeigt diese Form der *drápa*; das *stef* enthält die Mitteilung, daß der Fürst Ragnarr ihm den Schild mit dem schönen Bilderschmuck geschenkt hat.

Die *drápa* besteht gewöhnlich aus drei Teilen: ein Mittelstück (*stefjubálkr*) mit den Refrainzeilen, und daneben Einleitung (*upphaf*) und einen Schlußteil (*slæmr*), die beide wohl gleich groß sein mußten. Der *stefjubálkr* wird durch das *stef* in gleich große Abschnitte eingeteilt; das *stef* besteht aus einer oder mehreren Zeilen, die zuweilen innerhalb einer Strophe oder über mehrere verteilt sind (*klofastef*, *rekstef*). In den ältesten *drápas* (wie Egils *Höfuðlausn* und Bragis *Ragnarsdrápa*) wird das *stef* in besondere Halbstrophen zerlegt⁴².

Wir kennen aus der altgermanischen Poesie keine Beispiele für Refrainzeilen. Das muß also in Skandinavien eine Neubildung gewesen sein. Wir sehen dafür in der nichtskaldischen Kunst gar keine Voraussetzungen. Demgegenüber ist der Gebrauch von Kehrreimen in der geistlichen Dichtung des frühen Mittelalters (wie z. B. bei Otfrid) wohl bekannt. Es scheint demnach verlockend, hier den Einfluß lateinischer Formen anzunehmen. Aber es ist natürlich unmöglich, den Skalden des 9. Jahrhunderts Bekanntschaft mit der lateinischen Poesie zuzumuten; wie hat also der Kehrreim in Norwegen bekannt werden und dort seine Nachbildung im höfischen Preislied veranlassen können? Der Versuch, auch hier die Iren als Vermittler lateinischer Kunstformen eine Rolle spielen zu lassen⁴³, beweist nur, wie schwierig es ist, die verbindenden Fäden aufzudecken. Falls man Bragi als den Schöpfer der *drápa* betrachtet, könnte man ihm auch die Erfindung des Kehrreimes zuschreiben, den er dann durch Vertrautheit mit irischen Gedichten gekannt hätte; aber was gibt uns das Recht anzunehmen, daß die erste uns überlieferte *drápa* auch wirklich der Ursprung dieser so fruchtbaren Kunstform sein sollte?

Wir wissen über die Poesie vor Bragis Zeit nichts, und das erschwert uns wesentlich das Urteil. Es wäre ja gar wohl möglich, daß die Strophen eines Götterhymnus mit einem Anruf der Gottheit abgeschlossen wurden; es läßt sich auch denken, daß in der magischen Praxis bestimmte Wiederholungen zu Kehrreimbil-

⁴² Vgl. Möbius, *Germania* 18 (1873), S. 129—147.

⁴³ Vgl. A. Heusler, *Altgermanische Dichtung* S. 130.

dungen geworden waren. Die Hauptsache ist vielleicht nicht einmal der Gebrauch von Refrainzeilen, sondern die Verwendung solcher Zeilen als Mittel zum organischen Aufbau eines Gedichtes. Es läßt sich denken, daß die Form des Schildgedichtes — einer in der altnordischen Frühzeit ziemlich häufig vorkommenden Gattung — den Kehrreim von selbst hat entstehen lassen, weil die Beschreibung der einzelnen Bildfelder eine Gliederung des Liedes in mehrere Szenen notwendig machte.

Wenn wir die Poesie des 11. oder 12. Jahrhunderts betrachten, bekommen wir den Eindruck, daß die *drápa* die vorherrschende Form des Preisliedes war. Der *flokkr*, das Preislied ohne Kehrreim, wurde jedenfalls als weniger bedeutend betrachtet; die Beispiele setzen auch erst ziemlich spät im Anfang des 11. Jahrhunderts ein (s. § 98). Durch eine glückliche Fügung ist uns aber die Skaldenpoesie gerade noch aus jener frühen Zeit überliefert worden, in der die *drápa* gar nicht die alleinherrschende Dichtform war, sondern daneben auch andere und ältere Formen gepflegt wurden (s. §§ 63 bis 65).

Wenn die *drápa* den Sieg davongetragen hat, so ist das für uns ein Fingerzeig, wie wir uns den poetischen Geschmack der Nordleute vorzustellen haben. Hier finden wir die Bestätigung dafür, daß das Einfache nicht mehr genügend fesseln konnte, nachdem man an dem reichen Bilderschmuck der Skalden Gefallen gefunden hatte.

56. Die Kulturverhältnisse waren in den verschiedenen Teilen Skandinaviens so gleichartig, daß wir auch für Dänemark und Schweden dieselben Literaturformen voraussetzen dürfen, die wir in Norwegen feststellen. Wir haben schon bemerkt, daß die Fremdstofflieder über Dänemark nach Norwegen gewandert sind und daß sie auch in Schweden bekannt gewesen sein müssen (s. § 42). Zeugnisse für eine einheimische Dichtung im eddischen Versmaß, im *fornyrðislag*, finden wir in dänischen und schwedischen Runeninschriften. Zuweilen sind es sogar vollständige Helminge und Strophen, die auf diese Steine eingemeißelt worden sind. Einige besonders wichtige Beispiele dürfen genügen. In der berühmt gebliebenen Schlacht auf dem Fyrisfelde zwischen dem schwedischen König Eiríkr inn sigrsæli und seinem Neffen Styrbjörn (etwa 980—985) sind auch dänische Krieger gefallen; einer von diesen, ein gewisser Tóki (wohl ein Sohn von König Gormr) wurde bei Hällestad in Schonen begraben; auf seinem Grabstein steht eine

Runeninschrift, die eine vollständige *fornyrðislag*-Strophe enthält⁴⁴:

<i>Sár fló eigi</i>	<i>at Uppsalum</i>
<i>sattu drengar</i>	<i>eftir sinn bróður</i>
<i>stén á bjargi</i>	<i>stæðan rúnum,</i>
<i>þér Gorms Tóka</i>	<i>gingu næstir.</i>

Das sind also regelrechte Vollzeilen, die eine feste poetische Tradition voraussetzen; auffallend ist nur, daß hier die Helminggrenze, die in der westskandinavischen Poesie streng beachtet wurde, durch einen zusammenhängenden Satz überschritten wird.

Ich erinnere noch an die Theoderich-Strophe in der Rök-Inschrift (s. § 42), wohl das wichtigste Zeugnis für die Pflege der Helendichtung in Schweden.

Wir haben aber auch die Beweise dafür, daß das schwierige skaldische Versmaß des *dróttkvætt* ebenfalls in Ostskandinavien gepflegt worden ist. Die ältesten norwegischen Skalden Bragi und Erpr lútandi sollen ihre Lieder an schwedischen Königshöfen vorgetragen haben; das bedeutet also, daß man schon damals dort Verständnis dafür gehabt hat. Dies war auch noch später der Fall: um 1018 hat Óttarr svarti eine drápa auf den König Óláfr sønski gedichtet (s. § 100), ebenfalls soll er, wie das auch von Sighvatr berichtet wird, den König Ånund Jakob in einem Lied geehrt haben (wie das *Skáldatal* berichtet), aber von diesen Gedichten ist nichts erhalten. Interessant ist die Anekdote in der *Gunnlaugssaga ormsunga* (c. 9), daß die beiden isländischen Skalden Gunnlaugr und Hrafn Þunðarson zu gleicher Zeit vor Óláfr sønski ihre Preislieder vorzutragen wünschten; dieser muß also Verständnis für Gedichte dieser Art gehabt haben.

Die isländischen Skalden haben aber auch dänische Könige besungen, besonders Knútr enn ríki, der auch über England und nach dem Tode Óláfs des Heiligen auch über Norwegen herrschte. Wir kennen Preislieder von Þórarinn loftunga und Sighvatr (s. § 103). Man darf aber wohl annehmen, daß, nachdem die dänische und schwedische Sprache sich immer mehr von dem Westnordischen entfernten, auch das Verständnis für die Dichtung der norwegischen und isländischen Skalden allmählich verschwunden ist.

⁴⁴ Die erste Langzeile steht auch auf dem Sjørupstein, der auf dem Grab von Tokis Sohn Asbjorn errichtet wurde, vgl. Lis Jacobsen und E. Moltke, Danmarks Runeindskrifter (1942) Sp. 332—334.

Auf der Insel Öland wurde bei Karlevi eine Runeninschrift gefunden, die um 1000 geritzt sein wird. Der Text zeigt, daß sie auf dem Grab eines dänischen Håuptlings Sibbe des guten Foldarssohn aufgerichtet wurde. Sie enthålt eine Halbstrophe im dróttkvætt, in der Kenningar vorkommen wie *dolga Þrúðar draugr* für „Krieger“ und *Endils iǝrmungrandar reið-Viðurr* für „Seekönig“. Man nimmt gewöhnlich an, daß ein westnordischer Dichter diese Halbstrophe verfaßt hat⁴⁵, besonders weil man sonst nichts weiß von einer Pflege der skaldischen Kunst in Ostskandinavien; aber es gibt in dieser Inschrift ostnordische Sprachformen und es scheint daher nicht ausgeschlossen, daß wir hier die Arbeit eines Dänen oder Schweden annehmen dürfen.

Weiter ist noch die 1911 gefundene Inschrift auf der Kupferdose von Sigtúna zu nennen; auf dieser stehen zwei Zeilen

*fuhl ualua slait faluqñ
fankauk qñqsau(k)a*

die zwar nicht ganz sicher gedeutet werden können⁴⁶, die aber jedenfalls im dróttkvætt abgefaßt sind. Die Dose stammt der Inschrift gemäß aus Samland und der Ritzer hieß Vårmund. Auf Grund der Schreibung *fuhl* meint O. von Friesen, daß diese Zeilen schwedischer Herkunft sind. Die Inschrift wird auf Grund der Runentypen zwischen 1020 und 1030 datiert; damals war also der skaldische Hofton in Schweden noch so bekannt, daß er für einen magischen Zweizeiler verwendet werden konnte.

57. Über die westnordischen Skalden, die auf Könige und Håuptlinge Preislieder gedichtet haben, gibt es ein Verzeichnis, das *Skåldatal*, das in zwei Redaktionen erhalten ist; die eine führt die Reihe der Dichter bis 1260, die andere bis 1300⁴⁷. Bei jedem Fürsten werden die Skalden erwähnt, die ihn besungen haben, zuweilen mit einer kurzen Bemerkung versehen. Wie zu erwarten ist, nennt die Liste am Anfang einige sagenhafte Dichter wie den Helden Starkaðr und den Wikingerfürsten Ragnarr loðbrók; auch scheint es wenig glaubhaft, daß der schwedische König Eysteinn

⁴⁵ Vgl. a. a. O. Sp. 473—474. M. Olsen, Avh. Vid. Ak. Oslo II, 1956, Nr. 1 denkt an Vigfúss Víga-Glúmsson als den Dichter dieser Strophe, vgl. auch Edda- og Skaldekvad VI (1962) S. 51—52.

⁴⁶ O. von Friesen, FV 1912 S. 6—19 übersetzt „Der Vogel zerriß den fahlen Räuber, man sah den Totenvogel sich aufblåhen“.

⁴⁷ Abgedruckt Snorra Edda III, S. 251—286.

beli von nicht weniger als von elf meist vollkommen unbekannten Skalden besungen sein soll. Für die historische Zeit dürfte das Verzeichnis aber zuverlässig sein.

Der älteste Dichter, von dem uns Strophen erhalten sind, ist Bragi Boddason. Als Stammvater späterer Geschlechter auf Island kann er den überlieferten Genealogien gemäß in die erste Hälfte des 9. Jahrhunderts datiert werden. Das *Skáldatal* erzählt, daß er auf die schwedischen Könige Eysteinn Beli und Björn á haugi Preislieder gedichtet hat, und diese Mitteilung wird noch dadurch gestützt, daß nach der *Egilssaga*⁴⁸ sein Nachkomme Arinbjörn erzählt haben soll, er habe in einer Nacht eine *Hofuðlausn* von zwanzig Strophen gedichtet, um den Zorn des Königs Björn zu beschwichtigen⁴⁹. Wichtiger ist aber, daß wir von einem andern Gedicht eine Reihe von Strophen kennen, und zwar von einem Lied, in dem er einen Schild, den er von einem König Ragnarr Sigurdsson (den das *Skáldatal* wohl unrichtig mit Ragnarr Loðbrók gleichsetzt) bekommen hatte, beschrieben hat. Daneben kennen wir noch einige andere Strophen, deren Wert bedeutend geringer ist.

Diese *Ragnarsdrápa* bietet mancherlei Probleme, deren Lösung ungemein schwierig ist. Sie zeigt die normale Form einer drápa, denn sie hat ein stef, das die verschiedenen Teile voneinander trennt. Der Inhalt ist hauptsächlich die Beschreibung der einzelnen Felder des Schildes; auf diesen waren abgebildet 1. der Kampf von Hamðir und Sörli in Ermanarichs Halle (vier Strophen nl. 3 bis 6), 2. die Sage von Hildir und dem Hjaðningenkampf (vier Strophen nl. 8—11), 3. die Mythe von Thors Kampf mit der Welt Schlange. Daneben gibt es noch einige Strophen, die zum Anfang des Gedichtes gehören (sieben Halbstrophen). Weiter ist noch eine Strophe erhalten, die die Mythe von Gefjón, die mit ihren Ochsen Seeland von Schweden lospflügt, behandelt und in der Heimskringla überliefert ist; von dieser ist aber nicht bezeugt, daß sie zur *Ragnarsdrápa* gehört hat.

Diese Bilder waren auf den Schild gemalt, wie aus dem Liede deutlich hervorgeht (*hreingróit steini* Str. 1 und *þat's fátt* Str. 4);

⁴⁸ C. 59.

⁴⁹ Dieser König Björn bleibt aber eine rätselhafte Figur. Es ist sogar fraglich, ob er ein schwedischer König gewesen ist. In anderen Quellen (wie in Landnámabók) wird er in Norwegen lokalisiert. Turnville-Petre, *Skirnir* 128 S. 48—49 meint, er sei ein Kleinkönig in Westnorwegen gewesen, der am Ende des 9. Jahrhunderts gelebt haben soll.

es ist natürlich möglich, daß die Farben nur dazu gedient haben, einer Schnitzarbeit mehr Relief zu geben; wir kennen wenigstens manche Beispiele von der hochentwickelten Holztechnik der Nordgermanen, während über Malkunst sonst nichts verlautet. Es ist aber sehr überraschend, daß schon im Anfang des 9. Jahrhunderts so reich verzierte Schilde in Skandinavien bekannt gewesen sein sollen, von denen übrigens in den zahlreichen Bodenfunden der Wikingerzeit kein einziges Exemplar zutage gefördert wurde. Noch eigentümlicher ist es, daß Lieder, in denen ein schön bemalter Schild beschrieben wird, damals ziemlich häufig gewesen sind, denn auch von Þjóðólfr und Egill sind solche gedichtet worden.

Man hat an fremde Vorbilder für diese Gattung gedacht. An erster Stelle denkt man an die klassischen Beispiele: Achilles' Schild in der *Ilias*, Herakles' Schild bei Hesiod, Aeneas' Schild bei Vergil. Unmittelbarer Zusammenhang mit der klassischen Literatur ist aber für eine so frühe Zeit nicht wahrscheinlich zu machen⁵⁰. Noch weniger hilft uns der Nachweis, daß auch in der irischen Literatur Schildgedichte bekannt waren, denn dem Inhalt nach ist das einzige bewahrte Beispiel ganz anderer Beschaffenheit als die *Ragnarsdrápa*. Man könnte auch an einen Einfluß der fränkischen Literatur denken, in der der sogenannte *Titulus*, eine lateinische Beischrift bei Wandmalereien, in der karolingischen Zeit häufig bezeugt ist. Aber alle diese Hinweise auf fremde Parallelen bleiben eben nur Möglichkeiten, und die Wege der historischen Verbindung werden nicht sichtbar. Wir müssen uns also vorläufig damit zufrieden geben, daß Schilde mit darauf gemalten Bildszenen schon in der Wikingerzeit bekannt gewesen sind und als so kostbar betrachtet wurden, daß man sie zu einem Vorwurf der Poesie machte.

Die Echtheit der Überlieferung, daß die *Ragnarsdrápa* von Bragi gedichtet sein soll, ist deshalb auch in Zweifel gezogen worden. Wenn man das Gedicht selbst in dieser Hinsicht befragt, halten sich die Argumente die Waage. Die metrische Form weist auf ein frühes Entstehen hin, weil die hendingar noch sehr unregelmäßig angebracht werden und die *dróttkvætt*-Strophe also noch nicht ihre feste Form bekommen hat (s. § 48). Die Sprache

⁵⁰ Vgl. darüber S. Bugge, *Bidrag til den ældste Skaldedigtninges Historie* (1894) S. 67—76, der an angelsächsische Vorbilder denkt. Dagegen vermutet Rosenfeld *ZfdPh* 61 (1936) S. 232ff klassischen Einfluß und denkt an pontische Vermittelung.

zeigt mehrere Formen, die sich mit dem hohen Alter des Liedes gut vertragen; demgegenüber überraschen die Fremdwörter, aus dem Irischen ein Wort wie *lung* „Schiff“, aus dem Englischen *sumbl* „Fest, Schmaus“, aus dem französischen *rósta* „Lärm, Krieg“; wie können schon im Anfang des 9. Jahrhunderts die Verbindungen mit Westeuropa so lebhaft gewesen sein, daß solche Wörter in die Dichtersprache aufgenommen werden konnten?

Noch befremdender aber ist die Kenningtechnik. Denn wir begegnen hier schon den verwickeltsten Umschreibungen, die überhaupt in der Skaldik vorkommen. Der Dichter hat namentlich viel Mühe auf die Ausdrücke verwendet, mit denen er das Schild, das ja Veranlassung zu dem Liede war, umschrieben hat; hier finden wir gerade sehr zusammengesetzte Kenningar, und zwar neben mythologischen Prunkstückchen wie *Þrúðar þjófs ilja blað* (Str. 1) oder *Svölnis salþenningr* (Str. 12), auch weithergeholte Vergleiche wie *saums segls andvanar Naglfara siglur* (Str. 5). Wir finden hier sogar auch schon Beispiele der Rätselkenningar; *ofljóst* ist *Foglhildr* für *Svanhildr* (Str. 6). Die Kenningtechnik war also schon zu hoher Blüte gelangt, als Bragi seine Gedichte machte. Das ist nicht unvereinbar mit der frühen Zeit, in der er gelebt haben soll, wie wir schon in § 50 bemerkt haben. Aber es ist deshalb unmöglich, ihn als den Schöpfer der *dróttkvætt*-Strophe zu betrachten (wie man auf Grund der mangelhaften metrischen Form versucht hat), denn die Verwendung solcher Kenningar ist nicht einem Einfall des Augenblicks zuzuschreiben, sondern sie ist nur denkbar als eine Weiterbildung aus einfacheren Anfängen⁵¹. Daß einige dieser Kenningar damals geradezu epochemachend waren, ersehen wir daraus, daß sie von Dichtern aus der Zeit von Haraldr Háfagri nachgeahmt wurden⁵².

58. Es scheint mir auf Grund dieser Erörterungen wohl verständlich, daß einige Forscher an der Echtheit von Bragis Strophen gezweifelt haben⁵³. Es bleibt befremdend, daß schon so früh die Skal-

⁵¹ Ove Moberg APhS 16 (1943) S. 199—202 meint dagegen, daß solche Kenningar nicht eine lange Vorgeschichte voraussetzen brauchen, sondern z. B. durch Tabu zu erklären seien; das scheint mir unglaublich.

⁵² Vgl. *Þrúðar þjófs ilja blað* mit *fjalla Finns ilja brú* (Þjóðólfr Skj 1, 17, Str. 13) und *Svölnis salþenningr* mit *Sváfnis salnæfvar* (Þorbjörn hornklofi, Skj 1, 23 Str. 11).

⁵³ Anne Holtsmark, MM 1944 S. 175—179 behandelt die Kenning *djúpröðuls renniraukn* in der Gefjón-Strophe und erklärt sie als „Zugtier, das das

denkunst sich zu solcher Gekünsteltheit entwickelt hätte, und es ist überraschend, daß gerade das älteste Beispiel dieser Poesie schon so überreife Formen zeigt. Vielleicht wurde es deshalb von Geschlecht auf Geschlecht weitergetragen, weil es als Höchstleistung der Skaldik gegolten hat. Aber ihr müssen viele andere Dichter vorangegangen sein, die nicht nur die metrische, sondern auch die sprachliche Form allmählich ausgebildet haben. Vielleicht gibt die Art von Bragis Kenningar einen Hinweis auf die Kreise, die für diese Entwicklung maßgebend gewesen sind: mehrere Kenningar beziehen sich auf Motive aus der Mythologie, und es wäre deshalb denkbar, daß sich im Götterhymnus eine ähnliche Pracht der Sprache entfaltet hat.

In dem Urteil über Bragis Poesie spiegelt sich der Geist der Forscher. Das Gedicht wird frostig genannt und der dichterische Wert stark herabgesetzt. Hier spricht der Kritiker, dem die gefühlsselige Lyrik späterer Zeiten in den Ohren klingt. Aber ein Lied, in dem ein schön bemalter Schild beschrieben wird und das ein Preislied auf den mildtätigen Gönner darstellt, muß mit andern Maßstäben gemessen werden. Wir fragen: gibt es eine Vorstellung von der Pracht der Gabe und klingt das Lob hell und laut? Der Dichter glaubt, daß es eine gute Gegengabe sei (*góð gjöld* Str. 2); er hat wohl an die glitzernden Kenningar gedacht, mit denen er den Schild geschmückt hat. Die Beschreibung von Thors Kampf mit der Welt Schlange gibt uns ein scharfes Bild der einzelnen Situationen, wie z. B. die Strophe 17:

*ok borðróins barða
brautar þvengr enn ljóti
á haussprengi Hrunnis
harðgeðr neðan starði⁵⁴.*

Die Situation ist gut gezeichnet; die Kenningar drücken die riesigen Kräfte der beiden Gegner glücklich aus, denn Thor, der eben im Begriff ist, mit seinem Hammer Jormungandr's Kopf zu

tiefe Rad (= Pflug) gehen macht". Sie bemerkt dazu: dies ist ein Triumph der isländischen Tradition, daß sie das Bild des in Norwegen und auf Island unbekannten Radpfluges so getreu bewahrt hat; es sei ein Beweis für die Existenz des Dichters Bragi im 9. Jahrhundert. In dieser Strophe ist überdies das überlieferte *vineyjar* noch als *vini-eyjar* zu lesen, meint H. Kuhn, ZfdA 74 (1937) S. 59.

⁵⁴ Das bedeutet: Und der häßliche Riemen der Straße des Ruderschiffes stierte mit hartem Sinn von unten auf Hrunnis Schädelspalter.

zerschmettern, wird als Hrungrnis Schädelspalter des Sieges gewiß sein, und das Schlangenungeheuer kann in seinem kosmischen Ausmaß nicht besser beschrieben werden, als wenn wir in seinem Umkreis die Ruderschiffe auf und abgleiten sehen. Vorgestellt sind die Bilder und nicht geschaut, denn das Epitheton *bordróinn* lenkt die Gedanken von dem Ungeheuer nach dem Bild der auf dem Ozean fortstrebenden Schiffe ab. Aber wenn Einarr Skálaglamm die Wörter *bordróinn barda* in einer Stegreifstrophe (von 986) wiederholt, beweist das wieder, wie sehr man diesen Ausdruck bewundert hat. So zeigt uns das erste Beispiel der skaldischen Kunst schon, daß wir die Voraussetzungen dieser Poesie erlernen müssen, ehe wir zu einem Urteil gelangen können.

59. Ein anderes Schildgedicht aus der Frühzeit der Skaldenpoesie ist von Þjóðólfr ór Hvíni bewahrt geblieben. Von diesem Lied, das *Haustlǫng* genannt wird, sind 20 Strophen erhalten; es gibt ebenfalls eine Beschreibung der Darstellungen auf einem Schild, den Þorleifr hinn spaki dem Dichter gegeben hatte. Die Strophen behandeln ausführlich Lokis Abenteuer mit dem Riesen Þjazi und Thors Kampf mit Hrungrnir. Noch deutlicher als bei Bragi sehen wir hier, daß ein Schildgedicht nicht eigentlich eine genaue Darstellung der auf dem Schilde gemalten Szene ist, sondern daß vielmehr diese Bilder nur Veranlassung sind für eine Behandlung der Mythe, die weit über den Inhalt der abgebildeten Szene hinausgeht.

Weil Þjóðólfr ausführlicher als Bragi die Göttergeschichten behandelt, ist seine Darstellung lebendiger und voller⁵⁵. Selbstverständlich ist sie für Hörer bestimmt, die schon im voraus die Mythe genau kannten, und in gewählten Kenningar ausgedrückte Andeutungen können uns deshalb dunkel bleiben. Übrigens ist die *Haustlǫng* nach der Art der Behandlung der *Ragnarsdrápa* sehr ähnlich. Die metrische Form zeigt noch einige Freiheiten (Zeilen ohne *skothending*); die Kenningar sind mit verschwenderischer Fülle über die Strophen ausgestreut und zuweilen sehr verwickelt. So versteht es der Dichter, den Ochsen, den die Götter braten, als Þjazi in Adlergestalt zu ihnen kommt, nirgends mit

⁵⁵ Anne Holtsmark, ANF 64 (1949) S. 1—73 will das Lied als eine Umschreibung eines Kultdramas betrachten (Julopfer — die Opfer für Þorri und Góí — Frühlingsfest); eine sehr subjektive und wenig überzeugende Deutung.

dem einfachen Namen zu nennen, sondern mit den folgenden gekünstelten Umschreibungen anzudeuten: *árgefnar marr*, *tólhreinn*, *þrymseilar hvalr*, *okbjörn*. In den sieben Strophen, die von Thors Abenteuer mit Hrungrnir handeln, finden wir nicht weniger als 11 Kenningar für diesen Gott, und es gibt daneben fast ebenso-viele Umschreibungen für Loki und einen Riesen. Die Art der Kenningar weist auch hier auf eine lange vorhergehende Kunstübung hin; *valkastar þöru mār* für „Adler“ ist nicht aus direkter Anschauung entstanden (wie das z. B. mit *Brisings goða girði þjófr* für Loki wohl der Fall sein kann), sondern eine Häufung von ineinander geschachtelten Kenningar. Wie wenig die Bilder „geschaut“ sind, zeigt Str. 2, in der Þjazi als *snótar ulfr* umschrieben wird, aber trotzdem in *gemlis hamr* daherfliegt; die Umschreibungen als Wolf und Adler entspringen nicht dem Bestreben, ein anschauliches Bild zu schaffen, sondern sind nur als Prunkwörter zu verstehen⁵⁶. Damit soll nicht gesagt sein, daß der Dichter seine Umschreibungen erdacht hätte, ohne auf den Inhalt der Strophe Rücksicht zu nehmen; ganz im Gegenteil sehen wir, daß Thor im Anfang der Hrungrnir-Mythe als Gott angedeutet wird (*Jarðar sunnr*, *Ullar mágr*, *Balds ofbarmi*), aber sobald der Kampf angefangen ist, häufen sich die Kenningar, in denen er Feind der Riesen heißt (s. z. B. in Str. 18).

Anschaulich ist auch die Beschreibung von Thors Fahrt nach dem Riesenland; hier klingen Töne an, die wir andernorts in der Darstellung des Weltendes hören: Die Erde spaltet sich, die Felsen beben und der Himmel steht in Flammen. Der Donnergott offenbart sich auch durch die ein Gewitter begleitenden Hagelschauer (*grund vas grápi hrundin* Str. 15). Die sausende Fahrt des Adlers Þjazi, als er dem in einen Habicht verwandelten Loki naheilt, wird schön ausgedrückt durch *lagði arnsúg* (Str. 12). Daß der Dichter hier mit Sorgfalt seine Wörter gewählt hat, sehen wir auch aus den reichen Reimbildungen dieser Zeilen:

lagði
ern at gglis barni
arnsúg, faðir Marnar.

An einer anderen Stelle (in Str. 11) finden wir in einer Helming den Gleichlauf von zwei fast gleichgebauten Zeilen *hund ql-Gefnar fundu* und *lund ql-Gefnar bundu*.

⁵⁶ Vgl. H. Lie, *Natur og Unatur i Skaldekunsten* S. 78.

Der Dichter der *Haustlǫng* ist ein gewandter Verseschmied, dem es aber zuweilen nur durch sprachliche Kunstgriffe gelingt, die Strophe abzurunden. Die schon oben (in § 45) besprochene Tmesis *Ið-unnr* ist ein Beispiel für diese eigenwillige Sprachbehandlung, aber auch die verwickelten Kenningar zeigen die Absicht, durch neue Erfindungen zu blenden. Wie weit die zahlreichen Umschreibungen für göttliche Wesen schon zu der Sprache des Mythengedichtes gehört haben und dadurch in einer Sakralsprache verwurzelt sind, wissen wir nicht; jedenfalls zeigen die nicht weniger gesuchten Kenningar für „Ochs“ und „Adler“, daß Þjóðólfr diese Kunst meisterhaft beherrschte, und die Beliebtheit, die er bis in die Zeit der schriftlichen Aufzeichnung behalten hat, beweist, daß er nach den Anschauungen seiner Zeit etwas Wertvolles geleistet hat⁵⁷.

60. Unter dem Namen desselben Dichters ist uns noch ein Lied ganz anderer Art überliefert: das sogenannte *Ynglingatal*. Es behandelt dreißig Ahnen des am Ende genannten norwegischen Kleinkönigs Rǫgnvaldr heiðumhæri und schreitet dabei über norwegische und schwedische Glieder des Ynglingengeschlechtes bis zu den mythischen Ahnen vor. Form und Inhalt geben zu mehreren Fragen Anlaß, die einer endgültigen Lösung noch immer harren; es sind sogar öfters Zweifel an der Echtheit des Gedichtes geäußert worden.

Wir kennen das Lied aus Snorris Einleitung zu seiner *Heimskringla*, wo er als Verfasser des Gedichtes Þjóðólfr inn hvínverski nennt; es wäre deshalb in der Zeit von Haraldr inn hárfagri entstanden. Eine so frühe Entstehungszeit des *Ynglingatal* hat man bezweifelt, weil Eigentümlichkeiten der Form dagegen zu sprechen scheinen. In sprachlicher Hinsicht ist zu bemerken, daß der Dichter mehrgliedrige Kenningar von sehr verwickelter Art verwendet, wie z. B. *vágr svigðis geira* für „Met“ (eig. Welle der Lanzen des Ochsen) und daß er zuweilen die Umschreibungen für bestimmte Begriffe (Horn, Galgen, Hel usw.) in immer wechselnder Form zu variieren liebt. Wenn das Lied im neunten Jahrhundert entstanden ist, muß man es also als das Resultat einer langen vorhergehenden Kunstentwicklung betrachten.

⁵⁷ M. Olsen, Edda- og Skaldekvad I (1960) S. 15—17 und 44—46 versucht nachzuweisen, daß die Eddalieder *Hárbarðsljóð* und *Lokasenna* aus Þjóðólfs Gedicht geschöpft haben.

In metrischer Hinsicht ist zu bemerken, daß das Lied in streng durchgeführtem *kviðuhátt* abgefaßt ist; das alte eddische Langzeilenmaß wurde so abgewandelt, daß An- und Abvers durch die feste Zahl der Silben (drei und vier) voneinander unterschieden werden. Dazu braucht man keine irischen Vorbilder in Anspruch zu nehmen⁵⁸; eher kann man an eine in skaldischem Stil durchgeführte strenge Regelung der kürzesten fornyrðislag-Verse denken. Schon in der Theoderich-Strophe der Rök-Inschrift begegnen wir einer dreisilbigen Verszeile als Anfang der Helminge und die Übereinstimmung eben dieser Strophe mit den Zeilen 35⁵ und 36⁵ des *Ynglingatal*⁵⁹ läßt uns vermuten, daß hier eine Eigenart der alten Merkversdichtung durchschimmert⁶⁰.

Auf Grund dieser und anderer Erwägungen hat schon S. Bugge die übliche Datierung des Gedichtes bestritten und ist zu dem Ergebnis gelangt, daß das *Ynglingatal* in der Mitte des 10. Jahrhunderts in England gedichtet worden sei⁶¹. Neckel ist sogar noch weiter gegangen und hat es als eine gelehrte Arbeit aus dem Anfang des 12. Jahrhunderts betrachtet, die man zum Schmuck einer *Ynglingasaga* gemacht habe⁶². Beiden Forschern ist gemeinsam der Gedanke, daß ein Lied dieser Art irische Vorbilder voraussetzt, weil dort der Brauch bekannt war, eine Gruppe von Menschen nach Todesart und Grabstätte in einem kunstvollen Gedichte nacheinander zu behandeln⁶³.

⁵⁸ Heusler, Altgermanische Dichtung S. 28 stimmt Bugge, Bidrag usw. S. 152 bei, der einen irischen Verstypus annimmt: einen Siebensilbler mit Einschnitt nach der dritten Silbe.

⁵⁹ Darauf haben schon hingewiesen Schück, Bidrag till tolkning af Rök-inskriften (1908) S. 27—28 und Magnus Olsen bei S. Bugge, Der Runenstein von Rök (1910) S. 242ff.

⁶⁰ Das berechtigt uns noch nicht zu der Annahme, daß die Rökstrophe als unmittelbares Vorbild des *kviðuhátt* im *Ynglingatal* zu betrachten sei, wie das W. Åkerlund, Studier öfver Ynglingatal (Skrifter utg. av Vetenskaps-Societeten i Lund 23, 1939) S. 189 anzunehmen geneigt ist.

⁶¹ Bidrag til den ældste Skaldedigtnings Historie (Oslo 1894) S. 108ff.; auch schon Wadstein, ANF 11 (1895), S. 83—92: zwischen 1000 und 1135.

⁶² Beiträge zur Eddakritik S. 389—413. Heusler sagt (in Gelehrte Urgeschichte S. 4), daß die Zweifel an dem hohen Alter dieses Gedichtes sich wohl nie werden beschwichtigen lassen.

⁶³ Man weist dabei gerne auf den irischen Dichter Cinaed ua Artacain (gest. 973) hin, weil er ein Gedicht verfaßt haben soll, das in aller Kürze vom Tod und von den Gräbern der Helden der Vorzeit handelt (vgl. Stokes, Revue

Wenn wir vorläufig von der Form absehen und uns nur auf den Inhalt beschränken, müssen wir feststellen, daß das Lied eine feste Tradition voraussetzt. Es mag richtig sein, daß im Anfang lauter Phantasieschöpfungen behandelt werden, daneben gibt es eine Reihe historischer Namen, die uns auch aus anderen, sogar nichtnordischen Quellen bekannt sind. Mit den ältesten dieser historisch bezeugten schwedischen Fürsten Agni, Alrekr, Eiríkr gelangen wir sogar bis in das 5. Jahrhundert. Damit erhebt sich die Frage, wie sich diese Tatsachen im Gedächtnis so vieler Generationen haben erhalten können.

Wir haben schon bemerkt, daß wir das Lied aus Snorris *Ynglingasaga* kennen. Er erzählt von den dort erwähnten Personen mehr als aus den angeführten Strophen gefolgert werden kann; weil nun dieser selbe Stoff auch in der *Historia Norwegiae* (s. § 211) behandelt wird, hat F. Jónsson angenommen, daß diese beiden Darstellungen auf eine gemeinsame Quelle zurückgehen und daß diese Quelle nur eine isländische Saga aus dem Ende des 12. Jahrhunderts gewesen sein könne. Snorri soll also nicht der Verfasser dieser Saga gewesen sein, sondern auch hier eine ältere Schrift mit gewissen Änderungen abgeschrieben haben⁶⁴. Das verträgt sich nun allerdings schlecht mit Snorris eigenen Worten in seinem *Prologus*, denn dort behauptet er, die *Ynglingasaga* geschrieben zu haben nach Þjóðólfs Gedicht und dieses mit Mitteilungen weiser Männer angefüllt zu haben. Eine Saga, die schon das Gedicht paraphrasiert hätte, hat ihm also wohl noch nicht vorgelegen. Andererseits muß man annehmen, daß er mehr als nur das *Ynglingatal* hat zu Rate ziehen können.

Wie alt oder jung das *Ynglingatal* auch sein möge, es enthält jedenfalls historische Nachrichten, die mehr als ein halbes Jahrtausend zurückreichen und deshalb nur in gebundener Form bewahrt geblieben sein können. Die Art dieser Tradition läßt sich auch genau bestimmen: sie enthielt die Namen der fürstlichen Ahnen, die Umstände ihres Todes und den Ort, wo sie begraben worden sind. Solche Stoffe wurden in Merkversen überliefert; es ist also die Form einer *pula* (s. § 12), die dazu geeignet war. Den Schmuck mit den zahlreichen Kenningar hat diese alte *pula* wohl nicht gehabt: sie hat in schlichter Sprache diese Tatsachen

Celtique 23 S. 303); es war also kein genealogisches Gedicht wie das *Ynglingatal* und das beeinträchtigt den Wert dieses Vergleichs wesentlich.

⁶⁴ Vgl. ANF 50 (1934) S. 184—195.

mitgeteilt. Ist es erlaubt, für so frühe Zeit Merkverse dieser Art anzunehmen? Die Antwort scheint mir Jordanes zu geben, der eine Stammtafel der gotischen Könige gekannt hat, in der von jedem Fürsten mitgeteilt wurde, wessen Sohn er war, wo er geboren und gestorben war⁶⁵. Jetzt dürfen wir für das *Ynglingatal* wohl eine schwedische Grundform voraussetzen, weil die lange Reihe der schwedischen Ynglinge nur in der Überlieferung dieses Volkes gelebt haben kann. Es ist deshalb anzunehmen, daß Merkverse der Art, wie Jordanes sie von den Goten gekannt hat, auch in Skandinavien überliefert wurden.

61. Wir nehmen also an, daß das *Ynglingatal* eine skaldische Bearbeitung eines alten Merkgedichtes ist. Nun ist es fraglich, ob wir diese Bearbeitung in ihrer ursprünglichen Form kennen. Auffallend ist schon, daß die Zahl der Strophen, die die einzelnen Fürsten behandeln, so stark wechselt: von 1 bis 2½ Strophen. Daraus darf nicht gefolgert werden, daß wir hier nur die Trümmer eines alten Liedes vor uns hätten, in dem jeder König in drei Helmingen behandelt wurde, wie das Schück angenommen hat; eher darf man wohl annehmen, daß Þjóðolfr nicht beabsichtigt hat Strophen einer bestimmten Form (etwa von zwölf Zeilen) zu dichten, sondern sich dabei eine gewisse Freiheit erlaubt hat, wobei der ihm zu Gebote stehende Stoff die Länge der Strophen bestimmt haben könnte. Welcher Art die Merkversdichtung war, aus der er geschöpft haben wird, läßt sich natürlich nicht bestimmen⁶⁶.

Das Gedicht wurde zu Ehren eines norwegischen Königs Rognvaldr heidumhæri abgefaßt. Er war der Sohn von Óláfr Geirstadaálfr, dessen Vater wieder Godrødr inn gøfugláti war, den Snorri in seiner *Heimskringla* als *inn mikilláti* oder *veidikonungr* bezeichnet. Dieser war auch der Großvater von Harald Schönhaar, so daß dieser und Rognvaldr Neffen gewesen sind. Die geschichtlichen Quellen erwähnen diesen Rognvaldr gar nicht; während der Regierung von Harald wird er also keine Rolle gespielt haben. Man könnte erwägen, ob er nicht schon gestorben war, als Harald seine Regierung antrat, also nach der jetzt üblichen Datierung

⁶⁵ De origine actibusque Getarum c. 13: vel quis quo parente genitus est, aut unde origo coepta, ubi finem efficit.

⁶⁶ E. Noreen, Den norsk-isländska poesien (1926) S. 168 ist auch der Meinung, daß das Gedicht von Anfang an Strophen mit einer wechselnden Zahl von Verszeilen hatte; deshalb glaubt er, daß es in seiner alten Form ziemlich vollständig bewahrt geblieben sein kann.

um 875. Rognvalds Vater Óláfr Geirstaðaálfr ist aus der ersten Heirat von Godrødr geboren und Haralds Vater Hálfðan Svarti aus der zweiten Ehe. Bei Godrøds Tod war Óláfr zwanzig Jahre, während Hálfðan erst ein Jahr alt war. Die beiden Halbbrüder hatten also ein sehr verschiedenes Alter, und zwar so sehr, daß Óláfs Sohn Rognvaldr ungefähr gleichaltrig mit Haralds Vater gewesen sein kann. Als dieser 875 die Regierung antrat, konnte Rognvaldr schon 30 Jahre alt sein, und weil wir nichts von dessen Kindern hören, dürfen wir vermuten, daß er ziemlich jung gestorben ist, also wohl noch ehe Harald Schönhaar zur Regierung gekommen war. Dann darf es uns nicht verwundern, daß die geschichtlichen Quellen von ihm nichts zu erzählen wissen⁶⁷.

Aus den geographischen Angaben darf man schließen, daß das Gedicht eindeutig auf eine in Vestfold einheimische Tradition hinweist⁶⁸. Man hat deshalb versucht, die dort befindlichen Königsgräber von Gokstad und Oseberg mit dem Gedicht zu verbinden. Str. 36 teilt mit, daß Óláfr Geirstaða-álfr an einem *fótverkr* gestorben ist; der in Gokstad begrabene Fürst hat gerade an Gicht in den linken Fuß- und Kniegelenken gelitten. Die in Oseberg begrabene Königin Ása hat man mit der in Str. 34 erwähnten Ása verbinden wollen, deren Diener den König Godrødr getötet haben soll. Sind solche Identifikationen auch nur hypothetischer Art, ihre Möglichkeit ist jedenfalls nicht abzuweisen. Damit wird die Existenz eines Königs Rognvaldr aber doch wohl sichergestellt.

Wir wissen von dem Dichter Þjóðólfr nicht mehr, als was Snorri über ihn mitteilt. Als Dichter des *Ynglingatal*, das er König Rognvaldr gewidmet hat, gehörte er also zu einer älteren Generation als Haraldr Schönhaar. Das *Ynglingatal* und noch deutlicher die *Haustlong* beweisen, daß um die Mitte des 9. Jahrhunderts die skaldische Kunst schon voll ausgebildet war. Das stimmt also vorzüglich zu Bragis Wirksamkeit im Anfang desselben Jahrhunderts; ich glaube also, daß die hin und wieder über die Geschichtlichkeit der ältesten Skalden geäußerten Zweifel nicht berechtigt sind, und daß die Anfänge der skaldischen Kunst schon weit früher, sicherlich schon im 8. Jahrhundert anzusetzen sind.

⁶⁷ Ich sehe jedenfalls gar keinen Grund, mit S. Bugge, *Bidrag* usw. S. 134ff. Rognvaldr als norwegischen König zu streichen und ihn zu einem Wikingerführer in England zu machen; vgl. auch B. Nerman, *MM* 1914, S. 65—75.

⁶⁸ Vgl. darüber A. W. Brøgger, *Vestfoldminne* I S. 185.

Das *Ynglingatal* hat zu einigen Nachahmungen Anlaß gegeben. Am Ende des 9. Jahrhunderts hat Eyvindr skáldaspillir in der gleichen Art das *Háleygjatal* gedichtet, das die Ahnen des Jarls Hákon verherrlichte (s. § 67) und sogar noch am Ende des 12. Jahrhunderts hat ein unbekannter Dichter das *Nóregs konunga tal* (s. § 146) verfaßt, um Sæmundr fróði, dessen Mutter eine uneheliche Tochter des Königs Magnús berfœtr war, zu ehren.

62. In dieser Frühzeit gibt es einige Gedichte, die zwar als Preislieder betrachtet werden dürfen, aber in einem eddischen Versmaß gedichtet wurden. Sie verwenden die Abart des epischen Langzeilenmaßes, wie wir es in der *Atlakviða* kennengelernt haben. Das älteste Beispiel ist ein Lied auf Haraldr inn hárfagri, von dem mehrere Strophen in der Fagrskinna, der Heimskringla und dem Haralds þátrr in der Flateyjarbók überliefert sind. Die Strophen werden sowohl Þorbjörn hornklofi wie Þjóðólfr ór Hvíni zugeschrieben; die Strophe 21 (im Haraldsþátrr) sogar Auðun illskælda. In seiner Heimskringla hat Snorri die dort angeführten Strophen als Arbeit von Þorbjörn betrachtet, aber in seiner Edda nennt er von Str. 11 und 12 dagegen Þjóðólfr als Verfasser. Der Name des Gedichtes wird nirgends erwähnt; moderne Herausgeber haben es *Haraldskvæði* oder *Hrafnsmál* genannt.

Man kann die folgenden Teile unterscheiden: A. Str. 1—6 (überliefert in Fsk, Str. 6 auch in Hkr, Dichter Þorbjörn). Der Dichter fängt mit einer Bitte an die Krieger an, ihm zuzuhören, und berichtet von einem Gespräch zwischen einer Walküre und einem Raben, in der von Haralds Mut in Seeschlachten gesprochen wird. — B Str. 7—12 (in allen Quellen überliefert; nach Hkr von Þorbjörn, nach Fsk und þátrr von Þjóðólfr). Der Inhalt ist die Schlacht im Hafrsfjörðr; sie könnten vom Raben gesprochen sein. — C. Str. 13—14 (im þátrr erhalten, Str. 14 auch in Hkr; der Verfasser ist nach Hkr Þorbjörn, nach dem þátrr Þjóðólfr). Sie sprechen von seiner Heirat mit der dänischen Prinzessin Ragnhildr. — D. Str. 15—23 (in der Fsk überliefert und Þorbjörn zugeschrieben; Str. 21 im þátrr, aber als Verfasser wird Auðun illskælda genannt). Sie erzählen von Haralds Gefolgschaft, in der es Krieger, Skalden, Berserker und Gaukler gibt. In diesem Teil sind die Strophen teilweise im ljóðaháttir verfaßt. Sie haben die Form eines Gespräches und es ist möglich, daß auch hier die Walküre und der Rabe die Sprechenden sind.

Läßt man Snorris Autorität gelten, so kann man das Gedicht als eine Einheit betrachten und als dessen Dichter Þorbjörn hornklofi annehmen. Dafür dürfte auch die Versform sprechen; das Stück D mit den eingestreuten ljóðaháttir-Strophen macht dann doch den Eindruck einer gewissen Selbständigkeit⁶⁹. Nun sagt die erste Strophe, daß der Dichter von *odda í þróttir* singen will, die er aus einem Gespräch zwischen der Walküre und dem Raben vernommen hat; zu diesem Thema kann man aber das Stück D kaum rechnen, am allerwenigsten die Strophen 22—23 über die Gaukler. Wenn man also diese aus verschiedenen Quellen hergeholten Strophen in eine ziemlich befriedigende Reihenfolge bringt, hat man dadurch noch keineswegs die Sicherheit, daß damit ein ursprüngliches Ganzes wiederhergestellt worden ist; wieviel andere Strophen können im Laufe der Jahrhunderte untergegangen sein?

An die ursprüngliche Einheit dieser Fragmente vermag ich nicht zu glauben. Ich möchte mir die Entwicklung folgendermaßen denken. Kurz nach der Schlacht im Hafrsfjord hat Þorbjörn ein Lied gedichtet, und zwar im erweiterten Langzeilenmaß. Darin hat er wohl nach eddischen Vorbildern eine Walküre und einen Raben miteinander reden lassen und den Vogel als Augenzeugen der Ereignisse auftreten lassen. Das war ein glücklicher Fund; die Bewunderung übermenschlicher Gestalten wie Walküre und Schlachtenvogel hat den Taten des Königs noch höheren Glanz verliehen. Ich möchte weiter annehmen, daß dieses Lied mit dem Lob des Gefolges endete, also mit Str. 15—17: natürlich muß der König seine Krieger reichlich belohnen, und der Dichter, der im Anfang schon die Gefolgsleute als „Ringträger“ angeredet hatte, beschreibt jetzt, wie sie mit den Gaben des Königs prunken. Dieses Lied muß einen stürmischen Jubel in der Halle hervorgerufen haben; wir besitzen aus der altnordischen Zeit wenig Gedichte, die nach dem humorvollen Ton der Beschreibung diesem Liede an die Seite gestellt werden können. Der Spott über die Feinde, die sich unter den Ruderbänken verkriechen oder über König Kjǫtvi, der eine Insel als Schild benutzte, wechselt mit der Begeisterung für den jungen Helden ab, der als wahrer Seekönig das Julfest auf dem Schiffe feiern wollte und die daunengefüllten Fäustlinge verschmähte.

⁶⁹ H. Kuhn ist der Meinung, ZfdA 63, 1939, S. 222 daß Þorbjörn, der aus westgermanischen Heldenliedern diese eigentümliche Versform übernommen hatte, sie mit ljóðaháttir-Strophen vermischt hat, weil diese Versform mit dem erweiterten Langzeilenmaß nahverwandt war.

Dieser Erfolg hat den Dichter später veranlaßt, in derselben Form eine Art von Fortsetzung zu machen, in der er seine üble Laune über die neumodischen Spielleute aussprechen konnte. Aber er hat jetzt eine Form gewählt, die besser zu diesem anderen Inhalt stimmte. Hier wechseln Frage und Antwort regelmäßig, und das Versmaß ist freizügiger und spielerischer. In diesen Strophen fesseln uns besonders die kulturhistorischen Einzelheiten: die reiche Ausstattung der gefeierten Helden, die hervorragende Rolle der Berserker in der *hirð* und besonders das Gesindel der Gaukler und Possenreißer, die allem Anscheine nach für die Hofdichter gefährliche Mitbewerber waren. Die Namen dieser Spielleute weisen auf ausländische Einflüsse: *leikari* ist dem Niederdeutschen, *trúðr* dem Englischen entlehnt. Als Harald sich als König von ganz Norwegen einen dazu passenden Hofstaat bilden konnte, wird auch die Zeit für die Spielleute gekommen sein⁷⁰.

Hat es eine Veranlassung zu dieser Erweiterung der älteren *Hrafnsmál* gegeben? Die Strophen 13—14, die über Ragnhild handeln, sind nur schwer in dem Gedichte unterzubringen. Sie gehören nicht zu der Beschreibung der Schlacht, weil die Heirat mit der dänischen Prinzessin doch wohl nicht so bald danach stattgefunden hat. Erst mußte die Macht von Harald stärker gefestigt werden, ehe er daran denken konnte, um eine dänische Königstochter zu werben. Wieviel Jahre dazwischen gelegen haben werden, können wir nicht sagen, weil die Chronologie dieser Periode noch sehr im Argen liegt. Man kann die Heirat um 890 ansetzen⁷¹. Aber die Feste bei dieser Heirat boten wohl die geeignete Gelegenheit, das alte Lied von der Hafrsfjordschlacht noch

⁷⁰ Nach den Untersuchungen von Sture Bolin, *Scandia* 12 (1939), S. 181—222 sollen die Wikingerzüge die Folge einer großen wirtschaftlichen Blüte Skandinaviens gewesen sein, als es im 9. Jahrhundert eine Mittlerrolle zwischen Westeuropa und dem Osten spielte. Die lebendigen Handelsverbindungen mit England und Deutschland können auch den dortigen Spielleuten den Weg nach dem Norden gewiesen haben. Auch in Westeuropa wird manchmal mit Bitterkeit darüber geklagt, daß die Mimen und Possenreißer von den Mächtigen besser entlohnt würden als die Dichter, vgl. E. R. Curtius, *Europäische Literatur und Lateinisches Mittelalter* (Bern 1948) S. 467.

⁷¹ Nehmen wir z. B. an, daß Eiríkr blóðøx, der Sohn von Harald und Ragnhild etwa 890 geboren wurde, so soll er schon 52 Jahre alt gewesen sein, als 942 sein Vater ihn als Mitregent einsetzte, und er soll sich Northumberland erobert haben, als er 57 Jahre alt war. Das ist doch nicht eben wahrscheinlich; vgl. noch meine Bemerkungen PBB 66 (1942) S. 105—114.

einmal vorzutragen, einige Strophen über die Königin hinzuzufügen⁷² und das herrliche Gefolge des Königs zu preisen. Vielleicht waren die Spielleute aus Dänemark mit der Prinzessin zu dem Heiratsfeste mitgezogen und hat Þorbjörn — als ein zweiter Starkad — darüber seinen Unwillen ausgesprochen.

Die *Hrafnsmál* haben eine Zwitterstellung zwischen dem Eddagedicht und dem skaldischen Preislied. Die reiche Verwendung von schmückenden Beiwörtern ist Merkmal der älteren lebensnäheren Poesie⁷³; typisch skaldisch sind die Kenningar, die zuweilen recht verwickelter Art sind⁷⁴. Wir dürfen wohl annehmen, daß diese mehr volkstümliche Art des Preisliedes mit ihren eddischen Anklängen und ihrem saftigen Humor eine ältere Stufe dieser Poesie darstellt, die durch die kunstvoll gedrechselte Kunst der *dróttkvætt*-Strophe verdrängt worden ist. So ist Þorbjörns Gedicht ein Beispiel einer im Schwinden begriffenen Dichtart, aber es hinterläßt deshalb auch bei uns den Eindruck, daß diese freiere und saftigere Form des Preisliedes nur zum Schaden der altnordischen Poesie vernachlässigt worden ist.

So entstand aus den Voraussetzungen der damaligen Verhältnisse ein Lied, in dem mehrere Gedichtarten sich miteinander vermischt haben: das alte einfache Preislied, die mythologische Einrahmung und die an ein Leirgedicht gemahnende Beschreibung der *hirð*. Trifft unsere Vorstellung das Richtige, so können wir auch eine Steigerung der Formgebung beobachten. Das alte Lied von der Schlacht im Hafrsfjord hatte zwar das Rahmenmotiv des Gespräches, aber der Dichter hat diesen Redewechsel von Walküre und Raben nicht durchgeführt.

Das Gedicht zeigt, wie wir schon bemerkt haben, die typischen Merkmale der eddischen Fremdstofflieder. Besonders mit der *Atlakviða* finden sich so viele Berührungen, daß F. Genzmer dieses Eddalied als eine Arbeit Þorbjörns betrachtet hat (s. § 30); man kann sich aber auch denken, daß er eben dieses Eddalied sich zum Vorbild erwählt hat, und es scheint mir deshalb nicht notwendig anzunehmen, daß er westgermanische Heldenlieder (oder

⁷² Auf spätere Hinzudichtung deutet auch die Wiederholung der Zeile *konungr enn kynstóri* aus Str. 7 in Str. 14.

⁷³ s. Heinrichs, Stilbedeutung des Adjektivs im eddischen Heldenlied.

⁷⁴ *Friggjar faðmbyggvir* für „Odin“ (Str. 12), *Sváfnis salnæfrar* für „Schild“ (Str. 11; vgl. *Svöfnis salpenningr* bei Bragi!), *Ymis hausreitir* für „Rabe“ (Str. 2). H. Lie, *Natur og Unatur* S. 81 weist auf die Übereinstimmung mit dem „sachlichen“ Stil der Eddalieder hin.

dänische Zwischenstufen) gekannt hat; eher möchte ich glauben, daß er sich von dieser damals wohl eben aufgekommenen Dichtungsgattung hat inspirieren lassen. Die Form eines dialogischen Liedes verrät ja auch den Einfluß der Eddapoesie.

63. Diese, wir dürfen wohl sagen, neue von Þorbjörn hornklofi geschaffene Art des Preisliedes hat noch im 10. Jahrhundert andere Dichter zur Nachahmung gereizt. Nach dem Tode von Eiríkr blóðøx und Hákon Aðalsteinsfóstri, beide Söhne und Nachfolger von Harald Schönhaar, wurden diese in Liedern gefeiert, die ebenfalls im erweiterten fornyrðislag und ljóðaháttur gedichtet waren.

Als Eiríkr um 954 in Northumberland gefallen war, hat seine Frau Gunnhildr auf ihn ein Loblied machen lassen. Der Name des Skalden ist uns nicht überliefert worden, aber aus den bewahrten Strophen, die in der *Fagrskinna* erhalten sind, ersehen wir, daß er ein origineller und begabter Dichter gewesen ist. Er beschreibt eine Szene in Walhalla, nach der dem Gotte Odin geträumt hat, das neue Helden ankommen werden. Auf eine Frage des Gottes, wen der aus der Ferne nähernde Lärm ankündigen könne, antwortet Bragi, daß es wohl Baldr sei, der zurückkehre, aber Odin, von der Erinnerung an dessen Tod schmerzlich berührt, sagt, daß Eiríkr im Anzug sei, und befiehlt den beiden Helden Sigmundr und Sinfjötli, ihm entgegenzugehen. Sigmundr verwundert sich darüber, daß Odin gerade Eiríkr erwarte, und der Gott antwortet, daß dieser große Heldentaten ausgeführt habe. „Weshalb hast du ihn denn des Sieges beraubt?“ fragt Sigmundr weiter und Odin antwortet: „Niemand weiß es, der graue Wolf blickt so finster auf die Sitze der Götter.“ Mit einem Heilruf wird Eiríkr begrüßt und dieser sagt, daß er zusammen mit fünf von ihm erschlagenen Königen in Walhalla einziehe.

Das Lied steht also ganz auf dem Boden der heidnischen Anschauungen, obgleich wir annehmen dürfen, daß Eiríkr, jedenfalls offiziell, schon zum Christentum übergetreten war. Der Dichter hat deshalb seine Darstellung vielleicht überspitzt und dem Eiríkr eine Apotheose bereitet, wie sie kaum ein zweiter Fürst bekommen hat. Dennoch setzt der Dichter gewiß eine alte Tradition fort; das beweist schon ein an sich unbedeutendes Detail: die Namen der Sprechenden werden nach der ersten Halbzeile in einer außerhalb des metrischen Schemas stehenden Bemerkung angedeutet; eine Methode, die wir auch in Eddaliedern und in dem althochdeutschen *Hildebrandslied* finden. Das ist also sicherlich eine alte Ge-

wohnheit. Die Versmaße hat dieser Dichter nicht regellos gemischt; nur die Einleitung steht in *fornyrðislag*, aber die übrigen Strophen, die alle Gespräche enthalten, sind ausschließlich in *ljóðaháttr* abgefaßt. Die einfache Sprache, den mäßigen Gebrauch von Kenningar hat das Lied mit der Eddapoesie gemeinsam; der Dichter scheint besonders den Einfluß von Liedern wie *Hávamál* und *Vafþrúðnismál* erfahren zu haben; aber auch Spuren der *Helgilieder* hat man nachweisen wollen⁷⁵.

Es ist behauptet worden⁷⁶, daß wir nur ein Fragment dieses Liedes besitzen; der Umfang von 7 Strophen scheint zu klein für ein richtiges Preislied, und der Wortlaut der *Fagrskinna* könnte darauf hindeuten, daß diese Quelle nur den Anfang des Liedes mitteilt⁷⁷. Dennoch kann man sich kaum vorstellen, was das Lied noch weiter enthalten haben soll als den uns bewahrten Inhalt; nach seinem Einzug in Walhalla und nach den stolzen Worten, daß er ein Gefolge von fünf Königen mitbringe, erwartet man doch wohl nicht einen ausführlichen Bericht über Eiríks Heldentaten. Ich möchte Lee Hollander zustimmen, der meint, daß diese Strophe so monumental großartig wirkt, daß man danach nichts mehr erwarten könne⁷⁸.

Ein Dichter, der dem gefallenem Herrscher ein so überschwengliches Lob spendet, steht ihm nicht gleichgültig gegenüber. Man hat das Lied frostig und reserviert genannt; hier soll kein Gefühlston klingen, nur die sachliche Mitteilung der Ereignisse in Walhalla. Eiríkr wird nur als tapfrer Krieger gepriesen; andere menschliche Eigenschaften werden nicht erwähnt. Das beweist aber keinesfalls, daß der Dichter nur ein obligatorisches Lob gespendet hat; das Einzige, was seinem Helden den Eintritt in Walhalla sichern konnte, waren eben seine kriegerischen Taten, deren Lob der Dichter sogar dem obersten Kriegsgotte selber in den Mund legt. Weil die Szene in die mythische Welt verlegt wurde, war für menschliche Werturteile kein Platz; aber wie hätte man

⁷⁵ Vgl. J. Sahlgren, *Eddica et Scaldica* I, 25—36.

⁷⁶ F. Jónsson, *Lit.-historie* I, 446 und E. Noreen, *Den norsk-islandska Poesien* S. 172.

⁷⁷ Fgr 27: *ok hæfr svá*. Auch wenn man ein Lied vollständig anführen will, kann man ja sagen: und so hebt es an. Von den fünf Königen, die Str. 7 erwähnt, nennt Hkr. I, 172 die Namen; daraus schließt G. Storm, Snorre Sturlassöns *Historieskrivning* (Kopenhagen 1873) S. 123, daß Snorri mehr Strophen gekannt haben muß.

⁷⁸ *APhS* 7 (1932), S. 249—257.

einen Menschen herrlicher preisen können als dadurch, daß Odin ihn für den drohend herannahenden Kampf mit den Mächten der Ragnarøk braucht? Wenn der Gott gesprochen hat, soll der Mensch schweigen; es war ein fast verwegener Gedanke dieses originellen Dichters, sich selbst an die Stelle des richtenden Gottes zu setzen und dem König seinen Platz unter den Einherjar anzuweisen.

Daneben bedeutet das Lied aber auch ein letztes, ernstes Wort des Heidentums über den rätselvollen Gott, der mit einer den Menschen unverständlichen Treulosigkeit das Schlachtenglück lenkt. Das Grübeln über den Gegensatz zwischen der göttlichen Natur Odins und seinem unerschütterlichen Schicksalsspruch hat schließlich zu einer Lösung geführt, in der sein Wankelmut die letzte Rechtfertigung fand. Das war ein tiefes und verständnisvolles Wort, das dieser unbekannte Dichter über Odin gesprochen hat^{78a}, ganz von demselben Geist erfüllt wie die *Völuspá* (s. §§ 30—31).

64. Als einige Jahre später, 961, Eiríks Bruder Hákon Adalsteinsfóstri, der ihn des norwegischen Thrones beraubt hatte, gestorben war, wurde auf diesen König ein Loblied gedichtet, das ebenfalls dessen Empfang in Walhalla beschreibt. Der Dichter ist Eyvindr Skáldaspillir, ein Mann aus einem vornehmen Geschlecht in Hálogaland und sogar mit König Harald Schönhaar verwandt; er war der letzte norwegische Dichter, von dem wir Kunde haben.

Das Gedicht ist mit seinem Namen *Hákonarmál* in der Heimskringla überliefert, die Hälfte überdies in der Fagrskinna und einige Strophen in der Snorra Edda. Es besteht aus verschiedenen Abschnitten, die sich auch durch das Versmaß unterscheiden: A. Str. 1—2 im ljóðaháttir mit einer epischen Einleitung: Odin sendet zwei Walküren um einen König für Walhall auszuwählen. — B. Str. 3—9 im skaldischen fornyrðislag geben eine Beschreibung der Schlacht in der der König gefallen ist. — C. Str. 10—17 in ljóðaháttir mit einem Gespräch zwischen Hákon und den Walküren; diese reiten darauf nach Walhall, wo Odin die Götter Hermóðr und Bragi beauftragt den toten König zu empfangen. — D. Str. 18—21 ebenfalls in ljóðaháttir mit einigen Schlußbetrachtungen; der König ist von Odin auserwählt worden, weil er *hafði*

^{78a} Vgl. W. Gehl, Der germanische Schicksalsglaube S. 112.

*vel of þyrmt véum*⁷⁹. Hákon wird gepriesen: kein gleich guter König wird je geboren werden.

J. Sahlgren hat zu beweisen versucht⁸⁰, daß hier eigentlich zwei Lieder vorliegen, und zwar ein Lied, das nur die Schlacht bei Stord behandelte, und ein zweites, das eine Nachahmung der *Eiríksmál* war. Mir scheinen seine Überlegungen bewiesen zu haben, daß diese beiden Teile nicht aus einem Guß sind; die beiden Teile sind nicht glücklich miteinander verbunden, und es befremdet, daß die Walküren, die in den ersten beiden Strophen auftreten, erst in Str. 10 zu reden anfangen. Dazwischen liegt die Beschreibung der Schlacht, die sich von dem übrigen Gedicht nicht nur durch das Versmaß, sondern auch durch die reichliche Verwendung von Kenningar unterscheidet. Es wäre möglich, daß Eyvindr unmittelbar nach der Schlacht ein Lied im skaldischen fornyrðislag gedichtet hat; als aber kurz darauf der König an einer in der Schlacht erhaltenen Wunde gestorben war, kam er auf den Gedanken, ihn mit einem Preislied zu ehren, wie es seinem Bruder Eiríkr kurz vorher gespendet worden war, und damit die Schlachtstrophen zu verbinden.

Die beiden Teile der *Hákonarmál* unterscheiden sich durch Inhalt, Versmaß und dichterischen Stil; sie haben sich auch verschiedene Vorbilder gewählt, die beide zur Gattung der eddischen Lieder gehören. In dem *málaháttir*-Lied sind deutliche Spuren der *Bjarkamál* (s. § 43) nachzuweisen⁸¹; diese fehlen aber in dem *ljóðaháttir*-Teil, der sich ganz wie die *Eiríksmál* an die ethisch-religiöse Eddapoesie anschließt: hier finden wir den Einfluß von *Hávamál*, *Völuspá* und *Grimnismál*. Eyvindr hat nicht zu verbergen versucht, daß er die *Eiríksmál* nachahmte, denn nicht

⁷⁹ Man hat diese Zeile dadurch erklärt, daß sie darlegen sollte, weshalb dieser dem Christentum zugeneigte König dennoch in Walhall aufgenommen werden konnte (*vé* = Heiligtum, Tempel). Aber eher darf man an die Bedeutung von *vé* „Dingplatz“ denken; Hákon hat also die Dingordnung, Gesetz und Recht geschützt, vgl. Anne Holtsmark, Þorbjörns hornklofes Glymdrápa (1927) S. 16—18.

⁸⁰ Vgl. Eddica et Scaldica I S. 41—109. Dagegen L. Holm-Olsen, Edda 53 (1953) S. 145—165; er glaubt, daß das Gedicht als Ganzes konzipiert worden ist.

⁸¹ Vgl. Sahlgren a. a. O. S. 106—108. Eine Zeile wie *róma varð í eyju* (Str. 6) erinnert an Zeilen wie *rymr varð í ranni* (Hunnenschlachtlied Str. 5) und *stýrr varð í ranni* (Hamðismál Str. 23), also typische eddische Heldenlieder!

nur entlehnte er diesem Gedicht die ganze Vorstellung des Empfanges in Walhalla, sondern er gebraucht dabei dieselbe Verszeile *gangið í gogn grami* (Str. 14 = *Eiríksmál* Str. 5). Wir dürfen also wohl annehmen, daß er geglaubt hat, das ältere Lied verbessern zu können, und wir müssen deshalb untersuchen, ob ihm das gelungen ist.

Den Anfang bildet das Motiv von Walküren, die während der Schlacht sich über den kämpfenden Heeren befinden und die Entscheidung bestimmen. Diese Vorstellung ist auch in der eddischen Heldendichtung bekannt, wie in den Helgiliedern, aber Eyvindr wird auf diesen Gedanken durch die *Hrafnsmál* (s. § 62) gekommen sein, wo Walküre und Rabe nach der Schlacht miteinander über das Geschehene reden. Dann folgt die Beschreibung der Schlacht, die durch das Bestreben gekennzeichnet ist, ein anschauliches Bild des Zusammenpralls der Waffen zu geben. Der Dichter versucht sogar, die Kenningar in die Bewegung des Kampfes mitzureißen (*svarraði sárgymr á sverða nesi* in Str. 7 oder *umðu oddlár í Óðins veðri* in Str. 8); auch wenn es nicht immer gelungen ist, das statische Element der Kenningar in die Dynamik der Schlachtbeschreibung aufzulösen⁸², so muß man doch die Gabe des Dichters bewundern, eine so lebendige Beschreibung des Kampfes zu dichten. Darauf aber lenkt der Dichter in die Spur der *Eiríksmál* ein. Aber die Szene ist nicht nur Walhalla, sondern sie wechselt: erst das Schlachtfeld und dann Odins Wohnung.

Das gibt dem Dichter Veranlassung, nicht über den toten König reden zu lassen, sondern ihn selbst redend einzuführen. Den Zweifel an Odins Gerechtigkeit, weil er den Tod eines so tapferen Helden veranlaßt hat, spricht in den *Eiríksmál* Sigmund aus, in Eyvinds Lied aber der König selbst. Das bezieht die Frage viel stärker auf das menschliche Schicksal; hier kann eine Verweisung auf Odins Pläne mit Hinsicht auf den Weltuntergang keine gültige Antwort sein, und jetzt wird der Sieg des Volkes als Rechtfertigung für des Königs Tod hingestellt (Str. 12). Eyvindr läßt das Motiv des grauen Wolfes nicht ganz fallen, sondern verwendet es in Str. 20 in den Worten „kein ebenso guter König wird jemals in Norwegen herrschen ehe der Fenriswolf losbrechen wird“. Während also der Dichter der *Eiríksmál* die Ragnarøk als eine in Sichtweite gekommene Weltkatastrophe betrachtet und an deren bal-

⁸² Vgl. darüber H. Lie, *Natur og Unatur i Skaldekunsten* S. 84—86.

diges Eintreffen glaubt, ist sie für Eyvindr nur eine auf weite Zukunft verschobene Möglichkeit.

Die *Eiríksmál* atmen die reine Luft von Walhalla; hier walten die Götter, hier wird das Schicksal der Menschen bestimmt. Ganz anders in Eyvinds Lied: der Schauplatz ist das Schlachtfeld, auf dem der König verblutet, und in den letzten Augenblicken seines Lebens wird er durch die rätselhafte Gestalt des Kriegsgottes gemartert. Ihm graut vor Odin, der ihm übelgesinnt scheint (Str. 15); das stolze Gefolge überwundener Könige, mit dem Eiríkr frohlockend in Walhalla eingezogen war, verwandelt sich in das Bild der acht Brüder, die Hákons Ankunft in Odins Wohnung erwarten. Auch hier wieder der Versuch, ein Wort des Trostes zu finden, und zwar nicht nur für den sterbenden König selbst, sondern auch für sein verwaistes Volk. Denn das ist der scharfe Unterschied zwischen den beiden Brüdern: der eine fällt in fremdem Land, das er mit der Gewalt der Waffen erworben hat, der andere in der Mitte des eigenen Volkes. Hier klingt der Ton des Schmerzes um den Verlust des guten Königs, der die Heiligtümer beschirmt und dadurch den Segen der Götter für sein Land erworben hatte: *hans aldar mun æ vera at góðu getit* (Str. 19). Deshalb schließt dieses Lied nicht mit dem Einzug der Helden in Walhalla, sondern mit dem schmerzlichen Bild des öden Pfades nach der Königshalle⁸³.

Eyvindr hat bewußt die *Eiríksmál* zum Vorbild genommen. Er hat sogar versucht, dieses Gedicht zu überbieten: er läßt den gefallenen König nicht von zwei Helden empfangen, sondern die Götter Bragi und Hermóðr laden ihn nach Walhall ein. Auch durch eine reichere Formgestaltung und größere Abwechslung hat er sich vom älteren Gedicht abheben wollen⁸⁴. Er war aber auch bestrebt, seinem persönlichen Gefühl für den verstorbenen König

⁸³ Die letzte Strophe 21 betrachte ich als eine spätere Erweiterung. Das Zitat aus *Hávamál* Str. 76—77 scheint mir eine zu direkte Verwendung eines Eddaliedes, und die Bemerkung über die *heidin goð* hat nur Sinn, wenn sie auf die christliche Religion Bezug nimmt. Die letzte Zeile *morg es þjóð of þéuð* scheint mir eine Anspielung auf die Gewaltherrschaft der Eiríks söhne zu sein und auch deshalb aus späterer Zeit als die eigentliche *Hákonarmál* zu stammen.

⁸⁴ In technischer Hinsicht ist zu bemerken, daß sein Vers größere Regelmäßigkeit zeigt als bei den älteren Dichtern. Die Häufigkeit der Kreuzalliterationen (nach B. Sjørös, *Málaháttir* S. 135 etwa 16⁰/₀ von allen Verspaaren) zeigt das Bestreben, den Vers klangvoller zu gestalten.

Ausdruck zu verleihen, und das unterscheidet ihn nun wieder vom Dichter der *Eiríksmál*, der ganz in der Tradition des unpersönlichen Gefolgschaftsliedes steckengeblieben ist. Wie Vogt treffend bemerkt hat: hier herrscht die gedämpfte Stimmung der Trost suchenden Trauer, hier fühlen wir die Spannung zwischen Besitz und Verlust. Der Rahmen des Totenpreisliedes ist gesprengt, weil er das eigene Erleben in dieser sich selber überlebenden Kunstform hat mitklingen lassen. Es ist ein großes Unrecht, Eyvindr wegen der Nachahmung des alten Liedes *skáldaspillir* zu nennen, es wäre denn, daß man den Namen so deutet, daß er durch sein Lied den Ruhm des früheren Dichters verdunkelt hat⁸⁵.

65. Þorbjörn ist aber nicht nur der Dichter, der in den volkstümlichen Versmaßen Vorzügliches geleistet hat, sondern auch derjenige, der — soweit wir jedenfalls beurteilen können — als erster das normale skaldische Preislied geschrieben hat. Das ist die Glymdrápa, die uns in trümmerhafter Überlieferung vorliegt; es sind nur 9 Strophen (von denen 2 Helminge sind) bewahrt geblieben; die meisten Strophen kennen wir aus der Heimskringla, mit Ausnahme von Str. 3, die in der Fagrskinna und der *Flatleyjarbók* vorkommt, während Str. 9 auch nur aus der *Flatleyjarbók* und Str. 2, 3 und 5 aus der Snorra Edda bekannt sind.

In diesem Liede werden die verschiedenen Großtaten von Haraldr Hárfagri besungen: der Kampf mit Räufern und anderen Störern des Friedens, die zwei Seeschlachten in Moere, der Zug nach Gautland und nach den Inseln des Westmeeres. Wahrscheinlich hat er, wie A. Holtsmark⁸⁶ annimmt, für jeden Abschnitt seines Gedichtes zwei Strophen gedichtet; danach können wir die Zahl der verlorenen Strophen einigermaßen erschließen. Befremdend ist das vollständige Fehlen der Schlacht im Hafrsfjord, die wohl das wichtigste aller Ereignisse während Haralds Regierung gewesen ist. Dafür kann man nicht als Erklärung auf seine frühere Behandlung dieser Schlacht in den *Hrafnsmál* hinweisen; wenn der Dichter die ruhmvollen Taten seines Königs in einem prunkvollen Lied hat feiern wollen, wird er wohl nicht die eigentlich entscheidende Schlacht ganz unerwähnt gelassen haben, nur weil

⁸⁵ So auch S. Nordal, Íslenzk Menning I (1942) S. 234. Vgl. über dieses Gedicht: W. H. Vogt, Islandforschung I, 197—200; Paasche, Norsk Literaturhistorie I, 175—181; M. Olsen, Festschrift Gran (1916) S. 1—9 = Norrøne Studier S. 204—212; J. Sahlgren, Eddica et Scaldica I, 41—109.

⁸⁶ Vgl. A. Holtsmark, Þorbjörn Hornklofes Glymdrápa (Oslo 1927).

er früher einmal darüber ein anderes Lied gemacht hatte. Das ist jedenfalls gar nicht selbstverständlich⁸⁷. Man kann sich aber leicht denken, weshalb gerade diese Strophen dem Gedächtnis der späteren Geschlechter entschwunden sind; man hatte eben für diese Schlacht weit ausgiebigere Quellen und zwar in der anschaulichen Beschreibung, die Þorbjörn selber in seinem älteren Gedichte davon gegeben hatte. Das skaldische Preislied enthält ja meistens nur sehr allgemeine Andeutungen über Kämpfe und Kriegszüge; die Kenningar ersticken das malerische Detail und sind für die späteren Geschichtsschreiber deshalb auch fast wertlos.

Die *Glymdrápa* wurde also ebenfalls gedichtet, als die Expedition nach den Inseln des Westmeeres schon stattgefunden hatte; das war wohl in den Jahren zwischen 890 und 895. Nachher hat Harald noch etwa 50 Jahre regiert, ohne daß der Frieden in seinem Lande ernstlich bedroht wurde. Deshalb ist es unmöglich, die Entstehungszeit der *Glymdrápa* etwas genauer zu bestimmen; sobald sich dazu eine Gelegenheit bot, hat ja der Dichter die Erinnerung an die tatenfrohe Jugend des Königs erneuern können.

Die *Glymdrápa* ist ein Preislied mit einem festlichen Klang. Die Kenningar glitzern in den Strophen wie die Edelsteine in einer Fibel der Wikingerzeit; ihre Zahl ist groß und ihre Form zuweilen sehr verwickelt; von mehreren ist die richtige Erklärung noch nicht gelungen⁸⁸. Aber erstarrt sind diese Umschreibungen gar nicht; es haftet noch etwas von der Bewegtheit der dahinter liegenden Gedanken an diesem Spiel mit Wörtern, und ein malemisches Adjektiv kann das statische Bild plötzlich in Fluß bringen. Eine Kenning wie *øxa rymr* ist ein totes Bild, aber wenn der Dichter sagt *reiddra øxa rymr*, so sehen wir die Äxte dröhnend aufeinander schlagen. Dieselbe Strophe 7 hat für „Kampf“ die Umschreibung *flugbeiddra vigra songr*, und sie beschreibt die Schwerter als *svartskyggð*. Das Auge des Künstlers sieht das Schlachtgetümmel mit hellen Farben und erlebt es als einen Zusammenprall von Menschenkörpern und Waffen.

Das Gedicht macht aber auch den Eindruck einer gewissen Schwerfälligkeit. Es hat dem Dichter augenscheinlich Mühe ge-

⁸⁷ A. Holtsmark S. 58 ist der Meinung, daß Þorbjörn „bestimmt“ nicht diese Schlacht behandelt hat, weil er sie schon im Haraldskvæði dargestellt hatte. Ich kann mich damit nicht einig erklären.

⁸⁸ Ich erinnere nur an Str. 1; hier denkt A. Holtsmark S. 13—22 an eine Kenning *hjaldrseiðs vébrautar galdra æskimaðr* = Baum der die Zauberrieder der Dingstätte des Kampfisches (= des Schildes) wünscht.

kostet, die Strophen so zu dreheln, daß auch den strengsten Forderungen des *dróttkvætt* Genüge geleistet wurde. Darauf könnte schon eine gewisse Einförmigkeit der Sprache hinweisen: dasselbe Wort wird zuweilen in zwei aufeinanderfolgenden Strophen wiederholt⁸⁹. Die Kenning *randa rødd* (Str. 4) wird gesteigert zu *vigra sǫngr* (Str. 7). Die verschnörkelte Art mehrerer Umschreibungen ist wohl eine Folge der schwierigen Verstechnik; ihre Deutung wird noch durch die unübersichtliche Form des Satzzusammenhanges beeinträchtigt. In einer Strophe wie der 7. werden verschiedene ziemlich kurze Sätze durcheinander gewürfelt und ein Wort bleibt als Splitter irgendwo vereinzelt stehen, nur weil es als hending dort gebraucht wurde⁹⁰.

Daß der Dichter der *Hrafnsmál* auch in diesem Preislied noch Einflüsse des eddischen Heldenliedes zeigt, verwundert uns nicht. Anne Holtsmark hat schon darauf hingewiesen, daß die Verbindung *iqrðu auk gumnum* (in Str. 6) typisch eddisch ist; auch in der Kenning *holmreyðar hjalmr* klingt das Bild von Fáfnir mit seinem *Ægishjalmr* deutlich nach. Wir haben schon bemerkt, daß die Kenning *borðhólkvir* eine Entsprechung in der *Atlakviða* hat⁹¹. Die Umschreibung *lindihjortr* für „Schiff“ erinnert an die Kenning *rakka hjortr* in HH I, 49; aber hier wird das Verhältnis wohl umgekehrt sein (s. § 119).

Denn wir können auch feststellen, daß die *Glymdrápa* spätere Dichter beeinflusst hat, und zwar nicht nur Skalden des 10. Jahrhunderts, wie Hallfróðr⁹² und Einarr Skálaglamn⁹³, sondern auch christliche Dichter des 12. Jahrhunderts⁹⁴. Dadurch ist die Be-

⁸⁹ *vébrautar* (Str. 1 und 2), *rausn* (Str. 1, 2 und 5), *hregg*, *dynr*, *hlíf* (Str. 4 und 5), *þrúðr* (Str. 6 und 8).

⁹⁰ *ríks* in der ersten Zeile und *sigr* in der letzten Zeile, aber auch *þás* in dem 5. Vers. Vgl. auch die zweite helming von Str. 5.

⁹¹ Das Wort *hólkvir* kommt außer an diesen Stellen nur noch einmal vor: *golfhólkvir* in Str. 5 von Bragis Ragnarsdrápa; vielleicht war diese Kenning Þorbjörns Vorbild.

⁹² *gunnmǫs grennir* (Str. 6) von Hallfróðr in lv. 12 übernommen; vgl. auch *Skoglar dynr* in Str. 5 mit *Gunnar dynr* (Hallfr. lv. 13) und *øxa rymr* (Str. 7) mit *vígskýs rymr* (Hallfr. Erfidrápa Str. 7; hier sogar eine ganze Zeile: *rymr, knottu spjör glymjá*).

⁹³ Vgl. *vigra sǫngr* (Str. 7) mit *sverða sǫngr* in Str. 19 der Vellekla.

⁹⁴ Vgl. *menfegir bar margar* (Str. 8) mit *menfegir vas margan* in Str. 29 der Placitusdrápa und die Kenning *sólar gnapstóll* für „Himmel“ in Str. 9 mit *sólar stóll* in Str. 1 der Leiðarvisan. Die Schlußstrophe der Glymdrápa wurde von Arnórr jarlaskald nachgeahmt (s. § 106).

deutung dieses Gedichtes für die altnordische Poesie gesichert. Das Preislied, das schon durch seinen Namen den Kampflärm, von dem es mit begeistertem Lob spricht, andeutet, war ein Prunkstück der ältesten Skaldenkunst.

66. Im *Skáldatal*⁹⁵⁾ werden die Skalden von Haraldr hárfagri genannt (außer den schon erwähnten Þorbjörn hornklofi und Þjóðólfr ór Hvíni): Auðun illskælda, Ólvir hnúfa, Úlfr Sebbason und Guttormr sindri. Die meisten von diesen sind uns nur bloße Namen. Von Úlfr Sebbason ist uns keine einzige Strophe bewahrt geblieben, obgleich es von ihm eine besondere gewiß mit Strophen ausgestattete *Úlfs Sebbasonar ok Kvígs jarlssaga* gegeben hat. Er war ein Verwandter von Auðun illskælda, der für eine drápa auf Harald eine Stefstrophe von Úlfr entlehnt haben soll. Deshalb wurde Auðuns Gedicht *Stolinstefja* genannt und bekam er selber den Zunamen *illskælda*. Diese Mitteilung finden wir in der jungen und unzuverlässigen *Skáldasaga*, die in die *Hauksbók* aufgenommen wurde⁹⁶⁾; ganz erfunden wird sie wohl nicht sein; auch Eyvindr bekam seinen Zunamen *skáldaspillir*, weil man ihm vorwarf einen zu freizügigen Gebrauch von älteren Gedichten gemacht zu haben. Das wirft ein merkwürdiges Licht auf die Frage, inwieweit das Mittelalter geistiges Eigentum respektiert hat. Im allgemeinen war es ja damals Brauch, aus der Arbeit anderer Dichter zu entlehnen, was man eben brauchte: Stoff, Behandlungsweise, metrische Form, sogar wortgetreue Zitate; auf dem Gebiete der volkstümlichen Eddapoesie scheut man sich auch nicht davor. Die Skalden aber scheinen zur Sicherung ihrer Stellung als Hofdichter energisch gegen solche Übergriffe in ihr Eigentumsrecht Einspruch erhoben zu haben.

Wir sind beim Überblicken der Skaldendichtung geneigt, sie wenn auch als höchst eigenwillig und stilbewußt, doch im Grunde als wenig originell zu betrachten, weil die Kenningar immer wieder Variationen desselben Modells sind. Aber in einer so ausgesprochen artistischen Dichtungsart kommt es eben auf die Einzelheiten in der Ausführung des einmal obligatorisch gewordenen Schemas an. Jede geglückte Abwandlung des einmal gegebenen Kenningtyps muß als eine Überraschung gewirkt haben und erregte dadurch das Wohlgefallen der Zuhörer. Es gibt auch große

⁹⁵⁾ SnE III, 1, S. 253.

⁹⁶⁾ Hauksbók S. 445—455.

Dichter, wie Egill Skallagrímsson (s. § 70—74), die es verstanden haben, diese scheinbar so ganz auf äußerliche Formgebung ausgerichtete Poesie dennoch zum Gefäß sehr persönlicher Gefühlserlebnisse zu machen.

Die *Skáldasaga* erzählt ein Abenteuer von den drei Skalden Audun, Olvir und Þorbjörn. Sie sollen um die Gunst von Ingeborg, der reichen Witwe von Hustad in Nordmøre, geworben haben, und um sich von ihrer Aufdringlichkeit zu befreien, hat sie die Werber in einer Nacht nacheinander zu sich kommen lassen und gesondert eingesperrt. Jeder der Skalden soll auf dieses schmachliche Abenteuer eine Strophe gedichtet haben, die in der Saga mitgeteilt werden. Schon längst hat man nachgewiesen, daß der Inhalt der Saga ein im Mittelalter weit verbreiteter Novellenstoff ist⁹⁷; damit ist aber die Erzählung als unhistorisch zu betrachten, und die Strophen müssen spätere Ausschmückung der Saga sein. Von Auðun ist weiter nichts bewahrt als eine Halbstrophe, die in der 3. grammatischen Abhandlung angeführt wird als ein Beweis für die Freiheit, statt *mega* eine Form *megja* zu verwenden, wenn die richtige Bildung der hending das fordert; von dieser Freiheit finden wir aber nirgends in der Skaldik ein Beispiel. Die Strophe ist schwer zu erklären und enthält recht sonderbare Kenningar⁹⁸.

Von Olvir hnúfa erwähnt die *Snorra Edda* zwei Zeilen aus einem Gedicht, die den Kampf von Thor mit der Weltschlange behandeln; da die Kenningar mythologische Begriffe umschreiben, ist es selbstverständlich, daß hier Beziehungen zur Eddapoesie zu finden sind⁹⁹.

Von Guttormr sindri berichtet das *Skáldatal*, daß er Gedichte auf Harald Schönhaar, Hálfðan Svarti und Hákon Adalsteinsfóstri gemacht haben soll. Da nur Teile einer *Hákonardrápa* überliefert worden sind, werden wir ihn später (s. § 76) behandeln.

⁹⁷ Vgl. S. Konow, MM 1913, S. 12—16; E. Noreen, Studier i fornväst-nordisk Diktning I, 63—75, W. Mohr, Kenningstudien S. 100. Es ist auffallend, daß diese Strophen so entstellt sind, daß sie schwer zu deuten sind; das dürfte doch wohl auf eine ziemlich lange Überlieferung hinweisen.

⁹⁸ *moldar kenniseiðr* für „Schlange“; weil es den Eigennamen *Ormr* bedeuten soll, also ein Beispiel von *ofljóst* (s. § 50). Die Kenning *Hqars loggvar kleppdogg* für „Poesie“ ist dunkel. Weil die Strophe offenbar den Dichter *Ormr* verspottet, kann man vielleicht übersetzen: die klumpige Flüssigkeit, die im Daubenfalz von Odins Metkufe klebt. Hat er deshalb die Form *megja* gewählt um einen Barbarismus dieses *Ormr* anzuprangern?

⁹⁹ Jedoch merkwürdigerweise nur mit jungen Gedichten wie *Hymiskviða* und *Þrymskviða*.

Das *Skáldatal* erwähnt nicht die Dichterin Jórunn skaldmær, die auf Harald hárfagri ein *Sendibítr* (oder *-bit*) genanntes Gedicht gemacht haben soll, von dem fünf Strophen bewahrt sind. Sie enthalten stereotype Lobpreisungen, besonders der Freigebigkeit des Königs dem Skalden Guttormr sindri gegenüber, wohl um Harald zu einer großen Belohnung zu veranlassen. Man hat diese offenerherzige Aufforderung wohl als unpassend einem König gegenüber, der seine Skalden reichlich zu belohnen pflegte, empfunden; das könnte den Namen ‚beißende Sendung‘ erklären. Aus einer wörtlichen Entlehnung ersehen wir, daß sie die *Glymdrápa* gekannt hat¹⁰⁰.

König Harald soll auch selbst gedichtet haben; darin liegt nichts Besonderes, weil ja die Poesie eine gesellschaftliche Lebensform war. Aber die Strophe einer *Snjófriðardrápa*, die in der *Flateyjarbók* überliefert ist, kann unmöglich echt sein, schon deshalb, weil die ganze Geschichte von Haralds Liebe für das Finnenmädchen eine mittelalterliche Novelle ist¹⁰¹. Ob die Anekdote echt ist, die erzählt, wie Þjóðólfr des Königs Zorn beschwichtigte¹⁰², ist ungewiß; falls die Halbstrophe von Harald gedichtet wurde, würde er damit eine ihn nicht sonst kennzeichnende Knauserigkeit gezeigt haben; übrigens ist sie ein anspruchsloser *kviðlingr*.

67. Der letzten norwegische Skalde Eyvindr skáldaspillir hat am Ende seines Lebens ein Preislied auf Hákon, den Jarl von Hlaðir gedichtet, nachdem dieser 994 die Jómwikinger in der Schlacht vom Hjörungavágr (jetzt Liavaag) glücklich überwunden hatte. Nach dem Tode von Hákon Adalsteinsfóstri war Haraldr gráfeldr, ein Sohn von Eiríkr blóðøx König geworden; das Geschlecht der Ladejarle war ihm aber feindlich gesinnt. Sigurðr Hákonarson war in seinem Haus zu Ogló (bei Trondheim) von König Haraldr verbrannt worden, aber dessen Sohn Hákon rächt sich an ihm und bekommt aus den Händen des dänischen Königs Haraldr Gormsson die norwegische Krone. In dieser wechselvollen Zeit hatte Eyvindr sehr kühle Beziehungen zu Haraldr gráfeldr und ging schließlich in den Dienst der Ladejarle über. Als ein Glied dieses Geschlechts König von Norwegen geworden war, sollte der

¹⁰⁰ *hreggs doglinga tveggja* (Str. 5), vgl. *Glymdrápa* Str. 4. *hregg, doglinga tveggja*; es ist aber zu beachten, daß beide Zeilen trotz des fast gleichen Wortlauts, eine ganz andere Bedeutung haben.

¹⁰¹ Vgl. meinen Aufsatz in der Festschrift E. Munksgaard *De Libris* (Kopenhagen 1940) S. 165—172.

¹⁰² Hkr I, 135—136.

Hofdichter das Lob dieser Jarle mit volleren Tönen erklingen lassen: er machte ein Lied, in dem er das Jarlengeschlecht bis auf seinen göttlichen Ursprung zurückführte. Er wählte als sein Vorbild das *Ynglingatal* (s. §§ 61—62); die Anlage des Gedichtes, die Behandlung von Art und Ort des Todes der Ladejarle, das Versmaß (*kviðuháttir*) hat er diesem älteren berühmten Liede entlehnt. Auch in diesem Falle war Eyvindr also ein *skáldaspillir*, aber wir gehen wohl nicht fehl, wenn wir dieses Lied als eine bestellte Arbeit betrachten, die die Ebenbürtigkeit der Ladejarle mit dem alten Königsgeschlecht beweisen sollte. Der Dichter war deshalb an das Schema des vorbildlichen Liedes gebunden.

Das *Háleygjatal* ist nur fragmentarisch bewahrt geblieben, teilweise als Verseinlage der Königssaga, teilweise in der *Snorra Edda*. Wir bekommen deshalb keinen vollständigen Eindruck von dem Gedicht, aber was überliefert ist, genügt, um den Charakter des Liedes erkennen zu lassen. Es ist, wie der Dichter selber sagt, ein Preislied wie eine Steinbrücke (Str. 16); von Sohn zu Vater steigt die Geschichtslinie empor bis zu dem höchsten Gott Odin, der in Urzeiten mit Skadi den Ahn Sæmingr erzeugt hatte¹⁰³. Damit werden die Ladejarle auf gleiche Stufe wie die Könige gestellt; es ist wohl eine neue Fiktion, die Eyvindr propagieren will, denn aus anderen Quellen hören wir von göttlichen Schützern dieses Geschlechtes, die weit unter den Göttern stehen: noch in der Schlacht gegen die Jómswikinger ruft Hákon die Hilfe von Þorgerðr Hólgaþrúðr an¹⁰⁴.

Ursprüngliches darf man in einem solchen Gedicht kaum erwarten. Der Dichter soll Namen und trockene Tatsachen berichten; nur in der Wortwahl kann er eigene Wege gehen. In dieser Hinsicht ist das *Háleygjatal* ein typisches Prunkstück der Hofkunst; die Strophen sind mit zahlreichen Kenningar geschmückt, und diese hat der Dichter nicht alle selbst erfunden; nachweisbare Quellen sind Götterlieder¹⁰⁵ und besonders Þjóðólfs *Ynglingatal*¹⁰⁶, wohl

¹⁰³ Es beruht wohl auf einem Versehen Snorris, wenn dieser in seinem *Heimskringla*-Prolog (Jónssons Ausgabe I, 5) Sæmingr als Sohn von Yngvifreyr betrachtet.

¹⁰⁴ Vgl. meine Altgermanische Religionsgeschichte II § 562. Chadwick, Folklore 11 S. 292 hat die Vermutung ausgesprochen, daß der Dichter Odin und Skaði für Hólgi und Þorgerðr eingesetzt hat.

¹⁰⁵ Z. B. *Belja dólgr* für Freyr (Str. 5) und *Belja bani* in Vsp. 53; *vingameiðr* (Str. 7) berührt sich mit Háv. 138.

¹⁰⁶ Vgl. *sævar bein* (Str. 4) mit *lagar bein* (Yngl. 31), *tamði Sigars jó* (Str. 6)

auch einige ältere Skalden¹⁰⁷. Die Wiederholung bestimmter Kenningformen dürfte auch beweisen, daß des Dichters Erfindungsgabe bei seinem hohen Alter geschwächt war¹⁰⁸. Demgegenüber zeigt er in der Variation des Begriffes „Dichtung“ in den Eingangstrophen eine erstaunliche Gewandtheit und bringt er einige Beispiele für *ofljóst*¹⁰⁹. Bemerkenswert ist schließlich, daß er in zahlreichen Fällen mit einem Satz die Helminggrenze überschreitet¹¹⁰; ob das nachlässiges Formgefühl ist oder ein selbstbewußtes Sprengen alter Regeln, läßt sich nicht entscheiden.

68. In seinem langen Leben hat Eyvindr mehr Lieder gedichtet als die Überlieferung uns bewahrt hat. Er soll eine *drápa* auf alle Isländer gedichtet haben, die so sehr bewundert wurde, daß jeder Bauer ihm dafür Skaldenlohn spendete. Als das Silber auf dem Allding gesammelt wurde, beschloß man, daraus eine Spange zu schmieden; Eyvindr ließ aber das Prunkstück zerschlagen und kaufte damit einen Bauernhof¹¹¹. Daneben steht eine andere Erzählung: während eines Jahres, das Mißwuchs und Hungersnot brachte, wie es unter der Regierung Haraldr gráfelds öfters vorkam, mußte er die Spange verkaufen, um dafür Heringe zu erwerben; zwei *lausavísur* bewahren eine Erinnerung daran¹¹². Sie sind in stark ausgeprägtem Skaldenstil geschrieben, aber nur um dadurch den scherzhaften Ton hervorzuheben; hier haben wir ein Beispiel dafür, daß ein Dichter weithergeholte Umschreibungen dazu benutzt, seine Kunstfertigkeit bestaunen zu lassen¹¹³. Den Gedanken,

mit *temja svalan hest Signýjar vers* (Yngl. 10); *menglotuðr* (Str. 6) steht auch Yngl. 3 und *hrør* (Str. 7) kommt dort häufig vor (Yngl. Str. 6, 7 und 26). *Sverðálfr* (Str. 14) zu vergleichen mit *brynjálfr* Yngl. 30.

¹⁰⁷ Besonders Egill wäre zu nennen, vgl. *fagnafundr es þeystu* (Str. 13) mit *auðþeystr fagnafundr* in Sonatorrek Str. 2 und *iardar qlunn* (Str. 12) mit *lyngs fjarðqlunn* in lausavisa 21. Auch in seiner lausavisa 2 erinnert *bili bqlva* an *bili granda* in lv. 20 von Egill, vgl. M. Olsen, MM 1944 S. 192.

¹⁰⁸ Vgl. *oddagnýr* (Str. 9) mit *vinar Lóðurs gnýr* (Str. 10) und *Freys qttungr* (Str. 9) mit *Týs qttungr* (Str. 12).

¹⁰⁹ *Hallgarðr* für *Grjótagarðr* (Str. 10) und *iardar qlunn* für „Schlange“ = „Feuer“ (Str. 12) nach der Erklärung von E. A. Kock NN § 1056.

¹¹⁰ In den Strophen 6, 11, 12, 13 und 16.

¹¹¹ Vgl. Hkr. I, 253.

¹¹² lv. 13—14 (Skj I, 65).

¹¹³ So *álhimins lendingar* für „Isländer“, *sporðfjqrud nota spáþerna* für „Heringe“ (eig. die Netzschnalbe mit ihren Fischeschwanzfittichen) und *jqla akrmura* = die Eispotentilla = der Hering.

daß er seine Pfeile für Heringe habe eintauschen müssen, hat der Dichter mit überlegenem Humor so ausgedrückt, daß er die Pfeile als Heringe, die aus der Hand des Meisterschützen Egill heraus-schießen, und die Fische wieder als schlanke Meerpfeile bezeichnet¹¹⁴.

Andere *lausavísur* haben Beziehung auf Ereignisse im Leben der norwegischen Könige, in deren Dienst er gestanden hat. Die Strophen, die er über die Schlacht bei Storö (um 960) gedichtet hat, können unmöglich während des Treffens entstanden sein; vielleicht gehören sie zu einem Lied, das er über diese Schlacht gedichtet hat; sie sind mit Kenningar überladen, beweisen aber des Dichters Schmerz über den Tod des Königs („jetzt betrübt des Fürsten Fall die Krieger“ in Str. 6). Mit Haraldr gráfeldr hat er niemals in gutem Einvernehmen gestanden; er hat es auch gewagt, des Königs Knauserei zu verspotten. In diesen Strophen hat er seine Gedanken in einem fast undurchsichtigen Gewand von Kenningar verhüllt; ob er sie aber jemals gesprochen hat¹¹⁵?

Unter diesen losen Strophen zeichnet sich die 10. durch ihre schlichte Sprache aus; die Überlieferung behauptet, daß sie an Haraldr gráfeldr gerichtet wurde, um diesen von seiner Treue zu überzeugen (um 965). Der Grundton der Strophe ist aber die hohe Verehrung für Hákon den Guten („einen Herrn habe ich vor dir gehabt, ihm habe ich treu gedient“); der Dichter legt dabei Nachdruck auf sein hohes Alter. Freilich, die Hoffnung, daß er nicht mehr einem dritten Herrscher dienen werde, hat sich nicht erfüllt, denn er hat sich bald darauf mit Harald entzweit und ist zu der Partei von Jarl Hákon übergegangen.

Die Stegreifstrophen von Eyvindr sind nicht nur bewahrt geblieben, weil sie in die Königssaga Aufnahme gefunden haben; sie wurden auch wegen ihrer skaldischen Kunst bewundert. Das beweisen die Fälle von Nachahmung, die wir bis in das 13. Jahrhundert feststellen können; Dichter wie Einarr Skúlason und Snorri Sturluson haben aus ihnen geschöpft¹¹⁶.

¹¹⁴ *Egils gaupna hlaupsildr und sævar mævr.*

¹¹⁵ Die Kenning *Fyrisvalla fræ* für „Gold“ ist eine Nachahmung der *Bjarkamál* (vgl. Saxos Paraphrase: qui Furivallinos auro conseverat agros) nach A. Olrik, Danmarks helteedigtning I, 28f. Das stimmt dazu, daß Eyvindr auch in den *Hákonarmál* Einfluß dieses Heldenliedes zeigt.

¹¹⁶ So *brynþings fetilstinga* (Str. 1) vgl. *sverðþings fetilstinga* bei Snorri Iv. 3 (Skj II, 89, aber unsicher!). Beachte auch die Zeile *brynþings, fetilstinga* bei Arnórr jarlaskald (Skj I, 312 Str. 6) und Þjóðólfr Arnórsson (Skj I, 349 Str. 12); *mellu dolgs móðir* (Str. 8) = Snorri, Háttatal (Skj II, 61 Str. 3);

69. Während der Regierung von Haraldr hárfagri hat die Kolonisation von Island stattgefunden. Die Überlieferung stellt es so dar, daß diese Landnahme gerade durch Haralds Machtpolitik veranlaßt wurde und bringt sie in einen Zusammenhang mit seinem Sieg im Hafrsfjord (um 885). Ob diese Annahme richtig ist, lassen wir dahingestellt; uns interessiert nur, daß ein beträchtlicher Teil der westnorwegischen Bevölkerung, und darunter namentlich zahlreiche führende Bauerngeschlechter, nach Island ausgewandert sind. Im Laufe eines halben Jahrhunderts wird hier ein Volkstum gebildet, das seiner Grundlage nach hauptsächlich norwegischer Art war und deshalb auch die dort blühende Kultur mitgenommen hatte. Aber daneben wirkt ein bedeutender Einfluß aus den Wikingerstaaten von England und Irland; mehrere Kolonisten sind nicht unmittelbar aus Norwegen gekommen, sondern erst nach einem oft längeren Aufenthalt auf den britischen Inseln. Die Bevölkerung zeigt sogar einen nicht unbedeutenden keltischen Einschlag, weil die Einwanderer nicht nur mit irischen Weibern verheiratet waren, sondern auch keltische Sklaven mit sich nach Island brachten.

Inwieweit Einflüsse der irischen und angelsächsischen Kultur maßgebend für die Weiterentwicklung der Kunst auf Island gewesen sind, läßt sich schwer bestimmen; wir werden auf diese Frage noch mehrfach zurückkommen. Für die Skaldik kann aber dieser Einfluß kaum von Bedeutung gewesen sein.

In Norwegen geht die Hofdichtung in den alten Geleisen weiter; sie blüht besonders am Hof der norwegischen Könige, also der Söhne Haralds, wie Eiríkr blóðøx und Hákon Adalsteinsfóstri, aber auch die beiden Jarle von Hlaðir Sigurðr und Hákon haben mehrere Dichter an sich zu ziehen vermocht. Unter diesen Skalden finden wir noch einige Norweger wie Guttormr sindri und Eyvindr skáldaspillir, aber daneben treten mehrere Isländer auf wie Egill, Hallfrøðr, Kormákr und Glúmr Geirason. Bald wird die Zeit kommen, daß wir nur noch von isländischen Skalden hören und die Norweger sich an dieser Kunst nicht mehr zu beteiligen scheinen.

Man hat daraus sogar gefolgert, daß das höfische Preislied nur noch von Isländern gepflegt wurde. Die Erklärung sollte sein, daß

skarar haugr (Str. 5) vgl. *skarar fjall* bei Einarr Skúlason (Skj I, 452 Str. 2; vgl. auch *Hymiskviða* Str. 23; *skarar háfjall*); *Fenris varra sparri* (Str. 6) vgl. *gylðis kindar gómsparri* bei Einarr (Skj I, 438 Str. 46); *skerjar foldar skiðrennandi* (Str. 11) vgl. *unnar skiðrennandi* bei Einarr (Skj I, 437 Str. 41).

die Auswanderung so vieler hervorragender und hoch entwickelter Bauernsippen nach Island einen solchen Rückgang des kulturellen Lebens im Mutterland herbeigeführt hätte, daß eine so schwierige Kunst wie das Skaldenlied nicht mehr gedeihen konnte. Demgegenüber wäre Island die Pflegestätte der alten Tradition geworden, besonders weil einige kunstbegabte Geschlechter dorthin ausgewandert waren.

Das kann aber nicht richtig sein. Schon allgemeine Erwägungen dürften uns davon überzeugen, daß an den Höfen der norwegischen Könige, wo das höfische Preislied sich so großer Teilnahme erfreute, auch die einheimischen Dichter zu einem Wettbewerb mit den isländischen Skalden angeregt worden sind. Hofskalde war eine so ertragreiche und ehrenvolle Stellung, daß kunstbegabte Norweger sicherlich um die Gunst der Könige geworben haben. Wie hätte auch diese schwierige Kunst noch viele Jahrhunderte Verständnis in den norwegischen höfischen Kreisen finden können, wenn nur Ausländer sie dort geübt hätten? Nun wissen wir, daß sogar die Könige selbst *lausavísur* zu machen verstanden und die verwickelten Regeln dieser Kunst ausgezeichnet kannten, deshalb auch ihr Urteil über die vorgetragenen Lieder mit Sachkenntnis fällen konnten¹¹⁷. Gelegentlich hören wir auch, daß einfache Bauern in Norwegen eine kunstgerechte *vísa* dichten konnten. Wir finden sogar eine mit Runen geschriebene *dróttkvætt*-Strophe auf einem Holzstück, das in der Stabkirche von Vinje gefunden worden ist; sie wird dem ausgehenden zwölften Jahrhundert zugerechnet¹¹⁸; damals wurde diese Dichtungsform also noch geübt¹¹⁹. Es kann kein Zweifel daran sein, daß die Skaldik in Norwegen nicht weniger geblüht hat als auf Island.

Die Frage ist also: weshalb hat die Überlieferung nur die Lieder der isländischen Skalden aufgezeichnet? Und die Antwort lautet selbstverständlich: eben weil es eine isländische Tradition war.

¹¹⁷ Man vergleiche die von Haraldr harðraði erzählte Anekdote, wie er eine Strophe von Þjóðólfr Arnórsson bemängelte (s. § 109).

¹¹⁸ Vgl. M. Olsen, Norges innskrifter med de yngre runer II, S. 268ff.

¹¹⁹ Daß die einfachere Form des fornyrðislag noch länger bekannt war, zeigt ein mit zwei Halbstrophen beritzter Holzpflöck, der 1867 in der Stabkirche von Ardal in Sogn gefunden wurde, vgl. M. Olsen, Norske Bygder IV Sogn S. 112. Dazu besonders auch J. Helgason NK VIII S. 109. Bei Ausgrabungen in Bergen 1959 und 1960 kamen noch zwei Runeninschriften, die eine *dróttkvætt*-Strophe enthalten, zu Tage, vgl. Aslak Liestol, MM. 1962 S. 98—108.

Die Preislieder sind hauptsächlich als Liederinlagen der Königs-saga überliefert worden, und es ist einleuchtend, daß man sich auf Island nur der Gedichte der Einwohner erinnerte, weil kein Isländer es für der Mühe wert erachtet hat, Lieder seiner norwegischen Mitbewerber auswendig zu lernen, und weil man auf Island keine Veranlassung dazu hatte, von Geschlecht auf Geschlecht diese norwegischen Lieder weiterzugeben. Hätte auch Norwegen wie Island eine Zeit erlebt, in der die einheimischen Traditionen aufs Pergament gelangten, könnten wir sicherlich der isländischen Skaldik eine norwegische zur Seite stellen.

Deshalb konnten also nur diejenigen norwegischen Skalden im Gedächtnis fortleben, die während oder vor der Zeit der Landnahme Lieder gedichtet haben, und zwar nur dann, wenn sie erstens Ereignisse behandelten, die bedeutend genug waren, um in der isländischen Tradition bewahrt zu bleiben und wenn zweitens besondere Umstände ihr Gedächtnis auf Island fortleben ließen. Das war der Fall, wenn Nachkommen solcher Dichter nach Island gezogen waren und deshalb die Erinnerung an den berühmten norwegischen Vorfahr in ihrer Familie gepflegt wurde; hier sind Bragi Boddason und Ólvir hnúfa zu nennen. Weiter die Skalden, die über norwegische Fürsten gedichtet haben, als es noch keine isländische Dichtkunst gab; dazu gehören also besonders der für Island so bedeutende Harald Schönhaar und seine Zeitgenossen, wie die Hlaðjarle. Hierbei muß in Betracht gezogen werden, daß ihre Poesie auch in einer einheimisch-norwegischen historischen Tradition fortlebte¹²⁰ und später in der Schreibzeit ebenfalls in die isländische Historiographie einmündete.

70. Die individuelle Persönlichkeit ist im Mittelalter nur selten deutlich ausgeprägt. Von der großen Zahl der Schriftstellernamen, hat R. Unger einmal gesagt¹²¹, gewinnen verhältnismäßig nur wenige für uns eine deutlichere Physiognomie. In der Hauptsache bleiben wir auch da, wo uns die Dichtung einen Blick in das Innenleben der Autoren tun läßt, auf typische Züge angewiesen.

Um so bemerkenswerter ist es, daß am Anfang der isländischen Literatur ein so scharfgeschnittenes Dichterprofil steht wie das

¹²⁰ Dabei ist zu beachten, daß man in Norwegen die Zeit von Harald Schönhaar als eine Periode besonderer Blüte betrachtete (vgl. Morkinskinna S. 291).

¹²¹ R. Unger, Aufsätze zur Prinzipienlehre der Literaturgeschichte (Berlin 1929) S. 15.

von Egill Skallagrímsson. Er überragt bei weitem seine Zeitgenossen, nicht nur durch seine künstlerische Begabung, sondern auch durch seinen eigenwilligen Charakter. Die drei großen Lieder die von ihm für die Nachwelt gerettet worden sind, zeigen nicht die konventionelle drápa-Form und sind besonderen Umständen seines Lebens gewidmet. Eine Haupteslösung, ein Trauerlied über den Tod eines Sohnes, ein Lied der Freundestreue, das sind die Werke, die im Gedächtnis zu bewahren man der Mühe für wert gehalten hat. Dagegen sind von einer drápa auf König Adalsteinn und von zwei Schildgedichten nur je eine Strophe erhalten.

Von nur ganz wenigen Dichtern kennen wir die Lebensumstände so genau wie von Egill. Sein bewegtes Leben, seine Bedeutung als Künstler sowie als isländischer Großbauer haben Stoff geliefert zu einer der schönsten Familiensagas. In seinen Liedern hat er hie und da sich selbst gezeichnet: er nennt sich häßlich (*ljótr* in lv. 25) und erwähnt seine dunkelbraunen Augenbrauen. Er gehörte also zu der dunkelfarbigen Bevölkerungsschicht der Westküste Norwegens; sein Großvater Kveldúlfr war in der Zeit Harald Schönhaars ein mächtiger *hersir* in Naumudal. Von diesem erzählt die Saga, daß er sich während der Nacht in ein Tier verwandeln konnte und dann sehr gefährlich war. Die Gabe, *hamrammr* zu sein, deutet auf einen Mangel an seelischem Gleichgewicht, der sich später auf seine Nachkommen Skallagrím und Egill vererbt hat.

Aber auch die Gabe der Dichtkunst war ein Erbstück seiner Familie; von seinem Vater Skallagrím, seinem Großvater Kveldúlfr und dessen Schwager Ólvir hnúfa sind Stegreifstrophen überliefert, die, falls sie echt sind, ihre künstlerische Begabung beweisen. Egils Enkel war wieder der bekannte Skalde Skúli Þorsteinsson (s. § 79); das kann uns noch einmal davon überzeugen, daß die Skaldenkunst nicht nur eine erlernbare Fertigkeit war, sondern besonders eine auf natürlicher Anlage beruhende Begabung¹²².

Die unbändige Natur Egils zeigt sich in mehreren Episoden seiner Lebensgeschichte. In Augenblicken des Zornes konnte er grausam sein, aber er ließ sich zuweilen von seinem Schmerz ganz überwältigen. Etwas Dämonisches scheint ihm anzuhafte; von seiner Goldgier gibt die Saga mehrere Beispiele; am Ende seines Lebens liebt er es, Streit und Unruhe zu stiften. In seiner Freundschaft hingegen war er zuverlässig und zeigte oft einen

¹²² Dasselbe gilt von mehreren anderen Skalden, wie z. B. von der Familie von Glúmr Geirason (s. § 111).

erstaunlichen Wagemut. In einer Strophe (Skj I, 47 Str. 20) rühmt er sich, immer Verrat gerächt zu haben und zu schneller Handlung bereit zu sein.

Die isländische Überlieferung hat ihn als den großen Widersacher des norwegischen Königs gesehen. Seine Vorfahren waren schon mit Harald Schönhaar in Konflikt geraten; dasselbe Verhältnis setzt sich fort zwischen Egill und Eirik Blutaxt. In Norwegen selbst hat er der Macht des Königs zu trotzen gewagt, und als er des Landes verwiesen wurde, hat er gegen Eirik die Neidstange aufgerichtet und eine Fluchstrophe ausgesprochen. Später wurde Eirik selbst von seinem Bruder Hákon Adalsteinsfóstri vertrieben und eroberte sich ein neues Gebiet in Northumberland. Hier hat sich der Saga gemäß die dramatische Szene abgespielt, die Egils Haupteslösung veranlaßt haben soll. Der Bericht der Saga ist mit märchenhaften Elementen ausgeschmückt; die Zauberkraft der verhaßten Königin Gunhildr wird zum Hebel der Handlung gemacht. Ob alles sich wirklich so zugetragen hat, wie die Saga es erzählt, bleibt deshalb fraglich. Auf einer Reise nach England soll Egill in einen Sturm geraten sein; er strandete an der Küste von Eiriks Gebiet und stellt sich in den Schutz seines dort am Hofe verweilenden Freundes Arinbjörn. Der König will ihn sofort töten lassen, aber er läßt sich beschwichtigen und erklärt sich dazu bereit, am folgenden Tage ein Lied von Egill anzuhören. Während der Nacht versucht die böse Gunnhildr in der Gestalt eines zwitschernden Vogels ihn in seiner Arbeit zu stören, aber umsonst. Am nächsten Tage spricht er in der Königshalle seine Haupteslösung und erhält die Erlaubnis, unversehrt fortzuziehen.

Merkwürdig viele Skalden haben durch ein Loblied ihr Haupt gerettet; wir haben das schon von Bragi und Erpr lútandi berichtet; aus späterer Zeit sind Óttarr svarti (s. § 99), Þórarinn loftunga (s. § 102) und Gísl Illugason (s. § 114) zu nennen. Man zweifelt, ob hier wohl immer der Wirklichkeit gemäß berichtet wird. Die Umstände von Egils Haupteslösung sind jedenfalls märchenhaft genug, um Argwohn zu wecken. Er sagt auch selbst in der ersten Strophe, daß er über das Meer mit einem Loblied zu Eirik gekommen sei, und das steht jedenfalls in grellem Gegensatz zu der

¹²³ Auch in einer lausavísa (Skj I, 47 Str. 24) sagt er, er sei nach England gekommen, um den König zu besuchen; vgl. auch Str. 3 der *Arinbjarnarkviða*: Ich setzte mir den Hut des Wagemutes auf das dunkle Haar und besuchte den König in seinem Hause.

Erzählung, daß er das Lied in einer Nacht gedichtet habe. Man darf also fragen: hat er schon auf Island ein Loblied auf Eirik gedichtet, und hat er, als die Umstände in York dennoch für ihn sich gefährlicher gestalteten, als er erwartet hatte, dort das Gedicht zu einer Haupteslösung umgearbeitet¹²⁴, oder hat er schon vorher das Lied so gestaltet, wie er es vorgetragen haben soll¹²⁵? Es bleiben in jedem der beiden Fälle Schwierigkeiten genug: weshalb sollte Egill, der sicher auf seinem Bauernhof lebte, sich der Gefahr aussetzen, in die Macht des von ihm so schwer beleidigten Königs zu geraten? Hallvard Lie hat die Ansicht ausgesprochen, daß Egill aus dem Gefühl heraus gehandelt habe, daß Gunnhildr mit ihrer magischen Kraft ihn besiegen würde und sich dafür rächen wollte, daß er mit seinem Runenzauber Eiríkr und sie aus Norwegen vertrieben hatte. Egill soll sich also kopfüber in die Gefahr gestürzt haben, weil er von einer Art Verfolgungswahn ergriffen worden war und das erklärt Lie wiederum aus seiner paranoiden Veranlagung¹²⁶. Das braucht offenbar noch nicht zu bedeuten, daß sich alles so zugetragen hat, wie es die Saga berichtet; ist es doch befremdend, daß so viele Zufälligkeiten den Dichter seinen Freund Arinbjörn und König Eirik in York zusammengeführt haben.

71. Wenn auch die näheren Umstände, unter denen die *Höfuðlausn* gedichtet wurde, etwas schattenhaft bleiben, das Lied selbst redet eine deutliche Sprache. Es ist ein Gedicht, das die Königstugenden der Tapferkeit und der Freigebigkeit lobt; Gefühlswärme bezeugt der Skalde nirgends. Auch ein Feind konnte der Wikingernatur dieses Königs unbedingte Bewunderung zollen. Die kühle Sachlichkeit der Lobpreisungen darf nicht als klug verschleierte Spott gedeutet werden; wenn man eine Zeile „aus der Hülle des Lachens bringe ich dem Fürsten mein Lob“¹²⁷ so

¹²⁴ Niedner, ZfdA 57 (1920), S. 97—122 hat versucht, die alte Eiríksdrápa und die spätere *Höfuðlausn* von einander zu trennen. Reichhardt, ZfdA 66 (1920), S. 267 ff. hat sogar behauptet, daß das Lied eigentlich ein Loblied auf Aðalsteinn war. Dagegen aber Wieselgren in ZfdA 67 (1930), S. 122—127.

¹²⁵ So S. Nordal, Einleitung zu seiner Ausgabe der Egilssaga S. XXIV.

¹²⁶ Edda 46 (1947) S. 223—225. Vgl. noch besonders Odd Nordland, *Höfuðlausn i Egils Saga. Ein tradisjonskritisk studie* (Oslo 1956).

¹²⁷ Str. 20: *ör hlátra ham hróðr berk fyr gram*. F. Jónsson Kritiske Studier S. 103 glaubt an eine beabsichtigte Ironie; so auch A. Olrik, Nordisches Geistesleben S. 121, Niedner, ZfdA 57, S. 115 und 120, E. Noreen, Den norskisländska Poesien S. 194.

verstehen will, daß Egill damit auf die in der Tiefe seines Gemütes verschlossene Ironie hat anspielen wollen, so nimmt man diese Kenning wohl zu ernst; die Strophe handelt davon, daß der Dichter das Lied vorgetragen hat und alle Gefolgsleute es vernommen haben; es war von altersher die Aufgabe der Skalden, die Freude der Königshalle zu steigern, und Egill hätte sein Ziel nicht erreicht, wenn ihm das nicht gelungen wäre¹²⁸.

Eiríkr konnte mit diesem Loblied zufrieden sein¹²⁹. Es war für den unglücklichen König, der von seinem Bruder seines rechtmäßigen Thrones beraubt war, doch wohl eine Genugtuung, aus Egils Mund zu hören, daß die Kunde von seinen Taten in England bis nach Norwegen gelangt war. Die Form, die Egill gewählt hat, beweist des Dichters Meisterschaft. Denn er hat statt der althergebrachten *drápa* eine neue Versart geschaffen¹³⁰; das sogenannte *runhent*, also ein endreimendes Gedicht. Dadurch macht das Lied, das in einfachen viersilbigen Versen gedichtet ist, einen überraschend modernen Eindruck und bildet es einen kühnen Durchbruch der skaldischen Tradition. Diese Versform läßt sich nicht als eine Neubildung auf Grund der einheimischen traditionellen Versformen betrachten; hier müssen fremde Vorbilder ihm dazu die Anregung gegeben haben. Man denkt am ehesten an die lateinische Hymnenpoesie¹³¹; aber wie hat Egill damit bekannt werden können? Hallvard Lie denkt an die Möglichkeit, daß er während seiner *þrímsigníng* (d. h. der vorläufigen Taufe) Exorzismenformeln mit Endreim gehört habe und daß er davon so beeindruckt wurde, daß er sie später nachahmte¹³². Aber Egill hatte zehn Jahre früher schon längere Zeit an Aðalsteins Hof gelebt; es läßt sich denken,

¹²⁸ S. auch W. Mohr, Kenningstudien S. 22 und besonders M. Olsen, Edda- og Skaldekvad IV S. 56—57. In der unmittelbar vorhergehenden Strophe hat der Dichter ja auch gesagt, daß er das Lied ausgesprochen hat *af munar grunni*.

¹²⁹ F. Jónsson bemängelte auch in der Str. 3 die Zeilen *en Viður sá hvar valr of lá* als inhaltslosen Lückenbüßer.

¹³⁰ Die *lausavísa* in *runhent*, die Skallagrím zugerechnet wird (Skj I, 26 Str. 1), gehört einer späteren Zeit an (vgl. auch E. Noreen, Studier II, 15—17).

¹³¹ Vgl. Neckel, Beiträge zur Eddaforschung S. 14; S. Nordal Einleitung zur Egilssaga S. XX; etwas zurückhaltender A. Heusler, Altgermanische Dichtung S. 28. Stefan Einarsson, Studier Björn Collinder (1945) S. 54—60 möchte auf irische Hymnen zurückgreifen, was aber wenig wahrscheinlich ist.

¹³² Vgl. MM 1952 S. 64—69.

daß er damals öfters im Gefolge des Königs die kirchlichen Messen besucht hat und dann kirchliche Hymnen mit Endreim hat singen hören; der Gleichlaut dieser Reimform wird ihm dann besonders gefallen haben.

Endreim und Stabreim stehen in einem Gegensatz zueinander; die zusammenbindende Funktion der Alliteration wird gelockert, wenn der Endreim als zweite Form der Bindung daneben tritt. Egils Neuerung hat kaum Anklang gefunden. Aus der Zeit vor 1000 kennen wir nur einige Strophen mit Endreim, aber sowohl Skallagríms wie Gísli Súrsson's lausavísa sind kaum als echt zu betrachten, und Hjalti Skeggjason's *kviðlingr* (s. § 89) dürfte durch den Einfluß magischer Spruchformen zu erklären sein¹³³. Die wenigen Fälle, in denen Eddaverse Binnenreim zeigen, sind gewiß nicht vorbildlich gewesen; sie beweisen aber, daß man schon früh an solchen Reimbildungen Gefallen gehabt hat. Das zeigt sich auch in der Versform dunhent; hier fängt jede gerade Zeile mit dem Schlußwort der vorhergehenden Zeile an, was zur Folge hat, daß die beiden Zeilen Reimbildung zeigen. Wir finden schon Beispiele bei Egill in einigen seiner Stegreifstrophen, deren Echtheit aber nicht gesichert ist. Merkwürdig ist aber ein Zeilenpaar aus einem Lied, das Glúmr Geirason auf Eirík Blutaxt gedichtet hat (ungefähr in derselben Zeit wie Egils *Höfuðlausn*); sie lauten (Skj I 65 Str. 1):

*Brandr fær logs ok landa
lands Eiríki banda.*

Hier ist der beabsichtigte Reimschmuck (sowohl ana- wie epiphorisch) unverkennbar und dennoch hauptsächlich aus den Voraussetzungen des dróttkvætt zu erklären.

Egils Meisterschaft wird auch durch seine Sprache bewiesen; sie ist in syntaktischer Hinsicht schlicht, was schon aus der Form der fornyrðislag-Zeile begreiflich ist. Aber die Kenningar beweisen eine erstaunliche Gewandtheit der Sprachbehandlung und eine lebhaft Phantasie. Schon die erste Strophe zeigt das; denn er fängt mit der Mitteilung an, daß er über das Meer zu Eirík ge-

¹³³ Später kommt es noch dann und wann vor, wie bei Gunnlaugr ormsunga (s. § 83), in einer Strophe von Þórðr Særeksson (s. § 105), im zwölften Jahrhundert bei Einarr Skúlason (s. § 139) und im dreizehnten Jahrhundert bei Kolbeinn Tumason (s. § 150), Gunnlaugr Leifsson (s. § 155) und im anonymen Málsháttakvæði (s. § 153); hier kann aber direkter Einfluß der kirchlichen Hymnendichtung vorliegen.

segelt ist und behält dann das Bild des Schiffes bei, wenn er auf das von ihm mitgebrachte Gedicht übergeht:

<i>drók eik á flot</i>	Ich zog das Schiff ins Meer
<i>við ísabrot,</i>	beim Brechen des Eises,
<i>hlóðk mærdar hlut</i>	lud Dichtungsfang
<i>míns knarrar skut.</i>	in meines Bootes Achterstevan.

Mit erstaunlicher Überlegenheit tritt er vor den aufs äußerste gegen ihn gereizten König. Nachdem er das Lied vorgetragen und den Eindruck auf seine Hörer bemerkt hat, sagt er mit berechtigtem Stolz in Str. 19 „Der König möge darauf achten, wie ich zu dichten verstehe; ich bin froh, daß ich das Schweigen (der Mannen) erlangt habe; ich habe das Lob des Königs gesungen, indem ich das Schweigen gebrochen habe“, und er will damit sagen, daß er den Mut gefunden habe, frei vor dem König zu sprechen. Daß dieses Lied damals einen überraschenden Eindruck gemacht hat, beweist nicht nur der Umstand, daß es bis in die Schreibezeit erhalten geblieben ist, sondern auch, daß Zeitgenossen und spätere Dichter sprachliche Ausdrücke öfters nachgeahmt haben¹³⁴. Wir können es wohl verstehen, daß Egill später noch mit einem gewissen Stolz an den „schäumenden Dichternet“ erinnern kann, den er „den Hörmündern der Männer“ dargereicht hatte (*Arinbjarnarkviða* Str. 6).

72. Die beiden anderen erhaltenen Lieder sind im *kviðuháttir*¹³⁵ gedichtet. Im Vergleich zu der kunstvollen drápa-Strophe erscheint dies als eine schlichte Dichtungsart, aber in jener frühen Zeit hat auch ein solches mit reichem Kenningschmuck beladenes Gedicht als eine besondere Leistung gegolten. Nennt Egill doch selbst die *Arinbjarnarkviða* ein „Lobgedicht, das mit Füßen des Versmaßes steil bestiegen ist“ (*brátt stiginn bragar fótum* Str. 14); er ist selbst davon überzeugt, daß er hier „einen Lobstapel aufgeschichtet hat, der lange im Hof der Poesie stehen bleiben wird“ (*hlóðk lofkost þann's lengi stendr óbrotgjarn í bragar túni*). Hier zeigt sich vielleicht dieselbe Neigung zu archaisierender Kunstübung, wie man sie auch in seiner Sprachbehandlung hat nachweisen wollen¹³⁶.

¹³⁴ Als Beispiel nenne ich Str. 8: *frák at felli fyr fetils svelli*, die Einarr Skúlason in seiner *Runhenda* nachgeahmt hat (Skj I, 446 Str. 5), während Eyvindr skaldaspillir die Kenning *fella svell* übernommen hat (s. § 68).

¹³⁵ Also in dem Versmaß von *Ynglingatal* (s. § 60—61) und *Háleygjatal* (s. § 67).

¹³⁶ I. Dal, NTS 4 (1930), S. 191.

Egill soll das Lied auf Arinbjörn gedichtet haben, als dieser nach dem Regierungswechsel in Norwegen wieder zu seinem väterlichen Besitz zurückkehren konnte und mit Ehrenbezeugungen überschüttet wurde. Obgleich das Gedicht nur trümmerhaft bewahrt geblieben ist¹³⁷, bekommen wir dennoch einen Eindruck von der schön ausgeführten Komposition. Es ist ein sehr persönliches Lied, nicht ein skaldisches Loblied auf einen mächtigen Fürsten, sondern ein Wort der Dankbarkeit und der Treue, das Egill an seinen Freund richtet. Es wäre ungerecht zu sagen, daß der Dichter zuviel Eigenlob eingemischt hätte, denn Egill redet nur von sich selbst, um dadurch den Ruhm des Freundes zu steigern. Er fängt mit einer Erinnerung an die dramatische Szene in York an (Str. 3—13), weil dort die vor nichts zurückschreckende Freundestreue Arinbjörns aufs schönste erprobt wurde. Egill dankt ihm sein Leben, und es wäre undankbar, sagt er selber in Str. 24, das je zu vergessen. Deshalb will er ihm ein Denkmal setzen, das lange stehen bleiben soll. Die Nachwelt weiß, wie berechtigt die Erwartung des Dichters war. Zwei Eigenschaften rühmt Egill an seinem Freunde; es sind die Fürstentugenden der Freigebigkeit und der Tapferkeit. Die für Arinbjörn so charakteristische Treue nennt er nicht, weil die Erinnerung an die Yorker Ereignisse schon ein beredtes Zeugnis davon gegeben hatte. Wahrscheinlich hat das Gedicht in gleich langen Abschnitten Arinbjörns Milde und Mut gefeiert; hier hat die Überlieferung aber nur Fragmente für die Nachwelt bewahrt¹³⁹.

Das Gedicht wirft nicht nur ein helles Licht auf Egils Persönlichkeit, es beweist auch seine vollendete Kunst. Ihm jedoch galt die drápa nicht als die höchste Form der Poesie; hatte er ein aus dem Herzen gesprochenes Wort zu sagen, so wählte er das alte Versmaß des *kviðuháttir*¹³⁹. Denn der Wert eines Gedichtes liegt nicht in seiner metrischen Form, sondern in der Sprachbehand-

¹³⁷ Nur 23 Strophen auf einem schlecht lesbaren Blatt in AM 132 fol und dann die Schlußstrophen 23—24 in der dritten grammatischen Abhandlung (vgl. M. Olsen, Edda- og Skaldekvad III, S. 20—21).

¹³⁸ In einem dritten Teil hat er vielleicht die Treue Arinbjörns seinem König gegenüber gepriesen, vgl. M. Olsen a. a. O.

¹³⁹ Dieses Wort bedeutet ja „das Versmaß einer *kviða*“ und das ist eben der Name des Gedichtes. Die *kviða* ist auch ziemlich häufig in der Edda vertreten, und dort wird das Wort gewöhnlich für das doppelseitige Ereignislied gebraucht. Nach Heusler, Altgermanische Dichtung S. 166 soll es eigentlich „Vortragsstück“ bedeuten.

lung. Und diese war, um mit Egils Worten zu reden, mit dem Hobel der Stimme geglättet. Wir haben schon bildhafte Ausdrücke genannt, die beweisen, wie sicher ein Vergleich zu Ende geführt wird. Davon stechen, wenigstens für unser Gefühl, die zwei Strophen, in denen er des Freundes Namen in der *ofljóst*-Manier umschreibt, wunderbar ab. Vielleicht beurteilen wir das nicht richtig. Nachdem Egill gesagt hat, daß er in einem kunstvollen Gedicht seines Freundes Lob aussprechen wird (Str. 14—15), nennt er in Str. 16 und 17 dessen Namen, aber umschrieben als *bjóða-björn birkis ótta*¹⁴⁰ und *grjóót-björn*. In beiden Fällen variiert er also nur den ersten Teil *arin*- und leitet dadurch die volle Aufmerksamkeit auf das zweite Glied *-björn*. Lag hier nicht die Absicht vor, den Namen noch sprechender zu machen, als er schon war, und seinen Freund als einen Bären zu preisen? Wenn ein Dichter aber einem durch täglichen Gebrauch abgenutzten Worte wieder die Urbedeutung zurückerstattet, so zeigt er sich als ein Meister in der Magie der Sprache¹⁴¹.

73. „Mit dem arglosen Sinn des Dichters“ (*með grunlaust grepps of æði*) hat Egill viele Fürstenhöfe besucht; in seinem Trauerlied über den Tod seines Sohnes, im Sonatorrek, redet er aber eine Sprache, so menschlich und unmittelbar aus dem Herzen, wie kaum ein zweiter Dichter der germanischen Frühzeit. Der zerüttelte Zustand des Gedichtes erschwert aber das Urteil darüber sehr. Es gibt Wiederholungen und schroffe Übergänge, die man als eine Folge der seelischen Erschütterung des Dichters hat erklären wollen, die aber auch durch die Überlieferung verschuldet sein können. Das Lied soll gedichtet sein, als um 961 Egils Sohn Bǫðvarr in einem Fjord ertrunken war. Die Saga erzählt dabei eine rührende Geschichte, wie Egill gerade durch das Dichten dieses Liedes seinen Schmerz überwunden haben soll (c. 78), aber mehrere Umstände deuten darauf hin, daß das eine spätere Erfindung ist¹⁴². Aber wie tief des Dichters Schmerz gewesen ist, davon zeugt fast jede Strophe.

Schon der Anfang spricht davon, daß Egill sich nicht imstande fühlt, sich für die Schöpfung eines Liedes zu sammeln. Schwer

¹⁴⁰ M. Olsen a. a. O. S. 23 sucht in dem Worte *bjóð* eine Anspielung auf das Zeitwort *bjóða*, also auf seine Gastfreiheit.

¹⁴¹ Vgl. W. H. Vogt, Deutsche Island-Forschung I S. 200—202; wertvolle Erklärungen zum schwierigen Text bei M. Olsen, a. a. O. S. 20—35.

¹⁴² Vgl. Niedner, ZfdA 59 (1922), S. 217—235.

ist es, sagt er, die Zunge zur Hervorbringung der Laute zu bewegen, die rhythmische Form richtig durchzuführen, die poetischen Bilder zu finden und die Gedanken und Gefühle dichterisch zu gestalten¹⁴³. Aber es gelingt ihm, weil gerade in der Poesie der Dichter die Kraft findet, seinen Schmerz zu bändigen. Der Verlust, den er erlitten hatte, war besonders schwer; denn als Bøðvarr, etwa 18 Jahre alt, ertrank, hatte er schon einen Sohn durch eine Krankheit verloren und war ihm nur noch ein Sohn, Þorsteinn, damals noch ein Kind, übriggeblieben. Er fühlt sich als einen alten, einsamen Mann (klagt in Str. 9 über *gamals þegns gengileysi*), der mitten in einer feindlichen Welt wehrlos seinen Gegnern gegenübersteht. In Egils Wikingerherz rührt sich der Wille zur Rache, aber auch diese Genugtuung ist ihm versagt, weil ja sein Sohn dem Gott des Meeres zum Opfer gefallen ist. So kann er sich nur in sein Schicksal ergeben und mit würdigem Anstand des Todes harren.

Das Sonatorrek steht in der heidnischen Lebensanschauung festgegründet. Aus keinem anderen Lied sehen wir so deutlich, wie der Glaube an die alten Götter tief erlebt wurde. Ægir und Odin sind nicht blasse mythologische Gestalten, sondern lebende Mächte, zu denen Egill in schicksalhafter Beziehung steht. Ægir hat sich ihm feindlich gesinnt erwiesen; aber vor dem Gott muß er die Waffen strecken. Auch Odin hat ihm Leid zugefügt, aber ihm dankt er auch die Gaben, die ihn in seinem bewegten Leben Kraft und Erlösung gegeben haben: die Kunst des Dichtens und einen Charakter, der betrügerische Nachsteller zu offenen Feinden machte. Der Dichter lebt mit seinen Gedanken in einer von heidnischen Mächten getragenen Welt, und es ist gewiß kein Zufall, daß die mythologischen Kenningar in diesem Gedicht so häufig sind; bloßer rhetorischer Schmuck ist das sicherlich nicht¹⁴⁴. So stark wird dieses Lied durch den Glauben getragen, daß man darin das Bekenntnis eines Mannes hat sehen wollen, der sich nach leidvollem Kampf zu einem auf Odin gerichteten Gottvertrauen durchgerungen hat¹⁴⁵.

¹⁴³ Vgl. meine Interpretation dieser Strophe in GRM 24 (1935), S. 300-301. Anders wieder H. Lie, ANF 61 (1946) S. 203—204, der meint, daß Egill trotz seines Schmerzes Stoff und Form vollkommen beherrscht; von einer Improvisation sei nicht zu sprechen.

¹⁴⁴ So Neckel, Beiträge zur Eddaforschung S. 375. Unbegreiflich ist mir auch die Meinung Heuslers (Altgermanische Dichtkunst S. 138), daß die Sprache einen kantigen Inschriftenstil zeige und daher durchsichtiger und prosanäher als das Ynglingatal sein soll.

¹⁴⁵ H. Lie, Edda 46 (1947) S. 229—246 meint, daß Egill es zwar beklagt,

Wunderbar modern mutet uns die Auffassung an, daß die Kunst den Dichter dazu befähigt, seinen Schmerz zu überwinden¹⁴⁶. Für Egill ist die Odinsgabe der Poesie eine Linderung des Leidens, eine *bólva bót* (Str. 23), sie ist ihm eine Kunst, der kein Makel anhaftet (*í þrótt vamma firð* Str. 24). Die harte, oft grausame Wikingernatur Egils zeigt hier ihre verletzbare Stelle; in seiner Vaterliebe oder vielleicht noch genauer, in seinem Sippengefühl liegt seiner Seele Mittelpunkt. Das kann ihn zu blutiger Rachetat befähigen; wenn diese ihm aber durch die Umstände versagt wird, überwältigt ihn dumpfer Schmerz, den nur die herrliche Odinsgabe zu lindern vermag. Kein altnordischer Dichter hat uns erlaubt, so tief in seine Seele zu schauen und dort das Wirken elementarer menschlicher Gefühle nachzuerleben.

74. Die *Egilssaga* enthält nicht weniger als 46 Stegreifstrophen, die der Dichter bei verschiedenen Gelegenheiten gesprochen haben soll. An der Echtheit mehrerer Strophen ist Zweifel ausgesprochen worden¹⁴⁷, und es läßt sich nicht leugnen, daß wir unmöglich alle als Egils Werk betrachten können. In der Ljótr-Episode, einer typischen Berserker-Geschichte, wie man sie in späteren Romanen häufig antrifft, sind nicht weniger als sechs Strophen unter Egils Namen überliefert, die deshalb erst später in Anschluß an diese Episode hinzugedichtet wurden. Damit werden aber auch Zweifel an der Zuverlässigkeit der Saga-Überlieferung in anderen Teilen der Erzählung geweckt.

In der isländischen Prosaliteratur sind Hunderte von *lausavísur* überliefert worden. In jedem einzelnen Falle steht man wieder vor der Schwierigkeit, ob die Strophe wirklich bei der Gelegenheit, die die Saga dafür angibt, gesprochen worden ist. Wir wissen zwar aus Zeugnissen der älteren sowie der späteren Zeit, daß die Isländer solche Strophen aus dem Stegreif dichten konnten, obgleich das schwierige Versmaß und die verwickelten Kenningar dies für uns fast unglaublich erscheinen lassen. Aber hierin liegt nicht die

dem Gotte, dem er sich so nah verwandt fühlte, entfremdet zu sein, aber daß er seine Gaben, die Dichtkunst und seinen trotzigsten Charakter, behalten hat und sich darauf in seinem weiteren Leben wird stützen können.

¹⁴⁶ Wer möchte sich dabei nicht an Goethes Worte erinnern: Und wenn der Mensch in seiner Qual verstummt, gab mir ein Gott, zu sagen was ich leide.

¹⁴⁷ Vgl. F. Jónsson, Kritiske Studier over en del af de ældste norske og islandske Skjaldekवाद (Kopenhagen 1884); Wieselgren, Författarskabet till Eigha (Lund 1927).

größte Schwierigkeit in der Beurteilung dieser Strophen, sondern in der Frage, wie sie während so vieler Menschenalter in dem Gedächtnis des Volkes bewahrt geblieben sind. Eine *lausavísa* ist ja an eine ganz bestimmte Situation gebunden und wird nur verständlich durch die Szene, die ihr Entstehen veranlaßt hat. Zuweilen sind die Umstände, unter denen sie gesprochen wurde, von so geringer Bedeutung, daß sie kaum der Überlieferung wert erscheinen; zuweilen werden sogar Strophen gesprochen bei einer Begebenheit, bei der keine Augen- oder Ohrenzeugen anwesend gewesen sein können. In solchen Fällen scheint es ausgeschlossen, daß die Stegreifstrophen gedichtet wurden, wie die Überlieferung es darstellt.

Eine Strophe, die nicht ihren festen Platz in einem längeren, geschlossenen Gedicht hat, wird im allgemeinen nur unter besonders günstigen Bedingungen erhalten bleiben. Sie kann durch ihre Form die Bewunderung der Zeitgenossen geweckt haben und als vorbildliches Meisterstück dieser Kleinkunst auch für spätere Geschlechter Wert gehabt haben. Man darf wohl annehmen, daß die *lausavísur* der anerkannten großen Skalden schon ihres Urhebers wegen im Gedächtnis haften konnten. Aber das steht unerschütterlich fest: eine solche Strophe soll auch auswendig gelernt werden, damit man sie später hersagen konnte. Das zeigt uns eine hübsche Anekdote, die in der *Morkinskinna* von Einarr Skúlason erzählt wird¹⁴⁸. Als der König ihn einmal bat, eine Strophe aus dem Stegreif zu dichten, forderte er, daß vom König und seinen dabei anwesenden Gefolgsleuten je eine Zeile nachher wiederholt werden sollte. Aber nachdem die *lausavísa* zu Ende gesprochen war, konnten sich alle nur der ersten und der letzten Zeile erinnern.

Gewöhnlich ist die Strophe der Kern einer kleinen Episode; sie erhält erst ihre Bedeutung aus dem Ereignis, das sie hervorbracht hat. Die Überlieferung hat also nicht diese Strophen als eine Art Liederbuch behandeln können, sondern sie im Zusammenhang mit einer Reihe kleiner Erzählungen, die in den verschiedensten Teilen Islands beheimatet waren, bewahren müssen¹⁴⁹. Wollte man der Saga-Überlieferung Glauben schenken, so müßte man an-

¹⁴⁸ S. 447—448.

¹⁴⁹ So weist S. Nordal IF II S. XI darauf hin, daß die Strophen 2—4 in der Szene von Atleyjar-Bárðr nicht damals gesprochen wurden, sondern erst später von Egill für eine Erzählung gedichtet wurden, die er über seine Erlebnisse außerhalb Islands gemacht hatte, vgl. auch M. Olsen, Edda- og Skaldekvad IV S. 20—25.

nehmen, daß seit der Saga-Zeit von den meisten damals lebenden Häuptlingen ihre Lebensgeschichte als eine fortlaufende Reihe kleiner, durch Strophen gestützter Auftritte in der Tradition bewahrt geblieben wäre. Das würde aber zu einer Vorstellung der Entwicklung der Familiensaga führen, die nach dem heutigen Stande der Forschung als wenig glaubhaft erscheint. Aber ohne die Anekdote, der die Strophe entsprungen ist, hat sie im allgemeinen weder Sinn noch Interesse.

Vielleicht sollte man den lausavísur gegenüber eine sehr starke Skepsis zeigen. Nur die Strophen darf man als echt gelten lassen, deren Tradition als zuverlässig erwiesen werden kann; die übrigen scheiden als nicht genügend gesichert aus und können für die Zeit, in der sie angeblich gedichtet sein sollen, nicht in Anspruch genommen werden. Leider sind die Untersuchungen über die Skaldenstrophen noch nicht so weit gefördert, daß wir nach sicheren Merkmalen bestimmen können, ob sie echt oder unecht sind. Vielleicht wird das sogar niemals einwandfrei gelingen, denn die Technik bleibt während der ganzen altnordischen Periode so gut erhalten, daß man Stilschwankungen nur selten wird feststellen können. Aber selbstverständlich gibt es auch hier Prüfsteine für die Richtigkeit der Tradition; die Art und Weise, wie die Strophen sich zu den heidnischen Göttervorstellungen verhalten, ist für eine solche Untersuchung besonders wichtig (s. § 96).

75. In Hinsicht auf die unter Egils Namen überlieferten Strophen müssen wir also große Vorsicht walten lassen. Die Strophen der Ljótr-Episode scheiden ganz aus; auch die, welche zu dem Besuche bei Ármóðr (c. 71) gehören, werden ziemlich allgemein als unecht betrachtet. Dasselbe gilt übrigens von fast allen Stegreifstrophen im späteren Teil der Saga. Die Ljótr-Strophen mit ihren leichtgebauten Sätzen und wenig persönlichen Kenningar stimmen jedenfalls gar nicht zu Egils dichterischer Persönlichkeit. Wir finden hier Berührungen mit späteren Dichtern, die nicht zufällig sein können, namentlich mit Hallar-Steinn und mit Gedichten wie dem *Háttalykill* und der *Ólafsdrápa*¹⁵⁰. Man wird wohl annehmen dürfen, daß hier ein zeitlicher Zusammenhang besteht, und daß die Strophen der Ljótr-Episode in der zweiten Hälfte

¹⁵⁰ Mit Hallar-Steinn: *randar máni* (Str. 30) vgl. *fjörnis máni* (Skj I, 529 Str. 16), *Gjendlar el* (Str. 28) = Skj I, 527 Str. 11, vgl. auch die *Ólafsdrápa* Skj I, 570 Str. 11. Mit dem *Háttalykill*: *hjaltvöndr* (Str. 30) = Skj I, 505 Str. 36 und *lóns logbrjótanda* Skj I, 499 Str. 26.

des 12. Jahrhunderts entstanden sind¹⁵¹. Eine sorgfältige Untersuchung der Strophen könnte also vielleicht dazu führen, mehrere Schichten der Entstehung zu unterscheiden; dadurch wäre es dann möglich, die allmähliche Ausbildung der Sagatradition in verschiedenen Etappen nachzuweisen¹⁵².

Um das Bild des Dichters Egill zu vervollständigen, werde ich deshalb nur einige wenige Strophen nennen, deren Echtheit mir ziemlich sicher erscheint. An erster Stelle die Strophen, die den Freund Arinbjörn preisen, namentlich Str. 27, die dieselbe Umschreibung des Namens enthält wie die *Arinbjarnarkviða*¹⁵³ und sich durch das schöne Bild des Kuckucks auszeichnet, der nicht zu singen wagt, wenn der Adler über ihm schwebt¹⁵⁴.

Die Strophe 23 mit der Beschreibung des sturmgepeitschten Schiffes, haben wir schon früher erwähnt (s. § 50). Die lausavísur 19 und 20, in denen er seinen Haß gegen Eiríkr und Gunnhildr ausspricht, haben als skaldische Fluchformeln schon oft die Aufmerksamkeit auf sich gezogen. Magnus Olsen hat sie als richtige *níðvísur* erklären wollen¹⁵⁵ und darauf hingewiesen, daß jede der vier Helminge, in Runen geschrieben, genau 72 Zeichen enthalte, also dreimal die Gesamtzahl der Runenbuchstaben, und deshalb mit starker magischer Kraft geladen. Wenn diese Auffassung zu Recht bestehen sollte, geben diese Strophen ein erstaunliches Beispiel der technischen Meisterschaft des Dichters. Denn nicht

¹⁵¹ In diese Zeit darf man deshalb auch die 4. Strophe datieren, die schon durch das hier gebrauchte *dunhent* auffällt. Die Strophe hat zwei Kenningar mit dem Wort *regn*, nl. eine für „Kampf“ und eine für „Poesie“. Die erste lautet *oddskýs regnbjóðr*; man darf als nächste Verwandte anführen *randa hreggbjóðr* (Ólafsdrápa Skj I, 569 Str. 8) und *rógskýja regn* (Arnórr, Skj I, 314 Str. 12); die andere heißt *Hávors þegna regna*; bei Hallar-Steinn lesen wir *þundregn* (Skj I, 527 Str. 8) und *dvergregn* (ibid. 533 Str. 31).

¹⁵² In Str. 7 ist eine ganze Zeile aus Arnórr übernommen (*rann eldr of sjöt manna* vgl. Skj I, 322 Str. 1) und die Kenning *benþiðurr* für „Rabe“ kehrt bei Þormóðr Kolbrúnarskald (Skj I, 265 Str. 22) und bei Ivarr Ingimundarson (Skj I, 472 Str. 29) wieder.

¹⁵³ nl. *arnstalls sjøtulbjörn*.

¹⁵⁴ *syngrat gaukr, ef glamma gamm veit of sik þramma*. Falls das Zeitwort *gjálpa* auf ae. *gielpān* zurückgehen sollte, wäre das ein Hinweis auf eine mögliche Echtheit.

¹⁵⁵ Om Troldruner, in Edda 5 (1916), S. 235—239 = *Norrøne Studier* S. 12—16. Vgl. auch die *fornyrðislag*-Strophe von 72 Runen auf der schwedischen Inschrift von Fyrby (M. Olsen, NTS 5, 1932, S. 173—174), weiter noch MM 1944 S. 180—189 und Edda- og Skaldekvad IV S. 30.

nur zeigen die Strophen, in flüssiger Sprache geschrieben, alle die obligaten Merkmale des dróttkvætt, sondern der Dichter mußte auch die Wörter so gewählt haben, daß ihre Buchstabenzahl — mit Runenzeichen geschrieben — viermal eine ganz bestimmte aber jedesmal gleiche Zahl aufweisen sollte. Man muß eine Kunsttradition bestaunen, die einem Dichter ermöglicht, ein solches Kunststückchen zu machen, und zwar in einer so leichten, gefälligen Form, daß man ihr das Rechenexempel nicht ansehen kann¹⁵⁶. So füllen auch diese Einzelstrophen das Bild von Egils Dichterpersönlichkeit aus. Die schwierige Strophe hat er mit nicht weniger Geschick behandelt als die einfacheren Versmaße seiner größeren Gedichte; überall zeigt er eine erstaunliche sprachliche Gewandtheit und — was unter den Skalden besonders auffällt — die Gabe, in oft gewagten, aber auch dem Leben abgesehenen Bildern seine Gedanken und Gefühle auszudrücken¹⁵⁷.

76. Das *Skáldatal* nennt als Dichter, die Erik Blutaxt besungen haben, außer Egill auch Glúmr Geirason. Von diesem Gedicht ist nur sehr wenig erhalten geblieben: zwei Verszeilen mit Endreim (s. darüber § 71) und eine dróttkvætt-Strophe, die zwar in den Quellen der *Gráfeldardrápa* zugeschrieben, die aber wohl eher zu dieser *Eiríksdrápa* gehören wird¹⁵⁸. Die *Fagrskinna* berichtet darüber¹⁵⁹, daß in dieser drápa die Kriegszüge dieses Königs nach Dänemark, Kurland, Schweden und England erwähnt wurden; falls es ein Erblied war, muß es kurz nach Eiríks Tod 954 entstanden sein. Die einzige bewahrte Strophe hat einerseits eine recht verwickelte Kenning (*ferju bakka blakkriðandi*), anderseits die Zeile, der Fürst sandte das schwertzermürbte Heer zu Odin (*sverðbautin her Gauti*), einen Ausdruck, der so sehr an den Grundgedanken der *Eiríksmál* (s. § 63) erinnert, daß man wohl Glúmr als den Dichter dieses Liedes hat betrachten wollen¹⁶⁰, meiner Ansicht nach ohne genügenden Grund.

¹⁵⁶ Egils Runenkenntnis erweist sich auch in der Anekdote des verliebten Bauernknaben (c. 72). Diese wird sogar durch eine angeblich von Egill herührende Strophe gestützt (lv. 38). Allgemein betrachtet man diese Geschichte aber als einen späteren Zuwachs zu der Saga.

¹⁵⁷ Vgl. H. Lie, *Natur og Unatur i Skaldekunsten* S. 88—89. Er charakterisiert Egils Stil als „barock“ als eine Folge davon, daß er „Natur“ und „Unatur“ in eine höhere Einheit zu verschmelzen versuchte.

¹⁵⁸ Vgl. F. Jónsson, *Litteratur Historie* I S. 525.

¹⁵⁹ Vgl. S. 30.

¹⁶⁰ Vgl. G. Þorláksson, *Udsigt over de norsk-islandske Skjalde* (Kopen-

Besser erhalten ist eine Totenklage auf Eiriks Sohn Haraldr gráfeldr, mit dessen Hof er als Skalde verbunden war. Das Lied ist ganz in der skaldischen Manier gehalten: reich an verwickelten Kenningar, die in dieser frühen Zeit — etwa 971 — noch ihren bildlichen Charakter bewahrt haben¹⁶¹, aber als Schmuck die Beschreibung der Schlachten überwuchern. Glúmr wird als der erste Hofskalde erwähnt; dieser Isländer, der am Hofe eines norwegischen Königs dient, zeigt sich schon insofern als der um Sold dichtende Künstler, als der Tod des Brotherrn ihn weniger schmerzt wegen der Persönlichkeit des Fürsten als wegen des Verlustes der von ihm gewährten Gunst; der Dichter spricht in derselben Strophe 11 sogar seine Zufriedenheit darüber aus, daß Haralds Brüder ihm ihr Wohlwollen gezeigt haben.

Neben der stark persönlichen Poesie Egils macht dieses Beispiel der zunftmäßigen Hofkunst einen frostigen Eindruck. Wir finden in ihm schon die durchaus stereotype Ausdrucksweise in der Behandlung der Schlachten (Schwerter werden rot gefärbt, dem Raben wird Futter gegeben) ohne daß auch nur ein etwas anschauliches Bild dabei entsteht. Um so mehr trifft eine recht persönliche Bemerkung in Str. 7, wo von dem König, den der Dichter mit Epitheta wie *orðrakkr*, *orðheppinn* auszeichnet, ein Wort angeführt wird, das er vor seiner letzten Schlacht bei Hals gesprochen hat. Bemerkenswert ist noch, daß Glúmr den Gedanken in Str. 12 ausspricht, Odin solle in diesem König gewohnt haben¹⁶². Er preist den König, weil er *tólf í þróttir* gekannt habe (Str. 13); in ähnlicher Weise wird das berichtet von König Haraldr hardráði (Skj I 329 Str. 5; hier acht Kunstfertigkeiten) und dem Jarl Rognvaldr der Orkaden (Skj I 478 Str. 1 mit der Zahl neun).

Wir weisen noch auf einige wörtliche Übereinstimmungen mit der *Hákonardrápa*¹⁶³ des älteren Skalden Guttormr (Göppormr) sindri hin, der auch Haraldr hárfagri und Halfdan svartí in drápas

hagen 1882) S. 34 und E. Noreen, Den norsk-isländska Poesien (Stockholm 1926) S. 209.

¹⁶¹ Z. B. der Gott des Schwertspeiles machte die scharfen Scheidezungen singen (Skj I, 66 Str. 3). Aber dagegen stimmt die Bestimmung *heinþyntr* weniger glücklich zu der Kenning *brynju hrynjeldr* für „Schwert“ in Str. 8.

¹⁶² Er nennt den Gott *Sigtýr* und denkt also an die Siegfraft des Königs; die Kenning für den Fürsten hat als Grundwort *sæki-álfr*; das könnte als eine Hindeutung auf die mehr als menschliche Natur des Königs gemeint sein.

¹⁶³ Vgl. *rógeisu vann væsir | ráðvandr* (Glúmr, Skj I, 65 Str. 2) und *rógeisu gekk væsir | ráðsterkr* (Guttormr Skj I, 56 Str. 8).

gepriesen haben soll. Von diesem norwegischen Dichter, der bei König Harald in hohem Ansehen gestanden hat¹⁶⁴ sind sechs Strophen und zwei Halbstrophen der *Hákonardrápa* überliefert; sie behandeln die Schlachten, die dieser König geliefert hat (bis zur Schlacht bei Rastarkálf 955, in der der König Gamli gefallen ist); das Gedicht wird wohl noch vor dem Tode Hákons (um 961) zustande gekommen sein. Glúms *Haraldardrápa* wurde kurz darauf gedichtet, und dieser Dichter hat sich also nicht davor gescheut, einige Zeilen aus Guttorms Gedicht zu übernehmen, obgleich Hákon in einer Schlacht gegen die Eiríkssöhne gefallen ist. Man kann vermuten, daß er absichtlich an das ältere Gedicht erinnert hat, um dadurch den Triumph über dessen Gegner noch stärker hervorzuheben. Daraus ersehen wir aber dann auch, wie solche Preislieder von Mund zu Mund getragen wurden und von dem einen Königshof zum andern wandern konnten.

Guttorms Gedicht hat durchaus den Charakter des typischen skaldischen Preisliedes. Es ist in einer sehr gekünstelten Sprache gedichtet; die Kenningar überstürzen sich in einer und derselben Strophe. So werden in derselben Strophe 6 zwei Könige, die einander bei Ögvaldsnes bekämpft hatten mit Kenningar umschrieben, die beide das Grundwort *Njörðr* haben und aus vier Gliedern bestehen¹⁶⁵. Wie weit die Verkünstelung schon fortgeschritten war, zeigt die Halbstrophe 2, in der neben sehr verwickelten Kenningar der Name der Insel Seeland als *selmein* umschrieben wird (*Selund* = *selmein*, etwa ‚Seehundwunde‘); nur das Adjektiv grün gibt einen Hinweis, der es möglich macht das Rätsel zu lösen.

77. In Norwegen hat vor der endgültigen Entscheidung zu Gunsten des Christentums noch eine kurze heidnische Reaktion stattgefunden, als der Jarl von Hlaðir Hákon die Söhne von Eiríkr blóðøx vertrieben hatte und König von Norwegen geworden war. Er war ein eifriger Verehrer der Asen, der die ihnen geweihten Tempel wiederherstellte; ihr Segen zeigte sich dem Volke durch reichen Fischfang und gute Ernten. Mehrere isländische Skalden weilten an seinem Hofe und feierten ihn in Preisliedern; der bedeutendste dieser Dichter war Einarr skálaglamm.

Er stammte aus einer angesehenen Familie von Westisland, hatte schon früh Reisen ins Ausland gemacht und war schließlich der

¹⁶⁴ Vgl. darüber die Geschichte, die Snorri Hkr I, 153 mitteilt.

¹⁶⁵ Diese Kenningar sind denn auch verschieden erklärt worden.

Hofskalde von Jarl Hákon geworden. Die *Egilssaga* erzählt von ihm, daß er oft die Gelegenheit benutzte, mit Egill zu sprechen, und daß sie sich nicht nur über ihre Abenteuer in anderen Ländern unterhielten, sondern auch über die Dichtkunst. Egill, der ältere von beiden, wird den lernbegierigen (*námgjarn*) Fachgenossen von seinem reichen Wissen und seiner hohen technischen Ausbildung vieles mitgeteilt haben; es wundert uns deshalb auch nicht, daß wir seinen Einfluß in Einars Poesie bemerken.

Einarr hat einige Preislieder auf Jarl Hákon gedichtet und vermutlich auch eins auf den dänischen König Haraldr blátǫnn. Nur von einem Gedicht ist so viel bewahrt, daß wir uns ein Urteil über seine Kunst bilden können. Es heißt *Vellekla*, das „Goldmangel“ bedeutet und also vielleicht eine Anspielung auf die dürftige Lage des Dichters enthält. Wahrscheinlich ist es nach der Schlacht im Hjørungavágr gegen die Jómsswíkinger gedichtet worden, also etwa 985; andere datieren das Lied aber um 975, weil der Zug nach Dänemark und der Kampf gegen den deutschen Kaiser Otto das letzte darin behandelte Ereignis sein soll. Von Einarr werden einige Anekdoten erzählt, und zwar, daß der Jarl anfänglich sein Gedicht nicht habe hören wollen und erst dazu bereit war, als der Dichter drohte, zu Sigvaldi überzugehen; einige *lausavísur* enthalten darauf eine Anspielung. Diese Geschichte kommt in zwei Varianten vor; in der *Egilssaga* erhält der Dichter als Lohn einen Schild, den er später seinem Freunde Egill verehrt. Die *Jómssvíkingasaga* enthält die sonderbare Geschichte von einer eigentümlichen Waage, die er von dem Jarl geschenkt bekommen haben soll; diese hätte ihm sogar den Beinamen *skálaglamm* eingebracht; natürlicher scheint es, anzunehmen, daß gerade dieser Name Anlaß zu einer ihn erklärenden Anekdote gewesen ist.

Die *Vellekla* ist ein typisches Beispiel des Preisliedes¹⁶⁶. Nach einer Einleitung, in der er das Gefolge dazu auffordert, seinem Gedicht zuzuhören, beschreibt der Dichter die Rache, die Jarl Hákon für den Tod seines Vaters geübt hat, den Kampf gegen Eiríks Sohn Ragnfred, das Treffen mit Kaiser Otto in Jütland, den Zug nach Gautland und wahrscheinlich auch die Schlacht im Hjørungavágr. Die fast obligatorische Bitte um einen reichen Lohn fehlt natürlich nicht. Die Art der Überlieferung macht es unmög-

¹⁶⁶ Das Lied ist teilweise in der Heimskringla (Str. 7—12, 14—16, 22—23 und 37), in der Snorra Edda (Str. 2—6 und 33—36) und in der Fagrskinna (Str. 1, 13 und 17—21) überliefert.

lich, den ursprünglichen Aufbau des Gedichtes zu bestimmen. Es war wohl eine *drápa*, in der die verschiedenen Kämpfe in ungefähr gleich langen Strophengruppen behandelt wurden, aber die Strophe ist uns nicht bekannt. Dagegen bilden die Strophen 1—4 mit der Aufforderung zum Anhören des Liedes deutlich das *upphaf*, während man zum *slæmr* die Strophe 37 rechnen darf, in der das Lob breit ausklingt: „Wo weiß man von einem Herrscher, dem das Gebiet von sechzehn Jarlen unterworfen ist? Das Kampfloß des milden Königs verbreitet sich bis zu den vier Himmelsenden“.

Die Beschreibung der Ereignisse und das Lob des Königs hat denselben formelhaften Charakter wie in der Skaldik überhaupt. Man kann die Kunstfertigkeit des Dichters in der Variation der von ihm gewählten Ausdrücke bewundern, eine große plastische Kraft zeigt er nicht. Mit besonderem Nachdruck hebt er aber hervor, daß der Fürst den Dienst der heidnischen Götter wieder aufgerichtet hat, und daß deshalb ihr Segen auf Volk und Fürst ruht. „Wer kann daran zweifeln“ ruft er aus (Str. 32) „daß die Götter den Fürsten lenken? Ich sage, daß die kräftigen Mächte Hákons Reich mehren“. Das kommt daher, daß er die Heiligtümer von Thor, die zerstört waren, wieder aufbaute (Str. 15). Er glaubt an die Götter, bittet sie um die Entscheidung für einen glückverheißenden Kampftag und achtet auf den Flug der Raben (Str. 30). Deshalb ist auch das Glück nach Norwegen zurückgekehrt: „Jetzt grünt die Erde wie früher; der Fürst gestattet wieder seinen Mannen, mit frohem Sinn die Heiligtümer der Götter zu betreten“ (Str. 16). Wer noch daran zweifeln möchte, daß der heidnische Kult für viele Nordleute eine Herzenssache war, findet hier dafür den überzeugenden Beweis.

Ragnarøk-Stimmung herrscht hier nicht, nur die Zuversicht der göttlichen Hilfe. Die Toten auf dem Schlachtfeld werden Odin geweiht; der Fürst hat das Gefolge des Gottes kräftig vermehrt (Str. 11). Das sind zwar Gedanken, die uns an die *Eiríksmál* oder *Hákonarmál* erinnern können, aber sie werden mit so ruhiger Sicherheit ausgesprochen, daß man dahinter nicht die Angst um die kommende Katastrophe hören kann. Für uns, die wir wissen, wie schnell das Ende über die heidnische Welt eingebrochen ist, macht diese heitere Ruhe einen fast wehmütigen Eindruck.

Einarr war ein bedeutender Künstler. Seine Strophe hat einen reichen, fast lauttönenden Klang, besonders weil er an vielen Stellen *dunhent* gebraucht und dadurch zahlreiche Reimbildungen

gewinnt. Schon die Anfangszeilen müssen durch ihren Wohlklang einen starken Eindruck auf die Zuhörer gemacht haben:

*Hugstóran biðk heyra,
heyr jarl Kvasis dreyra*¹⁶⁷.

Seine Sprachbehandlung zeigt dieselbe Sicherheit, auch wenn er sehr zusammengesetzte Kenningar zu bilden wagt. Die schmückenden Epitheta für „Dichtkunst“, mit denen er sein Gedicht anfangt, sind erstaunliche Kunststückchen. Hatte Egill einmal spotzend ausgespieenes Bier als *qlðra dregg* bezeichnet, Einarr macht daraus das stolze Bild *fjarðleggjar fyrða dreggjar brim*, d. h. „Brandung der Hefe der Leute des Fjordbeins“, eine Anspielung also auf die Mythe, daß der Dichtermet einmal Besitz der Riesen gewesen war. In der zweiten Strophe heißt dieser Met aber wieder „Welle der Zwerge“, um unmittelbar darauf „Schöpfnaß aus Odins Weinschiff“ zu heißen. Riesen — Zwerge — Odin, das ist ja eben die Reihenfolge der Mächte, die den Dichtermet erworben haben.

Einarr ist gerade der richtige Preisdichter, weil er Sinn für das volltönende, fast pompöse Bild hat. Er sieht die Dinge in großem Ausmaß; er malt mit breitem Pinsel. Als in einer Schlacht zwei Heere zusammenprallen, sagt er: „Ganz Norwegen dröhnte“ (Str. 23). Wir dürfen glauben, daß die sehr verwickelten Kenningar, mit denen die Strophen überfüllt sind, dem damaligen Hörer nicht weniger rauschende Bildersprache gewesen sind; wir bekommen nur zu leicht den Eindruck einer sich selbst überspannenden Kunstfertigkeit.

Von Egill hat er einen starken Einfluß erfahren; das beweisen Ausdrücke und Kenningar, die er von seinem älteren Kunstgenossen übernommen hat¹⁶⁸. Seinerseits hat er aber auch auf andere Skalden, Zeitgenossen wie spätere Nachkommen, Einfluß ausgeübt; unter diesen ist besonders Hallfróðr zu nennen; dieser hat ihn gewiß am Hofe Hákons getroffen, als er dort um 990 eine *drápa* vorgetragen hat (s. § 78). Es ist verständlich, daß der gewandte Verskünstler Einarr als ein fast unerreichbares Vorbild

¹⁶⁷ Das bedeutet: Den tapfern bitte ich zu hören; höre, Jarl, Kvasis Blut (mein Lied).

¹⁶⁸ Vgl. *hjers brak-Rognir* (Str. 8) mit *vígelds þrym-Rognir* bei Egill (Skj I, 46 Str. 18); *brúna grund* (Str. 14) mit *brúna fold* (Skj I, 45 Str. 14), *hraut unda fjöl* (Str. 20) mit *hrutu unda bý* (Skj I, 33 Str. 15); *yrþjóð* (Str. 22 und 29) = Egill (Skj I, 40 Str. 17); *Yggs mjóð* (Str. 33) vgl. *Yggjar mjóð* (Egill Skj I, 39 Str. 7).

des Preisliedes gegolten hat; man darf aber wohl annehmen, daß sein Beispiel die spätere Skaldik noch entschiedener auf den Weg der verkünstelten Kenningtechnik getrieben hat.

78. Am Hofe von Jarl Hákon haben noch andere Skalden dessen Lob verkündet; besonders die Schlacht gegen die Jómsswíkinger scheint auf die Zeitgenossen einen tiefen Eindruck gemacht zu haben, wie sie denn auch in der historischen Überlieferung mit reicher Sagendichtung ausgeschmückt wurde. Von den meisten dieser Preislieder sind uns leider nur Bruchstücke erhalten geblieben. Die einzige bewahrte Strophe des Gedichtes, das Vígfúss Víga-Grímsson verfaßt hat, gestattet uns kein Urteil über dessen Kunst; aber der helming von Eilífr Goðrúnarson bestätigt ganz den Eindruck, den wir auch aus seiner *Þórsdrápa* bekommen (s. § 88). Er war ein gewandter Verseschmied, der es verstand, eine gewagte Kenning folgerichtig zu entwickeln: „der Wörter Saat wächst mir auf des Dichtermets Schilfland (*Sónar sefrein*; hier hat das Wort *sef* „Schilf“ durch den Gleichklang mit *sefi* „Sinn, Gemüt“ sicherlich auch diese Vorstellung geweckt); in derselben Strophe versteht er es, den Namen Hákon in der Weise des *ofljóst* zu verbergen¹⁶⁹. Þorleifr Raudfeldarson ist sogar als *jarlsskáld* bekannt; aber von einem Preislied ist nur so wenig übrig, daß wir darin nur die alten, abgedroschenen Phrasen wiederfinden; der König hat den Raben reichliches Futter gegeben; er hat neun Edle zu Odin geschickt.

Später hat er sich mit dem Jarl verfeindet und soll sich gerächt haben, indem er ein Neidlied gedichtet und hergesagt hat, das nach der phantastischen Vorstellung eines eigens darüber gemachten *pátttr*¹⁷⁰ in der Königshalle eine schreckliche Verwirrung angerichtet haben soll. Die Halbstrophe, die dort angeführt wird, hat so viele Merkmale der Zauberdichtung, daß man sie kaum als eine späte Erfindung betrachten kann; etwas muß an der Geschichte also wohl wahr sein¹⁷¹.

Das Lied von Tindr Hallkelsson ist besser erhalten geblieben: elf Strophen (darunter Helminge) haben historische Schriften wie die *Heimskringla* und besonders die *Jómsvíkingasaga* als Schmuck ihrer Darstellung angeführt¹⁷². Die Überlieferung ist aber so schreck-

¹⁶⁹ Nl. *Kon mæran* für *Hq-kon* (Skj I, 139).

¹⁷⁰ Vgl. Flat. I, 207—215.

¹⁷¹ Vgl. W. H. Vogt, Stilgeschichte der eddischen Wissensdichtung S. 60—70.

¹⁷² Skj I, 136—138

lich zerrüttet, daß über den Wortlaut an vielen Stellen Zweifel besteht. So viel aber ist deutlich, daß hier zwar ein gewandter, jedoch nicht besonders origineller Dichter redet. Seine Umschreibungen sind verwickelt und oft wenig anschaulich; seine Gedanken bewegen sich in den hergebrachten Formeln: der Kampf ist etwas anderes als das Beilager mit einem schönen Weib; der Wolf bekam reichliche Nahrung und der Rabe wurde gesättigt; Odin bekam die ihm gebührende neue Totenschar. Daneben kommen aber auch Sätze vor, die einige Einzelheiten der Schlacht in dem *Hjörungavágr* erhellen: der Kampf hat den Ringpanzer des Jarls auf dem Strande wie weggeblasen, und davon trägt er noch die Merkmale (Str. 3); oder mit grimmigem Humor: *Búi* hat sich über Bord eine Braut geholt (Str. 10). Merkwürdig ist auch hier wieder der Nachdruck, mit dem auf den Glaubenswechsel von *Hákon* hingewiesen wird: Norwegen heißt „das bewaldete Land des Heidentums“ (*mörk heiðins dóms*). In solchen Zügen erkennt man den Dichter aus einem besonders reich veranlagten Geschlecht: sein Vorfahr war *Bragi*; er war Bruder von *Illugi svarti*, dessen Sohn *Gunnlaugr ormsunga* war und auch *Gísl Illugason* war *Illugis* Urenkel. Man hat damals ein solches Lied sehr bewundert; das beweisen jedenfalls die Anleihen, die spätere Dichter bei ihm gemacht haben¹⁷³.

Bruchstücke einer *Hákonardrápa* sind auch von *Hallfróðr vandræðaskáld* überliefert, einem der bedeutendsten Dichter dieser Periode (s. §§ 82 und 90). Das Gedicht strotzt von prunkenden Kenningar, die eine große Virtuosität beweisen; den Begriff „Erde“ weiß er immer wieder durch der Mythologie entlehnte Ausdrücke zu umschreiben, und er ist Dichter genug, um das an sich tote mythologische Gleichnis durch ein glücklich gewähltes Epitheton zu beleben (z. B. die tannennadelhaarige Frau von *Þriði* in Str. 3 oder gerade umgekehrt: die mit Haarknospen versehene Schildföhre für „Krieger“ in Str. 1). Im Gegensatz zu seinen beiden Preisliedern auf *Olaf den Heiligen* zeigt diese *Hákonardrápa* die Neigung, die Kenning zu einem organischen Glied der Strophe zu machen, entweder durch klug gewählte Appositionen, oder durch die Verbindung des Bildes mit dem Inhalt des Satzes. So glückt es ihm in Str. 2 die Umschreibung für die Waffenrüstung anschau-

¹⁷³ Vgl. *þar vas lind fyr landi* (Str. 9) mit *mörg vas lind fyr landi* bei *Þórðr Kolbeinsson* (Skj I, 203 Str. 2) und vgl. *Tindr* Str. 6 mit einer Strophe von *Eyjólfur dáðaskáld* (Skj I, 191 Str. 6.)

lich zu machen, indem er *járni séðar* ‚aus Eisenringen zusammen-genäht‘ hinzufügt und sie von einem Hagelwetter von Pfeilen getroffen werden läßt. Besonders geglückt ist auch die Str. 5, in der die Erwerbung des Landes als die Heirat mit der baumbewachsenen Tochter von Ónarr umschrieben wird. So versucht er im Geiste Egils eine organischere Bildsprache zu erreichen¹⁷⁴. Dieses Jugendgedicht zeigt also einerseits das Bestreben, sich zu einer neuen Kunstform durchzuringen, andererseits aber auch die Unsicherheit des Anfängers durch seine große Abhängigkeit von Einarr skálaglamms *Vellekla*¹⁷⁵. Beide Lieder wurden in derselben Zeit (um 987) an Hákons Hof vorgetragen; wir dürfen annehmen, daß der jüngere Dichter von der drápa seines etwa zwanzig Jahre älteren Kunstbruders sehr beeindruckt war. Es ist aber zu bemerken, daß die ausgesprochen heidnische Gesinnung in Hallfróðrs Gedicht fehlt.

79. Nachdem Óláfr Tryggvason, der energisch das Christentum eingeführt hatte, in der Svolderschlacht gefallen war, wurde Hákons Sohn Eiríkr Jarl über den nördlichen Teil Norwegens. Nachdem er vierzehn Jahre dort regiert hatte, wurde er von dem dänischen König Knútr dazu aufgefordert, ihn auf einem Kriegszug nach England zu begleiten; dort hat er an der Schlacht auf der Hringmararheide und an der Belagerung Londons teilgenommen. Er ist auch dort gestorben, als er eben eine Pilgerfahrt nach Rom zu machen beabsichtigte. Er hat sich also auch zum christlichen Glauben bekehrt; wann das geschehen ist, wissen wir aber nicht.

Von zwei Skalden sind Preislieder auf diesen Fürsten erhalten. Haldórr ókristni hat einen *Eiríksflokk* gedichtet, von dem nur acht Strophen bekannt sind; das Gedicht behandelt den Kampf im Öresund, in dem Olaf Tryggvason den Tod fand. Es wurde schon bald darauf, wahrscheinlich 1001 verfaßt¹⁷⁶. In dem selben Jahr hat Hallfróðr vandræðaskáld in einer *Óláfsdrápa* dieses Ereignis vom Standpunkte der Olafspartei behandelt (s. § 98). Nun finden wir merkwürdigerweise in Haldórs Lied so deutliche Ent-

¹⁷⁴ Vgl. H. Lie, *Natur og Unatur i Skaldekunsten* S. 94—98.

¹⁷⁵ Die Belegstellen bei M. Kristensen ANF 23 (1907) S. 238ff.

¹⁷⁶ Falls wir in Str. 5 die Zeile *fjörð komsk jarl at jörðu* mit S. Nordal, ANF 51 (1935), S. 180, übersetzen dürfen; im vorigen Jahre erlangte der Jarl das Land, wäre das Jahr 1001 gesichert, vgl. aber E. Hjærne, *Årsbok HVS Uppsala* 1947 S. 26—27.

lehnungen aus Hallfróðr, daß sie beabsichtigt gewesen sein müssen¹⁷⁷. Es scheint aber recht seltsam, daß ein Dichter, der Jarl Eirík feiern will, dabei das Lied eines auf der feindlichen Seite stehenden Dichters nachahmt. Ich möchte hier einen Beweis dafür sehen, daß die Skaldenlieder ein Stück dynastischer Propaganda waren; Haldórs Gedicht soll dem Einfluß von Hallfróðs drápa entgegenarbeiten, und deshalb versucht er auch in der Beschreibung der Svolderschlacht sein Vorbild noch zu überbieten. In dichterischer Begabung reicht er aber bei weitem nicht zu der Höhe Hallfróðs empor.

Starken Einfluß hat Haldórr auch von der *Vellekla* erfahren¹⁷⁸; das ist aber durchaus begreiflich, denn dieses berühmte Lied von Einarr skálaglamm, in dem Eiríks Vater gefeiert wurde, war natürlich in den Kreisen der Jarle von Hlaðir außerordentlich beliebt. Wenn Haldórr die Erinnerung an Einars Preislied weckte, hob er dadurch auch den von ihm besungenen Fürst zu der Höhe seines Vaters empor. Haldórr war ein tüchtiger, kein überragender Skalde. Der Bau seiner Strophen ist einfach, die Kenningar sind wenig kompliziert, aber recht schablonenhaft; ein Ansatz zu einem etwas bildhafteren Ausdruck ist die Kenning *Þriðja hauðrs gólkn* verbunden mit dem Zeitwort *gínðu éarnmunnum* in Str. 9: das Grundwort *gálkn* der Beikenning stimmt zu dem Schnappen mit eisernem Mund. Seine Bedeutung wurde später noch anerkannt, wie wir aus Anleihen durch Einarr Skúlason und Hallar-Steinn sehen¹⁷⁹.

Bedeutender war Þórðr Kolbeinsson, der zweimal Jarl Eirík in einem Lied gefeiert hat. Als er 1007 an dessen Hof gekommen war, hat er ihn in der *Belgskakadrápa* besungen, die aber zu fragmentarisch überliefert ist, um uns ein Urteil über ihren Wert zu gestatten. Später hat er in einer *Eiríksdrápa* das ganze Leben des Fürsten behandelt, seine Teilnahme an der Jómsvikingschlacht,

¹⁷⁷ Besonders deutlich ist Str. 7; vgl. *Þriðja hauðrs galkn* für „Beil“; vgl. *hlífa galkn* (Skj I, 152 Str. 8); *éarnmunnum* (= Skj I, 151 Str. 6); vgl. auch *drótt kom mǫrg á flóttu* mit *mǫrg kom drótt á flóttu* (Skj I, 150 Str. 3). Die Art der Beikenning beweist schon, daß Hallfróðs drápa das ältere Gedicht ist.

¹⁷⁸ Die Zeile *varð fyr Vinða myrði* (Str. 6) steht auch bei Einarr (Skj I, 121 Str. 24), vgl. noch *hjalmfaldinn bar hilmí und gný Gunnar* (Str. 8) mit Einarr Skj I, 123 Str. 34.

¹⁷⁹ Die Zeile *sleit qyn gera beitu* (Str. 7) steht auch bei Einarr Skúlason (Skj I, 452 Str. 8) und der Name *Ormr enn langi* (Str. 3, 4 und 5) kehrt öfters bei Hallar-Steinn wieder (Skj I, 530 Str. 19, 22 und 531 Str. 23).

an der Svolderschlacht und an den Kämpfen in England. Weil das Lied also eine Übersicht über Eiriks Leben gibt, könnte man daraus schließen, daß er erst nach des Jarls Tod (1024) gedichtet wurde, aber zwingende Gründe sind für diese Annahme nicht zu finden. In diesem Lied zeigt sich Þórðr als gewandter Dichter, der es versteht, leichtflüssige dróttkvætt-Strophen zu dichten, in denen er die sonst so starke Überlastung mit Kenningar zu vermeiden bestrebt ist. Dadurch geht er vielfach seine eigenen Wege, die dennoch mit einer unter christlichen Einflüssen angebahnten Richtung zusammenlaufen (s. § 96). Er vermeidet aber Götternamen keineswegs in seinen Kenningar und stellt sich dadurch zu der älteren heidnischen Dichterschule.

Deutlich ist nur der Einfluß, den er von Tindr Hallkelsson erfahren hat¹⁸⁰; das müssen wir persönlichen Beziehungen zwischen diesen beiden Dichtern zuschreiben; ihre Wohnorte Hallkelsstaðir und Hítarnes haben nähere Bekanntschaft zwischen ihnen leicht ermöglicht. Das wird auch dadurch fast zur Gewißheit erhoben, daß Þórðr eine *drápa* auf Gunnlaugr ormstunga gedichtet hat, der ja ein Neffe von Tindr war. Die dichterische Begabung Þórðr's hat sich auf seinen Sohn Arnórr vererbt (s. § 106), der aber ein weit bedeutenderer und vielseitigerer Skalde gewesen ist. Ein sonst wenig bekannter Dichter Hallvarðr Háreksblei zeigt in einem Preislied auf König Knútr, daß er von Þórðs *Eiriksdrápa* beeindruckt wurde.

Þórðr hat sich auch noch weiter als Skalde betätigt. Eine Reihe bissiger Stegreifstrophen hat das Zerwürfnis mit Bjørn Hítðœlakppi ausgelöst, durch die er in den Ruf gekommen ist, spottstüchtig und gehässig zu sein¹⁸¹. Wir finden darunter Neid- und Fluchstrophen, die uns die ingrimmige Feindschaft der beiden Männer zeigen. Als endlich Bjørn gefallen ist, zeigt Þórðr seinen haßerfüllten Sinn dadurch, daß er dessen Kopf an die Zügel seines Pferdes bindet, und er dichtet eine Strophe (Str. 11), die wirkungsvoll anfängt mit den Worten: „Wohin wendet ihr Euch, Raben, mit Eurer schwarzen Schar?“, und die fortfährt mit dem Rat, nach Klifsand zu fliegen, wo sie sich an der Leiche Bjørns sattfressen können. Diese Wikingernatur hat aber auch die sanften Regungen des Gemüts gekannt. Bjørns Tod hat Oddný, um deren

¹⁸⁰ Die Zeile *morg vas lind fyr landi* (Str. 2) vgl. *þar vas lind fyr landi* bei Tindr (Skj I, 138 Str. 9), während die Zeile *sverðs eggja spor leggja* (Str. 12) auch bei Tindr (Skj I, 137 Str. 4) vorkommt.

¹⁸¹ Er heißt *spottsamr ok grár* in der Bjarnarsaga c. 1.

Besitz das feindliche Verhältnis entstanden war, in tiefe Schwermut verfallen lassen; sie findet nur Linderung ihres Schmerzes, als sie auf einem Pferde den Hof auf und ab reitet. Geduldig führt Þórðr seine Frau jedes Mal beim Zügel, und er sagt eine Strophe (Str. 12), in der er seinen Kummer um ihr Unglück ausspricht. Seltsam mutet es uns aber wieder an, daß gerade in dieser persönlichsten aller seiner Strophen die Häufung der Kenningar so groß ist wie kaum irgendwo sonst. Daran können wir wieder einmal sehen, wie verschieden das skaldische Stilempfinden von dem unsrigen war.

Zu den Hofskalden von Jarl Eirík hat auch Skúli Þorsteinsson gehört. Er war ein Enkel von Egill Skallagrímsson und hat seit etwa 1005 auf dem Familiensitz Borg gewohnt. Als junger Mann hat er auf Eiríks Schiff in der Svolderschlacht gekämpft und ist nachher noch mehrere Jahre am Hof des Jarls geblieben. Preislieder, die er während dieser Zeit gedichtet hätte, sind uns nicht überliefert; was wir besitzen, ist nur ein Bruchstück eines Liedes, das er in vorgeschrittenem Alter, als er ruhig auf Island wohnte, gedichtet hat, und worin er seine Teilnahme an der Svolderschlacht beschreibt. Sechs Helminge sind alles, was bewahrt geblieben ist¹⁸²; sie genügen also nicht zu einem abschließenden Urteil über seine dichterische Begabung. Sie zeigen ihn nur als einen geschickten Dichter, der so stark traditionsgebunden ist, daß er für seine Umschreibungen von „Gold“ nicht nur aus der Heldensage, sondern auch aus dem heidnischen Mythos schöpft¹⁸³. Persönliche Gefühle zeigt er nirgends; Anspielungen auf den Lohn, den er für seine Hilfeleistung bekommen hat, sind typisch für jeden Hofskalden¹⁸⁴. Seine poetische Begabung tritt eigentlich viel überraschender aus einer Stegreifstrophe hervor, die in Snorris *Skáldskaparmál* erhalten ist; hier spricht er von der Abendstunde, in der die Sonne zu den Götterwohnungen eingeht und der Mond ihre Strahlen aussendet; das Epitheton *gránserkr* „graubehemdet“ für das Nachtgestirn zeugt jedenfalls von einer sonst in dieser Periode sehr selten zu Tage tretenden Naturbetrachtung.

Ein übrigens ganz unbekannter Dichter Eyjólfur dádaskáld hat schließlich noch eine drápa auf den Jarl gedichtet, in der seine bedeutenden Kriegstaten besungen werden, darunter auch die, die

¹⁸² Vgl. Skj I, 283—284.

¹⁸³ *Hqlga haugþak* in Str. 4 und *Freyju tár* in Str. 5.

¹⁸⁴ Seinem Großvater Egill hat er wohl das Wort *fárbjóðr* entlehnt, vgl. *morðelds fárbjóðr* in Str. 5 mit *Skota fárbjóðr* in Egils *Hqfuðlausn* Str. 10.

er später nach seiner Vertreibung aus Norwegen in Osteuropa ausgeführt hat. Diese *Bandadrápa* zeigt die merkwürdige Form des *klofastef*, wobei die Zeilen einer Strophe als Kehrreim über das Gedicht verteilt sind. Eyjólfur ist ein gewandter Dichter, denn obgleich er zuweilen bis zu fünfgliedrigen Kenningar gelangt (s. § 51), sind die Strophen übersichtlich gebaut. In seinem Wortgebrauch ist er nicht besonders ursprünglich; der Einfluß von Einarr skáláglamm zeigt sich an mehreren Punkten deutlich¹⁸⁵. Weil die Strophen als Einlagen der Königssaga bewahrt sind, ist das Lied nur sehr trümmerhaft erhalten, und wir bekommen lediglich einen dürftigen Eindruck des Ganzen.

80. Aus der letzten Hälfte des 10. Jahrhunderts sind zahlreiche *lausavísur* erhalten, die in den Familiensagas bestimmten Personen in den Mund gelegt werden. Die Schwierigkeiten, die mit der Frage nach der Zuverlässigkeit der Tradition verbunden sind, haben wir schon früher berührt (s. § 76); sie gelten mit Hinsicht auf diese Strophen in demselben Maße. Zwar kennen wir aus dieser Periode einige hervorragende Skalden, wie Kormákr, Gísli oder Hallfróðr, von denen ziemlich viele Strophen erhalten sind, aus denen wir eine bestimmte Dichterpersönlichkeit kennen lernen, aber daneben gibt es auch viele andere, denen nur einige wenige Strophen zugeschrieben werden.

Die *Landnáma* erzählt eine Geschichte von Hrómundr hinn halti, wie er sich mit seinen Söhnen Þórbjörn þyna und Hásteinn gegen den Überfall einiger Norweger verteidigt; obwohl sie sich tapfer wehren, ziehen sie den kürzeren. Hásteinn kann nur den Tod der beiden andern berichten, als er heimgekommen von den Frauen danach gefragt wird. Das tut er in einer Reihe von acht Strophen, die in den Bearbeitungen der *Hauksbók* und *Sturlubók* angeführt werden. Auch die *Flateyjarbók* enthält einen *Hrómundar-páttir*¹⁸⁶; sie ist zwar wortreicher als die *Landnáma*, zeigt aber durch den gleichen Wortlaut, daß sie aus derselben Quelle geschöpft hat. Auch dieser páttir enthält Strophen, aber von diesen findet sich nur eine einzige in der *Landnáma*. Diese Strophe soll Hrómundr

¹⁸⁵ Vgl. *meita fór at móti* (Str. 1) mit *ok til móts á Meita* bei Einarr (Skj I, 121 Str. 23); *hlunnviggs gæti-Njörðr* (Str. 8) mit *geirbríkar gæti-Njörðr* (Skj I, 120 Str. 18); *hildar þess* (Str. 8) mit *Fróða hviðar þess* (Skj I, 123 Str. 32). Die Kenning *landmens log* (Str. 2) ähnelt *lands banda log* bei Glúmr Geirason (Skj I, 65 Str. 1). Für Übereinstimmungen mit Tindr Hallkelsson vgl. § 78.

¹⁸⁶ *Flateyjarbók* I, 412—414.

gesprochen haben, als er morgens früh einen Raben kreischen hörte und dies als Vorzeichen seines bevorstehenden Todes betrachtete. Eine zweite Strophe soll er noch am Anfang des Kampfes gedichtet haben, um seine Entschlossenheit zu zeigen; wie hat er dazu noch die Gelegenheit gehabt und wie hat man in der Verwirrung diese Strophen im Gedächtnis behalten können? Auch die Vorstellung, daß Hásteinn nach seiner Rückkehr auf die Fragen der Frauen eine Reihe von acht Strophen hergesagt haben soll, ist nichts weniger als wahrscheinlich.

Hier müssen wir also wohl annehmen, daß diese Strophen entweder gar nicht bei dieser Gelegenheit gedichtet wurden oder erst später als eine zurückschauende Erinnerung entstanden sind. Da Hrómundr in diesem Kampfe gefallen ist, kann man die ihm zugeschriebenen Strophen kaum als echt betrachten. Nun ist es merkwürdig, daß wir darin Zeilen und Ausdrücke finden, die bei anderen Skalden jener Zeit wiederkehren¹⁸⁷. Auch in den Strophen von Hásteinn lassen sich solche Übereinstimmungen mit anderen Dichtern nachweisen¹⁸⁸. Wie müssen solche Anklänge erklärt werden?

Es ist von vornherein nicht wahrscheinlich, daß diese Stegreifstrophen Entlehnungen aus ähnlichen Visur enthalten, die in anderen Teilen Islands unter ganz verschiedenen Umständen gesprochen sein sollen. Das ist vollends unmöglich in einem Falle, wo Hásteinn eine Kenning zu einer Verszeile gestaltet, die ganz ähnlich von dem Norweger Eyvindr skáldaspillir überliefert ist. Man muß vielmehr an feste Formeln denken, die gerade in einer Stegreifpoesie unentbehrlich sind. Solcher Art ist die Zeile: der Rabe reißt seine Beute von den Leichen, denn dieser Gedanke kommt in unzähligen Abwandlungen immer wieder zum Ausdruck¹⁸⁹.

¹⁸⁷ Vgl. *brǫð vekr borginmóða* (Skj I, 90 Str. 1) mit *brǫð fekk borginmóði* bei Víga-Glúmr (Skj I, 114 Str. 10); *brǫð . . . bláfjallaðan* (Skj I, 90 Str. 1) mit *bráðir . . . bláfiðruðum* bei Hólmǫngu-Bersi (Skj I, 88 Str. 11); *sára þorns sveita svanr* mit *sára dýnbǫru svanr* bei Þormóðr Trefilsson (Skj I, 196 Str. 3).

¹⁸⁸ Vgl. *Jalks mærar skæ færa* (Skj I, 91 Str. 3) mit *borðmærar skæ færa* bei Eyvindr skáldaspillir (Skj I, 62 Str. 2); *hrafn sleit af ná beitu* (Skj I, 91 Str. 4) ebenso bei Þórarinn svarti (Skj I, 107 Str. 8). Die kenning *benskávi* (Skj I, 92 Str. 7) gebraucht auch Þormóðr Trefilsson Skj I, 196 Str. 1.

¹⁸⁹ Vgl. *grn sleit gera beitu* bei Halldórr ókristni (Skj I, 194 Str. 7) und Einarr Skúlason (Skj I, 542 Str. 8); weiter Ausdrücke wie *hrafn gat at slíta hrátt hold* bei Þormóðr Kolbrúnarskáld (Skj I, 257 Str. 5) und ähnlich im *Sveinsflokk* (Skj I, 393).

Die hier zusammengestellten Beispiele lassen sich aber nicht alle auf diese Weise erklären. Zeilen und Reimwortverknüpfungen setzen ja unmittelbare Berührung voraus, die sich aber wieder aus den Voraussetzungen einer Stegreifpoesie schwerlich erklären lassen. Ich möchte lieber an die Wirksamkeit einer späteren Skaldengruppe denken, die sich die Aufgabe gestellt hat, die Überlieferungen der Geschlechtssaga mit Strophen auszuschnücken; das könnte jedenfalls viel besser verständlich machen, daß diese lausavísur einander so ähnlich sind und sich in der gleichen Vorstellungswelt bewegen. Wenn man die Echtheit dieser Strophen damit beweisen möchte, daß sie hie und da altertümliche Sprachformen enthalten, so sollte man doch daran denken, daß die alt-nordische Skaldenkunst schon früh gelernt haben kann, solche Formen als Zeichen einer trügerischen Ursprünglichkeit zu verwenden¹⁹⁰. Es gibt, wie Jón Helgason dargelegt hat¹⁹¹, mehrere Möglichkeiten, wie diese Strophen zustande gekommen sein können: 1. die Strophe wurde wirklich vom Dichter unter den von der Saga genannten Umständen gesprochen; 2. die Strophe wurde unter anderen Umständen gedichtet (oder in einer späteren Zeit); 3. die Strophe wurde von einem anderen Dichter als die Saga mitteilt verfaßt; 4. die Strophe wurde vom Sagaverfasser (oder im Laufe der Überlieferung) hinzugefügt. Es ist schwierig, im einzelnen Fall zwischen diesen Möglichkeiten zu entscheiden.

Bei einer solchen Sachlage haben wir also keine Veranlassung, bei diesen Stegreifstrophen länger zu verweilen. Ihre Echtheit ist mindestens zweifelhaft, und es bedarf noch eingehender Einzeluntersuchungen, um die wenigen wirklich ursprünglichen Strophen zu bestimmen. Sie sind im allgemeinen auch poetisch von untergeordnetem Wert. Von den 14 Strophen, die Hólmǫngu-Bersi zugeschrieben werden¹⁹², enthalten die meisten nur die gewöhnlichen Kampfschilderungen; hübsch ist die in der *Laxdæla* und in der *Kormákssaga* überlieferte runhent-Strophe, in der er sich darüber beklagt, daß er sich vor Altersschwäche nicht rühren kann, wenn der kleine Haldórr aus der Wiege gefallen ist (Skj I,

¹⁹⁰ Das ist gerade zu erwarten in einer traditionsgebundenen Poesie. Auch in den jüngeren Schichten der homerischen Epen finden wir alte Wortformen, die aus der epischen Überlieferung bekannt waren. Übrigens enthält Str. 5 von Hásteinn gerade die junge Form *dreyruga*, die F. Jónsson, Skjaldesprog S. 70 so auffallend findet, daß er sie in *dreyrfúa* ändern möchte.

¹⁹¹ NK VIII S. 144.

¹⁹² Skj I, 86—89; vgl. F. Jónsson in der Festschrift Falk (1927) S. 182—201.

88 Str. 12). Das ist eine einprägsame und zu gleicher Zeit einfache Strophe, die sich lange im Gedächtnis erhalten kann.

81. Eine der merkwürdigsten Dichterpersönlichkeiten dieser Zeit ist Kormákr, dessen Leben durch die Liebe zu Steingerðr beherrscht wurde. Obgleich eine Verlobung schon zustande gekommen war, hat er sie dennoch nicht zur Frau bekommen, weil er die Zeit der Heirat versäumt hat. Nachdem sie mit Bersi Véleifsson verheiratet war, richtet sich Kormáks Haß gegen ihn, und er kämpft mit ihm einige Holmgänge. Aber als Steingerðr sich von Bersi scheiden läßt, gelingt es dem Dichter nicht, sie zu heiraten; sie wird jetzt die Frau von Þórvaldr tinteinn, den Kormákr mit seinem beißenden Spott verfolgt. Später ist Þórvaldr dazu bereit, sie an Kormákr abzutreten; aber jetzt weigert Steingerðr sich. Kurz darauf findet Kormákr in Schottland den Tod.

Die Saga, die sein Leben erzählt (s. § 253), läßt dieses Verhältnis in einem gewissen Halbdunkel. Wir verstehen nicht immer, weshalb Kormáks Liebe nicht zum Ziel führt. Die Saga erklärt es durch eine gegen ihn geübte Zauberei; es ist möglich, daß er so sehr daran geglaubt hat, daß er in seinem Liebesverhalten unsicher geworden ist¹⁹³; man hat deshalb auch auf seine mehr oder weniger dekadente Künstlernatur hingewiesen¹⁹⁴, vielleicht eine Folge seiner Blutmischung. Seine unbändige Art zeigt sich auch in den zahlreichen von ihm erhaltenen Strophen, in denen er seine Liebe und seinen Haß, seinen Hohn und seinen Groll ausspricht. Sie gehören zu den persönlichsten Bekenntnissen, die wir aus der altnordischen Zeit besitzen.

Wir kennen diese Strophen aus der *Kormákssaga*. Gegensätze zwischen den Strophen und der Saga¹⁹⁵, hat man als Beweis betrachtet, daß diese auch aus einer unabhängigen Überlieferung hat schöpfen können, aber viel Bedeutung hat diese nicht gehabt. Der zerrüttete Zustand vieler Strophen könnte auch auf eine lange Dauer der Liedtradition hinweisen. Es ist an sich befremdend, daß etwa 65 lose Strophen während fast drei Jahrhunderten bewahrt geblieben sind. Die Liebesstrophen tragen nicht den Charakter von Stegreifpoesie, sondern einer auf die Begebnisse

¹⁹³ Einen ähnlichen Fall stellen wir mit Hinsicht auf Egill fest, wenn er aus Furcht vor dem Zauber der Königin Gunnhildr nach York fährt (s. § 71).

¹⁹⁴ Vgl. H. Lie, *Edda* 44 (1947) S. 166—169, der Bemerkungen von Hans E. Kinck und Sigrid Undset weiter ausführt.

¹⁹⁵ Vgl. P. Hallberg, *Årsbok KVS i Uppsala* 3 (1959) S. 38—40.

zurückblickenden Schau¹⁹⁶. So können auch andere Strophen-
gruppen gebildet worden sein, die einzelne Episoden aus des
Dichters Leben behandelten.

Die *lausavísur*, in denen er seine Kämpfe beschreibt oder seinen
Hohn über seine Gegner ausschüttet, zeigen dieselbe Art wie bei
andern Skalden. Seine Liebesstrophen atmen aber einen anderen
Geist: hier klingt ein Ton des Herzens, wie wir ihn nur selten in
der Skaldik vernehmen. Es rührt uns noch seltsam, wenn wir von
den düsteren Ahnungen lesen, die im Dichter aufsteigen, nachdem
er die schönen Enkel von Steingerðr bewundert hat und von dem
Strahl ihrer Augen getroffen wurde. Auch wenn diese einfachen
menschlichen Gefühle mit überreichen Kenningfransen verbrämt
sind, hören wir darunter des Dichters Herz leidenschaftlich pochen.

Aber auch hier meldet sich doch wieder der Zweifel. Jene Teile
der Saga, die durch ihre seltsamen Abenteuer sich als spätere
Romantisierung erweisen, enthalten ebenfalls Strophen und zeigen
sogar denselben Charakter der Paraphrase wie die geschichtlich
anmutenden Stücke. Die Tradition hat also die Figur von Kormákr
auf ihre eigene Weise ausgebildet; sie hat dem berühmten
Dichter mehr Strophen zuschreiben wollen, als er wirklich ge-
dichtet hat. Aber welche Gewähr haben wir, daß auch in den
früheren Teilen der Saga alle Strophen von Kormákr selbst her-
rühren?

Wenn wir in mehreren Fällen Beispiele für einen nicht regel-
mäßigen Gebrauch der Hendingar finden, kann das aus dem Steg-
reif-Charakter dieser Strophen erklärt werden; auch der mangel-
haften Tradition können solche Verstöße aufgebürdet werden. Auf-
fallend ist aber doch wohl, daß einige Kenningtypen so oft und
gleichförmig verwendet werden. Zwar ist es richtig, daß die Art
dieser Poesie zahlreiche Umschreibungen für „Frau“ mit sich
bringen wird, aber das genügt noch nicht, um zu erklären, daß
der Dichter so oft dieselben Typen verwendet¹⁹⁷. Hier können
phantasielose Epigonen die von Kormákr angegebene Linie weiter-
geführt haben. Bedenken erregen aber besonders einige Strophen,
die eine auffällige Übereinstimmung mit berühmten Stellen der

¹⁹⁶ Vgl. das Imperfektum in Str. 2—6, den Ausdruck *fyr skqmmu* in Str. 1.
So auch F. Jónsson, AaNO 1912, S. 14.

¹⁹⁷ Z. B. mit dem Grundwort *Hlín* in Str. 3, 5, 19, 33, 40, 60, mit *Eir* in
Str. 5, 8, 10, 15, 24 und 49, mit *Ilmr* in Str. 6, 14, 29 und 39, mit *Freyja* in
Str. 7, 10, 23, 40, 41, mit *Gefn* in Str. 24, 37, 43, 52 und mit *þella* in Str. 8, 29,
32, 50, 51.

klassischen Literatur zeigen; so sagt der Dichter in Str. 18, daß die Flüsse eher landeinwärts strömen werden, als er die Liebe für Steingerðr wird aufgeben können, und in Str. 42, daß Steine eher auf dem Wasser schwimmen werden, als eine Frau so schön wie seine Geliebte geboren werden wird. Solche Vergleiche sind ja Gemeinplätze der silbernen Latinität¹⁹⁸. Zwar ist es möglich, daß ein Dichter von Kormáks Begabung auch selbständig auf solche Bilder hat verfallen können¹⁹⁹, aber wenn wir beachten, wie vereinzelt sie in der alten Skaldik dastehen, so scheint uns das ziemlich unglauwürdig²⁰⁰.

Die Echtheit der Kormákr zugeschriebenen Strophen ist aber stark erschüttert worden, nachdem die von ihm erzählte Saga als eine nach dem Vorbild der Geschichte von Tristan und Isolde frei erfundene Liebesnovelle erwiesen worden ist²⁰¹; so würde sich ungewungen erklären, daß seine Liebe zu Steingerðr nicht zu einer Vereinigung führen konnte. Dann aber muß man auch wohl annehmen, daß der begabte Verfasser der Saga seine Darstellung mit selber gedichteten Stegreifstrophen geschmückt hat. Das schließt nicht aus, daß von Kormákr selber herrührende Strophen dem Verfasser bekannt waren, aber mit Sicherheit läßt sich hier nichts entscheiden.

Im Gegensatz zu Egill dichtet er ganz im rein abstrakten dróttkvætt-Stil²⁰². Die Traditionsgebundenheit seiner Kunst zeigt sich auch durch mehrere Berührungen mit anderen Skalden, nicht nur mit Egill²⁰³, sondern auch mit seinen Zeitgenossen Hallfrøðr, Gísli Súrsson und Þormóðr Kolbrúnarskáld²⁰⁴. Gerade das letzte

¹⁹⁸ Vgl. z. B. Horatius, Carmina I, 29 V. 10—12 und Ovidius, Tristia I, 8.

¹⁹⁹ So Sveinsson, Islensk Fornrit VIII S. 274.

²⁰⁰ Vgl. auch Heusler, Altgermanische Dichtung S. 181 und Fr. Paasche, Norsk Literaturhistorie I, S. 202.

²⁰¹ Vgl. Bjarni Einarsson, Skaldasögur (1961) S. 52—164.

²⁰² Vgl. H. Lie, Natur og Unatur i Skaldekonsten S. 87.

²⁰³ In Str. 3 erinnern *brámáni* an *ennimáni* (Skj I, 38 Str. 5), *brúna himinn* an *brúna fold* (Skj I, 45 Str. 14), *hvarma tungl* an *bráa tungl* (Skj I, 38 Str. 5). Vgl. noch *haukmærar Hlín* (Str. 5) mit *hauka klifs Hlín* (Skj I, 45 Str. 14), *kumblabryótr* (Str. 20) mit *sverriflagða kumbla brjótr* (Skj I, 42 Str. 2); *digla drifhagl* (Str. 44) mit *digulsnjór* (Skj I, 52 Str. 41).

²⁰⁴ Für Hallfrøðr vgl. *Rindr* als Grundwort einer Frauenkenning (Str. 4 und Skj I, 163 Str. 27); *orfa Áli* (Str. 12) mit *orfa stríðir* (Skj I, 160 Str. 16); *geirþeyr* (Str. 25) steht auch Skj I, 149 Str. 4. Für Gísli Súrsson: In Str. 7 sind Frauenkenningen mit *Sága*, *Nanna* und *Freyja* auch typisch für Gísli; *unnfúr* (Str. 10) auch Skj I, 98 Str. 13; *Gnó* als Grundwort einer Frauenkenning nur bei Kormákr (Str. 17 und 34) und Gísli (Skj I, 97 Str. 5); ebenso *Njgrun*

bestärkt uns aber wieder in dem Gedanken, daß hier auch die Wirksamkeit einer späteren Schule anzunehmen sei.

Von Kormákr sind auch einige Strophen einer drápa überliefert, in der der Hlaðajarl Sigurðr gefeiert wird. Dieses Gedicht ist dadurch bemerkenswert, daß es eine stef-Art enthält, die Snorri später als *hjástælt* beschrieben hat. In jeder Schlußzeile einer helming steht ein kurzer Hinweis auf alte Sagen oder Mythen. Kormákr bezieht sich auf mythische Erzählungen, und es gelingt ihm dadurch zuweilen, einen wirksamen Abschluß zu bilden. Ich bitte, sagt er in Str. 7, den mächtigen Fürst, seine Hand huldreich über mich auszustrecken. Odin ritt mit seinem Speer Gungnir. Der Vergleich scheint vermessen, aber er ist doch wohl beabsichtigt. Hier zeigt sich uns die eigenwillige Persönlichkeit eines hochbegabten Dichters.

82. Auch der Dichter Hallfrøðr Vandræðaskald war der Held einer Liebesgeschichte, die in der von ihm handelnden Saga mit Benutzung von losen Strophen erzählt wurde. Wie das bei Kormákr der Fall war, hat Hallfrøðr die Geliebte nicht erwerben können, weil Kolfinna von ihrem Vater einem anderen Manne verheiratet wurde. Auch Hallfrøðr verfaßte mehrere Schmähstrophen²⁰⁵ auf

(Str. 36 und 44; aber auch Skj I, 103 Str. 35). Für Þormóðr: *hlunnjór* (Str. 31; auch Skj I, 261 Str. 4); *unnar elgrennir* (Str. 45) vgl. *hlunna hestrennir* (Skj I, 256 Str. 1); *rjóðandi* als Grundwort (Str. 53) auch Skj I, 257 Str. 3 und 4; *rækjandi* (Str. 54; auch Skj I, 260 Str. 15). Schließlich erinnert Str. 50 auffallend an Glúmr Geirason, vgl. Sveinsson, Íslensk Fornrit VIII, S. LXXXVII Fußn. Solche Übereinstimmungen brauchen natürlich nicht immer unmittelbare Abhängigkeit zu beweisen; sie können durch den Einfluß anderer uns nicht überlieferter Strophen, oder einfach aus dem Zwang der Kenningtechnik zu erklären sein.

²⁰⁵ Diese Strophen haben oft durch ihre schlichte Sprache besondere Wucht. In Str. 1 wird der Feind als ein *margra troga sökkvir* umschrieben, also als einen, der viele Milcheimer (oder Opferschalen?) hinabläßt; aber dann heißt es in fast alltäglicher Sprache „Sein Zorn ist mir eben so schrecklich als zeigte sich ein großer alter Hofhund außerhalb der Speisekammer bissig, wenn ein Besucher an ihm vorübergeht“. Der Dichter nennt seinen Feind *allheiðinn*, und weil er selber damals noch ein Heide war, hat S. A. Krijn, Nph 16 S. 123 die Strophe als später hinzugefügt betrachtet; man wird aber wohl den Nachdruck auf *all-* legen müssen; wenn die Strophe um 987 gedichtet sein sollte, kann man vermuten, daß der Dichter selber schon *blandinn í trúnni* war, und seinen Gegner als engstirnigen Anhänger des alten Glaubens habe bezeichnen wollen.

den verhaßten Gegner, der in ihnen sehr unvorteilhaft gezeichnet wird. Wie Kormákr hat auch Hallfrøðr später noch einmal Gelegenheit, mit der Geliebten zusammen eine Nacht zu verbringen, aber auch hier zeigt sie sich nicht bereit, die eheliche Treue zu brechen (s. § 252).

Schon die Übereinstimmung zwischen den Liebesgeschichten der beiden Skalden genügt, uns davor zu warnen, die Erzählung der Sagas als eine lebenswahre Biographie zu betrachten. Die alt-nordische Sitte hat gewiß in vielen Fällen auf die persönlichen Neigungen der jungen Leute wenig Rücksicht genommen, aber dieses Motiv wurde in einer gefühlsselligen Periode besonders beliebt. Ein verwandtes Motiv war, daß ein Mann seine Geliebte verliert, weil sein Freund ihr fälschlich seinen Tod berichtet hat und nun selber sich mit ihr verheiratet; es kommt in nicht weniger als vier Sagas vor, unter denen die Hälfte wieder Skaldenbiographien sind²⁰⁶. Das sind Umstände, die uns zur Vorsicht mahnen, weil ja das literarische Motiv des Liebesromans die Art der Stropheneinlagen hat bestimmen können. Sagas dieser Art sind deshalb wohl als Nachahmungen der berühmten Geschichte von Tristan und Isolde zu betrachten²⁰⁷.

Die lausavísur, die Hallfrøðr auf seine Liebe für Kolfinna gedichtet haben soll, sind weder zahlreich noch besonders persönlich. Als ihm das Mädchen verweigert wird, dichtet er zwei Strophen, die mit verwickelten Kenningar überladen sind.

Das Abenteuer in der Sennhütte wird von einigen Strophen begleitet, die einen weniger verlässigen Eindruck machen, teils weil hier ziemlich junge Redensarten auftreten²⁰⁸, teils weil hier die Frauenkenningar sehr schablonenhaft sind²⁰⁹. Unserem Geschmack dürfte die letzte der von Hallfrøðr bei dieser Gelegenheit

²⁰⁶ Nl. Laxdœlasaga, Gunnlaugssaga ormstungu, Bjarnarsaga hitdœlaskappa, Þorsteins saga hvíta.

²⁰⁷ Vgl. Bjarni Einarsson, *Skáldasögur* (1961) S. 166—233.

²⁰⁸ Z. B. *dýrligr angí* „angenehmer Geruch“ in Str. 18.

²⁰⁹ Z. B. *slæðu karms Sif* (Str. 19); ein Kenningstypus, der noch zweimal vorkommt und zwar als *mjóðkarms furu* in einem Mariuflokkur von etwa 1200 (Skj I, 634) und als *ólkarms Lofn* in einer lausavisa, die nach einem Saga-Auszug in der Landnáma von einem gewissen Hallbjörn Oddsson gesprochen sein soll (Skj I, 104). Wenn wir beachten, daß auch diese Strophe den Liebes-schmerz eines Mannes behandelt, der von seinem Weibe verlassen wurde, so wagen wir nicht, sie mit F. Jónsson so bestimmt als „zweifelloso echt“ zu betrachten.

gesprochenen Strophen am meisten zusagen; der Gedanke ist jedenfalls dichterisch und hübsch (Str. 24): „Sobald ich das Weib sehe, dünkt es mich ein Schiff, das auf dem Meere zwischen zwei Inseln fortsegelt, aber wenn ich es zwischen anderen Frauen erblicke, ist sie wie ein prächtiges mit Gold geziertes Kriegsschiff.“ Die Schwächen der Form, die gerade diese Strophe zeigt, könnten darauf hinweisen, daß sie von dem Verfasser der Saga herrühren²¹⁰.

Die Strophe, in der Hallfrøðr im Augenblick seines Todes noch die Erinnerung an Kolfinna wachruft, ist sicherlich die Arbeit eines späteren Sagamannes, wie dasselbe überhaupt von allen bei dieser Gelegenheit gesprochenen Strophen gilt. Man muß einen starken Köhlerglauben haben, um annehmen zu können, daß Hallfrøðr, nachdem er von einem auf ihn herabstürzenden Balken schwer verwundet war, noch einige *lausavísur* hätte dichten können und die Schiffsgenossen die Muße gehabt hätten, sie ihrem Gedächtnis einzuprägen²¹¹.

Bedeutender als diese Liebeslyrik, die ihren konventionellen skaldischen Charakter nirgends verleugnet und zu einem beträchtlichen Teil erst von späteren Pflegern der einheimischen Tradition verfaßt sein können, sind die Stegreifstrophen, in denen Hallfrøðs Verhältnis zum Glaubenswechsel seiner Zeit ausgedrückt wird. Diese aber werden wir in Zusammenhang mit seinen Gedichten auf Olaf Tryggvason behandeln (s. § 98).

83. Dichter der unglücklichen Liebe war auch Gunnlaugr Orms-tunga. Eine ganze Saga ist um sein tragisches Schicksal gewoben worden. Der Geschmack einer jüngeren Zeit hat ihn fast zu einer romantischen Figur der Liebessehnsucht gemacht. Daß hier Wahrheit und Dichtung verschmolzen sind, beweisen schon die stereotypen Motive, aus denen die Erzählung aufgebaut worden ist. Der Verlobte soll eine Auslandsreise antreten und drei Jahre lang wird die Braut ihm die Treue halten; aber besondere Umstände machen ihm die Rückkehr unmöglich, und ein Mitbewerber macht sich die Gelegenheit zu Nutze, ihm die Verlobte wegzunehmen. Das hat nicht nur Gunnlaugr erfahren müssen, sondern auch

²¹⁰ Assonanz fehlt in Zeilen 5 und 7; die Wiederholung des Wortes *fley* in den Zeilen 3 und 4 ist auch nicht üblich. In anderen Strophen finden wir manchmal *aðalhending* in ungeraden Verszeilen, wie z. B. Str. 1, Z. 1, Str. 2 Z. 3, 5 und 7, Str. 5 Z. 5 und Str. 6 Z. 8.

²¹¹ Über die Echtheit der *lausavísur* vgl. S. A. Krijn, Nph. 16 S. 122—129; und besonders die oben angeführte Untersuchung von Bjarni Einarsson.

Kjartan und Björn Hitðœlakappi; Zweifel an der Richtigkeit der Überlieferung scheint deshalb gerechtfertigt, und wieder muß man an das Vorbild der berühmten Tristansage denken.

Unter den Stegreifstrophen in seiner Saga (s. § 239) gibt es auch einige, die sein Verhältnis zu Helga berühren. Fast noch als Kinder haben sie einander lieb gewonnen, aber ein trauriges Schicksal hat sie voneinander entfernt gehalten. „Mir Schlangenzunge“, sagt er in Str. 8, „wurde kein Tag unter dem Himmel heiter, seitdem Helga mit Hrafn verheiratet ist“. Geld war der Grund, daß ihr Vater sie mit diesem vermählt hatte (vgl. Str. 8 *gefin vas Eir til aura ung*; auch Str. 10). Er verwünscht ihre Eltern und bedroht Hrafn mit fürchterlicher Rache. Und so bewährt sich das alte Wort *alin vas rýgr at rógi*, „das Weib war geboren um Kampf anzustiften“.

Wieder drängt sich die Frage auf: Sind diese Liebesstrophen echt? Wir wagen das nicht zu entscheiden, nur möchten wir darauf hinweisen, daß sie sich ebenso sehr von den übrigen Stegreifstrophen Gunnlaugs unterscheiden, wie sie sich der Liebeslyrik eines Kormákr nähern. Denn während Gunnlaugr sonst sehr verwickelte Kenningar liebt, die den heutigen Herausgebern fast unlösbare Rätsel aufgeben, finden wir in den Strophen, die von seiner Liebe zu Helga handeln, fast nur zweigliedrige Umschreibungen wie *vin-Gefn*, *ormdags Eir*. War das also, möchte man vermuten, die Form der Liebeslyrik, welche für alle, die diese Gattung pflegten, maßgebend war, oder zeigt sich hier der jüngere Geschmack derjenigen, die solche Liebesromanzen mit Strophen ausgestattet haben?²¹²

Gunnlaugr stammte aus einem dichterisch begabten Geschlecht; er war ein Nachkomme Bragi Boddasons, wie sein Oheim Tindr Hallkelsson, von dem wieder Gísl Illugason abstammte. Trotzdem ist er, ebensowenig wie Tindr, eine markante dichterische Persönlichkeit. Es ist auch zu beachten, daß von den zahlreichen Preisliedern, die er auf schwedische und englische Fürsten so wie auf Wikingerführer gedichtet haben soll, fast nichts bewahrt geblieben ist; darf man nicht folgern, daß die Nachwelt seiner Poesie nur wenig Beachtung geschenkt hat? Das Stef einer drápa auf den englischen König Aðalráðr zeigt uns die unklaren Vorstellungen der neubekehrten Isländer vom göttlichen Wesen, wenn er sagt „das ganze Volk fürchtet Englands freigebigen Fürsten wie Gott“;

²¹² Vgl. Bjarni Einarsson, *Skáldasögur* (1961) S. 257—270.

der Dichter sieht also das Verhältnis der Menschen zu Gott noch ganz wie jenes der Gefolgschaft zu seinem Herrn. Nur einige Strophen einer drápa auf Sigtryggr Silkiskegg in Dublin sind in seiner Saga bewahrt geblieben²¹³; sie erzählt dabei eine hübsche Anekdote, die den Parvenucharakter dieses Königs beleuchtet. Deshalb hat Gunnlaugr wohl kein Bedenken getragen, reichlich aus älterer Poesie zu schöpfen; der Haupteslösung von Egill hat er nicht nur das Versmaß des *runhent* entlehnt, sondern er hat dort auch wörtliche Anleihen gemacht²¹⁴.

84. Von Björn Hítðœlakappi erzählt eine ihm besonders gewidmete Saga die Geschichte seiner unglücklichen Liebe (s. § 238). Er war mit Egill Skallagrímsson verwandt und wurde vermutlich auf Borg erzogen. Er faßte eine heiße Liebe zu der schönen Oddný, die den treffenden Beinamen *Eykyndill* (Inselfackel) hatte. Nachdem er mit ihr verlobt worden war, machte er die dreijährige Auslandsreise; nach seiner Rückkehr sollte die Heirat stattfinden. Aber sein Freund Þórðr Kolbeinsson, der sich ebenfalls als Skalde hervorgetan hat (s. § 94), benutzte seine Abwesenheit, um ein Gerücht über Björns Tod in Rußland zu verbreiten und sich mit Oddný zu verheiraten. Als Björn das erfuhr, hatte er keine Lust heimzukehren und blieb noch weitere sieben Jahre im Ausland; erst 1019 kam er nach Island zurück. Bald war das Verhältnis mit Þórðr äußerst gespannt, und schon 1024 wurde Björn von seinem früheren Freunde überfallen und getötet.

Die Saga enthält eine große Reihe von Stegreifstrophen, die zum größten Teil Kampf- und Neidverse sind, die durch das Verhältnis zu Þórðr veranlaßt wurden. Von einem satirischen Gedicht auf Þórðr, dem *Grámagaflím*, sind einige Strophen in *runhent* erhalten; sie zeigen, zu welchen Grobheiten man in seinem Haß

²¹³ Sigtryggr liebte es offenbar, Dichter an seinen Hof zu binden; er empfing auch irische Dichter wie Mac Coise (der auch Hofdichter des Königs Maelsechnaill II war) und Mag Liag, den Hauptdichter des Königs Brian; ein poetischer Dialog anläßlich ihres Abschiedes von Sigtryggr ist bewahrt geblieben (vgl. O'Curry, *Manners and Customs* II, S. 128). Aber man zweifelt heute daran, ob diese Dichter wirklich gelebt haben.

²¹⁴ Vgl. die Stefstrophe mit den Reimwörtern *skæ: hræ*, ganz wie die Stefstrophe der Hqfuðlausn. In der 5. lausavisa steht *austr fyr unnar hesti*, welche Zeile auch bei Egill zu finden ist (Skj I, 44 Str. 8); aber Nordal, *Íslenzk Fornrit* III, S. XLVII betrachtet sie als unecht. Dasselbe dürfte wohl auch von andern Strophen gelten, aber darüber sind die Meinungen noch sehr geteilt.

gelangen konnte: Þórðs Mutter sollte einen an Land getriebenen Fisch, einen „Graumagen“, verspeist haben (deshalb auch der wunderliche Name des Liedes) und nachher Þórðr geboren haben. Derb sind auch die höhnenden und satirischen lausavísur; echte Stegreifstrophen auch in dieser Hinsicht, daß sie viele Schimpfwörter, aber wenig Kenningar enthalten.

Daneben gibt es auch Strophen mit erotischem Inhalt. Aber von einem romantischen Hauch ist hier nirgends die Rede; es ist die gesunde, sinnliche Bauernliebe, die sich nicht fürchtet, die Dinge bei ihrem richtigen Namen zu nennen²¹⁵. Als er einmal nach einem Zweikampf schwer verwundet in Norwegen war, soll er eine Strophe gedichtet haben, in der er ausspricht, daß Eykyndill sich wohl gerne zu ihm gelegt hätte, wenn sie zugegen wäre. Und als er von Kaufleuten erfahren hat, daß Þórðr mit ihr verheiratet ist, soll er eine Strophe gesprochen haben, in der er seine eigene schwere Arbeit am Schiffsruder mit dem sinnlichen Genuß vergleicht, dessen Þórðr sich freuen kann. Schon der Umstand, daß diese Strophen irgendwo außerhalb Islands gedichtet worden sind, etwa 10 Jahre ehe Björn selber zurückkehrte, macht es nicht gerade wahrscheinlich, daß sie wirklich von ihm gesprochen worden sind. Der Vergleich zwischen Liebesgenuß und mühseliger Arbeit ist ein sehr beliebter Gemeinplatz in der Skaldik, namentlich in Gedichten des ausgehenden 12. Jahrhunderts, wie z. B. den *Krákumál* (s. § 144). Wenn wir gerade in diesen beiden Strophen auffallende Berührungen mit späteren Dichtern finden, braucht das also nicht zu bedeuten, daß diese entlehnt haben²¹⁶. Zuweilen hat man den Eindruck, daß besonders Kormákr als Muster gebraucht worden ist²¹⁷. Ich wage also nicht mit so großer Bestimmtheit, wie

²¹⁵ Das gilt z. B. von den Zeilen *hrynja hart á dýnur hlöð Eykyndils vqðva*, die E. A. Kock, NN § 742, richtig erklärt hat.

²¹⁶ In Str. 1 die Kenning *horskorða* zu vergleichen mit *horskqrð* bei Rognvaldr (Skj I, 484 Str. 21); vgl. noch *fleina valdr* mit *fleins valdr* bei Haukr Valdisarson (Skj I, 544 Str. 23). In Str. 2 steht die Zeile *skíð verðh skriðs at beiða skorðu*, vgl. *skíði vas þá skriðar of auðit skorðu* bei Arnórr (Skj I, 308 Str. 9).

²¹⁷ In Str. 2 erinnert die Kenning *handar fasta Hrist* auffällig an *handar bála Hlín* (Skj I, 79 Str. 40) und *lauka brims Hrist* (Skj I, 70 Str. 3). In Str. 10 ist *Rindr* Grundwort einer Frauenkenning, wie es einige Male auch bei Kormákr der Fall ist. In Str. 12 steht eine äußerst komplizierte Kenning für „Mann“, in der als Grundwort für „Blut“ *Lodda* gebraucht wird, so auch Kormákr (Skj I, 74 Str. 18). In derselben Strophe heißt es für „Gold“ *linnbeðr*,

F. Jónsson das getan hat²¹⁸, alle überlieferten Strophen als echt zu betrachten. Die Entscheidung wird auch dadurch erschwert, daß die längeren Gedichte, die Björn gedichtet haben soll, die *Eykyndilsvísur* auf seine Geliebte und eine *Thomasdrápa* verschollen sind. Wahrscheinlich rühren die Liebesstrophen vom Verfasser der saga her.

Sein Namensvetter Björn Breiðvíkingakappi ist auch der Held einer Liebesnovelle. Seine Neigung war Þuríðr, einer Schwester des mächtigen Häuptlings Snorri goði zugewandt, die schon mit einem gewissen Þóroddr verheiratet war. Die *Eyrbyggjasaga* erzählt diese Geschichte, die damit endete, daß Björn Island verlassen mußte. Sie enthält auch 7 lausavísur, die Björn gedichtet haben soll. Auch hier kann ich dem Umstand, daß diese Saga sonst nur echte Strophen enthalten soll²¹⁹, nicht so viel Gewicht beilegen, daß dadurch auch die Björn zugeschriebenen Strophen gesichert sein sollten. Im Gegenteil, sie scheinen mir deutlich das Merkmal einer späten Entstehungszeit zu tragen²²⁰.

In der 5. Strophe wird das Versmaß *hálfhnept* verwendet; hierbei fällt die zweite hending immer auf die letzten Silben und besteht die gerade Zeile nur aus fünf Silben. Eine normale Weiterentwicklung des dróttkvætt-Verses ist das kaum. Die Verlegung der hending nach dem Zeilenschluß erinnert an die Reimbildung der westeuropäischen Poesie; dorthier stammt auch wohl der regelmäßige Wechsel von fünf- und sechssilbigen Versen. Eher dürfte das *hálfhnept* aus einem anderen Versmaß, nämlich dem *hrynhent* entstanden sein; dieses Versmaß kommt aber zum ersten Male in einem Gedicht eines Dichters aus den Hebriden um 1000 vor. Wir werden später hierauf zurückkommen (s. § 97) und zeigen, daß es wahrscheinlich unter fremdem Einfluß entstanden ist. Falls das *hálfhnept* nun eine Weiterentwicklung des *hrynhent* ist²²¹, kann es nicht eher als im Anfang des 11. Jahrhunderts entstanden sein; es kommt auch zum ersten Male unter glaubwürdigen Umständen

vgl. Kormákr (Skj I, 78 Str. 34). Die Kenning *hattar halland* für „Kopf“ erinnert sowohl an *hattar stallr* bei Kormákr (Skj I, 83 Str. 57) wie *hattar fell* Viga-Grúmr (Skj I, 113 Str. 4).

²¹⁸ Vgl. Lit. Hist. I, 498.

²¹⁹ Vgl. a. a. O. S. 501.

²²⁰ Auch Konrað Gíslason, AaNO 1889, S. 359 und Gering in seiner Ausgabe S. XXIII betrachten die Strophen als unecht; Sveinsson, Íslenzk Fornrit IV, S. VII—VIII erkennt zweifelnd ihre Echtheit an.

²²¹ Vgl. Heusler, Versgeschichte I, 307 und Sveinsson a. a. O. S. VIII.

in einem Preislied von Óttarr Svarti um 1018 vor (s. § 99). Damit ist eine lausavísa, die mit diesem Versmaß schon um 997 gedichtet sein soll, wohl sehr unwahrscheinlich²²².

In zwei Fällen werden dieselben Strophen in der einen Quelle Björn Breiðvíkingakappi, in einer anderen aber Björn Hítðelakappi zugeschrieben; die Sachlage wird verschiedentlich beurteilt und kann auch nicht sicher entschieden werden. Die Strophen 4 und 5 enthalten wieder den Gegensatz zwischen dem Liebesgenuß und schweren Strapazen; nicht nur erinnert uns das schon an ähnliche Gedanken bei seinem Namensvetter, sondern auch wörtliche Anklänge fehlen nicht²²³. Da wird es doch wohl anzunehmen sein, daß die Biographien dieser beiden Namensvettern später mit einer Reihe von Stegreifstrophen ausgestattet wurden. Für die Entstehungszeit der Björn Breiðvíkingakappi zugeschriebenen Strophen dürfte der Umstand bedeutsam sein, daß wir so viele Berührungen mit der *Plácitusdrápa* (s. § 149) finden²²⁴; besteht hier unmittelbare Abhängigkeit, so sind die lausavísur von Björn

²²² Die *Snæfríðardrápa* von Haraldr hárfagri hat auch das hálfhnept. Dieses Gedicht ist aber sicherlich apokryph (s. § 56). Von einigen Forschern wie Guðmundur Þorláksson und Benedikt Sveinsson ist diese Strophe dem Skalden Ormr Steinþórsson, der im elften Jahrhundert lebte, zugeschrieben worden, weil dieser einige in der Snorra Edda angeführten Halbstrophen in *hálfhnept* gedichtet hat (vgl. Skj I, 385). Es ist jedenfalls merkwürdig, daß die Kenning *lúðrs* (oder *hanklúðrs*?) *gæi-þrúðr* in der 5. Strophe von Ormr eine Entsprechung in Björns Strophe 5 *gæi-brúðr* hat, hier aber ohne bestimmendes Attribut steht. Eine Kenning *gæi-brúðr* ist doch für eine so frühe Strophe wohl eigentümlich. Das Wort *bingr* „Bett“ finden wir auch bei Kormákr in Iv. 36 und zwar in einem ähnlichen Gedankengang: Kormákr sagt: „ein anderer als ich wird den *bingr* meiner Geliebten teilen“, Björn: „ich bin jetzt in einer Höhle statt im *bingr* meiner Geliebten“. Schließlich ist die Kenning *víglundr* sonst nur in Strophen des 13. Jahrhunderts üblich. Ich zweifle deshalb sehr, ob wir diese hálfhnept-Strophe als eine Dichtung Björns betrachten dürfen.

²²³ Die Kenning *hafviggs hirði-þollr* ist im Aufbau zu vergleichen mit *Niðar branda fleygi-þollr* bei Björn hitðelakappi (Skj I, 281 Str. 18), während *hafviggr* auch in einer anderen Strophe dieses Dichters gefunden wird (Skj I, 281 Str. 17). In dieser selben Strophe steht die Kenning *öldu eld-Njörun*, die bei Gísli Súrsson wiederkehrt (Skj I, 103 Str. 35) und *hafleygr*, die Einarr Skúlason (Skj I, 451 Str. 8) verwendet!

²²⁴ In Str. 1 *strengs stoð* vgl. *hørstrengs þorð* (Skj I, 613 Str. 24), *armlinnr* (Skj I, 621 Str. 56); in Str. 2 *hríðar hyrlestir* vgl. *fleygarðs fúrlestir* (Skj I, 610 Str. 12) und *odda þings hyrr* (Skj I, 619 Str. 48); in Str. 3 *gjaltfrs eldr* (so auch Skj I, 607 Str. 2).

erst am Ende des 12. Jahrhunderts entstanden, also in derselben Zeit wie die Eyrbyggjasaga. Dadurch wird auch das in der ersten Strophe hervortretende Naturgefühl besser verständlich, denn ein Gedanke wie „Wir möchten wohl wünschen, daß dieser Tag zwischen dem gelben Wald und dem blauen Meer der längste wäre, weil ich heute Abend das Erbbier meiner für ewig verschwundenen Freunde zu trinken gedenke“ paßt wohl eher ins 12. als ins 10. Jahrhundert²²⁵.

85. Unter den Skalden des 10. Jahrhunderts ist Gísli Súrsson eine der fesselndsten Figuren. Sein tragisches Geschick, das ihn dazu geführt hat, seinen Schwager zu töten, und ihm deshalb eine dreizehnjährige Acht aufbürdete, ist in der ihm gewidmeten Saga mit hellen Farben ausgemalt (s. § 248). Diese Saga enthält auch die 35 Stegreifstrophen, die Gísli während der Wechselfälle seines Lebens gesprochen haben soll. Diese Strophen handeln nicht nur von den Kämpfen, die er bestanden hat, sondern auch von den zahlreichen Träumen, die ihm Einblicke in die Zukunft gewährt haben. Merkwürdig ist dabei, daß er hier von zwei Traumfrauen erzählt, einer guten, die ihn tröstet und aufmuntert, und einer bösen, die ihm Wunden und Tod ankündigt.

In einigen dieser Strophen finden wir moralisierende Betrachtungen, deren christlicher Charakter wohl allgemein angenommen wird. Es ist nun freilich nicht unmöglich, daß Gísli mit dem Christentum in mehr als eine nur vorübergehende Berührung gekommen ist, weil er in Dänemark die *þrimsigning* empfangen hat; dennoch bleibt es befremdend, daß sich dieser Einfluß gerade in moralischer Hinsicht ausgewirkt hat. Wir finden ihn besonders in der Strophengruppe 13—16, die deshalb auch von mehreren Forschern als spätere Arbeit verworfen sind. Unzweideutig ist die enge Berührung der 16. Strophe, die eine Reihe von moralischen Ratschlägen enthält (du sollst nicht töten, nicht Krieger gegeneinander aufhetzen; du sollst Blinden helfen, Verstümmelten keinen Schaden zufügen), mit der Bibelstelle Esras Offenbarung II, 21, deren Kenntnis für einen Mann wie Gísli doch kaum vorausgesetzt werden kann²²⁶. In den Strophen 13—14 finden wir

²²⁵ Vgl. besonders Bjarni Einarsson, *Skáldasögur* (1961) S. 244—255.

²²⁶ Paasche in der Festschrift F. Jónsson S. 199ff. war der erste, der diesen Zusammenhang nachgewiesen hat. Prinz, *Die Schöpfung der Gíslasaga Súrssonar* S. 72—73 glaubt annehmen zu dürfen, daß Gísli diese Esra-Stelle in Dänemark gehört habe.

die heidnische Vorstellung der Ahnenhalle und das christliche Motiv des Lebenslichts zusammen; das dürfte schon bei sehr oberflächlicher Berührung mit dem christlichen Glauben möglich sein, aber hier finden wir, wie auch in anderen Stegreifstrophen dieses Dichters, stilistische Übereinstimmungen mit einem so jungen Gedicht wie der *Plácítusdrápa*²²⁷. Vielleicht ist auch die Verwendung des Wortes *andspillir* in der 14. Strophe, falls es wirklich südgermanischen Ursprungs ist, ein Beweis, daß Gísli nicht der Dichter gewesen ist²²⁸.

Es gibt auch andere Strophen, deren Wort- und Kenninggebrauch auffallend mit Gedichten des ausgehenden 12. Jahrhunderts übereinstimmt. Schon in Str. 15 stehen Ausdrücke, die gleich oder ähnlich bei Einarr Skúlason und in einer unechten Strophe der *Njála* vorkommen²²⁹. Die Saga führt nach dem Berichte von Vésteinn's Tod eine Strophe an, in der Gísli erzählt, wie Auðr, seine Frau, aber zu gleicher Zeit Vésteins Schwester, sich benimmt; sie muß unaufhörlich weinen, oder, wie der Skalde das ausdrückt, „sie sammelt heimlich Wangenregen aus den guten Fässern des Schlafes“. Diese *vísa* zeigt dieselben Verbindungen wie die 15. Strophe²³⁰. Ich glaube deshalb, daß auch in diesem Falle die spätere Tradition Gíslis Gestalt liebevoll ausgestattet hat, und daß dazu ebenfalls gehört hat, seinen Ruhm als Dichter durch eine Reihe neuerfundener Strophen zu bestätigen.

²²⁷ In Str. 13 steht die Kenning *unnfúr*, sonst nur in einer jungen Strophe der *Njála* (Skj I, 604 Str. 2), vgl. *unnar fúr* in der *Plácítusdrápa* (Skj I, 616 Str. 35). Vgl. noch *Sjöfn* als Grundwort von Frauenkenningar in Str. 17 und 35 von Gísli und in der *Plácítusdrápa* (Skj I, 610 Str. 14).

²²⁸ So Mohr, ZfdA 76 (1940), S. 154. Dagegen betrachtet F. Jónsson AaNO 1912 S. 34 gerade dieses Wort als untrüglichen Beweis der Echtheit!

²²⁹ *Iðja galdrs Nauma*, vgl. *Iðja galdrs Gunnr* (Skj 604 Str. 3); *ara steikar þorr* scheint gebildet in Anschluß an Einars Worte: *gefa hjaldrs orra steikar* (Skj I, 438 Str. 43).

²³⁰ In Str. 4 steht die Kenning *linnvengis Gefn*; vgl. *linnvengis Bil* (außer in einer lausavísa, die ein sonst unbekannter Dichter Helgi dýr gemacht haben soll, Skj I, 285) in dem jungen Eddalied *Oddrúnargrátr* Str. 33 und *linnvengis lundr* in der *Plácítusdrápa* (Skj I, 614 Str. 30); weiter *bráa dagg*, vgl. *bráa dript* bei Einarr Skúlason (Skj I, 450 Str. 3) und *bráregn* in der *Njála* (Skj I, 604 Str. 3). Vgl. Björn Þórólfsson in Íslenzk Fornrit VI S. V—XII, der annimmt, daß ein späterer Dichter die Traumstrophen aus Fragmenten, die man Gísli zuschrieb, gebildet habe. Der Verfasser der Saga hat aber schon die Strophen in einer schriftlichen Sammlung gekannt. Vgl. noch besonders Turville-Petre in MLR 39 (1944) S. 374ff. und I. L. Gordon in SVS 13 (1949—50) S. 183ff.

Deshalb ist es beim heutigen Stand der Forschung schwer, die dichterische Persönlichkeit Gíslis zu zeichnen. Ist die Betonung seiner empfindsamen Natur nicht vielmehr die Folge des in den später ihm zuge dichteten Strophen hervortretenden jüngeren Geschmacks? Hat man das dankbare Motiv der Traumfrauen nicht allzu stark ausgenützt? Jedenfalls möchten wir die Strophen, in denen eine herbere Gesinnung zutage tritt, eher dem in den größten Gefahren sich bewährenden Ächter zuschreiben. Dabei sind bemerkenswert die beiden Strophen 8 und 9, die Bekanntschaft mit der Heldendichtung zeigen²³¹. In Str. 9 sagt Gísli, es sei ganz offenkundig, daß seine Schwester nicht die unbeugsame Seele von Guðrún, Gjúkis Tochter, bekommen hat, die ja ihren Mann getötet und dadurch den Tod ihrer Brüder gerächt hatte. Die 8. Strophe, durch die Gísli seine Schwester erraten läßt, daß er Vésteinn getötet hat²³², enthält die Zeile *teina sák í túni*, die merkwürdig an eine Stelle des zweiten Guðrúnliedes erinnert²³³; aber der Zusammenhang ist nicht so eng, wie man wohl behauptet hat²³⁴, und das zeitliche Verhältnis zwischen beiden Strophen wird dadurch noch nicht geklärt (s. § 173). Auch die andern Berührungen zwischen Gísli und diesem Guðrúnlied sind eher so zu erklären, daß das Eddalied das gebende Gedicht gewesen ist²³⁵. Gerade der Umstand, daß die Stegreifstrophen von Gísli sich mit der Traumszene des zweiten Guðrúnliedes berühren, macht es sehr wahrscheinlich, daß ein späterer Sagamann nach dem Beispiel der in der jüngeren Eddadichtung so beliebten Träume dieses Motiv breiter ausgeführt hat.

86. Unter den Skalden, deren Poesie sich nur auf isländische Verhältnisse bezieht, verdient noch Þórarinn svarti genannt zu werden. Die Eyrbyggjasaga erzählt von ihm, daß er

²³¹ Str. 8 gehört gewiß zu den echten Strophen, vgl. M. Olsen, *Norrøne Studier* S. 266; das geht schon aus der Umschreibung des Namens Þórgrímr mit *vinar fólur tálgrímr* hervor.

²³² Nl. Str. 40: *hugða ek hér í túni teina fallna*. Diese Übereinstimmung hat M. Olsen in der Festschrift F. Jónsson S. 6—14 = *Norrøne Studier* S. 253—261 nachgewiesen.

²³³ Str. 40: *hugðak hér í túni teina fallna*.

²³⁴ Und zwar falls *tein* nicht Grasstreifen sondern Grashalm bedeuten würde; vgl. Prinz a. a. O. S. 81.

²³⁵ Mohr, *ZfdA* 76 (1940), S. 163 weist noch hin auf den Ausdruck *hugða ek* (Gísli Str. 3 und Gðr II, 38ff.) und das sonst nur spät auftretende Wort *vilsinni* (Gísli Str. 32 und Gðr II, 38).

ein Enkel von Þórólfr bægifótr war und auf dem Gehöft Mávahlíð wohnte. Er wird als ein friedfertiger Mensch beschrieben, dessen sanfte Natur ihm sogar durch seine kriegesischen Zeitgenossen verübelt wurde. Eine falsche Beschuldigung wegen eines Diebstahls verwickelte ihn in Streitigkeiten, die damit endeten, daß Snorri goði ihn auf dem Thorsnesthing ächten ließ und er seine Heimatinsel verlassen mußte. Die Eyrbyggjasaga enthält 17 dróttkvætt-Strophen, die er während dieser Verwicklungen gesprochen haben soll; eine späte Handschrift der Landnáma gibt ihnen den Namen *Máhlíðingavísur*.

F. Jónsson war der Meinung²³⁶, daß man erst nachher die ursprünglich als lausavísur gedichteten Strophen zu einem zyklischen Gedicht zusammengefaßt habe. Das kann nicht richtig sein. Die Mehrzahl dieser Strophen wurden während der Verhandlungen mit Vermundr und Arnkell gesprochen, die Þórarinn svarti zu einer Hilfeleistung zu bewegen versucht; die Saga läßt ihn sogar in dem Gespräch, das Vermundr mit Þórarinn führt, nur in Strophen reden, was völlig unglaublich ist. Wenn überdies der Dichter in der 4. Strophe den Zwischensatz „das Heer schweige inzwischen“ einschaltet, so verwendet er einen Ausdruck, der nicht für eine Stegreifstrophe, sondern für ein Preislied in einer Königshalle paßt. Es ist deshalb wahrscheinlich, daß Þórarinn, als er im Winter 980—981 bei Arnkell wohnte, um vor Snorris Überfällen sicher zu sein, eine zusammenhängende Strophenreihe gedichtet hat, in der er die vorhergegangenen Ereignisse behandelt hat²³⁷.

Die Mehrzahl dieser Strophen sind zweifellos von Þórarinn selbst gedichtet; alte Sprachformen stützen diese Ansicht, die sich schon aus der Geschlossenheit des Stiles ergibt²³⁸. Aber ebenso sicher ist es, daß nicht alle überlieferten Vísur ursprünglich zu diesem Lied gehört haben können; das gilt jedenfalls von den Strophen 9—12. Denn diese unterscheiden sich von den Strophen, deren Echtheit unangefochten ist, durch eine Reihe von Eigentümlichkeiten: sie enthalten ein junges Ritterwort wie *prúðr*

²³⁶ Vgl. seine Lit. hist. I, 502.

²³⁷ Dagegen meint Reichardt, Studien zu den Skalden des 9. und 10. Jahrhunderts (1928) S. 45—46, daß die Strophen alle Anzeichen der Stegreifdichtung an sich haben; ihm stimmt E. Ó. Sveinsson, Íslenzk Fornrit IV S. VI zu.

²³⁸ Die alten Formen sind *náar* in Str. 2, *ísarn* in Str. 4, *fáa* in Str. 5, *syngva* in Str. 7 und *Arnketill* in Str. 16. An sich beweisen solche alten Formen noch nicht, daß die Strophen, in denen sie auftreten, alt sind (vgl. § 80).

(Str. 12) und daneben ziemlich rohe, aus dem Alltagsleben genommene Schimpfwörter wie *lútviðr*, *lækendr* in Str. 9 oder *merskyndir* in Str. 11²³⁹. Auch der Kenninggebrauch zeigt Unterschiede; während Þórarinn sonst verwickelte Umschreibungen liebt, stehen hier einfache Frauenkenningar wie *audar þoll* oder *hqr-Gerðr* (Str. 12), also ganz wie bei Kormákr oder Hallfrøðr, oder auch eine Kenning wie *góðvefjar Hlín*, die nur in der Poesie des 14. Jahrhunderts bezeugt ist²⁴⁰. Schließlich ist es höchst verdächtig, daß in diesen Strophen Redensarten aus sicher echten Vísur wiederkehren²⁴¹; ein späterer Sagamann hat also einfach die alten Strophen geplündert.

Der Eindruck, den wir aus den sicher echten Strophen bekommen, kann uns nur in unserer Meinung bestärken, daß sie keine lausavísur sein können. Wir finden hier die mühsam gedrechselten Kenningar der isländischen Skalden wieder; sogar fünfgliedrige Kenningar hat Þórarinn nicht ohne Geschick ineinandergeschachtelt. Wir finden auch einen schwerfälligen Versbau, der nicht davor zurückschreckt, in einer Zeile zwischen zwei Satzglieder ein Wort eines andern Satzes zu schieben²⁴²; solche Gekünsteltheit wird auch einem isländischen Dichter nicht so leicht von der Zunge geflossen sein. Es zeigt sich hier wieder, wie verschieden der Geschmack sein kann. Als einen korrekten und schönen Vers preist F. Jónsson die 7. Strophe, in der Geschosse umschrieben werden als „Wahrsagerinnen des Dings des Gefildes der Göttin des Kampfes“; wir können eine solche Umschreibung, die uns zu einem mühseligen Rätselraten zwingt, nicht bewundern²⁴³.

²³⁹ Oder soll man mit einigen Handschriften lesen *menskyndir*?

²⁴⁰ Dieselbe Kenning gebraucht Einarr Gíllsson in seiner drápa auf Bischof Gudmund Arason (Skj II, 421 Str. 12). In der Katrínardrápa steht *góðvefjar Lofn* (Skj II, 575 Str. 23). Die Strophe, die Magnús berfætr gesprochen haben soll, und die die Kenning *góðvefjar þopta* enthält (Skj I, 403 Str. 5) ist sicher unecht.

²⁴¹ Die Zeile *þu ði eldr of aldir* in Str. 10 steht auch in Str. 13; *geira stígs frá vígi* in Str. 11 erinnert an *geira stígs at vígi* in Str. 5; die Kenningar *geira stígr* und *grímu geymir* in Str. 11 scheinen aus *geira stígs geymir* in Str. 5 gebildet zu sein. In Str. 4 und 16 steht die Kenning *skjaldar haldendr*. In Str. 15, an deren Echtheit ich auch zweifle, steht *hrafn gat beitu*, wie in Str. 8 *hrafn sleit af ná beitu*. Reichardt a. a. O. betrachtet diese Wiederholungen als Beweise für eine Stegreifdichtung.

²⁴² Vgl. z. B. Str. 4, in der auch die Apostrophe *þegi herr meðan*.

²⁴³ Die Kenning lautet *hjaldrs þrúðar vangs þings spámeyjar*; sie ist deshalb so besonders unerträglich, weil an sich *hjaldrs spámeyjar* schon genügt

87. Im Laufe des zehnten Jahrhunderts findet die Begegnung des heidnischen Glaubens mit dem Christentum statt. Schon lange ehe es zum entscheidenden Kampf gekommen war, zeigten sich die Anzeichen für eine immer mehr zunehmende Unsicherheit und Unruhe. Die Wikinger kamen in Westeuropa überall mit der christlichen Bevölkerung in Berührung; das mochte anfänglich hauptsächlich feindlicher Art sein, indem besonders die reichen Kirchen und Klöster heimgesucht wurden; schon bald sehen wir auch ein friedliches Nebeneinanderleben der Wikinger und der Bevölkerung in den von ihnen eroberten Gebieten. Das führte unumgänglich dazu, daß die Wikinger sich der Kultur ihrer Umgebung anpaßten und bald in großer Zahl zum neuen Glauben übertraten.

Weil nun diese Skandinavier gewöhnlich nicht mehr nach ihrer Heimat zurückkehrten — man denke an die Eroberung der Normandie, an die dänische Siedlung in Northumbrien, an die norwegische Herrschaft in Irland — hat ihre Bekehrung für die weitere Entwicklung im Mutterlande nicht so große Bedeutung gehabt. Aber es gab daneben auch viele Nordleute, die mit ihren Handelsschiffen das Weltmeer durchkreuzten, wenn die Gelegenheit günstig war, auch wohl Handel mit Plünderung vertauschten. Die christlichen Fürsten gestatteten ihren Untertanen aber nicht, mit heidnischen Handelsleuten zu verkehren, und deshalb empfingen diese ein vorläufige Taufe (*primsigning*), wenn sie nicht ganz zum Christentum übertreten wollten. Während der Besiedlung Islands standen mehrere Landnehmer, die über die Inseln des Westmeeres dorthin gelangten, in mehr oder weniger starker Berührung mit dem christlichen Glauben; es gab unter ihnen schon Menschen, die durchaus Christen waren, andere, die jedenfalls davon tief beeindruckt waren. In der isländischen Gesellschaft hat das christliche Element von Anfang an nicht gefehlt.

Bedeutung für das religiöse und geistige Leben bekam das Christentum zunächst kaum. Das Heidentum siegte anfänglich auf der ganzen Linie; es gab nur sehr wenige Familien, die beim christlichen Glauben verharren. Indirekten Einfluß hat aber das Christentum sicherlich ausgeübt. Das Heidentum lebte nicht mehr in einer ungebrochenen Glaubenswelt, sondern in der Nähe eines

hätte, um eine gute Kenning zu bilden. Dieselbe Strophe enthält noch Kuriosa wie *Fróða bógar bjúgrðull* für „Schild“ und *baugs óðaldraugr* für „Krieger“!

andersgearteten und feindlichgesinnten Glaubens. Es war jetzt die Zeit, sich von den überlieferten religiösen Inhalten Rechenschaft zu geben. Man fühlte sich veranlaßt, über die Glaubensvorstellungen nachzudenken, man wurde auf die vorhandenen Gegensätze aufmerksam, man hatte das Verlangen, die Tradition zu sammeln und zu ordnen. Glaubenseifer wurde wach, je mehr man sich zur Abwehr genötigt sah. Im geistigen Kampf mit dem Gegner sah man die Notwendigkeit, das Überlieferte im Nachdenken und in moralischer Hinsicht zu vertiefen.

Aber auch Zweifel wurde laut. Im Lichte des anderen Glaubens sah man die Fehler und die Schwächen des Heidentums. Das hat deshalb nicht immer zur Fahnenflucht geführt, sondern es gab auch Menschen, die an den Wert ihrer heidnischen Religion glaubten und deshalb den Versuch wagten, sie nach den Bedürfnissen der Zeit umzugestalten. Auf spekulativem und mythologischem Gebiet kann deshalb viel Neues geschaffen worden sein; auch andere sittliche Inhalte machten sich jetzt geltend.

Ein Gefühl der bevorstehenden Entscheidung wurde immer stärker. Es war eben nicht sicher, daß in dem Kampfe mit dem Christentum, das die Welt da draußen schon erobert hatte, der Glaube der Väter siegen würde. Immer mehr verbreitet sich die Ahnung des näher rückenden Unterganges; das ist die Stimmung, die sich in der Ragnarøk-Mythe verkörpert. Die skaldischen Preislieder, die *Eiríksmál* (s. § 63) und die *Hákonarmál* (s. § 64) zeigen das deutlich.

In den letzten Jahrzehnten des 10. Jahrhunderts wird der Gegensatz immer schärfer. Das Christentum schreitet jetzt zum Angriff. Nachdem König Olaf Tryggvason sein eigenes Volk zur Bekehrung gezwungen hatte, stellte er sich zur Aufgabe, auch Island dazu zu bringen. Es ist hier nicht die geeignete Stelle, um die Geschichte des Übertrittes zum Christentum aufzurollen²⁴⁴; es wird genügen zu sagen, daß die Missionsversuche seitens des norwegischen Königs anfangs scheiterten und den religiösen Kampf auflodern ließen. Das Heidentum hat hartnäckig Widerstand geleistet; man hat sich zu seinen Göttern mit Inbrunst gewandt und haßerfüllt das Christentum bekämpft. Auch die Literatur dieser Zeit trägt davon Spuren; das religiöse Element hat einen hervorragenden Platz, es herrscht eine Stimmung von Erbitterung

²⁴⁴ Vgl. für eine ausführlichere Darstellung meine Altgermanische Religionsgeschichte² II, §§ 613—614.

und Kampfbereitschaft; in der Poesie des 10. Jahrhunderts tritt die religiöse Dichtung deshalb bedeutsam hervor.

Wir unterscheiden die folgenden Dichtungsarten. Auf heidnischer Seite finden wir die schon erwähnten Lieder, die das mythologische Wissen sammeln und ordnen; daneben auch Gedichte, die die einzelnen Götter verherrlichen und die unerschütterliche Treue ihrer Verehrer künden (s. § 88). Daneben gibt es auch eine Kampfdichtung, meist nur in beißenden Hohnstrophen. Auch auf christlicher Seite finden wir diese Kampflust, wiewohl davon nur wenig gerettet wurde (s. § 89). Die Lockerung des heidnischen Glaubens ruft eine gewisse Skepsis hervor, die sich an den grob sinnlichen Seiten der alten Göttergestalten zu belustigen wagt; dieser Haltung verdanken wir die *Hárbarðsljóð* (s. § 28). Das höchste, was diese Periode der religiösen Spannungen geleistet hat, ist das edle Gedicht, das uns als erstes des Eddakodex unter dem Namen *Völuspá* bewahrt geblieben ist (s. §§ 30—31).

88. Mehrere Thorslieder, die in der letzten Hälfte des 10. Jahrhunderts gedichtet worden sind, zeigen ebenfalls, daß die Begeisterung für die heidnischen Götter zum letzten Mal aufflammte. Es ist fast ein Wunder, daß sie durch die Tradition der nachfolgenden christlichen Zeit bewahrt geblieben sind; es sind freilich nur einige wenige Strophen, die endlich auf das Pergament gerettet wurden; nur von Eilífr Goðrúnarsson ist ein bedeutender Teil seiner *Þórdrápa* erhalten.

Unter diesen Fragmenten gibt es einige Beispiele von Hymnen, in denen der Gott angerufen wird und seine Großtaten gefeiert werden. Als ein Beispiel dieser kultischen Dichtung haben wir schon die Strophe von Vetrliði behandelt (s. § 12), die im haðarlag gedichtet ist. Ähnlicher Art ist eine in der Snorra Edda überlieferte Strophe von Þorbjörn Dísarskáld (Skj I, 135), die hymnenartig eine Reihe von Begegnungen mit Riesen und Riesinnen aufzählt, von denen wir z. T. nirgends sonst etwas erfahren. Ein Zweizeiler preist Thor, weil er mit anderen Göttern Ásgard verteidigt hat²⁴⁵. Der Zuname des Dichters deutet darauf hin, daß er auch ein Lied auf die *dísir* gemacht hat.

²⁴⁵ Reste alter Kultpoesie dürfen wir hierin sicher erblicken, auch wenn wir nicht mit F. R. Schröder, GRM 27 (1940) s. 340—341 bis in die indogermanische Zeit zurückzugehen wagen.

Häufiger sind jedoch die Lieder, in denen der Gott nicht angerufen, sondern von seinen Heldentaten erzählt wird. Für diese Dichtung wählt man deshalb auch die drápa-Form (vgl. § 55); es sind Loblieder in dem erzählenden Stil der weltlichen Epik. Gerne besungen wurde Thors Kampf mit der Midgardschlange; wenn wir bedenken, daß dieses Motiv auch in der Ragnarøk-Dichtung eine hervorragende Stelle einnimmt, verstehen wir das Interesse für diese Großtat des Gottes leicht. Sie wurde auch bildlich dargestellt, wie auf dem englischen Gosforth-Kreuz und dem schwedischen Altunastein. Drei Strophen eines solchen Liedes, das der übrigens unbekannte Isländer Eysteinn Valdason gedichtet hat (Skj I, 131, auch aus der Snorra Edda bekannt), zeigen einen mäßigen Kenninggebrauch; dem Dichter ist es gelungen, durch einige kurze Beschreibungen einen Eindruck von den kosmischen Kräften zu geben: beim Nahen des Ungeheuers peitschen die Meereswogen gegen das Boot, und als die Schlange an der Angelschnur gefangen ist, stürzt sie mit solcher Wucht in die Tiefe hinab, daß die breiten Bordplanken plötzlich vorwärtseilen und Thors Fäuste gegen die Reling schlagen. Dasselbe Motiv behandelt Gamli Gnævaðarskáld, aber von seinem Gedicht ist nur eine Halbstrophe (in der Snorra Edda) erhalten. Es scheint mehr skaldisch gefärbt zu sein als Eysteins *Þórsdrápa*.

Von dem Lied, das Eilífr Goðrúnarson gemacht hat, sind nicht weniger als 21 Strophen überliefert worden. Der Grund dafür war wohl, daß es seiner zahlreichen und merkwürdigen Umschreibungen wegen das Interesse zu erhalten imstande war. Es ist so mit Kenningar der verwickeltsten Formen überladen, daß es an mehreren Stellen rätselhaft ist, was der Dichter eigentlich hat sagen wollen; hinzu kommt die mangelhafte Überlieferung, die manches entstellt hat. Den Inhalt bildet Thors Fahrt nach Geirrøðr und der Kampf, den er dort mit den Riesen bestehen muß. Das Anschwellen des Bergflusses, den der Gott durchwaten muß, und den Kampf mit den glühenden Eisenstücken hat der Dichter mit Bewunderung beschrieben, aber die Wahl der Umschreibungen scheint uns nicht immer mit poetischer Anschaulichkeit verträglich; als Thor unter der Wucht seiner Asenkraft den unter seinem Stuhl kauern den Riesenweibern den Rücken zerbricht, bezeichnet der Skalde diesen als „den Kiel des Lachs Schiffes“ (*hlátr-Elliða hundforn kjöl*), also mit einer Kenning, die mehr seltsam als anschaulich ist. Man bekommt manchmal den Eindruck, daß der Dichter bestrebt war, die Großtaten des Gottes humo-

ristisch darzustellen²⁴⁶. Eine so befremdende Kenning wie *Gauta setrs víkingar* in Str. 8 für die Götter Thor und Thjalfi deutet das schon an. In Str. 15 stellt der Dichter des Riesen Wurf mit einem glühenden Eisenstück als eine Unterhaltung beim Festschmaus dar: *laust afli soðnum tangar segi* d. h. „er schleuderte ein in der Schmiedeesse gesottenes Zangen-Fleischstück“. Mit einer erstaunlichen technischen Gewandtheit beschreibt er in Str. 17, wie Thor in der Luft das Eisenstück auffängt: Thors Handinnere heißt *handa hrapmunnar* „die raschen Münder der Hände“, während die Hand des Riesen *greipar brjóst* „die Brust des greifenden Teils der Hand“ genannt wird. Damit hat Eilífr einen Höhepunkt der skaldischen Kunst erreicht.

Als Óláfr Páí 983 seine Festhalle mit einer Reihe mythologischer Bilder schmückte, hat er damit nicht nur seine Prachtliebe, sondern auch seine Anhänglichkeit den alten Göttern gegenüber bekunden wollen. Der Dichter Úlfr Uggason hat in der *Húsdrápa* (Skj I, 128) diese Schnitzereien besungen; aus den in der Snorra Edda erhaltenen Fragmenten sehen wir, daß der Kampf von Heimdallr und Loki, von Thor und der Weltschlange und Balders Leichenbegängnis abgebildet waren. Kulturhistorisch sowie mythologisch ist das Lied also besonders wertvoll, in künstlerischer Hinsicht steht das Lied ganz auf der Linie von Bragi's *Ragnarsdrápa*; der Dichter hat den Willen, das Spiel der Linien und Farben auf der Holztäfelung durch eine glitzernde Sprache zu veranschaulichen. Man bekommt einen Eindruck, wie lebendig das Schnitzwerk war und wie am Abend beim Flackern des Herdfeuers die Figuren unheimlich an der Wand zu leben anfangen, wenn man die Strophe 4 auf sich einwirken läßt. Thor und die Schlange stieren einander über die Reling an; das Auge des Gottes heißt *ennis innmáni* „der innere Mond der Stirn“²⁴⁷ und es strahlt mit Schreckensstrahlen; der starre dämonische Blick des Ungeheuers wird durch die Umschreibung *stirð þinull* „straffes Tau“ suggeriert. Auch die Stefzeile *hlaut innan svá minnum* unterstreicht auf eine nur dem Beschauer der Täfelung deutliche Weise, daß die Innenseite der Halle mit Erinnerungen (an die uralten Taten der Götter) geschmückt war. Man kann dem Dichter die Bewunderung für sein Gedicht nicht verweigern, das in seiner kunstvollen Sprachbe-

²⁴⁶ Vgl. K. Reichardt PMLA 63 (1948) S. 329—391.

²⁴⁷ Das ist wohl eine Erinnerung an Egils Kenning *ennismáni* (Skj I, 38 Str. 5).

handlung der figuralen Kunst der Ornamentik gleichzukommen versuchte²⁴⁸.

89. Das letzte Jahrzehnt des 10. Jahrhunderts war für das isländische Heidentum entscheidend. Nachdem schon einige Missionare den Versuch gewagt hatten, das Volk zum Christentum zu bekehren, und ihre Arbeit schon mit einem gewissen Erfolg gekrönt wurde, haben die überzeugten Anhänger des alten Glaubens sich mit leidenschaftlicher Kraft zur letzten Abwehr aufgegriffen²⁴⁹. Diese Zeit voll Erregung und Glaubenshaß hat sicherlich die Schimpflieder gegen die Andersgläubigen in reichlicher Fülle gekannt; dem Zufall verdanken wir es, daß uns einige wenige Fragmente dieser *níðvísur* bewahrt geblieben sind.

Einige von diesen sind in regelmäßigem dróttkvætt gedichtet. Von einem gewissen sonst unbekannten Isländer Þórvaldr inn veili, der auf den Missionar Pangbrandr ein Spottlied gedichtet haben soll, kennen wir eine Strophe, in der er seinen Freund Úlfr dazu auffordert, diesen Hasser der heidnischen Götter von den Felsen ins Meer zu stürzen. *Goðvargr* nennt er ihn und wünscht, ihn deshalb auch einen scheußlichen Tod sterben zu lassen²⁵⁰. Als dieser Missionar durch einen Sturm ans Land zurückgetrieben wurde und sein Schiff auf den Felsen zerschellte, jauchzte die Dichterin Steinunn darüber, daß die Götter ihre Kraft an dem Tempelschänder gezeigt hatten. Auch hier befremdet uns, daß der leidenschaftliche Haß dieser Frau sich in einer Strophe entlud, die nicht weniger als drei Kenningar für das Wort „Schiff“ enthält²⁵¹.

Unmittelbarer scheint uns die Äußerung des Hasses in einem Verszeilenpaar, daß von einem Ungenannten auf Bischof Friðrekr und Þorvaldr víðförli im Jahre 984 gedichtet wurde. Die Form ist die eines einfachen *kviðlingr*, der Inhalt die grobe Beschuldigung, daß der Bischof von seinem Gefährten neun Kinder bekommen haben soll (s. § 17); wir wissen, daß der Vorwurf von *ergi* besonders ehrenrührig war; er wird wohl seinen Grund in

²⁴⁸ Die Kenningar sind manchmal schwierig zu deuten. Schon in der ersten Strophe umschreibt er sein Lied als *Hildar hjaldrgegnis geðfjarðar ló*, d. h. „Welle aus dem Seelenfjord des sich am Lärm der Hild Beteiligten (Gottes = Odins).“

²⁴⁹ Vgl. meine Altgermanische Religionsgeschichte II, §§ 339—350.

²⁵⁰ Vgl. Skj I, 127 und O. Lárusson in Festschrift F. Jónsson S. 263—273.

²⁵¹ Skj I, 129.

der Kleidung der katholischen Geistlichen haben, die den heidnischen Germanen weibisch vorkam²⁵².

Ein anderer Ungenannter hat darüber gefrohlockt, daß dem Missionar Stefnir dasselbe Unglück zugestoßen war wie früher Pangbrandr; die plötzlich aus den Felsen hervorbrechenden Ströme haben sein Schiff ganz zerbrochen. Das aber muß der Macht der Asen zugeschrieben werden; deutlich zeigt sich *vesa munu bõnd í landi*: es gibt noch Götter in unserem Lande²⁵³.

Es wundert uns nicht, daß auch die Christen ihrerseits die Verachtung für die heidnischen Götter ausgesprochen haben. Als Þórvaldr víðförlí auf seiner Missionsreise von seinen Landsleuten schimpflich behandelt wurde, beklagt er sich in einer dróttkvætt-Strophe darüber, daß der Schüttler des Losstabes ihn verspottet und das alte Weib seine Opferlieder beim heidnischen Altar ausgekreischt habe²⁵⁴. Auch hier begegnet uns wieder die Gebundenheit an die alten einheimischen poetischen Formen; die *lausavísa*, auch wenn sie von dem neuen Geiste des Christentums erfüllt ist, soll dennoch die traditionsmäßige Form bewahren. Die Strophe ist aber ganz einfach gebaut und ohne Kenningschmuck; die Zeile *þa krepþi goð gyðju* „möge Gott die Priesterin zerschmettern“ drückt durch den Wortlaut und den Gleichlaut von *goð* und *gyðja* die verbissene Kraft des Fluches vortrefflich aus.

Hjalti Skeggjason hat in einem Zweizeiler die heidnischen Götter verspottet und wurde deshalb 999 auf dem Allthing wegen Gotteslästerung verurteilt. Das Liedchen lautet:

*Vilkat goð geyja,
grey þykkjumk Freyja.*

d. h. ich mag keine Götter, die bellen; eine Hündin dünkt mich Freyja²⁵⁵. Merkwürdig ist hier die Form des *dunhent*, die wir schon in § 71 besprochen haben, die ihren Endreim wohl der alten Zauberpoesie entnommen haben wird. Solche *níðvísur* waren ja nicht nur eine Äußerung des feindlichen Gefühls, sondern wirkten auch als ein kräftiger Fluch; daher hat die Neidpoesie gerade diejenigen Stilmittel benutzt, die in der Magie üblich waren.

²⁵² Skj I, 168.

²⁵³ Skj I, 169.

²⁵⁴ Skj I, 105.

²⁵⁵ Skj I, 131 und Genzmer, ANF 44 (1928), S. 311—314.

Die Zeit nach der Bekehrung bis zur Mitte des zwölften Jahrhunderts

EINLEITUNG

DIE RELIGIÖSEN UND POLITISCHEN VERHÄLTNISSE

90. Ein ganz neuer Abschnitt des geistigen Lebens im skandinavischen Norden hebt an, als der christliche Glaube dort gesiegt hatte. Die Geschichte der Bekehrung brauchen wir hier nicht in Einzelheiten zu wiederholen¹; nur dasjenige wollen wir herausheben, was uns einen Einblick in die geistige Atmosphäre jener Zeit geben kann. Für die Christianisierung von Norwegen und Island war die Regierung der Könige Óláfr Tryggvason und Óláfr Haraldsson die Zeit der Entscheidung. Zwar hatte es schon früher an vereinzelt Versuchen nicht gefehlt; in Norwegen hatte König Hákon Aðalsteinsfóstri sich vergeblich darum bemüht, sein Volk zum neuen Glauben zu bekehren, und auf Island hatte ein sächsischer Geistlicher, namens Friðrekr, der von Þorvaldr Koðránsson mitgenommen war, während einiger Jahre (981 bis 986) nicht ohne einen gewissen Erfolg das Christentum gepredigt (s. § 89). Aber erst als die politische Macht des Königtums sich in den Dienst dieser Bestrebungen stellte, konnte die Bekehrung schnell durchgeführt werden. Mag die Methode, die dabei gewählt wurde, uns gewalttätig und sogar barbarisch vorkommen, damit wurde jedenfalls erreicht, daß in wenigen Jahren das Heidentum aus dem öffentlichen Leben verdrängt wurde.

Die Könige haben die Prediger des neuen Glaubens aus dem Ausland holen müssen. Weil sie beide von England aus den norwegischen Thron erobert hatten, sind es angelsächsische Geistliche gewesen, die die neue Kirche gestiftet und organisiert haben. Aber auch andere Länder beteiligten sich; schon der Umstand, daß die neue kirchliche Provinz dem Erzbischof von Bremen

¹ Vgl. meine Altgermanische Religionsgeschichte (2. Aufl.) II, S. 423—430 und H. Ljungberg, Den nordiska Religionen och Kristendomen (Stockholm 1938).

unterstellt wurde, weist darauf hin, daß auch deutsche Interessen sich geltend gemacht haben. Von den Missionaren, die Island für das Christentum gewonnen haben, war sogar keiner aus England gebürtig: Stefniir Þorgilsson, der mit wenig Erfolg 996—997 dort gearbeitet hat, war ein Isländer, den Óláfr Tryggvason für dieses Amt erwählt hatte. Die beiden andern waren Deutsche: außer dem schon erwähnten Friðrekr auch ein gewisser Þangbrandr, der 997—999 auf Island tätig war.

Nachdem das Allthing im Jahre 1000 das Christentum angenommen hatte, mußte die neue Kirche dort organisiert werden. Isländer, die jetzt die Leitung hätten übernehmen können, gab es natürlich nicht, weil sie dazu nicht ausgebildet waren. Aus dem Ausland kamen die Bischöfe, die vorläufig die neuen kirchlichen Verhältnisse ordnen sollten. Dabei sehen wir, daß anfänglich die leitenden Personen aus England gekommen sind, aber daß nachher die Beziehungen zu Deutschland immer stärker wurden. Die Übergangszeit, mit der wir uns jetzt beschäftigen, hat nur englische Bischöfe gekannt; neben einem sonst unbekannten Jón enn Irski erwähnen die Quellen einen Bjarnvarðr (oder Bjarnharðr) Vilráðsson, einen Engländer, der 1019—1023 auf Island tätig war, und einen gewissen Rúðólfr, aus Rouen gebürtig, der etwa zwanzig Jahre, seit 1030, dort mit glücklicher Hand die junge Kirche geleitet hat.

Merkwürdig schnell hat das Christentum gesiegt. In entlegenen Teilen Norwegens und Islands und in den niederen Volksschichten bleiben selbstverständlich zahlreiche heidnische Vorstellungen und Bräuche lebendig, und auch sonst ist das Christentum vielfach mehr als eine neue Sitte denn als ein wirklich erlebter Glaube zu betrachten. Aber daneben fehlt es nicht an Anzeichen dafür, daß in der kulturellen Oberschicht der neue Glaube eine Herzenssache geworden war. Das Beispiel der norwegischen Könige hat einen mächtigen Einfluß ausgeübt, weil dadurch das höfische Leben ganz dem Christentum aufgeschlossen wurde. Wir haben früher schon wiederholt darauf hingewiesen, daß die Dichtung hauptsächlich an die fürstlichen und adligen Höfe gebunden war; somit war auch das intellektuelle Leben unmittelbar in den Kreis der christlichen Einflüsse einbezogen.

Die reichen historischen Überlieferungen der Isländer gewähren uns einen Einblick in die Verhältnisse dieser Übergangsperiode. Merkwürdig viele Norweger und Isländer haben schon in dieser Zeit eine Pilgerfahrt nach Rom gemacht; hatte die Abenteuerlust schon lange zahlreiche Nordleute nach Südeuropa geführt und

besonders an den kaiserlichen Hof in Byzanz gefesselt, jetzt kommt das religiöse Bedürfnis hinzu, das die heiligen Stätten der Christenheit zum Reiseziel machte. In den Jahren 1012—1015 befinden sich bei dem Orkadenjarl Sigurðr Hlǫðvesson, der 995 von Óláfr Tryggvason genötigt worden war, das Christentum anzunehmen, drei Isländer: Þorsteinn Siðu-Hallsson, Flosi Þórðarson und Kári Sǫlmundarson. Die beiden zuletzt genannten waren an den Verwicklungen beteiligt gewesen, die zu der *Njálsbrenna* geführt hatten; sie standen einander damals feindlich gegenüber, denn Flosi war der Führer beim Mordbrande, während Kári aus dem brennenden Hause Njáls sein Leben hatte retten können. Aber schon 1015 sind beide nach Rom gezogen, von Gewissensbissen über die von ihnen verübten Gewalttaten gequält, um dort die päpstliche Absolution zu bekommen. Auch Þorsteinn Siðu-Hallsson, der mit Flosi in der berühmten Clontarf-Schlacht mitgekämpft hatte, machte eine Pilgerreise nach Rom (1046).

Die Geschichte von Olaf dem Heiligen erzählt uns ebenfalls von einigen bedeutenden Personen, die Rom besucht haben. Einarr þambarskelfir, aus einem vornehmen Geschlecht in Trondheim, hatte sich nach einer zeitweiligen Aussöhnung mit Olaf dem dänischen König Knútr angeschlossen; Þórir hundr Þórisson aus Hálogaland war König Olaf sogar so feind, daß er ihm in der Schlacht von Stiklastad den Todesstreich gegeben hat. Sie haben beide ihren Kampf gegen den bald darauf als heilig betrachteten König durch eine Pilgerreise nach Rom gesühnt (Einarr 1023 und Þórir sogar nach Jerusalem 1030). Auch von zwei Skalden, die mit Olafs Hof verbunden waren, Sighvatr Þórðarson (s. §§ 103 bis 104) und Bersi Skáldtorfuson (s. § 99), wissen wir, daß sie eine Romreise gemacht haben; die Erinnerung daran blieb deshalb bewahrt, weil sie dadurch nicht am letzten Kampfe des Königs haben teilnehmen können; Bersi hat den Verlust seines geliebten Herrn nicht überleben können, Sighvatr seinen Schmerz darüber in rührenden Strophen ausgesprochen. Die eindrucksvolle Persönlichkeit des heiligen Olaf hat seinen Freunden und seinen Feinden den Weg nach Rom gewiesen; als er gestorben war und als Heiliger verklärt im Gedächtnis des Volks weiterlebte, hatte das Christentum endgültig gesiegt.

91. Nach dem Tode Olafs des Heiligen wurde die dänische Herrschaft über Norwegen nur für eine kurze Zeit aufrecht erhalten. Das war die Regierungszeit von Alfífa, einer englischen

Prinzessin (Ælfgifu), die für ihren Sohn das Regiment führte; die spätere Überlieferung hat diese Jahre als eine Schreckenszeit betrachtet. Die plötzlich nach Olafs Tod einsetzende Verehrung des erschlagenen Königs hat ganz natürlich das norwegische Volk wieder zu der Treue gegen das alteinheimische Königsgeschlecht zurückgeführt. Schon 1035 wurde sein Sohn Magnús aus seinem russischen Versteck hervorgeholt und in Norwegen mit Freuden empfangen.

Magnús hat in der Geschichte seines Volkes den Beinamen „der Gute“ bekommen. Seine anfängliche Rücksichtslosigkeit den Feinden seines Vaters gegenüber wurde auf kluge Weise durch Sighvatr gehemmt (s. § 104); seitdem scheint er sein Volk mit milder Hand gelenkt zu haben. Seine gesetzgeberische Tätigkeit wird gerühmt; Snorri erzählt, daß er das später als *Grágás* (die graue Gans) bekannte Gesetzbuch habe aufschreiben lassen. Das bedeutet also die Verwendung eines europäischen Alphabets für die Niederschrift der einheimischen Tradition; die Form und die Wahl bestimmter Zeichen weist auf das englische Schreibsystem als Vorbild hin. Auch auf anderen Gebieten scheint der Einfluß der englischen Kultur groß gewesen zu sein. Die ältesten Urkunden der norwegischen Kanzleien verraten, daß die Schreiber sich den Stil der englischen Regierungsstücke angeeignet haben; das war schon die natürliche Folge der Tatsache, daß der englische König Knútr auch über Norwegen herrschte².

Auch politisch war Magnús nach England hin orientiert. Als im Jahre 1035 dem König Knútr in Dänemark sein Sohn Hǫrðaknútr folgte, kam dieser mit Magnús zu einem Ausgleich; dabei sollte der länger lebende der beiden Fürsten, falls der andere kinderlos sterben würde, dessen Erbe sein. Dieser Fall trat ein, als Hǫrðaknútr 1042 starb. Weil er aber 1040 auch die Regierung über England angetreten hatte, glaubte Magnús sich dazu berechtigt, auch auf dieses Land Anspruch zu erheben. Die besonnene Antwort des englischen Königs Edward soll ihn, wenn wir Snorri trauen dürfen, umgestimmt haben; durch diese Geschichte kommen die Güte und Rechtschaffenheit von Magnús aufs schönste zum Ausdruck. Snorri teilt in diesem Zusammenhang die Briefe mit, die die Fürsten miteinander gewechselt haben sollen³; sie

² Vgl. über die Stilformen der altnorwegischen Diplome M. Hægstad MM 1933, S. 81—98.

³ Vgl. Heimskringla III, 71—73.

sind wohl nicht als authentische Dokumente jener Zeit zu betrachten.

Als Magnús schon elf Jahre in Norwegen regiert hatte, kam sein Oheim Haraldr inn harðráði in sein Heimatland zurück. Er hatte im Dienste des griechischen Kaisers viele Jahre im Mittelmeergebiet gekämpft, verlangte jetzt aber von Magnús die Teilung der Herrschaft. Nach dessen Tod 1047 regierte er wieder allein über ganz Norwegen. Auch er treibt eine Expansionspolitik, macht wiederholt Kriegszüge nach Dänemark, ohne es für dauernd erobern zu können, und läßt sich schließlich in die englischen Wirren hineinziehen. Im Jahre 1066 fährt er nach England, fällt aber im selben Jahre in der Schlacht von Stamfordbridge als Opfer seines reckenhaften Übermuts.

Sein Sohn Óláfr Kyrri hat, wie sein Beiname „der Ruhige“ schon bezeugt, ein Friedensregiment geführt. Als der später heilig erklärte dänische König Knútr ihn 1087 bittet, ihm bei einer Expedition nach England Hilfe zu leisten, ist er noch immer so stark unter dem Eindruck des Unglücks, das mit seinem Vater eine auserwählte norwegische Kriegerschar fortgerafft hatte, daß er nur eine Flotte von 60 Schiffen dem dänischen König zur Verfügung stellen wollte. Übrigens brauchte er auch das nicht zu tun, weil die Expedition schon in Dänemark endete.

Als Óláfr 1093 gestorben war, kam sein Sohn Magnús berfoettr zur Regierung. Dieser hatte eine kriegerrische Natur; nicht nur nach Schweden machte er einige Heerzüge, sondern auch nach den westlichen Inseln. Im Jahre 1098 eroberte er die Hebriden und kämpfte mit den Briten bei Anglesea, im Jahre 1102 unternahm er eine Expedition nach Irland, wo er in Ulster, wie sein Großvater in England, durch zu großes Vertrauen einen elenden Tod fand.

Das norwegische Volk hatte nach 1035 eine Zeit des ungestörten Friedens. Die Kämpfe haben zwar große Opfer an wehrhaften Männern gefordert, aber sie wurden alle im Ausland geschlagen. Keine Kriege und Verheerungen haben das Land selbst heimgesucht. Diese Friedenszeit war auch eine Periode wirtschaftlicher Blüte; das beweisen schon die Stiftungen von Handelsstädten, von Oslo 1048, von Bergen 1075. Aus dem westlichen Europa kommen kräftige Kultureinflüsse ins Land; jetzt fängt man an, steinerne Gebäude zu errichten; Haraldr läßt in dem alten Königssitz Trondheim aus Stein nicht nur die Olafskirche mit zugehörigem Kloster, sondern auch eine Königshalle bauen;

diese Tätigkeit setzt der friedfertige Óláfr fort. Während seiner Regierung sollen zum ersten Male heizbare Zimmer (*ofnstofur*) gebaut worden sein⁴.

Aus dem höher kultivierten Süden kommt aber auch der Luxus, der sich in den Lebensgewohnheiten zeigt. In den Tagen von Óláfr Kyrri war das Leben schon so üppig geworden, daß man Winter und Sommer den Boden der Festhallen mit Stroh bedeckte und weite, zusammengeschnürte Beinkleider (*drambhosur lerkadur*) trug. Auch schnallte man Goldringe um die Beine; die neue Mode forderte lang herabreichende Gewänder, mit Bändern geschmückt und mit so engen Ärmeln, daß sie mit Schnüren über den Arm gezogen werden mußten; auch trug man hohe Schuhe mit Seide und Gold gesäumt⁵. Die norwegischen Hafenstädte haben also schon damals die nach ausländischem Muster gekleideten Stutzer gekannt. Nachdem Magnús die irischen Gewässer befahren hatte, kam eine Welle keltischer Mode nach Norwegen; jetzt trugen die Männer nackte Beine und kurze Schürze. Daß der König in dieser Mode Vorbild war, bezeugt sein Beiname *berfættir* oder *berbeinn*⁶. Die Anekdote des französischen Ritters Gíparðr, der sich im Kampfe mit den Gauten unzuverlässig und feige gezeigt hatte⁷, beweist uns, daß Norwegen schon in den Gesichtskreis der westeuropäischen Abenteurer getreten war.

Das ist also europäisches Leben, das sich im Norden zu entfalten beginnt. In Dänemark waren diese Einflüsse noch stärker als in Norwegen; denn dort hatte das Christentum schon früher Fuß gefaßt. Eine Königsgestalt wie Eiríkr Sveinsson war in diesem Jahrhundert nur dort möglich. Kurz nach seinem Regierungsantritt 1095 ging eine Welle frommer Begeisterung durch ganz Europa, als man zum Kreuzzug gegen die Ungläubigen auszog. Im Jahre 1098 macht der dänische König eine Pilgerfahrt nach Rom, bekommt von Papst Paschalis II. die Zusage, daß in seinem Land ein Erzbischofsstuhl errichtet werden soll, und stiftet in Piacenza und Lucca Spitäler für die skandinavischen Pilger. Kaum zurückgekehrt bekämpft er die deutschen Einflüsse im Lande der Wenden, aber schon 1101 ist er wieder auf dem Landwege nach Jerusalem. In Byzanz wird er vom griechischen Kaiser Alexios ehrenvoll empfangen; hier schiffte er sich ein, um nach dem

⁴ Hkr III, 226.

⁵ Hkr III, 227.

⁶ Hkr III, 255.

⁷ Hkr III, 496—498.

Heiligen Lande zu fahren, unterwegs aber starb er, am 10. Juli 1103, auf der Insel Cypern. Das Vorbild aber, das Eiríkr gegeben hatte, fand bald in Norwegen Nachfolge, denn König Sigurðr Jórsalafari unternahm schon 1106 einen Zug nach Jerusalem, der durch die Abenteuer, die er dabei bestand, und den dabei entfalteten Luxus in einer sagenumwobenen Überlieferung erhalten blieb (s. § 93).

92. In der Geschichte der westeuropäischen Kultur bedeutet das Jahr 1100 einen scharfen Einschnitt: das dunkle Mittelalter ist zu Ende, eine Zeit der Wiederbelebung fängt an. Man nennt deshalb das 12. Jahrhundert die zweite Renaissance, indem man als erste die Periode der Karolinger betrachtet, als das Studium und sogar das Nachahmen der Antike die kulturellen Bestrebungen beherrschte, und als dritte die eigentliche Renaissance am Ende des Mittelalters bezeichnet. Wiederbelebung der Antike ist der oft wiederholte Versuch, das geistige Leben zu der fast unerreichen Höhe der klassischen Kultur emporzuheben, sich durch ein erneutes Studium ihrer Kunstwerke ihre vorbildlichen Werte deutlich vor Augen zu stellen. Die Kirche hat oft gerade das Umgekehrte gepredigt, weil die Literaturwerke der Griechen und Römer von heidnischem Geist erfüllt sind und der wahre Christ die Werte des Lebens nur in der Bibel und den Werken der Kirchenväter suchen soll. Aber dennoch kehrt der europäische Mensch immer wieder zur antiken Kultur zurück, weil sie ja der Nährboden seiner eigenen christlichen Kultur gewesen ist.

Das 12. Jahrhundert hat wieder einmal diesen Weg beschritten. Man fing wieder an, die lateinischen Verfasser zu lesen; man fand Gefallen an der sinnlich berauschenden Dichtung; man studierte die Sprache, die Grammatik, und man versuchte selber ein Latein zu schreiben, das den edlen Vorbildern der Vergangenheit nicht unwürdig war. In ihren höchsten Leistungen erreichte dieses Zeitalter ein harmonisches Gleichgewicht zwischen künstlerischem Gestalten und intellektuellen Bestrebungen, das wir in der Person eines John von Salisbury wohl am schönsten ausgeprägt finden. Er war außerordentlich bewandert in den Werken Ciceros, den er als ein Muster für seine eigene Prosa wählte, und er war davon überzeugt, daß man nicht literarisch gebildet heißen kann ohne die Kenntnis der klassischen Dichter und Geschichtsschreiber, Redner und Philosophen. In diesen Bestrebungen war die Schule von Chartres Mittelpunkt und Vorbild;

hier lehrten die beiden bretonischen Brüder Bernard und Thierry, hier auch der berühmte Wilhelm von Conches.

Die Begeisterung für die lateinischen Schriftsteller hat ganz natürlich dazu geführt, daß man jetzt auch wieder sich beflissen hat, die Sprache der Kirche und der Wissenschaft nach klassischem Muster zu bilden. Man hat dem Latein dieser Periode nachgerühmt, daß es im großen und ganzen fehlerfrei ist; in dem Reichtum des Vokabulars zeigt sich ein tiefgehendes Studium der antiken Schriftsteller bis zu einer pedantischen Verwendung von seltsamen Glossen oder Konstruktionen; man sieht jedenfalls, daß diese Menschen nicht nur lateinisch schrieben, sondern auch lateinisch dachten. Das zeigt sich auch darin, daß dieses Jahrhundert ein Höhepunkt des lateinischen Kirchengesangs war, vielleicht aber noch stärker in der merkwürdigen Dichtung der Goliarden, die ihre überschäumende Lebensfreude, die zuweilen zu Sittenverwilderung entarten konnte, in kerngesunden lateinischen Liedchen ausgejubelt haben. Die *Carmina Burana* zeigen das „himmelhoch jauchzend, zu Tode betrübt“ der damals sich an den Universitäten und Klosterschulen herumtummelnden Jugend.

Eine Renaissance ist aber nie nur eine Wiederbelebung der Antike. Wenn ein Volk oder ein Zeitalter sich wieder die klassische Kultur als Norm setzt, so hat es sich schon innerlich zum Verständnis für die Antike durchgerungen und es ist so weit gereift, daß die Gedanken zur Höhe der klassischen Dichter und Denker heranreichen. Deshalb zeigt sich in jeder Renaissance auch das Bestreben, das eigene Kulturleben in den arteigenen Formen zu gestalten; immer finden wir neben der oft etwas künstlichen Nachahmung der Antike auch die Äußerungen einer aus der Volksseele selbst gewachsenen Kunst. In Frankreich, damals das Herzland Westeuropas, entwickeln sich in diesem Jahrhundert die *chansons de geste* und die Dichtung der Troubadours, jetzt entstehen die ersten Versuche des gotischen Baustils mit den ihm eigentümlichen Ogivbogen und jetzt auch die Glasmalerei.

Die geistige Atmosphäre Westeuropas ist im 12. Jahrhundert so reich und lebendig, daß hier bildende Kräfte wirksam sind, die weit ausstrahlen können. In dieser Hinsicht war die katholische Kirche als eine alle Völker Europas umfassende Organisation besonders dazu geeignet, die kulturellen Bestrebungen in verhältnismäßig kurzer Zeit zu den entlegensten Teilen unseres Weltteils zu bringen; wo der Boden fruchtbar war, hat die ausgestreute Saat

schnell Wurzeln getrieben. Auch Island wurde von diesem Strom berührt, aber in diesem weltabgewandten Ultima Thule haben diese Impulse nicht in erster Linie eine tiefgehende Beschäftigung mit der klassischen Kultur herbeigeführt, sondern eine Wiederbelebung der im Volke selbst erhaltenen Tradition.

93. Die skandinavischen Fürsten haben sich eifrig bemüht, der Kirche den ihr zukommenden Platz zu geben. Der dänische König Eiríkr Sveinsson hat selber den Papst in Rom besucht und ist auf einer Reise zum heiligen Land gestorben (s. § 91). Der norwegische König Sigurðr, ein Sohn von Magnús berfœttr, hat nach einer ähnlichen Fahrt seinen Beinamen Jórsalafari bekommen. Dieser Zug, der von mehreren Dichtern besungen und nach einigen Generationen sagenhaft ausgeschmückt wurde, hat nicht weniger als vier Jahre gedauert (1107—1111). Schon in Spanien fing der König an, die Ungläubigen zu bekämpfen; dort soll er Lissabon von den Sarazenen erobert haben. In Sizilien besuchte er Roger, dem er der Überlieferung nach den Königsnamen verliehen haben soll. Dann geht die Fahrt weiter nach Jerusalem, wo er zusammen mit König Baldwin die Stadt Sidon belagerte. Auf der Rückreise hat er den griechischen Kaiser Alexios (den die nordischen Quellen Kirjalax nennen) und den späteren deutschen Kaiser Lothar den Sachsen besucht. Das waren also europäische Verhältnisse, mit denen er in Berührung kam, und er zeigte sich, wenn wir der isländischen Überlieferung Glauben schenken dürfen, den Umständen gewachsen. In der Stadt der Wunder Byzanz wurden auch von ihm Wunder erzählt. Schon seine Ankunft soll ein Ereignis für die verwöhnte Bevölkerung dieser Stadt gewesen sein, als er seine Flotte mit vollen Segeln auf den Hafen zusteuern ließ. Alexios soll ihn mit aller gebührenden Ehre empfangen und Spiele im Hippodrom veranstaltet haben. Mit verschwenderischer Pracht hat der norwegische König sich dort hervorgetan; damals beliebte Anekdoten wurden von ihm erzählt und geglaubt⁸. Das bedeutet nur, wie tief die skandinavische Welt von diesem sich durch prächtigen Aufwand nicht weniger als durch ruhmreiche Kriegstaten auszeichnenden Zug be-

⁸ So die Geschichte, daß er das Feuer mit Nüssen schüren ließ, als der Kaiser einmal verboten hatte, ihm Brennholz zu liefern, vgl. Hkr III, 499—500. Diese Anekdote wurde auch von Haraldr harðráði erzählt (Flat III, 295) und war im Mittelalter sehr beliebt; vgl. meine Bemerkungen ANF 47 (1930) S. 69—72.

eindrückt worden ist. Hier können wir nicht mehr von einem reckenhaften Wikingertum reden, sondern vielmehr von dem mittelalterlichen Rittersum.

Auch für die kirchlichen Interessen hat König Sigurd Verständnis gezeigt. Wir werden § 124 bemerken, daß er von seiner Reise ein herrlich geschmücktes Plenarium heimgebracht hat. In Jerusalem soll er von König Baldwin einen Span des heiligen Kreuzes bekommen haben; seinerseits hat er dem Patriarchen geloben müssen, daß er die Kirche mit allen ihm zu Gebote stehenden Mitteln fördern, in seinem Lande einen Erzbischofsstuhl stiften und die Kirchenzehnten einführen wolle⁹. Um 1120 hat er das letzte Gelübde einlösen können, aber zur Ernennung eines Erzbischofs in Nidaros kam es erst einige Jahre nach seinem Tode (und zwar 1152). Die Kirche hat natürlich dazu beigetragen, daß die westeuropäische Kultur auch in Norwegen Eingang gefunden hat, aber dazu haben die damals kräftig emporstrebenden Handelsstädte ebenfalls mannigfache Möglichkeit geboten¹⁰.

Es war fast zur Gewohnheit geworden, daß die Herrschaft über Norwegen zwischen zwei Königen geteilt war. Das war schon der Fall gewesen in den Tagen von Magnús und Haraldr harðráði; bis 1122 hatte auch Sigurðr mit seinem Bruder Eysteinn zusammen regiert, und als er selber 1130 gestorben war, mußte sein Sohn Magnús wieder die Herrschaft mit seinem angeblichen Oheim Haraldr Gilli teilen. Dieser war aus Irland gebürtig, hatte sich auf den Hebriden einem norwegischen lendrmaðr zugesellt und diesem erzählt, daß er ein Sohn von Magnús berfættr sei. Als er 1129 nach Norwegen gekommen war, forderte er deshalb einen Teil des Landes, und als ein Gottesurteil seine Ansprüche als rechtmäßig erwiesen hatte, war er dazu berechtigt, die Königskrone zu tragen. Er war der erste einer Reihe von Abenteurern, die aus den westlichen Inseln als Kronprätendenten gekommen sind und in Norwegen Unruhe gestiftet haben. Ein zweiter war sein Zeitgenosse und Mitbewerber Sigurðr Slembidjárn, später kam der bedeutendste von allen: Sverrir Sigurðarson.

Jetzt fängt eine Schreckenszeit für Norwegen an. In dem Kampf um die Macht zwischen den Kronprätendenten ging die königliche

⁹ Vgl. Hkr III, 279—280.

¹⁰ Ordericus Vitalis (Hist. Eccles. X S. 767, Ausg. Duchesne) erwähnt unter König Sigurds Regierung sechs norwegische Kaufstädte (nl. Bergen, Kongehelle, Nidaros, Sarpsborg, Oslo und Túsberg), wohin die Reichtümer der ganzen Welt verschifft wurden.

Autorität gänzlich verloren, und das war um so gefährlicher, als eben in dieser Zeit in allen skandinavischen Reichen der entscheidende Kampf zwischen der königlichen Gewalt und der Macht des Adels ausgetragen wurde; dieser wurde erst 1240 in Norwegen endgültig entschieden, als Hákon Hákonarson nach dem Tode des Herzogs Skúli die unbestrittene Alleinherrschaft erlangt hatte. Waren die fortwährenden Wirrnisse schon Ursache eines kulturellen Niedergangs in dem zerrütteten Lande, schlimmer noch war es, daß diese Kämpfe mit unsäglichter Rohheit und sittlicher Verwilderung ausgefochten wurden. Mit irischer Grausamkeit hat Haraldr Gilli seinen Neffen Magnús behandelt, als er ihn 1135 gefangen genommen hatte: er hat ihm die Augen ausstechen, ein Bein abhauen und schließlich entmannen lassen. Und diesen unglücklichen Krüppel hat im nächsten Jahr der Sohn eines Pfaffen, Sigurðr Slembiðjákn, wieder aus seinem Kloster hervorholen lassen, um mit ihm sein ränkevolles Spiel zu treiben.

In dieser Zeit wird die Herrschaft sogar unter drei Mitregenten verteilt. Während der Jahre 1136—1139 regieren zusammen Magnús der Blinde und zwei Söhne des 1136 in seinem Bett ermordeten Haraldr Gilli, nämlich Ingi kryplingr und Sigurðr. Aber in der Periode zwischen 1142—1155 müssen die beiden letztgenannten das Reich wieder mit einem aus Schottland gekommenen Abenteurer Eysteinn teilen, der sich für einen Sohn des Haraldr Gilli ausgab. Jedes Jahr tobt in irgendeinem Teil des unglückseligen Landes der Krieg, und die mächtigen Adelsgeschlechter verwenden die echten oder angeblichen Sprossen des königlichen Hauses, um damit ihre eigenen Interessen zu fördern. Bürgerzwiste kennzeichnen sich immer durch eine fast unglaubliche Grausamkeit; wenn einer das Unglück hatte, in die Hände seiner Feinde zu fallen, wurde er verstümmelt oder geblendet. In der Schlacht bei Holm inn grá zwischen Magnús dem Blinden und Haraldr Gillis Söhnen wurde Sigurðr Slembiðjákn gefangen genommen und unter den schrecklichsten Martern zu Tode gebracht¹¹.

Eine solche Zeit ist für die Pflege der Kunst nicht günstig. Wenn wir im Verlauf dieses Jahrhunderts die Kultur in Norwegen immer tiefer sinken sehen, bis um 1180 der Norweger Theodericus sich darüber beklagt, daß man die Geschichte seines eigenen Volkes aus dem Munde der Isländer erfahren muß, so dürfen wir diesen

¹¹ Vgl. Hkr III, 366—367.

Verfall des geistigen Lebens der Auflösung der gesellschaftlichen Verhältnisse während dieser Schreckenszeit zuschreiben.

94. Während der zweiten Hälfte des 11. Jahrhunderts gelingt es dem Christentum auf Island, zu einer nationalen Kirche zu werden. Früher haben wir schon darauf hingewiesen (s. § 90), daß um das Jahr 1050 noch fremde Geistliche eine Art bischöflicher Gewalt ausüben; 1048 wird ein gewisser Bjarnvarðr aus Sachsen Bischof und 1051 tritt neben ihm der aus Irland gebürtige Jón auf. Aber wie mühevoll es für diese Geistlichen auch war, mit dem isländischen Volk in Berührung zu kommen, ihre Arbeit wurde doch von Erfolg gekrönt. Das beweisen schon die Pilgerfahrten, die von isländischen Männern und Frauen nach Rom unternommen wurden.

Die Saga-Überlieferung gibt darüber nur hin und wieder Auskunft. Es ist ja nur von denjenigen, die in den von der Saga geschilderten Verwicklungen eine Rolle gespielt haben, eine Romfahrt aufgezeichnet worden, wie z. B. die *Ljósvetningasaga* (s. § 262) erzählt, daß Þorvarðr Hǫskuldsson und Brandr Gunnsteinsson, als sie 1048 zu einer dreijährigen Acht verurteilt wurden, sich zum Papst begaben, um Sühnung für die von ihnen verübten Gewalttätigkeiten zu bekommen. Die *Laxdælasaga* (s. § 243) berichtet, daß der Häuptling Gellir Þorkelsson im Alter von 60 Jahren nach Rom gezogen war und auf der Rückreise 1073 in Dänemark gestorben ist. Von einem Orkadenjarl wie Þorfinnr Sigurðarson ist es nur selbstverständlich, daß die Überlieferung seine Pilgerfahrt im Jahre 1050 erhalten hat.

Das sind also nur ganz wenige Beispiele. Aber sie sind auch eben nur Beispiele. Das *Necrologium* des berühmten Klosters Reichenau enthält die Namen von 39 isländischen Männern und Frauen, die auf ihrer Pilgerfahrt dort Aufnahme gefunden haben¹²; das waren nur einfache Leute, die die Saga-Überlieferung nicht erwähnt. Von Island führte aber der Weg nicht nur über Dänemark und Deutschland nach Rom; andere zogen von Holland aus den Rhein entlang südwärts und wieder andere über England und Frankreich. Alle diese Leute hatten aber die Pracht der italienischen Städte gesehen, hatten andere Völker und andere Sitten kennengelernt, die reich entfaltete Kunst in den Kirchen bewundert; wenn sie wieder in ihre Heimat zurückkehrten, brachten sie einen Hauch des europäischen Lebens mit.

¹² Vgl. *Diplomatarium Islandicum* I, 170—172.

Das christliche Leben auf Island wurde aber in stärkstem Maße gefördert, als ein einheimischer Klerus ausgebildet worden war. Schon Gizurr Teitsson, der im Auftrage des norwegischen Königs Óláfr Haraldsson die Bekehrung Islands veranlaßt hatte, sandte seinen Sohn Ísleifr 1021 nach dem Kloster Herford in Westfalen, als dieser ein fünfzehnjähriger Knabe war. Dort ist er bis 1028 geblieben; in diesem Jahre hat er auf seiner Heimreise auch König Olaf besucht. Nach Island zurückgekehrt, zieht er in seinen Familienbesitz in Skálaholt ein und ist dort als Priester und goði tätig. Im Jahre 1055 macht er eine Reise nach Rom; er besucht erst den Deutschen Kaiser Heinrich III., dem er nach isländischer Häuptlingssitte einen weißen Bären geschenkt haben soll, und begibt sich sodann zu Papst Victor II¹³. Dieser schickt ihn zum Erzbischof von Bremen, Adalbert, der ihn am 26. Mai 1056 zum Bischof von Island weiht. Jetzt fängt die eigentliche Organisation der Kirche an; Ísleifr, der sich von seiner Frau Dalla trennt, richtet auf seinem väterlichen Hof Skálaholt den Bischofssitz ein.

Seine Amtstätigkeit wird ihm schwer genug gefallen sein. Ein nur sehr dürftig ausgebildeter Priesterstand konnte ihm nur wenig Hilfe bieten, und die eigenwilligen, streitsüchtigen Häuptlinge störten sich kaum an seinen Mahnworten. Neben ihm waren aber auch noch andere Geistliche tätig, was nur Verwirrung in der Führung der isländischen Kirche verursacht haben dürfte. Das gilt zwar weniger von Bischof Bjarnvarðr, der bis 1067 auf der Insel geblieben ist, mehr aber von sich den Bischofstitel anmaßenden Geistlichen, die, wie die *Hungrvaka* erzählt, ein weit gelinderes Regiment führten als Ísleifr. Unter diesen werden sogar drei *ermskir* Bischöfe Petrus, Abraham und Stephanus erwähnt, die wohl nicht als armenische zur Sekte der Paulikianer gehörende Geistliche zu betrachten sind, sondern aus dem ostpreußischen Ermland gekommen und deshalb griechisch-katholisch waren; die engen Verbindungen zwischen den russischen Varägern und Skandinavien hat dazu führen können, daß Geistliche aus Rußland auch in Skandinavien missionierten und so auch ausnahmsweise bis nach Island gelangten¹⁴.

Bischof Ísleifr hat sich deshalb bemüht, die Bildung der einheimischen Geistlichen zu verbessern. In Skálaholt nahm er junge

¹³ Die isländische Überlieferung nennt den Papst Leo; das war aber Leo IX., der schon 1054 gestorben war.

¹⁴ Vgl. M. M. Lárusson, *Íslenzk Fræði* Nr. 18 (1960) S. 23—38.

wißbegierige Leute auf, die er zum Priesterstand ausbildete; aus seiner Schule sind nicht weniger als drei künftige Bischöfe hervorgegangen: sein Sohn Gizurr, sein Verwandter Kolr Þorkelsson und Jón Ögmundarson. Durch diese Schularbeit hat Ísleifr eine Reihe von Männern ausgebildet, die für die Erhaltung und Pflege der einheimischen Kulturgüter bedeutsam geworden sind.

Die Arbeit des Vaters wurde durch seine beiden Söhne erfolgreich fortgesetzt. Teitr wurde bei dem mächtigen Häuptling Hallr Þórarinnsson in Haukadál erzogen und hat, nachdem er durch seinen Vater für den Priesterstand ausgebildet war, in Haukadál mit schönem Erfolg eine Schule geleitet. Der spätere Bischof Jón Ögmundarson konnte nie von trefflichen Männern reden hören, ohne zu sagen: „So war auch mein fóstri Ísleifr; er war der schönste, der tüchtigste, der beste von allen Menschen“¹⁵. Schon der Umstand, daß Ari inn fróði aus seiner Schule hervorgegangen ist, zeigt uns, wie sehr Teitr darauf bedacht war, seinen Unterricht auch in nationalem Sinne zu geben.

Sein um zwei Jahre älterer Bruder Gizurr wurde von seinem Vater in ebendieselbe Schule in Herford geschickt, wo er selbst ausgebildet worden war. Nach dem Tode Ísleifs im Jahre 1080 wurde er zu dessen Nachfolger erwählt; 1082 geht er nach Rom, um dort das pallium zu holen, und bekommt vom Papst Gregor VII. den Auftrag, sich von dem Magdeburger Bischof Hartwig weihen zu lassen. Die Begegnung mit dem berühmten Papst hat, wie sich aus seiner Verwaltung des Bischofsamtes ergibt, einen tiefen Eindruck bei ihm hinterlassen. Die Würde der christlichen Kirche hat er dadurch gesteigert, daß er in Skálholt, das er zum Sitze des Bischofs erhoben hatte, eine stattliche Domkirche hat bauen lassen. Seine organisatorischen Bestrebungen zeigen sich, als er eine Volkszählung durchführen und das nationale Vermögen abschätzen läßt, damit er im nächsten Jahr 1097 die Zehnten für die Kirche einführen kann (s. § 132). Im Laufe eines Jahrhunderts ist es den isländischen Bischöfen gelungen, die Kirche zu einer festgefügtten, europäischen Verhältnissen entsprechenden Organisation auszubauen.

Daneben hat sich aber auch die isländische Kultur unter dem Einfluß des westeuropäischen Geisteslebens so weit geändert, daß eine richtige schriftliche Literatur sich entwickeln konnte. Im zweiten Teil des 11. Jahrhunderts werden die beiden Männer

¹⁵ Vgl. Biskupasögur I, 55—56, 154 und 219.

geboren und erzogen, die am Eingang der Geschichtsschreibung der Sagainsel stehen, Sæmundr und Ari, beide von der bewundernden Nachwelt mit dem Beinamen „der Weise“ geehrt.

95. Island hatte während der ersten Hälfte des 12. Jahrhunderts eine ruhige Zeit (die *fríðaröld*); die Familienfehden hatten allmählich nachgelassen und die Kirche hatte jetzt Gelegenheit, ihren Einfluß auszuüben. In diesen Jahren sind dort Bischöfe tätig gewesen, die sich durch vorbildlichen Lebenswandel und einen hohen Bildungsgrad auszeichneten (s. § 94). Als Bischof Gízur Ísleifsson sechzig Jahre alt geworden war, konnte er seine Visitationsreisen in dem ausgedehnten Gebiet seines Bistums nicht mehr machen, und so hatten die Bewohner des nördlichen Teiles der Insel nur selten unmittelbare Berührung mit ihrem Kirchenfürsten. Hier regte sich deshalb der Wunsch, einen eigenen Bischofsitz in diesem Landesteil zu bekommen, und dieses Verlangen war um so berechtigter, als der nördliche Distrikt auch der volkreichste der ganzen Insel war. Bischof Gízur war dazu bereit, diese Pläne zu fördern: er bestimmte ein Drittel seiner Einkünfte für das neue Bistum und wählte mit Zustimmung des Volkes im Nordland den Priester Jón Ögmundarson zum Bischof.

In jener Zeit war die kirchliche Organisation in Skandinavien neu geordnet worden. Der dänische König Eiríkr Sveinsson hatte während seines Besuchs in Rom 1098 von Papst Paschalis II. die Bewilligung zur Stiftung eines Erzbistums in Lund bekommen, und schon 1104 wurde Özur Sveinsson mit dem *pallium* bekleidet. Dadurch waren die skandinavischen Völker in einer eigenen Kirchenprovinz vereinigt und wurden die Bande mit der deutschen Kirche, die ohnehin nur schwach gewesen waren, durchschnitten. Im Jahre 1106 wurde Jón Ögmundarson in Lund geweiht; als er nach Island zurückgekehrt war, ließ er sich in dem neuen Bischofsitz zu Hólar nieder, den der Priester Illugi Bjarnarson dafür geschenkt hatte. Jóns erste Arbeit war es, dort eine Kirche zu bauen, die unter seinen Nachfolgern öfters verschönert und vergrößert wurde¹⁶.

¹⁶ Im Anfang des 12. Jahrhunderts finden wir eine rege Bautätigkeit im Norden; nach der Stiftung des Erzbistums Lund wurde dort die Krypta gebaut, die schon 1123 geweiht werden konnte. Als der Orkadenjarl Hákon Pálsson 1122 von seiner Pilgerfahrt nach dem Heiligen Lande zurückgekehrt war, ließ er nach dem Vorbild der Heiligen Grabkirche in Jerusalem die Kirche von Orphir bauen.

Bis 1121 hat Jón Ögmundarson mit kräftiger Hand sein Bistum verwaltet; als ein Beispiel seines eifrigen Bemühens für das Christentum erwähnen wir, daß er sogar die alten Namen der Wochentage, in denen die heidnischen Götter noch fortlebten, durch andere, mit Ordnungszahlen gebildete Namen ersetzt hat. Auf die Sitten hielt er ein wachsames und strenges Auge; er hat die weichen und unzünftigen Liedchen, die man nach ausländischer Mode wohl schon damals bei Tanzfesten gesungen hat (s. § 162), unter Androhung kirchlicher Strafen verboten¹⁷. Er blieb deshalb dem Volke in dankbarer Erinnerung, und als später die kirchliche Politik im Nordviertel einen eigenen Heiligen zu haben wünschte, wurde er dazu erwählt. Die Berechtigung dazu gab der fromme Eifer, mit dem Bischof Jón die Interessen der Kirche gefördert, aber dadurch auch das geistige Leben Islands erheblich gesteigert hatte. Seine Nachfolger waren Ketill Þorsteinsson (bis 1145) und Björn Gilsson (bis 1162), die beide, wie wir noch sehen werden, die Stiftung der ersten Klöster veranlaßt haben (s. § 137).

Bischof des Südländes, in Skálaholt, blieb Gízzur Ísleifsson bis zu seinem Todesjahr 1118. Nach ihm kam Þorlákr Runólfsson, der bis 1133 gelebt hat; die Überlieferung erzählt, daß er sich auf seinem Totenbett die *Cura Pastoralis* des Papstes Gregor hat vorlesen lassen, ein Beweis dafür, daß er sich darum bemüht hat, eine Bücherei anzulegen. Sein Nachfolger war Magnús Einarsson, der die Kirche von Skálaholt ausbessern ließ und im Jahre 1148 durch einen schrecklichen Brand in einem Gehöft zu Hítardalr, wo mehr als 70 Menschen das Leben verloren haben, umgekommen ist.

Kennzeichnend für diese Periode ist die Sorge für eine gute schulmäßige Ausbildung der Geistlichen. Wir haben § 94 schon die Schule von Haukadálr genannt, wo Teitr Ísleifsson fast ein halbes Jahrhundert tätig gewesen ist; unter seinen Schülern waren Männer wie die Bischöfe Þorlákr Runólfsson und Björn Gilsson, oder der berühmte Ari inn Fróði. Sobald aber in Hólar der neue Bischofssitz gestiftet worden war, sollte auch hier eine Bildungsanstalt damit verbunden werden; Bischof Jón Ögmundarson richtete hier schon 1107 eine Schule ein. Er wird wohl selber einen tätigen Anteil am Unterricht genommen haben; von

¹⁷ Vgl. Biskupasögur I, 237: *leikr sá var hærr mönnum at kveða skyldi karlmaðr til konu í dans blautlig kvæði ok regilig, ok kona til karlmanns mansöngsvisur.*

seinen Mithelfern werden nur ein gewisser Gísli Finnason, der dort die lateinische Sprache lehrte, und ein anderer, Rikinni, der Singkunst und Poetik dozierte, genannt. Beide waren keine Isländer; Gísli war aus Gautland gebürtig und Rikinni wird in unseren Quellen als Franzose angegeben, war aber, seinem Namen nach zu urteilen, wohl eher deutscher Herkunft, vielleicht also ein Mann aus dem südniederländischen Sprachgebiet¹⁸.

Neben diesen beiden Schulen gab es noch ein Bildungszentrum auf Island: das war Oddi im Südwesten der Insel, wo der weise Sæmundr als Priester tätig war. Er hatte in seiner Jugend in Frankreich studiert und war 1076 zusammen mit Jón Ögmundarson, der auf seiner Rückreise aus Rom Paris besucht hatte, über Deutschland zurückgekehrt. In Oddi hat Sæmundr sich angesiedelt und hier eine dem Heiligen Nikolaus gewidmete Kirche gestiftet. Bis 1133 hat er dort gewohnt und eine reiche schriftstellerische Wirksamkeit, von der wir bald berichten werden (s. § 128), entfaltet. In den folgenden Jahrhunderten bleibt Oddi ein Mittelpunkt, wo besonders die einheimische Tradition Islands mit Liebe gepflegt wird (s. § 173).

Schließlich hat Bischof Jón auch die Gründung des ersten Klosters auf Island veranlaßt. Die nicht ganz zuverlässige Überlieferung erzählt¹⁹, daß er auf dem Frühlingsding in Þingeyrar, als die Witterung so kalt war, daß die Erde nicht grünen konnte, gelobt haben soll, dort ein Kloster zu stiften, damit das schlechte Wetter nachlassen werde. Es hat aber ziemlich lange gedauert, bis endlich die Weihung des Klosters stattfinden konnte; das geschah erst 1133 durch Jóns Nachfolger Ketill Þorsteinsson. Der erste Abt war Vilmundr Þórólfsson, der selber in der Schule von Hólar unter Jóns Leitung ausgebildet worden war. Auch dieses Kloster wurde im Laufe der Zeit eine Pflegestätte der nationalen Kultur; einige Werke der altnordischen Literatur sind innerhalb seiner Mauern entstanden²⁰.

¹⁸ Vgl. N. Beckman, MM 1915 S. 194. Darf man ihm die altfranzösische Psalmenübersetzung zuschreiben, die in der isländischen Handschrift AM 618 4^o bewahrt geblieben ist? vgl. Beckman-Kaalund, *Alfræði íslenzk* II S. XX.

¹⁹ S. Biskupasögur I, S. 171 und 244.

²⁰ Und zwar Biographien norwegischer Könige (s. §§ 208—209), die *Sverrissaga* (s. § 206), vielleicht auch die *Heiðarvígasaga* (s. § 251).

A. DIE SKALDISCHE DICHTUNG

96. Die Zeit der Bekehrung war eine Periode, in der Altes abgebrochen und Neues aufgebaut wurde. Das Schicksal hat es so gefügt, daß der Übergang eine große Zeitspanne gedauert und deshalb ruhig und gleichmäßig stattgefunden hat. Die christliche Kirche war in den ersten Jahrzehnten nur sehr schwach organisiert; die Bischöfe waren alle aus anderen Ländern gebürtig und standen dadurch den isländischen Verhältnissen fremd gegenüber. Die niedrigere Geistlichkeit mußte noch ausgebildet werden und bestand in der Anfangszeit überwiegend aus Personen, die ihre mangelhaften Kenntnisse nur mit aufrichtigem Glaubenseifer aufwiegen konnten. Zudem strebten die Großbauern danach, Eigenkirchen zu stiften, um dadurch das Recht zu erhalten, selber die darin amtierenden Priester anzustellen; das hatte aber zur Folge, daß diese Geistlichen in einem Abhängigkeitsverhältnis zu den Kirchenpatronen standen, und daß diese hinwiederum die Priester aus ihren Dienstleuten oder Pächtern wählten und nur auf ihre Treue, nicht aber auf ihre geistliche Bildung achteten.

Dennoch fängt mit der Bekehrung die Ära der Schreibkultur an. Das gesprochene Wort, bis dahin alleiniger Träger aller einheimischen Traditionen, bekommt in der Schrift einen gefährlichen Mitbewerber, denn das geschriebene Wort zeigte nicht nur bald seine Überlegenheit in der Erhaltung einer Überlieferung, sondern es war auch aufs engste gerade mit den fremden, in das nordische Geistesleben einbrechenden Kulturelementen verbunden. Die ersten Bischöfe besaßen, soweit wir urteilen können, die Bildung, um die christliche Kultur auf Island zu verbreiten; einer von ihnen, der Engländer Bjarnvarðr, trägt den Beinamen „der Buchgelehrte“ (*enn bókvísi*), und von dem aus der Normandie gebürtigen Bischof Rúðólfr erzählt die *Landnáma*, daß er bei seiner Abreise im Jahre 1049 drei Mönche auf Island zurückgelassen haben soll; es ist also möglich, daß er in Boer im Borgarfjord, wo er sich angesiedelt hatte, die Bildung der einheimischen Geistlichkeit kräftig gefördert hat.

Aber vorläufig gehen die beiden Ströme, die christliche Bildung und die einheimische Tradition, in getrennten Flußbetten nebeneinanderher. Damit soll nicht gesagt sein, daß die beiden Kulturen von verschiedenen Volksgruppen oder -schichten getragen wurden, denn die intellektuellen Kreise, denen die Erhaltung der heidnischen Überlieferung am Herzen lag, waren gerade auch dem

christlichen Glauben am meisten zugänglich. Die Stützen der jungen Kirche waren zu gleicher Zeit die eifrigsten Hüter von Islands Vergangenheit. Es zeigt sich mehrfach in der westeuropäischen Welt, daß die Kreise der Geistlichkeit den Überlieferungen aus der nationalen Vergangenheit ein reges Interesse entgegenbrachten; in den Klöstern war es nicht ungebräuchlich, daß die Heldenepik als Unterhaltungsstoff im Refektorium gewählt wurde, manchmal zum Ärger eifriger Prälaten, wie das von Alkuin erzählt wird. Auch auf Island war das der Fall: mit erstaunlicher Treue haben die intellektuellen Kreise die Erinnerungen an die Zeit des Heidentums bewahrt, bis sie in der Zeit, als man die Feder zu führen verstand, aufgeschrieben und für die Nachwelt gerettet wurden.

Ein so tiefer Einschnitt in das Geistesleben eines Volkes wie die Bekehrung muß sich auch auf die Literatur ausgewirkt haben. Weil die heidnischen Kulthandlungen nicht mehr stattfanden, kommt auch das Ende für die Kultdichtung; ihr gegenüber war die Geistlichkeit unnachgiebig. Von der Hymnendichtung ist uns deshalb fast gar nichts überliefert worden; für Lieder, die die Taten der Götter verherrlichten, ist die Zeit vorüber. Die Götter wurden nunmehr als Dämonen betrachtet; es war unumgänglich, daß besonders die skaldische Dichtung sich den neuen Umständen anpassen mußte.

Von den Skalden Hallfrøðr und Sighvatr wird erzählt, daß der norwegische König ihnen nicht gestattete, die drápa vorzutragen, mit der sie ihn zu preisen beabsichtigten. Wir dürfen annehmen, daß Olaf dem skaldischen Preislied mißtrauisch gegenüberstand, weil seine Kenningtechnik sich derart entwickelt hatte, daß die Namen der heidnischen Götter festes Bestandteil der Umschreibungen waren. Diese Poesie konnte nur dann weitergepflegt werden, wenn sie dieses jetzt anstößige und den Glaubenseifer der Geistlichkeit herausfordernde heidnische Element abstreifen konnte. Das ist ihr merkwürdig schnell gelungen. Die Gunst der Fürsten war den Skalden unentbehrlich geworden; es galt, sich ihren Wünschen zu fügen oder sonst ungehört und unbelohnt zu bleiben. In wenigen Jahrzehnten verschwinden die Götternamen aus der Skaldendichtung, an die Stelle der prunkvollen, vielgliedrigen und ineinander geschachtelten Umschreibungen treten jetzt schlichte poetische Bilder, die unserem poetischen Empfinden mehr zusagen. Das war für die Dichter jener Übergangszeit eine schwere Aufgabe, die sie nur dadurch bewältigen konnten, daß

sie die poetische Kenningtechnik auf eine ganz neue Grundlage stellten. Einige Typen, die als besonders kunstvolle Leistungen beliebt geworden waren, werden nach 1000 plötzlich vermieden; man hat also nicht versucht, die heidnischen Namen auszumerzen, sondern die ganze damit zusammenhängende Technik fallen lassen¹. Erst als ein Jahrhundert vorübergegangen ist, hat man die Freiheit des Geistes wiedererlangt, die es den Dichtern gestatten wird, die Götternamen als unschuldigen poetischen Schmuck zu verwenden; erst dann wagt man es wieder, die bewunderten dichterischen Vorbilder der heidnischen Periode nachzuahmen².

Nun wurde zwar die skaldische Poesie am norwegischen Königshof unter schweren Druck gesetzt, aber es läßt sich denken, daß auf Island in der Dichtung die alten und jetzt sinnentleerten Götternamen noch ohne allzu große Hemmungen gebraucht werden konnten. Das ist an sich möglich und H. Kuhn hat eine Reihe von Strophen angeführt, in denen solche ‚heidnischen‘ Kenningar noch vorkommen³. Die Fälle sind aber selten und sie zeigen bei näherem Zusehen, daß sie das allgemeine Bild der Skaldik dieser Epoche nicht ändern können⁴. Das ist ja auch selbstverständlich. Das skaldische Preislied hat sich anpassen müssen und sich deshalb eine andere Ausdrucksweise geschaffen; wie sollten dann die isländischen Dichter, die zu Hause blieben, nicht auch sich dem neuen Stil gemäß verhalten haben?

Die Skaldenpoesie bekommt einen naiveren, frischeren Zug; die Sätze fließen natürlicher, weil ihr Wortgebrauch schlichter ist; schmückende Beiwörter übernehmen die Rolle der prunkvollen Kenning. Man möchte an eine Wiedergeburt der Poesie glauben, weil sie Fesseln, die sie zu ersticken drohten, abgeworfen hat und in einer freieren Luft atmen kann. Wir werden deshalb auch im 11. Jahrhundert mehreren Dichtern begegnen, die mit großem Geschick die schlichte Ausdrucksform mit einer peinlichen Beachtung der metrischen Regeln verbunden haben. Dennoch scheint etwas gestorben zu sein, das Lebensnerv dieser Poesie war; sie

¹ Es sind Umschreibungen wie *flóttá felli-Njörðr* und *Hrungnis hausprengrir*.

² Für die Umschichtung der Kenningtechnik vgl. meine *De Skaldenkenningen met mythologischen inhoud* (Haarlem 1934) für die Verwendung der heidnischen Götternamen und E. Noreen, *Studier i fornvästnordisk Diktning I* (Uppsala 1921) S. 27—44 für die oben erwähnten Kenningtypen.

³ ZfdA 79 (1942) S. 133—166.

⁴ Vgl. meine *Einwendungen* ZfdA 87 (1956) S. 125—131.

wird nicht nur schlichter, sondern auch dürftiger; sie hat ihre Technik nicht erneuert, sondern eher abgebaut. Wenn sie zu neuer Blüte gelangen wird, treibt sie keine neuen Sprossen, sondern erneuert nur, was im Grunde schon längst verdorrt war. Zeichen der Erstarrung ist die Sprache selbst, denn der Satzbau erobert sich nicht die Freiheit, den Stil der alltäglichen Rede zu ändern, sondern verharrt in den alten Bindungen⁵: die Skaldik ist eine Kunst, die nur von alten Traditionen lebt.

Wie sehr das der Fall war, zeigt sich eben in der Sorgfalt, mit der die Dichtung aus der heidnischen Zeit im Gedächtnis bewahrt wurde, aus der man fortwährend wieder Anregungen erfuhr. Um aber diese Poesie überhaupt verstehen zu können, mußte man über die Grundlage ihrer Kenningsprache — und das waren die heidnischen Götterbezeichnungen und Mythen — Bescheid wissen. So entwickelte sich ein antiquarisches Interesse für die heidnische Mythologie, das seinen Abschluß in der Snorra *Edda* gefunden hat. Wenn man also bedenkt, daß im elften Jahrhundert, als man über das Heidentum noch ausreichende Kenntnisse hatte, trotzdem Strophen mit Götternamen so selten vorkommen, so kann man daran ermessen, wie sehr man bestrebt war, sie zu vermeiden.

97. Eine poetische Kunst, die mit so schwierigen technischen Mitteln arbeitet wie die Skaldik, kann nur schwer den plötzlichen Ausfall eines integrierenden Elementes ertragen. Die Leistung der Hofskalden, die kunstgerechte dróttkvætt-Strophen gedichtet haben, obgleich eins der geläufigsten Sprachmittel ihnen versagt worden war, ist bewunderungswürdig. Es waren aber doch wohl die wenigsten, die das vermocht haben. Andere haben sich dadurch zu helfen gewußt, daß sie einfachere Versmaße gewählt haben, um einer natürlichen Prosasprache näher zu kommen. Wir finden im Anfang des 11. Jahrhunderts zwei eddische Versmaße, die mit skaldischem Schmuck ausgestattet für das höfische Preislied geeignet gemacht sind.

Die Schranken zwischen dem Eddalied und der skaldischen Strophe werden dadurch niedergerissen. Das skaldisch aufgeputzte Eddalied und die vereinfachte dróttkvætt-Strophe haben sich einander auf einer Mittellinie genähert, wo sie beide als hoffähig

⁵ Vgl. J. Fourquet, *L'ordre des éléments de la phrase en germanique ancien* (Paris 1938) S. 218.

betrachtet werden konnten. Dadurch war aber die goldene Zeit der eddischen Poesie vorüber. Sie sollte es auch durch die innere Logik der Entwicklung ohnehin gewesen sein. Denn war das Götterlied durch den Zusammenbruch des Heidentums verschwunden, das Heldenlied wurde nicht weniger gefährdet, weil ihm ja sein Nährboden, die heroische Lebensgesinnung, mit dem Einzug des Christentums entzogen wurde. Weil aber die alten Sagen ihre Anziehungskraft nicht eingebüßt hatten, mußten neue Wege gesucht werden, um sie der geänderten Gesinnung gemäß künstlerisch zu gestalten. Wir können das am deutlichsten an der Sage von Jung-Sigurd (s. § 117) und an den Helgiliedern (s. § 119—121) beobachten.

Jetzt ist die Zeit für das skaldische Eddalied gekommen. Eine Strophe, die in *málahátt* gedichtet ist und dabei Binnenreime und Kenningsprache verwendet, wird *haðarlag* genannt; als erster hat sie Þormóðr Trefilsson um 1012 in einem Lied verwendet, das Snorri goði preist (s. § 105). Die Verwendung der Binnenreime innerhalb so kurzer Verszeilen machte diese Strophenform aber schwierig; sie wurde nur ganz selten verwendet; erst um 1263 hat Sturla Þórðarson das *haðarlag* für ein Preislied auf Hákon den Alten gebraucht (s. § 160).

Aber auch die viel einfachere *fornyrðislag*-Strophe hat man einer solchen skaldischen Bearbeitung unterzogen; so entsteht das *toglag* oder *tøglag* das, so weit wir jedenfalls wissen, zum ersten Male von Þórarinn loftunga gebraucht worden ist (s. § 102). Dieses Gedicht war ein Preislied auf den dänischen König Knútr, der, nachdem er England erobert und Olaf den Heiligen aus Norwegen vertrieben hatte, eine überragende Stellung in der nordischen Welt errungen hatte. Es kann wohl nicht zufällig sein, daß eine solche Erneuerung, die zu gleicher Zeit eine Vereinfachung war, in seiner Umgebung versucht wurde. Am Hofe des dänischen Königs, wo neben skandinavischen Hofleuten auch zahlreiche Engländer eine leitende Stellung hatten, war die skaldische Poesie durch ihre dunkle Sprache kaum dazu geeignet, größeren Beifall zu erregen; aber ein einfaches Versmaß der Eddalieder, klangvoller gemacht durch reichliche Verwendung reimender und assonierender Silben, muß dem gemischten Gefolge von Knútr besser zugesagt haben⁶.

⁶ Die *toglag*-Strophe, die Bragi gedichtet haben soll, kann natürlich nicht als echt anerkannt werden.

So gewinnen die Kolonialreiche im Westen zum ersten Male einen bestimmenden Einfluß auf die Kunstentwicklung im skandinavischen Norden. Zwar bleibt es für das *tøglag*, das fast noch schwieriger zu meistern war als das *haðarlag*, nur bei ziemlich vereinzelter Verwendung, aber die bedeutendsten Dichter der nächsten Jahrhunderte haben es jedenfalls nicht verschmäht, Preislieder in diesem Versmaß zu dichten; Sighvatr hat zehn Jahre nach Þórarinn dem König Knútr eine drápa in *tøglag* gewidmet (s. § 102), später sind noch zu erwähnen Þórarinn stuttfeldr (s. § 115) und Einarr Skúlason (s. § 139).

Noch deutlicher bricht die neue Zeit in einem neuen Versmaß dieser Zeit durch, in dem *hrynhent*. Dieses kennzeichnet sich dadurch, daß alle Zeilen aus acht Silben bestehen und rhythmisch sehr gleichmäßig gebaut sind: sie bestehen gewöhnlich aus vier Trochäen. *Hrynhent*, „das strömende oder fließende Maß“ ist ein glücklich gewählter Name, denn im Gegensatz zu der ungleichen Druckverteilung in den Verszeilen des dróttkvætt machen diese *hrynhent*-Verse einen regelmäßigen, fast modernen Eindruck. Man wird dabei stärker an die lateinische Kirchenpoesie als an die altgermanische Dichtung erinnert; mehrere Forscher haben deshalb auch gemeint, daß das *hrynhent* eine Nachahmung der kirchlichen Poesie gewesen sei⁷. Dieses Versmaß wurde in den folgenden Jahrhunderten mit immer steigender Beliebtheit gebraucht und war in der geistlichen Poesie des 13. Jahrhunderts sogar die normale metrische Form. Zum ersten Male tritt es in der *Haferðinga-drápa* auf; die Landnáma⁸ erzählt, daß ein gewisser Herjólfur Barðarson mit Eiríkr dem Roten nach Grönland gefahren sei, und daß sie auf dieser Reise mit gefährlichen Wind- und Meerverhältnissen (*haferðingar*) zu kämpfen hatten. Er hatte an Bord einen Mann von den Hebriden, der nach überstandener Gefahr diese drápa gedichtet hat. Als ein Beispiel dieses Versmaßes führen wir die folgenden Stefzeilen an:

⁷ Vgl. Paasche, Norsk Lit. Hist. I, 238 und Heusler, Altgermanische Dichtung S. 28. und Deutsche Versgeschichte I, S 305—306; er denkt an das Vorbild der Hymnen, die oft im trochäischen Tetrameter abgefaßt waren und glaubt, daß der Mann der Hebriden diese in der Kirche hat singen hören. Halvard Lie MM 1952 S. 84ff. weist darauf hin, daß gerade beim Singen der regelmäßige trochäische Rhythmus überhaupt nicht gehört wurde und deshalb sucht er das Vorbild in lateinischen gereimten Gebeten, die gelesen wurden und also den Rhythmus deutlich ins Ohr klingen ließen.

⁸ Ausgabe 1900, S. 35, 124 und 156.

*Mínar biðk at munka reyni
meinalausan farar beina*⁹.

Es ist wohl nicht zufällig, daß wir das hrynhent zum ersten Male von einem Dichter der Hebriden verwendet finden; man darf wohl annehmen, daß es eine Schöpfung der nordbritischen Wikingerkolonien war¹⁰, wo ja das Christentum schon weit früher Fuß gefaßt hatte.

Wir haben schon bemerkt, daß gleichartigen Anregungen außer-nordischer Kunstformen das *hálfhnept* zuzuschreiben ist (s. § 85). Das sind alles Beispiele dafür, daß auch die Dichter neue Wege zu beschreiten versuchten: das Ergebnis war nicht immer eine Versform, die leichter zu bewältigen war als das *dróttkvætt*. Sie erheischte höchste Kunstfertigkeit, aber man bekommt dennoch den Eindruck, daß sie für den Hörer gefälliger und leichter faßbar war. Neben der kunstgerechten *drápa* treten jetzt auch Lieder auf, die durch das Fehlen der Kehrreimstrophe nicht mehr die kunstvolle Gliederung in einander die Waage haltende Absätze zeigen, sondern nicht mehr als eine einfache Aneinanderreihung von Strophen sind. Man nennt sie deshalb *visur*, wie das für die Reihen der Stegreifstrophen, die aus den isländischen Verhältnissen herausgewachsen waren, schon lange üblich gewesen war. Aber es ist doch erst der Dichter Sighvatr, der es wagt, auch am fürstlichen Hofe vorgetragene Lieder auf diese Weise zu gestalten und so zu benennen, wie seine *Vikingavisur*, seine *Nesjavísur* oder seine *Bersgglisvísur* (s. § 103). Ein anderer Name für die steflose *drápa* ist *flokkr*, der auch erst im 11. Jahrhundert auftaucht und zwar zum ersten Male in einem Gedicht, das Haldórr ókristni auf Jarl Eiríkr gemacht hat (s. § 79); er wurde im 11. Jahrhundert besonders gerne gebraucht, in den folgenden Jahrhunderten tritt er aber wieder ganz zurück. Dennoch scheint man den *flokkr* noch lange nicht als der *drápa* ebenbürtig betrachtet zu haben. Als Þórarinn loftunga dem König Knútr einen *flokkr* gewidmet hatte, wurde dieser darüber aufgebracht und befahl ihm, am nächsten Tage eine richtige *drápa* vorzutragen¹¹. Das ist die

⁹ Vgl. Skj I, 167. Die Übersetzung lautet „Ich bitte den sündenfreien Gott meine Reise gut vonstatten gehen zu lassen“.

¹⁰ So auch Kuhn, PBB 63, S. 205.

¹¹ Vgl. Heimskringla II, 397. Eine ähnliche Anekdote erzählt die Gunnlaugssaga c. 11: Gunnlaugr wirft dem Dichter Hrafn Önundarson vor, daß er auf den schwedischen König Óláfr nur einen *flokkr* gedichtet hat: scheint er

Schattenseite der Hofpoesie: die kleinste Abweichung von der althergebrachten Form wird als eine Schmälerung der Königsehre betrachtet, und dadurch bekommt die Kunst die Starrheit des höfischen Zeremoniells.

98. Unter denen, die Olaf Tryggvasons Bekehrungseifer für das Christentum gewonnen hat, war Hallfrøðr vandræðaskáld einer der bedeutendsten. Die Überlieferung erzählt, wie er einmal in Trondheim gelandet war, als sich dort gerade der König aufhielt; dieser forderte von der isländischen Mannschaft des Schiffes, die Taufe anzunehmen; Hallfrøðr aber stellte seine Bedingungen: der König selber sollte sein Gvatter sein und ihm auch weiterhin seinen Schutz leihen. Bald darauf bat der Dichter, ihm ein Preislied vortragen zu dürfen, aber das wollte Óláfr ihm nicht gestatten; erst als Hallfrøðr wieder zum Heidentum zurückzukehren drohte, gab er ihm die Erlaubnis und obendrein den Beinamen *vandræðaskáld*. Diese Geschichte, deren Motiven wir auch sonst begegnen (z. B. bei Kjartan und Sighvatr), ist offenbar eine legendarische Ausschmückung, die den auffälligen Beinamen des Dichters erklären soll; aus seiner Poesie ersehen wir, daß der Übertritt zum Christentum ihm schwierig genug gefallen ist.

Das Lied, dessen Vortrag der König anfänglich nicht gestattete, ist teilweise erhalten; diese *Óláfsdrápa* erzählt von des Königs Wikingerleben vor dem Jahre 995, als er Norwegen eroberte. Hallfrøðr zeigt sich als ein ebenso gewandter Künstler wie schon früher in seiner *Hákonardrápa* (s. § 82); die reiche Kenningpracht läßt das stereotype Element der Kampfbeschreibungen stark hervortreten und gibt deshalb dem Gedichte einen unpersönlichen Charakter. Auffallend ist, gerade im Gegensatz zu seinem früheren Preislied, das Zurücktreten der Kenningar, in denen heidnische Götternamen gebraucht werden¹²; wenn Óláfr Tryggvason die Skaldik gerade dieser erblichen Belastung wegen argwöhnisch betrachtete, so hat diese drápa, die er selbst ein gutes Gedicht genannt hat, ihn nur beruhigen können. Erstaunlich schnell ist die anscheinend so fest verwurzelte Sitte, das heidnische Pantheon

dir nicht einer drápa wert? In seiner *Rekstefja* sagt Hallar-Steinn (Skj I, 534 Str. 34): Weshalb behauptet man, daß man nur flokkar von Olaf Tryggvason gedichtet hat? Hallfrøðr und Bjarni haben jedenfalls richtige drápas auf ihn gemacht.

¹² Nur einmal unterläuft Hallfrøðr eine Entgleisung; in Str. 9 sagt er *tjörva Týr*.

als Folie der menschlichen Gesellschaft zu verwenden, erloschen; die überragende Persönlichkeit des Königs genügte anscheinend, dieses Wunder zuwege zu bringen.

Diese *Óláfsdrápa* ist vielleicht deshalb eine ganz besondere Leistung, weil der Dichter sich auf einmal genötigt sah, einen wichtigen Teil seiner Stiltechnik fallen zu lassen und dennoch ein Lied zu schaffen, das den Anforderungen der Königshalle entsprach. Mag es uns, mit Ausnahme einiger weniger ausmalender Sätze¹³, matt und konventionell vorkommen, der Umstand, daß spätere Dichter daraus noch geschöpft haben¹⁴, beweist schon die Richtigkeit von Olafs Urteil¹⁵.

So leicht wie die oben erwähnte Anekdote es sich vorstellt, ist Hallfrøðs Übertritt zum Christentum nicht gewesen. Das Gegenteil beweisen einige Stegreifstrophen, in denen er ausspricht, wie schwer es ihm fällt, sich von dem altväterlichen Glauben zu trennen, und zwar besonders von Odin. Nur zögernd kann er sich zur Feindschaft mit diesem Gotte entschließen (Str. 7). Der Grund zu seinem persönlichen Verhältnis zu diesem Gott scheint wohl hauptsächlich der gewesen zu sein, daß dieser ihm als Dichter besonders am Herzen lag. War doch die Dichtkunst eine überaus herrliche Tätigkeit (*algilda iðja*) seiner Vorfahren. Er fürchtet, daß seine Untreue auch ihm sein Glück rauben wird (Str. 6: *skipt es á gumna giptu*), und er hat wohl deshalb als Bedingung den fortwährenden Schutz des Königsglückes gefordert. In einer an-

¹³ Z. B. in Str. 1 der Schlußsatz *en mól stýri*, „und das Steuer mahlte“. Diese Strophe wird aber in der *Frísbók* dem viel späteren Dichter Hallarsteinn zugeschrieben.

¹⁴ In Str. 3 steht die Zeile *hlóð valkøstu blóði*, die Hallfrøðr in Anlehnung an eine lausavísa von Egill (Skj I, 44 Str. 11) gebildet zu haben scheint; sie findet sich wörtlich bei Óttarr svarti (Skj I, 269 Str. 9). Die Kenning *bøð-serkjar birki* in Str. 5 entlehnt Björn Hítðœlakappi (Skj I, 281 Str. 16); Hallfrøðr selber hat sie bei Bragi finden können, der *bláserkjar birki* gebildet hat (Skj I, 2 Str. 6). Auch der *Háttalykill* hat aus diesem Gedicht geschöpft; vgl. *hilmir rauð hjálmskóð* (Skj I, 501 Str. 29b) mit *hilmir lét hjálmskóð roðin blóði* bei Hallfrøðr (Skj I, 149 Str. 2) und die Wolfkenning *Leiknar sóti* (Skj I 503 Str. 32b) mit *Leiknar hestr* (Skj I, 149 Str. 6). Den ersten Helming der 1. Strophe finden wir in fast gleicher Form auch bei Arnórr, Magnúsdraða Str. 1; hier ist das Alter des jungen Kriegers aber elf und nicht zwölf Jahre.

¹⁵ Noch immer bleibt der Einfluß von Einarr Skálaglamm bedeutsam; vgl. *herstefnir lét hrøfnum* in Str. 7 mit *herstefnandi hrøfnum* (Skj I, 124 Str. 36), *ulfa greddir* (Str. 8) mit *arngreddir* (Skj I, 122 Str. 29).

deren Strophe beklagt er sich darüber, gezwungen zu sein, Christus anzubeten und deshalb die uralten Bestimmungen der Nornen aufzugeben, von Odin zu lassen, um sich dem Kreuze zuzuwenden (Str. 10).

Das aber waren die seelischen Kämpfe eines Glaubenswechsels, zu dem er sich nicht aus innerer Überzeugung entschlossen hatte, sondern der ihm von königlichem Machtwillen auferlegt war. Aber die Persönlichkeit von Óláfr Tryggvason war so stark und fesselnd, daß Hallfrøðr davon tief beeindruckt wurde. Mag er 995 nur dem Zwang gewichen sein, fünf Jahre später erfüllt ihn der Tod des Königs mit einer Trauer, die er zeitlebens nicht mehr überwinden wird. Als er auf Island die Kunde der unglücklichen Svolderschlacht empfängt, wird er dadurch so schmerzlich berührt, daß er einen Zweikampf mit seinem Todfeind aufgibt und sich zur Bußzahlung bereit erklärt¹⁶.

Hallfrøðr ist sofort nach Norwegen gesegelt und hat dort die wirren Gerüchte über den Ausgang der Schlacht erzählen hören. War der König über Bord gesprungen und im Öresund ertrunken, oder hatte er sich retten können und lebte er vielleicht noch irgendwo im Ausland? Das Gedicht, das der Skalde in diesen Jahren gedichtet hat, seine zweite *Óláfsdrápa*, ist ganz von diesen Zweifeln erfüllt. Er wagt es nicht, an die Möglichkeit zu glauben, daß Óláfr noch am Leben sei, aber er hätte nicht so lange darüber gesprochen, wenn ihn diese Unsicherheit nicht tief beunruhigt hätte. Gewiß ist ihm nur, daß das Gefühl der Geborgenheit durch den Tod des tapferen Königs verschwunden ist; dieser Gedanke bildet den Inhalt des Stefs (Str. 19 und 25).

Ergreifende Worte hat Hallfrøðr für seinen Schmerz gefunden. In Anlehnung an eine berühmte Stelle in Eyvindr's *Hákonarmál* Str. 20 (s. § 64) dichtet er die schönen Zeilen: „Durch den Tod des Fürsten sind alle Länder im Norden verödet“ (Str. 19). Tief schmerzt es ihn, daß er selber nicht am Kampfe hat teilnehmen können, und er beklagt den Tod der vielen Genossen, die in der Schlacht gefallen sind. Stolz und zugleich voll frommer Ergebung endet das Gedicht mit den Worten: „Eher werden Erde und Himmel bersten, ehe ein König wie dieser wieder geboren werden wird; er war der Beste aller Menschen; möge der strahlende Christus

¹⁶ Die Strophe, die Hallfrøðr in der Todesstunde gesprochen und in der er seine Angst vor der Hölle ausgedrückt haben soll, steht in zu zweifelhafter Umgebung, um unbedingt als echt gelten zu können. Von den vier *aðalhendingar* kommen drei sonst niemals in seiner Poesie vor (*-ung*, *-org*, *-it*).

seiner Seele im Himmel gnädig sein.“ Schlicht, aber aus dem Herzen kommend klingen diese Worte, in denen die Treue des Gefolgsmannes mit der Liebe des Freundes verschmilzt¹⁷.

Tiefen Eindruck muß dieses Gedenk lied gemacht haben; wir finden seine Spuren bei vielen späteren Dichtern, bis tief in das 12. Jahrhundert hinein¹⁸. Auch wir werden von dieser *drápa* mächtig ergriffen. Etwa fünf Jahre liegen zwischen diesen beiden Olafsliedern; es liegt aber in Wahrheit eine Welt dazwischen. War das erste Preislied nur Ausdruck der standesgemäßen Verehrung des Gefolgsherrn, jetzt wird die *drápa* zu einem persönlichen Bekenntnis rein menschlicher Gefühle. Die Wirkung des Liedes wird durch die schlichte Sprache nur erhöht¹⁹; die Kennningar sind nur mit wenigen Ausnahmen sehr einfache Umschreibungen; der Satzbau ist klar; unübersichtliche Verschlingung von Satzteilen wird vermieden. Man möchte sagen, dieses Gedicht läutet die neue Zeit ein, die sich einem schlichten Versbau zuneigt und dadurch dem Gefühl freiere Entfaltung ermöglicht. Bald aber wird sich zeigen, daß die Fesseln der skaldischen Kunst sich nicht so leicht lösen lassen.

Von einer *Uppreistar drápa*, die er geschrieben haben soll, ist uns nichts überliefert worden. Nachdem Hallfróðr einige Jahre in Schweden gelebt und dort eine heidnische Frau geheiratet hatte, wurde er im Traum ermahnt, zu Olaf zurückzukehren. Er folgte diesem Ruf; der König verlangte von ihm, daß er, um sich mit Gott auszusöhnen, ein Lied dichten sollte; das war die *Uppreistar drápa*, die als ein sehr schönes Gedicht gelobt wurde²⁰. Der Name des Ge-

¹⁷ Arnórr jarlaskáld hat in seiner *Þorfinnsdrápa* diese Strophe nachgeahmt (Skj I, 321 Str. 24), aber durch Anlehnung an die *Völuspá* bis ins Pompöse gesteigert; man vergleiche nur *fyr mun heimr ok himnar í tvau bresta* bei Hallfróðr mit seinem *brestr erfiði Austrá*.

¹⁸ Z. B. Sighvatr: *flugstyggs sonar Tryggva* (Skj I, 154 Str. 19 = 239 Str. 3) und *hugreiftum Aleifi* (Skj I, 156 Str. 29 = 227 Str. 7); Steinn Herdisarson: *hungrdeyfir* (Skj I, 154 Str. 20 = 378 Str. 6); *norðmanna hykk nenninn* (Skj I, 156 Str. 25), vgl. *Norðmönnum gefr nenninn* (Skj I, 382 Str. 15); Hallar-Steinn: *hugdyggvan son Tryggva* (Skj I, 152 Str. 12) vgl. *hugdyggs of son Tryggva* (Skj I, 533 Str. 34); *oððbragðs qrr* (Skj I, 155 Str. 22) vgl. *qrbragðs ærir* (Skj I, 529 Str. 18); Þjóðólfr Arnórsson: *menn at vápná sennu* (Skj I, 150 Str. 2 = 334 Str. 9); sogar noch die Krákumál: *hamri þæfðar* (Skj I, 152 Str. 9 = 651 Str. 12).

¹⁹ Selber gebraucht Hallfróðr in Str. 15 das Wort *slétt* für seine Poesie, aber diese wird prunkvoll als *Surts ættar sylgr* umschrieben.

²⁰ Die Geschichte steht in der Flateyjarbók (Ausg. 1944) I S. 383.

dichtes wird wohl bedeuten: drápa womit sich der Dichter aus seiner Erniedrigung Gott gegenüber wieder erhob²¹.

99. In dem Gefolge Olafs des Heiligen finden wir mehrere namhafte Skalden, von denen Sighvatr uns am besten bekannt ist. Neben ihm waren auch andere, nicht weniger begabte Künstler tätig, deren Gedichte aber durch die Ungunst der Überlieferung größtenteils verloren gegangen sind. Am besten kennen wir noch Óttarr svarti, der eine „Haupteslösung“ gedichtet hat, in der er Olafs Kriegstaten behandelt hat. Er ist in jeder Hinsicht der typische Hofskalde, der die Länder durchwandert und verschiedene Fürsten in seinen Liedern preist. Als er in Olafs Gefolge aufgenommen wurde, hatte er schon am schwedischen Hofe längere Zeit verweilt und eine drápa auf Óláfr enn sønski gedichtet; später hat er wieder Knútr den Großen in einer drápa gefeiert (s. § 102). Man darf bei ihm den Ton des Herzens also kaum erwarten. Die *Óláfsdrápa sønska*, die etwa 1018 gedichtet wurde, ist ein typisches Beispiel dieser Hofpoesie: der Fürst wird überschwänglich gepriesen und dabei wird besonders hervorgehoben, daß Adler und Wolf durch seine Kriegstaten reichlich gesättigt wurden. Es wäre kaum nötig, auf dieses Lied die Aufmerksamkeit zu lenken, wenn es nicht in einem ungewöhnlichen Versmaß gedichtet worden wäre, und zwar in *hálfhnept*. Wir haben schon bemerkt (s. § 84), daß Óttarr wohl der erste gewesen sein wird, der dieses Versmaß angewandt hat, und daß es in den neuen Kunstimpulsen der Bekehrungszeit seine Erklärung finden dürfte. In mehreren Strophen bilden die Hendingar einen regelmäßigen Binnenreim, der an die Formen der lateinischen Kirchenpoesie erinnert und in der dróttkvætt-Dichtung sehr auffällig ist²². Daß Óttarr sich dessen bewußt war, eine neue Kunstform vorzutragen, geht aus seinen eigenen Worten hervor, denn er sagt sogleich im Anfang seines Liedes: „Möge der Fürst das Versmaß des ihm gewidmeten Liedes richtig verstehen“²³.

²¹ Ein Gedicht über die Anfänge der Welt wird es jedenfalls wohl nicht gewesen sein.

²² Z. B. eine Strophe wie Skj I, 267 Str. 6:

Fold verr folk-Baldr
fár má konungr svá,
qrn reifir Áleifi,
es framr, Svía gramr.

²³ *hóttu nemi hann rétt hróðrs síns* (vgl. E. A. Kock NN § 2485).

An die Haupteslösung knüpft sich eine romantische Geschichte. Im Jahre 1019 war die schwedische Prinzessin Ástriðr mit Olaf dem Heiligen verheiratet. Als nach dem Tode ihres Vaters Olaf der Dichter am norwegischen Königshof war, wurde er dort verleumdet, weil er auf Ástriðr ein Liebesgedicht gemacht haben sollte. König Olaf war dadurch so aufgebracht, daß er den Dichter ins Gefängnis werfen ließ. Glücklicherweise war Óttars Oheim Sighvatr an Olafs Hof; dieser besuchte ihn und bat ihn, ihn das gerügte Lied hören zu lassen. Sighvatr mußte eingestehen, daß die Ausdrücke zuweilen stärker gewählt worden waren, als sich im Verhältnis zu einer Königstochter geziemte. Er gab ihm deshalb den Rat, das Lied in dieser Hinsicht zu mildern und ein Preislied auf König Olaf zu dichten, um dessen Verstimmung zu beheben. Drei Tage später war er damit fertig und erreichte durch den Vortrag dieser Lieder, daß des Königs Zorn sich legte. Diese Anekdote erinnert lebhaft an andere Skaldengeschichten. In der Form, die Styrmir ihr gegeben hat²⁴, sehen wir deutlich den Einfluß der Erzählung von Egils Haupteslösung²⁵. Weil wir aber im wesentlichen dieselbe Geschichte schon in einem Fragment der ältesten *Ólafssaga* finden²⁶, dürfen wir ihre Richtigkeit wohl annehmen. Das Lied enthält eine Übersicht von Olafs Kriegstaten, wie wir das in einem Preislied gewohnt sind; wir dürfen es den Umständen, unter denen das Gedicht verfaßt werden mußte, zuschreiben, daß es ziemlich kühl klingt. Óttars dichterische Begabung bricht nur an einigen Stellen hervor, wo er kurze aber anschauliche Beschreibungen gibt: „mancher stark geruderte Ruderriemen durchschnitt die hohen Wellen“ (Str. 4), oder: „mit dem glattgehobelten Ruder hast Du die über das Schiff schlagenden Wellen durchschnitten und das von Weibern gewebte Segel spielte mit der Spitze des Mastes.“ Die kurze Zeit der Vorbereitung dürfte erklären, daß er zuweilen Ausdrücke von anderen Skalden übernommen hat²⁷. Wohl berechnet aber ist der Anfang des Liedes;

²⁴ Vgl. Flateyjarbók III, 241—242.

²⁵ Nachdem ihm Olaf das Leben geschenkt hat, sagt Óttarr z. B.: diese Gabe scheint mir sehr gut, obgleich der Kopf nicht besonders schön ist. Vgl. damit Str. 7 von Egils Arinbjarnarkviða (s. § 72) und die lausavísa (Skj I, 48 Str. 25): Obgleich die Helmklippe häßlich ist, empfangen sie gerne vom König.

²⁶ Vgl. G. Storm, Otte Brudstykke af ældste Saga om Olav den hellige S. 7.

²⁷ Z. B. in Str. 9 die Zeile *rauð Hringmara-heiði* = Eiríksdrápa von

hier hebt er mit fast denselben Zeilen an, die Sighvatr gesagt hatte, als er etwa sieben Jahr früher auch Olaf um Gehör gebeten hatte²⁸; die Erinnerung an das erste Auftreten des später so beliebten Hofdichters hat sicherlich ihre Wirkung nicht verfehlt.

Auch Bersi Skáldtorfuson war ein wandernder Hofskalde; die Überlieferung erzählt, daß er Lieder auf Jarl Sveinn Hákonarson, auf Olaf den Heiligen und auf die dänischen Könige Sveinn und Knútr verfaßt hat. Erhalten sind nur drei Strophen des *flokkr*, den er auf Olaf dichtete, als auch er in Gefangenschaft geraten war. In der Schlacht von Nesjar hatte er auf dem Schiffe von Jarl Sveinn gegen Olaf gekämpft; als er im folgenden Jahre 1016 nach Norwegen kam, wurde er deshalb als dessen Gegner behandelt. Der *flokkr* ist also auch eine Haupteslösung. Die drei Strophen genügen nicht, um uns einen Eindruck von seiner dichterischen Persönlichkeit zu geben, aber sie zeigen vollauf seinen starken und geraden Charakter. Denn er sagt, daß er gesehen habe, in welcher Gefahr Sveinn jarl in dieser Schlacht geschwebt habe, und daß er niemals einem herrlicheren Krieger werde folgen können. „Denn ich werde mich für Dich, König, nicht so erniedrigen, daß ich meine guten Freunde aufgeben oder hassen werde; Deinen Gegner habe ich ja schon in meiner Jugend kennen gelernt²⁹.“ Dennoch wurde er einer der treuesten Genossen von König Olaf; davon zeugt die Geschichte, die Styrmir berichtet³⁰: als er zusammen mit Sighvatr eine Pilgerfahrt nach Rom gemacht hatte, hörte er auf dem Heimwege, daß König Olaf gefallen war; da kehrte er nach Rom zurück und starb vor Schmerz in der Peterskirche, wo er auch bestattet wurde.

Noch schwieriger ist es, Þormóðr Kolbrúnarskáld als Dichter des königlichen Heiligen zu würdigen. Denn kein einziges Bruchstück der Lieder, die er auf Olaf gedichtet haben soll³¹, ist uns erhalten geblieben. Wir haben nur einige lausavísur, die über sein Verhältnis zu ihm Auskunft geben können. Bis zum Ende ist er ihm treu geblieben; in der Schlacht von Stiklastad hat er eine tödliche Wunde empfangen. Vor dem Anfang der Schlacht soll

Þórðr Kolbeinsson (Skj I, 206 Str. 12) und *hlóð valkøstu blóði* = Óláfsdrápa von Hallfrøðr (Skj I, 149 Str. 3).

²⁸ Vgl. Óttarr Skj I, 268 Str. 1 und Sighvatr Skj I, 246 Str. 2. F. Jónsson war der Meinung, daß diese Zeilen Óttarr zu Unrecht zugeschrieben werden.

²⁹ Skj I, 255 Str. 2—3.

³⁰ Flateyjarbók II, 371.

³¹ Vgl. Skáldatal, SnE III, 1 S. 274 und Flateyjarbók II, 216.

er die *Bjarkamál* (s. § 43) für das kampfbereite Heer vorgetragen haben. Hier zeigt sich das Heldenlied als die höchste Steigerung der in allen lebenden Gefühle. Mächtig war der Eindruck des Liedes. *Húskarlahvöt* „Aufreizung der Gefolgschaft“ nannten es die Mannen des Königs; das Lied, das eine der erschütterndsten Sagen des Altertums besungen hat, und der tragische Fall des heiligen Olaf haben sich hier zu einem bedeutungsvollen Bilde zusammengefunden, und in dieser symbolischen Szene ragt Þormóðr in seiner vollen Größe empor.

Er soll mehrere Strophen gesprochen haben, nicht nur am Anfang der Schlacht, sondern auch als er tödlich verwundet im Hause einer heilkundigen Frau seinem Tode entgegensah. Wir finden in dieser Geschichte sagenhafte Motive, die auch sonst vorkommen³²; hier hat die spätere Überlieferung an dem Bilde dieser entscheidenden Schlacht liebevoll weitergearbeitet. Es klingt auch nicht nur unglaublich, daß unter solchen Umständen noch dróttkvætt-Strophen gedichtet worden sind, sondern auch, daß man sich in der Verwirrung des Kampfes und der Niederlage die Muße genommen hätte, diese Strophen im Gedächtnis zu bewahren. Wir dürfen wohl annehmen, daß im Laufe der Zeit einige Strophen, die später gedichtet wurden, ihm zugeschrieben worden sind, um so mehr als einige stilistische Eigentümlichkeiten darauf hindeuten können³³. Wir werden Þormóðr noch als Lobdichter von König Knútr besser kennen lernen (s. § 102).

100. Sighvatr Þórðarson ist der bedeutendste Dichter dieser Periode; von ihm ist auch soviel bewahrt geblieben, daß wir uns von seiner künstlerischen Begabung ein Bild machen können. Er war ein Isländer, aber von seiner Herkunft verlautet dennoch

³² Z. B. die reckenhafte Selbstbeherrschung, womit Þormóðr sagt, als ihm mit der Pfeilspitze ein Teil des Herzens aus dem Leibe gerissen wurde: „feist ist es mir um die Herzfasern“. Das ist sagenhafte Ausschmückung, die auch in die Eiríkssaga rauða c. 12 (wohl aus der Heimskringla II, 504) übernommen wurde.

³³ Wir finden hier mythologisch gefärbte Kenningar wie z. B. *Jólfrúðs elþollr* (Skj I, 266 Str. 23); *hauka setrs Skogul* und *Fenju meldr* (Skj I, 266 Str. 24); weiter ein Wort wie *prúðr* (Skj I, 265 Str. 22), eine Kenning *erstiklandi*, die sonst nur in der Poesie des 13. Jahrhunderts auftritt; die Zeile *ort vas Áleifs hjarta*, die in ähnlicher Form zweimal bei Arnórr begegnet (Skj I, 315 Str. 18 und 325 Str. 17). Auch die häßliche Strophe 20, in der Þormóðr die Abwesenheit von Sighvatr in der Stiklastadschlacht rügt, ist wahrschein-

fast nichts. Wir wissen nur, daß sein Vater Þórðr Sigvaldaskáld hieß und daß also die dichterische Veranlagung schon in seinem Geschlecht hervorgetreten war; wir hören weiter noch, daß er in Südwestisland auf dem Gehöfte Apavatn erzogen wurde.

Als er etwa 18 Jahre alt geworden ist, geht er nach Norwegen, um dort sein Glück zu erproben. Als er ankommt, hat sich die Lage dort tiefgreifend geändert, denn Óláfr Haraldsson ist eben von England aus in den Kampf um die Herrschaft eingetreten und hat Sveinn Hákonarson schon aus dem südlichen Teil des Landes vertrieben. Sighvatr schließt sich dem Sieger an und bittet ihn ein Preislied vortragen zu dürfen. Die Überlieferung erzählt, daß der König ihm das erst verweigert haben soll³⁴. Mit voller Zuversicht spricht Sighvatr dann eine Stegreifstrophe, in der er dem König vorhält, daß er doch wenigstens einen Dichter in seiner Umgebung haben müsse, um seinen Ruhm zu verbreiten. Diese Strophe, die nicht nur seine Kunstfertigkeit beweist, sondern auch, daß er es versteht, ohne den Gebrauch heidnischer Namen auszukommen³⁵, hat Olaf dazu bewogen, ihm die Erlaubnis zum Vortrag des Preisliedes zu geben.

Wir dürfen wohl annehmen, daß Sighvatr damals das gewöhnlich *Vikingavísur* genannte Gedicht gesprochen hat. Davon sind 15 Strophen, die alle in der Heimskringla angeführt werden, bewahrt geblieben; sie enthalten eine Übersicht der Kriegszüge, die Olaf in seiner Jugend geführt hat: erst in der Ostsee, sodann in Friesland, England und Frankreich. Unter dem Eindruck der Ereignisse, die eben stattgefunden haben, fügte Sighvatr noch eine Strophe hinzu, in der er den Sieg Olafs über Jarl Hákon erwähnt; eine überraschende Tat, da ja dieser Jarl der tapferste und vornehmste Fürst in der damaligen skandinavischen Welt war³⁶. So dürfen wir wohl annehmen, daß Sighvatr mit einem Gedicht, das

lich unecht; jedenfalls stehen dort nicht weniger als zwei auffallende Übereinstimmungen mit Verszeilen von Gísli Súrsson, nl. *valtafn*: *hrafn* (vgl. Skj I, 102 Str. 29) und die Kenning *vága víggruðr* (vgl. Skj I, 97 Str. 7).

³⁴ Vgl. Heimskringla II, 62.

³⁵ Die Strophe enthält eine geschickte Kenning *tjalda drasils meiðir*, die durch das Epitheton *myrkblár* anschaulich gemacht wird. Das Selbstbewußtsein des Dichters spricht aus den Worten: „Ich werde Ihnen dennoch Lob genug spenden“. Mit dem Inhalt der Strophe steht gewissermaßen in Widerspruch, daß nach Snorri damals auch Sighvats Vater bei Olaf gewesen sein soll.

³⁶ Str. 15. Die Interpretation von Gering ZfdPh 44, 140 und E. A. Kock NN § 617 ist die einzig mögliche.

er schon im voraus verfaßt hatte, nach Norwegen gekommen war und dort eine abschließende Strophe hinzugefügt hatte, um sich dadurch den Beifall der Gefolgschaft zu sichern³⁷. Die *Vikinga-vísur* zeigen ein noch wenig geübtes Talent und haben jedenfalls den unpersönlichen Ton der offiziellen Hofpoesie. Der Dichter behandelt in jeder Strophe eine von Olafs Kriegstaten und verwendet dabei die althergebrachte Form der Aufzählung. Weil er nicht dabei gewesen ist, kann er nirgends persönliche Erfahrung sprechen lassen; es ist eine frostige Aneinanderreihung blasser Kampfszenen, in denen der Dichter besonders dadurch seine Gewandtheit zeigt, daß er fremde geographische Namen in dem Gefüge einer dróttkvætt-Strophe unterzubringen weiß. Die Kenningar sind sehr einfach, sogar etwas dürftig; mythologische Namen fehlen, mit einer einzigen Ausnahme, ganz³⁸.

Bald darauf fand die Schlacht bei Nesjar im Oslofjord (25. III. 1016) statt, die Olaf die unbestrittene Herrschaft über Norwegen sicherte. Sighvatr, der als Hofskalde dabei gewesen sein wird, hat in den *Nesjarvísur* einen Augenzeugenbericht davon gegeben³⁹. Die Strophen sind hauptsächlich in der *Heimskringla* überliefert; außerdem Str. 1, 13 und 14 in der *Fagrskinna* und Str. 2 in der legendarischen *Ólafssaga*. Leider hören wir auch hier wieder die typischen Kampfformeln; ein anschauliches Bild der Schlacht gewinnen wir nicht. Persönlich ist dagegen der Ton des siegbewußten Selbstgefühles, das sich nicht nur in althergebrachten Wendungen, wie in dem Gegensatz zwischen Kampf und Mettrinken, äußert, sondern auch in einer humorvollen Bemerkung wie Str. 11: „Mädchen aus Trondheim werden uns nicht Mut absprechen, obgleich des Königs Gefolge kleiner war; falls sie eine der beiden Parteien verspotten wollen, so muß es wohl jene sein, die mit dem Barte vorüberstürzte.“ Auch in diesem Gedicht zeigt Sighvatr sein Talent, die schwierige Form der dróttkvætt-Strophe

³⁷ Ich sehe keine Veranlassung, mit S. Nordal, *Om Olaf den hellige* Saga S. 14 anzunehmen, daß vor der letzten Strophe eine Reihe von Strophen verloren gegangen ist, aber es ist immerhin möglich, nur sehe ich nicht ein, weshalb Snorri sie fortgelassen haben sollte.

³⁸ Nur *víga-Njörðr* in Str. 14. Schon der Umstand, daß der Dichter den Namen des Gottes in der Mehrzahl gebraucht, zeigt, wie sehr die Bedeutung verblaßt war. In Str. 6 steht *Yggs at* für „Kampf“, vgl. dazu *eggja at* bei Egill (Skj I, 32 Str. 9) und *Yggjar el* bei Hallfrøðr (Skj I, 160 Str. 14).

³⁹ Vgl. Str. 1: „Ich kann den Helden berichten wie dort die Flotten zusammenprallten“.

zu beherrschen, ohne mit verwickelten Kenningar oder einer sonderbaren Wortfolge die Reimforderungen zu erfüllen⁴⁰. Demgegenüber verwendet er in diesem, wie mehrfach auch in seinen späteren Gedichten, einen eigentümlichen zerhackten Satzbau: er hat kurze Sätze (zuweilen drei in einem Helming), die er ineinanderschachtelt; dadurch wird das Verständnis seiner Poesie nicht erleichtert, und nur eine dafür besonders geeignete Vortragsweise wird es möglich gemacht haben, daß die Zuhörer den Sinn sofort erfaßt haben⁴¹. Diese Bizarrerie befreit zwar die Skaldik nicht von den Fesseln einer überladenen Reimtechnik, erlaubt aber dem Dichter zuweilen, die Wirkung seiner Worte erheblich zu steigern.

Wie hoch Sighvatr bei König Olaf in Ansehen stand, zeigte sich im Jahre 1017, als ihm eine politische Sendung nach Schweden anvertraut wurde. Nachdem der schwedische König Olaf seine Versprechungen seinem norwegischen Namensvetter gegenüber gebrochen hatte, war es für diesen wichtig, die Freundschaft des gautländischen Jarls Rognvaldr zu erlangen. Sighvatr wurde ausgesandt, um das zu erreichen; das gelang ihm vollkommen; überdies lernte er dort die schwedische Prinzessin Ástríðr kennen, die sich einer Heirat mit Olaf geneigt zeigte. In seinen *Austrfararvísur* hat Sighvatr einen Bericht über diese Reise gegeben; hier sehen wir seine eigentümliche Begabung. In launiger Weise erzählt er von den Beschwerden dieser Fahrt durch unwegsames Gelände, klagt über ein leckgeschlagenes Boot, über verwundete Fußsohlen, über das merkwürdige Erlebnis mit Menschen, die eben ein heidnisches Opfer veranstalteten und ihn deshalb an der Tür abwiesen⁴². Es gelingt ihm ausgezeichnet, kleine Begebenheiten

⁴⁰ Auch mythologische Umschreibungen fehlen fast ganz; eine Kenning wie *Yggs gjóðr* für „Rabe“ (Str. 9) dürfte auch Olaf nicht unangenehm berührt haben. Wir nannten schon *Yggs at* in Str. 6 der *Víkingavísur*. Umschreibungen mit diesem Odinsnamen finden sich ziemlich oft; der Name bedeutet eben „der Schreckliche“ und paßt also für Kenningar, die sich auf Kampf beziehen, vortrefflich; daß es eigentlich ein Odinsname war, kann allmählich dem Bewußtsein entschwunden sein.

⁴¹ Als ein Beispiel übersetze ich wörtlich die 14. Strophe: Olafs Gefolge gewann einen harten Kampf — und so mußte ich abwarten — ich bedeckte mich mit einem in Poitou gemachten — *Ostern* — an Palmsonntag — Helm.

⁴² Die religionsgeschichtliche Bedeutung dieser Beschreibung des *dísarblót* bezweifelt M. Olsen, *Edda- og Skaldekvad* IV S. 16—17; er meint, daß Sighvatr den Gedanken aus der *lausavísa* 2 Egils bekommen hat.

so zu erzählen, daß die dabei erlebte Stimmung festgehalten wird. Zuweilen werden wir sogar durch eine Strophe überrascht, die ganz aus der konventionellen Sphäre heraustritt und uns tief in das persönliche Erlebnis hineinführt. So beschreibt er den Ritt durch das bewaldete Gautland in Str. 11 stimmungsvoll mit den Worten: „In der Abenddämmerung reitet das hungrige Pferd die langen Straßen zur Halle; die Hufe durchfurchen das Feld; jetzt trägt das Roß mich über die Bäche; Tag und Nacht begegnen einander.“ Und als er endlich angekommen ist, sagt er triumphierend in Str. 12: „Die herrlichen Frauen werden aus den Fenstern schauen; die Mädchen sehen den Staub, weil wir durch Rognvalds Stadt reiten; lassen wir die Pferde anspornen, damit schon aus weiter Ferne die Frau in ihrem Hause das Rennen der Rosse hören wird.“

Nachdem er an Olafs Hof zurückgekommen war, hat er dort das Gedicht vorgetragen. Er will deshalb nicht nur seine Erlebnisse in humorvollen Worten nacherzählen, sondern auch den Erfolg seiner Reise mitteilen. Deshalb klingt im Schlußteil des Liedes ein ernsterer Ton. In Str. 16 preist er die Königshalle von Olaf, die durch ein so herrliches Gefolge geziert wird, wie keine andere. Und jetzt wendet er sich mit einer persönlichen Anrede an Olaf, die in jeder Strophe wiederholt wird, um ihm zu beteuern, daß der Jarl Rognvaldr ihm in treuer Freundschaft ergeben ist; das Lied klingt mit den schönen Worten aus: „König, diesen kenne ich als Deinen weitaus besten Freund, den du dort im Osten dem grünen Meere entlang besitzt“ (Str. 21). In formeller Hinsicht ist dieses Gedicht auch ein bedeutender Fortschritt; viele Strophen zeigen einen flüssigeren Satzbau, als ihn seine früheren Lieder aufweisen. Auch das Selbstgefühl des Dichters ist stärker geworden; in der ersten Strophe richtet er sich an das Gefolge des Königs mit der Bitte, die Strophen anzuhören, die er über seine mühsame Reise gemacht hat, und er gebraucht dabei eine Zeile⁴³ aus dem berühmten Gedicht *Vellekla* von Einarr Skálaglamm (s. § 77). Sighvatr ist nicht mehr der niedrige, lohnerschleichende Hofdichter, sondern der Freund des Königs, dem wichtige politische Aufgaben anvertraut werden.

⁴³ *Hugstóra biðk heyra*. Die Strophe ist in der Snorra Edda überliefert und nicht ausdrücklich als Teil der *Vellekla* angegeben. Immerhin ist das doch wohl wahrscheinlich; Snorri konnte solche Eingangsstrophen in seiner *Heimskringla* nicht verwenden.

101. In den folgenden Jahren zeigt sich Olafs Gunst für Sighvatr immer deutlicher. Er wird in den Rang eines *stallari* erhoben, und nachdem er sich verheiratet hat, siedelt er sich in Trondheim an. In einer dankbar gestimmten Strophe erzählt er, daß der König seine Tochter aus der Taufe hat heben wollen. Als Sighvatr sich erdreistet, dem eben geborenen Sohn des Königs den neuen, in dessen Geschlecht unbekannten Namen Magnus zu geben, läßt Olaf sich beschwichtigen, als er die Absicht des Dichters erfährt. Im Jahre 1024 war der Name von Karl magnus also schon so weit nach Skandinavien durchgedrungen, daß ein Fürst den Glanz dieses Namens gerne auf sein Geschlecht herabstrahlen ließ⁴⁴.

Die Türen nach Westeuropa sind weit geöffnet. Das Christentum hat das Seinige dazu beigetragen, aber in diesen Jahren wohl noch mehr der Umstand, daß der dänische König Knútr durch die Eroberung Englands in den Nordseeraum durchgestoßen war. Ihm fielen jetzt europäische, nicht nur beschränkt skandinavische Aufgaben zu. Er wird von der dort lebenden Tradition der Großmacht ergriffen und wünscht seine Herrschaft auch auf Norwegen auszudehnen. Schon 1025 erscheinen seine Boten mit dem Auftrage, die Großen des Landes durch Bestechungen in seine Hand zu bringen. Einige haben sich dadurch fangen lassen, andere sind Olaf treu geblieben. Zu diesen gehörte auch Sighvatr, der in einer Strophe (Skj I, 249 Str. 15) die Boten warnt; niemals habe sich Olaf einem anderen unterworfen und immer habe er den Sieg davongetragen. Aber in den Jahren 1025—1028 ballen sich die Wolken am politischen Himmel zusammen; auch ein Bündnis mit dem schwedischen König Qnundr wird den Lauf der Ereignisse nicht hemmen.

Während dieser schicksalsschweren Zeit hat Sighvatr eine Handelsreise nach Frankreich und England gemacht. Als er am Hofe Knúts ankommt, hat dieser eben erfahren, daß Óláfr sich zu einem Einfall in Seeland aufgemacht hatte; es war daher schwierig, die Erlaubnis zu bekommen, die ihm die Rückreise nach Norwegen gestattete. Sighvatr hat aber von seiner Treue zu Olaf nicht lassen wollen, deshalb auch kein Preislied auf den dänischen König gedichtet; seine Rechtschaffenheit scheint ihm dennoch die

⁴⁴ Ob die Anekdoten über Sighvatr, die Snorri uns mitteilt, alle als historisch gelten dürfen, ist natürlich fraglich. Mag auch das Bild des Dichters von ihm etwas zu strahlend gezeichnet sein, so besteht doch kaum Grund, an der Richtigkeit solcher Anekdoten zu zweifeln.

wohlwollende Gesinnung des englischen Königs erworben zu haben. Aber sobald er nach Norwegen zurückgekehrt ist, erheben sich gegen ihn die Verleumdungen wegen Verrats, und er muß sich gegen diesen Verdacht verteidigen. Eine Reihe von Strophen, die er während und nach der Reise gedichtet hatte, scheint er nachträglich zu einem *flokkr* vereinigt zu haben, der als *Vestrfararvísur* bekannt ist⁴⁵. Auch hier sind es Augenblicksausdrücke, die den Verlauf der Ereignisse in großen Zügen angeben; eine Einheit bilden diese Strophen nicht. Sie besitzen auch bei weitem nicht die Lebendigkeit und Frische der Strophen, die seine Reise nach Schweden beschreiben. Am besten gelungen sind diejenigen, in denen er seine Treue gegen Olaf beteuert. Obgleich Knútr ihn gebeten habe, ihm ebenso treu zu dienen wie er Olaf gedient habe, erwiderte er, daß er nur einen einzigen Herrn haben wolle (Str. 7); darauf richtet er sich an Olaf mit der Bitte, ihn wieder in Gnaden annehmen zu wollen, denn der König werde bald ein gutes Gefolge brauchen können (Str. 8).

In einigen Stegreifstrophen hatte Sighvatr auch seine Entrüstung über die Bestechungen durch Knúts Boten ausgesprochen. Ein jeder weiß ja, sagt er in der 16. Strophe, daß, wer seinen Herrn für Gold verkauft, die Strafe in der schwarzen Hölle wird erleiden müssen. Denn traurig wird der Lohn der Hochverräter, die durch ihren Verrat das Recht auf den Himmel verscherzt haben und deshalb dem Fürsten der Hölle übergeben wurden (Str. 17). Diese Strophen, aus dem Stegreif gedichtet, zeigen im allgemeinen eine flüssigere Form nicht nur durch den spärlichen Gebrauch von Umschreibungen, sondern auch durch eine schlichtere Satzfolge.

In diesen Jahren hat Sighvatr noch einige größere Gedichte verfaßt, von denen aber nur einige Strophen erhalten sind. Eine Halbstrophe, in der Olaf als Stifter des Landrechts gepriesen wird, steht in der *Heimskringla* (II S. 82), ohne das Snorri mitteilt, zu welchem Gedicht sie gehört; ob sie Teil einer *Oláfsdrápa* ist, wie F. Jónsson vermutet⁴⁶, ist unsicher. Auch den norwegischen Häuptling Erlingr Skjálgsson, Olaf Tryggvasons Schwager, hat er einige Male besungen. Das erste dieser Lieder kennen wir nur durch eine Strophe, in der er Erlingr mit dem mächtigen hersir

⁴⁵ Snorri führt in der *Heimskringla* 7 Strophen an und nennt zudem den Namen des Liedes. Eine achte Strophe ist überliefert in Fms IV S. 375; sie wird wohl mit Recht diesem selben Gedichte zugewiesen (vgl. die Zeile *gestr Knúts vas ek*).

⁴⁶ Vgl. Lit. Hist. I S. 588.

Dala-Guðbrandr vergleicht; sie unterscheidet sich durch einen für Sighvatr ungewöhnlichen Kenningreichtum⁴⁷ (Skj I, 228) von seinen übrigen Gedichten. Bedeutender ist das Gedicht, das in der *Heimskringla* mit dem Namen *Erlingsflokk* überliefert ist (nur Str. 8 steht Flateyjarbók III, S. 244); es ist nach Erlings Fall in einer Seeschlacht gegen Olaf gedichtet worden. Nachdem er den Kampf beschrieben hat und das prächtige Wort von Erlingr *öndurðir skulu ernir klóask* „Adler sollen einander gegenübergestellt mit den Klauen sich schlagen“ zitiert hat, erzählt er, wie Aslakt Fitjaskalli ihm den Todesstreich gegeben hat. Das erfüllt ihn mit Entrüstung, denn das war *ættvíg* „Verwandtentotschlag“; geborene Verwandte sollen ja ihre hitzige Feindschaft zu bändigen wissen und auf die alten Mahnworte achten (Str. 7). Tief hat ihn dieser Tod erschüttert: am Tage, da man mir die Nachricht seines Todes brachte, habe ich nicht fröhlich am Julfeste teilnehmen können; der Tod dieses herrlichen Mannes beugt mir das Haupt vor Schmerz; früher haben wir unser Haupt höher getragen (Str. 8). Erlingr war ein Recke gewesen, wie kein anderer; er zeigte in den Kämpfen den größten Mut, weil er als erster sich hineinstürzte und als letzter daraus schied (Str. 10). Das sind wahre Herzenstöne, die wir in der Skaldenpoesie nicht allzu oft hören; der Schmerz um einen bewunderten und geliebten Kampfgenossen war groß genug, um auch in den starren Formen der dróttkvætt-Strophe sein Herz auszuschütten.

Auch seinem Herrn, König Olaf, gegenüber zeigte er sich als treuer Freund. Als die Katastrophe von Stiklastad stattfand, war Sighvatr auf einer Pilgerfahrt nach Rom; wir haben schon bemerkt (s. § 99), daß Þormóðr ihn deshalb getadelt haben soll. Als er die Alpen auf dem Rückwege überschreitet, hört er die schreckliche Nachricht; Tränen springen ihm aus den Augen; dann sagt er (Str. 22): „der Mann, der die Umarmung eines Mädchens entbehren muß, begehrt nur zu sterben; Liebe wird zu teuer erkaufte, wenn man die Geliebte beweinen muß; aber auch der unerschrockenste Krieger, der seinen Herrn verliert, muß bittere Tränen weinen; der Verlust, den wir erlitten haben, deucht uns aber noch schlimmer zu sein“. Die Verbundenheit mit dem Gefolgsherrn, die in der alten Heldenepik mit so ergreifenden Worten gezeichnet wird, hat hier nicht an Kraft eingebüßt, aber

⁴⁷ Die Kenningar zeigen Erinnerungen an ältere Dichter wie Einarr skálaglamm und Hallfróðr.

sie ist mit neuen Elementen bereichert. Das Gefühl ist weicher geworden, denn diese harte Männertreue steht jetzt auf derselben Stufe wie die Liebe zu einer Frau. Das dürfen wir wohl dem Einfluß des christlichen Glaubens zuschreiben; es ist bemerkenswert, daß kaum 30 Jahre nach der Bekehrung Islands ein Dichter solche Töne hat finden können.

Die Strophen, die Sighvatr in diesen Jahren gedichtet hat, gehören zu den schönsten, die die skaldische Kunst überhaupt aufzuweisen hat. Immer wieder findet er neue Bilder, um seine Gedanken auszudrücken, und oft scheinen uns die Bilder merkwürdig modern. Als er auf seiner Fahrt die norwegische Küste entlang, am Stiklasund vorübersegelt, sieht er viele Raben fliegen; er dichtet: „Raben seh ich dem Hafen zufliegen, wo ehemals das Schiff mit dem tüchtigen Fürsten der Norweger schaukelte; jeden Tag schreien die Adler, die Olaf so oft gefüttert hat, laut über Hillarsund“ (Str. 23). Als die anderen Mannen am Spiele beteiligt sind, schleicht er mit bleichem Antlitz und schmerz erfüllter Brust aus der Gesellschaft fort, denn er kann nur daran denken, wie Olaf mit seinen Gefolgsleuten früher so oft dasselbe Spiel gespielt hatte (Str. 24). Mit Heftigkeit wehrt er sich gegen die Beschuldigung, daß er Olaf im Stich gelassen habe; wenn das wahr wäre, möge der weise Christ ihn zur Strafe zum heißen Höllenfeuer verdammen, aber er hat Zeugen wie Wassertropfen so viele, daß er in der Stunde der Gefahr nach Rom gepilgert war (Str. 25). Die schönste Strophe ist aber jene, in der er sagt: „Als Óláfr noch lebte, schienen mir die hohen Felsen von Norwegen zu lachen; jetzt aber dünken mich die Halden viel trauriger anzuschauen.“ Keine einzige Kenning, ein natürliches Satzgefüge, eine Strophe, wie sie auch einem heutigen Dichter aus der Seele kommen könnte; und dennoch in dem volltönenden Gewand der skaldischen Sprachform; hier ist die Technik ganz überwunden, weil das Gefühl des Dichters stark genug war, die kunstvolle Strophe bis zum Rande zu füllen. Der Schmerz hat auch diesen Dichter geläutert und ihn dazu befähigt, das Höchste zu leisten, was in den Schranken seiner Kunsttradition möglich war.

102. Nachdem Knútr der mächtigste Fürst Nordeuropas geworden war, zogen isländische Skalden auch an seinen Hof, um ihm die Preislieder vorzutragen. Die uns überlieferten Gedichte deuten darauf hin, daß Knúts Persönlichkeit erst die Dichter an sich zog, als er in die skandinavischen Verhältnisse eingegriffen

hatte. Wohl das älteste Lied dieser Gattung hat Óttarr svarti gemacht, ein, wie wir schon in § 99 bemerkt haben, typischer Repräsentant der herumwandernden Hofskalden. Persönliche Einstellung zu der Gestalt des Königs darf man also nicht erwarten; er zählt die Ereignisse auf, wodurch Knútr sich die Herrschaft über England erobert hatte, und es gelingt ihm, die englischen Ortsnamen in einer leicht skandinavisierten Umbildung in das Hendingssystem einzupassen. Wie in seiner *Höfuðlausn* richtet er sich an den König selbst, aber das Lied hat bei weitem nicht die Anschaulichkeit und den Bilderreichtum des vorher Olaf dem Heiligen gewidmeten Gedichts. Das Preislied auf Knútr macht auch dadurch einen trockenen Eindruck, weil fast in sämtlichen Strophen die Sätze nicht länger als zwei Zeilen sind und deshalb jede Strophe nicht aus zwei Helmingen, sondern aus vier Zeilenpaaren aufgebaut ist. Vielleicht hat die teilweise englische Umgebung des Königs den Dichter dazu veranlaßt, eine einfachere Form zu wählen, die es auch nichtskandinavischen Zuhörern gestattete, die Lobpreisungen zu verstehen. Die *Knútsdrápa* ist als Stropheneinlage der *Knyttlingasaga* und der *Heimskringla* überliefert; sie ist deshalb auch nicht vollständig auf uns gekommen. Das letzte Ereignis, das Óttarr erwähnt, ist die Schlacht mit den Schweden in der Helgeaa; deshalb muß das Lied nach 1026 verfaßt worden sein. Sicherlich hat das Gedicht die Vorfälle in Norwegen und Dänemark ausführlicher behandelt und sind die umrahmenden Strophen, in denen der König angeredet wurde, verloren gegangen.

Ein anderer Dichter, Þórarinn loftunga, hat, soviel wir wissen, zeitlebens auf Knúts Seite gestanden. Auch von ihm ist überliefert worden, daß er eine *Höfuðlausn* gedichtet habe. Seine Haupteslösung war notwendig geworden, weil er es gewagt hatte, dem König nur einen *flokkr* zu widmen; er soll nun dieses zu wenig prunkvolle Gedicht mit einem *stef* versehen und mit mehreren Strophen erweitert haben. Die Geschichte ist unwahrscheinlich genug, aber die überlieferten Refrainzeilen können sehr wohl authentisch sein; sie beweisen, daß er den Zunamen *loftunga* durchaus verdient hat, denn man kann einem König kaum ein überschwenglicheres Lob spenden als Þórarinn es hier getan hat: „Knútr schützt sein Land wie Griechenlands Schirmherr (d. i. Gott) den Himmel“⁴⁸. Eine solche Ausdrucksweise zeigt, wie die

⁴⁸ Vgl. *Heimskringla* II, 396—397.

neue Zeit in diese Dichtung eingebrochen ist: mit dem christlichen Glauben sind auch weitentfernte Länder am Horizont der isländischen Skalden aufgetaucht und bekommen ihr Lob einen fast byzantinischen Anstrich.

Besser bekannt und bedeutsamer ist seine *Tøgdrápa*, die nach der Eroberung Norwegens im Jahre 1028 gedichtet wurde. Dieses Lied zeigt eine neue Strophenform, das *tøglag*, das, wie wir in § 97 ausgeführt haben, nachweislich zum ersten Male von diesem Dichter verwendet worden ist. Die schlichte fornyrðislag-Strophe verträgt sich mit dem reichen skaldischen Schmuck nur ziemlich schwer, und besonders fremdartig mutet die Einleitung in *stefjubálkar* an. Was wir übrig haben, verdanken wir wieder hauptsächlich der *Heimskringla*, die für die Geschichte von Norwegens Eroberung einen Teil dieses Liedes als Quelle anführt⁴⁹. Snorri führt sechs Strophen an und nennt diese einen *stefja-bálkr*, aber er hat diesen doch nicht vollständig mitgeteilt, denn von dem klofa-stef erfahren wir nur die erste Zeile *Knútr es und sólar*.

Weil das Gedicht natürlich aus mehreren *bálkar* bestanden hat, ist davon viel verloren gegangen. In der *Snorra Edda* ist noch ein Helming bewahrt, der den Namen des Gedichtes *Tøgdrápa* enthält und übrigens beweist, daß der Dichter nicht vor sechsgliedrigen Kenningar der sonderbarsten Struktur zurückgeschreckt ist.

Es ist nicht unwahrscheinlich, daß Þórarinn mit Hinsicht auf die Verhältnisse am englisch-dänischen Hofe von Knútr eine einfachere Versform gewählt hat als die *dróttkvætt*-Strophe⁵⁰. In seiner Sprache finden sich auch Spuren eines Einflusses der englischen Poesie, namentlich in Kenningar, die in der Skaldik kaum Entsprechungen haben, aber in der englischen Dichtung reichlich vertreten sind. Als Beispiel sind zu erwähnen: *mannbaldr*, *gollskati*, *veg-Jótar*⁵¹. Übrigens ist der Inhalt nicht viel mehr als eine Aufzählung der norwegischen Landesteile, die Knútr auf seiner Nordfahrt besucht hat.

Wir besitzen von demselben Dichter noch ein Gedicht, das er auf Knúts Sohn Sveinn Alfíuson, dem 1030 die Herrschaft über Norwegen zufiel, gedichtet hat. Dieses Lied, *Glælognskviða* ge-

⁴⁹ a. a. O. II, 397—398.

⁵⁰ Vgl. auch H. Kuhn, PBB 63 S. 205.

⁵¹ Vgl. E. A. Kock, NN §§ 787 und 789.

nannt⁵², ist ein beredtes Zeugnis dafür, wie schnell Olafs Ruf als Heiliger durchgedrungen ist und wie unwiderstehlich dieser Volksglaube war, denn Sveinn muß es sich gefallen lassen, daß in diesem ihm gewidmeten Gedichte die Wunderzeichen an Olafs Leichnam mit überzeugtem Glauben mitgeteilt werden. Auch jetzt wählt Þórarinn ein einfaches Versmaß, den *kviðuhátt* und verwendet nur sehr wenige und schlichte Umschreibungen; das gibt diesem Lied einen volkstümlichen Anstrich, wodurch es beim Volk beliebt gewesen sein mag. So heißt es in der 5. Strophe: „So liegt dort der lobwürdige Fürst als ein Heiliger mit seinem unversehrten Leichnam und dort wachsen wie an einem lebenden Menschen Haare und Nägel.“ Sveinn Alfífuson, dessen Regierung die norwegische Tradition später als eine Schreckensherrschaft dargestellt hat, erscheint in diesem Liede als der friedfertige König, der unter dem Schutz des heiligen Olaf in Trondheim herrscht. Snorri führt nur die Strophen an, die sich auf den Heiligen Olaf beziehen; was weiter in diesem Lied gestanden hat, wissen wir nicht⁵³. Die Form des Gedichtes, sowie einige wörtliche Anklänge weisen auf das *Ynglingatal* (s. § 60) als Vorbild hin⁵⁴; man darf vermuten, daß der Dichter beabsichtigt hat, seine Verherrlichung des königlichen Märtyrers als Fortsetzung und Schluß des *Ynglingatal* zu gestalten⁵⁵.

Aus zwei Stegreifstrophen erfahren wir, daß auch Þormóðr Kolbrúnarskald um 1027 an Knúts Hof gewesen ist; er begehrt einen gleichgroßen Lohn, wie ihn Þórarinn *loftunga* bekommen hat, und freut sich nachher darüber, daß der König ihm reichlich Gold gegeben hat⁵⁶.

Ein sonst unbekannter Dichter Hallvarðr Háreksblesi hat ebenfalls eine *Knútsdrápa* verfaßt. In strengem *dróttkvætt* gedichtet und mit zahlreichen verwickelten Kenningar überladen, ist es ein sehr eigentümliches Produkt dieser Übergangszeit. Der Dichter ist eher gewandt als dichterisch begabt; er versteht jeden-

⁵² F. Jónsson, Lit.-Hist. I, 602 bezieht diesen Namen, der „Lied der Meeresstille“ bedeutet, auf die ruhigen Verhältnisse in Norwegen; K. Gíslason, *Njála* II, 889 aber auf den mildernden Einfluß des Glaubens.

⁵³ Vgl. darüber H. Magerøy, *Glælognskviða* (Oslo 1948).

⁵⁴ Vgl. M. Olsen MM 1946 S. 82 Anm. 2.

⁵⁵ Wie das W. Lange, Studien zur christlichen Dichtung der Nordgermanen (1958) S. 118—119 ausführt. Er hat nachgewiesen, wie der Dichter in einer Art von Synkretismus heidnische und christliche Vorstellungen miteinander verbunden hat.

⁵⁶ Skj I, 262—263 Str. 11—12.

falls die Kunst, sein Lied mit Anleihen bei anderen Skalden prunkvoll auszustatten; Dichter seiner eigenen Zeit wie Óttarr svarti, Þorarinn loftunga und Sighvatr plündert er ganz unverfroren⁵⁷. Die oben erwähnte Stefzeile in Þorarinns Haupteslösung kehrt hier mit anderen Worten, aber dem Sinne nach gleichartig wieder: „Knútr beschützt das Land wie der Herr des Alls den herrlich strahlenden Himmel.“

Hallvarðr hat zuweilen überraschend frische Beiwörter, aber er ist daneben geschmacklos in der Wahl seiner Umschreibungen. Diese sind zum Teil durchaus christlich gedacht, wie z. B. in Str. 6, wo er den kriegesischen König als einen „Rotfärber der Brünen“ umschreibt und in diese Kenning wieder den Ausdruck „Nachen des Gebetes“ für „Brust“ einflicht. Aber solche christlich gedachten Bilder stehen in der unmittelbaren Nähe von Gleichnissen, die ganz aus der heidnischen Vorstellungswelt stammen und sogar die Namen der alten Götter enthalten. Besonders grell ist die 7. Strophe, die in Übersetzung so lautet: „Unter dem Haselstrauch der Erde (= Yggdrasill) gibt es keinen Fürst, der dem Herrscher der Mönche (= Gott) näher ist als Du; Brecher des Riesenwortes (= Brecher des Goldes = milder Fürst), Du schüttest die Dänen.“ Man darf aus einer solchen Vermischung von heidnischen und christlichen Vorstellungen nicht schließen, daß es dem Dichter mit seinem christlichen Glauben nicht ernst war; man muß nur wieder feststellen, daß die skaldische Formsprache manchmal zu übermächtig war und heidnische Umschreibungen dem Dichter noch immer gegenwärtig waren.

Wir reihen noch eine *Knútsdrápa* an, die Sighvatr gedichtet hat, obgleich sie erst um 1038, also nach des großen Königs Tod, entstanden ist. Denn sie gehört in diesen Zusammenhang, nicht nur weil sie auch Knútr gewidmet ist, sondern weil sie in der Form die *Tegdrápa* von Þorarinn nachahmt. Jetzt zeigt sich aber, wie schwierig es ist, die skaldische Wortkunst mit der eddischen Versform zu verbinden. Um in den kurzen Zeilen den Hendingschmuck anbringen zu können, muß er nicht nur zu sonderbaren Kenningar seine Zuflucht nehmen, sondern auch der natürlichen Wortstellung

⁵⁷ Vgl. *súðlongum komt sveiða* (Str. 1) mit *súðlongum frá sveiða* bei Þórðr Kolbeinsson (Skj I, 203 Str. 1); *Ullar sundvigg* (Str. 3) mit *Ullar unnvigg* (ibid. Str. 2; beide Stellen aus der *Eiriksdrápa*); *harðbrynjuð skip* (Str. 3) ganz so bei Óttarr svarti (Skj I, 272 Str. 1); *heinland* für „Schwert“ (Str. 4) vgl. *heinflet* bei Sighvatr (Skj I, 221 Str. 6); *holmfjöturr* für „Schlange“ (Str. 4), vgl. Einarr skálaglamm (Skj I, 121 Str. 26).

Gewalt antun. Die Neigung Sighvats, die Helminge mit durcheinander gewirbelten Sätzen zu füllen, zeigt sich hier besonders unerfreulich, weil hier die Teile eines und desselben Satzes ganz willkürlich über die Verszeilen verteilt sind. Das *klofastef* „Knútr war unter dem Himmel der Allerhöchste“ ist wieder eine offenbare Nachahmung von Þórarins Gedicht^{57a}.

103. Auch Olafs Sohn Magnús wurde von verschiedenen Skalden Preislieder gewidmet; der bedeutendste Dichter war auch jetzt wieder Sighvatr, der bis in die Mitte des elften Jahrhunderts gelebt hat. Dieser Fürst konnte den Tod seines Vaters nur schwer verschmerzen, und er duldete die Adligen, die sich gegen ihn verschworen hatten, kaum an seinem Hof. Er war mißtrauisch und handelte deshalb mit rücksichtsloser Härte. Das war nicht dazu geeignet, die Spuren der Zwietracht in Norwegen auszutilgen; die alten Gegensätze dauerten fort und die Bauern fingen an zu murren. Da mußte einer den Mut haben, dem jungen König die Wahrheit zu sagen und ihn zu einer vernünftigeren Haltung zu ermahnen. Diese gefährliche Aufgabe hat Sighvatr mit seinen „offenherzigen Strophen“ (*Bersqglisvísur*) erfüllt.

Dieses Gedicht zeigt die diplomatischen Talente des Hofmannes und die schlichte Treue des Freundes zu gleicher Zeit. Sighvatr weist darauf hin, daß er ein treuer Diener des heiligen Olaf gewesen sei und daß er auch Magnús Beweise der Hingebung gegeben habe. Er erinnert daran, daß Magnús' Vater gefürchtet und geliebt wurde, und daß das Volk Hákon Aðalsteinsfóstri als ein Vorbild des gerechten Gesetzgebers verehrt hat. Noch sind die Bauern, sagt Sighvatr warnend, durch die Erinnerung an das von ihm gestiftete Recht „träge“.

Diesen Vorfahren soll Magnús gleichzukommen versuchen. Aber die Eide, die er bei seinem Regierungsantritt dem Volk geschworen hatte, hält er nicht, und statt Recht herrscht Willkür. Aber ein König soll so hochgesinnt sein, daß er seinen Ratgebern nicht zürnt, wenn sie ihm eine notwendige Wahrheit sagen wollen. Dann geht Sighvatr zu direkter Anrede über und fragt: „Wer spornt Dich dazu an, Deine Gelübde zu brechen, den Bauern das Vieh niederzuhauen?“ Und nach diesen beiden Strophen, die mit den Worten *hverr eggjar þik* anfangen und schon durch die Fiktion

^{57a} Vgl. *Knútr vas und himnum* (Str. 3) mit *Knútr es und sólar* bei Þórarinn (Skj I, 298 Str. 2).

der bösen Ratgeber den König zu entlasten scheinen, folgt eine Beschreibung des wachsenden Unwillens unter dem Volke. „Es ist gefährlich, wenn alle grauen (d. h. erfahrenen, klugen) Männer sich gegen den König erklären wollen; es ist schlimm, wenn die Dingmannen den Kopf hängen lassen und die Nase in ihre Mäntel stecken. Die Bauern sind schweigsam geworden.“ Solche Worte konnten nicht mißverstanden werden. Eine Volksversammlung, die eine Rede des Königs nicht mit lautem Beifall empfängt, sondern nur düster schweigend vor sich blickt, ist eine Warnung, die ein Fürst nicht unbeachtet lassen darf.

Mit besonderem Geschick fährt der Dichter jetzt mit seiner Mahnrede fort. Er preist den König als einen Verfolger der Diebe, bittet ihn aber, auf die Volksmeinung zu achten. Er erhärtet seinen Rat mit zwei Sprichwörtern: „Man muß die Hand maßvoll zu kürzen wissen“ und „Freund ist, der zu warnen wagt“. Darauf gibt er den Rat, Reich und Arm aus seinen eigenen Gesetzen Nutzen ziehen zu lassen, freigebig zu sein und seine Gelübde zu halten. Schließlich droht er sogar, den norwegischen Hof zu verlassen, falls Magnús ihm wegen dieser offenherzigen Rede zürnen sollte; er hat als junger, bartloser Mann an den Höfen von Magnús' und Hǫrðaknúts Vätern gedient. Eindrucksvoll endet das Gedicht mit dieser Strophe: „Ich hoffe, daß Olafs Sohn der Sache eine günstige Wendung geben wird; man sagt zwar, daß eine bescheidene Bitte bis spät am Abend warten muß, aber zwischen uns beiden besteht ein heiliges Verhältnis; Magnús, ich bin zur Schonung geneigt; gerne möchte ich mit Dir leben und sterben; Du wachst mit Deinem Schwerte über die Habichtinsel von König Harald.“

Das Lied zeigt eine kluge Mischung von freiem Urteil und offenherzigem Rat, treuer Gesinnung und Ehrfurcht, Liebe und Bewunderung; es ehrt den Fürsten, daß er sich diese Mahnrede zu Herzen genommen hat. Ein Lobredner, der, falls es nötig ist, auch ein Tadler sein kann! Dies schöne Bild des norwegischen Hofskalden hat Sighvatr uns durch seine *Bersöglisvísur* gezeigt.

Auch in der Form des Gedichts ist Sighvatr sich seiner schwierigen Aufgabe bewußt gewesen. Die skaldischen Umschreibungen verwendet er nur ausnahmsweise, und diese Ausnahme ist bezeichnend. In der oben mitgeteilten 13. Strophe, in der er zwei Sprichwörter anführt, redet er den König mit der Kenning „Erfreuer des Habichts der Tränen der warmen Wunden“ an. Dabei verwendet er das Fremdwort *mútari*, ein romanisches Wort für den

Mauserfalken. Dieser romanische Einfluß, der jetzt schon bis nach Norwegen reicht, zeigt sich auch durch die Umschreibung *Nóregs sinjór* und durch die Anrede an den König *lánardróttinn* (Lehnsherr). Statt des jetzt anscheinend veralteten Schmucks der Kenningar gebraucht er preisende Beiwörter wie freigebig, tüchtig, leutselig, gerade wie ein Lauch, worthaltend, kampffreudig. Er versucht, den Volkston zu fassen, indem er feste Redensarten und Sprichwörter verwendet; außer den schon erwähnten auch „Man soll den Wald mit Gestrüpp dicht machen“ oder „Bis zum Abend soll der Bescheidene warten“. Mit packenden Worten zeichnet er den Unwillen der Bauern, weil sie andere und schlechtere Gesetze hätten, als der König ihnen beim Antritt der Regierung versprochen hatte.

Der Vortrag dieser durch zahlreiche Schaltsätze zerhackten Strophe muß langsam und eindrucksvoll gewesen sein; Hebung und Senkung des Tons wird das Verständnis erleichtert haben; die *Bersöglisvísur* sind sicherlich beim Hersagen ein schönes Beispiel vollendeter skaldischer Kunst gewesen. Das können wir noch teilweise nachempfinden. Mag deshalb die skaldische Kunst im alten Geleise fortgefahren sein, sie hat dennoch infolge der neuen Zeitverhältnisse andere Seiten hervorgekehrt und dadurch in den nach fremden Mustern emporstrebenden nordischen Königshöfen ihre Stellung unangefochten behaupten können. Durch das Wegfallen des überladenen Kenningschmuckes mag sie einen Teil ihres prunkvollen Charakters verloren haben, aber sie wirkt jetzt lebensnäher und menschlicher.

104. In seinem Alter hat Sighvatr noch ein Gedenk lied auf den heiligen Olaf gedichtet, von dem uns 28 Strophen und Helminge überliefert worden sind. Der Dichter beschreibt Olafs Jugendentaten sehr kurz, wenn nicht mehrere Strophen des Anfangs verloren gegangen sind, weil die späteren Sagaschreiber in andern Gedichten ein besseres Quellenmaterial zu finden gemeint haben. Über die Wikingerzüge in Olafs Jugend schweigt er; mit kurzen Strichen zeichnet er, wie der König sein Land erobert hat und legt dabei besonders Nachdruck auf seine Verkündigung des Christentums (Str. 2). Es sind eigentlich nur Räuber und Wikinger, die er bekämpft und unschädlich macht; er zeichnet also das Bild des gerechten Fürsten.

Ausführlicher wird die Schlacht von Stiklastad beschrieben; der Mut des Königs wird dabei mit besonderem Lob hervorgehoben,

seine Niederlage kann sich Sighvatr nur durch die Übermacht der Bauern erklären, die freilich bald darauf ihre Untat bitter bereut haben. Einige Krieger, die an der Schlacht teilgenommen haben, werden besonderer Erwähnung gewürdigt, wie Þórðr Folason, der dem König das Banner vorangetragen hat, Björn stallari, der dem König zu Füßen gefallen ist, Þórir hundr, der bedeutendste Mann unter Olafs Gegnern. Kaum einer wagte es, dem feurigen Blicke des Fürsten zu begegnen, aber nachdem der Schild entzweigehauen war, fiel er dem Haß der Bauernbevölkerung zum Opfer.

Danach erzählt Sighvatr von einigen Wundern, die sich seitdem an seinem Grabe gezeigt haben, und preist die Heiligkeit des Märtyrers (Str. 24). Es geziemt uns, die Olafsmesse in meinem Haus zu feiern, es ist meine Pflicht, die Heiligkeit des Königs, dessen Tod so viel Schmerz verursacht hat, hoch zu halten. Mit einer persönlichen Bemerkung beendet er sein Lied: selber war er auf einer Pilgerfahrt nach Rom, als der König den Tod fand; ein herrlich geschmücktes Schwert, das ihm Olaf einst geschenkt hatte, hat er daheim gelassen, als er den Pilgerstab in die Hand nahm.

Sighvatr hat die Schlacht nicht als Augenzeuge beschreiben können; die Besonderheiten des Kampfes hat er später gehört, gesteht er selber in einer Strophe, die berichtet, daß am Tage der Schlacht eine Sonnenfinsternis stattgefunden haben soll (Str. 15). Das ist schon ein merkwürdiges Zeugnis dafür, wie schnell sich ein Kranz von Legenden um Olaf gebildet hat, denn in Wahrheit fand die Schlacht am 29. Juli 1030 statt und fiel die Sonnenfinsternis erst auf den 31. August.

Das Gedicht zeigt einen anderen Charakter als Sighvats übrige Lieder. Auffallend ist zunächst der Reichtum an Kenningar, die zuweilen aus vielen Gliedern bestehen und ziemlich verwickelt sind. Der alternde Dichter scheint das Bedürfnis gefühlt zu haben, ein Preislied auf den heiligen Olaf mit dem altererbten Schmuck der skaldischen Kunst auszustatten. Als er den Tod von Björn stallari beschreibt, sagt er (Str. 18): „Der Tod beim Haupte des ruhmreichen Fürsten ist lobenswert“; hier klingt die alte Heldendichtung, namentlich die *Bjarkamál*, deutlich durch. Einige wenn auch spärliche Anleihen bei älteren Dichtern⁵⁸ beweisen,

⁵⁸ Die Kenning *ísarnleikr* in Str. 14 hat er aus Þjóðólfs Haustlǫng (Skj I, 17 Str. 14) entlehnt; die Zeile *flugstyggs sonar Tryggva* (Str. 3) und das Wort *margdýrr* (Str. 5) hat er in Hallfróðs Erfidrápa auf Olaf Tryggvason finden können.

daß er sich stärker als je der Verbundenheit mit der Tradition bewußt war.

Aber andererseits bewegt sich das Gedicht ganz in christlichem Gedankenkreis. Olaf wird nicht nur mit Beiwörtern gepriesen, die seinen Mut hervorheben⁵⁹, sondern auch mit solchen, die einem christlichen Märtyrer geziemen, wie *míldr* und *þýðr*. Weiter sind *dýrr*, *margdýrr* und *eirsamr*⁶⁰ Bezeichnungen, die besonders gerne für Gott, Christus oder die Heiligen gebraucht werden. Nachdrücklich spricht Sighvatr von der Gnade Gottes, die auf Olaf geruht hatte: Gott hat es so gewollt (Str. 3). Typisch christlich ist auch der Gedanke in Str. 21, daß das menschliche Leben als ein von Gott gegebenes Lehen zu betrachten sei⁶¹. In einem Helming, den F. Jónsson wohl zu Recht als das Stef betrachtet (Str. 28), nennt er Gott *Jórðánar gramr*; damit wird zum ersten Male der Name des heiligen Flusses in die Skaldendichtung eingeführt.

Durch diese Eigenschaften zeigt Sighvatr, daß er ganz von christlicher Gesinnung erfüllt war. Was hat ihn dazu bewogen, in seinem Alter dieses Lied zu dichten? Der Inhalt des Liedes ist der Märtyrertod des Königs, die Nachricht von einigen Wundern und einige Bemerkungen über seinen Kult⁶². Das Gedicht ist also besonders dazu geeignet gewesen, die Heiligerklärung des Königs zu feiern. Nun erzählt eine alte wenn auch legendenhaft ausgeschmückte Sage, daß Sighvatr auf besonderes Geheiß des Heiligen selbst das Gedicht nach einer *Uppreistarsaga*⁶³ *stæla* sollte, das ist mit einer bestimmten stef-Art ausstatten. Nehmen wir das Wort in seinem üblichen Sinne als „Schöpfungsgeschichte“, so verstehen wir nicht, wie diese ein Vorbild seines Liedes hätte sein können. Aber vielleicht ist es richtiger, *uppreist* in der Bedeutung „levatio“ zu nehmen; dann wäre damit eine Nachricht über die Erhebung des Leichnams gemeint, die nach einigen am Grab geschehenen Wundern am 3. August 1031 stattgefunden hat⁶⁴.

⁵⁹ Vgl. *fluggstygr* (Str. 3), *flóttshjarr* (Str. 22), *hjalðrmóðr* (Str. 7), *hróðrauðigr* (Str. 18), *gunnveifr* (Str. 13); vgl. auch *sóknþorinn synjór* (Str. 8).

⁶⁰ So in Str. 1 nach der Auffassung von E. A. Kock, NN § 1870.

⁶¹ Vgl. *áðr felli af því láni*. In dieser Strophe steht auch das merkwürdige Wort *andprútt höfuð*.

⁶² Ein goldner Schrein wurde für seine Gebeine gemacht (Str. 24); wir müssen die *Áleifs messa* halten (Str. 25).

⁶³ Vgl. Flat. II, 394.

⁶⁴ Vgl. in Theodericus Bericht: qualiter episcopus Grimkel post annum et quinque dies beatum corpus e terra *levaverit* (Storm, Monumenta S. 43, 13).

Und dann wäre also Sighvats Gedicht eine dichterische Bearbeitung einer lateinisch geschriebenen Schrift, die diese *levatio* beschrieben hat und deshalb auch eine *vita* des Heiligen und einige *miracula* enthielt. Die hagiographische Literatur, die wir in § 124 für die Mitte des 11. Jahrhunderts noch besprechen werden, würde ihre Bestätigung durch diese *Erfiðráða*, die deshalb wohl besser *Uppreistardráða* heißen sollte, finden⁶⁵.

Die Kraft der skandinavischen Tradition bewährt sich auch wieder in diesem Falle. Kaum hat sich in den kirchlichen Kreisen eine Literatur gebildet, die den Volksheiligen Olaf verehrt, so geht schon ein Skalde an die Arbeit, um in der einheimischen Form des Preisliedes und in der eigenen Volkssprache ein Lied zu dichten, das den kirchlichen Hymnen würdig an die Seite treten kann. Im Inhalt ganz der neuen Zeit zugewandt, in der Form gerade etwas bewußt altertümlich, beweist diese *erfiðráða*, wie sehr die Skaldenkunst damals noch vollauf lebendig war.

105. Zahlreiche Dichter haben die Begebenheiten auf der Saga-Insel besungen, entweder in Stegreifstrophen oder in größeren Liedern. In den meisten Fällen hat der Zufall der Überlieferung nur einige wenige Strophen gerettet; wir besprechen hier deshalb nur kurz diejenigen Dichter, von deren Kunst wir hinreichende Kunde haben. Wir fangen mit Þormóðr Tretillsson an, einem Bauernsohn aus dem Westlande: sein Vater wohnte auf dem Gehöft Svínaskarð in Barðaströnd. Er hat ein Gedicht auf Snorri goði gemacht, das in der *Eyrbyggjasaga* teilweise angeführt wird; später hat es den Namen *Hrafnsmál* bekommen. Der Dichter verwendet das haðarlag, und es ist sogar das erste uns überlieferte Beispiel eines Gedichtes im skaldischen málahátt. Die Schwierigkeit, in diesen kurzen Verszeilen den Binnenreim anzubringen, zeigt sich dadurch, daß dieser manchmal fehlt; einige Male gebraucht er an dessen Statt sogar Endreim. Der Dichter behandelt die Kämpfe des mächtigen Håuptlings bis zum Kampfe in Bitra (um 1010); das Lied wird also zwischen diesem Jahr und Snorris Todesjahr 1031 entstanden sein. Die Beschreibung der Kämpfe ist wenig anschaulich; wir hören die bekannten Schablonen ‚der Rabe bekam Nahrung‘ und ‚der Held gab Adler und Wolf zu trinken‘. Zuweilen gelingt ihm eine prunkvolle Umschreibung, wie

⁶⁵ Eine *Uppreistar dráða* ganz anderer Art soll Hallfróðr gedichtet haben (s. § 98).

in Str. 1 *ens gollbyrsta valgaltar veltir*: das Wort *valgöltr* für ‚Helm‘ wird durch die Apposition *gollbyrstr* auf Freyrs Eber bezogen; dagegen ist die Kenning *lifs kost* ‚Holzstoß des Lebens‘ für ‚Körper‘ geschmacklos. Wie wenig ursprünglich der Dichter in der Wahl seiner Kenningar war, beweisen die Stellen, wo er ältere Skalden nachgeahmt hat; unter diesen fällt besonders Glúmr Geirason (s. § 76) auf⁶⁶, der ihm vielleicht den Anstoß zu einer *ofljóst*-Umschreibung gegeben hat⁶⁷. Ohne Wirkung ist das Gedicht dennoch nicht geblieben, denn die *Hrafnsmál* von Sturla Þórðarson im 13. Jahrhundert stehen deutlich unter seinem Einfluß.

Aus dem Ísafjörð stammt der Dichter Hávarðr hinn haltí, dessen bewegte Geschichte eine ihm eigens gewidmete Saga erzählt (s. § 249). Die Rache für den Tod seines Sohnes Óláfr Bjarnylr an dem mächtigen Häuptling Þorbjörn Þjóðreksson zwingt ihn noch im Alter zu Tatkraft. Während dieser Begebnisse soll er mehrere Stegreifstrophen gesagt haben, welche die Sage mitteilt; sie sind aber größtenteils so schlecht überliefert worden, daß ihre Deutung auf Schwierigkeiten stößt. Typisch skaldisch ist wieder die überladene Kenningtechnik, die hier zuweilen auch für isländische *lausavísur* unerhörte Ausmaße zeigt. Es gibt auch hier so deutliche Berührungen mit anderen Skalden, daß Zufall kaum anzunehmen ist. In den beiden Strophen, in denen Hávarðr den Schmerz über den Verlust seines Sohnes ausspricht, klingen deutlich die Worte von Egils *Sonatorrek* (s. § 73) an; das deutet wohl darauf hin, daß dieses Gedicht so bekannt war, daß unwillkürlich Hávarðr dadurch beeinflusst wurde⁶⁸. In einer anderen Strophe (Skj I, 181 Str. 13) finden wir einen wörtlichen Anklang an eine *lausavísa* des Jarls Rognvaldr⁶⁹; das Verhältnis ist aber schwierig zu bestimmen. Der schlechte Zustand der Überlieferung spricht allerdings für ein hohes Alter der Hávarðr zugeschriebenen Strophen⁷⁰;

⁶⁶ Vgl. *valgaltar veltir* (Str. 1) mit *valgaltar lét velta* (Glúmr, Skj I, 67 Str. 6); *folkrakkr* (Str. 2; vgl. Skj I, 68 Str. 1); *sigfljóða gjóðr* (Str. 5) mit *dolgeisu dísar gjóðr* (Skj I, 66 Str. 2). In Str. 3 erinnern *svangreddir* und *ulfs verðr* an ähnliche Umschreibungen bei Einarr skálaglamm.

⁶⁷ Vgl. *gtífrs grandnes* für *Þórsnes* in Str. 4.

⁶⁸ Vgl. die Stellen bei E. A. Kock NN § 1788. Auffallend ist auch die Übereinstimmung der Str. 9 mit einer Strophe von Grímr Droplaugarson (Skj I, 183 Str. 1), vgl. die Zeile *hlógu her öldraugar* und den Satz *nu tér annan veg þjóta*.

⁶⁹ Str. 13: *þat mun vestr ok vestan . . . (orð) . . . oddregns koma þegna*; vgl. Rognvaldr (Skj I, 485 Str. 25): *þat mun norðr ok norðan naddregn kona fregna*.

⁷⁰ Vgl. Guðny Jónsson in IF VI S. XCI.

in diesem Fall muß man doch wohl annehmen, daß er sich gerne durch ältere Skalden hat beeinflussen lassen.

Der Dichter Þórðr Særeksson steht als Künstler bedeutend höher. In einer drápa, die bruchstückhaft in der *Heimskringla* bewahrt worden ist, hat er die Heldentaten des Þórólfr Skólmsson besungen, der in König Hákons Gefolge sich an der Schlacht bei Fitjar (961) beteiligte. Die Kenningar sind zuweilen sehr überladen; auch bei ihm fehlen Erinnerungen an frühere Skalden nicht⁷¹. Von seinen größeren Gedichten — neben der *Þórólfsdrápa* noch ein Lied auf einen gewissen sonst völlig unbekannten Klæingr Brúason und eine *Róðudrápa* oder Kreuzgedicht, die von Olaf dem Heiligen handelt — sind nur kleine Fragmente erhalten, die uns ihn als einen kunstgerechten Skalden kennenlernen lassen. Merkwürdig sind aber einige lose Strophen, die der Zufall gerettet hat. Die eine ist ein typischer Merkvers, in dem eine Reihe von norwegischen Küstenpunkten nacheinander aufgezählt werden⁷²; die andere ist ein Beispiel für die Verskunststückchen, in denen ein Skalde seine Beherrschung der Kunstmittel zeigte⁷³. Die achtzeilige, in *runhent* gedichtete Strophe enthält vier kurze Mitteilungen über Personen der Götter- und Heldensage; sie ist so gebildet, daß die übereinstimmenden Zeilen der beiden Helminge zusammen einen Satz bilden.

Auffallend ist auch eine wörtliche Übereinstimmung zwischen Þórðr und Þormóðr Kolbrúnarskáld⁷⁴. Sie betrifft die in der *Fostbrœðra Saga* bewahrte *Þorgeirsdrápa*, in der Þormóðr die mutigen Taten und den Tod seines ehemaligen Blutbruders mit überschwenglichem Lob gepriesen hat. Da Þorgeirr Hávarsson 1024 erschlagen wurde, ist Þormóðr, als er diese *erfidrápa* dichtete, etwa dreißig Jahre alt gewesen. Das Gedicht zeigt eine für ein solches Alter unbegreifliche Unselbständigkeit, denn wir finden hier häufiger als gewöhnlich Erinnerungen an andere Dichter⁷⁵.

⁷¹ Die Zeile *huggendr Munins tuggu* in Str. 4 der *Þórólfsdrápa* kehrt wörtlich in einer *lausavísa* von Gísli Súrsson wieder (Skj I, 102 Str. 31); das dürfte wohl darauf hinweisen, daß nicht Gísli, sondern ein späterer Sagamann sie verfaßt hat.

⁷² Skj I, 303 Str. 1.

⁷³ a. a. O. Str. 3.

⁷⁴ *starf hófsh upp pás arfi* (Þórðr Skj I, 302 Str. 3 = Þormóðr Skj I, 256 Str. 1). F. Jónsson, APhS 7, 33 erwägt sogar die Möglichkeit, daß diese Stellen voneinander unabhängig sein sollten!

⁷⁵ Vgl. die eigentümliche Kenning *fetils stígr* (Str. 3) mit *fella stígr* bei

Nicht weniger befremdend sind die zahlreichen Stellen, wo der Skalde sich selber wiederholt⁷⁶. Þormóðr mag diese drápa in Str. 15 als ein leicht dahinfließendes Lied (*mjúk orð*) bezeichnen, sie macht ihm dennoch besonders wenig Ehre. Die Echtheit der Strophen ist von G. Vígfússon bezweifelt worden; er behauptet, daß diese drápa ein späteres Machwerk sei. Auf Grund der darin vorkommenden altertümlichen Wortformen hat man andererseits diese *erfiðrápa* als ein authentisches Werk von Þormóðr betrachtet⁷⁷.

In diesen Jahren hat noch ein Dichter aus Nordisland, Eiríkr Viðsjá, über Ereignisse auf der Insel gedichtet. Dieser als nicht unbedeutender Skalde in der *Heiðarvígasaga* (s. § 251) gekennzeichnete Dichter hat die berühmte Heiðarschlacht im Jahre 1015 mitgekämpft und während dieser Zeit sieben Strophen gedichtet, die in der Saga erhalten sind. Sie erzählen ziemlich trocken von den damaligen Ereignissen und unterscheiden sich in nichts von der üblichen Skaldentechnik⁷⁸.

Es ist schade, daß wir von dem Dichter Hofgarða-Refr oder Skáld-Refr nur einige Fragmente seiner Lieder besitzen; sie sind mit Ausnahme einer einzigen in der *Heimskringla* überlieferten Strophe alle nur aus der *Snorra Edda* bekannt; ein Beweis, daß Snorri ihn als einen bedeutenden Dichter betrachtet hat. Dieser

Hásteinn (Skj I, 91 Str. 2); *vágs viggriðandi* (Str. 5) mit *vatna viggriðandi* bei Egill (Skj I, 52 Str. 42) und *hlýra jóstýrandi* (Str. 8) mit *hrafnstýrandi* auch bei Egill (Skj I, 42 Str. 6); weiter *skorðu skær* (Str. 9) ebenso bei Sighvatr (Skj I, 242 Str. 15). Merkwürdig ist, daß der Ausdruck *frétt hefir öld* (Str. 4) wiederkehrt in den *Atlamál* Str. 1 und daß der Satz *hrátt gat hrafn at slíta hold* (Str. 5) ebenso in einer jungen Strophe der *Njála* (Skj I, 606 Str. 10) vorkommt.

⁷⁶ Kenningar mit dem Grundwort *rjóðandi* in Str. 3, 4 und 6; *sviprunnr* Str. 6 und 14; *undlinnr* in Str. 4 und 6; das Hendingpaar *erring: knervi* in Str. 6 und 12.

⁷⁷ Vgl. F. Jónsson AaNO 1912 S. 48—50 und Guðni Jónsson in Íslenzk Fornrit VI S. LXI. Altertümliche Formen können in einer so traditionsgebundenen Poesie lange beibehalten und nachgeahmt worden sein. F. Jónsson betrachtet die Zeile *þau eru orð komin norðan* in Str. 13 als einen Beweis, daß der Dichter als Augenzeuge spricht; sie stehen aber genau so in einer Strophe von Gísli Súrsson (Skj. I, 98 Str. 12).

⁷⁸ Berührungen mit anderen Skalden sind zahlreich; besonders auffallend die Zeile *beruma vægð at vígi* (Str. 4), die ebenso bei Þórarinn svarti (Skj I, 105 Str. 1) steht, oder die Kenning *Fjölfnis seiðs fúrþollr* (Str. 6), vgl. *Fjölfnis þings fúrviðr* bei Hásteinn (Skj I, 91 Str. 3).

auf Snæfellsnes wohnende Skalde zeigt eine große Gewandtheit besonders in seinen Kenningar. In einem Schildgedicht (Skj I, 295 Str. 1) sagt er, daß die Fürsten ihm einen Schild in den Arm gedrückt haben, aber er umschreibt die Geber als Armfeuerschleuderer (*alinleygjær fleygjendr*), das Wort ‚Arm‘ aber als ‚hängender Weg der Ringe‘ (*hringja hangferill*) und den Schild selbst als ‚Mond des Stevens‘ (*hlýrtungl*). Die Poesie ist für ihn noch immer eine Odinsgabe; er nennt sie *Hrafnásar helga full* (Skj 295 Str. 2) oder *vitnis váða vINGrð* (Str. 4); in einer anderen Strophe sagt er, daß er Odin seine Dichtergabe zu verdanken hat, und er sagt von diesem Gott, daß er über den Himmel herrscht (*tamr valdi hrannvala fannar brautar salr*). Diese Strophe gehört zu dem Liede, daß er zu Ehren des Dichters Gizurr Gullbráarskáld, der in der Schlacht von Stiklastad gefallen war, gedichtet hat; das Lied wird also um 1031 entstanden sein; es ist begreiflich, daß damals auf Island solche heidnische Formeln noch gebraucht werden konnten.

Über den Wert seiner Poesie können wir nur schwer urteilen: von dem Lied auf Gizurr haben wir nur eine Strophe und zwei Helminge; von einem anderen Lied auf einen gewissen Þórsteinn (vielleicht den Sohn des Goden Snorri) nur vier Helminge. Schließlich handeln fünf Halbstrophen von einer stürmischen Seereise; mit Geschick hat der Dichter den Kampf des Schiffes mit den Wellen geschildert, das eine Mal in mythologischer Verbrämung (Str. 2: die kalte Welle treibt den Bär der gewundenen Taue in das Maul des Meergottes), ein anderes Mal mit anschaulicher Farbenmalerei (Str. 5: das schaubespritzte Schiff reißt seine rotgefärbte Brust aus dem Maul der weißen Rán). Es ist nur selbstverständlich, daß dieser begabte Dichter die Poesie der früheren Skalden gut gekannt hat und sich durch ihre Kenningsprache hat anregen lassen⁷⁹.

⁷⁹ An Kormákr erinnert *Draupnis dagg-Freyr* (Skj 295 Str. 1~75 Str. 22), an Einarr skálaglamm *Gunnar gnýr* (Skj 295 Str. 1~123 Str. 34, aber wohl eine auf der Hand liegende Umschreibung), *Hqars drifa* (Str. 297 Str. 1~118 Str. 11), an Þormóðr Kolbrúnarskáld *sægnipu Sleipnir* Skj 296 Str. 3, vgl. *tjalda há-Sleipnir* Skj 256 Str. 2, aber auch *hafsleipnir* bei Ulfr Uggason (Skj 129 Str. 11). Schließlich hat auch Egill seine Spuren hinterlassen, denn das Adj. *hoddvönnuðr* (Skj 296 Str. 3) erinnert sehr an *vellvönnuðr* bei Egill (Skj 41 Str. 24) und *Hrafnásar full* (Skj 295 Str. 3) läßt sich vergleichen mit *Yggs full* (Skj 38 Str. 6) und *Vidurs full* (Skj 39 Str. 13), während wir den Odinsnamen *Hrafnáss* sonst nur bei Þjóðólfr ór Hvini (Skj 15 Str. 4) finden.

106. Im Jahre 1046 kommt der isländische Dichter Arnórr Þórðarson an den norwegischen Königshof. Er war damals etwa 35 Jahre alt und hatte sich schon bei den Orkadenjarlen Ansehen erworben. Seine dichterische Begabung verdankte er seinem Vater Þórðr Kolbeinsson (s. § 78), dessen Zerwürfnisse mit Björn Hítðœlakappi auch ihn wohl in Mitleidenschaft gezogen haben. Um 1040 ist er nach den Orkaden gesegelt, wo er sich mit dem Jarl Rognvaldr Brúsason so sehr befreundete, daß er eine von dessen Verwandten heiratete. Weil er aber nicht weniger bei Þorfinnr Sigurðarson in Ansehen stand, kam er in eine mißliche Lage, als die beiden Jarle sich miteinander verfeindeten; in der Seeschlacht bei Rauðubjorg hat Þorfinnr ihm gestattet, das Schiff zu verlassen, damit er nicht gegen Rognvaldr zu kämpfen habe. Als dieser 1046 in einem plötzlichen Überfall getötet wurde, ist Arnórr aus Schmerz über diesen Verlust nach Norwegen gefahren.

Er hatte sich schon einen Dichterruhm erworben; sein Beiname *jarlaskáld* beweist das. Von seinen Liedern, die er auf den Orkaden gedichtet hat, ist nichts bewahrt; nur einige Strophen eines Liedes, das er kurz nach Rognvalds Tod gedichtet hat, zeigen uns seine Verehrung für diesen Jarl. Überdies beweisen sie, daß er in seiner Jugend auf Island mit den Werken der einheimischen Dichter so vertraut geworden war, daß sich Erinnerungen daran leicht in seine eigene Arbeit einschmuggeln konnten⁸⁰.

Als Arnórr in Norwegen angelangt war, findet er dort dasselbe schwierige Verhältnis, das er auf den Orkaden erfahren hatte: zwei Fürsten, die nebeneinander regieren, sich aber nur mit Mühe zusammen vertragen. Die *Morkinskinna* erzählt über Arnórs Auftreten die folgende Anekdote⁸¹: Er hatte auf beide Könige ein Lied gedichtet; einmal wird er gerufen, als er eben daran war, sein Schiff zu teeren. Schmutzig wie er war, eilt er zum Königshof, wo er erst eine drápa auf Magnús und dann eine andere auf Haraldr vorträgt. Die Pointe der Geschichte ist, daß Haraldr anerkennen muß, daß das Gedicht auf seinen Mitregenten den unbedingten Vorzug verdient, während die *Blágagladrápa*, die auf ihn selbst gedichtet wurde, schnell in Vergessenheit geraten werde.

⁸⁰ In Str. 1 ist *göndlar Njörðr* eine Erinnerung an Þórðr Særeksson (Skj I, 302 Str. 2), während *gunnbráðr* nur noch in der Aðalráðsdrápa von Gunnlaugr (Skj I, 184 Str. 1) vorkommt.

⁸¹ S. 116—118.

Wir kennen noch einen bedeutenden Teil dieser *Magnúsdrápa*; der Anfang, der von Arnórs eigenem Leben und seinem Verhältnis zu den Orkadenjarlen handelte, ist fast ganz verloren gegangen. Das Lob, das Haraldr diesem Gedichte spendete, scheint uns auch wohlverdient. Einen besonderen Eindruck wird das Versmaß gemacht haben; Arnórr verwendet das *hrynhent*, das er auf den Orkaden kennengelernt haben wird (s. § 83) und das jetzt zum ersten Male an einem norwegischen Königshofe vorgetragen wurde. Dieses Versmaß erlaubt dem Dichter einen ruhigeren Gang, während die gleichmäßige Verteilung der Hebungen einen feierlichen Eindruck macht. Damit verträgt sich der panegyrische Inhalt des Preisliedes vorzüglich.

Arnórr ist auch ein Dichter, der stark visuell veranlagt war. Er sieht Linien und Farben und will davon in seiner Beschreibung einen Eindruck geben. Die roten und weißen Schilde den Schiffsbord entlang, das Gold der Mastspitze und des Stevensmuckes geben seiner Darstellung von Magnús' Kriegszügen einen gewissen Glanz. Schön gelungen ist eine Strophe wie diese (Str. 10): „Der häßliche Schaum spritzte über das Verdeck, das Ruder zitterte; kräftig stieß der Wind das von rotem Gold glänzende Schiff weiter⁸²; Du hast die festen Steven an Stavanger vorüber nach Dänemark gesteuert; das Meer kam dadurch in starke Bewegung und die Mastspitze des Schiffes glühte darüber wie ein loderndes Feuer.“

Leider hat der Dichter sich auch nicht vor den geschmacklosen Übertreibungen des Preisliedes zu hüten vermocht. Es genügt ihm nicht, den Raben mit einem blutigen Schnabel zu beschreiben; er sagt: „der Leichenvogel schüttelte seine blutigen Fittiche im Kampfgetümmel“, und behauptet sogar: „Dort lag ein Leichenhaufen so hoch, daß die weither gekommenen Wölfe nicht darauf klettern konnten“⁸³. Dafür haben wir nur ein Wort: das ist Barock. Der Dichter, der ein friedfertiger Mensch war, hat selber wohl niemals in einer Schlacht gestanden und malt deshalb ihre Greuel mit seiner Phantasie lebhaft aus. Er hat nicht das Gefühl für das richtige Maß. In allen Gedichten, die er gemacht hat, lobt er die von ihm besungenen Personen auf eine überschwengliche Weise. Von Magnús sagt er: „Jeder König steht Dir nach; möge

⁸² Vgl. H. Lie MM 1952 S. 88.

⁸³ Das Bild hat ihm so gefallen, daß es nochmals in dem Gedenk lied auf Magnús wiederholt wurde (Skj I, 313 Str. 11). Übrigens auch eine Schablone der Skaldik; wir finden dasselbe Bild bei Hofgarða-Refr (s. § 105).

Dein Glück größer werden als das der übrigen, bis der Himmel entzweibricht“ (Str. 1); „Deine Siege werden in der Erinnerung bewahrt bleiben, solange die Erde von Menschen bewohnt wird“ (Str. 15). Die Anekdote der *Morkinskinna* läßt Magnús zu Haraldr sagen, als dieser während des Vortrags über das Lied spottet: „Ich vermute, daß Dir, ehe das Lied zu Ende ist, mein Lob groß genug klingen wird.“ Die letzte Strophe lautet: „Herrscher, ein zweiter König, herrlicher als Du, wird niemals unter der Sonne geboren werden“. Das ist ein deutlicher Widerhall der Worte, mit denen Þórbjörn hornklofi seine *Glýmdrápa* beendet hatte (s. § 65); es war fast verwegen, Magnús auf eine Linie mit dem Stifter des norwegischen Königshauses zu stellen.

Magnús' Siege wird man in Erinnerung behalten, sagt Arnórr, solange die Welt bewohnt wird. Diese drápa wird vorgetragen werden, bemerkt Haraldr Harðráði selber, solange Skandinavien bewohnt wird. Das beweist schon, daß die Anekdote erst in einer späteren Überlieferung die in der *Morkinskinna* mitgeteilte Form bekommen hat. Wir dürfen wohl annehmen, daß die Bewunderung für das Lied nicht nur der anschaulichen Beschreibung und dem Schwung des Lobes gegolten hat, sondern auch der überraschend neuen Form. Dennoch müssen wir feststellen, daß sie nur selten von andern Dichtern nachgeahmt worden ist. Sogar Arnórr selber hat alle seine späteren Gedichte in dem üblichen dróttkvætt verfaßt. Es scheint, daß das *hrynhent* seine Herkunft aus der kirchlichen Poesie auch dadurch bezeugt, daß die darin verfaßten Gedichte einen deutlichen christlichen Geist verraten. In Str. 18 vergleicht er des Königs Segeln auf dem Meer mit dem Schweben von Engeln über die Wellen (*unnir jafnt sem of-samt renni engla fylki himna þengils*). Erst ein Jahrhundert später verwendet Markús Skeggjason das *hrynhent* in seiner *Eiríksdrápa* (s. § 113); dann folgt wieder ein halbes Jahrhundert später, bezeichnend genug, ein Lied mit christlichem Inhalt, die drápa auf den Apostel Johannes des Chorberrn Gamli (s. § 148), und erst in der Dichtung des 13. Jahrhunderts schlägt diese Versform endgültig durch.

Das läßt sich wohl nicht nur aus der starken Gebundenheit der skaldischen Tradition erklären. Wir wundern uns darüber, weil ja das *hrynhent* gerade durch seine längeren Verszeilen und den dadurch bedingten ruhigeren Gang einen befriedigenderen Eindruck auf uns macht als das kurzatmige dróttkvætt. Hier zeigt sich vielleicht deutlicher als sonst das grundsätzlich verschiedene Stilempfinden jener Zeit. Der sprunghafte, unruhige, flackernde

Charakter des dróttkvætt mit seinen kurzen Satzsplittern und besonders mit seiner schroffen Abwechslung im rhythmischen Bau der aufeinander folgenden Zeilen hat den Menschen jener Zeit mehr zugesagt, als der langsam und wuchtig, aber eintönig fortschreitende Viertakter des hrynhent. Trotzdem zeigt sich hier, wie ein anderes durch kirchlichen Einfluß vermitteltes Kunstgefühl in Skandinavien Eingang findet. Es war nicht der Einfall eines Dichters, der diesen trochäischen Tetrameter aufgriff, sondern er tat es, wohl unbewußt, im Einklang mit den allgemeinen Tendenzen seiner Zeit. Hallvard Lie hat auf einigen einleuchtenden Seiten dargestellt, wie dasselbe Stilempfinden sich auch in der plastischen Kunst bemerkbar macht und daß diese Entwicklung durchaus dem sich in Europa vollziehenden Übergang der alten ‚anorganischen‘ zur neuen ‚organisch-realistischen‘ Kunst entspricht⁸⁴. Man kann die Kraft der in Skandinavien so stark lebendigen Tradition daran ermessen, daß diese neuen Tendenzen sich nur so langsam und fast zögernd durchzusetzen vermochten.

107. Kurz nachher ist Magnús gestorben und Arnórr dichtet jetzt eine zweite *Magnúsdrápa*. Wir können in diesem Gedicht keinen Fortschritt beobachten. Der Barock-Charakter hat sich noch gesteigert: der Dichter häuft jetzt die schrecklichen Bilder des Krieges aufeinander; er beschreibt nicht nur die Leichenhaufen, die den Wölfen unbesteigbar sind, sondern schwelgt sogar in Bildern wie diesen: „Die Wölfe zerren die schnell gebratenen Leichname aus der glühenden Asche der verbrannten Häuser“, oder: „Sie ziehen die Leichen aus dem Wasser und reißen sie in den Meeresbuchten auseinander.“ Und auch hier klingt dasselbe überschwengliche Lob: „Niemals wird ein so holder junger König hier auf Erden das schön zusammengefügte Schiff besteigen.“

Auffallend ist dabei, daß die Anklänge an frühere Dichter hier noch stärker hervortreten; neben Þorbjörn hornklofi sind es besonders Hallfrøðr und Sighvatr, die er nachgeahmt hat⁸⁵.

⁸⁴ Vgl. H. Lie a. a. O. S. 90—91.

⁸⁵ *Ymis hauss* (Str. 19) auch in Þorbjörns Hrafnsmál (Skj I, 22 Str. 2); vielleicht auch *hringserks lituðr* (Str. 18) zu vergleichen mit *egglituðr* in der Glymdrápa (Skj I, 21 Str. 5). *Herskyldir* (Str. 18) erinnert an *hplða skyldir* bei Hallfrøðr (Skj I, 150 Str. 1), die zweite Hälfte von Str. 1 ist fast dieselbe wie die erste Strophe von Hallfrøðs Óláfsdrápa (Skj I, 148 Str. 1). In Strophe 10 stehen die Kenningar *Hqrða hilmir* und *hjørðynr*, die auch Sighvatr verwendet (Skj I, 250 Str. 18 und 247 Str. 5).

Nicht lange nachher wird Arnórr nach seiner Heimat zurückgekehrt sein. Hier hat er noch mehrere Lieder gedichtet, besonders auf isländische Häuptlinge. Eine *Gellisdrápa* ist ganz verschollen; von einer drápa auf Hermundr Illugason sind nur zwei Zeilen erhalten. Fürsten hat er noch einige Male in Gedenkliedern gepriesen; während eine *Knútsdrápa* nur dem Namen nach bekannt ist — sie wird in dem *Skáldatal* erwähnt —, haben wir bedeutende Teile eines Liedes auf den Orkadenjarl Þorfinnr Sigurðarson († 1064), der mit fast demselben Lob gefeiert wird wie 17 Jahre vorher der König Magnús. Wiederholt hören wir, daß keiner ihm gleichkommt (Str. 5 und 18); niemals wird ein gabespendender Fürst mit größerem Gefolge nach England fahren (Str. 15). Besonders merkwürdig ist Str. 24, in der er sagt:

Die helle Sonne wird schwarz werden,
die Erde wird in das dunkle Meer versinken,
der Himmel wird bersten,
das ganze Meer rauscht gegen die Felsen,

ehe auf den Orkaden ein besserer Fürst als Þorfinnr kommen wird. In diesen Verszeilen hören wir die feierlichen Ankündigungen des Weltunterganges, wie sie die *Völuspá* ausgemalt hat (s. § 30); schlaglichtartig wird uns dadurch erhellet, daß die Eddapoesie damals auch in Norwegen so bekannt war, daß ein Dichter auf sie Anspielungen machen konnte, die seine Zuhörer ohne Weiteres verstanden⁸⁶.

Erinnerungen an die alte heidnische Tradition schimmern in Arnórr stärker durch, als wir es bei Dichtern dieser Periode sonst beobachten. Er gebraucht die Götternamen *Njörðr* und *Yggr* unbekümmert in seinen Kenningar; den Himmel nennt er *Ymis* Schädel, wie das auch Þorbjörn hornklofi getan hatte, und in der oben angeführten Strophe erinnert die Umschreibung „Austri's Arbeit“ an die alte Vorstellung der vier Zwerge, die das Himmelsdach emporhalten⁸⁷. Die Poesie wagt er sogar als „Allvaters Malzbrandung“ zu umschreiben, wobei er bewußt einen Ausdruck Egils nachgebildet hat⁸⁸.

⁸⁶ Die Strophe hat auch Entsprechungen in Hallfrøðs Erfidrápa auf Olaf den Heiligen, wo in Str. 29 gesagt wird, daß der Himmel eher bersten wird, ehe ein solcher König geboren werden wird, vgl. ANF 67 (1953) S. 166.

⁸⁷ Vielleicht eine Nachahmung von Hallfrøðs Kenning *Norðra niðbyrðr* (Skj I, 156 Str. 26 und 28).

⁸⁸ *Alföður hrosta brim* (Str. 4); vgl. *hrosta fen* (Str. 2), das Egill in Str. 19 seines Sonatorrek gebraucht hat.

Eine Eigentümlichkeit dieses Liedes sind die Beschreibungen in kurzen Sätzen, die zuweilen nur eine halbe Zeile füllen, wie in Str. 7: „Der Fürst war nicht verzagt, die Sehnen schrieten, der Stahl biß, das Blut floß, der Pfeil flog, die hellen Spitzen zitterten.“ Die Anschaulichkeit wird dadurch erhöht, und die zerhackten Zeilen geben einen Eindruck der Erregung des Kampfes. Diese Strophenform hat später noch Nachahmung gefunden, bis wir in dem *Háttalykill* (s. § 142) die schematisch durchgeführte und dadurch künstlerisch tote Form des *sextánmælt* ausgebildet finden⁸⁹.

Nach dem Tode des Königs Haraldr harðráði hat er auf diesen noch eine drápa gedichtet, die sich kaum von seinen früheren Liedern unterscheidet. Wieder hören wir, daß kein herrlicherer Fürst zur heiligen Erde niedersinken wird als Harald; und mit einer Bitte an Gott endet auch diese *erfidrápa*. In seinem Alter scheint Arnórr immer unselbständiger geworden zu sein; denn nicht nur wiederholt er sich selbst, er ahmt auch ältere Skalden stärker nach als sonst⁹⁰. Ebenso wenig hat sich das barocke Element in seiner Kunst aufgehellt; in Str. 5 sagt er: „Der Wolf verschlingt die Leichen⁹¹ und das grüne Meer, mit Blut vermischt, wird rotgefärbt.“

Aus Arnórs Poesie spricht ein durchaus gläubiger Christ; er unterläßt es nicht, in seinen Erinnerungsliedern die göttliche Gnade für den von ihm gefeierten Helden anzuflehen. Wenn er daneben ausnahmsweise Götternamen wie *Njǫrðr* und *Yggr* in seinen Kenningar duldet, so kann das daraus erklärt werden, daß er sich nicht scheute, solchen Kenningschmuck von den älteren Dichtern zu entlehnen; es zeigt sich darin, daß ihm diese Namen nur als bedeutungsloses Zierat gegolten haben. Es ist zu beachten, daß er solche Kenningar in Liedern, die er auf Island gedichtet hat, gebraucht; man bekommt also den Eindruck, daß er sich

⁸⁹ Skj I, 497 Str. 21a und b.

⁹⁰ *rann eldr of sjót manna*, vgl. Egill (Skj I, 44 Str. 7); *lituðr* in einer Wolfkenning (Str. 13) vgl. Egill (Skj I, 43 Str. 6); *hoddglötuðr* in Str. 3 erinnert an *menglötúðr* bei Þjóðólfr ór Hvíni (Skj I, 7 Str. 3) und Eyvindr skáldaspillir (Skj I, 61 Str. 6). Umgekehrt scheint Hallar-Steinn die Zeile *eljunfimr á himnum* (Skj I, 533 Str. 33) einem Vers von Arnórr (Str. 17) nachgebildet zu haben.

⁹¹ Das Epitheton *grandaukinn* zu *ná* wird verschieden ausgelegt: F. Jónsson übersetzt „in Verwesung“, Meißner „von Wunden verletzt“, A. E. Kock „mit sandgefülltem Mund“.

hier in dieser Hinsicht weniger Zwang antun mußte als am norwegischen Königshof. Wichtiger ist es, daß er als erster nordischer Dichter den Erzengel Michael nennt; in einer hrynhent-Strophe (Skj I, 354 Str. 1) sagt er: „Der kluge Michael wägt, was verfehlt und was gut ist, ab; der Herr des Sonnenzeltes teilt auf dem Urteilssitz den Menschen ihr Los aus.“ Das sind neue Klänge, die zeigen, daß eine neue Zeit angebrochen ist⁹². Die Poesie dieses Dichters wurde auch noch später als musterhaft anerkannt, denn mehrere Skalden zeigen, daß sie Arnórs Einfluß erfahren haben⁹³.

108. Þjóðólfr Arnórsson war der Sohn eines armen Bauern im Svarfaðartal. Die dichterische Begabung hat er wohl als Geschlechtserbe bekommen, denn auch sein Bruder Þolverkr ist als Hofskalde bekannt. Das erste Ereignis aus Þjóðólfs Leben, von dem wir hören, ist sein Aufenthalt in Norwegen in den Jahren zwischen 1031—1035, weil er ein Gedicht auf den dänischen Häuptling Haraldr Þorkelsson gemacht haben soll, der gerade auch in dieser Zeit in Norwegen war. Dann hören wir erst um 1045 von ihm; damals war er Hofskalde der norwegischen Könige, und nach dem Tode von Magnús ist er immer enge mit Harald dem Gestrengen verbunden geblieben; er hat ihn auf seinem unglücklichen Englandzug im Jahre 1066 begleitet. Ob er damals auch selber den Tod gefunden hat, ist ungewiß; jedenfalls hören wir später niemals mehr von ihm.

Þjóðólfr ist der typische Repräsentant des Hofskaldentums. Schon der Umstand, daß er zeitlebens mit den norwegischen Königen verbunden geblieben ist, beweist, daß er nicht ein fahrender Preislieddichter war, sondern seinem Brotherrn in treuer Hingabe diente. Seine Poesie ist — man möchte sagen — die Arbeit eines königlichen Historiographen, in drápa-Form verfaßt. Wenn er im Jahre 1045 einen *Magnúsflokk* dichtet, behandelt er dessen ganze Geschichte, anfangend mit seiner Abfahrt aus Rußland bis zu dem Kampf von Helganes (1044). Merkwürdig einförmig ist diese Poesie; wir finden hier wieder dieselben Stileigentümlichkeiten, die wir auch bei Arnórr angetroffen haben.

⁹² Ob diese Strophe zu einem Gedicht auf Michael gehört, ist nicht festzustellen. Unmöglich wäre es an sich nicht, daß sie in Arnórs Magnúsdrápa einen Platz gehabt hat.

⁹³ Wir nennen beispielsweise Einarr Skúlason (s. § 139), Bjarni Kolbeinsson (s. § 143), Haukr Valdísarson (s. § 147) und weiter Gedichte wie *Háttalykill* (s. § 142) und *Plácitúsdrápa* (s. § 149).

Bei Kampfbeschreibungen wird das Verbrennen der Bauernhöfe hervorgehoben und mit Nachdruck behauptet, daß keine größeren Schlachten jemals geschlagen worden seien.

Eine Neigung zu barocker Übertreibung, die wir schon bei Arnórr bemerkt haben (s. § 106), ist auch Þjóðólfr nicht fremd. Nach den Kämpfen in Dänemark sagt er, daß die Wellen, vom Sturme gepeitscht, die Schädel der Feinde fortwälzen und auf dem sandigen Meeresboden hin und her legen.

Wenn wir mit diesem skaldischen Preislied auf Magnús die *Sexstefja* vergleichen, die er etwa 20 Jahre später auf Harald gedichtet hat, so bemerken wir eine Entwicklung von einer barock-ähnlichen Kunst zu einer beherrschteren, man möchte fast sagen, zu einer klassischeren Form. Skaldisch war das Lied trotzdem genug; der Name des Liedes wird wohl bedeuten, daß Þjóðólfr sechs verschiedene Stefstrophen angebracht hat; diese sind freilich in der Überlieferung verloren gegangen. Was wir noch haben, sind 35 Strophen, die teilweise das Leben Haralds erzählen, teilweise auch allgemeine Betrachtungen über Kampf und Seereisen sind. Mehrere Strophen haben einen so unbestimmten Inhalt, daß sie sich nicht leicht dem Gedichte einordnen lassen. Was wir kennen, genügt, um uns davon zu überzeugen, daß das Lied in seiner vollständigen Form ein Prunkstück der panegyrischen Hofpoesie gewesen sein muß.

Im allgemeinen ist die Sprache ziemlich einfach, zuweilen mit sprichwortähnlichen Ausdrücken gewürzt. Nach langwierigen Kämpfen mit den dänischen Bauern heißt es (Str. 22), daß Harald schließlich die Sache an den Nagel gehängt hat. Er hat aber den Übermut der Bauern mit Strenge gestraft; man trägt ja die Bürde, die man sich selber aufgebunden hat (Str. 24). Wenn er aber in skaldischer Manier bildhafte Ausdrücke verwendet, weiß er das poetische Bild gut durchzuführen. Gold heißt Hrólfr Krakis Saat, weil dieser Sagenkönig auf Fyrisvellir Gold ausgestreut hat, um seinen schwedischen Verfolger dadurch aufzuhalten. Deshalb sagt auch Þjóðólfr, daß der Fürst die Saat von Yrsas Sohn auf einem Acker aussät; dieser Acker steht bildlich für Arm und heißt deshalb „steiler Acker der Ringe“; in dem zweiten Helming derselben Strophe (Str. 27) variiert er das Bild, indem er sagt: „Der König streut die helle Saat der Kráka auf meine eigenen Arme“, die jetzt umschrieben werden als „die mit warmem Fleisch bekleideten Ackerstücke des Habichts“. Das Bild mag uns gesucht genug in den Ohren klingen, den Versuch, es anschaulich zu ge-

stalten, wird man doch anerkennen müssen. An einer andern Stelle (Str. 30) beschreibt er einen Kampf und nennt die Gefallenen „die Saat des Blutschwans“; aber damit in Übereinstimmung heißt das Schwert auch „Odins Sichel“. Solche Bilder liebt er; Pfeilspitzen, die von dem Panzer abfallen, vergleicht er mit Getreidekörnern, Leichname (oder vielleicht Blut) mit Gerste (Str. 32).

109. In der Königssaga sind zahlreiche Strophen erhalten, die auf die Kämpfe mit den Dänen Bezug nehmen und als *lausavísur* betrachtet werden, weil sie sich nicht in den überlieferten großen Liedern unterbringen lassen. Es ist aber wahrscheinlich, daß sie teilweise zu Strophenketten gehören, die aus Anlaß der Begebenheiten gedichtet worden sind und nach der Rückkehr nach Norwegen vor dem Gefolge vorgetragen wurden. Der Kampf mit dem dänischen König Sveinn in den Jahren 1043 und 1044 wird in einigen Strophen behandelt, die eine größere Anschaulichkeit zeigen, als wir das gewohnt sind. So heißt es in Str. 2: „Der Sturm aus dem Meer wirbelt die Flamme aus den Eichenwänden in den Himmel empor“; in Str. 8 klagt der Dichter darüber, daß er vor Schonens Küste das salzige Seewasser habe trinken müssen. „Das rote Feuer“, sagt er in Str. 5, „spielt schnell um sich hin greifend um die Dörfer; es gibt viele Anschürer (*atblásendr*), die dieses Elend verursachen“^{93a}.

Reifer noch ist Þjóðólfs Kunst, als er die Fahrt nach Halland im Jahre 1062 beschreibt. Harald der Gestrenge hat ein Königsschiff nach dem Muster von Olafs Ormr inn langi bauen lassen. Staunend sehen die Frauen in Trondheim das herrliche Drachenschiff ins Wasser gleiten; die Mähnen des glitzernden Drachen glühen und der schön geschmückte Nacken ist reich vergoldet (Str. 18). Bei solcher Beschreibung denken wir an die herrliche Kunst des Osebergsschiffes, und wir verstehen es, daß die hellen Farben und der Goldschmuck die Wirkung der Holzschnitzereien noch wesentlich erhöht haben werden. „Siebzig Riemen heben sich regelmäßig aus dem Wasser. Die Norweger rudern das eisen-geagelte Drachenschiff über das hagelgepeitschte Meer; man glaubt Adlerfittiche über dem Wasser zu sehen“ (Str. 21). Im Oslofjord wird die Flotte von einem Sturm überfallen; „der Schädiger des Waldes ist den gebogenen Eisenbeschlägen der Schiffsstegen

^{93a} Vgl. E. A. Kock, NN § 868.

nicht gnädig, denn das schlechte Wetter und die Klippen nagen an den dicken Eisenstacheln“ (Str. 23). Das sind lebendige Bilder, die die Herrlichkeit und die Beschwerden des Wikingerlebens zeichnen.

Einige Strophen bewahren die Erinnerung an ein Paar Anekdoten, die für die Dichtkunst jener Zeit bedeutsam sind. Die *Morkinskinna* erzählt⁹⁴, daß Þjóðólfr im Gefolge des Königs durch die Straßen geht, und daß sie an einem Haus vorübergehen, wo zwei Leute, ein Hautgerber und ein Schmied, einander in die Haare geraten sind. Als der König ihm befiehlt, diese Szene in einer Strophe darzustellen, behauptet Þjóðólfr, sich seiner Würde eines Hofskalden bewußt, daß er zu solchen niedrigen Sachen nicht verpflichtet werden könne. Aber Haraldr fordert ihn dennoch dazu auf, indem er die Aufgabe dadurch erschwert, daß er die Streitenden als Thor und Geirrøðr dargestellt wissen will. Der Dichter bildet mit bewundernswertem Geschick die folgende Stegreifstrophe (Str. 14):

Aus dem Dorfe des Gezeters
zuckte Thor, der Gott des Windschlauchs,
durch den Mund gesandte Blitze
nach des Bocksfleisches Riesen;
Geirrøð mit dem Gerbereisen
griff mit seiner Hand des Hörens
freudig nach dem Funkenregen
aus der Zauberlande Schmiede.

Damit war der König aber noch nicht zufrieden, denn jetzt sollte Þjóðólfr dasselbe unter dem Bilde von Sigurds Drachenkampf darstellen. Aus dem Stegreif dichtete er wieder (Str. 15):

Sigurd Schmiedehammerschwinger
hetzte auf die Gerberschlange,
und der Häute Abkratzdrache
ging das Sockenfeld entlang;
furchtbar war der Fußsohl drache
in dem Mantelkleid zu sehen,
eh' der Fürst der Schmiede zange
überwand die Rindshautschlange.

⁹⁴ Ausg. Jónsson S. 235—236.

Durch eine solche erstaunliche Probe von Redegewandtheit lernt man erst die technische Durchbildung der Hofskalden verstehen. Ob die Anekdote historisch unanfechtbar ist, macht nichts aus; sie könnte eben wahr sein. Mit unvergleichlichem Geschick hat Þjóðólfr die Epitheta so gewählt, daß sie zuweilen auf den einen zu zielen scheinen, aber dennoch den andern meinen: des Bocksfleisches Riesen lenkt die Aufmerksamkeit auf Thor, der ja mit einem Bocksgespann fährt, aber in Wirklichkeit sind die Häute gemeint, die der Gerber zubereiten muß. Auch die Umschreibungen für Begriffe wie „Mund“ und „Ohr“ sind mit ziel-sicherer Kunst gewählt⁹⁵. Bemerkenswert ist auch, daß ein halbes Jahrhundert nach der Bekehrung die Erinnerung an die Figuren der heidnischen Mythologie nicht erloschen war. Thor und Geirrød werden aber zwei schmutzigen miteinander raufenden Handwerksleuten gleichgesetzt; das beweist schon, daß man nur mit Verachtung an die Abgötter der Vergangenheit denken konnte.

Noch eine zweite Anekdote erzählt die *Morkinskinna*⁹⁶. Der König begegnet einmal einem Fischer, den er dazu auffordert, eine Strophe zu dichten. Als dieser das getan und der König ihm mit einer *vísa* geantwortet hat, fordert er seinen Hofskalden Þjóðólfr auf, auch aus dem Stegreif zu dichten. Die Aufgabe ist dadurch erschwert, daß nach dem Beispiel der Strophe des Fischers der erste Helming mit „das war kurz vorher“ und der zweite mit „das war lange vorher“ enden soll. Þjóðólfr erzählt jetzt, daß der König die Dänen geschlagen und in viel früherer Zeit sogar in Afrika gekämpft hatte (Str. 13). Der König wirft ihm aber mit einiger Schadenfreude vor, daß er nicht richtig gedichtet hat, denn die Zeile *gröm en þat var skömmu* läßt eine kurze und eine lange Silbe die Hending bilden und das ist ja *málleysa*, man könnte übersetzen „Unreim“. Viele andere haben das besser gemacht, sagt Haraldr triumphierend, weil der einfache Fischer und er selber diesen Fehler vermieden haben. Auch diese Geschichte ist lehrreich, denn sie zeigt, wie fest die überlieferten Kunstregeln im Bewußtsein der Kunstverständigen verankert waren und überdies, wie sehr auch ein Dilettant wie der König es war, auf der genauen Beachtung dieser Regeln bestand. Wir werden Þjóðólfr diese

⁹⁵ „Mund“ heißt: Dorf des Gezeters und Schmiede der Zauberlieder; „Ohr“: Hand des Hörens. Die „Worte der Streitenden“: Blitze und Funkenregen, die aus dem Munde hervorgehen. Vgl. auch noch Sockenfeld für „Fußboden“.

⁹⁶ a. a. O. S. 248

Entgleisung nicht schwer anrechnen, aber die Anekdote zeigt uns, wie hochgespannt die Forderungen an das technische Können der Hofskalden war. Sie beweist aber auch schlagend, wie groß das Verständnis für skaldische Kunst damals noch in Norwegen war.

110. Wenn wir jetzt noch die Arbeit der *dii minores* dieser Periode betrachten, so werden wir der schon gezeichneten Skizze nur wenige Linien hinzufügen können. Von den beiden Königen Magnús und Haraldr hat der letztere durch seine ruhmreichen Jugendabenteuer und seine kriegerische Gesinnung die Skalden am meisten zu Preisliedern veranlaßt. Außer von Arnórr ist nur von einem sonst unbekannten Oddr Kikinaskáld ein Preislied auf Magnús gedichtet worden; nur zwei Strophen sind erhalten; sie zeigen einen trockenen fast schmucklosen Tatsachenstil⁹⁷. Daß der Schmerz über des Königs Tod aufrichtig war, beweist eine Stegreifstrophe, in der die Niedergeschlagenheit des Volkes beschrieben wird; auch der Dichter selbst geht traurig umher, jedes Mannes Hilfe bedürftig.

Haralds Kriegsfahrten im Dienst des griechischen Kaisers sind von mehreren Dichtern besungen worden; die Königssaga hat davon ziemlich viele Strophen bewahrt. Bólverkr Arnórsson, der Bruder von Þórólfr, hat eine *drápa* gedichtet, die als ein Beispiel der zwar korrekten, aber dennoch wenig ausdrucksvollen Hofpoesie dieser Zeit gelten darf⁹⁸. Die Ankunft der herrlich geschmückten Schiffe im Bosphorus hat die Phantasie des Dichters angeregt, aber es gelingt ihm nur eine äußerliche Erwähnung davon. Die erhaltenen Strophen berichten die Teilung der Herrschaft mit Magnús und die Züge nach Dänemark, reichen also bis um 1050; aber wir wissen nicht, was in dem verlorengegangenen Teile des Liedes noch behandelt wurde. Jedenfalls war der König noch am Leben, denn in Str. 3 wird er angesprochen; das Gedicht muß also vor dessen Todesjahr 1066 gedichtet worden sein. In der *Þórfinnsdrápa* des Arnórr jarlaskáld findet sich ein merkwürdiger Anklang an eine Verszeile Bólverks⁹⁹; falls hier eine Abhängigkeit anzunehmen wäre, wird Bólverkr wohl der Entlehner sein; dann aber wäre sein Gedicht erst um 1065 entstanden. Vielleicht handelt es sich

⁹⁷ Skj I, 237—328.

⁹⁸ Skj I, 355—357.

⁹⁹ Vgl. Bólverkr (Skj I, 356 Str. 5) (*laust skúr á skjaldríðm dýra, skokks mjól á þrom stokkinn* und Arnórr (Skj I, 321 Str. 21): *skaut á skjaldríðm sveita, skokkr vas blóði stokkinn*.

eher um eine zufällige Übereinstimmung. Ein sonst ganz unbekannter Dichter Þórarinn Skeggjason hat auch die Ereignisse im Osten besungen; nur eine Strophe ist bewahrt geblieben, in der erzählt wird, daß Haraldr dem griechischen Kaiser die Augen ausgestochen haben soll¹⁰⁰; weil das auch von Þjóðólfr Arnórsson berichtet wird, müssen wir wohl annehmen, daß in den Hofkreisen von Haraldr diese Vorstellung verbreitet war.

Lieder, die später entstanden sind, behandeln natürlich auch die vielen Züge nach Dänemark. Das hat Valgarðr á Velli in einem Gedicht getan, das in seiner kenninglosen Sprache zuweilen ein anschauliches Bild gibt. Beschreibung der herrlich fortsegelnden Kriegsschiffe oder der Schrecknisse des Krieges ist hier natürlich Hauptsache, aber gerade hier hat Valgarðr gelungene Ausdrücke gefunden¹⁰¹. Das Ansegeln der Drachenschiffe beschreibt er in der 10. Strophe mit diesen Worten: „Als Ihr die Schiffe aus dem Süden führtet, waren die geöffneten Rachen der Stevenschlängen anzusehen als ob dort Feuer brenne.“

Die Ereignisse in Dänemark hat auch der Dichter Grani in einem Lied behandelt, von dem nur zwei Strophen bewahrt sind¹⁰². Sie können besser als Musterbeispiele des skaldischen Stils denn als Zeugnis der Begebenheiten dienen. Adler, Rabe und Wolf finden sich in einer Strophe zum Leichenschmaus zusammen, und der Dichter hat noch den grausigen Humor, ihnen ein Wohl bekomme es zu wünschen! Solchen Barock hat man damals wohl bewundert, denn von diesen dürftigen Überresten finden wir bei anderen Dichtern Spuren wieder¹⁰³. Die Aussöhnung zwischen Haraldr und dem dänischen Fürsten Sveinn Úlfsson hat der sonst unbekannte Skalde Halli stirði in einem flokkur gefeiert. Die Strophen sind klar und leicht gebaut und geben einen Eindruck von der Erleichterung, die man empfunden hat, als nach schwierigen Verhandlungen, bei denen die Vermittler „alle Sachen in ihren Wagschalen gewogen haben“, endlich der Friede geschlossen war.

¹⁰⁰ Nl. Kaiser Michael V., an dessen Stelle die isländische Tradition aber irrtümlicherweise Konstantinos Monomachos eingesetzt hat, vgl. G. Storm, Norsk Hist. Tidsskr. II, 4 (1884), S. 354—386.

¹⁰¹ Skj I, 360—362.

¹⁰² Skj I, 357.

¹⁰³ Die Zeile *Fila dróttinn rak flóttla* auch bei Steinn Herðisarson (Skj I, 379 Str. 7) und die Kenning *ara jóð* kehrt wieder bei Einarr Skúlason (Skj I, 424 Str. 29) als *arnar jóð*.

In das Treiben der Königshalle geben einige Stegreifstrophen, die dem aus dem Svarfaðardal gebürtigen Dichter Sneglu-Halli zugeschrieben werden, einen munteren Einblick. Die Freuden des norwegischen Hofes standen nicht immer auf der Höhe der edlen Skaldenkunst; neben dem Hofdichter gab es, wie schon in der Zeit von Harald Schönhaar (s. § 62), auch Possenreißer und Gaukler. Eine hübsche Novelle, die man später von Sneglu-Halli erzählt hat¹⁰⁴, berichtet von diesem Treiben ergötzliche Anekdoten. Eines Tages hatte der König einen friesischen Zwerg namens Túta seinen eigenen Panzer anziehen lassen, und als dieser mit dem königlichen Schwerte gegürtet auf dem Boden herumstolzierte, gelobte Haraldr dem Dichter einer guten *visa* als Skaldenlohn Messer und Scheide. Aus dem Stegreif dichtete Halli sofort: „Der Friese zeigte sich vor mir in einem Panzer; der helmbedeckte Knirps geht in der Gefolgschaft mit dem Ringpanzer herum; Túta, der gerne Abstecher (zur Küche) macht, flieht morgens das Feuer (des Herdes) nicht; ich seh das Schwert an der Seite des Schwarzbrotveröders baumeln“¹⁰⁵. Wir ersehen daraus, daß das Vergnügen der Gefolgschaft oft billiger Art war.

Halli wurde auch Graut-Halli genannt, und diesen Namen erklärt eine andere Anekdote. Haraldr soll karg in der Bewirtung gewesen sein; oft hat er das Messer zusammengeklappt und die Tische fortschaffen lassen, wenn die andern noch nicht gesättigt waren. Das hat Halli verdrossen und er sagte: „Ich kümmerge mich nicht darum, daß Haraldr klappt; ich kaue unverdrossen weiter und gehe satt ins Bett.“ Am nächsten Tag erdreistete er sich sogar, dem König ins Gesicht zu sagen, daß er Schwert und Panzer für Fleisch und Brot werde verkaufen müssen, weil der Gürtel immer enger am Rückgrat schließe. An einem anderen Tage läßt Haraldr den Zwerg Túta dem Dichter ein gebratenes Ferkel bringen, der stehenden Fußes darauf eine Strophe dichten soll; dieser sagte: „Der Skalde empfing ein totes Ferkel von dem tadellosen König; ich sehe das Schwein vor mir auf dem Tisch stehen, ich sehe die roten Speckseiten — und hurtig mache ich ein Lied — der Koch hat dem Schwein die Schnauze verbrannt. Dank für die Gabe, o König!“ Das schließlich in einer solchen Männergesellschaft auch die obszönen Witze nicht gefehlt haben, beweisen einige

¹⁰⁴ Morkinskinna S. 236—237. und Flat III, 415—428.

¹⁰⁵ Skj I, 358 Str. 1.

¹⁰⁶ Skj I, 360 Str. 10—11.

Halbstrophen, die derselbe pátttr aufgezeichnet hat¹⁰⁶. Von den größeren Liedern, die ihm zugeschrieben werden, ist leider nichts bewahrt geblieben, weder von der drápa (auch *kvæði* genannt) auf Haraldr harðráði, noch von einem Lied auf den englischen König Edward Confessor.

111. Als im Anfang des 11. Jahrhunderts einige Skalden wie Þórarinn loftunga und Sighvatr das einfache eddische Versmaß für Preislieder verwendeten, haben sie durch das gespaltene Stef den künstlerischen Wert zu erhöhen versucht (s. § 102). Wieder taucht das *klofastef* auf, als durch das Zurücktreten der Kenning-technik die Hofpoesie blasser zu werden droht; kurz nacheinander finden wir es bei zwei Dichtern aus der 2. Hälfte desselben Jahrhunderts.

Stúfr inn blindi, ein Nachkomme von Glúmr Geirason (s. § 76), zu dessen dichterisch begabter Familie auch die Skalden Einarr skálaglamm (s. § 77), Ulfr stallari und Steinn Herdísarson gehörten, hat nach dem Tode von König Harald eine drápa auf ihn gedichtet, die seine kriegerischen Taten mit nüchterner Sachlichkeit erzählt. Das *klofastef* besteht aus drei Teilen, die zusammen eine Bitte für Haralds Seelenheil bilden: „Möge die Seele des mächtigen Haralds für ewig bei Christ im Himmel, wo das Dasein gut ist, Aufenthalt bekommen.“ Das Lied, von dem wir nur spärliche Bruchstücke haben, ist die Arbeit eines Dichters, der mit wenig Ursprünglichkeit, aber mit völliger Beherrschung der technischen Mittel, flüssige Skaldenstrophen dichtet. Die Kenningar sind äußerst einfach, meist nur Umschreibungen des Königs wie *víga valdr* oder *Egða gramr*. Wie sehr damals die christlichen Vorstellungen die heidnischen verdrängt hatten, zeigt die eigentümliche Umschreibung für ‚Himmel‘ *éls erkistóll* (Str. 8), d. h. ‚Erzbischofsstuhl des Sturmes‘. Daß dieser blinde Dichter über ein außerordentliches Gedächtnis verfügte, beweist uns die hübsche Anekdote, wie er Haralds Gunst erworben haben soll: er rezitierte an einem Abend etwa zehn flokkar und gelobte am nächsten Tage, dem König ebensoviele drápas herzusagen¹⁰⁷. Es ist also selbstverständlich, daß ihm das Gedächtnis über die Stellen, wo sich ihm die Inspiration versagte, hinweghalf.

Steinn Herdísarson, ebenfalls ein Nachkomme von Einarr skálaglamm, hat etwa drei Jahre später ein Preislied auf König

¹⁰⁷ Morkinskinna S. 251—254, Flat. III, 379—381.

Óláfr kyrri gedichtet, und zwar auch mit einem aus drei Teilen bestehenden klostafest, dessen Inhalt ist: „Der mächtige Olaf weiß, daß er unter der Sonne als der weitaus beste Herrscher geboren ist.“ Auch hier hat die *Morkinskinna* zwar bedeutende Teile, aber bei weitem nicht das vollständige Gedicht bewahrt. Die Kämpfe mit Sveinn Úlfsson und der bald nachher geschlossene Vertrag bilden den Hauptinhalt der erhaltenen Strophen, die weiter mit Lobpreisungen auf die königliche Mildtätigkeit angefüllt sind. Auch bei ihm sind die Spuren der früheren Skalden, und unter diesen natürlich auch seines Vorfahren Einarr skálaglamm¹⁰⁸, deutlich zu verfolgen, aber auch von seinen Zeitgenossen, wie besonders von Þjóðólfr Arnórsson¹⁰⁹, hat er viel gelernt. Dennoch war seine Poesie bedeutend genug, um ihrerseits späteren Dichtern wie Einarr Skúlason¹¹⁰ und Snorri Sturluson¹¹¹ zum Muster dienen zu können. Auch bei ihm herrschen die einfachen Kenningar vor; er liebt es dagegen, malende Adjektive zu verwenden, wie z. B. *hábrýnjuð skip* und *steindir knerrir*¹¹².

Ein frommer und rechtschaffener Mensch ist Steinn gewesen. Von dem ersten zeugt die Anfangsstrophe seiner *Óláfsdrápa*, in der er sagt, daß er vor den Recken des königlichen Gefolges den heiligen König des hohen Himmels anrufen will. Das gerechte Urteil zeigen seine *Nizarvísur*, in denen er die beiden miteinander kämpfenden Fürsten, Óláfr kyrri und Sveinn Úlfsson als gleich tapfere Könige lobt, denn er sagt in Str. 6: „So geziemt es mir, den Hungerstiller des schnellen Raben zu preisen, daß wir dennoch nicht damit den Wurmbetttschwinger verunglimpfen; niemals

¹⁰⁸ Eine deutliche Entlehnung ist die Kenning *sverða sǫngherðendr* (Str. 7), der *sverða sǫngherðir* bei Einarr entspricht (Skj I, 120 Str. 19).

¹⁰⁹ Wie Þjóðólfr in seinem *Magnúsflokkur* (Skj I, 336 Str. 16) die Schädel der Feinde am Strande anspülen läßt, so erzählt auch Steinn in Str. 9. Weiter ist noch zu bemerken, daß Þjóðólfr das Zeitwort *stika* verwendet in dem Ausdruck *hvert grunn stika geirs oddum* (Skj I, 346 Str. 30); vgl. bei Steinn in Str. 7: *stika sund dǫrrum*.

¹¹⁰ Vgl. beispielsweise *breiðr brimsgangr* bei Steinn Str. 5 und Einarr (Skj I, 456 Str. 7) oder die Reimbildung *fjölgóðr: blóði* bei Steinn Str. 8 und Einarr (Skj I, 433 Str. 24).

¹¹¹ Ein besonders schönes Beispiel ist Háttatal Str. 16, wo wir nebeneinander finden: *stika spjótum* = Steinn Str. 7), *sverða sǫngr* (= Str. 7), *jarðar þrom* (= Str. 9), *sóknharðr* (vgl. *sóknorr* in Str. 7).

¹¹² In dieser Strophe 14 sagt der Dichter, daß der milde König solche prächtig ausgerüstete Schiffe verschenkte; genau so sagt Hallar-Steinn in seiner *Reksteffa* Str. 12 von Óláfr Tryggvason *stillir fekk steinda knǫrru*.

haben zwei tapfrere Helden einander mit Speeren begrüßt; sagt jemand etwas anderes über die beiden Fürsten, er spricht die Unwahrheit.“

Sonderbar ist die Gedichtform, die der sonst unbekannte Dichter Illugi Bryndœlaskáld gewählt hat. Seine drápa auf Harald den Gestrengen ist so gebildet, daß von jedem Helming die 2. und 3. Zeile Motive aus der Nibelungensage erzählen, während die 1. und 4. Zeile von Harald behandeln. Von irgendwelchem Zusammenhang zwischen den beiden Teilen ist gar keine Spur zu finden; so lautet die 2. Strophe Zeile für Zeile übersetzt: „Wieder ließ der Fütterer des Wolfes / der milde Fürst das bittere Herz / der Schlange am Feuer hielt / dorthier eine Ostfahrt machen.“ Wir ersehen daraus, zu welchen „interessanten“ Bildungen der Wettbewerb um des Königs Gunst führen konnte; eine gewollte und deshalb auf Abwege führende Originalität hat sich auch schon damals breitmachen können. Die Umschreibung *eiskald* für ‚Herz‘ dürfte wohl aus Str. 27 der *Fáfnismál* herkommen; das ist ein Anzeichen dafür, daß die Eddalieder über Sigurd in dieser Zeit sich einer großen Beliebtheit erfreuten; wir werden noch darauf hinzuweisen haben, daß man eben damals diese Poesie eifrig gepflegt hat (s. § 117).

112. Von den Preisliedern auf andere als norwegische Fürsten hören wir infolge der Beschaffenheit unserer Quellen natürlich nur selten. Sveinn, der dänische Widersacher von Magnús und Haraldr, war ein Gegner, dessen Tapferkeit ein Dichter wie Steinn Herdísarson anerkannt hat (s. § 111). Þorleikr fagri, ein Isländer, von dem weiter nichts bekannt ist, hat einen flokkur auf Sveinn gedichtet¹¹³. Hochgestimmt ist das Lob des Fürsten, der „zu einer glücklichen Stunde auf Midgard geboren wurde“, aber die Kunst von Þorleikr zeigt die Erstarrung einer Epigonenzeit. Häufiger, als es sonst in dieser Zeit der Fall ist, verwendet er Kenningar, und zwar *nygervingar* wie *haukstordar fúrsendir* (Str. 1), also ‚der das Feuer des Landes des Habichts sendet‘, d. h. ‚Ringespender‘, also eine vollkommen schablonenhafte Umschreibung. Glücklicher ist er zuweilen in der Wahl seiner Epitheta: er nennt in Str. 3 das Schiff ‚der strahlende Hirsch des Mastes‘, an sich kein geschautes Bild, das aber Leben bekommt durch die Bestimmungen

¹¹³ Die Strophen sind sehr zerstreut überliefert: in der Knýtlingasaga, der Heimskringla, der Fagrskinna und der Snorra Edda.

fagrdrifin steini ‚mit Farbe schönbespritzt‘, die sich auf das Schiff, und *gollmunnuð* ‚mit vergoldetem Mund‘, die sich auch auf das Bild ‚Hirsch‘ beziehen kann. Aber seine Erfindungsgabe ist nicht groß: wenn in Str.11 wieder *hlunn-visundr ginn golli búnum munni*, d. h. ‚der Schiffsrollen-Wisent schnappt mit goldverziertem Mund‘ steht, so ist das im Grunde dasselbe Bild. Er zeigt überdies eine deutliche Abhängigkeit von seinen Zunftgenossen aus der früheren wie aus der eigenen Zeit¹¹⁴.

Bemerkenswert ist auch ein Gedicht, das der aus Laxárdalr gebürtige Skalde Bjarni Gullbrárskáld Hallbjarnarson auf den norwegischen Häuptling Kálfr Arnason gemacht hat. Denn dieser war einer der heftigsten Gegner Olafs des Heiligen gewesen und hatte ihm sogar im Kampfe von Stiklastad den tödlichen Streich versetzt. Nachher hat er sich aber von der dänischen Gewalt-herrschaft abgewandt: er war einer der Häuptlinge, die den jungen Magnús aus Rußland zurückgeholt haben. Aber das Verhältnis zwischen dem König und dem Mörder seines Vaters konnte niemals beständig werden; schon einige Jahre später hat er das Land verlassen müssen und sich in die Kämpfe der Orkadenjarle eingemischt. Erst nach dem Tode Magnús' hat er wieder sein Vaterland betreten können. In der kurzen Zeit zwischen seiner Rückkehr 1050 und seinem Tod 1051 hat Bjarni ihm den *Kálfs-flokk* gewidmet. Er hat sich dabei nicht gescheut¹¹⁵, die Teilnahme an der Schlacht bei Stiklastad zu erwähnen und seine Gegnerschaft zu Olaf zu unterstreichen. „Du hast etwas Großes bei Stiklastad geleistet, während die Kampffahne vorausflatterte; es ist wahr, daß Du scharf gekämpft hast, bis der König gefallen ist.“ Deutlicher konnte man eine Tat nicht aussprechen, die nach der

¹¹⁴ Ein Beispiel wird genügen. In Str. 4 erinnert die zweite Zeile mit den Reimwörtern *fengsæll*. . . *þengill* an *Sighvatr* (Skj I, 237 Str. 10); das Wort *hlunntamiðr* ist *hlunntamr* bei *Eirík víðsjá* (Skj I, 199 Str. 1) nachgebildet und die Kenning *húnferils hreinn* stimmt zu *húnlagar hreinn* bei *Haldórr ókristni* (Skj I, 193 Str. 2). Merkwürdig ist, daß die vierte Zeile dieser Strophe *háðrynjuð skip synja* wieder von *Steinn Herðisarson* (Skj I, 382 Str. 10) übernommen worden ist.

¹¹⁵ Er ist sich aber einer gewissen Verwegenheit wohl bewußt, denn er sagt in Str. 3 *of iðnir manna emkak tamr at samna skrokví*, wenn er berichtet, daß Kálfr sich dem dänischen König Knútr angeschlossen hatte. In diesem Zusammenhang gebraucht er zweimal (Str. 3 und 4) das Wort *ótála*, etwa ‚festentschlossen‘. Aber mit Nachdruck hebt der Dichter hervor, daß Kálfr nachher selber den jungen Magnús aus Rußland heimgeholt hat.

Heiligsprechung Olafs allgemein als eine Untat betrachtet werden mußte. Er wurde kurz darauf einer persönlichen Beleidigung wegen von einem gewissen Þórgrímr Hallason erschlagen, aber dieser war auch entrüstet über dieses Lob der Rolle, die Kálfr in der Schlacht von Stiklastad gespielt hatte.

Wir entnehmen daraus, daß jedenfalls um 1050 die Anschauung, Olafr sei als heiliger Märtyrer der Kirche gefallen, in gewissen trondheimischen Kreisen noch keinen Fuß gefaßt hatte, und daß auch Kálfr, obgleich er eben von König Harald die Erlaubnis bekommen hatte, auf seinen Wohnsitz zurückzukehren, ein derartiges Lobgedicht anerkannt hat. Auch dem Dichter ist der Mut zu einem solchen Bekenntnis nicht abzusprechen; er hat in klaren, kurzen Sätzen und in einfacher, fast bildloser Sprache die bedeutendsten Ereignisse aus Kálfs Leben beschrieben und sich dadurch als gewandter, wenn auch nicht besonders begabter Dichter gezeigt.

Man setzt ins 11. Jahrhundert gewöhnlich auch den *Liðsmannaflokkr*, der in der *Flateyjarbók* (III 237) Olaf dem Heiligen zugeschrieben wird, aber in der *Knýtlingasaga* einem der Gefolgsleute des dänischen Königs Knútr. Richtig daran ist, daß einige Strophen von dem heiligen Olaf, die Mehrzahl aber von Knútr handeln. F. Jónsson hat die Schwierigkeit so zu lösen versucht¹¹⁶, daß er die Strophen, die von Olafs Taten handeln, als *lausavísur* dieses Fürsten ausschaltet und die übrigen als den eigentlichen *Liðsmannaflokkr* betrachtet. Es ist aber sehr fraglich, ob man so leicht das Problem wird lösen können. Denn die Überlieferung ist einer solchen Trennung der Strophen nicht günstig; auch der Form nach scheint mir ein Unterschied kaum vorzuliegen. Denkt man an eine Vermischung zweier ursprünglich selbständiger Schichten, so könnte man die Begründung dafür darin suchen, daß in beiden von einem Kampf in England geredet wird; der Überlieferung nach soll Óláfr London belagert haben, und dasselbe wird auch von Knútr berichtet. In der späteren Tradition hätte man dann die Begebenheiten aus den Jahren 1010 und 1016 miteinander verwirrt.

Wenn das der Fall gewesen ist, könnte man sich auch denken, daß in dieser verdunkelten Überlieferung die Verwechslung von Olafs Kampf auf der Hringmaraheiði und Knúts Belagerung von London dazu geführt hat, daß ein Dichter diese Ereignisse in einem

¹¹⁶ In seiner *Literatur Historie* I, S. 459.

Lied behandelte, das die kriegerischen Taten des dänischen Gefolges preisen sollte. In diesem Falle wäre der flokkur beträchtlich später anzusetzen als in der Zeit der darin behandelten Ereignisse; er wäre ein Produkt der Periode, in der man die Großtaten der Vorfahren zu besingen liebte.

Das Motiv, daß die Frauen in der Stadt dem Ansturm der Dänen zuschauen, scheint eher auf die Beschreibung eines Turniers als auf eine richtige Kampfszene zu passen. „Das reine Weib, das in dem steinernen Gebäude wohnt, wird aus dem Fenster sehen; oft glühen die eisernen Waffen über dem helmgewohnten Fürsten.“ Schon der Gebrauch des Epithetons *hreinn*, das besonders in der christlichen Terminologie beliebt war, könnte einen stutzig machen; in dem Munde eines Gefolgschaftsmannes aus Knúts Zeit klingt es unglaublich. Übrigens ist das Gedicht zu stereotyp, um der Kunst, welcher Periode man es auch zuschreiben möchte, einen eigenen Charakterzug hinzuzufügen¹¹⁷.

113. Von Dichtern, die im Anfang des zwölften Jahrhunderts gelebt haben, sind uns nur wenige bekannt geworden. Wenn wir erwägen, daß im allgemeinen die Preislieder auf königliche Gönner am besten bewahrt geblieben sind, weil sie als Beleg oder Schmuck in der Königssaga eine Stelle gefunden haben, so können wir es leicht verstehen, daß die Umstände damals nicht günstig gewesen sind. Denn nach dem Tod von Sigurðr Jórsalafari (1130) bricht über Norwegen eine so schreckliche Zeit von Bürgerkriegen und Gewalttaten herein, daß auch die geharnischte Muse des Skaldenliedes sich aus dem heimgesuchten Lande geflüchtet hat. Überdies rücken wir allmählich der Zeit der Niederschrift der Königsbiographien so nah, daß die Verfasser ihre Kunde von Augenzeugen bekommen können und nicht mehr aus den meistens doch sehr wenig ergiebigen Preisliedern zu schöpfen brauchen.

Von diesen Skalden ist Markús Skeggjason (um 1040—1107) schon seiner gesellschaftlichen Stellung wegen der bedeutendste. Er wurde, wohl auf Veranlassung des Bischofs Gizurr, im Jahre 1084 Gesetzesprecher und hat dieses wichtige Amt bis zu seinem Tode verwaltet. Immer hat er in enger Zusammenarbeit mit dem

¹¹⁷ Auf die heidnische Mythologie sich beziehende Kenningar sind ziemlich häufig; das könnte auf eine spätere Entstehung hindeuten. Sie sind aber im allgemeinen recht unschuldig oder beruhen auf älteren Vorbildern, vgl. *oddsennu Ullr* in Str. 2 mit *oddgaldrs Ullr* bei Gísli Súrsson (Skj I, 198 Str. 5).

Bischof die Interessen der Kirche gefördert; er hat die Einführung der Kirchenzehnten kräftig unterstützt. In seinen jungen Jahren ist er im Norden herumgezogen und hat besonders Dänemark und Schweden besucht; damals hat er wohl seine Lieder auf die Könige Ingi Steinkelsson und Knútr Sveinsson (den Heiligen) gedichtet, wie das *Skáldatal* berichtet, und wir dürfen annehmen, daß er diese besungen hat, weil sie die kämpfende Kirche eifrig verteidigt haben.

Von diesen Gedichten ist aber nichts auf uns gekommen. Was wir von ihm besitzen, ist ein Lied auf den dänischen König Eiríkr Sveinsson enn góði, dessen Arbeit für die Kirche wir schon zu erwähnen Gelegenheit hatten (s. §§ 93—94). Das Gedicht ist ein Gedenklid und also erst nach des Königs Tod 1103 entstanden. Weil er auf Zypern gestorben ist, hat die Nachricht davon nicht so bald Island erreichen können, frühestens im Herbst des Jahres 1104. In diesem Jahre war aber auch Ózurr zum ersten Erzbischof von Lund geweiht worden, und weil dieses Ereignis, das für die isländische Kirche so besonders wichtig war, auch in diesem Liede erwähnt wird, dürfen wir den Winter des Jahres 1104 als die Zeit betrachten, in der Markús das Gedenklid gedichtet hat.

Nach Form und Inhalt ist es ein Zeichen der neuen Zeit. Markús hat das Versmaß des *hrynhent* gewählt, so weit wir wissen als erster seit Arnórs berühmter *Magnúsdrápa* (s. § 106). Dadurch entfernt er sich zielbewußt von der vorherrschenden skaldischen Form des dróttkvætt und nähert sich den allgemeinen europäischen Kunstformen. Der gleichmäßige Schritt dieses Viertakters, der auch dem Satz gestattet, sich ungehindert zu entfalten, gibt dem Versmaß des *hrynhent* etwas Schwerfälliges, aber zugleich auch einen feierlichen Charakter. Die mäßige Verwendung von meistens einfachen Kenningar macht die Sprache durchsichtig und leichtverständlich.

Arnórr ist ihm natürlich das Vorbild gewesen; er hat sich aber nicht bemüht ihn nachzuahmen, im Gegenteil, er vermeidet es, Ausdrücke zu verwenden, die schon bei seinem Vorgänger vorkommen¹¹⁸. Bemerkenswert ist übrigens, daß auch die Übereinstimmung mit anderen älteren Dichtern sehr wenig zahlreich

¹¹⁸ Die Beispiele, die F. Jónsson (Lit. Hist. II, 52) und M. Olsen (Norrøne Studier, S. 227 Fußnote) für wörtliche Berührungen zwischen beiden Dichtern anführen, sind bedeutungslos. Wichtiger ist vielleicht der Ausdruck *hélug borð*, den Arnórr (Skj I, 308 Str. 11) und Markús (Skj I, 416 Str. 16) verwenden (s. auch Fußnote 5).

sind¹¹⁹. Daß man auch später das Gedicht als eine tüchtige Leistung anerkannt hat, zeigen die Entlehnungen aus ihm bei Snorri und Sturla¹²⁰. Wir können aber nicht sagen, daß Markús eine große sprachliche Gestaltungskraft zeigt; in seinem Stil ist er viel mehr Redner als Dichter. Auch wenn er eine Seefahrt oder einen Heerzug zu beschreiben versucht, gelingt ihm eine anschauliche Darstellung kaum. Das Emporlodern des Feuers bis zum Himmel, das die Skalden bei der Beschreibung brennender Dörfer so gerne erwähnen, kann man wohl nicht schwächer ausdrücken als mit den Worten: „das Feuer schien oben im Himmel zu stehen“¹²¹. Wenn eine stürmische Meerfahrt beschrieben werden soll, lieben es die Skalden, die über die Schiffsstegen spritzenden Wogen auszumalen; bei Markús lesen wir: „die Bordplanke bebte, das Meer schüttelte die bereiften Schiffe“¹²². Man mag das wohl Markús' Einstellung zu solchen rein weltlichen Dingen wie Krieg und Schifffahrt zuschreiben; sein Geist ist eben auf den christlichen Glauben gerichtet.

Der Inhalt des Gedichtes ist das Leben des gefeierten Königs. Es wird ausführlich erzählt, daß Eiríkr nach Rom gepilgert ist und beim Papst Urban II. die Errichtung des Erzbistums Lund erwirkt, daß er einen glücklichen Kreuzzug gegen die ungläubigen Wenden gemacht, zu Kaiser Heinrich IV. von Deutschland freund-

¹¹⁹ Am deutlichsten noch mit Egill: vgl. das Wort *orðstírr* in Str. 2, das vor Magnús nur noch in der *Hofuðlausn* vorkommt (Skj I, 31 Str. 6 und 32 Str. 9) und die Kenning *élkers botn* (für „Erde“) in Str. 3, die eine Nachahmung von Egils *vindkers botn* (Skj I, 40 Str. 18) ist.

¹²⁰ Der Ausdruck *á élkers botni gjalfri kringðum* in Str. 3 kommt auch bei Sturla vor (unter gleichzeitiger Verwendung von Egils Kenning) als *á vindkers víðum botni gjalfri kringðum* (Skj II, 119 Str. 6). Snorri hat vielleicht die Umschreibung *folka treystir* übernommen (Skj I, 418 Str. 24 = II, 70 Str. 34).

¹²¹ Man vergleiche nur *leikr hár hiti við himin sjálfan* in Vsp 57 oder *eisur gnæfa við ský* bei Einarr Skúlason (Skj I, 425 Str. 2). Auch die Kenning *elvis grand* für das die Häuser zerstörende Feuer ist ziemlich schablonenhaft.

¹²² Str. 16:

*hlýða skalþ es hristi græðir
hélug borð fyr Vinða gorðum.*

Hier werden wir an Arnórs Verse in der Magnúsdrápa (Skj I, 307 Str. 4) erinnert:

*geystisk hlýr en hristi bára
hrími stokkin búnar grímur,*

während der Satz *hlýða skalþ* zu stark an *hlýður skjalfa* bei Hallr stirði (Skj I, 370 Str. 1) erinnert, um nur als zufällige Übereinstimmung betrachtet werden zu können.

schaftliche Beziehungen gehabt¹²³ und schließlich einen Zug nach dem Heiligen Lande unternommen hat, von dem er nicht zurückgekommen ist. Sein Wirken für die Kirche wird aber mit besonderem Nachdruck behandelt, und selbst als er von einem Kriegszug des Königs berichtet, versäumt er nicht zu erwähnen, daß er im Lande der Ungläubigen Kirchen und Klöster gegründet hat.

Es sind diese kirchlichen Interessen, die Markús dazu geführt haben, das Leben des dänischen Königs zu feiern. Man vergleiche nur die stolze reckenhafte Jerusalemfahrt des norwegischen Königs Sigurðr mit dieser, die mit des Königs Tode so tragisch endete. Eiríkr geht nicht mit einer herrlich geschmückten Flotte, sondern wählt den Landweg, und sein Zweck ist, die Wunden seines Herzens zu heilen¹²⁴. Als er durch die fremden Länder zog, kam das Volk ihm mit Heiligenschreinen und Kreuzen¹²⁵ entgegen, und die Kirchenglocken wurden geläutet. Nicht den tapferen König, sondern den gottergebenen Schirmherrn der Kirche will der Dichter in seinem Gedenklid loben. Paasche hat sogar von einem ersten Aufleuchten der Kreuzzugsstimmung, die in dieser Zeit die christlichen Völker erfaßt hatte, gesprochen¹²⁶.

Die Anregung dazu war wohl die Freude darüber, daß der skandinavische Norden seinen eigenen Erzbischof bekommen hatte. Magnus Olsen hat die Ansicht ausgesprochen¹²⁷, daß Jón Ógmundarson, der erste isländische Bischof, der von Ózurr geweiht wurde, im Jahre 1105 das Gedicht nach Dänemark gebracht habe, um es dort dem König Nikulás Sveinsson und dem Erzbischof vorzutragen. Freilich ist das nicht mehr als eine Vermutung, aber sie erklärt, weshalb Markús sich dazu veranlaßt fühlte, das Lied zu dichten; unter diesen Umständen war es ja möglich, daß es die Kreise, für die es bestimmt war, auch erreichen konnte.

In der Snorra Edda wird eine Strophe angeführt, die F. Jónsson als Teil einer *Kristsdrápa* betrachten möchte¹²⁸; der Inhalt ist: „Der

¹²³ Nicht mit dem König von Frankreich, wie Jónsson (Lit. Hist. II, 52) behauptet, denn *Frakklands stýrir* ist ein geeigneter Name für einen König aus dem fränkischen Hause, und das Wort *Cesar* (Str. 26) kann nur den deutschen Kaiser bezeichnen.

¹²⁴ *es læknask fýstisk sýr en iðri* (Str. 28).

¹²⁵ Das Wort *kross* in der Bedeutung „Crucifix“ kommt hier zum ersten Male vor (vgl. W. Lange, Studien zur christlichen Dichtung der Nordgermanen S. 98).

¹²⁶ Vgl. Kristendom og Kvad S. 54—55.

¹²⁷ Vgl. Norrøne Studier S. 230—231 (= Edda 15, 1921 S. 166).

¹²⁸ Vgl. Lit. Hist. II S. 53.

Fürst des Sturmhauses schuf die Erde und den Himmel und das vertrauenswürdige Menschengeschlecht; Christus, der einzige König der Menschheit, kann alles beherrschen'. Mit Recht weist W. Lange auf die Unsicherheit der Terminologie hin^{128a}: ist der Schöpfergott der ersten zwei Zeilen derselbe wie der als Allbeherrscher gepriesene Christus, oder muß man zwischen Gott und seinem Sohn unterscheiden? In den mittelalterlichen Vorstellungen finden wir oft dieselbe Unklarheit.

114. Fast im selben Jahre, als Markús seine *Eiríksdrápa* gedichtet hat, hat Gísl Illugason den Tod des norwegischen Königs Magnús berfœttr in einem Lied besungen. Hier stehen sich zwei Welten gegenüber. Auf der einen Seite das christliche Mittelalter mit seinen kirchlichen Bestrebungen, auf der andern das nordische Reckentum; hier werden die Tugenden der Frömmigkeit und der Milde gepriesen, dort jene des Wagemutes und der Kühnheit; der eine Dichter wählt eine mit der neuen Zeit im Einklang stehende Versform, der andere sucht für seine Form das Vorbild in der Vergangenheit. An diesen Beispielen zeigt sich die Zwiespältigkeit der damaligen Zeit deutlicher als irgendwo sonst; noch immer gehen, wie wir das auch für das 11. Jahrhundert beobachtet haben (s. § 96), die beiden Kulturströmungen, die christliche und die einheimisch-nordische, unvermischt nebeneinander her.

Gísl war ein Glied eines an hervorragenden Dichtern reichen Geschlechts; er stammte in direkter Linie von Bragi ab, sein Urgroßvater war Tindr Hallkelsson, der wieder ein Oheim von Gunnlaugr ormsunga war. Gísl ist der Held einer romantisch ausgeschmückten Geschichte. Kaum sechs Jahre alt wird sein Vater Illugi von einem Norweger getötet; der Knabe, der das hat ansehen müssen, ist von einem leidenschaftlichen Bedürfnis nach Rache erfüllt; kaum siebzehn Jahre alt geht er 1096 nach Norwegen, um dort seinen Feind zu töten. Das gelingt ihm, aber weil jener zur königlichen Gefolgschaft gehörte, läßt der König Magnús berfœttr ihn ins Gefängnis werfen und will ihn sogar hinrichten lassen. Teitr Gizurarson und Jón Ögmundarson, die eben in Norwegen waren, treten aber für ihn ein und befreien ihn mit Hilfe zahlreicher anderer Isländer aus dem Gefängnis. Jón hält darauf vor dem König eine eindrucksvolle Rede, die den Zorn des Königs beschwichtigt. Seitdem war Gísl ein treuer Gefolgsmann von König Magnús.

^{128a} a. a. O. S. 219.

Diese Erzählung, die nur in jungen, nicht ganz zuverlässigen Quellen vorkommt¹²⁹, ist mit mehreren auch sonst bekannten märchenhaften Zügen ausgeschmückt¹³⁰. Es ist auch nicht eben wahrscheinlich, daß Teitr und Jón damals in Norwegen ihren Landsmann haben verteidigen können und sogar das königliche Gefängnis mit Gewalt erbrochen hätten. Aber das sind doch nur nebensächliche Dinge; die Erzählung zeigt den brennenden Rachedurst des jungen Isländers, der keine Gefahr scheut, um sein Ziel zu erreichen. In der Stegreifstrophe, die er, in Fesseln geschlagen, gedichtet haben soll¹³¹, spricht er keck aus, daß dem Manne ein mutiges Herz in die Brust gelegt ist, und daß jeder Mensch nun einmal sterben muß. Treu ist er dem König ergeben gewesen und hat ihn auf seinen Kriegszügen nach den Inseln des Westmeeres begleitet.

Als Magnús in Irland gefallen war, hat Gísl ein Gedenk lied auf ihn gedichtet. Es zeichnet sich weder durch einen starken persönlichen Ton noch durch sprachliche Vorzüge aus; im Gegenteil, Gísl zeigt sich hier als ein Dichter, der die schlichte Form liebt und nur wenig Ursprünglichkeit besitzt. Das Merkwürdige aber ist, daß er als Versmaß das *fornyrðislag* gewählt hat. Er war der erste, der, so weit wir jedenfalls wissen, das getan hat, und in dieser Hinsicht ist er ein Neuerer gewesen, wenn auch einer, der nur etwas Altes zu neuen Zwecken verwenden wollte.

Die Wahl des eddischen Versmaßes beweist, daß das Heldenlied damals am norwegischen Hofe in hoher Achtung stand. Sie zeigt auch, daß man den Fürst als einen Heros der Sagenzeit zu bewundern wagte: der König war jetzt eine sein Gefolge weit überragende Figur geworden. Gísl hat also die eddischen Heldenlieder gekannt und bewundert; davon finden wir die Spuren in seinem Gedichte, und zwar in einer Reihe von Nachahmungen. Besonders hat das erste Helgilied (s. § 119) ihn gefesselt, denn daraus hat er mehrere dichterische Ausdrücke übernommen¹³². Wenn wir

¹²⁹ In einem páttir in der Magnús saga berfœtts (Fms VII, 29—40) und in der Jóns saga hins helga (Biskupasögur I, 221—227).

¹³⁰ Der König kann ihn nicht unmittelbar töten lassen, weil eben ein Feiertag ist (vgl. Kersbergen, Litteraire Motieven in de Njála S. 136, die weiter anführt die Óláfs saga ins helga c. 119; Egils saga c. 46 und 59; Njáls saga. c. 89). Übrigens ist die Geschichte eine gewöhnliche Haupteslösung, wie sie noch von anderen Skalden erzählt wurde (vgl. § 67).

¹³¹ Skj I, 413 Str. 1.

¹³² Vgl. *Imðar faxi* (Str. 1) mit *Imðar dóttir* (HH I, 43); *flaust fagrþúinn*

dieses Eddalied als ein heroisches Preislied betrachten dürfen, so stimmt dazu gut, daß jetzt ein Skalde das Lob des gestorbenen Herrschers im eddischen Versmaß ausspricht.

Zeigen diese Berührungen mit der Eddapoesie schon eine gewisse Unselbständigkeit, die sich freilich dadurch erklären läßt, daß er sie bewußt zum Vorbild gewählt hat, so beweisen dasselbe die Nachahmungen älterer Skalden. Den Dichtern seiner eigenen Sippe hat er kaum etwas entlehnt; nur eine Berührung mit Bragi gibt es, und diese bezieht sich auf eine Strophe dieses Dichters, die kaum echt sein dürfte¹³³. Stärker ist aber der Einfluß von Valgarðr á Velli, der ein Preislied auf Haraldr inn harðráði gedichtet hat¹³⁴. Das erheischt eine besondere Erklärung, weil es nicht sofort einleuchtend ist, weshalb gerade dieser sonst unbekannte Dichter Gísl so stark beeindruckt hat. Die Züge nach dem Westen, die Magnús unternommen hat, können die Erinnerung an Haralds Unternehmung gegen England, die mit seinem Tode 1066 so unglücklich endete, erneuert haben; es ist deshalb wohl nicht zufällig, daß Gísl zweimal Magnús als *Haralds frændi* bezeichnet (Str. 11 und 20). Magnús aber, der stolz zum Wahlspruch hatte „ein König ist da, um berühmt zu werden, nicht um lange zu leben“, wird sich in seinem Leben den kecken Harald zum Vorbild gewählt haben, und man darf deshalb annehmen, daß die Lieder, die Harald feierten, dort oft erklingen sind. War Valgarðr, der um 1100 etwa sechzig Jahre alt gewesen sein kann, vielleicht noch immer am norwegischen Königshof und hat Gísl ihn deshalb persönlich gekannt?¹³⁵

(Str. 8) = HH I, 31; *þá vas sókn lokit* (Str. 14) = HH I, 56; *gefgu liði* (Str. 14 vgl. *gefgut lið* HH I, 49). Die Wörter *lofðungr*, *siklingr* und *hilmir* sind für HH I kennzeichnend. Der Ausdruck *und sik þrungit* in Str. 10 steht auch in HH II, 20.

¹³³ *Viðurs veðrsmiðr* (Str. 10) vgl. *Viðurs skapsmiðr* (Bragi, Skj I, 5 Str. 2).

¹³⁴ *Hyrr sveimaði* (Str. 5) vgl. *brimi sveimaði* (Valgarðr Skj I, 360 Str. 3); *sædrifinn* (Str. 14) vgl. *sædrif* (Skj I, 361 Str. 5); *steinóðr* (Str. 15) = Skj I, 360 Str. 2. In Str. 18 stehen die Wörter *hnugginn* und *andskota*, vgl. *hnyggv andskotum* bei Valgarðr (Skj I, 361 Str. 7). Von anderen Dichtern sind noch zu nennen Þjóðólfr Arnórsson vgl. *hamalt fylkja* (Str. 10 = Skj I, 338 Str. I, aber auch Rm 23); *stordar galli* (Str. 15) mit *Hqalfs galli* (Skj I, 344 Str. 21; das ist die erste Stelle, wo *galli* in Kenningar dieser Art auftritt); *búnum svíra* (Str. 16) vgl. *búnir svírar* (Skj I, 351 Str. 18).

¹³⁵ Über eine angeblich von ihm gedichtete Hqfuðlausn, von der in der Saga von Magnús berfœttir gesprochen wird, vgl. O. Nordlund, Hqfuðlausn i Egils saga (1956) S. 61—67.

Das ist eine andere Sphäre als am Hofe des dänischen Königs Eiríkr Sveinsson; der Dichter Gísl lebt in der Umgebung eines Fürsten, der als ein Wikingerführer auf das hohe Meer hinaussegelte, um Ruhm und Beute zu gewinnen; hier erklingen die Preislieder auf die königlichen Vorfahren, die auch Ehre höher als ein langes Leben schätzten; hier lauscht man gerne dem eddischen Heldenlied. Möglich ist es, daß Gísl auf den Inseln des Westmeeres der Gedanke kam, das *fornyrðislag* für sein Gedenklid zu wählen¹³⁶; waren dort ja auch die *Darraðarljóð* (s. § 122) entstanden. Aber wir dürfen behaupten: auch in Norwegen war die geistige Atmosphäre für eine solche Erneuerung günstig.

Der erste Versuch darf als gelungen betrachtet werden. Das kurzatmige Eddalied gibt dem Dichter nicht die Freiheit, seine Gedanken breit auszuführen; die Wucht des Satzes liegt in seiner schlagwortähnlichen Kürze. Nur hie und da ist Gelegenheit, eine Kenning anzubringen; sie soll deshalb schlicht sein, aber leuchten wie ein Edelstein in einer Spange. Eddischen Klang kann man einem helming wie diesem nicht absprechen (Str. 10 von Gísls Gedicht): „Ehe der Schmied von Viðurs Sturm, der die Schlachtordnung aufstellte, den welschen Jarlen begegnete“¹³⁷. Das heroische Lied gibt ihm den Mut, auch einmal mit einem heidnischen Namen zu prunken, wenn er auch die weniger bekannten dazu verwendet¹³⁸. Dem Helgilied hat er aber die Kunst abgesehen, in die heldische Sphäre auch das unmittelbare frische Leben der Wikinger hineinspielen zu lassen; die am besten gelungenen Szenen beschreiben die Fahrt auf dem hohen Meer: „die Wellen blähten sich auf, der Waldzerstörer schlug rasend das Gewand gegen die Rahen, das herrliche Drachenschiff brach jeder rauschenden Meeresbraut den Rücken. Der schwarzblaue Ægir stieß die schöngezierten Schiffsstegen fort und das Meer sprang in die goldgeschmückten Drachenrachen; das Feuer des tiefen Meeres (das Gold) glitzerte wie eine Himmelslohe auf den Drachenköpfen des Königsschiffes“. Für unseren Geschmack mag noch zu viel leere poetische Formel darinstecken — wird die Kenning für uns wohl

¹³⁶ Vgl. Kuhn PBB 63, S. 209.

¹³⁷ *áðr an hitti, sás hamalt fylkði, veðrsmiðr Viðurs valska jarla.*

¹³⁸ *Báleygr* in Str. 1, *Viðurr* in Str. 10. Die Zeilen *braut dýrr dreki hrygg í hverri hafs glymbrúði* (Str. 15) erinnern an die bekannte Geschichte, daß Thor die Rücken der unter seinem Stuhl versteckten Riesenmädchen zerbricht. Später hat ein Dichter, der die *Friðþjófs saga* behandelte, dasselbe Bild übernommen (s. Heusler-Ranisch, EM 99 Str. 6).

jemals etwas mehr als eine bloße Schablone werden? — wir können diesen Strophen nicht die frische Farbe des wirklichen Erlebnisses absprechen¹³⁹.

In formeller Hinsicht ist zu bemerken, daß die fornyrðislag-Strophe den metrischen Regeln gemäß gebaut ist; die Freiheiten, die wir finden, sind dieselben, die auch der Dichter des ersten Helgiliedes sich gestattet¹⁴⁰, und diesen hat Gísl sich eben zum Vorbild gewählt. Als man im 13. Jahrhundert damit anfangt, eine Reihe von Vorzeithelden in eddischen Liedern zu besingen, hat man sich gern an die Ausdrucksweise in Gísls *Erfikvæði* angelehnt¹⁴¹; das beweist aber, daß man diesem Gedicht Bewunderung zollte.

Ebenfalls im eddischen fornyrðislag hat Ívarr Ingimundarson in seinem *Sigurðarbolkr* das Leben von Sigurðr slembi, nachdem dieser 1139 zu Tode gemartert worden war, behandelt. Das Lied beschreibt in recht trockener Weise die Heerfahrten des Königs. Ívarr ist in seiner Ausdrucksweise stark von Gísl abhängig, benutzt daneben aber auch mehrere Eddalieder, besonders die des Helgi-Kreises¹⁴². Zu diesem stark kriegerischen Charakter des Gedenklieses stehen die Schlußstrophen 45 und 46 in einem eigentümlichen Gegensatz: Er sang während seiner Folterung Psalmen und bat für seine Peiniger; nachdem er die Psalmen gesungen hatte, starb er, aber es wurde ihm nicht die Gelegenheit zur Beichte gegeben. Wolfgang Lange sagt dazu: kaum irgendwo wirkt die christliche Schlußwendung angeleimter als in diesem Gedicht¹⁴³. Aber das dürfte doch wohl der Gespaltenheit jener Übergangszeit

¹³⁹ Natürlich haben ältere Dichter schon ähnliche Bilder gebraucht. Nahe verwandt ist eine Stelle bei Þorleikr fagri (Skj I, 368 Str. 11): *þars gollí bünnum ginn hlunnvisundr munni*.

¹⁴⁰ Wie das Überschreiten der Helminggrenze oder die Zersplitterung der Kurzzeile (vgl. Neckels Beiträge zur Eddaforchung S. 422). In sprachlicher Hinsicht ist zu bemerken, daß eine Zeile wie *Qnguís víð ey* (Str. 11) das erste Beispiel dafür ist, daß die Regel für die Stellung der Präposition nicht beachtet wird, vgl. H. Kuhn, Das Füllwort *of-um* im Altwestnordischen S. 11. Zu beachten sind auch Verstypen wie *of vegndom* (Str. 34 Z. 8) und *of Sigurði* (Str. 10 Z. 1, 16 Z. 8, 34 Z. 2, 41 Z. 3 und 44 Z. 5), die wir in den jüngeren Eddaliedern antreffen, die am Anfang des zwölften Jahrhunderts aus Dänemark übernommen wurden; vgl. H. Kuhn ZfdA 63 (1939) S. 207—209.

¹⁴¹ Vgl. die Beispiele bei Neckel a. a. O. S. 422—424.

¹⁴² Vgl. Neckel a. a. O. S. 425—427; nicht alle von ihm angeführten Parallelen brauchen auf direkte Entlehnung hinzuweisen.

¹⁴³ Vgl. seine Studien S. 41.

zuzuschreiben sein. Diese Krieger waren trotz ihrer Grausamkeit dennoch auf ihre Weise fromme Christen, die es mit den Geboten der Kirche ernst nahmen; ein Vergleich mit der späteren Sturlungenzeit auf Island zeigt uns, wie lange diese Zwiespältigkeit fortgedauert hat, die übrigens wahrlich nicht nur auf Skandinavien beschränkt war.

115. Die ruhmreiche Fahrt des Königs Sigurðr Jórsalafari ist von zwei Dichtern dieser Periode besungen worden. Þórarinn stutfeldr¹⁴⁴ hat eine drápa in *töglag* geschrieben und damit ein Versmaß erneuert, das etwa ein Jahrhundert früher von Þórarinn loftunga und Sighvatr Þórðarson (s. § 102) verwendet worden war. Eben- sowenig wie diese hat er die schwierige Versform fehlerfrei durchführen können; an manchen Stellen ist es ihm nicht gelungen, die Hendingar richtig anzubringen. Die Sprache ist im allgemeinen blaß und wenig persönlich; in den Schlußstrophen, die den König feiern, weil er sich im Wasser des Jordans gebadet und den heiligen Stätten reiche Gaben gespendet hat, versucht er, durch eine reichere Kenningtechnik die Sprache zu steigern, aber eben dadurch verrät er seinen Mangel an schöpferischer Kraft¹⁴⁵.

Gerade in diesen von christlichen Vorstellungen handelnden Strophen zeigt es sich, wie schwierig es noch war, sich ganz von der heidnischen Tradition zu befreien: in der Strophe 6, die von den Gaben spricht, die Sigurd den Gräbern der Heiligen gespendet hatte, nennt er den König *Yggs svangælivir*; wir haben aber schon bemerkt, daß das Gefühl für diesen Namen als Odinsbezeichnung schon ziemlich schwach geworden war. Die Kenntnis heidnischer Mythen zeigt sich deutlich in der 3. lausavísa, in der er einen gewissen Arni fjöruskeifr als einen schlechten Dichter verspottet; dafür gebraucht er die Worte *kasta leiri ens gamla ara* ‚den Kot des alten Adlers um sich hinspritzen‘, also eine Anspielung auf

¹⁴⁴ Eine Anekdote in einem Zusatzabschnitt der Heimskringla (III, 507—509) erzählt, wie er den wunderlichen Namen *stutfeldr* bekommen haben soll. Sie ist wohl nichts anders als eine freie Paraphrase der lausavísa, die er gesprochen haben soll (vgl. F. Jónsson, Lit. Hist. II, 61).

¹⁴⁵ Die Kenning *Sorva svorgælivir* bei Einarr skálaglamm (Skj II, 121 Str. 23) hat er in diesen Strophen zweimal nachgeahmt: als *Yggs svan gælivir* in Str. 6 und als *Endlis svorgæðir* in Str. 5. Diese Kenning erinnert aber auch wieder an *Jalfaðs svangæðir* bei Guttormr (Skj I, 55 Str. 1). Die Umschreibung *geirs gnýstævir* ist fast wörtlich dieselbe wie *geira gnýstævir* bei Gísli (Skj I, 97 Str. 8). Merkwürdig ist, daß Þórarinn sich an so alte Stellen anlehnt.

die bekannte in der Snorra Edda (I, S. 222) mitgeteilte Mythe von der Erwerbung des Skaldenmetes. Wenn die Anekdote authentisch ist, darf man besonders auf den Umstand hinweisen, daß diese Strophe vor König Sigurðr Jórsalafarir ausgesprochen wurde; der Dichter konnte also auf Verständnis am norwegischen Hof rechnen. Weiter ist zu bemerken, daß in der um 1120 gedichteten *Stuttfeldardrápa* Gottes Ratschlüsse mit dem eigentümlichen Ausdruck *skop hreins goðs* angedeutet werden, also mit dem typisch heidnischen Begriff *skop* verbindet der Dichter das ebenso typische christliche Wort *hreinn*. Mit Hinsicht auf die Art seiner Dichtkunst gehört Þórarinn zu den vielen anderen Hofskalden, die bei dem Worte Preislied stärker auf das erste als auf das zweite Glied geachtet zu haben scheinen.

Auch Haldórr skvaldri ist uns als Person gänzlich unbekannt. Wir wissen nur, daß er ein typisches Beispiel der herumwandernden Skalden gewesen ist: er hat auf zahlreiche Fürsten seiner Zeit ein Preislied gedichtet, und zwar in allen Teilen der skandinavischen Welt¹⁴⁶. Erhalten sind nur einige Strophen von einem Gedicht auf Sigurðr Jórsalafari und von einem andern auf Haraldr gilli¹⁴⁷. Die *Útfarardrápa* gehört zu den chronikartigen Preisgedichten, die nicht viel mehr enthalten als die Aufzählung der ruhmreichen Waffentaten; wie Sighvatr das auch in seinen *Víkingarvisur* getan hatte (s. § 103), versieht er jedes Ereignis gewissenhaft mit einer Nummer. Auch gelingt es ihm, die barbarischen Eigennamen wie Sintre, Lizibón, Alkasse, Iviza in die dróttkvætt-Zeile einzupassen und prunkt sogar mit dem Fremdwort *galeið*. Das sind aber alles nur die Fingerfertigkeiten der Kunst, die dieser Berufsdichter natürlich ganz gut erlernt hatte. Die *Sverris saga* erzählt, daß Máni, nachdem er aus Rom zurückgekehrt war (also um 1180), dem norwegischen König Magnús Erlingsson dieses Gedicht vorgetragen haben soll, und daß es damals sehr gepriesen wurde¹⁴⁸. Das läßt sich hören, weil das Lied die ruhmreichen Taten von König Magnús' Großvater verherrlicht; der Fürst konnte darin während seines erbitterten Kampfes mit Sverrir eine Stütze für seine gefährdete Stellung sehen. In dichterischer Hinsicht ist diese *Útfarardrápa* doch nur ein schwacher Abglanz der früheren lauttönenden Skaldenpoesie.

¹⁴⁶ So erzählt das Skáldatal (SnE III, 367).

¹⁴⁷ Skj I, 457—461. Die *Útfararkviða*, ein Lied auf König Sigurd in fornyrðislag ist bis auf eine Strophe vollständig untergegangen.

¹⁴⁸ Sverrissaga c. 85: *ok fekk þetta kvæði góðan róm, þótti ok vel skemt*.

Auch das Preislied auf Haraldr gilli, von dem nur zwei Strophen und drei Helminge überliefert sind, zeigt ihn nur als einen gewandten Verseschmied. Das Gedicht ist etwa 20 Jahre jünger als das andere, aber es zeigt merkwürdigerweise eine stärkere Abhängigkeit von älteren Dichtern¹⁴⁹. Kunstübung hat ihn nicht zu freierem Schaffen geführt, im Gegenteil ihn auf dem Weg der leichten, geistlosen Nachahmung weitergetrieben.

Mit Haldórr sind wir am Ende des in diesem Kapitel behandelten Zeitabschnitts gelangt. Die Durchdringung der so traditionsgebundenen Skaldik mit christlichem Geist war ein langsamer und mühevoller Prozeß. War es schon nicht leicht, die Spuren der heidnischen Mythologie, die in den Kenningar einen großen Raum einnahm, auszutilgen, noch schwieriger war es, christliche Begriffe zu verwenden. Daß wir diese so selten vertreten finden, kann man vielleicht dadurch erklären, daß das fürstliche Preislied mehr von Schlachten und Seefahrten zu erzählen hatte als eine christliche Gesinnung hervorkehren sollte. Bei Haldórr bemerken wir aber, daß diese neue Terminologie jetzt auch in ein Skaldenlied Aufnahme finden konnte. In seiner *Útfarardrápa* bezeichnet er die Heiden als *djöfuls þrælar* und in der Schlußstrophe der *Haraldsdrápa* sagt er in echt christlichem Sinn

Þín liggir gipt á grænu
— *goðs ráð es þat — láði*¹⁵⁰.

Hier ist das Wort *gipt* hervorzuheben, das an die Stelle des alten Begriffes *heill* getreten ist; der König hat nicht mehr von sich aus, als Sproß eines göttlichen Ahnen, das Königsheil, sondern es ihm von Gott verliehen worden; *gipt* kann annähernd als ‚Segen‘ wiedergegeben werden¹⁵¹. In solchen Fällen zeigt sich, wie sehr der christliche Glaube sich gefestigt hat; die Menschen leben jetzt in einer durchaus kirchlichen Vorstellungswelt. Damit fallen auch die Hemmungen gegen die Verwendung der alten Mythologie im skaldischen Kenningstil fort; sie ist ja als Glaubensform völlig

¹⁴⁹ Vgl. die Zeile *fljótmæltr konungr Jóta* (Str. 2) mit *fljótmæltis vinar Jóta* bei Arnórr (Skj I, 322 Str. 4) und die Kenning *hrannbáls glötuðr* (Str. 3) mit *hoddglötuðr* bei demselben (Skj I, 322 Str. 3). Beides Entlehnungen aus demselben Gedicht, nl. dem Gedenklid auf Haraldr inn harðráði. In Str. 1 erinnert *valr nam at hylja* an den Ausdruck *varð valr at hylja* bei Þjóðólfr Arnórsson (Skj I, 334 Str. 7).

¹⁵⁰ d. h. Dein Glück ruht auf dem grünen Land; das ist Gottes Ratsschluß.

¹⁵¹ Vgl. dazu besonders W. Lange, Studien S. 51.

überwunden und gilt fortan nur als eine Vorzeiterinnerung, wie in Westeuropa die antiken Götter nur eitler Prunk waren.

116. In einem Volk, das so sehr der Leidenschaft der Poesie ergeben war wie das isländische, muß auch im täglichen Leben das Lied oder Liedchen leicht von den Lippen geflossen sein. Das war aber nicht der Mühe wert, aufgeschrieben zu werden; es klang, zerflatterte und war vergessen. Nur durch einen besonders glücklichen Zufall konnte das eine oder andere Mal ein anspruchsloser *kviðlingr* erhalten bleiben, und das waren wohl nicht die harmlosen Geschöpfe der frohen Stunden. Nur ihr Platz in den Berichten von Mönnerschicksalen hat ihnen die Bedeutung gegeben, die sie des Pergamentes wert erscheinen ließen.

So ist es auch nur ein Zufall, daß wir etwas über die Gattungen des Arbeitsliedes und des Kinderliedes erfahren. Die *Landnáma* erzählt, wie der Kolonist Vémundr, der Sohn des in Nordmøre ansässigen Norwegers Hrólfur hoggvandi, ein gewaltiger Kämpfer und ein guter Eisenschmied war. Als er einmal in seiner Schmiede am Blasebalg stand, sang er dabei frohlockend ein Liedchen, in dem man die energischen Züge am Seil herauszuhören meint. In Heuslers nicht in allem dem ursprünglichen Text entsprechender Übersetzung¹⁵² heißt es:

Ich allein
gab elf Männern —
Blas du baß! —
bleichen Tod.

Ein hübsches Kinderlied hat sich in eine Geschichte von Haraldr harðráði verirrt. Der *Hemingsþáttr* erzählt¹⁵³, daß während der Vorbereitung zur schicksalsschweren Englandfahrt im Jahre 1066 ein gewisser Hjótr aus Rußland zurückgekehrt war. Verärgert darüber, daß der König seinen Gruß kaum beantwortet, spricht er eine Strophe, in der er des Königs Mangel an Milde rügt. Der König wird nun auf ihn aufmerksam und fragt ihn, wie es ihm ergangen sei. Mit einer Anspielung auf den draußen vor der Tür liegenden mit Gold gefüllten Sack aus Bockshaut, den er aus Rußland heimgebracht hat, antwortet Hjótr mit dem Liedchen¹⁵⁴:

¹⁵² Vgl. Ldn (1900) S. 100 und 214, Skj I, 29: *Ek bar einn / af ellifu / bana orð. — / blás þú meir.*

¹⁵³ Hauksbók S. 332.

¹⁵⁴ Skj I, 372. Übersetzung von Heusler, Die altgermanische Dichtung S. 99.

*Hafr es úti
hvítr í túni,
skúmir augum,
hefr skegg mikit,
brestir klaufum,
vill börn taka,
sá's geitar son
gerr við erru.*

Bock steht draußen
blank vorm Hause,
bleckt die Augen,
sein Bart ist lang,
kliebt die Klauen,
will's Kind holen,
der Geißensohn
ist geizig auf Streit.

Die einfachen Versmaße des kviðuháttur und fornyrðislag sind für solche volkstümlichen Verse sehr geeignet. Auch die magische Poesie verwendet sie gerne; die *Njála* erzählt von einer Erscheinung, die ein isländischer Bauer hatte. Er sieht einen großen schwarzen Mann, der auf einem grauen Pferd, mit einem brennenden Scheit in der Hand, an ihm vorüber reitet und mit Bezug auf Flosis ränkevolle Pläne ihm zuruft:

*Ek rið hesti
hélugbarða,
úrigoþpa,
ills valdandi,
eldr es í endum,
eitir í miðju;
svá es of Flosa røð
sem fari kefli;
svá es of Flosa røð
sem fari kefli.*

Ich reit' auf einem Pferde
mit bereifter Stirn,
mit feuchter Mähne,
der Unheilstifter,
Flammen an den Enden,
Gift in der Mitte;
so sind Flosi's Pläne
wie der fliegende Stab;
so sind Flosi's Pläne
wie der fliegende Stab.

Selbstverständlich ist das Zeugnis der jungen *Njálssaga* (s. § 271) kein triftiger Beweis für die Echtheit der Strophe, aber ihrer Form nach konnte sie um 1100 gesprochen worden sein; namentlich ist die Wiederholung der letzten Zeilen für Traum- und Warnungsstrophen charakteristisch.

B. EDDALIEDER

117. Wir haben bei der Behandlung der Skaldendichtung bemerkt, daß die Heldenlieder im eddischen Stil in der Zeit nach der Bekehrung ihre Anziehungskraft nicht verloren hatten. Dichter wie Gísl Illugason und Ívarr Ingimundarson verwenden das

fornyrðislag für ihre Fürstenpreislieder; in ihrer Sprache hören wir den Nachklang besonders der Helgi-Lieder. In ein Lied auf Haraldr harðráði flicht Illugi Bryndœlaskáld Zeilen über Sigurds Drachenkampf und den Burgundenuntergang ein (s. § 111). Hin-
weise auf die *Völuspá* finden wir bei Arnórr Þórðarson (s. § 107) und Markús Skeggjason (s. § 113).

Unter den Heldensagen sind es besonders die Geschichten von Sigurd und den Burgunden sowie von den verschiedenen Helgi-Figuren, die Dichter und Publikum am meisten fesseln. Wir haben § 41 gezeigt, daß die Erzählungen von Sigurds Jugend über seine Vätermord, seinen Aufenthalt beim Zwerge Reginn, den Kampf mit dem Drachen Fáfnir anfänglich in prosaischer Form vorlagen. Das ist begreiflich, weil der Inhalt nicht zum Charakter des alten Heldenliedes stimmte; von einer tragischen Entwicklung des Heldenschicksals ist ja keine Rede. Man kann diese Geschichten eigentlich novellenhaft nennen.

Nun finden wir in der Edda-Sammlung einige Lieder über Jung-Sigurd, wie die *Reginismál*, *Fáfnismál* und *Sigrdrífumál*. Sie sind in eine Prosa-Umrahmung eingebettet. Die poetischen Teile dieser Jugendgeschichte sind eigentümlicher Art. Einmal befremdet der Wechsel von Strophen im *Ijóðahátt* und *fornyrðislag*, zuweilen deutlich nach der Art des Inhaltes unterschieden, aber auch wohl durcheinander denselben Stoff behandelnd. Dementsprechend ist auch der Inhalt verschieden: ein starker Einschlag von didaktischen Strophen in ein ziemlich loses episches Gewebe. So bekommen wir den Eindruck, daß die Edda hier nicht selbständige Lieder mit verbindenden Prosastücken enthält, sondern eine Prosaquelle mit poetischen Einlagen¹). Den Grundstock bildet also eine *Sigurðarsaga*; diese erzählt die eigentliche Handlung. Die Strophenreihen behandeln Gespräche mit übernatürlichen Wesen wie Reginn oder Fáfnir, besonders aber auch Stücke über die Art, wie man sich verhalten muß, und über Runenkunde. Teile von diesen Strophen können alt sein und dann also später in die *Sigurðarsaga* eingefügt worden sein; das meiste ist wohl die Arbeit späterer Dichter.

Die Mehrzahl bilden wohl die *Ijóðahátt*-Strophen. Sie sind ganz in Übereinstimmung mit dem Gebrauch dieses Versmaßes entweder belehrend (wie die Ratschläge von Hnikarr und von Sigrdrífa) oder mehr gnomischer Art (wie das Gespräch zwischen Sigurd und

¹ Vgl. F. Jónsson, *Seks Afhandlingar om Eddadigtene* (1933) S. 57—77.

Fáfnir). Hier wird natürlich überall die Form des Dialogs oder des Monologs gewählt. Demgegenüber sind die Teile, die in *fornyrðislag* gedichtet wurden, mehr epischer Art und gehören auch wohl zu einer älteren Schicht; sie behandeln Sigurds Vatrerrache und nach dem Drachenkampf die Weissagung der Kohlmeisen.

Der Versuch, aus diesen beiden Strophenreihen einige alte Sigurdlieder zu rekonstruieren, ein episches im *fornyrðislag* und ein didaktisches im *ljóðaháttur*², hat nicht zu einem überzeugenden Ergebnis geführt. Es konnte auch nicht gelingen, wenn wir annehmen dürfen, daß hier gerade Neubildungen vorliegen, die im Laufe der Zeit entstanden sind und in die Prosaerzählung eingeschaltet wurden.

Die *fornyrðislag*-Strophen der *igðnasþá* gehören auch zu den jüngeren Erweiterungen; ein Gespräch zwischen Meisen gehört nicht zum Heldenliedstil. In diesem Stück (Fm Str. 32, 33, 35, 36, 40—44) finden wir Kenningar von einem jüngeren Typus; sie treten sogar erst bei Skalden des 13. Jahrhunderts auf³. Teils enthalten diese Strophen dasselbe wie die *ljóðaháttur*-Strophen Fm 27—31, die auch eine Weissagung von Kohlmeisen sind, teils gehen sie darüber hinaus. Während die *ljóðaháttur*-Strophen den Helden nur vor Regins Tücke warnen, beziehen sich die Str. 40—44 auf die Zukunft; Prophezeiungen dieser Art finden wir in der Heldenpoesie des 12. Jahrhunderts.

Das einzige Stück, das auf ein altes Lied zurückgehen könnte, sind die Strophen über Sigurds Vatrerrache in *fornyrðislag*; hier ist der Inhalt jedenfalls einem Heldenlied gemäß. Dennoch verraten diese Strophen in mancher Hinsicht einen verhältnismäßig jungen Charakter; die Beschreibung einer Seefahrt im Sturm (Rm Str. 16—17) mutet wikingsch an: Helden reiten auf Segelrossen, Schaum spritzt über den Schiffsbord, auf einer hervorragenden Felsenspitze winkt Odin. Sie sind ferner mit Kenningar überladen (*Rævils hestr, vágmarr, sætré, hlunnvigr*), auch der Ausdruck *Hugin gladdi* ist durchaus skaldisch. Eddapoesie in so ausgesprochen skaldischem Stil kann nicht alt sein. Nach dem Tode der Hundingsöhne steht in Str. 26 ein Hinweis auf den Gebrauch des Blutaaritzens; wir kennen es nur aus Literatur über die Wikinger (wie die *Orkneyinga saga*). Was die Edda uns bietet, ist also nicht ein

² Vgl. Ussing, Om det indbyrdes Forhold mellem heltekvadene i ældre Edda (1910) S. 65—78; F. Jónsson ANO 1921 S. 34—41 = Seks Afhandlinger S. 110—117.

³ Vgl. *spillir bauga* (Str. 32 = Merlinussþá Str. 13 und 93), *lindar váði* (Str. 43 = Haraldr harðráði Skj I, 328 Str. 2).

altes Lied von Sigurds Vatrache, sondern, wenn es ein solches gegeben hat, eine jüngere Bearbeitung, die man nicht früher als in das 11. Jahrhundert datieren kann. Auch hier haben wir also eine poetische Einlage in die Prosa-saga von Jung-Sigurd⁴.

Können wir also die fornyrðislag-Strophen nicht zu einem Gedicht, das Sigurds Jugendgeschichte behandelte, zusammenfügen, auch die Strophen im ljóðaháttur bilden keine Einheit. Verschiedene Dichter haben zu verschiedenen Zeiten den Versuch gemacht, die Sigurdfabel durch didaktische und gnomische Einlagen zu einer belehrenden Dichtung zu machen, in der das Verhalten des heldischen Menschen in verschiedenen Lebenslagen geschildert, oder in der die für einen Helden notwendige Runenweisheit mitgeteilt wird⁵. Man hat wohl gemeint, daß zur Jugenderziehung Sigurds solche Kenntnisse erforderlich waren.

Schon im mythologischen Anfangsteil, als ausführliches Prosastück mitgeteilt, finden wir ein Gespräch zwischen Loki und dem Zwerg Andvari, in dem die Frage nach dem Schicksal derjenigen, die lügnerische Schmähreden halten, wohl sehr auffallend ist. Zwischen Loki und dem Zwergen Hreiðmarr entspinnt sich ein Gespräch über den auf dem Golde liegenden Fluch. Ursache aber dieses Fluches ist die rücksichtslose Goldgier. Loki begehrt von Andvari auch den letzten Ring; Hreiðmarr fordert von den Göttern diesen Ring zur Erfüllung der Buße. Das ist ein Gedanke, den wir auch in der *Völuspá* wiederfinden (s. § 30), und der in der Zeit der ungehemmten Raubgier leicht begreiflich ist. Aber das weist auch darauf hin, daß dieser Dichter sittliche Urteile über den Inhalt der Sage geben will und vielleicht sogar in Sigurds tragischem Geschick ein warnendes Exempel sehen möchte.

Man könnte fast sagen: überall wo zwei Personen miteinander sprechen, fügt der Dichter moralisierende Betrachtungen hinzu: Als Odin Sigurds Schiff bestiegen hat, gibt er Rat, wie man in den Kampf gehen soll (Rm Str. 19—25); der todwunde Fáfnir erzählt Sigurd über die Schlacht, die am Ende der Welt stattfinden wird (Fm Str. 14—15); die Unterredung zwischen Reginn und Sigurd enthält die Bemerkung, daß ein tapferer Wille besser sei als ein

⁴ Ob man mit H. Kuhn, *Miscellanea Acad. Berol.* II, 1 (1950) S. 45 annehmen darf, daß diese Zusätze auf den britischen Inseln entstanden sind, scheint mir unbeweisbar und sogar wenig wahrscheinlich.

⁵ Auch in der *Rígsþula* lernt Konr ungr die Runenkunde (Str. 43). Jarl Rognvaldr rühmt sich in der (echten ?) *lausavísa* 1 unter seiner Fertigkeiten auch dessen daß er die Runenkunde besitzt (*týnik traudla rúnnum*).

scharfes Schwert (Fm Str. 30—31); die erweckte Walküre teilt ihrem Befreier Runenweisheit mit.

Die Neigung, die Sage eines Helden zum Gefäß didaktischer oder gnomischer Betrachtungen zu machen, verrät eine jüngere Einstellung der Heldensage gegenüber. Sie muß vorbildlich sein, wie das auch die alte heroische Epik war, aber diese war vorbildlich durch die Taten und das Verhalten der Helden selbst. Das konnte mit Sigurds Jugendabenteuern weniger der Fall sein. Der Kampf mit einem Drachen könnte, wie das Beowulf-Epos uns das zeigt, Element einer richtigen Heldenfabel sein, aber im Falle Sigurds gelingt die Überwindung Fáfnirs nur zu leicht, und sie bezweckt auch nur, die Horterwerbung zu motivieren. Aber wenn nun das Vorbildliche in der Form einer Art von Unterweisung und sogar von einem sterbenden Drachen geboten wird, dann sind wir wohl sehr weit von der alten Heldendichtung entfernt.

Erinnerungen an alte Eddalieder sind oft spürbar. Die Str. 12—15 der *Fáfnismál* haben Berührungen mit den *Váfþrúðnismál*, Str. 20 mit den *Hávamál*. Das *rúnatal* in *Sigrðrifumál*, an sich schon eine schwere Belastung eines Heldenliedes ist aus Bruchstücken alter Runenweisheit zusammengeflochten. Der Heilwunsch beim Darreichen des Minnetrunks (Str. 3—4) ist sicherlich auf eine alte Kultformel aufgebaut, aber dem Inhalt der Situation angepaßt. Als Sigrðrifa mit dem Darbieten des zauberischen Bieres ihre Runenlehre anfängt, spricht sie den jungen Helden als *brynþings apaldr* an, also mit einer Kenning, die nur eine Entsprechung in der *Helgakviða Hjörvarðssonar* (Str. 6 *rógapaldr*) hat. Dabei ist zu beachten, daß Sigurd zu einem Halbbruder des Helgi Hundingsbana gemacht worden ist; die beiden Sagengruppen haben also miteinander in enger Verbindung gestanden, und davon trägt die Neubehandlung im elften und zwölften Jahrhundert deutliche Spuren.

118. Wir dürfen, jedenfalls in der uns erhaltenen Redaktion, zu dieser Periode ebenfalls das Lied rechnen, das in der Edda als Bruchstück überliefert ist und deshalb *Brot* genannt wird. Die Lücke des Codex Regius hat den Anfang verloren gehen lassen, und merkwürdigerweise hat der Redaktor der Eddasammlung auch den Schluß des Liedes nicht mehr gekannt. Der Zusammenhang der Strophen ist auch an einigen Stellen zerrüttet⁶. Dadurch

⁶ Vgl. P. Wieselgren, Quellenstudien zur Volsungasaga (Dorpat 1935) S. 265—267.

sind wir kaum in der Lage, das Lied nach Inhalt und Form zu würdigen.

Die Sagenform des *Brot* ist jedenfalls die deutsche. Das sehen wir schon daraus, daß Sigurd draußen im Walde ermordet wird, während die skandinavische Tradition den Bettod kennt. Das Gedicht läßt über die deutsche Herkunft des Stoffes auch keinen Zweifel bestehen: in einer Strophe mit der typischen Formel *soltinn varð Sigurðr* wird die Stelle des Mordes als *sunnan Rínar* (südlich des Rheins) angedeutet.

Dennoch macht das Lied einen zwiespältigen Eindruck: neben deutschen Sagenzügen enthält es auch andere, die rein skandinavisch sind: es zeigt skaldische Einflüsse, aber zuweilen mutet es fast balladenhaft an; in seiner seelischen Haltung steht es der jüngeren Sigurddichtung näher als dem alten Heldenlied. Wir wollen einiges näher ausführen. Durchaus skandinavisch ist der Gedanke, daß Gunnarr und Sigurd miteinander Blutsbruderschaft geschlossen haben, und zwar in der Form des Rasenganges⁷. Auch der wahrsagende Vogel in einem Baumgipfel ist wohl eine Nachahmung der *igðnasþá* in den *Fáfnismál* und zeigt überdies in der sprachlichen Form Berührung mit der Helgidichtung⁸.

Skaldische Merkmale zeigt das *Brot* in einigen Kenningar, die zwar ziemlich selten sind, aber dennoch die geistige Sphäre des Dichters verraten. Umschreibungen wie *hergløtuðr* (Str. 13 und 18) oder *Sigurðar goðvúðr* (Str. 11) gehören zu einem Typus, der während der ganzen altnordischen Periode vorkommt, aber in der späteren Zeit beliebter wird. So weit wir mit bestimmten Skalden Berührungen feststellen können, gehören diese ins 11. Jahrhundert⁹; man könnte also das *Brot* um 1100 datieren.

⁷ Str. 17: *er þit blóði í spor báðir rendoð*; vgl. meinen Aufsatz Der altnordische Rasengang, APHS 3 (1928) S. 106—135.

⁸ Str. 5: *hrafn at meiði hátt kallaði*; vgl. *hrafn kvað á hám meiði* HH I, 5 (in dieser Strophe steht auch das Wort *vígskár*, das vielleicht aus der *Völuspá* Str. 24 stammt). Man hat das Verhältnis auch so gedeutet, daß die Helgidichtung von der Nibelungenpoesie beeinflusst wurde. Das war tatsächlich der Fall (s. § 119), aber der Einfluß war gegenseitig. Schon der Ausdruck *dís Skjöldunga* in Brot 14 (vgl. HH II, 51) beweist, daß hier die Helgidichtung das Vorbild gewesen ist.

⁹ Vgl. *benvognðr* (Str. 19), auch bei Eyvindr skáldaspillir (Skj I, 63 Str. 5) und Þorbjörn Brúnason (Skj I, 199 Str. 4); das war aber wohl eine bekannte und häufig gebrauchte Umschreibung. Der Ausdruck *margdýrr konungr* in derselben Strophe ist typisch skaldisch (vgl. Sighvatr, Skj I, 240 Str. 5).

Aber neben diesen skaldischen Merkmalen stehen wieder andere, die das Lied mit einer jüngeren Gruppe von Eddaliedern verbinden, von denen man annimmt, daß sie durch dänische Zwischenstufen auf deutsche Vorstufen zurückgehen. Das zeigt sich in Fällen der Wortstellung und des Wortgebrauchs¹⁰. Ein schlagendes Beispiel dafür ist das Zeitwort *svelta*, das im Nordischen „aushungern, hinschwinden“ bedeutet, aber in den Fremdstoffliedern für „sterben (auch durch Waffen)“ verwendet wird. Die häufig vorkommende Formel, die *Sigurðr* und *svelta* miteinander verbindet, zeigt schon an sich, wie diese Bedeutung in die nordische dichterische Sprache eingedrungen ist.

Auch in metrischer Hinsicht findet sich einiges, was diese jüngere Schicht von Eddaliedern kennzeichnet. Verszeilen wie *sofnoðo allir* (Str. 12) oder *saknaði Brynhildr* (Str. 14) haben eine zu leichte Silbenfüllung¹¹; das kann dadurch erklärt werden, daß im Niederdeutschen die kurzen Vokale in offenen Silben schongedehnt und deshalb solche Wörter zulässig geworden waren. Bei der Übertragung ins Nordische bekamen sie ihre kurze Quantität wieder zurück und entsprachen dadurch nicht dem für die Stabreimzeile erforderlichen Sprachmaterial.

Es gibt weiter einige Motive, die einer Spätzeit mehr angemessen sind als einem alten Eddalied. Das trauernde Pferd Grani, das über dem Grab seines Herrn steht, gehört ganz zur gefühlsseligen Balladenart¹². Auch das Motiv der unheilverkündenden Träume könnte man hierher rechnen; zwar sind sie auch in der einheimischen Welt bekannt gewesen, aber das häufige Vorkommen in der jüngeren Sigurdpoesie ist wohl einer dichterischen Mode zuzuschreiben¹³. Vielleicht darf man auch einige stilistische Wendungen in diesem Zusammenhang anführen¹⁴.

¹⁰ Vgl. H. Kuhn, Die Negation des Verbs in der altnordischen Dichtung, PBB 60 (1936) S. 431—444.

¹¹ Vgl. darüber H. Kuhn, Westgermanisches in der altnordischen Verskunst, PBB 63 (1939) S. 178—236. Auch in dem Verhältnis zwischen Wortstellung und Betonung läßt sich der Einfluß der deutschen Vorstufen nachweisen z. B. in der Nichtbeachtung des Satzpartikelgesetzes, vgl. H. Kuhn PBB 57 (1933) S. 8—103.

¹² Brot 7 und daraus Gør II, 5. Vgl. DgF 136 A 11 und 320—322, besonders auch Child, Popular Ballads Nr. 210 und 215; weiter auch die Rabenschlacht 1040.

¹³ Vgl. Larsen, AaNO 1917 S. 37—85.

¹⁴ Wie z. B. *hon þat orða allz fyrst um kvað* (Str. 6); vgl. auch Oddr 3 und Þrk 2, 3, 9 und 12.

Zur jüngeren Gattung der Eddadichtung gehört das Lied auch dadurch, daß es Brynhildr stark in den Vordergrund rückt. Das Interesse für die Frauenfiguren ist gerade ein Merkmal dieser Lieder. Auch hier kreist der Gedanke des Dichters mit deutlicher Vorliebe um die Brynhild-Figur; sie hat ja die Nibelungen zur Ermordung Sigurds aufgehetzt, und als sie hört, daß der verräterische Plan gelungen ist, lacht sie laut auf¹⁵. Aber nachts im Bette bricht ihr harter Trotz und weinend bekennt sie, daß sie Sigurd falsch beschuldigt habe, die Treuschwüre gebrochen zu haben. Wie ist dieser Wechsel der Stimmung zu erklären? Liebe für Sigurd, die nicht erfüllt werden konnte, Zorn über den an ihr verübten Verrat, wer wird das genau sagen können? Aber das Eine bleibt: das Wunder des weiblichen Herzens, das frohlockend das Schreckliche geschehen läßt und danach unter Schmerz und Reue zusammenbricht. Der Dichter hat das gefühlt und in Str. 15 auch glücklich ausgedrückt:

*Þogðo allir
við því orði,
fár kunni þeim
flióða látom,
er hon grátandi
gerðiz at segja,
þat er hlæiandi
hólfða beiddi.*

Alle schwiegen
bei ihren Worten,
wenige verstanden
die Weiberart,
als weinend sie
das Werk erzählte,
zu dem sie lachend
die Degen verlockt.

Das aber gibt eben diesem Gedicht die Haltung der jüngeren Lieder; die Frauen sind die Anstifterinnen des Unheils, und das Leid, das sie sich selbst dadurch zufügen, führt zu einer geistigen Krise, die der Dichter auszumalen liebt.

Heusler hat das *Brot* als den Schlußteil eines Sigurdliedes betrachtet, das er *Sigurðarkviða in forna* nannte; durch seine Analyse der Paraphrase in der *Völsungasaga* glaubt er für den Anfang den folgenden Inhalt annehmen zu dürfen: Sigurds Ritt durch die Waberlohe und sein Gespräch mit Brynhildr (S. 66²¹—68²⁶ der *saga*); den Streit der beiden Frauen (S. 69¹³—70¹), Brynhilds Forderung, daß Gunnar Sigurd töten soll (S. 77²⁶—78⁵). Diese scharfsinnige Analyse kann nur eine Mutmaßung sein; sie dürfte aber in den großen Zügen wohl das Richtige treffen¹⁶. Wenn er

¹⁵ *Hló þá Brynhildr, bær allr dundí* (Str. 10); die Skamma hat die Halbstrophe übernommen (Str. 30).

¹⁶ Vgl. A. Heusler, Die Lieder der Lücke im Codex Regius der Edda

nun das Brot als Bruchstück eines ‚alten Sigurdliedes‘ betrachtet, so stellt er es in Gegensatz zu den jüngeren *Sigurðarkviða in meiri* und in *skamma* (s. § 179). Älter als vom Anfang des 12. Jahrhunderts wird es kaum sein¹⁷, aber nichts steht der Auffassung im Wege, daß es eine Umdichtung eines älteren Liedes sein kann; es wäre befremdend, wenn die tragische Verwicklung, in die Sigurd, Brynhild und Gunnar verstrickt wurden, nicht schon früh in einem Eddalied behandelt wurde. Dieses ältere Lied wird dann doch wohl nicht, wie das aus dem erhaltenen Bruchstück Brot hervorgeht, den Versuch gemacht haben, in die Seele der handelnden Personen hineinzuleuchten. In dieser Hinsicht ist die *Forna* eine bedeutende Leistung. In kurzen Andeutungen wird Sigurds Schicksal uns vorgeführt; zwischen dem Aufbruch der Mörder und der Szene des trauernden Pferdes liegt das Unheil, das der Dichter nicht auszusprechen wagt. Seine Gedanken aber eilen zu den Folgen, zu Gunnarr, der noch das Krächzen des Raben im Schläfe hört, und zu Brynhild, die von schrecklichen Träumen geängstigt wird. Das seelische Erlebnis der handelnden Personen ist für den Dichter das Wichtigste, und auch dadurch kündigt er die neue Zeit der Heldendichtung an¹⁸.

119. In der Edda-Sammlung stehen drei Lieder über einen Helden namens Helgi. Dieser Name bedeutet ‚der Geweihte‘, und das dürfte wohl darauf hinweisen, daß wir in ihm keine geschichtliche Persönlichkeit erblicken dürfen, sondern daß er vielmehr eine mythische Gestalt ist. Otto Höfler hat die *membra disjecta* eines alten Initiations-Mythologems zu einer Einheit zusammen-

Germanistische Abhandlungen Hermann Paul dargebracht (Strassburg 1902). Anderer Meinung ist P. Wieselgren, *Quellenstudien zur Völsungasaga* (Tartu 1935) und *Völsungasaga und Liederlücke ANF 50* (1934) S. 70—89. Vgl. weiter noch H. Schneider, *Verlorene Sigurddichtung ANF 45* (1929) S. 1—34 und H. de Boor, *Die färöischen Lieder des Nibelungenzyklus* (Heidelberg 1918).

¹⁷ Die Datierungen gehen übrigens weit auseinander: Sijmons, *Edda-Ausgabe* Textband S. CCLXXIV und F. Jónsson, *Lit. Hist. L*, S. 285: 10. Jahrhundert, Neckel, *Beiträge zur Eddaforschung* S. 345ff.: 11. Jahrh.; aber Herrmann, *Thule* 2. Reihe Bd. 21 S. 12—13 sogar 9—10 Jahrh.

¹⁸ In seiner vorzüglichen Charakteristik des Brot sagt auch G. Baesecke (*Vor- und Frühgeschichte des deutschen Schrifttums I*, Halle 1940, S. 232): es ist schon der Beginn der flutenden Reden, der wehmutschweren Vor- und Rückblicke und Eröffnungen des Herzens, die dann in den jüngeren Eddaliedern das Geschehen ganz überwachsen.

zufügen versucht¹⁹ und sogar an die von Tacitus erwähnte Kultfeier im Semnonenwald anknüpfen wollen. Man kann naturgemäß in einem solchen Fall nur zu einer hypothetischen Konstruktion gelangen; erwägenswert ist sie jedenfalls. Aber wenn auch einige Einzelheiten noch eine vage Erinnerung an den Mythos bewahrt haben können (wie z. B. die Szene in der Dagr von Odin einen Speer geliehen bekommt und damit im Fesselwald Helgi tötet; in der zweiten *Helgakviða Hundingsbana* Prosa nach Str. 24), so ist doch der Helgi dieser Eddalieder ein echter Wikingerführer.

Die erste *Helgakviða Hundingsbana* dürfte allem Anschein nach ziemlich genau zu datieren sein.

Der Skalde Gísl Illugason hat in seinem *Erfikvæði* auf Magnús berfoettr, das etwa 1104 gedichtet wurde, das einfache eddische fornyrðislag für das Preislied gewählt. Es ist selbstverständlich, daß er dafür einige ihm bekannte Eddalieder sich zum Vorbild genommen hat; an einigen Ausdrücken und Satzwendungen kann man erkennen, welche Lieder er gekannt hat. Während aber von Gedichten wie *Völuspá* oder *Hámdismál* nur gelegentlich eine Zeile oder ein Bild entlehnt wurde²⁰, hat er sich offensichtlich besonders an das erste Helgilied angelehnt; Fürstenbezeichnungen wie *lofðungr*, *siklingr* und *hilmir* liebt dieses Eddalied sehr; der Bau eines Helmings verrät sogar, daß er einer Strophe von HH I folgte²¹.

Dadurch dürfte bewiesen sein, daß das erste Helgilied spätestens am Ende des 11. Jahrhunderts gedichtet wurde. Zu dieser Zeitbestimmung gelangt man auch, wenn man das Verhältnis zu andern Liedern betrachtet. Das erste Helgilied ist jünger als die *Völuspá*, denn der ganze Anfang ist auf Motiven dieses Liedes aufgebaut²². Über das Verhältnis zu den Sigurdliedern werden wir noch zu sprechen haben. Das erste Helgilied ist aber auch stark skaldisch

¹⁹ Vgl. Das Opfer im Semnonenhain und die Edda in Festschrift Genzmer (1952) S. 1—67.

²⁰ Vgl. *rymr vas í her* (Gísl, Skj I, 410 Str. 6 = Hm 23); *gekk hár logi of* (Gísl, Skj I, 410 Str. 5, vgl. *leikr hár hiti* Vsp 57).

²¹ *svát . . . flaustr fagrþúinn* (Gísl, Skj I, 410 Str. 8 = HH I, 31); vgl. auch *gofgu liði* (Gísl, Skj I, 412 Str. 14) mit *gofukt lið* (HH I, 49). Weiter Neckel, Beiträge zur Eddaforschung S. 431—434.

²² Die Zeile *ár vas alda* aus Vsp 3; die *nornir* sind auch wohl Vorstellungen, die der Dichter diesem Lied entnommen hat. Vgl. noch *fornra spialla* (Str. 36) mit *forn spioll* (Vsp 1); der *fenrisúlfr* in Str. 40 mit *Fenris kindir* (Vsp 40). Vielleicht auch *ámáttig* (Str. 38) mit *ámáthar* (Vsp 8).

beeinflußt; das zeigt sich nicht nur durch gelegentliche Anleihen bei einem Lied wie bei den *Hrafnsmál* von Þorbjörn hornklofi (s. § 62), das eben noch halb eddisch ist²³, sondern auch bei typischen Skaldenliedern. Darunter finden wir sogar Dichter des 11. Jahrhunderts, wie Þormóðr Kolbrúnarskáld²⁴, Þjóðólfr und Bqlverkr Arnórssynir²⁵. Diese Zeitbestimmung wird noch dadurch bestätigt, daß in Str. 10 gesagt wird, daß der Held sich im Alter von fünfzehn Jahren aufmacht, um die Vatterache an Hundigr zu nehmen, denn erst seit dem Anfang des 11. Jahrhunderts war das Mündigkeitsalter auf 15 Jahre festgesetzt worden.

Nachdem das Lied die Geburt des Helden mit glänzenden Farben beschrieben hat, wird erzählt, daß Helgi den Tod seines Vaters an dessen Töter Hundigr rächt. Dann begegnet er der Walküre Sigrún, Tochter von Hqgni, die ihn zu lieben gesteht, obgleich sie von ihrem Vater dem König Hqðbroddr versprochen worden war. Helgi läßt jetzt eine Flotte ausrüsten, mit der er nach dem Lande seines Mitbewerbers segelt. Hier begegnet ihm Guðmundr, ein Späher von Hqðbroddr und dessen Brüdern, den Granmarsöhnen; eine derbe Scheltrede zwischen ihm und Sinfjötli ist die Folge. Schließlich greift Helgi ein und Guðmundr kehrt zu den Granmarssöhnen zurück, die jetzt auch ein Aufgebot zum Sammeln einer Flotte ausgehen lassen. Mit hellen Farben werden die Streitkräfte geschildert, dann wird in einer einzigen Strophe der Kampf selbst behandelt. Das Lied schließt damit, daß die Walküren aus dem Himmel herabsteigen und Helgi sich mit Sigrún verlobt.

Das Lied macht einen einheitlichen Eindruck. Der Schluß mag ziemlich schroff die Handlung zu Ende führen, wir brauchen deshalb nicht daran zu denken, daß hier Strophen ausgefallen sein sollten. Fraglich ist nur, ob die Scheltrede, wenigstens in ihrem ganzen Umfange, ursprünglich zu diesem Gedicht gehört. Sie kehrt fast in derselben Form im zweiten Helgilied wieder, und zwar in

²³ Vgl. *ván ero rómo* (Str. 25) mit *es vito rómo væni* (Skj I, 24 Str. 17) und *rakka hjqrtr* (Str. 49) mit *lindihjqrtr* (Skj I, 21 Str. 6); vgl. E. Wessén, FV 1927, S. 24ff. Vgl. auch noch *ör vígþrimu* (Str. 7) mit *frá eggþrimu* (Eiríksmál, Skj I, 165 Str. 8).

²⁴ *flugtrauðr* (Str. 35) auch Þormóðr (Skj I, 260 Str. 15); vgl. *orna sadda* (Str. 35) mit *ernir spddusk* (Skj I, 258 Str. 8). Hier kann man aber wohl die Verwendung von skaldischen Schablonen vermuten.

²⁵ *Hugins barr* (Str. 54) vgl. *blóðorra barr* bei Þjóðólfr (Skj I, 346 Str. 30) und *ulfa barr* bei Arnór (Skj I, 313 Str. 11). Der Ausdruck *beit skriðu* (Str. 23) auch bei Bqlverkr (Skj I, 355 Str. 2).

einem Teil, der älter als HH I sein dürfte. Das macht es wahrscheinlich, daß diese derbe Szene dem im übrigen mit so heroischer Würde behandelten Liede nicht angehört hat²⁶.

Es ist seinem Charakter gemäß eigentlich gar nicht ein eddisches Heldenlied. Die tragische Lebenshaltung der germanischen heroischen Kunst fehlt hier durchaus; das Helgilied ist vielmehr eine jauchzende Verherrlichung eines jungen Heerführers, dessen siegreiche Taten durch eine romantische Liebe gekrönt werden. Heldenlied können wir das kaum mehr nennen; es ist Wikingerpoesie, die mit stolzer Lebensbejahung Krieg und Kampf verherrlicht. Wer die abenteuerliche Jugendgeschichte von Harald dem Gestrengen in leicht heroisierter Form hätte besingen wollen, würde wohl ein Gedicht gemacht haben, das dem Geiste nach mit dem ersten Helgilied engstens verwandt wäre. Denn dieses Eddagedicht ist eigentlich ein Fürstenpreislied, aber in romantischer Verkleidung; die Person des Königs wurde mit einer fabelhaften Sagenfigur vertauscht und in die schillernde Ferne einer übernatürlichen Welt versetzt. Aber das frische, unmittelbare Leben des Alltags, das salzige Wasser der Meeresfluten, das blitzende Gold der Drachenschiffe, das Geklirr der Waffen und das Spritzen der Wogen, das alles bildet die Anschauungswelt des Dichters, der in seiner Kunstschöpfung nicht die Wirklichkeit überwinden, sondern nur überhöhen will²⁷.

Dem Liede fehlt das Pathos der echten Heldendichtung. Die Liebe für die Walküre ist nicht ein tragisches Motiv des Un erreichbaren, sondern nur eine Episode im Wikingerleben. Deshalb reißt uns das erste Helgilied nicht hin, sondern es fesselt nur einen Augenblick unsere Aufmerksamkeit, weil seine Farben so frisch sind.

Das heroische Dekor hat der Dichter mit gutem Geschmack dem Bild des Wikingerlebens umgehängt. Es ist allerdings nur Dekor. Die Anleihen bei der *Völuspá* beweisen schon, daß der Dichter einer literarischen Inspiration bedurfte; die Figur der Walküre, wiewohl in der älteren Helgipoesie schon vorgezeichnet, zeigt den Einfluß der strahlenden Brünhildgestalt: das ersieht man schon aus den Namen *hjálmvitr* und *sárvitr*, die nur in dem Worte *folkvitr* in den *Fáfnismál* ihre Entsprechung haben.

²⁶ So Neckel, Beiträge, S. 358ff. und Gering-Sijmons, Eddakommentar II, 29, die beide Str. 36—43 ausschalten. Dafür spricht auch, daß dadurch Str. 44 als Antwort unmittelbar an die inhaltlich verwandten Strophen 34 und 35 anschließt.

²⁷ Vgl. E. Wessén, FV 1927, S. 11—12.

Aber daneben, welche Realistik in der Beschreibung der Ereignisse! Die Bilder der Fahrt über das Meer sind mit kühner Phantasie gezeichnet: „so klang es, als die Schiffskiele auf die Wellen prallten, als ob Berg und Brandung zusammenbrächen“. Die herrlich geschmückten Schiffe laufen den Hafen an und das derbe Seemannsleben bricht in einem Scheltgespräch hervor, das ohne jegliche romantische Verbrämung volkstümliche Töne hören läßt. Wirklichkeitsnah wirkt das Gedicht auch durch die Fülle der geographischen Namen; sie mögen teilweise frei erfunden sein, sie geben dennoch schon durch die bloße Nennung den Ereignissen den Anstrich historischer Zuverlässigkeit. Einige von ihnen, wie *Svarinshaugr*, *Varinsfjörðr*, *Hedínsey*, *Qrvasund*, dürften wohl in leichter Umbildung wirkliche Ortsnamen wiedergeben; darin könnte man einen Hinweis sehen auf die kriegерischen Züge von Dänen und Norwegern nach der wendischen Küste Norddeutschlands²⁸.

Skaldisch ist auch der Stil dieser Poesie. Zahlreich sind die Kenningar, die der Dichter gebraucht hat; offenbar hat er gerade durch diesen sprachlichen Schmuck dem Liede einen feierlich-poetischen Charakter verleihen wollen²⁹. In der Wahl seiner Bilder zeigt sich der Dichter seiner Aufgabe gewachsen: die Kenningar sind einfach und im allgemeinen anschaulich. Wir hatten schon Gelegenheit, auf bestimmte Vorbilder hinzuweisen; ich möchte hier noch die *Tögdarápa* von Þórarinn loftunga hinzufügen³⁰, denn gerade dieses Gedicht, das eine mit skaldischen Stilmitteln aufgeputzte fornyrðislag-Strophe verwendet, dürfte dem Dichter des ersten Helgiliedes bekannt gewesen sein.

Bemerkenswert sind die zahlreichen schmückenden Wörter für den Begriff „Fürst“; das Helgilied gebraucht dafür *buðlungr*, *döglíngr*, *hildíngr*, *lofðungr*, *mildíngr* und *qðlíngr*. Diese kommen —

²⁸ Vgl. S. Bugge, *Helgedigtene* S. 130. Hederström sucht aber diese Ortsnamen an der schwedischen Küste zu lokalisieren (*Fornsagor och Eddakväden i geografisk belysning* II, Stockholm 1919).

²⁹ Sie fehlen fast ganz in dem Scheltgespräch; weil sie aber mit dem Inhalt dieser Strophen nicht in Einklang stehen, beweist das noch nicht, daß sie die Arbeit eines anderen Verfassers sind.

³⁰ *Brimdýr blásvört* (Str. 50), vgl. die Wörter *kolsvartr*, *brimgoltr* und *brimdýr* (Skj I, 299 Str. 4 und 6). Seinerseits hat das Helgilied wohl wieder auf die *Stutfeldardrápa* von Þórarinn stutfeldr eingewirkt; *blásvarta byrvarga* (Skj J, 462 Str. 4) dürfte das beweisen, wie auch der Ausdruck *gráns geirs gnýstærir* (Skj I, 463 Str. 5) an *gráva geira veðr* (HH I, 12) und *geira gnýr* (Str. 54) gemahnt.

mit Ausnahme des letzten Wortes — nur selten in der Edda-dichtung vor, aber sie sind gerade sehr häufig in den drei Liedern, die die Helgisage behandeln. Es ist kaum ein Zufall, daß mehrere dieser Wörter auch bei den Skalden am Anfang des 12. Jahrhunderts vorkommen, besonders in der *Eiríksdrápa* von Markús Skeggjason.

Gerne verwendet der Dichter des ersten Helgiliedes poetische Beiwörter wie *goðborinn*, *flugtrauðr*, *langhøfðuð*, *golli búinn*, *blóð-rekinn*, *folkjdarfr*; sie gehören teils zu der Sprachwelt der Edda-dichtung, teils zu jener der Skalden³¹. Daß der Dichter nicht immer aus eigener Phantasie geschöpft hat, beweist ein Wort wie *inn hugomstóri* (Str. I), das ja für die *Hamðismál* (s. § 35) kennzeichnend ist. Bedeutsam für die skaldische Haltung des Liedes ist auch der Ausdruck *gunni heyja* (Str. 45 und 52), weil das Zeitwort *heyja* in solcher Verbindung ausschließlich in der Skaldik gebraucht wird.

Wenn wir die geistige Sphäre, in der dieser Dichter lebte, bestimmen wollen, müssen wir auch auf die zahlreichen Berührungen mit der Nibelungenpoesie hinweisen. An einigen Stellen wird Helgi nachdrücklich *Sigmundar burr* genannt; er ist also eng mit Sigurd verbunden, weil er als dessen Halbbruder gilt. Mehrere Personen dieser Sage haben auch im Helgilied einen Platz gefunden: die Walküre heißt Tochter von Høgni; Sinfjötli ist einer von Helgis Kriegern, er selber gehört zum Wülfingengeschlecht. Daneben gibt es aber so deutliche Berührungen mit *Reginismál* und *Fáfnismál*, daß Zufall ausgeschlossen ist³²; die zahlreichen Anleihen bei Rm Str. 14 und 15, in denen Sigurds Jugend und seine Rache an Hundings Söhnen behandelt werden, beweisen, woher dem Dichter das Bild des makellosen jungen Helden bekommen hat. Das beweist uns aber auch, wie sehr die Sigurdpoesie auch in dieser Periode das höfische Publikum fesseln konnte und wie die Figur von Sigurd schon die hellen Farben bekommen hatte, die in der eddischen Nachblüte des 12. Jahrhunderts so deutlich hervortreten.

Das erste Helgilied ist also ein hoffähig gewordenes Eddalied. Wie einerseits das skaldische Preislied zu den einfachen Vers-

³¹ S. über die Sprache des Dichters E. Wessén, FV 1927, S. 11—15.

³² *folkjdarfr* (Str. 30 = Rm 14); *tyggi* (Str. 48 = Rm 15), *Yngva áttstafr* (Str. 55), vgl. *Yngva konr* (Rm 14), *orlogþáttir* (Str. 3) mit *orlogsíma* (Rm 14), *orno glaða* (Str. 45), vgl. Rm. 18, 26 und Fm 35; *vaxa fyr brjósti* (Str. 9 = Fm 7); *ógnar ljómi* (Str. 21 = Fm 42); *koma at hendi* (Str. 41 = Fm 31).

formen der Eddadichtung abgestiegen war, hatte andererseits das Eddalied den skaldischen Schmuck angelegt. Sie begegnen einander auf einer Mittellinie, die weder ganz skaldisch noch ganz eddisch ist, die man eher als höfisch bezeichnen könnte. Das Pathos der alten Heldendichtung stimmt nicht mehr zu dem gesellschaftlichen Ton, der an den Höfen der christlichen skandinavischen Fürsten vorherrschte; man wollte jetzt alles in hellen Farben leuchten sehen, wie die märchenhaften Abenteuer des jungen Haralds des Gestrengen. Das Leben hatte seine Tragik deshalb nicht verloren; daran kann uns das Schicksal dieses Königs bei Stamfordbridge erinnern, aber man wollte die Tragik nicht mehr in der festlichen Königshalle hören. Das ist wieder ein Anzeichen dafür, daß die Poesie nicht mehr Ausdruck eines geistigen Lebensinhaltes war, sondern nur dazu diente, der gebildeten Gesellschaft einen verschönernden Abglanz der Wirklichkeit zu bieten.

Die Frage, ob diese Dichtung isländisch oder norwegisch ist, hat nur wenig Bedeutung. Ihre starke Abhängigkeit von der Skaldik beweist, daß sie in dem Kreise der Hofdichtung entstanden ist. Weil aber die Skalden auch in dieser Zeit von Land zu Land wanderten, hat es kaum Sinn, nach dem Heimatort des unbekannten Dichters zu fragen; eher möchte man wissen, an welchem Hofe das Lied gedichtet wurde. Ich glaube in Dänemark. Denn hier war die Helgisage eigentlich zu Hause, hier hat also der Dichter den Stoff gefunden. Auch der Einfluß der Sigurddichtung, und zwar mit dem Charakter des herrlichen jungen Helden, dürfte — wie wir das später noch ausführen werden — in diese selbe Richtung weisen. Und wo wäre das Interesse für die Örtlichkeiten an der Ostseeküste eher zu erwarten als in Dänemark, das in diesen Jahrhunderten immer mit wendischen Einfällen zu kämpfen hatte? Wenn das erste Helgilied um 1070 entstanden ist, könnte man den Hof von Sveinn Úlfsson, der nach dem Tode von Harald dem Gestrengen seine letzten Lebensjahre in Ruhe verbringen konnte, als den geeigneten Ort für ein solches Gedicht betrachten³³.

120. Die zweite Helgakviða Hundingsbana ist, wie wir das bei den Liedern von Jung Sigurd beobachtet haben, eine Reihe

³³ Alex. Bugge hat in der Zeitschrift Edda I (1914), 350—380 zu beweisen versucht, daß um 1046 der Dichter Arnórr jarlaskáld das erste Helgilied gedichtet habe; E. Wessén, FV 1927, S. 28, der das Lied ins 11. Jahrhundert datiert, behauptet, daß es deshalb auf Island gedichtet sein muß, weil nur dort die Skaldendichtung geblüht hat.

von Strophen verschiedener Herkunft, die in den Rahmen einer Prosasaga eingefügt sind. Man muß auch in diesem Fall davon ausgehen, daß von Anfang an die Geschichte von Helgi diese Form gehabt hat und daß in die alte Prosaerzählung allmählich Strophenreihen aufgenommen worden sind³⁴. Die Erzählung aber, wie wir sie im Edda-kodex vorfinden, hat schon eine lange Vorgeschichte gehabt, denn in ihr ist auch schon die Verbindung mit der Tradition von Sigurd vollzogen. Der Held heißt der Sohn von Sigmundr und Borghildr; es werden sogar einige Strophen angeführt, die einem *Volsungakviða in forna* genannten Lied entnommen sind. Wir dürfen mit Hans Kuhn annehmen, daß die Sagen von Helgi sich reich verzweigt und aus fremden Quellen mancherlei aufgenommen hatten, ehe sie die stark erneuerte Form der Eddaprosa bekamen³⁵.

Wir bekommen aus der Edda-Fassung keinen deutlichen Eindruck davon, wie die Tradition beschaffen war, als diese Kompilation unter dem Titel *Helgakviða Hundingsbana II* aufgenommen wurde. Denn bei der Niederschrift wird auf das schon vorher aufgenommene erste Helgilied Bezug genommen; was dort in Strophen berichtet war, wird hier in Prosasätzen zusammengefaßt, wie Hundings Tod, der Kampf mit dessen Söhnen und der Kampf auf Frekasteinn. Das Scheltgespräch zwischen Guðmundr und Sinfjötli wird mit einem Hinweis auf das erste Helgilied fortgelassen, aber dann bedenkt sich der Schreiber der Handschrift später doch wieder und trägt es in Str. 19—24 in poetischer Form nach. Aber kaum haben die Gegner angefangen, einander mit Schmähreden zu beleidigen, da greift Helgi schon ein, um das zu beenden; in dem ersten Helgilied umfaßt diese Szene nicht weniger als fünfzehn Strophen.

Die Versuche der älteren Forschung, die Strophen-Fragmente von einander zu sondern und verschiedenen Liedern zuzuweisen³⁶, haben nicht zu einem Ergebnis geführt; sie beruhen auch auf der unrichtigen Ansicht, daß hier Stücke von ursprünglich selbständigen Liedern von einem Kompilator aneinandergereiht wor-

³⁴ Vgl. E. Wessén, *Saga och Sed* 1946 S. 22—23.

³⁵ *Miscellanea Academica Berolinensia* II, 1 (1950) S. 45. Er denkt sich den Kern der Helgilieder zwischen 990 und 1035 entstanden, und zwar unter Nordleuten auf den britischen Inseln; das erscheint mir weniger sicher; ich vermute vielmehr Verbindungen mit dänischer Tradition.

³⁶ Vgl. G. Neckel, *Beiträge zur Eddaforschung* S. 292—295 und Sijmons, *Edda* Textband S. CCCXXIV ff.

den sind. Wir werden die Teile kurz behandeln³⁷. Am Anfang steht ein Stück, in dem erzählt wird, daß Helgi eine Erkundungsfahrt nach Hundings Hof macht (Str. 1—4). In diesem Teil treten sonst dem Liede unbekannte Namen auf wie Hemingr, Hamall, Hagall und Blindr enn bolveri. Es besteht motivische Verwandtschaft mit dem dänischen Hagbardlied in dem dieser Blindr, eigentlich eine Hypostase von Odin, auch auftritt. In der *Hrólfs saga kraka* wagen sich die Brüder Helgi und Hróarr an den Hof ihres Vaterbruders Fróði, der ihnen nachstellt; sie treten dort auf unter den Hundennamen Hoppr und Hó, wie in dem zweiten Helgilied der junge Held sich Hamall nennt. Die Szene, in der Helgi als Mädchen verkleidet sich an den Mahlstein setzt, erinnert an den *Grottasöngur* (s. § 45). Übrigens ist der Stil dieser Strophen merkwürdigerweise durchaus eddisch und frei von skaldischen Einflüssen.

Str. 5—13 behandeln die Begegnung des Helden mit der Walküre Sigrún, als er als Wikingerführer mit seiner Flotte in einer Meeresbucht liegt. Diese Sigrún ist aber ebensowenig eine richtige Walküre, wie Sváva in der *Helgakviða Hjörvarðssonar*; denn sie ist die Tochter eines Königs Högni, die zu einer Kampfjungfrau geworden ist und sich einem von ihr erwählten tapferen Heerführer als Geliebte anbietet. Sie fängt ein Gespräch mit Helgi an und fragt ihn, welchen Kampf er eben bestanden hat. Als Helgi darauf ausweichend antwortet, sagt sie, sie wisse, daß er sich an Hundingr gerächt hat, weil sie beim Kampf zugegen war³⁸. Diese Strophenreihe macht nicht den Eindruck, alt zu sein: die Schlacht wird in einem Rückblick erwähnt; der Stil ist skaldisch aufgeputzt (vgl. *ala gögl Gunnar systra* Str. 7 und *seðja ætt ara oddom* Str. 8). Die Walküre trägt einen Namen, die an jene der Sigurdsage gemahnt; sie heißt Högnis Tochter und erinnert also an die Hildr der Hjaðningsage. Der Dichter hat diese kleine Szene also aus Motiven verschiedener Herkunft aufgebaut.

Nach dem Kampf mit den Hundingssöhnen setzt Helgi sich ermüdet unter den Arasteinn, und jetzt kommt Sigrún abermals zu ihm und bietet ihm ihre Liebe an. Die Strophenreihe 14—18 nennt der Compiler ein Stück aus der *Völsungakviða in forna*. Die Walküre war einem König Höðbroddr versprochen, aber sie

³⁷ Vgl. meine Abhandlung ANF 72 (1958) S. 136—143.

³⁸ Sie nennt ihn *Sigmundar burr* und sagt, daß er *í valrúnom vígsþjóll segir*. Mit dem Worte *valrúnar* sind wohl „Worte, die die Tatsachen verschleiern und die sich auf einen *valr* beziehen“ gemeint.

verschmäht ihn und wurde zu einer Walküre, um sich den ihr gemäßen Helden auszuwählen. Diese Strophen sind durchaus frei von skaldischem Einfluß und gehören also einer anderen Schicht an als die der ersten Begegnung mit der Walküre. Sie gesteht ihm, daß sie Sigmunds Sohn geliebt habe, noch ehe sie ihn gesehen hatte; ein bekanntes Motiv aus jüngeren Heldensagen. Wenn also diese Strophen den eddischen Ton besser treffen als die vorigen, so brauchen sie doch nicht so besonders alt zu sein.

Jetzt kommt es zu einem Kampf mit Hqðbroddr und dessen Bruder, an dem sich auch Sigrúns Vater Hogni und dessen Söhne Bragi und Dagr beteiligen. Helgi tötet alle Heerführer mit Ausnahme von Dagr, der geschont wird und den Volsungen Eide leisten muß. Hier finden wir wieder einige Strophensplitter. Str. 25 spricht Sigrún zu dem sterbenden Hqðbroddr auf dem Schlachtfelde und frohlockt über seinen Tod. In einem Gespräch mit Helgi Str. 26—28 erfährt sie den Tod ihres Vaters und ist darüber dann wieder betrübt. Helgi tröstet sie in Str. 29, die in ljóðaháttr gedichtet ist und sagt dabei die überraschenden Worte *Hildir hefir þú oss verit*, also mit einem unmißverständlichen Bezug auf die *Hjaðningasaga*. Diese Strophenreihe hat wieder einen skaldischen Ton. In Str. 25 werden die Wölfe *gránstóð griðar* genannt; wir kennen eine ähnliche Kenning *grástóð griðar* in Jarl Rognvalds *Háttalykill*, der also das zweite Helgilied hier nachgeahmt hat. Skaldisch ist weiter der Ausdruck in Str. 28 *at þú at rógi ríkmenni vart*, der lebhaft an einen bekannten Vers von Gunnlaugr ormsunga erinnert³⁹, der aber wohl später gedichtet wurde und also das Helgilied nachgeahmt haben wird.

Nachdem sich Helgi mit Sigrún verheiratet und mit ihr Söhne gezeugt hat, erzählt ein Prosastück, daß Dagr dem Gott Odin ein Opfer dargebracht und von diesem seinen Speer geliehen bekommen hat. Damit tötet er Helgi im *Fjóturlundr*. Dieser Fesselwald erinnert so sehr an den von Tacitus erwähnten Semnonenhain, daß man hier an eine uralte und zwar mythische Tradition denken darf⁴⁰.

Jetzt folgt wieder eine Reihe von Strophen 30—38, in denen Sigrún ihren Bruder Dagr wegen des Eidbruchs verflucht⁴¹. Dieser

³⁹ Vgl. Skj I S. 188 Str. 12.

⁴⁰ Vgl. O. Höfler in Festschrift Genzmer (1952) S. 26—27 und 33—34.

⁴¹ Wir finden hier sehr alte Fluchformeln, denn es gibt Übereinstimmungen mit den Worten im Vertrag zwischen Igor und dem Kaiser von Byzanz in der nestorianischen Chronik, vgl. S. Grundtvig, Vidensk. Selsk. Oversigt 1870 S. 95.

bietet ihr Sühne an und Sigrún verherrlicht gefühlvoll den gefallenen Helden. Hier finden wir den Vergleich Helgis mit einem herrlichen Eschenbaum und einem betauten jungen Hirsch, den wir ähnlich auch in der *Guðrúnarkviða* I Str. 18 und II Str. 2 lesen. Das Verhältnis dieser Stellen wird verschieden beurteilt⁴², aber jedenfalls gehört der Vergleich mit einem Hirsch eher zu Sigurd als zu Helgi.

Nachdem Helgi in einem Hügel beigesetzt und von Odin nach Valhalla heimgeholt worden ist⁴³, kommt der Schlußteil des Gedichtes Str. 40—51 mit dem Lenorenmotiv. Daß wir hierin ein recht junges Reis am Baum der Helgi-Tradition erblicken dürfen, liegt auf der Hand; schaurig ist diese Szene des Beilagers mit dem toten Helden in seinem Grabhügel⁴⁴; andererseits finden wir bei dem Dichter dieser Strophen ein offenes Auge für die Natur, die er mit einigen malenden Zügen glücklich darzustellen versteht⁴⁵.

Überblicken wir die verschiedenen Strophenreihen des zweiten Helgiliedes, so wird ihr relativ junger Charakter deutlich sichtbar. Es ist unmöglich, die Entstehungszeit dieser Stücke genau zu bestimmen; sie brauchen auch nicht alle zu gleicher Zeit gedichtet worden zu sein. Aber es läßt sich doch wohl sagen, daß eine solche Behandlung einer Heldensage erst im Laufe des 12. Jahrhunderts anzusetzen ist, und zwar eher am Ende als am Anfang dieser Periode.

121. Auch die *Helgakviða Hjörvarðssonar* gehört in der Form, wie wir sie kennen, wohl dem 12. Jahrhundert an. Sie macht keinen einheitlichen Eindruck; die Teile, aus denen sie besteht, sind sogar ganz verschiedener Art und auch ungleichen Alters. Der Typus dieses Liedes ist wiederum eine ziemlich aus-

⁴² Müllenhoff, *Deutsche Altertumskunde* V S. 392: HH II > Gðr II > Gðr I; Neckel, *Beiträge zur Eddaforschung* S. 295: HH II > Gðr I > Gðr II; S. Bugge, *Helgedigtene* S. 206: Gðr I > Gðr II > HH II; Mohr, *ZfdA* 76 (1939) S. 150: Gðr I > HH II > Gðr II.

⁴³ Hier finden wir die Str. 39, in der Helgi den besieigten Hundingr Sklavendienste in Valhalla befiehlt; eine wenig heldenmäßige Gesinnung.

⁴⁴ Vgl. darüber ANF 72 (1958) S. 140—142.

⁴⁵ Vgl. *roðnar brautir* für den leicht geröteten Morgenhimmel, *líta fólvan ió flugstíg troða*, das fahle Roß (des Todes und der Nacht) über den Himmelpfad westwärts traben lassen, beide in Str. 49 und in Str. 50 das schöne Bild *er á asklimom ernir sitia*.

fürliche Prosaerzählung mit verschiedenen Stropheneinlagen. Der Anfangsteil entspricht gar nicht dem Stil eines echten Heldenliedes; er handelt von dem Vater des Helden, der nach drei Heiraten die schönste Frau auf der Welt zu erwerben wünscht. Das ist Sigrlinn, die Tochter des Königs Sváfnir. Ein Jarl Atli wird als Bote ausgeschickt; das Mädchen wird aber verweigert; auf dem Rückweg hört er einen Vogel, der ihm gegen hohe und sehr eigentümliche Belohnung (Tempel und goldgehörnte Kühe) Hilfe verspricht. Es folgt nun die Fahrt des Königs selber; Svávaland ist von einem feindlichen Heer verwüstet. Auf einem Haus sitzt ein Adler, der von Atli abgeschossen wird; dieser Vogel ist aber der Jarl Fránmarr, der in diesem Hause die Königstochter Sigrlinn und seine eigene Tochter Alǫf bewachen sollte. Diese ziemlich verwirrte Einleitung⁴⁶ zeigt die Merkmale einer spielmännischen Werbungsgeschichte: die Suche nach dem schönsten Mädchen der Welt, die Botenfahrt, die Absage des Vaters und dann die persönliche Werbung. Also eine Prosa-Novelle, die mit Strophen ausgeschmückt wurde; auffallend sind einige wörtliche Berührungen mit der *Þrymskviða*⁴⁷; man darf daraus vielleicht schließen, daß die Strophen in diesem Anfangsteil zur jüngsten Schicht gehören. Denn sie erzählen ja nicht einmal ein Abenteuer des Helden, sondern seines Vaters; aus der Verbindung von Hjörvarðr und Sigrlinn wird der Held geboren. Dieser ist in seiner Jugend ein Ofenlieger, bis ihn die Walküre Sváva zu heldischem Verhalten erweckt. In Str. 6—9 gibt sie ihm den Namen Helgi und als *nafn-festr* ein herrliches Schwert.

Jetzt folgt die Rachetat, die der junge Held auszuführen hat. Er soll seinen Großvater mütterlicherseits, Sváfnir, den Hróðmarr getötet hatte, rächen und bittet in Str. 10—11 seinen Vater Hjörvarðr, ihm dabei Hilfe zu leisten. Diese Strophen bilden den Auftakt zur weiteren Geschichte des Helden; sie wird aber durch ein ganz aus diesem Rahmen fallendes Stück unterbrochen.

Das ist die *Hrímgerðarmál* (Str. 12—30), ein Scheltgespräch zwischen Atli und der Riesentochter Hrímgerð. Wir finden hier dieselben unflätigen Beschuldigungen, wie in dem Wortwechsel, den Sinfjǫtli und Guðmundr in HH I halten. Dieses Stück ist in ljóðaháttir gedichtet und sticht dadurch noch greller gegen das

⁴⁶ S. darüber meine Bemerkungen ANF 72 (1958) S. 144—145.

⁴⁷ Vgl. *gullhyrðar kýr* in Str. 4 und die Formel *hofom erfiði ok ekki ørendi* in Str. 5.

sonst in fornyrðislag verfaßte Helgilied ab. Es ist wohl wahrscheinlich, daß es eine Nachahmung der Szene ist, die in den Liedern von Helgi dem Hundingtöter stand⁴⁸. Es ist merkwürdig, daß der Verfasser dieses Stückes einen Teil seines Sprachstoffes aus mythologischen Liedern geholt hat⁴⁹, wohl weil er die Wassernixe, mit der Helgi sich unterhält, zur übermenschlichen Welt rechnete. Das Stück ist wohl zutreffend als ein Zwischenspiel mit dem Charakter einer Farce gekennzeichnet; es gehört jedenfalls zu den späten Auswüchsen dieser Heldensage⁵⁰.

Jetzt wird in einer Prosaauflösung die Geschichte von Helgi weitergeführt. Er verlobt sich mit Sváva und geht wieder auf Kriegszüge. Sein Bruder Heðinn weist ein zauberkundiges Weib, das ihm Folge leisten will, schroff ab; sie rächt sich dadurch, daß sie ihm beim feierlichen Festtrunk (*bragarfull*) das Gelübde eingibt, sich mit Sváva zu vermählen. Reumütig erzählt er das seinem Bruder, der es mit Fassung erträgt. Bald darauf findet er den Tod in einem Kampf mit Álfr, dem Sohne Hróðmars. In einem Abschiedsgespräch mit Sváva bittet er sie, sich mit Heðinn zufrieden zu geben, und wiewohl sie sich dagegen sträubt, schließt das Lied so, daß die Möglichkeit dieser Lösung offen bleibt.

Handlung hat das Lied fast gar nicht; die Erzählung ist ganz in Gespräche aufgelöst. Der Anfang mit der feierlichen Namensgebung macht den Eindruck, als ob er für eine ausführliche Heldenbiographie den Auftakt bilden müßte. Aber diese wird hauptsächlich in den Prosastücken mitgeteilt. Wie in den anderen Helgiliedern ist das Verhältnis von Held und Walküre breit ausgemalt, aber diese Walküre fällt, ganz wie die Brynhild der Nibelungensage, doch wieder in die Rolle der im väterlichen Hause verweilenden Königstochter zurück. Das Lied — oder besser die Sammlung von Stropheneinlagen — hat keine innere Haltung.

Die Übereinstimmung mit den Liedern von Helgi dem Hundingtöter ist deutlich genug, aber das Verhältnis der beiden Sagen-

⁴⁸ Darauf weist schon der Ortsname *Varinsvík* hin, der eine Variation von *Varinsfjörðr* in HH I, 26 ist.

⁴⁹ Vgl. *dogg í djúpa dali* (Str. 28) mit *doggvar þærs í dala falla* (Vsp 19) und *þaðan kemr dogg um dala* (Vm 14); *ámáttigr* (Str. 14 und 17) finden wir auch Vsp 8. In Str. 25 stehen zwei Wörter, die auch in der Hym vorkommen, nl. *hraunbúi* (vgl. Hym. 38) und *hundvíss* (Hym 5); weil dieses Gedicht aber viel jünger ist (s. § 168), wird hier das Helgilied wohl der gebende Teil sein.

⁵⁰ Vgl. E. Wessén, *Saga och Sed* 1946, S. 25.

kreise ist schwierig zu bestimmen⁵¹. Die Personen, die hier auftreten, machen den Eindruck, als ob sie aus verschiedenen Heldenkreisen hergeholt wären: Helgi und Álfr aus der anderen Helgisage, Sváva, Sváfnir, Sigrlinn sind norddeutsche Namen. Dänisch sind Hjörvarðr und Sigarr. In geographischer Hinsicht schwebt das Gedicht völlig in einer phantastischen Nebelwelt: Røðulsvellir, Munarheimr, Rógheimr sind rein poetische Erfindungen. Der handgreifliche Name Nóregr (Str. 31) sticht gegen diese romantische Umwelt sonderbar ab.

Die Geschichte des Helden hat einen versöhnlichen Verlauf. Als sein Bruder Heðinn das verhängnisvolle Gelübde getan hat, scheint sich das Lied zu einem tragischen Konflikt zusammenzuballen, aber der Verfasser läßt mit kluger Vorsicht das Schicksal walten und Helgi durch den Kampf mit einem anderen Gegner von der Bühne verschwinden. Und die Walküre bäumt sich nicht trotzig gegen ihr Schicksal auf, sondern sagt fast klagend, daß sie gelobt habe, nach Helgis Tod nicht einen fremden Mann zu heiraten. Heðinn, der seinen Bruder zu rächen wünscht, zeigt sich in der letzten Strophe schon seiner Sache gewiß. Die Stimmung ist in diesem Lied deshalb auch nicht heroisch, sondern vielmehr christlich-versöhnlich. Als Heðinn seinem Bruder reuevoll mitteilt, welches törichte Gelübde er beim *bragarfull* getan hat, antwortet dieser: „Mach Dir keine Vorwürfe. Die Bierworte enthalten Wahrheit. Ich werde bald sterben. Dann wird alles wieder gut werden“. Das ist eine Sprache, die wir sonst von den alten Helden nicht gewohnt sind; das ist nicht mehr die Schicksalsbereitschaft der heidnischen Zeit, sondern die Ergebung in Gottes Willen.

Dadurch schon ist es deutlich, daß das Lied in der christlichen Periode gedichtet wurde. Im Hauptstück (Str. 31—43) ist der Einfluß der anderen Helgilieder, und besonders von HH II, leicht festzustellen⁵². Von dorthier hat der Verfasser also auch das Verhältnis Held-Walküre geholt, aber er hat die Trennung der Liebenden zu einer rührenden Szene gestaltet, in der die Entsagung vorherrscht. Tragischer als das erste Helgilied, das den Held auf dem

⁵¹ Vgl. Schneider, Germanische Heldensage II, 1 S. 264—271. Es kann einen alten dänischen Grundstock dieses Liedes gegeben haben.

⁵² Vgl. *ina konungborna* (Str. 32 = HH II, 48), *þér er sæmra* (Str. 34 vgl. HH II, 23), *fell í morgun at Frekasteini* (Str. 39 vgl. HH II, 26), *buðlungv baztr und sólo* (Str. 39 und 43 vgl. HH II, 30 *baztr í heimi*), *hvílo gervir* (Str. 41 vgl. HH II, 47). Weiter mit HH I die folgenden Berührungen: *itrborinn* (Str. 37 = HH I, 9) und *bið búna verða* (Str. 36 vgl. HH I, 22).

Gipfel seines Lebens verabschiedet, versöhnlicher als das zweite Helgilied, das mit der grausigen Szene im Grabhügel schließt, steht das Lied von Helgi Hjörvarðsson seinem Charakter, und vielleicht auch dem Alter nach, zwischen diesen beiden.

Die Dichter dieser Periode versuchen, das alte Heldenlied nach dem Lebensgefühl ihrer Zeit umzugestalten; sie erreichen dabei aber nur eine Zwitterform, in der der neue Geist mit dem alten Stoffe ringt. Deshalb machen diese Lieder auch den Eindruck, zu einer Übergangszeit zu gehören; am Ende des Jahrhunderts entstehen mehrere Gedichte über die Nibelungentragödie, die ein viel gereifteres Können zeigen als die der Helgisage.

In der Eddafassung sind die Helgilieder miteinander dadurch verbunden, daß die darin auftretenden Personen einander gleichgesetzt werden. Das Lied von Helgi Hjörvarðsson endet mit der Prosabemerkung *Helgi ok Sváva er sagt at væri endrborin*, womit wohl die Identität mit Helgi Hundingsbani und Sigrún angedeutet wird. Denn das zweite Lied von Helgi Hundingsbani sagt auch von Sigrún sie sei *Sváva endrborin*. Und weiter heißt es auch hier am Ende, daß Helgi später als Helgi Haddingjaskati und Sigrún als Kára Hálfðanardóttir wiedergeboren wurden. Dabei wird auf ein verlorengegangenes Lied *Károljóð* hingewiesen⁵³.

122. In der *Njálssaga* wird die berühmte Schlacht bei Clontarf vor Dublin erzählt, die am Karfreitag 1014 zwischen Iren und Nordleuten geschlagen wurde und die für den weiteren Verlauf der Geschichte Irlands bestimmend war. Die Iren waren die Sieger, aber ihr König Brian fiel; die nordischen Wikingerführer, König Sigtryggr von Dublin und Jarl Sigurðr von den Orkaden, wurden geschlagen, und von ihnen blieb auch der Orkadenjarl auf dem Schlachtfeld. Die *Njálssaga* enthält einen ausführlichen Bericht über dieses Ereignis und erzählt, daß am Morgen der Schlacht ein Mann auf Katanes (Caithnes), namens Dǫrruðr, zwölf Weiber zu einer *dyngja* reiten sieht; sie setzen sich in diesem unterirdischen Gemach an die Webarbeit und singen dabei das Lied. Danach reißen sie das Gewebe in Fetzen, besteigen wieder ihre Pferde und reiten je sechs in entgegengesetzter Richtung fort. Diese Erzählung ist sichtlich mit einiger Phantasie aus dem Inhalt des Liedes selbst

⁵³ Vermutungen über den Inhalt dieses Liedes bei W. Haupt, Zur niederdeutschen Dietrichsage S. 52ff. die aber recht hypothetisch sind; vgl. auch E. O. Sveinsson, *Isl. bókmenntir* I S. 427.

geschöpft; von den weiteren Umständen des Liedes wissen wir nichts, nur können wir sagen, daß es unter dem unmittelbaren Eindruck des Kampfes gedichtet sein muß⁵⁴.

Der Grundgedanke des Liedes ist, die Schlacht und eine mythische Webearbeit nebeneinanderzustellen. Walküren singen die Strophen, während sie an einem Webstuhl sitzen, dessen Kettenfäden Menschendärme sind, die mit Schädeln beschwert sind. Auf diese Vorstellung deutet auch der Name des Liedes, denn das Gewebe, das die Walküren schaffen, ist ein *vefr darraðar* (Str. 6), ein Wort, das wir schon in Egils Haupteslösung finden und womit wohl das Heerzeichen gemeint ist⁵⁵. Das stimmt zu der Erzählung der *Orkneyingasaga*: Jarl Sigurd hatte eine Rabenfahne, die seine irische zauberkundige Mutter gewebt hatte, und die die Eigenschaft besaß, daß sie demjenigen, dem sie vorangetragen wurde, den Sieg, aber dem Träger selbst den Tod bringt. Schon zwei Fahnenträger waren gefallen und keiner wollte an ihre Stelle treten; da nahm der Jarl selber die Fahne und ging mit ihr in den Tod.

Aus der religiös gefärbten Anschauung über die siegverheißende Heerfahne ist dem Dichter der Grundgedanke des Liedes gekommen. Das magische Gewebe und die Schlacht fließen zu einem Gesamtbild zusammen. Hier tobt der Kampf, dort weben übernatürliche Frauen. Es ist nicht eine dichterische Behandlung einer skaldischen Kampfkennung, wie Speergewebe oder Walküreneewebe; das Lied ist unmittelbar dem Erlebnis selbst entsprungen, in dem die schicksalhafte Heerfahne und die entscheidende Schlacht zusammengewachsen waren.

Die Voraussetzung für ein solches Lied fand sich nur in dem Umkreis der Kämpfenden selbst, und zwar auf den Orkadeninseln. Hier mußten die magische Bedeutung des Rabenbanners und der tragische Ausgang der Schlacht am stärksten gewirkt haben. Die *læspjöll gota*, die Kunde des Männerunheils, werden weit über die Länder gehen, sagt das Lied; aus Dublin kam mit den Fliehenden die Nachricht von der Niederlage und von des Jarls Tod bis auf die Orkaden.

„Westliche“ Einflüsse sind in dem Lied deutlich zu finden. Schon die Grausamkeit in der Ausmalung des Kampfgewebes erinnert stärker an ähnliche Phantasien in der irischen Poesie als an irgend etwas in der nordischen. Dort finden wir auch die dämo-

⁵⁴ Der Name *Darraðarljóð* ist in der *Njála* nicht überliefert.

⁵⁵ Vgl. Anne Holtsmark MM 1939, S. 84—96.

nische Gestalt einer Morrigan, von der ein Lied des 10. Jahrhunderts erzählt, daß sie die Eingeweide der Männer wäscht⁵⁶. Die Vermischung von Walküren und schicksalbestimmenden Nornen läßt sich unter diesem Einfluß begreifen. Auch der Umstand, daß der Ausdruck *vefr darraðar* nur bei Egill gefunden wird und gerade in einem Lied, das er in England gedichtet hat, weist auf die Inseln des Westmeeres als das Ursprungsland des Liedes.

Aber sonst stehen die *Darraðarljóð* ganz auf dem Boden der nordischen Überlieferung. Sie zeigen das typische eddische Versmaß des fornyrðislag und verwenden die Kenningtechnik nur in bescheidenem Ausmaß. Eigentümlich ist aber, daß wir hier zu gleicher Zeit den Ton des Heldenliedes und des Zaubergesanges hören; Hauptsache bleibt aber die magische oder wenn man will die mythische Sphäre, in die das historische Ereignis hineingestellt ist. Gerade hier zeigt sich die echte nordische Tradition. Die Wiederholung der Zeilen *vindum vindum vef darraðar* ist ganz im Stile der Zaubertechnik; wir finden auch noch in späterer Zeit mehrere Beispiele davon. Die *Sturlungasaga* enthält von dieser Gattung einige aus dem Leben des 13. Jahrhunderts gegriffene Strophen, die auffallend an die *Darraðarljóð* erinnern⁵⁷. Das deutet darauf hin, daß die magische Stilform über das ganze nordische Gebiet hin dieselbe war.

In Str. 10 sagen die Walküren: „Gut haben wir gesungen eine Menge von Siegstrophen; der sie hört, möge sie ins Gedächtnis prägen und weitergeben.“ Die Gegenüberstellung von *kveða* und *nema* kommt auch in der Schlußstrophe der *Hávamál* vor. Daraus darf man nicht folgern, daß das Runen- und Zaubерliederstück dieses Eddaliedes schon in der Zeit der Clontarfschlacht bestanden hätte und dem Dichter der *Darraðarljóð* bekannt gewesen wäre⁵⁸; wir ersehen daraus nur, daß diese technische Formel der magischen Dichtung Gemeingut der nordischen Stämme war.

Auch auf den seit mehreren Jahrhunderten für den christlichen Glauben gewonnenen Orkaden bleibt die heidnische Tradition eine lebendige Kraft. Hier glaubt man an die Schicksalsmacht eines Rabenbanners, hier bleiben die Walküren und die Nornen lebende Gestalten des Volksglaubens. Hier erhält sich die alte Überlieferung der magisch-religiösen Dichtung unverwittert weiter; hier blüht das

⁵⁶ Vgl. a. a. O. S. 95.

⁵⁷ Skj I, 285 steht die Strophe *róm vit ok róm vit, rignir blóði, Guðr ok Góndul fyr guma falli*; die Wiederholung in Zeile 1 erinnert an *vindum, vindum* der *Darraðarljóð*; die 2. Zeile entspricht Str. 1, 4 und die 3. Zeile Str. 5, 7.

⁵⁸ So M. Olsen, *Norrøne Studier* 243.

volkstümliche Lied in einfachen Versmaßen. Eine ganz andere Seite des nordischen Geisteslebens tut sich auf als die starre zunftmäßige Kunst der Hofskalden, denn wohl klingt hier auch der preisende Ton des Gefolgschaftsliedes, aber es ist aus der Zeitlichkeit des Fürstenpreisliedes in die Überzeitlichkeit der heroischen Poesie übergeführt. Die eigentümliche Stimmung, welche die unmittelbare Berührung mit der übernatürlichen Welt auf den Inseln des Westmeeres mit ihren unheimlich langen Wintern und schwerlastenden Nebeln gezeitigt hat, erklärt die zahlreichen Traum-, Wahrsage- und Wiedergängerstrophen in älterer und neuerer Zeit. Diese bilden auch den Hintergrund dieser visionären Dichtung. Hier liegen die echt nordischen Wurzeln des Gedichtes, das von durchaus heidnischen Vorstellungen ausgeht. Aber die Welt, in der es entstand, war auch gegen die umgebenden Kulturen aufgeschlossen; aus irischer, bis ins Entsetzliche gesteigerter Phantasie und aus der schlichten, aber eindrucksvollen eddischen Tradition entsteht unter dem Eindruck erschütternder historischer Ereignisse ein Gedicht, das zwar seiner Art nach einmalig ist, dennoch aber nachhaltige Wirkungen auf Jahrhunderte hinaus ausgeübt hat. Die Zeit der Entstehung der *Darraðarljóð* läßt sich nicht genau bestimmen. Aber man darf wohl annehmen, daß sie nicht lange nach der Schlacht von Clontarf gedichtet wurden, als der Eindruck dieses tragischen Kampfes noch sehr lebendig war; das würde also auf die Jahre zwischen 1015 und 1020 führen.

123. Es gibt im Kodex der Eddalieder eine Reihe von Götterliedern, die allem Anschein nach erst in der Zeit nach der Bekehrung verfaßt wurden. Das bedeutet also, daß sie entstanden sind, als das Interesse für die heidnische Mythologie wieder rege geworden war und Dichter sich veranlaßt fühlten, diese Fabeln nach dem Vorbild der alt-überlieferten Götterlieder in poetischer Form zu behandeln. Der Charakter dieser Gedichte zeigt denn auch, daß man den alten Mythen nicht mehr unbefangen gegenüber stand. Sie waren nicht mehr Element des Glaubens, sondern nur unverbindliche Zeugnisse einer mythenbildenden Phantasie. Das zeigt sich auch darin, daß man die Götterfabeln mit einer gewissen Ironie behandelte (wie die *Þrymskviða*) oder mit überlegenem Spott die Götter und Göttinnen dem Gelächter preisgab (wie die *Lokasenna*). Nebenbei mag ein gewisses ‚antiquarisches‘ Interesse den Antrieb zu solchen Liedern gegeben haben; dafür ist die *Rígsþula* ein merkwürdiges Beispiel.

Es ist natürlich in solchen Fällen schwierig zu bestimmen, wann diese Lieder entstanden sind. Die Beschäftigung mit den heidnischen Mythen ist nach der Bekehrung nicht mit einem Male abgebrochen worden; das war nicht einmal möglich, weil man ohne Kenntnis von ihnen schon bald den alten Skaldenliedern verständnislos gegenüber gestanden hätte. In den Kreisen der Hüter der alten Skaldentradition, aber auch von den späteren Skalden selbst, die ihre Kunst nach dem Vorbild der vorbildlichen Dichter der heidnischen Zeit modelten, wußte man also Bescheid über die heidnische Mythologie, die wohl in der Form von Prosaerzählungen weitergegeben wurde. Man hatte also den Stoff für eine erneute poetische Behandlung immer bereit liegen; es ist aber die Frage, ob man wirklich dazu kam, ja kommen konnte.

Ich habe bei der Behandlung der skaldischen Dichtung aus der Zeit nach der Bekehrung (s. § 96) hervorgehoben, daß man im Anfang ängstlich bemüht war, die mythologischen Kenningar zu vermeiden. Das war geboten für das höfische Preislied, weil die norwegischen Könige in dieser Hinsicht recht unduldsam waren. Aber auch auf Island hat das gewiß die Wirksamkeit der Dichter beeinflußt. Wenn ein Skalde sich daran gewöhnen mußte, im Preislied alle mythologischen Anspielungen auszumerzen, wird er sich, wenn er auf Island dichtete, nicht wieder so leicht dem alten Kenningbrauch zugewandt haben. Schon wenige Jahrzehnte nach dem Übergang zum Christentum zeigt sich auf Island, wie ernst man den neuen Glauben genommen hat und wie sehr man danach strebte, die Kultur des christlichen Abendlandes sich zu eigen zu machen (s. § 124).

Das hat mich dazu veranlaßt anzunehmen, daß man auch nicht so leicht dazu kommen konnte, ein Götterlied im eddischen Stil zu dichten. Dagegen hat Hans Kuhn eingewandt: 'Schlüsse von der skaldischen Dichtung auf die eddische verlangen überhaupt viel Vorsicht'. Das ist an sich eine richtige Bemerkung. Aber es geht hier nicht darum, daß die Lebensbedingungen beider Dichtungsarten ganz eigener Art sind, sondern darum, daß der geistige Hintergrund in einer bestimmten Periode gleichartig ist und für beide die Möglichkeit ungehinderter Entfaltung oder aber gewisse Hemmungen bietet. Wenn man nun feststellen muß, daß sogar die harmlosen Kenningar, die gleichsam versteinerte Hinweise auf die alten Mythen sind, vermieden wurden, so muß man doch wohl annehmen, daß die Behandlung mythologischer Themen in der Form eines Eddaliedes höchst unwahrscheinlich ist.

Wir werden später ausführen, daß die heutige Forschung die junge Schicht der Götterlieder in eine späte Zeit herabzurücken geneigt ist, in die zweite Hälfte des 12. Jahrhunderts, sogar noch in das 13. Jahrhundert. Nun wäre es an sich nicht ausgeschlossen, daß schon etwas früher ein Dichter es gewagt hätte, ein eddisches Götterlied zu dichten, aber die Tatsache ist nun doch diese, daß die uns überlieferten Götterlieder alle auf eine Entstehungszeit nach der Mitte des zwölften Jahrhunderts hinweisen. Ich werde deshalb diese Gedichte erst im 2. Bande behandeln.

C. DIE ANFÄNGE DER PROSALITERATUR

124. Mit der christlichen Kultur Westeuropas dringt ein neues Element in das skandinavische Geistesleben ein. Das Buch tritt neben die mündliche Überlieferung; es wird im Laufe einiger Jahrhunderte diese allmählich zurückdrängen. Durch das Buch wird aber auch die Möglichkeit für eine Literatur größeren Stils geschaffen, wird sogar eine wissenschaftliche Beschäftigung erst möglich gemacht.

Jede christliche Kirche ist ein Ort, wo sich das geschriebene Buch findet. Der Besitz mag noch so dürftig sein, er ist da, und jeder Inhaber einer Kirche muß eine Vermehrung des Bestandes an Handschriften erstreben. Männer, die im Ausland studiert haben, wie Ísleifr und Gizurr in Herford oder Sæmundr inn fróði in Paris, sind natürlich mit Manuskripten nach Island zurückgekehrt, die sie durch Kauf erworben oder selber abgeschrieben haben. Die Schule in Hólar, wo junge Isländer zum Priesteramt ausgebildet wurden, kann man sich nicht ohne eine wenngleich bescheidene Bücherei denken; Lesen und Schreiben waren ja mit der geistlichen Tätigkeit aufs engste verbunden. Als am Ende des 11. Jahrhunderts von Bischof Gizurr ein Zehntenerlaß ausgefertigt wird, nimmt er von der Steuerpflicht ausdrücklich den Besitz der Priester an Büchern und Messegewändern aus¹. Geistliche und weltliche Herren, die eine fromme Reise nach Rom und Jerusalem machten, haben unterwegs für die ihnen unterstellten Kirchen Bücher mit heimgenommen; darüber hören

¹ Vgl. *Diplomatarium Islandicum* I, 97.

wir natürlich nur ausnahmsweise etwas, und zwar nur, wenn es sich um eine besonders berühmte Persönlichkeit handelt, wie den norwegischen König Sigurðr Jórsalafari, der 1112 aus Byzanz ein mit goldenen Buchstaben geschriebenes Plenarium mitgebracht haben soll².

Die schreibkundigen Geistlichen werden, falls ihre Armut ihnen verbot, Handschriften zu erwerben, durch das Abschreiben der notwendigsten Bücher dem Mangel abgeholfen haben. Wenn wir beachten, daß auf dem Festlande um das Jahr 1100 eine durchschnittliche Bibliothek nicht viel mehr enthielt als die Bibel und die Kirchenväter mit den karolingischen Kommentaren, die Meßbücher und einige Heiligenleben, und weiter von der profanen Literatur kaum mehr als die Werke von Boethius und ähnlichen Autoren, etwas Lokalgeschichte und ausnahmsweise einige klassische Werke³, so dürfen wir unsere Erwartungen in Hinsicht auf die skandinavischen Bibliotheken nicht zu hoch spannen. Aber ein Anfang war jedenfalls gemacht.

Bedeutsam wird die Fähigkeit zu schreiben erst, als man damit anfängt, selbständig etwas aufs Pergament zu setzen. Man darf erwarten, daß die Geistlichen dazu nur aus kirchlichen Interessen gelangen konnten. Besonders wichtig war nun, daß es dazu in Norwegen schon bald kommen mußte, weil die Verehrung von Olaf dem Heiligen zu einer nationalen schriftstellerischen Tätigkeit Veranlassung gab. Als im Jahre 1031 durch den Beschluß des Volkes, des Bischofs und des Königs Olaf Haraldsson für heilig erklärt wurde, war es Sache der Geistlichkeit in Trondheim, dafür eine Reihe von Werken zu schaffen, in denen die am Grabe und Körper des Heiligen geschehenen Wunderzeichen aufgeschrieben wurden und auch der ihm gewidmete Kirchendienst eine feste Form bekam.

Das ergibt sich schon daraus, daß sich die Verehrung des Heiligen durch die Autorität seiner Nachfolger zu einem Nationalkult entwickelte. Olafs Sohn Magnús hat mit dem Bau einer Olafskirche begonnen, die an der Stelle, an welcher Olafs Leiche über Nacht niedergesetzt worden war, errichtet wurde. Unter Haraldr inn harðráði wurde dieser Bau beendet; hier fanden Olafs Gebeine eine vorläufige Ruhestätte. Als dieser König aber eine Marienkirche an der Stelle, wo Olafs Leichnam ein Jahr lang im Sande

² Hkr III, 313.

³ Vgl. Haskins, *The Renaissance of the Twelfth Century* S. 7.

begraben gelegen hatte, gebaut hatte, wurden die Gebeine wieder dorthin gebracht⁴.

Das sind kirchliche Handlungen, die eine Beglaubigung des Märtyrertums und der Heiligkeit des Königs fordern. Die Trondheimer Geistlichkeit muß — wie das im Mittelalter üblich war — für den Anspruch auf die Gültigkeit des von Rom noch nicht genehmigten Kultes den Beweis durch einen Bericht der an Olafs Leiche geschehenen Mirakel und durch eine Lebensbeschreibung des Heiligen erbracht haben und auch die Überführung der Gebeine nach der Kirche sollte schriftlich festgehalten werden. In seiner *Historia de Antiquitate Rerum Norvagensium* sagt Theodricus (s. § 210), daß er eine Schrift über die Wunder an Olafs Grab kannte, aber diese nicht in sein Buch aufnimmt, weil sie schon von anderen aufgeschrieben wurden. Damit deutet er auf die verlorengegangene *Translatio Sancti Olavi* hin⁵. Schon bald werden daneben eine Vita des Heiligen und ein Mirakelbericht entstanden sein, von denen Spuren in dem Geschichtswerk des Theodricus sichtbar werden, denn die Abschnitte, die darüber handeln, unterscheiden sich nicht nur inhaltlich von seiner eigenen Darstellung, sondern auch in stilistischer Hinsicht⁶. Die gehobene Sprache, geschmückt mit den mittelalterlichen Stilblüten der Anaphora und Alliteration, zeigt deutliche Verwandtschaft mit dem in den Heiligenlegenden üblichen Stil.

Wir dürfen annehmen, daß diese hagiographische Literatur um die Mitte des 11. Jahrhunderts entstanden ist (s. auch § 104). Daraus ersehen wir, daß es schon damals in Norwegen Geistliche gegeben hat, die in der lateinischen Sprache schreiben konnten. Einige ziemlich wortgetreue Entlehnungen aus Sallust und einige Redewendungen von Vergil zeigen sogar eine gewisse Bekanntschaft mit klassischen Autoren, wenngleich diese wohl nur durch Auszüge in größeren Sammelwerken vermittelt wurde.

Diese rein geistliche Tätigkeit, die nach dem Tode des bald heilig gesprochenen Königs Knútr (1086) auch in Dänemark zu ähnlichen Schriften Anlaß gab, läßt sich auch auf anderen Gebieten verfolgen. Als um 1060 das Bistum Lund gestiftet worden war,

⁴ Vgl. K. Maurer, Die Bekehrung des norwegischen Stammes zum Christentume (München 1855) I, 647—649.

⁵ Vgl. G. Storm, Monumenta Historica, Einleitung S. XXXIV und S. Nordal, Om Olaf den Helliges Saga (1914) S. 10—11.

⁶ Vgl. E. Skard, Kirchliche Olavustradition bei Theodrichus Monachus, in Symbolae Osloenses XIV (1935), S. 119—125.

hat man eine Domkirche gebaut; hier wurde der Gewohnheit gemäß ein *necrologium* angelegt, dessen Inhalt in späteren, erhalten gebliebenen Totenlisten verwertet wurde⁷. Dasselbe wird auch an anderen kirchlichen Mittelpunkten, wie Trondheim, der Fall gewesen sein.

Bald werden auch die schreibkundigen Leute für politische Handlungen herangezogen. Das Königtum fängt an, sich nach europäischem Muster zu richten. Gesetzgeberische Tätigkeit, die bis jetzt nur in mündlicher Tradition gelebt hatte, wird schriftlich festgelegt. Wichtig dabei ist, daß man sich nicht der lateinischen, sondern der eigenen Sprache bedient, weil ja die Gesetze für die norwegischen Bauern, die der Kirchensprache unkundig sind, zu gelten haben. Als 1078 auf Wunsch des Papstes Gregor VII. der König Óláfr kyrri einige junge Männer adliger Familien nach Rom schickte, um sie dort ausbilden zu lassen, damit sie *lingua ac scientia moribusque prudentes* sein sollten, gab es auch in Norwegen Leute, die die Feder zu führen wußten. Um 1080 hat man dort, allem Anscheine nach, die Gesetze aufgeschrieben⁸.

Der isländische Bischof Gizurr war ebenfalls in dieser Richtung tätig. Im Jahre 1083 hat er eine Urkunde ausgestellt, die sich auf das Recht bezog, das König Olaf der Heilige den in Norwegen verweilenden Isländern gegeben hatte⁹. Noch wichtiger ist sein Zehntenstatut, das er im Jahre 1096 ausgefertigt hat¹⁰. In kurzen, klaren Sätzen, die manchmal an den Stil der mündlichen Volksrechte erinnern, sind hier die Bestimmungen für die Zählung der Zehnten festgesetzt. Damit ist auch für Island die Zeit des Schrifttums angebrochen, die im nächsten Jahrhundert auch auf die einheimischen Überlieferungen ausgedehnt worden ist.

125. Gerade für die einheimische Tradition hatte der Übertritt zum Christentum eine weittragende Bedeutung. Zum ersten Male hatte man einen historischen Wendepunkt erlebt; die Perioden vor und nach dem Jahre 1000 waren in Geisteshaltung und Anschauungsformen so weit voneinander getrennt, daß man in gewissem Sinn von Gegensätzen reden kann. Und wenn auch die Unterschiede im gewöhnlichen täglichen Leben nicht besonders

⁷ Vgl. L. Weibull, *Nekrologierna från Lund, Roskildekrönikan och Saxo*, in *Scandia* I (1928), S. 84.

⁸ Vgl. D. Seip, *Norsk Språkhistorie til omkring 1370*, S. 80.

⁹ *Dipl. Isl.* I, 64—70.

¹⁰ *A. a. O. S. I*, 70—162: *Tfundarstatúta Gizurar biskups*.

groß gewesen sind, man war sich dessen bewußt, daß man jetzt in einer Zeit der reinen christlichen Lehre lebte, während früher das abscheuliche Götzentum geherrscht hatte.

Wer sich aber dessen bewußt ist, daß eine neue und bessere Zeit eingetreten ist, kann nicht das Gefühl haben, daß die alte Zeit einfach fortgesetzt worden ist. Es gibt von jetzt an einen Bruch, der trennend zwischen ehemals und heute steht. Man hat jetzt Geschichte erlebt und dadurch den Sinn für Geschichte bekommen. Die Geschlechter der Landnehmer, von denen man noch allerlei zu erzählen wußte, waren jetzt so weit von den Menschen der neuen Zeit abgerückt, daß man sie als andersartig empfinden und deshalb ihren Lebensschicksalen ein geschichtliches Interesse entgegenbringen konnte.

Wer aber weiß, was Geschichte bedeutet, betrachtet auch das Heute mit andern Augen. Er erlebt es nicht als ein wirres Geschehen, in dem Personen und Ereignisse mitgerissen werden, sondern als etwas, das einmal auch Geschichte sein wird und deshalb jetzt schon Geschichte ist. Die norwegischen Könige, die eine zielbewußte Außenpolitik erstrebten, wurden zu historischen Persönlichkeiten, deren Bedeutung weit über das Hofgefolge hinausragt. Ein Volk, das einen eigenen nationalen Heiligen hat, fühlt sich als Mitglied der europäischen Staatengemeinschaft. Die Abenteurer, die Flottenführer im Auslande erleben, sind mehr als rein persönliche Erlebnisse, denn sie werden das historische Erbe eines Volkes.

Eine hübsche Anekdote, die in der Morkinskinna¹¹ bewahrt worden ist, gibt uns darüber ein schönes Zeugnis. König Haraldr inn harðráði hatte in seiner Jugend bei der Leibwache des griechischen Kaisers gedient und mehrere Kriegszüge im Mittelmeer unternommen. In seinem Gefolge waren zahlreiche Nordleute und unter diesen auch der Isländer Haldórr Snorrason. Nun ereignet es sich Jahrzehnte später, als Haraldr schon König von Norwegen geworden war, daß ein Isländer zu ihm kommt, der sich rühmt, ein guter Erzähler zu sein. Er wird in das Gefolge aufgenommen und bereitet den Mannen durch seine Geschichten viel Kurzweil. Als es aber gegen Julzeit geht, wird er traurig, weil er seinen ganzen Vorrat verbraucht hat; auf eine Frage des Königs gesteht er, nur noch eine Geschichte zu kennen, aber diese ist eben eine Erzählung von Haralds eigenen Abenteuern im Süden. Der König gestattet

¹¹ Ausg. F. Jónsson S. 199—200.

ihm, diese vorzutragen, und als er am letzten Tage der Julzeit damit fertig ist, sagt Haraldr, daß sie ihm gut gefallen habe und fragt ihn, wer ihm diese mitgeteilt habe. Da antwortet der Isländer: „Es war meine Gewohnheit, auf Island jeden Sommer die Dingversammlung zu besuchen und dort hörte ich jeden Sommer von Haldórr Snorrason ein Stück dieser Geschichte.“

Diese Anekdote erhellt schlagartig das veränderte Verhalten geschichtlichen Ereignissen gegenüber. Mag man früher manchmal auf solchen Volksversammlungen die Taten der Vorfahren erzählt haben, jetzt berichtet Haldórr seine eigenen Erlebnisse, die zu gleicher Zeit die ruhmreichen Taten des norwegischen Königs sind. Dieser Mann weiß, daß er damals im Mittelmeer ein Stück Geschichte erlebt hat. Das alles war wichtig genug, um es schon bei Lebzeiten seinen Landsleuten mitzuteilen und um es nicht als eine ungeordnete Masse von Tatsachen, sondern als eine wohlüberlegte und zusammenhängende Erzählung der Nachwelt zu übermitteln.

Demgegenüber steht ein Bericht, wie Isländer in Norwegen sich für die Geschichte dieses Landes interessieren. Ari der Weise hat eine Lebensgeschichte der norwegischen Könige geschrieben, die er selber von seinem Landsmann Oddr Kolsson gehört hat. Dieser war um 1060 als kaum zwanzigjähriger nach Norwegen gefahren und hatte bei Trondheim einen gewissen Þorgeirr af ráðskollr getroffen, der damals schon 70 bis 80 Jahre alt gewesen sein muß, weil er noch die Ermordung des Jarls Hákon (995) erlebt hatte. Þorgeirr war ein weiser Mann und hatte sich die merkwürdigen Dinge, die er erlebt hatte, ins Gedächtnis geprägt. Er hatte ja auch die Regierung der beiden Olafe, die Bekehrung seines Volkes, dann die schreckliche Alffazeit und endlich die Könige Magnús und Haraldr miterlebt; er hatte erfahren, was Geschichte bedeutet. Und der junge Oddr hat mit offenen Ohren seinen Erzählungen zugehört; als er später wieder nach Island zurückgekommen war, hat er sie wieder andern mitgeteilt; unter diesen war glücklicherweise auch Ari, der damit anfang, sie aufzuschreiben.

Wir dürfen annehmen, daß die Isländer im 11. Jahrhundert auch ihre eigene Vorgeschichte mit einem tieferen Verständnis betrachtet haben. Die Taten der Landnehmer waren nicht nur Stolz und Freude der engeren Sippenüberlieferung, sondern auch ein Stück der Geschichte Islands. Wenn einer wie Haldórr auf dem Ding die selbsterlebten Abenteuer erzählt hat, wird ein anderer mit denen der Vorfahren hervorgetreten sein. Im Laufe einiger Jahrhunderte wäre die mündliche Tradition erloschen, denn ein

Volk erinnert sich im allgemeinen der Vergangenheit nicht weiter als bis in die Tage der Großväter¹². Dann kommen neue Geschlechter mit ihren eigenen Lebenserfahrungen, die ja nicht weniger wichtig sind, als die der Vorfahren. Aber das Jahr 1000 hat die Vergangenheit zum Abschluß gebracht und dadurch zur Geschichte wachsen lassen. Man behält sie im Gedächtnis, nicht weil sie dem Stolz der eigenen Sippe schmeichelt, sondern weil es Tatsachen einer unwiderruflich zu Geschichte gewordenen Periode sind, in der die Grundlagen des isländischen Volkes gelegt wurden.

Aus einer Bemerkung, die der Mönch Theodricus über seine Gewährsmänner macht, hat man die Schlußfolgerung gezogen, daß die historische Überlieferung in Norwegen nur wenig gepflegt wurde. Das mag für das 12. Jahrhundert gelten, die Person von Þorgeirr af ráðskollr beweist, daß im 11. Jahrhundert die mündliche Tradition noch in voller Blüte gestanden hat. So hat denn auch Theodricus seine Geschichte hauptsächlich aus mündlichen Berichten zusammengestellt. Er nennt aber als eine seiner Quellen einen *Catalogus regum Norvagensium*, dem er die Zahl der Regierungsjahre einiger Könige entnommen hat. Damit ist also eine Chronologie der norwegischen Geschichte gemeint, die aus einheimischer Tradition entstanden war, denn das darin befolgte System ist ein anderes als das, welches wir bei Sæmundr und Ari vorfinden.

Während in Norwegen diese historische Tätigkeit Sache der Geistlichkeit blieb und deshalb auch sich der lateinischen Sprache bediente, hat sich auf Island eine andere Entwicklung angebahnt; das läßt sich schon aus der sozialen Struktur der beiden Völker verstehen. Denn in Norwegen konzentrierte sich das geistige Leben um die Höfe der Könige und der großen Adelsgeschlechter, und hier waren es die Geistlichen die die Feder führten. Auf Island mit seiner demokratischen Verfassung war die Kultur nicht an solche beschränkte Kreise gebunden; es gab überall mächtige Häuptlingsgeschlechter, die für die Geschichte ihres eigenen Distrikts, aber darüber hinaus auch der anderen Landesteile und sogar Norwegens und der anderen skandinavischen Länder Interesse hatten. Es gab also eine breite Schicht der Bevölkerung, die für solche wissenschaftlichen Bestrebungen empfänglich war.

Diese Großbauern ließen ihre Söhne mit großer Sorgfalt erziehen. Im Anfang konnten die Lehrer des eben bekehrten Volkes nur

¹² Vgl. K. Liestol, Upphavet til den isländske ættesaga (Oslo 1929). c. 1.

Ausländer sein, aber bald haben die mächtigen Bauernsippen sich darum bemüht, aus ihren eigenen Kreisen die Geistlichen zu stellen, die der jungen Kirche als Führer dienen konnten. Der erste dieser einheimischen Lehrer war Ísleifr, der Sohn des großen Häuptlings Gizurr hvíti; er wurde im westfälischen Kloster Herford ausgebildet und kam um 1030 nach Island zurück, als ein Mann mit einer für seine Zeit hervorragenden Bildung. Das Volk wollte ihn zu seinem Bischof haben, und Ísleifr ging nach Rom, um seine Wahl vom Papst bestätigen zu lassen. Dieser verwies ihn an Erzbischof Adalbert von Bremen, und 1056 wurde Ísleifr hier zum Bischof geweiht.

Als er sich als Bischof in Skálaholt angesiedelt hatte, schickten die Häuptlinge ihre Söhne zu ihm, damit sie von ihm erzogen würden. Hier bekamen sie also eine geistliche Bildung, zu der gewiß eine gewisse Kenntnis der lateinischen Sprache gehörte, und sie empfangen manchmal die Priesterweihe. Es entstand dadurch eine hochgebildete Fühlerschicht, die mit christlicher und europäischer Kultur vertraut war, und die die Feder zu führen wußte. So war es möglich, daß schon erstaunlich bald Männer wie Sæmundr und Ari eine wissenschaftliche Tätigkeit entfalten konnten, die sich mit besonderem Eifer der Geschichte Islands und Norwegens widmete.

126. Mit der geistlichen Bildung geht auch die Beschäftigung mit wissenschaftlichen Fragen zusammen. Diese ist nicht in erster Linie die Folge einer jetzt plötzlich erweckten Aufgeschlossenheit für Probleme dieser Art, sondern vielmehr eines praktischen Bedürfnisses. Die Einführung der Zehnten machte, wie wir schon gesehen haben (s. § 124), eine Registrierung der Bevölkerung und des Besitzstandes notwendig, die in die Archive der Bistümer eingetragen werden mußten. Die Gewohnheit, Annalen anzulegen, in denen die wichtigsten Begebenheiten aufgezeichnet wurden, fand auch im Norden bald Eingang (s. § 128); wir dürfen annehmen, daß auf Island sicherlich seit dem Anfang des 12. Jahrhunderts Annalen geführt wurden. Wenn wir zum Jahre 1104 lesen: Das erste Emporkommen des Feuers im Heklaberge, so ist das selbstverständlich eine Mitteilung, die nur auf Island aufgezeichnet werden konnte. Das gilt fast noch mehr für den weiteren Bericht, daß am Jultag so schreckliches Wetter tobte, daß die Menschen nicht zur Kirche gehen konnten und daß von denen, die es dennoch versuchten, mehrere

umgekommen seien¹³. Das ist ja eine Begebenheit, die außerhalb Islands kaum Interesse geweckt haben wird.

Die Sonnenfinsternis vom 30. März 1131, die in den Annalen aufgezeichnet wurde, war nur in den nördlichsten Teilen Islands eine totale und sie war für das unbewaffnete Auge nur bis zu einer Linie Pentlandfjord-Trondheim wahrnehmbar. Es liegt also auf der Hand, daß Island eigentlich das einzige Gebiet ist, wo man dieser Naturerscheinung Aufmerksamkeit genug geschenkt hat, um sie in den Annalen zu verzeichnen¹⁴.

Für eine Reihe von kirchlichen Festen war es notwendig, die Tage zu bestimmen, an denen sie abgehalten werden sollten, weil sie ja von Jahr zu Jahr wechselten. Daß man mit solchen komputistischen Berechnungen schon früh angefangen hat, beweist uns eine Notiz in der *Islendingabók* von Ari; als er den Tod des Bischofs Gizurr 1118 mitteilt, fügt er hinzu: „zwei Jahre später war ein *aldamót*“¹⁵. Wirklich war das Jahr 1120 ein solches, da zwei Mondkreisläufe von 19 Jahren einander abwechselten. Merkwürdigerweise haben wir in einer isländischen Handschrift (AM 732a VII) eine Ostertafel (*talbyrðingr*), die mit dem Jahre 1121 anfängt¹⁶, und die deshalb wohl während des ersten Mondkreislaufes 1121—1139, oder vielleicht unmittelbar vorher, ausgerechnet worden ist.

Ein schlagendes Beispiel für die Gründlichkeit, mit der diese Komputistik auf Island betrieben wurde, liefert der Priester Bjarni Bergþórsson, dessen Zuname *enn tölvisi* zeigt, wie sehr man ihn deswegen bewunderte. Er war bei Bischof Jón in der Schule gewesen und zeigt sein Interesse für geschichtliche Dinge dadurch, daß er den Biographen von Olaf Tryggvason, den Mönchen Oddr (s. § 208) und Gunnlaugr (s. § 209) wertvolle Mitteilungen hat geben können. Von ihm wird erzählt, er solle behauptet haben, daß alle

¹³ Vgl. Flat III, 511: *Elds uppkvóma en fyrsta í Hekluvellu*; vgl. Beckman-Kaalund, *Alfrœði íslenzk* II (Kopenhagen 1914—1916) S. CXXV.

¹⁴ Vgl. N. Beckman, *Xenia Lideniana* (Stockholm 1912) S. 16—39 und MM 1919 S. 33. Er ist der Meinung, daß schon seit 1104 zeitgenössische Aufzeichnungen gemacht wurden, und daß dieses Urannal mit der Kirche von Skálholt verknüpft war. Dagegen ist H. Koht, *Norsk Hist. Tidskr.* V, 6 (1927) S. 31—40 der Ansicht, daß solche Mitteilungen auch in Ostertafeln aufgezeichnet werden konnten und deshalb nicht aus einem alten Annalwerk zu stammen brauchen.

¹⁵ *Islendingabók* c. 10, 15.

¹⁶ Vgl. Beckman-Kaalund a. a. O. S. XII—XIV und die dort beigefügte Reproduktion der Handschriftseite.

Mondmonate eine gleiche Länge haben, und zwar 29 Tage 12 Stunden 44 Minuten und $25\frac{1}{2}$ Sekunden¹⁷; wenn wir beachten, daß der Unterschied mit dem wirklichen synodischen Monat nur einige Sekunden beträgt, so ist eine solche Genauigkeit sehr bemerkenswert. Aber geradezu auffallend ist es, daß diese Berechnung, die schon Ptolemäus bekannt war, erst durch Sacrobosco im 13. Jahrhundert im Westen verbreitet wurde; hat Bjarni auf eine oder andere Weise die 1134 erschienene arabische Übersetzung des Alfergani kennengelernt¹⁸? Man hat diesem Bjarni deshalb auch die Abhandlung über Komputistik zugeschrieben, die in der *Rimbegla* als *Rím I* überliefert ist¹⁹. Auch hier zeigt er sich wohl bewandert in der mittelalterlichen Literatur über diesen Gegenstand²⁰.

Deuten diese Arbeiten auf eine Bekanntschaft mit der gleichzeitigen Literatur im Auslande, so beweisen andere Mitteilungen, daß man auf Island auch selbst Wahrnehmungen machen konnte. Schon am Ende des 10. Jahrhunderts hat ein gewisser Þorsteinn Surtr, Urenkel der berühmten Unnr in djúpúðga, die sogenannte *sumarauka* eingeführt; man hatte also vor der Einführung des Christentums schon eine Zeitrechnung, die auf einem Wochenjahr von 364 Tagen beruhte, und als um 965 die Abweichung von dem wirklichen Sonnenjahr lästig wurde, hat Þorstein den Fehler dadurch behoben, daß er jedes siebente Jahr eine Schaltwoche einfügte²¹.

Von Oddi Helgason, auch Stjörn-Oddi genannt²², werden Bemerkungen über den Sonnenlauf mitgeteilt; seine Angaben über die Stelle, wo die Sonne in den verschiedenen Jahresabschnitten auf- und untergeht, werden auf eigener Wahrnehmung beruhen²³,

¹⁷ Beckman-Kaalund a. a. O. S. 93.

¹⁸ Vgl. Beckman, SNF 4 (1913) 7 S. 18—23.

¹⁹ Die Handschrift ist von 1187, aber sie ist wohl eine Abschrift eines Originals von etwa 1150.

²⁰ Beckman-Kaalund a. a. O. S. XV—XXXV weisen besonders auf die *Tabula Gerlandi* hin. Beckmans Datierung von *Rím I* (etwa 1150) wird von Þorkell Þorkelsson bestritten (vgl. AaNO 1923 S. 158—178).

²¹ Vgl. Aris *Islendingabók* c. 4, *Landnámabók* S. 42, 165, 240 und Beckman-Kaalund a. a. O. S. IV.

²² Falls er nach B. M. Olsens Vermutung der Vater des Gesetzesprechers Styrkár Oddsson gewesen ist, hat er in der ersten Hälfte des 12. Jahrhunderts gelebt; vgl. Þorkelsson a. a. O. S. 176.

²³ Vgl. B. M. Olsen, Um Stjörnu-Odda og Oddatölu in der Festschrift

weil solche Angaben vom Kontinent nicht bekannt sind. In diesem Zusammenhang erwähnen wir noch den Abt Nikolás Bergsson, der um 1155 seine Reise nach dem Heiligen Land in einem *Itinerarium* beschrieben hat (s. § 196). Dort teilt er eine Berechnung der Polhöhe mit, die er am Jordan ausgeführt haben will; wiewohl die dabei angewandte Methode äußerst primitiv ist, weicht das Resultat nur um weniger als einen Grad von der wirklichen Höhe ab²⁴.

127. Eine wissenschaftliche Arbeit, wie sie in dieser Zeit auf Island betrieben wurde, setzt die Fähigkeit voraus, die Gedanken schriftlich festlegen zu können. Die kirchliche Bildung brachte die mittelalterliche Schreibkunst mit sich, und so lange man nur lateinische Schriften kopierte oder eigene Werke in der lateinischen Sprache schrieb, war das ohnehin möglich. Die Geistlichen können sogar anfänglich die Annalotizen, von denen wir § 125 gesprochen haben, in dieser Sprache aufgezeichnet haben. Aber sobald das Bedürfnis kam, in der eigenen Volkssprache zu schreiben, erhob sich die Frage, wie man das lateinische Alphabet für die altnordischen Laute geeignet machen konnte.

Dieses Bedürfnis stellte sich schon bald ein, als man die Landesgesetze schriftlich niederlegen wollte. Als Bergþórr Hrafnsson zum ersten Mal Gesetzessprecher war, also im Jahre 1116 — so erzählt die *Íslendingabók*²⁵ — wurde der Entschluß gefaßt, die Gesetze aufzuschreiben; man sollte schon im nächsten Winter damit anfangen, und zwar im Hause von Haflíði Másson, der im nördlichen Viertel Islands auf Breiðabólstaðr in Vestrhóp wohnte. Der Auftrag ging dahin, daß man die alten Rechtsbestimmungen den neuen Verhältnissen anpassen sollte, und daß die neuen Vorschläge (*nýmæli*) auf dem nächsten Allthing genehmigt werden mußten. Während des Winters 1117—1118 wurde der Abschnitt der Bestimmungen über Kampf- und Totschlagvergehen (*vígslóði*) aufgeschrieben. Innerhalb von zehn Jahren war auch das christliche Recht schriftlich festgelegt.

Es ist selbstverständlich, daß man sich zu dieser Arbeit nicht hätte entschließen können, wenn nicht schon früher rechtliche Dinge aufgeschrieben worden wären. Das Zehntenstatut, das

Kaalund 1914. S. 10—12 und Beckman in SNF 4 (1913) 7 S. 11—18 und MM 1915 S. 199.

²⁴ Beckman, Nordisk Tidskrift 1935 S. 46ff. gibt für den von ihm berechneten Winkel 31° 11', für den wirklichen 32° an.

²⁵ C. 10, 9.

Bischof Gizurr 1096 hatte zusammenstellen lassen, mußte natürlich schriftlich niedergelegt werden, und das wird wohl in der Landessprache geschehen sein²⁶. Wir besitzen eine Urkunde, in dem die Preise der Handelswaren nach allgemeinem Landesrecht festgesetzt worden sind; es soll um 1100 erlassen worden sein und wurde deshalb schon damals aufs Pergament gebracht. Das alles beweist, daß schon am Ende des 11. Jahrhunderts auf Island in der Volkssprache geschrieben wurde.

In einer Snorra-Edda-Handschrift wird erzählt²⁷, daß ein gewisser Þóroddr rúnameistari auf Grund des dänischen Alphabets von 16 Runenzeichen eine für seine Sprache geeignete Runenreihe zusammengesetzt habe, die neben die lateinische Schrift gestellt werden konnte. Diese Bemerkung stammt wohl von Óláfr hvítaskáld her, der im 13. Jahrhundert lebte, wird aber gewiß aus einer älteren Schrift übernommen worden sein. Inwieweit der Versuch Þórodds von Erfolg gekrönt wurde, können wir nicht beurteilen; jedenfalls scheint es unglaublich, daß man ausführliche Texte, wie das *víglóði*, mit Runen geschrieben hat²⁸.

Man hat sich in der ersten Hälfte des 12. Jahrhunderts eifrig um ein für die isländische Sprache geeignetes Schreibsystem bemüht. Ein unbekannter Gelehrter²⁹ hat darüber eine Schrift verfaßt, die als *Erste grammatische Abhandlung* bekannt ist³⁰. Nach der eingehenden Untersuchung von Anne Holtsmark wissen wir, daß der Verfasser in England und Nordfrankreich ausgebildet wurde und seine Arbeit wahrscheinlich in Skálholt geschrieben

²⁶ Es gibt eine Reihe von Abschriften (Diplomatarium Islandicum I, 70—162), die wohl auf eine Urschrift zurückgehen werden.

²⁷ SnE II, 4; vgl. auch Dahlerup-Jónsson, Islands grammatiske Literatur i Middelalderen II (SGNL Nr. XII, Kopenhagen 1884) S. 154.

²⁸ Das hat B. M. Olsen behauptet in seiner Abhandlung Runerne i den oldislandske Literatur (Kopenhagen 1883); er glaubt, daß Þóroddr seine Alphabetreform gerade gemacht hat mit Hinsicht auf die Abschriften, die von der *Haflíðaskrá* gemacht werden sollten.

²⁹ Víglússon, Prolegomena zur Sturlungasaga S. XXXVIII glaubt, daß der Verfasser Þóroddr rúnameistari war; Hermannsson, Islandica XXII, S. 42—43 vermutet Eyjólfur Sæmundarson; B. M. Olsen, Runerne usw. S. 96 und M. Olsen, ANF 53 (1937) S. 129 denken an Hallr Teitsson; Anne Holtsmark, En Islandsk Scholasticus fra det 12. Århundre (Oslo 1936) S. 110—112 an Bischof Páll Jónnson.

³⁰ Vgl. Dahlerup-Jónsson, Islands grammatiske Literatur I (SGNL XVI, Kopenhagen 1886) und Einar Haugen, First Grammatical Treatise, Language Monograph Nr. 25 (1950).

hat. Er zeigt eine merkwürdige scharfe Wahrnehmungsgabe, und es gelingt ihm, ein System zu finden, das den höchsten Anforderungen der Sprache genügt. So unterscheidet er nicht nur zwischen kurzen und langen Vokalen, sondern auch zwischen nasalierten und unnasalierten, die er auch durch bestimmte diakritische Zeichen andeutet. Als Beispiele nenne ich die Vokale in den Wörtern *far*, *fár*, *ramr*, *rámrv*, die er in seinem Schriftsystem *far*, *fár*, *rámrv*, *rámrv* schreiben wollte. Obgleich die Praxis gelehrt hat, daß eine so genaue Unterscheidung nicht nötig ist und sie deshalb auch niemals zur Anwendung kam, zeigt sie dennoch, wie gewissenhaft der Verfasser sich die Sache überlegt hatte. Auch stellt er die Regel auf, daß Doppelkonsonanten mit einfacher Majuskel geschrieben werden sollen, führt für den gutturalen Nasallaut ein einfaches Zeichen ein und verwirft die englische Methode, den *k*-Laut nach seiner palatalen oder gutturalen Aussprache als *c* oder *k* zu schreiben, indem er für alle Fälle das Zeichen *c* wählt. Eine so frische Beobachtung der Wirklichkeit, die sich durch die gelehrte Tradition nicht beirren läßt, ist in so früher Zeit auch im übrigen Europa eine Seltenheit³¹.

Das Büchlein war für den Schulunterricht bestimmt; wenn wir bedenken, daß 1133 das Benediktinerkloster von Þingeyrar gestiftet wurde (s. § 95), scheint es angebracht, sein Entstehen mit der Einrichtung der dortigen Schule in Verbindung zu bringen. Um so bemerkenswerter ist dann, daß der Verfasser, der in der lateinischen Sprache gut bewandert war³², dennoch sich nicht davor gescheut hat, diese schwierigen theoretischen Auseinandersetzungen in seiner eigenen Muttersprache niederzuschreiben. Wir können S. Nordal nur zustimmen, wenn er sagt, daß das Büchlein ein treffendes Beispiel für die Verbindung europäischer Gelehrtheit und selbständiger intellektueller Tätigkeit ist, die für die Isländer jener Zeit so kennzeichnend war³³.

128. Der erste Verfasser, von dem wir sichere Kunde haben, ist Sæmundr inn fróði. Er ist 1056 als Sohn einer damals wenig hervortretenden Familie geboren und machte in seiner Jugend

³¹ Man darf diese Schrift auf 1140—1150 ansetzen, vgl. Dahlerup-Jónsson a. a. O. S. IX, D. A. Seip NTS 9 (1938) S. 352—371 und M. Olsen, ANF 53 (1937) S. 109—115. A. Holtsmark denkt a. a. O. S. 75—76 an die Zeit zwischen 1170 und 1180.

³² Er führt in seiner Arbeit ein Distichon von Cato an (vgl. a. a. O. S. 34).

³³ Einleitung zur Facsimile-Ausgabe des Codex Wormianus (Kopenhagen 1931) S. 9.

eine Studienreise nach Frankreich; zusammen mit dem späteren Bischof Jón Ögmundarson (s. § 96) soll er wieder nach Island zurückgekommen sein³⁴. Er hat sich in Oddi als Priester angesiedelt und seinen Wohnort herrlich ausgestattet; er soll sogar dort eine dem Heiligen Nikolaus gewidmete Kirche gebaut haben³⁵. Er war ein hoch angesehener Mann, von den einsichtigen Menschen seiner Gelehrtheit halber gepriesen, beim abergläubischen Volk aber als ein Zauberer verschrien. Daß er hochangesehen war, zeigt die Mitteilung, daß er Bischof Gizurr behilflich war beim Zehnten-gesetz im Jahre 1096 und sich an der Aufstellung des christlichen Rechts, das den Bischöfen Þorlákr und Ketill zugeschrieben wird, beteiligt hat. Aus gelegentlichen Bemerkungen im isländischen Schrifttum ersehen wir, daß er sich mit geschichtlichen Arbeiten befaßt hat, aber von ihm ist nichts erhalten geblieben. Das ist wohl dem Umstand zuzuschreiben, daß nach ihm andere Schriftsteller gekommen sind, die ausführlicher von denselben Dingen gehandelt haben als er. In seiner *Heimskringla* nennt Snorri ihn nirgends als eine seiner Quellen; das läßt sich nur dadurch erklären, daß er andere und bessere Nachrichten hatte, als Sæmundr ihm bieten konnte.

Die kleine Zahl der Stellen, wo er genannt wird, macht es nicht leicht, sich eine Vorstellung von der Beschaffenheit seiner Arbeit zu bilden. An einer Stelle aber haben wir ein wortgetreues Zitat von ihm bewahrt. In der Übersetzung der *Ólafssaga Tryggvasonar* von Oddr Snorrason (s. § 208) lesen wir, nachdem erst von Olafs Einschreiten gegen die Zauberer (*seiðmenn*) gesprochen ist: „Diese Sachen berichtet der weise Sæmundr und er sagte also: In dem zweiten Regierungsjahre von Olaf Tryggvason sammelte er viel Volk und hielt ein Ding zu Stað in Dragseið, und er ließ nicht nach, den Mannen den rechten Glauben zu predigen, bis sie die Taufe angenommen hatten. König Olaf zügelte sehr Raub und Diebstahl und Totschlag. Er gab seinem Volk gute Gesetze und den guten Glauben. So hat Sæmundr über König Olaf in seinem Buch geschrieben.“ Darauf fährt der Übersetzer mit der Erzählung von

³⁴ Ari sagt in seiner *Íslendingabók* nur, daß die Rückkehr Sæmunds während der Gesetzessprecherperiode von Sighvatr Surtsson (also 1076—1083) stattgefunden hat.

³⁵ Diese Mitteilung der *Þorláks saga ens helga* (Biskupasögur I, 320) scheint sehr zweifelhaft, weil am Ende des 11. Jahrhunderts der Nikolauskult sich eben erst in Westeuropa auszubreiten anfang (vgl. K. Meisen, Nikolauskult und Nikolausbrauch im Abendlande, Düsseldorf 1931).

den Zauberern fort, die er aus dem Lande vertrieben hat. Aus dem Zusammenhang ergibt sich zweifellos, daß die eben angeführte Stelle eine Interpolation³⁶, und daß sie eine wortgetreue Anführung von Sæmunds eigenen Worten ist. Wir entnehmen daraus, daß sein Buch kurze Notizen über die Regierung der norwegischen Könige enthalten hat³⁷.

Den Umfang dieser Arbeit können wir bestimmen durch eine Bemerkung in dem Gedicht *Nóregs konunga tal*, das ein ungenannter Verfasser am Ende des 12. Jahrhunderts verfaßt hat (s. § 146). In der 40. Strophe sagt er, nachdem er Magnús den Guten besprochen hat: Nun habe ich zehn Fürsten aufgezählt, die alle von Harald hárfagri abstammen; ich habe ihr Leben so erzählt, wie es der weise Sæmundr berichtet hat³⁸. Dieser hatte also die Biographien der norwegischen Könige von Hálfðan svarti bis zu Magnús' Tod 1047 zusammengestellt. Das Zitat in Odds *Ólafssaga* gibt uns eine Vorstellung von seiner Arbeit: eine kurze Charakteristik der Regierungstätigkeit der verschiedenen Könige. Er hat auch auf die Chronologie Gewicht gelegt, denn an einer andern Stelle berichtet Oddr³⁹: Sæmund der Weise und Ari der Weise, deren Aussagen zuverlässig sind, stimmen darin überein, daß Hákon jarl das Land 33 Jahre nach dem Tode von Haraldr gráfeldr regiert hat.

Dieselbe Neigung zur genauen Festlegung der historischen Ereignisse ersehen wir aus einer Bemerkung Aris⁴⁰; nachdem er erzählt hat, wie das Christentum auf Island eingeführt wurde, sagt er: „Und Óláfr Tryggvason fiel im Sommer desselben Jahres nach der Aussage des Priesters Sæmundr“. Daß Sæmundr übrigens nicht nur über die norwegischen Könige, sondern auch über die Geschichte seines eigenen Volkes gesprochen hat, beweist eine Stelle in der *Landnámabók*⁴¹, wo die Entdeckung Islands durch

³⁶ Vgl. auch Aðalbjarnarson, *Om de norske Kongers Sagaer* (Oslo 1937) S. 34.

³⁷ Die stark kürzende Stockholmer Handschrift hat den Zusammenhang nicht richtig verstanden, weil sie Sæmunds Worte nur auf die Geschichte der Zauberer bezieht. Merkwürdigerweise hat die moderne Forschung das auch angenommen; vgl. Gjessing in *Festschrift Unger* S. 127 und Hermannsson in *Islandica* XXII, S. 34.

³⁸ Skj I, 582 Str. 40.

³⁹ Ausgabe F. Jónsson S. 90.

⁴⁰ *Íslendingabók* c. 5, 18.

⁴¹ Ausgabe F. Jónsson (Kopenhagen 1900) S. 130 (*Sturlubók* c. 3).

Naddoddr erzählt wird. Diese kurze Bemerkung endet mit den Worten: „So berichtete der weise Priester Sæmundr“. Er hat also eine chronikartige Geschichte geschrieben, die hauptsächlich die norwegischen Könige behandelte, aber zu gleicher Zeit die wichtigsten Ereignisse auf Island dabei vermerkte. Wenn wir in den isländischen Annalen zum Jahre 1047 lesen, daß der Winter so streng war, daß die Wölfe über das Eis von Norwegen nach Dänemark laufen konnten⁴², so bemerken wir hier dasselbe Interesse für merkwürdige Naturerscheinungen, das auch den mittelalterlichen Annalwerken ihren eigentümlichen Charakter gibt. Weil er diese Notiz zum Todesjahr des Königs Magnús bringt, ist es nicht ausgeschlossen, daß sie ebenfalls in seiner Geschichte der norwegischen Könige gestanden hat. An einer anderen Stelle⁴³ wird gesagt, daß in dem Jahre nach Gizurrs Tod (1118) so viele Menschen gestorben sind, daß ihre Zahl nicht geringer war als die der Teilnehmer am Allthing. Diese Notiz hat gewiß nicht in der norwegischen Königsgeschichte gestanden; gehört sie vielleicht zu einem von ihm zusammengestellten Annalwerk oder geht sie nur auf einen mündlichen Bericht von ihm zurück? Bemerkenswert ist noch die Mitteilung, Sæmundr soll gesagt haben, daß beim Entstehen der Welt die neugeschaffene Sonne *í austri miðju*, der Vollmond *á aptni* aufgegangen sein sollen⁴⁴. Daß er ein besonderes Interesse für die Himmelskunde hatte, geht daraus hervor, daß Bischof Jón Ögmundarson, als er in seiner Jugend Paris besuchte, dort Sæmundr tief beschäftigt mit der Astrologie (*astronomia*) antraf; die Geschichte ist zwar ziemlich fabelhaft ausgeschmückt⁴⁵, aber an der Richtigkeit der Tatsache braucht man nicht zu zweifeln.

Die Sprache in der Sæmundr sein Buch (oder seine Bücher?) geschrieben hat, war gewiß die lateinische. Das darf man nicht nur deswegen annehmen, weil Sæmunds Aufenthalt in Paris ihn mit der Gelehrtensprache des Mittelalters gut vertraut gemacht haben wird, sondern auch weil die isländische Überlieferung Ari als den ersten Schriftsteller bezeichnet, der in der Landessprache geschrieben haben soll. Das erklärt auch, daß seine Arbeit ganz verschollen ist; spätere Werke wie die *Fagrskinna* (s. § 221) haben auf diesem ersten Versuch weitergebaut⁴⁶, und als Snorri seine

⁴² Vgl. Flat. III, 507—508 und die Bemerkungen in § 134.

⁴³ Vgl. *Kristni saga* c. XVIII.

⁴⁴ Vgl. Beckman-Kaalund, *Alfræði islenzk* II, 91.

⁴⁵ Vgl. *Biskupa segur* I S. 228—229.

⁴⁶ Vgl. Gjessing, Festschrift Unger S. 123—152.

Heimskringla schrieb, standen ihm so viele in der eigenen Sprache verfaßten Werke zur Verfügung, daß er an der kurzen lateinischen Schrift des Sæmundr vorübergehen konnte⁴⁷.

129. Ari inn fróði gehörte zu einem der angesehensten Geschlechter Islands⁴⁸. Mit stolzem Selbstbewußtsein hat er selber seinen Stammbaum mitgeteilt: er war in direkter Linie ein Nachkomme von Óláfr feilan, einem Enkel von Óláfr hvíti, der wieder durch dessen Vorfahr Hálfðan hvítbeinn mit dem norwegischen Königsgeschlecht verwandt war. Durch die berühmte Unnr in djúpúðga stammte er auch von dem hersir-Geschlecht in Sogne ab, weil diese die Tochter von Ketill flatnefr war. Auch Aris Mutter Jóreiðr war von vornehmerm Geschlecht; sie war eine Urenkelin von Hallr af Síðu; so stand er zu den bedeutendsten Männern seiner Zeit, wie Sæmundr inn fróði, den Bischöfen Jón Ögmundarson, Ketill Þorsteinsson und Magnús Einarsson in verwandtschaftlicher Beziehung.

Ari wurde im Winter 1067—1068 geboren, verlor aber schon bald seinen Vater Þorgils, der im Breiðafjord ertrank. So kam er zu seinem Großvater, dem Goden Gellir Þorkelsson in Helgafell; dieser aber machte am Ende seines Lebens eine Romfahrt und starb auf der Rückreise 1073 in Roskilde. Sieben Jahre alt mußte Ari also wieder seine Pflegestätte wechseln; aus unbekannten Gründen kam er jetzt zu Hallr Þórarinsson, der in Haukadals nördlich von Skálholt wohnte. Hier blieb er bis zum Tode Halls, der 1089 im Alter von 94 Jahren starb.

Ari hat seinen Pflegevater als einen kenntnisreichen und zuverlässigen Mann gekennzeichnet; er wußte sich noch zu erinnern, daß er drei Jahre alt (998) von Þangbrandr getauft worden war. Er hatte sich im Ausland weit herumgetrieben und war mit König Óláfr Haraldsson befreundet gewesen. Von ihm hat der wißbegierige Knabe die Erfahrungen eines langen Lebens in einer vielbewegten Zeit gehört, und dadurch wurde seine Aufmerksamkeit auf die Geschichte seines Landes gelenkt. In Haukadals war er auch zusammen mit Teitr, dem Sohn des Bischofs Ísleifr, den er nicht weniger seiner Gelehrsamkeit wegen bewunderte und der nach Halls Tode dort mit dem Unterricht der jungen Menschen fortfuhr (s. § 96).

⁴⁷ Vgl. zusammenfassend Halldór Hermannsson, Sæmund Sigfússon and the Oddaverjar, *Islandica* XXII (Ithaca, New York 1932).

⁴⁸ Vgl. über ihn K. Maurer, *Germania* 15 (1870) S. 291—321 und Boga Th. Melsteð, *Íslendinga saga* III (Kopenhagen 1916—1930) S. 198—216.

Am Anfang seines Büchleins über Island⁴⁹ nennt Ari als seine Quellen außer Teitr, den er als den klügsten Mann seiner Zeit preist, noch seinen Oheim Þorkell Gellisson und Þúríðr, die Tochter von Snorri goði. Diese Þúríðr wurde ihrer reichen Kenntnisse wegen auch *hin spaka* genannt; Ari rühmt diese Frau, die 1113 im 88. Lebensjahr starb, als *margsþök* und *óljúgfróð*⁵⁰. Þorkell Gellisson, der in Helgafell wohnte, wo Ari nach 1089 wohl wieder eingezogen sein wird, hatte in seiner Jugend Grönland besucht und konnte ihm deshalb von der Besiedlung dieses Landes berichten. In seiner Arbeit erwähnt Ari noch andere Personen, die ihm Auskünfte gegeben haben, wie Bischof Gizurr und Markús Skeggjason, der eine drápa auf den dänischen König Eiríkr Sveinsson gedichtet hatte (s. § 113), als Gesetzesprecher in den Jahren 1084 bis 1107 tätig war und ihm die Einzelheiten über die Amtsperioden der *lögsgumenn* geliefert hat. Sæmundr hat ihm, wie er selbst mitteilt, erzählt, daß der Tod von Olaf Tryggvason und die Bekehrung Islands im selben Jahre stattfanden, aber er wird von ihm, der selber eine Geschichte der norwegischen Könige zusammengestellt hatte, wohl noch andere Mitteilungen bekommen haben⁵¹. Snorri berichtet, daß Ari für die norwegische Geschichte auch Erkundigungen bei Oddr Kolsson eingezogen hatte; dieser war ein Enkel von Hallr af Síðu, also ebenfalls ein Verwandter Aris, und hatte, wie wir § 125 schon gesehen haben, vieles in Norwegen bei Þorgeirr af ráðskoll erfragt. Wenn Ari von Snorris Tochter Þúríðr viel Wissenswertes gehört hat, wird er auch ihren Bruder Haldórr gekannt haben, der von seinen eigenen Abenteuern unter Haraldr inn harðráði gerne erzählt hat (s. § 125), und der von Einarr Þambarskelfir selbst alle Umstände der Svolderschlacht gehört haben soll⁵².

⁴⁹ Ausgabe von W. Golther, ASB Nr. 1 (Halle 1923); Übersetzung von W. Baetke, Thule Bd. 23 (Jena 1928) S. 41—57.

⁵⁰ Sveinsson, Ausgabe der Eyrbyggjasaga IF Bd. 4 (Reykjavík 1935) S. XII—XIII glaubt, daß die Biographie von Snorri goði in einer Beilage zur Melabók der Landnáma von Ari herrührt, und daß er diese Mitteilungen von Þúríðr bekommen haben soll.

⁵¹ In seinem Stammbaum nennt Ari als seinen Ahnherrn Yngvi Tyrkia konungr. Diese wunderbare Anschauung kommt wohl letzten Endes aus der fränkischen Ursprungssage und da war es wohl Sæmundr, der ihm davon etwas hat erzählen können (vgl. A. Heusler, Die gelehrte Urgeschichte im altisländischen Schrifttum).

⁵² Flat. III, 429—431.

Diese Erziehung unter so günstigen Umständen hat es ihm ermöglicht, über die Geschichte Islands von Augenzeugen unterrichtet zu werden, die bis zum Ende des 10. Jahrhunderts zurückreichen⁵³. So konnte er es unternehmen, was er allmählich erfahren und gesammelt hatte, niederzuschreiben. Als er das vollendet hatte, zeigte er seine Arbeit, die er *Íslendingabók* nannte, den Bischöfen Þorlákr und Ketill und dem weisen Sæmundr, damit sie ihr Gutachten darüber abgeben sollten. Weil Ketill 1122 Bischof geworden war und Þorlákr 1133 gestorben ist, muß diese Erstlingsarbeit zwischen diesen beiden Jahren abgefaßt worden sein⁵⁴. Diese Fassung kennen wir aber nicht, weil die Bischöfe, wiewohl sie mit dem eingereichten Buche zufrieden waren, es dennoch erweitert wünschten. „Deshalb habe ich“, sagt Ari, „eine neue Fassung über denselben Gegenstand geschrieben, unter Fortlassung der Stammtafeln und der Königslisten, und habe ich hinzugefügt, was mir seitdem genauer bekannt wurde und jetzt in dieser Fassung vollständiger berichtet wird als in der früheren“.

Dieser Satz am Anfang der *Íslendingabók*⁵⁵ hat der Forschung viele Schwierigkeiten bereitet⁵⁶. Wie ist es möglich, daß ein Buch, das die Handschrift mit Recht ein *libellus Islandorum* nennt, eine erweiterte und verbesserte Auflage einer älteren Fassung sein kann? Denn wir wissen zwar, daß er die Stammtafeln und die Königslisten in der zweiten Redaktion fortgelassen hat, aber was hat die ursprüngliche *Íslendingabók* sonst noch mehr enthalten, falls das bewahrte Büchlein dazu eine Menge von Zusätzen bietet? Merk-

⁵³ Zum Vergleich einer so langen mündlichen Überlieferung in einem Menschenleben sei an Goethe erinnert, der 1832 gestorben ist, aber sich seiner 1668 geborenen Großmutter Cornelia Goethe noch erinnern konnte.

⁵⁴ So schon Maurer, *Über die Ausdrücke altnordische, altnorwegische und isländische Sprache* (München 1867 S. 57). H. Hermansson, *Skírnir* 122 (1948) S. 18 datiert die erste Fassung 1122—1123, und die zweite schon 1123 bis 1124.

⁵⁵ *Íslendingabók gerð á ek fyrst byskopum örum Þorláki ok Katli ok sýndak bæði þeim ok Sæmundi presti, en með því at þeim líkaði svá at hafa eða þar viðr auka, þá skrifaða ek þessa of et sama far, fyr utan áttartölu ok konunga æfi ok jók því, es mér varð síðan kunnara ok nú es gorr sagt á þessi an á þeiri*. Dieser Prolog steht an einer befremdenden Stelle; aus der Inhaltsübersicht in c. 1, 3 geht auch hervor, daß sein Buch ursprünglich kein Vorwort enthalten hat; vgl. über diese Fragen E. Hagnell, *Are Frode och hans författarskap* (Lund 1928) S. 77—82.

⁵⁶ Eine ausführliche Behandlung der früheren Ansichten gibt E. Hagnell a. a. O. S. 1—27.

würdigerweise hat Snorri für seine *Heimskringla* die erste Redaktion zu Rate gezogen⁵⁷, und dennoch ist die zweite die einzige, die erhalten geblieben ist, und zwar nur in zwei Abschriften, des 17. Jahrhunderts, die ein gewisser Jón Erlendsson nach einem Manuskript des 12. Jahrhunderts gemacht hat⁵⁸. Wir können dazu sagen, daß Snorri für seine Geschichte gerade die *konungaæfi* nötig hatte, und daß ihn die Mitteilungen über Island deshalb ziemlich gleichgültig ließen; nachdem aber die alte Fassung durch die *Heimskringla* überholt war, konnte sie der Vergessenheit preisgegeben werden.

Was Ari auf den Wunsch der Bischöfe hinzugefügt hat, bezieht sich also nur auf die Geschichte Islands. Wie hat aber in dieser Hinsicht die erste Fassung ausgesehen, wenn die überlieferte *Íslendingabók* eine erweiterte Bearbeitung davon war? Denn man hat mit Recht darauf hingewiesen, daß diese sonderbare Lücken zeigt, und daß man Ari als einen Pfuscher betrachten möchte, wenn er diese Sammlung unzusammenhängender Notizen für eine Geschichte seiner Heimat ausgeben wollte. Die Besiedlungsgeschichte behandelt er eigentlich gar nicht; die Ansiedler, die er erwähnt, sind nur die bei der Landnahme beteiligten Ahnen seiner Gönner, der beiden Bischöfe. Er erzählt fast nichts über die inneren Familienfehden Islands, sagt auch nichts über die heidnischen Tempel oder die Entwicklung der Godenwürde⁵⁹.

Man kann es leicht verstehen, daß einige Forscher die erhaltene *Íslendingabók* nicht als die erweiterte Ausgabe des älteren Buches haben betrachten wollen⁶⁰. War dieses noch unvollständiger, und zeigte es noch weniger Zusammenhang zwischen den verschiedenen ziemlich willkürlich gewählten Aufzeichnungen? Wer behauptet, daß die beiden Fassungen nicht stark voneinander unterschieden gewesen seien⁶¹, geht zu leicht über die Schwierigkeiten hinweg.

⁵⁷ Vgl. Bj. M. Olsen, AaNO 1885 S. 362f.

⁵⁸ Über die Zuverlässigkeit dieser Abschriften vgl. Björn Sigfússon, Um Íslendingabók (1944) S. 20—37.

⁵⁹ Vgl. H. Schneider, Are und seine Bücher über Isländer und Island, ZfdA 66 (1929) S. 69—92.

⁶⁰ So behauptet Bley, ZfdPhil. 32 (1900) S. 336—349, daß die Bischöfe ein Buch für den Schulunterricht gewünscht hätten, in dem das unumgänglich Notwendige stand, das jeder gebildete Isländer an historischem Wissen besitzen mußte. Aber was für einen Wert würden die Geschlechterlisten der vier *landnámamenn* für ein Schulbüchlein gehabt haben?

⁶¹ Vgl. E. Hagnell a. a. O. S. 124.

Wenn Ari es nach den Bemerkungen seiner Auftraggeber für nötig befand, das Buch umzuschreiben, so haben wir doch nicht das Recht, anzunehmen, daß es sich im Grunde nur um unbedeutende Erweiterungen handelte.

Mit Recht bemerkt Schneider, daß das erhaltene Buch ausführlich über die kirchliche Geschichte Islands berichtet, und zwar über die Bekehrung und die Wirksamkeit der Bischöfe. Auch die Verfassungsgeschichte hat sein besonderes Interesse: er erzählt von Úlfljóts Gesetzgebung, von der Einrichtung des Allthings und der Viertelsgerichte und erwähnt die Gesetzesprecher. Aber wenn er das in seiner ersten Fassung nicht erzählt hatte, was hat sie denn sonst enthalten?

130. A. Heusler hat darauf geantwortet: die *Íslendingabók*, wie wir sie kennen, ist eben nicht die neue Fassung, sondern nur eine Reihe von Zusätzen, die Ari seinem ersten Buch beigegeben hat. Er soll also nicht einmal dazu gekommen sein, seine Arbeit in eine neue Form zu gießen; nein, er hat nur aufgeschrieben, was er nachher erfahren hatte, aber das „Nachtragsheftchen“ hat er nicht als eine Reihe loser Notizen zur Erstlingsarbeit stehen lassen, sondern sie zu einer „verhältnismäßig geschlossenen, für sich lesbaren Broschüre“ gestaltet. Wer später sich auf Aris Werk berief, dachte an die um dieses Heftchen erweiterte Urfassung, die also zusammen abgeschrieben und verbreitet wurden⁶². Umso bemerkenswerter ist es dann, daß gerade der Nachtrag erhalten wurde und das Hauptbuch verloren ging. Und wir fragen: Wenn Ari nur einen Zusatz hat liefern wollen, weshalb hat er da nachdrücklich mitgeteilt, daß er Stammtafeln und Königslisten fortgelassen hat? Falls er nichts hinzuzufügen hatte, hätte er darüber schweigen können. Wir fragen weiter: War es für einen Verfasser wie Ari einer war, bequemer, seine Zusätze in eine lesbare Form zu bringen, als sie in den alten Text einzuarbeiten? Hat ihn eine so wenig elegante Lösung befriedigen können? Kann man eine solche Arbeit mit den Worten *þá skrifaða ek þessa of et sama far* andeuten?

Diese Lösung können wir also nicht gelten lassen. Schneider bietet eine andere Erklärung: der *Libellus* ist ein ganz anderes Buch geworden; es war ein eigentliches Islandbuch, eine allgemeine öffentliche Geschichte Islands, besonders der Kirche und des Rechts. Die erste Fassung war also etwas ganz anderes; sie enthielt eben

⁶² Heusler, ANF 23 (1907) S. 319—337.

die *áttartölur*, also ausführliche familiengeschichtliche Mitteilungen, war ein richtiges Isländerbuch, das, nach der Art der späteren *Landnámabók*, die historischen Tatsachen geographisch ordnete. Die Königslisten gehören also gar nicht hierher; sie beziehen sich auf ein norwegisches Königsbuch, das Ari geschrieben haben soll. Und zu unserer Überraschung gelangt Schneider zum Ergebnis, daß Snorri in seiner Vorrede der *Heimskringla* nicht die erste Fassung, sondern den erhaltenen *Libellus* meint⁶³.

Obgleich in dieser Form Schneiders Auffassung unrichtig sein dürfte, zeigt sie doch vielleicht einen gangbaren Weg für eine befriedigende Lösung. Wir wissen aus Aris eigenen Worten, daß die erste Fassung Geschlechterlisten und ein Verzeichnis der norwegischen Könige enthalten hat. Das sind Dinge, die sich nicht leicht zu einem einheitlichen Ganzen vereinigen lassen, und die einen durchaus anderen Charakter haben als die uns bekannte *Íslendingabók*. Die erste Fassung bleibt uns deshalb eine nebelhafte Größe, weil wir hier die notwendige Einheit der Konzeption vermissen. Am besten können wir urteilen über die norwegische Geschichte, weil wir im isländischen Schrifttum mehrfach Hinweise auf Aris Werk haben⁶⁴. Sie sind fast durchgängig rein chronologischer Art: So berichtet Ari Þorgilsson, daß Hákon Jarl 13 Jahre sein väterliches Erbteil in Trondheim vor Harald gráfelds Tode verwaltet hat⁶⁵. Das deutet auf ein annalartiges Werk hin, in das die geschichtlichen Daten eingetragen waren. Aber das Buch war dennoch etwas anderes als die mittelalterlichen Annalen: es enthielt eben keine Jahreszahlen. Vielleicht hat er diese vermieden, weil gerade in seiner Zeit die Ansichten über die Datierung von Christi Geburt und deshalb über die richtige Zeitrechnung sehr

⁶³ Snorri, der selber eine Königsgeschichte schrieb, erwähnt Aris Buch als eine seiner wichtigsten Quellen und bemerkt, daß er darin auch *bæði konunga æfi í Nóregi ok Danmörk ok svá í Englandi* behandelte. Weil diese in unserem libellus gerade nicht vorkommen, hat man daraus gefolgert, daß Snorri die ältere Fassung im Auge hatte. Schneider rettet sich aus der Schwierigkeit durch die Behauptung, daß Snorris Bemerkung eine irrige Erinnerung an Aris Prolog sein soll, in dem dieser ja gesagt hatte, daß er die *konunga-æfi* nicht aufgenommen hatte. Ist es glaubhaft, daß ein Verfasser wie Snorri in seinem Vorwort so flüchtig über seine Quellen geredet hätte, während er gerade hier die Grundsätze seiner kritischen Methode hat auseinandersetzen wollen?

⁶⁴ Sie sind zusammengestellt in Hagnells Buch S. 113—166.

⁶⁵ Hkr I, 277.

schwankend waren⁶⁶. Tatsache ist jedenfalls, daß er seine Arbeit nicht annalistisch hat aufbauen können, sondern nur in zeitlicher Reihenfolge die bedeutendsten Ereignisse erwähnt hat. Nun war es doch wohl unmöglich für einen mittelalterlichen Verfasser, einfach mitzuteilen, z. B. beim Tode des heiligen Olafs: Óláfr war dreißig Jahre alt, als er fiel.⁶⁷; er hat selbstverständlich darüber etwas mehr erzählt. Tatsächlich gibt es auch einen Hinweis darauf. Snorri sagt in seiner *Heimskringla*: König Olaf war 15 Jahre König in Norwegen gewesen, den Winter einberechnet, als er zusammen mit Jarl Sveinn im Lande war und den anderen, von dem wir eben berichtet haben; es war schon nach Jul, als er von seinem Schiff an Land stieg, wie jetzt erzählt worden ist. Diesen Abschnitt seiner Herrschaft (*þessa grein konungdóms hans*) hat der Priester Ari Þorgilsson der Weise zuerst aufgeschrieben⁶⁸. Es ist möglich, daß Snorri hier nur auf Aris chronologische Bestimmung hinweist⁶⁹, und daß man also aus seinen Worten nicht folgern darf, er habe eine Art von Geschichte der norwegischen Könige geschrieben⁷⁰. Andererseits läßt es sich doch wohl denken, daß Ari mit seinem großen historischen Interesse mehr als einfach die Regierungsjahre der Könige mitgeteilt hat. Snorri hat das Buch Aris doch wohl deshalb als eine wichtige Quelle für sein eigenes Geschichtswerk betrachtet, weil es eben mehr bot als nur ein chronologisches Schema⁷¹. Die Zitate im isländischen Schrifttum reichen von Hákon Aðalsteinsfóstri bis zum Tode Olafs des Heiligen. Wir dürfen annehmen, daß er die Arbeit nicht weiter als bis zum Jahre 1030 fortgeführt hat⁷². Diese norwegische Geschichte war aber, wie ich glaube, nur ein chronologischer Hintergrund für die eigentliche *Íslendingabók*, die also von den bedeutenden Bewohnern seiner Heimat erzählte. Er nennt diesen Teil seiner Arbeit *áttartölur*, und wenn wir dabei an die *Landnámabók* denken (s. § 133), so können

⁶⁶ Vgl. Beckman-Kaalund, *Alfræði íslenzk* II, S. CXXI—CXXII.

⁶⁷ Hkr II, 522.

⁶⁸ Hkr II, 417.

⁶⁹ Vgl. S. Beyschlag, *Konungasögur* (1950) S. 282.

⁷⁰ Vgl. E. Hagnell a. a. O. S. 117; Schreiner, *Saga og Oldfunn* (Oslo 1927) S. 60—85.

⁷¹ Vgl. Turville-Petre, *Origins of Icelandic Literature* (1953) S. 98—99.

⁷² Auch G. Sturm, *Snorre Sturlasons Historieskrivning* (Kopenhagen 1873) S. 16 vermutet aus anderen Gründen, daß Ari nur bis 1030 oder 1047 gegangen ist. Was die letzte Jahreszahl betrifft, ist zu bedenken, daß das ältere und Ari natürlich bekannte Buch von Sæmundr auch nur bis 1047 ging.

wir uns das kaum anders vorstellen, denn als eine nach den Landesteilen geordnete Liste der angesehenen Familien, mit dem Vorfahr anfangend, der sich auf Island angesiedelt hatte und bis zu einem gewissen Zeitpunkt weitergeführt.

Ari hat also den beiden Bischöfen eine Arbeit vorgelegt, die eine Übersicht über die bedeutendsten Familien seiner Heimatinsel enthielt, an geeigneten Stellen mit einer kurzen Besprechung der wichtigsten Ereignisse ausgestattet. Er hat eine kurze Geschichte der norwegischen Könige hinzugefügt, um damit den chronologischen Rahmen festlegen zu können. Was haben die Auftraggeber an dieser Arbeit bemängelt? Sie war in gewisser Hinsicht unvollständig und unübersichtlich. Eine eigentliche Geschichte Islands war das Buch nicht geworden, weil die Ereignisse nach den Personen und nicht nach ihrem geschichtlichen Zusammenhang geordnet waren. „Du sollst jetzt das Buch zu einer richtigen Geschichte Islands machen“, werden sie ihm gesagt haben, „ordne die hier und dort verstreuten Mitteilungen zu einer fortlaufenden Darstellung und führe sie weiter als bis zum Jahre 1030, weil doch die weit wichtigere Beschreibung, wie unsere Kirche eingerichtet und aufgebaut wurde, ebenfalls behandelt zu werden verdient. Du sollst *þar viðrauka*, damit wir eine richtige Geschichte Islands bekommen“.

In der zweiten Fassung hat Ari die *ættartölur* und die *konungaæfi* fortgelassen. Diese hatten gewiß wohl die Form kurzer Notizen, die er auf kleinen Pergamentstreifen (*schedulae*) gesammelt hatte. Er teilt selber mit (c. X), daß er die Liste der Gesetzessprecher von Markús Skeggjason bekommen hatte, der seinerseits von verschiedenen kundigen Leuten die Nachrichten darüber erfahren hatte. Über die norwegischen Könige hat Oddr Kolsson ihm vieles berichten können; ihre Regierungsjahre waren besonders wichtig für ihn, weil diese ihm das Rückgrat für sein chronologisches System lieferten⁷³. Es hat deshalb den Anschein, daß die erste Fassung noch nicht über eine Materialsammlung hinausgekommen war; die Berichte über Ereignisse auf Island standen wohl zerstreut zwischen den von ihm gesammelten Notizen über isländische Genealogien und die norwegischen Könige. Jetzt aber hat Ari das Buch gründlich umgestaltet, indem er sich auf die eigentliche Geschichte Islands beschränkte. Wir dürfen annehmen, daß er sie jetzt auch bis zu seiner eigenen Zeit fortgesetzt hat.

⁷³ Der Tod des Bischofs Ísleifr wird durch jenen Olafs Tryggvasons bestimmt; Gizurr wurde geweiht als Olaf Haraldsson noch lebte.

Vielleicht kann man die Naht des alten und jungen Teiles in der verworrenen Aufeinanderfolge der Kapitel 8—9 noch sehen. Nachdem er in c. 8 die Reihe der Gesetzessprecher bis Skapti Þóroddsson, der in demselben Jahre wie Olaf der Heilige gefallen war, behandelt hat, fügt er kurz drei weitere Namen hinzu, die bis zum Jahre 1062 führen. Dann geht er auf Bischof Ísleifr über und erzählt von dessen Sohn Teitr, der bei Hallr Þórarinsson erzogen wurde, wo auch er selbst bis 1089 gewohnt hatte. Dann verfolgt er in kurzen Sätzen die Reihe der Gesetzessprecher bis zum Jahre 1083, um jetzt wieder zu Bischof Ísleifr zurückzukehren. Er sucht, scheint es fast, eine Methode, um die Geschichte fortzusetzen, die er nicht an bestimmte Vorfälle, sondern an die Personen der weltlichen und geistlichen Würdenträger anknüpft. Die chronologische Reihenfolge zwingt ihn dazu, hin und her zu springen: erst die Gesetzessprecher bis zum Jahre 1062, dann Ísleifr, der 1056 geweiht wurde, dann wieder Gesetzessprecher bis 1083, darauf Ísleifs Tod im Jahre 1082 und sein Nachfolger Bischof Gizurr Ísleifsson, der im Jahre 1118 gestorben ist. Nun folgen wieder die *logsgumenn* bis 1122 und endlich die Bischöfe, die Ari Zeitgenossen waren. Das ist eine konsequente Durchführung eines Prinzips, das nur mit Bezug auf Bischof Ísleifr ins Schwanken geraten ist. Hier hat er vielleicht die Schwierigkeit überwinden müssen, die neue Fortsetzung an den alten Teil anzuknüpfen.

Es ist Ari gelungen, indem er dem Rat der Bischöfe folgte, das Buch einheitlich zu gestalten. Wenn auch der Charakter einer lose aneinander gereihten Notizensammlung nicht ganz verschwand, so haben wir doch jetzt eine historische Darstellung der Geschichte Islands vor uns, die auf zuverlässigen Nachrichten beruht. So wurde die *Íslendinga bók* die erste wirklich historische Arbeit in isländischer Sprache. Wir brauchen es wohl nicht allzusehr zu bedauern, daß die erste Fassung, die Snorri noch zugänglich war, verlorengegangen ist; denn was Ari von ihr in seiner zweiten Redaktion fortgelassen hat, hat in späteren und ausführlicheren Schriften seinen Niederschlag gefunden.

131. An verschiedenen Stellen der isländischen Literatur finden wir Hinweise auf Ari als Gewährsmann für historische und genealogische Mitteilungen. So lesen wir in der *Eyrbyggja saga* c. 7: Þórólfr Mostrarskegg heiratete in seinem Alter eine Frau, die Unnr hieß; einige behaupten, daß sie die Tochter von Þorsteinn rauði gewesen sein soll, aber Ari Þorgilsson erwähnt sie nicht unter

dessen Kindern. Von diesem Þorsteinn soll Ari auch den Tod in Caithness mitgeteilt haben; das berichtet jedenfalls die Laxdoela saga c. 4, und diese Saga führt in c. 78 noch einmal Ari dafür an, daß Snorri goði ein Jahr nach dem Tode von König Olaf dem Heiligen gestorben ist.

In der *Njálssaga* c. CXIV wird erzählt, daß nach Aris Angaben Þórólfr Mostrarskegg, der sich im Breiðafjörðr angesiedelt hatte, der Sohn von Þorgils reyðarsíða war. Bedeutsam ist eine Notiz in der Landnámabók; hier wird von einem mythischen Land gesprochen⁷⁴, das drei Tage westwärts von Irland im Ozean liegen soll und *Hvíttra manna land* oder auch *Íraland hit mikla* genannt wurde. Einmal war Aris Ururgroßvater Ari Músson dorthin verschlagen worden. Das soll von Þorkell Gellisson erzählt worden sein; dieser war Aris Oheim und weil Ari diesen Þorkell mehrfach als einen seiner Berichterstatter erwähnt, wird diese Notiz wohl auf ihn zurückgehen. An einer anderen Stelle der Landnámabók⁷⁵ wird von der Ankunft des Siedlers Ketilbjörn Ketilsson gesprochen, und fast genau derselbe Bericht steht in der Sturlunga Saga⁷⁶, hier aber mit der Bemerkung *svá segir Teitr*; das läßt vermuten, daß diese Notiz aus Ari abgeschrieben worden ist. Man darf bezweifeln, ob Mitteilungen dieser Art in der ersten Fassung der Íslendinga bók gestanden haben.

In der *Páls saga*⁷⁷ lesen wir die Bemerkung: Ari der Weise sagt, wie sehr unser Land nach dem Tode des Bischofs Gizurr eine Zeit der Sorge und Unglücksfälle erlebte (*hvé mjök vart land drúpði*), und aus anderen Quellen⁷⁸ wissen wir, daß schlechte Witterung und Stürme das Land heimgesucht haben, daß viele Menschen an einer Seuche gestorben sind und sogar Unfriede und Gesetzlosigkeit die Überhand genommen haben⁷⁹. Auch Notizen dieser Art hat Ari, wenn sie in der ersten Fassung gestanden haben, in der Umarbeitung ausgeschlossen.

Wiederholt hat man den Gedanken ausgesprochen, daß Ari neben seiner Geschichte der Isländer auch eine solche der norwegischen Könige geschrieben haben wird⁸⁰. Wir bemerkten schon, daß

⁷⁴ Ausg. 1925 S. 74.

⁷⁵ A. a. O. S. 26.

⁷⁶ Ausg. Kaalund I S. 243.

⁷⁷ Biskupa sögur I S. 145.

⁷⁸ Hungrvaka c. 8.

⁷⁹ Vgl. Björn Sigfússon, Um Íslendingabók S. 33—35 und Ursula Brown, Þorgils saga ok Hafliða (1952) S. XXXI—XXXII.

⁸⁰ So Gjessing, Undersøgelse af Kongesagaens fremvæxt I (Christiania

der Hinweis im Prolog der *Heimskringla* darauf hinzudeuten scheint, daß Snorri ein Werk über die Königsgeschichte gekannt hat, das mehr bot als nur chronologische Daten⁸¹. Aber weil wir ja erfahren, daß er die *konunga æfi* bei der zweiten Fassung ausgeschlossen hat, brauchen wir nicht anzunehmen, daß Ari auch noch ein Büchlein über die norwegischen Könige geschrieben hat⁸².

Als Ari auf den Wunsch seiner Auftraggeber die zweite Fassung fertiggestellt hatte, bekam dadurch die erste Redaktion den Charakter eines eigenen Buches, das in sich Existenzberechtigung genug hatte, um neben der uns überlieferten *Íslendingabók* erhalten zu bleiben. Diese aber wurde bis auf uns gerettet, weil ihr kein ebenbürtiges Werk den Vorrang strittig machte, während der Inhalt der ersten Fassung in späteren und viel ausführlicheren Schriften überboten wurde.

So verstehen wir auch, daß er für eine so stark gekürzte Fassung das Wort *auka* hat verwenden können. Denn, wie schon mehrere Forscher bemerkt haben⁸³, Ari hätte besser von *minka* reden können. Als er aber die zweite Redaktion beendet hatte, konnte er mit deren Inhalt nur vergleichen, was er in seinen Genealogien gelegentlich an historischen Bemerkungen eingestreut hatte. Das andere, die *ættartölur* und die Königsliste, waren ja nicht mehr als eine Art Beilagen zu dem Buch, das er jetzt verfaßt hatte und dessen Inhalt im Vergleich zu den übereinstimmenden Teilen der ersten Fassung tatsächlich stark erweitert war.

In seiner ersten Schrift war Ari noch ganz im Banne der auch von Sæmundr befolgten annalistischen Methode: eine Häufung von Materialien zu einer Geschichtsschreibung, ob diese nun Geschlechterlisten oder Regierungsjahre von Königen sind. Mit seiner *Íslendingabók*, so wie wir sie kennen, hat Ari den entscheidenden Schritt zu einer richtigen Geschichtsschreibung getan. Mögen auch die Bischöfe durch ihren Rat ihm die Richtung gewiesen haben, er selber hat jedenfalls die Form gefunden und ihm gebührt die volle Ehre, als der Vater der isländischen Geschichtsschreibung zu gelten. Dieser erste Versuch hat selbstverständlich

1873) S. 6; Schreiner, *Saga og Oldfunn* (Oslo 1927) S. 69 und H. Schneider, *ZfdA* 66 (1929) S. 85.

⁸¹ Vgl. Schreiner, *Tradisjon og Saga om Olav den hellige* (Oslo 1926) S. 10 ff.

⁸² Für die Art dieser *konunga æfi* vgl. meine Bemerkungen in § 130.

⁸³ Vgl. Maurer, *Germania* 15 (1870) S. 309 ff.; F. Jónsson, *Litt. Hist.* II S. 344—345 und Einl. zur Ausgabe der *Íslendingabók* (1930); E. Hagnell a. a. O. S. 90—91.

seine Schwächen, und die Weise, wie das Buch zustandegekommen ist, macht es begreiflich, daß die Komposition an einigen Stellen mangelhaft ist. Aber demgegenüber stehen Vorzüge, die nicht hoch genug angeschlagen werden können.

An erster Stelle nennen wir die kühl-sachliche Behandlung der Tatsachen. Mag auch mitunter ein aus vollem Herzen hervorquellendes warmes Lobwort fallen, Ari bemüht sich darum, eine gewissenhafte und zuverlässige Darstellung der isländischen Geschichte zu geben. Damit hat er der ganzen späteren historischen Wissenschaft Islands seinen Stempel aufgedrückt; in Snorris *Heimskringla*-Prolog wird mit offenen Worten der Grundsatz ausgesprochen (s. § 222), dem Ari in seiner ganzen Arbeit gefolgt ist. Für die Geschichte seiner Heimat konnte er nicht aus Büchern schöpfen, aber um so sorgfältiger hat er die mündliche Tradition befragt und dabei seine Berichterstatter vorsichtig gewählt. Das sind alle kluge, erfahrene Leute, die durch ein vorzügliches Gedächtnis und ein hohes Alter eine zuverlässige Kenntnis der Vergangenheit hatten. Ist es doch fast ein Wunder, daß ein Mann, der um 1130 geschrieben hat, ein Ereignis des 10. Jahrhunderts noch von einem Augenzeugen hat erzählen hören: Hallr wußte sich ja noch zu erinnern, daß er im Jahre 998 von Þangbrandr getauft worden war.

Bücher hat er nur für die Geschichte des Auslandes verwenden können. Die waren aber auf Island damals nicht leicht zu beschaffen; die einzige Quelle, die er erwähnt, ist die *Passio Sancti Edmundi*, die Abbo Floriacensis um 980 geschrieben hatte. Diese hat er deshalb herangezogen, weil er dort eine für die skandinavische Geschichte wichtige Jahreszahl zu finden glaubte: 870 war dieser anglische König von Ívarr, dem Sohn von Ragnarr Loðbrók ermordet worden. Die Veranlassung zu der Verwendung dieser *Passio* konnte außerdem diese gewesen sein, daß der Heilige Edmund 1122 auf einem Konzil zu Oxford kanonisiert worden war und deshalb auf ihn die Aufmerksamkeit der Isländer jener Zeit gelenkt wurde. Daneben wird er gewiß die Dialoge des Papstes Gregorius gekannt haben⁸⁴. Die Vorrede, die Beda für seine *Vita S. Cuthberti* geschrieben hat, erinnert in manchen Einzelheiten an Aris Bemerkungen über sein schriftstellerisches Verfahren; man wird wohl nicht fehlgehen, wenn man annimmt, daß er sie gelesen hat⁸⁵.

⁸⁴ Vgl. E. Ó. Sveinsson, *Skírnir* 122 (1948) S. 39.

⁸⁵ Vgl. Björn Sigfússon a. a. O. S. 78—79.

Das Todesjahr des heiligen Edmund war der Angelpunkt der Chronologie, die er für seine Geschichte aufgestellt hat⁸⁶. Er hat sich darum bemüht, nicht nur die isländische Geschichte mit jener der norwegischen Könige zu synchronisieren⁸⁷, sondern diese auch mit der allgemeinen europäischen Geschichte in Verbindung zu bringen. Es wäre aber unrichtig zu behaupten, daß er der erste gewesen ist, der das versucht hätte; als er das Jahr 930 für den Anfang von Hrafn's Gesetzessprecherperiode ansetzt, bemerkt er: ein bis zwei Jahre vor dem Tode von Haraldr hárfagri *at tǫlo spakra manna*; er hatte also schon Vorgänger, auf die er sich berufen konnte⁸⁸; zu diesen gehörte sicherlich Sæmundr, der für seine Arbeit sich auch mit der Chronologie befassen mußte (s. § 126).

Ari hat sein Büchlein für sein Volk bestimmt und schrieb deshalb in seiner Muttersprache. Wir könnten das in einem gewissen Sinne Popularisierung der Wissenschaft nennen, und vielleicht hat der bescheidene Mann seine eigene Arbeit neben der lateinischen Schriftstellerei Sæmunds, dem er ja seinen ersten Versuch zur Beurteilung zuschickte, als einen allgemeinverständlichen Abriß betrachtet. Trotzdem wurde er gerade durch die Wahl der altnordischen Sprache der Vater der isländischen Geschichtsschreibung. Sein Werk hat den durchsichtigen klaren Stil der volkstümlichen Sprache, wie sie in den Bestimmungen der Gesetze und den Formeln des Gerichtsganges schon lange ausgebildet war. Gerade aber in der Sprache zeigt sich, daß es sich hier um einen ersten Versuch handelt, wissenschaftliche Dinge in altnordisches Sprachgewand zu kleiden. Bewandert wie er war in der lateinischen Sprache, befremdet es nicht, daß er, z. B. in ziemlich langen Pa-

⁸⁶ Vgl. c. 3, 4: Hrafn Hæingsson wurde Gesetzessprecher 60 Jahre nach Edmunds Tod; das war ein oder zwei Jahre vor dem Tode von Haraldr hárfagri; c. 6, 18: Olaf Tryggvason fiel 130 Jahre nach Edmunds Tod, das waren also 1000 Jahre nach Christi Geburt; c. 9, 15: der Tod von Bischof Gizurr war 2 Jahre vor dem *aldamót* (s. § 134), also 250 Jahre nach Edmunds Tod (also 1120).

⁸⁷ Er hat dabei den Fehler gemacht, die Regierungsjahre von Haraldr hárfagri beträchtlich früher anzusetzen, als sie in Wirklichkeit waren; wie das gekommen ist, hat A. G. van Hamel, ANF 47 (1931) S. 197—215 auf überzeugende Weise erklärt.

⁸⁸ Auch ausländische Annalen hat er wohl zu Rate ziehen können, vgl. E. Hagnell a. a. O. S. 164. Daraus stammt auch im Schlußkapitel seines Buches die Angabe über das Jahr 1118 (c. 10, 14), die man nicht als einen Beweis dafür verwerten darf, daß er auch selber Annalen verfaßt hätte.

renthesen, dem klassischen Stil gefolgt ist, aber er hat sich von der lateinischen Rhetorik nur wenig beeinflussen lassen⁸⁹. Seine Darstellungsweise ist durchaus nicht einheitlich; zuweilen schreibt er mit lakonischer Kürze, an anderen Stellen nähert sich sein Buch dem gemächlich erzählenden Sagastil. Namentlich in der Geschichte von der Bekehrung Islands zeigt sich ein durchgebildeter Erzählstil mit der wörtlichen Anführung der damals gesprochenen Worte; Ari teilt mit, daß er diese Dinge von Teitr gehört hat, der selber es von einem, der dabei gewesen war, hat erzählen hören.

132. Von dem 1133 geborenen Bischof Þorlákr Þórhallsson (s. § 133) wird erzählt, daß er in seiner Jugend von seiner Mutter *ættvísi* und *mannfræði* gelernt hat⁹⁰. Diese Wörter kommen auch sonst in der altnordischen Literatur vor. Der Verfasser der ersten grammatischen Abhandlung (s. § 126) teilt mit, ein neues Alphabet schaffen zu wollen, weil Lesen und Schreiben so ziemlich allgemein geworden waren; außer den gelehrten Arbeiten von Ari Þorgilsson gab es damals schon Gesetze, fromme Erbauungsschriften und *ættvísi*. Der Verfasser der *Hungrvaka* (s. § 192) redet von Gesetzen, Sagas und *mannfræði*.

Vergleicht man die beiden letztgenannten Stellen miteinander, so kann man schließen, daß *ættvísi* und *mannfræði* zwei Wörter für dieselbe Sache sind. Während *ættvísi* als ‚Kenntnis der Sippen‘ oder ‚Genealogie‘ übersetzt werden kann, bedeutet *mannfræði* etwa ‚Kenntnis von Menschen‘, womit man auch die Abstammung und Familienverhältnisse meinen konnte. Aber in dem Bericht über Þorlákr stehen die beiden Wörter nebeneinander, was darauf hinweisen dürfte, daß diese beiden Begriffe sich doch nicht genau deckten; es besteht aber die Möglichkeit, daß dem rhetorischen Stil der *Þorláks saga* gemäß der Verfasser hier nur eine Tautologie geschrieben hat. Jedenfalls zeigen diese Wörter, daß der Akzent in ihnen nicht auf dasselbe gelegt wurde. In dem einen Falle geht es um die Sippenkenntnis, also schlechthin um die Genealogie, in dem anderen Fall aber liegt der Nachdruck auf den Menschen, auf der einzelnen Person. Das läßt vermuten, daß es sich doch vielmehr um Berichte über bestimmte Persönlichkeiten handelt, und daß man also von ihnen denkwürdige Einzelheiten aus ihrem

⁸⁹ So urteilt Paasche. Norsk Lit. Hist. I, 254. Beispiele für den Einfluß der lateinischen Sprache auf Aris Stil gibt Björn Sigfússon a. a. O. S. 83—84.

⁹⁰ Biskupa sögur (Kopenhagen 1858) I, S. 91.

Leben berichtete. Beide Arten von Nachrichten gehen aber gut zusammen: wollte man von einem bedeutenden Menschen der Vergangenheit etwas erfahren, so mußte man seine Sippenverhältnisse kennen, aber auch, was er in seinem Leben getan oder erfahren hatte.

Die Genealogien sind wichtige Sippenüberlieferungen, die in einem geschlossenen Bauerntum, wie es sich auf Island entwickelt hatte, mit Eifer gepflegt wurden. Aus den uns überlieferten Geschlechtslisten ersehen wir, daß man sich mit Stolz des Vorfahren erinnerte, der sich auf Island angesiedelt hatte, und ganz besonders, aus welchem vornehmen norwegischen Geschlecht er abstammte. Innerhalb der Sippen war das eine Überlieferung, die sich getreu von Vater auf Sohn vererbte. Das war nicht nur berechtigter Familienstolz, sondern auch ein praktisches Bedürfnis, denn der soziale Status, besonders das Eigentumsrecht am Boden war ja verankert durch die Erbfolge seit der Landnahme oder auch durch Erwerb bei Heirat und Kauf.

Auf Island kam es schon früh zu einer Niederschrift dieser Genealogien; sie wurden sogar für die ganze Insel planmäßig gesammelt, und diese Aufzeichnungen finden wir wesentlich erweitert in den jüngeren Fassungen der sogenannten *Landnámabók*. Am Schluß der Redaktion, die Haukr Erlendsson im Anfang des 14. Jahrhunderts vornahm, bemerkt er, daß dieser Bericht über die Ansiedlung zum ersten Male vom Priester Ari Þorgilsson und von Kolskeggr aufgeschrieben wurde. Die Tätigkeit des zweiten Verfassers läßt sich genau bestimmen, weil im Buch der Landnahme mitgeteilt wird, daß dieser den südlichen Teil des *Austfirðinga* Viertels behandelte. Hat Ari die übrigen Teile der Insel beschrieben?

Man hat das bezweifelt und bemerkt, daß Haukr, der so viel später gelebt hat, von Aris Anteil an der *Landnámabók* keine sicheren Nachrichten haben konnte. Aber was er über Kolskeggr mitteilt, ist durchaus richtig; sollte er dann den Namen Ari ohne irgendwelche Quellennachweise auf eigene Faust hinzugefügt haben? Das ist eine durch nichts begründete Behauptung. Wir müssen zu bestimmen versuchen, ob es für eine solche Tätigkeit Aris eine Veranlassung gegeben hat. Es war Bischof Gizurr mit der Hilfe einflußreicher Männer wie des Gesetzessprechers Markús Skeggjason und des gelehrten Sæmundr Sigfússon gelungen, die Ordnung der kirchlichen Zehnten durchzuführen. Als im Jahre 1096 oder 1097 das Zehntengesetz vom Allthing genehmigt worden

war, mußte der Bischof eine genaue Bestandsaufnahme der Einkünfte für die Kirchen in den verschiedenen Sprengeln aufstellen lassen, und dazu war es notwendig, die verschiedenen Landesteile zu besuchen und nach der Feststellung der Besitzverhältnisse diese schriftlich festzuhalten.

Der Bischof hat natürlich die dazu nötigen Reisen nicht alle persönlich machen können; er hat dazu die Hilfe ortskundiger Männer zu gewinnen versucht, die auch im Stande waren, schriftliche Aufzeichnungen zu machen. Obgleich wir von Ari Lebensverhältnissen fast nichts wissen, dürfen wir annehmen, daß er zu Bischof Gizurr, der ihn zum Priester geweiht hatte, in engen Beziehungen stand, um so mehr, als er bei Gizurs Bruder Teitr in Haukadals erzogen worden war. Der Auftrag für die *Íslendinga bók* beweist schon, daß man auf Ari die besten Erwartungen setzte; es läßt sich deshalb denken, daß der Bischof ihn dazu auserwählte, die Erkundigungen für die Zehnten zu sammeln⁹¹.

Das Verfahren war sehr planmäßig; er richtete die Aufzeichnungen nach einem geographischen Prinzip ein. Ari hat mit dem Südviertel angefangen und dann in der Richtung des Sonnenlaufs die ganze Insel behandelt; nur für das Ostviertel, das beschwerlich zu erreichen war, hat er sich durch Kolskeggr das Material beschaffen lassen. Wir brauchen nicht anzunehmen, daß Ari die übrigen Teile der Insel alle selber besucht hat; er hatte wohl Mitarbeiter, die an Ort und Stelle sammelten; es gab auch kundige Männer, die er befragen konnte, wenn er sie z. B. während der Tagung des Allthings traf. Der Bischof wird nicht gezögert haben, nach dem Allthingsbeschluß die Erkundigungen rasch voranzutreiben, und so wird schon um 1100 Ari sich damit beschäftigt haben. Die Genealogien in der ersten Fassung seiner *Íslendinga bók* waren eine Frucht dieser durch mehrere Jahre hindurch betriebenen Sammelarbeit.

Es ist wahrscheinlich, daß es nicht immer leicht war, die Besitzverhältnisse genau festzulegen; es gab gewiß Streitigkeiten zwischen einzelnen Bauern über das Recht an bestimmten Grundstücken, wie wir das aus den Sagas mehrfach erfahren. In einem solchen Fall war es notwendig, genau die Ansprüche festzustellen, und das konnte nur gelingen, wenn man die Erbfolge festlegen konnte. Das führte zur Aufzeichnung der Geschlechterlisten.

⁹¹ Vgl. Haldórr Hermansson, *Islandica* XXXI (1945) S. XVI—XVII.

Noch ein zweiter Umstand führte dazu, solche Feststellungen zu machen. Im Jahre 1117 wurde auf dem Allthing bestimmt, daß die Gesetze schriftlich aufgezeichnet werden sollten. Das Odalsrecht oder das durch Erbe bestimmte freie Besitzrecht am Boden mußte also genau festgelegt werden. In den norwegischen Gesetzen galt dafür die Bestimmung, daß der Boden seit wenigstens vier bis sechs Generationen im Besitz der Sippe gewesen sein mußte; verfuhr man nach denselben Maßstäben auf Island, so mußte man den Nachweis bis auf die Zeit der Landnahme führen⁹². Die Verhandlungen über die schriftliche Fixierung der Rechte werden mehrere Jahre in Anspruch genommen haben, und so konnten die von Gizurr angestellten Erkundigungen an von anderen unternommene Untersuchungen anknüpfen. Das würde dann auch erklären, daß Ari so viel über die Genealogien der Großbauern in seine Bestandaufnahme aufnehmen konnte.

Im Anfang werden ihm die Notizen von allen Seiten zugekommen sein, und er hat sie deshalb in der Form von *schedulae* aufgezeichnet. Es ist natürlich fraglich, ob er über eine bloße Sammlung von Notizen hinausgekommen ist⁹³. Aber wenn man bedenkt, wie planmäßig dieses Verzeichnis der *landnáma* gemacht wurde, so muß man wohl an einen Autor denken, der mit viel Überlegung die Methode dieser Arbeit festgelegt hat. Wen kann man sich dazu besser veranlagt denken als eben Ari?

Diese Arbeit wird äußerst sachlich eingerichtet gewesen sein. Die kurzen Erzählstücke, die in den späteren Fassungen der *Landnáma bók* aufgenommen worden sind, sind teilweise Exzerpte aus den Sagas, teilweise aber auch Traditionen, die mündlich innerhalb der Sippen lebten. Ari kann davon mancherlei gehört und aufgezeichnet haben, aber es ist recht unwahrscheinlich, daß er sie in seine für den Bischof gemachte Übersicht aufgenommen hat; man kann höchstens mit einer kurzen Bemerkung rechnen, wie z. B. daß der erste Siedler Ingólfr nach Island kam, als Haraldr hárfagri zwölf Jahre König über Norwegen gewesen war.

Ari hat also in den ersten Jahrzehnten des 12. Jahrhunderts sich mit großer Energie dieser Sammelarbeit gewidmet; damit hat er auch die Gelegenheit, gehabt die Grundlage für seine *Íslendinga bók* zu legen.

⁹² Vgl. Barði Guðmundsson, *Skirnir* 112 (1938) S. 1—22.

⁹³ Nach Jón Jóhannesson, *Gerðir Landnáma-bókar* (1941) S. 222.

133. Im Jahre 1119 wurde auf dem westisländischen Bauernhofe Reykjahólar eine stattliche Hochzeit gefeiert, wobei es fröhlich herging. Die *Þorgilssaga ok Haflíða*, die den Anfang der *Sturlungasaga* bildet, erzählt davon, daß es dort mancherlei Vergnügungen gegeben hat: Tänze, Ringkämpfe und Sagaerzählungen. Sieben Tage dauerte das Fest. Ein gewisser Hrólfr von Skálmarnes trug eine Saga vor, die von einem Wiking Hróngviðr und einem Heerkönig Óláfr handelte und weiter von dem Raub am Grabhügel eines gewissen Þráinn und von Hrómundr Gripsson; die Saga enthielt manche Strophen. Hrólfr hatte diese Saga selber zusammengestellt. Der Priester Ingimundr Einarsson erzählte aber eine Saga von Ormr Barreyjarskáld mit vielen Strophen und zum Schluß mit einem *flokkr*, den Ingimundr selber gedichtet hatte⁹⁴.

Die Quelle ist durchaus zuverlässig; wir haben mithin keinen Anlaß, an der Richtigkeit dieser Mitteilung zu zweifeln. Die *Orms-saga* ist ganz verschollen; weil aber die *Snorra Edda* einige Strophen von diesem Dichter anführt, ist er eine historische Person; die Saga war also eine wohl romantisch ausgeschmückte Dichterbiographie. Die andere Saga ist auch nicht erhalten; wir wissen nur, daß König Sverrir sie mit besonderem Vergnügen gehört hat; er soll gesagt haben, daß er solche *lygisögur* als die unterhaltendsten betrachte⁹⁵. Mehrere Forscher haben diesen Hinweis auf Sverrirs Urteil als eine späte Interpolation betrachtet⁹⁶. Aber Halldór Hermansson hat mit Recht dazu bemerkt, daß gerade eine solche Bemerkung nur von einem Verfasser herrühren kann, der sie von König Sverrir entweder selber gehört oder jedenfalls von einem Gewährsmann erfahren hat⁹⁷; das muß also noch während Sverrirs Leben oder kurz nach seinem Tod gewesen sein. Das macht die Notiz über die Hochzeit von Reykjahólar unanfechtbar.

Wir kennen die *Hrómundarsaga* des Jahres 1119 nicht; sie war höchstwahrscheinlich die Grundlage für die *Griplur*, eine rímur-Dichtung des 14. Jahrhunderts⁹⁸; weil diese rímur dieselben

⁹⁴ *Sturlunga saga* (Ausgabe Kaalund) I, 22. Über diese Stelle und die später hinzugefügten Interpolationen vgl. Heusler, *Die Anfänge der isländischen Saga* (Berlin 1914) S. 20—26.

⁹⁵ Vgl. *en þessari sögu var skemt Sverri konungi, ok kallaði hann slíkar lygisögur skemtiligstar*.

⁹⁶ Vgl. A. L. Andrews, *MPh* IX (1912) S. 386—397 und Heusler a. a. O. S. 20—26.

⁹⁷ Vgl. seine Ausgabe in *Islandica XXXI* (1945) S. XXIV.

⁹⁸ Vgl. F. Jónsson, *Rímnasafn* I (1934) S. 351—408 und B. K. Þórólfsson,

Hauptpersonen haben wie die Saga von Hrólf af Skálmarnesi, dürfen wir behaupten, daß es auch diese Saga war, die, wenn auch nach jüngerem Geschmack umgearbeitet, noch im 14. Jahrhundert erzählt wurde. Diese *Hrómundarsaga Gripssonar*, wie wir sie wohl nennen dürfen, war eine typische Wikingersaga; sie berichtete von Personen, die lange vor der eigentlichen historischen Zeit lebten und kann deshalb mit dem später dafür eingeführten Namen *fornaldarsaga* bezeichnet werden.

Welcher Art war diese *sagnaskemtun* auf der Hochzeit von Reykjahólar? Die beiden angeführten Beispiele sind durch die große Menge der darin vorkommenden Strophen gekennzeichnet. Die Saga von Ormr ist die Geschichte eines Dichters, und deshalb bilden die von ihm überlieferten Strophen den Grundstock seiner Lebensgeschichte. Man kann sie deshalb mit der *Kormáks saga* oder der *Hallfróðarsaga* vergleichen, einerlei ob die darin angeführten Strophen echt sind oder erst später vom Verfasser hinzugedichtet worden sind. Der Typus dieser Saga läßt sich also bestimmen als die Lebensgeschichte eines Skalden, und es war das Interesse für die Dichterpersönlichkeit, das hier maßgebend war. Man kann sagen: sie ist ein Sproß der Beschäftigung mit der Skaldik.

Anders war die Geschichte von Hrómundr. Auch hier hören wir von zahlreichen Strophen. Man bekommt den Eindruck einer *fornaldarsaga*, die man als Eddastücke wie die *Helgakviða Hjörvarðssonar* oder die Lieder von Jung Sigurd betrachten kann: ein heroisches Lied mit verbindenden Prosastücken untermischt⁹⁹. Auch in diesem Fall sind also die Strophen die Hauptsache: von einer Saga im später üblichen Sinn dieses Wortes kann man nicht sprechen.

Wenn der Verfasser des ersten grammatischen Traktats über das damalige Schrifttum in der isländischen Sprache redet, nennt er mit keinem Worte die Sagas. Um 1180 gehörten diese also noch nicht zu den Literaturwerken, die aufgezeichnet wurden. Das ist aber selbstverständlich, denn das teure Pergament gebrauchten die Kleriker, die einzigen Schreibkundigen dieser Zeit, nur für solche Werke, die einem praktischen und besonders einem kirchlichen Bedürfnis entsprachen: heilige Schriften, Rechtsaufzeichnungen, genealogische Notizen. Für die Unterhaltungsliteratur war die Zeit der Niederschrift noch nicht gekommen.

Rímur fyrir 1600 (Kopenhagen 1934) S. 353—363. Die erhaltene *Hrómundarsaga Gripssonar* geht aber wieder auf die *rímur* zurück, vgl. F. Jónsson, *Litt. Hist.* II S. 802.

⁹⁹ Vgl. Ursula Brown, *SBVS XIII* (1947—1948) S. 51—77.

Das schließt keineswegs aus, daß man damals schon gerne und gut erzählte. Die Nachricht über die Hochzeit von Reykjahólar beweist das schon zur Genüge, und ich sehe gar keine Veranlassung dazu, anzunehmen, daß der Verfasser der *Borgils saga ok Haflíða* deshalb darüber gesprochen hat, weil es eine damals Aufsehen erregende Neuigkeit war¹⁰⁰. Denn wenn die Geschichte von Hrómundr zu vergleichen ist mit einer Dichtung wie dem Lied von Helgi Hjörvarðsson, so kann man feststellen, daß solche halb prosaische, halb poetische Heldensagen schon längst bekannt waren. Magnus Olsen hat darauf aufmerksam gemacht, daß eine *Haddingssaga* schon vor 1120 bestanden haben muß, weil er in einer anonymen Strophe, die in der *Sturlungasaga* (I S. 32) mitgeteilt wird, die Namen Ambhǫfði, Örknhǫfði und Hjarthǫfði als Anspielungen auf die in der von Saxo Grammaticus mitgeteilten Haddingssaga auftretenden Namen Vagnhǫfði und Haflí erblicken möchte¹⁰¹. Aber auch der dänische Verfasser Saxo teilt uns mit, daß ein gewisser Arnoldus Tylensis im Jahre 1167 im Gefolge des Erzbischofs Absalon war, der vieles von alten Sagen zu erzählen wußte; der dänische König fand so viel Gefallen daran, daß er den Bischof bat, diesen Isländer bei sich behalten zu dürfen¹⁰². Man nimmt an, daß Saxo einen beträchtlichen Teil der Sagen, die er in den ersten neun Büchern seiner Geschichte mitteilt, eben von ihm erfahren hat¹⁰³. Nun fügt Saxo in diese alten Vorzeitsagen oft Gedichte in verschiedenen lateinischen Versmaßen ein, und so bekommen wir auch hier den Eindruck von mit vielen Strophen versehenen fornaldarsagas.

Die Menschen dieser Zeit haben solche Geschichten als Überlieferungen aus der Vergangenheit betrachtet. Denn wenn nicht im eigentlichen Sinn historisch, halbgeschichtlich waren diese Figuren der Wikingerzeit doch gewiß. Der Hrómundr, von dem auf der Hochzeit von 1119 erzählt wurde, war aus Telemarken gebürtig und wird in der Landnámabók als Urgroßvater des ersten Besiedlers Islands Ingólfr erwähnt; er wird also in der ersten Hälfte des achten Jahrhunderts gelebt haben¹⁰⁴. Das macht es dann auch wahrscheinlich, daß seit der Besiedlung Islands Gedichte, in denen

¹⁰⁰ Wie das A. Heusler a. a. O. S. 27 meint.

¹⁰¹ Vgl. MM 1944 S. 231—236.

¹⁰² Vgl. Ausg. von Olrik und Ræder S. 459—460.

¹⁰³ Man identifiziert diesen Arnoldus gewöhnlich mit dem isländischen Dichter Arnaldr Þórvaldsson.

¹⁰⁴ Vgl. M. Olsen, Heidersskrift til Gustav Indrebø (1939) S. 176—186.

seine Taten besungen wurden, aus Norwegen mitgenommen wurden¹⁰⁵. So dürfen wir schließen, daß die *fornaldarsaga* seit alters auf Island gepflegt wurde. Sie war als eine in sich gerundete Erzählung über Ereignisse und Personen aus einer weit zurückliegenden Vorzeit älter als die *Sippensaga*, die über das erste Jahrhundert nach der Besiedlung Islands berichtet.

134. Man hat auf Island immer gerne erzählt. Wenn die weit über die Insel verstreuten Bauern aus ihrer monatelangen Vereinsamung zusammenkamen, bei Festbesuchen wie in der Julzeit, auf Hochzeiten und besonders auf dem Allthing, so wollten sie die Neuigkeiten hören, die sich inzwischen draußen in der Welt begeben hatten. Wir haben schon § 125 die aufschlußreiche Mitteilung über Haldórr Snorrason besprochen, der auf dem Allthing von den Jugendtaten des norwegischen Königs Haraldr harðráði erzählte.

Das waren für die Besucher des Allthings Ausblicke in eine fremde, reichbewegte Welt, die weit hinter dem engen Horizont des einförmigen isländischen Bauernlebens aufleuchtete. Aber die Isländer waren reiselustig; sie mußten aus dem Ausland beschaffen, was ihrem kargen Lande fehlte: Korn und Holz, für die Kirche Honig, Wachs und Wein. Die Skalden haben sich weit herumgetrieben und besuchten die Königshöfe in Norwegen, Schweden und Dänemark, gelangten aber auch nach England, Irland und den übrigen westlichen Inseln. Bischöfe zogen für ihre Weihe nach Hamburg und später nach Nidaros; bald fangen auch die Reisen nach den heiligen Stätten der Christenheit, Rom und Jerusalem an. Wie wird man die Pilger, wenn sie einmal wieder zurückgekehrt waren, über ihre Erlebnisse befragt haben!

Wir haben schon dargestellt, wie Ari über die Ereignisse in Norwegen Nachrichten bekommen hat. Oddr Kolsson war um 1060 als kaum Zwanzigjähriger nach Norwegen gefahren und hatte bei Trondheim einen gewissen Þorgeirr af ráðskollr getroffen, der damals schon 70 bis 80 Jahre alt gewesen sein muß, weil er die Ermordung des Jarls Hákon 995 erlebt hatte.

Als im Jahre 1135 der eben geweihte Bischof Magnús Einarson nach Island zurückgekehrt war, erregte seine Ankunft auf dem Allthing so großes Aufsehen, daß die Männer die Gerichtsverhandlungen verließen und sich um den Bischof drängten, der ihnen erzählte, was er im Ausland gehört und erfahren

¹⁰⁵ Vgl. Ursula Brown a. a. O.

hatte¹⁰⁶. Jung, aber nicht weniger aufschlußreich ist die Notiz in C. 45 der *Laxdælasaga*, daß Kjartan auf seiner Hochzeit die Gäste mit Erzählungen seiner Reisen belustigte.

Es ist nicht zu verwundern, daß die Isländer als gute Erzähler bekannt waren. Wir sprachen schon von Arnoldus Tylensis, der sogar in Dänemark Aufsehen erregte. Ein Jahrhundert später können wir Sturla Þórðarson nennen, der durch den Vortrag der *Huldar saga*, die von einer *trollkona* handelte, sich die Gunst des auf ihn erzürnten Königs Magnús Hákonarson zurückerwarb. Die Sturlunga saga¹⁰⁷ gibt ein anschauliches Bild davon, wie die Schiffsmannschaft, als er zu erzählen anfang, von allen Seiten nahte, um ihm zuzuhören.

All dies sind Geschichten und Erzählungen ganz anderer Art als die eigentliche Saga in dem Sinn von Sippengeschichte. Wenn der Verfasser der *Hungrvaka* um 1200 von *sögur* spricht, hat er damit wohl Heiligen- oder Apostelgeschichten im Auge. Wir bekommen den Eindruck, daß der Stoff solcher *sögur* sich immer mehr erweiterte. Die ältesten Beispiele waren wie die *fornaldarsögur*. Unter den Fittichen der Kirche entwickelten sich die Lebensgeschichten von Heiligen, besonders von den Bischöfen, die schon bald durch von ihnen bewirkte Mirakel ebenfalls als Heilige verehrt wurden. Bald folgen die norwegischen Könige Olaf Tryggvason und Olaf Haraldsson, die als die Bekehrer ihres Volkes hoch verehrt wurden und von denen ebenfalls Lebensgeschichten geschrieben wurden. Hier mischt sich aber ein rein historisches Element ein, denn sie waren ja eben als Könige auch geschichtliche Persönlichkeiten. So gleitet die Hagiographie unbemerkt in eine Historiographie über. Andere norwegische, aber auch dänische Fürsten kommen an die Reihe, bald auch die Jarle der Orkaden und Färöer.

Die Isländersaga ist die letzte Blüte am üppigen Baum der isländischen Erzählkunst. Für die Periode, die wir hiermit zum Abschluß bringen, hat sie noch keine Bedeutung. Man kann höchstens von Vorstufen reden: z. B. anekdotenhafte Kurzformen, wie die *frásagnir* in der *Landnámabók*, unter günstigen Umständen eine Kurzgeschichte oder *pátttr*. Aber aufs Pergament gelangt vorläufig noch nichts, höchstens könnte man an *schedulae* denken, auf denen man solche Denkwürdigkeiten vermerkte. Wir verschieben also das Problem der Entstehung der Isländersaga bis zum zweiten Band.

¹⁰⁶ Vgl. *Hungrvaka* c. 13.

¹⁰⁷ Ausg. Kaalund II S. 325—326.

4. Band: Geschichte der nordischen Sprachen, besonders in altnordischer Zeit. Von ADOLF NOREEN. 3., vollständig umgearbeitete Auflage. VII, 239 Seiten. 1913. DM 6,75
5. Band: Germanisches Recht. Von KARL VON AMIRA. — 4. Auflage bearbeitet von KARL AUGUST ECKHARDT. 2 Bände. Ganzleinen.
 1. Band: Rechtsdenkmäler. XVI, 252 Seiten. 1960. DM 28,—
6. Band: Geschichte der englischen Sprache. Historische Syntax. Von EUGEN EINENKEL. 3., verbesserte und erweiterte Auflage. XVIII, 222 Seiten. 1916. DM 8,10
7. Band: Geschichte der mittelniederdeutschen Literatur. Von HERMANN JELLINGHAUS. 3., verbesserte Auflage. VIII, 90 Seiten. 1925. DM 6,75
8. Band: Deutsche Versgeschichte mit Einschluß des altenglischen und altnordischen Stabreimverses. Von ANDREAS HEUSLER: 2., unveränderte Auflage. 3 Bände. Ganzleinen.
 1. Band, Teil 1 und 2: Einführendes, Grundbegriffe der Verslehre. Der altgermanische Vers. V, 314 Seiten. 1956. DM 30,—
 2. Band, 3. Teil: Der altdeutsche Vers. VIII, 341 Seiten. 1956. DM 32,—
 3. Band, Teil 4 und 5: Der frühneudeutsche Vers. Der neudeutsche Vers. V, 427 Seiten. 1956. DM 40,—
10. Band: Germanische Heldensage. Von HERMANN SCHNEIDER. 2 Bände.
 1. Band: 1. Buch: Deutsche Heldensage. 2., durch einen Anhang erweiterte, sonst unveränderte Auflage. VIII, 556 Seiten. 1962. Ganzleinen DM 56,—
 2. Band, 1. Abteilung, 2. Buch: Nordgermanische Heldensage. VII, 327 Seiten. 1933. DM 13,50
 2. Band, 2. Abteilung, 3. Buch: Englische Heldensage. Festländische Heldensage in nordgermanischer und englischer Überlieferung. Verlorene Heldensage. VIII, 181 Seiten. 1934. DM 9,75
11. Band: Romania Germanica. Sprach- und Siedlungsgeschichte der Germanen auf dem Boden des alten Römerreiches. Von ERNST GAMILLSCHEG. 3 Bände. Wird nur komplett abgegeben. Ganzleinen DM 98,—
12. Band: Altgermanische Religionsgeschichte. JAN DE VRIES. 2., völlig neu bearbeitete Auflage. 2 Bände. Ganzleinen.
 1. Band: Einleitung—Vorgeschichtliche Perioden — Religiöse Grundlagen des Lebens — Seelen- und Geisterglaube — Macht und Kraft — Das Heilige und die Kultformen. XLIX, 505 Seiten mit 11 Tafeln und 13 Textabbildungen. 1956. DM 44,—
 2. Band: Die Götter — Vorstellungen über den Kosmos — Der Untergang des Heidentums. VI, 492 Seiten mit 12 Karten, 11 Tafeln, 9 Textabbildungen. 1957. DM 44,—
13. Band: Geschichte der deutschen Poetik. Von BRUNO MARKWARDT. 6 Bände. Ganzleinen.
 1. Band: Barock und Frühaufklärung. 2., um einen Nachtrag erweiterte Auflage. XII, 512 Seiten. 1958. DM 42,—
 2. Band: Aufklärung, Rokoko, Sturm und Drang. VIII, 692 Seiten. 1956. DM 54,—
 3. Band: Klassik und Romantik. VIII, 730 Seiten. 1958. DM 58,—
 4. Band: Das neunzehnte Jahrhundert. VIII, 750 Seiten. DM 58,—
14. Band: Geschichte der deutschen Elegie. Von FRIEDRICH BEISSNER. 2. Auflage. XII, 246 Seiten. 1961. Ganzleinen DM 28,—
15. Band: Altnordische Literaturgeschichte. Von JAN DE VRIES. 2 Bände.
 1. Band: Übergang und Vorbereitung (1100—1150) — Aufstieg und Wiederbelebung (1150—1200) — Die Zeit der Vollendung (1200 bis 1250) — Der Verfall der alten Kunstformen (1250—1300) — Das Spätmittelalter. 532 Seiten. 1942. DM 30,—
17. Band: Deutsche Wortgeschichte. Von FRIEDRICH MAURER und FRIEDRICH STROH. 2., neubearbeitete Auflage. 3 Bände. Ganzleinen.
 1. Band: VIII, 492 S. 1959. DM 35,—
 2. Band: VI, 619 S. 1959. DM 44,—
 3. Band: Register, bearbeitet von Heinz Rupp. VI, 186 Seiten. 1960. DM 18,—

PT 7156.V7 1964

ledl,circ

v.1 C.1

Altnordische Literaturgeschichte.



3 1862 004 085 375

University of Windsor Libraries

DATE DUE

RETURNED
JAN 18 1971

RETURNED
JAN 03 1971

PT

7156

.V7

1964

v.1

119767

Vries, Jan de.

Altnordische Literaturgeschichte.

PT

7156

.V7

1964

v.1

