

KAPITEL III

Die Wikingerzeit bis zur Landnahme Islands

48. 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 der ersten Hälfte des 9. Jahrhunderts datiert werden. Das *Skáldatal* erzählt¹⁾, daß er auf die schwedischen Könige EYSTEINN BELI und BIQRN A HAUGI Preislieder gemacht hat, und diese Mitteilung wird noch dadurch gestützt, daß nach der *Egilssaga*²⁾ sein Nachkomme ARINBJÖRN erzählt haben soll, er habe in einer Nacht eine *Høfuðlausn* von zwanzig Strophen gedichtet, um den Zorn des Königs BJÖRN zu beschwichtigen. 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 LÖDBRÓK gleichsetzt) bekommen hatte, beschrieben hat. Daneben kennen wir noch einige andere Strophen, deren Wert bedeutend geringer ist.

Diese Ragnarsdrápa gibt Anlaß zu mancherlei Problemen, deren Lösung ungemein schwierig ist. Sie zeigt die normale Form einer drápa, denn sie hatte 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 HAMDIR und SØRLI in ERMANARICHS Halle, 2. die Sage von HILDR und dem Hjadningenkampf, 3. die Mythe von GEFJÓN, die mit ihren Ochsen Seeland von Schweden losflügt, 4. die Mythe von THORS Kampf mit der Weltschlange. Daneben gibt es noch einige Strophen, die zum Anfang des Gedichtes gehören.

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

germanen, während über Malkunst sonst nichts verlautet. Es ist aber sehr überraschend, daß schon im Anfang des 9. Jahrhunderts so reich verzierte Schilder in Skandinavien bekannt gewesen sein sollen, von denen übrigens in den zahlreichen Bodenfunden der Wikingerzeit kein einziges Exemplar zu Tage gefördert wurde. Noch eigentümlicher ist es, daß Lieder, in denen ein schön bemalter Schild beschrieben wird, damals ziemlich häufig gewesen sind, denn auch von PjÓDÓLFR und EGILL sind sie gedichtet worden.

Man hat an fremde Vorbilder für diese Dichtart 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 machen³). 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 Schilder 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 hendingen noch sehr unregelmäßig angebracht werden und die *dróttkvætt*-Strophe also noch nicht ihre feste Form bekommen hat (s. § 39). Die Sprache 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 verwickeltesten 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 Kenninge, und zwar neben mythologischen Prunkstückchen wie *Þrúðar þjófs ilja blað* (Str. 1) oder *Svölnis salpenningr* (Str. 12), auch weithergeholt Vergleiche wie *segls saums andvanar Naelfara siglur* (Str. 5). Wir finden hier sogar auch schon Beispiele der Rätselkenninge; *ofljóst* sind *Foglhildr* für *SVANHILDR* (Str. 6) und *undirkúla Ala* für *STEINN* (oder *EYSTEINN*) in einer Strophe eines anderen Liedes (falls dieses mit Recht ihm zugeschrieben wird). 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 § 41 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 Kenninge ist nicht einem Einfall des Augenblicks zuzuschreiben, sondern sie ist nur denkbar als eine Weiterbildung aus einfacheren Anfängen. Daß einige dieser Kenninge damals geradezu epochemachend waren, ersehen wir daraus, daß sie von Dichtern aus der Zeit von *HARALDR HÁRFAGRI* nachgeahmt wurden⁴⁾.

¹⁾ Snorra Edda III, S. 251—252, 307—314. — ²⁾ c. 62. — ³⁾ Rosenfeld, ZfdPh 61, S. 232ff. glaubt dennoch an einen Zusammenhang und denkt an eine pontische Vermittlung. — ⁴⁾ Vgl. *þrúðar þjófs ilja blað* mit *fjalla Finns ilja brú* (*Þjóðólfr* Skj 1, 17, Str. 13) und *Svölnis salpenningr* mit *Sváfnis salnæfrar* (*Þorbjörn hornklofi*, Skj 1, 23 Str. 11).

49. Es scheint mir auf Grund dieser Erörterungen nicht möglich, den Zweifel an der Echtheit von BRAGIS Strophen ganz zu beheben. Es bleibt befremdend, daß schon so früh die Skaldenkunst 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 Kenninge einen Hinweis auf die Kreise, die für diese Entwicklung maßgebend gewesen sind: mehrere Kenninge 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 bemaltes Schild beschrieben wird, und das ein Preislied auf den mildtätigen Gönner ist, soll 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 Kenninge gedacht, mit denen er den Schild geschmückt hat. Die Beschreibung von THORS Kampf mit der Weltschlange gibt uns ein scharfes Bild der einzelnen Situationen, wie z. B. die Strophe 17:

*ok borðróins barda
brautar þvengr enn ljóti
á haussprengi Hrungnis
hardgeðr neðan starði¹⁾.*

Die Situation ist gut gezeichnet; die Kenninge drücken die riesigen Kräfte der beiden Gegner glücklich aus, denn THOR, der eben im Begriff ist, mit seinem Hammer JÖRMUNGANDR's Kopf zu zerschmettern, wird als HRUNGNIS 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 *borðróinn* lenkt die Gedanken von dem Ungeheuer nach dem Bild der auf dem Ozean fortstrebenden Schiffe ab. Aber wenn EINARR SKÁLAGLAMM die Wörter *borðróinn barda* in einer Stegreifstrophe 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.

¹⁾ Das bedeutet: Und der häßliche Riemen der Straße des Ruderschiffes stierte mit hartem Sinn von unten auf Hrungnis Schädelspalter.

50. Ein anderes Schildgedicht aus der Frühzeit der Skaldenpoesie ist uns von PJÓDÓLFR ÓR HVÍNI bewahrt geblieben. Von diesem Lied, das *Hauslǫng* genannt wird, sind 20 Strophen erhalten; es gibt ebenfalls eine Beschreibung der Darstellungen auf einem Schild, das PORLEIFR HINN SPAKI dem Dichter gegeben hatte. Die Strophen behandeln ausführlich LOKIS Abenteuer mit dem Riesen PJAZI und THORS Kampf mit HRUNGNIR. 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 epische Behandlung der Mythe, die weit über den Inhalt der abgebildeten Szene hinausgeht.

Weil PJÓDÓLFR ausführlicher als BRAGI die Göttergeschichten behandelt, ist seine Darstellung lebendiger und voller. Selbstverständlich ist sie für Hörer bestimmt, die schon im voraus die Mythe genau kannten, und in gewählten Kenningentauschungen ausgedrückte Andeutungen können uns deshalb dunkel bleiben. Übrigens ist die *Hauslǫng* nach der Art der Behandlung der *Ragnarsdrápa* sehr ähnlich. Die metrische Form zeigt noch einige Freiheiten (Zeilen ohne *skothending*); die Kenningentauschungen sind mit verschwenderischer Fülle über die Strophen ausgestreut und zuweilen sehr verwickelt. So versteht es der Dichter, den Ochsen, den die Götter braten, als PJAZI in Adlergestalt zu ihnen kommt, nirgends mit dem einfachen Namen zu nennen, sondern mit den folgenden gekünstelten Umschreibungen anzudeuten: *árgefnar marr, tólhreinn, þrymseilar hvalr, okbjorn*. In den sieben Strophen, die von THORS Abenteuer mit HRUNGNIR handeln, finden wir nicht weniger als 11 Kenningentauschungen für diesen Gott, und es gibt daneben fast ebenso viele Umschreibungen für LOKI und einen Riesen. Die Art der Kenningentauschungen weist auch hier auf eine lange vorhergehende Kunstübung hin; *valkastar bǫru mår* für „Adler“ ist nicht aus direkter Anschauung entstanden (wie das z. B. mit *Brísings goða girdipjófr* für LOKI wohl der Fall sein kann), sondern eine Häufung von ineinander geschachtelten Kenningentauschungen. 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 HRUNGNIR-Mythe als Gott angedeutet wird (*Jardar sunr, Ullar mágr, Baldrs of-barmi*), aber sobald der Kampf angefangen ist, häufen sich die Kenningentauschungen, 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 nacheilt, wird schön ausgedrückt durch *lagði arnsúg*. Daß der Dichter hier mit Sorgfalt seine Wörter gewählt hat, sehen wir auch aus den reichen Reimbildungen dieser Zeilen:

*ern at oglis barni
arnsúg, fadir 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*.

Der Dichter der *Haustlong* ist ein gewandter Verseschmied, dem es aber zuweilen nur durch sprachliche Kunstgriffe gelingt, die Strophe abzurunden. Die schon oben (in § 45) besprochene Tmesis *Id-unnr* ist ein Beispiel für diese eigenwillige Sprachbehandlung, aber auch die verwinkelten Kenninge 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 Kenninge 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 hat.

51. 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 RQGNVALDR HEÐUMHÆRI 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 *Þjóðólfur inn hvínverski* bezeichnet; es wäre deshalb in der Zeit von HARALDR INN HÁRFAGRI gemacht worden. Eine so frühe Entstehungszeit des *Ynglingatal* ist aber aufs höchste befremdend, weil Eigentümlichkeiten der Form dagegen zu sprechen scheinen. In sprachlicher Hinsicht ist zu bemerken, daß der Dichter mehrgliedrige Kenninge von sehr verwickelter Art verwendet, wie z. B. *vágr svigðis geira* für „Met“ (eig. Welle der Lanzen des Ochsen) und daß er zuweilen die Beschreibungen für bestimmte Begriffe (Horn, Galgen, Hel usw.) in immer wechselnder Form zu variieren liebt. Man denkt dabei eher an eine Zeit, die alte Überlieferungen als dichterisches Spiel gepflegt hat, als an das 9. Jahrhundert, dem man mehr Unmittelbarkeit der Poesie zutrauen möchte.

In metrischer Hinsicht ist zu bemerken, daß das Lied in streng durchgeführtem *kviðuháttir* abgefaßt ist; das alte Langzeilenmaß hat man so abgewandelt, daß An- und Abvers durch die feste Zahl der Silben (bzw. 3 und 4) voneinander unterschieden werden¹⁾; die kleine Silbenzahl der Zeilen zwingt den Dichter dazu, den Satz über die einzelne Langzeile hinauszuführen und sogar die Helminggrenze zu vernachlässigen. Diese Behandlung des Verses steht in merkwürdigem Gegensatz zum Charakter der eddischen Poesie.

Auf Grund dieser und anderer Erwägungen hat schon S. BUGGE die übliche Zeitbestimmung des Gedichtes bestritten und ist zu dem Ergebnis gelangt, daß das *Ynglingatal* in der Mitte des 10. Jahrhunderts in England gedichtet worden sei²⁾. 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 *Ynglingsaga* gemacht haben sollte³⁾. 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 behandeln.

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. § 189) behandelt wird, hat F. JÓNSSON angenommen, daß diese beiden Darstellungen auf eine gemeinsame Quelle zurückgehen sollen, 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 haben⁴⁾. Das verträgt sich nun zwar 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. Andrerseits 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 *þula* (s. § 12), die dazu geeignet war. Den Schmuck mit den zahlreichen Kenningan hat diese alte *þula* wohl nicht gehabt: sie hat in schlichter Sprache diese Tatsachen mitgeteilt. Hat es eines irischen Vorbildes für Lieder solcher Art bedurft? Wäre das der Fall, so hätte ein solches Vorbild doch frühestens erst im 10. Jahrhundert wirken können, und damit stehen wir vor der unlösbaren Frage, wie die Todesart von Fürsten aus dem 5. Jahrhundert bis zu dieser Zeit hat bewahrt bleiben können. Denn es ist doch wohl undenkbar, daß man diese Mitteilungen damals einfach ersonnen haben sollte. Ist es erlaubt, für so frühe Zeit Merkverse dieser Art anzunehmen? Die Antwort scheint mir JORDANES zu geben, der eine Stammtafel der goti-

schen Könige gekannt hat, in der von jedem Fürsten mitgeteilt wurde, wessen Sohn er war, wo er geboren und gestorben war⁵). Jetzt dürfen wir für das *Ynglingatal* eine schwedische Grundform voraussetzen, weil die lange Reihe der schwedischen Ynglinge nur in der Überlieferung dieses Volkes gelebt haben kann. Den Einfluß der gotischen Poesie auf die schwedische haben wir aber schon früher (s. § 28) feststellen können. Es ist deshalb sehr wohl möglich, daß Merkverse der Art, wie JORDANES sie von den Goten gekannt hat, auch in Skandinavien nachgebildet wurden⁶). Einfluß der irischen Poesie kann also nicht für die Art solcher Gedichte angenommen werden; es scheint mir aber ziemlich überflüssig zu sein, die Form des längeren Kunstgedichtes, wie sie das *Ynglingatal* zeigt, darauf zurückzuführen.

¹⁾ 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. — ²⁾ *Bidrag til den ældste Skaldedigtnings Historie* (Oslo 1894) S. 108 ff.; auch schon Wadstein, *ANF* 11 (1895), S. 83—92: zwischen 1000 und 1135. — ³⁾ 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. — ⁴⁾ *ANF* 50 (1934), S. 184—195. — ⁵⁾ *De origine actibusque Getarum* c. 13: *vel quis quo parente genitus est, aut unde origo coepta, ubi finem effecit.* — ⁶⁾ Man hat dabei auch auf das Zeugnis der schwedischen Runeninschriften von Rök und Högby hingewiesen; s. auch E. Wessén, *Studier till Sveriges hedna mytologi och fornhistoria* (1924) S. 53—54.

52. 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 $2\frac{1}{2}$ Strophen. Daraus darf nicht gefolgert werden, daß wir hier nur die Trümmer eines alten Liedes vor uns hätten, in dem jeder König in drei Strophen behandelt wurde, wie das SCHÜCK angenommen hat; eher kann man sich denken, daß in der späteren Überlieferung eine alte kürzere Form durch Zutaten erweitert wurde¹⁾. Dann darf man aber weiter annehmen, daß bei dieser späteren Bearbeitung der skaldische Charakter stärker betont worden ist, indem dieser junge Umdichter daran Gefallen gefunden hat, bestimmte Begriffe immer wieder durch andere Kenninge zu umschreiben.

Auch die Durchführung eines regelmäßigen *kviðuháttir* könnte ihm zugeschrieben werden.

Wir wissen also vielleicht gar nicht, wie das alte *Ynglingatal* von Þjóðólfur ausgesehen haben mag. Es war wohl erheblich kürzer und auch weniger skaldisch als die uns überlieferte Redaktion. Aber auch das sind im Grunde nur Mutmaßungen, und jeder Forscher wird ihren Wert anders beurteilen.

Das Gedicht wurde zu Ehren eines norwegischen Königs Røgnvaldr Heidumhæri abgefaßt. Er war der Sohn von Óláfr Geirstadaálfr, dessen Vater wieder Godrødr inn Gofugláti war, den Snorri in seiner *Heimskringla* als *inn mikilláti* oder *veidikonungr* bezeichnet. Dieser war auch der Großvater von Harald Schönhhaar, so daß dieser und Røgnvaldr Neffen gewesen sind. Die geschichtlichen Quellen erwähnen diesen Røgnvaldr 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 um 875. Røgnvalds Vater Óláfr Geirstadaálfr ist aus der ersten Heirat von Godrødr geboren und Haralds Vater Hálfdan Svarti aus der zweiten Ehe. Bei Godrøds Tod war Óláfr zwanzig Jahre, während Hálfdan erst ein Jahr alt war. Die beiden Halbbrüder hatten also ein sehr verschiedenes Alter, und zwar so sehr, daß Óláfs Sohn Røgnvaldr ungefähr gleichaltrig mit Haralds Vater gewesen sein soll. Als dieser 875 die Regierung antrat, konnte Røgnvaldr 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 Schönhhaar zur Regierung gekommen war. Dann darf es uns nicht verwundern, daß die geschichtlichen Quellen von ihm nichts zu erzählen wissen²).

Ist König Røgnvaldr also historisch durchaus glaubwürdig, dann gilt das gleiche von dem Dichter Þjóðólfur, obgleich wir auch von ihm nicht mehr wissen, als Snorri uns mitteilt. Falls dieser das *Ynglingatal* für Røgnvaldr gedichtet hat, gehörte er also zu einer älteren Generation als Haraldr Schönhhaar. Das *Ynglingatal* und noch deutlicher das *Haustleng* 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.

¹⁾ Oft sind zwei Strophenhälften nur eine Variation desselben Gedankens, in der besonders die Kenningar etwas Neuartiges bringen. An einigen Stellen hat Nerman den Nachweis führen wollen, daß solche Verbreiterungen durch Entlehnungen an anderen Stellen des Gedichtes zustande gekommen seien (SNF 5, 1914, Nr. 1). — ²⁾ Ich sehe jedenfalls gar keinen Grund dazu, mit S. Bugge, *Bidrag usw.* S. 134 ff. Røgnvaldr als norwegischen König zu streichen und ihn zu einem Wikingerführer in England zu machen; vgl. auch B. Nerman, *MM* 1914, S. 65—75.

53. Mit **PORBJORN HORNKLOFI** treten wir in den Kreis der Hofdichter von **HARALD SCHÖNHAAR**. Was von ihm übrig geblieben ist, zeigt uns, daß er sowohl in den älteren volkstümlichen Versmaßen wie in dem strengen *dróttkvætt* vorzüglich zu dichten verstand. Nicht lange nach der entscheidenden Schlacht in dem Hafrsfjörð (um 885) hat er ein Preislied auf den König gemacht, das man nach der eigentümlichen Form der Einkleidung gewöhnlich *Hrafnsmál* nennt¹⁾. Der Dichter ist auf den originellen Gedanken verfallen, eine Walküre mit einem eben von dem Wahlplatz geflogenen Raben reden zu lassen; der Rabe gibt von den Ereignissen in dem Hafrsfjord auf die Fragen der Walküre eingehende Nachricht. Nachher aber wird über ganz andere Sachen gesprochen: die Heirat des Königs mit **RAGNHILDR** und die Einrichtung von **HARALDS** Hofstaat. Soll man hier zwei ursprünglich selbständige Lieder annehmen müssen, oder war es von Anfang an ein einheitliches Gedicht? Zwar ist es richtig, wie F. JÓNSSON hervorgehoben hat²⁾, daß in beiden Teilen dieselbe Idee des Gespräches zwischen Walküre und Raben gefunden wird, aber ist es wirklich so unwahrscheinlich, daß ein Dichter zweimal einen glücklichen Fund ausnutzt?

Jedenfalls gibt es in mehreren Hinsichten einen bedeutenden Unterschied zwischen den beiden Teilen. Und zwar nach Inhalt, Form und Überlieferung. Der Inhalt des zweiten Teiles (Str. 15—23) behandelt das Gefolge **HARALDS**; es werden die Berserker, die Spielute und die Skalden genannt, und der Dichter läßt nicht nach, seine Geringsschätzung für das Gesindel der Possenreißer auszusprechen. Das ist nicht nur ein ganz anderes Thema als die Schlacht im Hafrsfjord, die in den Str. 1—12 besungen wird, sondern es kommt auch eine andere Stimmung zum Ausdruck. Wenn die

erste Strophe uns sagt, daß der Dichter von *odda iþróttir* singen will, so kann er damit doch nicht die Beschreibung von HARALDS hirð gemeint haben.

Auch in der Form gibt es Unterschiede. Während der erste Teil aus einer Frage der Walküre (Str. 3) und einer neun Strophen langen Antwort des Raben (Str. 4—12) besteht, zeigt der zweite Teil den regelmäßigen Wechsel von Frage und Antwort. Weiter ist zu bemerken, daß im ersten Teil ausschließlich *málaháttir* kommt, im zweiten Teil aber eine ziemlich willkürliche Mischung von *málaháttir* und *ljóðaháttir*. Weil in der eddischen Dichtung das letztere Versmaß besonders für Gespräche geeignet ist, könnte man sich denken, daß bei der schärferen Durchführung der Gesprächsform der Dichter auch unwillkürlich aus dem *málaháttir* in den *ljóðaháttir* überging. Und schließlich die Überlieferung. Die Hauptquelle ist die *Fagrskinna*, denn sie enthält fast die ganzen *Hrafnsmál*; erst Str. 1—6, sodann mit der Bemerkung „zu demselben Liede gehörig“ Str. 15—23 und endlich Str. 7—11, die sie aber Þjóðólfur ór Hvínti zuschreibt. Als zweite Quelle kommt daneben die *Heimskringla* in Betracht; hier führt SNORRI die Strophen 6—11 und 14 an. Schließlich steht Str. 12 in der *Snorra Edda* und Str. 13 in der *Haraldarsaga* der *Flateyjarbók*, auch hier wieder dem Þjóðólfur zugeschrieben. Wenn man diese aus verschiedenen Quellen hergeholt 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 Hafsfjord hat ÞORBJÖRN ein Lied gemacht, und zwar in *málaháttir*. Darin hat er wohl nach eddischen Vorbildern eine Walküre und einen Raben miteinander reden lassen und den Vogel als Augenzeuge 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 „Ringenträger“ angeredet hatte, beschreibt

jetzt, wie sie mit den Gaben des Königs prunken³). 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 Kjørví, 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.

¹⁾ Das Gedicht ist in den Quellen (namentlich *Fagrskinna* und *Heimskringla*) ohne Namen überliefert; spätere Forscher haben es auch *Haraldsmál* oder *Haraldarkvæði* genannt. — ²⁾ Literatur-Historia I, S. 427—428. — ³⁾ Ob Str. 17 eine alte Strophe ist, bezweifle ich. Es ist schon auffallend, daß sie mit demselben Worte *reifa* anfängt wie die vorhergehende Strophe 16, und daß sie die Kampfbereitschaft der Männer hervorhebt, die aber hier am Ende der Schlacht weniger angebracht zu sein scheint. In dieser Strophe finden sich auch die Übereinstimmungen mit den *Atlamál*, die wir noch sogleich besprechen werden.

54. 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 sein¹⁾.

Hat es eine Veranlassung zu dieser Erweiterung der älteren *Hrafnsmál* gegeben? Die Strophen 13—14, die über RAGNHILD handeln, sind nur schwierig 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. Dazu mußte erst 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 liegt²⁾. Aber die Feste bei dieser Heirat boten wohl die geeignete Gelegenheit, das alte Lied von der Hafrsfjordschlacht noch einmal vorzutragen, einige Strophen über die Königin hinzuzufügen³⁾ 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 STARKADD — darüber seinen Unwillen ausgesprochen.

Die *Hrafnsmál* hat eine Zwitterstellung zwischen dem Eddagedicht und dem skaldischen Preislied. Die reiche Verwendung von schmückenden Beiworten ist Merkmal der älteren lebensnäheren Poesie⁴⁾; typisch skaldisch sind die Kenning, die zuweilen recht verwickelter Art sind⁵⁾. 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 ist⁶⁾.

So entstand aus den Voraussetzungen der damaligen Verhältnisse ein Lied, in dem mehrere Dichtarten sich miteinander vermischt haben: das alte einfache Preislied, die mythologische Einrahmung und die an ein Lehrgedicht 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; im Schlußteil aber sehen wir nicht nur eine richtige Wechselrede, sondern auch das Bestreben nach harmonischem Bau: die Fragen der Walküre stehen immer in einer Strophe, die aus einem *málahátt*-Zeilenpaar und einer *ljóðahátt*-helming besteht, und die beiden letzten Antworten des Raben zeigen ebenfalls Gleichheit des Strophenbaues (nämlich $\frac{1}{2}$ *málahátt*- und eine ganze *ljóðahátt*-Strophe). Auch

der Wechsel der Versarten erhöht wesentlich die Lebendigkeit der Darstellung; ob für diese Vermengung von Versmaßen fremde Vorbilder anzunehmen sind, bleibt aber durchaus unsicher⁷⁾.

1) 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. — 2) Nehmen wir z. B. an, daß Eiríkr blóðóð, 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. — 3) Auf spätere Hinzudichtung deutet auch die Wiederholung der Zeile *konungr enn kynstóri* aus Str. 7 in Str. 14. — 4) s. Heinrichs, Stilbedeutung des Adjektivs im eddischen Heldenlied. — 5) *Friggjar faðmbyggvir* für „Odin“ (Str. 12), *Sváfnis salnæfrar* für „Schild“ (Str. 11; vgl. *Sváfnis salpenningsr* bei Bragi!), *Ymis hausreitir* für „Rabe“ (Str. 2). — 6) In Str. 17 stehen die Zeilen *hgmlur at slíta en hái briðta*, die merkwürdig zu *Atlamál* 37 *hgmlor slitnoðo, háir brotnoðo* stimmen. Daraus hat Genzmer ANF 40 (1924), S. 97—134 gefolgert, daß *Atlamál* diese Zeilen aus *Þorbjörn* übernommen haben soll, und daß dieser ein Attilied mit gerade diesen Zeilen gemacht hätte. Denn die Übereinstimmung mit dem Nibelungenlied soll die Ursprünglichkeit dieser Zeilen in einem eddischen Attilied dartun. Auch wenn die Gleichheit der Ausdrücke in den beiden Gedichten so groß wäre, daß man an einen unmittelbaren Zusammenhang zu denken genötigt wäre, folgt daraus noch keinesfalls, daß dieses ältere Attilied von *Þorbjörn* gedichtet und noch viel weniger, daß es zudem in demselben Jahre wie die *Hrafnsmál* entstanden sein sollte. Auch die Kenning *borðhólkvir* in Str. 4 der *Glymdrápa* (vgl. § 55) erinnert an *hvitbeðjar hólkvir* in *Atlakviða* Str. 30! — 7) Kuhn, PBB 63, S. 222 behauptet, daß *Þorbjörn* Heldenlieder gekannt haben soll, die aus einer westgermanischen Mundart übertragen waren, und daß er durch die metrischen Freiheiten dieser Poesie dazu gebracht wurde, *ljóðaháðtr*-Strophen einzufügen. Wäre das richtig, so könnte man an dänischen Einfluß denken, denn diese Eigentümlichkeit tritt nur in dem meiner Meinung nach später hinzugedichteten Schlußteil auf.

55. *ÞORBJÖRN* ist aber nicht nur der Dichter, der in den volkstümlichen Versmaßen Vorzügliches geleistet hat, sondern auch derjenige, der—soweit wir jedenfalls, urteilen 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. In diesem Liede werden die verschiedenen Großtaten von HARALDR HÁRFAGRI besungen: der Kampf mit Räubern und anderen Störern des Friedens, die zwei Seeschlachten in Møre, der Zug nach Gautland und nach den Inseln des Westmeeres. Wahrscheinlich hat er, wie A. HOLTS MARK¹⁾ annimmt, für jeden Abschnitt seines Gedichtes zwei Strophen gemacht; danach können wir die Zahl der verlorenen Strophen einigermaßen ermessen. Befremdend ist das vollständige Fehlen der Schlacht in 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 er früher einmal darüber ein anderes Lied gemacht hatte. Das ist jedenfalls gar nicht selbstverständlich. Man kann sich aber leicht denken, weshalb gerade diese Strophen dem Gedächtnis der späteren Geschlechter entchwunden sind; man hatte eben für diese Schlacht weit ausgiebigere Quellen und zwar in der anschaulichen Beschreibung, die PORBJORN selber in seinem älteren Gedichte davon gegeben hatte. Das skaldische Preislied enthält ja meistens nur sehr allgemeine Andeutungen über Kämpfe und Kriegszüge; die Kenninge ersticken das malerische Detail und sind für die späteren Geschichtsschreiber deshalb auch fast wertlos.

Die *Glymdrápa* wurde also jedenfalls 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 schärfter 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 Kenninge 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 gelungen. Aber erstarrt sind diese Umschreibungen gar nicht; es haftet noch etwas von der Bewegtheit der darunter liegenden Gedanken an diesem Spiel mit Wörtern, und ein maleri-

sches 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 dröhnd aufeinanderschlagen. 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 gekostet, die Strophen so zu drechseln, 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 wiederholt¹⁾. Die Kenning *randa rødd* (Str. 4) wird gesteigert zu *vigra songr* (Str. 7). Die schwerfällige Art mehrerer Umschreibungen ist wohl eine Folge der schwierigen Verstechnik; ihre Deutung wird noch durch die unübersichtliche Form des Satzzusammenhangs beeinträchtigt. In einer Strophe wie der 8. werden verschiedene ziemlich kurze Sätze durcheinander gewürfelt und ein Wort bleibt als Splitter irgendwo vereinzelt stehen, nur weil es als hending dort zu fungieren hatte²⁾.

Daß der Dichter der *Hrafnsmál* auch in diesem Preislied noch Einflüsse des eddischen Heldenliedes zeigt, verwundert uns nicht. ANNE HOLTS MARK hat schon darauf hingewiesen, daß die Verbindung *íordu auk gumnum* (in Str. 6) typisch eddisch ist; auch in der Kenning *holmreyðar hjalmr* klingt das Bild von FÁFNIR mit seinem *Egishjalmr* deutlich nach. Wir haben schon bemerkt, daß die Kenning *bordhölkvir* eine Entsprechung in der *Atlakviða* hat⁴⁾. Die Umschreibung *lindihjortr* für „Schiff“ erinnert an die Kenning *rakka hjortr* in HH I, 49; aber hier wird das Verhältnis wohl umgekehrt sein (s. § 126).

Denn wir können auch feststellen, daß die *Glymdrápa* auf spätere Dichter Einfluß geübt hat, und zwar nicht nur auf Skalden des 10. Jahrhunderts, wie *HALFRØDRS*⁵⁾ und *EINARR SKÁLAGLAMM*⁶⁾, sondern auch auf christliche Dichter des 12. Jahrhunderts⁷⁾. Dadurch ist die Bedeutung dieses Gedichtes für die altnordische Poesie gesichert. Das Preislied, das schon durch seinen Namen den Kampflärm, von dem es mit begeistertem Lob spricht, aneutet, war ein Prunkstück der ältesten Skaldenkunst.

¹⁾ Vgl. A. Holtsmark, *Þorbjörn Hornklofes Glymdrápa* (Oslo 1927) — ²⁾ *vébrautar* (Str. 1 und 2), *rausn* (Str. 1, 2 und 5), *hregg, dynr, hlif* (Str. 4 und 5), *prúðr* (Str. 6 und 8). — ³⁾ *riks* in der ersten Zeile und *sigr* in der letzten Zeile. Vgl. auch die zweite *helming* von Str. 5. — ⁴⁾ Das Wort *hölkvir* kommt außer an diesen Stellen nur noch einmal vor: *golfhölkvir* in Str. 5 von Bragis Ragnarsdrápa; vielleicht war diese Kenning *Þorbjörns* Vorbild. — ⁵⁾ *gunnmjós gennir* (Str. 6) von Hallfrðr in lv. 12 übernommen; vgl. auch *Skoglar dynr* in Str. 5 mit *Gunnar dynr* (Hallfr. lv. 13) und *œxa rymr* (Str. 7) mit *vígskýs rymr* (Hallfr. Erfidrápa Str. 7); hier sogar eine ganze Zeile: *rymr, knøttu spjær glymja*. — ⁶⁾ *vigra songr* (Str. 7) mit *sverða songr* in Str. 19 der Vellekla. — ⁷⁾ *menfergir bar margar* (Str. 8) mit *menfergir vas margan* in Str. 29 der Placitusdrápa und die Kenning *sólar gnapsstóll* für „Himmel“ in Str. 9 mit *sólar stóll* in Str. 1 der Leiðarvisan. Die Schlußstrophe der Glymdrápa wurde von Arnórr jarlaskald nachgeahmt (s. § 118).

56. Im *Skáldatal*¹⁾ werden die Skalden von HARALDR HÁRFAGRI genannt (außer den schon erwähnten *ÞORBJÖRN HORNKLOFI* und *ÞÍÓÐÓLFR HVNVERSKI*): AUDUN ILLSKÆLDA, QLVIR HNUFA, ÚLFR SEBBASON und GUTTORMR SINDRI. Die meisten von diesen sind nur leere Namen. Von ÚLFR SEBBASON ist uns keine einzige Strophe bewahrt geblieben, obgleich es von ihm eine besondere gewiß mit Strophen ausgestattete *Ulfs Sebbasonar ok Kvigs jarlssaga* gegeben hat. Er war ein Verwandter von AUDUN ILLSKÆLDA, der für eine drápa auf HARALD eine Stefstrophe von ÚLFR entlehnt haben soll. Deshalb wurde AUDUNS Gedicht *Stolinsteffa* genannt und bekam er selber den Zunamen *illskælda*. Diese Mitteilung finden wir in der jungen und unzuverlässigen *Skáldasaga*, die in die *Hauksbók* aufgenommen wurde²⁾; ganz erfunden wird sie wohl nicht sein; sie 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 entlehen, was man eben brauchte: Stoff, Behandlungsweise, metrische Form, sogar wortgetreue Zitate; auf dem Gebiete der volkstümlichen Eddapoesie scheut man sich nicht vor solchem literarischen Diebstahl. Die Skalden aber scheinen zur Sicherung ihrer Stellung als Hofdichter energisch gegen solche Übergriffe in ihr Eigentumsrecht Einspruch erhoben zu haben; in einer Poesie, deren Mangel an Originalität wir lebhaft empfinden, hat es also zu jener Zeit Raum für persönliche Erfindung gegeben; das macht uns wieder darauf aufmerksam, wie unendlich weit wir von dem Stilgefühl der Skalden entfernt sind.

Die *Skáldasaga* erzählt ein Abenteuer von den drei Skalden AUDUN, QLVIR und PORBJORN. Sie sollen um die Gunst von INGEBORG, der reichen Witwe von Hustad in Nordmære, 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 schmähliche 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 ist³⁾; damit ist aber die Erzählung als unhistorisch zu betrachten, und die Strophen müssen spätere Ausschmückung der Saga sein. Von AUDUN ist weiter nichts bewahrt als eine Halbstrophe, die in der 3. grammatischen Verhandlung 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 Kenninge⁴⁾.

Von QLVIR HNUFA erwähnt die *Snorra Edda* zwei Zeilen aus einem Gedicht, die den Kampf von THOR mit der Weltschlange behandeln; da die Kenninge mythologische Begriffe umschreiben, ist es selbstredend, daß hier Beziehungen zur Eddapoesie zu finden sind⁵⁾.

Von GUTTORMR SINDRI berichtet das *Skáldatal*, daß er Gedichte auf HARALD SCHÖNHAAR, HÁLF DAN SVARTI und HÁKON ÁDALSTEINSFÓSTRI gemacht haben soll. Da nur Teile einer *Hákonardrápa* überliefert worden sind, werden wir ihn später (s. § 73) behandeln.

Das *Skáldatal* erwähnt nicht die Dichterin JÓRUNN SKALDMÆR, die auf HARALD HÁRFAGRI ein *Sendibitr* genanntes Gedicht gemacht haben soll, von dem fünf Strophen bewahrt sind. Darin finden wir nichts, was den Namen „beißende Sendung“ erklären könnte; sie enthalten stereotype Lobpreisungen, besonders auf des Königs Mildtätigkeit dem Skalden GUTTORMR SINDRI gegenüber, wohl um HARALD zu einer großen Belohnung anzustacheln. Aus einer wörtlichen Entlehnung ersehen wir, daß sie die *Glymdrápa* gekannt hat⁶⁾.

König HARALD soll auch selbst gedichtet haben; darin liegt nichts Besonderes, weil ja die Poesie eine gesellschaftliche Lebensform war. Aber die Strophe einer *Snjófríðardrápa*, die in der *Flateyjarbók* überliefert ist, kann unmöglich echt sein, schon des-

halb, weil die ganze Geschichte von HARALDS Liebe für das Finnenmädchen eine mittelalterliche Novelle ist⁷). Ob die Anekdote echt ist, die erzählt, wie ÞJÓÐÓLFR des Königs Zorn beschwichtigte⁸), ist ungewiß; falls die Halbstrophe von HARALD gedichtet wurde, soll er damit eine ihn sonst nicht kennzeichnende Knauserigkeit gezeigt haben; übrigens ist sie ein anspruchsloser *kviðligr*.

¹⁾ SnE III, 1, S. 253. — ²⁾ Hauksbók S. 445—455. — ³⁾ Vgl. S. Konow, MM 1913, S. 12—16; E. Noreen, Studier i fornvästnordisk Diktning I, 63—75. — ⁴⁾ *moldar kenniseiðr* für „Schlange“; weil es den Eigennamen *Ormr* bedeuten soll, also ein Beispiel von *ofljóst* (s. § 41). Die Kenning *Höars löggr var kleppdøgg* für „Poesie“ ist dunkel. — ⁵⁾ Jedoch merkwürdigerweise nur mit jungen Gedichten wie *Hymiskviða* und *Prymskviða*. — ⁶⁾ *hreggs døglinga tveggja* (Str. 5), vgl. *Glymrápa* Str. 4. — ⁷⁾ Vgl. meinen Aufsatz in der Festschrift E. Munksgaard De Libris (Kopenhagen 1940) S. 165—172. — ⁸⁾ Hkr I, 135—136.

57. Während der Regierung von HARALDR HÁRFAGRI hat die Kolonisation von Island stattgefunden. Die Überlieferung stellt es so hin, 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 ÁDALSTEINSFÓSTRI, 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 diese sein, daß die Auswanderung so vieler hervorragenden und hochentwickelten 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.

58. 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. Hofskald war eine so ertragsreiche 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 konnten¹⁾). Gelegentlich hören wir auch, daß einfache Bauern in Norwegen eine kunstgerechte *vísá* dichten konnten. Es kann kein Zweifel daran sein, daß die Skaldik in Norwegen nicht weniger geblüht hat als auf Island.

Die Frage ist also diese: weshalb hat die Überlieferung nur die Lieder der isländischen Skalden aufgezeichnet? Und die Antwort

lautet selbstverständlich: eben weil es eine isländische Tradition war. Die Preislieder sind hauptsächlich als Liedeinlagen 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, wir hätten sicherlich der isländischen Skaldik eine norwegische zur Seite stellen können.

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 OLVIR HNUFA zu nennen. Weiter die Skalden, die über norwegische Fürsten gedichtet haben, als es noch keine isländische Dichtkunst gab; dazu gehören also besonders die für Island so bedeutende Person von HARALD SCHÖNHAAR und seine Zeitgenossen, wie die Hlaðajarle. Hierbei muß in Betracht gezogen werden, daß ihre Poesie auch in einer einheimisch-norwegischen historischen Tradition fortlebte¹⁾ und später in der Schreibezzeit ebenfalls in die isländische Historiographie einmündete.

¹⁾ Man vergleiche die von Haraldr harðráði erzählte Anekdote, wie er eine Strophe von Þjóðólfr Arnórsson bemängelte (s. § 121). — ²⁾ Dabei ist zu beachten, daß man in Norwegen die Zeit von Harald Schönhaar als eine Periode besonderer Blüte betrachtete (vgl. Morkinskinna S. 291).

59. Das eddische Preislied, wie wir es in ÞORBJQRNS *Hrafnsmál* (s. § 31) kennengelernt haben, wurde noch im 10. Jahrhundert gepflegt: nach dem Tode von EIRÍKR BLÓÐÖX und HÁKON ÁDALSTEINSFÓSTRÍ, beide Söhne und Nachfolger von HARALD SCHÖNHAAR, wurden diese in Liedern gefeiert, die schon durch ihren an die Edda gemahnenden Stil und die Mischung von *málahátt* und *ljóðahátt* beweisen, daß sie auf der Traditionslinie der *Hrafnsmál* liegen.

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, wann der graue Wolf die Sitze der Götter anfallen wird.“ 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 Gewohnheit. Die Mischung der Versmaße hat dieser Dichter nicht regellos verwendet; nur die Einleitung steht in *málahátt*, aber die übrigen Strophen, die alle Gespräche enthalten, sind ausschließlich in *ljóðahátt* abgefaßt. Die einfache Sprache, den mäßigen Gebrauch von Kenninge 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 wollen¹⁾.

Es ist behauptet worden²⁾, 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 mitteile³). 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 Heldenataten. Ich möchte LEE HOLLANDER zustimmen, der meint, daß diese Strophe so monumental großartig wirkt, daß man danach nichts mehr erwarten könne⁴).

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

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 hat⁵), ganz von demselben Geist erfüllt wie die *Völuspá* (s. §§ 89—90).

¹⁾ Vgl. J. Sahlgren, *Eddica et Scaldica I*, 25—36. — ²⁾ F. Jónsson, *Lithistorie I*, 446 und E. Noreen, *Den norsk-islandska Poesien* S. 172. —

3) 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. — 4) APhS 7 (1932), S. 249—257. — 4) Vgl. W. Gehl, Der germanische Schicksalsglaube S. 112.

60. Als einige Jahre später, 961, EIRÍKS Bruder HÁKON ADALSTEINSFÓSTRÍ, 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.

Die *Hákonarmál* sind stark von den *Eiríksmál* beeinflußt. Auch hier wieder die Vermischung der beiden Versarten, die aber etwas anders verteilt sind in Hinsicht auf den Inhalt der Strophen. Der *ljóðaháttir* ist für die Gespräche bestimmt, aber auch für die eigentlichen Lobspendungen, während die Beschreibung der Schlacht bei Stord ganz in *málaháttir* gedichtet wurde. J. SAHLGREN hat zu beweisen versucht¹⁾, daß hier eigentlich zwei Lieder vorliegen sollten, 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 entstanden 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 Kenninge unterscheidet. Es wäre möglich, daß EYVINDR unmittelbar nach der Schlacht ein Lied in *málaháttir* 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 ver-

schiedene Vorbilder gewählt, die beide zur Gattung der eddischen Lieder gehören. In dem *málaháttir*-Lied sind deutliche Spuren der *Bjarkamál* (s. § 74) nachzuweisen¹⁾; diese fehlen aber in dem *ljóðaháttir*-Teil, der sich ganz wie die *Eiríksmál* an die ethisch-religiöse Eddapoësie anschließt: hier finden wir den Einfluß von *Hávamál*, *Völuspá* und *Grimnismál*. *EYVINDR* hat nicht zu verbergen versucht, daß er die *Eiríksmál* nachahmte, denn nicht nur entlehnte er diesem Gedicht die ganze Vorstellung des Empfanges in Walhalla, sondern er gebraucht dabei dieselbe Verszeile *gangið i gegn 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.

¹⁾ Vgl. *Eddica et Scaldica* I, 41—109. — ²⁾ Vgl. z. B. die Zeile *gramr enn gjöflaste* Str. 4 = *Bjarkamál* Skj 1, 170 Str. 4. Vgl. auch Sahlgren z. a. S. 106—108. Eine Zeile wie *róma varð i eyju* (Str. 6) erinnert an Zeilen wie *rymr varð i ranni* (*Hunnenschlachtlied* Str. 5) und *styrr varð i ranni* (*Hamðismál* Str. 23), also typische eddische Heldenlieder!

61. Den Anfang bildet das Motiv von Walküren, die während der Schlacht sich über den kämpfenden Heeren befinden und die Entscheidung bestimmen. Das Vorbild für diese Szene darf man suchen in den Helgiliedern, wo aber (jedenfalls in den uns erhaltenen aus späterer Zeit stammenden Gedichten, s. §§ 126 u. 127) die Walküre zu gleicher Zeit die Geliebte des Helden ist, und noch mehr in den *Hrafnsmál* (s. § 53), wo nach der Schlacht Rabe und Walküre miteinander über die Ereignisse reden. Bald 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 selbstredend 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 macht die Frage viel stärker auf das menschliche Schicksal bezogen; 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 *Eirksmál* die Ragnarök als eine in Sehweite gekommene Weltkatastrophe betrachtet und an deren baldiges Eintreffen glaubt, ist sie für *Evvindr* nur eine auf Ewigkeiten verschobene Möglichkeit. Im heidnischen Glauben steht dieser Dichter fest verankert; er lobt HÁKON, der doch ein Krypto-Christ gewesen war, als den Beschützer der heidnischen Heiligtümer (Str. 18) und überhöht ihn sogar noch beträchtlich über EIRÍKR, indem er nicht zwei Helden wie SIGMUNDR und SINFJÖTLI, sondern die Götter BRAGI und HERMÓÐR ihm entgegenziehen lässt.

Die *Eirksmál* atmen in der reinen Luft von Walhalla; hier walten die Götter, hier wird das Schicksal der Menschen bestimmt. Ganz anders in *Evvinds* 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 fröhlockend 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 Tempel 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 Königshalle¹).

Evvindr zeigt sich in diesem wie auch in seinem anderen Gedichte als ein Dichter, der sich gerne an ältere Lieder anlehnt. Gabe der Erfindung scheint er nur in beschränktem Maße gehabt zu haben. In den *Hákonarmál* hat er Motiv und Wortlaut öfters aus älteren Gedichten übernommen und eigentlich nicht mehr als eine Nachahmung der *Eirksmál* geliefert. Es hieße aber ihm unrecht tun, wenn man ihm nur den Willen zuschreibt, das ältere Gedicht durch größeren Reichtum und Pracht zu übertreffen²),

denn sein persönliches Gefühl für den verstorbenen König läßt ihn einen ganz anderen Standpunkt wählen als den Dichter der *Eiríksmál*, der ganz in der Tradition des unpersönlichen Gefolgschaftsliedes stecken geblieben ist. Wie Vogt das 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, *Evvindr* wegen der Nachahmung des alten Liedes *skáldaspíllir* zu nennen, es wäre denn, daß man den Namen so deutet, daß er durch sein Lied den Ruhm des früheren Dichters verdunkelt hat³⁾).

¹⁾ Die letzte Strophe 21 betrachte ich als eine spätere Erweiterung. Das Zitat aus *Hvamml* Str. 76—77 scheint mir eine zu direkte Verwendung eines Eddaliedes, und die Bemerkung über die *heiðin goð* hat nur Sinn, wenn sie auf die christliche Religion Bezug nimmt. Die letzte Zeile *morg es þjóð of þeuð* scheint mir eine Anspielung auf die Gewaltherrschaft der Eiríkssöhne zu sein und auch deshalb aus späterer Zeit als die eigentliche *Hákonarmál* zu stammen. — ²⁾ In technischer Hinsicht ist zu bemerken, daß sein *málahátt*-Vers größere Regelmäßigkeit zeigt als bei den älteren Dichtern. Die Häufigkeit der Kreuzzalliterationen (nach B. Sjörös, *Málahátt* S. 135 etwa 16% von allen Verspaaren) zeigt das Bestreben, den Vers klangvoller zu gestalten. — ³⁾ 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.

62. Am Ende seines Lebens hat er ein Preislied auf den Ladejarl HÁKON gedichtet, nachdem dieser 994 die Jómsvikinger in der Schlacht vom Hjörungavágr (jetzt Liavaag) glücklich überwunden hatte. Nach dem Tode von HÁKON ÁDALSTEINSFÓSTRI war HARALDR GRÁFELDR, ein Sohn von EIRÍKR BLÓÐÖX 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 EVVINDR 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 Hofdichter das Lob dieser Jarle mit

volleren Tönen klingen lassen: er machte ein Lied, in dem er das Jarlengeschlecht bis auf seinen göttlichen Ursprung zurückführte. Er wählte als sein Vorbild das *Ynglingatal* (s. §§ 51—52); die Anlage des Gedichtes, die Behandlung von Art und Ort des Todes der Ladejarle, das Versmaß (*kviðuhátr*) 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 Gedichte, 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 auf Vater steigt die Geschlechtslinie empor bis zu dem höchsten Gott *ODIN*, der in Urzeiten mit *SKAÐI* den Ahn *SÆMINGR* erzeugt hatte¹⁾). 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 *Jómsvikinger* ruft *HÁKON* die Hilfe von *PORGERÐR HQLGABRÚÐR* an²⁾.

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 Kenningan geschmückt, und diese hat der Dichter nicht alle selbst erfunden; nachweisbare Quellen sind Götterlieder³⁾ und besonders *Pjóðólf's Ynglingatal*⁴⁾, wohl auch einige ältere Skalden⁵⁾. Die Wiederholung bestimmter Kenningformen dürfte auch beweisen, daß des Dichters Erfindungsgabe bei seinem hohen Alter geschwächt war⁶⁾. Demgegenüber zeigt er in der Variation des Begriffes „Dichtung“ in den Eingangsstrophen eine erstaunliche Gewandtheit und bringt er einige Beispiele für *offjóst*⁷⁾. Bemerkenswert ist schließlich, daß er in zahlreichen Fällen mit einem Satz die Helminggrenze überschreitet⁸⁾; ob das nachlässiges Formgefühl ist oder ein selbstbewußtes Sprengen alter Regeln, läßt sich nicht entscheiden.

¹⁾ Es beruht wohl auf einem Versehen Snorris, wenn dieser in seinem *Heimskringla*-Prolog (Jónssons Ausgabe I, 5) Sæmingr als Sohn von Yngvifreyr betrachtet. — ²⁾ Vgl. meine Altgermanische Religionsgeschichte II § 311. — ³⁾ Z. B. *Belja dölg* für Freyr (Str. 5) und *Belja bani* in Vsp. 53; *vingameiðr* (Str. 7) berührt sich mit Háv. 138. — ⁴⁾ Vgl. *sævar bein* (Str. 4) mit *lagar bein* (Yngl. 31), *tamði Sigurs jó* (Str. 6) mit *temja svalan hest* *Signýjar vers* (Yngl. 10); *menglötudr* (Str. 6) steht auch Yngl. 3 und *hrær* (Str. 7) kommt dort häufig vor (Yngl. Str. 6, 7 und 26). *Sverðlifr* (Str. 14) zu vergleichen mit *brynjálf* Yngl. 30. — ⁵⁾ Besonders EGILL wäre zu nennen, vgl. *fagnafundr es þeystu* (Str. 13) mit *aubþeystr fagnafundr* in Sonatorrek Str. 2 und *iardar glunn* (Str. 12) mit *lyngs fjardglunn* in lausavísa 21. — ⁶⁾ Vgl. *oddagnýr* (Str. 9) mit *vinar Lóðurs gnýr* (Str. 10) und *Freys öttungr* (Str. 9) mit *Týs öttungr* (Str. 12). — ⁷⁾ *Hallgarðr* für *Grjótgardr* (Str. 10) und *jarðar glunn* für „Schlange“ = „Feuer“ (Str. 12) nach der Erklärung von E. A. Kock NN 1056. — ⁸⁾ In den Strophen 6, 11, 12, 13 und 16.

63. 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 Allthing gesammelt wurde, beschloß man, daraus eine Spange zu schmieden; EYVINDR ließ aber das Prunkstück zerschlagen und kaufte damit einen Bauernhof¹⁾. 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 daran²⁾. Sie sind in stark ausgeprägtem Skaldenstil geschrieben, aber nur um dadurch den scherhaften Ton hervorzuheben; hier haben wir ein Beispiel dafür, daß ein Dichter weithergeholt Umschreibungen dazu benutzt, seine Kunstfertigkeit bestaunen zu lassen³⁾. Den Gedanken, 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 herausschießen, und die Fische wieder als schlanke Meerpfeile bezeichnet⁴⁾.

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 Storð (um 990) gedichtet hat, können unmöglich während des Treffens entstanden sein; vielleicht gehören sie zu einem Lied, das er über diese Schlacht gedichtet hat; sie sind von Kenninge überladen, aber beweisen

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 Kenningen verhüllt; ob er sie aber jemals gesprochen hat?)?

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. 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“). 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 daraus geschöpft⁶⁾.

1) Vgl. Hkr. I, 253. — 2) lv. 13—14 (Skj I, 65). — 3) So *dhimins lendingar* für „Isländer“, *sporðjóðruðr nöta spáperna* für „Heringe“ (eig. die Netzenschwalbe mit ihren Fischschwanzfittichen) und *jökla akrmura* = die Eis-potentilla = der Hering. — 4) *Egils gaupna hlaupsildr* und *sævar mævor*. — 5) Die Kenning *Fyrisvalla fræ* für „Gold“ ist eine Nachahmung der *Bjarkamdl* (vgl. Saxos Paraphrase: qui Furivallinos auro conserverat agros) nach A. Olrik, Danmarks hætedigtnng I, 28f. Das stimmt dazu, daß Eyrindr auch in den *Hákonarmdl* Einfluß dieses Heldenliedes zeigt. Befremdender ist, daß in den Strophen auf Haraldr Gráfelr auch Erinnerungen an Egils Poesie vorkommen, vgl. *hauka fjöll* für „Arm“ (Str. 8) mit *hauks hðfjall* in Egils lv. 41 und *fetila svell* für „Schwert“ (Str. 7) mit *fetils svell* in Egils *Hófuðlausn* Str. 8. — 6) So *brynpings fetilstinga* (Str. 1) vgl. *sverðþings fetilstinga* bei Snorri lv. 3 (Skj II, 89, aber unsicher!). Beachte auch die Zeile *brynpings, fetilstinga* bei Arnórr jarlaskald (Skj I, 312 Str. 6) und Þjóðólf Arnórsson (Skj I, 349 Str. 12); *mellu dolgs móðir* (Str. 8) = Snorri, Háttatal (Skj II, 61 Str. 3); *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); *sherjar foldar skíðrennandi* (Str. 11) vgl. *unnar skíðrennandi* bei Einarr (Skj I, 437 Str. 41).

64. Die Kulturverhältnisse waren in den verschiedenen Teilen Skandinaviens so gleichartig, daß wir auch für Dänemark und Schweden dieselben Literaturformen annehmen dürfen, die wir in Norwegen gefunden haben. Die ältesten norwegischen Skalden BRAGI und ERPR LÜTANDI haben an den Höfen der schwedischen Könige EYSTEINN BELI und BJORN AT HAUGI gelebt und dort ihre drápas vorgetragen¹⁾. Daraus ergibt sich also, daß die schwierige Technik dieser Gedichte mit der verwinkelten Wortstellung und den eigentümlichen Kenninga auch dort verstanden wurde. Das bedeutet aber selbstverständlich auch, daß diese Kunst dort einheimisch war und ebenfalls von schwedischen Skalden gepflegt wurde. Die Ungunst der Überlieferungsverhältnisse hat uns aber keine einzige schwedische Skaldenstrophe bewahrt.

Volkstümlich war aber diese Kunstgattung dort ebensowenig wie in Westskandinavien. Das waren die Heldenlieder in den schlichten Versmaßen des *fornyrðislag*, die seit der Völkerwanderungszeit (s. §§ 28—29) dort im Gedächtnis geblieben sein werden. Daneben sind die neuen festländischen Sagen, vor allem die berühmte Sage von SIGURD und den Nibelungen in Schweden und Dänemark nicht weniger beliebt gewesen als anderswo in der germanischen Welt. Fehlen uns auch die Gedichte selbst, so haben wir doch ein sicheres Zeugnis in der schwedischen Felszeichnung auf dem Ramsundsberg in Södermanland, wo die einzelnen Szenen aus SIGURDS Jugendgeschichte abgebildet worden sind²⁾. Man kann sich dieses Interesse für die Sage nur dadurch erklären, daß sie dort auch in Liedform verbreitet war.

Aber wir brauchen uns nicht nur auf Vermutungen zu stützen. Verszeilen in *fornyrðislag* finden sich ja mehrfach auf schwedischen und dänischen Runensteinen; sie beweisen uns, daß im Volke diese altererbe Verskunst gern geübt wurde. 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 enthält³⁾:

<i>Sár fló eigi</i>	<i>at Uppsalam;</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 Helmingsgrenze, die in der westskandinavischen Poesie streng beachtet wurde, durch einen zusammenhängenden Satz überschritten wird.

Das bedeutendste poetische Denkmal Schwedens aus dem 10. Jahrhundert ist die Rök-Inschrift⁴⁾. Sie ist die längste aller bekannten Runentexte. Leider sind die Schwierigkeiten der Erklärung so zahlreich, daß man bis jetzt zu keiner gesicherten Deutung hat gelangen können. Aber in zwei Hinsichten bietet die Inschrift doch für uns wichtige Aufschlüsse. Wir finden hier eine durchlaufende Zählung einer Reihe von Mitteilungen, die bis zu dreizehn fortschreitet, jedesmal eingeleitet mit der Formel: *þat sakum tualfta, þat sakum þritaunta*. Wir haben diese Methode als ein Mittel, um bestimmte Wissensinhalte im Gedächtnis zu bewahren (s. § 36), schon kennengelernt; die westskandinavische Tradition zeigt sie besonders im sakralen Brauch⁵⁾. Hier sehen wir dasselbe Verfahren in einer Runeninschrift, also für praktische, sei es magisch-religiöse oder rechtliche Zwecke⁶⁾ angewandt. Die Einheitlichkeit der nordischen Kunsttradition wird dadurch schlagend bestätigt.

Daneben steht aber auf diesem merkwürdigen Stein auch eine vollständige Strophe in *fornyrðislag*, die aller Wahrscheinlichkeit nach von dem ostgotischen König THEODORICH erzählt. 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>

Wenn auch in einzelnen Detailpunkten⁷⁾ die Erklärung nicht ganz gesichert ist und vielleicht auch die Bedeutung der Strophe verschieden aufgefaßt werden kann⁸⁾, die metrische und sprachliche Form lassen keinen Zweifel darüber bestehen, daß in Schweden genau dieselbe Kunstform bekannt war wie in Norwegen und auf Island⁹⁾.

Epitheta wie *stillir flotna* und *skati Mæringa* finden wir in ähnlicher Form in der Eddapoesie¹⁰⁾; dort wie hier wird das

sogenannte Expletivum *of* vor Partizipien gebraucht. Einer Zeile wie *skjaldi of fallaðr* können wir aus der Edda *þjóri fallaðr* (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“ vorkommt¹¹), 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.

¹⁾ Vgl. Skáldatal in SnE III, 1 S. 270—271. — ²⁾ S. die Abbildung bei Schück-Warburg, Illustrerad Svensk Litteratur-historia I³ S. 175, wo auch die Kopie auf dem Gökstein zu finden ist. Man setzt diese Bilder in das 11. Jahrhundert. — ³⁾ Die erste Langzeile steht auch auf dem Sjörupstein, der auf dem Grab von Tokis Sohn Asbjörn errichtet wurde, vgl. Lis Jacobsen, De danske Runemindesmærker (Handausgabe) Nr. 111—112. — ⁴⁾ S. die Behandlung bei E. Brate, Östergötlands Runinskrifter (1911) S. 231—255. — ⁵⁾ Darüber wird noch weiter zu sprechen sein bei der Behandlung der Grímnismál (s. § 79) und der Vafþrúðnismál (s. § 78). — ⁶⁾ An magisch-religiöse Zwecke denkt M. Olsen, ANF 37 (1921), S. 201—232, an rechtliche H. Pipping, SNF 22 (1932), Nr. 1. — ⁷⁾ Pipping z. a. S. erklärt *reið* nicht als „ritt“, sondern als „regierte“ und liest *sitir* als *sýtir* (S. 109—112). — ⁸⁾ Man denkt allgemein, daß die Strophe eine Erinnerung an Theodorichs Reiterstatue in Aachen enthält. Das ist wohl möglich. Aber die *Kálfsvísa* (Skj I, 656) beweist uns, daß man auch sonst Held und Pferd gerne zusammen feierte; auch hier lautet die erste Zeile: *Dagr reið Drøsli*. — ⁹⁾ S. auch Schück z. a. S. I, 126 ff. — ¹⁰⁾ *skati Mæringa* vgl. *skati Haddingja* der *Kálfsvísa*; *flotna stillir* vgl. *heria stilli* in der Göt III, 4. — ¹¹⁾ Die genaue Lesart ist nicht sicher; während Brate liest *Gunnar hestr*, möchte Pipping *Sinngunnar hestr* annehmen. Beide bedeuten aber dasselbe.