

KAPITEL IV

Von der Landnahme Islands bis zur Einführung des Christentums

A. Die heidnische Periode

65. Die Besiedelung von Island hat etwa 60 Jahre gedauert; um 930 sind die Küstengegenden, soweit sie für menschliche Niederlassungen geeignet waren, in Besitz genommen und der Einwandererstrom versiegt. Die goldene Zeit der Landnahme, als man auf der gänzlich unbewohnten Insel einen Besitz abstecken konnte, der die Ausdehnung einer Provinz hatte, war längst vorüber; die letzten Kolonisten hatten sich schon mit einem viel kleineren Gebiet begnügen und das oft durch Kauf erwerben müssen. Wir besitzen eine überraschend genaue Kenntnis über die Weise, wie diese Landnahme vor sich gegangen ist, weil man in späterer Zeit die noch lebendigen Überlieferungen aufgezeichnet hat. Aus diesem Werke, das *Landnámabók* genannt wird (s. § 140) wissen wir ziemlich vollständig, welche Familien sich in den verschiedenen Teilen der Insel angesiedelt haben, oft sogar kennen wir die Begleitumstände der Kolonisation.

Daraus ersehen wir, daß die überwiegende Mehrzahl der neuen Bewohner aus den Küstengegenden von Westnorwegen gekommen sind; wie wir schon bemerkt haben (s. § 57), nicht immer unmittelbar, sondern über den Umweg der Inseln des Westmeeres. Das hatte zur Folge, daß Island eine sehr einheitliche Bevölkerung bekommen hat, die in kultureller Hinsicht die Traditionen des Mutterlandes ungebrochen hat fortsetzen können. Mehrere Geschlechter von Einwanderern gehörten zum norwegischen Bauernadel, der teilweise durch die kräftige Politik HARALD SCHÖNHAARS zur Auswanderung gezwungen wurde, wenn er sich der wachsenden Königsmacht nicht fügen wollte. Aber obgleich in vereinzelt Fällen die neuen Bewohner Islands den damaligen Verhältnissen in Norwegen feindlich gesinnt waren, im allgemeinen blieben die Beziehungen mit dem Mutterland sehr lebendig; die Isländer, die

oft im Heimatlande einen Zweig ihres Geschlechtes hinterlassen hatten, betrachteten Norwegen als das ihnen nächstverwandte Land. Wir hören von Isländern, daß sie regelmäßig das Familienheiligtum in Norwegen besuchten; das bedeutet also eine innige Verbundenheit mit dem alten Familiensitz. Als die Landnahme abgeschlossen war, entstand das Bedürfnis nach festgeregelten Rechtsverhältnissen; man schickte ULFLJÓTR nach Norwegen, um dort bei gesetzeskundigen Männern Rat einzuholen. Mit Hilfe seines Mutterbruders ÞORLEIFR SPAKI hat er dort, hauptsächlich nach dem Muster des im Gulapíng gültigen Gesetzes, ein Rechtsbuch zusammengestellt, und diese sogenannte *Ulfjótssög* wurde im Jahre 930 als Landrecht der Insel angenommen. Damit war die staatliche und rechtliche Organisation Islands geschaffen und konnte das Leben unter dem Schutz des Gesetzes sich ungestört weiterentwickeln.

Nach der bewegten Zeit der Landnahme fängt eine lange Periode von Ruhe und Frieden an. Die Kräfte des Volkes müssen sich auf die schwere Arbeit der Urbarmachung des Landes richten; zwischen den verschiedenen Häuptlingsgeschlechtern besteht ein Gleichgewicht, das nur vorübergehend gestört wurde. Diese Periode ungetrübter Entwicklung hat eine große Bedeutung für die Erhaltung der altüberlieferten Traditionen gehabt. Es ist kein Bruch im Leben der Familien eingetreten; es strömt in den alten Geleisen weiter.

66. Die gewaltige Tat der Landnahme hat aber begreiflicherweise das Selbstbewußtsein der Menschen gesteigert. Sie haben ja nicht das pflanzenhafte Leben einer im väterlichen Boden verwurzelten Bevölkerung gelebt, denn sie wurden plötzlich aus den alten Verbänden losgerissen und in ganz unbekannte Verhältnisse hineingestellt. Das hat ihr Selbstgefühl gesteigert, das hat das Band der Familie fester geknüpft. Ein Bauerngeschlecht in Norwegen pflegte natürlich auch die Überlieferung der Vergangenheit, aber wo keine bewegte Geschichte Trennungsstriche zieht, stirbt die Kunde der Vorzeit schnell ab, und weiter zurück als bis zum Urgroßvater reicht das Gedächtnis kaum. Das war anders auf Island. Als später die Geschichte mehrerer Geschlechter niedergeschrieben wird, sind die merkwürdigen Ereignisse der ältesten Siedlungsperiode gut im Gedächtnis bewahrt geblieben, aber aus der davor liegenden Zeit in Norwegen erinnert man sich

wenig mehr als der Namen des Vaters und des Großvaters des Landnehmers. Dieses geschärfte Interesse für die Taten der Vergangenheit hat zur Folge gehabt, daß man die Traditionen in den Kreisen der einzelnen Familien mit viel größerer Treue pflegte, als es im Mutterlande der Fall war. Dadurch waren hier die Bedingungen für eine spätere schriftliche Fixierung der überlieferten Kultur besonders günstig.

Beschränken wir uns auf das literarische Vermächtnis dieser isländischen Frühzeit. Das Erbgut an Heldenliedern, an religiöser und ethischer Poesie wurde aus der Heimat nach Island mitgenommen und dort von Geschlecht auf Geschlecht weitergegeben. Aber während in Norwegen nur ausnahmsweise die Spur einer auch dort zähe sich erhaltenden Tradition zu Tage tritt (s. § 221), wurde auf Island ein bedeutender Teil auf das Pergament gerettet. Die Entwicklung hat aber selbstverständlich nicht stillgestanden; es war eine lebendige Überlieferung, in der das Alte, Abgelebte abgestoßen wurde und das Neue, Zeitgemäße hinzutrat. Als schließlich im 12. und 13. Jahrhundert die alten Lieder aufgeschrieben wurden, ist es in den meisten Fällen kaum möglich, den alten aus Norwegen stammenden Erbbesitz von den isländischen Zuwächsen zu trennen.

Deutlicher zeigen sich die Grenzen in der Skaldik. Wir wissen ja, wer die Dichter gewesen sind und können deshalb bestimmen, was norwegisch, was isländisch ist. Wir haben § 58 schon bemerkt, daß die Weiterpflege der skaldischen Dichtung in Norwegen unseren Blicken entzogen ist, weil die Isländer sie weder bewahrt noch aufgezeichnet haben; dadurch bekommen wir den sicherlich falschen Eindruck, daß nur diese das Fürstenpreislied gepflegt haben. Jedenfalls haben sie auch hier hauptsächlich die überkommene Technik erhalten und weiterentwickelt; auf diesem Gebiete setzt sich die alte Tradition ungebrochen fort. Erst mit dem Sieg des Christentums ändern sich die Kulturverhältnisse derart, daß dadurch auch die Literatur den Rückschlag empfindet. Wir werden aber sehen, daß auch bei dieser so tief in das persönliche und gesellschaftliche Leben eingreifenden Umwälzung die Traditionslinie nur vorübergehend umgebogen aber keineswegs abgeschnitten wurde.

67. Die individuelle Persönlichkeit ist im Mittelalter nur selten deutlich ausgeprägt. Von der großen Zahl der Schriftstellernamen,

hat R. UNGER einmal gesagt¹⁾, 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 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 man der Mühe für wert gehalten hat, sie im Gedächtnis zu bewahren; dagegen sind von einer drápa auf König AÐALSTEINN 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 KVELDÚLFUR 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 SKALLAGRÍMR und EGILL vererbt hat.

Aber auch die Gabe der Dichtkunst war ein Erbstück seiner Familie; von seinem Vater SKALLAGRÍMR, seinem Großvater KVELDÚLFUR und dessen Schwager ÓLVIR HNÚFA sind Stegreifstrophen überliefert, die, falls sie echt sind, ihre künstlerische Begabung beweisen. EGILS Kleinsohn war wieder der bekannte Skald SKÚLI ÞORSTEINSSON (s. § 94); das kann uns noch einmal davon überzeugen, daß die Skaldenkunst nicht eine erlernbare Fertigkeit war, sondern eine auf natürlicher Anlage beruhende Begabung²⁾.

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 anzuhaften; 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 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 BLUTBEIL. 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 HAKON AÐALSTEINSFÓSTRÍ vertrieben und eroberte sich ein neues Gebiet in Northumbderland. 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 GUNNHILDR 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 von einem Sturm befallen worden 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 erzählt; aus späterer Zeit sind ÓTTARR SVARTI (s. § 106), ÞÓRARINN LOFTUNGA (s. § 109) und GÍSL ILLUGASON (s. § 144) 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 Erzählung, daß er das Lied in einer Nacht gedichtet haben soll³). 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 umgearbeitet⁴), oder hat er schon vorher das Lied so gestaltet, wie er es vorgetragen haben soll⁵)? 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? Und wenn man die Darstellung der Saga gutheißt, weckt es da nicht Bedenken, daß so viele Zufälligkeiten den Dichter, seinen Freund ARINBJORN und König EIRIK in York zusammengeführt haben?

¹) R. Unger, Aufsätze zur Prinzipienlehre der Literaturgeschichte (Berlin 1929) S. 15. — ²) Dasselbe gilt von mehreren anderen Skalden, wie z. B. von der Familie von Glúmr Geirason (s. § 123). — ³) Auch in einer lausavisa (Skj I, 47 Str. 24) sagt er, nach England gekommen zu sein, 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. — ⁴) Niedner, *ZfdA* 57 (1920), S. 97—122 hat versucht, die alte Eiriksdrápa und die spätere Hqfuðlausn von einander zu trennen. Reichardt, *ZfdA* 66 (1929), 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. — ⁵) So S. Nordal, Einleitung zu seiner Ausgabe der Egils-saga S. XXIV.

68. Wenn auch die näheren Umstände unter denen die Hqfuðlausn 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 Skald 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“¹) so 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 ver-

nommen 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 wäre²).

EIRÍKR konnte mit diesem Loblied zufrieden sein³). 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 geschaffen⁴); das sogenannte rúnhent, also ein endreimendes Gedicht. Dadurch macht das Lied, das übrigens in einfachem fornyrðislag gedichtet ist, einen überraschend modernen Eindruck und bildet es einen kühnen Durchbruch der skaldischen Tradition. Den Reim, den EGILL an nicht wenigen Stellen auf vier Zeilen ausdehnt, hat er wohl durch fremde Beispiele kennengelernt; man denkt da zunächst an lateinische Hymnen; es ist sehr wohl möglich, daß EGILL, der zehn Jahre früher längere Zeit an ADALSTEINS Hof gelebt hatte, dort diese Versform hat vortragen hören⁵). Es war gewiß ein kluger Gedanke EGILS, mit einem solchen „modernen“ Lied am Yorker Hofe aufzutreten.

Es wäre aber unrichtig, zu behaupten, daß EGILL als erster den Endreim in die altnordische Dichtung eingeführt habe. Er war der erste, der diese Versform für ein Preislied verwendete, aber in bestimmten Arten der Kleinkunst wird der Endreim schon längst vorgekommen sein. Ist doch das dróttkvætt schon ein Beweis dafür, daß das Ohr der Nordleute am Gleichklang von Silben Gefallen fand. Auch das *dunhent* beweist das überzeugend; 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 GLÜMR GEIRASON auf EIRIK BLUTBEIL gedichtet hat (ungefähr in derselben Zeit wie EGILS *Hofuðlausn*); sie lauten (Skj I 65 Str. 1):

*Brandr fær logs ok landa
lands Eiríki banda.*

Hier ist der beabsichtige Reimschmuck (sowohl ana- wie epiphorisch) unverkennbar und dennoch hauptsächlich aus den Vor-

aussetzungen des dróttkvætt zu erklären. Wenn im Jahre 999 HJALTI SKEGGJASON für seine Neidstrophe auf die heidnischen Götter diese Versform wählte (s. § 85), so tat er das gewiß nicht weil EGILL den Endreim eingeführt hatte. In der Zauberpoesie, die für die Entwicklung der poetischen Sprachmittel besondere Bedeutung gehabt hat, sind reimende Zeilenpaare ebenfalls ziemlich häufig (s. auch § 14).

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 Kenningen 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 EIRIK gesegelt 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 mæðar hlut</i>	lud Dichtungsang
<i>munknarrar skut.</i>	in meines Geistes Boot.

So dichtet nur der geborene Künstler; hier sehen wir die Kenning in ihrer ursprünglichen Funktion der dichterischen Metapher herrlich hervorleuchten⁶⁾. Daß dieses Lied damals einen überraschenden Eindruck gemacht hat, beweist nicht nur der Umstand, daß es bis an die Schreibezeit erhalten geblieben ist, sondern auch, daß Zeitgenossen und spätere Dichter sprachliche Ausdrücke öfters nachgeahmt haben⁷⁾. Wir können es wohl verstehen, daß EGILL später noch mit einem gewissen Stolz an den „schäumenden Dichtermet“ erinnern kann, „den er den Hörmunden der Männer dargereicht hatte“ (*Arinbjarnarkviða* Str. 6).

1) Str. 20: *ör hldra 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 norskislandske Poesien S. 194. — 2) S. auch W. Mohr, Kenningstudien S. 22. In der unmittelbar vorhergehenden Strophe hat der Dichter ja auch gesagt, daß er das Lied ausgesprochen hat *af munar grunni*. — 3) F. Jónsson bemängelt auch in der Str. 3 die Zeilen *en Viður sá hvar valr of lá* als inhaltslosen Lückenbüßer; wie das möglich ist angesichts der Tatsache, daß es Gedichte wie *Eiríksmál* und *Hákonarmál* gibt, ist mir durchaus unverständlich. — 4) Die lausavisa in *rúnhent*, die Skallagrím zugerechnet wird (Skj I, 26 Str. 1), gehört einer späteren Zeit an (s. auch E. Noreen, Studier

II, 15—17).—5) Vgl. Neckel, Beiträge zur Eddaforschung S. 14; S. Nordal Einleitung zur Egilssaga S. XX; etwas zurückhaltender A. Heusler, Altgermanische Dichtung S. 28. — 6) Daneben kommen natürlich auch Kennungen vor, die uns gekünstelt zu sein scheinen, wie z. B. *heinsǫðull* (Str. 8) für „Schwert“. — 7) Als Beispiel nenne ich Str. 8: *frák at felli fyr fetils svelli*, die Einarr Skúlason in seiner *Rúnhenda* nachgeahmt hat (Skj I, 446 Str. 5), während Eyvindr skaldaspillir die Kenning *fella svell* übernommen hat (s. § 68).

69. Die beiden anderen erhaltenen Lieder sind in *kviðuhátt*¹⁾ gedichtet. Im Vergleich zu der kunstvollen drápa-Strophe erscheint dies als eine schlichte Dichtart, 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 wollen²⁾.

EGILL soll das Lied auf ARINBJORN gedichtet haben, als dieser nach dem Regierungswechsel in Norwegen wieder zu seinem väterlichen Besitz zurückkehren konnte und mit Ehrerweisungen überladen wurde. Obgleich das Gedicht nur trümmerhaft bewahrt geblieben ist, 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 ARINBJORNS 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 bewahrt.

Das Gedicht wirft nicht nur ein helles Licht auf EGILS Persönlichkeit, es beweist auch seine vollendete Kunst. Ihm jedenfalls 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 *kviðuháttar*³⁾. Denn der Wert eines Gedichtes liegt nicht in seiner metrischen Form, sondern in der Sprachbehandlung. 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* und *grjót-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 Sprache⁴⁾.

¹⁾ Also in dem Versmaß von *Ynglingatal* (s. § 51—52) und *Háleygjatal* (s. § 62). — ²⁾ I. Dal, NTS 4 (1930), S. 191. — ³⁾ 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. — ⁴⁾ W. H. Vogt, Deutsche Island-Forschung I, 200—202.

70. „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 zerrüttete Zustand des Gedichtes erschwerte 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 BØDVARR 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 ist¹⁾. 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 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 gestalten²⁾. 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 BØDVARR, 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 ÓÐIN 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 ÓÐIN 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 heid-

nischen Mächten getragenen Welt, und es ist gewiß kein Zufall, daß die mythologischen Kennungen in diesem Gedicht so häufig sind; bloßer rhetorischer Schmuck ist das sicherlich nicht³⁾. 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 Gott-vertrauten durchgerungen hat.

Wunderbar modern mutet uns die Auffassung an, daß die Kunst den Dichter dazu befähigt, seinen Schmerz zu überwinden. Für EGILL ist die Odinsgabe der Poesie eine Linderung des Leidens, ein *bolva bót* (Str. 23), sie ist ihm eine Kunst, der kein Makel anhaftet (*íþrótt vammí 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 Rache 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.

¹⁾ Vgl. Niedner, *ZfdA* 59 (1922), S. 217—235. — ²⁾ Vgl. meine Interpretation dieser Strophe in GRM 24 (1935), S. 300—301. — ³⁾ 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. Mehrere Strophen bleiben uns gerade durch die dunklen Kennungen rätselhaft, vgl. dazu M. Olsen ANF 52 (1936), S. 209—255.

71. 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 worden¹⁾, 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 Kennungen dies für uns fast unglaublich erscheinen lassen. Aber hierin liegt nicht die 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 winziger 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 meint.

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 wird²⁾. 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 worden 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 im Zusammenhang mit einer Reihe kleiner Erzählungen, die in den verschiedensten Teilen Islands beheimatet waren. Wollte man der Saga-Überlieferung Glauben schenken, so müßte man annehmen, 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 (s. II. Band) 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. § 103).

¹⁾ Vgl. F. Jónsson, *Kritiske Studier over en del af de ældste norske og islandske Skjaldekvad* (Kopenhagen 1884); Wieselgren, *Författarskabet till Eigla* (Lund 1927). — ²⁾ S. 447—448.

72. In Hinsicht auf die unter EGILS Namen überlieferten Strophen müssen wir also große Vorsicht üben. 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 Kennungen 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 *Ólafsrápa*¹⁾. Man wird wohl annehmen dürfen, daß hier ein zeitlicher Zusammenhang besteht, und daß die Strophen der Ljótr-Episode in der zweiten Hälfte des 12. Jahrhunderts entstanden sind²⁾. 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 nachzuweisen³⁾.

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*⁴⁾ und sich durch das schöne Bild des Kuckucks auszeichnet, der nicht zu singen wagt, wenn der Adler über ihm schwebt⁵⁾.

Die Strophe 23 mit der Beschreibung des sturmgepeitschten Schiffes, haben wir schon früher erwähnt (s. § 41). 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 wollen⁶⁾ und darauf hingewiesen, daß jede der vier Helminge, in Runen geschrieben, genau 72 Zeichen enthalten soll, 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 nur zeigen die Strophen, in flüssiger Sprache geschrieben, alle die obligaten Merkmale des dróttkvætt, sondern der Dichter sollte 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 es einem Dichter möglich macht, ein solches Kunststückchen zu machen, und zwar in einer so leichten, gefälligen Form, daß man ihr das Rechenexempel nicht ansehen kann⁷⁾. So füllen auch diese losen Strophen 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 be-

sonders auffällt — die Gabe, in oft gewagten, aber auch dem Leben abgesehenen Bildern seine Gedanken und Gefühle auszudrücken.

1) Mit Hallar-Steinn: *randar máni* (Str. 30) vgl. *ffjornis máni* (Skj I, 529 Str. 16), *Gondlar el* (Str. 28) = Skj I, 527 Str. 11, vgl. auch die *Ólafsdrápa* Skj I, 570 Str. 11. Mit dem *Háttalykill*: *hjaltevindr* (Str. 30) = Skj I, 505 Str. 36 und *lóns logbrjótiandi* Skj I, 499 Str. 26. — 2) Zu dieser Zeit darf man deshalb auch die 4. Strophe rechnen, die schon durch das hier gebrauchte *dunhent* auffällt. Die Strophe hat zwei Kenningen mit dem Wort *regn*, nl. eine für „Kampf“ und eine für „Poesie“. Die erste lautet *odðskýs regnbjóðr*; man darf als nächste Verwandte anführen *randa hveggbjóðr* (*Ólafsdrápa* Skj I, 569 Str. 8) und *rógskýja regn* (Arnórr, Skj I, 314 Str. 12); die andere heißt *Hávares þegna regna*; bei Hallar-Steinn lesen wir *þundregn* (Skj I, 527 Str. 8) und *dvergregn* (ibid. 533 Str. 31). — 3) Berührungen mit den *Krdkumdl* zeigen z. B. Str. 21 (*lyngs fjarðplunn* vgl. *lyngplunn* Skj I, 649 Str. 1) und Str. 39 (*sverða samtog* = Skj I, 654 Str. 23). In Str. 7 ist eine ganze Zeile aus Arnórr übernommen (*rann eldr of sjót manna* vgl. Skj I, 322 Str. 1) und die Kenning *benþidurr* für „Rabe“ kehrt bei Þormóðr Kolbrúnarskald (Skj I, 265 Str. 22) und bei Ivarr Ingimundarson (Skj I, 472 Str. 29) wieder. — 4) nl. *arnstalls sjótulbjörn*. — 5) *syngvat gaukr, ef glamma gamm veit of sik þramma*. Falls das Zeitwort *galpa* auf ae. *gielpa*n zurückgehen sollte, wäre das ein Hinweis auf eine mögliche Echtheit. — 6) Om Trolldrúner, 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). — 7) Egils Runenkenntnis erweist sich auch in der Anekdote des verliebten Bauernknaben (c. 72). Diese wird sogar durch eine angeblich von Egill herrührende Strophe gestützt (lv. 38). Allgemein betrachtet man diese Geschichte aber als einen späteren Zuwachs zu der Saga.

73 Das *Skáldatal* nennt als Dichter, die EIRIK BLUTAXT besungen haben, außer EGILL nur GLÚMR GEIRASON. Von seiner drápa, die noch bei Lebzeiten des Königs entstanden ist, sind nur zwei Strophen erhalten. Die *stef*-Strophe mit ihrer vollen Reimbildung haben wir schon § 68 erwähnt; übrigens haben wir nur eine dróttkvætt-Strophe, in der GLÚMR sagt: „der Fürst sandte das schwertzermürbte Heer zu Odin“. Die Übereinstimmung mit dem Grundgedanken der *Eiríksmál* ist so auffallend, daß man wohl GLÚMR als den Dichter dieses Liedes hat betrachten wollen¹⁾, meiner Ansicht nach ohne genügenden Grund.

Besser erhalten ist eine Totenklage auf EIRIKS Sohn HARALDR GRÁFELDR, mit dessen Hof er als Skald verbunden war. Das Lied

ist ganz in der skaldischen Manier gehalten: reich an verwickelten Kennungen, die in dieser frühen Zeit — etwa 961 — noch ihren bildlichen Charakter bewahrt haben²⁾, aber durch ihren Schmuck die Beschreibung der Schlachten überwuchern. GLÚMR wird als der erste Hofskald erwähnt; dieser Isländer, der am Hofe eines norwegischen Königs dient, zeigt sich schon insofern als den um Sold dichtenden 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 sogar seine Zufriedenheit darüber aus, daß HARALDS Brüder ihm ihr Wohlwollen gezeigt haben.

Neben der stark persönlichen Poesie EGILS macht dieses erste Beispiel der zunftmäßigen Hofkunst einen faden Eindruck; man kann aber GLÚMR das Verdienst nicht absprechen, daß er ein gewandter Verskünstler gewesen ist. Er wurde jedenfalls in seiner Zeit als ein solcher betrachtet; das geht daraus hervor, daß der norwegische Dichter GUTTORMR SINDRI ihn nachgeahmt und sogar einige Zeilen fast wörtlich übernommen hat³⁾. Das ist um so auffallender, als die Dichter für einander feindlich gesinnte Könige gedichtet haben. Man darf daraus folgern, daß solche Preislieder von Mund zu Mund getragen wurden und sich auch außerhalb des engen Kreises der königlichen Gefolgsleute einer großen Beliebtheit erfreuten. Übrigens ist GUTTORMS drápa ein typisches Beispiel der gekünstelten Skaldensprache: die Kennungen überstürzen sich in derselben Strophe und haben zuweilen mehr den Charakter eines Wortspiels als eines poetischen Bildes. In einer Halbstrophe, die durch zwei mehrgliedrige Umschreibungen schon zu einem Rätselraten zwingt, wird der Name der Insel *Selund* als *selmein* (etwa „Seehundwunde“) umschrieben; die Skaldenkunst ist in den Jahren um 960 schon bedenklich weit auf dem Wege zu bloßer intellektueller Spielerei fortgeschritten.

¹⁾ Vgl. G. Þorláksson, Udsigt over de norsk-islandske Skjalde (Kopenhagen 1882) S. 34 und E. Noreen, Den norsk-islandske Poesien (Stockholm 1926) S. 209. — ²⁾ Z. B. der Gott des Schwertspiels machte die scharfen Scheidezungen singen (Skj I, 66 Str. 3). — ³⁾ Vgl. *rógeisu vann ræsir / ráðvandr* (Glúmr, Skj I, 65 Str. 2) und *rógeisu gekk ræsir / ráðsterkr* (Guttormr Skj I, 56 Str. 8). Daß Glúmr hier der gebende Teil war, beweist das Wort *rógeisa*; denn diese Art der Zusammensetzung scheint er geliebt zu haben, vgl. *dolgeisa* (Skj I, 66, Str. 2).

74. Die Wikingerzeit hat wieder das heroische Ideal in greifbare Nähe gebracht. Dem Seekönig und seinem Gefolge mag das zunftmäßige Preisgedicht mit seiner Verherrlichung der stereotypen Fürstentugenden nicht besonders zugesagt haben; sie erlebten ja das abenteuerliche Umschweifen auf dem Weltmeere, eroberten und verloren Königreiche, kannten den kurzen Abstieg von der Macht zum Untergang und kosteten die von Gefahren gewürzte Liebe. Die alten Heldenfiguren bekamen in diesen Kreisen wieder vorbildlichen Wert; sie wurden aber umgestaltet nach dem Geschmack der Wikingerzeit. Sie waren Seekönige, die mit ihren Flotten hinauszogen, um Rache zu nehmen oder Ruhm zu ernten; sie waren ein keckes und tapferes Geschlecht, nur selten schicksalsbeschwert; sie waren lebensbejahend.

Die Quellen erlauben uns, eine Heldenpoesie der Wikingerzeit zu rekonstruieren; erhalten aus dieser Zeit ist uns fast nichts. Und das ist leicht verständlich. In Ostskandinavien, wo diese Lieder eine reiche Blüte gekannt haben, ist alles verschwunden, weil keiner sie später niedergeschrieben hat. Nur SAXO GRAMMATICUS hat durch seine Paraphrasen und lateinischen Nachdichtungen jedenfalls den Inhalt mehrerer Lieder dieser Periode gerettet (s. § 195). Durch ihn erhalten wir den Eindruck, daß gerade in Dänemark, das im 10. Jahrhundert mit seinem deutschen Nachbar in wiederholten Kämpfen lag, das Heldenlied eifrig gepflegt wurde. Alte Stoffe der dänischen Vorzeit, die *Bjarkamál* (s. § 34), die Starkadd-Fabeln, wurden neu behandelt; der Tod von HARALD KAMPFZAHN in der Brávalla-Schlacht wurde zu einer Apotheose des Helden gesteigert; der Einzug der zahlreichen Helden in Walhalla ist Beispiel derselben Odinsverehrung, der auch die *Eiríksmál* (s. § 59) und die *Hákonarmál* (s. §§ 60—61) entsprungen sind.

Die Wikingerzeit war aber farbenreicher als jene der Völkerwanderungszeit. Die Berührung mit den westeuropäischen Kulturvölkern, die Ausdehnung des Gesichtskreises auf ganz Europa, von Rußland und Byzanz bis Spanien und Irland, haben auch die Heldendichtung über das Ideal des einfachen Reckentums erhoben. In diese Zeit fällt wohl das Lied, das von dem klugen AMLÓBI erzählte, der sich durch die Kunst der Verstellung am Vaternörder rächte. Merkwürdiger noch sind die zahlreichen Liebesgeschichten; HAGBARD und SIGNY, HELGI und SVÁFA, HJALMARR und INGEBJORG sind die typischen Vertreter dieser Poesie,

die sich in Dänemark und Schweden einer großen Beliebtheit erfreut hat.

Wir kennen sie nur aus späten isländischen Nachdichtungen. Ostskandinavien hat sich um diese Poesie weiter nicht gekümmert, so daß sie dort verloren ging. Aber im Westen hat man diese Lieder von Jahrhundert auf Jahrhundert gepflegt, und jedes Geschlecht hat etwas von seinem Geist hinterlassen. Und als sie in der Schreibzeit auf das Pergament gelangten, waren die Lieder ein buntscheckiges Nebeneinander von Wikingertum und romanischem Mittelalter. Norwegen also, das gerade in den Eroberungszügen nach Westeuropa eine so hervorragende Rolle spielte, hat selbstverständlich diese Poesie mit besonderer Liebe gepflegt; das bezeugen ja schon die isländischen Weiterbildungen des 12. und 13. Jahrhunderts, die nur auf ältere norwegische Vorbilder zurückgehen können; das beweist auch Saxos Nacherzählung des Brávallaliedes, die seine norwegische Vorlage deutlich verrät (s. § 128).

Wir können deshalb diese Heldenpoesie nur in allgemeinen Zügen beschreiben. Bezüglich der Form läßt sich sagen, daß die Dichter das Redelied bevorzugten, zuweilen sogar die reine Monologform (wie das von Saxo überlieferte Ingeldlied, s. § 28). Die Gefühle sind schroff und stark; es gibt noch keine Spur der späteren Empfindsamkeit. Der stark tragische Ton des alten Heldenliedes wird gemildert; das muntere Wikingerleben mit seiner anregenden Abenteuerlust hat auch ein offenes Auge für das Gelingen und den Sieg. Der Tod, wenn er eintritt, ist nicht ein finsternes Schicksal, sondern das Tor zu den glänzenden Freuden in Walhalla.

Denn das ist ein Element, das jetzt auch stark in den Vordergrund tritt: ODIN als der Schlachtenlenker greift in das Heldenleben ein. In ihm findet auch das rätselhafte Auf und Ab von Sieg und Tod seine letzte Erklärung; er schützt seine Lieblinge, aber einem jeden Helden ist das Los von HARALD KAMPFZAHN beschieden, dem der Gott mitten in der entscheidenden Schlacht die Waffe aus der Hand schlägt. Das scheint aber nur grausame Tücke und wird als solche auch wohl gedeutet (Brávallalied, Bjarkamál), aber tieferes Verständnis macht das planvolle Handeln des Gottes offenbar (Eiríksmál). Über dem Haupt der Kämpfenden schwebt die Walküre, Bote des Kriegsgottes, bald auch Geliebte des Helden.

Merkmal der Wikingerpoesie ist ja auch das hellere Licht, das auf die Frauengestalten fällt. Als heißersehnte Geliebte, als tückische Verführerin, als herrschsüchtiges Weib spielen sie ihre Rolle und schaffen den Helden ihr schicksalvolles Leben. Aber sie beherrschen dieses Leben nicht; sie sind nur erkannt in ihrer Bedeutung als Mächte, die das Heldenleben mitbestimmen. Die Liebe von Mann und Weib wird jetzt ein bevorzugtes Motiv, nicht schwärmerisch und empfindsam, sondern stark und gesund, wenn auch mit einem tragischen Anstrich. Die Tragik ist aber das Todeschicksal, das nur die Unbesiegbarkeit der Liebe um so herrlicher aufleuchten läßt. HAGBARD geht frohlockend dem Tode entgegen, weil er die Flammen aus dem Hause emporlodern sieht, wo ihm seine Geliebte SIGNÝ schon auf dem Todesweg vorangegangen ist¹⁾.

¹⁾ S. über diese Lieder besonders H. Schneider, Germanische Heldensage II, 1, zusammenfassend S. 305—310.

75. Besonders geeignet für die Wikingezeit war die Jugendgeschichte von SIGURD, weil hier das kecke, siegreiche Heldenleben am glücklichsten versinnbildlicht wurde. Diese Sage muß wohl schon weit früher in Skandinavien eingewandert sein (s. § 33), aber jedenfalls hat der strahlende junge Märchenheld, der den Drachen erschlug und eine Jungfrau erwarb, für die Menschen jener Zeit einen besonderen Reiz gehabt.

In der Lieder-Edda stehen drei Lieder, die diesen Teil von SIGURDS Leben behandeln. Aber diese Lieder *Reginsmál*, *Fáfnismál* und *Sigrdrífumál* können, so wie sie überliefert worden sind, nicht ursprünglich gelaute haben. Einmal befremdet der Wechsel von *ljóðahátt* und *fornyrðislag*, zuweilen deutlich nach der Art des Inhaltes gewählt, aber auch wohl durcheinander denselben Stoff behandelnd. Damit zusammen geht auch ein Unterschied der Dichtart; ein starker Einschlag von didaktischen Strophen in ein ziemlich loses episches Gewebe. Übrigens haben wir gar keine Gewähr, daß wir diese Lieder vollständig besitzen, denn wir kennen sie nur eingebettet in eine fortlaufende Prosaerzählung, die uns über die Begebenheiten manchmal die nötige Belehrung geben muß. Es scheint mir richtig zu sein, daß die Edda hier nicht mehrere selbständige Lieder mit vermittelnden Prosastücken enthält, sondern eine Prosaquelle mit poetischen Einlagen¹⁾. Diese *Sigurðarsaga* (s. § 200) hat also aus den damals bekannten Gedichten dasjenige gewählt, was sie zur Ausschmückung der Er-

zählung brauchen konnte; daß dabei der epische Teil dieser Lieder zu kurz kam, ist begreiflich, weil sie ja in Prosa aufgelöst wurden.

Wir dürfen also annehmen, daß die Strophen über Jung-Sigurd zu einigen Liedern gehört haben, die denselben Stoff auf verschiedene Weise behandelten. Diese brauchen gar nicht derselben Zeit anzugehören; es können dabei auch Strophen sein, die der Verfasser der Saga auf eigene Faust hinzugefügt hat. Das Urteil über die alte Form der hier benutzten Lieder kann deshalb nur schwankend sein.

Die Mehrzahl bilden wohl die ljóðaháttir-Strophen. Sie sind ganz in Übereinstimmung mit dem Gebrauch dieses Versmaßes entweder belehrend (wie die Ratgebungen von HNIKARR und von SIGDRÍFA) oder mehr gnomischer Art (wie das Gespräch zwischen SIGURD und 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; sie behandeln SIGURDS Vatterache und nach dem Drachenkampf die Weissagung der Kohlmeisen. Allgemein werden diese Strophen einer jüngeren Überlieferungsschicht zugerechnet.

Nun ist es zwar richtig, daß unter diesen Strophen einige vorkommen, die aus einem ganz anderen Zusammenhange losgerissen wurden (z. B. Rm Str. 5, die Strophe über den auf den Ring gelegten Fluch), oder erst von dem Sagaschreiber gedichtet worden sind (z. B. Rm Str. 26). Aber das sind doch nur Ausnahmen. Im allgemeinen hat man zwei Arten der Sigurddichtung nebeneinander gehabt, eine epische im fornyrðislag und eine didaktische im ljóðaháttir¹). Aus den erhaltenen Trümmern können wir nicht mit Sicherheit schließen, wieviel solcher Lieder bestanden haben; mit nur zwei Sigurdliedern wird man kaum auskommen.

Eines der epischen Lieder hat SIGURDS Vatterache behandelt (Rm Str. 13—18). In diesen Strophen weht Wikingerluft; Helden reiten auf Segelrossen, Schaum spritzt über das Schiffsbord, auf einer hervorragenden Felsenspitze winkt ODIN. Merkwürdig sind die zahlreichen Kennungen, mit denen diese Strophen überladen sind; sie deuten darauf hin, daß diese Poesie in den Kreisen der Seekönige beliebt gewesen ist. Das Lied von SIGURDS Vatterache wird deshalb wohl dem 10. Jahrhundert zugerechnet werden dürfen, umsomehr als — wie wir annehmen (s. § 126) — die Helgi-

lieder unter dessen Einfluß gestanden haben. Auch einige Berührungen mit Skalden beweisen, daß diese Datierung möglich ist³).

Vielleicht sind die fornyrðislag-Strophen der *igðnasþá* beträchtlich jünger (Fm Str. 32, 33, 35, 36, 40—44). Die Kenningen sind hier durchgehend von einem jüngeren Typus und sind auch erst bei Skalden des 13. Jahrhunderts in Gebrauch⁴). Teilweise erhalten diese Strophen dasselbe wie die ljóðaháttir-Strophen Fm 27—31, die auch eine Weissagung von Kohlmeisen enthalten; teilweise gehen sie darüber hinaus. Der Inhalt dieser *þá* ist wohl zu dürftig für ein selbständiges Eddalied, aber ein Gedicht in fornyrðislag, von dem diese Strophen ein Bruchstück sein sollten, läßt sich aus den erhaltenen Trümmern nicht wiederherstellen. Während die ljóðaháttir-Strophen den Helden nur vor REGINS Tücke warnen, gehen Str. 40—44 weit darüber hinaus; hier finden wir die Prophezeiung der Zukunft, die der Heldenpoesie des 12. Jahrhunderts ihr Gepräge gibt. Die Sagengeschichte sollte jedenfalls diese Strophen mit ihrem nicht einwandfreien Inhalt nicht allzu ernst nehmen.

¹) F. Jónsson, *Seks Afhandlingar om Eddadigtene* (Kopenhagen 1933) S. 57—77. — ²) Ussing, *Om det Indbyrdes Forhold mellem heltekvadene i ældre Edda* (1910) S. 65—78; F. Jónsson, *ANO* 1921, S. 34—41 = *Seks Afhandlingar* S. 110—117. — ³) Vgl. *riða Rævils hestum* (Rm 16) mit *riða Ekkils hestar* (Sigvatr, Skj I, 222 Str. 10); *hlunnvigg* steht Rm 17 und bei Hallfróðr Skj I, 149 Str. 5); vgl. auch *Hugin gleðja* (Rm 18, 26 und Fm 35) mit *Gauts gaukr gladdr* bei Gísli Súrsson (Skj I, 96 Str. 2). — ⁴) *bauga spillir* (Fm 32), *hersa iadarr* (Fm 36) stehen nur bei Dichtern des 13. Jahrhunderts. Eine Kenning wie *Skjöldunga niðr* für Sigurd scheint mir im 10. Jahrhundert kaum denkbar.

76. Es will uns also nicht gelingen, ein Bild des Sigurdliedes in fornyrðislag zu gewinnen. Deutlicher jedenfalls steht uns das Gedicht in ljóðaháttir vor Augen. Wir können nicht mit Sicherheit sagen, ob dieses Sigurdlied von der mythologischen Vorgeschichte bis zum Besuch auf Hindarfjell gehandelt hat. Die in den Edda-Ausgaben geläufige Teilung in *Reginismál*, *Fáfnismál* und *Sigrdrífumál* findet in der Handschrift keine oder doch nur eine sehr schwache Stütze. Überdies ist der Charakter der ljóðaháttir-Strophen in allen Teilen dieses Liedkomplexes gleichartig. Will man deshalb ein Nebeneinander von drei kürzeren Liedern annehmen, so muß man wohl an einen Dichter oder an eine Dichterschule denken, die SIGURDS Jugendgeschichte hat behandeln wollen.

Zusammengenommen haben wir gut achtzig Liedmaß-Strophen; obgleich mehrere darunter später hinzugedichtet sein können, würde dies also ein recht ausführliches Sigurdlied sein. Das Eigentümliche ist nun aber, daß dieser große Umfang nicht durch die Behandlung von SIGURDS Jugendtaten erreicht wird, sondern durch eine lange Reihe von didaktischen Strophen, in denen Lebensweisheit, Runenkunde u. ä. m. behandelt werden¹⁾. Nun wissen wir freilich nicht, wieviel der Verfasser der *Sigurðarsaga* von diesem Gedicht unterdrückt hat; jedenfalls werden die rein epischen Strophen am ehesten seiner Bearbeitung zum Opfer gefallen sein. Aber man kommt doch nicht von dem Eindruck los, daß das Hauptgewicht nicht auf der Erzählung von SIGURDS Jugendgeschichte gelegen hat²⁾.

Wir müssen deshalb das Lied auffassen als dem Geschmack des 10. Jahrhunderts zusagend. Da fällt uns sofort die lange mythologische Einleitung auf: selbstverständlich nicht nur eine äußerliche Verschönerung der Sage, sondern notwendiges Glied in diesem Zusammenhang; als Jung-Sigurd den Drachenschatz erobert hat, teilt ihm FÁFNIR mit, daß ihm das Gold den Tod bringen wird, aber dasselbe hatte schon LOKI vorausgesagt, als HREIÐMARR den letzten Ring des Zwergengoldes verlangte. Und beide Male kümmert sich der Besitzer des Ringes nicht im mindesten um den darauf gelegten Fluch.

Der Dichter will die unheilvolle Wirkung des Nibelungengoldes erklären; er tut das durch den darauf gelegten 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 werden (s. § 89), 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. Sogar die Begegnung von LOKI und ANDVARI veranlaßt eine Bemerkung über lügnerisches Reden (Rm Str. 3—4); 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 bis

15); die Unterredung zwischen REGINN und SIGURD enthält die Bemerkung, daß ein tapferer Wille besser sei als ein scharfes Schwert (Fm Str. 30—31); die erweckte Walküre teilt ihrem Retter Runenweisheit mit.

Es wäre unrichtig, hier an verschiedene spätere Zusätze zu denken; vielmehr bilden diese didaktisch-ethischen Betrachtungen einen organischen Teil des Gedichtes. Das sagt freilich unserem Geschmack wenig zu, aber das ändert natürlich nichts an der Tatsache. Dieser Dichter der Sigurdfabel hat die Heldengeschichte auf andere Werte bezogen; er hat sie in die Götterwelt hinübergeführt und gleichzeitig mit moralisierenden Werturteilen verbunden. ODINS Eingreifen in das Heldenleben ist, wie wir schon in § 74 bemerkt haben, charakteristisch für die Epik des 10. Jahrhunderts; so ist es auch hier ODIN, der in der Vorgeschichte des Fluches eine Rolle spielt, der SIGURD vor der Vatterache Rat erteilt, der schließlich die Walküre in ihren Zauberschlaf versenkt hat. Die Gestalten der Sigurdsage stehen im Schatten von ODINS Macht.

Nicht weniger trägt der rein didaktische Teil das Merkmal dieses Jahrhunderts. Die Form des *rúnatal* mit seinem Gleichlauf der Strophenanfänge werden wir bei mehreren Gedichten dieser Periode wiederfinden, so in den *Vafþrúðnismál* (s. § 78) und den *Grimnismál* (s. § 79). Dasselbe gilt aber auch von einer Reihe von Strophen in *Fáfnismál* wie Str. 12—15, die mit den *Vafþrúðnismál*, und Str. 20, die mit den *Hávamál* (s. § 80) Berührungen aufweisen.

Vielleicht offenbart sich hier eine tiefere Besinnung auf die religiös verankerten Lebenswerte. Die Götter schreiten durch die Welt, das Schicksal hängt bedrohlich über den Menschen, der Gedanke kreist um die Fragen des Guten und des Bösen. Wir fühlen uns versetzt in die Periode der seelischen Erschütterung, die der Kampf zwischen Heidentum und Christentum hervorgerufen hat.

1) Sie brauchen selbstverständlich nicht alle einer gleich alten Tradition zugehören, aber es gibt unter ihnen jedenfalls manche aus der heidnischen Zeit stammende Strophe. — 2) Heusler sagt zutreffend ZfdA 46, S. 222, daß dieses Lied „ein merkwürdiger Beweis dafür (ist) wie der Hang zur Wechselrede auch den sprödesten Stoff bemeistern konnte“.

77. Denn das 10. Jahrhundert ist die Zeit, in der das Heidentum den Todeskampf gekämpft hat. Immer näher rückte das Christen-

tum, es warf seine Schatten voraus, schon lange ehe es wirklich zum entscheidenden Kampf gekommen war. 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 massenhaft 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 eine vorläufige Taufe (*primsigning*), wenn sie nicht ganz zum Christentum übertreten wollten. Während der Besiedelung Islands sind mehrere Landnehmer, die über die Inseln des Westmeeres dorthin gelangten, in mehr oder weniger starker Berührung mit dem christlichen Glauben gewesen; 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 verharrten. Indirekten Einfluß hat aber das Christentum sicherlich ausgeübt. Das Heidentum lebte nicht mehr in einer ungebrochenen Glaubenswelt, sondern in der Nähe eines 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 den Antrieb, 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 in beschaulicher und moralischer Hinsicht zu vertiefen. Jetzt waren die Umstände dazu geeignet, das religiöse Wissen in sachlicher Weise festzulegen. *Grimnismál*, *Vafþrúðnismál* und *Hávamál* sind dafür typische Beispiele.

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 väterliche Glaube siegen würde. Immer mehr verbreitet sich die Ahnung des immer näher rückenden Unterganges; das ist die Stimmung, die sich in der Ragnarøk-Mythe verkörpert. Die skaldischen Preislieder, die *Eiríksmál* (s. § 61) und die *Hákonarmál* (s. §§ 60—61) zeigen das deutlich; der Dichter der *Völuspá* (s. § 89) hat das mit großartiger Wucht gestaltet.

In den letzten Jahrzehnten des 10. Jahrhunderts wird der Gegensatz immer schärfer. Das Christentum schreitet jetzt zum Angriff vor. Nachdem König OLAF TRYGGVASON sein eigenes Volk zu der 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 aufzurollen¹⁾; es wird genügen zu sagen, daß die Missionsversuche seitens des norwegischen Königs anfangs scheiterten und den religiösen Kampf auflodern machten. 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 und Kampfbereitschaft; in der Poesie des 10. Jahrhunderts nimmt die religiöse Dichtung deshalb einen bedeutenden Platz ein.

Wir unterscheiden die folgenden Dichtarten. 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. § 84). 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. § 85). Die Lockerung des heidnischen Glaubens ruft eine gewisse Skepsis hervor, die sich an den grobsinnlichen Seiten der alten Göttergestalten zu belustigen wagt; dieser Haltung verdanken wir Lieder wie *Hárbarðsljóð* (s. § 77) und *Lokasenna* (s. § 78). 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. §§ 89—90).

¹⁾ Vgl. für eine ausführlichere Darstellung meine Altgermanische Religionsgeschichte II, §§ 339 ff.

78. Das Bedürfnis, die Kunde der Vorzeit über Mythologie und Magie zu bewahren, hat, wie wir § 36 besprochen haben, dazu geführt, dieses Wissen in Liedform zu sammeln. Von den zahlreichen 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 *Grógaldr* und *Svipdagsmál* (s. § 203) und die *Alvíssmál* (s. § 169).

Dem 10. Jahrhundert weisen wir, außer den Fragmenten in der Poesie von Jung-Sigurd und dem ausführlichen *rúnatal* der *Sigrðrífumál*, 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 ein Zwiegespräch zwischen ODIN und dem Riesen VAFÞRÚÐNIR, die sich in mythologischen Kenntnissen miteinander messen. 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 Riese besonders vertraut ist. Die letzte Frage bildet einen deutlichen Abschluß, nicht nur weil ODIN jetzt fragt, wie VAFÞRÚÐNIR zu seinem Wissen gekommen ist, sondern auch durch das formelle Mittel der Doppelung der letzten Vollzeile der ljóðaháttir-Strophe (Str. 42).

Jetzt brüstet sich der Riese damit, daß er neun kosmische Welten 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>fjöld ek fór,</i>	Viel fuhr ich,
<i>fjöld ek freistaðak,</i>	Viel erforschte ich,
<i>fjöld 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.

Künstlich ist das Lied gebaut. Das beweisen schon die zahlenmäßigen Verhältnisse. 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 letzte 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 Vafprúðnir erzählt deshalb von den Taten seiner eigenen Vorfahren; in den Ragnarök aber steht ODIN im Mittelpunkt der Ereignisse, und hier hört deshalb das Wissen des Riesen auf.

Die vollkommene Kunst dieses Meisterwerkes, das einen wunderbar durchdachten Aufbau zeigt, beweist, daß die *Vafprúðnismál* den Gipfel einer langen poetischen Tradition bilden¹⁾. 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 Ragnarök 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 Ragnarök mit derselben Überlegenheit den Sieg davontragen, wie er jetzt den weisesten der Riesen überwunden hat. Also Ragnarök-Stimmung, aber ohne den tragischen Akzent, den wir in der *Völuspá* vernehmen: die *Vafprúðnismál* gehören deshalb wohl zu der ersten Hälfte des 10. Jahrhunderts.

¹⁾ Es ist möglich, daß der Dichter ein älteres Gedicht, in dem nur Odin Fragen stellte, zu einem doppelseitigen Lied umgearbeitet hat. Einige Unebenheiten im Anfangsteile könnten darauf hinweisen; vgl. meine Ausführungen ANF 50 (1934), S. 10—15.

79. Lehrhaften Inhalt haben auch die *Grímnismál*. 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.

Man hat schon längst bemerkt, daß diese Geschichte mit einer Götteranekdote, die der langobardische Verfasser PAULUS DIACONUS mitteilt, zusammenhängt; wahrscheinlich gehen beide auf eine klassische Erzählung zurück, die uns in der Ilias überliefert ist. Sie ist also eine Wanderfabel, die sich schon früh in der germanischen Welt verbreitet hat und auf skandinavischem Boden in der Prosa-Einleitung der *Grímnismál* neu bearbeitet wurde.

Das Gedicht selbst macht einen nichts weniger als 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 behandelt¹⁾. 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 *Grímnismál* betrachtet werden dürfen, oder anders gesagt, daß für eine Geschichte, die ODINS Überlegenheit zeigen soll, auch mythologische Kenntnisse bedeutungsvoll sind. Jeder Versuch, die *Grímnismál* zu verstehen, muß den didaktischen Teilen ihren Platz im Gesamtaufbau des Liedes zugestehen.

MAGNUS OLSEN hat sich bemüht, das Gedicht als ein Ganzes zu würdigen²⁾. 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 Feuer 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 GEIRRØDS Sohn ihm einen Becher dargereicht hat, wächst sein Wille zum tätigen Entschluß, und er wird sich seiner Macht bewußt durch die Aufzählung seiner Namen, deren jeder eine Manifestation seiner Kraft ist.

Ich habe das Gedicht als eine Verflechtung zweier ursprünglich selbständigen Odinsfabeln betrachtet³⁾; jede enthielt ein episches Motiv zusammen mit lehrhaften Bestandteilen. Ob meine Auffassung, daß das eine dieser Lieder eine *Ketilsheimt* (eine Heimholung eines Kessels) gewesen ist, also gewissermaßen eine Parallele zu der Fabel der *Hymiskviða* (s. § 172), richtig ist, hat für meine Betrachtung an dieser Stelle nur untergeordnete Bedeutung. Hauptsache ist, daß ich mit M. OLSEN darin übereinstimme, daß dies sogenannten didaktischen Strophen als integrierender Teil des Gedichtes aufgefaßt werden müssen. Das Nennen der mythischen Mächte ist das Beschwören der in ihnen wirksamen Kräfte; von der rein dichterischen Seite aber betrachtet, ist für die Entwicklung der Fabel die Aufzählung der Götterwohnungen oder der Gefahren, die Yggdrasill bedrohen, nicht weniger notwendig als die Darreichung des Metbechers. Aus der unendlichen Vielheit der mythischen Vorstellungen hat der Dichter ganz bestimmte Stoffe gewählt, und das ist geschehen gerade mit Rücksicht auf die Idee dieses Gedichtes.

Eine künstlerische Würdigung der *Grímnismál* ist heute noch kaum möglich. Wenn wir nicht genau sagen können, was als

spätere Zutaten dennoch ausgeschlossen werden muß, wenn wir sogar die Absicht des Dichters nicht deutlich verstehen, bleiben wir außerhalb seines Gedankens stehen und werden durch die anscheinend wirr aufeinanderfolgenden mythologischen Bilder nicht befriedigt. 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 kennengelernt haben. ODIN rüstet sich zum Endkampf, weil er muß und weil er ihn will. Und zusammen mit dem Gott rüstet sich auch die heidnische Menschheit.

¹⁾ Vgl. Müllenhoff, Deutsche Altertumskunde V, 159ff. und R. C. Boer, ANF 22 (1906), S. 133—174. — ²⁾ ANF 49 (1933), S. 263—278. — ³⁾ ANF 50 (1934), S. 40—51.

80. Unter dem Titel *Hávamál* bringt die Lieder-Edda mehrere Gedichte, die einen didaktischen Inhalt haben. Einheitlichen Charakter zeigt diese Sammlung gar nicht; man bekommt den Eindruck, daß ein später Kompilator diese ursprünglich selbständigen Lieder zu einem Ganzen verbunden hat, das er als Odinsprüche benannt hat. 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 (nl. 1. Str. 84, 91—92, 96—102; 2. Str. 104—110; 3. Str. 138—145); die sogenannte *Loddfáfnismál*, eine

Reihe von Ratgebungen (Str. 112—137) und das *ljóðatal*, eine Reihe von Zaubersprüchen (Str. 111—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 kultischer Poesie haben. Das dürfte an sich schon beweisen, daß die Hávamál nicht aus einem Guß entstanden sind. Ein später Sammler hat einfach 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 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 sind¹⁾.

Der Sammler ist zwar nicht ganz ohne Methode ans Werk gegangen, aber er hat doch dabei nicht in erster Linie an den Inhalt gedacht. Es sind vielmehr Eigentümlichkeiten der äußeren Form, die ihn dazu veranlaßt haben, bestimmte Strophen aneinanderzureihen. Wenn einige Strophen mit denselben oder ähnlichen Wörtern anheben, hat er sie nacheinandergestellt, z. B. die Str. 23—27 mit der Anfangszeile *ósnotr maðr* oder *ósviðr maðr*²⁾, 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 führen, 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. Möglicherweise gab es schon vor der Sammlung dieses Dichters kurze Strophenreihen und Doubletten; es ist auch nicht ausgeschlossen, daß der Kompilator selbst Variantstrophen hinzugedichtet hat. Welcher Art das Material war, aus dem das eddische Sittengedicht gebaut wurde, entzieht sich aber unserer Beurteilung³).

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 dürrenden 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 stö of alinn</i>	ob geboren auch spät
<i>ept genginn guma;</i>	nach des Hausherrn Hingang;
<i>sialdan bautasteinar</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 scheinen⁴). Das ist aber keinesfalls sicher, denn die Grenze zwischen der *pula* 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 Zwischensatz⁵). Das skeptische Verhalten, das diesen Strophen ihren eigen-

tümlichen Charakter gibt, stimmt so ausgezeichnet zu der — man möchte fast sagen — allgemeinmenschlichen Bauernerfahrung, daß auffallende Übereinstimmungen mit südgermanischen Spruchzeilen keine Abhängigkeit beweisen können⁶). Die kunstreiche Ausbildung in so zahlreichen gleichlaufenden Verszeilen dürfte aber wohl als ein Ergebnis jüngerer Bearbeitung betrachtet werden⁷).

1) Vgl. z. B. A. Heusler, Sitzungsberichte der Berliner Akademie der Wissenschaften 1917, S. 105—135. — 2) Heusler hat diese Strophen in seiner Rekonstruktion ganz auseinandergerissen; ein typisches Beispiel für die Gewalttätigkeit seiner Methode. — 3) Unmöglich ist der Gedanke, daß zwei einander ausfüllende Strophen (wie Str. 10 und 11, 24 und 25, 36 und 37 usw.) darauf 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. — 4) Vgl. Gering, Kommentar zur Edda-Ausgabe I, 119. — 5) Vgl. Tryggðamál (Eddica Minora 131 Str. 15—16): *ok standi honum beinn byrr und báða vængi* mit Hávamál Str. 89: *þá er iðr ónýtr ef einn fótr brotnar*. — 6) Beispiele s. Gering z. a. S. S. 121. — 7) Die Zeile *kono er brend er* (Str. 81) hat man wohl für die Datierung dieser Strophe in der frühen 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 *konu* das zwar nicht überlieferte Wort *kén* lesen möchte. Dessenungeachtet gehört die Mehrzahl dieser Strophen ins 9. Jahrhundert; den Grundstock bilden deshalb norwegische Spruchstrophen.

81. Die *Loddfáfnismál* (Str. 112—137) ist 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 *þulr* 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 mundo 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 ist¹⁾, können wir über die Herkunft dieser Formel wenig sagen. Aber offenbar ist die späte Verbindung der feierlichen Einleitung mit der alltäglichen 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 $1\frac{1}{2}$ 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 formelle Bau eines solchen Spruchgedichts zerstört²⁾.

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. § 36). 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 III, die wohl so verstanden werden soll, daß ODIN selber diese Weisheit an Urds Quelle vernommen hat und sie nachher in des Hohen Halle verkündet. 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 *galdralag* herstellt, also 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 macht.

¹⁾ 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. — ²⁾ Vgl. meine Ausführungen ANF 50 (1934), S. 23—26.

82. 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, 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, 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 durchkreuzender Alliteration, die rätselhafte Sprache, die auf ein unaussprechbares Mysterium hinzudeuten 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>miðk stóra stafi,</i>	Stäbe gar stark,
<i>miðk stinna stafi,</i>	Zeichen zauberkräftig,
<i>er fáði fimbulþulr</i>	Wie sie zog der Zauberherr,
<i>ok gæði ginnregin</i>	Wie sie wirkten Weihgötter,
<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 schlachten?

Wir erwähnten schon den Bearbeiter dieser Sammlung. Die hier zusammengestellten Dichtungen haben einen so vielfältigen Charakter, daß sie aus verschiedenen Zeiten herkommen müssen und auch von sehr verschiedenen gesellschaftlichen Kreisen herrühren. Wir dürfen dem Sammler dafür dankbar sein, daß er uns diese merkwürdigen Stücke aufbewahrt hat, auch wenn wir feststellen müssen, daß nicht dichterische Komposition, sondern nur antiquarischer Sammeleifer seine Arbeit bestimmt hat. Richtige Worte des „Hohen“ gibt es unter diesen Strophen nur wenige; die meisten sind die Worte eines nordischen Alltagsmenschen. Wir haben aber

in der überlieferten Literatur so selten Gelegenheit, dessen Stimme zu hören, daß wir dieser Spruchsammlung unsere Aufmerksamkeit gerne zuwenden. Diese Bauernweisheit kann neben den kunstreicheren Formen der Sakralpoesie eine ehrenvolle Stelle beanspruchen; die Gedanken sind scharf und zutreffend formuliert, und oft trifft uns ein einprägsames Bild oder ein dem täglichen Leben entnommener Vergleich.

83. Zu dieser selben Periode des ausgehenden Heidentums rechnen wir auch die *Skírnismál*. Das Gedicht erzählt von der Liebe des Gottes FREYR für die schöne Riesentochter GERÐR, deren leuchtende Arme er gesehen hatte, als er sich in ODINS Sitz Hlíðskjálftr gesetzt hatte. Er schickt seinen Diener SKÍRNIR aus, damit er um die Hand des Mädchens werbe. An der Wohnung ihres Vaters angelangt, wird ihm dort von einer Waberlohe und wütenden Hunden der Eintritt verwehrt. Aber als GERÐR hört, daß ein Fremder angekommen ist, läßt sie ihn zu sich kommen. SKÍRNIR überbringt ihr die Werbung des Gottes, aber sie weigert sich, auf diese Heirat einzugehen. Erst versucht SKÍRNIR sie zu überreden, indem er ihr elf goldene Äpfel und den Ring Draupnir anbietet. Als das nicht hilft, droht er, ihr mit einem Schwert das Haupt abzuschlagen und stößt schließlich eine Reihe gräßlicher Verwünschungen aus, falls sie seiner Bitte nicht willfahre. Als er endlich dabei auch Runenzauber verwendet, gibt sie nach und verspricht nach neun Tagen, sich zu einer Zusammenkunft mit FREYR einzustellen.

In diesem Gedicht fällt besonders der weiche Ton der Liebessehnsucht auf, dem wir in der altnordischen Poesie sonst so selten begegnen. FREYR ist wie ein schwärmender Liebhaber gezeichnet, der kraftlos dahinwelkt, weil er seine Geliebte nicht erreichen kann; als er durch die Hilfe seines treuen Dieners ihre Zustimmung erlangt hat, kann er kaum die verabredete Zeit abwarten und spricht die Strophe:

<i>Lang er nótt,</i>	Lang ist die Nacht,
<i>langar ro tvær,</i>	lang sind zwei;
<i>hvé um þreyiak þriár?</i>	wie erdulde ich drei?
<i>opt mér mánaðr</i>	minder meint ich
<i>minni þótti,</i>	den Monat oft lang,
<i>en síá hálf hýnótt.</i>	als diese halbe Harmnacht.

Auch in der Wortwahl offenbart sich diese Stimmung. Das Wort *munr* in der Bedeutung „leidenschaftliches Verlangen, besonders

nach Liebe“ kommt nicht weniger als achtmal vor¹⁾; wenn man daneben den sparsamen Gebrauch dieses Wortes in den übrigen Eddaliedern²⁾ hält, muß man diese Vorliebe als etwas Kennzeichnendes für den Geist dieses Dichters halten.

In einer epochemachenden Untersuchung hat MAGNUS OLSEN dieses Gedicht als ein kultisches Lied erklärt³⁾, in dem die Vereinigung des Sonnengottes FREYR mit der Erdegöttin GERÐR im Frühling besungen worden sei. Den Namen der Riesen deutet er als „das umzäunte Saatfeld“, und jenen ihres Vaters GYMIR als „den chthonischen Gott der Erde“. Diese Auffassung ist seitdem fast von allen Forschern gutgeheißen, und das Gedicht wird deshalb gewöhnlich als ein Beispiel der alten kultischen Poesie betrachtet, ein dramatisches Einzellied, das man sich bei einer Freyrfeier im Frühling als eine Art von Dialog aufgeführt denken kann. Die von OLSEN für seine These angeführten Beweisgründe sind jedoch nicht in jeder Hinsicht überzeugend, und der munter erzählende Ton des Liedes macht es nicht gerade wahrscheinlich, daß es je im Götterkult verwendet wurde. Es ist eher scherzhafte novelistische Behandlung einer heidnischen Frühlingsmythe; man sollte J. SAHLGREN jedenfalls darin recht geben, daß die mythischen Anspielungen, die M. OLSEN darin hat nachweisen wollen, sich ganz anders verstehen lassen⁴⁾. Wenn es richtig ist, daß die Vorstellung der goldenen Äpfel und jene der Waberlohe, die man auf einem Pferde durchreiten muß, auf irische Quellen zurückgehen sollen, so weisen diese Entlehnungen auf einen Dichter, der mit der keltischen Märchenwelt in Berührung gekommen war, und, was die Entstehungszeit anbelangt, frühestens auf das ausgehende 9. Jahrhundert. Das Gedicht verrät aber keineswegs eine kritische Gesinnung gegenüber der Welt der heidnischen Götter; aber man darf wohl behaupten, daß sich die fromme Verehrung der Nordleute etwas gelockert hatte, wenn man eine Mythe von so großer kultischer Bedeutung so spielerisch behandeln konnte.

Über die Form des alten Kultliedes erfahren wir aus den *Skírnismál* also nichts. Außerordentlich wichtig aber ist das Gedicht durch die Beschwörungsformeln, die der Verfasser darin aufgenommen hat; der Form wie dem Inhalt nach sind sie aus lebendiger Tradition gegriffen. Alle die stilistischen Elemente, die wir früher für die magische Poesie als charakteristisch kennengelernt haben (s. § 14), sind hier reichlich vertreten, und auch für die Sprache des Fluches enthalten diese Strophen ein reichliches Material. Die

schroffe, sogar rohe Audrucksweise der Verwünschungen steht in seltsamem Widerspruch zu der weichen Sehnsucht des erzählenden Teiles; sie haben ein so echtes altertümliches Gepräge, daß man sich leicht dazu verleiten läßt, das ganze Lied als Beispiel der alten Kultpoesie zu betrachten. Das kommt mir aber unglaublich vor. Aber wohl darf man sagen, daß der Dichter in enger Berührung mit der religiösen und der magischen Poesie des germanischen Heidentums gestanden hat; vielleicht war er ein Isländer, der über die Inseln des Westmeeres eingewandert war, oder einer, der aus der Verbindung eines Wikings mit einer irischen Frau geboren war. Dann hätte er die kultische Tradition des Vaters mit der Märchenwelt und der keltischen Stimmungsweichheit seiner Mutter zusammen besessen⁵⁾.

¹⁾ Vgl. Str. 4, 5, 20, 24, 26, 35 und 40. — ²⁾ Unter diesen auch solche junge Lieder wie *Svipdagsmál* und *Oddrúnargrátr*! — ³⁾ Vgl. M. Olsen, *Fra gammelnorsk Myte og Kultus*, MM 1909, S. 17—36. — ⁴⁾ Vgl. J. Sahlgren, *Eddica et Scaldica* II, 211—310. — ⁵⁾ Das Lied wird allgemein als eine Schöpfung der heidnischen Welt betrachtet; E. Noreen, *Eddastudier* S. 12—13, rechnet es zu den ältesten Eddaliedern, u. a. aus metrischen Gründen. Aber Heinrichs, *Stilbedeutung des Adjektivs im eddischen Heldenlied* (Würzburg 1938) S. 97 nennt das Lied in stilistischer Hinsicht einen jüngeren Typus. Allenfalls ist es eine Mischung von alten Fluchstrophen mit einer jüngeren Einkleidung. Auch ein Zug, wie die an der Tür angebundenen Hunde, die dem Helden den Eintritt verwehren, ist so ausgesprochen märchenhaft, daß man ihn sogar einer noch weit späteren Zeit zutrauen möchte (s. § 203).

84. 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 GOÐRÚNARSON ist ein bedeutender Teil seiner *Þórsdrápa* 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 in *málahátt*r gedichtet ist. Ähnlicher Art ist eine Strophe von ÞORBJÖRN ÞÍSAR-

SKALD (Skj I, 135), dessen Name darauf hinzudeuten scheint, daß er auch andere Gottheiten in seiner Poesie gefeiert hat¹⁾.

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; 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 Ragnarök-Dichtung eine hervorragende Stelle einnimmt, verstehen wir das Interesse für diese Großtat des Gottes leicht. Drei Strophen eines solchen Liedes, das der übrigens unbekannte Isländer EYSTEINN VALDASON gedichtet hat (Skj I, 131), 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 Reeling schlagen. Dasselbe Motiv behandelt GAMLI GNÆVAÐARSKÁLD, aber von seinem Gedicht ist nur eine Halbstrophe erhalten. Es scheint mehr skaldisch gefärbt zu sein als EYSTEINS Þórsdrápa.

Von dem Lied, das EILÍFR GODRÚNARSON 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 Kenningen 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 durchwatet, 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 Skald diesen als „das Kiel des Lachschiffes“ (*hlátr-Elliða kjöl*), also mit einer Kenning, die mehr seltsam als anschaulich ist. Ob wir das als seinen persönlichen Geschmack würdigen sollen, bleibt aber unsicher; vielleicht darf man auch

daran denken, daß derartige rätselhafte Kenningen von altersher in der Kultpoesie einheimisch waren.

Als OLÁFR PÁI 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 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 macht es einen frostigen Eindruck. Der Umstand, daß der Dichter statische Bilder beschreiben mußte, gab ihm wenig Anlaß zu einer bewegten Handlung. Auch hier sind die Kenningen oft so verwickelt, daß sie der Erklärung große Schwierigkeiten bereiten.

¹⁾ 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.

85. 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 aufgerafft¹⁾. Diese Zeit von 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 regelmäßigen dróttkvætt gedichtet. Von einem gewissen sonst unbekannten Isländer ÞÓRVALDR INN VEILI, der auf den Missionar ÞANGBRANDR 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 lassen²⁾. 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 Kennungen für das Wort „Schiff“ enthält³).

Unmittelbarer scheint uns die Äußerung des Hasses in einem Verszeilenpaar, daß von einem Ungenannten auf Bischof FRIDREKR 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 der Kleidung der katholischen Geistlichen haben, die den heidnischen Germanen weibisch vorkam⁴).

Ein anderer Ungenannter hat darüber gefrohlockt, daß dem Missionar STEFNIR dasselbe Unglück zugestoßen war wie früher ÞANGBRANDR; 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 bænd í landi*: es gibt noch Götter in unserem Lande⁵).

Es wundert uns nicht, daß auch die Christen ihrerseits die Verachtung für die heidnischen Götter ausgesprochen haben. Als ÞORVALDR VÍÐFÖRLI auf seiner Missionsreise von seinen Landsleuten schimpflich behandelt wurde, beklagt er sich in einer dróttkvætt-Strophe darüber, daß der Schüttler des Losstabes ihn verspottet habe und das alte Weib seine Opferlieder beim heidnischen Altar ausgekreischt hatte⁶). Auch hier trifft 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.

HJALTI SKEGGJASON hat in einem Zweizeiler die heidnischen Götter verspottet und wurde deshalb 999 auf dem Allthing wegen Gotteslästerung verurteilt. Das Liedchen lautet:

*Vílkat goð geyja,
grey þykkjómk Freyja.*

d. h. ich mag keine Götter, die bellen; eine Hündin dünkt mich Freyja⁷). Merkwürdig ist hier die Form des *dunhent*, die wir schon in § 68 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.

¹⁾ Vgl. meine Altgermanische Religionsgeschichte II, §§ 339—350. — ²⁾ Vgl. Skj I, 127 und O. Lárusson in Festschrift F. Jónsson S. 263—273. — ³⁾ Skj I, 129. — ⁴⁾ Skj I, 168. — ⁵⁾ Skj I, 169. — ⁶⁾ Skj I, 105. — ⁷⁾ Skj I, 131 und Genzmer, ANF 44 (1928), S. 311—314.

86. Der Ausgang des 10. Jahrhunderts war nicht nur eine Zeit des Glaubenskampfes sondern auch der Auflösung. Wir hören von mehreren Personen, die sich von dem alten Glauben abwenden, ohne sich jedoch zum Christentum zu bekehren; sie trauten nur eigener Kraft und Macht. Eine solche Gleichgültigkeit schärft das Auge für die schwachen Seiten der heidnischen Götterwelt; das oft allzu Menschliche der Götter, ihre Leidenschaften und Fehler, ihre sittliche Unzulänglichkeit werden nicht mehr durch ihren hohen Einsatz in das Geschick von Welt und Menschheit aufgewogen. Die Mythen, in denen sie eine Rolle spielen, verlieren ihre tiefe Bedeutung und sinken zu abenteuerlichen Erzählungen herab, die nur zu oft einen komischen Anstrich haben. Der Weiber betörende Odin und der in Essen und Trinken gewaltige Thor werden Helden von burlesken Märlein.

Die Edda enthält einige Lieder, die nur aus solcher Geisteshaltung heraus verstanden werden können. Die *Hárbarðsljóð* enthalten 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? 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 gegeneinanderprallen. In blitzschnellem Wortstreit hat das Lied 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 sind¹⁾, und deshalb gemeint, daß dieses Gedicht aus ziemlich später Zeit stamme oder von einem norwegischen Dichter verfaßt sein sollte. 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 zeigt so viele Stellen, die unsere Interpretation auf die Probe stellen, daß man lieber mit einer langen als einer kurzen Überlieferung rechnen möchte. 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 ist.

¹⁾ Die Suffigierung des Artikels wie *sundit*, *landit* oder ein Ausdruck wie *þaggursveini þínom* (Str. 13).

87. Frecher ist der Spott in der Lokasenna. Hier nähert er sich der beißenden Satyre. Loki, der zweideutige Gott, wird hier zum Schmäher der Asen, und ein christlicher Prediger hätte die Laster der klassischen Götterwelt nicht schärfer geißeln können, als es hier dieser nordische Dichter mit den Göttern seines eigenen Volkes getan hat. Eine empörende Welt der schlimmsten Verbrechen gegen die Moral wird vor unseren staunenden Augen aufgerollt. LOKI weiß sich Eintritt zu einem Göttermahl zu verschaffen und erwirbt die Zusicherung des Friedens, weil er sich auf eine Blutsbruderschaft mit ODIN beruft. Dann fängt er aber zu schimpfen an, und jedesmal, wenn einer der Götter ihn zu beschwichtigen versucht, greift er diesen mit unerbittlichem Hohn an. Hier scheint nur ingrimmiger Haß den abtrünnigen Gott zu seinen Schmähungen zu treiben. Man wäre deshalb versucht, hinter diesem göttlichen Thersites einen Dichter zu vermuten, der mit der Leidenschaft des Proselyten zerschlägt, was er einmal angebetet hat¹⁾.

Ganz negativ ist das Bild aber nicht. LOKI geht nicht als Sieger aus diesem Wortstreit hervor. Schließlich kommt der gewaltige THOR, der mit seinem Hammer drohend vor LOKI steht und ihn nötigt, das Feld zu räumen:

<i>Kvað ek fyr ásom,</i>	Ich sprach vor den Asen,
<i>kvað ek fyr ása sonom,</i>	Sprach vor den Asensöhnen,
<i>þats mik hvatti hugr,</i>	Was meinem Herzen behagt;
<i>en fyr þér einom</i>	Einzig vor dir
<i>mun ek út ganga,</i>	Will ich abziehen,
<i>þvíat ek veit at þú vegr.</i>	Denn mich dünkt du schlägst drein.

Biedere Kraft siegt über niederträchtige Schlaueit. Deshalb zu sagen, daß hier ein Mann der einfachen Götterfrömmigkeit gegen die aufgeblasenen Neuerer und ihre Mythenfreudigkeit zu Felde zöge¹⁾, scheint mir unrichtig, denn in der Stille nach LOKIS Entschlüpfen zittern die von ihm gesprochenen Worte nach, und keines wird widerlegt. Noch unter den Drohungen des Hammer-schwingers überhäuft LOKI auch ihn mit beißendem Hohn.

Besondere Verehrung für THOR lese ich aus der *Lokasenna* nicht heraus. Wohl rückt der Dichter von ODIN ab. Denn dieser Gott wird durch seine Blutsbruderschaft mit LOKI in Mitleidenschaft gezogen und für die Verunglimpfung der Asen verantwortlich gemacht. Auffallend ist auch die starke Betonung der Motive des Weltunterganges: BALDERS Tod, der Wolf in Banden, FREYRS Schwertverlust, der ihm in den Ragnarök verhängnisvoll sein wird, THORS Kampf mit Fenrir. Das sind eben dieselben Anschauungen, aus denen die *Völuspá* gewachsen ist; beide Lieder gehören derselben Zeit und demselben Geist. Nur spricht bei dem Dichter der *Lokasenna* mehr die Verzweiflung über den unausweichlichen Niedergang, den auch der kraftstrotzende THOR nicht wird aufhalten können.

Das Lied zeugt von einer überlegenen Kunstbeherrschung. Die ljóðaháttir-Strophen sind fehlerlos gebildet, hie und da mit einem Überschreiten zur galdralag-Form. Die Sprache ist wuchtig und in den Schmähungen oft messerscharf. Rede und Gegenrede passen aufeinander wie Handschuh und Faust. Die Verkettung der kurzen Dialoge ist überall natürlich; wir sehen es vor unseren Augen, wie LOKI mit blitzenden Augen durch den Saal geht und die Götter, einer nach dem andern, in ein beschämtes Schweigen zurücksinken. Wir werden dabei an die gemeißelten Gespräche der besten Sagas erinnert. Schlag auf Schlag antwortet LOKI mit einer Strophe, die mit den Worten „Schweig doch“ anfängt, bis zuletzt mit drastischer Komik auch THOR seine drei drohenden Anreden an Loki mit demselben Zuruf einleitet. Loki hat zwar das letzte Wort, aber das zeugt nur von blinder Wut, die aus dem Gefühl der Ohnmacht entstanden ist. Die *Lokasenna* ist ein kleines Meisterwerk; sie beweist, welche Möglichkeiten die literarische Form des Männervergleichs in sich barg.

¹⁾ Es scheint mir jedenfalls unmöglich, Paasche (Norsk Literaturhistorie I, 172—173) darin recht zu geben, daß das Lied aus den unbekümmerten Tagen des Heidentums stammen könne. Auch die Sprache deutet, wie

H. Kuhn, PBB 60, 444 gezeigt hat, auf eine jüngere Periode hin. — ²⁾ Vgl. H. de Boor in Schneiders Germanische Altertumskunde S. 386—387.

88. Die Periode der religiösen Spannungen hat es mit sich gebracht, daß man sich in die Glaubensfragen mit größerem Ernst vertieft hat. 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 daß diese 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 war die Ragnarök früher eine Möglichkeit, jetzt war 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 Zeit haben wir kaum¹⁾, wohl aber ihren Niederschlag in prosaischen 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 gestalten lassen²⁾. 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 ljóðahátt und eine kräftige plastische Sprache³⁾.

Der genaue Umfang des Gedichtes läßt sich natürlich nicht bestimmen. Vielleicht gibt SNORRIS Erzählung ein großes Lied wieder; er kann aber auch mehrere zu einem durchgehenden Bericht verarbeitet haben, z. B. ein Lied von Balders Tod und Begräbnis, ein zweites vom Hermods Helfahrt lassen sich 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 VALI soll schon in der ersten Nacht seines Lebens Balders Mörder getötet haben⁴⁾. Aus allen diesen Liedern ersieht man, wie ernsthaft man sich um dieses zentrale Problem der Ragnarök 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, und ODIN raffte sich zum letzten Kampf auf.

¹⁾ Ich rechne *Balders Draumar* zu einer viel späteren Zeit (s. § 170). —

²⁾ Vgl. Phillpotts, *The Elder Edda and ancient Scandinavian Drama* S. 76—77 und H. Schneider, *Über die ältesten Götterlieder der Nordgermanen* S. 41—42. — ³⁾ Vgl. *Snorra Edda* (Ausg. F. Jónsson 1931) S. 68. — ⁴⁾ Vgl. Anspielungen in der *Völuspá* und in *Balders Draumar*, weiter in der *Sigurðardrápa* von Kormákr und namentlich bei Saxo Grammaticus.

89. Das Ringen dieser Zeit um die höchsten Werte hat ihren erhabensten Ausdruck in der *Völuspá* gefunden. 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 Balders 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 *vǪlva*. Sie sieht einer neuen Zukunft entgegen, die das zerstörte Glück erneuern wird. Herrlich 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 HǪÐR zusammen in einem goldgedeckten Himmelsaal herrschen.

Der Dichter der *VǪluspá* 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 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 sich ganz allein für Götter und Menschen verantwortlich macht, empor; er hat das Verfehlen 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 sehnstüchtig 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. Es wäre aber unrichtig, ihn einen Christ zu nennen. Der Dichter 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 ent-

gegen. Wie 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 hat¹⁾.

¹⁾ 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 worden sei. Die allgemeine Datierung ist die zweite Hälfte des 10. Jahrhunderts; so: Sijmons, Edda-Ausgabe, Einleitung S. 258ff.; R. C. Boer, Edda-Ausgabe II, 1; De Boor in Schneiders Germanische Altertumskunde S. 336—340. Abweichend aber Heusler, Altgermanische Dichtung S. 181, der das Lied um 1050 datiert, und Meißner ZfdPh 43 (1911), S. 450—451, der aus sprachlichen Gründen die erste Hälfte des 11. Jahrhunderts annimmt.

90. 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 hat. Es werden wohl noch andere und vielleicht schwerere Zerstörungen stattgefunden haben; durch Verlust von 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 hat¹⁾.

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*) setzen sich in ihre Machtessel (*roktólar*) 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 vorbereiten. Die Ragnarök selbst hat 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 Spähenden 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 Hofskald, 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; 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 nieder
<i>mogo 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 vorzubereiten²⁾.

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 forsar,</i>	Fälle schäumen,
<i>flýgr orn 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 (werden) 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“ erzeugen“³⁾.

¹⁾ Vgl. K. Müllenhoff, Deutsche Altertumskunde V, 1 (1883), S. 3—157; R. C. Boer, Kritik der Völuspá in ZfdPh 36 (1904), S. 289ff.; G. Neckel, Beiträge zur Eddaforchung S. 29ff. — ²⁾ F. Specht, Kuhns Zschr. 64 (1937), S. 1—3, denkt sogar an indogermanische Wurzeln solcher Versformeln. —

³⁾ GRM 27 (1939), S. 363.

B. Die Skaldik

91. 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 haben an seinem Hofe verweilt und ihn in Preisliedern gefeiert; 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 Hofskald 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 BLÁTQNN. 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 Jómsvikinger 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 sollte¹⁾. 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, nach SIGVALDI überzugehen; einige *lausavisur* 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 *Jómsvíkingasaga* 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, anzuneh-

men, daß gerade dieser Name Anlaß zu einer ihn erklärenden Anekdote gewesen ist²⁾).

Die *Vellekla* ist ein typisches Beispiel des Preisliedes. Nach einer Einleitung, in der er das Gefolge dazu auffordert, seinem Gedicht zuzuhören, beschreibt der Dichter die Rache, die Jarl HÁKON am Tode 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 Hjórunavágr. Die fast obligatorische Bitte um einen reichen Lohn fehlt natürlich nicht. Jeder dieser Teile wird einen gleich großen Abschnitt des *steþjubálkr* gebildet haben; PATZIG hat aus den erhaltenen Strophen eine Form mit regelmäßig durchgeführten achtzeiligen Strophen wiederhergestellt; er betrachtet Strophe 33 als das *steþ*³⁾.

92. 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 in 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.

Ragnarök-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 *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 macht. Schon die Anfangszeilen müssen durch ihren Wohlklang einen starken Eindruck auf die Zuhörer gemacht haben:

*Hugstóran bíðk he yra,
he yr jarl Kvasis dre yra¹.*

Seine Sprachbehandlung zeigt dieselbe Sicherheit, auch wenn er sehr zusammengesetzte Kennungen zu bilden wagt. Die schmückenden Epitheta für „Dichtkunst“, mit denen er sein Gedicht anfängt, sind erstaunliche Kunststückchen. Hatte EGILL einmal spottend ausgespieenes Bier als *plōra dregg* bezeichnet, EINARR macht daraus das stolze Bild *fjarðleggjar fyrða dreggjárim*, 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 Kennungen, 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 Kennungen, die er von seinem älteren Kunstgenossen übernommen hat²). Seinerseits hat er aber auch auf andere Skalden, Zeitgenossen wie spätere Nachkommen, Einfluß ausgeübt; unter diesen ist besonders HALLFRØÐR zu nennen; dieser hat ihn gewiß am Hofe HÁKONS getroffen, als er dort um 990 eine drápa vorgetragen hat (s. § 93). Es ist verständlich, daß der gewandte Verskünstler EINARR als ein fast unerreichbares Vorbild 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.

¹⁾ Das bedeutet: Den tapfern bitte ich zu hören; höre, Jarl, Kvasis Blut (mein Lied). — ²⁾ Vgl. *hjǫrs 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 mjǫð* (Str. 33) vgl. *Yggjar mjǫð* (Egill Skj I, 39 Str. 7).

93. Am Hofe von Jarl HÁKON haben noch andere Skalden dessen Lob verkündet; besonders die Schlacht gegen die Jómswikinger 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 Fetzen erhalten geblieben. Die einzige Strophe des Gedichtes, das VÍGFÚSS VÍGA-GLÜMSSON gemacht hat, gestattet uns kein Urteil über dessen Kunst; aber der helming von EILÍFR GODRÚNARSON bestätigt ganz den Eindruck, den wir schon aus seiner *Þórsdrápa* bekommen haben (s. § 84). Er war ein gewandter Verseschmied, der es verstand, eine gewagte Kenning folgerichtig abzuwickeln: „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 auf die Weise des *ofljóst* zu verbergen¹⁾. ÞORLEIFR RAUÐFELDARSON 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 *páttar*²⁾ 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 gewesen sein³⁾.

Das Lied von TINDR HALLKELSSON ist besser erhalten geblieben: elf Strophen (darunter Helminge) haben historische Schriften wie

Heimskringla und besonders die *Jómsvíkingasaga* als Schmuck ihrer Darstellung angeführt⁴⁾. Die Überlieferung ist aber so schrecklich zerrüttet, daß über den Wortlaut des Dichters an vielen Stellen Zweifel besteht. So viel aber ist deutlich, daß hier nur ein gewandter, jedoch nicht ein origineller Dichter redet. Seine Umschreibungen sind verwickelt und oft wenig anschaulich; seine Gedanken bewegen sich in den alt 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 von der Schlacht in dem Hjørungavágr aufhellen: 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: BÚ 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“ (*mørk heiðins dóms*). Man hat aber damals ein solches Lied sehr bewundert; das beweisen allenfalls die Anleihen, die spätere Dichter davon gemacht haben⁵⁾.

Bruchstücke einer *Hákonardrápa* sind auch von HALLFRØÐR VANDRÆÐASKÁLD überliefert, einem der bedeutendsten Dichter dieser Periode (s. §§ 97 und 104). Das Gedicht strotzt von prunkenden Kennungen, 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). Dieses Lied aus HALLFRØÐS Jugend erhebt sich aber nicht über die zahlreichen anderen Preislieder der Skalden, zeigt sogar die Unsicherheit des Anfängers in der großen Abhängigkeit von EINARR SKÁLAGLAMMS *Vellekla*⁶⁾.

¹⁾ Nl. *Kon mæran* für *Hó-kon* (Skj I, 139). — ²⁾ Vgl. Flat. I, 207—215. —

³⁾ Vgl. W. H. Vogt, Stilgeschichte der eddischen Wissensdichtung S. 60—70. —

⁴⁾ Skj I, 136—138. — ⁵⁾ Vgl. *þar vas lind fyr landi* (Str. 9 mit *morg vas lind fyr landi* bei Þórðr Kolbeinsson (Skj I, 203 Str. 2) und vgl. Tindr Str. 6 mit einer Strophe von Eyjólfur Dáðaskald (Skj I, 191 Str. 6). — ⁶⁾ Die Belegstellen bei M. Kristensen, ANF 23, S. 238ff.

94. 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 KNÜTR 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 Fürst 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 gemacht¹⁾. In diesem selben Jahr hat HALLFRØÐR VANDRÆDASKÁLD in einer *Óláfsdrápa* dieses Ereignis vom Standpunkte der Olafspartei behandelt (s. § 105). Nun finden wir merkwürdigerweise in HALDÓRS Lied so deutliche Entlehnungen an HALLFRØÐR, daß sie beabsichtigt gewesen sein müssen²⁾. Es scheint aber recht seltsam, daß ein Dichter, der Jarl Eirik feiern will, dabei das Lied eines auf der feindlichen Seite stehenden Dichters nachahmt. Ich möchte hier einen Beweis dafür sehen, daß die Skaldenlieder ein Glied der dynastischen Propaganda waren; HALDÓRS Gedicht soll dem Einfluß von HALLFRØDS *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 HALLFRØDS empor.

Starken Einfluß hat HALDÓRR auch von der *Vellekla* erfahren³⁾; 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 Skald; seine Bedeutung wurde später noch anerkannt, wie wir aus Anleihen durch EINARR SKÚLASON und HALLAR-STEINN sehen⁴⁾.

Bedeutender war ÞÓRÐR KOLBEINSSON, der zweimal Jarl EIRIK 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 Jómswikingerschlacht, an der Svolderschlacht und an den Kämpfen in England. Weil das Lied also eine Übersicht über Eiríks Leben gibt, könnte man daraus schließen, daß es 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 machen, in denen er die sonst so starke Überbelastung an Kenningen zu vermeiden bestrebt ist. Dadurch geht er vielfach seine eigenen Wege, die dennoch mit einer unter christlichen Einflüssen angebahnten Richtung zusammenlaufen (s. § 103). Er vermeidet aber Götternamen keineswegs in seinen Kenningen und stellt sich dadurch zu der älteren heidnischen Dichterschule.

Deutlich ist nur der Einfluß, den er von TINDR HALLKELSSON erfahren hat⁵⁾; das müssen wir persönlichen Beziehungen zwischen diesen beiden Dichtern zuschreiben; ihre Wohnorte Hallkelsstaðir und Hítarnes haben nähere Bekanntschaft zwischen ihnen leicht ermöglicht. Auch wird das 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. § 118), der aber ein weit bedeutenderer und vielseitigerer Skald gewesen ist. Ein sonst wenig bekannter Dichter HALLVARÐR HÁREKSBLESI zeigt in einem Preislied auf König KNÚTR, daß er von ÞÓRÐS *Eiríksdrápa* beeindruckt wurde.

ÞÓRÐR hat sich auch noch weiter als Skald betätigt. Eine Reihe bissiger Stegreifstrophen hat das Zerwürfnis mit BJÖRN HÍTDÆLAKAPPI ausgelöst, durch die er in den Ruf gekommen ist, spott-süchtig und gehässig zu sein⁶⁾. Wir finden darunter Neid- und Fluchstrophen, die uns die ingrimmige Feindschaft der beiden Männer zeigen. Als endlich BJÖRN gefallen ist, zeigt ÞÓRÐR seinen haßerfüllten Sinn dadurch, daß er dessen Kopf an die Zügel seines Pferdes bindet, und er dichtet eine Strophe, 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 BJÖRNS sattfressen können. Diese Wikingernatur hat aber auch die sanften Regungen

des Gemüts gekannt. BJØRNS Tod hat ODDNÝ, um deren 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 auf, 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 Kennungen so groß ist wie kaum irgendwo sonst. Daraus können wir wieder einmal erfahren, wie verschieden das skaldische Stilempfinden von dem unsrigen war.

Zu den Hofskalden von Jarl EIRIK 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 Eriks Schiff in der Svolderschlacht gekämpft und ist nachher noch mehrere Jahre am Hof des Jarls geblieben. Preislieder, die er während dieser Zeit gemacht 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 ist⁷⁾; 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 der heidnischen Mythe schöpft⁸⁾. Persönliche Gefühle zeigt er nirgends; Anspielungen auf den Lohn, den er für seine Hilfeleistung bekommen hat, sind typisch für jeden Hofskald⁹⁾. 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 *gránsérkr* „graubehemdet“ für das Nachtgestirn zeugt jedenfalls von einer sonst in dieser Periode sehr selten zu Tage tretenden Naturbetrachtung.

Ein übrigens ganz unbekannter Dichter EYJÓLFUR DÁÐASKÁLD hat schließlich noch eine drápa auf den Jarl gedichtet, in der seine bedeutenden Kriegstaten besungen werden, darunter auch die, die 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 flüssiger Dichter, denn obgleich er zuweilen bis zu fünfgliedrigen Kennungen gelangt (s. § 42), sind die Strophen übersichtlich gebaut. In seinem Wortgebrauch ist er nicht besonders ursprünglich; der Einfluß von EINARR SKÁLAGLAMM zeigt sich an mehreren Punkten deutlich¹¹⁾. Weil die Strophen als Einlagen der Königssaga bewahrt sind, ist das Lied sehr trümmerhaft erhalten und bekommen wir nur einen dürftigen Eindruck des Ganzen.

¹⁾ 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. — ²⁾ Besonders deutlich ist Str. 7; vgl. *Þriðja haudrs galkn* für „Beil“; vgl. *hlifa 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 Beilkenning beweist schon, daß Hallfróðs drápa das ältere Gedicht ist. — ³⁾ Die Zeile *varð fyrir Vinda myrði* (Str. 6) steht auch bei Einarr (Skj I, 121 Str. 24), vgl. noch *hjalmsaldinn bar hilmí und gny Gunnar* (Str. 8) mit Einarr Skj I, 123 Str. 34. — ⁴⁾ Die Zeile *sleit örn 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). — ⁵⁾ Die Zeile *mǫrg vas lind fyrir landi* (Str. 2) vgl. *þar vas lind fyrir 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. — ⁶⁾ Er heißt *spottsamr ok grár* in der Bjarnarsaga c. 1. — ⁷⁾ Vgl. Skj I, 283—284. — ⁸⁾ *Holga haugþak* in Str. 4 und *Freyju tár* in Str. 5. — ⁹⁾ Seinem Großvater Egill hat er wohl das Wort *fárbjóðr* entlehnt, vgl. *mordelds fárbjóðr* in Str. 5 mit *Skota fárbjóðr* in Egils Hqfuðlausn Str. 10. — ¹⁰⁾ 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 *geirbrikar gæti-Njörðr* (Skj I, 120 Str. 18); *hildar oss* (Str. 8) mit *Fróða hriðar oss* (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. § 93.

95. 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. § 71); 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; trotzdem 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-pátttr*¹⁾; sie ist zwar wortreicher als die *Landnáma*, zeigt aber durch den gleichen Wortlaut, daß sie aus derselben Quelle geschöpft hat. Auch dieser pátttr enthält Strophen, aber von diesen findet sich nur eine einzige in der *Landnáma*. Diese Strophe soll HRÓMUNDR 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 gleichartige Zeilen und Ausdrücke finden wie bei anderen Skalden jener Zeit²⁾. Auch in den Strophen von HÁSTEINN lassen sich solche Übereinstimmungen mit anderen Dichtern nachweisen³⁾. Wie müssen solche Anklänge erklärt werden?

Es ist von vornherein nicht wahrscheinlich, daß diese Stegreifstrophen Entlehnungen an ähnliche 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. Dann muß man viel mehr 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 Wandlungen immer wieder zum Ausdruck³⁾.

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 es sich zur Aufgabe gestellt hat, die Überlieferungen der Geschlechtssaga mit Strophen auszus schmücken; 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 Wahrzeichen einer trügerischen Ursprünglichkeit zu verwenden⁴⁾.

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 auszuweisen. Sie sind im allgemeinen auch poetisch von untergeordnetem Wert. Von den 14 Strophen, die HÓLMGONGU-BERSI zugeschrieben werden⁵⁾, enthalten die meisten nur die gewöhnlichen Kampfschilderungen; hübsch ist die in der *Laxdæla* und in der *Kormákssaga* überlieferte rúnhent-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, 88 Str. 12). Das ist gerade eine einprägsame und zu gleicher Zeit einfache Strophe, die sich lange im Gedächtnis erhalten kann.

¹⁾ Flateyjarbók I, 412—414. — ²⁾ Vgl. *brǫð veir borginmóða* (Skj I, 90 Str. 1) mit *brǫð fekk borginmóði* bei Víga-Glúmr (Skj I, 114 Str. 10); *brǫð . . . bláðjallaðan* (Skj I, 90 Str. 1) mit *bráðir . . . bláðirudum* bei Hólmqongu-Bersi (Skj I, 88 Str. 11); *sára þorns sveita svanr* mit *sára dýnðgru svanr* bei Þormóðr Trefilsson (Skj I, 196 Str. 3). — ³⁾ 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). Vgl. noch *þvarr hangrvölum hanga hungur* (Skj I, 91 Str. 5) mit *vann hanga vals hungur* bei Tindr Hallkelsson (Skj I, 137 Str. 7). Die *kenning benskátri* (Skj I, 92 Str. 7) gebraucht auch Þormóðr Trefilsson

(Skj I, 196 Str. 1). — 4) Übrigens enthält Str. 5 von Hásteinn gerade die junge Form *dreyruga*, die F. Jónsson, Skjaldesprog S. 70 so auffallend findet, daß er sie in *dreyrfa* ändern möchte. — 5) Skj I, 86—89. Vgl. F. Jónsson in der Festschrift Falk (1927) S. 182—201.

96. Eine der merkwürdigsten Dichterpersönlichkeiten dieser Zeit ist KORMÁKR, dessen Leben durch die Liebe für 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, mit ihr 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. § 233), läßt über diesem Verhältnisse ein gewisses Halbdunkel schweben. Wir verstehen nicht immer, weshalb Kormáks Liebe nicht zum Ziel führt. Er war wohl eine leidenschaftliche Natur, die es nicht verstanden hat, sich dem Gewebe des Schicksals zu fügen. Zuweilen scheint er sich mutwillig dem Walten höherer Mächte zu widersetzen, und die Strafe ist das Fehlschlagen seiner Erwartungen. Diese 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*, die auf weiten Strecken nur eine Paraphrase der lausavísur ist. Gegensätze zwischen den Strophen und der Saga können darauf hinweisen, daß diese auch aus einer unabhängigen Überlieferung hat schöpfen können, aber viel Bedeutung hat diese nicht gehabt. Der zerrüttete Zustand vieler Strophen beweist auch eine lange Dauer der Liedtradition. Es ist an sich befremdend, daß etwa 65 lose Strophen während fast drei Jahrhunderten bewahrt geblieben sind; jedenfalls läßt sich das besser erklären, wenn diese Strophen zu geschlossenen Versauftritten gesammelt worden waren. Das ist sicher mit Hinsicht auf einen Teil der Liebesstrophen anzunehmen; diese

tragen nicht den Charakter von Stegreifpoesie, sondern einer auf die Begebnisse zurückblickenden Schau¹⁾. So können auch andere Strophengruppen 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 Liebestrophen atmen aber einen anderen Geist: hier klingt ein Ton des Herzens, wie wir ihn nur selten aus der Skaldik zu hören pflegen. 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 gedichtet hat. Aber welche Gewähr haben wir, daß auch in den früheren Teilen der Saga alle Strophen von KORMÁKR selbst herühren?

Wenn wir in mehreren Fällen Beispiele für einen nicht regelmäßigen Gebrauch der Hendingen finden, kann das aus dem Stegreif-Charakter dieser Strophen erklärt werden; auch der mangelhaften Tradition können solche Verstöße aufgebürdet werden. Auffallend 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 verwendet²⁾. Hier könnten phantasielose Epigonen die von KORMÁKR angegebene Linie weitergeführt haben. Bedenken erregen aber besonders einige Strophen, die eine auffällige Übereinstimmung mit berühmten Stellen der 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 Latinität³⁾. Zwar ist es möglich, daß ein Dichter von KORMÁKS Begabung auch selbständig auf solche Bilder hat verfallen können⁴⁾, aber wenn wir beachten wie vereinzelt sie in der alten Skaldik dastehen, so klingt uns das ziemlich unglauwbüdig⁵⁾.

Der heutige Stand der Forschung erlaubt uns nicht, zwischen echt und unecht einen scharfen Trennungsstrich zu ziehen. Aber auch wenn man die Überzeugung hat, daß ein beträchtlicher Teil der Strophen, die unter KORMÁKS Namen überliefert sind, spätere Zudichtung sind, bekommt man dennoch den Eindruck einer scharfgeprägten Persönlichkeit. Das Herz dieses Dichters hat die weichen Gefühle der Liebe und der Sehnsucht gekannt aber auch die stahlharte Entschlossenheit des Kriegers und den beißenden Hohn des Verächters. Wir haben schon darauf hingewiesen, daß sein Gefühl sich in der barocken Sprache der Kennungen äußert; das Unpersönliche seines Stiles zeigt sich in den Nachahmungen von EGILL⁶⁾ und in den Berührungen mit gleichzeitigen Skalden wie HALLFRÖÐR, GÍSLI SÖRSSON und ÞORMÓÐR KOLBRÚNARSKÁLD⁷⁾. Gerade das letzte verstärkt 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. Wo wir KORMÁKS Poesie betrachten, zeigt sich uns die eigenwillige Persönlichkeit eines hochbegabten Dichters.

¹⁾ Vgl. das Imperfektum in Str. 2—6, den Ausdruck *fyr skpmmu* in Str. 1. So auch F. Jónsson, AaNO 1912, S. 14. — ²⁾ Z. B. mit dem Grundwort *Hlin* 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. — ³⁾ Vgl. z. B. Horatius, Carmina I, 29 V. 10—12 und Ovidius, Tristia I, 8. — ⁴⁾ So Sveins-

son, Íslenzk Fornrit VIII, 274. — 5) Vgl. auch Heusler, Altgermanische Dichtung 181 und Fr. Paasche, Norsk Literaturhistorie I, 202. — 6) In Str. 3 erinnern *brádmáni* an *ennimáni* (Skj. I, 38 Str. 5), *brúna himinn* an *brúna grund* (Skj I, 45 Str. 14), *hvarma tungl* an *brda tungl* (Skj I, 38 Str. 5). Vgl. noch *haukmærar Hlin* (Str. 5) mit *hauka klífs Hlín* (Skj I, 45 Str. 14), *kumblabryðr* (Str. 20) mit *herkumbla brjóðr* (Skj I, 42 Str. 2); *digla drifhagl* (Str. 44) mit *digulsnjór* (Skj I, 52 Str. 41). — 7) 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 *Njprun* (Str. 36 und 44; aber auch Skj I, 103 Str. 35). Für Þormóðr: *hlunnjór* (Str. 31; auch Skj I, 261 Str. 4); *unnar elgvennir* (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, Íslenzk Fornrit VIII, S. LXXXVII Fußn.

97. Auch der Dichter HALLFRØÐR VANDRÆÐASKALD war der Held einer Liebesgeschichte, die in einer 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 machte mehrere Schmähstrophen auf den verhaßten Gegner, der dadurch 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. § 234).

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 gefühlsseligen 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 sind¹). Das sind Umstände, die uns zur Vorsicht mahnen,

weil ja das literarische Motiv des Liebesromans die Art der Stropheneinlagen hat bestimmen können.

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 Kennungen überladen sind und einen starken Einfluß von EINARR SKÁLAGLAMM verraten; das stimmt zu der *Hákonardrápa*, die er kurz darauf gedichtet hat (s. § 93). Das Abenteuer in der Sennhütte wird von einigen Strophen begleitet, die einen weniger verlässigen Eindruck machen, teilweise weil hier ziemlich junge Redensarten auftreten²⁾, teilweise weil hier die Frauenkennungen sehr schablonenhaft sind³⁾. Unserem Geschmack dürfte die letzte der von HALLFRØÐR bei dieser Gelegenheit gesprochenen Strophen am meisten zusagen; der Gedanke ist allenfalls dichterisch und hübsch (Str. 24): „So bald 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 ihren Charakter als Stegreifdichtung nur bestätigen⁴⁾.

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 einzuprägen⁵⁾.

Bedeutender als diese Liebeslyrik, die ihren konventiellen 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. § 104).

¹⁾ Nl. *Laxdœlasaga*, *Gunnlaugssaga ormsstungu*, *Bjarnarsaga hítöelakappa*, *Þorsteinssaga hvíta*. — ²⁾ Z. B. *dýrligr angi* „angenehmer Geruch“ in Str. 18. — ³⁾ Z. B. *slæðu harms Sif* (Str. 19); ein Kenningtypus, 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 Liebesschmerz eines Mannes behandelt, der von seinem Weibe verlassen wurde, so wagen wir nicht, sie mit F. Jónsson so bestimmt als „zweifellos echt“ zu betrachten. — 4) Assonanz fehlt in Zeilen 5 und 7; die Wiederholung des Wortes *fley* in den Zeilen 3 und 4 ist auch nicht üblich. — 5) Vgl. über die Echtheit der lausavisur S. Krijn, Nph 16, 122—129; sie geht in ihrem Zweifel zuweilen wohl etwas zu weit.

98. 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 wegzukapern. Das hat nicht nur GUNNLAUGR erfahren müssen, sondern auch KJARTAN und BJÖRN HÍTDÆLAKAPPI; Zweifel an der Richtigkeit der Überlieferung scheint deshalb gerechtfertigt.

Unter den Stegreifstrophen in seiner Saga (s. § 264) gibt es auch einige, die sein Verhältnis zu HELGA berühren. Fast noch als Kinder haben sie einander liebgewonnen, 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 war“. Geld war der Grund, daß ihr Vater sie mit diesem vermählt hatte. 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 ebensoweit von den übrigen Stegreifstrophen GUNNLAUGS unterscheiden, wie sie sich der Liebeslyrik eines KORMÁKR nähern. Denn während GUNNLAUGR übrigens sehr verwickelte Kenningen 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 Pfleger dieser Dichtgattung maßgebend war, oder zeigt sich hier der jüngere Geschmack derjenigen, die solche Liebesromanzen mit Strophen ausgestattet haben?

Bedeutend als Dichter war GUNNLAUGR nicht; mit seinem Neffen TINDR HALLKELSSON (s. § 93) gehört er zu den mittelmäßigen Talenten. Zahlreiche Preislieder auf schwedische und englische Fürsten sowie auf Wikingerführer soll er gedichtet haben; die Nachwelt hat sie nicht der Mühe wert gehalten, sie im Gedächtnis zu bewahren. Das Stef einer drápa auf den englischen König ADALRÁÐR zeigt uns die unklaren Vorstellungen der neubekehrten Isländer vom göttlichen Wesen, wenn er sagt „das ganze Volk fürchtet Englands freigebigen Fürsten wie Gott“; der Dichter sieht also das Verhältnis der Menschen zu Gott noch ganz wie jenes der Gefolgschaft zu seinem Herrn¹⁾. Nur einige Strophen einer drápa auf SIGTRYGGR SILKISKEGG in Dublin sind in seiner Saga bewahrt geblieben; 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 *rúnhent* entlehnt, sondern er hat dort auch wörtliche Anleihen gemacht²⁾.

¹⁾ Vgl. Gíslason, *Udvalg af oldnorske Skjaldekquad* S. 124. — ²⁾ 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, *Islenzk Fornrit* III, S. XLVII betrachtet sie als unecht. Dasselbe dürfte wohl auch von andern Strophen gelten, aber darüber sind die Meinungen noch sehr geteilt.

99. Von BJÖRN HÍTDÆLAKAPPI erzählt eine ihm besonders gewidmete Saga die Geschichte seiner unglücklichen Liebe (s. § 237). Er war mit EGILL SKALLAGRÍMSSON verwandt und wurde vermutlich auf Borg erzogen. Er faßte eine heiße Liebe zu der schönen ODDNY, die den treffenden Beinamen *Eykynðill* (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 Skald 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 *Grámagaflim*, sind einige Strophen in *rínhent* erhalten; sie zeigen, zu welchen Grobheiten man in seinem Haß 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 Kenningen 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 ihren richtigen Namen zu nennen¹⁾. Als er einmal nach einem Zweikampf schwer verwundet in Norwegen war, soll er eine Strophe gedichtet haben, in der er ausspricht, daß EYKYNÐILL sich wohl gerne zu ihm gelegt hätte, wenn sie zugegen wäre. Und als er von Kaufleuten erfahren hat, daß ÞÓRÐR mit ihr verheiratet war, 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. § 162). Wenn wir gerade in diesen beiden Strophen auffallende Berührungen mit späteren Dichtern finden, braucht das also nicht zu bedeuten, daß diese die entlehrende Rolle gespielt haben²⁾. Zuweilen hat man den Eindruck, daß besonders KORMÁKR als Muster gebraucht worden ist³⁾. Ich wage also nicht mit so großer Bestimmtheit, wie F. JÓNSSON das getan hat⁴⁾, alle über-

lieferten Strophen als echt zu betrachten. Die Entscheidung wird auch dadurch erschwert, daß die längeren Gedichte, die BJÖRN gedichtet haben soll, die *Eykyndilsutsur* auf seine Geliebte und eine *Thomasdrápa* verschollen sind.

Sein Namensvetter BJÖRN BREIDVÍKINGAKAPPI ist auch der Held einer Liebesnovelle. Seine Neigung war ÞÚRÍÐR, einer Schwester des mächtigen Håuptlings SNORRI GÖÐI 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 übrigens nur echte Strophen enthalten soll⁵⁾, 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 tragen⁶⁾.

In der 5. Strophe wird das Versmaß *hálfhneppt* verwendet; hierbei fällt die zweite hending immer auf der letzten Silbe 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 *hálfhneppt* 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. § 104) und zeigen, daß es wahrscheinlich unter fremdem Einfluß entstanden ist. Falls das *hálfhneppt* nun wieder eine Weiterentwicklung des *hrynhent* ist⁷⁾, kann es nicht eher als im Anfang des 11. Jahrhunderts entstanden sein; es kommt auch zum ersten Male unter glaubwürdigen Umständen in einem Preislied von OTTARR SVARTI um 1018 vor (s. § 106). Damit ist eine *lausavísa*, die mit diesem Versmaß schon um 997 gedichtet sein soll, wohl sehr unwahrscheinlich⁸⁾.

In zwei Fällen werden dieselben Strophen in der einen Quelle BJÖRN BREIDVÍKINGAKAPPI, in einer anderen aber BJÖRN HÍRDÆLAKAPPI 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 nicht⁹⁾. 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 BREIDVÍKINGAKAPPI zuge dichteten Strophen dürfte der Umstand bedeutsam sein, daß wir so viele Berührungen mit der *Plácitusdrápa* (s. § 166) finden¹¹⁾; besteht hier unmittelbare Abhängigkeit, so sind die *lausavísur* von BJÖRN 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 Freude zu trinken gedenke“ paßt wohl eher ins 12. als ins 10. Jahrhundert.

¹⁾ Das gilt z. B. von den Zeilen *hrynja hart á dýnur hlöð Eykyndils vöðva*, die E. A. Kock, NN § 742, richtig erklärt hat. — ²⁾ In Str. 1 die Kenning *hqrskorða* zu vergleichen mit *hqrskorð* bei Rognvaldr (Skj I, 484 Str. 21); vgl. noch *fleina valdr* mit *fleins valdr* bei Haukr Valdísarson (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). — ³⁾ In Str. 2 erinnert die Kenning *handar fasta Hrist* auffällig an *handar bðla Hlin* (Skj I, 79 Str. 40) und *lauka brims Hrist* (Skj I, 70 Str. 3). In Str. 10 ist *Rindr* Grundwort einer Frauenkenning, wie 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*, 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* Víga-Glúmr (Skj I, 113 Str. 4). — ⁴⁾ Vgl. Lit. Hist. I, 498. — ⁵⁾ Vgl. z. a. S. S. 501. — ⁶⁾ Auch Konráð 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. — ⁷⁾ Vgl. Heusler, Versgeschichte I, 307 und Sveinsson z. a. S. S. VIII. — ⁸⁾ Die *Snæfríðardrápa* von Haraldr hárfagri hat auch das hälfneppt. Dieses Gedicht ist aber sicherlich apokryph (s. § 56). — ⁹⁾ Die Kenning *hafviggs hirði-þollr* ist im Aufbau zu vergleichen mit *Níðar branda fleygi-þollr* bei Björn hítðoelakappi (Skj I, 281 Str. 18), während *hafvigg* auch in einer anderen Strophe dieses Dichters gefunden wird (Skj I, 281 Str. 17). In dieser selben Strophe steht die Kenning *pláu eld-Njörum*, die bei Gísli Súrsson wiederkehrt (Skj I, 103 Str. 35) und *hafleygr*, die Einarr Skúlason (Skj I, 451 Str. 8) verwendet! — ¹⁰⁾ In Str. 1 *strengs stoð* vgl. *hqrstrengs jqrð*

(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 *gjalfrs eldr* (so auch Skj I, 607 Str. 2).

100. 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. § 238). 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. Diese finden wir 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 Bekanntschaft für einen Mann wie GÍSLI doch kaum vorausgesetzt werden kann¹). In den Strophen 13—14 finden wir 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 *Plácitusdrápa*²). 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 ist³).

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* vorkommen⁴⁾. Die Saga führt nach dem Berichte von VÉSTEINNS 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 Skald das ausdrückt, „sie sammelt heimlich Wangenregen aus den guten Fässern des Schlafes“. Diese *vísa* zeigt dieselben Verbindungen wie die 15. Strophe⁵⁾. Ich glaube deshalb, daß auch in diesem GÍSLI-Falle die spätere Tradition seine Gestalt liebevoll ausgebildet hat, und daß dazu ebenfalls gehört hat, seinen Ruhm als Dichter durch eine Reihe neuerfundener Strophen zu bestätigen.

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 zugedichteten 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 zeigen. 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 hat, enthält die Zeile *teina sák í túni*, die merkwürdig an eine Stelle des zweiten Guðrúnliedes erinnert⁶⁾; aber der Zusammenhang ist nicht so groß, wie man wohl behauptet hat⁷⁾, und das zeitliche Verhältnis zwischen beiden Strophen wird dadurch noch nicht geklärt (s. § 176). Auch die andern Berührungen zwischen GÍSLI und diesem Guðrúnlied sind eher so zu erklären, daß das Eddalied das gebende Gedicht gewesen sein wird⁸⁾. Gerade der Umstand, daß die Stegreifstrophen von GÍSLI sich mit der Traumscene 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.

¹⁾ Paasche in der Festschrift F. Jónsson S. 199 ff. 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. — ²⁾ 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 Plácitusdrápa (Skj I, 616 Str. 35). Vgl. noch *Sjöfn* als Grundwort von Frauenkenningen in Str. 17 und 35 von Gísli und in der Plácitusdrápa (Skj I, 610 Str. 14). — ³⁾ So Mohr, ZfdA 76 (1940), S. 154. Dagegen betrachtet F. Jónsson AaNO 1912 S. 34 gerade dieses Wort als untrüglichen Beweis der Echtheit! — ⁴⁾ *Íðja galdrs Nauma*, vgl. *Íðja galdrs Gunnr* (Skj 604 Str. 3); *ara steikar þrr* scheint gebildet in Anschluß an Einars Worte: *gefa hjaldrs orra steikar* (Skj I, 438 Str. 43). — ⁵⁾ 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 Plácitusdrápa (Skj I, 614 Str. 30); weiter *bráa dǫgg*, vgl. *bráa dript* bei Einarr Skúlason (Skj I, 450 Str. 3) und *bráregn* in der Njála (Skj I, 604 Str. 3). — ⁶⁾ 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. — ⁷⁾ Und zwar falls *tein* nicht Grasstreifen sondern Grashalm bedeuten würde; vgl. Prinz z. a. S. S. 81. — ⁸⁾ Mohr, ZfdA 76 (1940), S. 163 weist noch hin auf den Ausdruck *hugða ek* (Gísli Str. 3 und Gǫr II, 38 ff.) und das sonst nur spät auftretende Wort *vílsinni* (Gísli Str. 32 und Gǫr II, 38).

101. Unter den Skalden, deren Poesie sich nur auf isländische Verhältnisse bezieht, verdient schließlich noch ÞÓRARINN SVARTI genannt zu werden. Die Eyrbyggjasaga erzählt von ihm, daß er ein Kleinsohn von ÞÓRÓLFUR BÆGIFÓTR war und auf dem Gehöft Mávahlíð wohnte. Er wird als ein friedfertiger Mensch beschrieben, dessen sanfte Natur ihm sogar durch seine kriegerischen Zeitgenossen verübelt wurde. Eine falsche Beschuldigung des Diebstahls verwickelte ihn in Streitigkeiten, die damit endeten, daß SNORRI GÖÐI 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 Meinung¹⁾, 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 hat.

Die Mehrzahl dieser Strophen sind zweifellos von ÞÓRARINN selbst gedichtet; alte Sprachformen stützen diese Ansicht, die sich schon aus der Geschlossenheit des Stiles ergibt²⁾. 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* (Str. 12) und daneben ziemlich rohe, aus dem Alltagsleben geschöpfte Schimpfwörter wie *lútvíðr*, *lækendr* in Str. 9 oder *merskyndir* in Str. 11. Auch der Kenninggebrauch zeigt Unterschiede: während ÞÓRARINN sonst verwickelte Umschreibungen liebt, stehen hier einfache Frauenkenningen wie *audar þoll* oder *hór-Gerðr* (Str. 12), also ganz wie bei KORMÁKR oder HALLFRØÐR, oder auch eine Kenning wie *goðvefjar Hlín*, die nur in der Poesie des 14. Jahrhunderts bezeugt ist³⁾. Schließlich ist es höchst verdächtig, daß in diesen Strophen Redensarten aus sicher echten Vísur wiederkehren⁴⁾; 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 Kenningen der isländischen Skalden wieder; sogar fünfgliedrige Kenningen 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 schieben⁵⁾; 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 eine 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, das noch mehr dadurch verwickelt wird, daß mehrere Satzteile zwischen die Teile der kenning eingeschoben werden, nicht bewundern⁶⁾. Eine Poesie wie diese beweist nur, daß sie einer dringenden Erneuerung bedarf, um vom Wege der Verkünstelung zurückzukehren.

¹⁾ Vgl. seine Lit. hist. I, 502. — ²⁾ Vgl. z. a. S. S. 503. Die alten Formen stehen in den Strophen 2, 4, 5, 7 und 16. — ³⁾ Dieselbe Kenning gebraucht Einarr Gilsson in seiner drápa auf Bischof Gudmund Arason (Skj II, 421 Str. 12). In der Katrínardrápa steht *godvefjar Lofn* (Skj II, 575 Str. 23). Die Strophe, die Magnús berfœtr gesprochen haben soll, und die die Kenning *godvefjar þopta* enthält (Skj I, 403 Str. 5) ist sicher unecht. — ⁴⁾ Die Zeile *þurði eldr of aldir* in Str. 10 steht auch in Str. 13; *geira stígs frd vígi* in Str. 11 erinnert an *geira stígs at vígi* in Str. 5; die Kennungen *geira stígr* und *grímu geymir* in Str. 11 scheinen aus *geira stígs geymir* in Str. 5 gebildet zu sein. In Str. 15, die ich auch als unecht betrachte, steht *hrafn gat beitu*, wie in Str. 8 *hrafn sleit af ná beitu*. — ⁵⁾ Vgl. z. B. Str. 4 und 5. — ⁶⁾ Die Kenning lautet *hjaldrs þrúðar vangs þings spámeyjar*; sie ist deshalb so besonders unerträglich, weil an sich *hjaldrs spámeyjar* schon genügt hätte, um eine gute Kenning zu bilden. Diese selbe Strophe enthält noch Kuriosa wie *Fróða bógar bjúgrðull* für „Schild“ und *baugs óðaldraugr* für „Krieger“!