

GRUNDRISS
DER
GERMANISCHEN PHILOLOGIE

UNTER MITWIRKUNG
ZAHLEICHER FACHGELEHRTER

BEGRÜNDET

VON

HERMANN PAUL

WEIL. ORD. PROFESSOR DER DEUTSCHEN PHILOLOGIE AN DER UNIVERSITÄT
MÜNCHEN

15

BERLIN UND LEIPZIG
WALTER DE GRUYTER & CO

VORMALS G. J. GÖSCHENSCHER VERLAGSHANDLUNG — J. GUTTENTAG, VER-
LAGSBUCHHANDL. — GEORG REIMER — KARL J. TRÜBNER — VEIT & COMP.

1941

ALTNORDISCHE LITERATURGESCHICHTE

VON

JAN DE VRIES

BAND I:

FRÜHHISTORISCHE LITERATURFORMEN — DIE HEIDNISCHE PERIODE — DIE ZEIT DER BEKEHRUNG BIS ZUM JAHRE 1100

BERLIN UND LEIPZIG

WALTER DE GRUYTER & CO

VORMALS G. J. GÖSCHENSCHER VERLAGSHANDLUNG — J. GUTTENTAG, VERLAGSBUCHHANDL. — GEORG REIMER — KARL J. TRÜBNER — VEIT & COMP.

1941

Archiv-Nr. 430541 — Printed in Germany

Druck von Walter de Gruyter & Co., Berlin W 35

Meiner Frau
und meinen Kindern
zugeeignet

*Hrørnar þoll,
sú er stendr þorpi á,
hlýrat henni bqrkr né barr;
svá er maðr,
sá er manngi ann:
hvat skal hann lengi lifa?*

INHALTSVERZEICHNIS

	Seite
Abkürzungen	VII
Kap. I: Vorbemerkungen (§§ 1-7).	I
Kap. II: Die vorhistorische Periode (§§ 8-47)	12
A. Die einfachen Formen (§§ 8-19).	12
B. Die alte Heldendichtung (§§ 20-34)	32
C. Die religiöse Dichtung (§§ 35-36)	64
D. Das Preislied (§§ 37-47)	68
Kap. III: Die Wikingerzeit bis zur Landnahme Islands (§§ 48-64)	91
Kap. IV: Von der Landnahme Islands bis zur Einführung des Christentums (§§ 65-101)	125
A. Die heidnische Periode (§§ 65-90)	125
B. Die Skaldik (§§ 91-101).	179
Kap. V: Das erste Jahrhundert nach der Bekehrung (§§ 102- 130).	205
A. Das Geschlecht der Bekehrung (§§ 102-111). . . .	205
B. Der Sieg des Christentums (§§ 112-130)	239

ABKÜRZUNGEN

AaNO	Aarbøger for Nordisk Oldkyndighed og Historie
AfdA	Anzeiger für deutsches Altertum und deutsche Literatur
ANF	Arkiv för nordisk filologi
APhS	Acta Philologica Scandinavica
DS	Danske Studier
Fgr	Fagrskinna
Flat	Flateyjarbók
FV	Fornvänner
GRM	Germanisch-Romanische Monatsschrift
Hkr	Heimskringla
MM	Maal og Minne
NN	E. A. Kock, Notationes Norrœnæ
Nph	Neophilologus
NTS	Norsk tidsskrift for Sprogvidenskap
PBB	Paul und Braunes Beiträge
Skj	F. Jónsson, Skjaldedigtning
SNF	Studier i nordisk filologi
TNTL	Tijdschrift voor Nederlandsche Taal en Letterkunde
UUA	Uppsala universitets årsskrift
ZfdA	Zeitschrift für deutsches Altertum
ZfdPh	Zeitschrift für deutsche Philologie

KAPITEL I

Vorbemerkungen

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

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

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

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

Dafür sind die Voraussetzungen auf skandinavischem Gebiete besonders günstig. Nebeneinander stehen die Hauptzeugnisse dieser Literatur: Eddalied — Skaldik — Saga. Denn das sind so scharf getrennte Dichtarten, daß hier keine Verwechslung möglich ist und man von nebeneinander herlaufenden Traditionssträngen reden darf. Es ist daher leicht begreiflich, daß man in den Handbüchern immer diese Literaturarten gesondert und nacheinander behandelt findet; man erspart sich dadurch die Mühe, zeitlos

überlieferte Werke einer bestimmten Periode einzuordnen, und es ist leichter, hier ein typologisches Verfahren anzuwenden.

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

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

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

3. Wenn wir uns dazu entschlossen haben, die bis jetzt befolgte diachronische Betrachtungsweise aufzugeben und die altnordische Literatur in ihrer historischen Bezogenheit darzustellen, so bedeutet das keineswegs, daß wir die damit verbundenen Schwierigkeiten unterschätzen. Ganz im Gegenteil, wir sind davon überzeugt, daß in zahlreichen Fällen die zeitlichen Grenzen nicht scharf gezogen werden können, und daß die Zuteilung eines Literaturwerkes zu einer bestimmten Periode durchaus subjektiv sein kann. Die Liedersammlung der Edda enthält Gedichte, die drei bis vier Jahrhunderte auseinanderliegen können; wir haben Beispiele dafür, daß ein Eddalied von einem Forscher im 10., von dem anderen

im 12. Jahrhundert angesetzt wird. Wo bleibt da die Sicherheit einer Entscheidung, wenn es noch nicht gelingen kann, solche Gegensätze einwandfrei zu lösen? Denn ein Lied des 10. Jahrhunderts kann noch im Kulte verwurzelt gewesen sein und also germanisch-heidnisches Empfinden widerspiegeln; ein Lied aus dem 12. Jahrhundert aber hat mit der Asenreligion nichts zu schaffen und ist nur eine novellistische, zuweilen eine schwankhafte Behandlung eines interessanten Themas. Zwischen beiden steht die Zeit der Bekehrung mit ihren Spannungen und Spaltungen, steht die Kluft, die Heidentum und Christentum trennt.

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

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

Ich bin aber der Überzeugung, daß man endlich den Versuch zu einer synchronischen Behandlung machen soll. Es kann sich

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

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

Die synchronische Behandlung macht es auch möglich, die Wechselwirkung der verschiedenen Kunstformen besser zu würdigen. Ein Skald des 12. Jahrhunderts baut natürlich auf der vorhergehenden skaldischen Tradition weiter, um so mehr als die von ihm gepflegte Dichtart stärker gebunden ist; aber neben ihm leben und wirken Künstler, die Eddalieder machen, die Sagas erzählen; er verkehrt mit Menschen die, vom neuen Glauben begeistert, religiöse Werke verfassen, und andere, die sich an den alten Mähren der Vorzeit ergötzen. Die Kulturluft, die der Dichter atmet, ist sicherlich nicht weniger wichtig als die Tradition, deren Träger er ist.

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

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

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

2. Die heidnische Zeit. Als Endpunkt darf man das Jahr 1000, als Islands Bevölkerung zum Christentum überging, annehmen. Die alte Religion, besonders die Kulthandlung, geben den Antrieb zur dichterischen Behandlung der Göttermymen; hierzu rechnen wir einige Götterhymnen, eddische Lehrgedichte, einige Gebetsstrophen. Auch die profane Kunst ist nicht Ornament, sondern Funktion des gesellschaftlichen Lebens. Die Wikingerzeit hat eine Überhöhung des Selbstgefühls zur Folge gehabt, die zu einer schärfer faßbaren Ausbildung der Dichterpersönlichkeit Anlaß geben konnte. Das skaldische Preislied bleibt an den Fürstenhöfen

hoch geschätzt; es ist die öffentliche Kundgebung der Königshehre. Aus praktischen Gründen ist diese Periode in zwei Abschnitte abzutheilen; die eine reicht bis zur Besiedelung Islands und enthält also, was uns von den ältesten norwegischen Dichtern überliefert worden ist; die zweite umfaßt die Literatur, die von isländischen Dichtern herstammt. Nur die besonderen Verhältnisse der Quellen machen diese Trennung erforderlich; in Wirklichkeit wird auch nach der Landnahme auf Island im Mutterland Norwegen die Literatur ohne Unterbrechung weitergepflegt worden sein.

3. Die Zeit nach der Bekehrung bis zum Anfang des 12. Jahrhunderts. Mit dem Übertritt zum Christentum kommt ein Bruch in das geistige Leben der Isländer, dessen Bedeutung erheblich durch den wachsenden Einfluß der mittelalterlichen Kultur Westeuropas gesteigert wurde. Überscharf formuliert kann man als Gegensätze nennen: Schrifttum — mündliche Tradition; Ritterwesen — schlichte Bauernkultur; Überfremdung — arteigener Erbbesitz. Auf allen Gebieten der Literatur sieht man den Rückschlag, anfangs vorwiegend lähmend und zerstörend. Mit dem Götterlied ist es endgültig vorüber. In der Skaldik erlischt der blühende Reichtum der auf die Götterwelt bezogenen Bildersprache. Ein neues, aus christlichem Glauben geborenes Ethos findet in der Lobdichtung auf die beiden Olafe seinen künstlerischen Ausdruck. Für die Saga bricht aber jetzt die entscheidende Zeit an; die Familientraditionen wurden mit Liebe gepflegt, sie verdichteten sich allmählich zu festeren Formen. Im 12. Jahrhundert begegnen wir den ersten Zeugnissen einer literarischen Beschäftigung mit diesen Stoffen.

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

meist ein unbeseeltes Machwerk. Die bedeutendste Leistung dieser Zeit ist aber die Niederschrift der geschichtlichen Traditionen; jetzt bekommen die historischen Überlieferungen der norwegischen Könige sowohl wie die isländischen Familienromane ihre endgültige Form, und was noch wichtiger ist: sie gelangen aufs Pergament. So macht diese Zeit den Eindruck einer Abrundung und Konsolidierung, während sie in Wahrheit eine Periode der Auflösung war.

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

6. Eine Literaturgeschichte, nach den oben angegebenen Grundsätzen aufgebaut, muß sich ganz besonders auf gewisse Aspekte der literarischen Erscheinungen ausrichten. Sie betrachtet die Literaturwerke als Spiegel der geistigen Kultur und würdigt sie in ihrer geschichtlichen Bedeutung. Sie spürt nach den Zusammenhängen; sie will die eigenen Entwicklungsmöglichkeiten klarlegen

und die Bedeutung der fremden Einflüsse bestimmen. Aber sie darf niemals vergessen, daß der Stoff, den sie behandelt, Kunstwerke sind und daß sie diese nach ihrem Wert an Schönheit zu würdigen hat. Vor ästhetischen Werturteilen dürfen wir auch da nicht zurückschrecken, wo uns das unmittelbare Verständnis für ihre Schönheitswerte fehlt. Denn da müssen wir uns in das Kunsterlebnis dieser unwiederbringlich vergangenen Zeiten so einzulieben versuchen, daß wir durch die fremden Formen und das andersgerichtete künstlerische Empfinden hindurchstoßen zu der Ergriffenheit der menschlichen Seele, die solche Kunst hervorgebracht hat. Wir verhehlen uns nicht, daß der Weg schwer sein wird, aber wir sind der Überzeugung daß er beschritten werden muß.

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

7. Die Art einer solchen Literaturgeschichte schließt Vollständigkeit der Darstellung aus. Die zahlreichen Skalden, von denen nur einige wenige, zuweilen sogar recht zweifelhafte Stegreifstrophen überliefert worden sind, können nicht gesondert behandelt werden. In dem Verlauf der literarischen Entwicklung sind sie ja bedeutungslos und müssen hinter die großen repräsentativen Dichter-

persönlichkeiten völlig zurücktreten. Sobald aber ein Skald eine Eigentümlichkeit zeigt, die imstande ist, einen Teil des Entwicklungsganges besser zu beleuchten, verdient er erwähnt zu werden, wäre auch nur eine Strophe aus seiner Arbeit gerettet. Wer die Data der altnordischen Literatur vollständig kennen zu lernen wünscht, sei auf die ausführliche Darstellung FINNUR JÓNSSONS hingewiesen.

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

Die altnordische Literatur ist schon auf Grund ihrer kulturhistorischen Bedeutung so einzigartig, daß hoffentlich nicht nur die engeren Fachleute sich damit beschäftigen werden. Literaturhistoriker werden ja auch wohl mitunter einen Blick in ein so wichtiges Nebengebiet werfen; und im allgemeinen: jeder, der sich von der altgermanischen Kultur eine Vorstellung machen will, kann die wichtigste Quelle dafür, die altnordische Literatur, nicht unberücksichtigt lassen. Obgleich ich mich bestrebt habe, auch den Voraussetzungen dieser Leserkreise Rechnung zu tragen, bei denen eine Kenntnis der altnordischen Sprache zu den Ausnahmen gehören wird, war es selbstverständlich nicht möglich — z. B. in stilistischen oder verstechnischen Fragen — immer Zitate in der Grundsprache zu vermeiden. Übersetzungen werden hier, so weit tunlich, helfen können; wenn in der Thule-Serie das betreffende Werk erschienen ist, wird eine Verweisung dorthin genügen.

Ich füge noch einige praktische Bemerkungen hinzu. Wer die altnordische Literatur gründlich behandeln will, kann auch an religions- und sagengeschichtlichen Fragen nicht vorübergehen.

Aber der Umfang sowie der Zweck dieses Buches verbieten es, Probleme dieser Art eingehend zu behandeln. Ich werde mich deshalb darauf beschränken, den Leser auf die gesondert in diesem Grundriß erschienenen Behandlungen dieser Stoffgebiete hinzuweisen; für die altgermanische Religion auf meine „Altgermanische Religionsgeschichte“, für die sagengeschichtlichen Probleme auf „Germanische Heldensage“ von HERMANN SCHNEIDER.

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

KAPITEL II

Die vorhistorische Periode

A. Die einfachen Formen

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

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

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

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

Die anthropogonische Mythe in der von TACITUS überlieferten Mannus-Stammtafel stellt drei germanische Völkergruppen nebeneinander; die Ingaevones, die Istaevones und die Hermiones oder richtiger die Erminones. Die Urahnen dieser Stammverbände haben mutmaßlich die Namen Ingwaz, Istwaz und Erminaz gehabt; man darf wohl annehmen, daß dieser Mythos in poetische Form gebracht worden ist¹⁾ und daß die Götternamen durch die sie verbindenden Vokale eine Verszeile gebildet haben.

¹⁾ F. GENZMER hat den Versuch gewagt den altgermanischen Text dieses Merkverses wiederherzustellen; vgl. Ein germanisches Gedicht aus der Hallstattzeit, in GRM 24 (1936) S. 14—21.

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

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

Die Kurzzeile ist die kleinste Einheit des altgermanischen Verses; sie bildet aber nicht ein in sich geschlossenes Ganzes. Erst die Verbindung zweier solcher doppelhebigen Zeilen zu einer Langzeile macht ein vollständiges rhythmisches Gebilde. Die Bindung der Kurzzeilen geschieht durch den Stabreim, der die Hebungsilben unterscheidet und miteinander verknüpft; es ist deshalb die stabende Hebung des Abverses, die durch ihren Gleichlaut

mit der Alliteration des Anverses den Zusammenschluß der beiden Teile zustandebringt. Das macht begreiflich, daß die erste Hebung des Abverses den Hauptstab trägt; im Anvers können entweder eine der beiden Hebungen oder auch beide staben (*stuðlar*); die letzte Hebung der Langzeile darf nicht an der Alliteration teilnehmen.

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

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

II. Einfache poetische Formen bleiben in bestimmten Arten der volkstümlichen Dichtung während der ganzen altnordischen Periode fortbestehen. Die Grenze zwischen gehobener Prosa und schlichter Verskunst ist oft schwer zu ziehen; es ist nicht die

poetische Stimmung der Darstellung, welche hier die Entscheidung bringt. Der Rechtsspruch drängt zu einer dichterischen Form; erstens ist diese für die Erhaltung der Tradition fast unentbehrlich; wir wissen ja, daß schon die gallischen Druiden ihre ganze sakrale Überlieferung in poetischer Form bewahrten und dadurch die mündliche Übertragung von Generation auf Generation sicherten. Aber auch der Charakter des Rechtsspruchs fordert besonders geprägte Formen; die bindende Macht des Wortes gibt dem Rechtsspruch eine sakrale Wendung; die alten Formeln sind magisch-religiöse Beschwörungen, die durch die ihnen innewohnende „Macht“ unwiderruflich werden. Auch bei den Römern waren *jus* und *religio* ihrem Wortlaut nach „Bindungen“ und zwar sakraler Art.

Rhythmische Gliederung des Rechtssatzes darf deshalb schon für die ältesten Perioden angenommen werden. Die Bannformel, welche EGILL gegen BERGQUNDR ausspricht (*Egilssaga* c. 56, 65 bis 66), ist ein Beispiel solcher gehobener Sprache, die durch den Gleichlauf der Satzteile eine lose Aneinanderreihung freier Kurzzeilen zu sein scheint¹⁾. Stabreim bezweckt die Hervorhebung der wichtigsten Begriffe; er ist aber deshalb ganz von dem Inhalt des Rechtsspruches abhängig und erreicht noch nicht eine Form, die ein eigenes Leben führen könnte. Im Laufe der Entwicklung verstärkt sich der poetische Charakter des Rechtsspruchs, und zwar nicht nur durch eine größere dichterische Gestaltung des Ausdrucks, sondern auch durch eine straffere metrische Behandlung. Bei Nord- und Westgermanen finden wir dieselbe Entwicklung, deren Ursprung also schon in altgermanischer Zeit gelegen hat.

Die Beteuerungsformeln, daß der Rechtsspruch unabänderlich ist, verwenden deshalb gerne dichterische Bilder und Gleichnisse; in einer Versöhnungsformel lesen wir die schönen Zeilen: *Jǫrð heldr gríðum upp ok himinn varðar fyrir ofan, hafit fyrir útan er liggr um lǫnd ǫll*²⁾. Das ist tragischer Ernst, weil die Vereidigten sich in unmittelbare Beziehung zu den verschiedenen Teilen des Weltalls setzen und ihr Schicksal mit diesen untrennbar verbinden. Denn es wird keine einzige Stelle in dem ganzen Kosmos geben, wo der Verletzer des Versöhnungseides, der *gríðniðungr*, vor der Rache der Schicksalsmächte sicher sein wird. Die Ausmalung der Gesetzlosigkeit gibt dem Treuschwur noch deutlicher den Charakter der schauerlichen Selbstverfluchung. Zu welcher hohen dichterischen Gestaltung die Versöhnungsformel gesteigert wurde, zei-

gen die überlieferten Redaktionen der isländischen *Tryggðamál*, die in einer langen Reihe anschaulicher Bilder darstellen, daß der Treubruchige nirgends in der Welt eine sichere Stätte finden wird³⁾; denn er wird von allen vertrieben werden, *rækr ok rekinn*, wie die Formel lautet, so weit Männer Wölfe vertreiben, Christen ihre Kirche und Heiden ihren Tempel besuchen, Feuer brennt und Erde grünt, Schiffe segeln und Schilde blitzen, die Sonne scheint und der Schnee fällt. Plötzlich in der Mitte dieser langen Reihe von kurzen malenden Sätzen erhebt sich eine poetische Welle mit dem schönen Bilde:

*valr flýgr
várlangan dag,
stendr hónum byrr beinn
und báða vængi⁴⁾.*

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

¹⁾ *Banna ek þér / Bergunndr! // ok þórum monnum öllum // innlenzkum ok úllenzkum / tignum ok ótignum // en hverjum manni er þat gerir / legg ek við lögbrót / lands réttar / ok griðarof ok godagreimi.* — ²⁾ Nun hält die Erde die Sicherheit empor, aber der Himmel schirmt sie von oben, aber das Meer von außen, das um all die Lande liegt (Übersetzung nach Heusler, Germanenrechte Bd. 9, S. 190—191). — ³⁾ Vgl. Heusler-Ranisch, Eddica Minora S. 129—133. — ⁴⁾ Der Falke fliegt den frühlingslangen Tag und günstiger Wind weht ihm unter beide Flügel.

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

die Erhaltung einer langen Ahnenreihe; die Legitimität der Fürstengeschlechter beruht auf der ununterbrochenen Reihe der Vorfahren. JORDANES hätte nicht bis auf den mythischen Urahn GAUT die Stammtafel der Amalunge anführen können oder zu erzählen gewußt von den Königen, unter denen die Goten aus Skandinavien fortgezogen waren, wenn er sich nicht auf solche Merkverse hätte stützen können.

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

*Ar kváðu Humla
Húnum ráða,
Gizur Gautum,
Gotum Angantý,
Valdar Dønum,
en Vølum Kiar,
Alrek enn frækna
enskri þjóðu¹).*

Vorher hat Humli
die Hunnen beherrscht,
Gizurr die Gauten,
Goten Angantýr,
Valdarr die Dänen,
und Walen Kiar,
Alrekr der tapfre
das englische Volk.

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

Nach der Art der *pula* sind auch die Merkverse, in denen die Namen der Runenzeichen umschrieben werden. Wir kennen diese nicht nur in einigen skandinavischen Fassungen (dänisch, norwegisch, isländisch), sondern auch aus einer altenglischen Handschrift; wiewohl die Formen untereinander zu stark abweichen um aus ihnen eine Urfassung wiederherzustellen, so darf man doch wohl annehmen, daß diese bis in die Zeit der Völkerwanderung zurückreicht²).

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

Hunnenschlacht berichtet nicht einfach, das HLOÐR die Hälfte von HEIDREKS Besitz fordert, sondern malt es aus in Verszeilen wie³⁾:

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

Angantýrs Antwort besteht aus ähnlichen formelhaften Ausdrücken.

Das Lied von der Brávallaschlacht, wie Saxo das in seiner dänischen Geschichte paraphrasiert hat, enthält eine lange Aufzählung von den Helden, die dort mitgekämpft haben⁴⁾.

Das Bedürfnis an solchen Merkversen hat sich bis in die Spätzeit des altnordischen Schrifttums erhalten. Von den wenigen Strophen, die von den alten *Bjarkamál* übrig sind, behandeln zwei poetische Umschreibungen für „Gold“⁵⁾; man hat diese wohl mit Recht als spätere Zudichtung betrachtet, aber sie beweisen nichtsdestoweniger, daß man sie mit dem Inhalt eines Heldenliedes verträglich betrachtete. Von BRAGI ist eine Strophe überliefert, die nur Umschreibungen für das Wort „Dichter“ enthält⁶⁾; EGILL beschreibt die Mildtätigkeit seines Freundes in der ihm gewidmeten *Arinbjarnarkviða* (s. § 69), indem er eine Strophe mit Umschreibungen für einen freigebigen Mann füllt⁷⁾. Bis in die Poesie der Skalden hat sich also die Vorliebe für *þula*-artige Strophen erhalten.

Es ist selbstredend, daß auch die religiöse Überlieferung sich der Hilfe von Merkversen bedient hat. Die heiligen Namen der Götter konnte man so im Gedächtnis behalten; die Schlußstrophen der *Gímnismál* (s. § 79) bieten ein freilich modernisiertes Beispiel von Odinsnamen. Als am Ende des 10. Jahrhunderts begeisterte Asenverehrer Lieder auf THOR dichten, feiern sie diesen Gott durch eine Aufzählung seiner Großtaten, wie z. B. VETRLIÐI dichtete⁸⁾:

<i>Leggi brauzt Leiknar,</i>	Die Schenkel brachst Du der Leikn,
<i>lamðir Þrivalda,</i>	lähmtest Thrivaldi,
<i>steypðir Starkeði,</i>	stürztest Starkad,
<i>stétt of Gjølþ dauða.</i>	standst über Gjølþ, der toten.

¹⁾ Heusler-Ranisch, *Eddica minora* nr XX A. — ²⁾ A. Heusler, *Altgermanische Dichtung* S. 86. — ³⁾ Edd. min. Nr 3 Str 6; die Übersetzung

nach Genzmers Thule-Band Edda 1, 26 Str 9. — 4) Saxo Grammaticus, *Ausg. Olrik-Ræder* I, 215—217. — 5) *Edd. min.* S. 31 Str 4—5. — 6) Skj I B, 5. — 7) Skj I B, 41 Str 22. — 8) Skj I, B, 127; vgl. auch das Thor-gedicht von Þórbjörn disarskald Skj I, 135 Str 2.

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

Ein zweites Mittel zur Übertragung von Kenntnissen ist die Frage und die dazugehörige Antwort. Einige Eddalieder, die wir später noch behandeln werden, können uns eine Vorstellung davon geben, wie bestimmte geschlossene Kenntnisgruppen durch eine Reihe von Fragen zweckmäßig erlernt werden können. Mnemotechnische Hilfsmittel sind die aufeinander abgestimmte Form von Frage und Antwort, während die Glieder einer Gruppe durch fortgesetzte Zählung der einzelnen Fragen zusammengehalten werden. Inwieweit schon in der vorliterarischen Periode diese Hilfsmittel zur Verwendung kamen, läßt sich nicht näher bestimmen; allenfalls bietet der Runenstein von Rök dafür schon ein Beispiel aus dem Anfang des 9. Jahrhunderts (s. § 64).

In diesen Kreis der Wissensdichtung gehört auch das Rätsel. Die religiösen Wurzeln des Rätsels hat man längst nachgewiesen, und bei mehreren indogermanischen Völkern findet man Beispiele für die Verrätselung mythischer Weisheit. Die in dunkler Form verhüllte Frage ist das Mittel, durch das ein Eingeweihter einen

andern, der in den Kreis der Wissenden aufgenommen werden will, erprobt. Denn das Rätsel wird nicht so formuliert, daß ein besonderer Scharfsinn die Antwort finden kann, sondern man will dadurch zeigen, daß man in die Geheimnisse einer Gemeinschaft eingeweiht ist; das Rätsel bezweckt nicht zu erfahren, was man kann, sondern was man weiß¹⁾.

Das Rätsel ist eine Verhüllung der Wirklichkeit, wie auch die poetische Sprache Umschreibungen liebt, die eine ganz gewöhnliche Sache in neue Beziehungen hineinstellt und dadurch aus dem Alltag emporhebt. Die altnordische Skaldik hat dieses Stilmittel bis zur Virtuosität gesteigert und dabei Umschreibungen geschaffen, die sich dem Rätsel nähern. Damit soll nicht gesagt sein, daß diese Technik aus der religiösen Beschäftigung mit der Rätsel-form hervorgegangen wäre. Denn die Scharfsinnprobe hat auch ihren Wert im gewöhnlichen Verkehr regsamer Menschen, und was wir an Rätseln aus dem nordgermanischen Altertum kennen, gehört gerade zu solcher profanen Belustigung. Zwar spannt die *Hervararsaga*, die uns eine ganze Rätselkette überliefert, ihre nicht weniger als 36 Strophen in einen mythischen Rahmen, indem sie darstellt, daß Odin in der Gestalt von GESTAMPBLINDI die Klugheit des Königs HEIDREKR erprobt und sogar als das entscheidende Rätsel eine Frage von tiefer religiöser Bedeutung stellt, die auch als Abschluß eines mythologischen Eddagedichtes verwendet wird²⁾. Aber diese Form, die gewiß für die ursprüngliche kultische Bedeutung des Rätsels eine unerwartete Bestätigung ist, scheint nur etwas äußerlich Angehängtes zu sein; weil der Inhalt der Strophen ganz außerhalb der mythischen Sphäre steht. Die kunstvolle Strophenform vieler Rätsel, die gewählten Umschreibungen, der Gleichlauf der Frage-Formeln beweisen eine dichterische Durchbildung, die dem urtümlichen Rätsel fremd gewesen ist. Aber daneben stehen andere Strophen, die den Eindruck machen alte Spielformen der Kleindichtung fortzusetzen; sie zeigen nicht die Form der festgebauten Strophe, sondern eines ziemlich regellosen Gleichlaufs einander variierender Verszeilen, wie wir solche schon in der Merkdichtung nachgewiesen haben. Ein solches volkstümliches Rätsel kann die kunstlose Aneinanderreihung gleichartiger Satzteile zeigen, wie *horni harðara, hrafní svartara, skíallí hvítara, skapti réttara*³⁾. Solcher Gleichlauf kann zur Endreimbildung führen, wie in dem urtümlichen Kuhrätsel, das mit den Zeilen *fiðrir hanga, fiðrir ganga* anfängt⁴⁾. Damit wird aber keines-

wegs gesagt, daß wir in solchen Rätselstrophen alte Formen der Völkerwanderungszeit zu sehen haben, sondern nur, daß neben der an bestimmte Regeln gebundenen Kunstdichtung eine andere und anspruchslosere gestanden hat, die von den ältesten Zeiten an im Volksmunde lebte und die auch ihre Grundlage in dem stabreimenden Kurzzeilenpaar hat.

¹⁾ A. Jolles, *Einfache Formen* (1929) S. 126—149. — ²⁾ Nl. „Was sprach Odin in Baldrs Ohr ehe dieser den Brandstapel bestieg?“ Vgl. Edd. min. S. 120 Str 36 und *Vafþrúðnismál* Str 54. — ³⁾ Edd. min. S. 112 Str 16. Genzmer, *Edda* 2, 159 Str 16 übersetzt: Kein Horn so hart, kein Häutchen so licht, kein Rabe so schwarz, kein Schaft so recht. — ⁴⁾ Edd. min. S. 117 Str. 28. Nach Genzmer ebd. S. 162 Str. 29: Viere hangen, viere gangen.

14. Auch die Zauberdichtung gehört zu den ältesten Formen der Poesie. Das kunstvoll gebaute und feierlich gesprochene Wort besitzt eine bindende Kraft, die zum Glück oder Unglück wirken kann, Segen oder Fluch ist. Schon die Rechtsformel hat oft die Bedeutung einer Selbstverfluchung für den Fall, daß der Eidsprecher seinen Schwur brechen wird; umgekehrt zeigen Zaubersprüche dieselben Merkmale wie der Rechtsspruch. Das altnordische Schrifttum hat deren nur gar wenige bewahrt, während in Deutschland und England mehrere Beispiele uns eine Vorstellung von den verschiedenen Abarten geben. Die einfachste Form ist wohl der kurze Befehl an die übersinnlichen Mächte; hier zeigt sich mit besonderer Deutlichkeit die bindende Kraft des feierlich gesprochenen Wortes. Indem man etwas sagt, ist es auch. Eine englische Formel¹⁾ enthält die Zeile *ut, spere, næs in, spere*; indem der Beschwörer diese Worte spricht, erfolgt auch die von ihm beabsichtigte Wirkung. Wiederholung des Befehls kann die Kraft steigern; der Gleichlauf der Zeilen wird aber gerne durch Abwechslung der sprachlichen Form durchbrochen. Die *Skirnismál* enthalten eine Reihe von Fluchstrophen, die sehr verschiedene Spielarten dieser Zauberdichtung zeigen. Kurzzeilen, die syntaktisch denselben Bau haben, inhaltlich gleichartig sind und jede ihr eigenes Alliterationsschema zeigen, können paarweise gebunden werden, wie (Str. 31):

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

Solcher Gleichlauf wird schärfer ausgeprägt, indem Anfang oder Ende, zuweilen auch beide zusammen, einander ähnlich sind, und

zwar sowohl in Hinsicht auf den Inhalt wie auf die Form. Wiederholung mit Variation zeigt sich in Verszeilen, die denselben Eingang haben wie z. B. in *Skirnismál* Str. 34: *hvé ek fyrbýð, hvé ek fyrbanna*²⁾, oder in einer Strophe der *Fáfnismál*, die zwar nicht eine Fluchformel ist, sondern die Zauberform in einer Aufzählung der verschiedenen Runenarten zeigt (Str. 13):

sumar ero áskungar, einige von Asengeschlecht,
sumar ero álfkungar, einige von Alfengeschlecht,
sumar ero dætr Dvalins. einige Töchter von Dvalinn.

Die Altertümlichkeit dieser anaphorischen Zeilenbindung beweisen die beiden deutschen Merseburger Zaubersprüche, die denselben Gleichlauf zeigen³⁾. Wenn die Zeilen am Schluß gleich gebildet sind, bekommen wir den Eindruck von Endreim, der tatsächlich zuweilen als ein unbeabsichtigter Schmuck⁴⁾ der Verse eintritt, wie z. B. in Str. 28 der *Skirnismál*:

á þik Hrimnir hari, anstiere Hrimnir dich,
á þik hotvetna stari. anstarre jeder dich.

Obgleich die Fluchstrophen der *Skirnismál* in ein Eddalied eingebaut sind und deshalb unter dem Einfluß der höheren Kunstdichtung stehen, zeigen sie eine so unregelmäßige Form, die überdies so viele ihnen eigentümliche Merkmale aufweist, daß sie uns gestatten, eine Vorstellung von der alten Fluchdichtung zu bekommen. Was wir sonst in der altnordischen Literatur haben, sind katalogartige Verzeichnisse von Zauberformeln, in denen nur ihr Zweck, aber nicht ihr Inhalt mitgeteilt wird⁵⁾. Dennoch haben diese Strophen zuweilen eine Form, die eine Erinnerung an die Spruchstrophe selbst zu bewahren scheint und es dünkt mich sehr wahrscheinlich, daß tatsächlich Zeilen der Formeln darin aufgenommen worden sind.

¹⁾ Grein-Wülcker, Bibliothek der angelsächsischen Poesie I, 318. —

²⁾ „Wie ich verbiete, wie ich verbanne (Genzmer, Edda 2, S. 31 Str. 34). —

³⁾ Vgl. noch *Skirnismál* Str. 34 und 35, so wie mehrere Beispiele bei Löffler, SNF IV und V und I. Lindquist, Galdrar (Göteborg 1923). — ⁴⁾ Vgl. auch Str. 29, wo wir innerhalb einer Kurzzeile Reimbildung finden: *tópi ok ópi*. —

⁵⁾ *Hávamál* Str. 146 ff. und *Grógaldur* Str. 6 ff.; letzteres Gedicht ist aber nur eine späte Nachahmung.

15. Der Zauberspruch heißt *galdur*; dieses Wort gehört zu dem Zeitwort *galan*, womit ein heller, schreiender Laut, wie das Pfeifen oder Kreischen von Vögeln angedeutet wird¹⁾. Das stimmt zur

Beschreibung, die JULIANUS APOSTATA von dem Gesang der „Barbaren“ gegeben hat, die er τοῖς κρωγμοῖς τῶν τραγῶν βοώντων ὀρνίθων vergleicht. Ob melodisch oder nicht ist für uns bedeutungslos; ein Gesang setzt, auch wenn er häßlich klingt, eine rhythmische Gliederung voraus, die sich mit einer gewissen Melodie verträgt. Das germanische Wort für Melodie ist „Lied“; das bezeugt uns eine Stelle bei VENANTIUS FORTUNATUS, die von *leudos barbara carmina* spricht. In der altnordischen Sprache hat das Wort *ljóð* die Bedeutung von Strophe bekommen und wird besonders für einen Zauberspruch gebraucht; das deutet einerseits auf die Singbarkeit solcher Sprüche, andererseits aber auch auf das Zurücktreten des Gesanges in der profanen Dichtung²⁾ hin.

Nach dem „Lied“ wird eine besondere Strophenbildung *ljóðaháttr* genannt; obgleich das Wort „Ton der Zaubерlieder“ bedeutet, finden wir es hauptsächlich für die Spruchdichtung verwendet: Merkverse, Rätsel, Sittengedichte, Zaubер- und Runenkataloge, also durchaus unsingbare Gattungen³⁾. Das darf uns aber nicht an der ursprünglichen Funktion dieses Versmaßes irre machen; sobald volkstümliche Versformen in die Kunstpoesie aufgenommen werden, passen sie sich deren Ansprüchen an und büßen ihren eigenen Charakter ein. Eine Zaubерliste wie jene der *Hávamál* ist eine abgeleitete Form der poetischen Tätigkeit; wenn sie aber als ihr gebührendes Versmaß den *ljóðaháttr* verwendet, geschieht das, weil diese Strophenform durch den Gegenstand selbst bestimmt ist. So lange wir nichts wissen über die Art des germanischen Gesanges, können wir einem als „Liedton“ bezeichneten Versmaß die Singbarkeit nicht absprechen, nur weil sie uns wenig melodisch zu sein scheint. Nun ist der *ljóðaháttr* aber tatsächlich eine rhythmische Gliederung, die mit einer Melodie wohl verträglich scheint. Das epische Versmaß ist der aus zwei Kurzzeilen gebildete Vers, der in seinem rhythmischen Bau so unregelmäßig ist, daß er sich nicht mit einer festen Melodie verträgt. Aber das gilt von dem *ljóðaháttr* in weit beschränkterem Maße.

Eine *ljóðaháttr*-Strophe zeigt die folgende Form:

*hrørnar þoll, sú er stendr þorpi á,
hlýgrat henni þorkr né barr⁴⁾.*

Sie besteht also aus einer normalen epischen Langzeile und einem zweiten, Vollzeile genannten, Vers, der drei Hebungen hat und ein eigenes Stabreimsystem zeigt. Dadurch wird eine in sich ge-

schlossene metrische Form gebildet, eine richtige Strophe; das wird noch besonders dadurch ausgeprägt, daß die Vollzeile immer einen stumpfen Schluß haben muß und deshalb ein in sich ruhendes Ganzes wird. Obgleich HEUSLER nachdrücklich auf die unsangliche Art dieses Versmaßes hinweist und es deshalb auch als „Spruchtonvers“ bezeichnet, glaubt auch er, die Regeln der Vollzeile nur aus Rücksichten des Gesanges erklären zu müssen. Welcher Art dieses gesungene „Lied“ war, wissen wir nicht; ob im Kulte verwendet, oder bei einer Zauberhandlung, oder sogar in der weltlichen Dichtung, können wir nicht entscheiden. Aber daß in der magischen Poesie diese Strophenart lebendig geblieben ist, beweist das *galdralag*, das typische Versmaß für Zauberdichtung. Es unterscheidet sich von der normalen Form des *ljóðahátt* durch die obengenannten stilistischen Merkmale, anaphorischen oder epiphorischen (zuweilen beide nebeneinander) Gleichlauf der Verszeilen, entweder nur von den zwei Kurzzeilen oder von diesen zusammen mit der Vollzeile, wie in der 13. Strophe der *Sigrdrífumál*5):

þær of réð, þær of reist
þær um hugði Hroþr.

Hinzukommt oft eine Verdoppelung der Schlußzeile, gewöhnlich mit leichter Variation des Wortlauts; dieselbe Strophe hat als zweite Hälfte:

af þeim legi, er lekit hafði
ór hausi Heiðdraupnis,
*ok ór horni Hoddrofnis*6).

Noch in den Strophen, die im 13. Jahrhundert Gespenstern in den Mund gelegt werden, lebt gerade diese Eigentümlichkeit fort: Merkmal der Geistersprache ist die Verdoppelung der Schlußzeile einer Strophe7). Hier stoßen wir auf Gesetze, die für die magische Poesie der Germanen grundlegend sind, denn wir ersehen aus gleichartigen Beispielen in der altenglischen und althochdeutschen Überlieferung, daß wir hier mit einer gemeingermanischen Zauberedliedform zu rechnen haben. Bloßer literarischer Schnörkel waren diese Wiederholungen und Gleichläufe also nicht; sie gehörten zu der Sprache der Geister und Götter. In der magischen Runeninschrift von STENTOFEN (c. 620) lauten die ersten beiden Zeilen *niuhaborumR*, *niuhagestumR* und die beiden folgenden zeigen anaphorischen Gleichlauf in den Namen *hAþuwolAþR* und *hAri-*

wolAfR. Damit haben wir ein Gebiet der volkstümlichen Poesie gefunden, auf dem man schon höhere Ansprüche an die sprachliche Form gestellt hat.

¹⁾ I. Lindquist, *Galdrar* S. 4—5; F. Ohrt, *DS* 1938 S. 12. — ²⁾ Nach E. Mogk, *ANF* 12 (1896) S. 277 ist *ljóð* „von haus aus das einstrophige Gedicht“ und zwar „das Zauberved“. Vgl. auch A. Heusler, *Altgermanische Dichtung* S. 37. — ³⁾ A. Heusler, *Deutsche Versgeschichte* I, S. 230ff.; vgl. auch dessen Monographie *Der Ljóðaháttur*, *Acta Germanica* I, 2 (1890). — ⁴⁾ *Hávamál* Str. 50; nach Genzmer 2, 126 Str. 36: „Die Föhre dorrt, steht sie frei auf dem Berg, nicht schützt sie Borke noch Blatt“. — ⁵⁾ Nach Genzmer 2, 168 Str. C 1: „Sie schuf er, sie schnitt er, sie ersann Siegvater“. — ⁶⁾ „durch den Trank, der getropft war, aus Heiddraupnis Haupt, und aus Hoddrofnis Horn. — ⁷⁾ S. z. B. die Strophen in dem *Berg-búapáttur* und im *Draumr Þorsteins Siðuhallssonar* (*Skj* II B 226ff.).

16. Volksweisheit wird nicht bloß in Sprichwörtern, sondern auch in Dichtform festgelegt; die metrische Form steigert gerade noch den Eindruck der Wahrheit, zu der die Erfahrung der Vorfahren gelangt ist. In der Edda ist uns eine stattliche Reihe solcher gnomischen Strophen bewahrt; wir wissen aber nicht, wie alt diese sind. Schon der Umstand, daß sie alle das „Liedmaß“ zeigen, dürfte die ordnende Hand eines Künstlers beweisen, denn der Inhalt soll gerade hier die Form bestimmen und ein Erfahrungssatz enthält nicht immer ausgerechnet den Stoff für eine *ljóðaháttur*-Strophe. Auch die Aneinanderreihung von Strophen mit demselben Anlaut zeigt, daß ein Dichter alte Spruchweisheit in eine neue mehr kunstgerechte Form gegossen hat. Aber die Art dieser im allgemeinen bäuerlichen Lebensklugheit, die, ohne hohe Anforderungen an das Leben zu stellen, sich mit der Wirklichkeit abfindet, zeigt uns die geistige Sphäre, in der diese Poesie gewachsen ist; das ist nicht ein germanischer Königshof, sondern eine bäuerliche Wohnung, wo man mit nüchternen Augen die Welt betrachtet (s. § 80).

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

snafir ok gnafir *er til sævar kóm*
örn á aldinn mar ¹⁾.

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

*Deyr fé, deyja frændr,
deyr sjálfir it sama¹⁾.*

Hier beweist die unregelmäßige Verszeilenform das hohe Alter des Spruches; man wäre sogar versucht hier an Verszeilen zu denken, deren Ursprung der Zeit des nordgermanischen Silbenverlustes vorausliegt. In dem altenglischen Gedichte „Der Wanderer“ finden wir denselben Gedanken in gleichartiger Weise ausgedrückt (Z. 108): *her bið feoh læne, her bið freond læne*; und mir scheint diese Übereinstimmung auf eine gemeinsame Tradition hinzuweisen. Daß die englische Form in eine durchaus christliche Betrachtung eingebettet ist, gibt uns noch nicht das Recht, den Spruch der *Hávamál* als junges Lehngut zu betrachten³⁾; die Lebensweisheit eines Volkes ändert sich mit seinem Glaubenswechsel nicht und die Vergänglichkeit des Lebens hatten Heiden so gut wie Christen zu beklagen. Aber es ist gerade die Weise, in der man die Lebenserfahrung zur Lebenshaltung benützt, in der sich der Geist der Zeit und des Volkes kundgibt; der englische Dichter betrachtet den Spruch als einen Beweis für seine schwermütige Überzeugung *call is earfodlice eorðan rice*, während die *Hávamál*-Strophe dadurch die Unvergänglichkeit des heldischen Ruhmes feiert, denn was auch sterben möge, niemals stirbt *dómr um dauðan hvern⁴⁾*.

¹⁾ Nach Genzmer 2, 129 Str. 60: „Den Hals reckt spähend / Wenn zum Haff er kommt, / der Fischhaar über die Flut. — ²⁾ Nach Genzmer *ibid.* 130, Str. 68: „Besitz stirbt / Sippen sterben, / Du stirbst wie sie.“ — ³⁾ So G. Neckel, Beiträge zur Eddaforschung S. 380. — ⁴⁾ Genzmer übersetzt „des Toten Tatenruhm“; vgl. auch E. A. Kock, ANF 33 (1917) S. 175.

17. Außerhalb der mehr oder weniger zunftmäßigen Dichtung steht die Kleinlyrik, die, den Begebnissen des täglichen Lebens entsprossen, gewöhnlich schnell wieder verweht. Wir fangen mit jenen Strophen an, die aus einem gemeinsamen Erlebnis entstanden sind, wie das Arbeitslied und das Kultlied. Davon ist selbstverständlich nur verschwindend wenig bewahrt geblieben; ein Mühlenlied enthält der *Grottasöngur* (s. § 129), ein Webelied das *Darrað-*

arljóð (s. § 129), aber diese sind in ein größeres Ganzes eingebaut und diesem angepaßt worden. Man darf wohl annehmen, daß sie als chorisches Lied gesungen wurden, wie das auch wohl der Fall gewesen ist mit den schon von klassischen Autoren erwähnten Schlachtgesängen oder den Klagechören bei einem Begräbnis. Kultische und magische Strophen können ebenfalls chorisch gewesen sein, aber darüber haben wir nur unsichere Mitteilungen¹⁾; sie haben die christlichen Jahrhunderte nicht überdauern können.

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

Von der Gattung der Liebeslyrik können wir nur wenig sagen. Wir kennen Liebesstrophen, die isländische Skalden gedichtet haben, aber schon die Form dieser *vísur* beweist, daß sie von der Technik des künstlerischen Preisliedes beeinflusst sind; so haben die Liebesstrophen in der germanischen Frühzeit jedenfalls nicht ausgesehen. Das spätere isländische Recht hat das Dichten von Liebesversen mit Waldgang bestraft; man hat es deswegen nicht unterlassen, wie so viele Bestimmungen des alten Rechtes sich in der Praxis als unausführbar erwiesen. Ein solches Verbot läßt sich nur verstehen, falls solche Strophen eine Gefahr für die gesellschaftlichen Verhältnisse sein konnten. Die uns bewahrten Beispiele bringen diese Lyrik nicht in den Verdacht, daß sie durch einen unzüchtigen Inhalt den Widerwillen der kirchlichen und weltlichen Obrigkeit wecken konnte; aber wir wissen nicht, in wieweit das Sieb der Überlieferung das Unzulässige hat verschwinden lassen. Aber hier lag doch wohl nicht der eigentliche Grund des gesetzlichen Verbotes; eine auf eine Frau gedichtete Strophe machte das Liebesverhältnis offenkundig und falls dieses den Absichten der Familie widerstrebte, konnten daraus Zerwürfnisse entstehen, die die Ruhe der Gesellschaft gefährdeten. Über Art und Inhalt dieser Dichtung erfahren wir dadurch nichts.

Nicht weniger scharf verpönt war das Dichten einer Spottstrophe. Die Sagas geben uns mehrere Beispiele von solchen *níðvísur*, die so sehr die Ehre eines Mannes beleidigten, daß sie eine blutige Rache herausforderten. Auch die Bestimmungen der Gesetze aus allen Teilen des skandinavischen Gebietes beweisen,

daß dieselben Beschuldigungen von Homosexualität und Sodomie immer wieder der Vorwurf dieser Schmähistrophen waren. Wenn man die bekannte TACITUS-Stelle über die *corpore infames*¹⁾ daneben stellt, kann man sich kaum denken, daß solche Anschuldigungen der *níðvísur* ganz aus der Luft gegriffen sein sollten. Beispiele dieser Strophen finden sich bis in die eddische und skaldische Dichtung; daß es sich hierbei nicht um eine bloße Beleidigung handelte, sondern auch magische Zwecke beabsichtigt waren, beweisen nicht nur die Erwähnung der magischen Neunzahl, sondern auch Berichte über die unmittelbar auf den Körper gehende Wirkung. Eine uns bewahrte Geschichte aus der Bekehrungszeit zeigt uns, daß solche Schmähistrophen eine sehr einfache Form haben konnten; gegen Bischof FRIEDRICH und ÞORVALDR KOBRÁNSSON wurde die folgende beleidigende Strophe gedichtet²⁾:

<i>Hefir börn borit</i>	Hat Kinder gebährt
<i>byskop niu;</i>	der Bischof neun;
<i>þeira er allra</i>	von diesen allen
<i>Þorvaldr faðir.</i>	ist Thorwald der Vater.

Damit ist das Gebiet der volkstümlichen Stegreifpoesie noch keineswegs erschöpft; auch harmlose Neckverse hat man gedichtet, die wohl einen grobkörnigen Humor verraten aber nicht die Ehre des Andern angreifen. Bei Gastmahlen werden solche Strophen leicht hin und her geflogen und dann nicht immer so harmlos geblieben sein, daß nicht eine Bälgerei hätte daraus entstehen können (s. § 196). Die Bedeutung, die man solchen Spott- und Scheltstrophen beilegte, ersehen wir daraus, daß sie später auch in das Gebiet der Kunstpoesie hineinragten und den Anlaß zu der Ausbildung des geliebten Typus der Streitszenen zwischen zwei Helden oder auch einem Held und einem Unhold waren.

¹⁾ S. meine Altgermanische Religionsgeschichte II § 71. — ²⁾ Germania c. 12. — ³⁾ Skj I, S. 168.

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

Aus dem nordischen Altertum kennen wir den *þulr*. Das Wort kennzeichnet eine Funktion, die in der Zeit der literarischen Überlieferung schon so außer Gebrauch gekommen ist, daß man damit einen Zauberer oder gar einen Schwätzer andeutet. Demgegenüber zeigt uns der Runenstein von Snoldelev, daß noch im Anfang des 9. Jahrhunderts in Dänemark der *þulr* eine ehrenvolle Stellung innehatte. Welcher Art die Funktion dieses *þulaR a Salhaugum* war, läßt sich nicht so leicht entscheiden, aber für eine priesterliche Stellung spricht eine Stelle in den eddischen *Hávamál* (Str. III), wo ein Mann, der die höchsten Geheimnisse der Götter erworben hat, diese verkündigt, während er auf dem *þularstóll* sitzt. Auch die altenglische Überlieferung kennt *þyle* als Namen für einen Dichter. Die Art seiner Tätigkeit wird durch zwei andere Wörter näher bestimmt: durch das Zeitwort *þylja* und das oben schon erwähnte Wort *þula*. Daraus ergibt sich das Bild eines Priesters, der beim Opfer und Gebet den dazu gehörenden feierlichen Vortrag hält, eines Kultredners, der später zum einfachen Zauberer herabsinken konnte. Seine Aufgabe war also, die überlieferten heiligen Formeln zu rezitieren, und zwar nicht nur als unabänderlich festgesetzte Texte, sondern auch in der durch jede Veranlassung des Opfers bedingten Abwandlung. Die *þula* war später eine einfache Namenreihe, aber das ist eine Bedeutungsverengung, wie schon der Name *Rtgsþula* für ein Eddalied beweist, das sich durch die Aneinanderreihung artgleicher Teile kennzeichnet. Die in § 12 angeführte Hymne auf Thors Großtaten gibt uns eine Vorstellung von der religiösen Poesie, wie wir sie auch bei anderen indogermanischen Völkern finden: Aufzählung der Götternamen und Göttertaten feiert die Macht der erhabenen Gewalten, die das Leben der Menschen lenken und deren Hilfe beim Opfer erfleht wird. Damit war der *þulr* aber auch der Wahrer der heiligen Überlieferung und konnte seine Tätigkeit, auf weltliches Gebiet übergreifend, auch die Traditionen der Fürstengeschlechter und des Stammes umfassen¹).

In diesem Zusammenhang möchte ich noch auf die Wortsippe von *bragr* und *bragi* hinweisen, die in der Bedeutungssphäre der kultischen Dichtung liegen. Das Wort *bragi* hat neben einer allgemeinen Bedeutung „Herr, Führer“ (vgl. ae. *breġo*), auch eine besondere Beziehung auf das poetische Schaffen; *BRAGI* heißt ja der Gott der Dichtung. Auch das Grundwort *bragr* hat, neben anderen, blasseren und sicher abgeleiteten Bedeutungen, ebenfalls

einen kultischen Inhalt, wie aus dem Namen des Opfertrunks, des *bragarfull* hervorgeht. Es bedeutet aber auch „Dichtung“, wie z. B. die Zusammensetzung *bragarmál* ein Wort für die poetische Sprache ist (insoweit sie sich von der prosaischen unterscheidet). Dürfte man mit dieser Wortsippe das indische *brahman* „Opferhymnus“ verbinden, so würde es ganz in eine rituelle Sphäre hinübergezogen; *bragr* wäre das kultische Wort während des rituellen Verfahrens und *bragi* ein Name für den Opferpriester, der die Hymnen und Gebete spricht. Eine Ausbildung der Poesie im Dienste des Kultes wäre dann gerade in den Kreisen der Priester selbstredend; ihr hat dann die profane Dichtung später die einmal geschaffenen Formen entlehnt¹⁾.

¹⁾ Vgl. W. Vogt, Stilgeschichte der eddischen Wissensdichtung I, Der Kultredner (*þulr*), Breslau 1927. — ²⁾ Vgl. meine Altgermanische Religionsgeschichte II § 129. Zu dieser Wortsippe stellt G. Dumézil in seiner Abhandlung *Flamen — Brahman* (Paris 1935) auch den lateinischen Priester-namen *flamen* und seine Untersuchung führt zu dem Ergebnis, daß er das an der Stelle des Königs gewählte menschliche Opfer angedeutet habe (vgl. auch gr. *φάρμακος*). Damit könnte man auch den nordischen Gott Bragi als Epiphanie des Fruchtbarkeitsgottes in Zusammenhang bringen: der König sollte ja zur Erhaltung der Lebensfülle des Volkes zu gewissen Zeiten geopfert werden; sein Stellvertreter konnte deshalb *bragi* heißen. Aber die nordgermanischen Quellen weisen jedenfalls auf eine ganz andere Bedeutungsentwicklung hin.

19. Gemeingermanische Bezeichnungen für den weltlichen Dichter gibt es nicht. Der westgermanische *skop* steht neben dem nordischen *skáld*; mit beiden Namen wird der Hofdichter bezeichnet. Das altenglische Wort *skop* (neben ahd. *scof*, *scopf*) bedeutet, dem Sinn verwandter Wörter nach, „Spott, Spaß, Schimpf“ und man hat deshalb die Möglichkeit erwogen, ob er nicht eine Übersetzung des römischen *joculator* „Spaßmacher“ gewesen sei¹⁾. Sicher ist das gar nicht. Wir kennen aus einigen Eddaliedern den Brauch, am Anfang des Kampfes den Gegner zu beschimpfen: das ehrverletzende Wort war ja eben so gefährlich wie die handfeste Tat. Es wäre mithin denkbar, daß eine wichtige Funktion des germanischen Hofdichters gerade die Herabsetzung des feindlichen Gegners gewesen wäre, und daß die Fähigkeit, den eigenen Brotherrn zu loben oder vorgeschichtliche Helden zu feiern, neben der praktischen Tätigkeit der Scheltrede bei der Beurteilung der dichterischen Persönlichkeit zurücktritt.

Auch das Wort *skáld* ist undurchsichtig; dieses zusammen mit seinem sächlichen Geschlecht und der Beschränkung auf das skandinavische Kulturgebiet macht Entlehnung aus einer anderen Sprache wahrscheinlich. Das irische Wort *scélide* bedeutet den Hofdichter, als „Bewahrer der historisch-sagenhaften Überlieferungen“; aber die ursprüngliche Form war *scélige*, und das macht eine Verbindung mit dem Worte *skáld* unmöglich. Eher ist das ir. Wort *scél* „Bericht“ heranzuziehen¹⁾; in einem gewissen Sinne kann man den nordischen Hofdichter einen „Berichterstatte“ nennen, obgleich der *skáld*, wie wir ihn aus den erhaltenen Liedern kennen, mehr ein Lobredner als ein Dichter von Heldenliedern gewesen ist. Das kann aber eine norwegische Sonderentwicklung gewesen sein; wir werden bald die Beweise dafür beibringen, daß es seit der Völkerwanderungszeit eine Heldenpoesie gegeben hat, die in der Fürstenhalle von berufsmäßigen Dichtern gepflegt wurde.

¹⁾ So A. Heusler, *Altgermanische Dichtung* § 98. — ²⁾ Vgl. W. Krause, *Die Kenning als typische Stilfigur der germanischen und keltischen Dichtersprache* (Halle 1930) S. 2.

B. Die alte Heldendichtung

20. Die Heldenpoesie der germanischen Stämme bezieht sich fast ausschließlich auf Ereignisse und Personen der Völkerwanderungszeit. Die Erlebnisse dieser Periode haben sich dem Gedächtnis tief eingeprägt; nachdem die Stämme in ihren neuen Wohnsitzen sesshaft geworden waren und die stürmische Zeit der Landnahme sich gelegt hatte, war der Bildung neuer Heldenstoffe der Boden entzogen. Das heroische Zeitalter war unwiderlich vorüber. ERMANARICH, THEODORICH und ATTILA sind die alles überragenden Figuren der gotischen Heldensage; die kurze Blütezeit der beiden großen von diesem Volke gestifteten Reiche fiel gerade in jene Periode ihrer Kulturentwicklung, die der Bildung heroischer Sagen günstig war. Schwerpunkt der Gesellschaft war eine kleine Schicht kriegerischer Adelsfamilien, die nach altgermanischer Sitte eine ruhmesthürmende Gefolgschaft um sich versammelt hatten, die in den zahlreichen Fehden ihre Tapferkeit zeigen konnte. Auch das gotische Großkönigtum war über dieses Kulturniveau noch nicht hinausgekommen und nach dem Untergang von ERMANARICHS Macht fiel das Reich wieder in kleinere

Verbände auseinander, die sich in unaufhörlichen Kämpfen durchschlagen mußten.

Das heroische Zeitalter zeitigt das Heldenlied. Hier verdichtet sich die ruhmreiche Tat zu einem allen folgenden Geschlechtern leuchtenden Ideal; hier werden die Maßstäbe bestimmt, nach denen jeder Fürst und jeder Krieger beurteilt werden. Es sind tragische Ereignisse, die den Inhalt des Heldenliedes bilden, denn im Untergang bewährt sich der Heldengeist. Der plötzliche Zusammenbruch von ERMANARICHS Macht, der Untergang des burgundischen Reiches sind Ereignisse, die so tiefen Eindruck gemacht haben, daß sie zu vorbildlichen tragischen Stoffen der Heldensage geworden sind.

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

Das Heldenlied ist Abbild der altgermanischen Lebenshaltung, und Vorbild zugleich. Der Sänger feierte die Taten der Vorfahren, um den Nachkommen das Ziel ihres Strebens zu zeigen; so sollte die Gefolgschaft mit ihrem Herrn kämpfend untergehen wie die Nibelungen in Etzels Palast oder Hrólfs Mannen in der Königshalle von Lejre. Die heroische Poesie war nicht nur Schmuck des altgermanischen Lebens, sondern sie war ein notwendiges Organ

der gesellschaftlichen Moral. Literatur und Leben hatten sich noch nicht entzweit. Bis spät in die historische Zeit reichen die Beweise dafür, daß das Heldenlied am Anfang der Schlacht den Mut der Kämpfenden anfeuern sollte; so tat es TAILLEFER, der am Anfang der Schlacht von Hastings (1066) das Rolandslied vortrug, so tat es auch ÞORMÓÐR KOLBRÚNARSKÁLD, der in der Schlacht von Stiklastaðir (1037) mit den *Bjarkamál* den Mut von Olafs Mannen anfeuerte, so tat es noch der Engländer LUKAS, als die Dänen den Angriff auf eine wendische Burg (1170) nicht zu machen wagten.

Die Funktion des Heldenliedes in der menschlichen Gesellschaft macht es schon wahrscheinlich, daß es religiöse Werte in sich trägt. Man darf sogar weiter gehen und vermuten, daß es auch aus der religiösen Poesie hervorgewachsen ist. Hatte man in grauer Vorzeit die Taten übermenschlicher Wesen in Hymnus und Mythengedicht gefeiert, jetzt fand die Kunst ein weiteres Gebiet in der Behandlung heldenhafter Ereignisse, die selbst noch vielfach mit dem Wirken der Götter aufs engste verbunden waren (s. § 25). Der Formenreichtum, der sich in der sakralen Dichtung entfaltet hatte, wurde auf das weltliche Lied übertragen, das deshalb von Anfang an eine festgefügte Tradition fortsetzte¹⁾.

¹⁾ Vgl. F. R. Schröder, GRM 27 (1939) S. 325—351.

21. Die gotischen Sagenstoffe sind bei allen germanischen Völkern bekannt gewesen; auch in der Eddapoesie haben ERMANARICH und ARILA einen hervorragenden Platz. An eine Übertragung durch eine mündliche Volkstradition glauben wir heute nicht mehr; Sagen können sich nur in Liedform verbreiten und erhalten. Wenn wir also annehmen dürfen, daß in den leidenschaftlich bewegten Jahrzehnten nach dem Untergang des gotischen Staates und der Herrschaft ARILAS gotische Dichter diese Ereignisse besungen haben, so müssen wir die jahrhundertelange Zeit bis an die altnordischen Eddalieder überbrücken. Wie hoch können wir die eddischen Heldenlieder zurückverfolgen, ohne daß die poetische Tradition unterbrochen wurde? Über das Alter der Heldenlieder, wie die Edda sie uns bietet, sind sehr verschiedene Meinungen geäußert worden; die ältere Forschung verlegte sie in die Periode zwischen der Völkerwanderung und der schriftlichen Überlieferung (also etwa 400—800); mit E. JESSEN kam dagegen eine

scharfe Reaktion zu Worte, die sie in das 12. Jahrhundert verlegte¹⁾. Zwar ist eine beträchtliche Zahl der erhaltenen Lieder dieser Spätzeit zuzuschreiben, aber die Heldenpoesie hat sicher viel ältere Wurzeln. Man hat die Zeit um 800 als terminum post quem angesetzt, weil die damals eintretende Synkope der Schlußsilben die Sprache so durchgreifend umgestaltet hatte, daß ein älteres Lied dadurch ihre metrische Form eingebüßt hätte. Diese Ansicht, die mehrere Jahrzehnte allgemein vertreten wurde²⁾, geht aber von unrichtigen Voraussetzungen aus. Es ist dabei von untergeordneter Bedeutung, daß die Jahreszahl 800 sich als unrichtig herausgestellt hat, seit die Runeninschrift des Eggjum-Steines uns gezeigt hat, daß schon um ein Jahrhundert früher synkopierte Formen vorkommen konnten. Man darf sich aber die Synkope nicht vorstellen als eine in kurzer Zeit sich vollziehende Sprachänderung; die Schlußsilben haben allmählich ihre Selbständigkeit eingebüßt, während je nach der Art der dort vorkommenden Vokale und der Akzentverhältnisse der Prozeß des Verfalls langsamer oder schneller verlief. Man soll also nicht an eine bestimmte Periode von kurzer Dauer denken, die den Übergang zwischen der unordischen Sprache und jener der Eddalieder gebildet hätte. Der allmähliche Verfall der Schlußsilben hat also nicht den Charakter einer Katastrophe gehabt, in der die gesamte ältere Poesie untergegangen sein sollte, sondern die alten Lieder haben Zeit gehabt, sich den neuen Sprachverhältnissen anzupassen. Das Lied, das in der mündlichen Überlieferung fortlebt, wird immer beim Wechsel der Generationen Umgestaltungen erfahren. Änderung der Sprache war dafür nicht weniger Anlaß als z. B. eine solche des Kunstgeschmacks.

Die ältesten Lieder der Edda, wie die *Atlakviða*, die *Hamðismál* und die *Völundarkviða*, zeigen einen sehr unregelmäßigen metrischen Bau; aber während bei einem lockeren Versschema die Silbenzahl eines Verses zwischen weiten Grenzen schwanken kann, hat der Verfall des Wortendes nicht so störend gewirkt. E. NOREN hat darauf hingewiesen³⁾, daß sogar für das an strengere Regeln gebundene *ljóðahátt*-Versmaß dasselbe zutrifft; das von S. BUGGE gefundene Gesetz, daß die Vollzeile nur auf — oder ∪ ∪ ausgehen darf, gilt sogar mit nur wenigen Ausnahmen für die in unsynkopierte Formen zurückversetzten Eddalieder wie die *Skírnismál*. So läßt es sich erklären, daß HEUSLER später sich dahin geäußert hat, daß man mit der starren Datierung der Eddagedichte

die Lebensbedingungen der mündlichen Tradition besonders auffällig mißachtet hat⁴⁾.

¹⁾ E. Jessen, ZfdPh 3 (1871) S. 1—84. — ²⁾ Wie z. B. S. Bugge, F. Jónsson, Heusler und Sijmons. — ³⁾ E. Noreen, Eddastudier (Språkvetenskapliga Sällskapets i Uppsala Förhandlingar, Uppsala Universitets Årsskrift 1921) S. 2—18. — ⁴⁾ Altgermanische Dichtung S. 22.

22. Diese Erwägungen drängen zur Schlußfolgerung, daß die Heldensage seit der Völkerwanderungszeit in Liedform gelebt und sich in ununterbrochener Folge bis zu der Zeit der uns erhaltenen Denkmäler fortgepflanzt hat. Damit ist eine Brücke geschlagen zwischen den altnordischen Heldenliedern, die gotische Sagenstoffe behandeln, und ihren gotischen Vorbildern. Das läßt sich gut beobachten am Lied von der Hunnenschlacht, dessen Trümmer uns die *Hervararsaga* bewahrt hat¹⁾. Das Lied hat folgenden Inhalt: Nach dem Tode des Königs HEIDREKR ist sein Sohn ANGANTÝR dessen Erbe geworden. Aber sein Halbbruder HLQDR, aus der Verbindung des Gotenkönigs mit einer hunnischen Königstochter geboren, macht dagegen seine Ansprüche auf die Hälfte des Reiches geltend. ANGANTÝR erklärt sich dazu bereit, mit ihm seine Schätze zu teilen, aber den ererbten Stammbesitz mit dem Volksheiligtum am Gestade des Danpr will er nicht abtreten. HLQDR rüstet sich zum Kampf und im nächsten Sommer kommt er mit einer unzähligen Menge hunnischer Hilfstruppen, um seinen Besitz zu erobern. ANGANTÝRS Schwester HERVQR wird in einer Grenzburg besiegt und getötet; darauf entbrennt eine gewaltige Schlacht zwischen Hunnen und Goten, in der die beiden Führer einander gegenüber treten. Das Lied schließt mit ANGANTÝRS Klage, daß er seinen Bruder getötet hat.

Das Lied behandelt eine Episode aus den langwierigen Kriegen zwischen Goten und Hunnen. Die Namen der gotischen Helden sind uns auch anderwärts überliefert; in dem *Widsið* sind in einer Verszeile (116) die Namen *Heaþoric ond Sifecan, Hliþe ond Incgenþeow* vereinigt, etwas später taucht *Wrymhere* auf, der mit dem im Hunnenschlachtliede erwähnten ORMARR gleichzusetzen ist, und diese Helden werden in Verbindung mit Kriegen genannt in einer Zeit als das gotische Heer (*Hræda here*) seinen alten Erbsitz gegen ATLAS Volk beim Weichselwald (*ymb Wistlawudu*) verteidigen mußte. Die ältere Forschung hatte angenommen, daß das Lied von der Hunnenschlacht ein Nachhall des

gewaltigen Kampfes auf den katalaunischen Feldern wäre; aber alle Ortsbezeichnungen weisen auf einen östlichen Schauplatz der Ereignisse hin. Der Weichselwald, im altnordischen Liede als *Myrkviðr* umschrieben, der Fluß *Danpr* (wohl mit dem Dnjepr gleichzusetzen), die *Harfadaberge*, in deren germanischem Namen wir die Karpathen wiedererkennen²⁾, und schließlich die Erinnerung an die beiden gotischen Stämme der Tervingi und Greutungi in den Namen *Tyrfingr*³⁾ und *Grýtingaliði* beweisen das überzeugend. Das Lied behandelt eine Episode aus der Zeit der Gotenkriege nach dem Tode ATTILAS, denn nur damals kann man sich die Erbensprüche eines einer gotisch-hunnischen Mischehe entsprossenen Königssohnes denken. Man hat in den geschichtlichen Quellen keine Personen gefunden, die den im Liede genannten Namen entsprechen⁴⁾, aber das braucht uns nicht zu wundern, weil gerade die Ereignisse im gotischen Grenzland während der 2. Hälfte des 5. Jahrhunderts uns nur dürftig bekannt sind.

Die historischen Verhältnisse sind für die Bestimmung der literarischen Zusammenhänge wichtig, aber für das Verständnis des Liedinhaltes ziemlich gleichgültig. Der epische Dichter hat einige Namen beibehalten, aber im übrigen die Kämpfe zwischen Goten und Hunnen in einen typisch germanischen Familienzwist verwandelt. Das Verhältnis zwischen Halbbrüdern, eine Folge der Mischehen zwischen den beiden Völkern, hat damals zu tragischen Konflikten geführt; es scheint für die gotische Heldensage sogar ein beliebtes Motiv gewesen zu sein, denn auch in dem *Hamðir-liede* spielt es eine bedeutsame Rolle. Das altnordische Lied bewahrt freilich noch eine schwache Erinnerung an eine von großen Heeren gelieferte Schlacht⁵⁾, aber im entscheidenden Augenblick bleibt das Interesse doch am Kampf der beiden Brüder haften.

Einige Namen sind für uns undurchsichtig; wir wissen nicht, was mit *Arheimar*, mit *Dylgja* oder den *Jassarfjöll*⁶⁾ gemeint ist. Aber dem skandinavischen Zuhörer wird noch viel mehr unverständlich gewesen sein, denn was hätte er sich bei den Wörtern *á stöðum Danpar* oder *Harvadafjöll* vorstellen sollen? Die Tradition hat also diese Splitter getreu bewahrt, und das kann man sich nur so denken, daß sie in festgefügtter Liedform fortbestanden haben. Ein Name wie *Gizurr Grýtingaliði* hat sich nie auf skandinavischem Boden bilden können, weil die Erinnerung an die Greutungen längst verschollen war; der zweite Teil *liði* in der Bedeutung „Herr des Gefolges“ ist überdies in der altnordischen

Sprache unbekannt, aber entspricht in ihrer Bildung alten germanischen Bezeichnungen wie an. *ljóði*, ae. *leoda*. Es gibt sogar noch andere Wörter wie *skarfr* „Münze“, *skalkr* „Diener“, *skattr* „Schatz“, die von der altnordischen Bedeutung abweichen, aber südgermanische Entsprechungen aufweisen⁷⁾. Ein Wort wie *basmir* (Str. 28) ist als gänzlich unerklärlicher erratischer Block im Flusse der Überlieferung stehen geblieben. Das alles weist mit zwingender Notwendigkeit darauf hin, daß das altnordische Lied von der Hunnenschlacht die Fortsetzung eines ursprünglichen gotischen Heldenliedes ist, und daß in der skandinavischen Form noch so viele Elemente der gotischen Fassung erhalten geblieben sind⁸⁾, daß wir hoffen dürfen, aus der erhaltenen Form eine wenn auch notwendigerweise dürftige Vorstellung der gotischen Heldenepik zu bekommen.

¹⁾ S. Heusler-Ranisch, Edd. min. Nr. 1. — ²⁾ A. Johansson, APHS 7 (1932) S. 100—104 lokalisiert die Schlacht auf dem Marchfeld. — ³⁾ *Tyrfingr* ist in der Hervararsaga der Name eines Schwertes, aber in dem Liede weigert Angantýr Tyrfingr zu verteilen (Str. 8: *dör en Tyrfing í tvau deilak*), was nur mit Hinsicht auf das Grundgebiet gesagt sein kann (s. Neckel, Beiträge zur Eddaforschung S. 258—259). — ⁴⁾ Die Namensformen in den englischen und nordischen Quellen weichen unter einander so sehr ab, daß sie eine Anpassung an einheimische Lautverhältnisse voraussetzen. Das gilt von Angantýr ∞ Incgenþeow, wie von Hliþe ∞ Hlǫðr. Auch Heiðrekr und Heaþoric sind nicht ohne weiteres gleichzusetzen. Sifeca ist im Widsith ein Mann (derselbe wie der Verräter Sibich der deutschen Heldendichtung), aber in der Hervararsaga eine Königstochter. Gizurr scheint auch skandinavischen Lautverhältnissen angepaßt zu sein; dahinter steckt wohl ein gotischer Name wie Gaisareiks. Hervqr wird wohl jüngere nordische Zutat sein. — ⁵⁾ S. namentlich die Aufzählung der hunnischen Heeresmacht in Str. 27. Auch Str. 22 der Hamðismál nennt die für eddische Verhältnisse besonders große Zahl „tausend“. — ⁶⁾ Jassarfjöll nach A. Johansson l. c. S. 101 = Eschengebirge (cech *jasen*, *jesen* „Esche“) = Ασκιβοῦργιον ὄρος. Nach G. Schütte, APHS 8 (1933) S. 255 ist das aber sehr unwahrscheinlich. — ⁷⁾ G. Neckel, Beiträge S. 263. — ⁸⁾ Mir scheint auch kaum die Übereinstimmung zufällig zu sein, die zwischen Str. 11 *mun ek um þik sitianda silfri mæla en ganganda þik gulli steypa* und Z. 405—407 des Waltharius besteht, s. Neckel, GRM 9 (1921) S. 216.

23. Einen noch älteren gotischen Sagenstoff behandeln die Hamðismál. Denn dieses Gedicht bezieht sich auf ERMANARICH, den letzten König des großgotischen Reiches. Weil er SVANHILDR,

die Tochter von GUÐRÚN und SIGURD unter Pferdefüßen hat zerstampfen lassen, werden ihre Halbbrüder HAMÐIR und SQRLI von ihrer Mutter zur Rache aufgereizt; an ERMANARICHS Halle angekommen greifen sie die Goten mit so großer Kraft an, daß sie im Blut ihrer Feinde waten; die Waffen können sie nicht verletzen und sobald der König, dem schon Hände und Füße abgehauen worden sind, bemerkt, daß ihre Panzer vor Eisen gefeit sind, läßt er sie zu Tode steinigen. Diese Liedfabel ist so deutlich, wie wir es selten feststellen können: ein heroisiertes historisches Ereignis. Denn auch JORDANES erzählt uns, daß der große König ERMANARICH von zwei Brüdern aus dem Geschlechte der Rosomonen SARUS und AMMIUS angegriffen wurde, weil er deren Schwester SUNILDA von Pferden hatte zertreten lassen. Wir stehen schon am Eingang der Hunnenkatastrophe, denn die Tötung von SUNILDA war ein Racheakt für den Verrat, den ihre Familie an dem gotischen Reich verübt hatte

Das eddische *Hamðirlied* bietet größere Stofffülle als die kurze Notiz bei JORDANES. Die Einbeziehung dieser Fabel in den Kreis der Nibelungensage ist eine Folge der späteren Neigung, die Heldensagen miteinander zu verknüpfen; indem man SVANHILD zu GUÐRÚNS Tochter machte, wurde diese schon so schwerbeladene Rächerin in neue Mißgeschicke hineinbezogen. Das kann aber eine ziemlich späte Verknüpfung auf skandinavischem Boden gewesen sein. Von größerer Bedeutung ist die Figur des Halbbruders ERPR, der sich den beiden ausziehenden Brüdern zugesellt, aber von ihnen unterwegs getötet wird. Als sie später in ERMANARICHS Halle tödlich verwundet hinsinken, erinnern sie sich reuevoll der Hilfe des Bruders deren sie sich frevelhaft beraubt haben.

Das Lied von HAMÐIR ist in einem sehr trümmerhaften Zustand auf uns gekommen. Das Stück, in dem die Ausfahrt der Recken erzählt wird, ist besonders stark mitgenommen; die Edda-ausgaben versuchen zuweilen durch eine Neuordnung der Strophen die Szene befriedigender zu gestalten. Aber auch sonst ist der Zusammenhang nichts weniger als klar und nur verständlich für den, der die Sage schon im Voraus kennt. Die Figur von RANDVÉR, ERMANARICHS Sohn, der auf die Verleumdung des bösen Ratgebers, daß er SVANHILD zur Frau begehrt habe, aufgehängt wurde, ist nur ganz am Rande des Liedes sichtbar; die Brüder kommen auf ihrem Wege den kalten Wolfsbaum entlang, an dem der Schwester (Stief)sohn hängt. Der Skald BRAGI nennt in seiner *Ragnarsdrápa*,

wenn er die Fabel des Hamðirliedes nacherzählt, den Namen RANDVÉR; das dürfte darauf hinweisen, daß er eine andere und ältere Fassung des Liedes als die uns überlieferte gekannt hat.

Das eddische Lied ist nicht nur unvollständig und trümmerhaft; es zeigt auch eine Mischung von Versformen, die kaum ursprünglich sein dürfte. Eine Strophe im *ljóðaháttir*-Versmaß (Str. 29) kann man als eine Neubildung ohne Mühe ausschalten, aber der regellose Wechsel von Strophen in *fornyrðislag* und *málaháttir* läßt sich nicht so leicht beseitigen. Denn ob man mit USSING annimmt¹⁾, daß die *málaháttir*-Strophen auf das ältere von zwei parallelen Liedern zurückgehen, oder mit NECKEL umgekehrt²⁾, daß das Lied in *fornyrðislag* den ursprünglichen Kern bewahrt, in beiden Fällen stößt man auf Widersprüche, die eine solche Trennung willkürlich erscheinen lassen. Denn in beiden Versmaßen gibt es sowohl Strophen, die uns altertümlich anmuten, wie solche, die eine spätere Kunstübung verraten.

Das Lied zeigt durch die uns erhaltene Form eine lange Vorgeschichte³⁾. Die damit verbundenen Fragen lassen sich nicht so leicht lösen, daß man die Stücke nach dem Versmaße in Lieder verschiedener Herkunft trennen könnte. Und nach dem Inhalt wie nach dem sprachlichen Ausdruck sind alte und junge Teile eng miteinander verwachsen. Zwar läßt sich die Verbindung mit der Burgundensage als eine spätnordische Zutat zu der alten Liedfabel erkennen, aber ein Hamðirlied ohne die Figur von GUÐRÚN ist durch einfache Ausschaltung von Strophen nicht zu erreichen. Im Laufe der Jahrhunderte haben die Dichter sich mit dieser Fabel beschäftigt und in aufeinanderfolgenden Umarbeitungen wurden Altes und Neues zu immer wechselnder Gestaltung vermischt.

Das Urlied, das gotische Heldenlied, ist uns der Form nach ungreifbar. Zwar sind wir mit SCHNEIDER⁴⁾ darin einig, daß die JORDANES-Stelle uns den Beweis für ein gotisches Heldenlied unzweideutig liefert, aber dessen Inhalt zu bestimmen versagen uns die erhalten gebliebenen Trümmer. Das gotische Lied sollte politischer, wahrheitsgetreuer gewesen sein als die erhaltenen *Hamðismál* und die Entpolitisierung sollte erst in anderen Zeiten und bei anderen Völkern stattgefunden haben. Aber auch das Lied von der Hunnenschlacht zeigt die Sippenfehde neben der schwachen Erinnerung an eine große Völkerschlacht. Und wenn auch, wie SCHNEIDER behauptet, die Erörterung darüber, ob das Motiv vom

dritten Bruder schon dem gotischen Lied angehört habe, fruchtlos wäre, als später, in nicht-gotischer Liedpflege entstandener Zusatz läßt es sich kaum begreifen, wenn man beachtet, daß nach Ausweis des Hunnenschlachtliedes der tragische Zwist von Halbbrüdern gerade für die gotisch-hunnische Kultursphäre charakteristisch ist. Man könnte also mit Sicherheit nur sagen, daß das Lied ohne ERPR auf die Verhältnisse in ERMANARICHS Zeit, das Lied mit dem Halbbruder auf jene in der Zeit nach ARTILA deuten kann; das würde aber nicht verhindern, in beiden gotische Lieder anzunehmen. ERPR konnte der Bedeutung des Namens wegen gerade den hunnischen Mischling bedeuten, aber die Notiz von JORDANES, die in der gotischen Heldenliste (V, 43) einen ERP voranstellt, läßt uns vermuten, daß diese Sagenfigur weiter zurückreicht als ARTILAS Zeit und schon zu dem Kreis der ERMANARICH-Dichtung gehört hat. Auch im alten gotischen Reiche waren Völker der verschiedensten Art miteinander vermischt und könnten in den adligen Familien kleine dunkle Mischlinge (*jarpskamr*, Hm 12) vorkommen.

Den Weg, den das gotische Lied nach Skandinavien genommen hat, können wir nicht mit Sicherheit bestimmen. Unmittelbare Übertragung in den östlichen Raum, die vielbefahrenen Handels- und Völkerstraßen entlang, ist ebensogut möglich wie eine Verbreitung über das westgermanische Gebiet. Das niederdeutsche Lied von König Ermenrichs Tod, in einer Fassung des 16. Jahrhunderts bekannt, aber wohl schon um 1200 entstanden, bezeugt die Hamðirfabel auch für Deutschland; hier aber wird sie dann auch schon im frühen Mittelalter in Liedform gelebt haben⁵⁾. Wenn es richtig wäre, daß in dem eddischen Hamðirlied westgermanische Spracheigentümlichkeiten vorkommen sollten⁶⁾, könnte man darin den Beweis dafür sehen, daß das gotische Lied den Weg über Deutschland nach dem Norden genommen hätte.

¹⁾ Henrik Ussing, *Om det indbyrdes Forhold mellem Heltekvadene i ældre Edda* (Kopenhagen 1910). — ²⁾ Neckel, *Beiträge* S. 303—307. —

³⁾ M. Olsen, *Bidrag till Nordisk Filologi*, Festschrift E. Olson S. 123—130 hat gezeigt, daß Torf-Einarr dieses Eddalied gekannt hat und daß es deshalb jedenfalls vor 900 zu datieren ist. — ⁴⁾ Germanische Heldensage I, 1 S. 246. —

⁵⁾ B. Sijmons, *ZfdPh* 38 (1906) S. 145 ff.; H. de Boor, *Beiträge zur Deutschekunde*, Festschrift Siebs (1922) S. 22—38. — ⁶⁾ S. E. A. Kock, *Notationes Norroenæ* §§ 64—66 (*branga* in Str. 20 ist aber das einzige überlieferte Wort dieser Art; *hlóð* in Str. 22 und *folm* in Str. 25 sind Emendationen von Kock).

24. Wir wollen den Versuch wagen, durch einen Vergleich der beiden „gotischen“ Lieder etwas weiter in ihre Vorgeschichte vorzustoßen. Die Darstellungsform kennzeichnet sich dadurch, daß die Handlung nur teilweise in epischer Form erzählt wird; diese wird von Redestücken unterbrochen, in denen die handelnden Personen das Wort ergreifen. Aber diese dramatischen Abschnitte führen die Handlung weiter, denn die Helden sind nicht Marionetten in der Hand des Dichters, sondern sie werden selbst auf die Bühne gestellt, um ihre innere Anteilnahme an den Ereignissen zu zeigen. Gerade die Redeszenen erweisen sich, wie HEUSLER das ausgedrückt hat¹⁾, „als das dauerhafteste Gestein in dem Geschiebe der Überlieferung“. Die Mischung von epischen und dramatischen Liedstücken ist also das Merkmal der gemeingermanischen Helden-dichtung; wir nennen diese Form mit HEUSLER „das doppelseitige Ereignislied“.

Die scheinbar regellose Verwendung von *fornyrðislag* und *málaháttir* durcheinander finden wir in diesen beiden Liedern, und in der Edda übrigens nur in der *Atlakviða*, die, wie wir noch sehen werden (s. § 26), ebenfalls ein altes Lied mit gotischem Heldenstoff ist. Auch in der ältesten Schicht der Skaldenpoesie gibt es einige Beispiele für eine derartige Mischung von Strophenformen; *málaháttir* und *ljóðaháttir* werden abwechselnd in den namenlos überlieferten *Eiríksmál* (s. § 59), in den *Hákonarmál* von EYVINDR SKÁLDASPILLIR (s. §§ 60—61) und den *Hrafnsmál* von ÞORBJÖRN HORNKLOFI (s. §§ 53—54) verwendet. Wir haben gar keinen Anlaß, ÞORBJÖRN als den Schöpfer des freien *málaháttir* zu betrachten, denn dazu berechtigt uns nicht der von dem Zufall der Überlieferung verschuldete Umstand, daß die *Hrafnsmál* das älteste der uns erhaltenen Lieder dieser Gattung ist. Die Skalden die im 10. Jahrhundert solche Preislieder gedichtet haben, sind nicht die Schöpfer einer neuen Liedform — ihre Autorität hätte wohl zu häufigerer Nachfolge veranlassen müssen — sondern vielmehr die letzten Vertreter einer im Untergange begriffenen Dichtform.

Der *málaháttir* unterscheidet sich von dem *fornyrðislag* nur durch die größere Neigung zu schweren Verstypen; grundsätzlich haben sie den gleichen Bau²⁾. Wenn man beachtet, daß die altnordische Poesie zur Beschränkung der Silbenzahl geneigt ist und in der streng silbenzählenden Kunst der skaldischen Versmaße gipfelt, so wäre ein Schwanken zwischen schwereren und leichteren Typen für die Übergangszeit der gemeingermanischen auf die altnordische

Poesie durchaus begreiflich. Man könnte sich denken, daß der Silbenverlust in der späturnordischen Periode ursprünglich vollere Verse gekürzt hätte und daß dadurch viergliedrige Typen immer stärker hervortraten. Man darf also wohl annehmen, daß die Mischung von fornyrðislag und málahattr ein Zustand des Überganges gewesen ist.

Altertümlich ist ebenfalls die unregelmäßige Behandlung der Strophe. Wir gehen dabei von der Voraussetzung aus, daß die älteste germanische Poesie stychisch gewesen ist und daß die Abtrennung in gesonderte Strophen eine nordische Sonderentwicklung darstellt. Das ist weniger eine rein formelle Neuerung als eine schärfer ausgeprägte Gliederung des Inhaltes. Statt die Erzählung im fortlaufenden Fluß zu gestalten, läßt man ihre Teile deutlicher hervortreten, legt man den Nachdruck auf die Aneinanderreihung selbständiger Handlungsmomente. Schon die in der ältesten Poesie häufigen Gespräche setzen die Teilung von Rede und Widerrede voraus; dadurch, daß man sie auf ein gleiches Maß beschränkte, wurde der Bau des Liedes eindrucksvoll gestaltet. So läßt sich die Entwicklung zu dem aus Quadersteinen aufgetürmten Liede begreifen; wohl mehr eine Frage des Temperamentes als einer reiferen Kunstübung. Weil die Strophe die äußere Form eines in sich abgerundeten Handlungsteiles war, kann sie nicht an eine bestimmte Zeilenzahl gebunden gewesen sein; der Name Strophe weckt bei uns so ganz andere Vorstellungen, daß er für die Inhaltsabsätze dieser frühnordischen Poesie durchaus unzutreffend ist. Die Eddapoesie hat auch bis in ihre letzten Nachzügler diese Freiheit zu wahren gewußt³⁾.

Die Langzeile ist in metrischer Hinsicht eine in sich geschlossene Einheit; das bestätigt sich auch dadurch, daß deren sprachlicher Inhalt einen Satz umfaßt. Obgleich man nicht aus der Weise der Bildung der Langzeilen und ihrer Bindung miteinander auf das Alter eines Eddaliedes schließen darf, kennzeichnet sich die ältere Schicht der Heldenlieder, wie NECKEL nachgewiesen hat⁴⁾ durch ein stärkeres Hervortreten der selbständigen Langzellen. Auch in dieser Hinsicht beweisen das Hunnenschlachtlied und die *Hamðismál* ihr hohes Alter. Besonders altertümlich mutet eine Strophe an wie Str. 16:

skoko loða, skalmir festo,
ok goðbornir smugo í guðvefi⁵⁾.

deren Gegenstücke man auf westgermanischem Boden reichlich finden kann. Eine ähnliche Strophe ist Str. 20 der *Hamðismál*; die aber nicht wie Str. 16 in *fornyrðislag*, sondern in *málaháttur* gedichtet ist; wir ersehen daraus, daß beide Versmaße mit dem alten Lied vereinbar sind.

¹⁾ Die Entwicklungsgeschichte des *málaháttur* wird verschieden beurteilt; während F. Jónsson an die Hinzufügung einer Silbe denkt, wollte Sievers darin die Fortsetzung eines älteren fünfsilbigen volkstümlichen Verses sehen. Heusler (Versgeschichte I, 227 ff.) betrachtet ihn als die Fortsetzung des gemeingermanischen Stabreimverses, der nach Zetterholm (Atlamál S. 48 ff.) unter Einfluß der Skaldik normalisiert worden sei. — ²⁾ Der Dialog in der altgermanischen erzählenden Dichtung, *ZfdA* 46 (1902) S. 189—284. — ³⁾ S. auch E. Noreen, *Studier i fornvästnordisk Diktning* (Uppsala 1921) I, S. 18—26 und A. G. van Hamel, *ANF* 45 (1929) S. 153. — ⁴⁾ Beiträge zur Eddaforschung (Dortmund 1908). — ⁵⁾ Nach Genzmer I, 55 Str. 11: „Schüttelten die Loden / schnallten die Schwerter fest / die Edeln schlüpften in die schmucken Gewande“.

25. In sprachlicher Hinsicht sind folgende Eigentümlichkeiten hervorzuheben. Das Hunnenschlachtlied hat eine deutliche Vorliebe für *þula*-artige Aufzählungen. Wir haben davon schon in § 12 Beispiele angeführt, nämlich die Strophen, in denen HEIDREKS Besitz aufgezählt wird. Wir fügen noch hinzu, daß in Str. 7 das gewaltige Heer der Hunnen beschrieben wird. So bekommen wir den Eindruck, daß der Dichter nicht nach einer starken Erregung der Gefühle strebt, sondern mit gewisser Vorliebe formelhafte Strophen verwendet, die mit den höfischen Sitten zusammenhängen. Mit kurzen Strichen zeichnet er den Kampf der Helden, mit behaglicher Breite erzählt er, wie Helden ankommen und empfangen werden (Ham Str. 18—19, Hunn. Str. 3—4). Die feierliche Bestimmung von Ort und Zeit der Schlacht und die dazugehörige Fehdeformel nehmen in dem Hunnenschlachtlied einen verhältnismäßig großen Raum ein (Str. 22—25). Die Häufung von Epitheta erweckt auch den Eindruck, daß man gerne die Pracht des fürstlichen Hofes beschreibt, wie in Str. 3 der Ham. *hvítom ok svörtom, grám, gangtómom Gotna hrossom*¹⁾ (vgl. auch Hunn. Str. 1). So zeigen diese Lieder deutlich, daß sie für die Königshalle bestimmt sind; sie bezwecken nicht in erster Linie, das menschliche Herz durch einen seelenerschütternden tragischen Untergang zu rühren, sondern der höfischen Gesellschaft ein vorbildliches Sichbenehmen zu zeigen, und zwar nicht nur im Augenblick der höchsten Gefahr,

sondern auch im alltäglichen Hergang des höfischen Zeremoniells. Wir wagen einen Vergleich mit der skaldischen Hofpoesie, die auch in den festen Formeln ihrer dichterischen Umschreibungen nur die allgemeine Sphäre des heldischen Wikingerlebens zu zeichnen bestrebt ist. Eins der ältesten Fürstenlieder, die *Hrafnsmál* von ÞORBJÖRN HORNKLOFI, ergeht sich schließlich in einer Lobrede auf die Milde des Königs HARALD SCHÖNHAAR, indem die von ihm reich beschenkten Mitglieder seines Hofes aufgezählt werden.

Formelhafte Strophen in der *pula*-Form haben wir als das Gebiet des germanischen *pulr* erkannt. Dürfen wir folgern, daß in dieser gotischen Heldenpoesie, die in ganz besonderem Sinne der Erhaltung von sittlichen und gesellschaftlichen Normen dienen sollte, die Tätigkeit des germanischen Kultredners zu erkennen ist? Diese Frage bleibe unbeantwortet; vielleicht könnte darauf hinweisen, daß in beiden Heldenliedern das tragische Geschick der Helden als unwiderruflicher Nornenspruch betrachtet wird¹⁾. Auch das Nennen von Odins Namen in der Fluchstrophe am Anfang der Schlacht (Str. 24), die durch ihren metrischen Bau und ihre sprachliche Form altertümlich ist, könnte darauf hinweisen, daß das Heldenlied auch mit einem religiösen Geist erfüllt war²⁾.

Man darf nicht erwarten, daß in den erhaltenen Eddaliedern noch Spuren des sprachlichen Gewandes der gotischen Urlieder erhalten geblieben sind. Die Übertragung in eine andere Sprachform, wie nahverwandt diese auch der ursprünglichen gewesen sein mag, und die fortwährende Umbildung in der altnordischen Überlieferung haben von dem alten Wortlaut wenig fortbestehen lassen. Trotzdem dürfte es möglich sein, daß an einigen Stellen etwas Altes bewahrt geblieben ist. Ein Beispiel möchte ich dafür anführen. In dem Hunnenschlachtlied steht die Zeile (Str. 5) *rymr varð í ranni*, in den *Hamðismál* lesen wir (Str. 23) *stýrr varð í ranni* (VON BRAGI in seiner *Ragnarsdrápa* Str. 3 übernommen als *rósta varð í ranni*); das Vorkommen dieser formelhafte Wendung nur in diesen beiden „gotischen“ Liedern könnte ein Erbstück der gotischen epischen Sprache sein.

¹⁾ Nach Genzmer I, 54 Str. 2: „helle und dunkle / graue, gangschnelle / gotische Hengste“. — ²⁾ Ham. Str. 30: *kveld lifir maðr ekki eptir kvið norna* und Hunn. Str. 29 *illr er dómr norna*. Diese Verurteilung könnte auf eine jüngere romantische Zutat hindeuten; die Strophe besteht aber aus einer Reihe selbständiger Kurzzeilen und macht deshalb einen altertümlichen

Eindruck. Vgl. z. B. *Ynglingatal* (Skj I, 13 Str. 32): *þás Halfdanr norna dóms of notit hafði*. — 3) *Gramr es yðr Óðinn* ist eine formelhafte Wendung, vgl. die Selbstverfluchung von *Hallfrøðr* (Skj I, 159 Str. 9). Das hier Gesagte ist also eine weitere Bestätigung für die kultischen Wurzeln des Heldenliedes (S. § 20).

26. Noch an einem dritten Beispiel können wir den Einfluß der gotischen Heldensage beobachten. Das alte Atlilied, die *Atlakviða*, behandelt den Kampf der Burgunden und Hunnen auf eine ganze andere Weise als die südgermanische und di davon abhängige jüngere nordische Dichtung: *GUÐRUN* ist nicht die unversöhnliche Feindin ihrer Brüder, sondern sie steht an deren Seite und rächt ihren Tod fürchterlich an *ATLI*. Obgleich wir auch hier nur das Resultat einer (vielleicht sogar mehrerer) tiefgehenden Überarbeitungen kennen, bietet es dieselben Eigentümlichkeiten wie die beiden vorigen. Die Mischung von *málaháttur* und *fornyrðislag*, die sprunghafte Darstellung der Ereignisse, verbunden mit großer Ausführlichkeit der Einladungs- und Ankunftsszenen, sind nicht weniger deutliche Merkmale als der poetische Stil, dessen Reichtum an Variationen dieses Lied von der übrigen Eddapoesie unterscheidet. Wir finden auch hier *þula*-artige Aufzählungen, wie schon in Str. 4 die der hunnischen Gastgeschenke:

<i>skiöldo knegoð þar velia</i>	Schilde könnt ihr da wählen
<i>ok skafna aska,</i>	und geschabte Eschen,
<i>hialma gullroðna</i>	goldgeschmückte Helme
<i>ok Húna mengi,</i>	und der Hünen Menge,
<i>silfrgylð sǫðulklæði,</i>	silbernes Sattelzeug,
<i>serki valrauda,</i>	südländische Röcke,
<i>ðafar darraðar,</i>	geschärfte Speerspitzen,
<i>drǫsla mēlgreyða.</i>	schäumende Rosse ¹⁾ .

In einer ausführlichen Untersuchung²⁾ hat GENZMER das alte Atlilied mit dem *Hrafnsmál* von ÞORBJÖRN HORNKLOFI verglichen. Unter dem Eindruck der großen Übereinstimmungen in metrischer und stilistischer Hinsicht gelangt er zu dem Ergebnis, daß die *Atlakviða* eine von ÞORBJÖRN gemachte Bearbeitung einer deutschen Vorlage gewesen sein soll. Wir glauben, die Gleichartigkeit der beiden Gedichte anders deuten zu müssen: sie sind Früchte derselben alten dichterischen Tradition wie wir sie im Hunnenschlachtlied und *Hamðismál* schon erkannt haben. Die Sprachformen der *Atlakviða* weisen auf eine Zeit hin, die mindestens in

das 9. Jahrhundert zurückgeht³⁾, sie ist nicht weniger altertümlich in ihrer stilistischen Behandlung, die wenig Kennungen aber umsomehr malerische Beiwörter zeigt⁴⁾.

Zwar behandelt das Lied den Zusammenstoß burgundischer und hunnischer Helden und weist dadurch auf einen westlichen Schauplatz der Handlung hin; aber die Erwähnung des Rheins⁵⁾ genügt an sich nicht, um an ein fränkisches Lied zu denken. Demgegenüber sind die Erinnerungen an einen gotisch-hunnischen Gesichtskreis nicht weniger bedeutsam. In der Str. 13, wo das Sprachfossil *vráko* stehen geblieben ist, wird erzählt, daß GUNNARR und HQGNI durch den unbekannten *Myrkviðr* reiten und unter dem Hufschlag ihrer Pferde die ganze *Húnmörk* dröhnt. Noch merkwürdiger ist Str. 5, eine Fortsetzung der schon erwähnten Str. 4 mit der Aufzählung der hunnischen Gastgeschenke; hier werden wir lebhaft an das Hunnenschlachtlied⁶⁾ erinnert durch die Verszeilen:

<i>af geiri giallanda</i>	klirrende Gere
<i>ok af gyltom stqfnom,</i>	und goldene Steven,
<i>stórar meidmar</i>	strahlende Kleinode,
<i>ok staði Danpar,</i>	die Gestade des Danp,
<i>hris þat et mæra,</i>	den mächtigen Wald,
<i>er meðr Myrkvið kalla.</i>	den sie Myrkvið heißen ⁷⁾ .

Es scheint sogar, daß eine Verschiebung nach gotischer Lokalisierung hin stattgefunden hat: wenn nämlich in Str. 20 GUNNARR als *gotna þjóðann* angedeutet wird. Und wenn es in der ebenfalls wieder *þula*-artigen Strophe 7 heißt, daß GUNNARR Waffen besitzt *kominn ór höll Ktars*, so wird man dabei an die verschwenderische Pracht des byzantinischen Kaiserhofes denken.

In einem anregenden Aufsatz⁸⁾ hat DE BOOR schon einige dieser gotischen Merkmale der *Atlakvíða* angedeutet. Viel wichtiger aber ist sein Nachweis, daß das Atli-Bild, wie dieses Lied es zeichnet, gänzlich von der in der westgermanischen Dichtung vorherrschenden Vorstellung des hunnischen Herrschers verschieden ist. Denn hier ist er der freundliche und hilfreiche Gönner germanischer Herrscher und Helden und im Nibelungenliede sinkt er sogar zu einem tatenlos zuschauenden König herab. Ganz anders ist das Bild der *Atlakvíða*: dieser ATLI ist gewalttätig, habgierig und grausam, und so haben ihn die Goten gesehen, besonders als nach seinem Tode eine bittere Feindschaft zwischen den Hunnen und den sich befreienden Germanen ausgebrochen war. Durch diese

Auffassung der Atli-Figur weist die *Atlakviða* ganz bestimmt nicht nach Deutschland, sondern nach dem Südosten, wo gotische Sänger die Kämpfe mit den Hunnen in ihren Liedern gefeiert haben.

¹⁾ Vgl. Genzmer I, 40 Str. 4. — ²⁾ Genzmer, ANF 42 (1926) S. 97—134. Die Übersetzung von *dafar darradar* ist unrichtig; nach A. Holtsmark, MM 1939, S. 91 bedeuten diese Wörter „Wimpellanz“. — ³⁾ Z. B. durch das Erhalten der Lautverbindung *vr*, durch die Alliteration bewiesen s. Str. 2 *vreiði* und Str. 13 *vráko*. — ⁴⁾ Heusler, Altgermanische Dichtung S. 162 nennt es das einzige Eddalied mit fühlbarem Variationenstil und sagt: den muß es aber einer deutschen Vorlage abgeschaut haben, wie es auch in sonstigen Formsachen Unnordisches zeigt. Auf den altertümlichen Gebrauch des Adjektivs weist Heinrichs in seiner Arbeit Stilbedeutung des Adjektivs im eddischen Heldenlied hin. Der Versuch Neckels, Beiträge zur Eddaforschung S. 129—173, mehrere Schichten der Überlieferung abzutrennen, hat mich nicht überzeugen können. Einige Strophen können natürlich jung sein, vor allem die ungelenke Schlußstrophe 43. — ⁵⁾ *rosmoffull Rínar* in Str. 17 und *Rín skal ráða rógmalmi skatna* in Str. 27. — ⁶⁾ Vgl. Hunnenschlachtlied Str. 7: *hrís þat et mæra er Myrkvið heita* und *stein þann enn fagra er stendr á stöðum Danþar*... Ob auch hinter dem Namen *Gnitaheiðr* den Str. 5 der Akv. erwähnt, nicht ein gotischer Name stecken dürfte? — ⁷⁾ Vgl. Genzmer I, 41 Str. 5. — ⁸⁾ Das Atlibild in Geschichte, Legende und heroischer Dichtung (Bern 1932).

27. Die gotischen Heldenlieder sind wenigstens teilweise aus Südost-Europa nach Skandinavien gewandert, zusammen mit den vielen andern Kulturgütern, die der Weichselstraße entlang nordwärts gekommen sind. Seit B. SALIN die Verbreitung der gotischen Tierornamentik von Süd-Rußland nach Nord-Europa nachgewiesen hat, und die Münzfunde im Norden den regen Verkehr mit dem mittelmeeischen Kulturkreis dargetan haben¹⁾, hat man die Bedeutung dieses Verbindungsweges auch für die Übertragung von Kulturgütern erkannt. Germanische Stämme, die abwanderten, haben die Fühlung mit ihrem Ursprungsland nicht verloren. Von den Herulern wird erzählt, daß sie nach einer Niederlage durch die Langobarden in ihre alten Sitze in Skandinavien zurückgekehrt sind, und daß in Illyrien angesiedelte Heruler nach dem Aussterben ihres Königsgeschlechtes ein Mitglied der königlichen Sippe von dort geholt haben. So lange die gotischen Verbindungen in Ost-Europa nicht abgerissen wurden, haben die stammverwandten Völker Kulturgüter austauschen können. Dem wurde ein Ende

bereitet durch die Abwanderung der Ostgoten aus dem Donaugebiet nach Italien und durch das gleichzeitige Vordringen der Slaven in Rußland. Die gotische Heldenpoesie, die die Ereignisse nach *ATTILAS* Tode besang, ist eine Schöpfung der zweiten Hälfte des 5. Jahrhunderts; im Anfang des 6. Jahrhunderts werden die Fäden zwischen den Goten und den Skandinaviern endgültig abgerissen. Wir können also die Übertragung gotischer Sagenstoffe nach dem Norden in engen Grenzen festlegen: es ist die Zeit der Jahrhundertwende um 500 n. Chr.

Auch burgundischer Sagenstoff kann in diesem Kulturstrom mitgerissen worden sein. An der Katastrophe des burgundischen Reiches waren unter *ATTILAS* Führung kämpfende Gotenscharen beteiligt; das Ereignis könnte deshalb leicht in der Erinnerung der donauländischen Goten fortleben. Die Vernichtung der Burgunden hat auf die Welt der Germanen einen tiefen Eindruck gemacht; das beweist schon der Umstand, daß die Heldensage sich damit so eingehend beschäftigt hat. Überdies waren Burgunden und Goten nahe miteinander verwandte Stämme; beide waren aus Schweden ausgewandert und hatten längere Zeit am Südrande der Ostsee nebeneinander gewohnt. Wie gotische Splitter im Weichselgebiete zurückblieben, nachdem die Hauptmaße des Volkes nach dem Schwarzen Meer abgezogen war, so können auch Teile des burgundischen Volkes sich in Pommern gehalten haben. Es gab also Wege genug, durch die eine Kunde des burgundischen Schicksals unter den Goten verbreitet und Anlaß zu Sagenbildung werden konnte.

Die *Atlakviða* ist, gerade durch ihre gotisch-hunnische Lokalfarbe und die Auffassung von der Person von *ATTILA*, ein Beweis für die gotische Sagenpflege, in der die wichtigen Ereignisse der germanischen Stämme miteinander vermischt wurden. In diesem Eddaliede befremdet uns die Roheit des Motives, daß *GUDRÜN* ihre eigenen Kindern schlachtet und ihrem Manne zu essen gibt; die germanische Welt hat dafür keine Parallelen, aber aus der griechischen Sage kennen wir das furchtbare Atreusmahl. Dürfen wir hier den Einfluß der byzantinischen Kultur sehen, die in so mancher Hinsicht auf die im Mittelmeerkreis lebenden Goten eingewirkt und auch bei der Ausgestaltung der Heldensage Erzählmotive geliefert hat?¹⁾ Und ist der Aufschwung des gotischen Heldenliedes letzten Endes vielleicht gerade auf diesen griechischen Kultureinfluß zurückzuführen? Das sind Fragen, die jetzt

noch nicht spruchreif sind, aber die man bei der Erforschung des Ursprungs der germanischen Heldendichtung im Auge behalten muß.

¹⁾ S. namentlich Sture Bolin, *Skandia* 12 (1939) S. 181—222. — ²⁾ F. R. Schröder GRM 27 (1939) S. 351: Ihre Mythenlosigkeit ist geradezu das Sinnbild ihrer Einsamkeit.

28. Gotische Heldenlieder, die nordwärts wanderten, haben selbstverständlich das ostskandinavische Gebiet zuerst erreicht. Das ist nicht nur eine Folge der geographischen Verhältnisse; auch die alte Verwandtschaft der Goten mit den in Schweden zurückgebliebenen Stammesgenossen, den Bewohnern von Gotland und Gautland, hat hier ihren Einfluß ausüben können. In der oben gezeichneten literarischen Entwicklung ist also notwendige Voraussetzung, daß die gotische Heldendichtung, die im Laufe des 5. Jahrhunderts Schweden erreichte, hier einen fruchtbaren Boden für ihre Erhaltung gefunden hat und den Antrieb zu eigener Sagenbildung gab, die auf die andern skandinavischen Völker einen nachhaltigen Einfluß hätte ausüben können.

Der Beowulf beweist uns, daß gerade die Ereignisse des 5. Jahrhunderts, sowohl in Schweden wie in Dänemark, in Heldenliedern besungen wurden. Der dänische König HRÓÐGÁR, an dessen Hof BEOWULF seine Heldentaten verübt haben soll, lebte 468—520; die Verhältnisse im dänischen Königshause und die politischen Verwicklungen, die ihren Niederschlag in dem englischen Lied gefunden haben, gehören der zweiten Hälfte des 6. Jahrhunderts an. Der Kampf der Dänen und Hadubarden, gipfelnd in der großartigen Szene, wo der alte STARKADD seinem König INGJALD dessen unwürdiges Verfahren vorwirft und ihn zur entscheidenden Schlacht mit dem dänischen Erbfeind anreizt, wird in einer kurzen Anspielung erwähnt.

Wichtig ist auch die Erinnerung an die Kämpfe zwischen Gauten und Schweden, die sich in der zweiten Hälfte des 5. und im Anfang des 6. Jahrhunderts zugetragen haben. Die Schlacht im Rabenwald, die im Jahr 505 von dem gautischen König HYGELÁC gewonnen wurde, und in der der schwedische König ONGENPEOW fiel, wurde in einem gautischen Liede gefeiert; der Zug von HYGELÁC nach Friesland im Jahre 516, wo er das Leben verlor, der Kampf zwischen seinem Nachfolger und dem schwedischen König ONELA werden ebenfalls in dem altenglischen Epos behandelt.

Diese Ereignisse werden von BEOWULF in einer langen Rede vor dem Drachenkampf kurz angedeutet, aber der englische Dichter, der um 700 gelebt hat, hätte davon nicht erzählen können, wenn er nicht den Inhalt von Liedern, die diese Kämpfe behandelten, gekannt hätte.

Zweierlei ist bedeutsam. Die Heldenlieder, von denen das altenglische Epos uns einen Auszug bewahrt hat, behandeln Ereignisse, die nicht weiter als etwa bis 475 zurückreichen. Also gerade in derselben Zeit, in der gotische Heldenlieder Schweden erreicht haben können, entfaltet sich hier eine einheimische Epik, die die ruhmreichen Taten der Könige zum Vorwurf hat. Wir können uns von der Form dieser Heldenlieder keine Vorstellung machen, weil wir sie nur in englischer stark gekürzter Nacherzählung kennen oder im glücklichsten Falle davon nur in jungen Quellen wie SAXOS Dänengeschichte oder in der Skjöldungensaga einen Nachklang erhalten. Aber örtlich und zeitlich eingespannt zwischen der oben erschlossenen Epik der Goten und dem bewahrten altnordischen Eddaliede, können sie selbstverständlich von diesen nicht wesentlich verschieden gewesen sein.

29. Ein zweites ist nicht weniger wichtig. Diese schwedischen und dänischen Lieder sind in der ersten Hälfte des 6. Jahrhunderts gedichtet; ein Jahrhundert später kann ein northumbrischer Dichter ihren Inhalt in seinem nach klassischen Mustern geschaffenen Epos nacherzählen. Sie sind also weit gewandert und werden wohl nicht quer über die Nordsee nach England hinübergekommen sein, sondern fahrende Sänger müssen sie verbreitet haben, von Stamm zu Stamm, von Gauten zu Dänen, von Dänen zu Sachsen und Friesen, von diesen wieder nach England. Die Finnsage, die nicht nur als Episode in das Beowulf-Epos Aufnahme fand, sondern die wir auch durch das Bruchstück einer altenglischen Bearbeitung kennen, beweist uns, daß auch bei den Friesen die nationalen Geschehnisse besungen wurden. Das 6. Jahrhundert ist eine Zeit gewesen, in der das Heldenlied geblüht hat. Auch aus südgermanischem Gebiete können dazu Antriebe gekommen sein — darauf kommen wir bald in anderem Zusammenhang noch zurück — aber die Traditionslinie, die wir hier verfolgen konnten, verläuft deutlich aus dem gotischen Gebiete über Schweden nach Friesland und England. Das heroische Zeitalter war auch hier noch nicht abgeschlossen; die Höfe der Kleinkönige mit ihren

unaufhörlichen Sippenfehden bildeten den Mittelpunkt des kulturellen Lebens der Stämme. Der Funke, der die schnell auflodernde Flamme der einheimischen Heldenepik entzündete, war aber das gotische Heldenlied, in dem die großen Geschicke aus der Zeit von ERMANARICH und ATTILA behandelt wurden.

Der weitgewanderte Sänger, der uns die Heldenfiguren der Völkerwanderungszeit überliefert hat, erzählt uns ebenfalls von der lebhaften Sagenbildung seiner Zeit, besonders in den Ländern *be sǣm tveonum* an der Nordsee und an der Ostsee. Und woher seine Kunde gekommen ist, zeigen schon im Anfang die Verszeilen 57 ff.:

ic wæs mid Hunum ond mid Hrēð-Gotum,
mid Sweom ond mid Geatum ond mid Sūd-Denum,

denn hier wird uns der geschichtliche Weg der Heldensage geradezu vorgezeichnet. So fängt er auch die Reihe der Sagenhelden mit den Zeilen 17 ff. an:

Ælla weold Hunum, Eormanric Gotum,
Becca Baningum Burgendum Gifca,

also wieder dieselbe schon oben erschlossene Kette Hunnen-Goten-Burgunden. Seit dem Zusammensturz des gotischen Reiches hat die Heldenpoesie bei diesem ostgermanischen Volke sich kräftig entwickelt, und während des ganzen 6. Jahrhunderts haben die vorbildlichen Taten dieses ruhmreichsten aller germanischen Völker die Bewunderung der anderen Stämme erweckt. Ist nicht der Name des schwedischen Königs ONGENPEOW, dessen Kämpfe in gautischen Liedern besungen wurden, schon eine Erinnerung an den ANGANTYR des Hunnenschlachtliedes? Und beweist er nicht, daß Literatur und Leben gleichermaßen den Einfluß der gotischen Heldenpoesie erfuhren?

30. Zu der ältesten Schicht der Heldenlieder gehört auch ein Lied über VOLUND. Die Verhältnisse sind hier aber so verwickelt, daß wir die Ursprungsgeschichte dieser epischen Fabel kaum entwirren können. Die eddische *Volundarkviða* gibt schon zu Fragen Anlaß genug. Denn hier sind jedenfalls zwei Stoffe miteinander verbunden: das Kernstück bildet die Rache des albischen Schmiedes VOLUND, und die Einleitung ist eine mehr romantisch gefärbte Schwanenmädchengeschichte. Ferner zeigt das Lied auch einige Strophen, die als jüngere unorganische Zusätze betrachtet werden

müssen (nach Urteil aller Forscher z. B. Str. 15 mit den Namen der Schwanenmädchen). Die ältere Forschung hat deshalb den Versuch gemacht, aus inhaltlichen und stilistischen Gründen, das Lied von Interpolationen zu befreien und eine ältere Form herauszuschälen¹⁾. Auf dieser Grundlage hat man weiter gebaut und dabei die Aufmerksamkeit auf die verschiedene seelische Lage der beiden Teile gerichtet; das Herzstück zeigt den herben Charakter des alten Heldenliedes, aber die Einleitung mit den Schwanenmädchen verrät eine jüngere Stimmung, denn hier spüren wir eine romantisch gefärbte Liebessehnsucht. Der tatenkräftige und rachebegierige VÖLUNDR solle nicht dem Kopfe desselben Dichters entsprungen sein wie der leidende und liebende Schütze im Anfangsteil²⁾.

Daß wir heute an eine mehr oder weniger mechanische und zuweilen sogar entschieden unvernünftige Einfügung von Strophen nicht mehr glauben können, ist nach den willkürlichen Konstruktionen früherer Forscher leicht verständlich; denken wir an eine Umarbeitung, so geben wir damit zu, daß der jüngere Dichter als Künstler tätig gewesen ist und deshalb auch das Alte mit seinen eigenen Zutaten verschmolzen hat. Dadurch wird aber unser Urteil um Vieles unsicherer, weil wir es nicht auf scharfen Gegensätzen sondern auf relativen Unterschieden aufbauen müssen. Unstimmigkeiten im Inhalt kann man nachweisen; Schattierungen des in dem Liede verkörperten Gefühls muß man herausfühlen. Und hier können wir uns leicht irren: ist jung, was mit unserem Gemüt in Einklang ist, und alt, was wir als uns fernerliegend erfahren? Oder hat es auch in altgermanischer Zeit eine reichere Fülle der Empfindungen gegeben als wir dem Heldenlied zuzutrauen gewohnt sind? VAN HAMEL hat mit Recht geltend gemacht³⁾, daß man die weichere Stimmung der Einleitung übertrieben hat, und daß dieser VÖLUND nicht wesentlich von dem der grausamen Rache verschieden ist. Der Anfang ist gewiß nicht im Stil des alten Heldenliedes, aber wäre es so ganz undenkbar, daß der spielerische Geist der *foraldarsaga* viel weiter zurückgeht als die Zeit, in der man diese romantischen Geschichten aufzuschreiben anfang⁴⁾?

Wie man hierüber auch urteilen mag, die erhaltene *Völundarkviða* besteht aus zwei nur lose miteinander verknüpften Fabeln; die erstere ist eine märchenhafte Erzählung von Schwanenmädchen, die gefangen werden und wieder davonfliegen, die zweite ist die Geschichte eines albisches Schmiedes, der für seine Verstümme-

lung und Knechtschaft eine furchtbare Rache nimmt. Dieser letzte Teil erweist sich auch dadurch als die eigentliche *Völund-Fabel*, weil wir sie auch außerhalb Skandinaviens nachweisen können. Die Forschung ist zu dem Resultat gelangt, daß die *Völundarkviða* auf eine niederdeutsche Grundlage zurückgehen soll. Das beweisen schon einige sprachliche Beobachtungen⁵⁾, daneben auch die literarhistorischen Zusammenhänge, in die das altnordische Lied hineingestellt werden kann. Das altenglische Lied *Deors Klage* gibt eine kurze Übersicht von *WELANDS* Schicksal⁶⁾, woraus wir ersehen, daß der englische Dichter damit bekannt war; aus einigen wörtlichen Anklängen an die *Völundarkviða* hat man sogar gefolgert, daß beide auf denselben niederdeutschen Grundtext zurückgehen müssen⁷⁾. Daß die *Wieland-Fabel* auch weiter in Sachsen gepflegt wurde, beweist schließlich die *Þiðrekssaga*, die eine mit zahlreichen neuen spielmännischen Zügen ausgestattete Bearbeitung nacherzählt. Das Alter dieser westgermanischen Liedtradition beweist das Clermonter Runenkästchen, auf dem einige Szenen der *Wielandgeschichte* eingeschnitzt worden sind; denn schon der Umstand, daß der Künstler diese Sage zur Ausbildung gewählt hat, beweist, wie bekannt und beliebt sie damals in England war. Gewöhnlich datiert man dieses Kästchen in das 7. Jahrhundert, nicht nur aus sprachlichen sondern auch aus runologischen und kunsthistorischen Gründen⁸⁾; dadurch gelangen wir für das niederdeutsche *Urlied* mindestens in die Zeit um 600. Daß dieses Lied auch schon früh nach Norwegen gewandert ist, beweist die *kenning grjótt-Niðuðr* in der *Haustleng* von Þjóðólfr von Hvín⁹⁾, ein Gedicht aus dem 9. Jahrhundert; denn eine solche Anspielung setzt eben voraus, daß die Figur dieses in dem *Völundlied* auftretenden Königs allgemein bekannt war.

¹⁾ Niedner, *ZfdA* 33 (1889) S. 24—46 und Boer, *ANF* 23 (1907) S. 113—142. — ²⁾ Neckel, *Beiträge zur Eddaforschung* S. 278 ff.; besonders scharfsinnig hat Vogt, *Die Völundarkviða als Kunstwerk*, *ZfdPh* 51 (1926) S. 275 ff., die seelische Eigenart des jüngeren Dichters zu bestimmen versucht. — ³⁾ *ANF* 45 (1929) S. 150—177. — ⁴⁾ Auffallend sind in diesem Anfangsteil Verszeilen wie *háls Völundar* (Str. 3) und *fyr Völundi* (Str. 9), denn diese stellen Typen dar, die übrigens erst im 12. Jh. unter dem Einfluß deutscher Gedichte Eingang gefunden haben (s. H. Kuhn, *PBB* 63, 1939, S. 178—236). Darf man mit Hinsicht auf die südgermanischen Formen dieses Namens an die Möglichkeit denken, daß die erste Silbe ursprünglich einen langen Vokal gehabt hat? — ⁵⁾ Der Name des Sklaven *þakkráðr* in Str. 39, das

Wort *teygjast* (in der Bedeutung „sich zeigen“) in Str. 17. — 6) Bibliothek der ags. Poesie I, S. 278—280. — 7) Vgl. Deor 5 *on nede legde* mit Vkv 11 *naudir*; Deor 11 *þæt heo eacen wæs* mit Vkv 63 *barni aukin* (in der Bedeutung „schwanger“ steht *aukin* nur hier). Vgl. Niedner z. a. S. S. 36 und Boer z. a. S. S. 140. — 8) Arntz, Handbuch der Runenkunde S. 208; O. von Friesen, Nordisk Kultur VI, S. 51. — 9) Skj I, 16 Str. 9.

31. Welchen Inhalt die Wielandsage in jenem Urlied gehabt hat, ist Sache der Sagenforschung¹⁾. Aus dem Clermont-Kästchen sehen wir, daß sie damals schon wesentlich die uns jetzt bekannte Gestalt hatte: wir sehen die beiden gemordeten Königssöhne, die Königstochter mit einer Magd und sogar den Bruder, der die Vögel für das Flugkleid fängt, womit WELAND sich in die Luft erheben wird. Das Wort *Ägili* über der Figur des Bogenschützen beweist überdies, daß dieser Bruder schon damals denselben Namen trug wie in dem Eddaliede. Daß das Urlied eine sächsische Schöpfung sein sollte, glaubt wohl niemand mehr; aber es bleibt dunkel, woher der Stoff nach Norddeutschland gekommen sein mag. Das Lied gibt darüber keinen Aufschluß; die Namen sind ganz der altnordischen Sprachform angepaßt, und die Beschreibung der lokalen Verhältnisse ist gut skandinavisch²⁾. Den Namen von NIDUÐS Volk hat man vergebens zu deuten versucht; die Verbindung des Wortes *Njarar* mit *Nervi* oder *Neri* befriedigt nicht, und für keltische Herkunft, die VAN HAMEL befürwortet, gibt es kein einziges gültiges Argument³⁾.

Denken wir uns im 6. Jahrhundert ein sächsisches Heldenlied, so müssen wir das in die literarischen Verhältnisse der damaligen Zeit einfügen. Wir haben schon auf die Möglichkeit hingewiesen (s. § 23), daß das gotische Hamðirlied über Niederdeutschland nach Skandinavien gewandert ist. Auch wurden wir darauf aufmerksam (s. § 29), daß gerade in jener Periode ein kräftiger Strom von Heldenstoffen aus Südsandinavien westwärts getragen wurde; die Taten der schwedischen und dänischen Könige sind durch die Lieder, in denen sie gefeiert wurden, die Nordseeküste entlang getragen worden, bis sie im *Beowulf* ihren Niederschlag fanden. Die Sagenkunde des englischen Sängers, der den *Widsith* dichtete, ist denselben Weg entlang gekommen und hier treten ostgermanische Heldenstoffe besonders kräftig hervor. Ist auch die Wieland-Fabel nicht ein Beispiel dieser literarischen Entwicklung? Ist auch sie nicht letzten Endes eine gotische Sage gewesen?

WESSÉN hat darauf hingewiesen, daß in der altenglischen Bearbeitung des *Walthariliedes* WIDIA als der Sohn der Verbindung von VQLUND und BOÐVILD betrachtet wird⁴⁾, wie das auch die spätere niederdeutsche Überlieferung getreu bewahrt hat. Weil also VQLUND als Vater des berühmten, in JORDANES' Gotengeschichte VIDIGOIA genannten, gotischen Helden gilt, rechnet er ihn zum gotischen Sagenkreis⁵⁾. Diese Schlußfolgerung kann man mit VAN HAMEL als voreilig erklären, unwahrscheinlich ist sie deshalb gar nicht, und sie gewinnt an Bedeutung, wenn man beachtet, daß nach Ausweis dieses deutschen Gedichtes schon so früh die Verbindung zwischen VIDGA und VQLUND angenommen wurde. Auch hier kann man nicht umhin, dieselbe Annahme dem altsächsischen Liede zuzutrauen.

Von weit größerer Bedeutung ist, daß die *Vqlundarkviða* mehrere Beziehungen zu den Atliliedern aufweist⁶⁾. Die Übereinstimmungen sind zwar teilweise sekundärer Art, aber bilden nichtsdestoweniger einen Hinweis auf einen von den alten Dichtern gefühlten Zusammenhang. Wie VQLUND aus den Schädeln der Königsknaben Schmucksachen schmiedet, hat auch nach *Atlamál* Str. 82 GUÐRÚN die Schädel der ATLI-Söhne zu Metschalen verarbeiten lassen⁷⁾. In beiden Sagenkreisen wird an einem König Rache geübt, indem die beiden Söhne gemordet werden. Die grausame Rohheit, die wir in der Atlidichtung bestaunt haben, kehrt in der Vqlundfabel wieder. Das Wichtigste ist aber wohl, daß die Geschichte des kunstfertigen Schmiedes, der sich aus der Gefangenschaft durch einen aus Vogelfedern gefertigten Flugapparat befreit, zu sehr an die klassische Sage von DÄDALUS erinnert, um als eine zufällige Übereinstimmung abgefertigt zu werden⁸⁾. Fragen wir also wieder, wie wurde ein Motiv der griechischen Sage schon so frühzeitig in die germanische Dichtung aufgenommen, so kann die Antwort nur lauten, wie wir sie in Hinsicht auf die ATILA-Fabel schon gegeben haben: das läßt sich nur erklären durch eine ostgermanische Vermittelung⁹⁾; hier ist das gotische Urlied von WELAND mit den Händen zu greifen. War der magische Schmied also ursprünglich eine Figur der gotischen Heldensage? Und war sie hier schon mit WIDIGOIA verknüpft? Will man aus den Namen überhaupt etwas für diese Frage gewinnen, so sollte man beachten, daß der Name EGILL bei den Goten verbreitet war¹⁰⁾, und daß der Name NIÐUÐR merkwürdig an den gotischen Namen NIDADA anklingt, den JORDANES c. 22 als Urgroßvater von GE-

BERICH erwähnt. Dieser westgotische¹⁾ König lebte im 6. Jahrhundert, sein Urgroßvater also in der Zeit um 500. So erscheint eine Verbindung mit dem *Gothorum fortissimus Vidigoia*, den JORDANES c. 34 erwähnt, sehr wohl möglich²⁾ und so finden wir in der gotischen Geschichte die Figuren der WELAND-Sage schon verzeichnet³⁾.

1) H. Schneider, Germanische Heldensage II, 2 (1934) S. 72—95 und besonders lichtvoll van Hamel, ANF 45 (1929), 150—177. — 2) Die Namen *Hlǫðver* und *Kiar* in Str. 15 beweisen nichts, weil diese Strophe späterer Zusatz sein wird; der Name *þakkráðr* ist auch bedeutungslos, weil die Figur des Sklaven zur allerjüngsten Liedform gehören muß. — 3) Gering, ZfdPh 48 (1919), S. 1—7; Van Hamel ANF 45 S. 175. — 4) Bibliothek der ags. Poesie I, 12: *Niðhādes mæg, Welandes bearn, Wīdia*. — 5) Wessén, Studier till Sveriges hedna mytologi och fornhistoria (UUA 1924) S. 21 Fußnote. — 6) Z. B. der Name *Kiar* in Vkv 15 und Akv 7; die Strophe 33 soll nach Neckel, Beiträge S. 281 der Akv nachgebildet sein. — 7) Herodot erzählt uns dieselbe Sage von den Skythen! — 8) Hierin stimme ich mit Schneider z. a. S. S. 93 grundsätzlich überein. Boumans Versuch, das Motiv des Fliegens dem eddischen Lied, und überhaupt der ältesten Form der Völundfabel abzusprechen (ANF 55, 1939, S. 27—42), hat mich nicht überzeugen können. — 9) Merkwürdigerweise finden wir eine ähnliche Geschichte von dem rugischen König Flaccitheus und seiner grausamen Frau Giso (s. Shetelig MM 1932 S. 113—116). — 10) Schönfeld, Wörterbuch der altgermanischen Personen- und Völkernamen: *Agil, Agila*, daneben auch *Agilimundus* (Quadenführer), *Agilulfus* (Langobardenkönig). — 11) Westgotisch, s. Johansson, ANF 49 S. 240. — 12) Wudga in Widsith ist Gefolgsmann von Ermanarich! — 13) Es erscheint mir als unfruchtbare Hyperkritik, die Gleichsetzung Vidi-goia — Viðga — Witege als etwas Spielerisches zu entwerfen, wie Schneider z. a. S. S. 137 das tut; weshalb ist das unserer Erkenntnis nicht förderlich gewesen? Doch nur, weil wir davon nicht den richtigen Gebrauch zu machen gewußt haben.

32. Wir können den Weg der Verbreitung in großen Linien verfolgen. Ein gotisches Lied von VÖLUND ist nordwärts gewandert nach Skandinavien und wurde hier in einheimische Sprachform gebracht. Der gotländische Bildstein von Ardre beweist, daß man auch in Schweden mit der Sage vertraut war¹⁾; das deutet auf ein ostskandinavisches Völundlied hin. Um 600 hat die Fabel die Nordseeküste erreicht und wird in einem friesisch-sächsischen Liede besungen, das bald nachher wieder Anlaß gibt zu Nachahmungen in England und Norwegen. Wir haben oben schon bemerkt, daß das norwegische Lied jedenfalls vor 800 anzusetzen ist.

Ich denke, daß die Übertragung aus dem niederdeutschen Gebiet nach Norwegen in derselben Zeit stattgefunden haben wird wie nach England; die allgemeine Lage der damaligen Kultur war für eine Übertragung in beiden Richtungen gleich günstig. Die Friesen, deren Bedeutung für die frühmittelalterlichen Handels- und Kulturverbindungen in Nordeuropa WADSTEIN nachdrücklich betont hat²⁾, können auch diese künstlerische Ware ebensogut nach Norden wie nach Westen übertragen haben. Auf dem Kulturwege aus Südosteuropa nach dem Norden war Norwegen ein Endpunkt. HEUSLER möchte Norwegen eine Heldendichtung vor der Wikingerzeit absprechen³⁾, weil keine norwegischen Helden in der altenglischen Dichtung erwähnt werden; das wird aber leicht verständlich, wenn wir beachten, daß der Kulturstrom, der die Heldenlieder durch die germanische Welt verbreitete, an Norwegen vorbei unmittelbar aus Norddeutschland nach England verlief: so konnten gautische und dänische Helden den altenglischen Dichtern bekannt werden, aber norwegische kaum.

Das alte norwegische Völundlied kann also schon, sagen wir um 700, bestanden haben. Daß die *Völundarkviða*, die wir kennen, nicht damit gleichgesetzt werden darf, ist selbstredend; welcher Art sind aber die Neuerungen, die im Laufe der Zeit stattgefunden haben? VAN HAMEL hat die Einheit des Eddaliedes befürwortet und die Unregelmäßigkeiten in formaler Hinsicht durch die Annahme erklärt, daß die *Völundarkviða* ein glücklicher erster Versuch gewesen sein sollte. Ich glaube, daß wir doch nicht so leicht über die vielen formalen und sprachlichen Gegensätze des Liedes hinweggehen können. Die Altertümlichkeit des Liedes beweisen nicht nur der fast vollständige Mangel an Kennungen und der Gebrauch von schmückenden Beiwörtern, sondern auch die Selbständigkeit von Kurz- und Langzeilen. Demgegenüber sind Kurzverse, die durch eine syntaktische Pause geteilt werden (besonders störend z. B. Str. 20: *sat hann, né hann svaf, ávallt*), sicher nicht ursprünglich. Neben Gleichlauf von Langzeilen, wie wir ihn für die gotischen Heldenlieder nachgewiesen haben, finden wir Wiederholungen von Zeilen und Zeilengruppen, die eine jüngere Kunstform verraten. Und sprachlich gilt dasselbe. Wir betrachten die wörtlichen Übereinstimmungen mit *Deors Klage* als alte Relikte des niederdeutschen Liedes, aber ein Wort wie *teygjaz* oder ein Name wie *Þakk-ráðr* setzen einen weit späteren niederdeutschen Spracheinfluß voraus. Das „Ihr“ in Str. 33 mag man als eine Interpolation ent-

fernen; jung ist es allenfalls. Die Einleitungsszene mit dem Motiv der Schwanenmädchen zeigt auch in sprachlicher Hinsicht einen späteren Charakter. Den Namen *Hloðvér* kann man in Str. 15 als spätes Einschießel vernachlässigen; er kehrt in Str. 10 wieder und deutet auf nachwikingsche Zeit. Das seltsame Wort *gim* in Str. 5 ist, wenn es hier „Edelstein“ bedeutet, sogar sehr jung, weil es aus dem Worte *gimsteinn*, das der englischen Sprache entlehnt wurde, abstrahiert sein soll und dieses Wort erst in skaldischen Liedern der Spätzeit auftritt⁴). Auch *jarknasteinn*, ein typisches eddisches Prunkwort, hat seine Entsprechung in der altenglischen Dichtersprache⁵); aber hier möchte ich eher an ein ostgermanisches Wanderwort denken.

Die *Völundarkviða* hat also eine sehr verwickelte Vorgeschichte. Ein erster Versuch kann das alte Lied der vorwikingschen Zeit gewesen sein, das uns erhaltene Lied ist durch mehrere Umarbeitungen hindurchgegangen und ein erneuter Einfluß aus sächsischem Gebiet ist auf Grund von Wörtern wie *teygjaz* und *Þakkráðr* sogar wahrscheinlich. Das erklärt, daß wir die typischen Merkmale der gotischen Heldendichtung hier kaum mehr spüren können; ein Beispiel *þula*-artigen Strophenbaus hat das Lied in der Eidstrophe 33 bewahrt, die ich deshalb nicht mit NECKEL als junge Nachahmung verwerfen möchte⁶). Ziemlich viele verderbte Stellen und durch ihre Einmaligkeit unverständliche Wörter beweisen, daß die Überlieferung des Liedes hoch hinaufgehen muß. Aber kein philologischer Scharfsinn wird uns je das alte Völundlied in greifbarer Form vor Augen stellen können⁷).

¹) Schück, Illustr. Svensk Lit. Historia I, 168. — ²) Wadstein, Norden och Västeuropa i gammal Tid. Natürlich kann man mit Kemp Malone, APHS 4 (1929) S. 85 sagen, daß die vermittelnde Rolle der Friesen reine Theorie sei; sie bleibt immerhin wahrscheinlicher als eine direkte Übertragung von Jütland nach England. — ³) Altgermanische Dichtung S. 151. —

⁴) Das späte Vorkommen des Wortes *gimsteinn* steht der Erklärung von *gim* als „Edelstein“ eigentlich im Wege. Vielleicht bedeutet es also doch „Feuer“. Das Wort *gim* „Feuer“ kommt schon so früh bei Skalden vor (Tindr Hallkelsson und Gunnlaugr), daß ich es nicht als eine Entlehnung betrachte; es muß ein einheimisches Wort sein, das zu der Sippe von *gima* und *geima* gehört. — ⁵) Die Verbindung *jarknasteinn* kommt freilich nur im altenglischen vor; aber der erste Teil ist allgemein-germanisch (as. *erhan*, ahd. *erchan*, got. *airkns*). Falls es aber Lehnwort aus chald. *jarkan* ist (Sievers PBB 12, S. 182f.) ist gotische Vermittelung selbstredend. — ⁶) Natürlich sind die Schlußzeilen ein späterer Zusatz, schon des Pronomens *ér* wegen. —

7) Die Gruppe der hier behandelten Lieder enthält aus der Fremde zugewanderte Sagenstoffe; daß diese „Fremdstofflieder“ in metrischer Form den Nordgermanen übermittelt wurden, ist schon an sich selbstverständlich, wird aber vielleicht noch durch einige metrische Eigentümlichkeiten nahegelegt. Verstöße gegen die Regeln, wo die Satzpartikeln im Verse stehen müssen, finden wir gerade in diesem Liede (s. H. Kuhn, PBB 57, 1933, S. 105—106). Hier kommt es auch gelegentlich vor, daß die zweite Hebung des Abverses den Stabreim trägt (Ranisch, Zur Kritik und Metrik der *Hamðismál*, 1888, S. 64). Auch die Negationen des Verbs (z. B. *ne* und *-gi* im freien Gebrauch und *-a*, *-at*, *-t* auch bei Verben gebundener Sätze) ist in den Fremdstoffliedern anders als in der einheimischen Dichtung (s. H. Kuhn, PBB 60, 1936, S. 431—444).

33. Die Berührungen der Dänen und Norweger mit den germanischen Stämmen an der Nordseeküste, namentlich mit den Friesen und Sachsen in den Jahrhunderten zwischen der Völkerwanderungs- und der Wikingerzeit, haben auch kulturelle Einflüsse verursacht. Wir fragen zunächst: wie steht es mit der Übertragung der Sage von Sigfrid? Sie ist ja fränkischer Herkunft und wird also über Norddeutschland nach Skandinavien gewandert sein. Das gilt nicht nur von der märchenhaften Geschichte von SIGFRIDS Jugend, sondern auch von der stärker heroisch gefärbten Sage seines Todes. Und diese sind wohl auf getrennten Wegen nordwärts gekommen.

Die eddischen Lieder von Jung-Sigurd zeigen eine so üppige Umrandung mit typisch nordischen Zügen, daß diese Sage lange Zeit in der skandinavischen Überlieferung gelebt haben muß. Aber die drei Lieder, *Reginsmál*, *Fáfnismál* und *Sigrdrífumál* enthalten so viele Züge, die in die voll entwickelte Wikingerzeit hineinweisen (s. § 75), daß wir sie nicht als Beispiele der Sigurddichtung betrachten können, wie diese im 7.—8. Jahrhundert gewesen sein mag. Auch die älteste Skaldendichtung weiß nur wenig über das Fortleben dieser Sage aufzuhellen; die Goldstrophen der *Bjarkamál* (Skj I, S 171, Str. 5—6) mit ihren zahlreichen Anspielungen auf die Dichtung von Jung-Sigurd, sind wertlos, weil sie erst in viel späterer Zeit (etwa im 12. Jahrhundert) hinzugefügt worden sind¹⁾. Erst bei EINARR SKÁLAGLAMM finden wir die blasse Kenning *Rínar grjóti*²⁾. Der Name FÁFNIR taucht erst in einer Stegreifstrophe von ÞORMÓÐR KOLBRÚNARSKÁLD auf, also erst im Anfang des 11. Jahrhunderts³⁾.

Das *Beowulf*-Lied erzählt von einem Drachenkampf, dessen Held SIGMUND war. Das wird wohl in dem Sagenstrom, der von

Skandinavien nach England geflossen ist, irgendwo an der Nordseeküste aufgenommen worden sein. Dürfen wir daraus schließen, daß damals, etwa im 7. Jahrhundert, dieses Motiv noch nicht von SIGURD erzählt wurde, und daß also die Ausbildung der Sigurd-Sage noch in ihrem Anfang stand? Das hieße wohl zuviel aus dieser Stelle herauslesen. Vielleicht dürfen wir mit mehr Berechtigung folgern, daß die eigentliche Sigfrid-Fabel noch nicht die hervorragende Stelle in der heroischen Sage bekommen hatte, wie ihr später zuteil geworden ist.

Von Jung-Sigfrid wurden zwei Geschichten erzählt. Einmal der Kampf mit einem Drachen, der natürlich einen Hort hütete, und zweitens eine Zwergenhortsage, die mit der Erziehung von Jung-Sigfrid durch einen Schmied, mit der Schwertprobe und dem auf dem Golde ruhenden Fluch verbunden war⁴⁾. Wie alt diese Sagen sind, können wir nicht bestimmen; man kann sie sogar in das 7. oder 8. Jahrhundert verlegen. Die erhaltene Sigurd-Dichtung widersetzt sich dieser Datierung kaum, denn sie zeigt zwar die Vermischung der beiden Sagentypen und die Ausstattung mit einer Vorgeschichte des Hortes, die reichlich mit mythologischem Schmuckwerk verbrämt ist, aber sie ist selbst so jung, daß Zeit genug für diese Weiterbildung übrig bleiben würde. Wie aber die Jung-Sigfrid-Lieder damals gelautet haben mögen, entzieht sich unserer Erkenntnis.

Dasselbe gilt von der Sage, die SIGFRIDS Tod behandelte. Wir nehmen an, daß sie aus den fränkischen Verhältnissen der Merowingerzeit gewachsen ist; die Verbindung mit den burgundischen Fürsten läßt sich dort begreifen, der Streit der Königinnen ebenfalls. Die deutsche Sage wird SIGFRIDS Tod während einer Jagd im Walde erzählt haben. Die nordische Form weicht in diesem Punkt ab; sie hat das herbere Motiv des Bettodes. Das wird wohl kaum eine jüngere Entwicklung gewesen sein. Zwar würde diese Entwicklung schon ziemlich alt sein, falls wir annehmen müßten, daß die Strophen der *Hamðismál*, in denen dieser Bettod erwähnt wird, zum alten Bestande gehörten; inhaltliche sowie sprachliche Gründe sprechen aber dagegen⁵⁾. Die Eddalieder des Nibelungenkreises stammen alle aus der Zeit der epischen Nachblüte, fallen also für die Altersbestimmung der ältesten Lieder-schicht ganz aus. Man bekommt den Eindruck, daß die Sigurd-Dichtung, die bestimmt war, alle anderen Sagenkreise in den Schatten zu stellen, in dieser frühen Zeit wenig Beachtung ge-

funden hat, und daß der Drachentöter erst in der Wikingerzeit die Aufmerksamkeit erregt hat, die zur Weiterbildung der von ihm erzählten Motive den Anstoß geben konnte. Das werden wir also an einer späteren Stelle zu behandeln haben (s. §§ 75—76).

1) A. Olrik, Danmarks Heltedigtning I, 99. — 2) In seinem Lied auf Harald Schwarzzahn von etwa 980; s. Skj I, S. 116. — 3) *látv þats Fáfnir dtti* für „Gold“ Skj I, S. 262 Str. 10. — 4) Für die näheren Ausführungen verweise ich auf Schneiders Darstellung in dem Grundriß S. 164 ff. — 5) Vgl. § 23. Die sehr enge Übereinstimmung mit der Darstellung der eigentlichen Nibelungenlieder weist auf eine Entwicklung im Umkreis dieser Gedichte. Der Ausdruck *svalt þá Sigurðr* in Str. 7 weist sogar auf eine so späte Zeit wie das 12. Jahrhundert (s. § 174).

34. Den großen Reichtum an Heldenliedern, die in Dänemark bekannt gewesen sind, erfahren wir aus der gewaltigen Sammlung, die SAXO GRAMMATICUS in seiner „Dänischen Geschichte“ verarbeitet hat (s. § 195). Freilich hat seine Arbeit größere Bedeutung für die Sagenforschung als für die Literaturgeschichte. Er hat die Lieder, die ihm dazu geeignet erschienen, in klassischen Versmaßen umgedichtet und sie dabei so sehr mit eigenen Zusätzen vermehrt und verändert, daß von der alten Vorlage nur hie und da die Umrisse durchschimmern. Weiter müssen wir in Betracht ziehen, welche Art von Quellen ihm vorgelegen haben können; die Zeit um 1200 kannte ja neben den alten Heldenliedern, vielfach in trümmerhaftem oder umgearbeitetem Zustand auch junge, ganz zeitgemäße Nachdichtungen und Prosawerke, in die alte Lieder aufgelöst oder eingebettet waren. Eine kritische Behandlung der bei Saxo teilweise verschütteten Quellen ist schon öfters von verschiedenen Forschern unternommen worden; wir nennen nur die Namen von AXEL OLRIK, HERRMANN und SCHNEIDER; hier können wir nur darauf hinweisen, wie reich und vielartig die alte dänische Liedtradition gewesen ist. Namentlich um den während einiger Jahrhunderte blühenden Königshof der Skjoldunge in Lejre hat sich eine stattliche Reihe von heldenmäßigen Liedern gebildet; dazu gehören das Lied vom Kriege zwischen Dänen und Hadubarden, mit den auch für spätere Sagenbildung so fruchtbaren Figuren von INGJALD und STARKADD. Auf die Person von HRÓLFR KRAKI nehmen Bezug das Lied von seinem Untergang in Lejre, das Lied von seinem ruhmreichen Zug nach Uppsala und ein Lied über die Besiegung des in seiner Königshalle wütenden Ungeheuers, das

die Grundlage für das *Beowulf*-Epos bildete. Wie die Lieder des 7. und 8. Jahrhunderts ausgesehen haben, wissen wir nicht; mehr oder weniger überzeugende Vermutungen darüber bietet jede Darstellung der altgermanischen Heldensage.

Auch die alten westnordischen Skalden beweisen uns, daß Heldenlieder mit dänischen Sagenstoffen schon im 9. Jahrhundert weite Verbreitung gefunden hatten. BRAGIS *Ragnarsdrápa* erzählt als eines der von ihm besungenen Schildbilder die Sage der Hjaðningenn¹⁾; wenn ÞJÓÐÓLFUR in dem *Ynglingatal* statt „aufgehängt werden“ sagt „das kühle Pferd von Hagbard zähmen“²⁾, beweist er dadurch, daß er diese dänische Sage kennt. Durch die Kenning „Saat der Fyrisvellir“ für „Gold“³⁾ zeigt EYVINDR SKÁLDASPILLIR, daß die Sage von HRÓLFUR KRAKI zu seinem geistigen Besitz gehörte. Anspielungen bei den Skalden EGILL und EYVINDR SKÁLDASPILLIR beweisen schließlich das Vorhandensein eines Grottiliedes (s. § 129).

Es ist ein bedauerlicher Verlust, daß SAXO uns die äußere Form seiner Quellen vorenthalten hat; wenn er ein SNORRI gewesen wäre, der in der Sprache seines Volkes dessen Überlieferungen aufgezeichnet hätte, würde Dänemarks Bedeutung für die Poesie dieser Zeit glänzend hervortreten. Aber wir würden sie dennoch kaum in ihrer ursprünglichen Form kennen lernen. Denn der Stoff blieb lebendig, und die Poesie wurde immer wieder dem Geschmack der späteren Jahrhunderte zuliebe umgearbeitet. Wir besitzen einige Strophen des Liedes, das den Untergang von HRÓLFUR in seiner Königshalle beschreibt; diese Fragmente der *Bjarkamál* (Skj I, 170—171) zeigen aber deutlich, wie sehr der Geist verschiedener Zeiten in diesem Stoff nach Ausdruck gerungen hat.

Merkwürdig, daß diese dänische Poesie der Völkerwanderungszeit nur den Auftakt zu der erst später einsetzenden Blüte der Heldenepik bildet. Denn das 10. Jahrhundert, also der Höhepunkt der Wikingerzeit, ist die eigentliche Blütezeit des dänischen Heldenliedes. Wir kennen die ältere Stufe nur durch die Bearbeitungen jener späteren Zeit, die selbst wieder erst notdürftig aus SAXOS Umdichtungen erschlossen werden müssen; kein Wunder, daß wir die Heldenlieder des 7. und 8. Jahrhunderts nur in vagen Umrissen hervordämmern sehen. Aber was wir erfahren, bestätigt den Eindruck, den wir aus den ältesten Eddaliedern erhalten haben: es waren echte Heldenlieder, die nur die Taten und Schicksale der Männer erzählten und weibliche Rollen noch

gar nicht gekannt haben. Kennzeichnend für diese dänische Poesie, die sich um die Ereignisse am dänischen Königshofe gebildet hat, ist ihre Ortsgebundenheit und im Zusammenhang damit das Hervortreten einer vaterländischen Gesinnung. Verpflanzt man die gotischen Heldenstoffe in einen anderen Boden, so erhalten sie einen übernationalen, einen allgemeingültigen Charakter; die Heldenlieder des Lejre-Hofes sind dänisch und bleiben es auch, so lange sie in der Heimat gepflegt werden. Wir können daraus folgern, daß auch der Kampf zwischen Goten und Hunnen ursprünglich einen kräftigeren nationalen Anstrich gehabt haben wird, als wir jetzt aus den erhaltenen Liedern herauslesen können.

C. Die religiöse Dichtung

35. Auf Grund der erhalten gebliebenen Denkmäler bekommen wir also den Eindruck, daß das gotische Heldenlied in Skandinavien eine reiche einheimische Epik ausgelöst hat. Wie die Goten geschichtliche Ereignisse zum Vorwurf dichterischer Gestaltung gemacht hatten, so wurden jetzt auch Schweden und Dänen dazu angeregt, die Schicksale ihrer eigenen Fürstengeschlechter zu besingen. Wenn wir beachten, daß uns die schwedischen Lieder nur durch eine glückliche Fügung erhalten sind, so dürfen wir schließen, daß an den kleinen skandinavischen Fürstenhöfen noch manches Lied erklingen ist, von dem jetzt jede Spur ausgelöscht ist. Das setzt eine reiche poetische Wirksamkeit voraus, die auch auf andere Gebiete des geistigen Lebens ausgreifen konnte.

Die ältesten skaldischen Gedichte enthalten eine Menge von Anspielungen auf mythische Erzählungen über die Taten der Götter. Ein Lied des norwegischen Skalden Þjóðólfr aus dem 9. Jahrhundert gibt eine kurze Übersicht über einen Kampf, den THOR mit dem Riesen HRUNGNIR gehabt hat; wir kennen diese Geschichte auch aus der *Snorra Edda* und sehen, daß sogar in den Einzelzügen beide Darstellungen zueinander stimmen. Eine ziemlich ausführliche mythische Erzählung dieser Art kann man sich kaum anders als in Liedform denken; sie wäre als mündliche Prosaerzählung im Laufe der nachchristlichen Jahrhunderte zerflattert, und SNORRI hätte dann keine so vollständige Kunde davon bekommen. Während der Zeit vor dem Anfang der uns erhaltenen Denkmäler hat es also Gedichte gegeben, in denen die Taten

der Götter besungen wurden. Und weil die Kampfabenteuer von THOR sich nur in den übermenschlichen Ausmaßen der daran beteiligten Gegner, aber nicht in ihrer Art von den Kämpfen der Helden unterscheiden, müssen es auch wohl Erzähllieder mit epischer Haltung gewesen sein, in denen die Göttermythen behandelt wurden. Eddalieder wie *Hymiskviða* und *Þrymskviða* (s. §§ 172—173) sind davon ein später Nachhall, die letzten Ausläufer einer Tradition, die sich in vorhistorische Zeit verfolgen läßt.

Man wird sich diese Götterlieder nicht als einen integrierenden Bestandteil des heidnischen Kultes vorstellen müssen; wir haben jedenfalls keinen Grund, an eine Opferhandlung zu denken, in welcher solche Götterlieder einen Platz bekommen konnten. Nachdem die Taten der Helden in epischen Liedern besungen wurden, hat man sich dazu angeregt gefühlt, dasselbe auch für die Götter zu tun, deren Taten von nicht geringerer Bedeutung waren. Diese mythischen Lieder waren also nicht aus dem kultischen Brauch hervorgegangen, sondern waren nur eine literarische Begleiterscheinung. Die künstlerische Darstellung der Mythen regte zu einer plastischen Ausbildung der darin enthaltenen Motive an; erst in solchen Liedern konnte sich die göttliche Tat zu einer anschaulichen Kette von Ereignissen entfalten. Wollte das Lied die Breite und Fülle haben, die man im Heldenliede gewohnt war, so mußte man die einfache mythische Handlung mit Nebemotiven und anderem Beiwerk ausschmücken; was der Phantasie der Künstler entsprungen war, trug aber mehr das Merkmal der leichten Erfindung als des religiösen Ernstes. Der halb spielerische Charakter der germanischen Göttermythen, den wir in den erhaltenen Eddaliedern wie in den snorronischen Nacherzählungen immer wieder wahrnehmen, erklärt sich aus einer vorwiegend literarischen Beschäftigung mit diesen Stoffen. Nehmen wir an, daß das heroische Lied erst eine lange Pflege hinter sich haben mußte, ehe man dazu überging, zur Abwechslung auch mythische Lieder zu dichten, so darf man vielleicht das 8. Jahrhundert als die Periode ansehen, während der das mythische Erzählied sich entwickelt hat.¹⁾

¹⁾ Schneider, Über die ältesten Götterlieder der Germanen (Sitzungsberichte der bayrischen Akademie der Wissenschaften, Phil.-hist. Abteilung 1936, Heft 7).

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

Wir wundern uns darüber, daß man im 13. Jahrhundert auf Island noch so viel Kunde von der heidnischen Mythologie gehabt hat; das läßt sich kaum anders erklären als durch die Vermittlung einer in Liedform gepflegten Tradition. Göttererzählungen, die an sich auch das Interesse der späteren Geschlechter beanspruchen konnten, hat man, wie wir schon bemerkt haben, in Nachahmung der weltlichen Epik, in Liedform gebracht; aber es gibt daneben eine große Menge von einfachen Namen oder Ereignissen, die für eine epische Behandlung gar nicht geeignet sind. Alle diese Einzelheiten, die während einiger Jahrhunderte Christentum in Vergessenheit geraten mußten, hat man gerade auf Island im Gedächtnis behalten können, weil hier eine ununterbrochene Traditionsform gepflegt wurde.

Der heidnische Mythus ist allem Anscheine nach gar nicht so arm gewesen und der Priester, der zwischen den Menschen und der göttlichen Welt vermitteln mußte, sollte Kenntnisse vielerlei Art besitzen. Die heiligen Namen der Götter, die Anschauungen über Ursprung und Ende der Welt, über die Schöpfung der Menschen, das alles sollte der Priester wissen. Er war freilich in dieser Hinsicht nicht mit dem keltischen Druiden zu vergleichen, aber so ganz ohne Vorbereitung für sein Amt kann er doch wohl nicht gewesen sein. Weil in jenen schriftlosen Zeiten die Tradition nur durch mündlichen in Liedform gebrachten Vortrag vorstellbar ist, müssen diese Kenntnisse in Gedichten festgelegt worden sein.

Nun hat die Edda einige Lieder bewahrt, in denen bestimmte Gruppen von mythischen Kenntnissen so behandelt werden, daß sie leicht im Gedächtnis haften können. In dieser Hinsicht kann man zwei Arten unterscheiden: eine in der Form der Mitteilung und eine andere in der Form von Frage und Antwort. Ein Beispiel der ersteren Art sind die *Grimnismál* (s. § 79), die eine Reihe von Strophen mit den Namen der Götterwohnungen und eine zweite mit kosmologischen Dingen enthalten¹⁾. Es dürfte schwierig sein, mehrere Strophen auswendig zu lernen, in denen eine Reihe von

Mitteilungen nebeneinander gestellt waren; das wurde nun wesentlich durch eine Numerierung erleichtert, die überdies durch Stabreim mit dem Inhalt der Strophen fest verknüpft war. In dem *ljóðatal* der *Hávamál* (s. § 81) fängt jede Strophe mit Worten wie *þat kann ek it tiunda* an; *Grógaldr* (s. § 203) verwendet die Form *þann gel ek þér inn fimta*. Dieses mnemotechnische Hilfsmittel hat die Erhaltung ganzer Reihen mit Kenntnissen jener Art möglich gemacht, und wiewohl freilich mehrere der Lieder, in denen dieses System angewandt wurde, jüngeren Ursprungs sind, dürfte die Methode selbst aus grauer Vorzeit stammen.

Die *Grimnismál* behandeln mythologische Dinge; diese werden aber im allgemeinen in der Form von Fragen und Antworten behandelt, wie z. B. in den *Vafþrúðnismál* (s. § 78). Die Lieder dieser Art¹⁾ zeigen einen gleichartigen Aufbau, indem das mythologische Gespräch in einen Rahmen eingefügt ist. Es wird erzählt, wie zwei Personen dazu gekommen sind, miteinander über mythische Stoffe zu sprechen. Eine der Personen ist gewöhnlich ein göttliches Wesen, namentlich ODIN; der Ausgang des Gespräches ist meistens tragisch, indem derjenige, der es gewagt hat sich mit dem Gotte zu messen, den Tod erleidet. Die Form zeigt stereotype Frageformeln, wie z. B. *segðu mér* und die Antwort läuft mit der Form der Frage parallel. Nur ausnahmsweise wird hier die Methode der Zählung angewandt; die Strophen haben schon dadurch einen Zusammenhang, daß sie einen in sich geschlossenen Traditionsstoff behandeln.

So ausgeprägte Formen für Lieder mit mythologischem Wissen hat wohl nicht eine Zeit erfunden, die solche Stoffe nur mit antiquarischem Interesse betrachtete; eher hat sie die Praxis der heidnischen Zeit hervorgebracht, weil man damals das Bedürfnis gehabt hat, die Tradition ungebrochen zu erhalten. Die Szene des Gesprächs zwischen einem Fragenden und einem Wissenden scheint eine Art von Unterricht vorauszusetzen, indem der Priester seine Schüler durch Fragen erprobte; sie kann ursprünglich sogar, wie indische Parallelen zeigen, auf rituelle Wechselreden zurückgehen²⁾. Der Kultredner, der *þulr*, hatte die dazu erforderlichen Kenntnisse; vielleicht sind ihm die Lieder des hier behandelten Typus zuzuschreiben³⁾.

¹⁾ Weiter gehören hierzu: *Hávamál* Str. 1—80, 112—137 (= *Loddfáfnismál*) und 146—164 (Zauberlieder), *Sigrdrífumál* Str. 6—19 (*rúnatal*) und 21—37 (Ratgebungen), *Grógaldr* (Zaubersprüche). — ²⁾ Auch *Alvíssmál*,

Svipdagsmál, Heiðreksgátur und Sögubrot. — 3) F. R. Schröder, GRM 27 (1940), S. 342. — 4) S. meinen Aufsatz Om Eddaens Visdomsdigtning, ANF 50 (1934) S. 1—59.

D. Das Preislied

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

Die Skaldendichtung zeigt ihre Eigenart am deutlichsten, wenn man sie im Gegensatz zur Eddapoesie betrachtet. In beiden Gattungen herrscht eine festgeprägte Konvention, aber man kann hier eine solche der an gewisse Schranken gebundenen Freiheit einer andern der fast erstarrten Gebundenheit gegenüberstellen. Die Hofpoesie duldet keine persönlichen Einfälle des Dichters, denn sie ist gewissermaßen festgegliedertes Element der höfischen Etiquette: Hauptsache ist, daß dem Herrscher nach den altergebrachten Formeln der Tradition das ihm gebührende Lob gespendet wird, nicht, daß der Dichter eigener Phantasie und Gestaltungskraft fröhnen kann. Denn der Wert des Preisliedes wird nicht durch die Wärme und Aufrichtigkeit der vom Dichter darin ausgesprochenen Gefühle bestimmt — war der Skald ja ein fahrender Sänger, der von Hof zu Hof zog¹⁾ — sondern nur durch die genaue Befolgung der für diese Dichtgattung gültigen Regeln. Schärfer ausgedrückt: das skaldische Preislied war nicht eigentlich Dichtkunst nach der Vorstellung, die wir von Poesie haben, sondern ein Teil des höfischen Zeremoniells.

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

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

38. Wir fangen mit den metrischen Merkmalen des Preisliedes an. Der eigentliche „Hofton“ ist das *dróttkvætt*, das sich in fast jeder Hinsicht von den freieren eddischen Versmaßen unterscheidet. Alles ist hier an feste Regeln gebunden, die Zeilenzahl der Strophe wie die Silbenzahl im Verse. Zwar bleibt die Grundlage die germanische Langzeile; jede Strophe besteht aus vier Kurzzeilenpaaren, die in metrischer Hinsicht eine geschlossene Einheit bilden; syntaktisch aber ist die Einheit die Halbstrophe, der *helmingr*, und es ist eine feste Regel, daß nach der vierten Halbzeile eine Pause eintritt. Das dürfte noch ein altes Erbstück des altgermanischen Verses sein, denn auch in der eddischen Strophe ist die Helminggrenze, namentlich in den älteren Liedern, scharf ausgeprägt.

Jede Kurzzeile besteht aus sechs Silben, von denen die Hälfte betont ist. Die Verteilung der Drucksilben zeigt noch die Freiheit des germanischen Verses, aber die starr geregelte Silbenzahl ist denkbar weit von dem germanischen Versgefühl entfernt. Selbstverständlich soll man dabei in Betracht ziehen, daß die Zahl an sich nicht das Bestimmende ist, sondern daß auch im Hofton mit der Dauer der Silben gerechnet werden muß: die Auflösung einer langen Silbe in zwei kurze ist auch hier gestattet, so daß rein zahlenmäßig die Zeile bis 7 oder 8 Silben enthalten kann (vgl. z. B. *röðuls bliku vöpn í veðri*, EINARR SKÚLASON, Skj I, 440 Str. 53).

Wie sich diese dreihebige Zeile zu der alten zweihebigen Kurzzeile verhält, ist nicht leicht zu sagen. Zusammenhang mit den sogenannten Schwellversen ist nicht wahrscheinlich, weil diese doch zu sehr Ausnahmen gewesen sind, als daß sie die Grund-

lage für die Skaldenstrophe hätten bilden können. Überdies macht der skaldische Vers den Eindruck, daß er einen bewußten Bruch mit der alten volkstümlichen Versart bedeutet; nicht aus der epischen Kurzzeile hat man eine neue skaldische Form gebildet, sondern gerade im Gegensatz zu ihr.

Wie himmelweit der skaldische Vers sich von dem eddischen unterscheidet, wird erst recht deutlich, wenn man andere Gegensätze beachtet. Der Schluß der epischen Kurzzeile ist durchaus frei, im *dróttkvætt* ist nur ein klingender Schluß zulässig. Im Kurzzeilenpaar ist der Abvers immer auftaktlos, während der eddische Abvers gerade umgekehrt regelmäßig Auftakt zeigt. Das sind Neuerungen, die nicht dem germanischen Formgefühl entsprungen sind, sondern uns an die Verstechnik erinnern, wie wir sie aus der mittellateinischen Kirchendichtung kennen.

39. Noch in einer anderen Hinsicht zeigt das *dróttkvætt* der alten Poesie unbekannte Elemente. Hier wird neben der alteinheimischen Alliteration auch der Silbenreim eingeführt, oder nach isländischem Sprachgebrauch die *hending*. Als reiner Endreim, wie er auch uns geläufig ist, scheint er eine Neuerung, die erst auf Island auftritt und die EGILL SKALLAGRÍMSSON in seiner Haupteslösung zum ersten Male eingeführt hat; darüber sprechen wir also erst später (s. § 68). Aber Binnenreim finden wir schon bei den ältesten uns bekannten Skalden. In jeder Verszeile müssen zwei Silben miteinander reimen, und zwar selbstverständlich zwei starktonige Silben. Im strengen Hofton hat jede ungerade Zeile nur Halbreim oder *skothending*; in diesem Falle sind die Konsonanten dieselben, aber die vorhergehenden Vokale zeigen Assonanz (z. B. *gríðar: góðum* oder *fell: fullum*). Jede gerade Zeile hat aber Vollreim oder *aðalhending*, wobei also Vokale und Konsonanten dieselben sein müssen (z. B. *sveigar: eiga* oder *biðkat: þriðja*). Bei BRAGI sind diese Regeln noch nicht streng durchgeführt, denn der Halbreim steht ziemlich oft im Abvers, während im Anvers, wenn auch sporadisch, Vollreim auftreten kann; daneben gibt es sogar eine nicht unbedeutende Zahl von hending-losen Versen (s. § 48). Im Laufe der Entwicklung wird also auch dieser Schmuck immer strenger geregelt, bis im strengen Hofton die Verteilung der Hendingarten auf An- und Abvers keine Ausnahme mehr duldet. Das weist auf eine natürliche Entwicklung innerhalb der nordgermanischen Verstradition hin.

Auch in der Eddapoesie, der heldischen wie der kultischen, wie in der Sprache der Gesetze und Rechtsformeln, tritt der Binnenreim ziemlich oft auf, obgleich hier die Fälle mit bewußter Klangwirkung und mit nur zufälliger Lautähnlichkeit schwer voneinander zu trennen sind. Jedenfalls ist es durchaus sicher, daß auch die Eddalieder die hending als sprachlichen Schmuck, sogar als Ausdrucksmittel gekannt haben, und daß noch BRAGI sie verwendet in einer Weise, die mehr zu einer ohrenfälligen Reimgestaltung der Sprache als zu einer festgeregelten Technik stimmt¹⁾. Man könnte deshalb auch denken, daß die Skalden zufällige Reimbildungen im epischen Versmaße zweckmäßig weiterentwickelt haben. Dagegen spricht aber, daß diese Reimbildungen sich eben in dem *dróttkvætt* vollzogen haben, also in einem Versmaße, das in anderen Hinsichten Neuerungen zeigt, die nur aus dem Vorbild außergermanischer Versformen erklärt werden können.

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

Es gibt jedenfalls seit der ältesten Zeit auch eine schlichtere Form des Hoftons, das *munnnvörp*; hier sind die ungeraden Zeilen reimlos, die geraden haben *skothending*, die Stelle der Stäbe ist auch noch bedeutend freier als im *dróttkvætt*. In dieser Versform sind einige Stegreifstrophen des Orkadenjarls TORF-EINARR über-

liefert worden (Skj I, 27—28); sie wurde also für diese anspruchslosere Dichtart verwendet. Erst am Ende des 12. Jahrhunderts taucht das *munnvörp* wieder auf und wird dann auch von dem Orkadenbischof BJARNI für eine *drápa* (s. § 161) verwendet; wir stehen hier also einer aus lokalen Verhältnissen hervorgegangenen Wiederbelebung einer alten Tradition gegenüber. Schon im 10. Jahrhundert wurde auch für die Stegreifdichtung das schlichte *munnvörp* von dem kunstvolleren *dróttkvætt* verdrängt.

Das *Skáldatal* weiß zu berichten, daß König EYSTEINN BELI außer von BRAGI noch von zehn anderen Skalden besungen worden ist, und unter diesen wird BRAGIS Schwiegervater ERPR LUTANDI erwähnt. Weshalb sollen wir unter diesen Hofskalden, die teilweise einer älteren Generation als BRAGI angehören, nur ihm die Ehre zusprechen, eine neue Art des Preisliedes geschaffen zu haben? Wir können also über die Zeit und die Weise der Ausbildung des *dróttkvætt* nichts Bestimmtes aussagen; schon die ältesten Beispiele der panegyrischen Hofpoesie zeigen das Bestreben, das Lob des Königs in schönklingenden Versen auszumalen¹⁾.

¹⁾ S. besonders W. H. Vogt, APhS 12, 1937—8, S. 228—262. — ²⁾ Für eine genauere Besprechung des *dróttkvætt* verweisen wir auf A. Heusler, Deutsche Versgeschichte I, S. 284—314. Er befürwortet die Meinung, daß Bragi der Schöpfer des Hoftons gewesen ist. Irischen Einfluß hatten schon S. und A. Bugge, sowie A. Olrik angenommen.

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

Jede poetische Sprache liebt das malende Bild. Während aber HOMER an breit ausgeführten Gleichnissen Gefallen hat, die neben der eigentlichen Haupthandlung ein kleines Genrebildchen skizzieren, um damit die Phantasie des Hörers zu beflügeln, liebt es der nordische Skald, die Begriffe, jeden für sich, durch ein statisches Bild zu umschreiben. Der Dichter sagt nicht: „das Schiff eilt über die Wellen wie ein feuriges Pferd über die Straße“, sondern „das Wogenroß eilt über die Meeresstraße“. Anschaulich wirkt eine solche Ausdrucksweise nur, wenn man die poetische Umschreibung — die *kenning*, wie man sie in der Skaldik nennt — in ihre beiden Komponenten zerlegt, und zu gleicher Zeit das dahinsegelnde Schiff und das eilende Pferd sich vorzustellen vermag. Viele Kenningen machen auf uns einen selbstverständlichen Eindruck, andere berühren uns fremdartig. „Meerhengst“ ist ein Bild, das wir auch von einem heutigen Dichter erwarten können, aber wenn wir in der *Sverrissaga* lesen¹⁾ „wo er mit seinen Meerböcken hinfährt“, so finden wir das seltsam und gesucht. Hat doch auch HÖLDERLIN²⁾ den wundervoll evokativen Satz geschrieben: „wenn in der Schlacht oft unsre zornigen Schiffe die See durchwühlten wie der Zahn des Ebers die Erd“. Was uns als erstarrte Formel in die Ohren klingt, kann der Dichter jeden Augenblick als geschautes Bild neu aufleben lassen. Wenn wir die Poesie älterer Kulturperioden betrachten, sollen wir dessen eingedenk sein, daß wir das Stilempfinden früherer Zeiten nur sehr schwierig nacherleben können, und deshalb nicht vorschnell mit unserem Urteil dazwischenfahren.

Nun gibt es freilich zahlreiche Kenningen, die uns weit von einer anschaulichen Vorstellung abführen. Wenn der Gott THOR genannt werden soll, verwendet man gerne Umschreibungen, die sein Verhältnis zu andern Göttern oder seine Heldentaten andeuten, also einerseits *Óðins sonr*, *Jarðar burrr*, *Sifjar verr*, *Magna fadír*, andererseits *níu höfða Þrivalda sundrkljúfr* oder *orms einbani*. Man wird ihn auch mit dem Namen eines anderen Gottes andeuten können, wie *karms Týr*. Auch dieses ist nicht etwas ganz Abwegiges; wir erinnern uns der Bemerkung in ARISTOTELES' *Poetica* (XXI, 12): „die Trinkschale steht in ähnlichem Verhältnis zum Dionysos wie der Schild zum Ares, und daher kann man denn die Trinkschale den Schild des Dionysos und den Schild die Trinkschale des Ares nennen“. Darin steckt also nicht nur eine ganz selbstverständliche Metapher, sondern man fühlt sich auch in der

Nähe der kultischen Sprache, die es liebt, die Macht der Götter mit lobenden Bezeichnungen zu verherrlichen.

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

¹⁾ Sverrissaga c. 155: *hvar hann ferr með hafhrúla sína*. — ²⁾ Hyperion S. 156.

41. Mit besonderem Nachdruck hat man darauf hingewiesen, daß die Kenningtechnik aus der magischen Sprache entstanden sein soll. Es gibt mehrere Beispiele dafür, daß Begriffe, die man unter bestimmten Umständen nicht zu nennen wagt, durch kenningartige Umschreibungen ersetzt werden. Eine solche *Noa*-Sprache ist bis heute bei Jägern und Fischern verbreitet; aus dem Schwedischen kennt man *gråben* oder *gullfot* für „Wolf“¹⁾; in Norwegen nennt man die „Schlange“ *lyngaal* oder *lyngseid*. Diese Umschreibungen werden gewählt, weil der Gebrauch des richtigen Namens gefährliche Folgen haben kann. Der Wunsch, den Begriff zu verschleiern, führt zu einer Verrätselung, die nur für die Eingeweihten verständlich scheint. In der Skaldenpoesie kommen zahlreiche Rätselkenningen vor, die sich mit den oben erwähnten magischen *Noa*-Wörtern nahe berühren; so das skaldische *lyngfiskr* neben dem norwegischen *lyngseid*. Es ist aber sicherlich sehr übertrieben, wenn man Umschreibungen dieser Art aus dem Einfluß der magischen Sprache erklären will; dafür kann auch der Umstand, daß sie fast ausschließlich in der nordischen Poesie auftreten, keinen Beweis liefern, weil die Kenningsprache hier im Vergleich zu jener der andern germanischen Stämme zu einer ungeahnten Höhe entwickelt worden ist. Ob aus magischen Bedürfnissen oder in rein poetischer Hinsicht das Verlangen nach Umschreibungen entstanden ist, macht wenig Unterschied; in beiden Fällen muß die Phantasie mit den gleichen Ausdrucksmitteln die Ersatzwörter schaffen; das Resultat wird also ähnlich sein, weil sich die Bestrebungen in derselben Richtung bewegen müssen.

Aber wie die religiöse Sprache ihren Anteil an der Ausbildung der dichterischen Metaphern gehabt hat, so wird auch die magische Sprache das Ihrige zugesteuert haben. Während der Fastenzeit war es unerlaubt, das Wort „Fleisch“ zu nennen; deshalb isländische Umschreibungen wie *klauflox* für „Fleisch“ oder *afrás* für „Fett“. Zuweilen wurden auch Personennamen, die verpönte Begriffe enthalten, umschrieben und statt *ketill* sagte man *höldupottur*²⁾. Das erinnert uns an die Wortspiele mit Namen, die wir öfters in der Skaldensprache finden, wenn man das sogenannte *ofljóst* verwendet. So nennt König MAGNUS von Norwegen seinen Skald MÁNI in spielerischer Umschreibung *Tungli* (Sverrissaga c. 85); so kann man statt *Bersi* auch *Húnn* sagen und sogar zu so verwegenen Umschreibungen kommen wie *arnstalls sjötulbjörn*, die EGILL für seinen Freund ARINBJÖRN geprägt hat. Man findet diese scherzhaften Kenningen schon bei den ältesten Skalden³⁾ — falls M. OLSENS Auslegung der Eggjum-Inschrift zu Recht besteht, könnte man sie schon Jahrhunderte früher nachweisen — und Einfluß einer vorsätzlich dunklen Sprache, um die magischen Mächte zu täuschen, kann hier mitgewirkt haben⁴⁾. Daneben kann aber auch zuweilen die Absicht gewesen sein, eine Mitteilung durch dunkle Anspielungen nur für einige wenige Personen verständlich zu machen; wenn der Dichter GÍSLI SÚRSSON in einer Strophe bezeugt, daß er ÞORGRIMR getötet hat, verhüllt er dessen Namen durch die Umschreibung *vinar fólur tálgrímr* (Skj 1, 97 Str. 8), in der also der Name des Gottes ÞÓRR durch eine Kenning ersetzt wurde.

Aber das sind doch nur einzelne Seiten des Kenningbrauches, die durch diese Erklärungen berührt werden. Hauptsache ist, daß die Kenning ein poetisches Stilmittel ist und nur als solches gewürdigt werden soll. Ebenso wenig soll man das häufige Vorkommen dieser Umschreibungen aus Reimnot erklären; denn zwar ist es richtig, daß die Notwendigkeit, im Verlauf von zwei Kurzzeilen drei miteinander stabreimende Wörter zu finden neben zwei mit *aðalhending* und zwei weiteren mit *skothending*, die Dichter dazu gezwungen hat, das Sprachmaterial bis aufs letzte auszunützen; das kann doch nur die Richtung, in der man die Umschreibung gesucht hat, bestimmt haben, nicht aber den Gebrauch selber erklären. Als einmal im Preislied diese Feder der Phantasie losgelassen wurde, mußte sie aus eigener Spannkraft bis zum äußersten Punkt in Schwingung geraten; der Wunsch, die Vorgänger

zu übertrumpfen, konnte sich ja ausschließlich im Bilderreichtum der Sprache betätigen. Weder die Tabu-Sprache noch die Reimnot haben also die Blüte des Kenninggebrauches verursacht, sondern es war — wie in jeder Poesie — der beschwingte Geist des Dichters, der zu immer kühneren Versuchen ermuntert wurde.

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

Die Sprache der Skalden hat deshalb viel Tadel dulden müssen; zu tadeln wäre vielmehr der Vorwitz der späteren Philologen. Eine so eigenartige Kunstform wie diese — nur zu vergleichen mit späteren literarischen Erscheinungen wie dem Gongorismus oder Marinismus — ist schon an sich ein Phänomen, das unser lebhaftes Interesse verdient. Wenn wir sie nicht verstehen können, müssen wir das zu erlernen versuchen. Zuweilen hören auch wir die schöne prunkhafte Sprache des Lobliedes aus den Skaldenstrophen heraus, der isländische Nachfahr⁵⁾ leichter als der fremde Beobachter. Ich denke z. B. an eine Strophe von EGILL, die mit den Zeilen anfängt:

*þél hæggr stórt fyr stáli
stafnkvígs á veg jafnan
út með éla meitli
andærr iqtunn vandar⁶⁾.*

Hier ist mit wenigen Worten in einer kräftigen klangvollen Sprache ein herrliches Bild gezeichnet: der Sturmriese haut mit andauernder Kraft vor dem Steven auf dem Weg des Schiffes mit dem Meißel des Regenschauers eine tiefe Furche. Das ist ein anschauliches Bild dafür, wie eine gigantische Macht das forteilende Schiff wie einen Meißel durch das aufgepeitschte Meer hintreibt. Freilich, eine solche Strophe gelingt nur dem großen Künstler⁷⁾. Die Poesie der Hofskalden ist Virtuosität, und es war mehr ihre Absicht, durch neue Sprachbehandlung zu blenden als durch Ausdruck eines aufrichtigen Gefühls zu rühren. Wo das letzte hinzutritt, bekommt das Gedicht einen wärmeren Ton, fühlen wir hinter dem glitzernen Hofstaat der Kunstsprache das pochende Herz des Dichters. Aber das ist nur selten der Fall, und man darf es auch nicht erwarten. Wir, die wir daran gewöhnt sind, die lyrische Poesie als einen persönlichen Herzenserguß zu würdigen, können uns nur mit Mühe in eine Kunst versetzen, die das Lob der Fürsten mit immer denselben Stilmitteln in immer wechselnder Form ausspricht.

¹⁾ E. Noreen, *Studier i fornvästnordisk diktning* i S. 11—15. — ²⁾ Vgl. Bondevik, *Høgtider i Noreg og på Island*, *Nordisk Kultur* XXII, S. 91. — ³⁾ Egill gebraucht *ekkjja* für „Ferse“, weil das Wort *hæll* sowohl „Ferse“ wie „Witwe“ bedeutet; Eilífr Goðrúnarson spielt auf den Namen *Hþkon* an durch die Wörter *kon mæran* (Skj I, 139 Str. 1), vgl. noch in einer *vísa* von Gunnhildr *hþ konr* (Skj I, 54 Str. 1). — ⁴⁾ Vgl. H. Pipping, *SNF* 16 (1925), 2, S. 10—11. — ⁵⁾ Vgl. G. Finnbogason, *APhS* 9 (1934), S. 69—75, der sehr beachtenswürdige Bemerkungen macht. — ⁶⁾ Skj I, 47 Str. 23. — ⁷⁾ Vgl. auch E. A. Kocks Bemerkungen in *NN* § 2773.

42. Die Technik der Kenningen richtet sich nur auf die nominalen Begriffe. Es ist selbstverständlich nur eine kleine Welt, die dadurch berührt wird. Im Mittelpunkt steht der König, der Gefolgsherr, der Gaben spendet, an der Spitze seiner Mannen die Feinde zerschmettert und mit seiner Flotte auf das offene Meer hinaussegelt, die für poetische Umschreibungen geeignet sind: der Held und Krieger, der Kampf und was damit zusammenhängt, die Waffen, das Blut, die Wunden, die Tiere der Schlacht wie Rabe, Adler und Wolf; weiter das Meer und das Schiff, aber daneben auch das Gold und das Silber. Natürlich werden auch die Wörter für Skald und Poesie gerne umschrieben. Daneben treten Kenningen anderer Art zurück, wie die für die Körperteile, für Himmel und Erde, Sonne und Mond, für Nahrung und für Ge-

brauchsgegenstände. Aber der Dichter kann, wenn er das will, die ganze ihm umgebende Umwelt in ein schillerndes Gewebe poetischer Beziehungen verwandeln.

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

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

Indem die Dichter immer dieselbe Technik wiederholen und doch immer etwas Neues hervorbringen wollen, verlieren sie sich in ein abgeschmacktes Spiel der kalten Vernunft. Der Held strebt nach dem Kampf; man kann ihn also *ögnbeidir* nennen. Aber der Kampf ist ja das Dröhnen der aufeinander prallenden Schilde, und weil die Schilde am Schiffsbord entlang aufgestellt wurden, können sie heißen „die flachen Bretter des Schiffes“. Ein Schiff aber ist wie ein Pferd, das über das Wasser dahineilt; „Pferd des Stevens“ ist also eine geschickte Kenning für das Schiff. Und so verfällt EYJÓLFUR DÁÐASKÁLD auf das wunderlich gedrechselte Bild *stafns Hrafna flatbalkar dynbeidir* (Skj 1, 191 Str. 2), wo die Umschreibungen kaleidoskopisch durcheinanderwirbeln. Von unmittelbarer Anschauung ist keine Rede mehr; es ist ein Rätsel-

raten, bei dem nur der kluge Verstand ein mäßiges Vergnügen finden kann.

Wir brauchen die Beispiele nicht zu häufen. An der Wurzel dieser Bildersprache liegt die allen germanischen Stämmen gemeinsame Metapher, die unmittelbar geschaut oder in religiöse Bindungen bezogen wurde. Aber eine durch viele Jahrhunderte fortgesetzte Kunstübung hat die Metapher zu Tode gehetzt und sie zu bloßem Spiel mit Wörtern erstarren lassen. Nur der ganz große Dichter kann hie und da ein echtes strahlendes Bild hervorleuchten lassen. Aber trotzdem würden wir uns irren, wenn wir uns mit solchem Urteil über den Sinn der Skaldenkunst hinwegtäuschten. Denn ohne das reiche, wiewohl vielfach abgenutzte Kleid der Kenningen wären die Preislieder fade und abgeschmackte Lobhudelei, eine furchtbare Langeweile von Redensarten, daß der König tapfer gekämpft hat, den Raben reichliches Futter spendete, viele Feinde niederstreckte oder mit seinem Schiffe hinaussegelte. Wir dürfen annehmen, daß der Zeitgenosse das ganz anders beurteilt hat. Denn das Preislied war Krönung der heldenhaften Tat, es erhöhte den Wert des Fürsten und seines Gefolges; das rauschende Wort war nicht der eitle Prunk allgemeiner Behauptungen, sondern dichterischer Ausdruck der selbsterlebten Gefahren und Kämpfe. Die Wirklichkeit gab dem Preislied die Glut und die Lebenswärme, die wir ihm nicht mehr einhauchen können, und die Sprache war schön und kräftig, weil sie in der Brust der Mannen die Gefühle von Stolz und Würde zu lösen vermochte¹⁾.

¹⁾ Über die Kenningtechnik in der altnordischen und der übrigen germanischen Poesie sind zu vergleichen: R. Meissner, *Die Kenningar der Skalden* (Bonn-Leipzig 1921); H. van de Merwe-Scholtz, *The Kenning in Anglo-Saxon and Old-Norse poetry* (Utrecht 1927); W. Mohr, *Kenningstudien* (Stuttgart 1933) und H. Marquardt, *Die altenglischen Kenningar* (Halle 1938); W. Krause, *Die Kenning als typische Stilfigur der germanischen und keltischen Dichtersprache* (Halle a. S. 1930).

43. Eine Sprache, die noch über ein reich entwickeltes Formensystem verfügt, kennt auch gerne eine freiere Wortfolge als sie die modernen Sprachen zeigen. Bruchstücke desselben Redeteils können voneinander getrennt werden, der Platz von Subjekt, Objekt und Verb ist nicht an eine bestimmte Reihenfolge gebunden. Wenn auch diese Freiheit in der alltäglichen Sprache allmählich eingeschränkt wurde, so bleibt sie doch noch lange in der Poesie

bewahrt; im Verlauf der Zeit kann sie sogar dazu beitragen, der poetischen Sprache einen gehobenen Charakter zu geben.

Auch der germanische Vers hat von altersher einen freien Satzbau gekannt. Die Geschlossenheit des Satzes wurde noch dadurch aufgelöst, daß die Variation Satzteile, die schon ihren Platz bekommen hatten, an einer späteren Stelle wiederholte. Denn der Dichter hatte das Bedürfnis, die von ihm geschauten Dinge seinen Hörern recht eindringlich vorzustellen; deshalb spricht er mit einer uns zuweilen ermüdenden Emphase. Wie SCHERER das einmal ausgedrückt hat: der Dichter stellt einen bezeichnenden Ausdruck hin, im nächsten Augenblick scheint ihm dieser aber nicht bezeichnend genug, er sucht nach einem noch bezeichnenderen, aber auch wenn der gefunden, ist der Inhalt, den er in der Seele trägt, immer noch größer als was die Sprache vermag, das Bild, das er sich von dem Gegenstande macht, ist unausschöpflich — und er geht zu einem anderen Gegenstande über, ohne daß er sich bei dem ersten genug getan hätte. Man hat den Eindruck, als ob der Dichter sich abmühe, einem ungeheueren Stoffe, von dem er ganz durchdrungen ist, annähernd zur Gestalt zu verhelfen¹⁾.

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

<i>Leiddo landrogni</i>	Den Landherrn geleiteten
<i>lýðar óneisir,</i>	Leute ohne Tadel,
<i>grátendr, gunnhvata</i>	beweinend den Heerkühnen
<i>ór garði Húna.</i>	vom Hof der Hunnen ²⁾ .

werden in der 3. Zeile die schon vorhergenannten Satzteile *lýðar* und *landrogni* wieder aufgenommen, und damit wird der Abschluß des Satzes in der 4. Zeile retardiert. In der älteren Poesie, auch wenn sie volkstümlicher Art ist, darf man also diesen lockeren Satzbau erwarten.

Der Gebrauch der Kenningen schafft aber neue Möglichkeiten. Ein Nomen kann umschrieben werden durch eine zwei- oder sogar mehrgliedrige Kenning, deren Teile gewöhnlich aus Genitivbestimmungen bestehen; weil aber gerade die Form des Genitivs ihre Abhängigkeit von einem Regens deutlich bekundet, kann die Bestimmung von dem Grundwort abgesplittert und an einer früheren Stelle des Satzes vorweggenommen werden. Das *Ynglingatal* hat durchgängig einen einfachen und klaren Satzbau; die Kenningen werden deshalb als eine ungelöste Einheit an dem

gebührenden Platz angebracht, aber es gibt daneben auch Fälle der Trennung. So lesen wir in der 8. Strophe:

*þás valteins
til Vørra kom
spakfrømuðr
spørs at hefna³).*

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

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

*Hvern myndir þú Hrundar
Hlín, skapfrømuð, línu
... þér at ver kjósu?⁴)*

Hier steht also die Kenning *línu Hlín* teilweise in der Mitte der anderen Umschreibung *Hrundar skapfrømuð*, und der Hörer der Zeile muß verstehen, daß *Hrundar* nicht zu *Hlín* gehören kann, weil diese beiden Wörter zusammen keine logische Einheit bilden. Wie weit man in dieser Richtung zu gehen vermag, hängt davon ab, wie groß die Ansprüche an das Verständnis der Leser sein können.

Das skaldische Preislied hat diese Freiheit bis zur äußersten Grenze auszunützen gewußt. Die Dichter waren durch den außerordentlich schwierigen Versbau dazu genötigt, die Wörter mit den verschiedenen Reimarten zusammenzusuchen, und das konnte nicht gelingen, wenn man sich nur mit dem einfachen Ausdruck der Gedanken begnügte. Reimnot konnte also leicht dazu führen, daß man nicht nur veraltete und seltene Wörter aufnahm oder neue Zusammensetzungen ausdachte, sondern auch Kennungen machte, deren Teile die gesuchten Reimelemente ent-

hielten. Um aber diese auf dem geforderten Platz anbringen zu können, war es wieder notwendig, die normale Wortfolge aufzugeben und die Teile der Kennungen durcheinander zu würfeln. Wenn nun noch eine Verschlingung zweier Sätze hinzutritt, von denen jeder seine eigenen Kennungen enthält, kann das zu sehr verwickelten Bildungen Anlaß geben. Die strenge Gebundenheit der metrischen Form haben die Skalden durch eine gesteigerte Freiheit im Satzbau wettgemacht.

In den letzten Jahren hat man die Frage, wieweit die Dichter mit einer freien Wortstellung gehen können, lebhaft erörtert. Anfangs hat man geglaubt, daß hier fast gar keine Grenzen gelten hätten; es hatte den Anschein, als ob der Dichter an jeder beliebigen Stelle ein Wort anbringen und also ein Pronomen oder eine Konjunktion unvermittelt in die Mitte eines anderen Satzes einfügen könnte. F. JÓNSSON hat gegen alle Kritik diese Auffassung energisch verteidigt. Demgegenüber hat E. A. KOCK die Forderung aufgestellt, daß eine Strophe so gebaut sein soll, daß sie für die Zuhörenden unmittelbar verständlich ist; sie ist nicht eine Art Rebus, das man nur auf dem Papier ausrechnen soll, sondern ein vernünftiges poetisches Gebilde. Wie hätte auch das Preislied jahrhundertlang an den skandinavischen Fürstenhöfen blühen können, wenn die Gefolgschaft, wie das F. JÓNSSON wohl behauptet hat, aus dem Geklingel der Laute die Meinung nur in ganz allgemeinen Zügen hätte erraten können? Das kann man der Vernunft der Nordleute nicht zumuten. Aus mehreren zufälligen Bemerkungen in der Sagaliteratur wissen wir aber auch ganz bestimmt, daß die Zuhörer nicht nur lebhaft auf ein Skaldenlied reagierten, sondern sogar imstande waren, an der Form des Gedichtes Kritik zu üben. Es widerspricht einer gesunden Auffassung der Funktion des Preisliedes in der altnordischen Gesellschaft, wenn wir annehmen, daß die Zuhörer nicht imstande gewesen sein sollten, das vorgetragene Gedicht nach Inhalt und Form zu würdigen (s. § 121).

¹⁾ W. Scherer, Über den Ursprung der deutschen Nationalität (Vorträge und Aufsätze, Berlin 1874) S. 13. Vgl. auch Heusler, ZfdA 57 (1920), S. 32: Der Grund dieses Zurücklenkens und Wiederholens ist der: der Dichter ist so erfüllt von seinem Gegenstand, daß der einmalige Ausdruck seinem Gefühl nicht genug tut. Beispiele der Variation finden wir auch in der griechischen Poesie, vgl. Hesiods Theogonie ZZ 316—318, 375—378. — ²⁾ Genzmer, Edda 1, 42 Str. 12, der aber die letzte Zeile in „vom Hof der Niblunge“

ändert. — 3) Skj I, 8 Der Sinn ist: als der kluge Krieger nach Vörve ging um den Sperling zu rächen. — 4) Skj I, 74 Str. 19. Übersetzung: Welchen Krieger würdest Du, Frau, Dir zum Gemahl wählen?

44. Damit ist aber der Streit der Meinungen nicht geschlichtet. Wir, die wir nicht mit solcher Poesie erzogen sind, sollen uns nicht anmaßen, den alten Nordleuten vorzuschreiben, was sie wohl oder nicht haben verstehen können. Auch bei den verwickeltsten Satzverschlingungen hat der Dichter dafür sorgen müssen, daß aus der anscheinend sinnlosen Wortfolge ein wohl geordnetes Ganzes entstehen konnte. Man darf deshalb annehmen, daß die Willkür in der Aneinanderreihung der Wörter, wie sie uns zu bestehen scheint, in Wirklichkeit dennoch eine gewisse Gesetzmäßigkeit gehabt hat. Es stellt sich ohne Zweifel dem richtigen und schnellen Verständnis eine gewisse Hemmung entgegen, wenn zu gleicher Zeit zwei nebeneinander herlaufende Sätze in wechselseitiger Unterbrechung zu Ende geführt werden, aber es ist auch selbstredend, daß es Mittel gegeben hat, um dem Hörer eine richtige Auffassung zu erleichtern. Zuweilen können wir dieses Nebeneinander ohne Mühe herausfinden und bekommen den Eindruck, daß die Satzteile nicht willkürlich durcheinander gerüttelt sind. Wenn ein Satz unterbrochen wird, muß er nicht nur so gebaut sein, daß man die Unfertigkeit unmittelbar bemerkt, sondern auch so, daß die späteren Satzteile sich wie von selbst mit dem schon Gesagten verknüpfen. Es ist deshalb notwendig, daß es bestimmte Gesetzmäßigkeiten in dieser Satzzersplitterung gegeben hat, die eher nach gefühlsmäßigen als nach logischen Kriterien gefunden werden können. Hier sind noch viele Einzeluntersuchungen notwendig, wollen wir einen tieferen Einblick in die Struktur der Skaldenstrophe bekommen, wie z. B. über den geeigneten Platz bestimmter Redeteile, über die Arten der Abbrechung und Abschließung der Satzteile und über die Art des Gleichlaufes mehrerer Sätze in einem *helming*. Dabei wäre genauer festzustellen, wie die verschiedenen Dichter bei der Satzverschlingung die Auflösung und Verknüpfung der Teile zustande bringen¹⁾.

Nehmen wir die folgende Halbstrophe von EINARR SKÁLAGLAMM, aus einem Preislied auf Jarl Hákon²⁾:

Byggði lǫnd — en lunda
lék orð á því — forðum

Gamla kind, sús granda

— *gunnborðs* — *véum þorði*.

Schon nach den ersten zwei Wörtern wird der Satz abgebrochen und ein neuer Satz eingeleitet mit der Konjunktion *en*. In den Fällen, wo die erste Zeile auf zwei Sätze verteilt wird, geschieht das häufig durch eine deutliche Abhebung mittels Konjunktionen, Relativpronomina u. a. wie *edr of sér, es jótna* (ÞJÓÐÓLF'S *Hausilong* Str. 14a), *drekkum ór, þótt Ekkils* (EGILL IV. 36a), *saddi jarl, þars odda* (TINDR IV. 7a), *meir séumk hitt, an hæra* (GUNNLAUGR IV. 6b).

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

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

¹⁾ Die Untersuchung von K. Reichardt, Studien zu den Skalden des 9. und 10. Jahrhunderts (Leipzig 1928) bildet dazu eine wichtige Vorarbeit. —

²⁾ Skj I, 116. Wörtlich übersetzt: Herrschte über das Land — und die Stämme sprachen darüber — vormals Gamlis Geschlecht, das zu schädigen — des Kampf Brettes — die Heiligtümer wagte.

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

Natürlich hat auch hier diese Kunst der Wörter Auswüchse gezeigt. Das Bestreben, einander in gedrechselten Strophen zu überbieten, hat wohl manchen dazu verführt, sein technisches Können bis zum Äußersten anzuspannen. Weil man einmal daran gewöhnt war, den Helming als ein mosaikartiges Gebilde aufzubauen, konnte man in der Zersplitterung der Teile sehr weit gehen und zuletzt auch nicht vor den Schranken der Worteinheit stehen bleiben. Wir berühren hier die Fälle der Tmesis, die von der älteren Forschung wohl zu leicht genommen wurden, die aber auch die neuere Interpretation nicht ganz hat beseitigen können. Die Fälle aber, die durchaus als sicher gelten können, zeigen

nur Eigennamen, die in ihre Teile getrennt werden. Ein Fall bei EINARR SKÚLASON, der sonst einfache Strophenbildung zeigt, beweist, wie harmlos solche Worttrennungen sein können; in seinem Gedicht *Geisli* schiebt er in Str. 17 zwischen die Teile des allbekannten Namens *á Stiklar-stoðum* ein zu einem andern Satz gehörendes Wort *viðlendr* ein; niemand wird das haben mißverstehen können. Verwickelter ist der Fall bei dem Namen *Íðunnr* in der *Hauslǫng* von Þjóðólfr, wo wir Str. 10 lesen:

þá vas Íð- með jǫtnum
- unnr nýkomin sunnan.

Hierbei muß man beachten, daß der mythenkundige Hörer dieses Gedichtes schon längst weiß, daß der Skald die Geschichte von dem Raub dieser Göttin erzählt; er hat sie aber bis jetzt nur durch eine Umschreibung (*Brunnakrs bekkjar*) *dís* angedeutet¹⁾. Dem Hörer schwebt also der Name schon vor dem Geist, und sobald er in diesen Zeilen das Wortteil *Íð-* hört, wird ihm unmittelbar der ganze Name gegenwärtig gewesen sein²⁾. Von einem Rätseln sollte man in solchen Fällen gar nicht reden. Beispiele dieser Art sind selten, und man soll jedenfalls sehr vorsichtig damit sein, eine Strophe so zu erklären, daß eine gewöhnliche Zusammensetzung oder Kenning an zwei verschiedene Stellen einer Strophe verteilt worden sei; gewöhnlich läßt sich auch ohne eine solche Tmesis eine befriedigende Erklärung finden³⁾.

¹⁾ Nach E. A. Kock, NN § 1017 wird die Göttin durch *dís* angedeutet und soll *Brunnakrs bekkjar* ein Genitivus loci sein. Die ältere Erklärung dachte an die Kenning *Brunnakrs bekkjar dís*. Jedenfalls war der uns sonst nirgends überlieferte Name *Brunnakr* schon eine allen verständliche Andeutung der hier gemeinten Göttin. — ²⁾ Genzmer, ANF 44 (1928), S. 305—306 will auch diesen Fall von Tmesis fortschaffen, indem er *Íð-unnr* als „eifrige Woge“ erklärt, eine bei den Skalden nicht unbekannte Weise, um einen Namen zu umschreiben. Aber ich glaube, daß diese Zwischenstufe, falls sie wirklich vorhanden gewesen sei, von dem Hörer übersprungen wurde, weil er ja schon den Namen *Íðunnr* im Geiste hatte. — ³⁾ Es ist bemerkenswert daß auch in der lateinischen Dichtung des frühen Mittelalters ähnliche Beispiele von Tmesis vorkommen. So schreibt Beda eine Zeile wie: *Hiero quem genuit Solymis Davidica proles* (vgl. F. Blatt, *Fra Cicero til Copernicus*, Kopenhagen 1940, S. 80—81). Zusammenhang ist aber kaum anzunehmen, weil in der altnordischen Poesie die Tmesis schon so früh auftritt.

46. Die drápa war die beliebte Form des Preisliedes: der älteste uns bekannte Skald BRAGI INN GAMLI hat für sein Schildlied schon diese Form gewählt, und nachher haben die Fürsten immer die drápa als das ihnen gebührende Loblied betrachtet¹⁾. Die metrische Form der drápa ist die dróttkvætt-Strophe (s. § 38). Auch die lausavísur, die uns von den ältesten Skalden überliefert worden sind (von denen aber eine nicht unbedeutende Zahl jüngeres Machwerk sein dürfte; s. § 71), haben regelmäßig denselben strophischen Bau; das dróttkvætt war also ebenfalls das Versmaß für die Stegreifpoesie. Daraus dürfen wir schließen, daß diese achtzeilige Strophe, die ihrer schwierigen Technik wegen in der höheren Kunstdichtung entstanden sein wird, schon so lange bei den Nordleuten gelebt hatte, daß sie auch in der Kunst des Alltags gebraucht werden konnte.

Eine drápa ist freilich weit mehr als eine lose Aneinanderreihung von dróttkvætt-Strophen — ein solches Lied wird flokkur genannt — sie ist ein wohl gegliedertes Ganzes, indem sie aus verschiedenen Teilen besteht, die durch einen Refrain (stef) abgeschlossen werden. Ob diese Teile gleichen Umfangs gewesen sind, läßt sich nicht feststellen, weil die Lieder der älteren Zeit nur trümmerhaft bewahrt geblieben sind; von mehreren Gedichten ist sogar nur so wenig bekannt, daß die stef-Zeilen ganz fehlen. Schon das Schildgedicht von BRAGI zeigt diese Form der drápa; das stef enthält die Mitteilung, daß der Fürst RAGNARR ihm das Schild mit dem schönen Bilderschmuck geschenkt hat.

Die drápa besteht gewöhnlich aus drei Teilen: ein Mittelstück (steffjubálkr) mit den Refrainzeilen, und daneben Einleitung (upphaf) und einen Schlußteil (slæmr), die beide wohl gleich groß sein sollten. Der steffjubálkr wird durch das stef in gleich große Abschnitte eingeteilt; das stef besteht aus einer oder mehreren Zeilen, die zuweilen innerhalb einer Strophe oder über mehrere verteilt sind (klofastef, rekstef). In den ältesten drápas (wie EGILS Hofudlausn und BRAGIS Ragnarsdrápa) wird das stef in besondere Halbstrophen zerlegt²⁾.

Wir kennen aus der altgermanischen Poesie keine Beispiele für Refrainzeilen. Das muß also in Skandinavien eine Neubildung gewesen sein. Wir sehen dafür in der nichtskaldischen Kunst gar keine Voraussetzungen. Demgegenüber ist der Gebrauch von Kehrreimen in der geistlichen Dichtung des frühen Mittelalters (wie z. B. bei OTFRID) wohl bekannt. Es scheint demnach ver-

lockend, hier den Einfluß lateinischer Dichtformen anzunehmen. Aber es ist natürlich unmöglich, den Skalden des 9. Jahrhunderts Bekanntschaft mit der lateinischen Poesie zuzumuten; wie hat also der Kehrreim in Norwegen bekannt werden und dort seine Nachbildung im höfischen Preislied veranlassen können? Der Versuch, auch hier die Iren als Vermittler lateinischer Kunstformen eine Rolle spielen zu lassen³⁾, beweist nur, wie schwierig es ist, die verbindenden Fäden aufzudecken. Falls man BRAGI als den Schöpfer der drápa betrachtet, könnte man ihm auch die Erfindung des Kehrreimes zuschreiben, den er dann durch Vertrautheit mit irischen Gedichten gekannt hätte; aber was gibt uns das Recht anzunehmen, daß die erste uns überlieferte drápa auch wirklich der Ursprung dieser so fruchtbaren Kunstform sein sollte?

Wir wissen über die Poesie vor BRAGIS Zeit nichts, und das erschwert uns wesentlich das Urteil. Es wäre ja gar wohl möglich, daß die Strophen eines Götterhymnus mit einem Anruf der Gottheit abgeschlossen wurden; es läßt sich auch denken, daß in der magischen Praxis bestimmte Wiederholungen zu Kehrreimbildungen geworden waren. Die Hauptsache ist vielleicht nicht einmal der Gebrauch von Refrainzeilen, sondern die Verwendung solcher Zeilen als Mittel zum organischen Aufbau eines Gedichtes. Es läßt sich denken, daß die Form des Schildgedichtes — einer in der altnordischen Frühzeit ziemlich häufig vorkommenden Dichtart — den Kehrreim von selbst hat erstehen lassen, weil die Beschreibung der einzelnen Bildfelder eine Gliederung des Liedes in mehrere Szenen notwendig machte.

Wenn wir die Poesie des 11. oder 12. Jahrhunderts betrachten, bekommen wir den Eindruck, daß die drápa die vorherrschende Form des Preisliedes war. Der *flokkr*, das Preislied ohne Kehrreim, wurde jedenfalls als weniger bedeutend betrachtet; die Beispiele setzen auch erst ziemlich spät im Anfang des 11. Jahrhunderts ein (s. § 104). Durch eine glückliche Fügung ist uns aber die Skaldenpoesie gerade noch aus jener frühen Zeit überliefert worden, in der die drápa gar nicht die alleinherrschende Dichtform war, sondern daneben auch andere und ältere Formen gepflegt wurden.

Wir haben ein Preislied auf HARALD SCHÖNHAAR (nl. die *Hrafnsmál* von ÞORBJÖRN) und zwei Gedichte auf den Tod eines Fürsten, nämlich HÁKONS des Guten (die *Hákonarmál* von EYVINDR), und auf ERIK BLUTAXT (die anonym überlieferte *Eiríksmál*). Diese

Lieder sind noch ganz in eddischen Versmäßen gedichtet: *málaháttr* und *ljóðaháttr* werden durcheinander verwendet (s. § 53). Es entspricht dem eddischen Gebrauch dieser Versformen, wenn das *málaháttr* vorzüglich für die erzählenden Partien, der *ljóðaháttr* für die Gespräche gebraucht wird. Diese Form des Preisliedes ist im Aussterben begriffen gerade in der Zeit, als unsere Überlieferung einsetzt; die *drápa* hat, als die kunstvollere Form, sie aus der Gunst der Fürstenhöfe verdrängt. Das Preislied in den eddischen Versformen war also im 10. Jahrhundert eine veraltete Kunstform; sie hatte gegen die *drápa* jetzt schon ein ganzes Jahrhundert vergebens gekämpft, und es ist bezeichnend, daß die beiden letzten Lieder in dieser Form sich auch dem Inhalt nach der eddischen Poesie nähern: die Szene spielt in einer übermenschlichen Welt, Götter und Walküren sind die handelnden Figuren.

Wir dürfen annehmen, daß dieses einfache Preislied, ehe die *drápa* ihm den Rang streitig machte, die normale Form der Hofpoesie gewesen ist. Der *málaháttr* war aber auch, wie wir in § 24 bemerkt haben, das beliebte Versmaß der alten Heldenpoesie; das Lob des lebenden Fürsten und das Erzählen von den Helden der Vorzeit sind nur die Zweige eines und desselben Stammes: das Gedicht, in dem die vorbildlichen Taten der Helden besungen wurden, und das höfische Preislied, das den lebenden Fürsten feierte, haben in derselben Halle die Krieger des Gefolges begeistert. Wenn die *drápa* den Sieg davongetragen hat, so ist das für uns ein Fingerzeig, wie wir uns den poetischen Geschmack der Nordleute vorzustellen haben. Hier finden wir die Bestätigung dafür, daß das Einfache nicht mehr genügend fesseln konnte, nachdem man an dem reichen Bilderschmuck der Skalden Gefallen gefunden hatte. Die alten Wikinger waren auch nicht die Menschen dazu, von der Poesie eine Gemütsrührung zu erwarten, sondern sie wollten nur in einer rauschenden Sprache ihr Lob mit dem Lob ihres Herrn zusammenklingen hören.

¹⁾ Man hat das Wort *drápa*, das zu *drepa* „schlagen“ gehört, auf verschiedene Weise erklärt. Vigfússon hat an das Schlagen der Harfe gedacht, F. Jónsson betrachtete es als das Lied, in dem von dem Erschlagen der Feinde erzählt wurde. Einleuchtender ist die Erklärung von S. Nordal, APhS 6 (1931), S. 144—149, der darin einen Hinweis auf die Einfügung der Stefstrophe sieht, vgl. *kvæði drepit stefjum*. — ²⁾ Vgl. Möbius, Germania 18 (1873), S. 129—147). — ³⁾ Vgl. A. Heusler, Altgermanische Dichtung S. 130.

47. Die drápa ist Zeitgedicht, weil sie die Taten der Gegenwart oder der nächsten Vergangenheit besingt. Wir wundern uns über die frostige Darstellung, über den Mangel an plastischer Erzählkunst, über die Schnörkel und Gemeinplätze. Aber der Gefolgsmann, der die Taten selbst miterlebt hatte, fand aus eigener Erinnerung die blutvolle und farbenreiche Realität, die hinter den andeutenden Worten der Skalden verschleiert lag. Kein Dichter konnte ja so beschreiben, wie es der Krieger erlebt hatte; aber wenn er in seiner feierlichen Sprache davon berichtete, daß der König mit seiner Flotte hinaussegelte oder sich in den Kampf stürzte, hat er gefühlt, wie ihm vor Stolz das Herz in der Brust schwellt.

Man hat die skaldische Kunst zutreffend mit der Ornamentik der Wikingerzeit verglichen. Die *dróttkvætt*-Strophe zeigt eine ähnliche Verflechtung der Satzteile, wie die Fibel die Verschnörkelung der Linie aufweist. Die Realität der Tierform ist in eine fast unentwirrbare Verschlingung von Linien aufgelöst, wie auch der begriffliche Inhalt des Satzes aus den durcheinandergewürfelten Teilen der Kennungen herausgesucht werden muß. Was uns als Unnatur erscheint, ist eben auch nur Ornamentik. Die Strophe ist eine Spange von Wörtern; sie ist ein geschlossenes Ganzes, in dem die einmal begonnene Linie zu ihrem Endpunkt zurückgebogen ist und nirgends weist sie über den Rahmen der Strophe hinaus. Das Tierornament überwuchert die ganze Fläche der Fibel und läßt nirgends einen offenen Raum; auch die Skaldenstrophe strotzt von bedeutungsschweren und reimtragenden Wörtern.

Solche Betrachtungen können dazu verführen, in diesen beiden Äußerungen des nordischen Kunstwillens ein besonderes Merkmal des germanischen Stilgefühls zu sehen. Wir stimmen denen bei, die vor solcher Vereinfachung des kulturellen Bildes warnen; in der Ornamentik hat das Liniengeflecht eine zeitlich und räumlich viel größere Ausbreitung als die Hoftonstrophe. Aber das hindert nicht, hier in beiden Fällen ein Stilgefühl festzustellen, das für die damalige germanische Welt charakteristisch war und mit einer eigentümlichen seelischen Beschaffenheit zusammenhängen muß¹⁾.

¹⁾ Vgl. Panzer, Römisches-germanisches Korrespondenzblatt 1921, S. 80ff.; A. Heusler, Die altgermanische Dichtung S. 135—136 und mein Die Welt der Germanen S. 217—220.

KAPITEL III

Die Wikingerzeit bis zur Landnahme Islands

48. Der älteste Dichter, von dem uns Strophen erhalten sind, ist BRAGI BODDASON. Als Stammvater späterer Geschlechter auf Island kann er den überlieferten Genealogien gemäß in der ersten Hälfte des 9. Jahrhunderts datiert werden. Das *Skáldatal* erzählt¹⁾, daß er auf die schwedischen Könige EYSTEINN BELI und BIQRN Á HAUGI Preislieder gemacht hat, und diese Mitteilung wird noch dadurch gestützt, daß nach der *Egilssaga*²⁾ sein Nachkomme ARINBJQRN erzählt haben soll, er habe in einer Nacht eine *Hofuðlausn* von zwanzig Strophen gedichtet, um den Zorn des Königs BJQRN zu beschwichtigen. Wichtiger ist aber, daß wir von einem andern Gedicht eine Reihe von Strophen kennen, und zwar von einem Lied, in dem er einen Schild, den er von einem König RAGNARR SIGURÐSSON (den das *Skáldatal* wohl unrichtig mit RAGNARR LOÐBRÓK gleichsetzt) bekommen hatte, beschrieben hat. Daneben kennen wir noch einige andere Strophen, deren Wert bedeutend geringer ist.

Diese Ragnarsdrápa gibt Anlaß zu mancherlei Problemen, deren Lösung ungemein schwierig ist. Sie zeigt die normale Form einer drápa, denn sie hatte ein stef, das die verschiedenen Teile voneinander trennt. Der Inhalt ist hauptsächlich die Beschreibung der einzelnen Felder des Schildes; auf diesen waren abgebildet 1. der Kampf von HAMÐIR und SQRLI in ERMANARICHS Halle, 2. die Sage von HILDR und dem Hjadningenkampf, 3. die Mythe von GEFRJÓN, die mit ihren Ochsen Seeland von Schweden lospflügt, 4. die Mythe von THORS Kampf mit der Weltschlange. Daneben gibt es noch einige Strophen, die zum Anfang des Gedichtes gehören.

Diese Bilder waren auf dem Schilde gemalt, wie aus dem Liede deutlich hervorgeht (*hreingróit steini* Str. 1 und *þat's fátt* Str. 4); es ist natürlich möglich, daß die Farben nur dazu gedient haben, einer Schnitzarbeit mehr Relief zu geben; wir kennen wenigstens manche Beispiele von der hochentwickelten Holztechnik der Nord-

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

Man hat an fremde Vorbilder für diese Dichtart gedacht. An erster Stelle denkt man an die klassischen Beispiele: ACHILLES' Schild in der *Ilias*, HERAKLES' Schild bei HESIOD, AENEAS' Schild bei VERGIL. Unmittelbarer Zusammenhang mit der klassischen Literatur ist aber für eine so frühe Zeit nicht wahrscheinlich zu machen³⁾. Noch weniger hilft uns der Nachweis, daß auch in der irischen Literatur Schildgedichte bekannt waren, denn dem Inhalt nach ist das einzige bewahrte Beispiel ganz anderer Beschaffenheit als die *Ragnarsdrápa*. Man könnte auch an einen Einfluß der fränkischen Literatur denken, in der der sogenannte *Titulus*, eine lateinische Beischrift bei Wandmalereien, in der karolingischen Zeit häufig bezeugt ist. Aber alle diese Hinweise auf fremde Parallelen bleiben eben nur Möglichkeiten, und die Wege der historischen Verbindung werden nicht sichtbar. Wir müssen uns also vorläufig damit zufrieden geben, daß Schilde mit darauf gemalten Bildszenen schon in der Wikingerzeit bekannt gewesen sind und als so kostbar betrachtet wurden, daß man sie zu einem Vorwurf der Poesie machte.

Die Echtheit der Überlieferung, daß die *Ragnarsdrápa* von BRAGI gedichtet sein soll, ist deshalb auch in Zweifel gezogen worden. Wenn man das Gedicht selbst in dieser Hinsicht befragt, halten sich die Argumente die Waage. Die metrische Form weist auf ein frühes Entstehen hin, weil die hendingen noch sehr unregelmäßig angebracht werden und die *dróttkvætt*-Strophe also noch nicht ihre feste Form bekommen hat (s. § 39). Die Sprache zeigt mehrere Formen, die sich mit dem hohen Alter des Liedes gut vertragen; demgegenüber überraschen die Fremdwörter, aus dem Irischen ein Wort wie *lung* „Schiff“, aus dem Englischen *sumbl* „Fest, Schmaus“, aus dem französischen *rósta* „Lärm, Krieg“; wie können schon im Anfang des 9. Jahrhunderts die Verbindungen mit Westeuropa so lebhaft gewesen sein, daß solche Wörter in die Dichtersprache aufgenommen werden konnten?

Noch befremdender aber ist die Kenningtechnik. Denn wir begegnen hier schon den verwickeltsten Umschreibungen, die überhaupt in der Skaldik vorkommen. Der Dichter hat namentlich viel Mühe auf die Ausdrücke verwendet, mit denen er das Schild, das ja Veranlassung zu dem Liede war, umschrieben hat; hier finden wir gerade sehr zusammengesetzte Kennungen, und zwar neben mythologischen Prunkstückchen wie *Þrúðar þjófs ilja blað* (Str. 1) oder *Svǫlnis salpenningr* (Str. 12), auch weithergeholte Vergleiche wie *segls saums andvanar Naglfara siglur* (Str. 5). Wir finden hier sogar auch schon Beispiele der Rätselkenningen; *ofljóst* sind *Foglhildr* für SVANHILDR (Str. 6) und *undirkúla Ala* für STEINN (oder EYSTEINN) in einer Strophe eines anderen Liedes (falls dieses mit Recht ihm zugeschrieben wird). Die Kenningtechnik war also schon zu hoher Blüte gelangt, als BRAGI seine Gedichte machte. Das ist nicht unvereinbar mit der frühen Zeit, in der er gelebt haben soll, wie wir schon in § 41 bemerkt haben. Aber es ist deshalb unmöglich, ihn als den Schöpfer der *dróttkvætt*-Strophe zu betrachten (wie man auf Grund der mangelhaften metrischen Form versucht hat), denn die Verwendung solcher Kennungen ist nicht einem Einfall des Augenblicks zuzuschreiben, sondern sie ist nur denkbar als eine Weiterbildung aus einfacheren Anfängen. Daß einige dieser Kennungen damals geradezu epochemachend waren, ersehen wir daraus, daß sie von Dichtern aus der Zeit von HARALDR HÁRFAGRI nachgeahmt wurden⁴⁾.

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

49. Es scheint mir auf Grund dieser Erörterungen nicht möglich, den Zweifel an der Echtheit von BRAGIS Strophen ganz zu beheben. Es bleibt befremdend, daß schon so früh die Skaldenkunst sich zu solcher Gekünsteltheit entwickelt hätte, und es ist überraschend, daß gerade das älteste Beispiel dieser Poesie schon so überreife Formen zeigt. Vielleicht wurde es deshalb von Geschlecht auf Geschlecht weitergetragen, weil es als Höchstleistung der Skaldik gegolten hat. Aber ihr müssen viele andere Dichter vorangegangen sein, die nicht nur die metrische, sondern auch die sprachliche Form allmählich ausgebildet haben. Vielleicht gibt die

Art von BRAGIS Kenningen einen Hinweis auf die Kreise, die für diese Entwicklung maßgebend gewesen sind: mehrere Kenningen beziehen sich auf Motive aus der Mythologie, und es wäre deshalb denkbar, daß sich im Götterhymnus eine ähnliche Pracht der Sprache entfaltet hat.

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

*ok borðróins barða
brautar þvengr enn ljóti
á haussþrengi Hrunnis
harðgedr neðan starði¹⁾.*

Die Situation ist gut gezeichnet; die Kenningen drücken die riesigen Kräfte der beiden Gegner glücklich aus, denn THOR, der eben im Begriff ist, mit seinem Hammer JORMUNGANDR's Kopf zu zerschmettern, wird als HRUNNIS Schädelspalter des Sieges gewiß sein, und das Schlangengeheuer kann in seinem kosmischen Ausmaß nicht besser beschrieben werden, als wenn wir in seinem Umkreis die Ruderschiffe auf und abgleiten sehen. Vorgestellt sind die Bilder und nicht geschaut, denn das Epitheton *borðróinn* lenkt die Gedanken von dem Ungeheuer nach dem Bild der auf dem Ozean fortstrebenden Schiffe ab. Aber wenn EINARR SKÁLALAMM die Wörter *borðróinn barða* in einer Stegreifstrophe wiederholt, beweist das wieder, wie sehr man diesen Ausdruck bewundert hat. So zeigt uns das erste Beispiel der skaldischen Kunst schon, daß wir die Voraussetzungen dieser Poesie erlernen müssen, ehe wir zu einem Urteil gelangen können.

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

50. Ein anderes Schildgedicht aus der Frühzeit der Skaldenpoesie ist uns von ÞJÓÐÓLFUR ÓR HVÍNÍ bewahrt geblieben. Von diesem Lied, das *Hauslǫng* genannt wird, sind 20 Strophen erhalten; es gibt ebenfalls eine Beschreibung der Darstellungen auf einem Schild, das ÞORLEIFUR HINN SPAKI dem Dichter gegeben hatte. Die Strophen behandeln ausführlich LOKIS Abenteuer mit dem Riesen ÞJAZI und THORS Kampf mit HRUNGNIR. Noch deutlicher als bei BRAGI sehen wir hier, daß ein Schildgedicht nicht eigentlich eine genaue Darstellung der auf dem Schilde gemalten Szene ist, sondern daß vielmehr diese Bilder nur Veranlassung sind für eine epische Behandlung der Mythe, die weit über den Inhalt der abgebildeten Szene hinausgeht.

Weil ÞJÓÐÓLFUR ausführlicher als BRAGI die Göttergeschichten behandelt, ist seine Darstellung lebendiger und voller. Selbstverständlich ist sie für Hörer bestimmt, die schon im voraus die Mythe genau kannten, und in gewählten Kenningen ausgedrückte Andeutungen können uns deshalb dunkel bleiben. Übrigens ist die *Hauslǫng* nach der Art der Behandlung der *Ragnarsdrápa* sehr ähnlich. Die metrische Form zeigt noch einige Freiheiten (Zeilen ohne *skothending*); die Kenningen sind mit verschwenderischer Fülle über die Strophen ausgestreut und zuweilen sehr verwickelt. So versteht es der Dichter, den Ochsen, den die Götter braten, als ÞJAZI in Adlergestalt zu ihnen kommt, nirgends mit dem einfachen Namen zu nennen, sondern mit den folgenden gekünstelten Umschreibungen anzudeuten: *árgefnar marr, tólhreinn, þrymseilar hvalr, okbjörn*. In den sieben Strophen, die von THORS Abenteuer mit HRUNGNIR handeln, finden wir nicht weniger als 11 Kenningen für diesen Gott, und es gibt daneben fast ebensoviele Umschreibungen für LOKI und einen Riesen. Die Art der Kenningen weist auch hier auf eine lange vorhergehende Kunstübung hin; *valkastar bǫrn mār* für „Adler“ ist nicht aus direkter Anschauung entstanden (wie das z. B. mit *Brtsings goða girðipjófr* für LOKI wohl der Fall sein kann), sondern eine Häufung von ineinander geschachtelten Kenningen. Damit soll nicht gesagt sein, daß der Dichter seine Umschreibungen erdacht hätte, ohne auf den Inhalt der Strophe Rücksicht zu nehmen; ganz im Gegenteil sehen wir, daß THOR im Anfang der HRUNGNIR-Mythe als Gott angedeutet wird (*Jarðar sunnr, Ullar mágr, Baldrs ofbarmi*), aber sobald der Kampf angefangen ist, häufen sich die Kenningen, in denen er Feind der Riesen heißt (s. z. B. in Str. 18).

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

ern at oggis barni
arnsúg, fadír Marnar.

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

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

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

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

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

Auf Grund dieser und anderer Erwägungen hat schon S. Bugge die übliche Zeitbestimmung des Gedichtes bestritten und ist zu dem Ergebnis gelangt, daß das *Ynglingatal* in der Mitte des 10. Jahrhunderts in England gedichtet worden sei²⁾. NECKEL ist sogar noch weiter gegangen und hat es als eine gelehrte Arbeit aus dem Anfang des 12. Jahrhunderts betrachtet, die man zum Schmuck einer *Ynglingasaga* gemacht haben sollte³⁾. Beiden Forschern ist gemeinsam der Gedanke, daß ein Lied dieser Art irische Vorbilder voraussetzt, weil dort der Brauch bekannt war, eine Gruppe von Menschen nach Todesart und Grabstätte in einem kunstvollen Gedichte nacheinander zu behandeln.

Wenn wir vorläufig von der Form absehen und uns nur auf den Inhalt beschränken, müssen wir feststellen, daß das Lied eine feste Tradition voraussetzt. Es mag richtig sein, daß im Anfang lauter Phantasieschöpfungen behandelt werden, daneben gibt es eine Reihe historischer Namen, die uns auch aus anderen, sogar nichtnordischen Quellen bekannt sind. Mit den ältesten dieser

historisch bezeugten schwedischen Fürsten AGNI, ALREKR, EIRÍKR gelangen wir sogar bis in das 5. Jahrhundert. Damit erhebt sich die Frage, wie sich diese Tatsachen im Gedächtnis so vieler Generationen haben erhalten können.

Wir haben schon bemerkt, daß wir das Lied aus SNORRIS *Ynglingasaga* kennen. Er erzählt von den dort erwähnten Personen mehr als aus den angeführten Strophen gefolgert werden kann; weil nun dieser selbe Stoff auch in der *Historia Norwegiae* (s. § 189) behandelt wird, hat F. JÓNSSON angenommen, daß diese beiden Darstellungen auf eine gemeinsame Quelle zurückgehen sollen, und daß diese Quelle nur eine isländische Saga aus dem Ende des 12. Jahrhunderts gewesen sein könne. SNORRI soll also nicht der Verfasser dieser Saga gewesen sein, sondern auch hier eine ältere Schrift mit gewissen Änderungen abgeschrieben haben⁴). Das verträgt sich nun zwar schlecht mit SNORRIS eigenen Worten in seinem *Prologus*, denn dort behauptet er, die *Ynglingasaga* geschrieben zu haben nach ÞJÓÐÓLFS Gedicht und dieses mit Mitteilungen weiser Männer angefüllt zu haben. Eine Saga, die schon das Gedicht paraphrasiert hätte, hat ihm also wohl noch nicht vorgelegen. Andererseits muß man annehmen, daß er mehr als nur das *Ynglingatal* hat zu Rate ziehen können.

Wie alt oder jung das *Ynglingatal* auch sein möge, es enthält jedenfalls historische Nachrichten, die mehr als ein halbes Jahrtausend zurückreichen und deshalb nur in gebundener Form bewahrt geblieben sein können. Die Art dieser Tradition läßt sich auch genau bestimmen: sie enthielt die Namen der fürstlichen Ahnen, die Umstände ihres Todes und den Ort, wo sie begraben worden sind. Solche Stoffe wurden in Merkversen überliefert; es ist also die Form einer *pula* (s. § 12), die dazu geeignet war. Den Schmuck mit den zahlreichen Kennungen hat diese alte *pula* wohl nicht gehabt: sie hat in schlichter Sprache diese Tatsachen mitgeteilt. Hat es eines irischen Vorbildes für Lieder solcher Art bedurft? Wäre das der Fall, so hätte ein solches Vorbild doch frühestens erst im 10. Jahrhundert wirken können, und damit stehen wir vor der unlösbaren Frage, wie die Todesart von Fürsten aus dem 5. Jahrhundert bis zu dieser Zeit hat bewahrt bleiben können. Denn es ist doch wohl undenkbar, daß man diese Mitteilungen damals einfach ersonnen haben sollte. Ist es erlaubt, für so frühe Zeit Merkverse dieser Art anzunehmen? Die Antwort scheint mir JORDANES zu geben, der eine Stammtafel der goti-

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

¹) Heusler, *Altgermanische Dichtung* S. 28 stimmt Bugge, *Bidrag* usw. S. 152 bei, der einen irischen Verstypus annimmt: einen Siebensilbler mit Einschnitt nach der dritten Silbe. — ²) *Bidrag til den ældste Skaldedigtnings Historie* (Oslo 1894) S. 108 ff.; auch schon Wadstein, *ANF* 11 (1895), S. 83—92: zwischen 1000 und 1135. — ³) *Beiträge zur Eddakritik* S. 389—413. Heusler sagt (in *Gelehrte Urgeschichte* S. 4), daß die Zweifel an dem hohen Alter dieses Gedichtes sich wohl nie werden beschwichtigen lassen. — ⁴) *ANF* 50 (1934), S. 184—195. — ⁵) *De origine actibusque Getarum* c. 13: *vel quis quo parente genitus est, aut unde origo coepta, ubi finem effecit.* — ⁶) Man hat dabei auch auf das Zeugnis der schwedischen Runeninschriften von Rök und Högby hingewiesen; s. auch E. Wessén, *Studier till Sveriges hedna mytologi och fornhistoria* (1924) S. 53—54.

52. Wir nehmen also an, daß das *Ynglingatal* eine skaldische Bearbeitung eines alten Merkgedichtes ist. Nun ist es fraglich, ob wir diese Bearbeitung in ihrer ursprünglichen Form kennen. Auffallend ist schon, daß die Zahl der Strophen, die die einzelnen Fürsten behandeln, so stark wechselt: von 1 bis 2½ Strophen. Daraus darf nicht gefolgert werden, daß wir hier nur die Trümmer eines alten Liedes vor uns hätten, in dem jeder König in drei Strophen behandelt wurde, wie das *Schück* angenommen hat; eher kann man sich denken, daß in der späteren Überlieferung eine alte kürzere Form durch Zutaten erweitert wurde¹). Dann darf man aber weiter annehmen, daß bei dieser späteren Bearbeitung der skaldische Charakter stärker betont worden ist, indem dieser junge Umdichter daran Gefallen gefunden hat, bestimmte Begriffe immer wieder durch andere Kenningen zu umschreiben.

Auch die Durchführung eines regelmäßigen *kviðuhátt*r könnte ihm zugeschrieben werden.

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

Das Gedicht wurde zu Ehren eines norwegischen Königs Rǫgnvaldr Heiðumhæri abgefaßt. Er war der Sohn von Óláfr Geirstaðaálfr, dessen Vater wieder Godrødr inn Gofuglāti war, den Snorri in seiner *Heimskringla* als *inn mikilláti* oder *veiðikonungr* bezeichnet. Dieser war auch der Großvater von Harald Schönhaar, so daß dieser und Rǫgnvaldr Neffen gewesen sind. Die geschichtlichen Quellen erwähnen diesen Rǫgnvaldr gar nicht; während der Regierung von Harald wird er also keine Rolle gespielt haben. Man könnte erwägen, ob er nicht schon gestorben war, als Harald seine Regierung antrat, also nach der jetzt üblichen Datierung um 875. Rǫgnvalds Vater Óláfr Geirstaðaálfr ist aus der ersten Heirat von Godrødr geboren und Haralds Vater Hálfðan Svarti aus der zweiten Ehe. Bei Godrøds Tod war Óláfr zwanzig Jahre, während Hálfðan erst ein Jahr alt war. Die beiden Halbbrüder hatten also ein sehr verschiedenes Alter, und zwar so sehr, daß Óláfs Sohn Rǫgnvaldr ungefähr gleichaltrig mit Haralds Vater gewesen sein soll. Als dieser 875 die Regierung antrat, konnte Rǫgnvaldr schon 30 Jahre alt sein, und weil wir nichts von dessen Kindern hören, dürfen wir vermuten, daß er ziemlich jung gestorben ist, also wohl noch ehe Harald Schönhaar zur Regierung gekommen war. Dann darf es uns nicht verwundern, daß die geschichtlichen Quellen von ihm nichts zu erzählen wissen²).

Ist König Rǫgnvaldr also historisch durchaus glaubwürdig, dann gilt das gleiche von dem Dichter Þjóðólfr, obgleich wir auch von ihm nicht mehr wissen, als Snorri uns mitteilt. Falls dieser das *Ynglingatal* für Rǫgnvaldr gedichtet hat, gehörte er also zu einer älteren Generation als Harald Schönhaar. Das *Ynglingatal* und noch deutlicher das *Haustlǫng* beweisen, daß um die Mitte des 9. Jahrhunderts die skaldische Kunst schon voll ausgebildet war. Das stimmt also vorzüglich zu Bragis Wirksamkeit im Anfang desselben Jahrhunderts; ich glaube also, daß die hin und wieder über die Geschichtlichkeit der ältesten Skalden geäußerten Zweifel nicht berechtigt sind, und daß die Anfänge der skaldischen Kunst

schon weit früher, sicherlich schon im 8. Jahrhundert anzusetzen sind.

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

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

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

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

Auch in der Form gibt es Unterschiede. Während der erste Teil aus einer Frage der Walküre (Str. 3) und einer neun Strophen langen Antwort des Raben (Str. 4—12) besteht, zeigt der zweite Teil den regelmäßigen Wechsel von Frage und Antwort. Weiter ist zu bemerken, daß im ersten Teil ausschließlich *málaháttir* vorkommt, im zweiten Teil aber eine ziemlich willkürliche Mischung von *málaháttir* und *ljóðaháttir*. Weil in der eddischen Dichtung das letztere Versmaß besonders für Gespräche geeignet ist, könnte man sich denken, daß bei der schärferen Durchführung der Gesprächsform der Dichter auch unwillkürlich aus dem *málaháttir* in den *ljóðaháttir* überging. Und schließlich die Überlieferung. Die Hauptquelle ist die *Fagrskinna*, denn sie enthält fast die ganzen *Hrafnsmál*; erst Str. 1—6, sodann mit der Bemerkung „zu demselben Liede gehörig“ Str. 15—23 und endlich Str. 7—11, die sie aber Þjóðólfr ór Hvíni zuschreibt. Als zweite Quelle kommt daneben die *Heimskringla* in Betracht; hier führt SNORRI die Strophen 6—11 und 14 an. Schließlich steht Str. 12 in der *Snorra Edda* und Str. 13 in der *Haraldarsaga* der *Flateyjarbók*, auch hier wieder dem Þjóðólfr zugeschrieben. Wenn man diese aus verschiedenen Quellen hergeholten Strophen in eine ziemlich befriedigende Reihenfolge bringt, hat man dadurch noch keineswegs die Sicherheit, daß damit ein ursprüngliches Ganzes wiederhergestellt worden ist; wieviel andere Strophen können im Laufe der Jahrhunderte untergegangen sein?

An die ursprüngliche Einheit dieser Fragmente vermag ich nicht zu glauben. Ich möchte mir die Entwicklung folgendermaßen denken. Kurz nach der Schlacht im Hafrsfjord hat ÞORBJÖRN ein Lied gemacht, und zwar in *málaháttir*. Darin hat er wohl nach eddischen Vorbildern eine Walküre und einen Raben miteinander reden lassen und den Vogel als Augenzeugen der Ereignisse auftreten lassen. Das war ein glücklicher Fund; die Bewunderung übermenschlicher Gestalten wie Walküre und Schlachtenvogel hat den Taten des Königs noch höheren Glanz verliehen. Ich möchte weiter annehmen, daß dieses Lied mit dem Lob des Gefolges endete, also mit Str. 15—17: natürlich muß der König seine Krieger reichlich belohnen, und der Dichter, der im Anfang schon die Gefolgsleute als „Ringenträger“ angeredet hatte, beschreibt

jetzt, wie sie mit den Gaben des Königs prunken³⁾. Dieses Lied muß einen stürmischen Jubel in der Halle hervorgerufen haben; wir besitzen aus der altnordischen Zeit wenig Gedichte, die nach dem humorvollen Ton der Beschreibung diesem Liede an die Seite gestellt werden können. Der Spott über die Feinde, die sich unter den Ruderbänken verkriechen oder über König Kǫtvi, der eine Insel als Schild benutzte, wechselt mit der Begeisterung für den jungen Helden ab, der als wahrer Seekönig das Julfest auf dem Schiffe feiern wollte und die daunengefüllten Fäustlinge verschmähte.

¹⁾ Das Gedicht ist in den Quellen (namentlich Fagrskinna und Heimskringla) ohne Namen überliefert; spätere Forscher haben es auch *Haraldsmál* oder *Haraldarkvæði* genannt. — ²⁾ Literatur-Historia I, S. 427—428. —

³⁾ Ob Str. 17 eine alte Strophe ist, bezweifle ich. Es ist schon auffallend, daß sie mit demselben Worte *reifa* anfängt wie die vorhergehende Strophe 16, und daß sie die Kampfbereitschaft der Männer hervorhebt, die aber hier am Ende der Schlacht weniger angebracht zu sein scheint. In dieser Strophe finden sich auch die Übereinstimmungen mit den *Atlamál*, die wir noch sogleich besprechen werden.

54. Dieser Erfolg hat den Dichter später veranlaßt, in derselben Form eine Art von Fortsetzung zu machen, in der er seine üble Laune über die neumodischen Spielleute aussprechen konnte. Aber er hat jetzt eine Form gewählt, die besser zu diesem anderen Inhalt stimmte. Hier wechseln Frage und Antwort regelmäßig, und das Versmaß ist freizügiger und spielerischer. In diesen Strophen fesseln uns besonders die kulturhistorischen Einzelheiten: die reiche Ausstattung der gefeierten Helden, die hervorragende Rolle der Berserker in der *hirð* und besonders das Gesindel der Gaukler und Possenreißer, die allem Anscheine nach für die Hofdichter gefährliche Mitbewerber waren. Die Namen dieser Spielleute weisen auf ausländische Einflüsse: *leikari* ist dem Niederdeutschen, *trúðr* dem Englischen entlehnt. Als Harald sich als König von ganz Norwegen einen dazu passenden Hofstaat bilden konnte, wird auch die Zeit für die Spielleute gekommen sein¹⁾.

Hat es eine Veranlassung zu dieser Erweiterung der älteren *Hrafnsmál* gegeben? Die Strophen 13—14, die über RAGNHILD handeln, sind nur schwierig in dem Gedichte unterzubringen. Sie gehören nicht zu der Beschreibung der Schlacht, weil die Heirat mit der dänischen Prinzessin doch wohl nicht so bald danach

stattgefunden hat. Dazu mußte erst die Macht von HARALD stärker gefestigt werden, ehe er daran denken konnte, um eine dänische Königstochter zu werben. Wieviel Jahre dazwischen gelegen haben werden, können wir nicht sagen, weil die Chronologie dieser Periode noch sehr im Argen liegt²). Aber die Feste bei dieser Heirat boten wohl die geeignete Gelegenheit, das alte Lied von der Hafrsfjordschlacht noch einmal vorzutragen, einige Strophen über die Königin hinzuzufügen³) und das herrliche Gefolge des Königs zu preisen. Vielleicht waren die Spielleute aus Dänemark mit der Prinzessin zu dem Heiratsfeste mitgezogen und hat ÞORBJÖRN — als ein zweiter STARKADD — darüber seinen Unwillen ausgesprochen.

Die *Hrafnsmál* hat eine Zwitterstellung zwischen dem Eddagedicht und dem skaldischen Preislied. Die reiche Verwendung von schmückenden Beiwörtern ist Merkmal der älteren lebensnäheren Poesie⁴); typisch skaldisch sind die Kennungen, die zuweilen recht verwickelter Art sind⁵). Wir dürfen wohl annehmen, daß diese mehr volkstümliche Art des Preisliedes mit ihren eddischen Anklängen und ihrem saftigen Humor eine ältere Stufe dieser Poesie darstellt, die durch die kunstvoll gedrechselte Kunst der *dróttkvætt*-Strophe verdrängt worden ist. So ist ÞORBJÖRNS Gedicht ein Beispiel einer im Schwinden begriffenen Dichtart, aber es hinterläßt deshalb auch bei uns den Eindruck, daß diese freiere und saftigere Form des Preisliedes nur zum Schaden der altnordischen Poesie vernachlässigt worden ist⁶).

So entstand aus den Voraussetzungen der damaligen Verhältnisse ein Lied, in dem mehrere Dichtarten sich miteinander vermischen haben: das alte einfache Preislied, die mythologische Einrahmung und die an ein Lehrgedicht gemahnende Beschreibung der *hirð*. Trifft unsere Vorstellung das Richtige, so können wir auch eine Steigerung der Formgebung beobachten. Das alte Lied von der Schlacht im Hafrsfjord hatte zwar das Rahmenmotiv des Gespräches, aber der Dichter hat diesen Redewechsel von Walküre und Raben nicht durchgeführt; im Schlußteil aber sehen wir nicht nur eine richtige Wechselrede, sondern auch das Bestreben nach harmonischem Bau: die Fragen der Walküre stehen immer in einer Strophe, die aus einem *málahátt*-Zeilenpaar und einer *ljóðahátt*-hemling besteht, und die beiden letzten Antworten des Raben zeigen ebenfalls Gleichheit des Strophenbaues (nämlich $\frac{1}{2}$ *málahátt*- und eine ganze *ljóðahátt*-Strophe). Auch

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

¹⁾ Nach den Untersuchungen von Sture Bolin, *Scandia* 12 (1939), S. 181—222 sollen die Wikingerzüge die Folge einer großen wirtschaftlichen Blüte Skandinaviens gewesen sein, als es im 9. Jahrhundert eine Mittlerrolle zwischen Westeuropa und dem Osten spielte. Die lebendigen Handelsverbindungen mit England und Deutschland können auch den dortigen Spielleuten den Weg nach dem Norden gewiesen haben. — ²⁾ Nehmen wir z. B. an, daß Eiríkr blóðøx, der Sohn von Harald und Ragnhild etwa 890 geboren wurde, so soll er schon 52 Jahre alt gewesen sein, als 942 sein Vater ihn als Mitregent einsetzte, und er soll sich Northumberland erobert haben, als er 57 Jahre alt war. Das ist doch nicht eben wahrscheinlich. — ³⁾ Auf spätere Hinzudichtung deutet auch die Wiederholung der Zeile *komungr enn kynstóri* aus Str. 7 in Str. 14. — ⁴⁾ s. Heinrichs, Stilbedeutung des Adjektivs im eddischen Heldenlied. — ⁵⁾ *Friggjar faðmbyggvir* für „Odin“ (Str. 12), *Svafnis salnæfrar* für „Schild“ (Str. 11; vgl. *Svafnis salpenningr* bei Bragi!), *Ymis hausreitir* für „Rabe“ (Str. 2). — ⁶⁾ In Str. 17 stehen die Zeilen *hqmllur at slíta en hái bríðla*, die merkwürdig zu *Atlamál* 37 *hqmllor slitnoðo, hár brotnoðo* stimmen. Daraus hat Genzmer ANF 40 (1924), S. 97—134 geschlossen, daß *Atlamál* diese Zeilen aus Þorbjörn übernommen haben soll, und daß dieser ein Atilied mit gerade diesen Zeilen gemacht hätte. Denn die Übereinstimmung mit dem Nibelungenlied soll die Ursprünglichkeit dieser Zeilen in einem eddischen Atilied dartun. Auch wenn die Gleichheit der Ausdrücke in den beiden Gedichten so groß wäre, daß man an einen unmittelbaren Zusammenhang zu denken genötigt wäre, folgt daraus noch keinesfalls, daß dieses ältere Atilied von Þorbjörn gedichtet und noch viel weniger, daß es zudem in demselben Jahre wie die *Hrafnsmál* entstanden sein sollte. Auch die Kenning *borðhqlkvir* in Str. 4 der *Glymdrápa* (vgl. § 55) erinnert an *hvilbedjar hqlkvir* in *Atlakviða* Str. 30! — ⁷⁾ Kuhn, PBB 63, S. 222 behauptet, daß Þorbjörn Heldenlieder gekannt haben soll, die aus einer westgermanischen Mundart übertragen waren, und daß er durch die metrischen Freiheiten dieser Poesie dazu gebracht wurde, *ljóðaháttir*-Strophen einzufügen. Wäre das richtig, so könnte man an dänischen Einfluß denken, denn diese Eigentümlichkeit tritt nur in dem meiner Meinung nach später hinzugedichteten Schlußteil auf.

55. ÞORBJÖRN ist aber nicht nur der Dichter, der in den volkstümlichen Versmaßen Vorzügliches geleistet hat, sondern auch derjenige, der — soweit wir jedenfalls, urteilen können — als erster das normale skaldische Preislied geschrieben hat. Das ist die *Glymdrápa*, die uns in trümmerhafter Überlieferung vorliegt; es sind nur 9 Strophen (von denen 2 helminge sind) bewahrt

geblieben. In diesem Liede werden die verschiedenen Großtaten von HARALDR HÁRFAGRI besungen: der Kampf mit Räufern und anderen Störern des Friedens, die zwei Seeschlachten in Møre, der Zug nach Gautland und nach den Inseln des Westmeeres. Wahrscheinlich hat er, wie A. HOLTSMARK¹⁾ annimmt, für jeden Abschnitt seines Gedichtes zwei Strophen gemacht; danach können wir die Zahl der verlorenen Strophen einigermaßen ermessen. Befremdend ist das vollständige Fehlen der Schlacht in Hafrsfjord, die wohl das wichtigste aller Ereignisse während HARALDS Regierung gewesen ist. Dafür kann man nicht als Erklärung auf seine frühere Behandlung dieser Schlacht in den *Hrafnsmál* hinweisen; wenn der Dichter die ruhmvollen Taten seines Königs in einem prunkvollen Lied hat feiern wollen, wird er wohl nicht die eigentlich entscheidende Schlacht ganz unerwähnt gelassen haben, nur weil er früher einmal darüber ein anderes Lied gemacht hatte. Das ist jedenfalls gar nicht selbstverständlich. Man kann sich aber leicht denken, weshalb gerade diese Strophen dem Gedächtnis der späteren Geschlechter entschwunden sind; man hatte eben für diese Schlacht weit ausgiebigere Quellen und zwar in der anschaulichen Beschreibung, die ÞORBJÖRN selber in seinem älteren Gedichte davon gegeben hatte. Das skaldische Preislied enthält ja meistens nur sehr allgemeine Andeutungen über Kämpfe und Kriegszüge; die Kennungen ersticken das malerische Detail und sind für die späteren Geschichtsschreiber deshalb auch fast wertlos.

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

Die *Glymdrápa* ist ein Preislied mit einem festlichen Klang. Die Kennungen glitzern in den Strophen wie die Edelsteine in einer Fibel der Wikingerzeit; ihre Zahl ist groß und ihre Form zuweilen sehr verwickelt; von mehreren ist die richtige Erklärung noch nicht gelungen. Aber erstarrt sind diese Umschreibungen gar nicht; es haftet noch etwas von der Bewegtheit der darunter liegenden Gedanken an diesem Spiel mit Wörtern, und ein maleri-

sches Adjektiv kann das statische Bild plötzlich in Fluß bringen. Eine Kenning wie *øxa rymr* ist ein totes Bild, aber wenn der Dichter sagt *reiddra øxa rymr*, so sehen wir die Äxte dröhnend aufeinander-schlagen. Dieselbe Strophe 7 hat für „Kampf“ die Umschreibung *flugbeiddra vígra sǫngr*, und sie beschreibt die Schwerter als *svartskyggð*. Das Auge des Künstlers sieht das Schlachtgetümmel mit hellen Farben und erlebt es als einen Zusammenprall von Menschenkörpern und Waffen.

Das Gedicht macht aber auch den Eindruck einer gewissen Schwerfälligkeit. Es hat dem Dichter augenscheinlich Mühe gekostet, die Strophen so zu dreheln, daß auch den strengsten Forderungen des *dróttkvætt* Genüge geleistet wurde. Darauf könnte schon eine gewisse Einförmigkeit der Sprache hinweisen: dasselbe Wort wird zuweilen in zwei aufeinanderfolgenden Strophen wiederholt²⁾. Die Kenning *randa rǫdd* (Str. 4) wird gesteigert zu *vígra sǫngr* (Str. 7). Die schwerfällige Art mehrerer Umschreibungen ist wohl eine Folge der schwierigen Verstechnik; ihre Deutung wird noch durch die unübersichtliche Form des Satzzusammenhanges beeinträchtigt. In einer Strophe wie der 8. werden verschiedene ziemlich kurze Sätze durcheinander gewürfelt und ein Wort bleibt als Splitter irgendwo vereinzelt stehen, nur weil es als hending dort zu fungieren hatte³⁾.

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

Denn wir können auch feststellen, daß die *Glymdrápa* auf spätere Dichter Einfluß geübt hat, und zwar nicht nur auf Skalden des 10. Jahrhunderts, wie HALLFRØÐR⁵⁾ und EINARR SKÁLAGLAMM⁶⁾, sondern auch auf christliche Dichter des 12. Jahrhunderts⁷⁾. Dadurch ist die Bedeutung dieses Gedichtes für die altnordische Poesie gesichert. Das Preislied, das schon durch seinen Namen den Kampflärm, von dem es mit begeistertem Lob spricht, andeutet, war ein Prunkstück der ältesten Skaldenkunst.

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

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

Die *Skáldasaga* erzählt ein Abenteuer von den drei Skalden AUÐUN, QLVIR und ÞORBJÖRN. Sie sollen um die Gunst von INGE-BORG, der reichen Witwe von Hustad in Nordmøre, geworben haben, und um sich von ihrer Aufdringlichkeit zu befreien, hat sie die Werber in einer Nacht nacheinander zu sich kommen lassen und gesondert eingesperrt. Jeder der Skalden soll auf dieses schmählische Abenteuer eine Strophe gedichtet haben, die in der Saga mitgeteilt werden. Schon längst hat man nachgewiesen, daß der Inhalt der Saga ein im Mittelalter weit verbreiteter Novellenstoff ist³); damit ist aber die Erzählung als unhistorisch zu betrachten, und die Strophen müssen spätere Ausschmückung der Saga sein. Von AUÐUN ist weiter nichts bewahrt als eine Halbstrophe, die in der 3. grammatischen Verhandlung angeführt wird als ein Beweis für die Freiheit, statt *mega* eine Form *megja* zu verwenden, wenn die richtige Bildung der hending das fordert; von dieser Freiheit finden wir aber nirgends in der Skaldik ein Beispiel. Die Strophe ist schwer zu erklären und enthält recht sonderbare Kennungen⁴).

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

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

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

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

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

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

57. Während der Regierung von HARALDR HÁRFAGRI hat die Kolonisation von Island stattgefunden. Die Überlieferung stellt es so hin, daß diese Landnahme gerade durch HARALDS Machtpolitik veranlaßt wurde und bringt sie in einen Zusammenhang mit seinem Sieg im Hafrsfjord (um 885). Ob diese Annahme richtig ist, lassen wir dahingestellt; uns interessiert nur, daß ein beträchtlicher Teil der westnorwegischen Bevölkerung, und darunter namentlich zahlreiche führende Bauerngeschlechter, nach Island ausgewandert sind. Im Laufe eines halben Jahrhunderts wird hier ein Volkstum gebildet, das seiner Grundlage nach hauptsächlich norwegischer Art war und deshalb auch die dort blühende Kultur mitgenommen hatte. Aber daneben wirkt ein bedeutender Einfluß aus den Wikingerstaaten von England und Irland; mehrere Kolonisten sind nicht unmittelbar aus Norwegen gekommen, sondern erst nach einem oft längeren Aufenthalt auf den britischen Inseln. Die Bevölkerung zeigt sogar einen nicht unbedeutenden keltischen Einschlag, weil die Einwanderer nicht nur mit irischen Weibern verheiratet waren, sondern auch keltische Sklaven mit sich nach Island brachten.

Inwieweit Einflüsse der irischen und angelsächsischen Kultur maßgebend für die Weiterentwicklung der Kunst auf Island gewesen sind, läßt sich schwer bestimmen; wir werden auf diese Frage noch mehrfach zurückkommen. Für die Skaldik kann aber dieser Einfluß kaum von Bedeutung gewesen sein.

In Norwegen geht die Hofdichtung in den alten Geleisen weiter; sie blüht besonders am Hof der norwegischen Könige, also der Söhne HARALDS, wie EIRÍKR BLÓÐØX und HÁKON AÐALSTEINSFÓSTRI, aber auch die beiden Jarle von Hlaðir SIGURÐR und HÁKON haben mehrere Dichter an sich zu ziehen vermocht. Unter diesen Skalden finden wir noch einige Norweger wie GUTTORMR SINDRI und EYVINDR SKÁLDASPILLIR, aber daneben treten mehrere Isländer auf wie EGILL, HALLFRÖÐR, KORMÁKR und GLÓMR GEIRASON. Bald wird die Zeit kommen, daß wir nur noch von isländischen Skalden hören und die Norweger sich an dieser Kunst nicht mehr zu beteiligen scheinen.

Man hat daraus sogar gefolgert, daß das höfische Preislied nur noch von Isländern gepflegt wurde. Die Erklärung sollte diese sein, daß die Auswanderung so vieler hervorragenden und hochentwickelten Bauernsippn nach Island einen solchen Rückgang des kulturellen Lebens im Mutterland herbeigeführt hätte, daß eine so schwierige Kunst wie das Skaldenlied nicht mehr gedeihen konnte. Demgegenüber wäre Island die Pflegestätte der alten Tradition geworden, besonders weil einige kunstbegabte Geschlechter dorthin ausgewandert waren.

58. Das kann aber nicht richtig sein. Schon allgemeine Erwägungen dürften uns davon überzeugen, daß an den Höfen der norwegischen Könige, wo das höfische Preislied sich so großer Teilnahme erfreute, auch die einheimischen Dichter zu einem Wettbewerb mit den isländischen Skalden angeregt worden sind. Hofskald war eine so ertragsreiche und ehrenvolle Stellung, daß kunstbegabte Norweger sicherlich um die Gunst der Könige geworben haben. Wie hätte auch diese schwierige Kunst noch viele Jahrhunderte Verständnis in den norwegischen höfischen Kreisen finden können, wenn nur Ausländer sie dort geübt hätten? Nun wissen wir, daß sogar die Könige selbst *lausavísur* zu machen verstanden und die verwickelten Regeln dieser Kunst ausgezeichnet kannten, deshalb auch ihr Urteil über die vorgetragenen Lieder mit Sachkenntnis fällen konnten¹). Gelegentlich hören wir auch, daß einfache Bauern in Norwegen eine kunstgerechte *vísa* dichten konnten. Es kann kein Zweifel daran sein, daß die Skaldik in Norwegen nicht weniger geblüht hat als auf Island.

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

lautet selbstverständlich: eben weil es eine isländische Tradition war. Die Preislieder sind hauptsächlich als Liederinlagen der Königs-saga überliefert worden, und es ist einleuchtend, daß man sich auf Island nur der Gedichte der Einwohner erinnerte, weil kein Isländer es für der Mühe wert erachtet hat, Lieder seiner norwegischen Mitbewerber auswendig zu lernen, und weil man auf Island keine Veranlassung dazu hatte, von Geschlecht auf Geschlecht diese norwegischen Lieder weiterzugeben. Hätte auch Norwegen wie Island eine Zeit erlebt, in der die einheimischen Traditionen aufs Pergament gelangten, wir hätten sicherlich der isländischen Skaldik eine norwegische zur Seite stellen können.

Deshalb konnten also nur diejenigen norwegischen Skalden im Gedächtnis fortleben, die während oder vor der Zeit der Landnahme Lieder gedichtet haben, und zwar nur dann, wenn sie erstens Ereignisse behandelten, die bedeutend genug waren, um in der isländischen Tradition bewahrt zu bleiben, und wenn zweitens besondere Umstände ihr Gedächtnis auf Island fortleben ließen. Das war der Fall, wenn Nachkommen solcher Dichter nach Island gezogen waren und deshalb die Erinnerung an den berühmten norwegischen Vorfahr in ihrer Familie gepflegt wurde; hier sind BRAGI BODDASON und ÖLVIR HNÚFA zu nennen. Weiter die Skalden, die über norwegische Fürsten gedichtet haben, als es noch keine isländische Dichtkunst gab; dazu gehören also besonders die für Island so bedeutende Person von HARALD SCHÖNHAAR und seine Zeitgenossen, wie die Hlaðajarle. Hierbei muß in Betracht gezogen werden, daß ihre Poesie auch in einer einheimisch-norwegischen historischen Tradition fortlebte²⁾ und später in der Schreibzeit ebenfalls in die isländische Historiographie einmündete.

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

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

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

Das Lied steht also ganz auf dem Boden der heidnischen Anschauungen, obgleich wir annehmen dürfen, daß EIRÍKR, jedenfalls offiziell, schon zum Christentum übergetreten war. Der Dichter hat deshalb seine Darstellung vielleicht überspitzt und dem EIRÍKR eine Apotheose bereitet, wie sie kaum ein zweiter Fürst bekommen hat. Dennoch setzt der Dichter gewiß eine alte Tradition fort; das beweist schon ein an sich unbedeutendes Detail: die Namen der Sprechenden werden nach der ersten Halbzeile in einer außerhalb des metrischen Schemas stehenden Bemerkung angedeutet; eine Methode, die wir auch in Eddaliedern und in dem althochdeutschen *Hildebrandslied* finden. Das ist also sicherlich eine alte Gewohnheit. Die Mischung der Versmaße hat dieser Dichter nicht regellos verwendet; nur die Einleitung steht in *málahátt*, aber die übrigen Strophen, die alle Gespräche enthalten, sind ausschließlich in *ljóðahátt* abgefaßt. Die einfache Sprache, den mäßigen Gebrauch von Kennungen hat das Lied mit der Eddapoesie gemeinsam; der Dichter scheint besonders den Einfluß von Liedern wie *Hávamál* und *Valþrúðnismál* erfahren zu haben; aber auch Spuren der *Helgilieder* hat man nachweisen wollen¹).

Es ist behauptet worden²), daß wir nur ein Fragment dieses Liedes besitzen; der Umfang von 7 Strophen scheint zu klein für

ein richtiges Preislied, und der Wortlaut der *Fagrskinna* könnte darauf hindeuten, daß diese Quelle nur den Anfang des Liedes mitteile³⁾. Dennoch kann man sich kaum vorstellen, was das Lied noch weiter enthalten haben soll als den uns bewahrten Inhalt; nach seinem Einzug in Walhalla und nach den stolzen Worten, daß er ein Gefolge von fünf Königen mitbringe, erwartet man doch wohl nicht einen ausführlichen Bericht über Eiríks Heldentaten. Ich möchte LEE HOLLANDER zustimmen, der meint, daß diese Strophe so monumental großartig wirkt, daß man danach nichts mehr erwarten könne⁴⁾.

Ein Dichter, der dem gefallenem Herrscher ein so überschwengliches Lob spendet, steht ihm nicht gleichgültig gegenüber. Man hat das Lied frostig und reserviert genannt; hier soll kein Gefühlston klingen, nur die sachliche Mitteilung der Ereignisse in Walhalla. Eiríkr wird nur als tapfrer Krieger gepriesen; andere menschliche Eigenschaften werden nicht erwähnt. Das beweist aber keinesfalls, daß der Dichter nur ein obligatorisches Lob spendet haben sollte; das Einzige, was seinem Helden den Eintritt in Walhalla sichern konnte, waren eben seine kriegerischen Taten, deren Lob der Dichter sogar dem obersten Kriegsgotte selber in den Mund legt. Weil die Szene in die mythische Welt verlegt wurde, war für menschliche Werturteile kein Platz; aber wie hätte man einen Menschen herrlicher preisen können als dadurch, daß ODIN ihn für den drohend herannahenden Kampf mit den Mächten der Ragnarök braucht? Wenn der Gott gesprochen hat, soll der Mensch schweigen; es war ein fast verwegener Gedanke des Dichters, sich selbst an die Stelle des richtenden Gottes zu setzen und dem König seinen Platz unter den Einherjar anzuweisen.

Daneben bedeutet das Lied aber auch ein letztes, ernstes Wort des Heidentums über den rätselvollen Gott, der mit einer den Menschen unverständlichen Treulosigkeit das Schlachtenglück lenkt. Das Grübeln über den Gegensatz zwischen der göttlichen Natur ODINS und seinem unerschütterlichen Schicksalsspruch hat schließlich zu einer Lösung geführt, in der sein Wankelmuth die letzte Rechtfertigung fand. Das war ein tiefes und verständnisvolles Wort, das dieser unbekannte Dichter über ODIN gesprochen hat⁵⁾, ganz von demselben Geist erfüllt wie die *Völuspá* (s. §§ 89—90).

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

3) Fgr 27: *ok hæfr súd*. Auch wenn man ein Lied vollständig anführen will, kann man ja sagen: und so hebt es an. Von den fünf Königen, die Str. 7 erwähnt, nennt Hkr I, 172 die Namen; daraus schließt G. Storm, Snorre Sturlassóns *Historieskrivning* (Kopenhagen 1873) S. 123, daß Snorri mehr Strophen gekannt haben muß. — 4) APhS 7 (1932), S. 249—257. — 4) Vgl. W. Gehl, *Der germanische Schicksalsglaube* S. 112.

60. Als einige Jahre später, 961, EIRÍKS Bruder HÁKON ADALSTEINSFÓSTRÍ, der ihn des norwegischen Thrones beraubt hatte, gestorben war, wurde auf diesen König ein Loblied gedichtet, das ebenfalls dessen Empfang in Walhalla beschreibt. Der Dichter ist EYVINDR SKÁLDASPILLIR, ein Mann aus einem vornehmen Geschlecht in Hálogaland und sogar mit König HARALD SCHÖNHAAR verwandt; er war der letzte norwegische Dichter, von dem wir Kunde haben.

Die *Hákonarmál* sind stark von den *Eiríksmál* beeinflusst. Auch hier wieder die Vermischung der beiden Versarten, die aber etwas anders verteilt sind in Hinsicht auf den Inhalt der Strophen. Der *ljóðaháttir* ist für die Gespräche bestimmt, aber auch für die eigentlichen Lobspendungen, während die Beschreibung der Schlacht bei Stord ganz in *málaháttir* gedichtet wurde. J. SAHLGREN hat zu beweisen versucht¹⁾, daß hier eigentlich zwei Lieder vorliegen sollten, und zwar ein Lied, das nur die Schlacht bei Stord behandelte, und ein zweites, das eine Nachahmung der *Eiríksmál* war. Mir scheinen seine Überlegungen bewiesen zu haben, daß diese beiden Teile nicht aus einem Guß entstanden sind; die beiden Teile sind nicht glücklich miteinander verbunden, und es befremdet, daß die Walküren, die in den ersten beiden Strophen auftreten, erst in Str. 10 zu reden anfangen. Dazwischen liegt die Beschreibung der Schlacht, die sich von dem übrigen Gedicht nicht nur durch das Versmaß, sondern auch durch die reichliche Verwendung von Kennungen unterscheidet. Es wäre möglich, daß EYVINDR unmittelbar nach der Schlacht ein Lied in *málaháttir* gedichtet hat; als aber kurz darauf der König an einer in der Schlacht erhaltenen Wunde gestorben war, kam er auf den Gedanken, ihn mit einem Preislied zu ehren, wie es seinem Bruder EIRÍKR kurz vorher gespendet worden war, und damit die Schlachtstrophen zu verbinden.

Die beiden Teile der *Hákonarmál* unterscheiden sich durch Inhalt, Versmaß und dichterischen Stil; sie haben sich auch ver-

schiedene Vorbilder gewählt, die beide zur Gattung der eddischen Lieder gehören. In dem *málahátttr*-Lied sind deutliche Spuren der *Bjarkamál* (s. § 74) nachzuweisen¹⁾; diese fehlen aber in dem *ljóðahátttr*-Teil, der sich ganz wie die *Eiríksmál* an die ethisch-religiöse Eddapoesie anschließt: hier finden wir den Einfluß von *Hávamál*, *Völuspá* und *Grimnismál*. EYVINDR hat nicht zu verbergen versucht, daß er die *Eiríksmál* nachahmte, denn nicht nur entlehnte er diesem Gedicht die ganze Vorstellung des Empfanges in Walhalla, sondern er gebraucht dabei dieselbe Verszeile *gangið í gogn grami* (Str. 14 = *Eiríksmál* Str. 5). Wir dürfen also wohl annehmen, daß er geglaubt hat, das ältere Lied verbessern zu können, und wir müssen deshalb untersuchen, ob ihm das gelungen ist.

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

61. Den Anfang bildet das Motiv von Walküren, die während der Schlacht sich über den kämpfenden Heeren befinden und die Entscheidung bestimmen. Das Vorbild für diese Szene darf man suchen in den Helgiliedern, wo aber (jedenfalls in den uns erhaltenen aus späterer Zeit stammenden Gedichten, s. §§ 126 u. 127) die Walküre zu gleicher Zeit die Geliebte des Helden ist, und noch mehr in den *Hrafnsmál* (s. § 53), wo nach der Schlacht Rabe und Walküre miteinander über die Ereignisse reden. Bald aber lenkt der Dichter in die Spur der *Eiríksmál* ein. Aber die Szene ist nicht nur Walhalla, sondern sie wechselt: erst das Schlachtfeld und dann ODINS Wohnung.

Das gibt dem Dichter Veranlassung, nicht über den toten König reden zu lassen, sondern ihn selbstredend einzuführen. Den Zweifel an ODINS Gerechtigkeit, weil er den Tod eines so tapferen Helden veranlaßt hat, spricht in den *Eiríksmál* SIGMUND aus, in EYVINDS Lied aber der König selbst. Das macht die Frage viel stärker auf das menschliche Schicksal bezogen; hier kann eine Verweisung auf ODINS Pläne mit Hinsicht auf den Weltuntergang keine gültige Antwort sein, und jetzt wird der Sieg des Volkes als Rechtfertigung für des Königs Tod hingestellt (Str. 12). EYVINDR läßt das Motiv des grauen Wolfes nicht ganz fallen, sondern verwendet es

in Str. 20 in den Worten „kein ebenso guter König wird jemals in Norwegen herrschen ehe der Fenriswolf losbrechen wird“. Während also der Dichter der *Eiríksmál* die Ragnarök als eine in Sehweite gekommene Weltkatastrophe betrachtet und an deren baldiges Eintreffen glaubt, ist sie für EYVINDR nur eine auf Ewigkeiten verschobene Möglichkeit. Im heidnischen Glauben steht dieser Dichter fest verankert; er lobt HÁKON, der doch ein Krypto-Christ gewesen war, als den Beschützer der heidnischen Heiligtümer (Str. 18) und überhöht ihn sogar noch beträchtlich über EIRÍKR, indem er nicht zwei Helden wie SIGMUNDR und SINFJÖTLI, sondern die Götter BRAGI und HERMÓÐR ihm entgegenziehen läßt.

Die *Eiríksmál* atmen in der reinen Luft von Walhalla; hier walten die Götter, hier wird das Schicksal der Menschen bestimmt. Ganz anders in EYVINDS Lied: der Schauplatz ist das Schlachtfeld, auf dem der König verblutet, und in den letzten Augenblicken seines Lebens wird er durch die rätselhafte Gestalt des Kriegsgottes gemartert. Ihm graut vor ODIN, der ihm übelgesinnt scheint (Str. 15); das stolze Gefolge überwundener Könige, mit dem EIRÍKR frohlockend in Walhalla eingezogen war, verwandelt sich in das Bild der acht Brüder, die HÁKONS Ankunft in ODINS Wohnung erwarten. Auch hier wieder der Versuch, ein Wort des Trostes zu finden, und zwar nicht nur für den sterbenden König selbst, sondern auch für sein verwaistes Volk. Denn das ist der scharfe Unterschied zwischen den beiden Brüdern: der eine fällt in fremdem Land, das er mit der Gewalt der Waffen erworben hat, der andere in der Mitte des eigenen Volkes. Hier klingt der Ton des Schmerzes um den Verlust des guten Königs, der die Tempel beschirmt und dadurch den Segen der Götter für sein Land erworben hatte: *hans aldar mun æ vera at góðu getit* (Str. 19). Deshalb schließt dieses Lied nicht mit dem Einzug der Helden in Walhalla, sondern mit dem schmerzlichen Bild des öden Pfades nach der Königshalle¹⁾.

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

denn sein persönliches Gefühl für den verstorbenen König läßt ihn einen ganz anderen Standpunkt wählen als den Dichter der *Eiríksmál*, der ganz in der Tradition des unpersönlichen Gefolgschaftsliedes stecken geblieben ist. Wie Vogt das treffend bemerkt hat: hier herrscht die gedämpfte Stimmung der Trost suchenden Trauer, hier fühlen wir die Spannung zwischen Besitz und Verlust. Der Rahmen des Totenpreisliedes ist gesprengt, weil er das eigene Erleben in dieser sich selber überlebenden Kunstform hat mitklingen lassen. Es ist ein großes Unrecht, EYVINDR wegen der Nachahmung des alten Liedes *skáldaspillir* zu nennen, es wäre denn, daß man den Namen so deutet, daß er durch sein Lied den Ruhm des früheren Dichters verdunkelt hat³⁾.

1) Die letzte Strophe 21 betrachte ich als eine spätere Erweiterung. Das Zitat aus *Hdvmál* Str. 76—77 scheint mir eine zu direkte Verwendung eines Eddaliedes, und die Bemerkung über die *heidin goð* hat nur Sinn, wenn sie auf die christliche Religion Bezug nimmt. Die letzte Zeile *morg es þjóð of þéud* scheint mir eine Anspielung auf die Gewaltherrschaft der Eiríkssöhne zu sein und auch deshalb aus späterer Zeit als die eigentliche *Hákonarmál* zu stammen. — 2) In technischer Hinsicht ist zu bemerken, daß sein *málaháttr*-Vers größere Regelmäßigkeit zeigt als bei den älteren Dichtern. Die Häufigkeit der Kreuzalliterationen (nach B. Sjørös, *Málaháttr* S. 135 etwa 16% von allen Verspaaren) zeigt das Bestreben, den Vers klangvoller zu gestalten. — 3) Vgl. über dieses Gedicht: W. H. Vogt, *Islandforschung I*, 197—200; Paasche, *Norsk Literaturhistorie I*, 175—181; M. Olsen, *Festschrift Gran* (1916) S. 1—9 = *Norrøne Studier* S. 204—212; J. Sahlgren, *Eddica et Scaldica I*, 41—109.

62. Am Ende seines Lebens hat er ein Preislied auf den Ladejarl HÁKON gedichtet, nachdem dieser 994 die Jómswikinger in der Schlacht vom Hjørungavágr (jetzt Liavaag) glücklich überwunden hatte. Nach dem Tode von HÁKON AÐALSTEINSFÓSTRI war HARALDR GRÁFELDR, ein Sohn von EIRÍKR BLÓÐØX König geworden; das Geschlecht der Ladejarle war ihm aber feindlich gesinnt. SIGURDR HÁKONARSON war in seinem Haus zu Ogló (bei Trondheim) von König HARALDR verbrannt worden, aber dessen Sohn HÁKON rächt sich an ihm und bekommt aus den Händen des dänischen Königs HARALDR GORMSSON die norwegische Krone. In dieser wechselvollen Zeit hatte EYVINDR sehr kühle Beziehungen zu HARALDR GRÁFELDR und ging schließlich in den Dienst der Ladejarle über. Als ein Glied dieses Geschlechts König von Norwegen geworden war, sollte der Hofdichter das Lob dieser Jarle mit

volleren Tönen klingen lassen: er machte ein Lied, in dem er das Jarlengeschlecht bis auf seinen göttlichen Ursprung zurückführte. Er wählte als sein Vorbild das *Ynglingatal* (s. §§ 51—52); die Anlage des Gedichtes, die Behandlung von Art und Ort des Todes der Ladejarle, das Versmaß (*kviðuháttir*) hat er diesem älteren berühmten Liede entlehnt. Auch in diesem Falle war EYVINDR also ein *skáldaspillir*, aber wir gehen wohl nicht fehl, wenn wir dieses Lied als eine bestellte Arbeit betrachten, die die Ebenbürtigkeit der Ladejarle mit dem alten Königsgeschlecht beweisen sollte. Der Dichter war deshalb an das Schema des vorbildlichen Liedes gebunden.

Das Háleygjatal ist nur fragmentarisch bewahrt geblieben, teilweise als Verseinlage der Königssaga, teilweise in der *Snorra Edda*. Wir bekommen deshalb keinen vollständigen Eindruck von dem Gedichte, aber was überliefert ist, genügt, um den Charakter des Liedes erkennen zu lassen. Es ist, wie der Dichter selber sagt, ein Preislied wie eine Steinbrücke (Str. 16); von Sohn auf Vater steigt die Geschichtslinie empor bis zu dem höchsten Gott ODIN, der in Urzeiten mit SKADI den Ahn SÆMINGR erzeugt hatte¹⁾. Damit werden die Ladejarle auf gleiche Stufe wie die Könige gestellt; es ist wohl eine neue Fiktion, die EYVINDR propagieren will, denn aus anderen Quellen hören wir von göttlichen Schützern dieses Geschlechtes, die weit unter den Göttern stehen: noch in der Schlacht gegen die Jómswikinger ruft HÁKON die Hilfe von ÞORGERÐR HQLGABRÚÐR an²⁾.

Ursprüngliches darf man in einem solchen Gedicht kaum erwarten. Der Dichter soll Namen und trockene Tatsachen berichten; nur in der Wortwahl kann er eigene Wege gehen. In dieser Hinsicht ist das Háleygjatal ein typisches Prunkstück der Hofkunst; die Strophen sind mit zahlreichen Kennungen geschmückt, und diese hat der Dichter nicht alle selbst erfunden; nachweisbare Quellen sind Götterlieder³⁾ und besonders Þjóðólfs *Ynglingatal*⁴⁾, wohl auch einige ältere Skalden⁵⁾. Die Wiederholung bestimmter Kennungsformen dürfte auch beweisen, daß des Dichters Erfindungsgabe bei seinem hohen Alter geschwächt war⁶⁾. Demgegenüber zeigt er in der Variation des Begriffes „Dichtung“ in den Eingangstrophen eine erstaunliche Gewandtheit und bringt er einige Beispiele für *ofljóstr*⁷⁾. Bemerkenswert ist schließlich, daß er in zahlreichen Fällen mit einem Satz die Helminggrenze überschreitet⁸⁾; ob das nachlässiges Formgefühl ist oder ein selbstbewußtes Sprengen alter Regeln, läßt sich nicht entscheiden.

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

63. In seinem langen Leben hat EYVINDR mehr Lieder gedichtet, als die Überlieferung uns bewahrt hat. Er soll eine drápa auf alle Isländer gedichtet haben, die so sehr bewundert wurde, daß jeder Bauer ihm dafür Skaldenlohn spendete. Als das Silber auf dem Allthing gesammelt wurde, beschloß man, daraus eine Spange zu schmieden; EYVINDR ließ aber das Prunkstück zerschlagen und kaufte damit einen Bauernhof¹⁾. Daneben steht eine andere Erzählung: während eines Jahres, das Mißwuchs und Hungersnot brachte, wie es unter der Regierung HARALDR GRÁFELDS öfters vorkam, mußte er die Spange verkaufen, um dafür Heringe zu erwerben; zwei *lausavísur* bewahren eine Erinnerung daran²⁾. Sie sind in stark ausgeprägtem Skaldenstil geschrieben, aber nur um dadurch den scherzhaften Ton hervorzuheben; hier haben wir ein Beispiel dafür, daß ein Dichter weithergeholte Umschreibungen dazu benutzt, seine Kunstfertigkeit bestaunen zu lassen³⁾. Den Gedanken, daß er seine Pfeile für Heringe habe eintauschen müssen, hat der Dichter mit überlegenem Humor so ausgedrückt, daß er die Pfeile als Heringe, die aus der Hand des Meisterschützen EGILL herausschießen, und die Fische wieder als schlanke Meerpeile bezeichnet⁴⁾.

Andere *lausavísur* haben Beziehung auf Ereignisse im Leben der norwegischen Könige, in deren Dienst er gestanden hat. Die Strophen, die er über die Schlacht bei Stord (um 990) gedichtet hat, können unmöglich während des Treffens entstanden sein; vielleicht gehören sie zu einem Lied, das er über diese Schlacht gedichtet hat; sie sind von Kennungen überladen, aber beweisen

des Dichters Schmerz über den Tod des Königs („jetzt betrübt des Fürsten Fall die Krieger“ in Str. 6). Mit HARALDR GRÁFELDR hat er niemals in gutem Einvernehmen gestanden; er hat es auch gewagt, des Königs Knauserei zu verspotten. In diesen Strophen hat er seine Gedanken in einem fast undurchsichtigen Gewand von Kenningen verhüllt; ob er sie aber jemals gesprochen hat?)?

Unter diesen losen Strophen zeichnet sich die 10. durch ihre schlichte Sprache aus; die Überlieferung behauptet, daß sie an HARALDR GRÁFELDR gerichtet wurde, um diesen von seiner Treue zu überzeugen. Der Grundton der Strophe ist aber die hohe Verehrung für HÁKON den Guten („einen Herrn habe ich vor dir gehabt, ihm habe ich treu gedient“). Freilich, die Hoffnung, daß er nicht mehr einem dritten Herrscher dienen werde, hat sich nicht erfüllt, denn er hat sich bald darauf mit HARALD entzweit und ist zu der Partei von Jarl HÁKON übergegangen.

Die Stegreifstrophen von EYVINDR sind nicht nur bewahrt geblieben, weil sie in die Königssaga Aufnahme gefunden haben; sie wurden auch wegen ihrer skaldischen Kunst bewundert. Das beweisen die Fälle von Nachahmung, die wir bis in das 13. Jahrhundert feststellen können; Dichter wie EINARR SKÚLASON und SNORRI STURLUSON haben daraus geschöpft⁶⁾.

¹⁾ Vgl. Hkr. I, 253. — ²⁾ Iv. 13—14 (Skj I, 65). — ³⁾ So *dihimins lendingar* für „Isländer“, *sporðfjögdrubr nóta spáþerna* für „Heringe“ (eig. die Netzenschwalbe mit ihren Fischschwanzfittichen) und *jökla akrmura* = die Eis-potentilla = der Hering. — ⁴⁾ *Egils gaupna hlaupsíldr* und *sævar mævor*. — ⁵⁾ Die Kenning *Fyrisvalla fræ* für „Gold“ ist eine Nachahmung der *Bjarkamál* (vgl. Saxos Paraphrase: qui Furivallinos auro conseverat agros) nach A. Olrik, Danmarks helteedigtning I, 28f. Das stimmt dazu, daß Eyvindr auch in den *Hákonarmál* Einfluß dieses Heldenliedes zeigt. Befremdender ist, daß in den Strophen auf Haraldr Gráfeldr auch Erinnerungen an Egils Poesie vorkommen, vgl. *hauka fjöll* für „Arm“ (Str. 8) mit *hauks háfjall* in Egils Iv. 41 und *fella svell* für „Schwert“ (Str. 7) mit *fetils svell* in Egils Hqfuðlausn Str. 8. — ⁶⁾ So *brynþings fetilstinga* (Str. 1) vgl. *sverðþings fetilstinga* bei Snorri Iv. 3 (Skj II, 89, aber unsicher!). Beachte auch die Zeile *brynþings, fetilstinga* bei Arnórr jarlaskald (Skj I, 312 Str. 6) und Þjóðólfr Arnórsson (Skj I, 349 Str. 12); *mellu dolgs móðir* (Str. 8) = Snorri, Háttatal (Skj II, 61 Str. 3); *skarar haugr* (Str. 5) vgl. *skarar fjall* bei Einarr Skúlason (Skj I, 452 Str. 2; vgl. auch Hymiskviða Str. 23: *skarar háfjall*); *Fenris varra sparri* (Str. 6) vgl. *gylðis kindar gómsparri* bei Einarr (Skj I, 438 Str. 46); *sherjar foldar skíðrennandi* (Str. 11) vgl. *unnar skíðrennandi* bei Einarr (Skj I, 437 Str. 41).

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

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

Aber wir brauchen uns nicht nur auf Vermutungen zu stützen. Verszeilen in *fornyrðislag* finden sich ja mehrfach auf schwedischen und dänischen Runensteinen; sie beweisen uns, daß im Volke diese altererbte Verskunst gern geübt wurde. Zuweilen sind es sogar vollständige Helminge und Strophen, die auf diese Steine eingemeißelt worden sind. Einige besonders wichtige Beispiele dürfen genügen. In der berühmt gebliebenen Schlacht auf dem Fyrisfelde zwischen dem schwedischen König EIRIKR INN SIGRSÆLI und seinem Neffen SRYRBJORN (etwa 980—985) sind auch dänische Krieger gefallen; einer von diesen, ein gewisser TÓKI (wohl ein Sohn von König GORMR) wurde bei Hällestad in Schonen begraben; auf seinem Grabstein steht eine Runeninschrift, die eine vollständige *fornyrðislag*-Strophe enthält³):

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

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

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

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

<i>Reið Þjóðrekr</i>	<i>hinn þormóði</i>
<i>stillir flotna</i>	<i>ströndu Hreiðmarar;</i>
<i>sitr nu gerr</i>	<i>á Gota sínum,</i>
<i>skjalði of fatlaðr</i>	<i>skati Mæringa.</i>

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

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

sogenannte Expletivum *of* vor Partizipien gebraucht. Einer Zeile wie *skjaldi of fallaðr* können wir aus der Edda *fjöttri fallaðr* (Brot Str. 16) zur Seite stellen; nur ist sie im Wortgebrauch altertümlicher. Wenn wir noch hinzufügen, daß in einem andern Teil der Inschrift die Kenning „Pferd der Walküre“ für „Wolf“ vorkommt¹⁾, so haben wir alle poetischen Merkmale der westnordischen Poesie in dieser Inschrift zusammen. Wir dürfen schließen, daß auch in Schweden die Dichtkunst in gleicher Blüte gestanden hat wie die norwegische und isländische, die uns durch die so viel günstigere Überlieferung so gut bekannt geworden ist.

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

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 AÐALSTEINSSÓSTRÍ 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 *Hqfuðlausn*); 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 Dichtungsfang
<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 ARINBJORN 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 sjóþ 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 sjóþulbjörn*. — 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 Wikingerzeit 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 *ljóðaháttur* 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 voraussetzen 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 *Loddáfáfnismál* (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 Zaubersprüchen 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 der 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 góðir 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 *Hlíðskjálf* 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 *Skirnismál* 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 ÞORBJORN DÍSAR-

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 GNÆVADARSKÁLD, 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 Kennungen 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 Kennungen 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 *Baldrs 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 *Baldrs 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 Baldrs Tod. Der Blick der Seherin richtet sich jetzt auf die Zukunft: die drohenden Mächte der dämonischen Welt sieht sie an allen Seiten sich zum Angriff sammeln; fürchterliche Zeichen künden das Ende. Plötzlich bricht das Verderben über den Kosmos ein; Götter und Unholde ringen miteinander in einem verzweifelten Kampf; nacheinander werden Odin, Freyr und Thor getötet. Auch die Welt vergeht: die Gestirne fallen vom Himmel herab, die Erde

sinkt in das Weltmeer zurück. Die herrliche Welt erlischt im Chaos der Urelemente.

Aber noch weiter reicht der Blick der *vqlva*. 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 HQÐR zusammen in einem goldgedeckten Himmelsaal herrschen.

Der Dichter der *Vqluspá* 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 *Jómsvikingasaga* enthält die sonderbare Geschichte von einer eigentümlichen Waage, die er von dem Jarl geschenkt bekommen haben soll; diese hätte ihm sogar den Beinamen *skálaglam* 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 Hjórungevágr. Die fast obligatorische Bitte um einen reichen Lohn fehlt natürlich nicht. Jeder dieser Teile wird einen gleich großen Abschnitt des *stefjubálkr* gebildet haben; PATZIG hat aus den erhaltenen Strophen eine Form mit regelmäßig durchgeführten achtzeiligen Strophen wiederhergestellt; er betrachtet Strophe 33 als das *stefj*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 dreyra¹.*

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 dreggjjar brim*, d. h. „Brandung der Hefe der Leute des Fjordbeins“, eine Anspielung also auf die Mythe, daß der Dichtermet einmal Besitz der Riesen gewesen war. In der zweiten Strophe heißt dieser Met aber wieder „Welle der Zwerge“, um unmittelbar darauf „Schöpfnaß aus Odins Weinschiff“ zu heißen. Riesen — Zwerge — Odin, das ist ja eben die Reihenfolge der Mächte, die den Dichtermet erworben haben.

EINARR ist gerade der richtige Preisdichter, weil er Sinn für das volltönende, fast pompöse Bild hat. Er sieht die Dinge in großem Ausmaß; er malt mit breitem Pinsel. Als in einer Schlacht zwei Heere zusammenprallen, sagt er: „Ganz Norwegen dröhnte“ (Str. 23). Wir dürfen glauben, daß die sehr verwickelten 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“ (*mörk 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 Kenningen, 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 HALLFRØÐS 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 HALLFRØÐS 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. BJÖRNS Tod hat ODDNY, 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 orð 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 veðr borginnmóða* (Skj I, 90 Str. 1) mit *brǫð fekk borginnmóði* 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 hítœlakappa*, *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 *rínhent* 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 *Höfuðlausn*. 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 anzu-nehmen 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⁾; be-steht 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 verständ-lich, 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 blla 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 hálfhneppt. 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 hítöðlakappi (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 ÞÓRÓLFR 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“!

KAPITEL V

Das erste Jahrhundert nach der Bekehrung

A. Das Geschlecht der Bekehrung (bis etwa 1035)

102. Ein ganz neuer Abschnitt des geistigen Lebens im skandinavischen Norden hebt an, als der christliche Glaube dort gesiegt hatte. Die Geschichte der Bekehrung brauchen wir hier nicht in Einzelheiten zu wiederholen¹⁾; nur dasjenige wollen wir herausheben, was uns einen Einblick in die geistige Atmosphäre jener Zeit geben kann. Für die Christianisierung von Norwegen und Island war die Regierung der Könige ÓLÁFR TRYGGVASON und ÓLÁFR HARALDSSON die Zeit der Entscheidung. Zwar hatte es schon früher an vereinzelt Versuchen nicht gefehlt; in Norwegen hatte König HÁKON ADALSTEINSSÓSTRÍ sich vergeblich darum bemüht, sein Volk zum neuen Glauben zu bekehren, und auf Island hatte ein sächsischer Geistlicher, namens FRIDREKR, der von ÞORVALDR KODRÁNSSON mitgenommen war, während einiger Jahre (981—986) nicht ohne einen gewissen Erfolg dort das Christentum gepredigt (s. § 85). Aber erst als die politische Macht des Königtums sich in den Dienst dieser Bestrebungen stellte, konnte die Bekehrung schnell durchgeführt werden. Mag die Methode, die dabei gewählt wurde, uns gewalttätig und sogar barbarisch vorkommen, damit wurde jedenfalls erreicht, daß in wenigen Jahren das Heidentum aus dem öffentlichen Leben verdrängt wurde.

Die Könige haben die Prediger des neuen Glaubens aus dem Ausland beschaffen müssen. Weil sie beide von England aus den norwegischen Thron erobert hatten, sind es angelsächsische Geistliche gewesen, die die neue Kirche gestiftet und organisiert haben. Aber sie waren es keineswegs ausschließlich; schon der Umstand, daß die neue kirchliche Provinz dem Erzbischof von Bremen unterstellt wurde, weist darauf hin, daß auch deutsche Interessen sich geltend gemacht haben. Von den Missionaren, die Island für das Christentum gewonnen haben, war sogar keiner aus England

gebürtig: STEFNIR ÞORGILSSON, der mit wenig Erfolg 996—997 dort gearbeitet hat, war ein Isländer, den OLÁFR TRYGGVASON für dieses Amt erwählt hatte. Die beiden andern waren Deutsche: außer dem schon erwähnten FRIDREKR auch ein gewisser ÞANG-BRANDR, der 997—999 auf Island tätig war.

Nachdem das allthing im Jahre 1000 das Christentum angenommen hatte, mußte die neue Kirche dort ihre Organisation empfangen. Isländer, die jetzt die Leitung hätten übernehmen können, gab es natürlich nicht, weil sie dazu nicht ausgebildet waren. Aus dem Ausland kamen die Bischöfe, die vorläufig die neuen kirchlichen Verhältnisse ordnen sollten. Dabei sehen wir, daß anfänglich die leitenden Personen aus England gekommen sind, aber daß nachher die Beziehungen zu Deutschland immer stärker wurden. Die Übergangszeit, mit der wir uns jetzt beschäftigen, hat nur englische Bischöfe gekannt; neben einem sonst unbekannten JÓN ENN IRSKI erwähnen die Quellen einen BJARNVARÐR (oder BJARNHARÐR) VILRÁÐSSON, einen Engländer, der 1019—1023 auf Island tätig war, und einen gewissen RÚÐÓLF, aus Rouen gebürtig, der etwa zwanzig Jahre, seit 1030, dort mit glücklichem Erfolg die junge Kirche geleitet hat.

Merkwürdig schnell hat das Christentum gesiegt. In entlegenen Teilen Norwegens und Islands und in den niederen Volksschichten bleiben selbstverständlich zahlreiche heidnische Vorstellungen und Bräuche fortleben, und auch sonst ist das Christentum vielfach mehr als eine neue Sitte denn als ein wirklich erlebter Glaube zu betrachten. Aber daneben fehlt es nicht an Anzeichen dafür, daß in der kulturellen Oberschicht der neue Glaube eine Herzenssache geworden war. Das Beispiel der norwegischen Könige hat einen mächtigen Einfluß ausgeübt, weil dadurch das höfische Leben ganz dem Christentum aufgeschlossen wurde. Wir haben früher schon wiederholt darauf hingewiesen, daß die Dichtung hauptsächlich an die fürstlichen und adligen Höfe gebunden war; somit war auch das intellektuelle Leben unmittelbar in den Kreis der christlichen Einflüsse einbezogen.

Die reichen historischen Überlieferungen der Isländer gewähren uns einen Einblick in die Verhältnisse dieser Übergangsperiode. Merkwürdig viele Norweger und Isländer haben schon in dieser Zeit eine Pilgerfahrt nach Rom gemacht; hatte die Abenteuerlust schon lange zahlreiche Nordleute nach Südeuropa geführt und besonders an den kaiserlichen Hof in Byzanz gefesselt, jetzt kommt

das religiöse Bedürfnis hinzu, das die heiligen Stätten der Christenheit zum Reiseziel machte. In den Jahren 1012—1015 befinden sich bei dem Orkadenjarl SIGURÐR HLQDVÉSSON, der 995 von OLÁFR TRYGGVASON genötigt worden war das Christentum anzunehmen, drei Isländer: ÞORSTEINN SIÐU-HALLSSON, FLOSI ÞÓRÐARSON und KÁRI SÖLMUNDARSON. Die beiden zuletzt genannten waren an den Verwicklungen beteiligt gewesen, die zu der *Njálsbrenna* geführt hatten; sie standen einander damals feindlich gegenüber, denn FLOSI war der Führer beim Mordbrande, während KÁRI aus dem brennenden Hause NJÁLS sein Leben hatte retten können. Aber schon 1015 sind beide nach Rom gezogen, von Gewissensbissen über die von ihnen verübten Gewalttaten gequält, um dort die päpstliche Absolution zu bekommen. Auch ÞORSTEINN SIÐU-HALLSSON, der mit FLOSI in der berühmten Clontarf-Schlacht mitgekämpft hatte, machte eine Pilgerreise nach Rom (1046).

Die Geschichte von OLAF dem Heiligen erzählt uns ebenfalls von einigen bedeutenden Personen, die Rom besucht haben. EINARR PAMBARSKELFIR, aus einem vornehmen Geschlecht in Trondheim, hatte sich nach einer zeitweiligen Aussöhnung mit OLAF dem dänischen König KNÜTR angeschlossen; ÞÓRIR HUNDR ÞÓRISSON aus Hálogaland war König Olaf sogar so feind, daß er ihm in der Schlacht von Stiklastad den Todesstreich gegeben hat. Sie haben beide ihren Kampf gegen den bald darauf als heilig betrachteten König durch eine Pilgerreise nach Rom gesühnt (EINARR 1023 und ÞÓRIR sogar nach Jerusalem 1030). Auch von zwei Skalden, die mit Olafs Hof verbunden waren, SIGVATR ÞÓRÐARSON (s. §§ 107 und 108) und BERSI SKÁLDTORFUSON (s. § 106), wissen wir, daß sie eine Romreise gemacht haben; die Erinnerung daran blieb deshalb bewahrt, weil sie dadurch nicht am letzten Kampfe des Königs haben teilnehmen können; BERSI hat den Verlust seines geliebten Herrn nicht überleben können, SIGVATR seinen Schmerz darüber in rührenden Strophen ausgesprochen. Die eindrucksvolle Persönlichkeit des heiligen Olaf hat seinen Freunden und seinen Feinden den Weg nach Rom gewiesen; als er gestorben war und als Heiliger verklärt im Gedächtnis des Volks weiterlebte, hatte das Christentum endgültig gesiegt.

¹⁾ Vgl. meine Altgermanische Religionsgeschichte II, 339—344 und H. Ljungberg, Den nordiska Religionen och Kristendomen (Stockholm 1938).

103. Die Zeit der Bekehrung war eine Periode, in der Altes abgebrochen und Neues aufgebaut wurde. Das Schicksal hat es so gefügt, daß der Übergang eine große Zeitspanne gedauert und deshalb ruhig und gleichmäßig stattgefunden hat. Die christliche Kirche war in den ersten Jahrzehnten nur sehr schwach organisiert; die Bischöfe waren alle aus anderen Ländern gebürtig und standen dadurch den isländischen Verhältnissen fremd gegenüber. Die niedrigere Geistlichkeit mußte noch ausgebildet werden und bestand in der Anfangszeit überwiegend aus Personen, die ihre mangelhaften Kenntnisse nur mit aufrichtigem Glaubenseifer aufwiegen konnten. Zudem strebten die Großbauern danach, Eigenkirchen zu stiften und dadurch das Recht zu erhalten, selber die darin amtierenden Priester anzustellen; das hatte aber zur Folge, daß diese Geistlichen in einem Abhängigkeitsverhältnis zu den Kirchenpatronen standen, und daß diese hinwiederum die Priester aus ihren Dienstleuten oder Pächtern wählten und nur auf ihre Treue, nicht aber auf ihre geistliche Bildung achteten.

Dennoch fängt mit der Bekehrung die Ära der Schreibkultur an. Das gesprochene Wort, bis dahin alleiniger Träger aller einheimischen Traditionen, bekommt in der Schrift einen gefährlichen Mitbewerber, denn das geschriebene Wort zeigte nicht nur bald seine Überlegenheit in der Erhaltung einer Überlieferung, sondern es war auch aufs engste gerade mit den fremden, in das nordische Geistesleben einbrechenden Kulturelementen verbunden. Die ersten Bischöfe hatten, soweit wir urteilen können, die Bildung, um die christliche Kultur auf Island zu verbreiten; einer von ihnen, der Engländer BJARNVARÐR, trägt den Beinamen „der Buchgelehrte“ (*enn bókvísi*), und von dem aus der Normandie gebürtigen Bischof RÚÐÓLFUR erzählt die *Landnáma*, daß er bei seiner Abreise im Jahre 1049 drei Mönche auf Island hinterlassen haben soll; es ist also möglich, daß er in Boer im Borgarfjord, wo er sich angesiedelt hatte, die Bildung der einheimischen Geistlichkeit kräftig gefördert hat.

Aber vorläufig gehen die beiden Ströme, die christliche Bildung und die einheimische Tradition in getrennten Flußbetten nebeneinander. Damit soll nicht gesagt sein, daß die beiden Kulturen von verschiedenen Volksgruppen oder -schichten getragen wurden, denn die intellektuellen Kreise, denen die Erhaltung der heidnischen Überlieferung oblag, waren gerade auch dem christlichen Glauben am meisten zugänglich. Bald werden wir hochbegabten

Personen begegnen, wie ÍSLEIFR GIZURARSON (s. § 113) oder ARI INN FRÓÐI (s. § 137—139). Die Stützen der jungen Kirche waren aber zu gleicher Zeit die eifrigsten Hüter von Islands Vergangenheit. Die beiden Kulturwelten lagen jedoch offenbar so himmelweit voneinander entfernt, daß eine Vermischung solcher heterogener Elemente nicht zu befürchten war. Und jedenfalls waren die intellektuellen Kreise der Saga-Insel so fest im Mutterboden ihrer eigenen Kultur verwurzelt, daß sie mit fast beispielloser Treue Geschlecht auf Geschlecht das Wissen und das Leben der heidnischen Vorfahren weitergegeben haben.

Man darf es sich freilich nicht so vorstellen, daß der Übergang zum Christentum spurlos an der Literatur vorübergegangen sei. Heidnische Elemente wurden rücksichtslos abgestoßen. Damit ging nicht nur die alte kultische Poesie verloren, sondern wurde auch aus der profanen Literatur alles ausgemerzt, was im Heidentum wurzelte. Von den Skalden HALLFRØÐR und SIGVATR wird erzählt, daß der norwegische König ihnen nicht gestattete, die drápa vorzutragen, mit der sie ihn zu preisen beabsichtigten. Wir dürfen annehmen, daß OLAF dem skaldischen Preislied mißtrauisch gegenüberstand, weil seine Kenningtechnik sich derart entwickelt hatte, daß die Namen der heidnischen Götter festes Bestandteil der Kennungen waren. Diese Poesie konnte nur dann weitergepflegt werden, wenn sie dieses jetzt anstößige und den Glaubenseifer der Geistlichkeit herausfordernde heidnische Element abstreifen konnte. Das ist ihr merkwürdig schnell gelungen. Die Gunst der Fürsten war den Skalden unentbehrlich geworden; es galt, sich ihren Wünschen zu fügen oder sonst ungehört und unbelohnt zu bleiben. In wenigen Jahrzehnten verschwinden die Götternamen aus der Skaldendichtung, an die Stelle der prunkvollen, vielgliedrigen und ineinander geschachtelten Umschreibungen treten jetzt schlichte poetische Bilder, die unserem poetischen Empfinden mehr zusagen. Das war für die Dichter jener Übergangszeit eine schwere Aufgabe, die sie nur dadurch bewältigen konnten, daß sie die poetische Kenningtechnik auf eine ganz neue Grundlage stellten. Einige Typen, die als besonders kunstvolle Leistungen geliebt geworden waren, werden nach 1000 plötzlich vermieden; man hat also nicht versucht, die heidnischen Namen auszumerzen, sondern die ganze damit zusammenhängende Technik fallen lassen¹⁾. Erst als ein Jahrhundert vorübergegangen ist, hat man die Freiheit des Geistes wiedererlangt, die es den Dichtern gestatten

wird, die Götternamen als unschuldigen poetischen Schmuck zu verwenden; erst dann wagt man es wieder, die bewunderten dichterischen Vorbilder der heidnischen Periode nachzuahmen²⁾.

Dadurch bekommt die Skaldenpoesie einen naiveren, frischeren Anstrich; die Sätze fließen natürlicher, weil ihr Wortgebrauch schlichter ist; schmückende Beiwörter übernehmen die Rolle der prunkvollen Kenning. Man möchte an eine Wiedergeburt der Poesie glauben, weil sie Fesseln, die sie zu ersticken drohten, abgeworfen hat und in einer freieren Luft atmen kann. Wir werden deshalb auch im 11. Jahrhundert mehreren Dichtern begegnen, die mit großem Geschick die schlichte Ausdrucksform mit einer peinlichen Beachtung der metrischen Regeln verbunden haben. Dennoch scheint etwas gestorben zu sein, das Lebensnerv dieser Poesie war; sie wird nicht nur schlichter, sondern auch düftiger; sie hat ihre Technik nicht erneuert, sondern eher abgebaut. Wenn sie zu neuer Blüte gelangen wird, treibt sie keine neuen Sprossen, sondern erneuert nur, was im Grunde schon längst verdorrt war. Zeichen der Erstarrung ist die Sprache selbst, denn der Satzbau erobert sich nicht die Freiheit, den Stil der alltäglichen Rede zu ändern, sondern verharret in den alten Bindungen³⁾: die Skaldik ist eine Kunst, die nur von alten Traditionen lebt.

¹⁾ Es sind Umschreibungen wie *flóttla felli-Njörðr* und *Hrungnis hausprengr*. — ²⁾ Für die Umschichtung der Kenningtechnik vgl. meine De Skaldenkenningen met mythologischen inhoud (Haarlem 1934) für die Verwendung der heidnischen Götternamen und E. Noreen, Studier i fornvästnordisk Diktning I (Uppsala 1921) S. 27—44 für die oben erwähnten Kenningtypen. — ³⁾ Vgl. J. Fourquet, L'ordre des éléments de la phrase en germanique ancien (Paris 1938) S. 218.

104. Eine poetische Kunst, die mit so schwierigen technischen Mitteln arbeitet wie die Skaldik, kann nur schwer den plötzlichen Ausfall eines integrierenden Elementes ertragen. Die Leistung der Hofskalden, die kunstgerechte dróttkvætt-Strophen gedichtet haben, obgleich eins der geläufigsten Sprachmittel ihnen versagt worden war, ist bewunderungswürdig. Es waren aber doch wohl die wenigsten, die das vermocht haben. Andere haben sich dadurch zu helfen gewußt, daß sie einfachere Versmaße gewählt haben, um einer natürlichen Prosasprache näher zu kommen. Wir finden im Anfang des 11. Jahrhunderts zwei eddische Versmaße,

die mit skaldischem Schmuck ausgestattet für das höfische Preislied geeignet gemacht sind.

Die Schranken zwischen dem Eddalied und der skaldischen Strophe werden dadurch niedergerissen. Das skaldisch aufgeputzte Eddalied und die vereinfachte dróttkvætt-Strophe haben sich einander auf einer Mittellinie genähert, wo sie beide als hoffähig betrachtet werden konnten. Dadurch aber war die goldene Zeit der eddischen Poesie vorüber. Sie sollte es auch durch die innere Logik der Entwicklung ohnehin gewesen sein. Denn war das Götterlied durch den Zusammenbruch des Heidentums verschwunden, das Heldenlied wurde nicht weniger gefährdet, weil ihm ja sein Nährboden, die heroische Lebensgesinnung, mit dem Einzug des Christentums entzogen wurde. Das alte Heldenlied, oder wie HEUSLER es genannt hat, das doppelseitige Ereignislied, durch eine Mischung von epischer Darstellung und dramatischem Dialog gekennzeichnet, überlebt die Zeit des Glaubenswechsels nicht; vielleicht ist das älteste der Helgilieder, die die Edda enthält, noch ein letzter Nachzügler aus dieser Übergangsperiode (s. § 126).

Jetzt ist die Zeit für das skaldische Eddalied gekommen. Eine Strophe, die in málahátttr gedichtet ist und dabei Binnenreime und Kenningsprache verwendet, wird *haðarlag* genannt; als erster hat sie ÞORMÓÐR TREFILSSON um 1012 in einem Lied verwendet, das SNORRI GOÐI preist (s. § 110). Aber auch die viel einfachere fornyrðislag-Strophe hat man einer solchen skaldischen Bearbeitung unterzogen; so entsteht das *toglag*, das, so weit wir jedenfalls wissen, zum ersten Male von ÞÓRARINN LOFTUNGA gebraucht worden ist (s. § 109). Dieses Gedicht war ein Preislied auf den dänischen König KNÜTR, der, nachdem er England erobert und OLAF den Heiligen aus Norwegen vertrieben hatte, eine überragende Stellung in der nordischen Welt errungen hatte. Es kann wohl nicht zufällig sein, daß eine solche Erneuerung, die zu gleicher Zeit eine Vereinfachung war, in seiner Umgebung versucht wurde. Am Hofe des dänischen Königs, wo neben skandinavischen Hofleuten auch zahlreiche Engländer eine leitende Stellung hatten, war die skaldische Poesie durch ihre dunkle Sprache kaum dazu geeignet, größeren Beifall zu erregen; aber ein einfaches Versmaß der Eddalieder, klangvoller gemacht durch reichliche Verwendung reimender und assonierender Silben, muß dem gemischten Gefolge von KNÜTR besser zugesagt haben¹).

So gewinnen die Kolonialreiche im Westen zum ersten Male einen bestimmenden Einfluß auf die Kunstentwicklung im skandinavischen Norden. Zwar bleibt es für das *toglag* nur bei ziemlich vereinzelt Nachfolgen, aber die bedeutendsten Dichter der nächsten Jahrhunderte haben es jedenfalls nicht verschmäht Preislieder in diesem Versmaß zu dichten; SIGVATR hat zehn Jahre nach ÞÓRARINN dem König KNÜTR eine drápa in *toglag* gewidmet (s. § 109), später sind noch zu erwähnen ÞÓRARINN STUTTFELDR (s. § 147) und EINARR SKÚLASON (s. § 157).

Noch deutlicher bricht die neue Zeit in einem neuen Versmaß dieser Zeit durch, in dem *hrynhent*. Dieses kennzeichnet sich dadurch, daß jede Zeile aus acht Silben besteht, die rhythmisch sehr gleichmäßig gebaut sind: sie bestehen gewöhnlich aus vier Trochäen. *Hrynhent*, „das strömende oder fließende Maß“ ist ein glücklich gewählter Name, denn im Gegensatz zu der ungleichen Druckverteilung in den Verszeilen des dróttkvætt machen diese *hrynhent*-Verse einen regelmäßigen, fast modernen Eindruck. Man wird dabei stärker an die lateinische Hymnenpoesie als an die altgermanische Dichtung erinnert; mehrere Forscher haben deshalb auch gemeint, daß das *hrynhent* eine Nachahmung der kirchlichen Poesie gewesen sei²⁾. Dieses Versmaß wurde in den folgenden Jahrhunderten mit immer steigender Beliebtheit gebraucht und war in der geistlichen Poesie des 13. Jahrhunderts sogar die normale metrische Form. Zum ersten Male tritt es in der *Haǫgerðinga-drápa* auf; die Landnáma³⁾ erzählt, daß ein gewisser HERJÓLFR BARDARSON mit EIRIKR dem Roten nach Grönland gefahren sei, und daß sie auf dieser Reise mit gefährlichen Wind- und Meer- verhältnissen (*haǫgerðingar*) zu kämpfen hatten. Er hatte an Bord einen Mann aus den Hebriden, der nach überstandener Gefahr diese drápa gedichtet hat. Als ein Beispiel dieses Versmaßes führen wir die folgenden Stiefzeilen an:

*Mínar biðk at munka reyni
meinalausan farar beina⁴⁾*

Es ist wohl nicht zufällig, daß wir das *hrynhent* zum ersten Male von einem Dichter der Hebriden verwendet finden; man darf wohl annehmen, daß es eine Schöpfung der nordbritischen Wikingerkolonien war⁵⁾, wo ja das Christentum schon weit früher Fuß gefaßt hatte (s. auch § 118).

Das sind alles Beispiele einer Vereinfachung der alten skaldischen Kunst. Wir rechnen demselben Bestreben zu, daß in dieser

selben Zeit neben der kunstgerechten drápa auch Lieder auftreten, die durch das Fehlen der Kehrreimstrophe nicht mehr die kunstvolle Gliederung in einander die Waage haltende Absätze zeigen, sondern nicht mehr als eine einfache Aneinanderreihung von Strophen sind. Man nennt sie deshalb *visur*, wie das für die Reihen der Stegreifstrophen, die aus den isländischen Verhältnissen herausgewachsen waren, schon lange üblich gewesen war. Aber es ist doch erst der Dichter SIGVATR, der es wagt, auch am fürstlichen Hofe vorgetragene Lieder auf diese Weise zu gestalten und so zu benennen, wie seine *Vikingavisur*, seine *Nesjavisur* oder seine *Bersglisvisur* (s. § 116). Ein anderer Name für die steflose drápa ist *flokkr*, der auch erst im 11. Jahrhundert auftaucht und zwar zum ersten Male in einem Gedicht, das HALDÓRR ÓKRISTNI auf Jarl EIRÍKR gemacht hat (s. § 94); es wurde aber im 11. Jahrhundert besonders gerne gebraucht, in den folgenden Jahrhunderten tritt es aber wieder ganz zurück. Dennoch scheint man den *flokkr* noch lange nicht als der drápa ebenbürtig betrachtet zu haben. Als ÞÓRARINN LOFTUNGA dem König KNÚTR einen *flokkr* gewidmet hatte, wurde dieser darüber aufgebracht und befahl ihm, am nächsten Tage eine richtige drápa vorzutragen⁶⁾. Das ist die Schattenseite der Hofpoesie: die kleinste Abweichung von der althergebrachten Form wird als eine Schmälierung der Königsehre betrachtet, und dadurch wird die Kunst zu der Starrheit des höfischen Zeremoniells erniedrigt.

¹⁾ Die toglag-Strophe, die Bragi gedichtet haben soll, kann natürlich nicht als echt anerkannt werden. — ²⁾ Vgl. Paasche, Norsk Lit. Hist. I, 238 und Heusler, Altgermanische Dichtung S. 28. — ³⁾ Ausgabe 1900, S. 35, 124 und 156. — ⁴⁾ Vgl. Skj. I, 167. Die Übersetzung lautet „Ich bitte den sündenfreien Gott meine Reise gut von Statten gehen zu lassen. — ⁵⁾ So auch Kuhn, PBB 63, S. 205. — ⁶⁾ Vgl. Heimskringla II, 397. Eine ähnliche Anekdote erzählt die Gunnlaugssaga c. 11: Gunnlaugr wirft dem Dichter Hrafn Önundarson vor, daß er auf den schwedischen König Óláfr nur einen *flokkr* gedichtet hat: scheint er dir nicht einer drápa wert? In seinem *Reksteffja* sagt Hallar-Steinn (Skj I, 534 Str. 34): Weshalb behauptet man, daß man nur *flokkar* von Olaf Tryggvason gedichtet hat? Hallfróðr und Bjarni haben jedenfalls richtige drápas auf ihn gemacht.

105. Unter denen, die OLAF TRYGGVASONs Bekehrungseifer für das Christentum gewonnen hat, war HALLFRÓÐR VANDRÆÐASKÁLD einer der bedeutendsten. Die Überlieferung erzählt, wie er einmal

in Trondheim gelandet war, als sich dort gerade der König aufhielt; dieser forderte von der isländischen Mannschaft des Schiffes, die Taufe anzunehmen, HALLFRØÐR aber stellte seine Bedingungen: der König selber sollte sein Gevatter sein und ihm auch weiterhin seinen Schutz leihen. Bald darauf bat der Dichter, ihm ein Preislied vortragen zu dürfen, aber das wollte ÓLÁFR ihm nicht gestatten; erst als HALLFRØÐR wieder zum Heidentum zurückzukehren drohte, gab er ihm die Erlaubnis und obendrein den Beinamen *vandræðaskáld*. Diese Geschichte, deren Motiven wir auch sonst begegnen (z. B. bei KJARTAN und SIGVATR), ist offenbar eine legendarische Ausschmückung, die den auffälligen Beinamen des Dichters erklären soll; aus seiner Poesie ersehen wir, daß der Übertritt zum Christentum ihm schwierig genug gefallen ist.

Das Lied, dessen Vortrag der König anfänglich nicht gestattete, ist teilweise erhalten; diese *Óláfsdrápa* erzählt von des Königs Wikingerleben vor dem Jahre 995, als er Norwegen eroberte. HALLFRØÐR zeigt sich als ein ebenso gewandter Künstler wie schon früher in seiner *Hákonardrápa* (s. § 93); die reiche Kenningpracht läßt das stereotype Element der Kampfbeschreibungen stark hervortreten und gibt deshalb dem Gedichte einen unpersönlichen Charakter. Auffallend ist, gerade im Gegensatz zu seinem früheren Preislied, das Zurücktreten der Kenningen, in denen heidnische Götternamen gebraucht werden¹⁾; wenn ÓLÁFR TRYGGVASON die Skaldik gerade dieser erblichen Belastung wegen argwöhnisch betrachtete, so hat diese drápa, die er selbst ein gutes Gedicht genannt hat, ihn nur beruhigen können. Erstaunlich schnell ist die anscheinend so wurzelfeste Sitte, das heidnische Pantheon als Folie der menschlichen Gesellschaft zu verwenden, erloschen; die überragende Persönlichkeit des Königs genügte, dieses Wunder zuwege zu bringen.

Diese *Óláfsdrápa* ist vielleicht deshalb eine ganz besondere Leistung, weil der Dichter sich auf einmal genötigt sah, einen wichtigen Teil seiner Stiltechnik fallen zu lassen und dennoch ein Lied zu schaffen, das den Anforderungen der Königshalle entsprach. Mag es uns, mit Ausnahme einiger weniger ausmalenden Sätze²⁾, matt und konventionell vorkommen, der Umstand, daß spätere Dichter daraus noch geschöpft haben³⁾, beweist schon die Richtigkeit von OLAFS Urteil⁴⁾.

So leicht wie die oben erwähnte Anekdote es sich vorstellt, ist HALLFRØÐS Übertritt zum Christentum nicht gewesen. Das Gegen-

teil beweisen einige Stegreifstrophen, in denen er ausspricht, wie schwer es ihm fällt, sich von dem altväterlichen Glauben zu trennen, und zwar besonders von Odin. Nur zögernd kann er sich zur Feindschaft mit diesem Gotte entschließen (Str. 7). Der Grund zu seinem persönlichen Verhältnis zu diesem Gott scheint wohl hauptsächlich der gewesen zu sein, daß dieser ihm als Dichter besonders nah am Herzen lag. War doch die Dichtkunst eine überaus herrliche Tätigkeit (*algilda iðja*) seiner Vorfahren. Er fürchtet, daß seine Untreue auch ihn des Glückes verlustig machen wird (Str. 6: *skipt es á gumna giptu*), und er hat wohl deshalb als Bedingung den fortwährenden Schutz des Königsglückes gefordert. In einer anderen Strophe beklagt er sich darüber, gezwungen zu sein, Christum anzubeten und deshalb die uralten Bestimmungen der Nornen aufzugeben, von ODIN zu lassen um sich dem Kreuze zuzuwenden (Str. 10).

Das aber waren die seelischen Kämpfe eines Glaubenswechsels, zu dem er sich nicht aus innerer Überzeugung entschlossen hatte, sondern der ihm von königlichem Machtwillen auferlegt war. Aber die Persönlichkeit von OLÁFR TRYGGVASON war so stark und fesselnd, daß HALLFRØÐR davon tief beeindruckt wurde. Mag er 995 nur Zwang gewichen sein, fünf Jahre später erfüllt ihn der Tod des Königs mit einer Trauer, die er zeitlebens nicht mehr verschmerzen wird. Als er auf Island die Kunde der unglücklichen Svolderschlacht empfängt, wird er dadurch so schmerzlich berührt, daß er einen Zweikampf mit seinem Todfeind aufgibt und sich zur Bußzahlung bereit erklärt⁵⁾.

HALLFRØÐR ist unmittelbar nach Norwegen gesegelt und hat dort die wirren Gerüchte über den Ausgang der Schlacht erzählen hören. War der König über Bord gesprungen und im Öresund ertrunken, oder hatte er sich retten können und lebte er vielleicht noch irgendwo im Ausland? Das Gedicht, das der Skald in diesen Jahren gedichtet hat, seine zweite *Oláfsdrápa*, ist ganz von diesen Zweifeln erfüllt. Er wagt es nicht, an die Möglichkeit zu glauben, daß OLÁFR noch am Leben sei, aber er hätte nicht so lange darüber gesprochen, wenn ihn diese Unsicherheit nicht tief beunruhigt hätte. Gewiß ist ihm nur, daß das Gefühl der Geborgenheit durch den Tod des tapferen Königs verschwunden ist; dieser Gedanke bildet den Inhalt des Stefs (Str. 19 und 25).

Ergreifende Worte hat HALLFRØÐR für seinen Schmerz gefunden. In Anlehnung an eine berühmte Stelle in EYVINDRS *Hákonarmál*

Str. 20 (s. § 60—61) dichtet er die schönen Zeilen: „Durch den Tod des Fürsten sind alle Länder im Norden verödet“ (Str. 19). Tief schmerzt es ihn, daß er selber nicht am Kampfe hat teilnehmen können, und er beklagt den Tod der vielen Genossen, die in der Schlacht gefallen sind. Stolz und zugleich voll frommer Ergebung endet das Gedicht mit den Worten: „Eher werden Erde und Himmel bersten, ehe ein König wie dieser wieder geboren werden wird; er war der Beste aller Menschen; möge der strahlende Christus seiner Seele im Himmel gnädig sein.“ Schlicht, aber aus dem Herzen gegriffen klingen diese Worte, in denen die Treue des Gefolgsmannes mit der Liebe des Freundes verschmilzt⁶⁾.

Tiefen Eindruck muß dieses Erblid gemacht haben; wir finden davon die Spuren bei vielen späteren Dichtern, bis tief in das 12. Jahrhundert hinein⁷⁾. Auch wir werden von dieser drápa mächtig ergriffen. Etwa fünf Jahre liegen zwischen diesen beiden Olafsliedern; es liegt aber in Wahrheit eine Welt dazwischen. War das erste Preislied nur Ausdruck der standesgemäßen Verehrung des Gefolgsherrn, jetzt wird die drápa zu einem persönlichen Bekenntnis rein menschlicher Gefühle. Die Wirkung des Liedes wird durch die schlichte Sprache nur erhöht⁸⁾; die Kennungen sind mit nur wenigen Ausnahmen sehr einfache Umschreibungen; der Satzbau ist klar; unübersichtliche Verschlingung von Satzteilen wird vermieden. Man möchte sagen, dieses Gedicht läutet die neue Zeit ein, die sich einem schlichten Versbau zuneigt und dadurch dem Gefühl freiere Entfaltung ermöglicht. Bald aber wird sich zeigen, daß die Fesseln der skaldischen Kunst sich nicht so leicht lösen lassen.

¹⁾ Nur einmal macht Hallfróðr eine Entgleisung; in Str. 9 sagt er *tjörva Týr*. — ²⁾ Z. B. in Str. 1 der Schlußsatz *en mól stýri*, „und das Steuer mahlte“. — ³⁾ In Str. 3 steht die Zeile *hlóð valkøstu blóði*, die Hallfróðr in Anlehnung an eine lausavísa von Egill (Skj I, 44 Str. 11) gebildet zu haben scheint; sie wird wörtlich bei Óttarr svarti (Skj I, 269 Str. 9) gefunden. Die Kenning *boðserkjar birki* in Str. 5 entlehnt Björn Hítðælakappi (Skj I, 281 Str. 16); Hallfróðr selber hat sie bei Bragi finden können, der *bláserkjar birki* gebildet hat (Skj I, 2 Str. 6). Auch der *Háttalykill* hat aus diesem Gedicht geschöpft; vgl. *hilmir rauð hjálmskóð* (Skj I, 501 Str. 29b) mit *hilmir lét hjálmskóð roðinn blóði* bei Hallfróðr (Skj I, 149 Str. 2) und die Wolfkenning *Leiknar sóti* (Skj I, 503 Str. 32b) mit *Leiknar hestr* (Skj I, 149 Str. 6). — ⁴⁾ Noch immer bleibt der Einfluß von Einarr Skálaglammi bedeutsam; vgl. *hersteinnir lét hröfnun* in Str. 7 mit *hersteinnandi hröfnun* (Skj I, 124 Str. 36), *ulfa greddir* (Str. 8) mit *arngreddir* (Skj I, 122 Str. 29). —

- 5) Die Strophe, die Hallfrøðr in der Todesstunde gesprochen und in der er seine Angst vor der Hölle ausgedrückt haben soll, steht in zu zweifelhafter Umgebung, um unbedingt als echt gelten zu können. Von den vier *aðal-*hendingen kommen drei sonst niemals in seiner Poesie vor (*-ung, -org, -it*). — 6) Arnórr jarlaskáld hat in seiner *Þorfinnsdrápa* diese Strophe nachgeahmt (Skj I, 321 Str. 24), aber durch Anlehnung an die *Völuspá* bis ins Pompöse gesteigert; man vergleiche nur *himinn mun í tvau bresta* bei Hallfrøðr mit seinem *brestr erfíði Austrá*. — 7) Z. B. Sigvatr: *flugstyggs sonar Tryggva* (Skj I, 154 Str. 19 = 239 Str. 3) und *hugreifum Aleifi* (Skj I, 156 Str. 29 = 227 Str. 7); Steinn Herðisarson: *hungrðeyfir* (Skj I, 154 Str. 20 = 378 Str. 6); *norðmanna hykk nenninn* (Skj I, 156 Str. 25), vgl. *Norðmönnum gefr nenninn* (Skj I, 382 Str. 15); Hallar-Steinn: *hugdyggvan son Tryggva* (Skj I, 152 Str. 12) vgl. *hugdyggs of son Tryggva* (Skj I, 533 Str. 34); *oddbragðs þr* (Skj I, 155 Str. 22) vgl. *þrbragðs ævtr* (Skj I, 529 Str. 18); Þjóðólfir Arnórsson: *menn at vðpna sennu* (Skj I, 150 Str. 2 = 334 Str. 9); sogar noch die Krákumál: *hamri þæfðar* (Skj I, 152 Str. 9 = 651 Str. 12). — 8) Selber gebraucht Hallfrøðr in Str. 15 das Wort *slétt* für seine Poesie.

106. In dem Gefolge von OLAF dem Heiligen finden wir mehrere namhafte Skalden, von denen SIGVATR uns am besten bekannt ist. Neben ihm waren auch andere, nicht weniger begabte Künstler tätig, deren Gedichte aber durch die Ungunst der Überlieferung größtenteils verloren gegangen sind. Am besten kennen wir noch OTTARR SVARTI, der eine „Haupteslösung“ gedichtet hat, in der er OLAFS Kriegstaten behandelt hat. Er ist in jeder Hinsicht der typische Hofskald, der die Länder durchwandert und verschiedene Fürsten in seinen Liedern preist. Als er in OLAFS Gefolge aufgenommen wurde, hatte er schon am schwedischen Hofe längere Zeit verweilt und eine drápa auf OLÁFR ENN SÆNSKI gedichtet; später hat er wieder KNÜTR den Großen in einer drápa gefeiert (s. § 109). Man darf bei ihm den Ton des Herzens also kaum erwarten. Die *Óláfsdrápa sænska*, die etwa 1018 gedichtet wurde, ist ein typisches Beispiel dieser Hofpoesie: der Fürst wird überschwenglich gepriesen und dabei wird besonders hervorgehoben, daß Adler und Wolf durch seine Kriegstaten reichlich gesättigt wurden. Es wäre kaum nötig, auf dieses Lied die Aufmerksamkeit zu lenken, wenn es nicht in einem ungewöhnlichen Versmaß gedichtet worden wäre, und zwar in *hálfhneppt*. Wir haben schon bemerkt (s. § 99), daß ÓTTARR wohl der erste gewesen sein wird, der dieses Versmaß angewandt hat, und daß es aus den neuen Kunstimpulsen der Bekehrungszeit seine Erklärung finden dürfte.

In mehreren Strophen bilden die Hendingen einen regelmäßigen Binnenreim, der an die Formen der lateinischen Kirchenpoesie erinnert und in der dróttkvætt-Dichtung sehr auffällig ist¹⁾. Daß OTTARR sich dessen bewußt war, eine neue Kunstform vorzutragen, geht aus seinen eigenen Worten hervor, denn er sagt sogleich im Anfang seines Liedes: „Möge der Fürst das Versmaß des ihm gewidmeten Liedes richtig verstehen“²⁾.

An die Hauptlösung knüpft sich eine romantische Geschichte. Im Jahre 1019 war die schwedische Prinzessin ÁSTRÍÐR mit OLAF dem Heiligen verheiratet. Als nach dem Tode ihres Vaters OLAF der Dichter am norwegischen Königshof war, wurde er dort verleumdet, weil er auf ÁSTRÍÐR ein Liebesgedicht gemacht haben sollte. König OLAF war dadurch so aufgebracht, daß er den Dichter ins Gefängnis werfen ließ. Glücklicherweise war OTTARS Oheim SIGVATR an OLAFS Hof; dieser besuchte ihn und bat ihn, ihn das gerügte Lied hören zu lassen. SIGVATR mußte eingestehen, daß die Ausdrücke zuweilen stärker gewählt worden waren, als sich im Verhältnis zu einer Königstochter geziemte. Er gab ihm deshalb den Rat, das Lied in dieser Hinsicht zu mildern und ein Preislied auf König OLAF zu dichten, um dessen Verstimmung zu beheben. Drei Tage später war er damit fertig und erreichte durch den Vortrag dieser Lieder, daß des Königs Zorn sich legte. Diese Anekdote erinnert lebhaft an andere Skaldengeschichten. In der Form, die STYRMIR ihr gegeben hat³⁾, sehen wir deutlich den Einfluß der Erzählung von EGILS Haupteslösung⁴⁾. Weil wir aber im wesentlichen dieselbe Geschichte schon in einem Fragment der ältesten *Ólafssaga* finden⁵⁾, dürfen wir ihre Richtigkeit wohl annehmen. Das Lied enthält eine Übersicht von OLAFS Kriegstaten, wie wir das in einem Preislied gewohnt sind; wir dürfen es den Umständen, unter denen das Gedicht gemacht werden sollte, zuschreiben, daß es ziemlich kühl klingt. OTTARS dichterische Begabung bricht nur an einigen Stellen hervor, wo er kurze aber anschauliche Beschreibungen gibt; „mancher stark geruderte Ruderriemen durchschneidet die hohen Wellen“ (Str. 4), oder: „mit dem glattgehobelten Ruder hast Du die über das Schiff schlagenden Wellen durchschnitten und das von Weibern gewebte Segel spielte mit der Spitze des Mastes.“ Die kurze Zeit der Vorbereitung dürfte erklären, daß er zuweilen Ausdrücke von anderen Skalden übernommen hat⁶⁾. Wohl berechnet aber ist der Anfang des Liedes; hier hebt er mit fast denselben Zeilen an, die SIGVATR gesagt

hatte, als er etwa sieben Jahr früher auch OLAF um Gehör gebeten hatte⁷⁾; die Erinnerung an das erste Auftreten des später so geliebten Hofdichters hat sicherlich ihre Wirkung nicht verfehlt.

Auch BERSI SKÁLDTORFUSON war ein wandernder Hofskald; die Überlieferung erzählt, daß er Lieder auf Jarl SVEINN HÁKONARSON, auf OLAF den Heiligen und auf die dänischen Könige SVEINN und KNÜTR gemacht hat. Erhalten sind nur drei Strophen des *flokkr*, den er auf OLAF dichtete, als er auch in Gefangenschaft geraten war. In der Schlacht von Nesjar hatte er auf dem Schiffe von Jarl SVEINN gegen OLAF gekämpft; als er im folgenden Jahre 1016 nach Norwegen kam, wurde er deshalb als dessen Gegner behandelt. Der *flokkr* ist also auch eine Haupteslösung. Die drei Strophen genügen nicht, um uns einen Eindruck von seiner dichterischen Persönlichkeit zu geben, aber sie zeigen vollauf seinen starken und geraden Charakter. Denn er sagt, daß er gesehen habe, in welcher Gefahr SVEINN jarl in dieser Schlacht geschwebt hätte, und daß er niemals einem herrlicheren Krieger werde folgen können. „Denn ich werde mich für Dich, König, nicht so erniedrigen, daß ich meine guten Freunde aufgeben oder hassen werde; Deinen Gegner habe ich ja schon in meiner Jugend kennen gelernt⁸⁾.“ Dennoch wurde er einer der treuesten Genossen von König OLAF; davon zeugt die Geschichte, die STYRMIR berichtet⁹⁾: als er zusammen mit SIGVATR eine Pilgerfahrt nach Rom gemacht hatte, hörte er auf dem Heimwege, daß König OLAF gefallen war; da kehrte er nach Rom zurück und starb vor Schmerz in der Peterskirche, wo er auch bestattet wurde.

Noch schwieriger ist es, ÞORMÓÐR KOLBRÚNARSKÁLD als Dichter des königlichen Heiligen zu würdigen. Denn kein einziges Bruchstück der Lieder, die er auf OLAF gedichtet haben soll¹¹⁾, ist uns erhalten geblieben. Wir haben nur einige *lausavísur*, die über sein Verhältnis zu ihm Auskunft geben können. Bis zum Ende ist er ihm treu geblieben; in der Schlacht von Stiklastad hat er eine tödliche Wunde empfangen. Vor dem Anfang der Schlacht soll er die *Bjarkamál* für das kampfbereite Heer vorgetragen haben. Hier zeigt sich das Heldenlied als die höchste Steigerung der in allen lebenden Gefühle. Mächtig war der Eindruck des Liedes, das mit den Worten anhebt:

*Dagr er upþ kominn,
dynia hana fiðrur,*

Tag stieg empor,
es tönt der Hahnenschrei,

*mál er vilmögum
at vinna erfiði.*

Mühsal müssen
die Mannen gewinnen.

und in dem es später heißt:

*vekka ek yðr at vni
né at vífs rúnum,
heldr vek ek yðr at hörðum
Hildar leiki.*

ich weck euch nicht zum Wein
noch zum Weibekosen,
ich weck euch zu Hildes
hartem Spiele¹⁾.

Húskarlahvot „Aufreizung der Gefolgschaft“ nannten es die Mannen des Königs; das Lied, das eine der erschütterndsten Sagen des Altertums besungen hat, und der tragische Fall des heiligen OLAF haben sich hier zu einem bedeutungsvollen Bilde zusammengefunden, und in dieser symbolischen Szene ragt ÞORMÓÐR in seiner vollen Größe empor.

Er soll mehrere Strophen gesprochen haben, nicht nur am Anfang der Schlacht, sondern auch als er tödlich verwundet im Hause einer heilkundigen Frau seinem Tode entgegenging. Wir finden in dieser Geschichte sagenhafte Motive, die auch sonst vorkommen²⁾; hier hat die spätere Überlieferung an dem Bilde dieser entscheidenden Schlacht liebevoll weitergearbeitet. Es klingt auch nicht nur unglaublich, daß unter solchen Umständen noch dróttkvætt-Strophen gedichtet worden sind, sondern auch, daß man sich in der Verwirrung des Kampfes und der Niederlage die Muße genommen hätte, diese Strophen im Gedächtnis zu bewahren. Wir müssen wohl annehmen, daß hier spätere Sagaschreiber nachgeholfen haben, umsomehr als es einige Hinweise stilistischer Art darauf gibt³⁾. Wir werden ÞORMÓÐR noch als Lobdichter von König KNÜTR besser kennen lernen (s. § 109).

¹⁾ Z. B. eine Strophe wie Skj I, 267 Str. 6:

Fold verr folk-Baldr
fár má konungr svá,
qrn reifir Áleifi,
es framr, Svía gramr.

²⁾ *hóttu nemi hann rétt hróðrs síns* (vgl. E. A. Kock NN§ 2485). — ³⁾ Vgl. Flateyjarbók III, 241—242. — ⁴⁾ Nachdem ihm Olaf das Leben geschenkt hat, sagt Óttarr z. B.: diese Gabe scheint mir sehr gut, obgleich der Kopf nicht besonders schön ist. Vgl. damit Str. 7 von Egils Arinbjarnarkviða (s. § 69) und die lausavisa (Skj I, 48 Str. 25): Obgleich die Helmklippe häßlich ist, empfangen sie gerne vom König. — ⁵⁾ Vgl. G. Storm, Otte Brudstykker af ældste Saga om Olav den hellige S. 7. — ⁶⁾ Z. B. in Str. 9

die Zeile *rauð Hringmara-heiði* = Eiriksdrápa von Þórðr Kolbeinsson (Skj I, 206 Str. 12) und *hlóð valkøstu blóði Ólafsdraða* von Hallfrøðr (Skj I, 149 Str. 3). — 7) Vgl. Óttarr Skj I, 268 Str. 1 und Sigvatr Skj I, 246 Str. 2. F. Jónsson war der Meinung, daß diese Zeilen Óttarr zu Unrecht zugeschrieben werden. — 8) Skj I, 255 Str. 2—3. — 9) Flateyjarbók II, 371. — 10) Vgl. Skáldatal, SnE III, 1 S. 274 und Flateyjarbók II, 216. — 11) Nach Genzmers nicht überall wortgetreuen Übersetzung in Edda I, 182. — 12) Z. B. die reckenhafte Selbstbeherrschung, womit Þormóðr sagt, als ihm mit der Pfeilspitze ein Teil des Herzens aus dem Leibe gerissen wurde: „feist ist es mir um die Herzfäsern“. Das ist sagenhafte Ausschmückung, die auch in der Eiríkssaga rauða c. 12 (wohl aus der Heimskringla II, 504) übernommen wurde. — 13) Wir finden hier mythologisch gefärbte Kennungen wie z. B. *Jölfuðs elþollr* (Skj I, 266 Str. 23); *hauka setrs Skoggul* und *Fenju mældr* (Skj I, 266 Str. 24); weiter ein Wort wie *þrúðr* (Skj I, 265 Str. 22), eine Kenning *grstiklandi*, die sonst nur in der Poesie des 13. Jahrhunderts auftritt; die Zeile *ort vas Áleifs hjarta*, die in ähnlicher Form zweimal bei Arnórr begegnet (Skj I, 315 Str. 18 und 325 Str. 17). Auch die häßliche Strophe 20, in der Þormóðr die Abwesenheit von Sigvatr in der Stiklastadschlacht rügt, ist wahrscheinlich unecht; jedenfalls stehen dort nicht weniger als zwei auffallende Übereinstimmungen mit Verszeilen von Gísli Súrsson, nl. *vallafrn: hrafni* (vgl. Skj I, 102 Str. 29) und die Kenning *væga vigrgruðr* (vgl. Skj I, 97 Str. 7).

107. SIGVATR ÞÓRDARSON ist der bedeutendste Dichter dieser Periode; von ihm ist auch soviel bewahrt geblieben, daß wir uns von seiner künstlerischen Begabung ein Bild machen können. Er war ein Isländer, aber von seiner Herkunft verlautet dennoch fast nichts. Wir wissen nur, daß sein Vater ÞÓRÐR SIGVALDASKÁLD hieß, und daß also die dichterische Veranlagung schon in seinem Geschlecht hervorgetreten war; wir hören weiter noch, daß er in Südwestisland auf dem Gehöfte Apavatn erzogen wurde.

Als er etwa 18 Jahre alt geworden ist, geht er nach Norwegen, um dort sein Glück zu erproben. Als er ankommt, hat sich die Lage dort tiefgreifend geändert, denn ÓLÁFR HARALDSSON ist eben von England aus in den Kampf um die Herrschaft eingetreten und hat SVEINN HÁKONARSON schon aus dem südlichen Teil des Landes vertrieben. SIGVATR schließt sich dem Sieger an und bittet ihn, ein Preislied vortragen zu dürfen. Die Überlieferung erzählt, daß der König ihm das erst verweigert haben soll¹⁾. Mit voller Zuversicht spricht SIGVATR dann eine Stegreifstrophe, in der er dem König vorhält, daß er doch wenigstens einen Dichter in seiner Umgebung haben müsse, um seinen Ruhm zu verbreiten. Diese

Strophe, die nicht nur seine Kunstfertigkeit beweist, sondern auch, daß er es versteht, ohne den Gebrauch heidnischer Namen auszukommen²⁾, hat OLAF dazu bewogen, ihm die Erlaubnis zum Vortrag des Preisliedes zu geben.

Wir dürfen wohl annehmen, daß SIGVATR damals die *Vikingavísur* gesprochen hat. Diese enthalten eine Übersicht der Kriegszüge, die OLAF in seiner Jugend geführt hat: erst in der Ostsee, sodann in Friesland, England und Frankreich. Unter dem Eindruck der Ereignisse, die eben stattgefunden haben, fügte SIGVATR noch eine Strophe hinzu, in der er den Sieg OLAFS über Jarl HÁKON erwähnt; eine überraschende Tat, da ja dieser Jarl der tapferste und vornehmste Fürst in der damaligen skandinavischen Welt war³⁾. So dürfen wir wohl annehmen, daß SIGVATR mit einem Gedicht, das er schon im voraus gemacht hatte, nach Norwegen gekommen war und dort eine Strophe zum Abschluß hinzugefügt hatte, um sich dadurch den Beifall der Gefolgschaft zu sichern⁴⁾. Die *Vikingavísur* zeigen ein noch wenig geübtes Talent und haben jedenfalls den unpersönlichen Ton der offiziellen Hofpoesie. Der Dichter behandelt in jeder Strophe eine von OLAFS Kriegstaten und verwendet dabei die althergebrachte Form der Aufzählung. Weil er nicht dabei gewesen ist, gelingt es ihm nirgends, eine persönliche Erfahrung einzumischen; es ist eine frostige Aneinanderreihung blasser Kampfszenen, in denen der Dichter besonders dadurch seine Gewandtheit zeigt, daß er fremde geographische Namen in dem Gefüge einer dróttkvætt-Strophe unterzubringen weiß. Die Kenningen sind sehr einfach, sogar etwas dürftig; mythologische Namen fehlen, mit einer einzigen Ausnahme, ganz⁵⁾.

Bald darauf fand die Schlacht bei Nesjar im Oslofjord statt, die OLAF die unbestrittene Herrschaft über Norwegen sicherte. SIGVATR, der als Hofskald dabei gewesen sein wird, hat in den *Nesjarvísur* einen Augenzeugenbericht davon gegeben⁶⁾. Leider hören wir auch hier wieder die typischen Kampfformeln; ein anschauliches Bild der Schlacht gewinnen wir nicht. Persönlich ist dagegen der Ton des siegbewußten Selbstgefühles, das sich nicht nur in althergebrachten Wendungen, wie in dem Gegensatz zwischen Kampf und Mettrinken, äußert, sondern auch in einer humorvollen Bemerkung wie Str. 11: „Mädchen aus Trondheim werden uns nicht Mut absprechen, obgleich des Königs Gefolge kleiner war; falls sie eine der beiden Parteien verspotten wollen, so muß es wohl jene sein, die mit dem Barte vorüberstürzte.“ Auch

in diesem Gedicht zeigt SIGVATR sein Talent, die schwierige Form der dróttkvætt-Strophe zu beherrschen, ohne mit verwickelten Kennungen oder einer sonderbaren Wortfolge die Reimforderungen zu erfüllen⁷⁾. Demgegenüber verwendet er in diesem, wie mehrfach auch in seinen späteren Gedichten, einen eigentümlichen zerhackten Satzbau: er hat kurze Sätze (zuweilen drei in einem Helming), die er ineinanderschachtelt; dadurch wird das Verständnis für seine Poesie nicht erleichtert, und nur eine dafür besonders geeignete Vortragsweise wird es möglich gemacht haben, daß die Zuhörer die Meinung sofort erfaßt haben⁸⁾. Diese Bizarrerie befreit zwar die Skaldik nicht von den Fesseln einer überladenen Reimtechnik, erlaubt aber dem Dichter zuweilen, die Wirkung seiner Worte erheblich zu steigern.

Wie hoch SIGVATR bei König OLAF in Ansehen stand, zeigte sich im Jahre 1017, als ihm eine politische Sendung nach Schweden anvertraut wurde. Nachdem der schwedische König OLAF seine Versprechungen seinem norwegischen Namensvetter gegenüber gebrochen hatte, war es für diesen wichtig, die Freundschaft des gautländischen Jarls RÖGNVALDR zu erlangen. SIGVATR wurde ausgeschiedt, um das zu erreichen; das gelang ihm vollkommen; überdies lernte er dort die schwedische Prinzessin ÁSTRÍÐR kennen, die sich einer Heirat mit OLAF geneigt zeigte. In seinen *Austrfararvísur* hat SIGVATR einen Bericht über diese Reise gegeben; hier sehen wir seine eigentümliche Begabung. In launiger Weise erzählt er von den Beschwerden dieser Fahrt durch unwegsames Gelände, klagt über ein leckgeschlagenes Boot, über verwundete Fußsohlen, über das merkwürdige Erlebnis mit Menschen, die eben ein heidnisches Opfer veranstalteten und ihn deshalb an der Tür abwiesen. Es gelingt ihm ausgezeichnet, kleine Begebenheiten so zu erzählen, daß die dabei erlebte Stimmung festgehalten wird. Zuweilen werden wir sogar durch eine Strophe überrascht, die ganz aus der konventionellen Sphäre heraustritt und uns tief in das persönliche Erlebnis hineinführt. So beschreibt er den Ritt durch das bewaldete Gautland in Str. 11 stimmungsvoll mit den Worten: „In der Abenddämmerung reitet das hungrige Pferd die langen Straßen zur Halle; die Hufe durchfurchen das Feld; jetzt trägt das Roß mich über die Bäche; Tag und Nacht begegnen einander.“ Und als er endlich angekommen ist, sagt er triumphierend in Str. 12: „Die herrlichen Frauen werden aus den Fenstern schauen; die Mädchen sehen den Staub, weil wir durch Rogn-

valds Stadt reiten; lassen wir die Pferde anspornen, damit schon aus weiter Ferne die Frau in ihrem Hause das Rennen der Rosse hören wird.“

Nachdem er an OLAFS Hof zurückgekommen war, hat er dort das Gedicht vorgetragen. Er will deshalb nicht nur seine Erlebnisse in humorvollen Worten nacherzählen, sondern auch den Erfolg seiner Reise mitteilen. Deshalb klingt im Schlußteil des Liedes ein ernsterer Ton. In Str. 16 preist er die Königshalle von OLAF, die durch ein so herrliches Gefolge geziert wird, wie keine andere. Und jetzt wendet er sich mit einer persönlichen Anrede zu OLAF, die in jeder Strophe wiederholt wird, um ihm zu beteuern, daß der Jarl RQGNVALDR ihm in treuer Freundschaft ergeben ist; das Lied klingt mit den schönen Worten aus: „König, diesen kenne ich als Deinen weitaus besten Freund, den du dort im Osten dem grünen Meere entlang besitzt“ (Str. 21). In formeller Hinsicht ist dieses Gedicht auch ein bedeutender Fortschritt; viele Strophen zeigen einen flüssigeren Satzbau, als ihn seine früheren Lieder aufweisen. Auch das Selbstgefühl des Dichters ist stärker geworden; in der ersten Strophe richtet er sich an das Gefolge des Königs mit der Bitte, die Strophen anzuhören, die er über seine mühsame Reise gemacht hat, und er gebraucht dabei eine Zeile⁹⁾ aus dem berühmten Gedicht *Vellekla* von EINARR SKÁLAGLAMM (s. §§ 91—92). SIGVATR ist nicht mehr der niedrige lohnerschleichende Hofdichter, sondern der Freund des Königs, dem wichtige politische Aufgaben anvertraut werden.

¹⁾ Vgl. *Heimskringla* II, 62. — ²⁾ Die Strophe enthält eine geschickte Kenning *tjalda drasils meidir*, die durch das Epitheton *myrkblár* anschaulich gemacht wird. Das Selbstbewußtsein des Dichters spricht aus den Worten: „Ich werde Ihnen dennoch Lob genug spenden“. Mit dem Inhalt der Strophe steht gewissermaßen in Widerspruch, daß nach Snorri damals auch Sigvats Vater bei Olaf gewesen sein soll. — ³⁾ Str. 15. Die Interpretation von Gering *ZfdPh* 44, 140 und E. A. Kock *NN* § 617 ist die einzig mögliche. — ⁴⁾ Ich sehe keine Veranlassung, mit S. Nordal, *Om Olaf den helliges Saga* S. 14 anzunehmen, daß vor der letzten Strophe eine Reihe von Strophen verloren gegangen sein soll. — ⁵⁾ Nur *víga-Njörðr* in Str. 14. Vielleicht hat Sigvatr auch diese Strophe noch nachträglich hinzugefügt, denn er konnte ja Olaf erst nach seinem Sieg im Sauðungssund *Mæra hilmir* nennen. — ⁶⁾ Vgl. Str. 1: „Ich kann den Helden berichten wie dort die Flotten zusammenprallten“. — ⁷⁾ Auch mythologische Umschreibungen fehlen fast ganz; eine Kenning wie *Yggs gjóðr* für „Rabe“ (Str. 9) dürfte auch Olaf nicht unangenehm berührt haben. — ⁸⁾ Als ein Beispiel übersetze ich wörtlich

die 14. Strophe: Olafs Gefolge gewann einen harten Kampf — und so mußte ich abwarten — ich bedeckte mich mit einem in Poitou gemachten — Ostern — an Palmsonntag — Helm. — 4) *Hugstóra biðk heyra*.

108. In den folgenden Jahren zeigt sich OLAFS Gunst für SIGVATR immer deutlicher. Er wird zu dem Rang eines *stallari* erhoben, und nachdem er sich verheiratet hat, siedelt er sich in Trondheim an. In einer dankbar gestimmten Strophe erzählt er, daß der König seine Tochter aus der Taufe hat heben wollen. Als SIGVATR sich erdreistet, dem eben geborenen Sohn des Königs den neuen, in dessen Geschlecht unbekannten Namen MAGNUS zu geben, läßt OLAF sich beschwichtigen, als er die Absicht des Dichters erfährt. Im Jahre 1024 war der Name von KARLAMAGNUS also schon so weit nach Skandinavien durchgedrungen, daß ein Fürst den Glanz dieses Namens gerne auf sein Geschlecht herabstrahlen ließ.

Die Türen nach Westeuropa sind weit geöffnet. Das Christentum hat das Seinige dazu beigetragen, aber in diesen Jahren wohl noch mehr der Umstand, daß der dänische König KNÜTR durch die Eroberung Englands in den Nordseeraum durchgestoßen war. Ihm fielen jetzt europäische, nicht nur beschränkt skandinavische Aufgaben zu. Er wird von der dort lebenden Tradition der Großmacht ergriffen und wünscht seine Herrschaft auch auf Norwegen auszudehnen. Schon 1025 erscheinen seine Boten mit dem Auftrage, die Großen des Landes durch Bestechungen in seine Hand zu bringen. Einige haben sich dadurch fangen lassen, andere sind OLAF treu geblieben. Zu diesen gehörte auch SIGVATR, der in einer Strophe (Skj I, 249 Str. 15) die Boten warnt; niemals habe sich OLAF einem anderen unterworfen und immer habe er den Sieg davongetragen. Aber in den Jahren 1025—1028 ballen sich die Wolken am politischen Himmel zusammen; auch ein Bündnis mit dem schwedischen König QNUNDR wird den Lauf der Ereignisse nicht hemmen.

Während dieser schicksalsschweren Zeit hat SIGVATR eine Handelsreise nach Frankreich und England gemacht. Als er am Hofe KNÜTS ankommt, hat dieser eben erfahren, daß OLAF sich zu einem Einfall in Seeland aufgemacht hatte; es war daher schwierig, die Erlaubnis zu bekommen, die ihm die Rückreise nach Norwegen gestattete. SIGVATR hat aber seiner Treue an OLAF nicht entsagen wollen, deshalb auch kein Preislied auf den dänischen König gedichtet; seine Rechtschaffenheit scheint ihm dennoch die

wohlwollende Gesinnung des englischen Königs erworben zu haben. Aber sobald er nach Norwegen zurückgekehrt ist, erheben sich gegen ihn die Verleumdungen von Verrat, und er muß sich gegen diesen Verdacht verteidigen. Eine Reihe von Strophen, die er während und nach der Reise gedichtet hatte, scheint er nachträglich zu einem Lied vereinigt zu haben, das als *Vestrjararvisur* bekannt ist. Auch hier sind es Augenblicksausdrücke, die den Verlauf der Ereignisse in großen Zügen angeben; eine Einheit bilden diese Strophen nicht. Sie besitzen auch bei weitem nicht die Lebendigkeit und Frische der Strophen, die seine Reise nach Schweden beschreiben. Am besten gelungen sind diejenigen, in denen er seine Treue gegen OLAF beteuert. Obgleich KNÜTR ihn gebeten habe, ihm ebenso treu zu dienen wie er OLAF gedient habe, erwiderte er, daß er nur einen einzigen Herrn haben wolle (Str. 7); darauf richtet er sich an OLAF mit der Bitte, ihn wieder in Gnaden annehmen zu wollen, denn der König werde bald ein gutes Gefolge brauchen können (Str. 8).

In einigen Stegreifstrophen hatte SIGVATR auch seine Entrüstung über die Bestechungen durch KNÜTS Boten ausgesprochen. Ein jeder weiß ja, sagt er in der 16. Strophe, daß, wer seinen Herrn für Gold verkauft, die Strafe in der schwarzen Hölle wird erleiden müssen. Denn traurig wird der Lohn der Hochverräter, die durch ihren Verrat das Recht auf den Himmel verscherzt haben und deshalb dem Fürsten der Hölle übergeben wurden (Str. 17). Diese Strophen, aus dem Stegreif gedichtet, zeigen im allgemeinen eine flüssigere Form nicht nur durch den spärlichen Gebrauch von Umschreibungen, sondern auch durch eine schlichtere Satzfolge.

In diesen Jahren hat SIGVATR noch einige größere Gedichte gemacht, von denen aber nur einige Strophen erhalten sind. Von einer *Olafsdrápa* kennen wir nur eine Halbstrophe (Skj I, 226), in der er seinen Herrn als einen Stifter des Landesrechts preist. Dieses Gedicht ist, soweit wir wissen, das erste, in dem er die strenge skaldische Form der drápa verwendet hat; sonst dichtet er nur eine lose zusammenhängende Strophenreihe wie seine *vísur*. Auch den norwegischen Häuptling ERLINGR SKJÁLGSSON hat er einige Male besungen. Das erste dieser Gedichte kennen wir nur durch eine Strophe, die sich durch einen für SIGVATR ganz ungewöhnlichen Kenningreichtum unterscheidet (Skj I, 228). Bedeutender ist der flokkur, den er nach ERLINGS Fall in einer Seeschlacht gegen OLAF gedichtet hat. Nachdem er den Kampf beschrieben hat und das

prächtige Wort von ERLINGR *öndurðir skulu ernir klóask* „Adler sollen einander gegenübergestellt mit den Klauen sich schlagen“ zitiert hat, erzählt er, wie ASLAKR FITJASKALLI ihm den Todesstreich gegeben hat. Das erfüllt ihn mit Entrüstung, denn das war *ættvíg* „Verwandtentotschlag“; geborene Verwandte sollen ja ihre hitzige Feindschaft zu bändigen wissen und auf die alten Mahnworte achten (Str. 7). Tief hat ihn dieser Tod erschüttert: am Tage, da man mir die Nachricht seines Todes brachte, habe ich nicht weiter am Julfeste teilnehmen können; der Tod dieses herrlichen Mannes beugt mir das Haupt vor Schmerz; früher haben wir unser Haupt höher getragen (Str. 8). ERLINGR war ein Recke gewesen, wie kein anderer; er zeigte in den Kämpfen den größten Mut, weil er als erster sich hineinstürzte und als letzter daraus schied (Str. 10). Das sind wahre Herzensteine, die wir in der Skaldenpoesie nicht allzu oft hören; der Schmerz um einen bewunderten und geliebten Kampfgenossen war groß genug, um auch in den starren Formen der dróttkvætt-Strophe sein Herz auszuschütten.

Auch seinem Herrn, König OLAF, gegenüber zeigte er sich als treuer Freund. Als die Katastrophe von Stiklastad stattfand, war SIGVATR auf einer Pilgerfahrt nach Rom; wir haben schon bemerkt (s. § 106), daß ÞORMÓÐR ihn deshalb getadelt haben soll. Als er die Alpen auf dem Rückwege überschreitet, hört er die schreckliche Nachricht; Tränen springen ihm aus den Augen; dann sagt er (Str. 22): „der Mann, der die Umarmung eines Mädchens entbehren muß, begehrt nur zu sterben; Liebe wird zu teuer erkaufte, wenn man die Geliebte beweinen muß; aber auch der unerschrockenste Krieger, der seinen Herrn verliert, muß bittere Tränen weinen; der Verlust, den wir erlitten haben, deucht uns aber noch schlimmer zu sein“. Die Verbundenheit mit dem Gefolgsherrn, die in der alten Heldenepik mit so ergreifenden Worten gezeichnet wird, hat hier nicht an Kraft eingebüßt, aber sie ist mit neuen Elementen bereichert. Das Gefühl ist weicher geworden, denn diese harte Männertreue steht jetzt auf derselben Stufe wie die Liebe zu einer Frau. Das dürfen wir wohl dem Einfluß des christlichen Glaubens zuschreiben; es ist bemerkenswert, daß kaum 30 Jahre nach der Bekehrung Islands ein Dichter solche Töne hat finden können.

Die Strophen, die SIGVATR in diesen Jahren gedichtet hat, gehören zu den schönsten, die die skaldische Kunst überhaupt

aufzuweisen hat. Immer wieder findet er neue Bilder, um seine Gedanken auszudrücken, und oft scheinen uns die Bilder merkwürdig modern. Als er auf seiner Fahrt der norwegischen Küste entlang, am Stiklasund vorübersegelt, sieht er viele Raben fliegen; er dichtet: „Raben seh ich dem Hafen zufliegen, wo ehemals das Schiff mit dem tüchtigen Fürsten der Norweger schaukelte; jeden Tag schreien die Adler, die OLAF so oft gefüttert hat, laut über Hillarsund“ (Str. 23). Als die anderen Mannen am Spiele beteiligt sind, schleicht er mit bleichem Antlitz und schmerz erfüllter Brust aus der Gesellschaft fort, denn er kann nur daran denken, wie OLAF mit seinen Gefolgsleuten früher so oft dasselbe Spiel gespielt hatte (Str. 24). Mit Heftigkeit wehrt er sich gegen die Beschuldigung, daß er OLAF im Stich gelassen haben soll; wenn das wahr wäre, möge der weise Christ ihn zur Strafe zum heißen Höllenfeuer verdammen, aber er hat Zeugen wie Wassertropfen so viele, daß er in der Stunde der Gefahr nach Rom gepilgert war (Str. 25). Die schönste Strophe ist aber jene, in der er sagt: „Als OLÁFR noch lebte, schienen mir die hohen Felsen von Norwegen zu lachen; jetzt aber dünken mich die Halden viel trauriger anzuschauen.“ Keine einzige Kenning, ein natürliches Satzgefüge, eine Strophe, wie sie auch einem heutigen Dichter aus der Seele kommen könnte; und dennoch in dem volltönigen Gewand der skaldischen Sprachform; hier ist die Technik ganz überwunden, weil das Gefühl des Dichters stark genug war, die kunstvolle Strophe bis zum Rande zu füllen. Der Schmerz hat auch diesen Dichter geläutert und ihn dazu befähigt, das Höchste zu leisten, was in den Schranken seiner Kunsttradition möglich war.

109. Nachdem KNÜTR der mächtigste Fürst Nordeuropas geworden war, zogen isländische Skalden auch an seinen Hof, um ihm die Preislieder vorzutragen. Die uns überlieferten Gedichte deuten darauf hin, daß KNÜTS Persönlichkeit erst die Dichter zu sich heranzog, als er in die skandinavischen Verhältnisse eingegriffen hatte. Wohl das älteste Lied dieser Gattung hat ÖTTARR SVARTI gemacht, ein, wie wir schon in § 106 bemerkt haben, typischer Repräsentant der herumwandernden Hofskalden. Persönliche Einstellung zu der Figur des Königs darf man also nicht erwarten; er zählt die Ereignisse auf, wodurch KNÜTR sich die Herrschaft über England erobert hatte, und es gelingt ihm, die englischen Ortsnamen in einer leicht skandinavisierten Umbildung

in das Hendingsystem einzupassen. Wie in seiner *Hofuðlausn* richtet er sich an den König selbst, aber das Lied hat bei weitem nicht die Anschaulichkeit und den Bilderreichtum des vorher OLAF dem Heiligen gewidmeten Gedichts. Das Preislied auf KNÜTR macht auch dadurch einen trockenen Eindruck, weil fast in sämtlichen Strophen die Sätze nicht länger als zwei Zeilen sind und deshalb jede Strophe nicht aus zwei Helmingen, sondern aus vier Zeilenpaaren aufgebaut ist. Vielleicht hat die teilweise englische Umgebung des Königs den Dichter dazu veranlaßt, eine einfachere Form zu wählen, die es auch nichtskandinavischen Zuhörern gestatten würde, die Lobpreisung zu verstehen. Die *Knútsdrápa* ist als Stropheneinlage der *Knyttlingasaga* und der *Heimskringla* überliefert; sie ist deshalb auch nicht vollständig auf uns gekommen. Das letzte Ereignis, das ÖTTARR erwähnt, ist die Schlacht mit den Schweden in der Helgeaa; deshalb muß das Lied nach 1026 verfaßt worden sein. Sicherlich hat das Gedicht die Vorfälle in Norwegen und Dänemark ausführlicher behandelt und sind die umrahmenden Strophen, in denen der König angedeutet wurde, verloren gegangen.

Ein anderer Dichter, ÞÓRARINN LOFTUNGA, hat, soviel wir wissen, zeit lebens auf KNÜTS Seite gestanden. Auch von ihm ist überliefert worden, daß er eine *Hofuðlausn* gedichtet habe. Seine Haupteslösung war notwendig geworden, weil er es gewagt hatte, dem König nur einen *flokkr* zu widmen; er soll nun dieses zu wenig prunkvolle Gedicht mit einem *stef* versehen und mit mehreren Strophen erweitert haben. Die Geschichte ist unwahrscheinlich genug, aber die überlieferten Refrainzeilen können sehr wohl authentisch sein; sie beweisen, daß er den Zunamen *loftunga* durchaus verdient hat, denn man kann einem König kaum ein überschwenglicheres Lob spenden als ÞÓRARINN es hier getan hat: „KNÜTR schützt sein Land wie Griechenlands Schirmherr (d. i. Gott) den Himmel“¹⁾. Eine solche Ausdrucksweise zeigt, wie die neue Zeit in diese Dichtung eingebrochen ist: mit dem christlichen Glauben sind auch weitentfernte Länder am Horizont der isländischen Skalden aufgetaucht und bekommt ihr Lob einen fast byzantinischen Anstrich.

Besser bekannt und bedeutsamer ist seine *Togdrápa*, die nach der Eroberung Norwegens im Jahre 1028 gedichtet wurde. Dieses Lied zeigt eine neue Strophenform, das *toglag*, das, wie wir in § 104 ausgeführt haben, nachweislich zum ersten Male von diesem Dich-

ter verwendet worden ist. Die schlichte fornyrðislag-Strophe verträgt sich mit dem reichen skaldischen Schmuck nur ziemlich schwer, und besonders fremdartig mutet die Einleitung in *steffubálkar* an. Was wir übrig haben, verdanken wir wieder hauptsächlich der *Heimskringla*, die für die Geschichte von Norwegens Eroberung einen Teil dieses Liedes als Quelle anführt²⁾. Wenn SNORRI von einem ganzen *steffubálkr* redet, dann ist das nicht ganz richtig, denn der Abschluß mit dem zweiten Teil des *klofastefs* fehlt. Weil das Gedicht natürlich aus mehreren *bálkar* bestanden hat, ist davon viel verloren gegangen. In der *Snorra Edda* ist noch ein Helming bewahrt, die den Namen des Gedichtes *Togdrápa* enthält und übrigens beweist, daß der Dichter nicht vor sechsgliedrigen Kenningen der sonderbarsten Struktur zurückschreckt ist.

Es ist nicht unwahrscheinlich, daß ÞÓRARINN mit Hinsicht auf die Verhältnisse am englisch-dänischen Hofe von KNÜTR eine einfachere Versform gewählt hat als die *dróttkvætt*-Strophe³⁾. In seiner Sprache finden sich auch Spuren eines Einflusses der englischen Poesie, namentlich in Kenningen, die in der Skaldik kaum Entsprechungen haben, aber in der englischen Dichtung reichlich vertreten sind. Als Beispiele sind zu erwähnen: *mannbaldr*, *gollskati*, *veg-Jótar*⁴⁾. Übrigens ist der Inhalt nicht viel mehr als eine Aufzählung der norwegischen Landesteile, die KNÜTR auf seiner Nordfahrt besucht hat.

Wir besitzen von demselben Dichter noch ein Gedicht, das er auf KNÜTS Sohn SVEINN ALFÍFUSON, der 1030 über Norwegen gestellt wurde, gedichtet hat. Dieses Lied, *Glælognskviða* genannt⁵⁾, ist ein beredtes Zeugnis dafür, wie schnell OLAFS Ruf als Heiliger durchgedrungen ist und wie unwiderstehlich dieser Volksglaube war, denn SVEINN muß es sich gefallen lassen, daß in diesem ihm gewidmeten Gedichte die Wunderzeichen an OLAFS Leichnam mit überzeugtem Glauben mitgeteilt werden. Auch jetzt wählt ÞÓRARINN ein einfaches Versmaß, den *kviðuhátt* und verwendet nur sehr wenige und schlichte Umschreibungen; das gibt diesem Lied einen volkstümlichen Anstrich, wodurch es beim Volk beliebt gewesen sein mag. So heißt es in der 5. Strophe: „So liegt dort der lobwürdige Fürst als ein Heiliger mit seinem unversehrten Leichnam und dort wachsen wie an einem lebenden Menschen Haare und Nägel.“ SVEINN ALFÍFUSON, dessen Regierung die norwegische Tradition später als eine Schreckensherrschaft dargestellt hat, er-

scheint in diesem Liede als der friedfertige König, der im Schutz des heiligen OLAF in Trondheim herrscht.

Aus zwei Stegreifstrophen erfahren wir, daß auch ÞORMÓÐR KOLBRÚNARSKALD um 1027 an KNÚTS Hof gewesen ist; er begehrt einen ebenbürtigen Lohn, wie ihn ÞÓRARINN LOFTUNGA bekommen hat, und freut sich nachher darüber, daß der König ihm reichlich Gold gegeben hat⁶⁾.

Ein übrigens unbekannter Dichter HALLVARÐR HÁREKSBLESI hat ebenfalls eine *Knútsdrápa* verfaßt. In strengem dróttkvætt gedichtet und mit zahlreichen verwickelten Kenningen überladen, ist es ein sehr eigentümliches Produkt dieser Übergangszeit. Der Dichter ist eher gewandt als dichterisch begabt; er versteht jedenfalls die Kunst, sein Lied mit Anleihen an andere Skalden prunkvoll auszustatten; Dichter seiner eigenen Zeit wie ÓTTARR SVARTI, ÞÓRARINN LOFTUNGA und SIGVATR plündert er ganz unverfroren⁷⁾. Die oben erwähnte Stefzeile in ÞÓRARINNS Haupteslösung kehrt hier mit anderen Worten, aber dem Sinne nach gleichartig wieder: „Knútr beschützt das Land wie der Herr des Alls den herrlich strahlenden Himmel.“

HALLVARÐR hat zuweilen überraschend frische Beiwörter, aber er ist daneben geschmacklos in der Wahl seiner Umschreibungen. Diese sind zum Teil durchaus christlich gedacht, wie z. B. in Str. 6, wo er den kriegerischen König als einen „Rotfärber der Brünnen“ umschreibt und in dieser Kenning wieder den Ausdruck „Nachen des Gebetes“ für „Brust“ einflicht. Aber solche christlich gedachten Bilder stehen in der unmittelbaren Nähe von Gleichnissen, die ganz aus der heidnischen Vorstellungswelt stammen und sogar die Namen der alten Götter enthalten. Besonders grell ist die 7. Strophe, die in Übersetzung so lautet: „Unter dem Haselstrauch der Erde (= Yggdrasill) gibt es keinen Fürst, der dem Herrscher der Mönche (= Gott) näher ist als Du; Brecher des Riesenwortes (= Brecher des Goldes = milder Fürst), Du schüttest die Dänen.“ Wer den Flitterprunk der heidnischen Poesie so ohne Anstand verwendet, hat seine christlichen Kenningen wohl nicht mit starker Überzeugung gewählt.

Wir reihen noch eine *Knútsdrápa* an, die SIGVATR gedichtet hat, obgleich sie erst um 1038, also nach des großen Königs Tod, entstanden ist. Denn sie gehört in diesen Zusammenhang, nicht nur weil sie auch KNÚTR gewidmet ist, sondern weil sie in der Form die *Togdrápa* von ÞÓRARINN nachahmt. Jetzt zeigt sich aber, wie

schwierig es ist, die skaldische Wortkunst mit der eddischen Versform zu verbinden. Um in den kurzen Zeilen den Hendingschmuck anbringen zu können, muß er nicht nur zu sonderbaren Kenningen seine Zuflucht nehmen, sondern auch der natürlichen Wortstellung Gewalt antun. Die Neigung SIGVATS, die Helminge mit durcheinander gewirbelten Sätzen zu füllen, zeigt sich hier besonders unerfreulich, weil hier die Teile eines und desselben Satzes ganz willkürlich über die Verszeilen verteilt sind. Das *klofastef* „Knútr war unter dem Himmel der Allerhöchste“ ist wieder eine offenbare Nachahmung von ÞÓRARINNS Gedicht⁸⁾).

¹⁾ Vgl. Heimskringla II, 396—397. — ²⁾ z. a. S. II, 397—398. — ³⁾ Vgl. auch H. Kuhn, PBB 63 S. 205. — ⁴⁾ Vgl. E. A. Kock, NN §§ 787 und 789. — ⁵⁾ F. Jónsson, Lit.-Hist. I, 602 bezieht diesen Namen, der „Lied der Meeresstille“ bedeutet, auf die ruhigen Verhältnisse in Norwegen; K. Gíslason, Njála II, 889 aber auf den mildernden Einfluß des Glaubens. — ⁶⁾ Skj I, 262—263 Str. 11—12. — ⁷⁾ Vgl. *súðlongum komi sveiða* (Str. 1) mit *súðlongum frá sveiða* bei Þórðr Kolbeinsson (Skj I, 203 Str. 1); *Ullar sundvigg* (Str. 3) mit *Ullar unnvigg* (ibid. Str. 2; beide Stellen aus der Eiríksdrápa); *harðbrynjuð skip* (Str. 3) ganz so bei Óttarr svarti (Skj I, 272 Str. 1); *heinland* für „Schwert“ (Str. 4) vgl. *heinslet* bei Sigvatr (Skj I, 221 Str. 6); *holmfjöturr* für „Schlange“ (Str. 4), vgl. Einarr skálaglamm (Skj I, 121 Str. 26). — ⁸⁾ Vgl. *Knútr vas und himnum* (Str. 3) mit *Knútr es und sólar* bei Þórarinn (Skj I, 298 Str. 2).

110. Zahlreiche Dichter haben die Begebenheiten auf der Saga-Insel besungen, entweder in Stegreifstrophen oder in größeren Liedern. In den meisten Fällen hat der Zufall der Überlieferung nur einige wenige Strophen gerettet; wir besprechen hier deshalb nur kurz diejenigen Dichter, von deren Kunst wir hinreichende Kunde haben. Wir fangen mit ÞORMÓÐR TREFILSSON an, einem Bauernsohn aus dem Westlande; sein Vater wohnte auf dem Gehöft Svínaskarð in Barðaströnd. Er hat ein Gedicht, *Hrafnsmál* genannt, auf die Taten des bekannten SNORRI GOÐI gemacht, das sich dadurch unterscheidet, daß es als erstes das *haðarlag* verwendet hat (s. § 104). Der Name erinnert uns an das berühmte Gedicht von ÞORBJÖRN HORNKLOFI (s. §§ 53—54); vielleicht ist es auch diesem Vorbilde zuzuschreiben, daß ÞORMÓÐR das eddische *málahátt* gewählt hat. Diese Versform aber, nach Silbenzahl streng geregelt, und mit der vollen Pracht der skaldischen Dichtung überladen, fordert so viel Aufmerksamkeit für die rein formalen Seiten, daß der Inhalt dabei leicht zu kurz kommt. Jedenfalls

erhebt sich diese *Hrafnsmál* nirgends zu einiger Anschaulichkeit; Es sind die alten abgedroschenen Prunkstücke, die immerfort wiederkehren, wie z. B. das Sättigen der Raben und Wölfe mit dem Blut der Gefallenen. Eintönig ist das Lied weiter durch die Wiederholung derselben Wendungen. Wie wenig ursprünglich der Dichter auch in dieser Hinsicht war, beweisen die Stellen, wo er ältere Skalden nachgeahmt hat; unter diesen fällt besonders GLÜMR GEIRASON (s. § 73) auf¹⁾, der ihm vielleicht den Anstoß zu einer *ofljóst*-Umschreibung gegeben hat²⁾. Ohne Wirkung ist das Gedicht dennoch nicht geblieben, denn die *Hrafnsmál* von STURLA ÞÓRDARSON im 13. Jahrhundert steht deutlich unter seinem Einfluß.

Aus dem Ísafjord stammt der Dichter HÁVARÐR HINN HALTI, dessen bewegte Geschichte eine ihm eigens gewidmete Saga erzählt (s. 271). Die Rache für den Tod seines Sohnes ÓLÁFR BJARNYLIR an dem mächtigen Häuptling ÞORBJÖRN ÞJÓÐREKSSON zwingt ihn noch im Alter zu Tatkraft. Während dieser Begebnisse soll er mehrere Stegreifstrophen gesagt haben, welche die Saga mitteilt; sie sind aber größtenteils so schlecht überliefert worden, daß ihre Deutung auf Schwierigkeiten stößt. Typisch skaldisch ist wieder die überladene Kenningtechnik, die hier zuweilen auch für isländische *lausavísur* unerhörte Ausmaße zeigt. Ob aber auch diese Strophen-einlagen nicht erst als später Schmuck der Saga entstanden sind³⁾? Es gibt auch hier so deutliche Berührungen mit anderen Skalden, daß Zufall kaum anzunehmen ist. In den beiden Strophen, in denen HÁVARÐR den Schmerz über den Verlust seines Sohnes ausspricht, klingen deutlich die Worte von EGILS *Sonatorrek* (s. § 70) nach; es ist nicht wahrscheinlich, daß der Mann selber in dem Bedürfnis, sein Leid auszusprechen, mehr nach literarischen Vorbildern als nach der Eingebung des Herzens gelauscht haben sollte⁴⁾. Nicht weniger befremdend ist in einer anderen Strophe (Skj I, 181 Str. 13) ein wörtlicher Anklang an den Orkadenjarl RÖGNVALDR⁵⁾.

Deshalb ist auch eine weitere Übereinstimmung mit dem Dichter ÞÓRÐR SÆREKSSON⁶⁾ anders zu beurteilen. Dieser hat die Heldentaten von ÞÓRÓLFR SKOLMSSON in einer drápa behandelt, die bruchstückweise in der *Heimskringla* bewahrt wurde. Auch hier ist kaum anzunehmen, daß der Dichter einer drápa, die norwegische Verhältnisse (die Schlacht bei Fitjar) behandelt, einen Ausdruck einer Stegreifstrophe eines anderen Dichters, die überdies von

etwas ganz anderem handelt, entlehnt haben sollte; eher wird der Sagamann die Heimskringla gelesen haben. Jedenfalls ist dieser ÞÓRÐR SÆREKSSON allem Anscheine nach ein weit originellerer Dichter als HÁVARÐR gewesen. Von seinen größeren Gedichten — neben der *Þórólfsdrápa* noch ein Lied auf einen gewissen sonst völlig unbekannten KLÆINGR BRÚSASON und eine *Róðudrápa* oder Kreuzgedicht, die von OLAF dem Heiligen handelt — sind nur kleine Fragmente erhalten, die ihn uns als einen kunstgerechten Skald kennenlernen lassen⁷⁾. Merkwürdig sind aber einige lose Strophen, die der Zufall gerettet hat. Die eine ist ein typischer Merkvers, in dem eine Reihe von norwegischen Küstenpunkten nacheinander aufgezählt werden⁸⁾; die andere ist ein Beispiel für die Verskunststückchen, in denen ein Skald seine Beherrschung der Kunstmittel zeigte⁹⁾. Die achtzeilige, in *rínhent* gedichtete Strophe enthält vier kurze Mitteilungen über Personen der Götter- und Heldensage; sie ist so gebildet, daß die übereinstimmenden Zeilen der beiden Helminge zusammen einen Satz bilden.

Auffallend ist auch eine wörtliche Übereinstimmung zwischen ÞÓRÐR und ÞORMÓÐR KOLBRÚNARSKÁLD¹¹⁾. Sie betrifft die *Þorgeirsdrápa*, in der ÞORMÓÐR die mutigen Taten und den Tod seines ehemaligen Blutbruders mit überschwenglichem Lob gepriesen hat. Da ÞORGEIRR HÁVARSSON 1024 erschlagen wurde, ist ÞORMÓÐR, als er diese *erfidrápa* dichtete, etwa dreißig Jahre alt gewesen. Das Gedicht zeigt eine für solches Alter unbegreifliche Unselbständigkeit, denn wir finden hier häufiger als gewöhnlich Erinnerungen an andere Dichter¹¹⁾. Nicht weniger befremdend sind die zahlreichen Stellen, wo der Skald sich selber wiederholt¹²⁾. ÞORMÓÐR mag diese drápa in Str. 15 als ein leicht dahinfließendes Lied (*mjúk orð*) bezeichnen, sie macht ihm dennoch besonders wenig Ehre. Die Meinung von G. VIGFÚSSON, daß diese drápa ein späteres Machwerk sei, hat deshalb vollauf Berechtigung, umsomehr, als sie auf dem Inhalt entnommenen Grundlagen gebaut ist¹³⁾.

Schließlich hat in diesen Jahren noch ein Dichter aus Nordisland, EIRÍKR VIÐSJÁ über Ereignisse auf der Insel gedichtet. Dieser als nicht unbedeutender Skald in der *Heiðarvígasaga* (s. § 198) gekennzeichnete Dichter hat die berühmte Heiðarschlacht im Jahre 1015 mitgekämpft und während dieser Zeit sieben Strophen gedichtet, die in der Saga erhalten sind. Sie erzählen ziemlich trocken von den damaligen Ereignissen und unterscheiden sich in nichts von der üblichen Skaldentechnik.

¹⁾ Vgl. *valgallar veltir* (Str. 1) mit *valgallar lét velta* (Glúmr, Skj I, 67 Str. 6); *folkrakkr* (Str. 2; vgl. Skj I, 68 Str. 1); *sigfljóða gjóðr* (Str. 5) mit *dolgeisu dísar gjóðr* (Skj I, 66 Str. 2). In Str. 3 erinnern *svangreddir* und *ulfs verðr* an ähnliche Umschreibungen bei Einarr skálaglamm. — ²⁾ Vgl. *gífrs grandnes* für *Þórsnes* in Str. 4. — ³⁾ Bemerkenswert ist auch die Reimarmut dieser Strophen. — ⁴⁾ Vgl. die Stellen bei E. A. Kock NN § 1788. — ⁵⁾ Str. 13: *þat mun vestr ok vestan ... (orð) ... oddregns koma þegna*; vgl. *Rognvaldr* (Skj I, 485 Str. 25): *þat mun norðr ok norðan naddregn kona fregna*. Es ist nicht glaubhaft, daß Rognvaldr die lausavísa von Hávarðr gekannt hat, eher, daß ein Verfasser der Saga aus der Orkneyingasaga hat schöpfen können. — ⁶⁾ Vgl. Str. 14 die Kenning *ægis jóðraugr* mit *landa bands jóðraugr* bei Þórðr Særeksson (Skj I, 302 Str. 1). — ⁷⁾ Die Zeile *huggendr Munins tuggu* in Str. 4 der Þórólfdrápa kehrt wörtlich in einer lausavísa von Gísli Súrsson wieder (Skj I, 102 Str. 31); das dürfte wohl darauf hinweisen, daß nicht Gísli, sondern ein späterer Sagamann sie verfaßt hat. — ⁸⁾ Skj I, 303 Str. 1. — ⁹⁾ z. a. S. Str. 3. — ¹⁰⁾ *starf hófsk upp þæs arfa* (Þórðr Skj I, 302 Str. 3 = Þormóðr Skj I, 256 Str. 1). F. Jónsson, APhS 7, 33 erwägt sogar die Möglichkeit, daß diese Stellen voneinander unabhängig sein sollten! — ¹¹⁾ Vgl. die eigentümliche Kenning *fetils stigr* (Str. 3) mit *fella stigr* bei Hásteinn (Skj I, 91 Str. 2); *vágs viggriðandi* (Str. 5) mit *vatna viggriðandi* bei Egill (Skj I, 52 Str. 42) und *hlýra jóstyrandi* (Str. 8) mit *hrafnstyrandi* auch bei Egill (Skj I, 42 Str. 6); weiter *skorðu skær* (Str. 9) ebenso bei Sigvatr (Skj I, 242 Str. 15). Merkwürdig ist, daß der Ausdruck *frétt hefir öld* (Str. 4) wiederkehrt in *Atlamál* Str. 1 und daß der Satz *hrátt gat hrafn at slíta hold* (Str. 5) ebenso in einer jungen Strophe der Njála (Skj I, 606 Str. 10) vorkommt. — ¹²⁾ Kenningen mit dem Grundwort *rjóðandi* in Str. 3, 4 und 6; *sviprunnr* in Str. 6 und 14; *undlinnr* in Str. 4 und 6; das Hendingpaar *erring: knerri* in Str. 6 und 12. — ¹³⁾ F. Jónssons Wiederlegung, AaNO 1912, S. 48—50, ist oberflächlich; die von ihm als altertümlich angeführten Formen kommen auch später noch vor und sind in einer so traditionsgebundenen Poesie wie der Skaldik nicht überraschend. Die Zeile *þau eru orð komin norðan* in Str. 13 betrachtet er als einen Beweis dafür, daß der Dichter als Augenzeuge spricht; sie stehen aber genau so in einer Strophe von Gísli Súrsson (Skj I, 98 Str. 12)!

III. Die skaldische Kunst nimmt durch die Eigenart der Überlieferung einen unverhältnismäßig breiten Raum ein; daneben hat es eine volkstümliche Dichtung gegeben, die nicht den Stilgesetzen der höfischen Kunst unterworfen war. Manche Stegreifstrophe, in schlichter Sprache und einem eddischen Versmaß gedichtet, haben die Sagas bewahrt; unendlich viel mehr ist verloren gegangen. Aber auch Lieder geschichtlichen oder sagenhaften Inhalts, Zaubersprüche und mythische Lieder haben sich in den niedrigeren Volks-

schichten verbreitet und sind dort immer neu erstanden. Die Volksseele spricht hier deutlicher und überzeugender als in der Prunkpoesie der Gefolgschaft.

In den Anfang des 11. Jahrhunderts gehören die *Darraðarljóð*. Am Karfreitag 1014 wurde bei Clontarf vor Dublin eine für den Verlauf der irischen Geschichte besonders wichtige Schlacht geschlagen. Die Iren waren die Sieger, aber ihr König BRIANN fiel; die nordischen Wikingerführer, König SIGTRYGGR von Dublin und Jarl SIGURÐR von den Orkaden, wurden geschlagen, und von ihnen blieb auch der Orkadenjarl auf dem Schlachtfeld. Die *Njáls saga* enthält einen ausführlichen Bericht über dieses Ereignis und erzählt, daß am Morgen der Schlacht ein Mann auf Katanes (Caithnes), namens DÖRRUÐR, zwölf Weiber zu einer *dyngja* reiten sieht; sie setzen sich in diesem unterirdischen Gemach an die Webarbeit und singen dabei das Lied. Danach reißen sie das Gewebe in Fetzen, besteigen wieder ihre Pferde und reiten je sechs in entgegengesetzter Richtung fort. Diese Erzählung ist sichtlich mit einiger Phantasie aus dem Inhalt des Liedes selbst geschöpft; von den weiteren Umständen des Liedes wissen wir nichts, nur können wir sagen, daß es unter dem unmittelbaren Eindruck des Kampfes gedichtet sein muß.

Der Grundgedanke des Liedes ist die Nebeneinanderstellung der Schlacht und einer mythischen Webarbeit. Walküren singen die Strophen, während sie an einem Webstuhl sitzen, dessen Kettenfäden Menscheidärme sind, die mit Schädeln beschwert sind. Auf diese Vorstellung deutet auch der Name des Liedes, denn das Gewebe, das die Walküren schaffen, ist ein *vefr darraðar* (Str. 6), ein Wort, das wir schon in EGILS Haupteslösung finden und womit wohl das Heerzeichen gemeint ist¹⁾. Das stimmt zu der Erzählung der *Orkneyingasaga*: Jarl SIGURÐ hatte eine Rabenflagge, die seine irische zauberkundige Mutter gewebt hatte und die die Eigenschaft besaß, daß sie demjenigen, dem sie vorangetragen wurde, den Sieg, aber dem Träger selbst den Tod bringen würde. Schon zwei Fahnenträger waren gefallen und keiner wollte an ihre Stelle treten; da nahm der Jarl selber die Fahne und ging mit ihr in den Tod.

Aus der religiös gefärbten Anschauung über die siegverheißende Heerflagge ist dem Dichter der Grundgedanke des Liedes gekommen. Das magische Gewebe und die Schlacht fließen zu einem Gesamtbild zusammen. Hier tobt der Kampf, dort weben über-

natürliche Frauen. Es ist nicht eine dichterische Behandlung einer skaldischen Kampfkenning, wie Speergewebe oder Walküregewebe; das Lied ist unmittelbar dem Erlebnis selbst entsprungen, in dem die schicksalhafte Heerfahne und die entscheidende Schlacht zusammengewachsen waren.

Die Voraussetzung für ein solches Lied fand sich nur in dem Umkreis der Kämpfenden selbst und zwar auf den Orkadeninseln. Hier mußten die magische Bedeutung des Rabenbanners und der tragische Ausgang der Schlacht am stärksten gewirkt haben. Die *læspjöll gota*, die Kunde des Männerunheils, werden weit über die Länder gehen, sagt das Lied; aus Dublin kam mit den Fliehenden die Nachricht von der Niederlage und von des Jarls Tod bis auf die Orkaden.

„Westliche“ Einflüsse sind in dem Lied deutlich zu finden. Schon die Grausamkeit in der Ausmalung des Kampfgebietes erinnert stärker an ähnliche Phantasien in der irischen Poesie als an irgend etwas in der nordischen. Dort finden wir auch die dämonische Gestalt einer MORRIGAN, von der ein Lied des 10. Jahrhunderts erzählt, daß sie die Eingeweide der Männer wäscht²). Die Vermischung von Walküren und schicksalbestimmenden Nornen läßt sich unter diesem Einfluß begreifen. Auch der Umstand, daß der Ausdruck *vefr darraðar* nur bei EGILL gefunden wird und gerade in einem Lied, das er in England gedichtet hat, weist auf die Inseln des Westmeeres als das Ursprungsland des Liedes.

Aber übrigens stehen die *Darraðarljóð* ganz auf dem Boden der nordischen Überlieferung. Es zeigt das typische eddische Versmaß des *fornyrðislag* und verwendet die Kenningtechnik nur in bescheidenem Ausmaß. Eigentümlich ist aber, daß wir hier zu gleicher Zeit den Ton des Heldenliedes und des Zaubergesanges hören; Hauptsache bleibt aber die magische oder wenn man will die mythische Sphäre, in die das historische Ereignis hineingestellt ist. Gerade hier zeigt sich die echte nordische Tradition. Die Wiederholung der Zeilen *vindum vindum vef darraðar* ist ganz im Stile der Zaubertechnik; wir finden auch noch in späterer Zeit mehrere Beispiele davon. Die *Sturlungasaga* enthält von dieser Dichtart einige aus dem Leben des 13. Jahrhunderts gegriffene Strophen, die auffallend an die *Darraðarljóð* erinnern³). Das deutet darauf hin, daß die magische Stilform über das ganze nordische Gebiet hin dieselbe war.

In Str. 10 sagen die Walküren: „Gut haben wir gesungen eine Menge von Siegstrophen; der sie hört, möge sie ins Gedächtnis prägen und weitergeben.“ Die Gegenüberstellung von *kveða* und *nema* kommt auch in der Schlußstrophe der *Hávamál* vor. Daraus darf man nicht folgern, daß das Runen- und Zauberpriesterstück dieses Eddaliedes schon in der Zeit der Clontarf Schlacht bestanden hätte und dem Dichter der *Darraðarljóð* bekannt gewesen wäre⁴⁾; wir ersehen daraus nur, daß diese technische Formel der magischen Dichtung Gemeingut der nordischen Stämme war.

Auch auf den seit mehreren Jahrhunderten für den christlichen Glauben gewonnenen Orkaden bleibt die heidnische Tradition eine lebendige Kraft. Hier glaubt man an die Schicksalsmacht eines Rabenbanners, hier bleiben die Walküren und die Nornen lebende Gestalten des Volksglaubens. Hier erhält sich die alte Überlieferung der magisch-religiösen Dichtung unverändert weiter; hier blüht das volkstümliche Lied in einfachen Versmaßen. Eine ganz andere Seite des nordischen Geisteslebens tut sich auf als die starre zunftmäßige Kunst der Hofskalden, denn wohl klingt hier auch der preisende Ton des Gefolgschaftsliedes, aber es ist aus der Zeitlichkeit des Fürstenpreisliedes in die Überzeitlichkeit der heroischen Poesie übergeführt. Die eigentümliche Stimmung, welche die unmittelbare Berührung mit der übernatürlichen Welt auf den Inseln des Westmeeres mit ihren unheimlich langen Wintern und schwerlastenden Nebeln gezeitigt hat, erklärt die zahlreichen Traum-, Wahrsage- und Wiedergängerstrophen in älterer und neuerer Zeit. Diese bilden auch den Hintergrund dieser visionären Dichtung. Hier liegen die echt nordischen Wurzeln des Gedichtes. Aber die Welt, in der es entstand, war auch gegen die sie umgebenden Kulturen aufgeschlossen; aus irischer, bis ins Entsetzliche gesteigerter Phantasie und aus der schlichten, aber eindrucksvollen eddischen Tradition entsteht unter dem Eindruck erschütternder historischer Ereignisse ein Gedicht, das zwar seiner Art nach einmalig ist, dennoch aber nachhaltige Wirkungen auf Jahrhunderte hinaus ausgeübt hat.

¹⁾ Vgl. Anne Holtsmark MM 1939, S. 84—96. — ²⁾ Vgl. z. a. S. S. 95. —

³⁾ Skj I, 285 steht die Strophe *róm vit ok róm vit, rignir blóði, Guð ok Góndul fyr guma falli*; die Wiederholung in Zeile 1 erinnert an *vindum, vindum* der *Darraðarljóð*; die 2. Zeile ist wie Str. 1, 4 und die 3. Zeile wie Str. 5, 7. —

⁴⁾ So M. Olsen, *Norrøne Studier* 243.

B. Der Sieg des Christentums (1035—1100)

112. Nach dem Tode OLAFS des Heiligen wurde die dänische Herrschaft über Norwegen nur für eine kurze Zeit aufrecht erhalten. Das war die Regierungszeit von ALFIFA, einer englischen Prinzessin (ÆLFGIFU), die für ihren Sohn das Regiment führte; die spätere Überlieferung hat diese Jahre als eine Schreckenszeit betrachtet. Die plötzlich nach OLAFS Tod einsetzende Verehrung des erschlagenen Königs hat ganz natürlich das norwegische Volk wieder zu der Treue gegen das alteinheimische Königsgeschlecht zurückgeführt. Schon 1035 wurde sein Sohn MAGNUS aus seinem russischen Versteck hervorgeholt und in Norwegen mit Freuden empfangen.

MAGNUS hat in der Geschichte seines Volkes den Beinamen „der Gute“ bekommen. Seine anfängliche Rücksichtslosigkeit den Feinden seines Vaters gegenüber wurde auf kluge Weise durch SIGVATR gehemmt (s. § 116); seitdem scheint er sein Volk mit milder Hand gelenkt zu haben. Seine gesetzgeberische Tätigkeit wird gerühmt; SNORRI erzählt, daß er das später als *Grágás* (die graue Gans) bekannte Gesetzbuch habe aufschreiben lassen. Das bedeutet also die Verwendung eines europäischen Alphabets für die Niederschrift der einheimischen Tradition; die Form und die Wahl bestimmter Zeichen weist auf das englische Schreibsystem als Vorbild hin. Auch auf anderen Gebieten scheint der Einfluß der englischen Kultur groß gewesen zu sein. Die ältesten Diplomata der norwegischen Kanzleien verraten, daß die Schreiber sich den Stil der englischen Regierungsstücke angeeignet haben; das war schon die natürliche Folge der Tatsache, daß der englische König KNÜTR auch über Norwegen herrschte¹⁾.

Auch im politischen Sinne war MAGNUS nach England hin orientiert. Als im Jahre 1035 dem König KNÜTR in Dänemark sein Sohn HØRÐAKNÜTR nachfolgte, kam dieser mit MAGNUS zu einem Ausgleich; dabei sollte der längstlebende der beiden Fürsten, falls der andere kinderlos sterben würde, dessen Erbe sein. Dieser Fall trat ein, als HØRÐAKNÜTR 1042 starb. Weil er aber 1040 auch die Regierung über England angetreten hatte, glaubte MAGNUS sich dazu berechtigt, auch auf dieses Land Anspruch zu erheben. Die besonnene Antwort des englischen Königs EDWARD soll ihn, wenn wir SNORRI trauen dürfen, umgestimmt haben; durch diese Geschichte kommen die Güte und Rechtschaffenheit von MAGNUS

aufs schönste zum Ausdruck. SNORRI teilt in diesem Zusammenhang die Briefe mit, die die Fürsten miteinander gewechselt haben sollen²⁾; sie sind wohl nicht als authentische Dokumente jener Zeit zu betrachten.

Als MAGNUS schon elf Jahre in Norwegen regiert hatte, kam sein Oheim HARALDR INN HARDRÁÐI in sein Heimatland zurück. Er hatte im Dienst des griechischen Kaisers viele Jahre im Mittelmeergebiet gekämpft, verlangte jetzt aber von MAGNUS die Teilung der Herrschaft. Nach dessen Tod 1047 regierte er wieder allein über ganz Norwegen. Auch er treibt eine Expansionspolitik, macht wiederholt Kriegszüge nach Dänemark, ohne es für dauernd erobern zu können und läßt sich schließlich in die englischen Wirren hineinziehen. Im Jahre 1066 fährt er nach England, fällt aber im selben Jahre in der Schlacht von Stamfordbridge als Opfer seines reckenhaften Übermuts.

Sein Sohn ÓLÁFR KYRRI hat, wie sein Beiname „der Ruhige“ schon bezeugt, ein Friedensregiment geführt. Als der später heilig erklärte dänische König KNÜTR ihn 1087 bittet, ihm auf einer Expedition nach England Hilfe zu leisten, ist er noch immer so stark unter dem Eindruck des Unglücks, das mit seinem Vater eine außerwählte norwegische Kriegerschar fortgerafft hatte, daß er nur eine Flotte von 60 Schiffen dem dänischen König zur Verfügung stellen wollte. Übrigens brauchte er auch das nicht zu tun, weil die Expedition schon in Dänemark endete.

Als ÓLÁFR 1093 gestorben war, kam sein Sohn MAGNUS BERFOTR zur Regierung. Dieser hatte eine kriegerische Natur; nicht nur nach Schweden machte er einige Heerzüge, sondern auch nach den westlichen Inseln. Im Jahre 1098 eroberte er die Hebriden und kämpfte mit den Briten bei Anglesea, im Jahre 1102 unternahm er eine Expedition nach Irland, wo er in Ulster, wie sein Großvater in England, durch zu großes Vertrauen einen elenden Tod fand.

Das norwegische Volk hatte nach 1035 eine Zeit des ungestörten Friedens. Die Kämpfe haben zwar große Opfer an wehrhaften Männern gefordert, aber sie wurden alle im Ausland geschlagen. Keine Kriege und Verheerungen haben das Land selbst heimgesucht. Diese Friedenszeit war auch eine Periode wirtschaftlicher Blüte; das beweisen schon die Stiftungen von Handelsstätten, von Oslo 1048, von Bergen 1075. Aus dem westlichen Europa kommen kräftige Kultureinflüsse ins Land; jetzt fängt

man an, steinerne Gebäude zu errichten; HARALDR läßt in dem alten Königssitz Trondheim aus Stein nicht nur die Olafskirche mit zugehörigem Kloster, sondern auch eine Königshalle bauen; diese Tätigkeit setzt der friedfertige ÓLÁFR fort. Während seiner Regierung sollen zum ersten Male heizbare Zimmer (*ofnstofur*) gebaut worden sein³).

Aus dem höher kultivierten Süden kommt aber auch der Luxus, der sich in den Lebensgewohnheiten zeigt. In den Tagen von ÓLÁFR KYRRI war das Leben schon so üppig geworden, daß man Winter und Sommer den Boden der Festhallen mit Stroh bedeckte und weite, zusammengeschürte Beinkleider (*drambhosur lerkadar*) trug. Auch schnallte man Goldringe um die Beine; die neue Mode forderte lang herabreichende Gewänder, mit Bändern geschmückt, und mit so engen Ärmeln, daß sie mit Schnüren über den Arm gezogen werden mußten; auch trug man hohe Schuhe mit Seide und Gold gesäumt⁴). Die norwegischen Hafenstädte haben also schon damals die nach ausländischem Muster gekleideten Stutzer gekannt. Nachdem MAGNUS die irischen Gewässer befahren hatte, kam eine Welle keltischer Mode nach Norwegen; jetzt trugen die Männer nackte Beine und kurze Schürze. Daß der König in dieser Mode Vorbild war, bezeugt sein Zuname *berfætr* oder *berbeinn*⁵). Die Anekdote des französischen Ritters GIPARDR, der sich im Kampfe mit den Gauten unzuverlässig und feige gezeigt hatte⁶), beweist uns, daß Norwegen schon in den Gesichtskreis der west-europäischen Abenteurer getreten war.

Das ist also europäisches Leben, das sich im Norden zu entfalten beginnt. In Dänemark waren diese Einflüsse noch stärker als in Norwegen, denn dort hatte das Christentum schon früher Fuß gefaßt. Eine Königsgestalt wie EIRÍKR SVEINSSON war in diesem Jahrhundert nur dort möglich. Kurz nach seinem Regierungsantritt 1095 fuhr eine Welle frommer Begeisterung durch ganz Europa, als man zum Kreuzzug gegen die Ungläubigen auszog. Im Jahre 1098 macht der dänische König eine Pilgerfahrt nach Rom, bekommt von Papst PASCHALIS II. die Zusage, daß in seinem Land ein Erzbischofsstuhl errichtet werden soll, und stiftet in Piacenza und Lucca Spitäler für die skandinavischen Pilger. Kaum zurückgekehrt bekämpft er die deutschen Einflüsse im Lande der Wenden, aber schon 1101 ist er wieder auf dem Landwege nach Jerusalem. In Byzanz wird er vom griechischen Kaiser ALEXIS ehrenvoll empfangen; hier schiffte er sich ein, um nach dem

Heiligen Lande zu fahren, unterwegs aber starb er, am 10. Juli 1103, auf der Insel Cypern. Das Vorbild aber, das EIRÍKR gegeben hatte, fand bald in Norwegen Nachfolge, denn König SIGURÐR JÓRSALAFARI unternahm schon 1106 einen Zug nach Jerusalem, der durch die Abenteurer, die er dabei bestand, und den dabei entfalteten Luxus in einer sagenumwobenen Überlieferung erhalten blieb (s. § 132).

¹⁾ Vgl. über die Stilformen der altnorwegischen Diplome M. Hægstad MM 1933, S. 81—98. — ²⁾ Vgl. Heimskringla III, 71—73. — ³⁾ Hkr III, 226. — ⁴⁾ Hkr III, 227. — ⁵⁾ Hkr III, 255. — ⁶⁾ Hkr III, 496—498.

113. Während der zweiten Hälfte des 11. Jahrhunderts gelingt es dem Christentum auf Island, zu einer nationalen Kirche zu werden. Früher haben wir schon darauf hingewiesen (s. §§ 102 und 103), daß um das Jahr 1050 noch fremde Geistliche eine Art bischöflicher Gewalt ausüben; 1048 wird ein gewisser BJARNVARÐR aus Sachsen Bischof und 1051 tritt neben ihm der aus Irland gebürtige JÓN auf. Aber wie mühevoll es für diese Geistlichen auch war, mit dem isländischen Volk in Berührung zu kommen, ihre Arbeit wurde doch mit Erfolg gekrönt. Das beweisen schon die Pilgerfahrten, die von isländischen Männern und Frauen nach Rom unternommen wurden.

Die Saga-Überlieferung gibt darüber nur zufälligerweise Auskunft. Es ist ja nur von denjenigen, die in den von der Saga geschilderten Verwicklungen eine Rolle gespielt haben, eine Romfahrt aufgezeichnet worden, wie z. B. die *Ljósvetningasaga* (s. § 232) erzählt, daß ÞORVARÐR HÖSKULDSSON und BRANDR GUNNSTEINSSON, als sie 1048 zu einer dreijährigen Acht verurteilt wurden, sich zum Papst begaben, um Sühnung für die von ihnen verübten Gewalttätigkeiten zu bekommen. Die *Laxdælasaga* (s. § 261) berichtet, daß der Häuptling GELLIR ÞORKELSSON im Alter von 60 Jahren nach Rom gezogen war und auf der Rückreise 1073 in Dänemark gestorben ist. Von einem Orkadenjarl wie ÞORFINNR SIGURÐARSON ist es nur selbstverständlich, daß die Überlieferung seine Pilgerfahrt im Jahre 1050 erhalten hat. Wenn nicht eine hübsche Anekdote von einem sonst unbekannten AUDUN VESTFIRZKI in der *Morkinskinna* aufgezeichnet worden wäre (s. § 240), hätten wir von seiner Romreise niemals etwas gehört.

Das sind also nur ganz wenige Beispiele. Aber sie sind auch eben nur Beispiele. Das *Necrologium* des berühmten Klosters Reichenau enthält die Namen von 39 isländischen Männern und Frauen,

die auf ihrer Pilgerfahrt dort Aufnahme gefunden haben¹⁾; das waren nureinfache Leute, die die Saga-Überlieferung nicht erwähnt. Von Island führte aber der Weg nicht nur über Dänemark und Deutschland nach Rom; andere zogen von Holland aus den Rhein entlang südwärts und wieder andere über England und Frankreich. Alle diese Leute hatten aber die Pracht der italienischen Städte gesehen, hatten andere Völker und andere Sitten kennengelernt, die reich entfaltete Kunst in den Kirchen bewundert; wenn sie wieder in ihre Heimat zurückkehrten, brachten sie einen Hauch des europäischen Lebens mit.

Das christliche Leben auf Island wurde aber in stärkstem Maße gefördert, als ein einheimischer Klerus ausgebildet worden war. Schon GIZURR TEITSSON, der im Auftrage des norwegischen Königs OLÁFR HARALDSSON die Bekehrung Islands veranlaßt hatte, sandte seinen Sohn ÍSLEIFR 1021 nach dem Kloster Herford in Westfalen, als dieser ein fünfzehnjähriger Knabe war. Dort ist er bis 1028 geblieben; in diesem Jahre hat er auf seiner Heimreise auch König OLAF besucht. Nach Island zurückgekehrt, zieht er in seinen Familienbesitz in Skálholt ein und ist dort als Priester und goði tätig. Im Jahre 1055 macht er eine Reise nach Rom; er besucht erst den Deutschen Kaiser HEINRICH III., dem er nach isländischer Häuptlingssitte einen weißen Bären schenkt, und begibt sich sodann zu Papst VICTOR II.²⁾ Dieser schickt ihn zum Erzbischof von Bremen ADALBERT, der ihn am 26. Mai 1056 zum Bischof von Island weiht. Jetzt fängt die eigentliche Organisation der Kirche an; ÍSLEIFR, der sich von seiner Frau DALLA trennt, richtet auf seinem väterlichen Hof Skálholt den Bischofssitz ein.

Seine Amtstätigkeit wird ihm schwer genug gefallen sein. Ein nur sehr dürftig ausgebildeter Priesterstand konnte ihm nur wenig Hilfe bieten, und die eigenwilligen, streitsüchtigen Häuptlinge störten sich kaum an seinen Mahnworten. Neben ihm waren aber auch noch andere Geistliche tätig, was nur Verwirrung in der Führung der isländischen Kirche verursacht haben dürfte. Das gilt zwar weniger von Bischof BJARNVARÐR, der bis 1067 auf der Insel geblieben ist, mehr aber von sich den Bischofstitel anmaßenden Geistlichen, die, wie die *Hungrvaka* erzählt, ein weit gelinderes Regiment führten als ÍSLEIFR. Unter diesen werden sogar drei armenische Bischöfe PETRUS, ABRAHAM und STEPHANUS erwähnt, die wohl die ketzerischen Anschauungen der Paulikianer verbreitet haben werden.

Bischof ÍSLEIFR hat sich deshalb bemüht, die Bildung der einheimischen Geistlichen zu verbessern. In Skálholt nahm er junge wißbegierige Leute auf, die er zum Priesterstand ausbildete; aus seiner Schule sind nicht weniger als drei künftige Bischöfe hervorgegangen: sein Sohn GIZURR, sein Verwandter KOLR ÞORKELSSON und JÓN ÖGMUNDARSON. Durch diese Schularbeit hat ÍSLEIFR eine Reihe von Männern ausgebildet, die für die Erhaltung und Pflege der einheimischen Kulturgüter bedeutsam geworden sind.

Die Arbeit des Vaters wurde durch seine beiden Söhne erfolgreich fortgesetzt. TEITR wurde bei dem mächtigen Häuptling HALLR ÞÓRARINSSON in Haukadálr erzogen und, nachdem er durch seinen Vater für den Priesterstand ausgebildet war, hat er in Haukadálr mit schönem Erfolge eine Schule geleitet. Der spätere Bischof JÓN ÖGMUNDARSON konnte nie von trefflichen Männern reden hören, ohne zu sagen: „So war auch mein fóstri ÍSLEIFR; er war der schönste, der tüchtigste, der beste von allen Menschen“³⁾. Schon der Umstand, daß ARI INN FRÓÐI aus seiner Schule hervorgegangen ist, zeigt uns, wie sehr TEITR darauf bedacht war, seinen Unterricht auch in nationalem Sinne zu geben.

Sein um zwei Jahre älterer Bruder GIZURR wurde von seinem Vater in ebendieselbe Schule in Herford geschickt, wo er selbst ausgebildet worden war. Nach dem Tode ÍSLEIFR im Jahre 1080 wurde er zu dessen Nachfolger erwählt; 1082 geht er nach Rom, um dort das pallium zu holen und bekommt vom Papst GREGOR VII. den Auftrag, sich von dem Magdeburger Bischof HARTWIG weihen zu lassen. Die Begegnung mit dem berühmten Papst hat, wie sich aus seiner Verwaltung des Bischofsamtes ergibt, einen tiefen Eindruck bei ihm hinterlassen. Die Würde der christlichen Kirche hat er dadurch gesteigert, daß er in Skálholt, das er zum Sitze des Bischofs erhoben hatte, eine stattliche Domkirche hat bauen lassen. Seine organisatorischen Bestrebungen zeigen sich, als er eine Volkszählung durchführen und das nationale Vermögen abschätzen läßt, damit er im nächsten Jahr 1097 die Zehnten für die Kirche einführen kann. Im Laufe eines Jahrhunderts ist es den isländischen Bischöfen gelungen, die Kirche zu einer festgefügtten, europäischen Verhältnissen entsprechenden Organisation auszubauen.

Daneben hat sich aber auch die isländische Kultur unter dem Einfluß des westeuropäischen Geisteslebens so weit geändert, daß eine richtige schriftliche Literatur sich entwickeln konnte.

Im zweiten Teil des 11. Jahrhunderts werden die beiden Männer geboren und erzogen, die am Eingang der Geschichtsschreibung der Sagainsel stehen, SÆMUNDR und ARI, beide von der bewundernden Nachwelt mit dem Beinamen „der Weise“ geehrt.

¹⁾ Vgl. Diplomatarium Islandicum I, 170—172. — ²⁾ Die isländische Überlieferung nennt den Papst Leo; das war aber Leo IX., der schon 1054 gestorben war. — ³⁾ Vgl. Biskupasögur I, 55—56, 154 und 219.

114. Durch das Hereinbrechen der christlichen Kultur Westeuropas dringt ein neues Element in das skandinavische Geistesleben ein. Das Buch tritt neben die mündliche Überlieferung; es wird im Laufe einiger Jahrhunderte diese allmählich zurückdrängen. Durch das Buch wird aber auch die Möglichkeit für eine Literatur größeren Stils geschaffen, wird sogar eine wissenschaftliche Beschäftigung erst möglich gemacht.

Jede christliche Kirche ist ein Ort, wo sich das geschriebene Buch findet. Der Besitz mag noch so dürftig sein, er ist da, und jeder Inhaber einer Kirche muß eine Vermehrung des Bestandes an Handschriften erstreben. Männer, die im Ausland studiert haben, wie ÍSLEIFR und GIZURR in Herford oder SÆMUNDR INN FRÓÐI in Paris, sind natürlich mit Manuskripten nach Island zurückgekehrt, die sie durch Kauf erworben oder selber abgeschrieben haben. Die Schule in Hólar, wo junge Isländer zum Priesteramt ausgebildet wurden, kann man sich nicht ohne eine wenngleich bescheidene Bücherei denken; Lesen und Schreiben waren ja mit der geistlichen Tätigkeit aufs engste verbunden. Als am Ende des 11. Jahrhunderts von Bischof GIZURR ein Zehntenerlaß ausgefertigt wird, sondert er von der Steuerpflicht ausdrücklich den Besitz der Priester an Büchern und Messegewändern aus¹⁾. Geistliche und weltliche Herren, die eine fromme Reise nach Rom und Jerusalem machten, haben unterwegs für die ihnen unterstellten Kirchen Bücher mit heimgenommen; darüber hören wir natürlich nur ausnahmsweise etwas, und zwar nur, wenn es sich um eine besonders berühmte Persönlichkeit handelt, wie den norwegischen König SIGURÐR JÓRSALAFARI, der 1112 aus Byzanz ein mit goldenen Buchstaben geschriebenes Plenarium mitgebracht haben soll²⁾.

Die schreibkundigen Geistlichen werden, falls ihre Armut ihnen verbot, Handschriften zu erwerben, durch das Abschreiben der notwendigsten Bücher dem Mangel abgeholfen haben. Wenn wir

beachten, daß auf dem Festlande um das Jahr 1100 eine durchschnittliche Bibliothek nicht viel mehr enthielt als die Bibel und die Kirchenväter, mit den karolingischen Kommentaren, die Messebücher und einige Heiligenleben, und weiter von der profanen Literatur kaum mehr als die Werke von BOETHIUS und ähnlichen Autoren, etwas Lokalgeschichte und ausnahmsweise einige klassische Werke³⁾, so dürfen wir unsere Erwartungen in Hinsicht auf die skandinavischen Bibliotheken nicht zu hoch spannen. Aber ein Anfang war jedenfalls gemacht.

Bedeutsam wird die Schreibkundigkeit erst, als man damit anfängt, selbständig etwas aufs Pergament zu setzen. Man darf erwarten, daß die Geistlichen dazu nur aus kirchlichen Interessen gelangen konnten. Besonders wichtig war nun, daß es dazu in Norwegen schon bald kommen mußte, weil die Verehrung von OLAF dem Heiligen zu einer nationalen schriftstellerischen Tätigkeit Veranlassung gab. Als im Jahre 1031 durch den Beschluß des Volkes, des Bischofs und des Königs OLAF HARALDSSON heilig erklärt wurde, war es Sache der Geistlichkeit in Trondheim, dafür eine Reihe von Werken zu schaffen, in denen die am Grabe und Körper des Heiligen geschehenen Wunderzeichen aufgeschrieben wurden und auch der ihm gewidmete Kirchendienst eine feste Form bekam.

Das ergibt sich schon daraus, daß sich die Verehrung des Heiligen durch die Autorität seiner Nachfolger zu einem Nationalkult entwickelte. OLAFs Sohn MAGNUS hat mit dem Bau einer Olafskirche begonnen, die an der Stelle, an welcher OLAFs Leiche über Nacht niedergesetzt worden war, errichtet wurde. Unter HARALDR inn HARÐRÁÐI wurde dieser Bau beendet; hier fanden OLAFs Gebeine eine vorläufige Ruhestätte. Als dieser König aber eine Marienkirche an der Stelle, wo OLAFs Leichnam ein Jahr lang im Sande begraben gelegen hatte, gebaut hatte, wurden die Gebeine wieder dorthin gebracht⁴⁾.

Das sind kirchliche Handlungen, die eine Beglaubigung des Märtyrertums und der Heiligkeit des Königs fordern. Die Trondheimer Geistlichkeit muß — wie das im Mittelalter üblich war — für den Anspruch auf die Gültigkeit des von Rom noch nicht genehmigten Kultes den Beweis durch einen Bericht der an OLAFs Leiche geschehenen Mirakel und durch eine Lebensbeschreibung des Heiligen erbracht haben, während auch die Überbringung der Gebeine nach der Kirche festgelegt werden sollte. Die Spuren

dieser lateinisch geschriebenen Vita, Translatio und Mirakelbericht hat man in der *Historia de Antiquitate Regum Norwagiensium*, die der Mönch THEODRICUS um 1180 geschrieben hat (s. § 188), gefunden; denn die Abschnitte, die darüber handeln, unterscheiden sich nicht nur inhaltlich von seiner eigenen Darstellung, sondern auch in stilistischer Hinsicht⁵⁾. Die gehobene Sprache, geschmückt mit den mittelalterlichen Stilblüten der Anaphora und Alliteration, zeigt deutliche Verwandtschaft mit dem in den Heiligenlegenden üblichen Stil.

Wir dürfen schon annehmen, daß diese hagiographische Literatur um die Mitte des 11. Jahrhunderts entstanden ist (s. auch § 117). Daraus ersehen wir, daß es schon damals in Norwegen Geistliche gegeben hat, die in der lateinischen Sprache schreiben konnten. Einige ziemlich wortgenaue Entlehnungen an SALLUST und einige Redewendungen von VERGIL zeigen sogar eine gewisse Bekanntschaft mit klassischen Autoren, wenngleich diese wohl nur durch Auszüge in größeren Sammelwerken vermittelt wurde.

Diese rein geistliche Tätigkeit, die nach dem Tode des bald heilig erklärten Königs KNÜTR (1086) auch in Dänemark zu ähnlichen Schriften Anlaß gab, läßt sich auch auf anderen Gebieten verfolgen. Als um 1060 das Bistum Lund gestiftet worden war, hat man eine Domkirche gebaut; hier wurde der Gewohnheit gemäß ein *necrologium* angelegt, dessen Inhalt in späteren, erhalten gebliebenen Totenlisten verwertet wurde⁶⁾. Dasselbe wird auch an anderen kirchlichen Mittelpunkten, wie Trondheim, der Fall gewesen sein.

Bald werden auch die schreibkundigen Leute für politische Handlungen herangezogen. Das Königtum fängt an, sich nach europäischem Muster zu richten. Gesetzgeberische Tätigkeit, die bis jetzt nur in mündlicher Tradition gelebt hatte, wird schriftlich festgelegt. Wichtig dabei ist, daß man sich nicht der lateinischen, sondern der eigenen Sprache bedient, weil ja die Gesetze für die norwegischen Bauern, die der Kirchensprache unkundig sind, zu gelten haben. Als 1078 auf Wunsch des Papstes GREGOR VII. der König ÓLÁFR KYRRI einige junge Männer adliger Familien nach Rom schickte, um sie dort ausbilden zu lassen, damit sie *lingua ac scientia moribusque prudentes* sein sollten, gab es auch in Norwegen Leute, die die Feder zu führen wußten. Um 1080 hat man dort, allem Anscheine nach, die Gesetze aufgeschrieben⁷⁾.

Der isländische Bischof GIZURR war ebenfalls in dieser Richtung tätig. Im Jahre 1083 hat er ein Zeugnis ausgestellt, das sich auf das Recht bezog, das König OLAF der Heilige den in Norwegen verweilenden Isländern gegeben hatte⁸⁾. Noch wichtiger ist sein Zehntenstatut, das er im Jahre 1096 ausgefertigt hat⁹⁾. In kurzen, klaren Sätzen, die manchmal an den Stil der mündlichen Volksrechte erinnern, sind hier die Bestimmungen für die Zählung der Zehnten festgesetzt. Damit ist auch für Island die Zeit des Schriftturns angebrochen, die im nächsten Jahrhundert auch auf die einheimischen Überlieferungen ausgedehnt worden ist.

1) Vgl. *Diplomatarium Islandicum* I, 97. — 2) Hkr III, 313. — 3) Vgl. Haskins, *The Renaissance of the Twelfth Century* S. 7. — 4) Vgl. K. Maurer, *Die Bekehrung des norwegischen Stammes zum Christentume* (München 1855) I, 647—649. — 5) Vgl. E. Skard, *Kirchliche Olavustradition bei Theodrichus Monachus*, in *Symbolae Osloenses* XIV (1935), S. 119—125. — 6) Vgl. L. Weibull, *Nekrologierna från Lund, Roskildekrönikan och Saxo*, in *Scandia* I (1928), S. 84. — 7) Vgl. D. Seip, *Norsk Språkhistorie til omkring 1370*, S. 80. — 8) Vgl. *Dipl. Isl.* I, 64—70. — 9) Vgl. *z. a. S.* I, 70—162: *Tiundarstatúta Gizurar biskups*.

115. Gerade für die einheimische Tradition hatte der Übertritt zum Christentum eine weittragende Bedeutung. Zum ersten Male hatte man einen historischen Wendepunkt erlebt; die Perioden vor und nach dem Jahre 1000 waren in Geisteshaltung und Anschauungsformen so weit voneinander getrennt, daß man in gewissem Sinn von Gegensätzen reden kann. Und wenn auch die Unterschiede im gewöhnlichen täglichen Leben nicht besonders groß gewesen sind, man war sich dessen bewußt, daß man jetzt in einer Zeit der reinen christlichen Lehre lebte, während früher das abscheuliche Götzentum geherrscht hatte.

Wer sich aber dessen bewußt ist, daß eine neue und bessere Zeit eingetreten ist, kann nicht das Gefühl haben, daß die alte Zeit einfach fortgesetzt worden ist. Es gibt von jetzt an einen Bruch, der trennend zwischen ehemals und heute steht. Man hat jetzt Geschichte erlebt und dadurch den Sinn für Geschichte bekommen. Die Geschlechter der Landnehmer, von denen man noch allerlei zu erzählen wußte, waren jetzt so weit von den Menschen der neuen Zeit abgerückt, daß man sie als andersartig empfinden konnte und deshalb ihren Lebensschicksalen ein geschichtliches Interesse entgegenbringen konnte.

Wer aber weiß, was Geschichte bedeutet, betrachtet auch das Heute mit andern Augen. Er erlebt es nicht als ein wirres Geschehen, in dem Personen und Ereignisse mitgerissen werden, sondern als etwas, das einmal auch Geschichte sein wird und deshalb jetzt schon Geschichte ist. Die norwegischen Könige, die eine zielbewußte Auslandspolitik erstrebten, wurden zu historischen Persönlichkeiten, deren Bedeutung weit über das Hofgefolge hinausragt. Ein Volk, das sich einen eigenen nationalen Heiligen erworben hat, fühlt sich als Mitglied der europäischen Staatengemeinschaft. Die Abenteuer, die Flottenführer im Auslande erleben, sind mehr als rein persönliche Erlebnisse, denn sie werden das historische Erbe eines Volkes.

Eine hübsche Anekdote, die in der *Morkinskinna*¹⁾ bewahrt worden ist, gibt uns darüber ein schönes Zeugnis. König HARALDR HARÐRÁÐI hatte in seiner Jugend bei der Leibwache des griechischen Kaisers gedient und mehrere Kriegszüge im Mittelmeer unternommen. In seinem Gefolge waren zahlreiche Nordleute und unter diesen auch der Isländer HALDÓRR SNORRASON. Nun ereignet es sich Jahrzehnte später, als HARALDR schon König von Norwegen geworden war, daß ein Isländer zu ihm kommt, der sich rühmt, ein guter Erzähler zu sein. Er wird in das Gefolge aufgenommen und bereitet den Mannen durch seine Geschichten viel Kurzweil. Als es aber gegen Julzeit geht, wird er traurig, weil er seinen ganzen Vorrat verbraucht hat; auf eine Frage des Königs gesteht er, nur noch eine Geschichte zu kennen, aber diese ist eben eine Erzählung von HARALDS eigenen Abenteuern im Süden. Der König gestattet ihm, diese vorzutragen, und als er am letzten Tage der Julzeit damit fertig ist, sagt HARALDR, daß sie ihm gut gefallen habe und fragt ihn, wer ihm diese mitgeteilt habe. Da antwortet der Isländer: „Es war meine Gewohnheit, auf Island jeden Sommer die Dingversammlung zu besuchen und dort hörte ich jeden Sommer von HALDÓRR SNORRASON ein Stück dieser Geschichte.“

Diese Anekdote erhellt schlaglichtartig das veränderte Verhalten geschichtlichen Ereignissen gegenüber. Mag man früher manchmal an solchen Volksversammlungen die Taten der Vorfahren erzählt haben, jetzt berichtet HALDÓRR seine eigenen Erlebnisse, die zu gleicher Zeit die ruhmreichen Taten des norwegischen Königs sind. Dieser Mann weiß, daß er damals im Mittelmeer ein Stück Geschichte erlebt hat. Das alles war wichtig genug,

um es schon bei Lebzeiten seinen Landsleuten mitzuteilen und um es nicht als eine ungeordnete Masse von Tatsachen, sondern als eine wohlüberlegte und zusammenhängende Erzählung der Nachwelt zu übermitteln.

Demgegenüber steht ein Bericht, wie Isländer in Norwegen sich für die Geschichte dieses Landes interessieren. *ARI* der Weise hat eine Lebensgeschichte der norwegischen Könige geschrieben, die er selber von seinem Landsmann *ODDR KOLSSON* gehört hat. Dieser war um 1060 als kaum zwanzigjähriger nach Norwegen gefahren und hatte bei Trondheim einen gewissen *ÞORGEIRR AFRÁÐSKOLLR* getroffen, der damals schon 70 bis 80 Jahre alt gewesen sein muß, weil er noch die Ermordung des Jarls *HÁKON* (995) erlebt hatte. *ÞORGEIRR* war ein weiser Mann und hatte sich die merkwürdigen Dinge, die er erlebt hatte, ins Gedächtnis geprägt. Er hatte ja auch die Regierung der beiden Olafe, die Bekehrung seines Volkes, dann die schreckliche *Alfífazeit* und endlich die Könige *MAGNUS* und *HARALDR* miterlebt; er hatte erfahren, was Geschichte bedeutet. Und der junge *ODDR* hat mit gierigen Augen seinen Erzählungen zugehört; als er später wieder nach Island zurückgekommen war, hat er sie wieder andern mitgeteilt; unter diesen war glücklicherweise auch *ARI*, der damit anfangs sie aufzuschreiben.

Wir dürfen annehmen, daß die Isländer im 11. Jahrhundert auch ihre eigene Vorgeschichte mit einem tieferen Verständnis betrachtet haben. Die Taten der Landnehmer waren nicht nur Stolz und Freude der engeren Sippenüberlieferung, sondern auch ein Stück der Geschichte Islands. Wenn einer wie *HALDÓRR* auf dem Ding die selbsterlebten Abenteuer erzählt hat, wird ein anderer mit denen der Vorfahren hervorgetreten sein. Im Laufe einiger Jahrhunderte wäre die mündliche Tradition erloschen, denn ein Volk erinnert sich im allgemeinen der Vergangenheit nicht weiter als bis in die Tage der Großväter²⁾. Dann kommen ja neue Geschlechter mit ihren eigenen Lebenserfahrungen, die ja nicht weniger wichtig sind als die der Vorfahren. Aber das Jahr 1000 hat die Vergangenheit zum Abschluß gebracht und dadurch zur wahrhaftigen Geschichte wachsen lassen. Man behält sie im Gedächtnis, nicht weil sie dem Stolz der eigenen Sippe schmeichelt, sondern weil es Tatsachen sind einer unwiderruflich zu Geschichte gewordenen Periode, in der die Grundlagen des isländischen Volkes gelegt wurden.

Aus einer Bemerkung, die der Mönch THEODERICUS über seine Gewährsmänner macht, hat man die Schlußfolgerung gezogen, daß die historische Überlieferung in Norwegen nur wenig gepflegt wurde. Das mag für das 12. Jahrhundert gelten, die Person von ÞORGEIRR AFRÁÐSKOLLR beweist, daß im 11. Jahrhundert die mündliche Tradition noch in voller Blüte gestanden hat. Sie ist dort aber allmählich verschwunden, während sie in Island sich um so bewußter entwickelte. Eine Bemerkung, die der Verfasser der *Morkinskinna* über die Neuerungen unter ÓLAFR KYRRI macht¹⁾, läßt das wohl verständlich erscheinen. Er erzählt über die neue Einrichtung der Königshalle unter dem Einfluß der ausländischen Vorbilder und erinnert dabei an die alte einheimische Sitte in Skandinavien. Damals saßen am Tische auf dem Ehrensitz dem König gegenüber seine Ratgeber, denn die Fürsten hatten immer weise und erfahrene Männer um sich, die die alten Sitten und Lebensarten ihrer Vorfahren kannten.

Wir sehen hier wieder ein Beispiel dafür, wie sich das geistige Leben um die großen und kleinen Fürstenhöfe zusammenzog. Hier war das geeignete Gehör für die Preislieddichter und für die Vorträger der Heldenpoesie, hier war auch die geeignete Stelle, wo die geschichtliche Überlieferung gedeihen konnte. Denn Geschichte war nur dasjenige, was die Fürsten — und im kleineren Kreise die Adelsgeschlechter — getan und erlebt hatten; der Kreis der eigenen Familie und Angehörigen hatte gerade für diese Tradition ein Interesse. Denn wenn man über mündliche Tradition redet, muß man dabei an berufsmäßige Erzähler und an eine bestimmte Zuhörerschaft denken. Die Entwicklung in Norwegen war dafür nicht günstig, weil der Königshof sich an europäische Sitten gewöhnte und die literarischen Bestrebungen der Geistlichkeit zufielen. Aber natürlich ganz erloschen ist sie auch dort niemals; hat ja noch SNORRI im 13. Jahrhundert in Tunsberg Material für seine Geschichte von HARALDR SCHÖNHAAR sammeln können (s. § 225).

Was also die geschichtliche Überlieferung angeht, die später auf Island solche merkwürdigen Blüten treiben wird, ist das 11. Jahrhundert eine Zeit der Vorbereitung. Sie lebt und wirkt weiter, wo Männer sich auf den Ding- und Festversammlungen zusammenfinden. Aber sie fließt noch nicht in die Schreibfeder der „kundigen Männer“.

¹⁾ Vgl. F. Jónssons Ausgabe S. 199—200. — ²⁾ Vgl. K. Liestøl, Upphavet til den islandske ættesaga (Oslo 1929) c. I. — ³⁾ Morkinskinna S. 289.

116. Äußerlich bleibt dennoch vieles unverändert. Die Skalden dichten nach wie vor ihre Preislieder und finden dafür ein williges Gehör. Wir behandeln an erster Stelle einige Lieder von SIGVATR, der bis in die Mitte dieses Jahrhunderts gelebt hat und sich König MAGNUS angeschlossen hatte. Dieser Fürst konnte den Tod seines Vaters nur schwer verschmerzen, und er duldete die Adligen, die sich gegen ihn verschworen hatten, kaum an seinem Hof. Er war mißtrauisch und handelte deshalb mit rücksichtsloser Härte. Das war nicht dazu geeignet, die Spuren der Zwietracht in Norwegen auszutilgen; die alten Gegensätze dauerten fort und die Bauern fingen an zu murren. Da mußte einer den Mut haben, dem jungen König die Wahrheit zu sagen und ihn zu einer vernünftigeren Haltung zu ermahnen. Diese gefährliche Aufgabe hat SIGVATR mit seinen „offenherzigen Strophen“ (*Bersöglisvísur*) erfüllt.

Dieses Gedicht zeigt die diplomatischen Talente des Hofmannes und die schlichte Treue des Freundes zu gleicher Zeit. SIGVATR weist darauf hin, daß er ein treuer Diener des heiligen OLAF gewesen sei und daß er auch MAGNUS Beweise der Hingebung gegeben habe. Er erinnert daran, daß MAGNUS' Vater gefürchtet und geliebt wurde, und daß das Volk HÁKON AÐALSTEINSFÓSTRÍ als ein Vorbild des gerechten Gesetzgebers verehrt hat. Noch sind die Bauern, sagt SIGVATR warnend, durch die Erinnerung an das von ihm gestiftete Recht „träge“.

Diesen Vorfahren soll MAGNUS gleichzukommen versuchen. Aber die Eide, die er bei seinem Regierungsantritt dem Volk geschworen hatte, hält er nicht, und statt Recht herrscht Willkür. Aber ein König soll so hochgesinnt sein, daß er seinen Ratgebern nicht zürnt, wenn sie ihm eine notwendige Wahrheit sagen wollen. Dann geht SIGVATR zu direkter Anrede über und fragt: „Wer spornt Dich dazu an, Deine Gelübde zu brechen, den Bauern das Vieh niederzuhauen?“ Und nach diesen beiden Strophen, die mit den Worten *hverr eggjá þik* anfangen und schon durch die Fiktion der bösen Ratgeber den König zu entlasten scheinen, folgt eine Beschreibung des wachsenden Unwillens unter dem Volke. „Es ist gefährlich wenn alle grauen (d. h. erfahrenen, klugen) Männer sich gegen den König erklären wollen; es ist schlimm, wenn die Dingmannen den Kopf hängen lassen und die Nase in ihre Mäntel stecken. Die Bauern sind schweigsam geworden.“ Solche Worte konnten nicht mißverstanden werden. Eine Volksversammlung, die eine Rede des Königs nicht mit lautem Beifall empfängt, son-

dem nur düster schweigend vor sich blickt, ist eine Warnung, die ein Fürst nicht unbeachtet lassen darf.

Mit besonderem Geschick fährt der Dichter jetzt mit seiner Mahnrede fort. Er preist den König als einen Verfolger der Diebe, bittet ihn aber, auf die Volksmeinung zu achten. Er erhärtet seinen Rat mit zwei Sprichwörtern: „Man muß die Hand maßvoll zu kürzen wissen“ und „Freund ist der zu warnen wagt.“ Darauf gibt er den Rat, Reich und Arm aus seinen eigenen Gesetzen Nutzen ziehen zu lassen, freigebig zu sein und seine Gelübde zu halten. Schließlich droht er sogar, den norwegischen Hof zu verlassen, falls MAGNUS ihm wegen dieser offenerzigen Rede zürnen sollte; er hat als junger bartloser Mann an den Höfen von MAGNUS' und HØRÐAKNÚTS Vätern gedient. Eindrucksvoll endet das Gedicht mit dieser Strophe: „Ich hoffe, daß Olafs Sohn der Sache eine günstige Wendung geben wird; man sagt zwar, daß eine bescheidene Bitte bis spät am Abend warten muß, aber zwischen uns beiden besteht ein heiliges Verhältnis; Magnús, ich bin zur Schonung geneigt; gerne möchte ich mit Dir leben und sterben; Du wachst mit Deinem Schwerte über die Habichtinsel von König Harald.“

Das Lied zeigt eine kluge Mischung von freiem Urteil und offenerzigem Rat, treuer Gesinnung und Ehrfurcht, Liebe und Bewunderung; es ehrt den Fürsten, daß er diese Mahnrede zu Herzen genommen hat. Ein Lobredner, der, falls es nötig ist, auch ein Tadler sein kann! Dies schöne Bild des norwegischen Hofskalden hat SIGVATR uns durch seine *Bersqglisvísur* gezeigt.

Auch in der Form des Gedichts ist SIGVATR sich seiner schwierigen Aufgabe bewußt gewesen. Die skaldischen Umschreibungen verwendet er nur ausnahmsweise, und diese Ausnahme ist bezeichnend. In der oben mitgeteilten 13. Strophe, in der er zwei Sprichwörter anführt, redet er den König mit der Kenning „Erfreuer des Habichts der Tränen der warmen Wunden“ an. Dabei verwendet er das Fremdwort *mútari*, ein romanisches Wort für den Mauserfalken. Dieser romanische Einfluß, der jetzt schon bis nach Norwegen reicht, zeigt sich auch durch die Umschreibung *Nóregs sinjór* und durch die Anrede an den König *lánardróttinn* (Lehnsherr). Statt des jetzt anscheinend veralteten Schmucks der Kennungen gebraucht er preisende Beiwörter wie freigebig, tüchtig, leutselig, gerade wie ein Lauch, worthaltend, kampffreudig. Er versucht, den Volkston zu fassen, indem er feste Redensarten

und Sprichwörter verwendet; außer den schon erwähnten auch „Man soll den Wald mit Gestrüpp dicht machen“ oder „Bis zum Abend soll der Bescheidene warten“. Mit packenden Worten zeichnet er den Unwillen der Bauern, weil sie andere und schlechtere Gesetze hätten, als der König ihnen beim Antritt der Regierung versprochen hatte.

Der Vortrag dieser durch zahlreiche Schaltsätze zerhackten Strophe muß langsam und eindrucksvoll gewesen sein; Hebung und Senkung des Tons wird das Verständnis erleichtert haben; die *Bersöglisvísur* sind sicherlich beim Hersagen ein schönes Beispiel vollendeter skaldischer Kunst gewesen. Das können wir noch teilweise nachempfinden. Mag deshalb die skaldische Kunst im alten Geleise fortgefahren sein, sie hat dennoch infolge der neuen Zeitverhältnisse andere Seiten hervorgekehrt und dadurch in den nach fremden Mustern emporstrebenden nordischen Königshöfen ihre Stellung unangefochten behaupten können. Durch das Wegfallen des überladenen Kenningschmuckes mag sie einen Teil ihres prunkvollen Charakters verloren haben, aber sie wirkt jetzt lebensnäher und menschlicher.

117. In seinem Alter hat SIGVATR noch ein Erblied auf den heiligen OLAF gedichtet, von dem uns 28 Strophen und Helminge überliefert worden sind. Der Dichter beschreibt OLAFS Jugendtaten sehr kurz, wenn nicht mehrere Strophen des Anfangs verloren gegangen sind, weil die späteren Sagaschreiber in andern Gedichten ein besseres Quellenmaterial zu finden gemeint haben. Über die Wikingerzüge in OLAFS Jugend schweigt er; mit kurzen Strichen zeichnet er, wie der König sein Land erobert hat und legt dabei besonders Nachdruck auf seine Verkündigung des Christentums (Str. 2). Es sind eigentlich nur Räuber und Wikinger, die er bekämpft und unschädlich macht; wir bekommen also das Bild des gerechten Fürsten.

Ausführlicher wird die Schlacht von Stiklastad beschrieben; der Mut des Königs wird dabei mit besonderem Lob hervorgehoben, seine Niederlage kann sich SIGVATR nur durch die Übermacht der Bauern erklären, die freilich bald darauf ihre Untat bitter bereut haben. Einige Krieger, die an der Schlacht teilgenommen haben, werden besonderer Erwähnung gewürdigt, wie ÞÓRÐR FOLASON, der dem König das Banner vorangetragen hat, BJÖRN STALLARI, der dem König zu Füßen gefallen ist, ÞÓRIR HUNDR, der bedeu-

tendste Mann unter OLAFS Gegnern. Kaum einer wagte es, dem feurigen Blicke des Fürsten zu begegnen, aber nachdem das Schild entzweigehauen war, fiel er dem Haß der Bauernbevölkerung zum Opfer.

Danach erzählt SIGVATR von einigen Wundern, die sich seitdem an seinem Grabe gezeigt haben und preist die Heiligkeit des Märtyrers (Str. 24). Es geziemt uns, die Olafsmesse in meinem Haus zu feiern, es ist meine Pflicht, die Heiligkeit des Königs, dessen Tod so viel Schmerz verursacht hat, hoch zu halten. Mit einer persönlichen Bemerkung beendet er sein Lied: selber war er auf einer Pilgerfahrt nach Rom, als der König den Tod fand; ein herrlich geschmücktes Schwert, das ihm OLAF einst geschenkt hatte, hat er daheim gelassen, als er den Pilgerstab in die Hand genommen hatte.

SIGVATR hat die Schlacht nicht als Augenzeuge beschreiben können; die Besonderheiten des Kampfes hat er später gehört, gesteht er selber in einer Strophe, die berichtet, daß am Tage der Schlacht eine Sonnenfinsternis stattgefunden haben soll (Str. 15). Das ist schon ein merkwürdiges Zeugnis dafür, wie schnell sich ein Kranz von Legenden um OLAF gebildet hat, denn in Wahrheit fand die Schlacht am 29. Juli 1030 statt und fiel die Sonnenfinsternis erst auf den 31. August.

Das Gedicht zeigt einen anderen Charakter als SIGVATS übrige Lieder. Auffallend ist zunächst der Reichtum an Kennungen, die zuweilen aus vielen Gliedern bestehen und ziemlich verwickelt sind. Der alternde Dichter scheint das Bedürfnis gefühlt zu haben, ein Preislied auf den heiligen OLAF mit dem altererbten Schmuck der skaldischen Kunst auszustatten. Als er den Tod von BJÖRN STALLARI beschreibt, sagt er (Str. 18): „Der Tod beim Haupte des ruhmreichen Fürsten ist lobenswert“; hier klingt die alte Heldendichtung, namentlich die *Bjarkamál* deutlich durch. Einige wenn auch spärliche Anleihen an ältere Dichter¹⁾ beweisen, daß er sich stärker als je der Verbundenheit mit der Tradition bewußt war.

Aber andererseits bewegt sich das Gedicht ganz in christlichem Gedankenkreis. OLAF wird nicht nur mit Beiwörtern gepriesen, die seinen Mut hervorheben²⁾, sondern auch mit solchen, die einen christlichen Märtyrer geziemen, wie *míldr* und *þýðr*. Weiter sind *íýrr*, *margdýrr* und *eirsamr*³⁾ Bezeichnungen, die besonders gerne für Gott, Christ oder die Heiligen gebraucht werden. Nach-

drücklich spricht SIGVATR von der Gnade Gottes, die auf OLAF geruht hatte: Gott hat es so gewollt (Str. 3). Typisch christlich ist auch der Gedanke in Str. 21, daß das menschliche Leben als ein von Gott gegebenes Lehn zu betrachten sei⁴⁾. In einem Helming, den F. JÓNSSON wohl zu Recht als das Stef betrachtet (Str. 28), nennt er Gott *Jórdánar gramr*; damit wird zum ersten Male der Name des heiligen Flusses in die Skaldendichtung eingeführt.

Durch diese Eigenschaften zeigt SIGVATR, daß er ganz von christlicher Gesinnung erfüllt war. Was hat ihn dazu bewogen, in seinem Alter dieses Lied zu dichten? Der Inhalt des Liedes ist der Märtyrertod des Königs, die Nachricht von einigen Wundern und einige Bemerkungen über seinen Kult⁵⁾. Das Gedicht ist also besonders dazu geeignet gewesen, die Heiligerklärung des Königs zu feiern. Nun erzählt eine alte wenn auch legendenhaft ausgeschmückte Sage, daß SIGVATR auf besonderes Geheiß des Heiligen selbst das Gedicht nach einer *Uppreistarsaga*⁶⁾ gemacht haben soll. Nehmen wir das Wort in seinem üblichen Sinne als „Schöpfungsgeschichte“, so verstehen wir nicht, wie diese ein Vorbild seines Liedes hätte sein können. Aber vielleicht ist es richtiger, *uppreist* in der Bedeutung „levatio“ zu nehmen; dann wäre damit eine Nachricht über die Aufhebung des Leichnams gemeint, die nach einigen daran geschehenen Wundern am 3. August 1031 stattgefunden hat⁷⁾. Und dann wäre also SIGVATRS Gedicht eine dichterische Bearbeitung einer lateinisch geschriebenen Schrift, die diese *levatio* beschrieben hat und deshalb auch eine *vita* des Heiligen und einige *miracula* enthielt. Die hagiographische Literatur, die wir in § 114 für die Mitte des 11. Jahrhunderts angenommen haben, würde ihre Bestätigung durch diese *Erfidrápa*, die deshalb wohl besser *Uppreistardrápa* heißen sollte, gefunden haben.

Die Kraft der skandinavischen Tradition bewährt sich auch wieder in diesem Falle. Kaum hat sich in den kirchlichen Kreisen eine Literatur gebildet, die den Volksheiligen OLAF verehrt, so geht schon ein Skald an die Arbeit, um in der einheimischen Form des Preisliedes und in der eigenen Volkssprache ein Lied zu dichten, das den kirchlichen Hymnen würdig an die Seite treten kann. Im Inhalt ganz der neuen Zeit zugewandt, in der Form gerade etwas bewußt altertümlich, beweist diese *erfidrápa*, wie sehr die Skaldenkunst damals noch vollauf lebendig war.

¹⁾ Die Kenning *isarnleikr* in Str. 14 hat er aus Þjóðólfs Haustlång (Skj I, 17 Str. 14) entlehnt; die Zeile *flugstyggss sonar Tryggva* (Str. 3) und das Wort *margdýrr* (Str. 5) hat er in Hallfrøðs Erfidrápa auf Olaf Tryggvason finden können. — ²⁾ Vgl. *flugstygg* (Str. 3), *flóttskjarr* (Str. 22), *hjalðrmóðr* (Str. 7), *hróðraudigr* (Str. 18), *gunnreifr* (Str. 13); vgl. auch *sóknþorinn synjór* (Str. 8). — ³⁾ So in Str. 1 nach der Auffassung von E. A. Kock, NN § 1870. — ⁴⁾ Vgl. *ðórr felli af því láni*. In dieser Strophe steht auch das merkwürdige Wort *andprútt hófuð*. — ⁵⁾ Ein goldner Schrein wurde für seine Gebeine gemacht (Str. 24); wir müssen die *Áleifs messa* halten (Str. 25). — ⁶⁾ Vgl. Flat. II, 394. — ⁷⁾ Vgl. in Theodericus Bericht: qualiter episcopus Grimkel post annum et quinque dies beatum corpus e terra *levaverit* (Storm, Monumenta S. 43, 13).

118. Im Jahre 1046 kommt der isländische Dichter ARNÓRR ÞÓRÐARSON an den norwegischen Königshof. Er war damals etwa 35 Jahre alt und hatte sich schon bei den Orkadenjarlen Ansehen erworben. Seine dichterische Begabung verdankte er seinem Vater ÞÓRÐR KOLBEINSSON (s. § 94), dessen Zerwürfnisse mit BJÖRN HÍTDÆLAKAPPI auch ihn wohl in Mitleidenschaft gezogen haben. Um 1040 ist er nach den Orkaden gesegelt, wo er sich mit dem Jarl RÖGNVALDR BRÚSASON so sehr befreundete, daß er eine von dessen Verwandten heiratete. Weil er aber nicht weniger bei ÞORFINNR SIGURÐARSON in Ansehen stand, kam er in eine mißliche Lage, als die beiden Jarle sich miteinander verfeindeten; in der Seeschlacht bei Rauðubjorg hat ÞORFINNR ihm gestattet, das Schiff zu verlassen, damit er nicht gegen RÖGNVALDR zu kämpfen habe. Als dieser 1046 in einem plötzlichen Überfall getötet wurde, ist ARNÓRR aus Schmerz über diesen Verlust nach Norwegen gefahren.

Er hatte sich schon einen Dichterruhm erworben; sein Beiname *jarlaskáld* beweist das. Von seinen Liedern, die er auf den Orkaden gedichtet hat, ist nichts bewahrt; nur einige Strophen eines Liedes, das er kurz nach RÖGNVALDS Tod gedichtet hat, zeigen uns seine Verehrung für diesen Jarl. Überdies beweisen sie, daß er in seiner Jugend auf Island mit den Werken der einheimischen Dichter so vertraut geworden war, daß sich Erinnerungen daran leicht in seine eigene Arbeit einschmuggeln konnten¹⁾.

Als ARNÓRR in Norwegen angelangt war, findet er dort dasselbe schwierige Verhältnis, das er auf den Orkaden erfahren hatte: zwei Fürsten, die nebeneinander regieren, sich aber nur mit Mühe zusammen vertragen. Die *Morkinskinna* erzählt über ARNÓRS

Auftreten die folgende Anekdote²⁾: Er hatte auf beide Könige ein Lied gedichtet; einmal wird er gerufen, als er eben daran war, sein Schiff zu teeren. Schmutzig wie er war, eilt er zum Königshof, wo er erst eine drápa auf MAGNUS und dann eine andere auf HARALDR vorträgt. Die Pointe der Geschichte ist diese, daß HARALDR anerkennen muß, daß das Gedicht auf seinen Mitregenten den unbedingten Vorzug verdient, während die *Blágagladrápa*, die auf ihn selbst gedichtet wurde, schnell in Vergessenheit geraten werde.

Wir kennen noch einen bedeutenden Teil dieser *Magnúsdrápa*; der Anfang, der von ARNÓRS eigenem Leben und seinem Verhältnis zu den Orkadenjarlen handelte, ist fast ganz verloren gegangen. Das Lob, das HARALDR diesem Gedichte spendete, scheint uns auch wohlverdient. Einen besonderen Eindruck wird das Versmaß gemacht haben; ARNÓRR verwendet das *hrynhent*, das er auf den Orkaden kennengelernt haben wird (s. § 99) und das jetzt zum ersten Male an einem norwegischen Königshofe vorgetragen wurde. Dieses Versmaß erlaubt den Dichter einen ruhigeren Gang, während die gleichmäßige Verteilung der Hebungen einen feierlichen Eindruck macht. Damit verträgt sich der panegyrische Inhalt des Preisliedes vorzüglich.

ARNÓRR ist auch ein Dichter, der stark visuell veranlagt war. Er sieht Linien und Farben und will davon in seiner Beschreibung einen Eindruck geben. Die roten und weißen Schilde dem Schiffsbord entlang, das Gold der Mastspitze und des Stevenschmuckes geben seiner Darstellung von MAGNUS' Kriegszügen einen gewissen Glanz. Schön gelungen ist eine Strophe wie diese (Str. 10): „Der häßliche Schaum spritzte über das Verdeck, das Ruder zitterte; kräftig stieß der Wind das von rotem Gold glänzende Schiff weiter; Du hast die festen Steven an Stavanger vorüber nach Dänemark gesteuert; das Meer kam dadurch in starke Bewegung und die Mastspitze des Schiffes glühte darüber wie ein lodern des Feuer.“

Leider hat der Dichter sich auch nicht vor den geschmacklosen Übertreibungen des Preisliedes zu hüten vermocht. Es genügt ihm nicht, den Raben mit einem blutigen Schnabel zu beschreiben; er sagt „der Leichenvogel schüttelte seine blutigen Fittiche im Kampfgetümmel“, und behauptet sogar: „Dort lag ein Leichenhaufen so hoch, daß die weither gekommenen Wölfe nicht darauf klettern konnten“³⁾. Dafür haben wir nur ein Wort: das ist Barock. Der Dichter, der ein friedfertiger Mensch war, hat selber wohl

niemals in einer Schlacht gestanden und malt deshalb ihre Greuel mit seiner Phantasie lebhaft aus. Er hat nicht das Gefühl für das richtige Maß. In allen Gedichten, die er gemacht hat, lobt er die von ihm besungenen Personen auf eine überschwengliche Weise. Von MAGNUS sagt er: „Jeder König steht Dir nach; möge Dein Glück größer werden als das der übrigen, bis der Himmel entzweibricht“ (Str. 1); „Deine Siege werden in der Erinnerung bewahrt bleiben, solange die Erde von Menschen bewohnt wird“ (Str. 15). Die Anekdote der *Morkinskinna* läßt MAGNUS zu HARALDR sagen, als dieser während des Vortrags über das Lied spottet: „Ich vermute, daß Dir, ehe das Lied zu Ende ist, mein Lob groß genug klingen wird.“ Die letzte Strophe lautet: „Herrscher, ein zweiter König, herrlicher als Du, wird niemals unter der Sonne geboren werden“. Das ist ein deutlicher Widerhall der Worte, mit denen ÞÓRBJÖRN HORNKLOFI seine *Glýmdrápa* beendet hatte (s. § 55); es war fast verwegen, MAGNUS auf eine Linie mit dem Stifter des norwegischen Königshauses zu stellen.

MAGNUS' Siege wird man in Erinnerung behalten, sagt ARNÓRR, solange die Welt bewohnt wird. Diese drápa wird vorgetragen werden, bemerkt HARALDR HARDRÁÐI selber, solange Skandinavien bewohnt wird. Das beweist schon, daß die Anekdote erst in einer späteren Überlieferung die in der *Morkinskinna* mitgeteilte Form bekommen hat. Wir dürfen wohl annehmen, daß die Bewunderung für das Lied nicht nur der anschaulichen Beschreibung und dem Schwung des Lobes gegolten hat, sondern auch der überraschend neuen Form. Dennoch müssen wir feststellen, daß sie nur selten von andern Dichtern nachgeahmt worden ist. Sogar ARNÓRR selber hat alle seine späteren Gedichte in dem üblichen dróttkvætt verfaßt. Erst ein Jahrhundert später verwendet MARKÚS SKEGGJASON das hrynhent in seiner *Eiríksdrápa* (s. § 145); dann folgt wieder ein halbes Jahrhundert später, bezeichnend genug, ein Lied mit christlichem Inhalt, die drápa auf den Apostel Johannes des Chorherren GAMLI (s. § 166), und erst in der Dichtung des 13. Jahrhunderts schlägt diese Versform endgültig durch.

Das läßt sich wohl nicht nur aus der starken Gebundenheit der skaldischen Tradition erklären. Wir wundern uns darüber, weil ja das hrynhent gerade durch seine längeren Verszeilen und den dadurch bedingten ruhigeren Gang einen befriedigenderen Eindruck auf uns macht als das kurzatmige dróttkvætt. Hier zeigt sich vielleicht deutlicher als sonst das grundsätzlich verschiedene

Stilempfinden jener Zeit. Der sprunghafte, unruhige, flackernde Charakter des dróttkvætt mit seinen kurzen Satzsplittern, und besonders mit seiner schroffen Abwechslung im metrischen Bau der aufeinander folgenden Zeilen, hat den Menschen jener Zeit mehr zugesagt, als der langsam und wuchtig, aber eintönig fortschreitende Viertakter des hrynhent. Das andere Stilempfinden mag wohl einem andern Lebensgefühl entsprechen, das wir als wikingsisch, wenn nicht gar typisch germanisch bezeichnen dürfen.

1) In Str. 1 ist *göndlar Njörðr* eine Erinnerung an Þórðr Særeksson (Skj I, 302 Str. 2), während *gunnbráðr* nur noch in der *Aðalráðsdrápa* von Gunnlaugr (Skj I, 184 Str. 1) vorkommt. — 2) S. 116—118. — 3) Das Bild hat ihm so gefallen, daß er es nochmal in dem Erblied auf Magnus wiederholt hat (Skj I, 313 Str. 11).

119. Kurz nachher ist MAGNUS gestorben und ARNÓRR dichtet jetzt eine zweite *Magnúsdrápa*. Wir können in diesem Gedicht keinen Fortschritt beobachten. Der Barock-Charakter hat sich noch gesteigert: der Dichter häuft jetzt die schrecklichen Bilder des Krieges aufeinander; er beschreibt nicht nur die Leichenhaufen, die den Wölfen unbesteigbar sind, sondern schwelgt sogar in Bildern wie diesen: „Die Wölfe zerren die schnell gebratenen Leichname aus der glühenden Asche der verbrannten Häuser“, oder: „Sie ziehen die Leichen aus dem Wasser und reißen sie in den Meeresbuchten auseinander.“ Und auch hier klingt dasselbe überschwengliche Lob: „Niemand wird ein so holder junger König hier auf Erden das schön zusammengefügte Schiff beschreiten.“

Auffallend ist dabei, daß die Anklänge an frühere Dichter hier noch stärker hervortreten; neben ÞORBJÖRN HORNKLOFI sind es besonders HALLFRØÐR und SIGVATR, die er nachgeahmt hat¹⁾.

Nicht lange nachher wird ARNÓRR nach seiner Heimat zurückgekehrt sein. Hier hat er noch mehrere Lieder gedichtet, besonders auf isländische Häuptlinge. Eine *Gellisdrápa* ist ganz verschollen; von einer drápa auf HERMUNDR ILLUGASON sind nur zwei Zeilen erhalten. Fürsten hat er noch einige Male in Erbliedern gepriesen, während eine *Knútsdrápa* nur dem Namen nach bekannt ist — sie wird in dem *Skáldatal* erwähnt —, haben wir bedeutende Teile eines Liedes auf den Orkadenjarl ÞORFINNR SIGURDARSON, der mit fast demselben Lob gefeiert wird, wie 17 Jahre vorher der König MAGNUS. Wiederholt hören wir, daß keiner ihm gleichkommt (Str. 5 und 18); niemals wird ein gabespendender Fürst mit größerem

Gefolge nach England fahren (Str. 15). Besonders merkwürdig ist Str. 24, in der er sagt:

Die helle Sonne wird schwarz werden,
die Erde wird in das dunkle Meer versinken,
der Himmel wird bersten,
das ganze Meer rauscht gegen die Felsen,

ehe auf den Orkaden ein besserer Fürst als ÞORFINNR kommen wird. In diesen Verszeilen hören wir die feierlichen Ankündigungen des Weltunterganges, wie sie die *Völuspá* ausgemalt hat (s. § 8c); schlaglichtartig wird uns dadurch erhellt, daß die Eddapoesie auch in dieser Zeit ihren Reiz behalten hat, und daß auch die hofmäßigen Skalden diese einfache Poesie gewürdigt haben²).

Erinnerungen an die alte heidnische Tradition schimmern in ARNÓRR stärker hervor, als wir es bei Dichtern dieser Periode sonst beobachten. Er gebraucht die Götternamen *Njörðr* und *Ygg* unbekümmert in seinen Kennungen; den Himmel nennt er *Ymis* Schädel, wie das auch ÞORBJÖRN HORNKLOFI getan hatte, und in der oben angeführten Strophe erinnert die Umschreibung „Austrið Arbeit“ an die alte Vorstellung der vier Zwerge, die das Himmelsdach emporhalten³). Die Poesie wagt er sogar als „Allvaters Malzbrandung“ zu umschreiben, wobei er bewußt einen Ausdruck Egils nachgebildet hat⁴).

Eine Eigentümlichkeit dieses Liedes sind die Beschreibungen in kurzen Sätzen, die zuweilen nur eine halbe Zeile füllen, wie in Str. 7: „Der Fürst war nicht verzagt, die Sehnen schrieten, der Stahl biß, das Blut floß, der Pfeil flog, die hellen Spitzen zitterten.“ Die Anschaulichkeit wird dadurch erhöht, und die zerhackten Zeilen geben einen Eindruck der Erregung des Kampfes. Diese Strophenform hat später noch Nachahmung gefunden, bis wir in dem *Háttalykill* (s. § 160) die schematisch durchgeführte und dadurch künstlerisch tote Form des *sextánmælt* ausgebildet finden⁵).

Nach dem Tode des Königs HARALDR HARDRÁÐI hat er auf diesen noch eine drápa gedichtet, die sich kaum von seinen früheren Liedern unterscheidet. Wieder hören wir, daß kein herrlicherer Fürst zur heiligen Erde niedersinken wird als HARALD; und mit einer Bitte an Gott endigt auch diese *erfidrápa*. In seinem Alter scheint ARNÓRR immer weniger selbständig geworden zu sein; denn nicht nur wiederholt er sich selbst, sondern er ahmt auch ältere

Skalden stärker nach als sonst⁶⁾. Ebenso wenig hat sich das barocke Element in seiner Kunst aufgeheilt; in Str. 5 sagt er: „Der Wolf verschlingt die Leichen⁷⁾ und das grüne Meer, mit Blut vermischt, wird rotgefärbt.“

Aus ARNÓRS Poesie spricht ein durchaus gläubiger Christ; er unterläßt es nicht, in seinen Erinnerungsliedern die göttliche Gnade für den von ihm gefeierten Held anzuflehen. Wenn er daneben ausnahmsweise Götternamen wie *Njörðr* und *Yggr* in seinen Kenningen duldet, so kann das daraus erklärt werden, daß er sich nicht scheute, solchen Kenningschmuck von den älteren Dichtern zu entlehnen; es zeigt sich darin, daß ihm diese Namen nur als bedeutungsloses Zierat gegolten haben. Wichtiger ist es, daß er als erster nordischer Dichter den Erzengel MICHAEL nennt; in einer hrynhent-Strophe (Skj I, 354 Str. 1) sagt er: „Der kluge Michael wägt, was verfehlt und was gut ist, ab; der Herr des Sonnenzeltes teilt auf dem Urteilssitz den Menschen ihr Los aus.“ Das sind neue Klänge, die zeigen, daß eine neue Zeit angebrochen ist⁸⁾. Die Poesie dieses Dichters wurde auch noch später als musterhaft anerkannt, denn mehrere Skalden zeigen, daß sie ARNÓRS Einfluß erfahren haben⁹⁾.

¹⁾ *Ymis hauss* (Str. 19) auch in Þorbjörns Hrafnsmál (Skj I, 22 Str. 2); vielleicht auch *hringserks lituðr* (Str. 18) zu vergleichen mit *eggliuðr* in der Glymdrápa (Skj I, 21 Str. 5). *Herskyldir* (Str. 18) erinnert an *hólða skyldir* bei Hallfróðr (Skj I, 150 Str. 1), die zweite Hälfte von Str. 1 ist fast dieselbe wie die erste Strophe von Hallfróðs Óláfsdrápa (Skj I, 148 Str. 1). In Strophe 10 stehen die Kenningen *Hörða hilmir* und *hjórdýnr*, die auch Sigvatr verwendet (Skj I, 250 Str. 18 und 247 Str. 5). — ²⁾ Die Strophe hat auch eine Entsprechung in Hallfróðs Erfidrápa auf Olaf den Heiligen, wo in Str. 29 gesagt wird, daß der Himmel eher bersten wird, ehe ein solcher König geboren werden wird. — ³⁾ Vielleicht wohl eine Nachahmung von Hallfróðs Kenning *Norðra niðbyrðr* (Skj I, 156 Str. 26 und 28). — ⁴⁾ *Alföður hrosta brim* (Str. 4); vgl. *hrosta fen* (Str. 2), das Egill in Str. 19 seiner Sonatorrek gebraucht hat. — ⁵⁾ Skj I, 497 Str. 21a und b. — ⁶⁾ *rann eldr of sjóð manna*, vgl. Egill (Skj I, 44 Str. 7); *lituðr* in einer Wolfkenning (Str. 13) vgl. Egill (Skj I, 43 Str. 6); *hóðglötuðr* in Str. 3 erinnert an *menglötuðr* bei Þjóðólfr ór Hvini (Skj I, 7 Str. 3) und Eyvindr skáldaspillir (Skj I, 61 Str. 6). Umgekehrt scheint Hallar-Steinn die Zeile *eljunfirir á himnum* (Skj I, 533 Str. 33) einem Vers von Arnórr (Str. 17) nachgebildet zu haben. — ⁷⁾ Das Epitheton *grandaukinn* zu *ná* wird verschieden ausgelegt: F. Jónsson übersetzt „in Verwesung“, Meißner „von Wunden verletzt“, A. E. Kock „mit sandgefülltem Mund“. — ⁸⁾ Ob diese Strophe zu einem Gedicht auf

Michael gehört, ist nicht festzustellen. Unmöglich wäre es an sich nicht, daß sie in Arnórs Magnúsdrápa einen Platz gehabt hat. — 9) Wir nennen beispielsweise Einarr Skúlason (s. §§ 157—158), Bjarni Kolbeinsson (s. § 161), Haukr Valdísarson (s. § 164) und weiter Gedichte wie *Háttalykill* (s. § 160) und *Plácitusdrápa* (s. § 166).

120. ÞJÓÐÓLFUR ARNÓRSSON war der Sohn eines armen Bauern im Svarfaðartal. Die dichterische Begabung hat er wohl als Geschlechtererbe bekommen, denn auch sein Bruder ÞOLVERKR ist als Hofskald bekannt. Das erste Ereignis aus ÞJÓÐÓLFURs Leben, von dem wir hören, ist sein Aufenthalt in Norwegen in den Jahren zwischen 1031—1035, weil er ein Gedicht auf den dänischen Häuptling HARALDR ÞORKELSSON gemacht haben soll, der gerade in dieser Zeit in Norwegen verweilte. Dann hören wir erst um 1045 von ihm; damals war er Hofskald der norwegischen Könige, und nach dem Tode von MAGNUS ist er immer enge mit HARALD dem Gestrengen verbunden geblieben; er hat ihn auf seinem unglücklichen Englandzug im Jahre 1066 begleitet. Ob er damals auch selber den Tod gefunden hat, ist ungewiß; jedenfalls hören wir später niemals mehr von ihm.

ÞJÓÐÓLFUR ist der typische Repräsentant des Hofskaldentums. Schon der Umstand, daß er zeitlebens mit den norwegischen Königen verbunden geblieben ist, beweist, daß er nicht ein fahrender Preislieddichter war, sondern seinem Brotherrn in treuer Hingabe diente. Seine Poesie ist — man möchte sagen — die Arbeit eines königlichen Historiographen, in drápa-Form verfaßt. Wenn er im Jahre 1045 einen *Magnúsflokkur* dichtet, behandelt er dessen ganze Geschichte, anfangend mit seiner Abfahrt aus Rußland bis zu dem Kampf von Helganes (1044). Merkwürdig einförmig ist diese Poesie; wie finden hier wieder dieselben Stileigentümlichkeiten, die wir auch bei ARNÓRR angetroffen haben. Bei Kampfbeschreibungen wird das Verbrennen der Bauernhöfe hervorgehoben und mit Nachdruck behauptet, daß keine größeren Schlachten jemals geschlagen worden seien.

Eine Neigung zu barocker Übertreibung, die wir schon bei ARNÓRR bemerkt haben (s. § 118), ist auch ÞJÓÐÓLFUR nicht fremd. Nach den Kämpfen in Dänemark sagt er, daß die Wellen, vom Sturme gepeitscht, die Schädel der Feinde fortwälzen und auf den sandigen Meeresboden hin und her legen.

Wenn wir mit diesem skaldischen Preislied auf MAGNUS die *Sexstefja* vergleichen, die er etwa 20 Jahre später auf HARALD gedichtet hat, so bemerken wir eine Entwicklung von einer barock-ähnlichen Kunst zu einer beherrschteren, man möchte fast sagen, zu einer klassischeren Form. Skaldisch war das Lied trotzdem genug; der Name des Liedes wird wohl bedeuten, daß ÞJÓÐÓLFR sechs verschiedene Stefstrophen angebracht hat; diese sind freilich in der Überlieferung verloren gegangen. Was wir übrig haben, sind 35 Strophen, die teilweise das Leben HARALDS erzählen, teilweise auch allgemeine Betrachtungen über Kampf und Seereisen sind. Mehrere Strophen haben einen so unbestimmten Inhalt, daß sie sich nicht leicht dem Gedichte einordnen lassen. Was wir kennen, genügt, um uns davon zu überzeugen, daß das Lied in seiner vollständigen Form ein Prunkstück der panegyrischen Hofpoesie gewesen sein muß.

Im allgemeinen ist die Sprache ziemlich einfach, zuweilen mit sprichwortähnlichen Ausdrücken gewürzt. Nach langwierigen Kämpfen mit den dänischen Bauern heißt es (Str. 22), daß HARALD schließlich die Sache an den Nagel gehängt hat. Er hat aber den Übermut der Bauern mit Strenge gestraft; man trägt ja die Bürde, die man sich selber aufgebunden hat (Str. 24). Wenn er aber in skaldischer Manier bildhafte Ausdrücke verwendet, weiß er das poetische Bild gut durchzuführen. Gold heißt Hrólfr Krakis Saat, weil dieser Sagenkönig auf Fyrisvellir Gold ausgestreut hat, um seinen schwedischen Verfolger dadurch aufzuhalten. Deshalb sagt auch ÞJÓÐÓLFR, daß der Fürst die Saat von Yrsas Sohn auf einem Acker aussät; dieser Acker steht bildlich für Arm und heißt deshalb „steiler Acker der Ringe“; in dem zweiten Helming derselben Strophe (Str. 27) variiert er das Bild, indem er sagt: „Der König streut die helle Saat der Kráka auf meine eigenen Arme“, die jetzt umschrieben werden als „die mit warmem Fleisch bekleideten Ackerstücke des Habichts“. Das Bild mag uns gesucht genug in den Ohren klingen, den Versuch, es anschaulich zu gestalten, wird man doch anerkennen müssen. An einer andern Stelle (Str. 30) beschreibt er einen Kampf und nennt die Gefallenen „die Saat des Blutschwans“; aber damit in Übereinstimmung heißt das Schwert auch „Odins Sichel“. Solche Bilder liebt er; Pfeilspitzen, die von dem Panzer abfallen, vergleicht er mit Getreidekörnern, Leichname (oder vielleicht Blut) mit Gerste (Str. 32).

121. In der Königssaga sind zahlreiche Strophen erhalten, die auf die Kämpfe mit den Dänen Bezug nehmen und als *lausavísur* betrachtet werden, weil sie sich nicht in den überlieferten großen Liedern unterbringen lassen. Es ist aber wahrscheinlich, daß sie teilweise zu Strophenketten gehören, die aus Anlaß der Begebenheiten gedichtet worden sind und nach der Rückkehr nach Norwegen vor dem Gefolge vorgetragen wurden. Der Kampf mit dem dänischen König *SVEINN* in den Jahren 1043 und 1044 wird in einigen Strophen behandelt, die eine größere Anschaulichkeit zeigen, als wir das gewohnt sind. So heißt es in Str. 2: „Der Sturm aus dem Meer wirbelt die Flamme aus den Eichenwänden in den Himmel empor“; in Str. 8 klagt der Dichter darüber, daß er vor Schonens Küste das salzige Seewasser habe trinken müssen. „Das rote Feuer“, sagt er in Str. 5, „spielt schnell um sich hin greifend um die Dörfer; es gibt viele Anschürer (*atblásendr*), die dieses Elend verursachen“¹⁾.

Reifer noch ist ÞJÓÐÓLFURs Kunst, als er die Fahrt nach Halland im Jahre 1062 beschreibt. *HARALD* der Gestrenge hat ein Königsschiff nach dem Muster von *OLAFS* Ormr inn langi bauen lassen. Staunend sehen die Frauen in Trondheim das herrliche Drachenschiff ins Wasser gleiten; die Mahnen des glitzernden Drachen glühen und der schöngeschmückte Nacken ist reich vergoldet (Str. 18). Bei solcher Beschreibung denken wir an die herrliche Kunst des Osebergsschiffes, und wir verstehen es, daß die hellen Farben und der Goldschmuck die Wirkung der Holzschnitzereien noch wesentlich erhöht haben werden. „Siebzig Riemen heben sich regelmäßig aus dem Wasser. Die Norweger rudern das eisen-genagelte Drachenschiff über das hagelgepeitschte Meer; man glaubt Adlerfittiche über dem Masser zu sehen“ (Str. 21). Im Oslofjord wird die Flotte von einem Sturm überfallen; „der Schädiger des Waldes ist den gebogenen Eisenbeschlägen der Schiffssteven nicht gnädig, denn das schlechte Wetter und die Klippen nagen an den dicken Eisenstacheln“ (Str. 23). Das sind lebendige Bilder, die die Herrlichkeit und die Beschwerden des Wikingerlebens zeichnen.

Einige Strophen bewahren die Erinnerung an ein Paar Anekdoten, die für die Dichtkunst jener Zeit bedeutsam sind. Die *Morkinskinna* erzählt²⁾, daß ÞJÓÐÓLFUR im Gefolge des Königs durch die Straßen geht, und daß sie an einem Haus vorübergehen, wo zwei Leute, ein Hautgerber und ein Schmied, einander in die

Haare geraten sind. Als der König ihm befiehlt, diese Szene in einer Strophe darzustellen, behauptet Þjóðólfr, sich seiner Würde eines Hofskalden bewußt, daß er zu solchen niedrigen Sachen nicht verpflichtet werden könne. Aber HARALDR fordert ihn dennoch dazu auf, indem er die Aufgabe dadurch erschwert, daß er die Streitenden als Thor und Geirrøðr dargestellt wissen will. Der Dichter bildet mit bewundernswertem Geschick die folgende Stegreifstrophe:

Aus dem Dorfe des Gezeters
zuckte Thor, der Gott des Windschlauchs,
durch den Mund gesandte Blitze
nach des Bockenfleisches Riesen;
Geirrøð mit dem Gerbereisen
griff mit seiner Hand des Hörens
freudig nach dem Funkenregen
aus der Zauberlieder Schmiede.

Damit war der König aber noch nicht zufrieden, denn jetzt sollte Þjóðólfr dasselbe unter dem Bilde von SIGURDS Drachenkampf darstellen. Aus dem Stegreif dichtete er wieder (Str. 15):

Sigurd Schmiedehammerschwinger
hetzte auf die Gerberschlange,
und der Häute Abkratzdrache
ging dem Sockenfeld entlang;
furchtbar war der Fußsohl drache
in dem Mantelkleid zu sehen,
eh' der Fürst der Schmiedezange
überwand die Rindshautschlange.

Durch eine solche erstaunliche Probe von Redegewandtheit lernt man erst die technische Durchbildung der Hofskalden verstehen. Ob die Anekdote historisch unanfechtbar ist, macht nichts aus; sie könnte eben wahr sein. Mit unvergleichlichem Geschick hat Þjóðólfr die Epitheta so gewählt, daß sie zuweilen auf den einen zu zielen scheinen, aber dennoch den andern meinen: des Bockenfleisches Riesen lenkt die Aufmerksamkeit auf THOR, der ja mit einem Bocksgespann fährt, aber in Wirklichkeit sind die Häute gemeint, die der Gerber zubereiten muß. Auch die Umschreibungen für Begriffe wie „Mund“ und „Ohr“ sind mit ziel-sicherer Kunst gewählt³⁾. Bemerkenswert ist auch, daß schon ein

halbes Jahrhundert nach der Bekehrung die Erinnerung an die Figuren der heidnischen Mythologie nicht erloschen war. Thor und Geirrød werden aber zwei schmutzigen miteinander raufenden Handwerksleuten gleichgesetzt; das beweist schon, daß man nur mit Verachtung an die Abgötter der Vergangenheit denken konnte.

Noch eine zweite Anekdote erzählt die *Morkinskinna*⁴⁾. Der König begegnet einmal einem Fischer, den er dazu auffordert, eine Strophe zu dichten. Als dieser das getan hat und der König ihm mit einer *vísa* geantwortet hat, fordert er seinen Hofskald Þjóðólfr auf, auch aus dem Stegreif zu dichten. Die Aufgabe ist dadurch erschwert, daß nach dem Beispiel der Strophe des Fischers der erste Helming mit „das war kurz vorher“ und der zweite mit „das war lange vorher“ enden soll. Þjóðólfr erzählt jetzt, daß der König die Dänen geschlagen und in viel früherer Zeit sogar in Afrika gekämpft hatte (Str. 13). Der König wirft ihm aber mit einiger Schadenfreude vor, daß er nicht richtig gedichtet hat, denn die Zeile *gr̥om enþat var sk̥ommu* läßt eine kurze und eine lange Silbe die Hending bilden und das ist ja *málleysa*, man könnte übersetzen „Unreim“. Viele andere haben das besser gemacht, sagt HARALDR triumphierend, weil der einfache Fischer und er selber diesen Fehler vermieden haben. Auch diese Geschichte ist lehrreich, denn sie zeigt, wie fest die überlieferten Kunstregeln im Bewußtsein der Kunstverständigen verankert waren und überdies, wie sehr auch ein Dilettant wie der König es war, auf der genauen Beachtung dieser Regeln bestand. Wir werden Þjóðólfr diese Entgleisung nicht schwer anrechnen, aber die Anekdote zeigt uns, wie hochgespannt die Forderungen an das technische Können der Hofskalden war.

¹⁾ Vgl. E. A. Kock, NN § 868. — ²⁾ Ausg. Jónsson S. 235—236. —

³⁾ „Mund“ heißt: Dorf des Gezeters und Schmiede der Zauberslieder; „Ohr“: Hand des Hörens. Die „Worte der Streitenden“: Blitze und Funkenregen, die aus dem Munde hervorgehen. Vgl. auch noch Sockenfeld für „Fußboden“. — ⁴⁾ z. a. S. S. 248.

122. Wenn wir jetzt noch die Arbeit der *dii minores* dieser Periode betrachten, so werden wir der schon gezeichneten Skizze nur wenige Linien hinzufügen können. Von den beiden Königen MAGNUS und HARALDR hat der letztere durch seine ruhmreichen Jugendabenteuer und seine kriegerische Gesinnung die Skalden am meisten zu Preisliedern veranlaßt. Außer von ARNÓRR ist nur

von einem sonst unbekannten ODDR KIKINASKÁLD ein Preislied auf MAGNUS gedichtet worden; nur zwei Strophen sind erhalten; sie zeigen einen trockenen fast schmucklosen Tatsachenstil¹). Daß der Schmerz über des Königs Tod aufrichtig war, beweist eine Stegreifstrophe, in der die Niedergeschlagenheit des Volkes beschrieben wird; auch selbst geht der Dichter traurig umher, jedes Mannes Hilfe bedürftig.

HARALDS Kriegsfahrten im Dienst des griechischen Kaisers sind von mehreren Dichtern besungen worden; die Königssaga hat davon ziemlich viele Strophen bewahrt. BQLVERKR ARNÓRSSON, der Bruder von ÞÓRÓLFR, hat eine drápa gedichtet, die als ein Beispiel der zwar korrekten, aber dennoch wenig ausdrucksvollen Hofpoesie dieser Zeit gelten darf²). Die Ankunft der herrlich geschmückten Schiffe im Bosphorus hat die Phantasie des Dichters angeregt, aber es gelingt ihm nicht, mehr als eine äußerliche Erwähnung davon zu tun. Wenn die erhaltenen Strophen uns einen Eindruck über den Umfang des Gedichtes geben können, wird das Lied um 1050 gedichtet worden sein, denn die Teilung der Herrschaft mit MAGNUS und die Züge nach Dänemark werden darin erwähnt. In diesem Fall haben wir einen Beweis dafür, daß es damals bewundert worden ist, weil kein geringerer als ARNÓRR in seiner *Þorfinnsdrápa* einige Zeilen von BQLVERKS Lied nachgeahmt hat³). Ein übrigens ganz unbekannter Dichter ÞÓRARINN SKEGGJASON hat auch die Ereignisse im Osten besungen; nur eine Strophe ist bewahrt geblieben, in der erzählt wird, daß HARALDR dem griechischen Kaiser die Augen ausgestochen haben soll⁴); weil das auch von Þjóðólfr ARNÓRSSON berichtet wird, müssen wir wohl annehmen, daß in den Hofkreisen von HARALDR diese Vorstellung verbreitet war.

Lieder, die später entstanden sind, behandeln natürlich auch die vielen Züge nach Dänemark. Das hat VALGARÐR Á VELLI in einem Gedicht getan, das in seiner kenninglosen Sprache zuweilen ein anschauliches Bild gibt. Beschreibung der herrlich fortsegelnden Kriegsschiffe oder der Schrecknisse des Krieges ist hier natürlich Hauptsache, aber gerade hier hat VALGARÐR gelungene Ausdrücke gefunden⁵). Das Ansegeln der Drachenschiffe beschreibt er in der 10. Strophe mit diesen Worten: „Als Ihr die Schiffe aus dem Süden führtet, waren die geöffneten Rachen der Stevenschlängen anzusehen wie als ob dort Feuer brennte.“

Die Ereignisse in Dänemark hat auch der Dichter GRANI in einem Lied behandelt, von dem nur zwei Strophen bewahrt sind⁶).

Sie können besser als Musterbeispiele des skaldischen Stils denn als Zeugnis der Begebenheiten dienen. Adler, Rabe und Wolf finden sich in einer Strophe zum Leichenschmaus zusammen, und der Dichter hat noch den grausigen Humor, ihnen ein Wohlbekommenes zu wünschen! Solches Barock hat man damals wohl bewundert, denn von diesen dürftigen Überresten finden wir bei anderen Dichtern Spuren wieder?). Die Aussöhnung zwischen HARALDR und dem dänischen Fürsten SVEINN ÚLFSSON hat der sonst unbekannte Skald HALLI STIRÐI in einem flokkur gefeiert. Die Strophen sind klar und leicht gebaut und geben einen Eindruck von der Erleichterung, die man empfunden hat, als nach schwierigen Verhandlungen, bei denen die Vermittler „alle Sachen in ihren Wagschalen gewogen haben“, endlich der Friede geschlossen war.

In das Treiben der Königshalle geben einige Stegreifstrophen, die dem aus dem Svarfaðardal gebürtigen Dichter SNEGLU-HALLI zugeschrieben werden, einen munteren Einblick. Die Freuden des norwegischen Hofes standen nicht immer auf der Höhe der edlen Skaldenkunst; neben dem Hofdichter gab es, wie schon in der Zeit von HARALD SCHÖNHAAR (s. § 54), auch Possenreißer und Gaukler. Eine hübsche Novelle, die man später von SNEGLU-HALLI erzählt hat⁸⁾, berichtet von diesem Treiben ergötzliche Anekdoten. Eines Tages hatte der König einen friesischen Zwerg namens TÚTA seinen eigenen Panzer anziehen lassen, und als dieser mit dem königlichen Schwerte gegürtet auf dem Boden herumstolzierte, gelobte HARALDR dem Dichter einer guten vísa als Skaldenlohn Messer und Scheide. Aus dem Stegreif dichtete HALLI sofort: „Der Friese zeigte sich vor mir in einem Panzer; der helmbedeckte Knirps geht in der Gefolgschaft mit dem Ringenpanzer herum; Túta, der gerne Abstecher (zur Küche) macht, flieht morgens das Feuer (des Herdes) nicht; ich seh das Schwert an der Seite des Schwarzbrotveröders baumeln“⁹⁾. Wir ersehen daraus, daß das Vergnügen der Gefolgschaft oft billiger Art war.

HALLI wurde auch GRAUT-HALLI genannt, und diesen Namen erklärt eine andere Anekdote. HARALDR soll karg in der Bewirtung gewesen sein; oft hat er das Messer zusammengeklappt und die Tische fortschaffen lassen, als die andern nicht gesättigt waren. Das hat HALLI verdrossen und er sagte: „Ich kümmerge mich nicht darum, daß HARALDR klappt; ich kaue unverdrossen weiter und gehe satt ins Bett.“ Am nächsten Tage erdreistete er sich sogar,

dem König ins Gesicht zu sagen, daß er Schwert und Panzer für Fleisch und Brot werde verkaufen müssen, weil der Gürtel immer enger am Rückgrat schließe. An einem andern Tage läßt HARALDR den Zwerg TÚTA dem Dichter ein gebratenes Ferkel bringen, der stehenden Fußes darauf eine Strophe dichten soll; dieser sagte: „Der Skald empfing ein totes Ferkel von dem tadellosen König; ich sehe das Schwein vor mir auf dem Tisch stehen, ich sehe die roten Speckseiten — und hurtig mache ich ein Lied — der Koch hat dem Schwein die Schnauze verbrannt. Dank für die Gabe, o König!“ Das schließlich in einer solchen Männergesellschaft auch die obszönen Witze nicht gefehlt haben, beweisen einige Halbstrophen, die derselbe pátrr aufgezeichnet hat¹⁰⁾.

- ¹⁾ Skj I, 327—328. — ²⁾ Skj I, 355—357. — ³⁾ Vgl. Bqlverkr (Skj I, 356 Str. 5) (*laust*) *skúr á skjaldrim dýra, skokks mjöl á þróm stokkinn* und Arnórr (Skj I, 321 Str. 21): *skaut á skjaldrim sveita, skokkr vas blóði stokkinn*. — ⁴⁾ Nl. Kaiser Michael V., an dessen Stelle die isländische Tradition aber irr tümlicherweise Konstantinos Monomachos eingesetzt hat, vgl. G. Storm, Norsk Hist. Tidsskr. II, 4 (1884), S. 354—386. — ⁵⁾ Skj I, 360—362. — ⁶⁾ Skj I, 357. — ⁷⁾ Die Zeile *Fila dróttinn rak flótta* auch bei Stein Herdísarson (Skj I, 379 Str. 7) und die Kenning *ara jóð* kehrt wieder bei Einarr Skulason (Skj I, 424 Str. 29) als *arnar jóð*. — ⁸⁾ Morkinskinna S. 236—237 und Flat III, 415—428. — ⁹⁾ Skj I, 358 Str. 1. — ¹⁰⁾ Skj I, 360 Str. 10—11.

123. Als im Anfang des II. Jahrhunderts einige Skalden wie ÞÓRARINN LOFTUNGA und SIGVATR das einfache eddische Versmaß für Preislieder verwendeten, haben sie durch das gespaltene Stef den künstlerischen Wert zu erhöhen versucht (s. § 109). Wieder taucht das *klofastef* auf, als durch das Zurücktreten der Kenningtechnik die Hofpoesie blasser zu werden droht; kurz nacheinander finden wir es bei zwei Dichtern aus der 2. Hälfte desselben Jahrhunderts.

STUFR INN BLINDI, ein Nachkomme von GLÜMR GEIRASON (s. § 73), zu dessen dichterisch begabter Familie auch die Skalden EINARR SKÁLAGLAMM (s. § 91), ULFR STALLARI und STEINN HERDÍSARSON gehörten, hat nach dem Tode von König HARALD eine drápa auf ihn gedichtet, die seine kriegerischen Taten mit nüchterner Sachlichkeit erzählt. Das *klofastef* besteht aus drei Teilen, die zusammen eine Bitte für HARALDS Seelenheil bilden: „Möge die Seele des mächtigen Haralds für ewig bei Christ im Himmel, wo das Dasein gut ist, Aufenthalt bekommen.“ Das Lied,

von dem wir nur spärliche Bruchstücke haben, ist die Arbeit eines Dichters, der mit wenig Ursprünglichkeit, aber mit völliger Beherrschung der technischen Mittel, flüssige Skaldenstrophen macht. Dabei hat er sich gerne an das Vorbild der älteren Dichter angelehnt. Daß dieser blinde Dichter über ein außerordentliches Gedächtnis verfügte, beweist uns die hübsche Anekdote, wie er HARALDS Gunst erworben haben soll: er rezitierte an einem Abend etwa zehn flokkar und gelobte am nächsten Tage, dem König ebensoviele drápas herzusagen¹⁾. Es ist also selbstverständlich, daß ihm das Gedächtnis über die Stellen, wo ihm die Inspiration versagte, hinweghalf.

STEINN HERDÍSARSON, ebenfalls ein Nachkomme von EINARR SKÁLAGLAMM, hat etwa drei Jahre später ein Preislied auf König OLÁFR KYRRI gedichtet, und zwar auch mit einem aus drei Teilen bestehenden klofastef, dessen Inhalt ist: „Der mächtige Olaf weiß, daß er unter der Sonne als der weitaus beste Herrscher geboren ist.“ Auch hier hat die *Morkinskinna* zwar bedeutende Teile, aber bei weitem nicht das vollständige Gedicht bewahrt. Die Kämpfe mit SVEINN ÚLFSSON und der bald nachher geschlossene Vertrag bilden den Hauptinhalt der erhaltenen Strophen, die weiter mit Lobpreisungen auf die königliche Mildtätigkeit angefüllt sind. Auch bei ihm sind die Spuren der früheren Skalden, und unter diesen natürlich auch seines Vorfahren EINARR SKÁLAGLAMM²⁾, deutlich zu verfolgen, aber auch von seinen Zeitgenossen, wie besonders von ÞJÓÐÓLFR ARNÓRSSON³⁾, hat er viel gelernt. Dennoch war seine Poesie bedeutend genug, um ihrerseits späteren Dichtern wie EINARR SKÚLASON⁴⁾ und SNORRI STURLUSON⁵⁾ zum Muster dienen zu können.

Ein frommer und rechtschaffener Mensch ist STEINN gewesen. Von dem ersten zeugt die Anfangsstrophe seiner *Olafsdrápa*, in der er sagt, daß er vor den Recken des königlichen Gefolges den heiligen König des hohen Himmels anrufen will. Das gerechte Urteil zeigen seine *Nizarvísur*, in denen er die beiden miteinander kämpfenden Fürsten, OLÁFR KYRRI und SVEINN ÚLFSSON als gleich tapfere Könige lobt, denn er sagt in Str. 6: „So geziemt es mir, den Hungerstiller des schnellen Raben zu preisen, daß wir dennoch nicht damit den Wurmbettschwinger verunglimpfen; niemals haben zwei tapfrere Helden einander mit Speeren begrüßt; sagt jemand etwas anderes über die beiden Fürsten, er spricht Unwahrheit.“

Sonderbar ist die Dichtform, die der sonst unbekannte Dichter ILLUGI BRYNDÆLASKÁLD gewählt hat. Seine drápa auf HARALD den Gestrengen ist so gebildet, daß von jedem Helming die 2. und 3. Zeile Motive aus der Nibelungensage erzählen, während die 1. und 4. Zeile von HARALD behandeln. Von irgendwelchem Zusammenhang zwischen den beiden Teilen ist gar keine Spur zu finden; so lautet die 2. Strophe Zeile für Zeile übersetzt: „Wieder ließ der Fütterer des Wolfes / der milde Fürst das bittere Herz / der Schlange am Feuer hielt / dorthier eine Ostfahrt machen.“ Wir ersehen daraus, zu welchen „interessanten“ Bildungen der Wettbewerb um des Königs Gunst führen konnte; eine gewollte und deshalb auf Abwege führende Originalität hat sich auch schon damals breitmachen können. Beachtsam ist nur, daß die eddischen Lieder über die Nibelungen, von denen wir in dieser Periode kaum etwas bemerken, noch so lebendig im Gedächtnis des Volkes haften, daß ein Hofdichter ihnen den Stoff für seine Stefzeilen entnehmen kann und dadurch den Wert seines Gedichtes zu erhöhen glaubt.

1) Morkinskinna S. 251—254, Flak. III, 379—381. — 2) Eine deutliche Entlehnung ist die Kenning *sverða söngherðendr* (Str. 7) von *sverða söngherðir* bei Einarr (Skj I, 120 Str. 19). — 3) Wie Þjóðólfr in seinem *Magnusflokkur* (Skj I, 336 Str. 16) die Schädel der Feinde am Strande anspülen läßt, so erzählt das auch Steinn in Str. 9. Weiter ist noch zu bemerken, daß Þjóðólfr das Zeitwort *stíka* verwendet in dem Ausdruck *hvert grunn stíka geirs oddum* (Skj I, 346 Str. 30); vgl. bei Steinn in Str. 7: *stíka sund dorrur*. — 4) Vgl. beispielsweise *breiðr brimsgangr* bei Steinn Str. 5 und Einarr (Skj I, 456 Str. 7) oder die Reimbildung *ffjölgróðr: blóði* bei Steinn Str. 8 und Einarr (Skj I, 433 Str. 24). — 5) Ein besonders schönes Beispiel ist Háttatal Str. 16, wo wir nebeneinander finden: *stíka spjótlum* (= Steinn Str. 7), *sverða söngr* (= Str. 7), *jarðar þróm* (= Str. 9), *sóknharðr* (vgl. *sóknorr* in Str. 7).

124. Von den Preisliedern auf andere als norwegische Fürsten hören wir infolge der Beschaffenheit unserer Quellen natürlich nur selten. SVEINN, der dänische Widersacher von MAGNUS und HARALDR war ein Gegner, dessen Tapferkeit ein Dichter wie STEINN HERDÍARSON anerkannt hat (s. § 123). ÞORLEIKR FAGRI, ein Isländer, von dem weiter nichts bekannt ist, hat einen flokkur auf SVEINN gedichtet. Hochgestimmt ist das Lob des Fürsten, der „zu einer glücklichen Stunde auf Midgard geboren wurde“, aber die Kunst von ÞORLEIKR zeigt die Erstarrung einer Epigonenzeit. Häufiger,

als es sonst in dieser Zeit der Fall ist, verwendet er Kenningen; aber er zeigt daneben eine auffallende Abhängigkeit von seinen Zunftgenossen aus der früheren sowie aus der eigenen Zeit¹⁾).

Bemerkenswert ist auch ein Gedicht, das der aus Laxárdalr gebürtige Skald BJARNI GULLBRÁRSKÁLD Hallbjarnarson auf den norwegischen Häuptling KÁLFR ARNASON gemacht hat. Denn dieser war einer der heftigsten Gegner OLAFS des Heiligen gewesen und hatte ihm sogar im Kampfe von Stiklastad den tödlichen Streich beigebracht. Nachher hat er sich aber von der dänischen Gewaltherrschaft abgewandt: er war einer der Häuptlinge, die den jungen MAGNUS aus Rußland zurückgeholt haben. Aber das Verhältnis zwischen dem König und dem Mörder seines Vaters konnte niemals zuverlässig werden; schon einige Jahre später hat er das Land verlassen müssen und sich in die Kämpfe der Orkadenjarle eingemischt. Erst nach dem Tode MAGNUS' hat er wieder sein Vaterland betreten können. In der kurzen Zeit zwischen seiner Rückkehr 1050 und seinem Tod 1051 hat BJARNI ihm den *Kálfsflokkr* gewidmet. Er hat sich dabei nicht gescheut, die Teilnahme an der Schlacht bei Stiklastad zu erwähnen und seine Gegnerschaft zu OLAF zu unterstreichen. „Du hast etwas Großes bei Stiklastad geleistet, während die Kampffahne vorausflatterte; es ist wahr, daß Du scharf gekämpft hast, bis der König gefallen ist.“ Deutlicher konnte man eine Tat nicht aussprechen, die nach der Heiligsprechung OLAFS allgemein als eine Untat betrachtet werden mußte. Ungefährlich war es denn auch keinesfalls, denn der Überlieferung nach soll ein gewisser ÞORGRÍMR HALLASON ihn kurz nachher erschlagen haben²⁾).

Wir entnehmen daraus, daß jedenfalls um 1050 die Anschauung, OLAF sei als heiliger Märtyrer der Kirche gefallen, in gewissen trondheimischen Kreisen noch keinen Fuß gefaßt hatte, und daß auch KÁLFR, obgleich er kaum von König HARALD die Erlaubnis bekommen hatte, zu seinem Wohnsitz zurückzukehren, ein derartiges Lobgedicht anerkannt hat. Auch dem Dichter ist der Mut zu einem solchen Bekenntnis nicht abzusprechen; er hat in klaren, kurzen Sätzen und in einfacher fast bildloser Sprache die bedeutendsten Ereignisse aus KÁLFS Leben beschrieben und sich dadurch als gewandter, wenn auch nicht besonders begabter Dichter gezeigt.

Man rechnet zum 11. Jahrhundert gewöhnlich auch den Liðsmanaflokkr, der in der *Flateyjarbók* (III 237) OLAF dem Heili-

gen zugeschrieben wird, aber in der *Knytlingasaga* einem der Gefolgsleute des dänischen Königs KNÜTR. Richtig daran ist, daß einige Strophen von dem heiligen OLAF, die Mehrzahl aber von KNÜTR handeln. F. JÓNSSON hat die Schwierigkeit so zu lösen versucht³⁾, daß er die Strophen, die von OLAFS Taten handeln, als *lausavísur* dieses Fürsten ausschaltet und die übrigen als den eigentlichen *Lidsmannaflokkr* betrachtet. Es ist aber sehr fraglich, ob man so leichten Kaufes das Problem wird lösen können. Denn die Überlieferung ist einer solchen Trennung der Strophen nicht günstig; auch der Form nach scheint mir ein Unterschied kaum vorzuliegen. Denkt man an eine Vermischung zweier ursprünglich selbständiger Schichten, so könnte man die Begründung dafür darin suchen, daß in beiden von einem Kampf in England geredet wird; der Überlieferung nach soll OLÁFR London belagert haben, und dasselbe wird auch von KNÜTR berichtet. In der späteren Tradition hätte man dann die Begebenheiten aus den Jahren 1010 und 1016 miteinander verwirrt.

Wenn das der Fall gewesen wäre, könnte man sich auch denken, daß in dieser verdunkelten Überlieferung die Verwechslung von OLAFS Kampf auf der Hringmaraheiði und KNÜTS Belagerung von London dazu geführt hat, daß ein Dichter diese Ereignisse in einem Lied behandelte, das die kriegerischen Taten des dänischen Gefolges preisen sollte. In diesem Falle wäre der flokkr beträchtlich später anzusetzen als in die Zeit der darin behandelten Ereignisse; er wäre ein Produkt der Periode, in der man die Großtaten der Vorfahren zu besingen liebte. Der ziemlich reiche Gebrauch von mythischen Kenningen würde dann diesen flokkr eher in das 12. als in das 11. Jahrhundert verweisen.

Das Motiv, daß die Frauen in der Stadt dem Ansturm der Dänen zuschauen, scheint eher auf die Beschreibung eines Turniers als auf eine richtige Kampfszene zu passen. „Das reine Weib, das in dem steinernen Gebäude wohnt, wird aus dem Fenster sehen; oft glühen die eisernen Waffen über dem helmgewandten Fürsten.“ Schon der Gebrauch des Epithetons *hreinn*, das besonders in der christlichen Terminologie beliebt war, könnte einen stutzig machen; in dem Munde eines Gefolgschaftsmannes aus KNÜTS Zeit klingt es unglaublich. Übrigens ist das Gedicht zu stereotyp, um der Kunst, welcher Periode man es auch zuschreiben möchte, einen eigenen Charakterzug zuzufügen.

¹⁾ Ein Beispiel wird genügen. In Str. 4 erinnert die zweite Zeile mit den Reimwörtern *fengsæll . . . þengill* an *Sigvatr* (Skj I, 237 Str. 10); das Wort *hlunntamidr* ist *hlunntamr* bei *Eirík víðsjá* (Skj I, 199 Str. 1) nachgebildet und die Kenning *húnferils hreinn* stimmt zu *húnlagar hreinn* bei *Haldórr ókristni* (Skj I, 193 Str. 2). Merkwürdig ist, daß die vierte Zeile dieser Strophe *hábrýnjud skip synja* wieder von *Steinn Herðisarson* (Skj I, 382 Str. 10) übernommen worden ist. — ²⁾ Freilich auch einer persönlichen Beleidigung wegen, vgl. Fms VI, 31—33. — ³⁾ In seiner Lit.-Hist. I, 459.

125. In einem Volk, daß so sehr der Leidenschaft der Poesie ergeben war wie das isländische, muß auch im täglichen Leben das Lied oder Liedchen leicht von den Lippen geflossen sein. Das war aber nicht der Mühe wert aufgeschrieben zu werden; es klang, zerflatterte und war vergessen. Nur durch einen besonders glücklichen Zufall konnte das eine oder andere Mal ein anspruchsloser *kviðlingr* erhalten bleiben, und das waren wohl nicht die harmlosen Geschöpfe der frohen Stunden. Nur ihr Platz in den Berichten von Mönnerschicksalen hat ihnen die Bedeutung gegeben, die sie des Pergamentes wert erscheinen ließen.

So ist es auch nur ein Zufall, daß wir etwas über die Gattungen des Arbeitsliedes und des Kinderliedes erfahren. Die *Landnáma* erzählt, wie der Kolonist VÉMUNDR, der Sohn des in Nordmøre ansässigen Norwegers HRÓLFR HÖGGVANDI ein gewaltiger Kämpfer und ein guter Eisenschmied war. Als er einmal in seiner Schmiede am Blasebalg stand, sang er dabei frohlockend ein Liedchen, in dem man die energischen Züge am Seil herauszuhören meint. In HEUSLERS nicht in allen Hinsichten dem ursprünglichen Texte entsprechender Übersetzung¹⁾ heißt es:

Ich allein
gab elf Männern —
Blas du baß! —
bleichen Tod.

Ein hübsches Kinderlied hat sich in eine Geschichte von HARALDRINN HARÐRÁÐIV errirt. Der *Hemingsþáttur* erzählt²⁾, daß während der Vorbereitung zur schicksalsschweren Englandfahrt im Jahre 1066 ein gewisser HJÓRTUR aus Rußland zurückgekehrt war. Geärgert darüber, daß der König seinen Gruß kaum beantwortet, spricht er eine Strophe, in der er den Mangel an Milde des Königs rügt. Der König wird nun auf ihn aufmerksam und fragt ihn, wie es ihm ergangen sei. Mit einer Anspielung auf den draußen vor der

Tür liegenden mit Gold gefüllten Sack aus Bockshaut, den er aus Rußland heimgebracht hat, antwortet HJØRTR mit dem Liedchen:

<i>Hafr es úti</i>	Bock steht draußen
<i>hvítr í túni,</i>	blank vorm Hause,
<i>skúmir augum,</i>	bleckt die Augen,
<i>hefr skegg mikít,</i>	sein Bart ist lang,
<i>brestir klaufum,</i>	kliebt die Klauen,
<i>vill born taka,</i>	will's Kind holen,
<i>sá's geitar son</i>	der Geißensohn
<i>gerr við erru.</i>	ist geizig auf Streit.

Die einfachen Versmaße des kviðuháttur und fornyrðislag sind für solche volkstümlichen Verse sehr geeignet. Auch die magische Poesie verwendet sie gerne; die *Njála* erzählt von einer Erscheinung, die einem isländischen Bauern geschah. Er sieht einen großen schwarzen Mann, der auf einem grauen Pferd, mit einem brennenden Scheit in der Hand, an ihm vorüber reitet und mit Bezug auf Flosis ränkevolle Pläne ihm zurief:

<i>Ek rið hesti</i>	Ich reit' auf einem Pferde
<i>hélugbarða,</i>	mit bereifter Stirn,
<i>úrígtoppa,</i>	mit feuchter Manke,
<i>ills valdandi,</i>	der Unheilstifter,
<i>eldr es í endum,</i>	Flammen an den Enden,
<i>eitr í miðju;</i>	Gift in der Mitte;
<i>svá es of Flosa rjóð</i>	so sind Flosi's Pläne
<i>sem fari kefli;</i>	wie der fliegende Stab;
<i>svá es of Flosa rjóð</i>	so sind Flosi's Pläne
<i>sem fari kefli.</i>	wie der fliegende Stab.

Selbstverständlich ist die Gewähr der jungen *Njálssaga* (s. § 274) kein triftiger Beweis für die Echtheit der Strophe, aber ihrer Form nach konnte sie um 1100 gesprochen worden sein; namentlich ist die Wiederholung der letzten Zeilen für Traum- und Warnungsstrophen charakteristisch.

¹⁾ Vgl. Ldn (1900) S. 100 und 214, Skj I, 29: *Ek bar einn / af ellifu / bana orð.* — / *blás þú meir.* — ²⁾ Hauksbók S. 332. — ³⁾ Skj I, 372. Übersetzung von Heusler, Die altgermanische Dichtung S. 99.

126. Schwieriger zu bestimmen ist die Pflege des eddischen Heldenliedes während der zweiten Hälfte des 11. Jahrhunderts.

Man hat natürlich den alten Liedern von Sigurd und den Nibelungen auch in dieser Zeit gerne zugehört, und wenn wir die Lebendigkeit der nordischen Überlieferung in Betracht ziehen, können wir nicht erwarten, daß sie nur als altes Erbgut durch die Geschlechter weitergegeben wurde. Sie können mit neuen Zügen bereichert worden sein, das sprachliche Gewand kann sich geändert haben; man hat wohl auch den alten Stoff in neuen Liedern besungen. Wir bekommen sogar den Eindruck, daß gerade in dieser Zeit ein neuer Einfluß der deutschen Nibelungenpoesie sich über Dänemark auch in Norwegen erkennen läßt; dieser aber setzt sich immer in Stärke zunehmend auch im 12. Jahrhundert fort; erst in dieser Zeit sind eine Reihe eddischer Gedichte entstanden, die den neuen Geschmack deutlich zeigen. Wenn wir später aber ein Lied wie das zweite Guðrúnlied behandeln werden (s. § 176) wird sich zeigen, daß dieses Gedicht, wiewohl es als Ganzes betrachtet der Spätzeit zuzurechnen ist, eine Reihe von Strophen enthält, die ein älteres Kernstück bilden, das wohl dem 11. Jahrhundert zugerechnet werden konnte; die sogenannten, später genauer zu umschreibenden „deutschen“ Elemente können aber auch hier nachgewiesen werden. Weil aber das Material zu dürftig ist, um für diese frühe Zeit ein Bild dieser neuen Gattung des Heldenliedes zu zeichnen — das wäre nur nach einer Untersuchung des ebengenannten Gudrunliedes möglich — werden wir es hier bei der Erwähnung dieser Neubelebung der Nibelungenpoesie bewenden lassen.

Besser vielleicht läßt sich die damalige Pflege der Eddapoesie aus den Helgi-Liedern ablesen. Denn allem Anscheine nach kann man das erste Lied von HELGI dem Hundingstöter ziemlich genau datieren. Der Skald GÍSL ILLUGASON hat in seiner *Erfikvæði* auf MAGNUS BERFÖTTR, die etwa 1104 gedichtet wurde, das einfache eddische fornyrðislag für das Preislied gewählt. Es ist selbstverständlich, daß er dafür einige ihm bekannte Eddalieder sich zum Vorbild genommen hat; an einigen Ausdrücken und Satzwendungen kann man ersehen, welche Lieder er gekannt hat. Während aber von Gedichten wie *Völuspá* oder *Hámdismál* nur gelegentlich eine Zeile oder ein Bild entlehnt wurde¹⁾, hat er sich offensichtlich besonders an das erste Helgilied angelehnt; Fürstenbezeichnungen wie *lofðungr*, *siklingr* und *hilmir* liebt dieses Eddalied sehr; der Bau eines Helmings verrät sogar, daß er einer Strophe von HH I folgte²⁾.

Dadurch dürfte bewiesen sein, daß das erste Helgilied spätestens am Ende des 11. Jahrhunderts gedichtet wurde. Zu dieser Zeitbestimmung gelangt man auch, wenn man das Verhältnis zu andern Liedern betrachtet. Das erste Helgilied ist jünger als die *Völuspá*, denn der ganze Anfang ist auf Motiven dieses Liedes aufgebaut³⁾. Über das Verhältnis zu den Sigurdliedern werden wir noch zu sprechen haben. Das erste Helgilied ist aber auch stark skaldisch beeinflusst; das zeigt sich nicht nur durch gelegentliche Anleihen an ein Lied wie die *Hrafnsmál* von ÞORBJÖRN HORNKLOFI (s. § 53), das eben noch halb eddisch ist⁴⁾, sondern auch an typische Skaldenlieder. Darunter finden wir neben ÞORLEIFR JARLSSKÁLD⁵⁾ und SIGVATR⁶⁾ auch Dichter des 11. Jahrhunderts wie ÞORMÓÐR KOLBRÚNARSKÁLD⁷⁾, ÞYÐÓLFUR und BQLVERKR ARNÓRSSYNIR⁸⁾. Durch diese Entlehnungen wird es wahrscheinlich, daß das erste Helgilied um 1070 gedichtet worden ist.

Nachdem das Lied die Geburt des Helden mit glänzenden Farben beschrieben hat, wird erzählt, daß HELGI den Tod seines Vaters an dessen Töter HUNDINGR rächt. Dann begegnet er der Walküre SIGRÚN, Tochter von HÖGNI, die ihn zu lieben gesteht, obgleich sie von ihrem Vater dem König HÖÐBRODDR versprochen worden war. HELGI läßt jetzt eine Flotte ausrüsten, mit der er nach dem Lande seines Mitbewerbers segelt. Hier begegnet ihm GUÐMUNDR, ein Späher von HÖÐBRODDR und dessen Brüdern, den GRANMARSSÖHNEN; eine derbe Scheltrede zwischen ihm und SINFJÖTLI ist die Folge. Schließlich greift HELGI ein und GUÐMUNDR kehrt zu den GRANMARSSÖHNEN zurück, die jetzt auch ein Aufgebot zum Sammeln einer Flotte ausgehen lassen. Mit hellen Farben werden die Streitkräfte geschildert, dann wird in einer einzigen Strophe der Kampf selbst behandelt. Das Lied schließt damit, daß die Walküren aus dem Himmel herabsteigen und HELGI sich mit SIGRÚN verlobt.

Das Lied macht einen einheitlichen Eindruck. Der Schluß mag ziemlich schroff die Handlung zu Ende führen, wir brauchen deshalb nicht daran zu denken, daß hier Strophen ausgefallen sein sollten. Fraglich ist nur, ob die Scheltrede, wenigstens in ihrem ganzen Umfange, ursprünglich zu diesem Gedicht gehört. Sie kehrt fast in derselben Form im zweiten Helgilied wieder und zwar in einem Teil, der älter als HH I sein dürfte. Das macht es wahrscheinlich, daß diese derbe Szene dem übrigens mit so heroischer Würde behandelten Liede nicht angehört hat⁹⁾.

Es ist seinem Charakter gemäß eigentlich gar nicht ein eddisches Heldenlied. Die tragische Lebenshaltung der germanischen heroischen Kunst fehlt hier durchaus; das Helgilied ist vielmehr eine jauchzende Verherrlichung eines jungen Heerführers, dessen siegreiche Taten durch eine romantische Liebe gekrönt werden. Heldenlied können wir das kaum mehr nennen; es ist Wikingerpoesie, die mit stolzer Lebensbejahung Krieg und Kampf verherrlicht. Wer die abenteuerliche Jugendgeschichte von HARALD dem Gestrengen in leicht heroisierter Form hätte besingen wollen, würde wohl ein Gedicht gemacht haben, das dem Geiste nach mit dem ersten Helgilied engstens verwandt wäre. Denn dieses Eddagedicht ist eigentlich ein Fürstenpreislied, aber in romantischer Verkleidung; die Person des Königs wurde mit einer fabelhaften Sagenfigur vertauscht und in die schillernde Ferne einer übernatürlichen Welt versetzt. Aber das frische, unmittelbare Leben des Alltags, das salzige Wasser der Meeresfluten, das blitzende Gold der Drachenschiffe, das Geklirr der Waffen und das Spritzen der Wogen, das alles bildet die Anschauungswelt des Dichters, der in seiner Kunstschöpfung nicht die Wirklichkeit überwinden, sondern nur überhöhen will¹⁰⁾.

Dem Liede fehlt das Pathos der echten Heldendichtung. Die Liebe für die Walküre ist nicht ein tragisches Motiv des Un erreichbaren, sondern nur eine Episode im Wikingerleben. Deshalb reißt uns das erste Helgilied nicht hin, sondern es fesselt nur einen Augenblick unsere Aufmerksamkeit, weil die Farben so frisch aufgetragen sind. Die höfische Gesellschaft hat sich im Laufe des 11. Jahrhunderts stark gewandelt, wenn sie die süßliche Kunst des ersten Helgiliedes statt der herben alten Heldengedichte bevorzugte.

Das heroische Dekor hat der Dichter mit gutem Geschmack dem frischen Bild des Wikingerlebens umgehängt. Es ist allerdings nur Dekor. Die Anleihen an die *Voluspá* beweisen schon, daß der Dichter einer literarischen Inspiration bedurfte; die Figur der Walküre, wiewohl in der älteren Helgipoesie schon vorgezeichnet, zeigt den Einfluß der strahlenden Brünhildgestalt: das ersieht man schon aus den Namen *hjálmvítr* und *sárvítr*, die nur in dem Worte *folkvítr* in Fálnismál ihre Entsprechung haben.

Aber daneben welche Realistik in der Beschreibung der Ereignisse! Die Bilder der Fahrt über das Meer sind mit kühner Phantasie gezeichnet; „so klang es, als die Schiffskiele auf die

Wellen prallten, als ob Berg und Brandung zusammenbrächen“. Die herrlich geschmückten Schiffe laufen den Hafen an und das derbe Seemannsleben bricht in einem Scheltgespräch hervor, das ohne jegliche romantische Verbrämung volkstümliche Töne hören läßt. Wirklichkeitsnah wirkt das Gedicht auch durch die Fülle der geographischen Namen; sie mögen teilweise frei erfunden sein, sie geben dennoch schon durch die bloße Nennung den Ereignissen den Anstrich historischer Zuverlässigkeit. Einige von ihnen, wie *Svarinshaugr*, *Varinsfjorðr*, *Hedinsey*, *Qrvasund* dürften wohl in leichter Umbildung wirkliche Ortsnamen wiedergeben; darin könnte man einen Hinweis sehen auf die kriegerischen Züge von Dänen und Norwegern nach der wendischen Küste Norddeutschlands¹¹⁾.

In dieser Hinsicht hat sich das Helgilied auch das skaldische Preislied zum Vorbild genommen. Die *Vikingavísur* von SIGVATR, der *Magnusflokkur* und die *Sexstefja* von ÞJÓÐÓLFAR ARNÓRSSON enthalten viele geographische Namen, die in dem tatenreichen Leben OLAFS des Heiligen, MAGNUS' des Guten und HARALDS des Gestrengen eine Rolle gespielt haben.

Skaldisch ist auch der Stil dieser Poesie. Zahlreich sind die Kenningen, die der Dichter gebraucht hat; offenbar hat er gerade durch diesen sprachlichen Schmuck dem Liede einen feierlich-poetischen Charakter verleihen wollen¹²⁾. In der Wahl seiner Bilder zeigt sich der Dichter seiner Aufgabe gewachsen: die Kenningen sind einfach und im allgemeinen anschaulich. Wir hatten schon Gelegenheit, auf bestimmte Vorbilder hinzuweisen; ich möchte hier noch die *Togdrápa* von ÞÓRARINN LOFTUNGA hinzufügen¹³⁾, denn gerade dieses Gedicht, das eine mit skaldischen Stilmitteln aufgeputzte fornyrðislag-Strophe verwendet, dürfte dem Dichter des ersten Helgiliedes bekannt gewesen sein.

Bemerkenswert sind die zahlreichen schmückenden Wörter für den Begriff „Fürst“; das Helgilied gebraucht dafür *buðlungr*, *doglingr*, *hildingr*, *lofðungr*, *mildingr* und *qðlingr*. Diese kommen — mit Ausnahme des letzten Wortes — nur selten in der Eddadichtung vor, aber sie sind gerade sehr häufig in den drei Liedern, die die Helgisage behandeln. Es ist kaum ein Zufall, daß mehrere dieser Wörter auch bei den Skalden des 11. Jahrhunderts vorkommen, besonders in der *Eiríksdrápa* von MARKÚS SKEGGJASON.

Gerne verwendet der Dichter des ersten Helgiliedes poetische Beiwörter wie *goðborinn*, *flugtrauðr*, *langhofuð*, *golli búinn*, *blóð-*

rekinn, folkdjarfr; sie gehören teilweise zu der Sprachwelt der Eddadichtung, teilweise zu jener der Skalden¹⁴). Daß der Dichter nicht immer aus eigener Phantasie geschöpft hat, beweist ein Wort wie *inn hugomstóri* (Str. 1), das ja für die *Hamðismál* (s. § 23) kennzeichnend ist. Bedeutsam für die skaldische Haltung des Liedes ist auch der Ausdruck *gunni heyja* (Str. 45 und 52), weil das Zeitwort *heyja* in solcher Verbindung ausschließlich in der Skaldik gebraucht wird.

Wenn wir die geistige Sphäre, in der dieser Dichter lebte, bestimmen wollen, müssen wir auch auf die zahlreichen Berührungen mit der Nibelungenpoesie hinweisen. Mehrere Personen dieser Sage haben auch im Helgilied einen Platz gefunden: die Walküre heißt Tochter von HÖGNI; SINFJÖTLI ist einer von HELGIS Kriegern, er selber gehört zum Wülfingengeschlecht. Daneben gibt es aber so deutliche Berührungen mit *Reginismál* und *Fáfnismál*, daß Zufall ausgeschlossen ist¹⁵); die zahlreichen Anleihen an Rm Str. 14 und 15, in denen SIGURDS Jugend und seine Rache an HUNDINGS Söhnen behandelt werden, beweisen, woher dem Dichter das Bild des makellosen jungen Helden gekommen ist. Das beweist uns aber auch, wie sehr die Sigurdpoesie auch in dieser Periode das höfische Publikum fesseln konnte und wie die Figur von SIGURD schon die hellen Farben bekommen hatte, die in der eddischen Nachblüte des 12. Jahrhunderts so deutlich hervortreten.

Das erste Helgilied ist also ein hoffähig gewordenes Eddalied. Wie einerseits das skaldische Preislied zu den einfachen Versformen der Eddadichtung abgestiegen war, hatte andererseits das Eddalied den skaldischen Schmuck angelegt. Sie begegnen einander auf einer Mittellinie, die weder ganz skaldisch, noch ganz eddisch ist, die man eher als höfisch bezeichnen könnte. Das Pathos der alten Heldendichtung stimmt nicht mehr zu dem gesellschaftlichen Ton, der an den Höfen der christlichen skandinavischen Fürsten vorherrschte; man wollte jetzt alles in hellen Farben leuchten sehen, wie die märchenhaften Abenteuer des jungen HARALDS des Gestrengen. Das Leben hatte seine Tragik deshalb nicht verloren; daran kann uns das Schicksal dieses Königs bei Stamfordbridge erinnern, aber man wollte die Tragik nicht mehr in der rauschenden Königshalle hören. Das ist wieder ein Anzeichen dafür, daß die Poesie nicht mehr Ausdruck eines geistigen Lebensinhaltes war, sondern nur dazu diente, der gebildeten Gesellschaft einen verschönernden Abglanz der Wirklichkeit zu bieten.

Die Frage, ob diese Poesie isländisch oder norwegisch ist, hat nur wenig Bedeutung. Ihre starke Abhängigkeit von der Skaldik beweist, daß sie in dem Kreise der Hofdichter entstanden ist. Weil aber die Skalden auch in dieser Zeit von Land zu Land wanderten, hat es kaum Sinn, nach dem Heimatsort des unbekannten Dichters zu fragen; eher möchte man wissen, an welchem Hofe das Lied gedichtet wurde. Ich glaube in Dänemark. Denn hier war die Helgisage eigentlich zu Hause, hier hat also der Dichter den Stoff gefunden. Auch der Einfluß der Sigurddichtung und zwar mit dem Charakter des herrlichen jungen Helden, dürfte — wie wir das später noch ausführen werden — in diese selbe Richtung weisen. Und wo wäre das Interesse für die Örtlichkeiten an der Ostseeküste eher zu erwarten als in Dänemark, das in diesen Jahrhunderten immer mit wendischen Einfällen zu kämpfen hatte? Wenn das erste Helgilied um 1070 entstanden ist, könnte man den Hof von SVEINN ÚLFSSON, der nach dem Tode von HARALD dem Gestrengen seine letzten Lebensjahre in Ruhe verbringen konnte, als den geeigneten Ort für ein solches Gedicht betrachten¹⁶⁾.

¹⁾ Vgl. *rymr vas í her* (Gisl, Skj I, 410 Str. 6 = Hm 23); *gekk hár logi of* (Gisl, Skj I, 410 Str. 5, vgl. *leikr hár hiti* Vsp 57). — ²⁾ *svdt . . . flautst fagrúinn* (Gisl, Skj I, 410 Str. 8 = HH I, 31); vgl. auch *gofgu liði* (Gisl, Skj I, 412 Str. 14) mit *gofukt lið* (HH I, 49). Weiter Neckel, Beiträge zur Eddaforschung S. 431—434. — ³⁾ Die Zeile *dr vas alda* aus Vsp 3; die *nornir* sind auch wohl Vorstellungen, die der Dichter diesem Lied entnommen hat. Vgl. noch *fornra spialla* (Str. 36) mit *forn spioll* (Vsp 1); der *fenrisúlfr* in Str. 40 mit *Fenris kindir* (Vsp 40). Vielleicht auch *ámdlig* (Str. 38) mit *ámdthar* (Vsp 8). — ⁴⁾ Vgl. *ván ero rómo* (Str. 25) mit *es vito rómo væni* (Skj I, 24 Str. 17) und *rakka hjörtr* (Str. 49) mit *lindihjörtr* (Skj I, 21 Str. 6); vgl. E. Wessén, FV 1927, S. 24 ff. Vgl. auch noch *ór vígþrimu* (Str. 7) mit *frd eggþrimu* (Eiríksmál, Skj I, 165 Str. 8). — ⁵⁾ Vgl. die Kenning *blóðormr* (Str. 8) = Skj I, 133 Str. 3). — ⁶⁾ Vgl. *Óðins gremi* (Str. 12) mit *Óðins reiði* (Skj I, 221 Str. 5); *en bjór drekka* (Str. 17) mit *an pl drekka* (Skj I, 219 Str. 12); *deili gröm við þik* (Str. 44) mit *flogð badk við þau deila* (Skj I, 221 Str. 4). — ⁷⁾ *flugtraudr* (Str. 35) auch *Þormóðr* (Skj I, 260 Str. 15); vgl. *orna sadda* (Str. 35) mit *ernir spaddusk* (Skj I, 258 Str. 8). — ⁸⁾ *Hugins barr* (Str. 54) vgl. *blóðorra barr* bei Þjóðólfr (Skj I, 346 Str. 30) und *ulfa barr* bei Arnórr (Skj I, 313 Str. 11). Der Ausdruck *beit skriðu* (Str. 23) auch bei Bólverkr (Skj I, 355 Str. 2). — ⁹⁾ So Neckel, Beiträge, S. 358 ff. und Gering-Sijmons, Eddakommentar II, 29, die beide Str. 36—43 ausschalten. Dafür spricht auch, daß dadurch Str. 44 als Antwort unmittelbar auf die inhaltlich verwandten Strophen 34 und 35 anschließt. — ¹⁰⁾ Vgl. E. Wessén, FV 1927,

S. 11—12. — ¹¹⁾ Vgl. S. Bugge, *Helgedigtene* S. 130. Hederström sucht aber diese Ortsnamen an der schwedischen Küste zu lokalisieren (*Fornsagor och Eddakväden i geografisk belysning* II, Stockholm 1919). — ¹²⁾ Sie fehlen fast ganz in dem Scheltgespräch; weil sie aber mit dem Inhalt dieser Strophen nicht in Einklang stehen, beweist das noch nicht, daß sie die Arbeit eines anderen Verfassers sein sollten. — ¹³⁾ *Brimdýr blásvört* (Str. 50), vgl. die Wörter *kolsvartr*, *brimgoltr* und *brimdýr* (Skj I, 299 Str. 4 und 6). Seinerseits hat das Helgilied wohl wieder auf die Stuttfeldardrápa von Þórarinn stuttfeldr eingewirkt; *blásvarta byrvarga* (Skj I, 462 Str. 4) dürfte das beweisen, wie auch der Ausdruck *gráns geirs gnýstærir* (Skj I, 463 Str. 5) an *gráa geira veðr* (HH I, 12) und *geira gnýr* (Str. 54) gemahnt. — ¹⁴⁾ S. über die Sprache des Dichters E. Wessén, FV 1927, S. 11—15. — ¹⁵⁾ *folkdjarfr* (Str. 30 = Rm 14); *tyggi* (Str. 48 = Rm 15), *Yngva dítstafr* (Str. 55), vgl. *Yngva konr* (Rm 14), *orlogþáttir* (Str. 3) mit *orlogsíma* (Rm 14), *orlo gláða* (Str. 45), vgl. Rm 18, 26 und Fm 35; *vaxa fyr brjósti* (Str. 9 = Fm 7); *ógnar ljómi* (Str. 21 = Fm 42); *koma at hendi* (Str. 41 = Fm 31). — ¹⁶⁾ Alex. Bugge hat in der Zeitschrift *Edda* I (1914), 350—380 zu beweisen versucht, daß um 1046 der Dichter Arnórr jarlaskáld das erste Helgilied gedichtet habe; E. Wessén, FV 1927, S. 28, der das Lied im 11. Jahrhundert datiert, behauptet, daß es deshalb auf Island gedichtet sein muß, weil dort nur die Skaldendichtung geblüht hat.

127. Wir haben schon bemerkt, daß einige Teile des zweiten Helgiliedes älter sind als HH I. In manchen Hinsichten zeigt HH II einen ganz anderen Charakter als das erste Helgilied. Es ist keine rechte Einheit, sondern vielmehr eine mit zahlreichen Prosaeinlagen untermischte Aneinanderreihung verschiedener Lieder und Liedstücke. Die Meinungen der Forscher gehen auseinander, wenn sie die Fragmente gegeneinander abgrenzen wollen¹⁾; darüber läßt sich ja immer streiten. Die Handschrift der Edda bezeichnet einen Teil des Liedes, angefangen mit Str. 14, als das alte Völsungenlied (*Völsungakviða inni forna*); das trifft auch deshalb zu, weil gerade dieser Teil die Form des doppelseitigen Ereignisliedes zeigt, während alle übrigen Stücke reine Dialoglieder sind, also zu einer jüngeren Kunstgattung gehören. Dieses alte Liedfragment, das schon durch seinen Namen die enge Verknüpfung mit der Nibelungensage zeigt, behandelt den Auftakt zum Kampf zwischen HELGI und HÖÐBRODDR. Die Strophen 14—18 sind durchaus frei von Kennungen und ganz in dem üblichen Eddaton gedichtet. Eingekeilt zwischen zwei ziemlich große Prosastücke ist es deutlich ein zerflatterter Rest eines alten Helgiliedes, das im 12. Jahrhundert fast ganz verschollen war.

Darauf folgen zwei Stücke, die beide dialogisch gebaut sind. Die Strophen 19—24 enthalten eine Scheltrede zwischen GUÐMUNDR und SINFJOTLI, 25—28 bringen Strophen, die SIGRÚN mit HÖÐBRODDR und HELGI spricht. In diesem Teil sind einige wenige Kennungen, nebst anderen Ausdrücken, die skaldische Beeinflussung zeigen. Die Kenning *brimis dómar* für „Kampf“ (Str. 22) enthält den übrigens seltenen Schwertnamen *brimir*, der Str. 10 in der Verbindung *brimis eggjar* vorkommt; diese ist aber offenbar aus Str. 14 entlehnt worden. In der skaldischen Dichtung finden wir sie zum ersten Male 1153 in EINARR SKULASON'S *Geisli*²⁾; wir dürfen deshalb wohl annehmen, daß das Wort zum Sprachschatz der eddischen Heldenlieder gehört. Die andere Kenning *gríðar gránstóð* (Str. 25) für „Wölfe“ hat die Dichter des *Háttalykill* (c. 1145) zur Nachahmung verleitet³⁾, die Wörter *Gríð* und *stóð* kommen aber in Kennungen für „Wolf“ schon in der Skaldik des 10. Jahrhunderts vor⁴⁾. Skaldisch ist weiter der Ausdruck *und sík þrungit* (Str. 20⁵⁾; die Zeile *varðk bani þeira* (Str. 26) finden wir auch in einer Stegreifstrophe von EGILL⁶⁾ und *at þú at rógi ríkmenni vart* (Str. 28) erinnert lebhaft an einen bekannten Vers von GUNNLAUGR ORMSTUNGA⁷⁾.

Deshalb scheint mir das Liedstück Str. 14—28 im 11. Jahrhundert gedichtet zu sein, als sich die skaldischen Einflüsse auf die Heldenpoesie stärker geltend machen. Wie das Verhältnis der Scheltreden in den beiden Helgiliedern zu betrachten ist, läßt sich nicht so leicht bestimmen. Der Redaktor der Eddasammlung hat im zweiten Helgiliede die Scheltrede fortgelassen, weil er sie ja soeben im ersten Liede gebracht hatte; er weist darauf auch nachdrücklich hin⁸⁾. Nichtsdestoweniger fügt er (oder ein späterer Abschreiber), nachdem der Kampf mit den Granmarssöhnen behandelt ist, die Scheltrede nachträglich hinzu; wir können aber nicht beurteilen, ob diese vollständig oder nur auszugsweise mitgeteilt wird. Jedenfalls stehen diese Strophen auf einem höheren ethischen Niveau als diejenigen des ersten Helgiliedes, die recht anstößiger Art sind. Das ist aber für die Entscheidung über ihr Alter ziemlich belanglos. Dennoch möchte ich glauben, daß das ältere Helgilied schon eine kurze Wechselrede vor der Schlacht gekannt hat und diese in dem jüngeren Liede in vergrößerter Form nachgeahmt worden ist.

Die übrigen Teile des zweiten Helgiliedes sind wohl ziemlich jung. Der Anfang bildet ein Stück in prosaischer Auflösung mit

einigen eingestreuten Strophen und ein Gespräch zwischen SIGRÚN und HELGI (Str. 5—13), das die typische Art der späteren Rückblicksgedichte zeigt. In stilistischer Hinsicht macht das Stück auch einen ziemlich jungen Eindruck; hier finden wir einige Berührungen mit Edda- und Skaldenliedern der Spätzeit, die das erhärten können⁹⁾. In noch stärkerem Maße gilt das vom Schlußteil mit der bekannten Lenorenfabel; hier weist der Inhalt durch seine fast melodramatischen Effekte auf das Stilgefühl der eddischen Nachblüte hin, während auch die Häufung der skaldischen Kenningen¹¹⁾ und die nahe Berührung mit der jüngsten Edda-gruppe, wie den beiden Guðrúnliedern (I und II) und dem kurzen Sigurdlied, in dieselbe Richtung weisen. Wir werden diese Teile deshalb in einem späteren Abschnitt behandeln (s. § 148).

¹⁾ Vgl. Neckel, Beiträge zur Eddaforschung, S. 292—295 und Sijmons, Edda, Textband, S. CCCXXIV ff. — ²⁾ Vgl. *brimis sund* (Skj I, 441 Str. 55). — ³⁾ *Griðar grástóð* (Skj I, 496 Str. 20a) und *flagða grástóð* (Skj I, 490 Str. 6b). — ⁴⁾ Vgl. Meißner, Die Kenningar der Skalden S. 125. — ⁵⁾ Vgl. Gering-Sijmons, Eddakommentar II, 120—121. — ⁶⁾ Skj I, 51 Str. 40. — ⁷⁾ Skj I, 188 Str. 12. — ⁸⁾ *súð sem fyrr er ritat í Helgakvído*. — ⁹⁾ Vgl. *fljóta fley* (Str. 5) mit *fljóta far* (Oddr 31); *Gunnar systra gagl* (Str. 7) mit *Gunnar gagl* (Einarr Skulason, Skj I, 448 Str. 3). — ¹⁰⁾ Namentlich die Kenning *Óðins haukr* ist beweisend; diese ist entweder in der heidnischen Zeit oder im 12. Jahrhundert zu erwarten.

128. Das Lied von der Brávalla-Schlacht beweist auch, daß im 11. Jahrhundert das Heldenepos in Norwegen und Dänemark geblüht hat. Der Inhalt des Liedes ist eine Schlacht zwischen Schweden und Gauten, die wahrscheinlich am Ende der Völkerwanderungszeit geliefert wurde. Der dänische König HARALD KAMPFZAHN wünscht am Ende seines Lebens den Tod durch das Schwert zu finden und zettelt deshalb einen gewaltigen Kampf mit seinem Neffen HRINGR an, in dem er den ersehnten Tod und ein stattliches Begräbnis, das ihm sein Gegner bereitet, findet. In historischer Beziehung fußt diese Dichtung also auf ähnlichen Ereignissen zwischen Schweden und Gauten, von denen auch das altenglische Beowulfepos einen Nachhall bewahrt hat, wenngleich der Standpunkt der Dichter in beiden Fällen ein anderer gewesen ist¹⁾.

Das Gedicht vom Kampfe in Brávík wird nicht lange nachher entstanden sein. Es zeigt sagenhafte Motive von starker poetischer

Kraft, wie z. B. daß der als Ratgeber des Königs verummte Odin selber dem alten HARALD KAMPFZAHN mit einer Keule den Todesstreich gibt, oder wie die Beschreibung der heldenhaften Beisetzung des Leichnams in einem gewaltigen Grabhügel. Das Lied, wohl in Schweden entstanden, hat sich im Laufe der Jahrhunderte nicht nur erhalten, sondern es hat auch bei den andern nordischen Völkern lebhaftes Interesse geweckt. Leider ist es uns nicht erhalten, aber dänische Verfasser des 13. Jahrhunderts, SAXO GRAMMATICUS und der Schreiber des *Sögubrot* haben prosaische Auszüge davon bewahrt²⁾.

Das zeigt uns schon, daß in Dänemark, wo die ursprünglich schwedische Sage in die nationalen Traditionen aufgenommen wurde, das Lied von der Brávalla-Schlacht Jahrhunderte lang gesungen wurde. Es hat aber selbstverständlich den Wandel des literarischen Geschmacks erfahren. Das Lied, wie wir es aus den Prosaauflösungen kennenlernen, ist nicht mehr ein altes Heldenlied aus der Völkerwanderungszeit wie etwa das Lied von der Hunnenschlacht (s. § 24), sondern ein breit angelegtes Epos, das sich eher mit dem Helgilied, wenn nicht gar mit Gedichten wie Beowulf oder Nibelungenlied vergleichen läßt.

Beziehungen untereinander zwischen der Helgadichtung einerseits und der Brávallapoesie sind auch nachgewiesen worden³⁾. Heldennamen haben die beiden Sagenkreise voneinander übernommen. Das beweist schon das Zusammenleben dieser Überlieferungen in demselben Raum. Es ist aber sogar möglich, mit Hinsicht auf das Brávallalied eine norwegische Etappe des 11. Jahrhunderts nachzuweisen.

Der großangelegte Aufbau des Liedes zeigt sich nicht nur darin, daß es eine breite Beschreibung des Kampfes mit einigen besonders ausführlich behandelten Episoden, in denen Helden wie STARKADD und UBBI der Friese auftreten, gibt, sondern auch darin, daß es eine ausführliche Liste der kämpfenden Helden enthält. Unter diesen werden einige telemärkische Kämpfer mit so deutlicher Bewunderung hervorgehoben, daß hier ein lokalpatriotisches Interesse an den Tag tritt⁴⁾. Die Betrachtung der Sprachform dieser Namen bestätigt das durchaus und führt sogar zu der Schlußfolgerung, daß die telemärkische Stufe der Überlieferung dem zweiten Teil des 11. Jahrhunderts zuzuweisen ist⁵⁾.

Suchen wir nach dem gesellschaftlichen Kreis, in dem das stattliche Lied gedichtet werden konnte, so denken wir zunächst an

eine Figur wie HARALD den Gestrengen. Man könnte sogar seine verwegene Fahrt nach England als historisches Gegenbild des berühmten Zuges seines dänischen (ursprünglich gautischen) Namensvetters betrachten. Denkt man dabei an die echt-tragische Haltung des Liedes, so scheint es nicht wahrscheinlich, daß es auf der Hinfahrt gedichtet wurde⁶⁾, sondern eher unter dem Eindruck der furchtbaren Katastrophe, die über das norwegische Heer bei Stamfordbridge eingebrochen war.

Wir ersehen daraus, zu welchen Leistungen die Poesie auch außerhalb des schulmäßigen Preisliedes imstande war. Der Ansatz zu einem nationalen Epos in großem Stil ist hier gelungen. Wie OLRIK das so schön ausgeführt hat: hier beobachten wir das Anschwellen des Sagenstoffes zu epischer Breite, in der das Bild der allgemeinen Schlacht und die Beschreibung der einzelnen Kampfepisoden neben einander behandelt werden und zusammen eine stimmungsreiche Einheit bilden. Das Auftreten der Kampfmädchen stellt sich dem Anteil der Walküren in der Helgipoesie zur Seite, wie auch das wenn auch nur dürftig erzählte Aufgebot der Kämpfer im ersten Helgilied dem breitausgeführten Kriegerkatalog.

Freilich scheint eine solche Aufzählung von Namen eine schwere Belastung eines Heldenliedes, das ja in raschem Gang zum Endziel strebt. Aber man kann sich den Jubel des norwegischen Erfolges vorstellen, als zwischen den erhabensten Namen der alten Sagazeit auch Telemärker als Kampfgenossen auftreten und ihnen sogar eine bedeutende Rolle in der Schlacht zufällt. Der Merkvers hat überdies in der nordischen Tradition von der ältesten Zeit an einen bevorzugten Platz gehabt (s. §§ 12—13), und es ist deshalb verständlich, daß er sich auch in das Heldenlied eingenistet hat. Das barg aber auch eine Gefahr in sich, weil hier stärker das antiquarische als das epische Interesse hervortrat. Dadurch wurde aber ein Epos, das durch statische Elemente dieser Art belastet wurde, weniger lebensfähig; es wundert uns deshalb nicht, daß das so erweiterte Brávallalied nicht bis zu der Schreibezeit in seiner dichterischen Form weitergelebt hat, sondern nur in Prosaauflösungen auf uns gekommen ist.

Dafür könnte man auch als Erklärung die Tatsache anführen, daß es auf den dänisch-norwegischen Raum beschränkt geblieben ist. Nur was Island weitergepflegt hat, konnte als Lied erhalten bleiben. Dem steht aber gegenüber, daß der Niederschlag dieses Liedes

in der *Skjöldungasaga* (s. § 218) auch auf eine isländische Überlieferung hinweist⁷⁾. Wenn SAXO in seiner Liste der Teilnehmer auch Namen von Isländern aufführt, dürfte er aus einer Tradition, die auf der Saga-Insel gelebt hatte, geschöpft haben; freilich braucht das keineswegs eine Liedquelle gewesen zu sein, denn man kann sich auch denken daß Zutaten dieser Art in einer *fornaldarsaga* aufgenommen worden sind. Die Erwähnung von BRAHI und RAFNKIL scheint reine literarische Erfindung zu beweisen, denn hier spüren wir den Einfluß von BRAGIS *Ragnarsdrápa* (s. § 49). Die übrigen isländischen Namen lassen sich nicht identifizieren; es ist möglich, daß hier auch hauptsächlich Dichter namhaft gemacht werden⁸⁾. Schon der Umstand, daß sie in der Beschreibung der Schlacht überhaupt nicht weiter auftreten, spricht dafür, daß ein späterer Bearbeiter, nicht aber der Dichter selber sie hinzugefügt hat.

¹⁾ Vgl. B. Nerman, *Studier öfver Sväriges Hedna Litteratur* (Uppsala 1913), S. 74—88. — ²⁾ Saxo, Ausgabe Ræder S. 215—220; *Sögubrot in Sögur Danakonunga* (Ausg. C. af Petersens und E. Olson, Kopenhagen 1919—1925) S. 15—24. — ³⁾ S. Bugge, *Helgedigtene i den ældre Edda* (Kopenhagen 1896) S. 137—138 und E. Wessén, *FV* 1927, S. 87—89. — ⁴⁾ Vgl. A. Olrik, *ANF* 10 (1894), 223—287. — ⁵⁾ D. A. Seip, *Brávallakvadet hos Saxo in NTS* 3 (1929), 1—20 = *Studier i Norsk Språkhistorie* (Oslo 1934) S. 1—14. — ⁶⁾ Wie S. Bugge, *Norsk Sagafortælling ok Sagaskrivning* (1908) S. 78—164 und Olrik, *Danmarks Heltedigtning II* (1910), S. 126 das angenommen haben. — ⁷⁾ Heusler betrachtete das Lied als die Arbeit eines isländischen Dichters des 12. Jahrhunderts, vgl. *Herrigs Archiv* 116 (1906), S. 256ff. und S. Larsen, *AaNO* 1925, S. 159. — ⁸⁾ Vgl. G. Storm, *Kritiske Bidrag til Vikingetidens Historie* (Oslo 1878) S. 205.

129. Der *Grottasǫngr*, nur in Handschriften der *Snorra Edda* überliefert, hat folgenden Inhalt: FRÓÐI, der Sohn von FRÍÐLEIFR, hat zwei Riesenmädchen FENJA und MENJA gezwungen, in seinem Dienst ohne Ruhe oder Rast auf der Glücksmühle Grotti zu mahlen; dadurch werden dem König Reichtum, Wohlleben und Frieden geschaffen. Obgleich sie ermatten, gewährt FRÓÐI ihnen keinen Augenblick der Ruhe. Als er und sein Gefolge schlafen, mahlen sie weiter, aber das segensbringende Arbeitslied hat sich jetzt in einen Fluch verwandelt. Sie erinnern sich, daß sie früher Kriegstaten verrichtet haben und wünschen für seine Goldgier an ihm Rache zu nehmen; in ihrem Lied beschwören sie blutige Waffen, feindliche Heerscharen und Feuersflammen auf ihn und prophe-

zeien den Untergang von Hleiðr, Fróðis Hochsitz. Während ihre Riesenkräfte wachsen, zerbricht die Glücksmühle.

Das Lied behandelt einen Abschnitt aus der Geschichte von Fróði, die zu der dänischen Skjoldungentradition gehört. Wir dürfen deshalb wohl annehmen, daß es schon früh, am Ende der Völkerwanderungszeit, ein episches Lied gegeben hat, in dem der tragische Untergang des dänischen Königs, dem man als Symbol seines unermeßlichen Reichtums und des von ihm geschützten Friedens eine Glücksmühle zuschrieb, behandelt wurde. Schon bei Skalden des 10. Jahrhunderts finden wir Anspielungen auf diese Sage, die also schon damals in Liedform behandelt war¹). Wir glauben aber nicht, daß der uns überlieferte *Grottasongr* uns ein richtiges Bild dieses frühnordischen Liedes gibt; wie wir es kennen, gehört es kaum ins 10. Jahrhundert²).

Dagegen spricht schon der ganze Aufbau des Gedichtes. Seiner Form nach gehört das Mühlenlied zu den einseitigen Redeliedern, ja im Grunde zu den monologischen Gedichten. Daran kann das Auftreten einiger erzählenden Strophen am Anfang und am Schluß des Liedes nichts ändern; ich stimme NECKEL darin bei, daß der *Grottasongr* ursprünglich ein reines Redelied gewesen ist, und daß erst ein späterer Bearbeiter eine erzählende Einleitung hinzugeichtet hat³). Ziemlich jung ist das Lied auch dadurch, daß es die epische Handlung nicht unmittelbar berichtet, sondern durch die Erfindung neuer Personen in eine gewisse Entfernung verschiebt. Hier geschieht es durch die auch später noch beliebte Form der Wahrsagung; wir finden ein Gegenbeispiel in dem *Darraðar ljóð* (s. § 111). Im Falle des Mühlenliedes ist die Handlung sogar so einseitig auf das seelische Erlebnis der beiden Nebenfiguren, der mahlenden Riesenmädchen eingestellt, daß das Bild der an Fróði verübten Rache in Nebeln zerflattert. Daraus darf man wohl schließen, daß das Lied seiner ganzen Anlage nach nicht zu der Gruppe der alten doppelseitigen Heldenlieder gehört, sondern eine davon abgezweigte jüngere Gattung darstellt.

Der Hauptteil des Gedichtes wird aber wohl noch dem 11. Jahrhundert zuzurechnen sein; darauf deuten die Berührungen mit zwei Skalden des 12. Jahrhunderts hin, die kaum anders denn als Entlehnungen aus dem Grottilied zu werten sind. GÍSL ILLUGASON und ÍVARR INGIMUNDARSON, zwei Dichter, die für die höfischen Preislieder das einfache Versmaß des fornyrðislag zu Ehren ge-

bracht haben (s. § 126), haben sich gerne an eddische Vorbilder angeschlossen und unter diesen auch das Mühlenlied gekannt⁴⁾.

Eine reinliche Trennung von alten und jungen Strophen läßt sich hier ebensowenig durchführen wie das sonst bei Eddaliedern mit einer langen Überlieferung möglich ist⁵⁾. Wohl dürfen wir sagen, daß Trümmer aus früheren Schichten in das neue Lied eingebaut worden sind. Wir denken dabei an die Zeile *leggiom lúðra, léttom steinom* (Str. 3), die wie ein altes Arbeitsliedchen aussieht oder an eine Strophe wie Str. 6, die NECKEL als einen Rest der alten FREYR gewidmeten Ritualdichtung betrachten möchte⁶⁾. Daneben gibt es auch sicher ganz junge Elemente, wie Str. 9, die eine an dieser Stelle wenig angebrachte *pula* ist oder Str. 15, die auffällige skaldische Ausdrücke enthält⁷⁾.

Bei der Ausbildung der Szene hat der Dichter Motive aus anderen Heldenliedern geschöpft. Der Anruf *vaki þu, Fróði* (Str. 18) zeigt deutlich den Einfluß der *Bjarkamál*. Für die eigentümliche Ausmalung der Riesentöchter als in die Schlacht ausreitender Kampfmädchen mag die Helgidichtung Vorbild gewesen sein. Aber auch in der Art dieser Entlehnungen zeigt sich der dänische Charakter des Liedes. Von Anfang an gehört der Stoff des *Grotta-söngs* zu Dänemark; das gilt nicht nur von dem Heldenkönig FRÓÐI, sondern auch von dem Motiv der Wunschkühle, das allem Anscheine nach eine den Küstenvölkern des Nordmeeres eigentümliche Sage gewesen ist⁸⁾. Hier hat das Lied in der Überlieferung weitergelebt und hier wurde es auch am Ende des 11. Jahrhunderts in eine neue den damals sich entwickelnden Redeliedern entsprechende Form gebracht⁹⁾. Nachher wurde es in Norwegen und weiter nach Island verbreitet, und hier bekam es seine endgültige Form: die Steine herabwälzenden Riesentöchter denken wir uns eher in einem norwegischen Felsen- gebirge als in einer dänischen Hügellandschaft.

¹⁾ In Egils Höfuðlausn (Skj I, 33 Str. 17) *Fróða mjöl*, in einer lausavísa von Eyvindr skáldaspillir von etwa 965 (Skj I, 65 Str. 8) *Fróða fáglyjaðra þýja mældr*. — ²⁾ Wie das mehrere Forscher behaupten, wie Sijmons, Jónsson, Boer, Schneider u. a. Die Behauptung von Gering (Eddakommentar II, 449), daß sich das Alter des Liedes einwandfrei durch die unter der Regierung von Hákon inn góði (935—961) eingeführten Fanale (*vitar*), die in Str. 19 erwähnt werden, bestimmen ließe, ist ein Trugschluß. In derselben Zeile wo *viti* vorkommt, steht das Wort *vigspíall*, das nur noch in HH II, 12 zu finden ist und wohl aus der Helgipoesie entlehnt wurde. — ³⁾ G. Neckel,

ZfdA 48 (1906), 169. Die erste Strophe ist aus Fragmenten von anderen und älteren Strophen zusammengesetzt: *framvisar tvær* (vgl. Str. 13), *at mani hafðar, nú ero komnar til konungs húsa* (vgl. Str. 16). — 4) *brenno bæ fyrir budlungi* (Str. 19) vgl. *brunnu byggðir fyrir budlungi* bei Ivarr (Skj I, 471 Str. 24) und *ððr Knúi felli* (Str. 14) vgl. *ððr Hugi felli* (Skj I, 412 Str. 13 bei Gísl). — 5) Die Dreizeiler als spätere Zusätze zu betrachten, wie Neckel, ZfdA 48, 169 das tut, ist wohl ein zu summarisches Verfahren. — 6) Vgl. Neckel, Die Überlieferungen vom Gotte Balder, S. 106—109. — 7) Das Zeitwort *skorðo* vgl. Sigvatr (Skj I, 240 Str. 6) und *ruðum brand*, vgl. Sigvatr (Skj I, 218 Str. 7) und Steinn Herðisarson (Skj I, 380 Str. 8). — 8) Olrik, Danmarks Heltedigtning I, 289—305. — 9) Ein sprachliches Indizium für dänische Herkunft ist vielleicht der Gebrauch von *vili* in Str. 5 (vgl. Mohr, ZfdA 76, 153). Das Wort *miskunnlauss* (Str. 16) findet sich sonst nur in späteren christlichen Skaldenliedern; in Dänemark könnte es schon früher aufgekommen sein. Die Zeile *en hann ekki kvæð við í fyrri* (Str. 7) hat eine genaue Parallele in Oddrúnargrátr Str. 8, und dieses Lied gehört zu jener Gruppe von jungen Eddaliedern, die auf dänische Zwischenstufen zurückgehen.

130. Wir wollen am Ende dieses ersten Bandes einen Blick auf den zurückgelegten Weg werfen und uns die Lage am Ende des 11. Jahrhunderts noch einmal deutlich vergegenwärtigen. Damit soll nicht gesagt sein, daß wir jetzt an einem Punkt angelangt sind, wo sich zwei Zeitabschnitte scharf gegeneinander abgrenzen; im Gegenteil, ohne in irgendeiner Hinsicht einen Bruch zu zeigen, gleitet die Entwicklung weiter. Unter der Oberfläche fängt schon etwas sich zu ändern an, das erst um die Mitte des folgenden Jahrhunderts zu einer plötzlich hervorbrechenden Blüte sich entfalten wird. Diese war aber natürlich schon lange vorbereitet und wir dürfen im Gang der vorangegangenen Entwicklung die Voraussetzungen dazu erwarten.

Die Zeit, die wir bis jetzt durchschritten haben, war lang und an Gegensätzen reich. Die eigentümliche Form der altnordischen literarischen Kunst ist aus den gemeinsamen germanischen Grundformen entstanden; der Glaubenswechsel hat den Geist der Nordleute tief berührt. Vielleicht darf man sogar sagen, daß der christliche Mensch des Mittelalters von ganz anderen Voraussetzungen aus denkt und fühlt als sein heidnischer Vorfahr, und daß deshalb der Ausdruck seines Geistes in der Literatur sich dementsprechend geändert hat. Es liegen ja die Werte des Lebens an anderen Stellen hier und dort; schon der Gedanke an eine alle Menschen umfassende Gemeinschaft war ja den heidnischen Germanen die in der

Begrenzung der Sippe zu leben gewohnt waren, durchaus neu. Neben der Wahrung der Ehre und ihrer rücksichtslosen Verteidigung stand jetzt die alles überschattende Idee der Liebe, statt Männerstolz und Todesverachtung wurden als höchste Tugenden jetzt Demut und Mitleid gepredigt. Je weiter die Zeit vorschreitet, um so stärker muß man von den in der alten heidnischen Poesie ausgedrückten Idealen abrücken.

Die Bekehrung gliedert aber auch die Nordleute in die europäische Gemeinschaft ein. Der geistige Horizont erweitert sich auf einmal; die Kirche führt die Schätze der lateinischen Literatur den bis damals nur aus eigener nationaler Kultur lebenden Nordleuten zu, die im Kulte verwurzelten Werke, wie die Bibel oder die Hymnenpoesie, gehen hier mit einer Reihe klassischer Autoren zusammen. Das hätte erschütternd wirken können, wie das bei anderen germanischen Völkern tatsächlich der Fall gewesen ist; durch die eigentümlichen Verhältnisse auf der fernen Saga-Insel hat dieser Einbruch einer andern Geisteswelt nicht dazu geführt, daß der Faden mit der Vergangenheit ganz abgerissen wurde. Man fragt sich sogar zuweilen mit Erstaunen, ob die ganze christliche Kultur nicht fast spurlos an den altnordischen Menschen vorübergegangen ist.

In einer Hinsicht war der Bruch natürlich unvermeidlich. Alles was mit dem heidnischen Kult in naher Berührung stand, war als Teufelswerk verpönt. Die literarische Beschäftigung mit den alten Göttermythen hörte auf, wie die Spekulationen über die Ragnarök oder das Walten des Schicksals. Man hätte erwarten können, daß die ganze hiermit verbundene Literatur in Vergessenheit geraten wäre; in Wahrheit ist es jedoch erstaunlich, daß noch so viel in späterer Zeit auf das Pergament gelangt ist. Man darf wohl sagen, daß dies wirklich der Fall gewesen wäre, wenn die Literatur ausschließlich von Geistlichen gepflegt worden wäre; denn sie hätten kaum Interesse für diese verhaßten Überlieferungen gehabt. Die isländische Bevölkerung hatte schon damals, wie das auch noch jetzt der Fall ist, durchschnittlich eine höhere Bildung als sie in anderen Teilen Europas zu finden war. Die Bauernfamilien, deren Söhne als Skalden durch die skandinavische Welt zogen, hatten in sich selbst die Kraft zur Weiterpflege der alten Überlieferungen. In dieser profanen Sphäre, die von kirchlichen Skrupeln kaum angefochten wurde, hat sich deshalb vieles erhalten können, was sonst spurlos verschwunden wäre. Beson-

ders die skaldische Kunst hat in dieser Hinsicht günstig gewirkt. Man hat die Gedichte der großen Skalden der Vergangenheit als Vorbilder von Verskunst im Gedächtnis behalten wollen; aber diese wären bald unverständlich gewesen, wenn man die mythischen Grundlagen der Kenningsprache nicht gekannt hätte. So wurde die Dichtkunst die Vermittlerin der ihrem Geiste nach verpönten Überlieferungen, und ihr ist es zu verdanken, daß so vieles bis in die Schreibezeit hinübergerettet wurde. Man darf sogar an die Möglichkeit denken, daß die Traditionen der heidnischen Vorzeit, gerade auf Grund ihrer Unentbehrlichkeit für die Pflege der Kunst, in bestimmten Kreisen bewahrt wurden, und daß sich nach dem Absterben der heidnischen Gedankenwelt ein antiquarisches Interesse an die mythischen Stoffe geheftet hat.

Das Heldenlied konnte sich ohne Mühe erhalten. Die Geschicke von Völkern und Menschen waren an sich bedeutsam, und die wenigen Stellen, wo heidnisches Denken zu Tage trat, konnten leicht ausgemerzt werden. Wir haben bemerkt, daß das Weiterleben der epischen Poesie sich im 11. Jahrhundert nur selten verfolgen läßt, weil die Quellen darüber fast gar nichts aussagen, aber schon der Umstand, daß im 13. Jahrhundert noch so viele Lieder niedergeschrieben werden konnten, beweist, daß sie in der dazwischenliegenden Periode im Gedächtnis behalten wurden. Eins aber hatte sich inzwischen geändert: die heldische Lebensgesinnung, aus der heraus die epische Dichtung entstanden war, fand ihr Ende, sobald das Christentum den Sieg errungen hatte; damit war dieser Dichtung der Lebensnerv durchgeschnitten. Sie war nur Abbild einer reckenhaften Vergangenheit, die man bewundern aber nicht mehr zu neuem Leben erwecken konnte. Dadurch heftet sich das Interesse immer stärker an den Inhalt der Sagenstoffe als an ihren Geist; die epische Poesie ist nicht mehr vorbildlich für eine erstrebte Lebenshaltung, sondern nur wegen der darin erzählten Heldenschicksale interessant. Eine epische Dichtung, die nur im Gedächtnis erhalten wird, ist aber ein totes Erbstück der Vergangenheit; wird man sie weiterpflegen, so wird sie auch Ausdruck eines ganz andersartigen Menschseins werden müssen, und der Geist der neuen Zeit wird sich auch hierin widerspiegeln. Bei der Behandlung der Helgidichtung haben wir schon darauf hingewiesen, daß hier eine andere Luft als in der altheidnischen Epik weht; die lebhafteste Beschäftigung mit diesen Stoffen in den folgenden Jahrhunderten wird das noch deutlicher zeigen.

Fast unerschüttert steht die skaldische Kunst in der Mitte des geistigen Umbruchs. Zwar muß sie einen Teil ihres Ornaments fallen lassen, weil er zu stark mit heidnischen Vorstellungen belastet war, aber ihre gesellschaftliche Funktion bleibt unbeeinträchtigt. Man bekommt zuweilen den Eindruck, daß die neue Zeit an ihr vorübergeglitten ist. Die Dichter versteifen sich noch mehr auf die makellose Form der dróttkvætt-Strophe, und die aus ganz anderen ästhetischen Voraussetzungen geborene Poesie der westeuropäischen Welt scheint ihnen gleichgültig zu sein. Zwar gibt es wohl Beweise, daß sich daneben einige neue Kunstformen entwickeln: einfachere Strophen aus der Kreuzung von Eddalied und skaldischer Kunst entstanden, wie *toglag* und *haðarlag*, oder auch Neuerungen durch den Einfluß der kirchlichen Poesie wie das *hrynhent*. Aber das bleiben doch nur ziemlich vereinzelte Versuche, die erst in den folgenden Jahrhunderten reifere Früchte tragen werden. Damit ist aber diese Kunstgattung auch ungeeignet geworden, Trägerin des neuen Lebensgefühles zu sein. Bei großen Dichtern wie HALLFRØÐR oder SIGVATR mag man zuweilen den Eindruck bekommen, daß ein neues Gefühl sich auch in diesen erstarrten Formen durchzuringen weiß, im allgemeinen behält die Skaldik ihren Charakter frostiger Hofpoesie. Wenn sie in den folgenden Jahrhunderten aus diesem Kreis austritt und für biblische oder christliche Stoffe verwendet wird, sehen wir deutlich, wie sehr diese Kunst innerlich schon tot war.

Die Poesie hat ihre große Zeit gehabt; sie hat ihre endgültigen Formen geschaffen und treibt keine neuen mehr hervor. Jetzt ist die Zeit für die Prosa gekommen. Die nächsten Jahrhunderte zeigen uns eine erstaunliche Blüte von Prosawerken, die durch ihren eigentümlichen Charakter ganz außerhalb der zukunftsreichen Arbeit im übrigen Europa stehen. Aber was im 12. Jahrhundert buchmäßig wurde, hatte sich schon während der vorhergehenden Zeit ausgebildet. Hier in der sorgfältig gepflegten mündlichen Überlieferung der Sippen Traditionen liegen die Kräfte, die für die Literatur der Zukunft bedeutsam sein werden. Das Wunder der Erhaltung so vieler uralter Kulturschätze, wie sie in der altnordischen Literatur sich offenbart, findet vielleicht in der zähen Bauernüberlieferung ihre Erklärung.

Das erklärt auch, weshalb die Literatur des ausgehenden 11. Jahrhunderts nicht der richtige Ausdruck des damaligen geistigen Lebens ist. Denn wiewohl schon das dritte Geschlecht der Bekeh-

rungszeit erwachsen war, zeigt die Poesie kaum eine Spur davon, daß christliche Gläubige das Erbe der heidnischen Vorfahren angenommen haben. Das Ausmerzen von Götternamen aus den Kennungen, gelegentliche Nennung von Gott oder Christus sind nur nebensächliche Veränderungen; sie berühren nicht das innerste Wesen der Kunst. Aber was im Dunklen sich regte, sollte erst später ans Licht treten.

Island war außerhalb der großen Kulturstraßen geblieben; das gilt im allgemeinen sogar vom skandinavischen Norden. Nur ein schwacher Wellenschlag aus dem europäischen Kulturmeer berührte die steilen Küsten des Nordens. Dort verharrte das Volk in seinem eigenen Wesen; was die Kirche heraufbrachte, blieb fremd. Das lateinische Sprachgewand hat von Anfang an eine Schranke zwischen dem neuen Kulturgute und der einheimischen Überlieferung aufgerichtet. Diesem glücklichen Umstand ist es zu verdanken, daß so reiche Schätze aus der Vergangenheit bis in eine Zeit gerettet wurden, da die isländische Geistlichkeit selbst die Treuhänderin der nationalen Tradition geworden war.

Gerade das langsame Wachsen der christlichen Bildung hat hier verhindert, was bei anderen germanischen Völkern tragisches Geschick ihrer angeborenen Kultur wurde. Denn dort wurde das Alte schonungslos abgestoßen, und eine neue Welt mit ihren eigenen Anschauungen und Kunstformen zog siegreich ein. Die Zeit aber, in der das Christentum den Norden eroberte, hatte nicht die Stoßkraft und den strotzenden Reichtum der früheren Jahrhunderte, als England und Deutschland in den westeuropäischen Kreis einbezogen wurden; denn das 10. Jahrhundert gehört noch zum „dunklen“ Mittelalter, zu der Zeit der dumpf in sich ruhenden Geisteskräfte, die, entfesselt, im folgenden Jahrhundert zu herrlicher Entfaltung kommen werden. Das waren die besonders günstigen Umstände, die dazu geführt haben, daß sich auf Island der Hort der alten Überlieferungen erhalten konnte bis die Schreibfeder ihn aufs Pergament festlegte. Aber als im 12. Jahrhundert Europa aus einem langen Schlaf erwacht und das neue geistige Leben auch an den Toren der skandinavischen Welt pocht, klingt dort eine Antwort, die aus einem zu stolzen Selbstbewußtsein gereiften Geist hervorbricht.

