

Zeitschrift: Beiträge zur nordischen Philologie

Herausgeber: Schweizerische Gesellschaft für Skandinavische Studien

Band: 31 (2001)

Artikel: Schriften zur nordischen Philologie : Sprach-, Literatur- und Kulturgeschichte der skandinavischen Länder

Autor: Bandle, Oskar

Kapitel: Isländersaga und Heldendichtung

DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-858191>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 10.12.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

Isländersaga und Heldendichtung¹

I

Eines der noch ungelösten Probleme der nordischen Philologie ist das der Entstehung der isländischen Saga. Ich meine hier nicht in erster Linie das bekannte Problem, ob die Sagas im wesentlichen als Buchwerke entstanden sind oder ob der eigentliche schöpferische Akt schon auf einer mündlichen “Vorstufe” lag – das Problem “Buchprosa” oder “Freiprosa” – sondern ich meine die damit freilich in gewissem Sinne zusammenhängende Frage, wie es überhaupt auf Island so früh, früher als in den europäischen Kulturzentren, zu einer so hochentwickelten autochthonen literarischen Prosa kommen konnte. Bekanntlich können wir die uns überlieferten isländischen Sagas zur Hauptsache dem 13. Jh. zuweisen und sie in folgende Hauptgruppen aufgliedern:

1. die eigentlichen Isländersagas (“Familiensagas”, *Íslendinga sögur, ættesagaer*), welche die Taten und Schicksale einzelner Personen, ganzer Familien oder der Bewohner einer ganzen Gegend auf Island in der Zeit von der Besiedlung (Ende des 9. Jh.s) bis in die erste Hälfte des 11. Jh.s (d. h. bis kurz nach der Einführung des Christentums) schildern, wodurch hier (ähnlich wie in Gruppe 3) ein durchgängiger zeitlicher Unterschied zwischen Stoffgrundlage und überliefelter literarischer Form gegeben ist,
2. “historische Sagas”, welche die Geschichte der norwegischen und anderer nordischer Könige, die Geschichte der Christianisierung Islands und der ersten isländischen Bischöfe sowie die Geschichte anderer nordischer Kolonien (Färöer, Orkneys) zum Gegenstand haben, nach Stil und Gestaltungsweise aber von der im engen Sinne historischen Literatur (wie *Landnátabók* und Aris *Íslendingabók*) zu trennen sind, wobei es sich stofflich gesehen teils um die Darstellung mehr oder weniger weit entfernter Vergangenheit, teils um “Zeitgeschichte” handelt (deshalb kann [2] hiezu in gewissem Sinne auch die *Sturlungasaga* mit ihrer ausführlichen Schilderung isländischer Geschichte des 13. Jh.s gerechnet werden),
3. die “Vorzeitsagis” (*fornaldarsögur*): teils Prosabearbeitungen altgermanischer und frühnordischer Heldenagenstoffe, teils wikingerzeitliche Helden- und Abenteuerromane².

¹ Nach Vorträgen an den Universitäten Freiburg i. Br., München und Saarbrücken.

² Von den anord. ebenfalls mit *saga* bezeichneten Übersetzungen und Bearbeitungen ausländischer epischer Literatur kann hier abgesehen werden, da sie nicht unter den literarhistorischen Begriff “Saga” fallen.

Wenn ich mich in den folgenden Ausführungen auf die erste dieser drei Gruppen beschränke, so dürfte dies insofern berechtigt sein, als die Isländersaga (auf dem Gebiet der Prosa) zweifellos die höchste und eigentümlichste Leistung der alten Isländer darstellt und als wir wohl in erster Linie bei ihr, obschon sie stofflich nicht die älteste ist, den Übergang von der mehr oder weniger formlosen mündlichen Tradition zur Saga als Kunstform zu suchen haben.

In meinem 1965 erschienenen Aufsatz *Die Verfasserfrage in den Isländersagas*³ habe ich u. a. auch die Frage berührt, wieso die Isländersagas im Gegensatz zu den historischen Sagas durchwegs anonym überliefert seien, und ich habe diese Frage aus dem inneren Wesen dieser Gattung zu beantworten versucht: die Isländersaga baue auf den Traditionen von Islands “heroischem Zeitalter” auf, sie sei zwar hohe und bewusste künstlerische Leistung, aber sie bleibe als solche im Gemeinschaftlichen und wolle in erster Linie als geschichtliche Wahrheit (wenn auch nicht als gelehrt Historie) aufgefasst sein, und eben deshalb sei sie anonym. Ich konnte dabei auf Otto Höfler hinweisen, der in seinem Aufsatz *Die Anonymität des Nibelungenliedes*⁴ für die germanische Heldendichtung zu einem ganz entsprechenden Ergebnis gelangt war, und von dieser Übereinstimmung aus konnte ich, zumal ja auch im Geistig-Ethischen Parallelen zwischen Isländersaga und nordisch-germanischer Heldendichtung auf der Hand liegen, die weitere Frage aufwerfen, ob zwischen den beiden Gattungen nicht eine tiefere, ja sogar eine genetische Verwandtschaft anzunehmen sei, in dem Sinn nämlich, dass die Isländersaga bzw. ihre mündliche Vorstufe bei ihrer Entstehung wesentlichste Impulse vom nordisch-germanischen Heldenlied empfangen hätte, so dass sie also als eine Art ins Bäuerlich-Alltägliche “umgesetzte”, nach den besondern [3] politisch-sozialen Verhältnissen Islands gestaltete Heldendichtung zu betrachten wäre. In diesem Zusammenhang konnte ich auf den bekannten englischen Literarhistoriker W. P. Ker hinweisen, der schon 1897 in seinem Buch *Epic and Romance* die Ansicht geäussert hatte, die Isländersaga sei als letzte Stufe in einer kontinuierlichen Entwicklung der Heldendichtung von den frühesten Mythen bis hin zu einer folgerichtigen und geschlossenen Erzählform zu betrachten: Ker stellt auf Grund seiner Feststellung, dass das heroische Zeitalter der Germanen im Island des 13. Jhs. kulminierte, die isländischen Sagas demgemäß letzter und bester Ausdruck echt germanischen Geistes und in ihrer Thematik wie in ihrer Formgebung nicht wesensverschieden von der übrigen heroischen Dichtung seien, den Satz auf: “The Sagas are the inheritors of the older heroic poetry”, wobei er offenbar an ein Zusammenwirken von gemeinsamen Voraussetzungen und direkten literarischen Impulsen denkt⁵.

³ *ZfdPh* 84: 321–353, besonders S. 350 ff.

⁴ *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* 29 (1955): 167–213.

⁵ S. jetzt den Nachdruck der 2. Auflage von 1908 (Dover Books, New York 1957), SS. 57 ff., 179 ff.

II

Wenn ich nun im folgenden die Frage eines engeren, mindestens teilweise genetischen Zusammenhangs zwischen Isländersaga und nordisch-germanischem Heldenlied weiterverfolgen möchte, so dürfte dies insofern seine Berechtigung haben, als Ker selbst im Rahmen seines weiten Überblicks über die mittelalterliche Helden- und Ritterepik Europas das Problem natürlich nur summarisch behandeln konnte und als seine These bis in die allerjüngste Zeit recht wenig Beachtung gefunden hat. Zwar hat man immer wieder auf einzelne besonders auffällige stofflich-motivische Parallelen (wie sie besonders *Gísl.* und *Laxd.* bieten) hingewiesen, man hat aber diese Fälle meist isoliert betrachtet und durch relativ späten Einfluss einzelner Heldenlieder auf einzelne Sagas erklärt. Es hat auch seit Ker zu keiner Zeit an allgemeineren Hinweisen auf Übereinstimmungen (vor allem im Gehalt) zwischen Isländersaga und eddischer Heldendichtung gefehlt⁶, aber sie sind meist entweder recht unverbindlich [4] oder aber mit einer gleichzeitigen Betonung der Gegensätze verbunden. Fast als einziger hat schon vor mehreren Jahrzehnten Knut Liestøl in seinem Buch *Upphavet til den islendske ættesaga* (Oslo 1929) offensichtlich Kers Gedanken wieder aufgenommen und in seine Theorie vom Ursprung der Isländersaga eingebaut, indem er sagt:

Ein kunde vilja segja at ættesogone hev fenge noko av si sjæl frå heltediktingi. Ein rik tradisjon hev gjeve eit stort og detaljera historisk tilfang, vitskapsmenn og diktatar hev under sers hepne tilhøve handsama denne tradisjonen i mannsaldrar; men utan heltediktingi vilde vel aldri sogone ha fenge dette indre liv som lyser gjennom yverflata, dette sjæleransakande, høgspente og kløkkjande (S. 168).

Wenn man von anderer Seite, ganz besonders in der deutschen Forschung, gerade die Gegensätze zwischen Saga und Heldendichtung stark betont und den Ursprung der isländischen Saga an einem ganz anderen Ort gesucht hat, so macht sich hierin vor allem die Autorität Andreas Heuslers geltend⁷. Denn gerade er hat, obwohl er nie einen ausführlichen Vergleich zwischen Saga und Heldenlied anstellt, die Unterschiede zwischen den beiden Gattungen an mehreren Stellen entschieden hervorgehoben⁸; es sind:

⁶ Vgl. z. B. Axel Olrik, *Nordisches Geistesleben in heidnischer und frühchristlicher Zeit* (Heidelberg 1908), S. 138 ff.; Gustav Neckel, Einleitung zu *Sieben Geschichten von den Ostlandfamilien* (Thule Bd. 12, Jena 1912), S. XIV; Fredrik Paasche, *Norsk litteraturhistorie I* (Oslo 1924), 2. Aufl. (Oslo 1957), S. 343; Helga Reuschel, *Untersuchungen über Stoff und Stil der Fornaldarsaga* (Diss. Leipzig 1933), S. 18; Helmut de Boor, *Germanische Altertumskunde* hg. von H. Schneider (München 1938), S. 422–424; Björn K. Þórðfsson, Einleitung zu *Íslenzk Fornrit VI* (Reykjavík 1943), S. XXXV.

⁷ Auch extreme Formen der Buchproslehre, wie sie besonders von Rubow und Baetke vertreten werden, sind natürlich der Annahme einer engeren Verbindung zwischen Saga und Heldenlied nicht günstig (s. u.).

⁸ S. besonders *Die altgermanische Dichtung* (Handbuch der Literaturwissenschaft, hg. von O. Walzel), unveränderter Nachdruck der 2. Aufl. von 1941 (Darmstadt 1957), S. 220 ff.

- a) Unterschiede im Inhalt: die Saga stellt das Leben breiter dar als das Heldenlied, sie scheut auch vor dem Alltäglichen nicht zurück und bietet mehr äussere Handlung, – die menschlichen Gestalten sind vielfältiger, mehr realistisch und weniger typisierend-idealisiert dargestellt als im Heldenlied, – Die Saga will mehr Tatsachen als Gemütsbewegungen vermitteln, sittlicher Widerstreit in der Brust des Sagahelden wird weniger bewusst gemacht und die tragische Spannung ist weniger durchgeführt;
- b) stilistische Unterschiede: das Tempo der Saga ist gemächerlicher, die Technik des Aufbaus ist nicht sprunghaft wie im Heldenlied, – anderseits kennt die Saga keine Monologe und zeigt im Dialog eine im Heldenlied nicht wahrnehmbare Tendenz zur Stichomythie. Auf Grund dieser Beobachtungen formuliert Heusler im Saga-Kapitel seiner *Altgermanischen Dichtung* einige “Kernsätze”, in denen er klar zu verstehen gibt, dass nach seiner Meinung kein Weg vom Heldenlied zur Saga führe: [5]

Die Saga ist aus keinerlei Dichtung hervorgewachsen, weder aus der eddischen noch der skaldischen noch aus einer fremdländischen.... Die Saga – in ihrer ältesten Erscheinungsform, die geschichtliche Saga – hat einen ganz anderen Ursprung. Wir kennen ihn: die Saga erwuchs aus dem Erzählen des Lebens. Sie war nie etwas anderes als Prosa; hat nie der Versdichtung ihre Stoffe streitig gemacht.... Wie das Gegenbeispiel ‘Saga : Dichtung’ die *innere* Form beherrscht, hätten wir an jedem dritten Satz unsrer Stilbeschreibung unterstreichen können. Ebenso greifbar ist der Gegensatz im äussern, im *Sprachgebrauch*⁹.

Heusler hat sich freilich nicht, wie manche andere Forscher, mit dem “Erzählen des Lebens” als einziger Erklärung für das Aufkommen der Isländersaga und der isländischen Saga überhaupt begnügt, sondern – vor allem in seiner Schrift *Die Anfänge der isländischen Saga* (1914)¹⁰ – nach dem besondern Anreger gefragt, der den Übergang der blossen Sippenüberlieferungen, die als solche ja aus den besondern sozialen und kulturellen Verhältnissen Islands verständlich sind, zur Saga als Kunstform auslöste. Schon vor Heusler hatte man oft auf die Parallele zwischen isländischen Sagas und irischen Sagen hingewiesen und gewöhnlich mit einer Beeinflussung der Isländer durch die Iren gerechnet¹¹. So hatte der Hauptvertreter dieser Ansicht, Alexander Bugge, in seinem Aufsatz *Entstehung und Glaubwürdigkeit der isländischen Saga* (1909)¹² angenommen, dass die bei den Iren “seit alters bestehende” Sage bei den Nordländern auf den britischen Inseln in der zweiten Hälfte des 10. Jh.s eine mündliche “Wikingersaga” hervorgerufen und dass diese wiederum in der ersten Hälfte des 11. Jh.s die Isländer dazu angeregt habe, ihre (formloseren)

⁹ S. a. a. O. S. 228 f.

¹⁰ *Abhandlungen der Kgl. preuss. Akademie der Wissenschaften*, 1913, Philos.-hist. Classe Nr. 9 (Berlin 1914).

¹¹ Die einschlägige Literatur bei Heusler, *Die altgermanische Dichtung*², S. 207 f., und bei Theodore M. Andersson, *The Problem of Icelandic Saga Origins* (New Haven and London 1964), S. 56 ff.

¹² *ZfdA* 51: 23–38.

mündlichen Traditionen zu mündlichen Sagas auszugestalten, wodurch sich eine chronologische Folge “Wikingersaga”/Fornaldarsaga – Íslendinga- und Konungasaga ergebe. Demgegenüber wies nun Heusler freilich mit vollem Recht auf die tiefgreifenden stilistischen Unterschiede hin, die zwischen (freilich ebenfalls in Prosa gehaltener und mit Stropheneinlagen durchsetzter) irischer Sage und isländischer Saga bestehen, und er hob ganz besonders auch die entscheidende Tatsache [6] hervor, dass die stofflichen Berührungen zwischen den beiden Gattungen sehr gering sind¹³. Trotz diesen Einwänden aber schien ihm die irische Einwirkung “eine notwendige Annahme”, weil es nun einmal eine heimische Prosaepik im ganzen europäischen Frühmittelalter nur auf Island und in Irland gab, und er versuchte deshalb eine Art Kompromiss: nur die Tatsache, dass die Isländer bei den Iren eine berufs- und kunstmässige Sagenerzählung kennengelernt hätten, sei für sie der Anstoss gewesen, es auf gleiche Weise mit ihren eigenen Überlieferungen, die bis dahin blosse “Folklore” gewesen sei, zu versuchen.

Diese Annahme eines nur äusserlichen Anstosses, ohne wesentliche stoffliche Berührung, ist von verschiedener Seite kritisiert worden¹⁴, und wir vermögen ihr heute um so weniger beizupflichten, als Heusler später selbst¹⁵ zugeben musste, dass “eine ‘Befruchtung’, die keine ‘Nachahmung’ ist, weder im Stoff noch in der Form... eine schwer zu fassende Grösse” bleibe. Obwohl inzwischen Dietrich Hofmann¹⁶ die von Bugge nur postulierte nordische Saga auf den britischen Inseln anhand von Spuren in der angelsächsischen Chronik tatsächlich nachweisen zu können glaubte (wobei es sich aber doch höchstens um eine Art Vorstufe der “historischen Saga” handeln kann), scheidet somit der irische Einfluss im wesentlichen aus. Will man sich nicht den neueren Anschauungen anschliessen, wonach die Saga im wesentlichen als Ableger der mittelalterlich-europäischen, vor allem der französischen und mittellateinischen Literatur zu betrachten wäre¹⁷, so drängt sich deshalb heute eine Neuüberprüfung des Ursprungsproblems der Isländersaga auf Grund der heimisch-nordischen Voraussetzungen geradezu auf, und man wird sich fragen dürfen, ob die Lösung nicht wenigstens teilweise gerade in dem angedeuteten engeren Zusammenhang zwischen Saga und Heldenlied zu suchen sei. Ein Versuch in dieser Richtung scheint um so eher gerechtfertigt, als auch eine weitere These Heuslers, die bei seinem feinfühligen Formsinn für die starke Betonung der Unterschiede zwischen den

¹³ Neuerdings wird allerdings die *Korm.* von James Carney, *Studies in Irish Literature and History* (Dublin 1955), S. 225–228, als Nachbildung einer irischen Version der Tristan-Sage betrachtet; vgl. auch Bjarni Einarsson, *Skáldasögur*, Reykjavík 1961.

¹⁴ Vgl. Andersson, a. a. O. (Anm. 11), S. 60.

¹⁵ *Die altgermanische Dichtung*² (1941), S. 207.

¹⁶ *Nordisch-englische Lehnbeziehungen der Wikingerzeit*, Bibliotheca Arnamagnæana 14 (Kopenhagen 1955), S. 267 ff.

¹⁷ Vgl. besonders Poul V. Rubow, *De islandske Sagaer*, in: Smaa kritiske Breve (København 1936); Lars Lönnroth, *European Sources of Icelandic Saga-writing* (Stockholm 1965); Ole Widding, *Norrøn Fortælle Kunst* (København 1965), S. 76 f.; auch Walter Baetke, *Über die Entstehung der Isländersagas*, Berichte über die Verhandlungen der Sächs. Akademie der Wissenschaften zu Leipzig, Philol.-hist. Kl. Bd. 102, H. 5 (Berlin 1956).

beiden Gattungen zweifellos eine wesentliche Rolle spielte, in neuerer Zeit stark erschüttert worden ist: die These nämlich, dass es Heldensage nur als Heldendichtung, d. h. in altgermanischer Zeit nur in Form von Heldenliedern gegeben habe und dass die altnordische Fornaldarsaga nur ein relativ später Ableger der Isländersaga gewesen sei. Nachdem vor allem Felix Genzmer und Hans Kuhn¹⁸ wahrscheinlich gemacht haben, dass es schon in sehr früher Zeit neben Heldenliedern Heldensage auch in Prosa gab, ist hier eine wesentliche formal-stilistische Schranke zwischen Isländersaga und Heldendichtung gefallen, wenn auch zuzugeben ist, dass wir für die ältere, „vorisländische“ Zeit noch kaum mit einer Kunstprosa im Stile der späteren Isländersagas rechnen können.

Es zeigt sich denn auch, dass in den letzten Jahren verschiedene Arbeiten, offensichtlich teilweise unabhängig voneinander, den Gedanken eines näheren Zusammenhangs zwischen Isländersaga und Heldendichtung wieder stärker in den Vordergrund gerückt haben, freilich im allgemeinen ohne das Problem in seiner ganzen Tragweite anzupacken. So hat schon Ulrike Sprenger in ihrer Basler Dissertation von 1951¹⁹ eine Reihe von stilistischen und motivischen Parallelen zwischen Saga und Eddaliedern herangezogen, um ihre These, dass die älteren, „mündlichen“ Sagas neben dem historischen Präsens als eigentlichem Erzähltempus teilweise das Präteritum nach dem Vorbild des eddischen Heldenliedes eingeführt hätten, zu stützen, Alois Wolf bezieht in seinem Buch *Gestaltungskerne und Gestaltungsweisen in der altgermanischen Heldendichtung* (München 1965) Heldenlied und Saga gleichermaßen in seine Untersuchung ein und betont auch ausdrücklich die grosse Bedeutung von Motiveinflüssen der Heldendichtung auf die Saga, allerdings anscheinend ohne die letzten Konsequenzen in bezug auf das Ursprungsproblem der Saga (das ausserhalb seines Untersuchungsbereichs liegt) zu ziehen. Vor allem aber [8] hat sich erst, nachdem die dem vorliegenden Aufsatz zugrunde liegenden Vorträge bereits ausgearbeitet waren, gezeigt, dass die längeren Ausführungen, welche das 1967 erschienene Buch von Theodore M. Andersson *The Icelandic Family Saga*²⁰ zu dem Problem enthält, im Grundsätzlichen weitgehend mit meinen eigenen Gedankengängen übereinstimmen, doch vermag freilich der von Andersson vorgenommene Vergleich von *structural* und *rhetorical patterns* in Isländersaga und Heldendichtung, obwohl der ausführlichste seiner Art, auch noch lange nicht voll zu befriedigen. Es ist klar, dass wir nur anhand eines umfassenden und eingehenden Vergleichs sowohl von geistig-ethischem Gehalt wie von Darstellung und Stil der beiden Dichtungsgattungen über die da und dort angeführten Einzel-Parallelfälle hinaus zum Nachweis einer allgemeineren und tieferen Gemeinsamkeit gelangen können. Dass dies im Rahmen

¹⁸ Felix Genzmer, *Vorzeitsaga und Heldenlied*, in: Festschrift Paul Kluckholm und Hermann Schneider (Tübingen 1948), S. 1–31; Hans Kuhn, *Heldensage vor und ausserhalb der Dichtung*, in: *Edda, Skalden, Saga – Festschrift zum 70. Geburtstag von F. Genzmer* (Heidelberg 1952), S. 262–278.

¹⁹ *Praesens historicum und Praeteritum in der altisländischen Saga*, Basler Studien zur deutschen Sprache und Literatur H. 11 (Basel 1951).

²⁰ *Harvard Studies in Comparative Literature* Bd. 28 (Cambridge/Mass. 1967).

des vorliegenden Aufsatzes nicht vollumfänglich möglich ist, ist mir freilich bewusst, aber ich möchte doch versuchen, wenigstens alle wichtigeren Punkte kurz zu skizzieren.

III

Halten wir vorerst in aller Kürze fest, was wir unter germanischer Heldendichtung zu verstehen haben (dass dabei allgemein Bekanntes wiederholt werden muss, ist klar; es ist jedoch notwendig, weil das im folgenden entworfene Bild heute zum Teil angezweifelt wird)! Die germanische Heldendichtung ist uns seit dem Frühmittelalter in relativ kurzen stabreimenden Liedern, deren Technik sich durch Konzentration auf wenige Personen und eine einfache, meist einheitliche Fabel, durch sprunghafte Handlungsführung (“Gipfeltechnik”), Zurücktreten der äusseren Handlung zugunsten seelischer Vertiefung und – vor allem in der ältesten Form – durch Wechsel zwischen Dialog und Erzählung (Heuslers “doppelseitiges Ereignislied”) auszeichnet, seit dem 8. Jh. in England, seit ca. 1200 in Deutschland in Form längerer Epen überliefert. Obwohl die Herkunft der in diesen Dichtungen behandelten Stoffe nicht überall klar ist, stammt doch sicher ein grosser Teil davon ursprünglich aus der Geschichte, vorab aus der Völkerwanderungszeit, teilweise auch aus früher nordischer Geschichte; aber auch wo der Zusammenhang mit der Geschichte deutlich ist, tritt sie in der Heldendichtung meist stark in den Hintergrund: die Heldendichtung gibt sich zwar meist einen gewissen historischen Anstrich (wenigstens in Namen oder einigen grundlegenden [9] Fakten oder Konstellationen), aber es herrscht gleichsam nur (und in den nordischen Dichtungen nicht einmal immer) ein gewisses historisch-nationales “Fluidum”, welches nur das, worum es in erster Linie geht, um so stärker heraushebt: die – freilich typisch dargestellte – grosse heroische Einzelpersönlichkeit in ihrer dramatischen Auseinandersetzung mit der Umwelt, in ihrer Willenskraft und ihrem Tatendrang, ihren starken Leidenschaften, ihrem Mut und ihrer heldischen Bewährung selbst im Untergang. Ich brauche hier keine lange Beispielreihe anzuführen, sondern ich möchte nur stichwortartig Brünhild-Sigfrid-Dichtung, Burgundenuntergang, Hunnenschlacht, Hildebrandslied und Bjarkamál nennen. Denn da sehen wir zugleich, dass es – und daran können auch gewisse neuere Versuche, das ethische Element der Heldendichtung zu verkleinern²¹, nichts Grundsätzliches ändern! – nicht nur auf blosses Reckentum, auf körperliche Tüchtigkeit und grosse Taten ankommt, sondern vielmehr auf die innere Grösse, die in um so höherem Glanz erscheint, je düsterer das von einem gewaltigen Schicksal bestimmte Verhängnis den Helden umgibt. Treue zur Sippe, zum Gefolgsherrn und zum Freund und Eidesbruder auf der einen Seite, das absolute Ehrgebot, dem auch das Gebot der

²¹ Vgl. A. Wolf, a. a. O.; Klaus von See, *Die Sage von Hamdir und Sörli*, in: Festschrift Gottfried Weber (Bad Homburg-Berlin-Zürich 1967), S. 47–75.

Rache entspringt, auf der andern Seite, das sind die tragenden sittlichen Gedanken, die der germanischen Heldendichtung innewohnen. Aus dem Zwiespalt zwischen verschiedenen Bindungen, oft aber auch schon aus dem blossen Anruf des Schicksals, dem es in der Form des Ehrgebots Leben und Glück zu opfern gilt, entsteht die Tragik, welche wie ein roter Faden sozusagen die gesamte germanische Helden-dichtung durchzieht. Aus Schicksalsglauben und tragischen Konflikten entsteht die für diese Gattung kennzeichnende ahnungsvoll-ernste Grundstimmung, die einzufangen noch dem christlichen Dichter des Nibelungenliedes so erstaunlich gelungen ist. Man streitet sich heute wohl noch immer über die Frage, wieweit die Helden-dichtung, die ja im wesentlichen der heidnischen Zeit angehört, ursprünglich my-thisch bestimmt sei, aber darin dürfte man sich einig sein, dass sie in ebendiesem Schicksalsglauben, in dem Gefühl eines “fast gestaltlosen Göttlichen”, das den Menschen der Helden-dichtung “umwittert” (de Vries), den Bereich des Religiösen berührt, und mit Sicherheit können wir auch feststellen, dass in der gesamten ger-manischen Helden-dichtung immer wieder einzelne heroische Menschen (wie etwa Sigurd/Sigfrid, wie Guðrún in der *Atlakviða*, wie Dietrich von Bern [10] oder Beowulf) in übermenschlich-mythische Bereiche hineinragen und dass jedenfalls die *nordische* Dichtung (freilich im Gegensatz zur südgermanischen) zu der Zeit, die für eine Berührung mit der Isländersaga in Frage kommt, auch Elemente der “höheren Mythologie”, d. h. in das Geschehen eingreifende Götter (Óðinn), aufzuweisen hat.

IV

Wenn wir uns nun wieder der Isländersaga zuwenden, so finden wir die meisten der für die Helden-dichtung charakteristischen Wesenszüge dort wieder, und zwar nicht nur in einzelnen besonders hervorstechenden Beispielen, sondern in gröserer Breite, wenn nicht gar durchgängig, d. h. als eigentliche Strukturelemente. Wenn auch die Forschung in letzter Zeit immer mehr individuelle Unterschiede zwischen den einzelnen Sagas (bzw. Sagaverfassern) herausgearbeitet hat, so bleibt doch die Isländer-saga eine in Form und Geist bemerkenswert einheitliche Gattung, und diese Einheitlichkeit bestätigt sich weitgehend bei einem Blick auf die mit der Helden-dichtung übereinstimmenden Merkmale. Dass es neben diesen Übereinstimmungen mit der Helden-dichtung auch gewisse Unterschiede in Gestaltung, Motiven, geistiger Hal-tung usw. gibt, soll dabei natürlich keineswegs verkannt werden; sie bleiben aber in den nachfolgenden Erörterungen naturgemäss im Hintergrund, und sie sind auf jeden Fall nicht so bedeutend, dass sie uns über die grundlegenden Gemeinsamkeiten hinwegtäuschen dürfen.

1. Zur geistig-ethischen Struktur der Isländersaga:

- a) Wenn auch die Personendarstellung in der Isländersaga viel reichhaltiger ist als im mehr typisierenden Heldenlied, indem sie nicht nur alle “Stände”, sondern auch

eine Vielfalt von Charakteren umfasst, und wenn der Sagaverfasser auch im allgemeinen eine Schwarz-Weiss-Malerei zugunsten wirklichkeitsgetreuer Individualität vermeidet, so steht doch auch unter den Menschen der Isländersaga entschieden die grosse heroische Einzelpersönlichkeit im Vordergrund, während kleine Leute gern spöttisch behandelt werden und so in der Kontrastwirkung um so deutlicher zeigen, wem in erster Linie das Interesse und meist auch die Sympathie der Erzähler gilt²². Sind die Handlungsträger des Heldenliedes [11] Könige, Fürsten oder hervorragende Vertreter königlicher Gefolgschaft, so zeigt uns die Saga vor allem den Angehörigen der isländischen “Bauernaristokratie” in seiner ebenfalls wesentlich kämpferisch-kriegerischen Auseinandersetzung mit der Umwelt, in seiner Tapferkeit und seinem unbeugsamen Willen, der nur im Schicksal seine Begrenzung findet, in seiner heldischen Bewährung im unausweichlichen Verhängnis – wie es einer der besten, Kjartan in der *Laxd.*, angesichts der drohenden Verfolgung durch den norwegischen König ausdrückt:

Engis manns nauðungarmaðr vil ek vera, meðan ek má upp standa ok vápnum valda; þykki mér þat ok lítilmannligt, at vera tekinn sem lamb ór stekk eða melrakki ór gildru; þykki mér hinn kostr miklu betri, ef maðr skal þó deyja, at vinna þat nokkut áðr, er lengi sé uppi haft síðan (Kap. 40).

Ganz entsprechend der (vor allem älteren) Heldendichtung ist auch die Frau vorwiegend heroisch gestaltet: als Rächerin oder als Hetzerin, die den Mann zur Rache ansporn (wie Guðrún in der *Laxd.*), oder doch als Stütze des Mannes in seinem harten kämpferischen Dasein (wie Auðr in der *Gísl.*). Wir finden den heroischen Menschentypus nicht nur in diesen beiden Sagas, wo wir ja besonders deutliche (motivische) Einflüsse der Heldendichtung (des Nibelungenkreises) feststellen können, sondern auch in vielen andern Beispielen: in Egill, in Grettir oder in den Helden der *Njála*, wo – neben den zahlreichen andern heroischen Gestalten – Gunnarr von Hlíðarendi, der makellose Held, der letztlich unverschuldet ein tragisches Schicksal erleidet, deutlich an Sigurd/Sigfrid in der Nibelungendichtung erinnert, usf. Nicht selten erscheinen solche Gestalten auch in der Saga in heroisch überhöhter, bisweilen ans Mythische grenzender Darstellung: so Egill, der als Dreijähriger seine ersten Skaldenverse dichtet, mit sechs Jahren seinen ersten Totschlag verübt, später zusammen mit drei Begleitern 25 Leute des Värmland-Jarls tötet, usw.; Grettir, der schon in seiner Jugend in Norwegen unter unglaublich schwierigen Umständen einen Bären erlegt und mit einem einzigen Speerstoss zwei äusserst gefährliche Berserker tötet, der später auf Island in seinen Kämpfen gegen Wiedergänger und Ungeheuer geradezu übermenschliche Proportionen annimmt und der 19 Jahre in der

²² Wenn M. T. van den Toorn, *Ethics and Moral in Icelandic Saga Literature*, Diss. Leiden (Assen 1955) glaubt, eine Gliederung der Isländersagas nach heroischer Ethik und “Hávamál-Ethos” (mehr praktisch-bäuerlicher Ethik) vornehmen zu können, so wirkt diese These kaum überzeugend. Wie aus van den Toorns eigenen Ausführungen hervorgeht, handelt es sich nur um Gradunterschiede, ganz abgesehen davon, dass einzelne Sagas wie die doch ganz entschieden heroische *Heið*. fälschlich unter die “Hávamál-Gruppe” eingereiht werden.

Ächtung durchsteht, bis er schliesslich vom Schicksal ereilt wird; Björn hítdölakappi, der [12] unerschrocken und ohne zu zögern den Kampf gegen eine gewaltige Übermacht aufnimmt und dabei den Heldentod stirbt; Gísli und Þormóðr kolbrúnarskáld, die beide nach heldenhaftem Kampf, schwer verwundet, noch im Augenblick vor dem Tode ihre letzten kunstvollen dróttkvætt-Strophen dichten, usw. – schliesslich (auf eine andere Art) auch der weise Njáll, der das Verhängnis stets voraussieht, der mit seinen klugen Ratschlägen alles tut, um es abzuwenden, und der, als es dann doch eintritt, mit seinen Söhnen mutig und gelassen in den Feuertod geht, obwohl ihm seine Feinde freien Abzug gewähren wollen. Die Heroisierung Gunnars in der *Njála* lässt sich durch einen Vergleich mit der *Landn.* besonders schön belegen: es zeigt sich, dass seine Kämpfe in der Saga bedeutend dramatischer geschildert werden als in dem nüchtern-historischen Bericht der *Landn.*; denn beim Überfall auf Hlíðarendi hat Gunnarr laut *Landn.* noch einen Mann bei sich, nach der Darstellung der *Njála* ist er ganz allein, und im Kampf auf Knafahólar erlegt er laut *Landn.* 4, laut *Njála* nicht weniger als 14 Gegner²³! Seine höchste Vollendung erreicht dieses heroische Menschentum, wenn der Held innerlich vollkommen frei, scherzend, ja sogar lachend in den sichern Tod geht. Das Lachen vor dem Tod als Ausdruck höchster innerer Freiheit – wir finden es nicht nur im Heldenlied bei Högni, als man ihm das Herz ausschneidet (*Akv.*, *Am.*), oder bei dem zu Tode gemarterten Ragnarr loðbrók in den allerdings epigonischen *Krákumál*, sondern wir finden es auch in der Saga bei Grettirs jüngerem Bruder Illugi, als er merkt, dass ihn die Feinde, die ihn gefesselt haben, töten wollen:

Ok er Illugi vissi, at þeir ætluðu at hoggva hann, þá hló hann ok mælti svá: ‘Nú réðu þér þat af, er mér var nær skapi’ (Kap. 82).

b) Was diese “Todesverachtung” ermöglicht, ist das Bewusstsein, durch das heldenhafte Sterben das Gebot der Ehre vollkommen erfüllt zu haben. Wir haben schon am Beispiel aus der *Laxd.* gesehen, wie der Gedanke an den Nachruhm, wie er auch in den bekannten Hávamál-Strophen (76 f.) einen geradezu klassischen Ausdruck gefunden hat, als Triebkraft für grosse Taten wirkt. In Wirklichkeit aber ist der Ehrbegriff, der eng an die Sippe gebunden ist, viel umfassender. Wie vor allem Walter Gehl²⁴ gezeigt hat, ist das Ehrgebot überall wirksam, ist überhaupt das ganze Lebensgefühl der Saga vom Ehrbegriff beherrscht. Er besitzt geradezu [13] schicksalshafte Bedeutung, und er kann – wie weitgehend auch in der Heldendichtung – als Hauptmotiv und als primus motor allen Geschehens in der Isländersaga bezeichnet werden. Mehr als in der Heldendichtung kann der Anlass zu einem Konflikt geringfügig sein: ein Anschlag auf Besitztum, ein Spott, ein Neidvers, ein Vorwurf der Feigheit u. dgl., aber da es letztlich immer um die Ehre geht, die den Einsatz der ganzen Existenz fordert, wird der Streit sogleich in die heroische Sphäre erhoben.

²³ S. Einar Ólafur Sveinsson, *Um Njálu I* (Reykjavík 1933), S. 174 ff.

²⁴ *Ruhm und Ehre bei den Nordgermanen. Studien zum Lebensgefühl der isländischen Saga* (Berlin 1937).

Man hat die Ehre nicht zu Unrecht das “Gewissen” der Germanen genannt: dem germanischen Ehrbegriff wie dem Ehrbegriff der Saga kommt zwar keine Transzendenz im christlichen Sinne zu, er ist stark diesseitig betont, aber er ist doch im allgemeinen nicht *nur* äusseres Ansehen, Ehre im Urteil der Mitmenschen, sondern ebenso sehr Treue zu sich selbst und zu seinem persönlichen, letztlich mit dem eigenen Charakter eng verbundenen Schicksal: in Begriffen etwa wie *mikilmenni* und *litilmenni*, die in den Sagas immer wieder vorkommen, durchdringen sich das Äußerlich-Standesmässige und das Geistig-Sittliche in einer kaum auflösbarer Verbindung. Die *sittliche* Macht des Ehrbegriffs zeigt sich schon in der Absolutheit des Ehrgebots, die gleichermassen für den Einzelnen wie für die ganze Sippe gilt. Dass Ehre hohe Verpflichtung ist, die letzten Einsatz und ständige Bereitschaft zum Verzicht auf Leben und menschliches Glück fordert, finden wir in der Isländersaga ebenso wie im Heldenlied. Kjartan in der *Laxd.* muss sich von seinem Vetter Bolli widerstandslos töten lassen, weil die Sippenehre es ihm nicht erlaubt, gegen den Verwandten zu kämpfen; Vésteinn (in der *Gísl.*) setzt trotz der noch rechtzeitig erfolgten Warnung seinen Ritt ins sichere Verderben fort, weil er in der Verzögerung der Warnung den Anruf des Schicksals verstanden hat und es nun selbst als feige betrachten müsste, wenn er ihm ausweichen wollte; und wenn Gunnarr von Hlíðarendi auf dem Weg in die Landesverweisung umkehrt, so geschieht dies sicher nicht, wie es die Saga darstellt, aus Heimatliebe, sondern weil er die schmähliche Verurteilung einfach nicht hinnehmen kann, obwohl er sich im klaren sein muss, dass die Umkehr seinen sicheren Tod bedeuten wird.

Seinen vollen Ernst zeigt das Ehrgebot in der Racheplicht, der Pflicht, die verletzte Ehre sowohl bei sich selbst wie bei den Sippengenossen (gegebenenfalls auch für den Schwurbruder, wie in der *Fóstbr.*) wiederherzustellen. Das Motiv der Rache, bei der es stets auf Leben und Tod geht, ist uns ja wohlbekannt aus der Heldendichtung (Brünhild-Sage, Burgundenuntergang, Hamðismál usw.), in der Isländersaga ist es nicht [14] minder wichtig, ja es kann hier als noch zentraler gelten. Vilhelm Grønbech²⁵ hat darauf hingewiesen, wie zwei so entgegengesetzte Pole der isländischen Kultur wie Njáll und Kveldúlfr sich in dem *einen* Punkt treffen: “der Unentbehrlichkeit der Ehre und der Unumgänglichkeit der Rache”. Einige Sagas zeigen besonders deutlich, wie schwer die Verpflichtung, einen getöteten Sippengenossen zu rächen, auf einer Familie lasten kann: die Ingimund-Söhne in der *Vatnsd.* beschliessen nach der Ermordung ihres Vaters, dessen Hochsitz unbenutzt zu lassen, bis Ingimundr gerächt ist; die Brüder des ermordeten Hallr in der *Heið.* müssen sich mehrmals herbe Vorwürfe ihrer Mutter gefallen lassen, bis endlich einer von ihnen, Barði, den es offensichtlich Überwindung kostet, die Racheplicht in ihrer ganzen Folgenschwere auf sich zu nehmen, entschlossen und mutig zur Tat schreitet; der Titelheld der *Hávarðarsaga Ísfirðings* liegt nach der Ermordung seines Sohnes drei Jahre lang in dumpfer Resignation zu Bett, weil sich keine Gelegenheit zur Rache

²⁵ *Kultur und Religion der Germanen*, übertragen von E. Hoffmeyer, 6. Aufl., 1. Bd. (Darmstadt 1961), S. 82.

bietet, aber er wird wieder wie jung: frohgemut, stark und mutig, als die Gelegenheit endlich doch kommt.

c) Dass in einer solchen Welt das Tragische eine wesentliche Rolle spielt, ist nur zu erwarten. Vielleicht besteht hier (wie auch Heusler hervorgehoben hat) ein gewisser Unterschied gegenüber der altgermanischen Heldendichtung in dem Sinn, dass der tragische Zwiespalt, der innere Kampf zwischen verschiedenen Werten und entsprechenden Neigungen und Pflichten in der Saga nicht so deutlich wird (vgl. im Rahmen der Heldendichtung besonders *Hunnenschlachtlied* und *Hildebrandslied*). In *einem* Fall mindestens aber scheint auch in der Saga das Motiv des “sittlichen Widerstreits” alt zu sein: in der *Gísl.*, wo sich Gíslis Schwester Pórdís zwischen zwei unvereinbaren Gegensätzen, dem Blutsband zu ihrem Bruder und der Bindung an den von Gísli ermordeten Gatten – mit andern Worten: zwischen Guðrúns Haltung in der nordischen Nibelungendichtung und derjenigen Kriemhilds im Nibelungenlied – zu entscheiden hat. Es liegt hier allerdings eine besonders deutliche Anlehnung an die Heldendichtung vor, aber dass das Problem jedenfalls seit alters in dem Stoffe angelegt war, wird wohl durch eine Strophe Gíslis (aus dem 10. Jh.; Kap. 19, Str. 12) erwiesen. In der *Laxd.* (die freilich ebenfalls unter dem besondern Einfluss der Nibelungensage steht) lässt erst das ganz am Schluss ausgesprochene, die ganze Thematik zusammenfassende “þeim [15] var ek verst, er ek unna mest” (Kap. 78) auf eine seelische Konfliktlage bei Guðrún schliessen, welche vorher hinter ihrem harten Vernichtungswillen ganz zurückgetreten war, und auch in der *Njála* können wir erahnen, in welche inneren Konflikte Njáll, als sein über alles geliebter Ziehsohn Höskuldr durch Njáls eigene Söhne ermordet worden ist, gestürzt wird, obwohl er in den darauf folgenden Prozess- und Rachehandlungen sich anscheinend ohne zu zögern hinter seine Söhne stellt.

Wir haben es hier freilich mit Extremfällen zu tun; gewöhnlich besteht das Tragische in der Isländersaga darin, dass der Held in einer als schicksalhaft empfundenen Lage seine leibliche Existenz oder doch sein menschliches Glück opfern muss, um das höchste Gut, die Ehre, zu bewahren. So darf z. B. Björn hítdœlakappi nicht einfach resignieren, nachdem Þórðr ihn um Oddný betrogen hat, sondern muss bis zur letzten Konsequenz, d. h. bis zu seinem Untergang im Heldentod, seine durch den Betrug verletzte Ehre wiederherzustellen versuchen; so übernimmt Gísli die Rachepflicht für seinen Freund und Schwager Vésteinn im vollen Bewusstsein, dass sie ihn ins Verderben bringen wird; so geht Njáll freiwillig in den Feuertod, weil er weiss, dass er wegen seines Alters die Rache für seine Söhne nicht mehr übernehmen könnte²⁶. Dieses “lieber sterben als in Schande leben” ist der wesentliche Inhalt des tragischen Heroismus sowohl der Saga wie der Heldendichtung (wo es besonders

²⁶ Auch Grettirs Schicksal kann bis zu einem gewissen Grade als in diesem Sinne tragisch bezeichnet werden; denn Grettir muss, um sich selber treu zu bleiben, den von seinem unbändigen Charakter und seinen glänzenden körperlichen Eigenschaften vorgezeichneten Weg bis zu seinem Untergang beschreiten.

deutlich am Schluss der *Hamð.* zum Ausdruck kommt): es bedeutet nicht eine Auflehnung, sondern im Gegenteil eine Aneignung des zunächst als fremd empfundenen Schicksals.

d) Der Schicksalsglaube ist das einzige durchgängige “numinose” Element in der Isländersaga wie in der Heldendichtung, ja er ist wohl in der Saga noch stärker ausgeprägt als in den Heldenliedern und spiegelt so noch deutlicher den pessimistischen Geist des zu Ende gehenden Heidentums. Ich kann hier nicht näher auf die einzelnen, zum Teil voneinander abweichenden Ausformungen des Schicksalsgedankens, die in einer reichhaltigen Terminologie ihren Niederschlag gefunden haben, eingehen²⁷; [16] wichtig ist für uns hier vor allem die grundlegende Tatsache, dass das Schicksal in der Isländersaga irgendwie als allgegenwärtig empfunden wird. Es kann in einem einzelnen Fall wie der *Vatnsd.* mit ihrer “*hamingja*-Idee” eine positive, für den Menschen glückbringende Färbung annehmen, gewöhnlich aber tritt es uns im Sinne eines düsteren Verhängnisses entgegen, sei es, dass es mehr im Charakter des Helden begründet ist (wie bei Grettir), sei es, dass es aus zwischenmenschlichen Auseinandersetzungen und Konstellationen herauswächst. Und nicht nur dort, wo es das Geschehen zu einer Katastrophe führt (wie z. B. in *Njála*, *Laxd.*, *Gunnl.*, usw., ganz besonders in der *Gísl.*, die man schon als “Schicksalstragödie” bezeichnet hat), wird die Macht des Schicksals in diesem Sinne spürbar, sondern auch dort, wo keine eigentliche Katastrophe eintritt, wo der Sagaheld nicht untergeht (wie z. B. sehr deutlich in der *Víga-Gl.*, aber auch in manchen andern Sagas), liegt die Schwere des Verhängnisses irgendwie in der Luft und könnte jederzeit über die Menschen hereinbrechen. Überall finden wir auch so charakteristische Ausdrucksweisen von Sagamenschen wie “verðr – sem má”, “svá verðr nú at vera”, “þat mun fram koma sem auðit er” u. dgl., Ausdrücke, die freilich keinesfalls im Sinne eines passiv hinnehmenden Fatalismus zu deuten sind.

Neben dem Schicksalsglauben finden wir in der Isländersaga, ähnlich wie im nordischen Heldenlied (man denke etwa an Sigmund und Sigurd als Óðinshelden), teilweise auch eine aktive Beziehung von Sagamenschen zu einzelnen Göttern (vor allem Freyr, aber auch Óðinn und Þórr), aber wenn auch gelegentlich von einem eigentlichen Eingreifen von Göttern in die Handlung gesprochen werden kann (wie etwa in der *Víga-Gl.*, wo die Annahme des ihm von Porkell inn hávi geschenkten Ochsen durch Freyr Glúms späteren Niedergang vorausbestimmt), so sind doch diese Beziehungen eher noch vereinzelter als in der Heldendichtung, so dass auch die

²⁷ Vgl. besonders Walther Gehl, *Der germanische Schicksalsglaube* (Berlin 1939); W. Wirth, *Der Schicksalsglaube in den Isländersagas* (Stuttgart-Berlin 1940). Es wäre verlockend, gerade im Schicksalswortschatz nach besonderen Beziehungen zwischen Isländersaga und nordischem Heldenlied zu forschen, doch hat ein vorläufiger Überblick allerdings kein eindeutiges Resultat ergeben, da die Heldendichtung gegenüber mythologischer Dichtung und Saga sowohl Übereinstimmungen wie Unterschiede zeigt und außerdem natürlich noch der grundsätzliche Unterschied zwischen poetischer Sprache und Prosa berücksichtigt werden muss (zur Schicksals-Terminologie in der Edda vgl. besonders Eduard Neumann, *Das Schicksal in der Edda I*, Giessen 1955).

Isländersaga im wesentlichen (abgesehen vom Schicksalsglauben) als “religionslos” gelten kann. Denn obwohl diese Sagas mehr als 200 Jahre nach der Einführung des Christentums niedergeschrieben wurden, zeigen sie sich – wie hier entgegen gewissen neueren Tendenzen in der [17] Sagaforschung²⁸ festgehalten werden muss – auch noch erstaunlich wenig berührt von der neuen Religion. Wenn einige von ihnen am Schluss auch ins Christlich-Legendenhafte hinüberführen (wie vor allem die *Laxd.* und die *Njála*) und wenn auch eine einzelne Saga wie die *Fóstbr.* einige recht handfeste kritische Bemerkungen gegenüber dem heroischen Verhalten enthält, so wird doch der Kern auch dieser Sagas kaum wesentlich davon berührt, ja selbst der Titelheld der *Njála*, die wohl am deutlichsten am Schluss die Wendung vom kriegerisch-heroischen Geschehen zur christlichen Versöhnung vollzieht, kehrt, obwohl in seinem ganzen menschlichen Wesen schon stark christlich gefärbt, am Ende seines Lebens mit dem freiwilligen Feuertod wieder in die heroische Haltung zurück.

e) Wie wenig die Isländersaga noch von christlich-mittelalterlichem Geiste berührt ist, zeigt sich besonders deutlich auch in der Darstellung des Liebesmotivs. Wie bereits festgestellt, ist die Frau vorwiegend heroisch gesehen und gestaltet, und das Liebesmotiv spielt daher im Gesamten der Isländersagas eine recht periphere Rolle. Zwar nimmt es in einigen Sagas einen, wenigstens äußerlich besehnen, zentralen Platz ein (vor allem in den “Skaldensagas” *Gunnl.*, *Korm.* und *Hallfr.* sowie in der Kernhandlung der *Laxd.*), aber selbst hier dient es teilweise (besonders deutlich in der *Bjarn.* und in gewissem Sinne auch in der *Laxd.*) mehr nur als erregendes Moment, als Auslöser eines im wesentlichen heroischen Geschehens, und auch dort, wo es mit einer gewissen Vertiefung des Empfindens verbunden erscheint, erreicht es nur zum Teil die “Sentimentalisierung”, wie wir sie aus der späten “heroischen Elegie” kennen (am deutlichsten in der *Gunnl.*). Hier zeigt sich somit mit aller Entschiedenheit, wie die Isländersaga auf der gleichen Linie wie vor allem die ältere Heldendichtung liegt.

2. Im Übergang zu äusserer Form und Darstellungsweise finden wir nun zunächst einige *typische Motive*, welche die Isländersaga mit der Heldendichtung gemein hat. Auf die recht zahlreichen teils stofflich gegebenen, teils toposartigen Einzelmotive, die nur je eine Saga mit der Heldendichtung gemein hat und die in ihrer Auffälligkeit früher immer [18] besonders betont wurden, wollen wir hier nicht eingehen, weil sie für eine tiefere Verwandtschaft zwischen den beiden Gattungen wenig oder nichts aussagen. Wichtig sind die mehrfach wiederkehrenden Motive, welche in ihrer Typik als wesentliche Strukturelemente der Saga wie der Heldendichtung gelten können. Es ist das Verdienst Alois Wolfs, in seinem bereits genannten Buch mit

²⁸ Vgl. z. B. Walter Baetke, *Christliches Lehngut in der Sagareligion*, Berichte über die Verhandlungen der Sächs. Gesellschaft der Wissenschaften, Philol.-hist. Kl. Bd. 98, H. 6 (Berlin 1951), S. 5–55; ders., *Über die Entstehung der Isländersagas* (1956); Hermann Pálsson, *Siðfræði Hrafinkelssögu* (Reykjavík 1966); O. Widding, *Norrøn Fortælekunst* (København 1965), S. 76; auch Lars Lönnroth, a. a. O. (Anm. 17), bes. S. 23 f.

Nachdruck auf solche “Gestaltungskerne” aufmerksam gemacht und dabei gerade auch zahlreiche Parallelen zwischen Saga und Heldenlied aufgezeigt zu haben. Vor allem die *hvöt*, die Reiz- oder Hetzrede besonders einer Frau, welche den Mann zur Tat, insbesondere zur Rachetat anspornt, wie wir sie etwa in den *Hamð.* (und dann auch in der selbständigen *Ghv.*) antreffen, kommt in den Isländersagas (und auch in den Königssagas) immer wieder vor: man denke nur beispielsweise an die Hetzrede, mit der Þuríðr in der *Heið.* ihre Söhne zur Rache für den ermordeten Bruder ermahnt, oder an Guðrúns Rede in der *Laxd.*, in der sie Bolli und ihre Brüder zum Mord an Kjartan antreibt, vor allem aber an die wohl am grossartigsten gestaltete *hvöt* der Hildigunnr (in der *Njála*), durch welche die Gattin des ermordeten Höskuldr den zunächst widerstrebenden Flosi schliesslich für die Rache an den Njálssöhnen gewinnt, wobei ein Detail wie Hildigunns *hlátr* in seinem Anklang an das höhnische Gelächter der Guðrún im Streitgespräch mit Brynhild in Snorris *Skáldskaparmál* (Kap. 49) noch ganz besonders die Verbindung zur Heldendichtung unterstreicht. Gerade auch das Streitgespräch (zwischen Frauen), die *senna*, wie sie auch durch die *Völs.* für die nordische Nibelungendichtung bezeugt wird, ist ein solches stehendes Motiv, das in vielen Sagas wiederkehrt: wir finden es nicht nur im *dyngja*-Gespräch zwischen Auðr und Ásgerðr in der *Gísl.* (an entscheidender Stelle!), sondern wiederum auch in der *Njála* (Hallgerðr/Bergþóra) usf.; gerade die *senna* gibt dem Sagaverfasser Gelegenheit, dieselben grossen Leidenschaften sich entfesseln zu lassen, wie sie für die Heldendichtung charakteristisch sind. Auch das für die ganze Isländersaga zentrale Kampfmotiv ist oft mit typischen Einzelzügen, wie wir sie auch aus der Heldendichtung kennen, ausgestattet: vor allem mit dem Motiv der missachteten Warnung und der Rede des Helden vor dem Tode²⁹. Zukunftsweisende, vor allem unheil verkündende Träume bilden in Sagas (z. B. *Gísl.*, *Njála*, *Laxd.* usw.) wie in Teilen der Heldendichtung (vor allem in den jüngeren Heldenliedern, doch auch schon im *Brot*) ein wesentliches Aufbauelement, und in ähnlichem Sinne ist auch in einigen [19] Sagas das Motiv des fluchbeladenen Gegenstandes, wie wir es aus der Nibelungendichtung in Form des Rings Andvaranautr kennen, eingesetzt (Schwert bzw. Spiess Grásíða in *Gísl.*, Schwert Fót bítr in *Laxd.*).

3. Was nun *Darstellungsweise und Stil im allgemeinen* betrifft, so ist von vornherein klar, dass wir in der Saga mit einer Reihe von durch die Prosa bedingten Unterschieden gegenüber der Form des Heldenliedes zu rechnen haben: mit grösserer Breite der Darstellung, mehr Details, gleichmässigerem Schreiten der Handlung (so dass in der Saga u. a. der eigentliche Konflikt meist von einer Einleitung oder Vorgeschichte und einem “Nachspiel” bis zur endgültigen Bereinigung des “Falls” umgeben ist), besonders in den grösseren Sagas auch mit mehrsträngiger Handlung und episodischem Beiwerk (z. B. in der *Laxd.!*), ganz abgesehen von den naturgemäß beträchtlichen Unterschieden in Wortschatz und Sprachbehandlung! Aber auch wenn

²⁹ Vgl. hierüber Theodore M. Andersson, *The Icelandic Family Saga*, S. 84 ff.

wir noch weitere Unterschiede in der literarischen Technik wie die besonders von Heusler hervorgehobene stärkere Zurückhaltung in der Schilderung des Seelenlebens oder die Tendenz zur Stichomythie im Dialog einzunehmen, bleibt doch des Gemeinsamen genug. Der “historische Anstrich” besteht freilich in der Isländersaga in einer viel stärkeren Anlehnung an die Wirklichkeit – die Wirklichkeit der isländischen “Sagazeit” –, wodurch der Eindruck einer viel stärkeren Lebensnähe entsteht. Das rein Stoffliche scheint in der Saga einen viel grösseren Raum einzunehmen als im Heldenlied, chronikaft-episodische Elemente sind sozusagen in allen Sagas mehr oder weniger deutlich vorhanden. Aber es ist doch nicht zu verkennen, dass dieses Stoffliche, das konkrete Detail auch für die meisten Sagaverfasser von untergeordneter Bedeutung bleibt (eine Ausnahme bildet bis zu einem gewissen Grade etwa die *Eyrb.*). Das Interesse an menschlichen Charakteren und an seelischem Erleben steht auch für den Sagaverfasser fast immer im Vordergrund, wenn es sich auch stärker als im Heldenlied hinter äusserer Handlung und Dialog verbirgt, ja man kann geradezu von einer weitgehenden Integration des konkreten Details in äusseres wie inneres Geschehen sprechen, wodurch ebenjener Eindruck einer unauflöslichen Einheit von Aussen und Innen entsteht, wie sie für das (ältere) Heldenlied wie für alte epische Dichtung insgesamt charakteristisch ist und wie sie am einprägsamsten in jenen zahlreichen Sagastellen zum Ausdruck kommt, wo seelische Erregungen ausschliesslich durch physische Symptome (wie Schweißausbruch, heftiges Erröten, Aufschwellen des ganzen Körpers oder des Gesichts mit Blutsturz aus [20] beiden Ohren u. dgl.) angedeutet werden (Beispiele etwa in *Eg.* Kap. 17; *Njála* Kap. 44, 132 usw.) – Topoi, wie sie auch in der Heldendichtung vorkommen (vgl. besonders *Guðr.* I 27; *Völs.* Kap. 29). Isländersaga und Heldendichtung (besonders das ältere Heldenlied) treffen sich somit in einer wesentlich im Konkreten verhafteten, “objektiven” Erzählhaltung (wobei der Saga-Erzähler im allgemeinen eher noch stärker im Hintergrund bleibt als der Heldenlied-Dichter). Ereignisse und Reden sprechen für sich selbst, sie bewegen sich fast ausschliesslich im Rahmen zwischenmenschlicher Auseinandersetzung und weisen deshalb (trotz Schicksalsglauben und gelegentlichen Beziehungen zu einzelnen Göttern) nirgends wesentlich über sich selbst hinaus auf etwas “Höheres” hin. Der Ablauf des Geschehens folgt deshalb sowohl in der Saga wie im Heldenlied der “natürlichen” chronologischen Ordnung (wobei die Zeit im Heldenlied freilich viel geraffter erscheint als in der Saga), die einzelnen Handlungsteile sind gemäss den für den zwischenmenschlichen Bereich gültigen Gesetzen gewöhnlich logisch-kausal miteinander verknüpft und spielen sich in einem deutlich schaubaren, “geschlossenen” Raum ab (die isländische Landschaft der Saga hat hier grundsätzlich die gleiche Wirkung und Funktion wie die Königshalle des Heldenliedes!).

Konkrete räumliche Anschauung und chronologisch-kausaler Handlungsverlauf führen notwendig zu einer wesentlich szenischen Gestaltungsweise, wie sie denn auch Saga und Heldendichtung bei allen Gradunterschieden grundsätzlich gemeinsam ist. Gewiss, der Gang der Handlung ist in den Sagas, besonders in den gröss-

ren, viel stärker eingeebnet als im Heldenlied, aber wir finden doch auch in der Saga (selbst noch in der grössten aller Isländersagas, der *Njála!*) immer wieder die deutlich schaubare, oft dramatisch geballte, von Dialog beherrschte Szene als wesentliches Strukturelement, ja man kann auch in der Saga (und ganz besonders in der Isländersaga!) bis zu einem gewissen Grade von "Gipfeltechnik" sprechen. Manche Sagas sind streckenweise (und zwar beispielsweise gerade eine so altertümliche wie die *Heið.* gegen den Schluss hin) nicht viel anderes als Folgen von durch kurze Zwischentexte verbundenen Redeszenen, "Auftritten", wobei denn der Szenenwechsel gerne durch geläufige Formeln wie "nú er þar til máls at taka...", "nú er frá því sagt..." u. dgl. angedeutet wird. Wenn Heusler³⁰ für die Eddalieder einen Anteil der Redeverse von 46–80% errechnet hat – wobei die [21] ältesten Lieder (wie *Akv.* usw.) an der unteren Grenze liegen –, so können wir freilich naturgemäß in der Saga nicht dieselben Spitzenzahlen erwarten, aber es ist doch bemerkenswert, dass auch hier der Anteil des Dialogs in einzelnen Fällen 50% übersteigen kann³¹, und es ist jedenfalls auch zu beachten, dass bei allen Unterschieden in der Form (wie Tendenz zur Stichomythie in der Saga im Gegensatz zum Heldenlied) Isländersaga und (ältere) Heldendichtung in der *Funktion* des Dialogs, die gemäss der ganzen inneren und äusseren Struktur der beiden Gattungen im wesentlichen dramatisch-handlungsfördernd ist, weitgehend übereinstimmen³². Man pflegt zwar gerne darauf hinzuweisen, dass häufiger Gebrauch der direkten Rede allgemein zu einem volkshaften Erzählstil gehöre, aber es zeigen sich bei näherem Zusehen doch gewisse Unterschiede zwischen Saga (besonders Isländersaga) und anderen Arten von Volkserzählung, welche die Saga deutlich in die Nähe des Heldenliedes rücken. Wenn Hallberg in der Anm. 31 genannten Arbeit nachweist, dass der Durchschnitt des Dialoganteils in der Saga bei ca. 30% liegt und dass sich der Anteil des Dialogs auch in der an die Sagatradition anknüpfenden neuisländischen und neueren norwegischen Prosa (Bjørnson) ungefähr auf der gleichen Höhe hält, während Strindbergs *Hemsöborna* wie wohl auch die übrigen neunordischen Volkserzählungen mit ihrem Dialog unter 20% bleiben, so ist dies gewiss kein Zufall, und man wird Einfluss des Heldenliedes mindestens in Erwägung ziehen dürfen.

Die darstellerisch-stilistischen Übereinstimmungen könnten ja noch an Bedeutung gewinnen, wenn wir bedenken, dass die uns überlieferten Sagas eine Spätform darstellen, die eigentlich (vor allem in den umfangreicheren Texten) am ehesten dem Epos entspricht, und dass sie somit vielleicht ursprünglich noch ausgeprägter waren. Eine gründliche Untersuchung der *þættir*, die allerdings nur teilweise als Vorstufen zu eigentlichen Sagas gelten können, könnte hier wohl noch wichtige Ergebnisse bringen. Gerade im Anteil des Dialogs weisen diese Kurzgeschichten wenigstens

³⁰ Der Dialog in der altgermanischen erzählenden Dichtung, ZfdA 46 (1902): 189–284.

³¹ So in der kürzeren Version der *Bandamanna saga* (55,5%); s. Peter Hallberg, *Några anteckningar om replik och dialog i Njals saga*, in: Festschrift W. Baetke (Weimar 1966), S. 130–150.

³² Vgl. besonders Werner Ludwig, *Untersuchungen über den Entwicklungsgang und die Funktion des Dialogs in der isländischen Saga*, Halle 1934.

teilweise recht hohe Ziffern auf: eine eigene Untersuchung des *Hreiðarsþáttir* in der *Morkinskinna*, der als einer der archaischsten gilt, hat die hohe Zahl von 50% direkter Rede ergeben, und zu einem ganz ent- [22] sprechenden Ergebnis gelangt H. M. Heinrichs für den *Porsteins þáttir stangarhöggs*³³, indem er ebenfalls 50% direkte und fast 55% direkte + indirekte Rede feststellt und ausdrücklich betont: “Der þáttir ist also stark dialogisch. Das eigentliche Geschehen wird nur mit knappen, aber eindringlichen Worten erzählt, wie ein Heldenlied”.

Mag man einstweilen auch geneigt sein, den Übereinstimmungen in der äusseren Gestaltung kein allzu grosses Gewicht beizumessen, so darf man doch festhalten, dass Saga und Heldenlied nicht aus einem entgegengesetzten “Kunstwillen” heraus entstanden sind und dass die genannten äusseren Übereinstimmungen jedenfalls eng mit der geistig-ethischen Struktur der beiden Gattungen zusammenhängen: hier aber zeigt sich die Isländersaga deutlich als Erbe einer heroischen Zeit, der “juventus mundi” (Heusler), wie sie die Isländer während und unmittelbar nach der Landnahme erlebten, und steht somit in unmittelbarer Nähe der Heldendichtung.

V

Man ist natürlich zunächst versucht, die Übereinstimmungen zwischen Isländersaga und Heldenlied aus gleichartigen Voraussetzungen in der Völkerwanderungs- und Wikingerzeit zu erklären, und es ist auch ohne weiteres zuzugeben, dass sie ohne eine gewisse Gleichartigkeit der Lebensumstände und der politisch-sozialen Bedingungen nicht denkbar wären. Aber es bleibt dabei doch zu bedenken, dass es sich bei der Isländersaga um eine hochentwickelte Prosakunst handelt, die ohne bestimmte Anregung durch eine andere dichterische Gattung kaum denkbar ist, zumal es gleichzeitig die anspruchslosere Fornaldarsaga gab, in der wir fast nichts vom geistig-ethischen Gehalt der Isländersaga finden, wie ja auch Teile der Hávamál zeigen, dass es auch in Islands Frühzeit neben der heroischen Ethik noch eine andere, mehr bäuerliche ethische Schicht gab. Auch ein Blick auf die so viel schlichteren Bauernezählungen aus dem norwegischen Setesdal, die vor allem Liestøl zum Vergleich herangezogen hat, zeigt, dass sich die Isländersaga durch allmähliche Entwicklung aus gewöhnlichen Familienüberlieferungen nicht befriedigend erklären lässt. Ich glaube deshalb, dass die Frage berechtigt bleibt, ob nicht ein genetisch-literarhistorischer Zusammenhang mit der Heldendichtung anzunehmen sei – in dem Sinn etwa, dass jener zündende “Funke”, der [23] die Entwicklung vom ungeformten Überlieferungsstoff zur Saga als Kunstform auslöste und den Heusler und andere mit wenig Erfolg bei den Iren gesucht hatten, eben vom Heldenlied ausgegangen wäre. Um zu dieser Frage eines literarhistorischen Zusammenhangs Stellung nehmen

³³ H. M. Heinrichs, *Die künstlerische Gestaltung des Porsteins þáttir stangarhöggs*, in: Festschrift W. Baetke (Weimar 1966), S. 167–174.

zu können, müssen wir zunächst einen kurzen Blick auf die Entwicklung des Heldenliedes auf Island werfen (wobei ich aber natürlich auf die zum Teil schwierigen und heute mehr denn je umstrittenen Datierungsprobleme nicht näher eingehen kann).

Zu der Zeit, in der die ersten Ansätze der Isländersaga frühestens möglich sind, also im 10. Jh., können wir schon eine reiche Entfaltung des Heldenliedes feststellen. Damals müssen (wenn auch nicht unbedingt in der uns überlieferten Form) Gedichte wie *Völundarkviða*, *Atlakviða*, *Hamðismál*, *Hunnenschlachtlied* und *Sigurd-Brünhild-Dichtungen*, ausserdem auch mythische Erzähllieder auf Island bekannt gewesen sein; auch das dänische Heldenlied, das im 10. Jh. seine Blütezeit erlebte, wird früh auch nach Island gelangt sein (z. B. *Bjarkamál*, Vorstufe des *Grottasongr*, wohl auch ältere Stufen der *Helgi-Dichtung*, u. a.). Das 11. Jh. und vor allem das 12. Jh. brachten weiteren Zuwachs, sowohl dem Heldenlied (mit der jüngeren Nibelungendichtung: *Atlamál*, *Sigurðarkviða in skamma*, "heroischen Elegien" wie *Guðrúnarkviður I-II*, usf.) als auch dem Götterlied. Im 13. Jh. ist dann die Heldendichtung im Abklingen: Lieder wie *Grípisspá* und *Svipdagsmál* sind letzte Nachzügler der Edda-Dichtung, einige nachträglich in Fornaldarsagas eingefügte Lieder tragen deutlich epigonischen Charakter. Dass man sich aber noch immer für diese Art der Dichtung interessierte, zeigen gerade diese epigonischen, sekundär aus Prosaerzählungen heraus gebildeten Gedichte sowie auch die Aufzeichnung der alten Heldenlieder in der Edda-Sammlung³⁴.

Demnach besteht für die Berührung zwischen Heldendichtung und Isländersaga ein ziemlich weiter Spielraum. Schon im 10. Jh. waren, jedenfalls vom Heldenlied aus gesehen, die Voraussetzungen für eine Einwirkung gegeben. Es fragt sich aber, ob sich dies auch von dem aus, was wir sonst über die Entwicklung der Isländersaga wissen oder vermuten können, stützen lässt. Ein Entscheid in dieser Frage hängt natürlich wesentlich davon ab, wie wir uns zu dem heute immer noch umstrittenen [24] Problem "Freiprosa" oder "Buchprosa" stellen³⁵; denn wenn wir uns der Buchprosalehre anschliessen, können wir uns eine Einwirkung der Heldendichtung auf die Isländersaga vor ca. 1200 kaum denken. Ich glaube aber, dass man den Gegensatz zwischen den beiden Theorien nicht auf die Spitze treiben sollte: es dürfte doch klar sein, dass historische Notizen der *fróðir menn* und Einflüsse der mittelalterlich-europäischen Literatur als Grundlage für die Entstehung der Isländersaga nicht genügen, und die meisten Verfechter der Buchprosalehre rechnen denn auch daneben mit mehr oder weniger starken mündlichen Traditionen – Traditionen, die letztlich auf die Zeit, in der sich das Geschehen der Sagas abspielt, d. h. auf das Ende des 9. und auf das 10. Jh. zurückgehen müssen. Dass es sich zunächst um blosse Familientra-

³⁴ Bemerkenswert sind auch die Träume der Jóreiðr in der *Sturlunga saga* (1255), in denen Guðrún Gjúkadóttir auftritt und teilweise an die Heldendichtung anklagende Strophen spricht; s. die Ausgabe von Jón Jóhannesson usw., Bd. 1 (Reykjavík 1946), S. 519 ff.

³⁵ S. dazu vor allem den forschungsgeschichtlichen Überblick von Theodore M. Andersson, *The Problem of Icelandic Saga Origins* (1964).

ditionen, die in lockerer Form, ohne künstlerische Ansprüche, herumgegeben wurden, handelte, zeigen die grosse Masse “unerlösten” Stoffes, die wir in der literarisch ausgebildeten Isländersaga immer noch vorfinden, sowie einzelne chronikhafte Sagas (wie die *Eyrb.*, auch Teile der *Laxd.*, usw.) mit aller Deutlichkeit. Da sie aber von einer heroischen Zeit, von der Wikingerzeit, die für die Isländer recht eigentlich *das* heroische Zeitalter war, handelten, mussten sie schon ihrem Stoff nach recht bald in die Nähe des Heldenliedes geraten. Wir können deshalb wohl damit rechnen, dass der Einfluss der Heldendichtung schon gegen 1000 eingesetzt und zu einer künstlerisch bewussteren Erzählform, zunächst wohl etwa im Sinne gewisser *páttir*, wie sie uns später teilweise überliefert sind³⁶, geführt hat. Bereits auf dieser Stufe kann man wohl mit einer “Herosierung”, einer idealisierenden Überhöhung der dargestellten Menschen und Taten rechnen. Dass man dabei trotz Einfluss des Heldenliedes bei der Prosa blieb, dürfte vor allem damit zu erklären sein, dass sie dem Stoff, der ja dem isländischen Alltag entnommen war, besser entsprach als die Liedform, die man (im Rahmen der epischen Dichtung) für die Schilderung zeitlich und örtlich weit abliegender Ereignisse zu verwenden gewohnt [25] war; ausserdem wurde die Verwendung der Prosa dadurch gestützt, dass neben dieser Vorstufe der Isländersaga bereits auch die allerdings damals gewiss noch kunstloseren Vorformen der Fornaldarsaga und der Königssaga bestanden, auf die dann später, in der literarischen Zeit, die Isländersaga ihrerseits (nicht zuletzt gerade mit der Einführung heroischer Elemente³⁷) wieder eingewirkt hat³⁸.

Der Einfluss des Heldenliedes kann in der folgenden Zeit angedauert und im 13. Jh., bei der schriftlichen Abfassung sowohl der Heldenlieder wie der Sagas, vielleicht einen gewissen Höhepunkt erreicht haben (relativ späte motivische Einflüsse der Heldendichtung zeigen u. a. die *Gisl.* mit ihrem Frauengespräch in der *dyngja*, das trotz gewisser Unterschiede im wesentlichen der *senna* zwischen Brynhild und Guðrún nachgebildet ist, die *Eg.*, wo Egill aus Erregung über den Tod seines Sohnes Böðvarr ähnlich wie Sigurd nach dem letzten Gespräch mit Brynhild (*Völs.* Kap. 29) derart anschwillt, dass ihm die Kleider zerreißen, und die *Gunnl.* mit Þorsteins Traum, den man mit dem Falkentraum des Nibelungenliedes verglichen hat), doch ist allerdings nicht zu erkennen, dass gerade der Geist der späten “heroischen Elegie” nur in verhältnismässig wenigen Sagas (wie *Njála*, *Gisl.* oder *Gunnl.*)

³⁶ Vgl. W. P. Ker, a. a. O. S. 189; O. Widding, *Norrøn Fortællekunst* (1965), S. 72. Der Begriff *páttir* ist allerdings vieldeutiger, da er zum Teil auch Erzählauschnitte meint (vgl. Andersson, a. a. O. S. 64). E. Mogk, *Pauls Grundriss II*, I (1901), S. 730 ff. spricht von *frásagnir*, *frásögur* als Vorform der Saga, meint aber damit ebenfalls den hier ins Auge gefassten *páttir*-Typus (die von W. H. Vogt, ZfdA 58, 1921: 161–204, aus der *Landn.* herausgearbeiteten *frásagnir* scheiden dagegen in unserm Zusammenhang aus, weil sie im Verhältnis zur Saga sekundär sind).

³⁷ Vgl. z. B. Ker, a. a. O. S. 249.

³⁸ Die Frage des zeitlichen Verhältnisses zwischen der Ausbildung der Isländersaga und derjenigen der übrigen Sagas wird zwar recht verschieden beantwortet; doch möchte ich mich hinsichtlich der Saga als Kunstform der u. a. von Heusler verfochtenen Ansicht von der Priorität der Isländersaga anschliessen.

zu spüren ist. Gerade das 13. Jh. aber ist im Gegensatz zu der vorausgehenden *friðaröld* auf Island erneut eine Art “heroische Zeit”: es ist die Periode jener wilden Machtkämpfe und Wirren, welche schliesslich zum Untergang des Freistaates führten, eine düster-verhängnisvolle Zeit, welcher die tragische Grundstimmung der Heldendichtung und der Überlieferungen aus der eigenen heroischen Epoche besonders verwandt erscheinen musste, und wenn sich im 13. Jh. das Ethos zusehends lockerte oder gar zerfiel, so mussten den Traditionsbewussten die älteren heldischen Zeiten nur in um so stärkerem Glanze erscheinen.

Zugleich aber machen sich im 13. Jh. auch die Einflüsse des europäischen Hochmittelalters geltend: indem man die heimische Dichtung aufzuschreiben begann, ging man auch daran, sie auszubauen und auszuweiten, aber der Schritt, der andernorts vom Lied zum Buchepos führte, wurde auf Island nur in der Saga (im Übergang vom *pátrr* oder der [26] Kurzsaga³⁹ zum längeren Buchwerk) vollzogen, während das Heldenlied selbst dazu keine Kraft mehr besass.

Es soll hier keineswegs behauptet werden, dass das Vorbild der Heldendichtung die einzige Quelle für die Entstehung der Isländersaga als Kunstform sei. So wie uns die Sagas überliefert sind, sind sie – mehr oder weniger stark – *auch* von anderen Faktoren geprägt: von der Literatur des europäischen Mittelalters ebenso wie von den besondern kulturellen Bedingungen Islands in den ersten Jahrhunderten nach der Einführung des Christentums. Das aber darf uns nicht über die grundlegende Tatsache hinwegtäuschen, dass es sich bei der Isländersaga in allem Wesentlichen um heroische Prosa handelt, deren tiefgreifende Gemeinsamkeiten mit dem nordisch-germanischen Heldenlied nicht auf Zufall beruhen können.

Abkürzungen

- Akv.:* Atlakviða in grœnlenzka
- Am.:* Atlamál in grœnlenzku
- Bjarn.:* Bjarnar saga hítdœlakappa
- Eg.:* Egils saga Skallagrímssonar
- Eyrb.:* Eyrbyggja saga
- Fóstbr.:* Fóstbrœðra saga
- Ghv.:* Guðrúnarhvöt
- Gísl.:* Gísla saga Súrssonar
- Guðr. I:* Guðrúnarkviða in fyrsta
- Gunnl.:* Gunnlaugs saga ormstungu
- Hallfr.:* Hallfreðar saga
- Hamð.:* Hamðismál
- Heið.:* Heiðarvíga saga

³⁹ Die Möglichkeit, dass schon auf mündlicher Stufe längere Erzählungen vorkommen *konnten*, ist dabei freilich nicht auszuschliessen (vgl. z.B. Heusler, *Die Anfänge der isländischen Saga*, S. 74 ff.).

Korm.: Kormáks saga

Landn.: Landnámabók

Laxd.: Laxdœla saga

Vatnsd.: Vatnsdœla saga

Víga-Gl.: Víga-Glúms saga

Völs.: Völsunga saga