

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: Strukturprobleme in der Njáls saga
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: 09.12.2025

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

Strukturprobleme in der Njáls saga¹

Es ist eine noch immer ungelöste Frage der nordischen Literaturgeschichte, wieso es ausgerechnet im Norden und ganz besonders auf dem so weitentfernten Island schon im 12./13. Jahrhundert, also früher als in den großen europäischen Kulturzentren, zu einer so umfangreichen und hochentwickelten – anscheinend weitgehend autochthonen – Prosaliteratur kommen konnte, wie sie uns in der Saga entgegentritt. Zwar gibt es auch im Norden Übersetzungsprosa in beträchtlicher Menge: geistlich-gelehrte Werke seit dem Einsetzen der literarischen Überlieferung um die Mitte des 12. Jahrhunderts, Prosaübersetzungen mittelalterlich-höfischer Romane und deutscher Heldenepik seit der ersten Hälfte des 13. Jahrhunderts, aber ungefähr gleichzeitig stehen auch schon die spezifisch nordischen Gattungen sozusagen vollentwickelt da: die „Isländersaga“ („Familiensaga“), die „geschichtliche Saga“ („Königssaga“ usw.) und die freilich anspruchslosere „Vorzeitsaga“ („Fornaldarsaga“). Eine historische Entwicklung läßt sich an den uns überlieferten, größtenteils auf das eine 13. Jahrhundert zurückgehenden Texten nur in sehr bedingtem Maße ablesen, die Schwierigkeit des genetischen Problems ist somit offenkundig. Da wir außerdem für die Zeit vor 1200 kaum mit großen Textverlusten rechnen können, muß die grundsätzliche Frage lauten: Gab es schon vor dieser Zeit eine mehr oder weniger fest ausgeformte literarische Tradition in mündlicher Überlieferung oder ist die Saga als Kunstform erst zur Zeit der Niederschrift entstanden? Und wenn letzteres der Fall wäre, aus welchen Voraussetzungen heraus hätte sie sich dann entwickelt: auf Grund irgendwelcher besonderer kultureller Konstellationen im damaligen Norden (Island)? oder im Anschluß an die Literatur des europäischen Mittelalters?

Die Frage ist besonders brennend für die „Isländersaga“; denn nicht nur hat die altnordische Prosaunst in dieser Art von Saga ihre höchsten Gipfel erreicht, nicht nur wird der „Isländersaga“ derart zentrale Bedeutung zugemessen, daß man den allgemeinen Gattungsbegriff „Saga“ in erster Linie, wenn nicht ausschließlich von ihr abzuleiten pflegt, sondern die „Isländersaga“ stellt auch insofern die eigenartigste Leistung innerhalb der altnordischen Prosaliteratur dar, als sie zwar ein Höchstmaß an dichterischer Gestaltung zuläßt, zugleich aber stets einen historischen Kern beibehält oder sich jedenfalls einen entschiedenen historisch-realistischen Anstrich gibt, indem sie Menschen und Ereignisse zur Darstellung bringt, die wir uns in der sogenannten „Saga-Zeit“, d. h. im Island des 10. Jahrhunderts bis kurz nach der Einführung des Christentums, zu denken haben. 200–300 Jahre zwischen historischer Stoffgrundlage und überliefertem Text: das gibt einen weiten Spielraum für die verschiedensten Meinungen über die Entwicklung der literarischen Form, von der reinen „Freiprosalehre“, welche mit sozusagen fester Formung und Überlieferung

¹ Nach einem an den Universitäten Saarbrücken und Freiburg i. Br. sowie in der Schweizerischen Gesellschaft für skandinavische Studien gehaltenen Vortrag.

schon auf mündlicher Stufe rechnet und als deren Hauptexponent (nicht ganz zu Recht) gewöhnlich Andreas Heusler gilt, über vermittelnde Ansichten bis zur extremen "Buchprosaehre" – am entschiedensten verfochten von Paul V. Rubow², welcher die Sagakunst samt und sonders von der altnorwegischen Tristanübersetzung von 1226 herleiten will, in neuerer Zeit vor allem vertreten von Walter Baetke³ und der "isländischen Schule"⁴, welche mit im wesentlichen autochthoner Entwicklung im 13. Jahrhundert rechnen, sowie von einer jüngeren Generation skandinavischer Forscher, welche wenigstens teilweise besonders die Zusammenhänge mit der geistlich-gelehrten Literatur des Mittelalters in den Vordergrund stellen⁵. Seit bald 100 Jahren ist die Diskussion über die Entstehung der Gattung "Isländersaga" nicht zur Ruhe gekommen, und man begreift, daß über dem starken Interesse an dieser Frage die einzelne Saga als in sich selbst gültiges Kunstwerk oft genug zu kurz kommen mußte. Dies aber wirkte sich seinerseits wiederum nachteilig auf die Erörterung der Entstehungsfrage aus, da man sich meist nur auf Einzelargumente (wie Stofffragen, einzelne Motive oder Erzählform) stützte und deshalb begreiflicherweise zu keinen allseitig überzeugenden Ergebnissen gelangen konnte.

Es drängt sich somit geradezu der Versuch auf, die Probleme Freiprosa/Buchprosa, autochthon nordische Entwicklung/nordische Sonderentwicklung auf fremder, europäisch-mittelalterlicher Grundlage von der ganzheitlichen Betrachtung (Strukturanalyse) einer einzelnen Saga aus anzugehen – einer Betrachtung, welche grundlegende Thematik, Raum-, Zeit- und Handlungsgefüge ebenso wie Einzelmotive und sprachliche Gestaltung zu berücksichtigen hat. Wenn dabei die Wahl auf die *Njáls saga* – "die Geschichte vom weisen Njál", kurz: *Njála* – fällt, so hat dies vor allem zwei Gründe: 1) einmal darf dieses schon umfangmäßig gewaltige Werk als der eigentliche Höhepunkt der ganzen Sagakunst bezeichnet werden (eines der größten Prosawerke der Weltliteratur hat es schon W. P. Ker genannt), –2) wichtiger aber ist, daß die *Njála* als eine der spätesten Sagas (man datiert die Entstehung der uns überlieferten Form um 1280) schon dem flüchtigen Blick zeigt, daß sie stärker als viele andere Isländersagas durch Einflüsse der europäischen Mittelalterliteratur geprägt ist, daß sich in ihr stärker als anderswo Heidnisch-Germanisches und Chrislich-Mittelalterliches, Merkmale volkstümlicher Erzählkunst und primär literarischer Prosa auf eigenartige Weise mischen und brechen, und daß sie somit in be-

² *De Islandske Sagaer*, in: Tilskueren 1928, I, S. 347–357, II, S. 170–174; neugedruckt in: Smaa kritiske Breve, København 1936.

³ *Über die Entstehung der Isländersagas*, in: Berichte über die Verhandlungen der Sächsischen Akademie der Wissenschaften zu Leipzig, Philol.-hist. Kl. 102, H. 5, Berlin 1956.

⁴ Vg. z. B. S. Nordal, *Hrafnkatla*, in: Studia Islandica, Íslenzk fræði 7, Reykjavík 1940; ders., *Sagalitteraturen*, in: Nordisk Kultur VIII: B, Stockholm-Oslo-København 1953, S. 233 f.; ders., Einleitung zur Ausgabe der *Egils saga*, in: Íslenzk Fornrit II, Reykjavík 1933, S. LIX ff.

⁵ Vgl. darüber besonders M. Tveitane, *Europeisk påvirkning på den norrøne sagalitteraturen*, in: Edda 69, 1969, S. 73–95; ferner Hans Bekker-Nielsen u. a., *Norrøn fortællekunst*, København 1965; L. Lönnroth, *European Sources of Icelandic Saga-Writing. An Essay Based on Previous Studies*, Stockholm 1965.

sonderem Maße geeignet sein dürfte, uns Aufschlüsse über das gegenseitige Verhältnis der beiden Schichten in Gehalt und Form zu vermitteln. Gelingt es uns, diese Schichten innerhalb der Njála genauer gegeneinander abzuheben und abzugrenzen, dann lassen sich daraus wohl wichtige Hinweise zur Typologie und damit zur Entstehungsfrage der ganzen Gattung ableiten⁶.

Doch betrachten wir zunächst die Njáls saga möglichst unvoreingenommen und ohne Seitenblicke auf die Entstehungsfrage!⁷

I

Wer die Saga zum erstenmal liest, steht zunächst verwirrt vor der fast unüberschaubaren Fülle von Gestalten und Geschehnissen, die sich ihm hier darbietet, einer Fülle, die um so verwirrender erscheint, als sie auf eigenartige Weise gepaart ist mit einer für unsere Begriffe erstaunlichen Gleichförmigkeit sowohl der Thematik wie der Gestaltung, aus der zunächst nur einzelne besonders eindrucksvolle Gestalten und Ereignisse als Gipfel herauszuragen scheinen. Bei näherem Zusehen beginnen sich die einzelnen Fäden der Handlung allmählich zu lösen, beginnen sich die einzelnen Gestalten in zunehmend schärferen Umrissen voneinander abzuheben, aber der Gesamteindruck bestätigt sich: Eine Vielfalt stofflicher Einzelheiten ist hier gleichsam eingebettet in eine weitgehend gleichförmige, mehrfach wiederkehrende Grundthematik – eine Grundthematik, wie wir sie zu wesentlichen Teilen auch aus der germanisch-nordischen Heldendichtung wie vor allem auch aus zahlreichen anderen Sagas (besonders [3] Isländersagas) kennen.

Man kann im Handlungsgerüst der Njáls saga zwei Hauptteile unterscheiden: den Gunnarr-Teil, der von der Heldengestalt Gunnars von Hliðarendi beherrscht wird, und den Njáll-Teil, in dessen Mittelpunkt der Titelheld und seine Söhne stehen, dazu ein Vorspiel mit der Vorgeschichte von Gunnars Gattin Hallgerðr als Hauptgegenstand, sowie als Ausklang die Schilderung der Rache für die in dem großen Mordbrand, der den Höhepunkt der Saga bildet, umgekommene Njáls-Familie. In allen diesen vier Teilen wird das Geschehen grundlegend bestimmt durch den großen Themenkreis von Feindschaft, Kampf, Totschlag und heroischer Selbstbehauptung. Zweimal wird im Vorspiel Hallgerðr direkt oder indirekt schuldig am Untergang ihres Gatten, bevor sie im ersten Hauptteil beim Tod ihres dritten Gatten wiederum

⁶ Teilweise in ähnlicher Richtung wie die nachfolgende Studie geht auch der Aufsatz von Denton Fox, *Njáls Saga and the Western Literary Tradition*, in: *Comparative Literature* 15, 1963, S. 289–310, der mir aber erst nach Fertigstellung des Manuskripts zu Gesicht kam und auch keine Folgerungen für die Entstehung der Gattung "Isländersaga" enthält.

⁷ Dabei verdanke ich zahlreiche Einzelhinweise vor allem den Arbeiten von Einar Ólafur Sveinsson, *Um Njálu*, Reykjavík 1933; *Á Njálsbúð*, Reykjavík 1943 (in norwegischer Übersetzung von L. Holm-Olsen, *Njáls saga*, Kunstverket, Bergen–Oslo 1959); Einleitung zu der Ausgabe *Brennu-Njáls saga*, in: Íslensk Fornrit XII, Reykjavík 1954; sowie Alois Wolf, *Gestaltungskerne und Gestaltungsweisen in der altgermanischen Heldendichtung*, München 1965.

eine ähnlich verhängnisvolle Rolle spielt, dreimal stiften im Gunnarr-Teil Hallgerðr und Njáls Gattin Bergþóra ihre Knechte gegenseitig zum Mord an, und dreimal erkämpft Gunnarr gegen feindliche Übermacht glänzende Siege, bevor er schließlich als Geächteter, allein und von seinen Feinden von allen Seiten angegriffen, den Heldentod stirbt⁸, und ähnlich beginnt der zweite Hauptteil mit einem heldenhaften Kampf zwischen Njáls Söhnen und den Sigfús-Söhnen und führt über die Ermordung Hǫskulds schließlich zum Gipfelpunkt des Mordbrands, der "Brenna", die nur für den alt gewordenen Njáll und seine Gattin ein passiv-leidendes Sterben bedeutet, während seine Söhne, bis zum letzten in dem brennenden Hause kämpfend, ebenfalls echt heroisch untergehen; das Nachspiel bringt, im Zeichen der Blutrache, wiederum eine Reihe von heldenhaften Kämpfen und Totschlägen, bevor endlich zwischen den noch Überlebenden eine Versöhnung zustande kommt.

Als Grundmotiv hinter dieser fast endlosen Kette kriegerischer Auseinandersetzungen erkennen wir immer wieder das Ehrgefühl, das auch das Motiv der Blutrache mit einschließt und das wir als "primus motor" allen echt-heroischen Geschehens bezeichnen können. Freilich braucht verletzte Ehre nicht immer oder nicht unmittelbar zu Totschlag und Blutrache zu führen; der Weg über das Gericht (Ding, *alþingi*) und die Möglichkeit eines privaten Vergleichs stehen durchaus offen, ohne daß dadurch dem Ehrgebot Abbruch getan würde. So werden gerade in der Njála gerichtliche Prozesse mehrmals in erheblicher Breite vorgeführt, und es kommt auch immer wieder zu Vergleichen zwischen den streitenden Parteien. All dies hält sich wenigstens zunächst durchaus im Rahmen altheidnischer Normen – ebenso wie auch das Thema der großen Männerfreundschaft, wie es vor allem im Gunnarr-Teil (in Gestalt der Freundschaft zwischen Gunnarr und Njáll) dem Feindschaftsthema wirkungsvoll kontrastierend gegenübergestellt und nun freilich in diesem Sinne, in dem absoluten Versöhnungswillen der beiden, bis an die Grenze des in heidnisch-heroischer Ethik noch Möglichen geführt wird. Erst gegen den Schluß der Saga macht sich mehr und mehr eine christliche Thematik geltend: zunächst am deutlichsten, aber einstweilen doch mehr nur am Rande, in der Gestalt von Gunnars Bruder Kolskeggr, der sich nach seiner Verbannung zum christlichen Ritter bekehrt, dann aber mit ungleich größerem Gewicht in der breiten Schilderung zweier historischer Ereignisse, der Entführung des Christentums auf Island und der als Auseinandersetzung zwischen Heidentum und Christentum apostrophierten Schlacht von Clontarf (1014) – Ereignisse, denen im privaten Bereich der zunehmende Versöhnungswille nach dem auf den Mordbrand folgenden Prozeß, die Pilgerfahrten der beiden Kári und Flosi und ihre schließliche Versöhnung entsprechen. [4]

⁸ Man beachte schon hier die "epische Dreizahl" als besonders deutliches Mittel der Typisierung und Stilisierung!

II

Der vorherrschenden Grundthematik entsprechend, ist indessen die geistig-sittliche Welt der Njáls saga noch weitgehend heidnisch-heroisch geprägt. Ehrencodex und Sippenbindung, die Grundpfeiler germanisch-heroischer Ethik, sind bis gegen den Schluß hin intakt und bestimmen die entscheidenden menschlichen Handlungen: ihren unbedingten Forderungen müssen auch die Menschen der Njála gehorchen, um vor sich selbst und der Umwelt bestehen zu können, für sie muß der Sagaheld ebenso wie der Mensch des nordisch-germanischen Heldenliedes jederzeit, wenn nötig, zu sterben bereit sein. So wird – um nur das eindrucklichste Beispiel zu nennen – der von Natur friedfertige Gunnarr wider Willen, weil er dem Ehrgebot gehorchen muß, in eine heroisch-kriegerische Existenz hineingeführt, die er dann auch konsequent zu Ende lebt, die ihn auf die höchsten Gipfel des Ruhmes, schließlich aber auch in den Untergang führt. Gerade an Gunnars Schicksal, ebenso aber auch am Schicksal Njáls und seiner Söhne, wird besonders deutlich, wie die Konsequenz heroischen Verhaltens immer wieder zu erschütternden menschlichen Katastrophen führen muß. Es ist somit eine zutiefst leidvolle, in gewissem Sinne tragische Welt, in der sich das Geschehen der Njála (wie so mancher anderer Saga) abspielt, eine Welt, die um so drückender auf den Menschen lastet, als ihnen – solange sie in ihrer heroischen Haltung verharren – keine Ausblicke auf etwas Transzendentes, Überweltlich-Jenseitiges offenstehen. Es ist ein grundsätzlich innerweltliches Denken und Fühlen, das die Menschen der Njáls saga auf weite Strecken beherrscht; als irgendwie übermenschlich wird nur das allmächtige Schicksal gefühlt, dem aber keine Transzendenz innewohnt, dem der Mensch – gerade weil es letztlich in ihm selbst wurzelt – im Grunde genommen hilflos ausgeliefert ist und das er im besten Falle heroisch-überwindend nachvollziehen kann.

Die Schicksalsträchtigkeit und Schicksalsbestimmtheit allen Geschehens wird in der Njála ganz besonders stark hervorgehoben (man hat die Saga geradezu schon als "Schicksalstragödie" bezeichnet!): immer wieder geben die Menschen der Njála ihrem Schicksalsglauben Ausdruck, immer wieder begegnen uns charakteristische "Schicksalswörter" wie *gæfa*, *gipta* "Glück, vom Schicksal bestimmte besondere Gabe" oder *ógæfa* "vom Schicksal auferlegtes Unheil" u. dgl., und immer wieder verdichtet sich dieses Schicksalsbewußtsein zu Vorausdeutungen und Vorahnungen, die als besonders charakteristisches Strukturelement das ganze Geschehen der Saga begleiten. Vor allem in der Gestalt des ("weisen") Njáll erscheint die besondere Hellhörigkeit gegenüber dem Schicksal zur eigentlichen Hellsichtigkeit, zu einer visionären Kraft gesteigert, aber gerade bei ihm entsteht nun eine besondere Spannung zwischen seiner tiefgründigen Einsicht in die letztlich unabwendbare Zukunft und seinem ständigen Bemühen um aktive "Zukunftsgestaltung", seinen immer

⁹ Vgl. den Titel der deutschen Übersetzung: *Die Geschichte vom weisen Njal*, in: Thule IV, Jena 1922, der sich auf Njáls geistige Eigenschaften, aber allerdings nicht auf einen entsprechenden altnordischen Beinamen stützt.

wieder neu unternommenen Versuchen, die Zukunft zum besten zu lenken und drohendes Unheil abzuhalten – Versuchen, die gerade immer erst recht ein unheilvolles Schicksal heraufbeschwören. So erteilt Njáll am Anfang des ersten Hauptteils seinem Freunde Gunnarr drei gutgemeinte Ratschläge, die dann letztlich das ganze Geschehen bis zu den großen Katastrophen hin bestimmen, so führt er mit letzter Konsequenz und Berechnung den Versuch einer endgültigen Versöhnung mit den im Kampf mit den Njáls-Söhnen zu Schaden gekommenen Sigfús-Söhnen durch, indem er Hǫskuld Práinsson als Ziehsohn annimmt und ihm später ein Godentum verschafft, und legt gerade dadurch den Grund für die größte Katastrophe: seinen und seiner Söhne Untergang in der Brenna!

Wenn somit die besten Absichten der Menschen sich immer wieder in ihr Gegenteil verkehren, wenn das Schicksal gerade die besten wie Njáll, Gunnarr und Hǫskuld unbarmherzig [5] vernichtet, so bedeutet dies offenbar nach der Meinung des Dichters, daß sich diese Menschen in einer im Grunde heillosen Welt bewegen. Es macht sich in der Tat in der ganzen Stimmung der Njáls saga ein Pessimismus bemerkbar, der – wie es scheint – noch tiefer wurzelt als die ernste Grundstimmung der germanischen Heldendichtung. Nicht unähnlich dem in gewissem Sinne aus einer gleichgearteten Zeitsituation heraus entstandenen Nibelungenlied, wenn auch freilich nicht explizit ausgedrückt, durchzieht die ganze Saga als Grundton die Feststellung, daß sich das Gute immer wieder in Böses, Freude in Leid, Friede und Versöhnung in Streit und Haß verwandle. Von einer Kritik am heroischen Menschentum kann zwar nicht die Rede sein – der Dichter gibt im Gegenteil seine Bewunderung für heldisches Verhalten deutlich genug zu erkennen! –, aber es wird gegen den Schluß der Saga nun doch mit zunehmender Deutlichkeit die Möglichkeit einer Überwindung der sich selbst genügenden, in sich geschlossenen und eben deshalb so bedrückenden heroischen Welt durch den Weg christlicher Versöhnung angedeutet.

In gewissem Sinne schon durch Gunnars lichten, von seiner fast übermenschlichen Körperkraft so merkwürdig abstechenden Charakter vorbereitet, vollzieht sich der Übergang zum christlichen Menschenbild vor allem an den Gestalten Njáls und Hǫskulds. Besonders Njáll, dessen mildes, friedfertiges Wesen sinnfällig durch seine Bartlosigkeit zum Ausdruck gebracht wird, der nie kämpfend auftritt und der auch in seiner Jugend nie auf Wikingerfahrt gewesen zu sein scheint, scheint für den christlichen Glauben geradezu prädestiniert zu sein, er schließt sich deshalb der neuen Religion rasch und überzeugt an; aber während sein Ziehsohn Hǫskuldr eine Art christlichen Märtyrertodes stirbt, zeigt gerade Njáls Tod, daß in ihm auf eigenartige Weise heidnisches Rache- und Sippendenken neben dem christlichen Gottesglauben bis zuletzt lebendig bleibt: Njáll macht von dem Angebot freien Abzugs bei der Brenna nicht Gebrauch mit der Begründung, er sei zu alt, um den Tod seiner Söhne zu rächen und wolle doch nicht in Schande leben; er stirbt aber nicht kämpfend wie seine Söhne, sondern legt sich zu Bett und befiehlt sich und die Seinen in Gottes Schutz. Nach der Brenna zeigt sich zwar bei manchen der Beteiligten ein deutlich

christlich gefärbter Versöhnungswille, ja selbst beim Anführer der Mordbrenner, Flosi, regt sich ein christliches Gewissen, aber noch muß die ganze weitläufige Geschichte von Káris Rache durchlaufen werden, bis – erst ganz am Schluß – eine endgültige Versöhnung zustande kommt. Daß nun aber dieser Schluß deutlich als Durchbruch der christlichen Idee (und nicht nur einer neuen, milderen Gesittung) verstanden werden muß, zeigt sich nicht nur darin, daß die Wendung ins Christliche vor allem durch das weltgeschichtliche Ereignis der Clontarf-Schlacht vorbereitet und versinnbildlichend untermalt und durch die Pilgerfahrten Flosis und Káris besonders herausgestellt wird, sondern vor allem auch darin, daß diese Wendung sich nur bei Flosi wirklich von innen heraus vollzieht, während sich bei Kári, dem soeben noch von geradezu fanatischem Rachedenken Besessenen, weder psychologisch vorbereitet noch auch in der Situation überzeugend begründet erscheint. Hier also, ganz am Schluß, weist das vordergründige Geschehen der Saga über sich selbst hinaus, bricht christliche Transzendenz als Idee in die in sich selbst geschlossene Welt heroischen Menschentums ein. [6]

III

Wenn aber das Geschehen der Njáls saga sich im übrigen weitgehend im innerweltlich-zwischenmenschlichen Bereich abspielt, so bedeutet das, daß die Menschen dieser Saga im allgemeinen in festen Beziehungen *zueinander* stehen. Sind sie im allgemeinen nicht – wie im höfisch-mittelalterlichen Roman¹⁰ – im Hinblick auf eine „höhere Idee“ da, so treten sie uns um so eigenständiger, um so konkreter als fest umrissene Gestalten entgegen. Sie bewegen sich in einem klar umgrenzten, schaubaren Raum, stehen in einer deutlich faßbaren Umwelt drin. Wie alle Isländersagas bemüht sich auch die Njála um möglichst weitgehende historisch-geographische Wirklichkeitstreue: es ist das (historisch beglaubigte) Milieu der ausgehenden Wikingerzeit und des isländischen Frühmittelalters, in dem sich die Ereignisse abspielen; kulturelle und soziale Zustände, Sitten und Gebräuche dieser Zeit sind (trotz einzelnen Anachronismen) im wesentlichen glaubwürdig und genau wiedergegeben, die genauen geographischen Angaben lassen uns vor allem den isländischen Lebensraum der Sagagestalten, die isländische Landschaft deutlich erschauen, ja selbst bei den abenteuerlichen Wikingerfahrten bemüht sich der Verfasser (vor allem durch die Nennung wirklicher Ortsnamen und historischer Personen), seiner Saga einen realistisch-historischen Anstrich zu geben. Entscheidend für die innere Struktur der Saga aber ist, daß ihre Helden einerseits in dem festen Lebenszusammenhang der Sippe stehen (man hat den Begriff „Familie“ schon geradezu als die Lebensbe-

¹⁰ Vgl. zur Struktur des höfischen Romans in seinem Gegensatz zur Heldenepik besonders den grundlegenden Aufsatz von Max Wehrli, *Strukturprobleme des mittelalterlichen Romans*, in: *Wirkendes Wort* 10, 1960, S. 334–345, dem die hier vorgelegten Ausführungen wesentliche Gesichtspunkte verdanken.

dingung der Gattung "Saga" bezeichnet¹¹; auch die in der Njála so wichtige Beziehung der Freundschaft ist damit nahe verwandt) und daß sie sich andererseits immer und immer wieder in heftiger Feindschaft gegenüberstehen und im Kampf auf Leben und Tod scharf aufeinanderprallen.

Von dieser Grundstruktur der Sagawelt her wäre nun freilich eine bestimmte Typik der Menschendarstellung – nicht unähnlich der aus dem nordisch-germanischen Heldenlied bekannten – zu erwarten, und in der Tat ist auch in der Njála, vielleicht mehr noch als in andern Isländersagas, eine gewisse Typisierung im Sinne der Schwarz-Weiß-Technik nicht zu verkennen. So steht der einseitigen Schwarzmalerei bei einigen typischen Bösewichtern und Intriganten (so bei Þjóðólfr, Skammkell und Hrappr, während die Darstellung des Mörðr Valgarðsson doch etwas differenzierter ist) eine deutliche Idealisierung und Heroisierung bei den eigentlichen Helden der Saga gegenüber (man denke nur an Gunnarr, der nicht nur als der absolut makellose Held erscheint, sondern auch übermenschliche Kraft und übermenschlichen Mut an den Tag legt!). Noch auffälliger ist der ausgesprochene Schematismus, mit dem in den Personeneinführungen Äußeres und Inneres der Helden beschrieben werden, indem immer wieder die gleichen Momente, oft unter Verwendung gleicher Ausdrücke, erwähnt werden¹². Aber gerade hier zeigt sich mit aller Deutlichkeit, daß die Typisierung doch eine untergeordnete Erscheinung bleibt, welche die Fülle an individuellem Leben, wie es in den Handlungen und Reden der verschiedenen Personen zum Ausdruck kommt, nicht zu verdecken vermag. Schon die Reichhaltigkeit der "Personengalerie", die uns in der Njáls saga entgegentritt, zeigt, daß wir es hier, sowohl im Charakter wie in der äußeren Erscheinung, mit einer primär dem Leben selbst abgeschauten Menschendarstellung zu tun haben. Trotz des auf eine Hauptgestalt bezogenen Titels wird ja das Geschehen der Saga durchaus nicht nur von dem einen Njáll beherrscht, wir finden neben ihm eine Reihe weiterer Helden (wie vor allem Gunnarr, Kári und Njáls Sohn Skarpheðinn), welche streckenweise beherrschend in den Vordergrund treten, dazu die großen Frauengestalten der Hallgerðr und der Bergþóra, und dann die ganze Fülle [7] der mehr oder weniger bedeutenden Nebenpersonen bis hinab zum Knecht und zum Bettelweib. Dabei sind diese verschiedenen Gestalten – aller Typisierung zum Trotz – so mannigfaltig differenziert, daß sich insgesamt der Eindruck einer Lebensfülle ergibt, die uns berechtigt, auch der Njáls saga jene "Welthaltigkeit" zuzuerkennen, welche man den großen Epen seit Homer nachzurühmen pflegt. Und nicht nur sind wenigstens die Hauptgestalten ihrem Charakter und ihrer Handlungsweise nach voneinander verschieden, sondern es begegnen unter ihnen auch ausgesprochen zusammengesetzte, problematische

¹¹ Vgl. André Jolles, *Einfache Formen*, Halle a. S. 1930; zweite unveränderte Auflage, Darmstadt 1958, S. 66 ff.

¹² So enthält etwa die Beschreibung Hrúts (Kap. 1) die Momente Schönheit, Stärke, Kampftüchtigkeit, große Klugheit, Besonnenheit, Härte gegenüber den Feinden, Hilfsbereitschaft, diejenige Hǫskulds (Kap. 94) die Momente Größe und Stärke, Schönheit, Freundlichkeit und Freigebigkeit, Besonnenheit, Kampftüchtigkeit, gute Gesinnung. Ähnlich, nur ausführlicher, wird Gunnarr (Kap. 19) beschrieben. Vgl. auch S. [11].

Charaktere, denen innere Konflikte durchaus nicht fremd sind (man denke nur etwa an Skarpheðinn oder Hallgerðr!), wenn sie auch meist nicht so explizit zum Ausdruck kommen wie bei Gunnarr, der nach seinem ersten Kampf in seltener Offenheit bekennt, wie schwer es ihm, dem Friedfertigen, gefallen sei, den (nach dem Ehrgebot unausweichlichen) Totschlag zu verüben.

Aus all dem ergibt sich ein (im Rahmen heroischer Dichtung) ungewöhnliches Maß von Individualisierung der Menschenschilderung, ja man kann in gewissem Sinne von einem ausgesprochenen psychologischen Interesse des Dichters sprechen; nur muß man sich bewußt sein, daß es hier wie auch sonst in der Isländersaga im allgemeinen noch keine direkte, von äußerer Erscheinung und vordergründigem Geschehen losgelöste Seelenschilderung gibt. Innen und Außen sind noch weitgehend eins, menschlicher Charakter und psychisches Erleben werden deshalb meist nur am Konkret-Gegenständlichen sichtbar, und selbst wenn in den Personeneinführungen Charaktereigenschaften mit einigen direkten Attributen umschrieben werden, so werden diese deutlich mit dem Äußeren der Betreffenden in Beziehung gesetzt (der sympathische, edelgesinnte Held – Gunnarr – ist von lichter, schöner äußerer Erscheinung, der düster-unheimliche – Skarpheðinn – hat dunkles Haar, fahles Gesicht usw., Njáls weichem Charakter entspricht seine Bartlosigkeit, usw.). Gewisse besonders wichtige persönliche Eigenschaften werden durch bestimmte gegenständliche Attribute von zeichenhafter Bedeutung veranschaulicht (etwa Hallgerðs verführerische Schönheit durch ihr dreimal an entscheidender Stelle erwähntes Haar, oder Gunnars übermenschliches Heldentum durch den mit magischen Kräften ausgestatteten *atgeirr*), psychische Reaktionen werden – soweit sie überhaupt nicht nur an Handlung und Dialog abgelesen werden müssen – unmittelbar durch Äußerlich-Physisches zum Ausdruck gebracht (etwa heftige Erregung – wie in Skarpheðins Reaktion auf Bergþóras Reizrede Kap. 44 – durch Schweißausbruch und starkes Erröten, tiefe Erschütterung – wie bei Þórhallr bei der Nachricht von Njáls Tod Kap. 132 – durch Aufschwellen des Gesichts und Blutsturz aus beiden Ohren, usw.). Daß es bei dieser dinglichen Gebundenheit des Psychischen keine eigentliche Charakterentwicklung geben kann, ist klar, und ebenso läßt die feste Einheit von Innen und Außen, die räumliche Gebundenheit des Sagamenschen auch keine Transparenz erwarten.

Erst gegen den Schluß der Saga hin stellen wir auch in dieser Hinsicht eine gewisse Wandlung fest. Nicht nur ist, wie wir gesehen haben, die endgültige Versöhnung zwischen den streitenden Parteien als Einbruch der christlichen Idee in den kompakten innerweltlich-zwischenmenschlichen Bereich zu verstehen, schon die Gestalt Njáls gewinnt nach seinem Tod in der Brenna, als sein Körper unverbrannt und in besonderer Reinheit erstrahlend gefunden wird, deutlich Transparenz, und der so auffällig blaß gezeichnete Hǫskuldr gar erscheint fast nur wie eine allegorische Figur für das christliche Ideal: er stirbt völlig schuldlos, mit dem Aufblick zu Gott

und der Vergebung für seine Mörder – die hier vom Verfasser deutlich als moralisch Schuldige apostrophiert werden¹³ – auf den Lippen. [8]

Vollends transparent aber ist die Gestalt des irischen Königs Brjánn, von dem wir nur erfahren, daß er ein ungewöhnlich milder Herrscher war und daß er am Karfreitag (!) in der Clontarf-Schlacht als eine Art christlicher Märtyrer starb, dessen Blut gleich nach seinem Tod eine wunderbar heilende Wirkung auszuüben vermochte, und indem das Ereignis der Clontarf-Schlacht durch Wunder und Zeichen bis nach den Färöern und Island ausstrahlt, wird hier zugleich auch der geographische Raum, indem sich das Geschehen vollzieht, wenigstens vorübergehend aufgehoben.

IV

Wenn somit gegen das Ende der *Njála* die in sich geschlossene Räumlichkeit der Sagawelt so entschieden durchbrochen wird, so ersehen wir daraus umgekehrt gerade um so deutlicher, wie streng sie im übrigen in dieser Saga gewahrt ist. Gleichzeitig aber stellen wir fest, daß die räumliche Anschauung nur in enger Verbindung mit der zeitlichen Dimension, d. h. nur im Rahmen des sich in zeitlicher Sukzession abspielenden Geschehens wirksam wird und diesem somit untergeordnet bleibt. Beschreibende Details, wie sie in einem so breit angelegten Werk in Menge vorkommen, sind kaum je um ihrer selbst willen eingesetzt, sondern nur insofern sie für die Handlung relevant sind, und wo sich die Handlung in mehrere gleichzeitig sich abwickelnde Fäden auffasert, werden Raumsprünge immer wieder in Kauf genommen, um die chronologische Sukzession nach Möglichkeit zu wahren.

Andererseits erscheint die Zeit durchaus als eigenwertige Dimension (dies zeigt sich u. a. darin, daß der *Njáls saga* – im Gegensatz etwa zum *Nibelungenlied* – das Altern der Menschen durchaus vertraut ist), aber dennoch wird auch die zeitliche Dimension in allererster Linie in der chronologischen Sukzession der Vorgänge sichtbar. Das aber heißt, daß wir in der Handlung und im engen Zusammenhang damit im epischen Dialog das alles tragende und beherrschende Strukturelement der *Njála* (wie der Saga überhaupt) zu sehen haben. Der geschlossene Lebensraum der Saga, in dem die Menschen in festen Beziehungen nebeneinander und gegeneinander stehen und der erst gegen den Schluß der *Njála* durch Ausblicke auf christliche Transzendenz geöffnet wird, bedingt notwendig ein Dasein als innerweltlich-zwischenmenschliches Kräftespiel, und das führt, auf die Dichtung projiziert, wiederum notwendig zu einer wesentlich dramatisch-szenischen Erzähltechnik. So erfüllt sich denn die Kunst der *Njála* wie der anderen Sagas in der Gestaltung von Handlung und Dialog, auf sie ist letztlich alles zugeschnitten, in sie sind auch Darstellung menschlicher Gefühle und Leidenschaften, Charakterschilderung, Reflexion, Wer-

¹³ Vgl. A. Wolf, a. a. O. S. 230.

tungen und Urteile des Verfassers hineingelegt, während die Person des Verfassers selbst hinter dem von ihm Dargestellten völlig zurücktritt.

Von einer eigentlichen Gipfeltechnik, wie wir sie aus dem Heldenlied wie auch aus manchen Sagas kennen, kann zwar in der Njála nicht die Rede sein: die Handlung ist durch die Breite der Darstellung stark eingeebnet, sie verläuft im wesentlichen gradlinig und fasert sich auch immer wieder in verschiedenen Fäden auf, harte Einsätze werden sowohl am Anfang der ganzen Saga wie auch bei den einzelnen Handlungsteilen vermieden, und nach den großen Katastrophen (wie Gunnars Tod oder Brenna) bricht die Handlung nicht einfach ab, sondern wird bis zur endgültigen Bereinigung des "Falls" oder bis zum Lebensende der Beteiligten fortgeführt. Dennoch finden wir immer wieder die deutlich schaubare, oft dramatisch geballte, [9] von Dialog beherrschte Szene als wesentliches Strukturelement (als eines unter vielen eindrucklichen Beispielen beachte man etwa die Szene in Kap. 92, in der die Njáls-Söhne zum Kampf gegen die Sigfús-Söhne aufbrechen!), und auch zwischen größeren, zeitlich enger zusammengehörenden Handlungsteilen finden wir jeweils deutliche, meist schon durch äußerlich-formale Mittel (wie Personeneinführungen, bestimmte sprachliche Formeln¹⁴ u. dgl.) klar markierte Einschnitte, wodurch eine deutliche Gliederung in einzelne Erzählphasen erreicht wird. Der inneren Struktur nach wird eine solche Erzählphase jeweils zusammengehalten durch einen Spannungsbogen, der die Handlung bis zu einem gewissen Höhepunkt, meist einer kriegerischen Auseinandersetzung, steigert und dann die Spannung wieder absinken läßt, bis sie im folgenden Abschnitt aufs neue zu steigen beginnt. Daraus ergibt sich für die Njála insgesamt das für diese Saga besonders charakteristische Bild einer wellenförmigen Spannungsbewegung – besonders deutlich im Verhältnis zwischen den beiden Hauptteilen, welche durch ein ausgesprochenes Spannungsminimum voneinander getrennt sind. Eine Art Höhepunkt der ganzen Saga stellt zwar die Brenna dar, aber sie ist doch weit davon entfernt, ein das ganze Geschehen überragender Gipfel zu sein, und ebenso wenig kann der Durchbruch der christlichen Idee als Höhepunkt, auf den alles zutreiben würde, bezeichnet werden.

Es möchte vielleicht, bei oberflächlicher Betrachtung, scheinen, als ob wir es bei der Njáls saga mit einer breit angelegten Chronik zu tun hätten, in der verschiedene Ereignisse und Episoden ohne festen Zusammenhalt aneinandergereiht wären. Schon die logisch-kausale und psychologische Folgerichtigkeit, mit der die einzelnen Handlungsabschnitte durchgestaltet sind, verbietet indes den Vergleich mit der Chronik, und bei näherem Zusehen zeigt sich auch, daß auch die Saga als Ganzes nach einem wohlberechneten, wenn auch oft schwer durchschaubaren Plan "durchkomponiert" ist. Der Verfasser disponiert stets auf weite Sicht, er hält deshalb von Anfang an die Fäden der Handlung und der menschlichen Beziehungen fest in seiner Hand, läßt sich kaum je ein blindes Motiv zuschulden kommen und setzt auch das von ihm besonders bevorzugte Mittel der Motivwiederholung sehr bewußt: meist im

¹⁴ Zu den Einleitungs-, Abschluß- und Übergangsformeln vgl. S. [11].

Sinne der variierenden und steigernden Dreizahl, ein (Hallgerðs drei Ehen, Njáls drei gutgemeinte Ratschläge an Gunnarr, Gunnars drei Kämpfe und Siege vor seiner Verbannung, usf.), ja selbst scheinbar aufdringlich-stoffreiche oder ausgesprochen episodische Partien (wie z. B. das lange Vorspiel oder die Auslandfahrt der Njáls-Söhne) enthüllen bei genauerem Zusehen einen ganz bestimmten Sinn. Ist die kausale oder psychologische Verknüpfung der Vorgänge allgemein ein Kennzeichen heroischer Dichtung, so ist dieses Prinzip hier, in der Njáls saga, bis zur Meisterschaft entwickelt; erst ganz am Schluß, in der Einbeziehung der Clontarf-Schlacht und in Káris plötzlicher Wendung zu christlicher Demut und Versöhnung, wird es dann einem ganz andern Prinzip, dem Durchbruch der christlichen Idee, geopfert.

Wir halten hier einen Augenblick inne. Schon auf Grund unserer Analyse von Thematik, geistig-ethischer Struktur, Raum-, Zeit- und Handlungsgefüge beginnt sich eine Antwort auf die eingangs gestellte Frage nach der internen Schichtung der Njáls saga abzuzeichnen: der ganzen äußeren und inneren Struktur nach läßt sich eine der altheroischen Dichtung (dem germanischen Heldenlied und dem Heldenepos) nahestehende, wenn auch stärker wirklichkeitsbezogene Grundschrift erkennen, die dann gegen das Ende der Saga hin (etwa vom zweiten Hauptteil an) mehr und mehr von einer jüngeren, christlich-mittelalterlichen Schicht durchbrochen wird, ohne daß es dabei aber zu einem eigentlichen Bruch oder zu einer völligen Überlagerung kommt. Dieses Ergebnis bestätigt sich uns durchaus, wenn wir nun noch die [10] einzelnen "Bauelemente": die Einzelmotive und die sprachlichen Formen, etwas näher ins Auge fassen.

V

Wenn wir schon in der Grundthematik (wir können auch sagen: in den für den Handlungsverlauf und den inneren Gehalt der Njáls saga zentralen Motiven) eine eigenartige Gleichförmigkeit und mehrfache Wiederholung festgestellt haben, so läßt sich eine ganz entsprechende Feststellung auch für die kleineren Motive treffen, welche sozusagen die Bausteine oder das Füllmaterial für das Handlungsgerüst bilden. Wir finden in der Njála eine Reihe von typischen, aus der Wirklichkeit der isländischen Frühzeit und aus der Welt heroischen Menschentums geschöpften Motiven, welche mehrfach, fast formelhaft, wenn auch in immer wieder variierten Form – oft an entscheidenden Punkten des Geschehens – eingesetzt sind. In die Welt der isländischen "Bauernaristokratie" führen uns z. B. das Motiv von Werbung und Hochzeit, die sich in bestimmt festgelegten Formen abspielen, je nach der Bedeutung des einzelnen Falles im Rahmen des Gesamtgeschehens aber mehr oder weniger ausführlich und auf verschiedene Art dargestellt werden, – das Motiv des Gastmahls, das vor allem in der Verschwörung gegen Höskuldr eine sehr bedeutende Rolle spielt, – schließlich das Motiv der Dingfahrt und der gerichtlichen Prozesse, welche das Interesse des Dichters in ganz besonderem Maße in Anspruch nehmen. Das

zentrale Motiv von Kampf und Totschlag erscheint, je nach den Erfordernissen der Situation im Rahmen des Handlungsverlaufs, in immer neuen Variationen, doch macht sich gelegentlich auch in der Ausgestaltung des Motivs ein gewisser Schematismus bemerkbar, am deutlichsten in der nach dem Prinzip der steigenden Dreizahl aufgebauten Darstellung der von Hallgerðr und Bergþóra angestifteten Morde! Zu den typischen Motiven der Isländersaga gehören auch die Wikingerfahrten (Auslandreisen junger Isländer), welche in der Njála mehrfach in beträchtlicher Ausführlichkeit vorkommen, ohne jedoch für die Grundthematik von entscheidender Bedeutung zu sein. Ganz besonders charakteristisch sind indessen gewisse Gesprächsformen, die in engem Zusammenhang mit der heroischen Thematik als typische Gestaltungselemente vorzugsweise an entscheidenden Stellen des Handlungsverlaufs eingesetzt sind: die auch aus der Heldendichtung gut bekannten *senna* und *hvöt*¹⁵. Viermal erscheint in der Njála eine eigentliche Senna, ein (für die durch das Ehrendenken bestimmten Menschen meist folgenschweres) "Streitgespräch", und noch häufiger ist die Hvöt, die "Reizrede, Aufreizung zur Rache", mit der vor allem die Frau verletztem Ehrgefühl Genugtuung zu verschaffen versucht (besonders eindrucklich gestaltet ist die Hvöt Hildigunns in Kap. 116, wo der Ernst von Hildigunns Worten durch den über den Angesprochenen gebreiteten, blutgetränkten Mantel des ermordeten Hǫskuldr noch kräftig unterstrichen wird).

Besteht das Wesensmerkmal dieser Motive einerseits in ihrer Bindung an die heimisch-heroische Welt, andererseits in ihrer mehrfach wiederholten Verwendung, so stehen ihnen nun – wiederum erst vom zweiten Hauptteil an – einige jeweils einmalige Motive gegenüber, welche ins christliche Mittelalter weisen. Wir haben die wichtigsten unter ihnen schon kennengelernt¹⁶. Wenn der Verfasser am Schluß – zwischen Clontarf-Schlacht und endgültiger Versöhnung – die beiden Überlebenden Flosi und Kári Pilgerfahrten unternehmen läßt, so schafft er dadurch eine grelle Kontrastwirkung gegenüber dem vorher mehrfach wiederholten Motiv [11] der Wikingerfahrt. Weit auffälliger noch sind die legendenhaften Motive, welche sich um die Ereignisse der Brenna (mit der Bergung von Njáls unverbranntem Körper) und der Clontarf-Schlacht angesetzt haben und nun in keiner Weise mehr Träger der Handlung, sondern in erster Linie dazu da sind, dem gegen den Schluß der Saga hin mehr und mehr christlich gefärbten Geschehen eine zunehmende Symbolhaftigkeit zu verleihen.

VI

Dem formelhaften Einsatz bestimmter typischer Motive entspricht auf der Ebene der sprachlichen Gestaltung die reichliche Verwendung formelhafter Wendungen (die

¹⁵ Vgl. dazu A. Wolf, a. a. O. S. 109 ff. und 179 ff., auch O. Bandle: *Isländersaga und Heldendichtung*, in: *Afmælisrit Jóns Helgasonar* 30. júní 1969, S. 18.

¹⁶ Siehe S. [7 f.].

freilich in ein an Variationsmöglichkeiten reiches Stilmuster eingearbeitet sind und deshalb nicht sehr auffällig oder gar hart wirken). So werden in den einführenden "Präsentationen" äußere Erscheinung und Charaktereigenschaften von Personen ähnlichen Typs immer wieder mit den gleichen Wörtern oder doch nahe übereinstimmenden Wendungen umschrieben (man vergleiche etwa *Hrútr var vænn maðr, mikill ok sterkr, vígr vel* ... Kap. 1, *Gunnarr Hámundarson ... var mikill maðr vexti ok sterkr, manna bezt vígr* Kap. 19, *Hqskuldr ... var bæði mikill ok sterkr ... manna bezt vígr* Kap. 94). Bei ähnlichen Situationen oder Vorgängen werden fast stereotyp immer wieder die gleichen oder nur leicht variierten Formeln eingesetzt: etwa beim Ritt zum oder vom Ding (*Gunnarr reið til alþingis* Kap. 24, *Gunnarr ríðr til þings um sumarit* Kap. 48, *Gunnarr reið til þings* Kap. 51 und 65, *nú ríða menn heim af þingi* Kap. 48, *riðu menn síðan heim af þingi* Kap. 51, *reið Gunnarr heim af þingi* Kap. 56, usw.), bei Empfang und Abschied von Gästen (besonders deutlich bei Flosis Besuchen bei verschiedenen führenden Männern in Ostisland, die er nach der Brenna um Unterstützung ersucht: *ok hafði Flosi þar góðar viðtökur, Flosi hafði þar góðar viðtökur, þeir hofðu þar góðar viðtökur, Flosi hafði þar góðar viðtökur / Þorkell gaf Flosa góðar gjafir at skilnaði, Hólmsteinn gaf Flosa góðar gjafir, Hallr gaf honum góðar gjafir at skilnaði*, alles in Kap. 134), auch in mehr individuellen Situationen wie etwa nach den verschiedenen Prozessen gegen Gunnarr, wo immer wieder mit fast genau gleichen sprachlichen Mitteln sein gesteigertes Ansehen betont wird (*Gunnarr hafði mikla sæmð af málinu* Kap. 51, *Gunnarr ... fekk af ina mestu sæmð* Kap. 56, *Gunnarr ... hafði af ina mestu sæmð af qllu* Kap. 66), oder bei der Werbung um Anhänger vor dem Prozeß nach Hqskulds Ermordung, wo immer wieder mit fast gleichen Wendungen die unheimlich-abstoßende Erscheinung des Schuldigen, Skarpheðins, hervorgehoben wird (fünffmal wird in weitgehend übereinstimmender Formulierung die Frage gestellt, wer denn dieser Mann sei: *Hverr er sá maðr ... er fjórir menn ganga fyrri, mikill maðr ok fólleitr ok ógæfusamligr...?*, *Hverr er sá maðr, er fjórir ganga fyrri, fólleitr ok skarpleitr ok glottir við tønn...?* Kap. 119, *Hverr er sá inn mikli ok inn feiknligi, ok ganga fjórir menn fyrri, fólleitr ok skarpleitr, ógæfusamligr ok illmannligr?* Kap. 120, u. ä.).

Noch stärker ins Auge fallen bestimmte rein erzähltechnische Formeln, besonders Einsatz- und Abschlußformeln wie *Gunnarr (Njáll, Mqrðr usw.) hét maðr, Maðr er nefndr Hqskuldr (Flosi usw.) – Hogni hélt vináttu sinni við Njál, ok er hann ór þessi sögu, Kolskeggr ... var þar til dauðadags, ok er hann ór sögunni, ok er Þórarinn ór sögunni* usw., *ok er nú lokit þætti þeira Marðar, ok lýk ek þar Brennu-Njáls sögu*, auch Übergangsformeln wie *Nú er þar til máls at taka, Nú er þar til at taka, Nú er frá því at segja, Nú er þat at segja, Nú er at segja frá Skarpheðni, Nú er frá þeim Flosa at segja* usf. [12]

Gegenüber diesen altepisch-formelhaften Stilprägungen fallen nun – aber wiederum erst vom zweiten Hauptteil an – eine Reihe von Wörtern und Wendungen auf, welche deutlich den Einfluß christlich-geistlicher Sprache verraten. Nicht nur

erscheint hier (jedenfalls an gewissen Stellen wie um die Brenna und die Clontarf-Schlacht) christlich-kirchliche Terminologie in einem Ausmaß, wie es der Isländersaga sonst fremd ist (Wörter wie *altari*, *dróttinsdagr*, *föstudagr langi* "Karfreitag", *til helvítis kvala*, *messa*, *messuhöskull* "Meßgewand", *misgera*, *miskunnsamr*, *pálm-sunnudagr*, *pálmadagr*, *skírn*, *tíðir* "Gottesdienst" u. a.), auffällig sind vor allem einzelne Wendungen, welche in ihrer christlich-biblischen Tönung sich scharf aus der Sphäre des Sagastils herausheben (so die Worte des sterbenden Höskuldr: *Guð hjálpi mér, en fyrirgefi yðr!* Kap. 111, oder die Schilderung von Njáls und Bergþóras Sterben: *Pá signdu þau sik bæði ok sveininn ok fálu qnd sína guði á hendi* Kap. 129) – besonders deutlich dort, wo es nicht eigentlich um christliche Glaubensinhalte geht, wie in jenem Bekenntnis Njáls nach der Ermordung seines Ziehsohns Höskuldr: *Ek vil yðr kunnigt gera, at ek unna meira Höskuldi en sonum mínum, ok er ek spurða, at hann var veginn, þótti mér slökkt it sætasta ljós augna minna* (Kap. 122).

Man pflegt mit Recht die sprachliche Formel als Merkmal primär mündlicher Erzählkunst anzusehen, und sie ist darüber hinaus, auf der Ebene der sprachlichen Gestaltung, Ausdruck für jene Geschlossenheit und in sich selbst ruhende Gültigkeit der Erzählwelt, die für das echt Epische als kennzeichnend gelten darf. In der Formel greifen wir somit wiederum jene altepische Grundschrift, die wir schon an der inhaltlichen Struktur herausgearbeitet haben, und es ist nun bezeichnend, daß diese Grundschrift auch sprachlich wiederum bis zum Ende der Saga in allem Wesentlichen erhalten bleibt, indem sie auch im zweiten Teil nur an einzelnen Stellen von einer spezifisch christlich-mittelalterlichen Stilschicht durchbrochen wird. Auf in gewissem Sinne ähnliche Weise gibt sich das Neben- und Ineinander der beiden Stilschichten auch im Wechsel von historischem Präsens (als typischem Merkmal einer wesentlich dramatisch-szenischen Erzähltechnik) und Präteritum und im Wechsel von Parataxe und Hypotaxe zu erkennen: sie sind zwar hier viel stärker (auch im ersten Teil der Saga) miteinander vermengt, doch scheint auch hier die schriftsprachlich-mittelalterliche Stilschicht gegen den Schluß hin stärker durchzugreifen.

VII

Wir können nun das Ergebnis unseres Versuchs einer Strukturanalyse der Njáls saga kurz zusammenfassen. Ich glaube, daß wir die eingangs gestellte Frage nach der Möglichkeit einer inneren Schichtung dieser Saga positiv beantworten können; denn es hat sich beim Gang unserer Untersuchung mit zunehmender Deutlichkeit gezeigt, daß sich in der Gesamtstruktur der Njála zwei grundverschiedene Schichten voneinander abheben lassen:

- 1) eine bis gegen den Schluß der Saga hin im wesentlichen intakte Grundschrift, die in grundlegender Thematik, in Geist, Ethos und Lebensgefühl, in Raum-, Zeit-

und Handlungsgefüge wie in der letztlich auf mündliche Erzähltradition hinweisenden Formelhaftigkeit der motivischen und sprachlichen "Bauelemente" der Helden-dichtung verwandt ist und als "altepisch" bezeichnet werden kann,

2) eine jüngere, die sich in Thematik, einzelnen Motiven und Sprachelementen wie auch in der Durchbrechung der (dreidimensionalen) Räumlichkeit und des kausal und psycholo- [13] gisch bestimmten Handlungsgefüges deutlich als christlich-mittelalterlich zu erkennen gibt. Dadurch daß der Dichter diese Schicht allmählich, gegen den Schluß der Saga hin, in die erste einfließen läßt, gibt er seiner Grundauffassung von der Problematik heroischen Daseins Ausdruck.

Wir haben schon festgestellt, daß es dabei zu keinem eigentlichen Bruch kommt: die jüngere Schicht ist der älteren weitgehend integriert, aber sie läßt sich dennoch ohne große Schwierigkeit aus ihr herauslösen. Daß sie deutlich sekundär ist, zeigt ein Blick auf die übrigen Isländersagas (allen gegenteiligen Behauptungen zum Trotz) mit aller Entschiedenheit; denn die meisten übrigen Vertreter dieser Gattung – und besonders die chronologisch und typologisch ältesten – weisen nur die altepische Schicht auf, während die christlich-mittelalterliche Schicht kaum irgendwo so deutlich in Erscheinung tritt wie in der späten Njáls saga.

Da nun aber der Grundbestand der Isländersaga bis weit hinein in das Spätwerk der Njála so ganz anders strukturiert ist als die Dichtung des christlichen Mittelalters, geht es niemals an, die Isländersaga als Gattung von daher abzuleiten: weder von der geistlich-gelehrten Literatur noch vom höfischen Roman – auch nicht aus der vergrößernden Tristan-Übersetzung des Bruders Robert. Es bleibt somit nur die Möglichkeit einer im wesentlichen autochthonen, spezifisch isländischen Entwicklung, und da erscheint es denn abermals unmöglich, die Entstehung einer so spezifisch altepisch-heroisch strukturierten Gattung mit Baetke und der "isländischen Schule" erst um 1200, 200 Jahre nach der Einführung des Christentums und in mitten geistlich-gelehrter literarischer Tätigkeit, nur auf der Grundlage dürrer genealogischer Notizen und loser mündlicher Überlieferungen, ansetzen zu wollen. Wir werden damit auf die Annahme mehr oder weniger künstlerisch geformter mündlicher Vorstufen zurückverwiesen, die wir nun freilich nicht mehr im Sinne der strengen Freiprosalehre aufgefaßt wissen wollen. Gerade die Struktur der Njáls saga mit ihrer mehrfachen Variation derselben eng begrenzten Grundthematik und mit ihrem mehr oder weniger frei variierenden Gebrauch typischer motivischer und sprachlicher Bauformeln weist auf eine Erzähltradition, welche sich wohl (natürlich abgesehen vom Unterschied zwischen Prosa und metrisch gebundener Dichtung) am ehesten der von der neueren Epenforschung vor allem an slawischer Helden-dichtung herausgearbeiteten mündlichen Erzähltechnik vergleichen ließe¹⁷. Freilich ist die Njála eine späte "Buchsaga", und die ordnende und gestaltende Hand eines schreibenden "Ver-

¹⁷ Auf diese Parallele weist schon Theodore M. Andersson, *The Problem of Icelandic Saga Origins*, New Haven–London 1964, S. 117, Fn. 55 hin. Vgl. im übrigen vor allem C. M. Bowra, *Helden-dichtung*, Stuttgart 1964, bes. S. 235 ff., und Albert B. Lord, *Der Sänger erzählt*, bes. S. 58 ff.

fassers" oder Bearbeiters läßt sich nirgends verkennen; aber die Art ihrer Erzählstruktur und der Vergleich mit den übrigen Isländersagas zeigen mit aller Deutlichkeit, daß sich offenbar eine primär in mündlicher Überlieferung ausgebildete Erzählform durch das ganze "goldene Zeitalter" der schriftlichen Saga hindurch erhalten hat, während fremde Einflüsse nur zögernd Aufnahme gefunden haben.

Der Verfasser der uns überlieferten Grossaga hatte sich offenbar zunächst ganz an die mehr oder weniger rein heroisch geprägte Tradition, wie sie ihm wahrscheinlich in zwei ursprünglich selbständigen Sagas: einer Gunnars- und einer Njáls-saga, vorlag, angelehnt und ließ erst im Verlauf seiner Arbeit, als ihm die Problematik heroischen Verhaltens zunehmend bewußt wurde, christliche Idee und christlich gefärbte Darstellungsweise stärker hervortreten. So hat er mit seinem Werk die Isländersaga nicht nur zu ihrem Höhepunkt, sondern zugleich auch zu ihrem Endpunkt geführt; denn am Schluß der Njáls saga hat der Angleichungsprozeß an das christliche Mittelalter eine Stufe erreicht, jenseits derer es keine Saga im eigentlichsten [14] (heroischen) Sinne mehr geben kann. Indem die Njáls saga Höhepunkt und Ende der isländischen Saga zugleich bedeutet, leitet sie endgültig über zum europäischen Mittelalter.

