

## **Narration and Hero**

# **Ergänzungsbände zum Reallexikon der Germanischen Altertumskunde**



Herausgegeben von  
Heinrich Beck · Sebastian Brather · Dieter Geuenich ·  
Wilhelm Heizmann · Steffen Patzold · Heiko Steuer

## **Band 87**

# **Narration and Hero**

---

Recounting the Deeds of Heroes  
in Literature and Art  
of the Early Medieval Period

Edited by  
Victor Millet · Heike Sahm

**DE GRUYTER**

ISSN 1866-7678  
ISBN 978-3-11-033613-9  
e-ISBN 978-3-11-033815-7

**Library of Congress Cataloging-in-Publication Data**

A CIP catalog record for this book has been applied for at the Library of Congress.

**Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek**

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.dnb.de> abrufbar.

© 2014 Walter de Gruyter GmbH, Berlin/Boston  
Satz: Dörlemann Satz GmbH & Co. KG, Lemförde  
Druck und Bindung: Hubert & Co. GmbH & Co. KG, Göttingen  
☼ Gedruckt auf säurefreiem Papier  
Printed in Germany

[www.degruyter.com](http://www.degruyter.com)

## Preface

This volume presents contributions to the conference ‘Narration and Heroes: Narrative Options Recounting the Deeds of Heroes in Literature and Art of the Early Medieval Period’ which was held in Santiago de Compostela in September 2011. The conference was funded by the Deutsche Forschungsgemeinschaft (Germany) and the Ministerio de Ciencia e Innovación (Spain).

By the Early Middle Ages vernacular aristocratic traditions of heroic narration were firmly established in western and northern Europe. Although there are regional, linguistic and formal differences, one can observe a number of similarities. We are dealing with oral literature disseminating a range of themes that are shared by narratives in most parts of the continent. In all European regions, this tradition of heroic narration was influenced by contact with Christianity. Similar processes of adaptation and transformation can be found in most early European vernacular narrative.

With increasing specialisation of individual academic disciplines, interdisciplinary dialogue has become increasingly difficult, and our purpose was to renew this dialogue. At the conference in Santiago de Compostela, held in medieval surroundings, papers were presented on narratological as well as cultural and anthropological themes. Some papers dealt with rhetorical and stylistic aspects of heroic poetry, while others focussed on more general poetic themes. All the major works of the period were discussed (*Beowulf*, the *Hildebrandslied*, *Waltharius*, *Nibelungenlied*), but also more marginal literary works like *Svipdagsmál* or others often not considered as belonging to this tradition, like *Heliand*. We are very grateful to the participants for submitting their papers, and we thank the editors of the *Ergänzungsbände zum Reallexikon der Germanischen Altertumskunde* for accepting this volume.

Finally we are indebted to many individuals. We thank Selvi Demir (University of Siegen), Anne Hofmann (University of München) and Jeffrey Love (Arnamagnæan Institute Copenhagen) for their help in questions of translation. For his critical comments we are especially indebted to Thomas LaPresti (Universität Siegen). We thank Diana Steegers and Julia Stiebritz for their help with reading the manuscripts. And we are grateful to Monika Traut for her skill and forbearance in preparing this book.

Santiago and Siegen, June 2013

Victor Millet and Heike Sahm



# Table of Contents

Preface — V

Introduction/Einleitung — 1

Roberta Frank

**Conversational Skills for Heroes — 19**

Jennifer Neville

**Redeeming Beowulf. The Heroic Idiom as Marker of Quality  
in Old English Poetry — 45**

Diana Whaley

**The Fury of the Northmen and the Poetics of Violence — 71**

Heike Sahm

**Fate and God, Gallows and Cross, Sword and Spear. The Variation  
of Counterconcepts as Part of the Poetic Diction in the Old Saxon *Heliand* — 95**

Hildegard L. C. Tristram

**Negotiating Heroism and Humour in the *Cattle-Raid of Cooley*  
(*Táin Bó Cuailnge*) — 113**

Matthias Teichert

**Der monströse Heros oder Wenn der ungeheure Held zum Ungeheuer wird.  
Zur Rezeptionsgeschichte des Figuren-Typus ‚Drachenkämpfer‘ in der  
altnordischen und altenglischen Literatur — 143**

Udo Friedrich

**Held und Narrativ. Zur narrativen Funktion des Heros in der  
mittelalterlichen Literatur — 175**

Torfi Tulinius

**Deconstructing Snorri. Narrative Structure and Heroism in *Eyrbyggja saga* — 195**

Hartmut Bleumer

**Zwischen Hildebrand und Hadubrand. Held und Zeit im *Hildebrandslied* — 209**

Victor Millet

**Deconstructing the Hero in Early Medieval Heroic Poetry — 229**

Marianne Ailes

**Giving and Receiving. The Integrity of the Hero in the Earliest  
*Chansons de geste* — 241**

Anna Mühlherr

**Helden und Schwerter. Durchschlagkraft und *agency* in heldenepischem  
Zusammenhang — 259**

Wolfgang Haubrichs

**Die ‚Erzählung des Helden‘ in narrativen Passagen der *Historia Langobardorum*  
des Paulus Diaconus — 277**

Wilhelm Heizmann

**Die mythische Vorgeschichte des Nibelungenhorts — 305**

Ernst Hellgardt

**Christus und andere Helden. Bemerkungen zu einigen altenglischen  
Gedichten — 339**

Harald Haferland

**Christus als Lichtbringer und Held. Polarität im *Heliand* und in zeitgenössischen  
Bildzeugnissen — 361**

Bernd Bastert

**Fremde Helden? Narrative Transcodierung und Konnexion des *Nibelungenlieds*  
im mittelniederländischen *Nevelingenlied* — 385**

Joseph Harris

***Svipdagsmál*: Gender, Genre, and Reconstruction — 403**

**Index — 447**



# The European Heroic Epic

The development of vernacular literatures in the European Early Middle Ages constitutes an outstanding cultural phenomenon. Although this process did not take place simultaneously in the different linguistic areas and political entities of central, Northern and Western Europe, comparable foundations and possible paths of evolution between them exist. There is little doubt that one of the most relevant characteristics of this development is the fact that in all areas a pre-Christian narrative tradition of heroic tales, supported primarily by the aristocracy, was transferred into literacy, which was in the hands of Christian clerics. The oral and traditional literature of older times, based on a common repertoire of stories and on an intensive cultural exchange between courts, soon came into contact with Christianity and with literary and artistic techniques, materials and practices of Roman late Antiquity transmitted primarily through monastic communities. Encounters between these two disparate cultural traditions, coupled with similar social situations throughout the various European kingdoms, resulted in transformations of those pre-literary traditions, and similar techniques of narrative adaptation can be identified among them.

Comparative studies of heroic literary genres in Medieval Europe have diminished over the past decades. Apart from intense Viking-age studies, which embrace both Old English and Scandinavian literature, there has been little exchange between the disciplines. The progressive specialization of academic fields over the last half-century and the critique of older methodologies have hindered a continuous scientific dialogue beyond the borders of each individual area. The founding works of JOSEPH BÉDIER, HECTOR M. CHADWICK, RAMÓN MENÉNDEZ PIDAL and ANDREAS HEUSLER, among others, are still a matter of discussion, but they no longer enjoy a general following. Debates concerning the origins of vernacular heroic poetry in the Germanic and Romance literatures have little relation to one another, though there seem to be obvious correlations in origins, rhetorical and narrative techniques of *réécriture*, transmission and transformation of heroic *topoi*. For decades there has been little exchange between Old High German/Old Saxon and Old Norse studies about the beginnings of Early Medieval court literature, and, to take a more specific example, studies on the Anglo-Saxon *Beowulf* and the Old Saxon *Heliand* have until 2000 for many decades not taken each other into account, even though the two texts have much in common. The present volume joins other recent works of scholarship which have once again taken up an interdisciplinary approach to the study of European heroic epics of the Early Middle Ages (e.g. Bandle/Glauser/Gropper 2004; Heizmann 2009).

This volume represents the proceedings of a conference in which numerous contributors employed diverse methodologies to stimulate inquiry into the possibilities for heroic narration in Early Medieval Europe. Using narratological, literary-aesthetic and cultural-anthropological methodologies as starting points, participants debated the question of how the transmitted evidence for heroic poetry could be understood in the tension between genre-specific features and individual witnesses of vernacular (Germanic, Romance and Celtic) and Latin texts. The entire range of textual genres was discussed: skaldic poetry and epics, chronicles and verse. Well-known texts, with few exceptions, were also represented; beside ‘classics’ such as *Beowulf*, *Chanson de Roland*, *Cú Chulainn*, *Heliand*, the *Edda* and the *Nibelungenlied* were texts which have hitherto been less central for comparative studies, such as *Eyrbyggja saga* and *Svipdagsmál*. Some contributions investigated opportunities to increase our understanding and comprehension of the early heroic sagas through comparisons with iconographic evidence. This perspective was represented less strongly than anticipated due to last-minute cancellations.

Naturally the avenues of inquiry within each literary tradition and within each discipline can only be discussed in general terms in the entries presented here. Nevertheless, the volume reflects the breadth of the topic and offers a series of opportunities for further discussion. Individual case studies demonstrate how genres have taken on different priorities within the conceptual triangle of myth, legend and history. However, in the case of sagas and historiography, they could lead in the same direction, namely the historicizing and rationalization of the heroic substrate (cf. Schultz-Balluff forthc.).

Furthermore, we have no basis of comparison for vernacular poetics during the oral period. Contributions to this topic reveal that concurrences between narrative and presentation techniques reach far beyond a common pool of formulae and alliteration. Foremost among many questions of literary aesthetics is the usage of metaphor in epic and verse. Comparative investigations on how this device was pursued within each vernacular tradition would be particularly fruitful.

The question of which systems of values were brought into the texts is discussed extensively in this volume. A plethora of strategies is revealed concerning the struggle between modernization and archaization: Contemporary concerns, such as reciprocity in gift-giving, or the relationships between characters, such as the hero and the collective, run through the majority of texts. The question of whether heroic standards are still valid, whether they should be ascribed to an archaic past and therefore left distant or whether they are exemplary and reflect current problems from the time in which they were written, is constantly reevaluated. Anglo-Saxon and Old Saxon religious texts confront us with the question of how to interpret the tension between Christian exposition and heroic diction: Was the heroic content marginalized or propagated? Finally, the question of the conception of a hero, its exemplarity or its excessiveness, is discussed in most of the contributions. They paint a picture of an heroic figure for whom the heroic features of solitude, *furor* and monstrosity were con-

stantly being rearranged and reassessed. In particular the death scene in the texts, as shown in the contributions here, is often reformulated in such a way that both narrators and characters reflect current norms.

## The Contributions to this Volume

The contributions collected in this volume are arranged according to five themes (Rhetoric and Poetics, Narrative, Myth and History, Accommodation and Reception), though they certainly intersect with one another at numerous points. Individual works which treat the question of vernacular Rhetoric and Poetics form the beginning of the volume. These contributions demonstrate that the comparatively small corpus of early medieval literature in Old High German, Old Saxon, Old English, Celtic and Old Norse still display a wealth of variety in association with the poetic heroic tradition. Heroic diction is selectively adapted, metaphorized, ironized and integrated into a Christian vocabulary. It is worth noting that the analyses collected here begin with ambiguous assertions in the texts which may only be interpreted through the media of florid language, manifold variation, indirect speech or the reservations in explicit commentaries of the described events and figures. By means of these techniques in vernacular poetry, the ubiquitous violence in heroic poems can be praised or criticized, played down or given aesthetic distance. Ultimately it is still too early to generate a nuanced explanation of early medieval poetics and rhetoric and its relationship to the Latinate tradition, but these articles indicate that comparative historical-philological investigations into vernacular texts remain necessary.

ROBERTA FRANK devotes her entry on *Conversational Skills for Heroes* to the analysis of *litotic style* in the relations between character dialogue and narrator commentary in Old Norse, Old English, Old Saxon and Old High German poetry. She observes that the heroes utilize unexpected communication principles. Narrators, such as the one in *Beowulf*, stress that only the best of the best is being reported. Meanwhile, the heroes are reserved in their self-appraisals. Through the use of *litotes*, *negatio contrarii*, silence concerning the circumstances and events or the formulation of dim indications, the hero proves himself to be an expert in clouded poetics. Within this context, FRANK discusses the question of whether speech in *Beowulf*, (e.g. Hrothgar's speeches), is formulated to 'historicize', approaching the Old Norse tradition, in order to designate some heroes as witnesses of an heroic past with their spoken words.

JENNIFER NEVILLE counters the widely held supposition that heroism is criticized through the introduction of comic elements in the heroic diction of Anglo-Saxon texts in her article, *Redeeming Beowulf. The Heroic Idiom as Marker of Quality in Old English Poetry*. In her analysis of comical textual passages in *Judith*, *Battle of Maldon*, *Riddle 51*, *Andreas* and *Beowulf*, NEVILLE comes to the conclusion that the critique embedded in the texts is aimed not at heroism itself, but rather those who do not live up to

heroic expectations. Interestingly, requirements and expectations are not formulated on the basis of Christian tenets, but rather through the precisely calculated usage of heroic diction. In her critique of the term ‘mock heroic’, NEVILLE is able to identify at which level the heroic diction has been applied (ironic, metaphorical, affirmative, polyphonic) in order to judge the narrated events.

DIANA WHALEY investigates the portrayal of war and warriors in skaldic poetry of the Viking Age (10<sup>th</sup>/11<sup>th</sup> centuries) in her article *The Fury of the Northmen and the Poetics of Violence*. These texts serve to glorify violence. According to WHALEY, however, one must not overlook that the specific poetics of violence only vaguely convey the experience of violence. Alliterative metre and diction, the colourful language of the *heiti* and kennings, as well as silence concerning certain content, lead to a stylized depiction of war which creates an aesthetic distance to the violence. With regards to the *furor* typical of heroes, the texts differentiate between righteous fury instigated by the experience of unrighteousness or injustice and rage as a stereotypical attribute ascribed to heroes. Within the context of skaldic poetry one can locate but few explicit criticisms of violence; affirmations of such behaviour outweigh them by far.

HEIKE SAHM takes up the discussion of ‘Germanic’ remnants in the Old Saxon *Heliand* and suggests that the so-called ‘accommodation’ was not founded on different concepts of reception (a quasi-pagan audience) or production (composers with a repertoire of formulae). Instead, the poetics of the *Heliand*, where the heroic diction is embedded within a composite or varying framework, a confrontation of expressions at different registers occurs, from the biblical lexicon and the traditional poetic language, aimed at aesthetic effect. The *Heliand* author manipulates the content with imprecision: the variation of dragon ship and boat, a spear with the cross, et al. This imprecision seems secondary to the goal of intertwining various dictions. The discussion ties in with other articles in this section which discuss deliberate imprecision within vernacular poetic traditions.

HILDEGARD L.C. TRISTRAM places the Irish epic *Táin Bó Cuailgne* at the center of her model and concentrates on episodes in the epic where narrative scenes include comedy to put distance between heroism and violence. TRISTRAM states that the scenes which depict Cú Chulainn’s outrageous excess move from ironic or scatological macabre, absurd or burlesque content, into the grotesque. In order to explain this unexpected comedy in vernacular epics, TRISTRAM discusses three different possibilities. First she considers whether this comedy might be an attribute of the vernacular narrative tradition, whether it might follow a tradition of antique heroic parody, or, finally, whether the comedy acts as an intended distancing effect of heroic war propaganda.

MATTHIAS TEICHERT describes the ‘dragonslayer’ character type in Old Norse and Old English literature in his paper *Der monströse Heros oder Wenn der ungeheure Held zum Ungeheuer wird. Zur Rezeptionsgeschichte des Figuren-Typus ‘Drachenkämpfer’ in der altmodischen und altenglischen Literatur*. He works from the premise that heroes are part culture and part nature and that they are situated equally within the world

of humans and within the wilderness, the world of dragons. Using the examples of Sigurðr, Sigmundr, Beowulf and Sigemund and Ragnar loðbrók, TEICHERT defines how properties and characteristics attributed to dragons are carried over to heroes and make them appear as monstrous beings. A similarity between literary depictions and kennings in the context of the fight between Sigurðr and Fáfnir on the one hand and Thor and the Midgard serpent on the other furnishes evidence of the heroes' potential for physical (and mental?) metamorphosis.

Essays concerned with the formation of the heroic narrative form the second focus of this volume. From sample texts in vernacular and Latinate traditions emerges a series of possibilities for handling the basic structure of an heroic narrative: deconstruction, integration, transformation, satirization and negation of the heroic are discussed within the individual contributions. In part they deal with the distinctions from courtly romance, while others work to validate different heroic types in the Romance and Germanic, Latin and Celtic literatures of the early Middle Ages. They also outline how they differ from ancient and modern heroic narratives.

The essays focused on individual case studies are prefaced by a more comprehensive article by UDO FRIEDRICH in which he attempts to ascertain the general features of the heroic narrative. In connection with research on narratology, FRIEDRICH delineates the boundaries for a discussion of the heroic narrative primarily through generic examples. The creation of meaning within the texts does not run first and foremost according to a generic pattern, but rather the experiences of the aristocratic warrior class are structured and made meaningful through the narrative formats of historiography and heroic epic. This means that their meaning also depends upon culturally specific values, which can always be revised through the resequencing and recombination of narrative cores. FRIEDRICH falls back upon the examples of Wolfgang Müller-Funk for large (genealogy and conquest), middle (exile and return, betrayal and revenge, loyalty and sacrifice, the heroic death of the *iuvenis*) and small (duels in all possible substitutions and combinations) narratives in the heroic epic.

TORFI TULINIUS begins the case studies with his article, *Deconstructing Snorri: Narrative Structure and Heroism in 'Eyrbyggja saga'*. Through the relationship between saga and history in *Eyrbyggja saga*, he sees current events of the thirteenth century, when the saga was written, projected into the past. The question is how one can consolidate power as a chieftain, and this question is not developed solely through the depiction of the heroic life of the protagonist, Snorri, but rather through an expansion of the cast which can be described by using GREIMAS' theory of actants. The semantic element of fatherhood is brought in four times, and through the presence of his dead father, the hero is brought into a system which FREUD would describe as an oedipal construct. The meandering structure of the saga, which often departs from retracing the life of the hero, has an impact on the presentation of heroism. The authority of the chieftain class is put into question for its 'paternal inheritance'.

For HARMUT BLEUMER the specific form of time modeling is the key to meaning in the Old High German *Hildebrandslied*. As a witness to the conversion from orality to

written tradition, the text can be interpreted in terms of time configuration, wherein father and son belong to different time periods. No resolution other than war is possible, because a tension between narrative and non-narrative semantics has been constructed between father and son, and a mutual understanding of applied signs and symbols is therefore excluded. The paradoxical textual combination cannot be attributed to a confrontation between knowing and unknowing, but rather the 'aporia of time' which feeds into genealogical catastrophe.

VICTOR MILLET likewise considers the conditions surrounding the process of writing down heroic narratives during the early Middle Ages in his essay *Deconstructing the Hero in Early Medieval Heroic Poetry*. MILLET agrees with the central tenet of Walter Haug's theory that increasing reflection on the formerly oral schemata and their availability for new meanings was solidified during the transition from orality to writing. Drawing on *Waltharius* and its parodic elements, MILLET shows how the narrator develops a rhetorical strategy advancing the deconstruction of his hero. MILLET extends his observations to *Beowulf* and the *Hildebrandslied* and points toward the deconstruction of the hero as a typical marker of heroic poetry during the transition from orality to writing.

In his book *The Medieval Warrior Aristocracy. Gifts, Violence, Performance and the Sacred* (2007), ANDREW COWELL examines to what extent heroic society is organized around the fundamental principle of reciprocity. Does the hero operate autonomously, or is he bound within the framework of a gift economy to his liege, his tribe, his retinue and God? According to COWELL, one example is the *Chanson de Roland*, whose protagonist, Roland, values his own 'integrity', his autonomy as a hero, more than his duty toward his king and paladin. In her essay *The Integrity of the Hero in the Earliest Chansons de Geste*, MARIANNE AILES elaborates on this idea by demonstrating that even apparent exceptions, such as Roland or Vivian, who initially refuse the acceptance of gifts, remain as heroes bound within the economy of reciprocity. Roland blows his horn in the *Chanson de Roland* when it is certain that he will meet his death, and so that he will have given his life for God and Charlemagne. By blowing his horn he obliges Charlemagne to give a gift in return: the vengeance of a leader for the death of his people. A similar scenario occurs in the case of the dying *iuvenis*, Vivian, in the *Chanson de Guillaume*: the reciprocal gift as revenge for his death. Even an ambiguous text such as *Gormond et Isembart* operates according to this principle.

ANNA MÜHLHERR also reaches back to Cowell's theory in her article *Helden und Schwerter. Durchschlagkraft und agency in heldenepischem Zusammenhang*. She furthers the discussion by applying narratological methods and expands the character configuration of king and vassal to include a new element: the sword of the hero. On the basis of Old French texts and their Middle High German counterparts, and with the assistance of Latour's concept of 'agency', MÜHLHERR is able to demonstrate that the heroes Roland, Ganelon/Genelun and Guillaume/Willehalm are inseparable from their swords. In the parlance of Latour, they can be described as human-object hybrids.

Another focus of the volume, discussed continuously in the articles on heroic narrative in the previous section, constitutes essays engaging with the relationship between Myth, Legend and History in terms of Latin historical writing and the mythological prehistory.

WOLFGANG HAUBRICHS argues in his article *Die ‚Erzählung des Helden‘ in narrativen Passagen der ‚Historia Langobardorum‘ des Paulus Diaconus* that early medieval narratives are always narratives about heroes, even in Latin historiography. In the Chronicle of Paulus Diaconus he distinguishes between various levels of epic-heroic narrative. His ultimate aim was to rationalize and historicize myths, legends and the heroic oral transmission of the Langobards by integrating them into his chronicle.

WILHELM HEIZMANN explains why it is necessary to take into account non-written sources, in this case bracteates, when interpreting legendary knowledge in his article *Die mythische Vorgeschichte des Nibelungenhorts*. The pictorial evidence supports the conclusion that the mythical prehistory of the hoard was known throughout Scandinavia. An examination of the early medieval bracteates even suggests that knowledge of the myth was already developed in the sixth century during the *Völkerwanderung*. Written evidence cannot corroborate the early dating, but it can support the basic assumption that the Nordic transmission, unlike the German transmission, conveys the hoard's mythical prehistory. One can find hints about the myth inside kennings within the texts of the *Elder* and *Younger Edda* (e.g. 'Otter's ransom' as a kenning for 'treasure').

Two further articles revolve around the concept of 'accommodation'. This term was coined by JOHANNES RATHOFER in order to turn back the so-called *Germanisierungstheorie* ('Germanicizing Theory') in the nineteenth century. Rathofer argued that a certain accommodation, an adaptation of transmitted content to each new audience, is an expected strategy which can already be demonstrated in the New Testament. The question of how much adaptation is included in Old English or Old Saxon religious texts for a quasi-pagan public through the absorption of heroic poetic tradition has been addressed by researchers in a variety of ways. The ongoing dissonance on the topic is also reflected in some of the essays collected here. While SAHM sees the creative handling of stylistic features of heroic diction for the purpose of glorification by the *Heliand* author, HELLGARDT puts forth a critical view juxtaposed against the concept of accommodation with regards to the theme of fealty in Old English texts. The reinterpretation of the suffering, crucified Christ as the heroic, active Christ was already taken up in exegesis from late antiquity (and therefore not necessarily bound to missionary activities). Secondly, distinctions can be seen in the genre-specific epic-heroic terminology used in the Old English Guthlac texts. Whereas the verse in *Guthlac B* describes the death of the hero in epic-heroic style, the terminology of allegiance is absent from the *Prose Guthlac*. For HELLGARDT this is an undeniable indication that the concept of 'Gefolgschaft' (fealty) is a genuinely literary, or, more precisely, epic-heroic theme.

While ‘accommodation’ as a means for the transfer of epic-heroic content within religious texts is discussed in the essays by HELLGARDT and SAHM, HAFLERLAND sees an accommodation through the integration of indigenous paradigms in *Heliand* and *Christ and Satan*. Since the *Heliand* poet more strongly portrays the contrast between the light of heaven and the torments of hell as a result of one’s way of life than his sources, the *Heliand* poet could have relied on Paschasius Radpertus’ commentary on Matthew, while he simultaneously encountered contradictory ideas which were circulating orally. HAFLERLAND seeks to validate this conclusion with iconographic sources in which a stronger polarization between light and darkness has been applied for the purpose of achieving a more powerful effect through the use of this binary schema within the context of the Christian missions. At the same time HAFLERLAND claims that the text wishes to thematize ‘the emotional involvement of the individual warrior among the retainers’ by portraying Christ as a hero while dying.

A final emphasis lies on the question of the reception of epic-heroic texts during the late Middle Ages. BERND BASTERT investigates the Middle Dutch Nibelungen fragment from ca. 1280 in his essay *Fremde Helden? Transcodierung und Konnexion des Nibelungenliedes*. The various apparent methods of transcoding the *Nibelungenlied* into Middle Dutch resemble methods observed in research on the transmission of the *Chansons de geste* into Middle High German. By extension one can infer that the Middle Dutch fragment might be evidence for a transcoding event in which fundamental elements of heroic narrative, namely the legendary knowledge, is lacking. On the basis of these observations, BASTERT puts forward a new comparative investigation on the spread and knowledge of the Nibelung legend.

JOSEPH HARRIS engages with *Svipdagsmál* (Sv) in his article ‘*Svipdagsmál*: Gender, Genre, and Reconstruction and demonstrates that a ballad widely distributed in the region of Scandinavia is not dependent on Sv but rather that Sv and the ballad were created from a common source: an orally transmitted *fornaldarsaga* from the fourteenth century. With this approach, HARRIS revises the ‘history of the hero’ by incorporating gender and genre theories and ideas and intensive discussions from recent research. While researchers have hitherto viewed the recognizable mythological meanings of Sv as the ingredients of the Sv poet, HARRIS reaches a conclusion based on his considerations of the concept for fate, of the hero’s acquisition of a name and of the depiction of the hero’s initiation. He determines that the earlier model of *\*Svipdagssaga* was already constructed on a (perhaps unconsciously transmitted) myth and that the Sv author could have worked from this mythological core.

Heroic epic, so says FRIEDRICH, is, in terms of the narrative schema, thoroughly more modern than courtly romance, because the collapse of contingency is recounted. Even though the works discussed here are presented as archaic, or as containing archaic features, in relation to courtly culture around 1200, an area of research has been made accessible in the present articles in which many questions remain open.



## Europäische Heldenepik

Die Entstehung der volkssprachlichen Literaturen im europäischen Frühmittelalter ist ein bedeutender kultureller Prozess, der zwar in den verschiedenen Sprachräumen und politischen Gebieten mit leichter chronologischer Verschiebung stattfindet, der aber doch überall von vergleichbaren Voraussetzungen ausgeht und ähnliche Entwicklungen aufweist. Das wohl bedeutendste Charakteristikum ist, dass überall vorchristliche, heroische Erzähltraditionen der Adelsschichten in das von Christentum und klerikaler Gelehrsamkeit geprägte Medium der Schriftlichkeit überführt werden, dass gleichzeitig aber auch die christliche Literatur von Eigenheiten der heroischen Dichtung geprägt wird. Diese im Westen und Norden Europas spätestens im frühen Mittelalter etablierte volkssprachige, adlige Tradition heroischer Erzählungen weist zwar selbstverständlich regionale, sprachliche und formale Unterschiede auf, besitzt aber als mündliche Literatur und durch die Verbreitung der gleichen Stoffe eine Reihe von Gemeinsamkeiten, die sich auch in vergleichbaren Prozessen von Adaptation und Transformation widerspiegeln.

Obwohl diese gemeinsamen Merkmale eine vergleichende Betrachtung lohnend erscheinen lassen, hat es in den letzten Jahrzehnten nur wenig interdisziplinäre Forschung zur heroischen Literatur des europäischen Frühmittelalters gegeben. Sieht man von Studien zur Literatur des Wikinger-Zeitalters ab, in die ohnehin altenglische und skandinavische Literatur einbezogen werden, so hat die fortschreitende Spezialisierung der Fachdisziplinen einen solchen Austausch offensichtlich erschwert, haben die grundlegenden Arbeiten von Joseph Bédier, RAMÓN MENÉNDEZ PIDAL, ANDREAS HEUSLER oder HECTOR M. CHADWICK aus der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts (vgl. Bédier 1926–1929, Chadwick 1912, Heusler 1941, Menéndez Pidal 1910) kaum Nachfolger gefunden. Dies zeigt sich zum Beispiel am Vergleich von *Heliand* und *Beowulf*: Die Ergebnisse der Untersuchungen zur Konzeption des altenglischen *Beowulf* werden von der Forschung zum altsächsischen *Heliand* nicht hinreichend zur Kenntnis genommen, obwohl sie doch eine Reihe von Gemeinsamkeiten aufweisen; umgekehrt wird der *Heliand* in der Diskussion zur altenglischen Dichtung kaum berücksichtigt. Der vorliegende Band soll dazu beitragen, diese Lücke zu schließen, und er nimmt andere Versuche der jüngeren Forschung auf, die interdisziplinäre Erforschung der europäischen Heldenepik des frühen Mittelalters wieder aufzunehmen (vgl. die Sammelbände Bandle/Glauser/Gropper 2004; Heizmann 2009).

Der Band versammelt im Anschluss an die ihm vorausgehende Tagung daher ein Spektrum von Beiträgen, die sich der Fragestellung nach den Möglichkeiten eines Erzählens vom Helden im frühmittelalterlichen Europa ganz unterschiedlich nähern. Auf der Grundlage narratologischer, literarästhetischer und kulturanthropologischer Fragestellungen wurde für volkssprachige (germanische, romanische und keltische) und lateinische Texte die Frage diskutiert, wie die überlieferten Zeugnisse heroischer Dichtkunst im Spannungsfeld von Typus und individuellem Zeugnis zu verstehen seien. Dabei wird das gesamte Gattungsspektrum diskutiert: die Skaldendichtung

und das Epos, die Chronik und das Lied. Auch sind die bekannten Texte fast ausnahmslos präsent: Neben ‚Klassikern‘ wie *Beowulf*, *Chanson de Roland*, *Cú Chulainn*, *Heliand*, *Edda* oder *Nibelungenlied* werden auch Texte einbezogen, die in vergleichenden Studien bislang nicht zentral präsent sind wie die *Eyrbyggja saga* oder den *Svipdagsmál*. Einige Beiträge fragen nach den Chancen, unsere Kenntnis und Deutung der frühen Heldensage durch die Einbeziehung von Bilddenkmälern zu vertiefen. Dieser Gesichtspunkt ist durch kurzfristige Absagen vor der Tagung weniger stark repräsentiert als erhofft.

Es versteht sich von selbst, dass die in den jeweiligen Philologien und Disziplinen aktuellen Fragestellungen in den hier präsentierten Beiträgen nur exemplarisch verhandelt werden können, gleichwohl spiegelt der Band die Breite des Themas wider und bietet eine Reihe von Anschlussmöglichkeiten für die weiterführende Diskussion. So zeigen die einzelnen Fallbeispiele auf, dass im Bezugsdreieck von Mythos, Sage und Geschichte in den Gattungen unterschiedliche Priorisierungen vorgenommen werden, die aber auch – etwa im Fall von Saga oder Historiographie – in dieselbe Richtung, nämlich die einer Historisierung und Rationalisierung des heroischen Substrats führen können (vgl. Schultz-Balluff i. Dr.). Ersichtlich ist ferner, dass die volkssprachige Poetik im Horizont der Vokalität noch nicht geschrieben ist. Denn die Beiträge zu diesem Thema lassen erkennen, dass Übereinstimmungen in Fragen der Erzähl- und Darstellungstechnik weit über ein gemeinsames Formelreservoir und den Stabreim hinausgehen. Hier erschiene neben allen anderen Fragen der Literarästhetik besonders eine vergleichende Untersuchung des Metapherngebrauchs in Epik und Lied der jeweiligen Volkssprachen weiterführend.

Im Band wird intensiv die Frage nach dem möglichen Wertehorizont diskutiert, der in die Texte eingeflossen ist. Dabei lässt sich eine Vielzahl unterschiedlicher Relationierungen im Spannungsfeld von Aktualisierung und Archaisierung erkennen: In den meisten Texten werden aktuelle Themen wie die Reziprozität von Gabe und Gegengabe oder Figurenkonstellationen wie Held und Kollektiv durchgespielt. Es wird also immer neu verhandelt, ob die heroischen Standards noch gelten, ob sie einer archaischen Vorzeit zugeschrieben und damit distanziert werden oder ob sie die Folie liefern, um die aktuellen Probleme in der Zeit der Niederschrift zu besprechen. Für geistliche ae. und as. Texte stellt sich schließlich die Frage, wie die Spannung zwischen christlicher Aussage und heroischer Diktion zu erklären ist: Werden die heroischen Inhalte distanziert oder propagiert? Und schließlich wird die Frage nach der Heldenkonzeption, seiner Exemplarität oder Exorbitanz, in den meisten Beiträgen mit angesprochen. Dabei zeichnen sich Heldenfiguren ab, für die die heroischen Merkmale der Einsamkeit, des *furor* oder der Ungeheuerlichkeit jeweils neu arrangiert und gewichtet werden. Gerade die Sterbeszene, so zeigen einige der hier präsentierten Beiträge, wird in den Texten oftmals als Situation ausgestaltet, in der die geltenden Normen durch Erzähler und Figuren reflektiert werden.

## Die Beiträge dieses Bandes

Die in diesem Band versammelten Beiträge sind fünf inhaltlichen Schwerpunkten (Rhetorik und Poetik, Narrative, Mythos und Geschichte, Akkomodation und Rezeption) zugeordnet, die sich freilich in Hinblick auf die angesprochenen Themen vielfach überschneiden. Den Anfang des Bandes bilden jene Arbeiten, die im Kern Fragen einer volkssprachigen Rhetorik und Poetik behandeln. Die Beiträge lassen erkennen, dass das verhältnismäßig schmale Corpus frühmittelalterlicher Literatur in althochdeutscher, altsächsischer, altenglischer, keltischer und altnordischer Sprache gleichwohl eine Vielzahl an Spielarten im Umgang mit der heroischen Dichtungstradition ausweist: Die heroische Diktion wird wahlweise adaptiert, metaphorisiert, ironisiert oder integriert in ein christliches Lexikon. Bemerkenswert ist, dass die hier versammelten Analysen auf eine gezielte Uneindeutigkeit der Textaussage abheben, die durch die bilderreiche Sprache, die vielfachen Variationen, die Indirektheit der Reden oder die Zurückhaltung in der expliziten Kommentierung der beschriebenen Ereignisse oder Figuren zustande kommt. Die omnipräsente Gewalt in heroischer Dichtung kann mittels dieser Techniken der volkssprachigen Poetik gepriesen oder kritisiert, heruntergespielt oder ästhetisch distanziert werden. Für ein Fazit ist es sicher zu früh, aber die Beiträge zeigen auf, dass gerade auch vergleichende historisch-philologische Untersuchungen an volkssprachigen Texten notwendig sind, um ein differenziertes Bild der frühmittelalterlichen Poetik und Rhetorik in ihrem Verhältnis zur lateinischen Tradition zu gewinnen.

ROBERTA FRANK widmet sich in ihrem Beitrag über *Conversational Skills for Heroes* der Analyse des *litotic style* im Spannungsfeld von Figurenrede und Erzählerkommentar in der altnordischen, altenglischen, altsächsischen und althochdeutschen Dichtung. Dabei wird erkennbar, dass die Helden nach unerwarteten Kommunikationsprinzipien handeln: Während der Erzähler, etwa des *Beowulf*, betont, dass hier vom Besten der Besten berichtet werde, verhalten sich die Helden in ihrer Selbsteinschätzung zurückhaltender: Im Gebrauch von *litotes*, der *negatio contrarii*, dem Verschweigen von Umständen und Ereignissen oder dem Formulieren von düsteren Andeutungen erweist sich der Held als Fachmann für eine Poetik der Unschärfe. FRANK diskutiert in diesem Zusammenhang zudem die Frage, ob im *Beowulf* die Rede etwa Hrothgars in ihrer Lautgestalt gezielt ‚historisiert‘, also dem Altnordischen angenähert werde, um einige Helden über ihre gesprochene Sprache als Zeugen einer heroischen Vergangenheit zu kennzeichnen.

JENNIFER NEVILLE richtet sich mit ihrem Beitrag *Redeeming Beowulf. The Heroic Idiom as Marker of Quality in Old English Poetry* gegen die verbreitete Einschätzung, durch den Einsatz von Komik in der heroischen Diktion altenglischer Texte werde das Heroische kritisiert. In der Analyse von komischen Textpassagen der *Judith*, *Battle of Maldon*, *Riddle 51*, *Andreas* und *Beowulf* kommt NEVILLE vielmehr zu dem Schluss, dass die in den Texten enthaltene Kritik sich nicht gegen das Heroische selbst richtet, sondern gegen diejenigen, die heroischen Erwartungen nicht genügen. Ansprüche

und Erwartungen aber werden in den Texten interessanterweise nicht auf der Grundlage christlicher Maßstäbe formuliert, sondern durch den jeweils genau kalkulierten Einsatz der heroischen Diktion. NEVILLE kann in der Kritik am Schlagwort *mock heroic* zeigen, in welcher Bandbreite die heroische Diktion eingesetzt wird (ironisch, metaphorisch, affirmativ, polyphon), um das erzählte Geschehen zu bewerten.

DIANA WHALEY untersucht in ihrem Beitrag zu *The Fury of the Northmen and the Poetics of Violence* die Darstellung von Krieg und Kriegern in der Skaldendichtung der Wikingerzeit (10./11. Jh.). Diese Texte dienen der Verherrlichung von Gewalt. Dabei sollte aber nach WHALEY nicht übersehen werden, dass die spezifische Poetik der Gewalt die Erfahrung von Gewalt nur sehr ungenau wiedergibt: Metrum und Diktion der Stabreimdichtung, die bilderreiche Sprache der *heiti* und Kenningar sowie das Verschweigen bestimmter Inhalte führen zu einer Stilisierung des Krieges, die Gewalt in ihrer Ästhetisierung zugleich distanziert. In Hinblick auf den heldentypischen *furor* unterscheiden die Texte zwischen dem gerechtfertigten Zorn, der auf die Erfahrung von Unrecht oder Ungerechtigkeit folgt, und jenem Zorn, der stereotyp als Eigenschaft von Helden angeführt wird. Für eine explizit formulierte Kritik an Gewalt lassen sich im skaldischen Kontext nur wenige Beispiele finden, der affirmative Charakter überwiegt bei weitem.

HEIKE SAHM nimmt in ihrem Beitrag die Diskussion um die ‚germanischen‘ Überreste im as. *Heliand* auf und schlägt vor, die sog. Akkomodation nicht auf der Grundlage von rezeptionsästhetischen (quasipaganes Publikum) oder produktionsästhetischen (Sänger mit Formelreservoir) Erwägungen zu begründen, sondern mit der Poetik des *Heliand*: Wo die heroische Diktion im Rahmen von Komposita oder Variationen im *Heliand* eingesetzt wird, da wird mit der Konfrontation von Ausdrücken aus unterschiedlichen Registern, aus dem biblischen Lexikon und der traditionellen Dichtersprache, auf eine ästhetische Wirkung abgezielt. Dass sich der *Heliand*-Autor durch die Variation des Drachenschiffes mit dem Boot, des Speeres mit dem Kreuz u.a.m. inhaltliche Ungenauigkeiten einhandelt, scheint gegenüber dem Ziel, unterschiedliche Diktionen zu verschränken, dann offensichtlich sekundär, ja fügt sich zu dem in den anderen Beiträgen dieses Abschnitts diskutierten Merkmal der gezielten begrifflichen Unschärfe in der volkssprachlichen Dichtungstradition.

HILDEGARD L.C. TRISTRAM stellt das irische Epos *Táin Bó Cuailgne* ins Zentrum ihrer Ausführungen und widmet sich dabei insbesondere jenen Episoden des Epos, die in ihrer Erzählhaltung eine Distanzierung von Gewalt und Heroentum durch Komik beinhalten. TRISTRAM konstatiert für diese Episoden eine ironische oder skatologisch makabere, eine absurde oder burleske Erzählhaltung, die in jenen Passagen, die Cú Chulainns sich selbst überbietende Exorbitanz darstellen, ins Groteske übergeht. Um diese im volkssprachigen Heldenepos dann doch überraschende Komik zu erklären, diskutiert TRISTRAM drei verschiedene Lösungsansätze. Sie erwägt zunächst, ob diese Komik als Eigentümlichkeit einer volkssprachigen Erzähltradition anzusprechen sei, ferner ob sie als Parodie des Heroischen an antike Traditionen anknüpfe oder schließ-

lich ob die Komik als gezielte Distanznahme von heroischer Kriegs-Propaganda anzusprechen sei.

MATTHIAS TEICHERT geht in seinem Papier *Der monströse Heros oder Wenn der ungeheure Held zum Ungeheuer wird. Zur Rezeptionsgeschichte des Figuren-Typus ‚Drachenkämpfer‘ in der altnordischen und altenglischen Literatur* von der Annahme aus, dass der Heros an Kultur und Natur teilhat, also gleichermaßen in der Welt der Menschen wie auch in der Welt der Drachen, der Wildnis, verortet ist. Am Beispiel von Sigurd, Sigmundr, Beowulf und Sigemund und Ragnar Iodbrok verdeutlicht TEICHERT, wie Attribute und Eigenschaften, die dem Drachen zugesprochen werden, auf den Heros übergehen und ihn als ein auch monströses Wesen erscheinen lassen. Eine Ähnlichkeit der Bezeichnungen und Kenningar im Rahmen des Kampfes zwischen Sigurd und Fafnir einerseits und Thor und der Midgardschlange andererseits belegt dieses Potential des Heros zu physischer (und psychischer?) Metamorphose.

Den zweiten Schwerpunkt dieses Bandes bilden jene Aufsätze, die sich mit der Ausbildung eines heroischen Narrativs befassen. An volkssprachigen und lateinischen Beispieltexten werden differenzierend eine Reihe von Möglichkeiten des Umgangs mit dem Grundmuster einer heroischen Erzählung herausgestellt: Dekonstruktion, Integration, Transformation, Komisierung und Negierung des Heroischen werden in den einzelnen Beiträgen zum Teil in Abgrenzung vom höfischen Roman, zum Teil im Nachweis unterschiedlicher Heldentypen in der romanischen oder germanischen, der lateinischen oder keltischen Literatur des frühen Mittelalters und schließlich teilweise auch in Abgrenzung von antiken und modernen Heldennarrativen beschrieben.

Die Aufsätze, die sich auf einzelne Fallbeispiele konzentrieren, werden durch einen übergreifenden Beitrag von UDO FRIEDRICH eingeleitet, in dem er die allgemeinen Merkmale des heroischen Narrativs zu fassen versucht. Im Anschluss an die narratologische Forschung macht FRIEDRICH die Grenzen einer Diskussion des heroischen Narrativs primär vom Gattungsmuster her deutlich. Denn die Sinnbildung der Texte laufe nicht in erster Linie über die Arbeit am Muster, sondern die Erfahrungen der aristokratischen Kriegergesellschaft werden über die narrative Formatierung in Historiographie und Heldenepik zuerst strukturiert und sinnhaft gemacht. Das bedeutet, dass ihre Sinnbildung auch an der Diskussion von kulturspezifischen Werten hängt, die durch die jeweils neue Anordnung und Kombination von Erzählkernen immer neu ausgehandelt werden kann. FRIEDRICH geht im Rückgriff auf Wolfgang Müller-Funk Beispiele für große (Genealogie und Eroberung), mittlere (Exil und Wiederkehr, Verrat und Rache, Treue und Opfer, der heroische Tod des *iuvenis*) und kleine (Zweikampf in all seinen Substitutions- und Kombinationsmöglichkeiten) Narrative in der Heldenepik durch.

TORFI TULINIUS leitet die Reihe der Fallbeispiele ein mit seinem Beitrag *Deconstructing Snorri. Narrative Structure and heroism in ‚Eyrbyggja saga‘*. Darin sieht er die Relation von Sage und Geschichte im Fall der *Eyrbyggja saga* dadurch bestimmt, dass die Wertediskussion des 13. Jahrhunderts, also der Zeit der Verschriftlichung

der Saga, auf die Vorzeit, von der hier erzählt wird, projiziert wird. Thema ist die Frage, wie man als chieftain Macht konsolidieren kann, und diese Frage wird nicht über die Schilderung des Heldenlebens des Protagonisten Snorri allein entwickelt, sondern über eine Erweiterung des Personals, die sich mit GREIMAS als Distribution von Aktantenrollen beschreiben lässt. Viermal wird das semantische Element der Vaterschaft eingebracht, und durch die Präsenz der toten Väter wird der Held in eine Konstellation gestellt, die sich mit FREUD als ödipale Konstellation verstehen lässt. Die mäandernde Struktur der Saga, die oft genug den Gang der Nachzeichnung des Heldenlebens verlässt, wirkt sich dann auf die Präsentation des Heroismus aus: Die Autorität der chieftain class wird in Frage gestellt durch „paternal inheritance“.

FÜR HARTMUT BLEUMER ist die spezifische Form der Zeitmodellierung der Schlüssel zur Deutung des ahd. *Hildebrandslieds*. Als Zeugnis des Übergangs von der Mündlichkeit zur Schriftlichkeit lasse sich der Text aufgrund einer Zeitkonfiguration verstehen, in der Vater und Sohn unterschiedlichen Zeitstufen angehören. Eine andere Lösung als der Kampf ist nicht möglich, weil im Gegenüber von Vater und Sohn eine Spannung zwischen narrativer und nicht-narrativer Semantik aufgebaut und ein wechselseitiges Verstehen verwendeter Symbole und Zeichen damit ausgeschlossen wird. Die paradoxe Konstellation im Text verdankt sich dann nicht der Konfrontation von Wissen und Nicht-Wissen, sondern der „Aporie der Zeit“, die in die genealogische Katastrophe einmündet.

VICTOR MILLET setzt bei seinen Überlegungen *Deconstructing the Hero in Early Medieval Heroic Poetry* ebenfalls bei der Frage nach den Bedingungen für die Verschriftlichung von Heldennarrativen im frühen Mittelalter an. Dabei schließt sich MILLET im Kern den Überlegungen Walter Haugs an, der am Übergang von der Mündlichkeit zur Schriftlichkeit die zunehmende Reflexion von ehemals mündlichen Schemata und ihre Verfügbarkeit für neue Sinnstiftungen festmacht. Ausgehend vom *Waltharius* und seinen parodistischen Elementen zeigt MILLET, wie der Erzähler eine narrative Strategie der fortschreitenden Dekonstruktion seines Helden entwickelt. MILLET weitet seine Beobachtungen auf den *Beowulf* und das *Hildebrandslied* aus und zielt darauf ab, die Dekonstruktion des Helden als typisches Merkmal von Heldendichtung im Übergang von der Mündlichkeit zur Schriftlichkeit zu erweisen.

In seinem 2007 erschienenen Buch *The Medieval Warrior Aristocracy. Gifts, Violence, Performance and the Sacred* diskutiert ANDREW COWELL die Frage, inwiefern die heroische Gesellschaft nach dem Grundprinzip der Reziprozität organisiert ist. Handelt der Held autonom, oder ist er im Rahmen der geltenden Gaben-Ökonomie gegenüber seinem Lehnsherrn, seiner Sippe, seinen Gefährten und Gott zum Handeln verpflichtet? Eines seiner Textbeispiele ist die *Chanson de Roland*, deren Protagonist Roland nach COWELL die eigene „integrity“, seine Autonomie als Held, höher gewichte als die Verpflichtungen gegenüber König und Paladinen. An diese Überlegungen schließt MARIANNE AILES in ihrem Beitrag *The Integrity of the Hero in the earliest Chansons de Geste* an, indem sie aufweist, dass selbst in scheinbaren Ausnahmefällen wie Roland oder Vivian, die zunächst einmal die Annahme von Gaben ver-

weigern, die Helden in die Ökonomie der Reziprozität eingebunden bleiben: Roland bläst in der *Chanson de Roland* sein Horn, als sicher ist, dass er den Tod finden wird, dass er also sein Leben für Gott bzw. Karl gegeben haben wird. Indem er nun das Horn bläst, verpflichtet er Karl zur Gegengabe, der Rache des Gefolgsherrn für den Tod seiner Leute. Im Fall des sterbenden *iuvenis* Vivian in der *Chanson de Guillaume* ist eine ähnliche Konstellation: die Gegengabe als Rache für seinen Tod, zu beobachten, und selbst ein ambivalenter Text wie *Gormond et Isembart* funktioniert nach diesem Prinzip.

Auch ANNA MÜHLHERR greift in ihrem Beitrag *Helden und Schwerter. Durchschlagkraft und agency in heldenepischem Zusammenhang* auf Cowells Überlegungen zurück, freilich indem sie narratologisch ansetzt und dessen Figurenkonstellation von König und Vasall um einen zusätzlichen Aktanten erweitert: das Schwert des Helden. Anhand von altfranzösischen Texten und deren mittelhochdeutschen Übertragungen kann MÜHLHERR im Rückgriff auf Latours Begriff der agency zeigen, dass die Helden Roland, Ganelon/Genelun, Guillaume/Willehalm und ihre Schwerter sich nicht auseinander dividieren lassen, sondern im Latourschen Sinne als Mensch-Ding-Hybride zu beschreiben sind.

Einen weiteren Schwerpunkt des Bandes, der im vorausgehenden Abschnitt zum Heldennarrativ fast kontinuierlich mit diskutiert wird, bilden jene Beiträge, die das Verhältnis von Mythos, Sage und Geschichte anhand von lateinischer Geschichtsschreibung und mythischer Vorgeschichte erörtern.

WOLFGANG HAUBRICHS argumentiert in seinem Beitrag *Die ‚Erzählung des Helden‘ in narrativen Passagen der ‚Historia Langobardorum‘ des Paulus Diaconus* damit, dass frühmittelalterliches Erzählen immer ein Erzählen von Helden sei, sogar in der lateinischen Historiographie. In der Chronik des Paulus Diaconus macht er unterschiedliche Abstufungen heldenepischen Erzählens aus, die letztlich darauf abzielen, Mythen, Legenden und die mündliche heroische Überlieferung der Langobarden durch die Integration in seine Chronik zu historisieren und zu rationalisieren.

WILHELM HEIZMANN erklärt in seinem Beitrag *Die mythische Vorgeschichte des Nibelungenhorts*, warum es notwendig ist, die nicht-schriftliche Überlieferung – in diesem Fall Brakteaten – in die Deutung von Sagenwissen mit einzubeziehen. Die Bildzeugnisse lassen den bemerkenswerten Schluss zu, dass die mythische Vorgeschichte des Horts bei allen Skandinaviern bekannt war, ja die Auswertung von frühmittelalterlichen Brakteaten legt sogar die Vermutung nahe, dass die Kenntnis des Mythos bereits im 6. Jahrhundert, also noch in der Völkerwanderungszeit ausgebildet worden war. Die schriftliche Überlieferung kann zwar nicht die frühe Datierung, wohl aber die grundsätzliche Erkenntnis stützen, dass die nordische Überlieferung, abweichend von der deutschen, eine mythische Vorgeschichte des Hortes erzählt. Denn in den Texten der *Älteren und Jüngeren Edda* finden sich in den Kenningar Hinweise auf den Mythos (z.B. Otterbuße als Kenning für ‚Schatz‘).

In zwei weiteren Beiträgen geht es zentral um das Konzept der Akkomodation. Diesen Terminus hatte JOHANNES RATHOFER geprägt, um eine Abkehr von der sog.

Germanisierungsthese des 19. Jahrhunderts zu erreichen. RATHOFER argumentierte so, dass eine gewisse Akkomodation, also Anpassung der vermittelten Inhalte an das jeweilige Zielpublikum eine erwartbare Strategie sei, die schon im Neuen Testament selbst nachgewiesen werden könne. Die Frage danach, wie viel Anpassung an ein quasipaganes Publikum durch die Übernahme der heroischen Dichtungstradition in ae. oder as. geistlichen Texten enthalten sei, wird in der Forschung sehr unterschiedlich beantwortet, und dieser anhaltende Dissens spiegelt sich auch in einigen der hier versammelten Beiträge. Während SAHM den kreativen Umgang des *Heliand*-Autors mit den stilistischen Merkmalen der heroischen Diktion gezielt in den Dienst der preisenden Absicht des Textes gestellt sieht, macht HELLGARDT seine kritische Auseinandersetzung mit dem Konzept der Akkomodation am Thema der Gefolgschaft in ae. Texten fest: Zum einen sei bereits in der spätantiken Exegese die Umdeutung des leidenden Gekreuzigten zu einem heldenhaft agierenden Christus vorgenommen (und also nicht notwendig an den Kontext der Mission gebunden), zum anderen erweise sich am Unterschied zwischen den ae. Guthlac-Texten die Gattungsgebundenheit heldenepischer Terminologie. Wo die Verse des *Guthlac B* den Tod des Helden im heldenepischen Stil beschrieben, da ist in der Guthlac-Prosa die Terminologie des Gefolgschaftswesens nicht vorhanden, für HELLGARDT ein untrügliches Indiz dafür, dass das Konzept der ‚Gefolgschaft‘ ein genuin literarisches, genauer gesagt: heldenepisches Thema ist.

Während in den Ausführungen von HELLGARDT und SAHM eine ‚Akkomodation‘ als Übernahme heldenepischer Darstellungsmittel für einen geistlichen Text allenfalls zu fassen ist, da sieht HAERLAND eine solche Akkomodation durch die Integration von indigenen Denkmustern in den *Heliand* und den *Christ und Satan* geleistet. Indem der *Heliand*-Dichter Himmelslicht und Höllenzwang als kontrastierende Ergebnisse der Lebensführung stärker als seine Quelle herausstelle, habe sich der *Heliand*-Dichter einerseits auf den Matthäus-Kommentar des Paschasius Radpertus stützen können, er komme aber andererseits zugleich einem oralen Denken in Gegensatzpaaren entgegen. Dieses Ergebnis sieht HAERLAND durch Bildquellen bestätigt, in denen die stärkere Polarisierung von Licht und Dunkel gleichfalls zu dem Zweck eingesetzt werde, mit diesem binären Schematismus im Kontext der Mission einer stärkeren Wirkung zu erzielen. Und zugleich verweist HAERLAND darauf, dass der Text die „emotionale Einbindung des einzelnen Kriegers in den Gefolgschaftsverband“ thematisieren wolle, indem er Christus im Sterben ‚als Held‘ darstelle.

Ein letzter Schwerpunkt liegt auf der Frage nach der Rezeption heldenepischer Texte im späten Mittelalter. BERND BASTERT untersucht in seinem Beitrag *Fremde Helden? Transcodierung und Konnexion des ‚Nibelungenliedes‘* das um 1280 entstandene mittelniederländische Nibelungenliedfragment. Die daran ersichtlichen unterschiedlichen Verfahren der Transcodierung des Nibelungenliedes ins Mittelniederländische gleichen jenen Verfahren, die in der Forschung für die Übertragung der *Chansons de geste* ins Mittelhochdeutsche beobachtet worden sind. Demnach könnte es sich bei dem mnl. Fragment um das Zeugnis eines Transcodierungsprozesses



ses handeln, bei dem die konstitutive Grundlage heroischen Erzählens, nämlich das identische Sagenwissen, fehlt. BASTERT fordert auf der Grundlage dieser Beobachtungen eine neue komparatistische Untersuchung zu Verbreitung und Kenntnis der Nibelungensage.

JOSEPH HARRIS befasst sich in seinem Beitrag ‚*Svipdagsmál*‘: *Gender, Genre, and Reconstruction* mit den *Svipdagsmál* (Sv) und weist nach, dass eine im skandinavischen Raum reich überlieferte Ballade nicht von den Sv abhängig ist, sondern dass Sv und Ballade aus einer gemeinsamen Quelle schöpfen, einer mündlich tradierten *fornaldarsaga* des 14. Jahrhunderts. HARRIS rekonstruiert auf dieser Grundlage die ‚Geschichte des Helden‘ neu, die er dann von gender- und gattungstheoretischen Überlegungen und in intensiver Diskussion der jüngeren Forschung neu deutet. Während die Forschung die in den Sv erkennbare mythologische Deutung bislang als Zutat des Sv-Poeten betrachtet, kommt Harris auf der Grundlage von Überlegungen zum Schicksalsbegriff, zum Namenerwerb des Helden und zur Ausgestaltung der Initiation des Helden zu dem Schluss, dass bereits die Vorlage \**Svipdagssaga* auf einen (wenn auch unbewusst überlieferten) Mythos aufbaut und der Sv-Autor bei seiner Bearbeitung an diesen mythischen Kern anschließen konnte.

Heldenepik, so formuliert FRIEDRICH, ist vom Erzählschema her durchaus moderner als der höfische Roman, weil der Einbruch von Kontingenz erzählt wird. Auch wenn sie gegenüber der höfischen Kultur um 1200 archaisch erscheint oder archaisierend dargeboten wird, erschließt sich mit den hier präsentierten Beiträgen ein Forschungsgebiet, in dem viele Fragen offen sind.

## Bibliography/Bibliografie

*Analecta septentrionalia: Beiträge zur nordgermanischen Kultur- und Literaturgeschichte.*

Ed. Heizmann, Wilhelm (2009) Berlin usw. (Ergänzungsbände zum Reallexikon der Germanischen Altertumskunde 65).

Bédier, Joseph (1926–1929): *Les légendes épiques. Recherches sur la formation des chansons de geste*, 3<sup>e</sup> ed., Paris.

Chadwick, Hector Munro (1912): *The Heroic Age*. Cambridge.

Cowell, Andrew (2007): *The Medieval Warrior Aristocracy. Gifts, Violence, Performance and the Sacred*. Woodbridge.

Heusler, Andreas (1941): *Die altgermanische Dichtung*, 2., neu bearb. und vermehrte Ausg., Potsdam.

Latour, Bruno (1994): *Wir sind nie modern gewesen. Versuch einer symmetrischen Anthropologie*. Berlin.

Menéndez Pidal, Ramón (1910): *L'Épopée castillane à travers la littérature espagnole*, trad. de Henri Mérimée. Paris.

Rathofer, Johannes (1962): *Der Heliand. Theologischer Sinn als tektonische Form. Vorbereitung und Grundlegung einer Interpretation* (Niederdeutsche Studien 9). Köln/Graz.

Schultz-Balluff, Simone (2014, i.Dr.): *Heldensage – Heldendichtung – Heldenepik. Theorien zu ihrer Entstehung und Entwicklung*. Frankfurt a.M. usw. (Dokumentation Germanistischer Forschung 8).

*Verschränkung der Kulturen: der Sprach- und Literaturaustausch zwischen Skandinavien und den deutschsprachigen Ländern.* Zum 65. Geburtstag von Hans-Peter Naumann. Ed. Bandle, Oskar/Glauser, Jürg/Gropper, Stefanie (2004). Tübingen (Beiträge zur nordischen Philologie 37).

Roberta Frank

## Conversational Skills for Heroes

**Abstract:** Die Helden der stabreimenden Dichtung drücken sich anders aus als die Helden Homers. Nach Klarheit und Genauigkeit, nach emotionaler Ausdruckskraft und Mitteilsamkeit eines Achilles oder Hektor, einer Helena oder Hekuba wird man hier vergeblich suchen. Die Helden des Nordens bleiben lieber unbestimmt. So ist zum Beispiel Sigferths Warnung an seinen jungen Kontrahenten, dass der Tod vor der Tür stehe: „Whichever [of two] you yourself desire to seek from me is decreed for you right here“ ausgesprochen umständlich und obendrein beleidigend. Diese indirekte Ausdrucksweise soll dabei Stärke und Selbstbewusstsein anzeigen, sicherlich nicht Verzagtheit. Wenn die Helden der nordischen Dichtungen miteinander reden, ist ihre Intention zumeist klug getarnt, ja fast verborgen unter einer Flut von Komplimenten, Negationen, Minimalismus, Zurückhaltung und Höflichkeit. Das Einhalten solcher Prinzipien erscheint wichtiger als die Mitteilung von Fakten. Was wir als moderne Prinzipien der Gesprächsführung schätzen: Relevanz, Offenheit, Aufrichtigkeit, logische Vollständigkeit, hinreichende Klarheit, die Maxime des Informativen hat in der Stabreimdichtung des frühen Mittelalters keine Geltung. Dies soll an den Texten unter den folgenden sechs Stichpunkten herausgearbeitet werden: heroische Zurückhaltung, Superlative und die Höflichkeit des Nordens, Negation und Diminution, the „grinning gap“, der Dichter als Ventriloquist und die Reden der oral poetry.

## Introduction

The heroes of early Germanic alliterative poetry do not speak as their Homeric counterparts do. The bright clarity and exactitude, the emotional expressiveness and expansiveness of an Achilles or Hector, a Helen or Hekabe, are absent. In their place, vagueness reigns, sentences softened and clogged with adjectival and adverbial emollients. Northern heroes seem allergic to boorish directness; they recoil from saying the obvious. Sigferth's way of warning his young opponent that death in battle will be his fate – “Whichever [of two] you yourself desire to seek from me is decreed for you right here” (*Finn* 26–27)<sup>1</sup> – is a distinctly roundabout threat. Northern indirection tends to signal, as here, strength and awareness, not lily-livered trepidation.

---

<sup>1</sup> With the exception of *Klaeber's Beowulf* (KI 4), (Fulk et al. 2008), which also includes the *Hildebrandslied*, *Finnsburh Fragment*, and *Waldere*, Old English citations, short titles, and systems of refe-

Early medieval rhetorical treatises sorted verse narratives into kinds according to who gets to talk: the poet only, his characters only, or a 'mixed' type in which both poet and characters discourse in their own voices, as in the *Iliad*, *Odyssey*, *Aeneid*, and, Bede adds, "in Holy Scripture, the story of the blessed Job".<sup>2</sup> About half the *Iliad* (697 speeches) and two-thirds of the *Odyssey* (672 speeches) consist of direct discourse, three-quarters of which assume the form of dialogue (Beck 2005, p. 1f.). Speeches occupy half the *Aeneid* (about the same proportion as in the western and crime novels of Elmore Leonard), but barely one-quarter of them elicit a reply (Highet 1972, p. 19; Laird 1999, p. 183).<sup>3</sup> (Aeneas's account of the sack of Troy takes up two full books, one-sixth of the entire epic.) Of the forty separate speeches in *Beowulf* (1300 lines or almost 40% of the poem), two-thirds either elicit a response or are themselves responding to an earlier speech.<sup>4</sup> *The Battle of Maldon*, *Waldere*, and the *Finnsburh Fragment* are dialogue-rich, as is the *Waltharius*. A strained conversation between father and son dominates the *Hildebrandslied*. Lawman's alliterative *Brut* has far more speech than its Anglo-Norman source (Cannon 2004, p. 55f.; Le Saux 1989, p. 14–58). Skaldic poems in eddic meter such as *Eiríksmál* and *Hákonarmál* revel in dialogue, as do some of the heroic narratives in the *Poetic Edda*: between a third and a half of *Hamðismál*, *Atlamál*, and *Atlakviða* are in direct speech, as are almost all the stanzas of *Helgakviða Hundingsbana II* and *Helgakviða Hjörvarðsson*.<sup>5</sup> Passages devoted to conversation are greatly amplified from their sources in Old English poetic saint's lives (more than 60% of *Juliana* takes the form of direct speech), but the ostentatious self-restraint and down-toners that are the hallmark of heroic style are largely if not completely absent.

When heroes of northern legend converse, what they mean is sometimes cunningly camouflaged, half-hidden within a flow of compliments, negations, weasel words, and stray observations. Dignity, emotional minimalism, restraint, civility, even stealthy one-upmanship seem more important than communicating facts. The hero's urbane detachment and politeness signal good breeding, not effeteness or

---

rence are those used by the *Dictionary of Old English* and are available at <<http://www.doe.utoronto.ca/st/index.html>>. Old Norse editions and short titles are those listed in the *Editors' Manual* prepared for the new edn of skaldic poetry at the website: <<http://www.arts.usyd.edu.au/Arts/departs/medieval/skaldic/manual>>. Skaldic verse is cited from this edn; eddic, from Kuhn/Neckel 1983. *Heliand* verses are from Behaghel/Taeger 1996, *Waltharius* from Strecker 1951.

<sup>2</sup> *De arte metrica*, i. 25 (Kendall 1991). The display of classical learning in Byrhtferth's prologue to his *Life of St Oswald* (Lapidge 2009, p. 2) and in his *Enchiridion* iii.3 (Baker and Lapidge 1995, p. 162) are drawn from this passage. The theory of the three kinds of narration in poetry ultimately goes back to Plato's *Republic* and Aristotle's *Poetics*.

<sup>3</sup> The proportion of direct speech to narrative in the *Iliad* is 7339:8635, in the *Odyssey*, 8240:3879, in the *Aeneid*, 4632.5/5263.5 (*Kl* 4, p. lxxxvi, n. 4).

<sup>4</sup> Bjork 1994, pp. 1017f.; Orchard 2003, pp. 206f.

<sup>5</sup> For statistics on Old Norse heroic poetry, see Gunnell 1995, pp. 188f.

weakness of intellect. Sometimes the information he provides seems supererogatory, stating what everyone already knows. At other times his communications are elliptical, warped in a way that suggests the pull of a hidden back-story, a black hole distorting the shape of objects around it (Earl 2010). Relevancy, openness, frankness, logical fullness, staid clarity, the need to be informative: our cherished modern conversational principles are nowhere in sight.

## Heroic Restraint

The northern hero is attached to the litotic mood: a down-toner here, a *negatio contrarii* there, everywhere a refined fuzziness. This aristocratic verbal code was clear to anyone in the know. But in the absence of visual clues teasing meaning into existence, there is the ever-present possibility, as in a wiretap or audioclip, of serious misunderstanding. In the Old English poetic saint's life *Andreas*, the apostle asks a conveniently stationed helmsman (Christ in disguise) for ship-passage, adding that he can repay this kindness with *beaga lyt* 'few valuables' (= no fare-money at all). The holy skipper, taking his apostle's face-saving politesse too literally, begins – perhaps teasingly – to negotiate for the appropriate sum (*And* 271, 296–7). Even God, it seems, can get fed up with his servants' peculiar indefiniteness.

In classical epic poetry, heroes are by definition “the best” (Nagy 1979; Watkins 1995, p. 484). And, like certain figures in the world of sport today, they rarely hesitate to tell us so. When Achilles asks (we trust rhetorically) “Am I not big and beautiful, the son of a great man with a goddess for my mother”, the hapless Trojan within earshot knows better than to respond along the lines of Monty Python's “your mother was a hamster and your father smelt of elderberry.” This Greek babbles like a brook. Our northern hero wears his excellence with more decorum. No trash-talk or hip-hop bragadocio for him. His wry understatements, laconism, and sententious one-liners were early collected as performance art.<sup>6</sup> English polite conversation is still peculiarly rich in minimalizing indirections: “He has had a bit to drink” (= he's soused); “I wouldn't mind a lift” (= please take me home). A learned Scotswoman, recalling the reluctance with which she and her sister undertook a trip to Cairo in 1896, writes: “and yet it had not been the least fruitful in results” (Hoffman/Cole 2011, p. 6). (True enough: the two uncovered a treasure trove of manuscripts.) In Hitchcock's “Psycho”, Norman Bates notes apologetically his mother's absence: “Mother – what's the phrase? – isn't quite herself today.” (Quite true: she is a corpse in the fruit cellar.) Pleasant expressions

---

<sup>6</sup> For a list of early proverb collections, Harris (in progress): <<http://www.usask.ca/english/icelanders/index.html>>. Bartholin 1689 followed northern heroes on their smiling progress from battlefield to grave and Valhöll, producing a compilation of their fearless quips. The work was published a year before his own death from tuberculosis at the age of 31.

mask dire situations, rendering them more tolerable. Instead of telling the Athenians, in their greatest moment of peril, that they must abandon their city, Themistocles urged them to “commit her to the protection of heaven” (Quintilian, *Institutio* ix.2.12, ed. Butler 1921–22). In 1945 Emperor Hirohito informed his subjects of their country’s surrender (after the loss of three million people and with invasion looming): “The war situation has developed not necessarily to Japan’s advantage.” Stoic circuitousness saves face.<sup>7</sup>

Heroic restraint is heard throughout the early medieval North. Icelandic skalds at the court of Cnut the Great (1016–35) were addicted to the terse, the ironic, the negatively put (Hollander 1938; Frank 2006). The poets of Óláfr Haraldsson were at least as sardonic: “There was no cause to reproach” = there was every reason to praise (Sigv Nesv 5); “I think that betrayal of the king did not appear becoming” = men thought it a heinous act (Sigv Nesv 13). Mythological narratives, too, brought out the skald’s inner ironist. Offstage, the gods burn to death a giant in eagle costume and the poet mildly observes: “There was a swerve in his course” = he was halted forever (Þjóð Haustl 13/4). A twelfth-century skald says, alluding to the actors in a famous everlasting battle: “They get reconciled late” = never (RvHbreiðm *HI* 45). In Cynewulf’s poem, St Juliana refuses to marry her passionately pagan suitor “unless”, she says sardonically, “he more eagerly worships the God of hosts than he has yet done” (*Jul* 109f.). Wicked Herod in the Old Saxon *Heliand*, wishing to destroy baby Jesus, plots the Slaughter of the Innocents: “Now I can bring it about that he not become old on this earth” = he will be slain in childhood (*Hel* 725f.). In the Old English poem *The Battle of Maldon*, Byrhtnoth, ealdorman of Essex (956–991), announces to Viking invaders that he is a man *unforcuð*, ‘un-disgraced’ (51), literally ‘un-wicked, un-despicable’ (= of sterling, unblemished reputation). A *dróttkvætt* (‘court meter’) stanza on a runestone, carved at about the same time on the Baltic island of Öland, commemorates a war-leader discreetly: no one “more *without* blame or harm” (= more honorable) will rule land in Denmark (Frank 2011). “He was among men the most ‘undastard’ (= admirable)”, observe at least four other runic inscriptions from the same period (Page 1995, p. 86; Naumann 1994, p. 499–501).

Churchmen had their own peculiar conversational strategies. Wulfstan, archbishop of York until his death in 1023, shows off his excruciatingly good manners (and sense of rhythm) by adding to the familiar words of the Lord’s Prayer (“do *not* lead us into temptation”) the adverbial phrase “*all too often*” (= never). Are these words really necessary? Would it have been unseemly to command God and country more directly? Wulfstan rewrites Ælfric’s injunction – “don’t drink in a tavern, nor be drunk” – as “don’t drink in taverns *all too often* (= never drink), nor be *too* drunk (= at all)”. “Don’t anger God *all too much*”, he urges. Why this strange, hip looseness?

---

7 The phrase ‘saving (or losing) face’ is Chinese in origin, borrowed by English in the nineteenth century (Carr 1992, 1993).

Surely the archbishop is not commending the occasional pub-crawl or adultery. Was he just being excruciatingly polite?<sup>8</sup> Phrases like these not only famously distinguish Wulfstan's prose style from that of his contemporaries, but associate it with the oral tradition of vernacular verse (Orchard 1992, 2002). In his Anglo-Latin prose *Life of St Oswald*, Byrhtferth, monk at Ramsey Abbey (c. 970–1020) and Wulfstan's near-contemporary, reports the hearsay that Oda, sometime archbishop of Canterbury (941–58), was the son of a Dane who came over with the great heathen army of 865/6. He concludes dryly: *ideo pater non penitus Christo seruire studuit* (for that reason, his father did not wholly seek to serve Christ; Lapidge 2009, p. 17). Centuries earlier, a Merovingian bishop, having received a spoiled grain shipment, observed that the Eucharistic wafers it produced were *non bella* 'far from attractive (= totally inedible and disgusting)' (Shanzer 2010, p. 397). The narrator in *Beowulf* says of Grendel: "In his eyes stood a light, not beautiful (= utterly horrible)" (*Beo* 727). Donatus, teacher of St Jerome, called such urbane politesse *charientismos* (*Ars maior* 3.6; Keil 1855–80, 4, p. 401); Puttenham (1589, p. 201), more colloquially, "the privy nippe".<sup>9</sup>

## Superlatives and Northern Politesse

The narrators of northern heroic poetry, unlike their characters, use superlatives freely.<sup>10</sup> The first-person speaker of *Widsith* adjudges Hwala the greatest (14), Alexander the most powerful (15), Offa the bravest and possessed of the largest kingdom (36, 39), and Ealhild the best gold-adorned queen (101–2). Aelfwine has the readiest hand and the most generous (literally "most unstingy") heart (72–3). Nor were Widia and Hama 'the worst of retainers' (125). The narrator of *Hyndluljóð* similarly reports that Áli was the strongest of men (14/1–2), Hálfðan, the most glorious of the Scyldings

<sup>8</sup> Cf. Goethe's *Faust*, II, 6770f.: (Mephistopheles) "You don't know, my friend how rude you are." (Bacchalaureus) "In German one lies when one is polite" [Im Deutschen lügt man, wenn man höflich ist].

<sup>9</sup> Many have written on direct discourse in early Germanic poetry: see, *inter alia*, Heusler 1902; Cook 1926; Schücking 1933; Wolf 1962; Levine 1963; McNally 1975; Pàroli 1975; Richman 1977; Cramer 1977; Shaw 1978; Perelman 1980; Polenz 1981; Dahlberg 1985; Bjork 1985, 1994; Baker 1988; Andersson 1992; Foley 1992; Shippey 1993, 1995, 2010; Classen 1995; Orchard 2003, p. 203–237; Buzzoni 2007; Sahn 2011.

<sup>10</sup> One exception to this rule is eddic Gunnarr who boasts: "My horse is the best, my sword, the sharpest, [...] my helmet and shield, the brightest" (*Akv* 7/5–9); another is Helgi (*HHund II* 27). The *Heliand* allows its heroes, from Peter and John the Baptist to Christ, to use superlatives, including *mēst* 'greatest' and *betst* 'best': e.g., *craftigost* 'most powerful' (973), *brēdost* 'broadest' (2595), *egislicost* 'most terrifying' (2613), *forhtlicost* 'most frightening' (2614). No hero or narrator in the secular heroic corpus uses superlative genitive phrases such as 'lord of lords' or 'king of kings' (Fleming 2012).

(14/3–4), Eymundr, the best of men (15/1–2), and Álmveig, the best of women (15/5–6). The hero of *Helgakviða Hundingsbana I* is ‘the best of rulers’ and the ‘most famous’ (*HHund I* 2/5–8).<sup>11</sup> Heorot, says the narrator, is the foremost of buildings (*Beo* 78, 146, 309). His skald assures Cnut that “no prince under the World Tree is closer to God” (*Hallv Knútdr* 7). Everyone and everything is larger than life.

Superlative adjectives in *Beowulf* – all sixty-four instances – occur about once every fifty lines, chiefly in the narrator’s authenticating voice (Greenfield 1976).<sup>12</sup> Beowulf is the strongest of men (196, 789, 1543), Beowulf’s hall, the best of dwellings (2326), Grendel, the greatest of night-stalkers (193), Hroðgar, the best of worldly kings (1685), Hnæf, the best of warriors (1109), Offa, the best of mankind (1956), Onela, the best of Swedish sea-kings (2382). The narrator’s heroic world is one of stark contrasts. A king hosts the finest of banquets (1232), a queen gives the greatest of neck-rings (1195), Grendel kills the best of retainers (1406), a hero suffers the greatest of sorrows (2328), a cremation funeral produces the greatest of fires (1119, 3143), men devise a tomb most splendidly (3161). The sword Hrunting, famed for its excellence, is “not the most insignificant of powerful helps” (1455). The narrator has never heard of a better sword (2193), a better necklace (1197), a ship more splendidly equipped (38), or Danes in a mead hall behaving better (1011f.). In indirect discourse, Danish retainers assert that no man is better than Beowulf, more worthy of a kingdom (860), and Geatish ones, that Beowulf was the most gracious, most fair-minded, kindest, and keenest for glory of all the kings upon earth, the four superlatives concluding the poem (3180–82). The narrator of *Beowulf*, like a fan at a soccer match, seems free to express approval of people and deeds in exclamatory, unambiguous half-lines such as “that was a good king” (11, 863, 2390), “that nation was good” (1250), “that was a brave man” (1812), “that was not the mark of a coward” (2541), “that was a peerless king” (1885), all unembarrassed declarations of the obvious.

Beowulf’s speeches (which take up about one-fifth of the poem), boast few superlatives. The newly arrived guest tactfully gives highest grades to Heorot, that ‘best’ of halls (twice), to Weland’s craftsmanship (twice), to the wise men back home, and to glory before death (285, 412, 416, 453, 454, 1389). But unlike the narrator (9x), Beowulf never describes anything or anyone as *mæst* ‘greatest’, least of all himself. Instead he takes refuge in vagueness, wrapping a layer of protective padding around things. Was it that too much frankness could be career-crippling? Even the tenured evaluate their world cautiously. Hroðgar tells Beowulf that Grendel’s mere is “not a pleasant place”

<sup>11</sup> At his death, survivors call him ‘the best in the world’ (*HHund II* 30/7–8), ‘best under the sun’ (*HHJ* 39/3–4, 43/7–8).

<sup>12</sup> For figures, see Cameron et al. 1981, p. 58. Among the few superlatives not spoken by the narrator: the coastguard observing that he has never seen a greater man on earth than Beowulf (247); Hrothgar after each monster-fight addressing a victorious Beowulf as ‘best man’ (947, 1759), and predicting that his people will have no one better to rule them (1850); Beowulf and Hrothgar calling Heorot the ‘best hall’ (285, 412, 658, 935).



(1372), a description encompassing a wide spectrum of possibilities from ‘a little dreary’ to ‘a real hell-hole’ (English ‘not pretty’). He reveals the truth while hiding it, demonstrating an ability to see reality whole and, legally speaking, unimpeachably. Whatever the conditions at the mere when he gets there, Beowulf will not be able to sue the king for misrepresentation.

## Negation and Diminution

It does not take long for beginning students of early vernacular heroic narrative to encounter the term *litotes*, a device “not uncommon in Anglo-Saxon poetry”, as one critic has litotically observed (Liuzza 2000, p. 54). *Beowulf* alone contains over a hundred examples of the trope.<sup>13</sup> The style appears to be contagious, like measles. After long exposure, the fourth edition of *Klaeber’s Beowulf* has caught a severe case. Its commentary includes numerous denied negatives (“not unknown”, p. xlii, xcix), sometimes reinforced by a qualifying adverb (“not entirely unknown”, p. cxxxiii; cxlviii). Readers are told of “a ship funeral not wholly unlike Scyld’s” (p. 312), a passage “not indisputably defective” (p. 175), equestrian cheek-ornaments “not wholly unlike decorations still used at horse-shows today” (p. 179), and the “not unlikely evidence of an archaic exemplar” (p. 174).<sup>14</sup> The editors “in not entirely dissimilar fashion” (p. clxxii) use phrases such as “not wholly regrettable” (p. cxxii), “not wholly inseparable” (p. clxxiii), and “not entirely unsympathetic” (p. 170). Some things are “not altogether improbable” (p. 120), “not inherently improbable” (p. 163), and “probably not much more improbable” (p. clxx). Denied negatives allow us to sound both cautious and knowing at the same time.

This type of litotes, favored by classical Latin epic (Hoffmann 1987, Weyman 1887), is shunned by vernacular poets, who have no tolerance for locutions such as *vir non indoctus* ‘a not unlearned man’ or *sectator non incelebris* ‘a not undistinguished adherent’. Instead, a pride of stiff-upper-lipped heroes use the prefix *un-* and the suffix *-leas* to understate the absence of something: “unbeautiful” (= hideous), “unloved” (= despised); “unwicked” (= of sterling reputation); “without deceit” (= sincere); “ungranted” (= denied); “unblunt” (= sharp); “unflimsy” (= strong); a “gloryless” deed is a despicable one, “more without harm” (= more beneficent) and “un-little” (= large, terrible, lasting). The English-speaking Waldere avers that his mail-coat is “wholly blameless” (*un-scende* ‘non-corrupted’ = worthy), and as for his sword, “it will not prove hostile/false (= it will support him) when foes (*un-mægas*

<sup>13</sup> Studies include Wärtli 1935; Bracher 1937; Shuman/Hutchings 1960; Storms 1963; Liggins 1981; A. Harris 1988; Patterson 2000; Frank 2006; for Middle High German, Krause 1913; Hübner 1930.

<sup>14</sup> The word ‘archaic’ is used at least 43x in *Kl* 4, not counting ‘archaism’ 21x, ‘archaizing’ 4x, and ‘archaization’ 1x.

‘non-kinsmen’) rise up” (*WaldB* 20–23).<sup>15</sup> The Latin-speaking Waltharius affirms in traditional heroic style that “no Frank returning from this place will be able to tell his wife that he, unharmed (= not hacked to pieces?), took any part of the treasure” (562–563) – before dramatically falling to the ground and begging God’s forgiveness for this jest. William Morris in his 1895 translation of *Beowulf* did his best to convey the Old English poet’s fondness for *un*-compounds, rendering *unforht* “unafear’d”, *ungeara* “unyoung”, *unfæge* “unfey”, *unrot* “unglad”, *unfrod* “unaged”, *unslaw* “undull”, and *unwaclic* “unweaklike”. Both Seamus Heaney (whose poetic coinages include *unstingable*, *unscarfing*, *unshiftable*, *un-get-roundable*, *unkindled*, *unbleeding*, *undrowned*) and A. E. Housman (*strengthless*, *truceless*, *hueless*, *sumless*, *diamondless*, *unpearled*, and *undishonored*) milk this rhetorical device in their own poetry.<sup>16</sup>

The most frequent type of northern poetic understatement, shared by both narrator and hero, is *negatio contrarii* ‘denying the opposite’: “not hostile” (= supportive); “not easy” (= impossible); “not honorable” (= murderous); “did not lie” (= spoke bitter truth). The king’s men “did not at all find fault with him” = they praised him to the skies (*Beo* 862). “Eofor did not withhold the fatal blow” = he killed the king (*Beo* 2489). Onela “did not reproach him for that hostile act” = no, he rewarded Weohstan handsomely (*Beo* 2618). When morning dawned, “Hildeburh had no need to praise the good faith of the Jutes” (*Beo* 1071–72); indeed not: their treachery destroyed all she loved in the world. But *not* praising someone’s loyalty includes everything from silent weeping to exacting bloody revenge. Hamðir reminds his mother of her bottomless grief after Sigurðr’s slaying: “you gave no heed to joy” (*Hamð* 7/7). The itinerant poet in Widsith says of the Burgundian king Gunnarr, famed in legend over a wide area and for a long time: “That was not a sluggish king” (*Wid* 67). No, indeed: he was a jet-setting international celebrity, someone people had to know about if they wanted to be thought cultivated. Beowulf observes that with him in the troop, his lord had no need to search far afield for a worse warrior, meaning that he already had the best (*Beo* 2493–6). The same hero reports a youthful exploit, noting that “the sea-monsters [he had served with his sword] got no joy at feasting” (*Beo* 563). How could they? They were slain before the first course. The poet reports his hero’s swift journey home under sail: “not at all there did the wind over the waves hinder the ship from its journey” = a tail wind got him back in record time (*Beo* 1907–8). So, too, an eleventh-century Norse skald comments on a sea-journey under a favorable breeze: “the raging wind did not spare the swayed mast” (*ÞjóðA Magnfl* 2). “The sailing of the warrior was not wasted” (*Þloft Tøgdr* 4) is how another skald praises the splendor of Cnut’s glistening armada. This negative style is easy to parody, as when A. E. Housman has a Greek chorus proclaim to a stranger: “To learn your name would not displease me much” (Housman 1988, p. 236).

<sup>15</sup> MS *he* is usually emended to *ne* (as here) to make sense of the text.

<sup>16</sup> For these and other examples: Donoghue 2002; Housman 1988.

An important sub-type of the trope (not “negating the contrary” but “understating the contrary”) substitutes for “not” a minimalizing adjective or adverb: “fewer” signifies “no one”; a messenger is “little silent” (meaning “not at all silent” = voluble). Speakers in heroic poetry share a language in which “most” signifies “all”, “often” means “always”, “few” means “none”, “enough” means “abundant”, and “long” means “never”, a conversational code in which adverbs such as “least”, “slow”, “poorly”, “little”, “middlings”, “shortly”, “scarcely”, “reluctantly” all mean “not at all”. A man “middling brave” is a coward. “Little would you once, Guðrún, have praised Högni’s prowess” (*Hamð* 6/3–4), says Hamðir, naming the brother whose strength helped murder her husband. “Late will you, Helgi, be lord of rings” (*HHj* 6), says a valkyrie, also meaning “never”. Baldr’s hall contains “the fewest of evil plots” (*Gri* 12/6) = none. The massing of adverbial down-toners quickly colors speakers aristocratic. Beowulf’s iteration of loyalty – “I have few near relatives except, Hygelac, you” (*Beo* 2150–51) – confirms without undue emotion that all other close kin are now dead. The unnamed female speaker of the Old English *Wife’s Lament*, abandoned in a cave under an oak tree in a strange land, similarly keeps her cool, as her world collapses around her: “I have few (= no) friends, beloved ones, in this place” (*Wife* 16). She, too, has a sense of proportion.

When evaluating people, places, and things, an actor in heroic poetry typically calls its opposite to mind – and then cancels it through negation or diminution, leaving all other possibilities weakly asserted. A retainer is called “battle-slow” (*Beo* 2846): does he just need his morning cup of coffee to get going or is he a lily-livered coward? At Maldon, Byrhtnoð scornfully answers the Viking invaders: “We’ll give you payment in war-gear that will not benefit you in battle” = it will cost you your lives (*Mald* 48). The troops deserting the field do not flee; they just “don’t care for battle” = they ran like rabbits (*Mald* 192). Those who remain to fight boast that the folks back home “will not be able to reproach [them]” for retreating from the fray (220, 249–52), a modest way of saying that their glorious defense in the marshes of Essex will live forever in the minds of their countrymen. A hero reports with exquisite reserve that his first venture inside a treasure mound had been granted “not at all pleasantly” = a resident dragon had first to be overcome (*Beo* 3089). “That army was not in good spirits” describes a morose troop of fallen warriors on their way to Valhöll (*Eyv Hák* 9/6–9). Context in each instance indicates that the poet is understating a situation and not simply reporting a fact. But there is an inherent fuzziness or imprecision in such evaluations, foreshadowing the basic fact of modern physics that “nothing can ever be measured with perfect accuracy” (Gell-Mann 1994, p. 26). In the syntax of heroism, much is left unexpressed.

The narrator of *Beowulf* praises his hero through negation, by subtracting faults: not at all did he slay his drunken hearth-companions nor did he have a savage mind (*Beo* 2179–80). Beowulf himself boasts that he does “not brag much” about his feats of strength, meaning “not at all” (*Beo* 586). As death approaches, he evaluates his life, piling negation upon negation: he never caused the death of kinsmen (*Beo* 2742) and

never engaged in military adventurism (*Beo* 2738). He also takes satisfaction in having sworn “not many oaths wrongfully” – meaning no false oaths at all (*Beo* 2738–9). Why put things so negatively? What is the purpose of positing something only to deny it, evoking behavior and events that did not occur, people who were not present? Is there a sense that a person who discourses negatively possesses a fuller, more complete awareness of reality than one who makes positive assertions? A speaker who declares “that was not the least of armies that attacked us there” sounds more unflappable perhaps, more believable, less cowardly or fearful than a voice offstage proclaiming “that was the strongest army ever assembled”.

## The Grinning Gap<sup>17</sup>

Silence is a major vehicle for meaning in heroic narrative, representing whatever (because ineffable) cannot be expressed or (because unspeakable) should not be. F. J. Mone early complained that the *Beowulf* poet “macht Sprünge” (makes leaps; 1836, p. 130). So does Norse praise poetry. Toward the end of *Eiríksmál*, the hero Sigmundr daringly asks Odin a direct question about Eiríkr, the slain prince now noisily entering the god’s hall: “Why then did you deprive him of victory when he seemed to you valiant.” Odin replies impersonally and obliquely: “Because it cannot be known for certain when the grey wolf will attack the home of the gods” (Anon *Eirm* 7). If this were an oral quiz, the examiner might protest: “Please answer the question.” But divinity – especially Odin – is not to be messed with, and in any case this god of poetry with a chipping bird on each shoulder has the art of indirection down pat. The gap in *Eiríksmál* between Sigmundr’s question and Odin’s answer contains a silent but understood tribute to the valor of the prince whose death is being commemorated. Eiríkr is so superlative that his support will be needed by the gods at Ragnarök, when the fetters of the wolf Fenrir break and the beast rushes forth to devour the world. Why insult Sigmundr’s intelligence by telling him what he and everyone else already knows, that Eiríkr is the best and the brightest. In the heroic genres of the North, interstitial silence reigns.

Heroic indirection can be dangerous to your health, like failed brakes on a bike. The famous recognition scene in the *Odyssey* between a long separated father and his son takes the form of a lengthy conversation between the two speakers, requiring eleven turns. The unsuccessful recognition scene in the *Hildebrandslied* deploys four tense, reticent speeches that seem to accelerate toward a final smash-up. When old

---

<sup>17</sup> W.H. Auden’s “grinning gap” for ON *ginnunga gap* ‘yawning gape, chasm’ (Auden 1976/2007, p. 510) was first formulated by James Joyce in *Finnegans Wake*. On gaps, silences, and narrative discontinuities in OE heroic poetry, see inter alia Niles 1983; Frantzen 1990; Overing 1990; Earl 1994, 2010; Kisor 2010.

Hildebrand recognizes as his son the man challenging him to single combat, he warns Hadubrand in vain to withdraw before one of them is slain by the other, stating the reason negatively and enigmatically: “I call to witness great God from heaven above, that you never yet sought a meeting with so closely related a man” (29–39). (Even wily Odysseus is a little clearer, telling his doubting son that no other Odysseus than the one he sees before him will be arriving in Ithaca.) Why can’t Hildebrand make himself understood? Would it have been too vulgar, would things have turned out differently if he had said directly: “I am your father, you are my son”? Inserting a female voice to say the obvious – “Don’t kill your only son” – probably would not have helped either.<sup>18</sup> Nothing short of DNA testing was going to convince this son that his father was not dead but standing right there before him. Hadubrand’s hostile response to Hildebrand’s offer of twisted gold arm-rings takes an impersonal sententious form, letting other people’s words do the talking for him – “With a spear should gifts be received, point against point” (35–36) – a sharp, oblique, logically reticent answer that undercuts any further attempt to reach an understanding through dialogue. Each warrior has publicly threatened the honor of the other and there is now no backing down.

About seven hundred lines in *Beowulf* deal with episodic material, legends that had to conform to some extent to what the poet’s listeners already knew. The morning after Beowulf’s victory over Grendel, a Danish court poet sings of the hero Sigemund; he mentions that this adventurer sometimes spoke of his exploits to Fitela, *eam to nefan*, as ‘mother’s brother to his nephew’ (*Beo* 881). Beowulf is identified, over and over again, as the son of Ecgþeow and follower of Hygelac; why did the narrator not name this young man’s father too? In the opening chapters of *Völsunga saga*, Sigemund is, as in *Beowulf*, ‘mother’s brother’ [= uncle] to young Fitela (Sinfjötli in the saga); but he is also, unwittingly, the boy’s father. The saga tells how the disguised twin sister of Sigmundr, Signý, slept with him in order to bear a hero with Völsungr’s genes on both sides, a thoroughbred capable of killing her hated husband. (As she foresaw, this hero-in-training had what it takes: when Sinfjötli finds a poisonous snake in his bread-dough, he crushes it, bakes it in, and then notes wryly: “I am not without suspicion that there was not something alive in the meal when I first began kneading” [ch. 7].) Levin Schücking early found the *Beowulf* poet’s “discreet mention of Fitela [...] striking” (1917, p. 400). Was the full story too hot to handle? Dorothy Whitelock considered it “possible that [...] the poet’s ‘uncle to his nephew’ is a deliberate use of understatement – *nepos*, *vel plus quam nepos* (nephew and more than nephew), a later age might have expressed it – employed for ironic effect” (1951, p. 57; Griffith 1995, pp. 25–28). When northern poets go to the trouble of specifying the kinship ties of legendary heroes, the picture they present is never inac-

---

<sup>18</sup> Cú Chulainn’s wife Emer is unable to avert a similar tragedy in the medieval Irish tale *The Death of Aife’s Only Son* (Kinsella 1969, pp. 39–45).

curate (Ermanaric was “Svanhildr’s lover”), just woefully and ironically partial (he was also, more famously, her slayer). Sigemund may have been ignorant of his true relationship to Fitela, but it is unlikely that the poet’s listeners were equally in the dark.

Theodore Andersson notes, with reference to the Scylding legends of Denmark, that “the correspondence between incidents in the Danish material and *Beowulf* was first observed [...] in 1852, and has haunted the handbooks ever since” (1997, p. 131).<sup>19</sup> *Beowulf* himself alludes at least three times, always elliptically, to dark events in Scylding legend. On the first occasion, Hroðgar, to whom he is addressing a farewell speech, pronounces his young champion “the shrewdest” ever: “The Lord in his wisdom has sent those words into your heart; I have never heard so young a man make more prudent observations” (*Beo* 1841–43). What in the world did *Beowulf* say to produce this rave review? He told the Danish king that his son Hreðric would have a warm welcome in Geatland: “if he determines to travel there he’ll find many friends.” *Beowulf* concludes this urbane invitation with a proverb: “Far off lands are better sought by one who is himself good” (*Beo* 1838–39). The Danish king clearly finds the hero’s speech, sententious conclusion and all, more than acceptable. But what did he understand *Beowulf* to mean by the proverb? Foreign travel is good for the capable man? One who is worthy will be better treated in a foreign land than one who is not? Travels to far countries are good for the individual who will do right for himself or who will improve himself (Shippey 1977, p. 32)? Perhaps the king thought that *Beowulf* was complimenting him: “your kid is made of the right stuff; this apple didn’t fall far from its tree.” If the king agreed with the proverb, then he agreed to *Beowulf*’s application of it, though that application is unspoken. Conceivably, *Beowulf* is not so much extolling the benefits of travel or the excellence of the young prince as revealing his own political foresight and intelligence, the strong possibility that Hreðric’s succession to the throne will be blocked and that he will need a safe haven abroad (Orchard 2003, p. 217; Earl 2006, p. 695). *Beowulf*’s very silence draws attention to the tradition in later Scylding story that Hroðulf/Hrólfr, Hroðgar’s nephew, usurped the Danish throne and forced Hreðric to flee (Chambers 1959, pp. 26f.; Osborn 2007, pp. 237, 246f.). The speaker’s tact resides in packaging an offer of refuge to a prospective royal exile as an educational jaunt, a postgraduate travel fellowship. Everyone saves face.

*Beowulf* shows similar political foresight when he reports the Danish king’s plans to marry off his daughter. He predicts a wedding party from hell, asserting that, as the groom’s rage boils over, “his love for the woman will become cooler” (*Beo* 2065–66). But what precisely does “cooler” mean in context? *Beowulf*’s reserve leaves it to others to supply what remains unsaid. Is this a shadow of the real story, which some in the

---

<sup>19</sup> The chief medieval sources for these legends are conveniently collected in Niles 2007, pp. 295–387, and in *Kl* 4, pp. 294–307; the account of Olrik 1903–10 remains useful.

audience would have known? Will Ingeld send his bride away? Kill her? Or will he just lose that special feeling? All semantic gradations from somewhat chilly to fatally cold are possible. The hero intimates without being specific. Beowulf ends his diplomatic report with an understated diagnosis: “For that reason, I do not consider the Heathobards’ loyalty, their part in the alliance, [to be] without deceit (*unfæcne*) to the Danes, nor their friendship firm” (*Beo* 2067–69).<sup>20</sup> Beowulf does not call the Heathobards vile treaty-breakers; he just places their loyalty somewhere on a sliding scale from shaky to nonexistent. The speaker’s urbanity is difficult to hear in most translations, including Seamus Heaney’s, which irons out the speaker’s verbal creases and wrinkles: “I therefore suspect the good faith of the Heatho-Bards, the truth of their friendship and the trustworthiness of their alliance with the Danes.” This sincere, plain-speaking hero is less Sigvatr Þórðarson than early Clint Eastwood.<sup>21</sup>

Beowulf expresses only obliquely his awareness of the tragic political dimensions of a situation or act, the ever-mutating back-story. After his return from Denmark, he presents a royal gift to his own lord with these words:

Hroðgar gave me this armor, the wise king; he commanded with a certain word that I should first tell you of his special favor; he said that King Heorogar, lord of the Scyldings, had it for a long time; none the sooner would he give the coat of mail to his son, the bold Heoroweard, though he was well disposed to him. Enjoy all well! (*Beo* 2155–62)

This presentation speech ends abruptly and gets no reply. “Enjoy?” The last time that imperative was used in the poem its object was a precious necklace, whose downward trajectory was immediately and lovingly detailed. Here the same “enjoy” (this form of the verb is found only in *Beowulf*) has an ominous ring. Why mention Heoroweard at all? The information provided about the armor seems supererogatory in the verbal fabric of the poem, and it raises questions. Why didn’t Heorogar bequeath this royal heirloom to his son? Was the latter too young? If so, should Hroðgar have given it to the lad when he came of age? The gifted mail-coat marks a royal succession that did not go from father to son but from brother to brother, casting a long shadow on Hroðgar’s own accession. In later Scandinavian texts, Heoroweard, the loyal prince

---

**20** *Unfæcne* ‘untreacherous, unblemished’, the poem’s sole denied negative adjective, occurs in the earliest OE laws as well as in the probably tenth-century Vercelli homily 14.50. As was noted long ago, the aged spear-warrior who does the inciting resembles the hero Starkaðr the Old (prob. ‘unyielding warrior’) of northern story (Chambers 1959, pp. 22f.; Turville-Petre 1964, p. 210; de Vries 1955, p. 254; Poole 2006). In *Beowulf* he is *eald* ‘old’ (2042) and has a *grim sefa* ‘fierce mind’ (2043); a Starkaðr in *HHund II* 27 is *grimmūðgastr* ‘most savage-minded’, while in *Málsháttakvæði* he is ‘not gentle’ (= savage). In all instances, it is as if in *Beowulf*, as sometimes in Vergil, hearers are expected to detect a suppressed etymology, to recover a name from its attributes (O’Hara 1996, pp. 79–82).

**21** Note, for example, Sigvatr’s indirection when warning the king of Norway to stop his lawless predation: “Still the farmers are slow to be done with what they remember” (= they will fight rather than give up their rights; Sigv *Berv* 5).

who inherited neither mail-coat nor throne, tries to regain his position, attacking and killing Hroðulf, whose heroic last stand was widely celebrated in the poetry of the North. This is dark matter indeed. “Enjoy?” The *Beowulf* poet is at times almost Chaucerian in his ability to put in his hero’s mouth neutral-appearing statements that suggest that something is rotten in the state of Denmark. So Saturn in the *Knight’s Tale* lists his domains – drowning, imprisonment, strangling, hanging, poisonings, revenge, punishment, destruction, fatal accidents, treason, and pestilence – before turning to Venus and commanding: “Now weep namore” (*KnT* 2454–70).

## The Poet as Ventriloquist

In the *Aeneid*, individual deities are characterized by their conversational strategies: Juno is ironic and imperious; Venus, hedging, insincere, and indignant; Jupiter, dignified if deeply problematic (Harrison 2010). Bede, too, varied the style of direct discourse in his *Ecclesiastical History*, taking speakers’ circumstances into account. The exchange between the farmhand Cædmon and his divine interlocutor is simple enough to be followed by a student in first-year Latin (Winterbottom 2010, p. 423). Like Virgil and Bede, although drawing from a very different vernacular tradition, the *Beowulf* poet did not have just one house-style for his heroes but tailored speeches according to age, gender, and status (Schücking 1933, pp. 32–44). Hroðgar, emotional and nostalgic, pious and past his prime, rings the changes on doleful ‘w’, his favorite alliterative stave (*Beo* 930–939). In his so-called “sermon”, the king addresses Beowulf using the formulas of vernacular prose preaching (Clemoes 1981, pp. 180f.), a trait not generally shared by his co-religionists.<sup>22</sup> Within a space of twenty-three lines, he fits in three sets of paired alliterative finite verbs – *weaxeð ond wridað* ‘grows and flourishes’ (*Beo* 1741), *forgyteð ond forgymeð* ‘forgets and neglects’ (*Beo* 1751), and *forsiteð ond forsworced* ‘fails and becomes dim’ (*Beo* 1767) – alongside other phrases typical of Old English homiletic prose.<sup>23</sup>

In two short political speeches whose meaning is much debated (*Beo* 1169–1187; 1216–1231), his wife, Queen Wealhþeow, the only woman in the poem who speaks in direct address, serves up imperatives both to him (*onfoh, spræc, bruc, læt, beo, wes*)

<sup>22</sup> One exception: the poet gives the alliterative pair *manað swa ond myndgað* ‘he thus urges and prompts’ (*Beo* 2057) to Beowulf, who uses it to describe an aged Heathobard warrior (= the Odinic hero Starkaðr) inciting one of Ingeld’s men. Four homilies (Vercelli 8 and 9, Blickling 14 and 16) begin with this identical collocation; the inciters and prompters range from Scripture to St Gregory.

<sup>23</sup> The collocation *weaxeð ond wridað*, e.g., occurs elsewhere only in *Gen A* 1532, 1702, 1902f., *Charm for Unfruitful Land* 53, and (in prose) *Blickling Homily* 16 and *Alexander’s Letter to Aristotle* (Orchard 2003, pp. 25–39). Hall (2008) confirms the accuracy of this reconstruction of the now partially missing word *weaxeð* in *Beowulf*.



and, later, to Beowulf (*bruc, neot, geþeoh, cen, wes, beo*) (*Beo* 1215–1227), as copiously and anxiously as she does mead cups (Orchard 2003, pp. 220f.). Neither man answers. Her two public utterances are studies in diplomatic indirection, bare of all heroic litotes and sententiousness, and the connection of her language to reality is tenuous (Overing 1990, pp. 93–101).<sup>24</sup> Statements such as “Hroðulf will be good to our boys, Hroðgar” and “here everyone is true to others” form a wishful counterpoint to the melancholy Scylding back-story.

Beowulf’s own conversation demonstrates his confidence, authority, foresightedness, tact, and litotic couth. He is the only speaker who wields proverbs stressing the inexorability of fate, as in “Fate always goes as it must” (*Beo* 455b; also *Beo* 572b–573; 2525b–27a). The most loquacious character in the poem, Beowulf enters its world as the foreigner, a Geat in the land of the Danes. If the poet provided this newcomer from across the Öresund with a regional idiolect to distinguish him from his courtly Danish interlocutors, a language in some respects non-standard, outdated or extra-northern, we have not been able to demonstrate it. Beowulf, newly arrived in the hall, says *wæs* (*Beo* 407) for *wes* ‘be’ and *þæs* (*Beo* 441) for *þes* ‘this’ when addressing Hroðgar for the first time: *Wæs þu, Hroðgar, hal!* = Hail (lit. ‘be in health’), Hroðgar.<sup>25</sup> But is this ‘æ’ for ‘e’ deliberate dialectal coloring or scribal error? The fact that Wealhþeow later says *spræc* for *sprec* suggests the second. A half-line in Beowulf’s first address to the coastguard – *wæs min fæder* ‘my father was’ (*Beo* 262) – is metrically anomalous unless the first syllable of this noun is pronounced long, as if *fædder* (*Kl* 4: 330).<sup>26</sup> This verse-type occurs twice again in the poem, both times in direct discourse: in old Hroðgar’s first speech (*gesloh þin fæder*, *Beo* 459) and in the whetting speech of an ancient warrior (*þone þin fæder*, *Beo* 2048). In all other appearances in *Beowulf* the word *fæder* can, and usually must, be scanned with a light initial syllable. Did the stem *fæddr* reek of antiquity? Was it a regionalism, a feature redolent of the North of long ago? If so, why does the patriarch Abraham also enunciate this noun with a long initial syllable (*Gen* 2697), just as St Juliana (*Jul* 321) and Judas (*El* 528) do. Ten lines later Beowulf employs the neuter pronoun *sum* ‘a certain thing’ (*Beo* 271) in a negative clause, a usage unparalleled in Old English verse. Would this have sounded strange or

<sup>24</sup> This contrasts with the female speaker in *Waldere B* who wields litotes like a hero when spurring her lover on: ‘not at all, my lord, will I blame you for it that I saw you at the sword-play give way disgracefully before the war of any man or flee behind walls, protect your life’ (12–16 = I praise you for never retreating).

<sup>25</sup> This greeting formula itself is common Germanic, occurring in the *Heliand*, in eddic poetry, and in other Old English poems. It shifts meaning and gains Norse coloring in the Middle English period with Geoffrey of Monmouth (c. 1140), Wace (in both his *Brut* and *Roman de Rou*), Nigellus Wireker (c. 1190), and above all Lawman (c. 1200; *Brut*, Caligula MS), whose speakers replace OE *hal* with its ON cognate *heill*: *wæs hael* (3x), *wæs hæil* (1x) = wassail.

<sup>26</sup> Cf. the alternation *faðir/föðr* (*föðrs*) in Old Norse and Odin-names such as *Alföðr* (All-Father), *Her-*, *Alda-* and *Val-föðr*.

hideous to Anglo-Saxon ears? Since *sum* was “not uncommonly a masc. substantive” (*Kl* 4, p. 134), perhaps we should also stop fussing about its unparalleled use here as a substantive in a negative clause. But something odd may be going on, even if it does successfully resist our intelligence.

In *Beowulf*, the compound, *eormengrund* ‘vast ground’ (a *hapax legomenon* in Old English, but with multiple occurrences in Old Norse) is put into the mouths of Danes riding back exultant from Grendel’s mere. The narrator reports that they extolled Beowulf as the best – south or north, coast to coast, *ofer eormengrund* ‘across the spacious earth’ (*Beo* 859). Elsewhere in the North Sea culture zone, the compound *jörmungrund* ‘vast-ground’ (= earth) occurs in a tenth-century skaldic stanza inscribed on a runic stone (Run Ö1 1/7) and in a thirteenth-century poem in praise of a living Norwegian king (Sturl *Hryn* 16/4); in the eddic poem *Grímnismál*, it refers to the world-circling daily flights of Odin’s ravens (*Grí* 20).<sup>27</sup> Did the Old English compound strike contemporaries as an exoticism, a charmingly obsolete item (like rotary phones or CDs) associated with the buccaneering days of the past and part of the general poetic northernism of the Old English verse corpus (Stanley 1994, p. 161)? The Tangsa speakers of the far northeast of India as well as across the border in Burma share a traditional song language different from the current spoken languages, some of which are no longer mutually comprehensible; singers regard the song language – now rapidly disappearing – as older and ancestral, and they may be right (Morey 2012). But obsolescence is harder to detect in a dead language immured in a small and tattered corpus. We cannot tell whether the *eormengrund* of the Danish singers in *Beowulf* derives from common Germanic stock (the first element occurs in Old Saxon and Old High German) or from more recent Anglo-Saxon contact with Proto-Norse speakers on the ground. And if the latter, which way did the influence run? This, too, is unanswerable. The tools available “are too blunt to attack the problems of a pair of literatures surviving in random sample and with a complete absence of chronology” (Page 1982–5, p. 309).<sup>28</sup>

The poets of early vernacular heroic poetry were arch-ventriloquists who set their characters on a stage and made them act out their parts. A famous set piece in Norse eddic poetry is the encounter between a quarrelsome coastguard and a hero reaching the end of his journey (Clover 1980, Parks 1990). Beowulf arrives uninvited on the Danish coast, yet his calm gold-standard courtesy and aura of good luck soon win a shore-warden’s trust. That officer escorts the newcomers to a place from which they

<sup>27</sup> The *Beowulf* narrator later uses the compound *eormencynn* ‘immense race, people’ to praise Offa in superlative terms: ‘the best from coast to coast of all mankind’ (*Beo* 1956–57). Later still, he employs the *hapax legomenon* *eormenlaf* ‘vast treasure’ (*Beo* 2231) to describe the thousand-year-old deposit in a dragon’s mound. Two poems signed by Cynewulf have the inflected adjectival form *yrmen* ‘huge’: *geond/ofer ealne yrmene grund* ‘over all the vast earth’ (*ChristB* 481, *Jul* 10).

<sup>28</sup> For recent work in the area of Old English/Old Norse literary relations, see the items listed in Dane 2004, as well as Pons-Sanz 2007, Robinson 1976, pp. 25f., Page 1986, p. 27, Poole 2006, and Carroll 2007.

can see Heorot, then returns to his post, saying, in the shortest speech of the poem (*Beo* 316–319):

‘**Mæl** is me to **feran**; fæder **alwalda**  
mid **arstafum** eowic ge**healde**  
*siða* gesunde. Ic to sæ **wille**,  
wið *wrað* werod we**arde** **healdan**.’

Time for me to go. May the father, all-ruler, hold you in favor, safe in your exploits. I must to the sea, to hold watch against hostile raiders.

This farewell is not only brief and civil but also aurally eloquent. The speaker’s slant or half-rhymes (marked in bold) are as intricate as those in Viking-Age court poetry, if more loosely placed. A vowel followed by ‘l’ occurs in the stressed penultimate syllable of every line; a vowel plus ‘r’, on stressed syllables in three of the four lines; while *sið* and *wrað* (in italics) form another such half-rhyme in the final couplet. There is also strong-linked alliteration: in odd lines, the last stress of the second half line, which is outside the alliteration, announces and participates in the alliteration of the following verse pair.<sup>29</sup> This artful symphony of sounds marks the end of the coast-guard’s speech and his return to shore duty. Was he just happy to see the end of the Geats? Additional metrical and lexical peculiarities in his four-line farewell indicate just how his unusual his language is.

The first half-line of his speech (*mæl is me to feran*) is doubly irregular: the initial noun, *mæl*, does not alliterate (as it should in this metrical type) and the infinitive *feran* after *to* is uninflected. Although this fault-ridden clause is unique in Old English, it has exact parallels in Norse poetry: Helgi, Sigemund’s son and Fitela’s half-brother, departs abruptly for Valhöll with the words *mál er mér at ríða* ‘time for me to ride’ (*HHund II*, 49) – again, the noun *mál* does not alliterate and the infinitive is, as it should be, uninflected. (This section of the poem shows, it has been argued, Anglo-Saxon influence: Hofmann 1955, p. 142.) Freyr’s messenger uses a similar formula in *Skírnismál* 10; other variations on this clause-initial formula (*mál er at* + infinitive + place reference) include *Hávam* 111, *Vsp* 14, and *Bjarkamál* 1, leading into Hrólfr’s celebrated last stand at Lejre. This half-line clearly has a pedigree. Did the *Beowulf* poet insert the phrase as a context marker to remind hearers that the encounter between coastguard and champion had traditionally a far more violent outcome? Or would Anglo-Saxon audiences have regarded its licenses as unremarkable (Suzuki 2004, p. 263; *Kl* 4: 137)? The comma after *wille* in line 318 seems demanded by the

<sup>29</sup> This enjambment of alliteration is regarded as “probably accidental” in *Kl* 4, p. clxi. The term is from Campbell 1930, p. 32. See Ross 1950; Stanley 1994, p. 120, and Orchard 1995, who uses the term “strong-linked alliteration” for this technique. The coastguard employs even more intense enjambment of alliteration at the very beginning of his previous speech, lines 287–289.

understood verb of motion, but retaining it creates a breach of Kuhn's second law. Would this metrical flaw have sounded colloquial to Anglo-Saxon ears? Would it have been heard as a sociolect?<sup>30</sup> The coastguard, an officer and proud of it, is no straight-talking rustic, but his politeness seems less exquisite, less excruciatingly elaborate, than that of Wulfgar, the indoor courtier, as if some distinction between registers were being made. This possibility is unprovable, but no more improbable for that.

Like magnets, the language of certain speakers in *Beowulf* seems to point north. The coastguard's gracious *arstafas* 'favor' (*Beo* 317) is spoken only by him and, latterly, by the Danish king (*Beo* 382, 458). The compound-type has multiple Norse poetic reflexes, almost all of which have negative import: *böl-* 'evil', *feikn-* 'malice', *flærð-* 'deceit', *hel-* 'baleful', *kvein-* 'wailing', *lasta-* 'blame', *leið-* 'loathsome', *mein-stafir* 'painful'.<sup>31</sup> Did Old English *arstafas* 'favor' convey any dialectal or regional flavor, a hint of old-style homeland politesse? Reading the coastguard's farewell with Old Norse poetry hovering in the background, its speakers murmuring *allvaldr* 'king' when the shore-warden says *atwalda* 'God', *reiðr* 'raging' when he says *wrað* 'angry', and *vörð halda* 'hold watch' when he says *wearde healdan* 'hold watch', evokes at the very least Darwin's "entangled bank". In disambiguating Old English and Old Norse strands in these conversations, who owns what is rarely clear. Sociologists speak of the dynamics of hip in terms of African and American counterflows, minglings, fusions, intertwinings, interpenetrations, see-sawings, Indra's nets, feedback loops, and other vertiginous to-ings and fro-ings. The hip-hop movement that in the 1970s coalesced in the south Bronx has now spread around the world, seeding so many variants that some historians of music no longer speak of a single hip-hop culture but of separate schools or dialects of hip-hop that have distinctive regional forms. In the early medieval centuries, a similar (if more geographically limited) process may have been at work along the North Sea littoral. Alcuin in his much-quoted letter of 797 railed against the cacophony of street entertainers, naming for the first and only time a hero of early Danish legend. A millennium and more later, the black church castigated bebop and hip hop as the work of the devil and the harp as his instrument,

<sup>30</sup> On social register in Old English, see Gretsche 1999, p. 164 (on *burhspræc* glossing *urbanitas* 'elegant, courtly speech': AldV 1 42; 8 13; ClGI 3 321). But the gloss may be a calque or loan formation: *burh* = *urbs* 'city', the way OE *betwuxaworpenness* ('between' + 'thrown' + 'ness') translates lat. *interiectio*. A certain if vague reference to social stratification in OE as revealed by speech occurs in Bede's *Historia ecclesiastica* IV.22 (Colgrave/Mynors 1969, p. 402).

<sup>31</sup> ON *líknstafir* 'favor' (*Háv* 8) is the one positive such compound; it also occurs in *Sigrðr* 5, where it means something like 'favorable letters, good fortune'. *Arstafas* occurs elsewhere in OE only in *Rid* 26.18. ON *feiknastafir* is identical with the OE (hapax legomenon) compound *facenstafas* 'acts of malice' (*Beo* 1018).

while the industrialist Henry Ford denounced “monkey talk, jungle squeals, grunts, and squeaks and gasps” – he was speaking of jazz.<sup>32</sup>

## Oral Poetry Acts

Poetry tattles on society. The conversational skills of warrior heroes document mores; they probably also change them, remaking history in the image of poetic language.<sup>33</sup> Sociologists report with dreadful solemnity that “variations in interactional style” (Brown/Levinson 1987, p. 36) relate to different cultural experiences. The heroes of alliterative verse talk the talk, and it is a surprisingly refined and statesmanlike idiom. The early epic poetry of the North is courtly and hierarchical, looking back to a distant past. For contemporaries, the conversation of ancient heroes may have taught both the life-saving arts of circumspection, concealment, and eloquence (Stanley 1998, p. 96) and the lesson that what is spoken without care is heard without pleasure. The northern hero is a prickly character, supersensitive to slights (“*you talkin’ to me?*”) and concerned about his image (“*you helping me?*”), but he does not express himself this directly. In a ‘heroic age’ landscape bristling with armed coherent packs, watchfulness and verbal intelligence were essential skills. The coastguard does not say pompously to Beowulf: “I’m afraid I’ll have to ask you for your name and last known address.” He avoids the “I” pronoun, acknowledges no fear, pretends no regret, and packages his potentially face-threatening questions impersonally, in the passive voice, as a generalization about the ways of the world: “Haste is best to make known whence you have come” (*Beo* 257). He gives Beowulf his *laissez-passer* with another proverbial saying: “A sharp shield-warrior must recognize the distinction between the two – between words (*worda*) and deeds (*worca*)” (287–289). This warden’s verbal wit is clear (cf. Hamlet’s “more than **kin** and less than **kind**”), even if his precise meaning is still debated.

Twenty-first-century America and Europe scorn sententiousness and vagueness, but other times and other places have cultivated both. In Javanese, we are told, the ability to make the obvious comment at the proper time in an appropriate tone is the key to fitting in (Wolfowitz 1991, p. 58; Keeler 1984, p. 358). In “Things Fall Apart”, Chinua Achebe writes: “Among the Igbo the art of conversation is regarded very highly, and proverbs are the palm-oil with which words are eaten” (ch. 1, 1980). For the heroes of early northern legend, strong drink was not the only social lubri-

---

<sup>32</sup> This unpleasant quotation has an even more unpleasant context: “Jewish Jazz Becomes Our National Music” in *The International Jew: The World’s Foremost Problem* (Dearborn, Michigan, 1920–22), 3, pp. 64–87.

<sup>33</sup> On aristocratic court society and the mechanics of civilizing, see Elias 1939, 1969; Jaeger 1985.

cant. Their lapidary exchanges give an indication of the complexity and delicacy of pre-literary art, its mannerisms, its conversational routines, its *raison d'être*, and its gamesmanship. The poet's hearers, like his legendary heroes, were expected to be as sly and agile as he was, his co-conspirators in breaking and entering the past.

## References

### Sources

- Auden, W. H.: Poems. In: Mendelson, Edward (ed.) (1976/2007): *Collected Poems*. London.
- Bartholin, Thomas the Younger (1689): *Antiquitatum Danicarum de causis contemptæ a Danis adhuc gentilibus mortis* (*Danish antiquities concerning the causes of the Dans' contempt of death while still pagan*). Copenhagen.
- The Battle of Brunanburh. In: Campbell, Alistair (ed.) (1938): *The Battle of Brunanburh*. London.
- Bede: Ecclesiastical History of the English People. In: Colgrave, Bertram/Mynors, R.A.B. (ed.) (1969): *Bede's Ecclesiastical History of the English People*. Oxford.
- Bede: Libri II de arte metrica et de schematibus et tropis. In: Kendall, Calvin B. (ed. and trans.) (1991): *Bede, Libri II de arte metrica et de schematibus et tropis: The Art of Poetry and Rhetoric*. Saarbrücken.
- Beowulf. In: Liuzza, R. M. (ed.) (2000): *Beowulf: A New Verse Translation*. Toronto.
- Byrhtferth: Enchiridion. In: Baker, Peter S./Lapidge, Michael (eds.) (1995): *Byrhtferth's Enchiridion* (EETS s.s. 15). Oxford.
- Byrhtferth of Ramsey: The Lives of St Oswald and St Ecgbine. In: Lapidge, Michael (eds.) (2009): *Byrhtferth of Ramsey. The Lives of St Oswald and St Ecgbine*. Oxford.
- Edda. In: Neckel, Gustav/Kuhn, Hans (eds.) (1983): *Edda: Die Lieder des Codex Regius nebst verwandten Denkmälern*. Heidelberg.
- Housman, A. E.: Collected Poems and Selected Prose. In: Ricks, Christopher (ed.) (1988): *Collected Poems and Selected Prose of A. E. Housman*. London.
- Quintilian: Institutio oratoria. In: Butler, H. E. (ed. and trans.) (1921–22, 1953): *Quintilian, Institutio oratoria*. 4 vols. London.
- Táin Bó Cúailnge. In: Kinsella, Thomas (trans.) (1969): *The Táin*. Oxford.
- The Heroic Legends of Denmark. In: Olrik, Axel (ed.) (1903–1910): *Danmarks Heltedigtning*. 2 vols. Copenhagen.
- The Heroic Legends of Denmark, ed. Hollander, Lee (1919): *The Heroic Legends of Denmark*, 1. New York.
- Waltharius, ed. Strecker, Karl (1951). In: *Monumenta Germaniae Historica, Poetae Latini Aevi Carolini*, 6/1, pp. 1–85. Weimar.

### Critical Readings

- Andersson, Theodore M. (1992): The Speeches in the Waldere-Fragments. In: Foley, John Miles (ed.). *De Gustibus: Essays for Alain Renoir*, pp. 21–29. New York.
- Andersson, Theodore M. (1997): Sources and Analogues. In: Bjork, Robert E./Niles, John D. (eds.). *A 'Beowulf' Handbook*, pp. 125–148. Lincoln, NE.
- Baker, Peter (1988): Beowulf the Orator. In: *Journal of English Linguistics*, 21, pp. 3–23.
- Beck, Deborah (2005): *Homeric Conversation*. Washington D.C.

- Behaghel, Otto/Taeger, Burkhard (eds.) (1996): *Heliand und Genesis*. Tübingen.
- Bjork, Robert E. (1985): *Old English Verse Saints' Lives: A Study in Direct Discourse and the Iconography of Style*. Toronto.
- Bjork, Robert E. (1994): Speech as Gift in *Beowulf*. In: *Speculum*, 69, pp. 993–1022.
- Bracher, Frederick (1937): Understatement in Old English Poetry. In: *PMLA*, 52, pp. 915–934. Also in: Bessinger, Jess B./Kahrl, Stanley J. (eds.) (1968). *Essential Articles for the Study of Old English Poetry*, pp. 228–254. Hamden CT.
- Buzzoni, Marina (2007): Re-writing Discourse Features: Speech Acts in *Heliand*. In: Buzzoni, M./Bampi, Massimiliano (eds.). *The Garden of Crossing Paths: The Manipulation and Rewriting of Medieval Texts*, pp. 139–161. Venice.
- Cameron Angus et al. (1981): A Reconsideration of the Language of *Beowulf*. In: Chase, Colin (ed.). *The Dating of Beowulf* (Toronto Old English Series 6), pp. 33–75. Toronto. Reprinted 1997.
- Cannon, Christopher (2004): *The Grounds of English Literature*. Oxford.
- Carroll, Jayne (2009): Concepts of Power in Anglo-Scandinavian Verse. In: Bolton, Brenda/Meek, Christine (eds.). *Aspects of Power and Authority in the Middle Ages*, pp. 217–233. Turnhout.
- Chambers, R. W. (1959): *Beowulf: An Introduction to the Study of the Poem with a Discussion of the Stories of Offa and Finn*, 3<sup>rd</sup> edn, supplement by C. L. Wrenn. Cambridge.
- Classen, Albrecht (1995): Why Do Their Words Fail: Communicative Strategies in the *Hildebrandslied*. In: *MP*, 93, pp. 1–22.
- Clemons, Peter (1981): Style as a Criterion for Dating the Composition of *Beowulf*. In: Chase, Colin (ed.). *The Dating of Beowulf* (Toronto Old English Series 6), pp. 173–185. Toronto. Reprinted 1997.
- Clemons, Peter (1995): *Interactions of Thought and Language in Old English Poetry* (Cambridge Studies in Anglo-Saxon England 12). Cambridge.
- Clover, Carol (1980): The Germanic Context of the Unferþ Episode. In: *Speculum*, 55, pp. 444–468. Also in: Baker, Peter (ed.) (1995). *'Beowulf': Basic Readings*, pp. 127–154. New York.
- Cook, Albert S. (1926): The Beowulfian *maðelode*. In: *JEGP*, 25, pp. 1–6.
- Cramer, Carmen (1977): The Voice of Beowulf. In: *Germanic Notes*, 8, pp. 40–44.
- Dahlberg, Charles R. (1985): *Beowulf* and the Land of Unlikeness. In: *CUNY English Forum*, 16, pp. 105–127.
- Dane, Richard (2004): North Sea Currents: Old English-Old Norse Relations, Literary and Linguistic. In: *Literature Compass*, 1, pp. 1–10 ([onlinelibrary.wiley.com/doi/10.1111/j.1741-4113.2004.00117.x](http://onlinelibrary.wiley.com/doi/10.1111/j.1741-4113.2004.00117.x))
- Dictionary of Old English: A to G online* <http://www.doe.utoronto.ca> (2007): Cameron, Angus/Amos, Ashley Crandell/Healey, Antonette diPaolo et al. (eds.). Toronto.
- Donoghue, Daniel (2002): The Philologer Poet: Seamus Heaney and the Translation of *Beowulf*. In: Donoghue, D. (ed.). *Beowulf: A Verse Translation*, trans. Seamus Heaney, pp. 237–247. New York.
- Earl, James (1994): *Thinking About 'Beowulf'*. Stanford CA.
- Earl, James (2006): Reading *Beowulf* with Original Eyes. In: Joy, Eileen/Ramsey, Mary (eds.). *The Postmodern 'Beowulf': A Critical Casebook*, pp. 687–704. Morgantown WV.
- Earl, James (2010): The Forbidden *Beowulf*: Haunted by Incest. In: *PMLA*, 125, pp. 289–305.
- Elias, Norbert (1939, 1969): *Über den Prozess der Zivilisation: Soziogenetische und psychogenetische Untersuchungen*. 2<sup>nd</sup> ed. Frankfurt a.M.
- Fleming, Damian (2012): Rex regum et cyninga cyning: 'Speaking Hebrew' in Cynewulf's *Elene*. In: Fox, Michael/Sharma, Manish (eds.). *Old English Literature and the Old Testament*, pp. 229–252. Toronto.

- Frank, Roberta (2006): *The Incomparable Wryness of Old English Poetry*. In: Walmsley, John (ed.). *Inside Old English: Essays in Honour of Bruce Mitchell*, pp. 59–73. Oxford.
- Frank, Roberta (2011): Like a Bridge of Stones. In: *The Yale Review*, 99, pp. 170–177.
- Frantzen, Allen (1990): *Desire for Origins: New Language, Old English, and Teaching the Tradition*. New Brunswick, NJ.
- Fulk, R. D./Bjork, Robert E./Niles, John D. (eds.) (2008): *Klaeber's Beowulf and the Fight at Finnsburg*. Toronto.
- Gell-Mann, M. (1994): *The Quark and the Jaguar. Adventures in the Simple and the Complex*. New York.
- Gomez Lara, Manuel José (1988): The Death of Anglo-Saxon Secular Heroes: A Linguistic Discussion on Beowulf and The Battle of Maldon. In: *Revista canaria de estudios ingleses*, 17, pp. 269–280.
- Greenfield, Stanley (1976): The Authenticating Voice in Beowulf. In: *Anglo-Saxon England*, 5, pp. 51–62.
- Gretsch, Mechthild (1999): *The Intellectual Foundations of the English Benedictine Reform*. Cambridge.
- Griffith, Mark S. (1995): Some Difficulties in Beowulf, lines 874–902: Sigemund Reconsidered. In: *Anglo-Saxon England*, 24, pp. 11–41.
- Gunnell, Terry (1995): *The Origins of Drama in Scandinavia*. Cambridge.
- Hall, J. R. (2008): Beowulf 1741a: we#... and the Supplementary Evidence. In: *ANQ*, 21,1, pp. 3–9.
- Harris, A. Leslie (1988): Litotes and Superlative in Beowulf. In: *English Studies*, 69, pp. 1–11.
- Harris, Richard (in progress): *Concordance to the Proverbs and Proverbial Materials in the Old Icelandic Sagas*. <http://www.usask.ca/english/icelanders/index.html>
- Healey, Antonette diPaolo (ed.) (2009): *The Dictionary of Old English Web Corpus*. Toronto. <http://www.doe.utoronto.ca/pub/webcorpus.html>
- Heaney, Seamus (2000): *Beowulf: A New Verse Translation*. New York.
- Heusler, Andreas (1902): Der Dialog in der altgermanischen erzählenden Dichtung. In: *Zeitschrift für deutsches Altertum und deutsche Literatur*, 46, pp. 189–284. Repr. in: *Kleine Schriften II*, pp. 611–89. Berlin 1969.
- Hoffman, Adina/Cole, Peter (2011): *Sacred Trash: The Lost and Found World of the Cairo Geniza*. New York.
- Hoffmann, Maria E. (1987): *Negatio Contrarii: A Study of Latin Litotes*. Assen/Maastricht.
- Hofmann, Dietrich (1955): *Nordisch-Englische Lehnbeziehungen der Wikingerzeit* (Bibliotheca Arnemagnæana 14). Copenhagen.
- Hollander, Lee M. (1938): Litotes in Old Norse. In: *PMLA*, 53, pp. 1–33.
- Hübner, Alfred (1930): *Die mhd. Ironie oder die Litotes im Altdeutschen* (Palaestra 170). Leipzig.
- Jaeger, C. Stephen (1985): *The Origins of Courtliness: Civilizing Trends and the Formation of Courtly Ideals 939–1210*. Philadelphia.
- Keeler, Ward (1984): *Javanese: A Cultural Approach*. Athens.
- Keil, Heinrich (ed.) (1855–80): *Grammatici latini*. 8 vols. Leipzig. Reprinted Hildesheim 1961.
- Kisor, Yvette (2010): The Aesthetics of Beowulf: Structure, Perception, and Desire. In: Hill, John M. (ed.). *On the Aesthetics of Beowulf and Other Old English Poems*, pp. 227–246. Toronto.
- Krause, Arthur (1913): *Litotes und ähnliche Figuren im Nibelungenliede*. Berlin.
- Laird, Andrew (1999): *Powers of Expression, Expressions of Power: Speech Presentation and Latin Literature*. Oxford.
- Le Saux, Françoise H. M. (1989): *Lagamon's Brut: The Poem and Its Sources*. Woodbridge, Suffolk.
- Levine, Robert (1963): *Direct Discourse in 'Beowulf': Its Meaning and Function*. Unpublished PhD dissertation, University of California, Berkeley.



- Liggins, Elizabeth (1981): Irony and Understatement in *Beowulf*. In: *Parergon*, 29, pp. 3–7.
- Martin, R. P. (1989): *The Language of Heroes: Speech and Performance in the 'Iliad'*. Ithaca NY.
- McNally, Charles (1975): *Beowulf Maðelode: Text Linguistics and Speech Acts*. Unpublished PhD dissertation, State University of New York, Binghamton.
- Mone, Franz Joseph (1836): *Untersuchungen zur Geschichte der deutschen Heldensage* (Bibliothek der gesamten deutschen National-Literatur 2.1). Quedlinburg/Leipzig.
- Morey, Stephen (2012): Tangsa Song Language. <http://www.abc.net.au/radionational/programs/linguafranca/2012-04-28/3976022>, visited on 31/05/12.
- Nagy, Gregory (1999): *The Best of the Achaeans. Concepts of the Hero in Archaic Greek Poetry*. Baltimore et al.
- Naumann, Hans-Peter (1994): *Hann var manna mestr óníðingr*: Zur Poetizität metrischer Runeninschriften. In: Uecker, Heiko (ed.). *Studien zum Altgermanischen. Festschrift für Heinrich Beck*, Reallexikon der germanischen Altertumskunde: Ergänzungsbände 11. pp. 490–502. Berlin.
- Niles, John D. (1983): *Beowulf: The Poem and its Tradition*. Cambridge, MA.
- O'Hara, James J. (1996): *True Names: Vergil and the Alexandrian Tradition of Etymological Wordplay*. Ann Arbor.
- Orchard, Andy (1992): Crying Wolf: Oral Style and the Sermones Lupi. In: *Anglo-Saxon England*, 21, pp. 239–264.
- Orchard, Andy (1995): Artful Alliteration in Anglo-Saxon Song and Story. In: *Anglia*, 113, pp. 429–463.
- Orchard, Andy (2002): On Editing Wulfstan. In: Treharne, Elaine/Rosser, S. (eds.). *Early Medieval English Texts and Interpretations: Studies Presented to Donald G. Scragg*, pp. 311–340. Tempe, AZ.
- Orchard, Andy (2003): *A Critical Companion to Beowulf*. Cambridge.
- Osborn, Marijane (2007): The Lejre Connection in *Beowulf* Scholarship. In: Niles, John D. (ed.). *Beowulf and Lejre*, pp. 235–254. Tempe, AZ.
- Overing, Gillian (1990): *Language, Sign, and Gender in 'Beowulf'*. Carbondale.
- Page, R. I. (1982–5): Review of Farrell, Robert T. (ed.). *The Vikings*. In: *Saga-Book of the Viking Society*, 21, pp. 299–303.
- Page, R. I. (1986): 'A Most Vile People': *Early English Historians on the Vikings*. The Dorothea Coke Memorial Lecture. London.
- Page, R. I. (1995): *Chronicles of the Vikings: Records, Memorials, Myths*. Toronto.
- Parks, Ward W. (1990): *Verbal Dueling in Heroic Narrative: The Homeric and Old English Traditions*. Princeton.
- Pàroli, Teresa (1975): *Sull' elemento formulare nella poesia germanica antica* (Biblioteca di ricerche linguistiche e filologiche 4). Rome.
- Patterson, Lee (2000): The Heroic Laconic Style: Reticence and Meaning from *Beowulf* to the Edwardians. In: Aers, David (ed.). *Medieval Literature and Historical Inquiry*, pp. 133–157. Cambridge.
- Perelman, Leslie (1980): *The Conditions, Consequences, and Structure of Direct Discourse in 'Beowulf': A Study of Speech Acts*. Unpublished PhD dissertation, University of Massachusetts, Boston.
- Polenz, Peter von (1981): Der Ausdruck von Sprachhandlungen in poetischen Dialogen des deutschen Mittelalters. In: *Zeitschrift für germanistische Linguistik*, 9, pp. 249–273.
- Pons-Sanz, Sara María (2007): *Norse-Derived Vocabulary in Late Old English Texts: Wulfstan's Works. A Case Study* (North-Western European Language Evolution, sup. vol. 22). Odense.
- Poole, Russell (2006): Some Southern Perspectives on Starcatherus. In: *Viking and Medieval Scandinavia*, 2, pp. 141–166.

- Puttenham, George (1589): *Art of English Poesy*. London.
- Richman, Gerald (1977): *The Stylistic Effect and Form of Direct Discourse in Old English Literature*. Unpublished PhD dissertation, Yale University.
- Robinson, Fred C. (1976): Some Aspects of the Maldon-Poet's Artistry. In: *JEGP*, 75, pp. 25–40.
- Ross, A. S. C. (1950): Philological Probability Problems. In: *Journal of the Royal Statistical Society*, series B, 12, pp. 19–41.
- Sahm, Heike (2011): *Uuord endi uuerc in Heliand und Beowulf*: Ein Thema und seine Modifikation in der frühmittelalterlichen Epik. In: *Germanisch-Romanische Monatsschrift*, N.F. 61, pp. 1–23.
- Schücking, Levin (1917): Wann entstand der *Beowulf*? Glossen, Zweifel und Fragen. In: *Beiträge zur Geschichte der deutschen Sprache und Literatur*, 42, pp. 347–410.
- Schücking, Levin (1933): *Heldenstolz und Würde im Angelsächsischen*. Leipzig.
- Shanzer, Danuta (2010): The Tale of Frodebert's Tail. In: Dickey, E./Chaboud, A. (eds.). *Colloquial and Literary Latin*, pp. 376–405. Cambridge.
- Shaw, Brian A. (1978): The Speeches in *Beowulf*: A Structural Study. In: *Chaucer Review*, 13, pp. 86–92.
- Shippey, Tom (1977): Maxims in Old English Narrative: Art or Traditional Wisdom. In: Bekker-Nielsen, Hans (ed.). *Oral Tradition, Literary Tradition*, pp. 28–46. Odense.
- Shippey, Tom (1993): Principles of Conversation in Beowulfian Speech. In: Sinclair, John M./Hoey, Michael/Fox, Gwyneth (eds.). *Techniques of Description: Spoken and Written Discourse*. A Festschrift for Malcolm Coulthard, pp. 109–126. London.
- Shippey, Tom (1995): Speech and the Unspoken in *Hamðismál*. In: Toswell, M. J. (ed.). *Prosody and Poetics in the Early Middle Ages*. Essays in Honour of C. B. Hieatt, pp. 180–196. Toronto.
- Shippey, Tom (2010): 'The Fall of King Hæðcyn': Or, Mimesis 4a, the Chapter Auerbach Never Wrote. In: Hill, John M. (ed.). *On the Aesthetics of 'Beowulf' and Other Old English Poems*, pp. 247–265. Toronto.
- Shuman, Baird/Hutchings, H. Charles (1960): The Un-Prefix: a Means of Germanic Irony in *Beowulf*. In: *MP*, 57, pp. 217–222.
- Stanley, E. G. (1998): Courtliness and Courtesy in *Beowulf* and Elsewhere in English Medieval Literature. In: Baker, Peter S./Howe, Nicholas (eds.). *Words and Works*. Studies in Medieval English Language and Literature in Honour of Fred C. Robinson, pp. 67–103. Toronto.
- Stanley, Eric Gerald (1994): *In the Foreground: 'Beowulf'*. Cambridge.
- Storms, Godfrid (1963): The Subjectivity of the Style of *Beowulf*. In: Greenfield, Stanley (ed.). *Studies in Old English Literature in Honor of Arthur Gilchrist Brodeur*, pp. 171–186. Eugene.
- Turville-Petre, E. O. G. (1964): *Myth and Religion of the North: The Religion of Ancient Scandinavia*. New York.
- Venezky, Richard L./Healey, Antonette diPaolo (eds.) (1990–3): *A Microfiche Concordance to Old English*. Newark.
- Vries, Jan de (1955): Die Starkadsage. In: *Germanisch-Romanische Monatsschrift*, N.F. 5, pp. 281–97.
- Wärtli, Hans (1935): *Stilistische Dämpfung als Mittel der Ausdruckssteigerung und der Ausdrucks-milderung im Altenglischen und im Neuenglischen (litotes und understatement)*. Zürich.
- Watkins, Calvert (1995): *How to Kill a Dragon: Aspects of Indo-European Poetics*. New York.
- Wegman, Carl (1887): Studien über die Figur der Litotes. In: *Jahrbücher für classische Philologie*, Supplementband 15, pp. 453–556.
- Whitelock, Dorothy (1951): *The Audience of 'Beowulf'*. Oxford.
- Winterbottom, Michael (2010): Conversations in Bede's *Historia Ecclesiastica*. In: Dickey, E./Chaboud, A. (eds.). *Colloquial and Literary Latin*, pp. 419–430. Cambridge.

Wolf, Alois (1962): Zu Gestaltung und Funktion der Rede in germanischer Heldendichtung. In:  
*Literaturwissenschaftliches Jahrbuch*, N.F. 3, pp. 1–28.

Wolfowitz, Clare (1991): *Language Style and Social Space: Stylistic Choice in Suriname Javanese*.  
Urbana.



Jennifer Neville

## Redeeming Beowulf. The Heroic Idiom as Marker of Quality in Old English Poetry

**Abstract:** Although it has been fashionable lately to read Old English poetry as being critical of the values of heroic culture, the heroic idiom is the main, and perhaps the only, marker of quality in Old English poetry. Considering in turn the ‘sacred heroic’ in *Genesis A* and *Andreas*, the ‘mock heroic’ in *Judith* and *Riddle 51*, and the fiercely debated status of Byrhtnoth and Beowulf in *The Battle of Maldon* and *Beowulf*, this discussion suggests that modern scholarship has confused the measure with the measured. Although an uncritical heroic idiom may not be to modern critical tastes, it is suggested here that the variety of ways in which the heroic idiom is used to evaluate and mark value demonstrates the flexibility and depth of insight achieved by Old English poets through their apparently limited subject matter.

**Zusammenfassung:** Obwohl es in letzter Zeit ein Trend geworden ist, in der altenglischen Dichtung eine kritische Haltung gegenüber heroischen Werten zu erkennen, ist der heroische Sprachstil das wichtigste und vielleicht auch das einzige Qualitätsmerkmal in der altenglischen Dichtung. Anhand einer Analyse des ‚Heroisch-Geistlichen‘ in *Genesis A* und *Andreas*, des ‚Heroisch-Komischen‘ in *Judith* und *Rätsel 51*, und des heftig diskutierten Status Byrhtnoths und Beowulfs in der *Schlacht von Maldon* und im *Beowulf* weist diese Studie darauf hin, dass die moderne Wissenschaft das Maß mit dem Gemessenen verwechselt hat. Auch wenn ein unbefangener heroischer Sprachstil nicht dem modernen kritischen Geschmack entsprechen sollte, wird in dieser Studie vorgeschlagen, dass die verschiedenen Methoden, mit denen der heroische Sprachstil zur Auswertung und Wertangabe gebraucht wird, die Flexibilität und Tiefe der Einsicht anzeigen, die die altenglischen Dichter durch ihren scheinbar begrenzten Stoff gewonnen haben.

A hero can only be defined by a narrative in which he or she meets or exceeds measures set by society – in which he or she demonstrates his or her quality. In that sense, all heroic narratives are narratives about quality. In Old English poetry, the heroic idiom stands as the marker of quality for a wide range of things: people, artefacts, actions, and events that are good, respected, desirable, and valued are marked by being presented with the characteristic language and ethic of an idealised, archaic warrior-culture.<sup>1</sup> This is not, of course, a new point; it is traditional in Old English

---

<sup>1</sup> The characteristic subject matter and style of Old English poetry is referred to in varying ways by critics. I adopt the term ‘heroic idiom’ from Koppinen 2009. For discussion of the heroic idiom as a code, see pp. 94–98.

scholarship to associate quality with the elite, military world of generous war-lords, loyal thegns, gorgeous equipment, great acts of courage, and social joys.<sup>2</sup> Yet recently critics have interpreted Old English texts as being critical of the values of heroic culture.<sup>3</sup> In what follows, I shall argue that heroic narratives are narratives about quality and that the choice to tell a heroic narrative is a choice to debate and define quality through readings of *Genesis A*, *Andreas*, *Judith*, *Riddle 51*, *The Battle of Maldon*, and *Beowulf*. My contention is that interpretations that view these texts as critiques of heroic culture confuse the measure with the measured.

## The Sacred Heroic

Perhaps the strongest evidence for the use of the heroic idiom as a marker and guarantee of quality is its use, right up to the end of the Anglo-Saxon period, to represent God and his saints: just as gold was a suitable medium with which to adorn the cross, so the heroic idiom was a suitable medium with which to adorn the ineffable power of the creator as well as his most loyal and worthy followers. This use of the heroic idiom for Christian topics is a well known characteristic of Old English poetry,<sup>4</sup> but it is worth scrutinising before accepting it as an inevitable aspect of it. Representing God is a notoriously tricky business. Given that human language is fallen and flawed,<sup>5</sup> it is probably easiest – and safest – to resort to inexpressibility tropes when attempting to describe God.<sup>6</sup> Yet Old English poetry generally does not resort to inexpressibility tropes when describing the actions of God. Although *The Dream of the Rood* employs paradox to convey the enormity of the crucifixion,<sup>7</sup> elsewhere the heroic idiom apparently seemed adequate on its own to indicate the great power of God.

Thus, when God defeats the fallen angels in *Genesis A*, he does so without any protestation from the poet that mere words cannot comprehend the extent of his power.

---

<sup>2</sup> For a useful overview, see Bremmer 2005. See also, however, the qualifying discussion in Wogan-Browne 2002.

<sup>3</sup> Notable examples include Clark 2003; Gwara 2008; and Herbison 2010.

<sup>4</sup> See, for example, Hill 1981; Greenfield and Calder 1986, pp. 158–182 and pp. 183–205; Cherniss 1972, p. 255. Cf. discussion in Hermann 1989, p. 17.

<sup>5</sup> See, for example, Augustine's exploration of temporal nature of language in book 11 of his *Confessions*. For a useful discussion of this idea, see Ferguson 1975, especially p. 856.

<sup>6</sup> The technique is not specifically Christian or restricted to the divine; see the discussion of 'inexpressibility topoi' in Curtius 1953, pp. 159–162. Cf. also the approach known as apophatic theology or the *via negativa*; for a brief definition, see Bowker 1997, pp. 81, and see the discussion in Williams 1996, pp. 4–6 and in more detail on pp. 23–48.

<sup>7</sup> See, among others, Wolf 1970; Graybill 1984; and Finlay 1986.

Ða he gebolgen wearð,  
 besloh synsceaþan sigore and gewearde,  
 dome and duguðe, and dreame benam  
 his feond, friðu and gefean ealle,  
 torhte tire, and his torn gewræc  
 on gesacum swiðe selfes mihtum  
 strengum stiepe. Hæfde styrne mod,  
 gegremed grymme, grap on wraðe  
 faum folmum, and him on fæðm gebræc  
 yrre on mode; æðele bescyrede  
 his wiðerbrecan wuldorgestealdum. (*Genesis A 54-64*)<sup>8</sup>

When he became enraged, he struck away victory and power, glory and prosperity from those sinful warriors, and he deprived his enemy of gladness, peace, bright honour, and all joys. And with his own might he avenged his insult hard on his opponents with a violent downfall. Grimly provoked, he had a stern mind; in wrath he gripped the evil one with his hand, and, angry in mind, he broke him in his embrace; he sheared his adversary of nobility and the realms of glory.

Significantly, as has been noted before, the language chosen to describe the awesome nature of divine fury recalls Beowulf's heroic struggles: like Beowulf (and, indeed, like Grendel), God attacks *þa he gebolgen wearð* 'when he became enraged' (*Genesis A 54b*).<sup>9</sup> Among other things, this passage provides a strong validation of the right to vengeance. God avenges the insult against himself violently, in anger, and the audience is presumably meant to celebrate the successful destruction of his foes. In contrast, the rebel angels are reviled because of their failure to carry out their stated intention of subdividing heaven with God. On both sides, therefore, the heroic idiom is used as a measure: God's omnipotence is indicated by his absolute fulfilment of the expectations of heroic action in a situation requiring vengeance, and the rebel angels' weakness is indicated by their inability to fulfil their boast and prevent their enemy from depriving them of *torhte tire* 'bright honour' (*Genesis A 58a*).

Elsewhere, the quality of God's saints is similarly asserted through the use of the heroic idiom. For example, in *Andreas*, we are introduced to the twelve apostles in the following passage:

<sup>8</sup> Quotations from Old English poetry other than *Beowulf* are taken from *The Anglo-Saxon Poetic Records* and will be cited parenthetically by title and line number only. All translations are my own.

<sup>9</sup> This is not an isolated incident; see also *Genesis* 299b, 430b, 552a, 558b, and 1257a, as well as *Resignation* 79a and *The Paris Psalter* 138.18. Grendel's state of mind parallels the divine mood only once (723b), but the hero enacts it more often (709a, 1539b, 2401b, and 2550b). The dragon (2220b, 2304a), the sea-monsters in Grendel's mere (1431a), and Heremod (1713a) also share this mood. Sharma's recent discussion of this term focuses on the instances in which this mood is attributed to monstrous or demonic characters and thus ascribes moral ambiguity to it, but he does not explain how that moral ambiguity operates in the eight instances in which it is ascribed to God. See Sharma 2005, p. 251.

Hwæt! We gefrunan on fyrndagum  
 twelfe under tunglum tireadige hæleð,  
 þeodnes þegnas. No hira þrym alæg  
 camprædenne þonne cumbol hneotan,  
 syððan hie gedældon, swa him dryhten sylf,  
 heofona heahcýning, hlyt getæhte.  
 Þæt wæron mære men ofer eorðan,  
 frome folctogan ond fyrdhwate,  
 rofe rincas, þonne rond ond hand  
 on herefelda helm ealgodon,  
 on meotudwange. (*Andreas* 1-11a)

Listen! We have heard of twelve victory-blessed heroes in days long past, thegns of the prince under the stars. Their power in warfare did not weaken when banners clashed, after they parted (from each other), just as the lord himself, the high-king of the heavens, assigned them their lot. They were men famous across the world – leaders bold and keen for war, strong warriors when shield and hand defended the helmet on battlefields and plains of war.

Of course, the heroic action here is metaphorical, not literal: it is battle against spiritual, not physical foes.<sup>10</sup> Yet it is worth noting the absence of any other indicators of quality. There is no mention of the apostles' piety, faith, or mercy; their heroic status is enough to assert their quality. Thus, even in a context in which other attributes might be considered an essential indicator of these characters' status, the heroic idiom serves as a sufficient measure of their quality.

## The Mock Heroic

The examples discussed thus far have been those that show narratives of undisputed quality: the heroic narratives of God and the apostles are stories of unqualified success. Again, it is important to note that these narratives do not seek any other measure of quality to magnify or modify their characters and events; the heroic idiom on its own is already superlative, already the highest indication of quality. The heroic idiom can also, however, be used in narratives of disputed quality, in stories of the failure to live up to the measure of the heroic idiom. In extreme cases, these narratives might be labelled 'mock heroic'. The mock heroic has been defined as a text 'written in an ironically grand style that is comically incongruous with the "low" or trivial subject treated'.<sup>11</sup> The classic example is Alexander Pope's tale of a man snipping a lock of hair from a vain young woman:

<sup>10</sup> Note also that many critics have been dissatisfied with *Andreas*' use of the heroic idiom. Irving 1983 notes that the poem is 'most often' taken as 'an embarrassing misapplication of the heroic style to the wrong subject' (p. 215). Cf. Hill 1981, pp. 72–4; Cherniss 1972, pp. 171–93; Shippey 1972, pp. 114–26.

<sup>11</sup> Baldick 1990, p. 139.



The meeting points the sacred hair dis sever  
 From the fair head, for ever, and for ever!  
 Then flash'd the living lightning from her eyes,  
 And screams of horror rend th' affrighted skies.  
 Not louder shrieks to pitying heav'n are cast,  
 When husbands, or when lapdogs breathe their last;  
 Or when rich China vessels fall'n from high,  
 In glitt'ring dust and painted fragments lie!  
 (The Rape of the Lock, 153-60)

Here the trivial is treated with all the pomp of events of the greatest importance, and thus the deaths of lapdogs, husbands, and china vessels all occasion the same enormous grief. Yet the key thing is that the heroic style is used to mock things that are not heroic. Heroic action itself is not mocked, and so the heroic remains the measure of quality, against which, in this case, 18<sup>th</sup> century aristocrats fail to measure up.

The central issue in such cases is, of course, irony. Many critics accept that irony is a major feature of Old English poetry.<sup>12</sup> Roberta Frank, for example, has shown that irony is a particular feature of heroic speech.<sup>13</sup> Yet it is impossible to prove that irony exists in any particular case.<sup>14</sup> Shippey argues that the ambiguity inherent in irony is a characteristic quality of Old English poetry and that the Anglo-Saxons had a 'liking for barely perceptible statement, to be caught only by the wise or the alert'.<sup>15</sup> Nevertheless, while we cannot prove that irony exists in any particular instance, we can evaluate, as Anglo-Saxon audiences must have done, albeit with better precision, whether deeds measure up to words and whether the people in question satisfy the demanding requirements of heroic action.

## Judith

A useful case-study in irony is *Judith*, the unfortunately incomplete poem that follows *Beowulf* in the manuscript. This poem is a retelling of the Biblical story of Judith, a young widow who saves the Hebrews from an invading army by seducing the Assyrian general, Holofernes, and then beheading him. The Old English poem is remarkable in many ways, notably its 'poetic exuberance'<sup>16</sup> and its sword-wielding heroine.<sup>17</sup> In this discussion, however, the focus will rest on the male company that she keeps.

<sup>12</sup> See, for example, Ringler 1966, pp. 59–61.

<sup>13</sup> Frank 2006.

<sup>14</sup> There is considerable scholarly debate over the issue of irony in *Beowulf*, for example. See the overview and cogent discussion in DeGregorio 1999. The issue will be discussed further below.

<sup>15</sup> Shippey 2000, p. 44.

<sup>16</sup> Chickering 2009.

<sup>17</sup> See, for example, the discussions in Lucas 1992; Belanoff 1993; Lochrie 1994; and Magennis 2002.

At what is now the beginning of the poem, and, indeed, throughout most of the poem, Holofernes and his Assyrian army enjoy all the attributes of a great heroic *com-itus*: Holofernes is a *mæran þeodne* ‘famous prince’ (3a), and his men are *bealde byrnwiggende* ‘bold warriors’ (17a), bearing weapons as heroes do. Given that they are the villains of this text, such characterisation requires some explanation; the villains of *Genesis A*, in contrast, do not receive the benefit of the heroic idiom.<sup>18</sup> For example, the heroic presentation of the Assyrians could be interpreted as building up a strong opposition in order to increase the glory of the Hebrews who ultimately vanquish them. However, the description of the Assyrians reveals itself to be mock heroic, not heroic.<sup>19</sup> Hints of irony surface as early as line 9 of the text, where the poet begins to describe the great feast to which Holofernes invites his *yldestan ðegnas* ‘leading thegns’ (10a). The poem does not make any critique of the Assyrians explicit at this point; even so, their heroic feast, which might at first seem to be a perfect enactment of what a feast should be, quite quickly reveals itself to be not quite right.<sup>20</sup> First, there is too much alcohol: Holofernes is generous to his men, as a good *gold-wine* ‘gold-friend’ (22a) should be, but his provision of drink is excessive, leading his men to being *oferdrencte* ‘over-drenched’ (31a) and *agotene goda gehwylces* ‘drained of every virtue’ (32a). Second, the party lasts too long, extending *ofer ealne dæg* ‘over the whole day’ (28b), until the men lie *swylce hie wæron deaðe geslegene* ‘as if they struck down in death’ (31b). And, third, Holofernes is too merry, shouting and laughing so loudly that *mihten fira bearn feorran gehyran* ‘the sons of men could hear him from far away’ (24), until he falls unconscious into his bed, *swa he nyste ræda nanne / on gewitlocan* ‘as if he did not know any wisdom in his mind’ (68b-69a). The situation here may be familiar to current urban youth culture, but it jars with a narrative of heroism.

The unease caused by the excessive feast may serve as a cue to look a bit more closely at what at first glance seems to be the standard, poetic language of heroic culture. On closer examination, the heroic epithets which are generously bestowed upon Holofernes and the Assyrians seem less than innocent. Holofernes, for example, is designated as *se rica* three times in the poem:

ðæs *se rica* ne wende,  
egesful eorla dryhten... (*Judith* 20b-1a)

The powerful man, the terrible lord of men, did not expect this.

<sup>18</sup> Battles 2000, p. 47.

<sup>19</sup> For previous discussions of the ironic presentation of the Assyrians, see Godden 1991, pp. 220–222; Griffith 1997, pp. 65–67; Herbison 2010, pp. 13–17. The latter interprets the irony in the poem as applying to the heroic idiom itself, not simply to the Assyrians.

<sup>20</sup> Magennis 1983; Magennis 1996, p. 84.

...lædan ongunnon  
 þa torhtan mægð to træfe þam hean,  
 þær **se rica** hyne reste on symbel... (*Judith* 42b-4)

They began to lead the beautiful woman to the lofty tent where the powerful man always slept.

Gefeol ða wine swa druncen  
**se rica** on his reste middan, swa he nyste ræda nanne  
 on gewitlocan. (*Judith* 67b-9a)

Then the powerful man fell into the middle of his bed so drunk that he knew no sense in his head.

Although the modern reflex of the word, ‘rich’, is probably relevant to the word’s meaning in many contexts, *se rica* here means the ‘powerful man’ or ‘ruler’.<sup>21</sup> It is a word used to depict God as the creator in the Old English *Genesis A* (158b); it is applied to the effective kings Hrothgar and Higelac, as well as the hero himself in *Beowulf* (310b, 1975b, 399a); and it describes Nebuchadnezzar at the height of his power in *Daniel* (595a). It is a word that seems entirely appropriate for a successful Assyrian general about to annihilate his foes, but the specific instances in which it is used in *Judith* should make us pause, for Holofernes is called *se rica* ‘the powerful one’ when the poet states that he is ignorant of his army’s imminent fate (20b), when he is sleeping in his tent (44a), and when he lies unconscious on his bed (68a). That is, Holofernes is called ‘powerful’ specifically when he is not in a position of power – when, in fact, he is increasingly helpless. References to him as *se rica*, therefore, create an increasing sense of irony.

This interpretation of *se rica* finds resonance with Shippey’s evaluation of the Anglo-Saxons’ sardonic sense of humour. As already mentioned, Shippey argues that the Anglo-Saxons laughed both at those who laugh too early and at those who fail to see subtle distinctions.<sup>22</sup> Holofernes is a good candidate for scorn on both counts, given that he has been laughing very loudly all day and that now, as Judith approaches his bed, he fails to see the subtle difference between a helpless object of desire and an assassin. It is possible, in fact, to make a case for irony in almost all his epithets. For example, Holofernes is dubbed the *egesful eorla dryhten* ‘terrifying lord of men’ (21a) when his army is *fæge* ‘doomed’ (19b) and *ðæs se rica ne wende* ‘the powerful man did not expect that’ (20b). He is *stiðmoda* ‘fierce’ (25a) and *modig* ‘courageous’ (26a) when he is shouting drunkenly. He is a *swiðmod* *sinces brytta* ‘proud distributor of treasure’ (30a) and *gumena baldor* ‘prince of men’ (32b) when he drowns his men in drink. He is a *modiga* ‘brave man’ (52b) when he is lurking in his

21 See Bosworth 1898–1921, s.v. *rica*. This work will henceforth be referred to as B-T.

22 Shippey 2000, p. 44.

tent so no one can see him.<sup>23</sup> And he is a *byrnwigena brego* ‘leader of armed warriors’ (39a), *se brema* ‘the famous one’ (57b), and a *þearlmod ðeoden gumena* ‘stern-hearted lord of men’ (66a) when he is waiting for Judith to be delivered to his bed. None of these actions seems particularly laudable in our society, but they are certainly not consistent with the kind of behaviour praised as powerful, courageous, generous, or famous in Old English heroic poetry elsewhere: Beowulf would not have received praise if he had derived his courage from drink and spent his time lurking in a tent, nor would Hrothgar if his generosity extended only to providing excessive amounts of drink.<sup>24</sup>

At some point during the reading or hearing of *Judith*, therefore, a discerning audience becomes aware of the discrepancy between language and action and begins to approach each new heroic epithet critically. Such an audience is likely to notice some interesting things about Holofernes’ Assyrian soldiers as well. For example, these men are described as *niðe rofra ... rinca* ‘warriors strong in malice’ (53a-4a). Such an epithet should indicate that they are formidable foes, but in this case they bear this attribute not as they face their enemies, but as they fearfully await an appointment with Holofernes. One of their number is called a *stercedferðe* ‘fierce-hearted’ (55b) warrior, but his role is to announce not battle-tidings but ‘love’-tidings – the arrival of Judith, an event which normally would require little fierceness. In addition, these *hæleða bearna* ‘sons of heroes’ (51a), like many in the literature, are *rondwiggende* ‘shield-bearers’ (11a), but they seem to carry those shields into strange places, where they do not belong. For example, although Beowulf and his men were obliged to leave their shields outside when they arrived at Heorot (*Beowulf* 397–8), the Assyrians seem to bring them along to the feast:

To ðam het se gumena baldor  
ealle ða yldestan ðegnas; hie ðæt ofstum miclum  
ræfndon, rondwiggende, comon to ðam rican þeodne  
feran, folces ræswan. (*Judith* 9b-12a)

To this (feast) the prince of men called all his leading thegns. They obeyed the call with great speed; bearing shields they came to the powerful prince, to the leader of the people.

It requires a determinedly literal-minded reading of the text to see this breach of proper hall-etiquette, especially near the beginning of the poem. However, if Shippey is correct about Anglo-Saxon humour, this seemingly innocent description may well have made the Assyrians look ridiculous.

<sup>23</sup> Cf. Tyler 1992, p. 17.

<sup>24</sup> Some critics have, however, viewed Hrothgar as an ironic figure; see, for example, Irving 1987; Dockray-Miller 1998; DeGregorio 1999, pp. 314–334.

Later in the text, less effort in discernment is necessary, as the discrepancy between the heroic language and the task at hand becomes increasingly obvious. Thus the Assyrians seem to have armed themselves to the teeth, shields and all, for the terrifying task of accompanying Judith to Holofernes' tent:

... ða fromlice  
lindwiggende lædan ongunnon  
þa torhtan mægð to træfe þam hean... (*Judith* 41b-3)

Then the shield-bearers bravely began to lead the beautiful woman to the lofty tent.

Overall, it seems that the Assyrians carry their weapons with them in every circumstance, with one exception: the battlefield.<sup>25</sup>

It could, of course, be argued that the poet did not expect such a literal-minded audience, and that the text merely refers to the Assyrians as men who are generally possessors of weapons. Perhaps we should read *lindwiggende* as 'men who often carry shields, even if they are not doing so right now' – as opposed to 'men carrying shields at this very moment'. Such an interpretation would remove much of the humour that I see in the poem, but it would not invalidate the overall argument. The point is that the poet applies heroic epithets to these men at the specific moments when they are not doing anything that warrants them – or indeed, when they are doing things unworthy of heroes, such as drinking beyond moderation or bullying an unarmed woman.<sup>26</sup> The references to the bravery and battle-gear of the Assyrians constitute a great deal of sound and fury about nothing, since the battle has not yet begun. Yet their irony become particularly pointed as the text proceeds, for when the battle does begin, we find that it is not simply that the Assyrians are 'too big for their boots' – or, in this case, for their weapons and epithets. Rather, they are unworthy to bear the language and equipment of heroism at all.

These heroic epithets thus point to the Assyrians not as worthy opponents but rather as an inversion of a heroic people.<sup>27</sup> The evidence for what has up to now been subtle contempt comes when these *hæleða bearna* 'sons of heroes' (51a) find their leader and treasure-giver dead. Unlike Byrhtnoth in *The Battle of Maldon*, Holofernes does not take anyone down with him when he dies; rather he dies *bysmerlice* 'shamefully' (100a), without any struggle (or, indeed, any consciousness). Similarly, unlike Byrhtnoth's retainers, the Assyrians do not resolve to avenge their lord; rather, they throw down their weapons and run:

<sup>25</sup> For analysis of the Assyrians' preparations for battle and flight as a mock-heroic approach-to-battle type scene, see Heinemann 1970.

<sup>26</sup> Cf. Tyler 1992, p. 16.

<sup>27</sup> Cf. Griffith 1997, p. 67.

Hi ða hreowigmode  
 wurpon hyra wæpen ofdune, gewitan him werigferhðe  
 on fleam sceacan. (289b-291a).

Sorrowful in mind, they threw down their weapons and, weary-hearted, they left to hasten in flight.

The emphasis on the Assyrians' state of mind is characteristic of the poem; as Tyler has noted, the density of reference to words for 'heart' and 'mind' in this poem is comparable to that in *The Wanderer* and *The Seafarer*.<sup>28</sup> Such emphasis underlines the difference between the Assyrians' heroic appearance and the Hebrews' heroic hearts.

When the battle finally begins, the ironic use of heroic epithets ceases. Although the Assyrians still constitute an army, comparatively few military words are used to describe them. Instead, the text refers to them as hated enemies: *ealdfeondum* 'ancient enemies' (315a), *fynd* 'enemies' (319a), and *ealdhettende* 'ancient enemies' (320b). In addition, the text increasingly describes the Assyrians as *lað* 'loathsome' – a term that, before line 224, was applied to Holofernes alone.<sup>29</sup> After line 224, however, the Assyrians are described as *lindwerod laðra* 'a shield-troop of loathed ones' (297a), *laðra gemong* 'a multitude of loathed ones' (303a), *laðan cynnes* 'a loathed race' (310a), *laðestan* 'the most loathed ones' (314b), and *laðost* 'the most loathed' (322b). In contrast, terms for warrior and even terms for weapon-bearing are used almost exclusively of the Hebrews. The following passage provides a good example of how heroic diction, previously bestowed liberally, if ironically, on the Assyrians, is now reserved almost exclusively for the Hebrews:

Flugon ða ðe lyfdon,  
 laðra lindwerod. Him on laste for  
 sweot Ebrea sigore geweorðod,  
 dome gedysod; him feng dryhten god  
 fægre on fultum, frea ælmihtig.  
 Hi ða fromlice fagum swyrdum,  
 hæleð higerofe, herpað worhton  
 þurh laðra gemong, linde heowon,  
 scildburh scæron. Sceotend wæron  
 guðe gegremede, guman Ebrisce;  
 þegnas on ða tid þearle gelyste  
 gargewinnes. Þær on greot gefeoll  
 se hyhsta dæl heafodgerimes  
 Assiria ealdorduguðe,  
 laðan cynnes. (296b-310a)

<sup>28</sup> There are 31 instances of forms of *mod* and *ferhð* in 350 lines (Tyler 1992, p. 17).

<sup>29</sup> *Judith* 45b, 72a, 100b, and 178b.

Those who lived (from among that) shield-troop of loathsome ones fled. Honoured with victory and exalted with glory, the corps of the Hebrews advanced upon them from behind. The Lord God Almighty justly helped them. Then with their bloody swords those brave-hearted heroes boldly made a war-path through the crowd of the loathsome ones; they hewed down shields, cut down the shield-wall. The archers, the Hebrew men, were angered in battle; the thegns dearly wanted a spear-struggle on that occasion. There the majority of the nobility of the loathsome Assyrian race fell in the dirt.

The Hebrews, *hæleð higerofe* ‘brave-hearted heroes’ (302a) and *sceotend* ‘archers’ (304b) who *pearle gelyste* / *gargewinnes* ‘dearly wanted a spear-struggle’ (306b-7a), are *sigore geweorðod* ‘honoured with victory’ (298b), and *dome gedysod* ‘exalted with glory’ (299a). They bear *fagum swyrdum* ‘bloody swords’ (301b), cut a *herpað* ‘war-path’ (303b) through their enemies by cutting down their enemies’ *scildburh* ‘shield-wall’ (305a), and fight *fromlice* ‘boldly’ (301a). In contrast, the Assyrians are a *laðra lindwerod* ‘shield-troop of loathsome ones’ (297a), a *laðra gemong* ‘crowd of the loathsome ones’ (304a), and a *laðan cynnes* ‘loathsome race’ (310a) that flees and *on greot gefeoll* ‘fell in the dirt’ (307b). The strong emphasis on the Assyrians’ loathsomeness derives from their failure of quality: their decidedly unheroic actions, performed in the context of their own heroic epithets, mark them out for derision and disgust even more than their heathen status, which is not even mentioned in this passage, although it features three times in the depiction of Holofernes.<sup>30</sup>

*Judith* provides perhaps the most straightforward example of the mock heroic in Old English poetry.<sup>31</sup> The text is rife with irony, but, like *The Rape of the Lock*, the target of that irony is not heroism itself, but those who fail to live up to its standards.<sup>32</sup> The heroic idiom serves as the measure and guarantee of quality: both Assyrians and Hebrews reveal their quality by the respective appropriateness of the heroic language applied to them.

## Riddle 51: Sending Up the Scribe

While critics may disagree regarding the interpretation of *Judith*’s irony, there is, at least, some consensus that irony exists in the poem. In other texts, however, the presence of irony is much less certain. *Riddle 51*, for example, has not previously been identified as an ironic text; its use of the heroic idiom has been taken to indicate the

<sup>30</sup> The Assyrians are only designated as ‘heathen’ at line 216a. Holofernes is called heathen at 98b, 110a, and 179a.

<sup>31</sup> *Andreas* provides a rather more complicated example. For discussion, see, for example, Hamilton 1972, pp. 156–157; Irving 1983, pp. 229–30; and Wilcox 2003.

<sup>32</sup> Note, however, the very different conclusions in Herbison 2010: the fact that the hero is female ‘leads inevitably to a questioning of traditional heroic expectations’ (p. 22).

value associated with writing. If, however, the heroic idiom provides criteria against which to measure quality, the poem may contain some unexpected humour at the expense of the scribe.

Ic seah wrætlice wuhte feower  
 samed sibian; swearte wæran lastas,  
 swaþu swiþe blacu. Swift wæs on fore,  
 fuglum framra; fleag on lyfte,  
 deaf under yþe. Dreag unstillle  
 winnende wiga se him wegas tæcneþ  
 ofer fæted gold feower eallum. (*Riddle 51*)

I saw four creatures travel strangely together; their tracks were dark, their footprints extremely black. The one bolder than birds was swift on the journey; it flew aloft and dove under the wave. The *unstillle* one *dreag* – that striving warrior who showed the ways over the gold ornamentation to all four of them.

Leaving *unstillle* and *dreag* (5b) untranslated for the moment, and leaving aside the well recognised signs of literacy in lines 2–3,<sup>33</sup> the discussion here will focus on the stranger in the midst of this scriptorium context: the *winnende wiga*, the ‘striving warrior’ (6a). Of course, as already noted, Old English poetry characteristically employs the heroic idiom metaphorically: warrior-saints fight spiritual battles against the devil, using spiritual weapons. In the *Exeter Book Riddles*, the battle trope receives even more varied development. For example, a storm is a warrior advancing into battle (*Riddle 3*); an anchor stands firm in its war with the wind and waves (*Riddle 16*); the sun drives the moon into exile (*Riddle 29*); and fire is a warrior that must be carefully watched (*Riddle 50*). It is perhaps not so strange, then, to find a warrior in the scriptorium, even if this *wiga* ‘warrior’ is notably lacking in heroic equipment, companions, attitude, and action.

It is possible, and, indeed, most common to assume that the riddle’s use of the heroic idiom constitutes an appropriation of the value associated with heroic action for what might otherwise have been thought of as the rather unheroic act of writing. That is, although stationary and devoid of danger, writing is exalted as an activity equivalent to glorious warfare, and thus appropriately associated with *fæted gold* ‘gold ornamentation’ in the last line.<sup>34</sup> The value associated with the heroic idiom is thus ascribed to the world of writing. Underlying this transferral of value is the idea of the scribe, the *winnende wiga* ‘striving warrior’ (6a), as a *miles Christi* ‘soldier of Christ’ doing battle against the devil through the labour of copying sacred texts,<sup>35</sup>

<sup>33</sup> For discussion see Bitterli 2009, p. 176.

<sup>34</sup> Treasure can be an icon of moral worth in the context of the heroic idiom; see Tyler 2006, p. 13; cf. Leisi 1952–3.

<sup>35</sup> Teele 2004, p. 92.



and there is evidence elsewhere that suggests that some scribes were indeed seen as fighting for God in this way.<sup>36</sup> Yet, while this understanding is possible, the text provides nothing to ensure that such a connection is made, for there is no mention of the conflict itself, of demonic enemies, or of even the spiritual value of the words in the manuscript. The results of this labour remain *lastas* ‘tracks’ (2b); they are not even words, much less sacred words, and even less blows against the devil. Indeed, the warrior’s labour is limited to *wegas tæcneþ* ‘show[ing] the ways’ to his fingers and pen. Elsewhere, the situation is quite different: as we have already seen in the opening to *Andreas*, for example, spiritual battles include weapons, courage, violence, and, in particular, explicitly specified glory. Although the weapons and the acts of violence are metaphorical, they are, significantly, present. In contrast, while it is possible that the scribe in *Riddle 51* is waging a war against the devil, the war is entirely absent from the text.<sup>37</sup>

As a result, the warrior-scribe here seems incongruous, rather like *Judith*’s Assyrians carrying their shields to the banquet. As a warrior, he should fight battles of some kind, resist metaphorical or literal enemies, and, of course, perform deeds of courage to earn glory, but here he merely gives directions and *dreag unstill*. This half-line is awkward to translate, for it does not seem appropriate either to the disguising heroic idiom or to the literal action of writing. The situation would be simpler if the verb were transitive, for a warrior-scribe could, for example, ‘perform [deeds of courage]’, ‘endure [struggle]’, ‘carry out [his lord’s command]’, ‘experience [battle]’, or ‘enjoy [victory]’. All these would be suitable activities for both literal and spiritual warriors.<sup>38</sup> Without an object for *dreag*, however, the warrior-scribe can only ‘act’, ‘be busy’, ‘suffer’, or, perhaps, ‘wander’.<sup>39</sup> ‘Act’ and ‘be busy’ are reasonable, if vague, possibilities for a scribe or warrior, but neither should ‘wander’. If the import is ‘suffer’, the cause and import of the suffering is unexplained: it may refer to the stiff back, shoulder, neck, and arm caused by long hours of writing, but such suffering, however real, is hardly worthy of a *wiga* ‘warrior’.

*Unstill* encompasses similarly uncomfortable connotations: neither a scribe nor a warrior should be ‘uneasy’ or ‘restless’ but rather *anræd* ‘resolute’, whether

<sup>36</sup> See, for example, Cassiodorus’ *Institutiones* I.30: *Felix intentio, laudanda sedulitas, manu hominibus praedicare, digitis linguas aperire, salutem mortalibus tacitum dare, et contra diaboli subreptiones illicitas calamo atramentoque pugnare* ‘it is a happy effort, a painstaking to be praised, to preach to men with the hand, to open tongues with the fingers, to give health to mortals silently, and to fight against the unlawful thefts of the devil with pen and ink’.

<sup>37</sup> Note, however, the claim that ‘the briefest reference to *fyrngelut* evidently could summon up an extensive chain of associations’ with Ephesians 6.11–16 and thus the concept of battle against the devil (Hermann 1989, p. 39).

<sup>38</sup> See Cameron et al 2003, s.v. *dreogan*.

<sup>39</sup> *Ibid.*, but for ‘wander’ see Hall 1960, s.v. *dreogan*. B-T suggests only ‘to be employed’ and ‘be busy’ as intransitive meanings.

for glory in battle or faith in God's word.<sup>40</sup> The phrase is less troubling if we interpret the *winnende wiga* not as the scribe but rather as his hand (or arm), as some modern readers do.<sup>41</sup> The motion of the hand across the page does supply a suitable image of restless wandering. It does not, however, supply a suitable analogy for military conflict. That is, with a little effort, a scribe writing a book may be labelled a 'warrior' because of the possible connection to the idea of the *miles Christi* fighting an invisible, spiritual battle. A hand or arm moving across a manuscript page, although making sense of the idea of 'wandering', requires a much larger effort to justify being labelled a 'warrior'. 'Hand' may be a synecdoche for the scribe, which can then be connected with the *miles Christi*, but the process seems over-extended, tenuous, and a little bit ridiculous; in fact, it begins to remind me of Pope's belaboured comparison of Belinda's preparations with those of Homeric epic. It is certainly possible to make the comparison, and it is not unmeaningful, but it seems to have been pushed a little too far.

Overall, then, in *Riddle 51*, the heroic idiom may not elevate the scribe's work to the level of heroic champion so much as over-inflate it. Whether the text describes a 'wandering' hand or an 'acting' scribe, this motion does not constitute heroic performance, and dressing it in the heroic idiom, without the concurrent justification of an encoded spiritual meaning, makes it seem potentially ridiculous. It is, once again, impossible to prove that an Anglo-Saxon audience would have seen irony here,<sup>42</sup> but, as mentioned earlier, Anglo-Saxon humour often seems to have turned on subtlety so fine that the majority do not perceive it.<sup>43</sup> The incongruity of the abrupt, unsupported application of the heroic idiom to the scribe suggests to me, at least, that there may be irony here.

If this is true, then *Riddle 51* is, like *Judith* and *The Rape of the Lock*, a mock-heroic text that uses the heroic style to mock those who fail to live up to that measure of value. This identification may come as a surprise, since, of course, the person copying out this text was indeed a scribe 'showing the way' to his (or her) pen.<sup>44</sup> We would not normally expect a scribe to mock his or her own importance, and we certainly would not expect, say, a monk to treat the idea of combat against the devil with levity. The *Riddles* specialise, however, in presenting the unexpected: they mention the unmentionable, speak the unspeakable, and even make us think the unthinkable.<sup>45</sup> In this

---

<sup>40</sup> Williamson 1977 interprets *unstill* as an adverb (p. 457), but B-T does not list an instance of it being used adverbially, and my own searches have not discovered any, so I take it as an adjective modifying the *wiga* 'warrior' in the following line (6a).

<sup>41</sup> Williamson 1977, p. 294.

<sup>42</sup> Cf. Wilcox 2000, p. 5 for the difficulty of detecting incongruity.

<sup>43</sup> See Shippey 2000, p. 42–44 for examples from *Durham Proverbs*, *Wulf and Eadwacer*, and *Deor*.

<sup>44</sup> Although most scribes in Anglo-Saxon England were probably male, see the discussion in Brown 2001.

<sup>45</sup> See my discussion of *Riddle 12* in Neville 2012. Cf. also my discussion of the *Riddles*' unthinkable challenges to authority in Neville 2011.

case, the situation is much less shocking than talking openly about female masturbation, as we find in the notorious *Riddle 12*, but *Riddle 51*'s content is nevertheless both funny and risky, for it casts doubt on the value that scribes would, we presume, normally ascribe to their own work. Just as bearing a sword does not guarantee that the bearer will perform heroic deeds,<sup>46</sup> writing in itself cannot claim heroic status.

This reading of *Riddle 51* may never be widely accepted. It may be that the Cassiodorian tradition of writing as a battle against the devil is considered pervasive enough to need no explicit reference to it to justify the language of heroic performance.<sup>47</sup> Whether the scribe is mocked or glorified by his association with the warrior, however, the heroic idiom nevertheless serves as the measure of value in this text. *Riddle 51* thus provides a useful point of comparison for the discussions of *The Battle of Maldon* and *Beowulf* that follow, for it demonstrates first, how the presence or absence of irony may be debatable and perhaps indeterminable, and second, how the status of the heroic idiom as a marker of value remains intact regardless. The failure of the measured does not cast suspicion on the measure itself.

## ***The Battle of Maldon***

Roberta Frank, citing E. V. Gordon, has more than once called *The Battle of Maldon* 'the only purely heroic poem extant in Old English'.<sup>48</sup> Although Byrhtnoth has had several strong supporters,<sup>49</sup> scholarship of *Maldon* often sees the poem glorifying the performance of the loyal thegns and criticising the selfish pride of their lord, Byrhtnoth. This, at least, is Tolkien's view, but he is certainly not alone.<sup>50</sup> However, if we accept the premise that the heroic idiom is the mark and guarantee of quality, it is difficult to argue that Byrhtnoth fails to measure up. In the course of the poem, Byrhtnoth exemplifies heroic virtues, just as his men do. He fights bravely, without fear, to the end (130–68a); during the battle he is described as *anræd* 'resolute' (132a), *frod* 'wise' (140a), and *modi* 'brave' (147a); and unlike Holofernes, he is not so easy to kill:

<sup>46</sup> Cf. the discussion of the Assyrians in *Judith* above and *Beowulf* 249b–50a: the coastguard is aware that the possession of weapons can disguise a man unworthy of them.

<sup>47</sup> We have evidence for four manuscripts of the first book of Cassiodorus' *Institutiones* in Anglo-Saxon England; see Lapidge 2006, p. 296. The depiction of the letters of the *Pater Noster* fighting against the devil may also be relevant here (*Solomon and Saturn I* 84–149b); see discussion in Hermann 1989, pp. 32–36.

<sup>48</sup> Gordon 1949, p. 25; Frank 1991a, p. 196; Frank 1991b, p. 106.

<sup>49</sup> See, for example, Irving 1961; Elliott 1962; Samouce 1963; Clark 1968; Clark 1979; Kirby 1992; and Halbrooks 2003.

<sup>50</sup> Tolkien 1953, pp. 15f. Clark 1968 identifies this as the 'orthodox' reading of *Maldon*, although he does not agree with it himself (p. 52). An example of the rejection of Byrhtnoth (and, indeed, of his men) may be found in Stuart 1982. Cf. also the more recent, full discussion in Gwara 2008, pp. 311–350.

four assailants wound him before he falls to the ground, upon which an unspecified number of *hæðene scealcas* ‘heathen warriors’ (181b) hack him to pieces. Two of his attackers, at least, pay for their attack on him with their lives. Byrhtnoth’s critics – like Beowulf’s – argue that different criteria apply to a leader of men; Byrhtnoth’s brave performance in his last stand on the battlefield, they say, is outweighed by his lack of wisdom, his disregard for his men, and his over-confident pride in giving up a superior tactical position before the battle begins. This view of Byrhtnoth is based for the most part on one word, *ofermod*, the meaning of which is disputed, although the scholarly consensus is that its meaning is negative.<sup>51</sup>

As Gneuss notes, the most obvious way to settle the issue of *ofermod* would be to contextualise its meaning through comparison with its appearance in other texts.<sup>52</sup> Gneuss’ conclusion is that the word means “‘pride” with its various shades of meaning’, but he qualifies his findings by stressing that the context for *ofermod* in *Maldon* is very different from the context in which the word appears elsewhere;<sup>53</sup> it is possible that the negative value that the word undoubtedly has in religious context does not pertain to secular contexts such as in *Maldon*. Given the lack of certainty to be gained from instances outside the poem, then, the evidence for the poet’s view of Byrhtnoth within the poem should be granted more weight. Other than *ofermod*, it is difficult to find fault in Byrhtnoth.<sup>54</sup> The poem praises Byrhtnoth’s wisdom in battle (140a), documents his concern for the arrangement and encouragement of his men (17–22, 101b–3a, 127b–9, 168b–70), and emphasises his piety (147b–8, 172–80). Yet the main point to be made here is that, based on the texts examined thus far, even these attributes are unnecessary. No criteria beyond the challenging strictures of the heroic idiom are needed – or, perhaps, available – to establish Byrhtnoth’s quality. Just as Andreas and the apostles are not (initially, at least) defined by their piety and faith, neither are they praised for their prudent approach to battle. God’s performance in battle in *Genesis A* requires no divine wisdom, or, indeed, any superhuman characteristics, to mark its quality. Similarly, in *Judith*, although the Assyrians are tarred by their heathenism, the poem’s main strategy for defining their lack of quality, which is developed at length throughout the poem in a way quite distinct from the Old Testament original, is to present them as a mock-heroic army – to present their failure to live up to the expectations of the heroic idiom. In contrast, the Hebrews apparently make no effort at strategy and simply launch themselves whole-heartedly at their enemies, with the poet’s evident approval;<sup>55</sup> their

<sup>51</sup> A major study is Gneuss 1976. For a recent overview of the debate, see Halbrooks 2003.

<sup>52</sup> Gneuss 1976 provides this contextualising, pp. 125–130.

<sup>53</sup> Gneuss 1976, p. 130.

<sup>54</sup> Yet some have strikingly different views. See especially Stuart 1982, who finds nothing heroic or praiseworthy in the poem.

<sup>55</sup> Cf. Greenfield 1976.

quality is marked by their heroic action and requires no reference to their piety or faith.

Despite the strong arguments of past and present critics, then, I would argue that, when we come to *Maldon* and talk about criticism of Byrhtnoth, it is important to note that the resources of Old English poetry present only one, clear measure of quality: the heroic idiom. This is not to say that other things (wisdom, piety, etc) are not valued in Old English poetry, of course, but, as the introduction to *Andreas* makes clear, *the* mark of quality in Old English poetry, whatever the context, is always the heroic idiom. Criticism of Byrhtnoth, then, should be couched in terms of his failure to perform heroic deeds. Given the example of *Judith*, for example, we might expect an ironic narration of Byrhtnoth's performance on the battlefield. Yet the text contains no indication that Byrhtnoth is unworthy of his noble equipment, which he uses successfully until overwhelmed by the cumulative effect of his many attackers. *Maldon* also does not echo *The Battle of Brunanburh*'s technique of heaping scorn upon a presumptuous combatant through litotes; we do not hear that Byrhtnoth *gelpen ne portfe...bilgeslehtes* 'had no need to boast of the sword-clash' (*The Battle of Brunanburh* 44b-45b).<sup>56</sup> Although it is never possible categorically to deny the presence of irony in any text, it is telling that most critics do not interpret *Maldon* as an ironic text.<sup>57</sup>

## Beowulf

*Beowulf*, however, is another story, and various parts of it have been identified as relying upon irony.<sup>58</sup> Irony is clearly an important facet of the poem, to the point that a recent critic of *Beowulf* has argued that the poem is systematically ironic and that its irony builds up to a profound criticism of the hero, the Danes, and heroic society in general.<sup>59</sup> In effect, this is an argument for *Beowulf* as a mock-heroic poem. Although the importance of irony in *Beowulf* is undeniable, I still believe that viewing the poem as mock-heroic confuses the measure with the measured. First, as noted in the discussion of *Judith* and *Riddle 51* above, it is important to recall that the mock heroic does not mock the heroic; rather, it mocks people and events that fail to live up to the standards of the heroic. Second, as explored above in the examples of the 'sacred

<sup>56</sup> Cf. also the uses of *ne þurfan* in *Beowulf* 157–8a, 1071, 2363–4a, 2873–4a, 2995b–6, all of which are ironic.

<sup>57</sup> Stuart 1982 is an exception, but her analysis of, for example, Byrhtnoth's death does not provide convincing support for her view that Byrhtnoth is condemned by the poet's depiction of his actions and attitudes.

<sup>58</sup> See, for example, Shuman and Hutchings 1960; Ringler 1966; Schaefer 1996, pp. 113–115; Tripp 2000; Ridsden 2000.

<sup>59</sup> See Clark 2003.

heroic', Old English poetry betrays few hints that the heroic idiom was considered insufficient to convey the highest levels of quality: even in contexts in which other criteria are pertinent, such as in explicitly Christian texts, the heroic idiom remains the mark of quality.

Thus, once again, if we start with the premise that the heroic idiom is the mark and guarantee of quality, does *Beowulf* measure up? Does the narrative of his life show him failing to live up to the expectations of heroic action? Although some critics have disagreed,<sup>60</sup> when I survey the poem I cannot find any instance in which *Beowulf* fails to fulfil a boast, refuses to engage in heroic action, or emerges from a conflict without triumphing over his foe. Yet, as many have noted, *Beowulf* is not so easy to pin down, and thus, despite my assertions here, the poem is not a simple encomium for a hero. As a result, while I do not agree that *Beowulf* is a mock-heroic poem, there are sound reasons for readings of the poem that find criticism of the hero and his world. In what follows I will briefly outline how *Beowulf* works within the very stark, restricted scheme that I have posited for the definition of quality within Old English poetry.

De Gregorio has provided a convincing account of the irresolvable, polyphonic irony that attends the poem's presentation of Hrothgar.<sup>61</sup> A similarly irresolvable polyphony can be found in a short, relatively simple passage about Onela near the end of the poem:

... him eft gewat Ongendioes bearn  
hames niosan, syððan Heardred læg,  
let ðone bregostol Biowulf healdan,  
Geatum wealdan. Pæt wæs god cyning. (2387-90)<sup>62</sup>

Ongentheow's son (Onela) went home again, after Heardred lay dead, (and) allowed *Beowulf* to hold the throne (and) rule the Geats. That was a good king!

There is some basic ambiguity here: it is not entirely clear whether the *god cyning* is Onela, who only a few lines previously is described as the *selestan sæcyninga* / *para ðe in Swiorice sinc brytnade* 'best of the sea-kings who distributed treasure in Sweden' (2382–3), or *Beowulf*, who, in the lines that follow, supports Eadgils' successful killing of Onela.<sup>63</sup> If the *god cyning* is Onela, the narrator seems to be praising his action in killing *Beowulf*'s own young king, Heardred. If the *god cyning* is *Beowulf*, the narrator apparently approves of his killing of the *selestan sæcyninga* 'best of kings' in

<sup>60</sup> Recently, for example, Gwara 2008 has argued powerfully for a narrative of *Beowulf*'s life in which he fails to live up to his early potential.

<sup>61</sup> de Gregorio 1999.

<sup>62</sup> Quotations from *Beowulf* are taken from Fulk, Bjork, and Niles 2008 and will be cited parenthetically by line references.

<sup>63</sup> It has been argued that the *god cyning* is *Beowulf*; see Greenfield 1985, p. 399. Fulk, Bjork, and Niles 2008 state that most critics assume that it is Onela (p. 244).

vengeance for the killing of Heardred. Either way, the narrator speaks here with an ‘authenticating voice’<sup>64</sup> that provides explicit approval for events in a long line of acts of violence that, in the end, is predicted to lead to the end of the Geats.

How is a reader to interpret this passage? One possibility is to interpret the phrase *þæt wæs god cyning* as ironic, an indication that the poem criticises Onela for killing Heardred and allowing Beowulf to rule the Geats. Such a reading means that we have to interpret the poem’s earlier description of Onela as the best king in Sweden as ironic, too. There is a similar problem if we take *þæt wæs god cyning* as being an ironic comment on Beowulf: if this phrase is taken to be ironic, Beowulf’s long rule over the Geats, Wiglaf’s speech about what Beowulf’s companions owe their lord for his generosity to them (2633–60), and the affection expressed by the Geats at his funeral (3171–82) also require urgent scrutiny. That scrutiny, however, finds little support for ironic readings, and thus *þæt wæs god cyning* seems unlikely to be ironic or part of a mock-heroic depiction of the Geats or Swedes. Taken at face value, whether we choose to apply it to Onela or to Beowulf, the phrase indicates explicit approval, and this approval is fully in agreement with the other Old English texts already discussed. Both Onela and Beowulf are shown here to live up to the expectation that heroes will take vengeance – as God did – for previous acts of violence against them. Yet, at the same time, there is clearly some kind of irony here, for the poem shows ideal kings, performing exemplary deeds, with ultimately tragic results – rather like Beowulf in his fight against the dragon, perhaps.

The important point to be made here is that the poem does not step outside the heroic idiom to offer additional or qualifying standards. Like the *Andreas*-poet, the *Judith*-poet, and the *Genesis*-poet, the *Beowulf*-poet uses the heroic idiom to define characters and events of the highest quality. Although all these poets could have used Christian values as criteria, they nevertheless chose to use the heroic idiom as their main or even only mark of quality. Unlike those other poets, however, the *Beowulf*-poet leaves us anxious about those things marked as being of the highest quality. Rather than simply presenting things to be mocked, the *Beowulf*-poet leaves us with the task of deciding what is wrong with what has already been shown to be the best.

## Violence

It is dangerous to generalise about *Beowulf*,<sup>65</sup> but I shall attempt it and assert that, ultimately, everything in the poem circles around violence. Violence creates and

<sup>64</sup> The term is taken from Greenfield 1976.

<sup>65</sup> As J. D. Niles has noted, ‘few critics have attempted to interpret the poem as a whole’; his own suggestion for the overall meaning of the poem, to which I am obviously indebted, is ‘the possibility of peaceful human interaction in a world frequently subject to violence’ (Niles 1983, p. 224 and 228).

maintains kingdoms for Scyld Scefing, Hrothgar, and Beowulf, among others. Violence allows heroes – not only Beowulf but also Sigmund, Hrothgar, and Hygelac – to achieve glory and fame. Violence deters violence: Scyld Scefing's, Hrothgar's, and Beowulf's warlike reputations defend their people from the attacks of neighbouring people. Violence stops violence when Beowulf kills Grendel's mother. Violence begets violence, as the convoluted path of the Swedish wars at the end of the poem attests. From the perspective of the definition of quality that has been developed throughout this article, the omnipresence of violence is not necessarily a bad thing. Indeed, within Old English poetry, at least, no hero could establish his quality without it. Yet *Beowulf* explores the side effects of violence in a way that, although not quite unique, is quite different from most other Old English poems. The disparate, even diametrical, critical responses to the poem come about, I believe, because of the poem's exploration of the very stark, simple equation between quality and heroic action that has been presented throughout this discussion. The poem's exploration cannot be reduced to criticism, rejection, or a mock-heroic narrative,<sup>66</sup> but it does leave modern readers – and, perhaps, Anglo-Saxon audiences – feeling anxious about what is, ultimately, a story about a very successful man.

Violence may be heroic and necessary, but it also has worrying side effects. We do not often hear about these side effects, for anxiety about violence is not especially common in Old English poetry. *The Battle of Maldon*, for example, despite narrating the violent deaths of all its protagonists, apparently approves of its characters' engagement in battle,<sup>67</sup> and thus the poet comments that Offa fulfilled his promise to his lord (i.e. by killing many Vikings) and then *læg ðegnlice ðeodne gehende* 'lay like a thegn close to his lord' (*Maldon* 294): violence leads to a worthy, valued death. Likewise, the terms with which the *Judith*-poet describes the Hebrews' victory over the Assyrians (*Judith* 291b-321a) leave no doubt that such action was meant to receive wholehearted approbation; there is no fear of reprisals, side-effects, or any negative consequences of having *domlice / on ðam folcstede fynd oferwunnen* 'gloriously overcome the enemy on the battlefield' (318b-19).

In *Beowulf*, however, there is a subtle unease with violence. The inescapable fact that violence begets violence underlies much of the action in *Beowulf*: just as the necessary and glorious killing of Grendel results in the much-mourned death of Æschere, so the killing of Hnæf results in the death of Finn (1063–1159a). Both these acts are victories to be celebrated, and, like the *Maldon*-poet, the *Beowulf*-poet apparently approves of the hero's participation in violent action: the explicit statement that *swa sceal man don* 'so shall a man do' (1534b), for example, follows Beowulf's second attack on Grendel's mother, after his sword has failed. Nevertheless, the endless critical argument over whether the poem rejects the hero and his world is not without

<sup>66</sup> Cf. de Gregorio 1999, p. 320.

<sup>67</sup> Cf. Neidorf 2012, who argues that the poem seeks to approve of both sides of the conflict.



foundation, for the poem conveys both approbation and sorrow in, for example, the story of Hildeburh, which, in its immediate context, is a story of Danish triumph told during a celebratory feast, even if it impresses most modern readers with its tragedy.<sup>68</sup> This and other embedded narratives suggest an uneasiness about violence, especially the way in which violence may become an ongoing chain that demands further acts of violence. At the same time, however, this uneasiness does not amount to a full-scale rejection of the hero and his world, or, indeed, of violence.<sup>69</sup> As the story of Hrethel's sorrowful death following the loss of his son at his other son's hand shows, the inability to pursue a feud can be equally fatal.<sup>70</sup> Feud, like violence in general, is glorious, necessary, *and* doomed to bring sorrow. The quality of the people involved in such actions is, inevitably, indicated by the poet's use of the heroic idiom.

## Conclusion

My argument has been focused on refuting the tendency among modern scholars to confuse the measure with the measured – to interpret Old English poetry as being critical of its heroes. Ultimately, however, my main interest lies in the use of heroic narrative in the Old English poetic tradition more generally. When I teach Old English poetry to undergraduate students, I sometimes feel embarrassed that my field is so small, so poor, so limited: I have so very few poems, and they all seem to be about only one thing. Yet, just as the strict confines of the sonnet may nevertheless contain amazingly profound insights, so the extremely limited range of options for the definition of quality in Old English poetry has resulted in a remarkable variety of texts. Thus we have *Judith*, with its gradual and devastating revelation of mock heroic villains. We have *Andreas*, which starts with battle as a glorious metaphor, but ultimately is also mock heroic, albeit in a much more complex way. We have *The Dream of the Rood*, with its paradoxical use of the heroic idiom to convey the enormity of Christ's triumphant passive sacrifice. We have *The Battle of Maldon*, with its valorising of a brave defeat. And finally we have *Beowulf*, with all its ambivalence. In the end, then, whether or not I have redeemed Beowulf, I hope that I have demonstrated the remarkable richness achieved by the use of the heroic idiom as a marker of value in Old English poetry.

---

<sup>68</sup> For an overview and rejection of the modern obsession with feud, especially in this passage, see Jurasinski 2006, pp. 79–111.

<sup>69</sup> Cf. Hill 2000, p. 15.

<sup>70</sup> For a thoughtful discussion of Hrethel's death and its implications for the poem as a whole, see Georgianna 1987, but see also Jurasinski 2006, pp. 113–148 for an important distinction between the 'craving' and 'duty' for revenge.

## Bibliography

### Primary Sources

- The Anglo-Saxon Poetic Records*, ed. Krapp, G. P./Dobbie, E. V. K. (1931–53). 6 vols. London: Routledge and Kegan Paul.
- Augustine: Confessions*, ed. O'Donnell, James T. (1992). Oxford: Oxford University Press.
- Augustine: Confessions*, trans. Pusey, Edward B. (1951). New York: Pocket Books.
- Cassiodori Senatoris Institutiones*, ed. Mynors, R. A. B. (1961). 2<sup>nd</sup> edn. Oxford: Clarendon.
- Klaeber's Beowulf and the Fight at Finnsburh*, ed. Fulk, R. D./Bjork, Robert E./Niles, John D. (2008). 4<sup>th</sup> edn. Toronto: Toronto University Press.
- Pope, Alexander: The Rape of the Lock. In: Tollotson, Geoffrey (ed.) (1962). *The Poems of Alexander Pope: Volume 2, The Rape of the Lock and Other Poems*. 3<sup>rd</sup> edn. London: Methuen.

### Critical Readings

- Baldick, Chris (1990): *The Concise Oxford Dictionary of Literary Terms*. Oxford: Oxford University Press.
- Battles, Paul (2000): Genesis A and the Anglo-Saxon 'Migration Myth'. In: *Anglo-Saxon England*, 29, pp. 43–66.
- Belanoff, Patricia A. (1993): Judith: Sacred and Secular Heroine. In Damico, Helen/Leyerle, John (eds.). *Heroic Poetry in the Anglo-Saxon Period: Studies in Honor of Jess B. Bessinger, Jr.* (Studies in Medieval Culture 32), pp. 247–64. Kalamazoo, MI: Medieval Institute.
- Bitterli, Dieter (2009): *Say What I am Called: The Old English Riddles of the Exeter Book and the Anglo-Latin Riddle Tradition*. Toronto: University of Toronto Press.
- Bjork, Robert E./Niles, John D. (eds.) (1996). *A 'Beowulf' Handbook*. Exeter: University of Exeter Press.
- B-T = Bosworth, Joseph (1898–1921): *An Anglo-Saxon Dictionary*, ed. and enlarged by T. N. Toller, with revised and enlarged addenda by A. Campbell. 2 vols. Oxford: Oxford University Press.
- Bowker, John (1997): *The Oxford Dictionary of World Religions*. Oxford: Oxford University Press.
- Bremmer, Rolf H., Jr. (2005): Old English Heroic Literature. In: Johnson, David F./Treharne, Elaine (eds.). *Readings in Medieval Texts: Interpreting Old and Middle English Literature*, pp. 75–90. Oxford: Oxford University Press.
- Brown, Michelle P. (2001): Female Book-Ownership and Production in Anglo-Saxon England: The Evidence of the Ninth-Century Prayerbooks. In: Kay, C./Sylvester, L. (eds.). *Lexis and Texts in Early English*. Papers in Honour of Jane Roberts, pp. 45–67. Amsterdam: Rodopi.
- Cameron, A./Amos, A. C./Healey, A. diPaolo (2003): *The Dictionary of Old English: A to F on CD-ROM*. Toronto: Pontifical Institute of Mediaeval Studies for the Dictionary of Old English Project.
- Cherniss, Michael D. (1972): *Ingeld and Christ: Heroic Concepts and Values in Old English Christian Poetry*. The Hague: Mouton.
- Chickering, Howell (2009): Poetic Exuberance in the Old English *Judith*. In: *Studies in Philology*, 106, pp. 119–136.
- Clark, George (1968): *The Battle of Maldon: A Heroic Poem*. In: *Speculum*, 43, pp. 52–71.
- Clark, George (1979): The Hero of *Maldon*: Vir Pius et Strenuus. In: *Speculum*, 54, pp. 257–82.
- Clark, Tom (2003): *A Case for Irony in Beowulf, With Particular Reference to its Epithets* (Europäische Hochschulschriften XIV/402). Bern: Peter Lang.
- Curtius, Ernst Robert (1953): *European Literature and the Latin Middle Ages*. Übersetzung von Willard R. Trask. Princeton: Princeton University Press.

- DeGregorio, Scott (1999): Theorizing Irony in *Beowulf*: The Case of Hrothgar. In: *Exemplaria*, 11, pp. 309–43.
- Dockray-Miller, Mary (1998): *Beowulf's* Tears of Fatherhood. In: *Exemplaria*, 10, pp. 1–28.
- Elliott, Ralph W. V. (1962): Byrhtnoth and Hildebrand: A Study in Heroic Technique. In: *Comparative Literature*, 14, pp. 53–70.
- Ferguson, Margaret W. (1975): Saint Augustine's Region Of Unlikeness: The Crossing of Exile and Language. In: *The Georgia Review*, 29, pp. 842–864.
- Finlay, Alison (1986): The Warrior Christ and the Unarmed Hero. In: Katzmann, Gregory/Simpson, James (eds.). *Medieval English Religious and Ethical Literature*. Essays in Honor of G. H. Russell, pp. 19–29. Cambridge: Brewer.
- Frank, Roberta (1991a): *The Battle of Maldon* and Heroic Literature. In: Scragg, Donald (ed.). *The Battle of Maldon AD 991*, pp. 196–207. Oxford: Blackwell.
- Frank, Roberta (1991b): The Idea of Men Dying with their Lord in *The Battle of Maldon*: Anachronism or Nouvelle Vague. In: Wood, Ian/Lund, Niels (eds.). *People and Places in Northern Europe 500–1600*. Essays in Honour of Peter Hayes Sawyer, pp. 95–106. Woodbridge: Boydell.
- Frank, Roberta (2006): The Incomparable Wryness of Old English Poetry. In Walmsley, John (ed.). *Inside Old English: Essays in Honour of Bruce Mitchell*, pp. 59–73. Oxford: Blackwell.
- Georgianna, Linda (1987): King Hrethel's Sorrow and the Limits of Heroic Action in *Beowulf*. In: *Speculum*, 62, pp. 829–50.
- Gneuss, Helmut (1976): *The Battle of Maldon* 89: Byrhtnoð's *ofermod* Once Again. In: *Studies in Philology*, 73, pp. 117–137.
- Godden, Malcolm (1991): Biblical Literature: The Old Testament. In: Godden, Malcolm/Lapidge, Michael (eds.). *The Cambridge Companion to Old English Literature*, pp. 206–226. Cambridge: Cambridge University Press.
- Gordon, E. V. (1949): *The Battle of Maldon*. 2<sup>nd</sup> edn. London: Methuen.
- Graybill, Robert V. (1984): *The Dream of the Rood*: Apotheosis of Anglo-Saxon Paradox. In: *Proceedings of the Illinois Medieval Association*, 1, pp. 1–12.
- Greenfield, Stanley B. (1976): The Authenticating Voice in *Beowulf*. In: *Anglo-Saxon England*, 5, pp. 51–62.
- Greenfield, Stanley B. (1985): *Beowulf* and the Judgement of the Righteous. In: Lapidge, Michael/Gneuss, Helmut (eds.). *Learning and Literature in Anglo-Saxon England*, pp. 393–407. Cambridge: Cambridge University Press.
- Greenfield, Stanley B./Calder, Daniel G. (1986): *A New Critical History of Old English Literature*. New York: New York University Press.
- Griffith, Mark (1997): *Judith*. Exeter: Exeter University Press.
- Gwara, Scott (2008): *Heroic Identity in the World of Beowulf*. Leiden: Brill.
- Halbrooks, John (2003): Byrhtnoth's Great-hearted Mirth; or, Praise and Blame in *The Battle of Maldon*. In: *Philological Quarterly*, 82, pp. 235–255.
- Hall, J. R. Clark (1960): *A Concise Anglo-Saxon Dictionary*, 4<sup>th</sup> edn with a supplement by Herbert T. Merritt (Medieval Academy Reprints for Teaching 14). Toronto: University of Toronto Press.
- Hamilton, David (1972): The Diet and Digestion of Allegory in *Andreas*. In: *Anglo-Saxon England*, 1, pp. 147–58.
- Heinemann, Frederick J. (1970): *Judith* 236–291a: A Mock-Heroic Approach-to-Battle Type Scene. In: *Neuphilologische Mitteilungen*, 71, pp. 83–96.
- Herbison, Ivan (2010): Heroism and Comic Subversion in the Old English *Judith*. In: *English Studies*, 91, pp. 1–25.
- Hermann, John P. (1989): *Allegories of War: Language and Violence in Old English Poetry*. Ann Arbor: University of Michigan Press.

- Hill, John M. (2000): *The Anglo-Saxon Warrior Ethic: Reconstructing Lordship in Early English Literature*. Gainesville: University Press of Florida.
- Hill, Joyce (1981): The Soldier of Christ in Old English Prose and Poetry. In: *Leeds Studies in English*, n.s. 12, pp. 57–80.
- Irving, Edward B., Jr. (1961): The Heroic Style in *The Battle of Maldon*. In: *Studies in Philology*, 58, pp. 457–67.
- Irving, Edward B., Jr. (1983): A Reading of *Andreas*: The Poem as Poem. In: *Anglo-Saxon England*, 12, pp. 215–237.
- Irving, Edward B., Jr. (1987): What to Do with Old Kings. In Foley, John Miles (ed.). *Comparative Research on Oral Traditions*, pp. 259–268. Columbus, OH: Slavica.
- Johnson, David F./Treharne, Elaine (eds.) (2005): *Readings in Medieval Texts: Interpreting Old and Middle English Literature*. Oxford: Oxford University Press.
- Jurasinski, Stefan (2006): *Ancient Privileges: Beowulf, Law, and the Making of Germanic Antiquity* (Medieval European Studies 6). Morgantown: West Virginia University Press.
- Kirby, I. J. (1992): In Defence of Byrhtnoth. In: *Florilegium*, 11, pp. 53–60.
- Koppinen, Pirkko Anneli (2009): *Swa þa Stafas Becnaþ*: Ciphers of the Heroic Idiom in the Exeter Book Riddles, *Beowulf*, *Judith*, and *Andreas*. Unpublished PhD thesis: Royal Holloway, University of London.
- Lapidge, Michael (2006): *The Anglo-Saxon Library*. Oxford: Oxford University Press.
- Leisi, Ernst (1952–3): Gold und Manneswert im *Beowulf*. In: *Anglia*, 71, pp. 259–273.
- Liuzzi, R. M. (ed.) (2002): *Old English Literature: Critical Essays*. Yale: Yale University Press.
- Lochrie, Karma (1994): Gender, Sexual Violence, and the Politics of War in the Old English *Judith*. In: Harwood, Britton J./Overing, Gillian R. (eds.). *Class and Gender in Early English Literature: Intersections*, pp. 1–20. Bloomington/Ind.: Indiana University Press.
- Lucas, Peter J. (1992): *Judith* and the Woman Hero. In: *Yearbook of English Studies*, 22, pp. 17–27.
- Magennis, Hugh (1983): Adaptation of Biblical Detail in the Old English *Judith*: The Feast Scene. In: *Neuphilologische Mitteilungen*, 84, pp. 331–337.
- Magennis, Hugh (1996): *Images of Community in Old English Poetry* (Cambridge Studies in Anglo-Saxon England 18). Cambridge: Cambridge University Press.
- Magennis, Hugh (2002): Gender and Heroism in the Old English *Judith*. In: Treharne, Elaine (ed.). *Writing Gender and Genre in Medieval Literature: Approaches to Old and Middle English Texts*, pp. 5–18. Cambridge: Boydell & Brewer.
- Neville, Jennifer (2011): The Unexpected Treasures of the Implement Trope: Hierarchical Relationships in the Old English Riddles. In: *Review of English Studies*, 62 (256), pp. 505–519.
- Neville, Jennifer (2012): Speaking the Unspeakable: Appetite for Deconstruction in Exeter Book Riddle 12. In: Cesario, Marilina (ed.). *Holy Appetites*. Studies in Honour of Hugh Magennis. Special issue of *English Studies*, 93, pp. 520–529.
- Neidorf, Leonard (2012): *Æthelred* and the Politics of *The Battle of Maldon*. In: *Journal of English and Germanic Philology*, 111, pp. 451–473.
- Niles, J. D. (1983): *'Beowulf': The Poem and its Tradition*. Cambridge/Mass.: Harvard University Press.
- Ringler, Richard N. (1966): *Him seo wen geleaf*: The Design for Irony in Grendel's Visit to Heorot. In: *Speculum*, 41, pp. 49–67.
- Ridsden, E. L. (2000): Heroic Humor in *Beowulf*. In: Wilcox, Jonathan (ed.). *Humour in Anglo-Saxon Literature*, pp. 71–78. Cambridge: D. S. Brewer.
- Samouche, Warren (1963): General Byrhtnoth. In: *Journal of English and Germanic Philology*, 62, pp. 129–135.
- Schaefer, Ursula (1996): Rhetoric and Style. In: Bjork, Robert E./Niles, John D. (eds.). *A 'Beowulf' Handbook*, pp. 113–115. Exeter: University of Exeter Press.

- Sharma, Manish (2005): Metalepsis and Monstrosity: The Boundaries of Narrative Structure in *Beowulf*. In: *Studies in Philology*, 102, pp. 247–279.
- Shippey, T. A. (1972): *Old English Verse*. London: Hutchinson University Library.
- Shippey, T. A. (2000): Grim Wordplay: Folly and Wisdom in Anglo-Saxon Humor. In: Wilcox, Jonathan (ed.). *Humour in Anglo-Saxon Literature*, pp. 33–48. Cambridge: Brewer.
- Shuman, R. Baird/Hutchings, H. Charles II (1960): The Un- Prefix: A Means Of Germanic Irony in *Beowulf*. In: *Modern Philology*, 57, pp. 217–222.
- Stuart, Heather (1982): The Meaning of Maldon. In: *Neophilologus*, 66, pp. 126–139.
- Teele, Elinor (2004): The Heroic Tradition in the Old English Riddles. Unpublished PhD Thesis: University of Cambridge.
- Tolkien, J. R. R. (1953): The Homecoming of Beorhtnoth Beorhthelm's Son. In: *Essays and Studies*, n.s. 6, pp. 1–18.
- Tripp, Raymond P., Jr. (2000): Humor, Wordplay, and Semantic Resonance in *Beowulf*. In Wilcox, Jonathan (ed.). *Humour in Anglo-Saxon Literature*, pp. 49–69. Cambridge: Brewer
- Tyler, Elizabeth M. (1992): Style and Meaning in *Judith*. In: *Notes & Queries*, 237 (n.s. 39), pp. 16–19.
- Tyler, Elizabeth M. (2006): *Old English Poetics: The Aesthetics of the Familiar in Anglo-Saxon England*. Cambridge: Boydell and Brewer.
- Wilcox, Jonathan (2000): Introduction. In: Wilcox, Jonathan (ed.). *Humour in Anglo-Saxon Literature*, pp. 1–10. Cambridge: D. S. Brewer.
- Wilcox, Jonathan (2003): Eating People Is Wrong: Funny Style in *Andreas* and its Analogues. In: Karkov, Catherine E./Brown, George Hardin (eds.). *Anglo-Saxon Styles*, pp. 201–222. Albany: State University of New York Press.
- Williams, David (1996): *Deformed Discourse: The Function of the Monster in Mediaeval Thought and Literature*. Exeter: University of Exeter Press.
- Williamson, Craig (1977): *The Old English Riddles of the Exeter Book*. Chapel Hill: University of North Carolina Press.
- Wogan-Browne, Jocelyn (2002): The Hero in Christian Reception: Ælfric and Heroic Poetry. In: Liuzza, R. M. (ed.). *Old English Literature: Critical Essay*, pp. 215–235. Yale: Yale University Press.
- Wolf, Carol Jean (1970): Christ as Hero in *The Dream of the Rood*. In: *Neuphilologische Mitteilungen*, 71, pp. 202–210.



Diana Whaley

# The Fury of the Northmen and the Poetics of Violence

**Abstract:** In ihrer Darstellung der Herrscher und Krieger der Wikingerzeit verherrlichen isländische Skalden wie Egill Skalla-Grímsson (10. Jahrhundert), Sigvatr Þórðarson, Óttarr svarti, Þjóðólfr Arnórsson und Arnórr jarlaskáld (11. Jahrhundert) die Wildheit und Gewalt ihrer Herren und den Schrecken, den sie ihren Gegnern einflößen. Der Aufsatz befasst sich mit dem Konzept einer „Poetik der Gewalt“. Meine These ist, dass die technisch virtuose Dichtung, die sich so gut ihrer sozialen Funktion anpasst, in Wirklichkeit Verhaltensformen idealisiert, die kaum heldisch genannt werden können. Das geschieht auf eine Weise, die schon an Betrug grenzt, auch wenn das nicht beabsichtigt gewesen sein sollte. Dieses Phänomen ist natürlich keineswegs wikinger- oder zeitspezifisch, aber es lohnt sich doch, die spezifischen skaldischen Verfahrensweisen genauer zu untersuchen.

Nach einer Einleitung zu dem Thema und zur Skaldendichtung gebe ich einen Überblick über die Poetik der Gewalt, wie sie sich in der skaldischen Preisdichtung darstellt: ein fest vorgeschriebenes, komplexes Metrum, eine verzwickte Wortstellung, eine esoterische Diktion, und anschauliche, aber stereotype Beschreibungsmotive. All dies erzeugt eine virtuose Kunstform der Gewalt, die sie begrenzt, überhöht und der Realität entrückt. Die reiche Bildlichkeit, die in den Kenningar und *heiti* (poetische Begriffe) liegen, bringt den Krieger mit Naturgewalten, Göttern und den Helden der Vorzeit in Verbindung. Diese Techniken haben gleichzeitig den Effekt, den Gegenstand zu vereinheitlichen, weil sie alles mit dem gleichen heldenhaften Lack überzieht: Opportunistische Raubüberfälle auf Küstensiedlungen erscheinen im gleichen Licht wie ausgewachsene Seeschlachten zwischen Kriegstruppen.

In einer kurzen Übersicht über die augenfälligsten Verhaltensweisen der Wikinger stelle ich einige Leerstellen und Ambiguitäten fest. Das Brandschatzen der Siedlungen wird häufig dargestellt, oft ohne überhaupt menschliche Einflussnahme zu erwähnen, Zwangsmaßnahmen dagegen selten und Vergewaltigung so gut wie nie. In der Darstellung von Gegnern und Opfern wird häufig nicht erkennbar, wer Krieger und wer Zivilist ist.

Um festzustellen, in welchem Ausmaß Gewalt gerechtfertigt wird, nehme ich mir die Wörter *reiði* ‚Wut, Zorn‘ und *reiðr* ‚zornig‘ vor. Dabei lassen sich zwei Formen von Zorn unterscheiden: einerseits Empörung über eine bestimmte Sache, wie z.B. bei der Verteidigung eines Gebietsanspruches oder bei einer Vergeltungsmaßnahme, und andererseits Kriegswut und Bluttausch als natürliche Attribute eines Kriegers.

Es gibt durchaus einige Gegenbeispiele: skaldische Kontexte, in denen die Ideologie der Gewalt bedauert oder hinterfragt wird. Insgesamt aber wird sie gutgeheißen, ob nun offen oder stillschweigend. Wie sich die Bekehrung zum Christentum (für Island auf ca. 1000 angesetzt, andernorts komplexer) ausgewirkt hat, bleibt noch zu

untersuchen. Der Eindruck bleibt, dass es keinen wirklich dramatischen Einstellungswechsel gab. Die skaldische Poetik der Gewalt bleibt standhaft und strahlend. Mit großem Geschick glorifiziert sie die Brutalität und den Schrecken der Kriegsführung der Wikinger: Das Gemetzel verwandelt sich in eine farbige Collage. Die Gewaltschilderung erhält eine wichtige soziale Funktion; gleichzeitig offensiv und subtil wird damit die blutige Realität umgedeutet.<sup>1</sup>

## Introduction

The skaldic court poetry of medieval Scandinavia differs from *Beowulf*, the *Chanson de Roland* or the *Nibelungenlied* in that it is normally contemporary with events.<sup>2</sup> If there is a heroic glow about it, it is not a product of time, tradition, imagination and retrospection in the same way, and its contemporaneity invites different questions. Those posed here are: How does a society that depends on violence tell its own story (produce its propaganda), and more specifically, what techniques are used to represent and idealise, even heroicise, fury and violence? In the pages that follow I will be examining the deployment of what I am calling ‘the poetics of violence’ in Norse-Icelandic poetry of the tenth to twelfth centuries. The analysis is far from sophisticated or complete, but I hope it may contribute to the discussion of heroic discourse that occupies much of the present volume, by training a light on some of its darker aspects.

It may be helpful to explain the approach that is taken in this paper. My personal stance as a medievalist over some four decades has been that my first duty is to attempt to interpret texts linguistically and in their cultural, historical and literary-historical contexts. I have not seen it as a prime duty, as an academic, to object on ideological grounds to features of medieval texts or of the presumed cultures that produced them, believing rather that a major value of our work lies precisely in the effort to understand the working of mind-sets and societies different from our own. At the same time, I would readily accept the intellectual and ethical legitimacy of many approaches that involve critiquing institutions and attitudes of the past. In the present paper, I am allowing an element of critique, even of subjectivity, into my survey, and if this needs a rationale it is that as textual scholars we are in a good position to observe the purposes that language and literature can serve across times and cultures. Since those purposes often entail heroicising the unheroic or justifying the unjustifiable there is, I believe, an obvious, transferable, social value in our being alert to these things. I will be demonstrating below how skaldic poetry celebrates, glorifies and

---

<sup>1</sup> German translation with the kind assistance of Henrike Lähnemann.

<sup>2</sup> The genre of skaldic encomiastic poetry is introduced in the following section.



promotes violence, and arguing that in some respects its poeticisation of violence is so selective and sanitised as to amount to misrepresentation, whether intentional or not. This is not surprising or unusual, of course,<sup>3</sup> but it is my hope that there is some interest in observing the particular ways in which this works in skaldic poetry.

There is something attractive about the fierce energy of the vikings (a shorthand, here, for seaborne Scandinavians of the Viking Age, c. 793–1066), and they are widely glamorised in the popular imagination and popular culture (see, e.g., Orrling 2000). In the North East of England where I live and work, many people like to imagine they are descended from vikings, and are disappointed when pedantic academics point out the limitations of the evidence. The viking theme is also very good for marketing and tourism.<sup>4</sup> But for all their appealing dynamism, and for all their positive contributions as agriculturalists, traders, town-builders, law-givers, state-founders and outstanding craftsmen, some vikings at least were also pirates and bringers of terror. The scale and nature of the viking attacks on Western Europe, and the extent to which these may have been exaggerated by monastic chroniclers, have been much debated over a number of decades,<sup>5</sup> and no-one could disagree that ‘the undifferentiated mass of “Vikings” that we may perceive today [...] conceals an extremely complex reality’ (Price 2000, p. 118). Nevertheless, fury was a key element in the viking image, and the often-quoted prayer, ‘From the fury of the Northmen, O Lord, deliver us’ sums this up well, even if it does not occur in any medieval source (Magnusson 2003, 58–59, citing D’Haenens 1967). Many of the published discussions make little or no mention of the fact that we have testimony about viking deeds and attitudes in the words of the vikings themselves, preserved in the complex, sophisticated metrical forms of skaldic poetry. Yet the skalds or poets celebrated ferocity as much as they celebrated courage, loyalty, generosity and wisdom, and their representation of fury and violence, rather than the (often unrecoverable) historical ‘actuality’, is the main focus

---

<sup>3</sup> The ubiquity of collective violence throughout human history, and of the justification or glorification of it, hardly needs demonstration, and ‘raiding and warfare were typical features of the Viking Age, not just for the Vikings but for the whole of Northern Europe’ (Williams 2008, p. 199). For the phenomenon in medieval Europe see, for instance Meyerson/Thierry/Falk 2004; Baraz 2004 within that volume contains a discussion of the notions of cruelty and violence, with illustrations from Viking history and elsewhere.

<sup>4</sup> To give only two examples: there is (or was in September 2011) a viking-themed café in Santiago de Compostela, with a splendid mural of vikings surging from their ships. Similarly, visitors at Scarborough Castle in Yorkshire are greeted, on a board headed ‘A Viking Settlement’, by an image of a ferocious viking axe-wielder – Skarði, ‘probably’ the eponymous founder of the stronghold. Scandinavian influence in those parts is beyond doubt, but the traditional story that Scarborough is named after an Icelandic viking is very dubious (see Arnold 2001; Whaley 2010).

<sup>5</sup> Among many important contributions to the debate are Sawyer 1962, Brooks 1967, Nelson 2003 and Williams 2008. For a selection of relevant extracts from Frankish, English, Irish and Iberian annals and chronicles, see Somerville and McDonald 2010. I would like to thank Dr Scott Ashley for pointing out some possible directions on this topic.

of this paper. After a general introduction to the theme of viking fury and skaldic poetry, the paper will survey the poetics of violence (examining skaldic techniques in the service of an ideology of aggression), the portrayal of characteristic viking behaviours, the terminology used for enemies and victims, the specific applications of the terms *reiði*, *reiðr* ‘fury, angry’, the use of explicit evaluative comments, and the possibility of alternative viewpoints, before suggesting some provisional conclusions.

## The fury of the Northmen and skaldic praise-poetry

True warriors are jubilant at the prospect of battle. One of the earliest surviving skaldic poems portrays the men of Haraldr hárfagri ‘Fair-hair’ (r. c. 860–932) straining at the oars of their longships so vigorously that they break the fittings (Þhorn *Harkv* 17).<sup>6</sup> Accordingly, a Viking leader is almost by definition fearless himself and fear-some to others. He is *djarfr*, *hraustr* or *rakkr*, all ‘bold, brave, valiant’, and *óttalauss* ‘fearless’,<sup>7</sup> and further along the semantic spectrum he is *grimmr* ‘fierce, cruel’ and *óðr* ‘raging’. *Óðr* functions, in its neuter form *ótt*, as an adverb meaning ‘ragingly, furiously’, often used of the elemental forces of fire, sea or weather, and another such adjective, *olmr* ‘raging, frenzied’, is applied to warriors but also to tearing grief and rabid dogs. *Olmr* becomes quite a popular epithet for warriors in the twelfth century, a reminder that the diction is far from static, but it already features in a rare simile in the early eleventh-century Anon *Liðs* 7<sup>1</sup>, where controlling the Danish attack on London is likened to holding back a maddened elk.

The piercing glance of a warlord terrifies his enemies. The celebrated poet Egill Skalla-Grímsson portrays the eyes of Eiríkr blóðøx (Erik Blood-axe, d. c. 954) as *orm-fránn* ‘serpent-bright’, shining *ægigeislum* ‘with rays of terror’ (Egill *Arbj* 5<sup>v</sup>). *Orm-fránn* also describes the eyes of Óláfr Haraldsson, later S. Olaf, striking terror into the opposition in his last battle at Stiklastaðir (Stiklestad) in 1030 (Sigv *Erföl* 13<sup>1</sup>), as does *hvassar sjónir* ‘sharp eyes’ (probably *geirhvassar sjónir* ‘spear-sharp eyes’) in the same stanza.<sup>8</sup> It is possible that this effect could have been enhanced cosmetically.<sup>9</sup> The enemy are often described as terrified (*hræða(sk)* ‘to fear’, p.p. *hræddr* ‘afraid’; *ugga* ‘to fear’); they tremble and flee. Óláfr was already terrifying others early in his career: *þjóð uggði sér síðan ... konungs reiði* ‘the people then feared the wrath of the king’, and his cowardly opponents earn witty contempt (Sigv *Víkv* 1–2<sup>1</sup>). The terror such leaders

<sup>6</sup> See n. 12 below on citations from skaldic poetry.

<sup>7</sup> Finnur Jónsson 1931, s.v. *óttalauss*, lists six examples of this adjective; see the same lexicon for the other terms mentioned here.

<sup>8</sup> See further Marold 1998 on representations of princes’ eyes.

<sup>9</sup> See Price 2013, with illustration by Þórhallur Bráinsson.

bring (*ógn*, *ótti*, *uggr*, *yggr*) may have latent mythical associations, for one of these words, *yggr*/*Yggr*, is also a name of Óðinn.

Ferocity and aggression are so integral to the conceptual and lexical frameworks of skaldic poetry that even noble generosity can be figuratively represented in those terms. A munificent lord will reward his followers, often by ‘destroying’ or ‘flinging’ gold. He is ‘cruel’ or ‘fierce’ to rings or riches. Conversely the word *mildr* ‘generous, benign’ can be applied to violence, as in *mildr ógnar* ‘generous with battle or terror’.<sup>10</sup> There is a similarly grim irony in the ubiquitous topos which portrays a warlord as kind to animals: feeding or gladdening ravens and wolves by making his enemies into meat for them.

A typical example of this kind of imagery, indeed of this kind of poetry (and one appropriate to the Galician venue at which the papers in this volume were first presented),<sup>11</sup> is found in st. 12 of the *Víkingarvísur* ‘Verses about Viking Voyages’. This set of stanzas was composed in praise of Óláfr Haraldsson in the early eleventh century by Sigvatr Þórðarson, one of the greatest of the skalds:

Tönn rauð tolfta sinni  
tírfylgjandi ylgjar  
(varð) í Fetlafirði  
(fjorbann lagit mǫnnum).

Tírfylgjandi rauð tönn ylgjar tolfta sinni í Fetlafirði; fjorbann varð lagit mǫnnum.

The glory-follower [WARRIOR = Óláfr] reddened the tooth of the she-wolf for the twelfth time in Fetlafjörðr; a life-ban [DEATH] was imposed on men.

(Sigr *Vikv* 12<sup>l</sup>, *SkP* I, 552, ed. Jesch)<sup>12</sup>

Sigvatr’s *Víkingarvísur* comprise a numbered account of the campaigns that the youthful Óláfr Haraldsson undertook in Sweden, the Baltic, Denmark, the Netherlands,

**10** Cf. *ógnblíðr* ‘battle-kindly/cheerful’ (four instances in Finnur Jónsson 1931). Thus *ógnar stafr* means ‘staff/stave of battle’, a warrior, in Ótt *Knútdr* 11/7<sup>l</sup>, while in Glúmr *Gráf* 14/3<sup>l</sup> it means ‘terror-stave’, and is qualified by ‘gold’: King Haraldr gráfeldr is an enemy of gold because he gives it away so liberally.

**11** Fetlafjörðr in l. 3 is thought to be in Galicia, and the poem also names Gríslupollr and Viljálms bœr, which are identified with Castropol and Villameá respectively (see Jesch, *SkP* I, 550–551). Northwest Spain had been preyed upon by the wolves from the sea since at least 844 (see Jón Stefánsson 1908–9; Price 2008).

**12** Citations from skaldic poetry here and throughout are drawn from volumes of *Skaldic Poetry of the Scandinavian Middle Ages* (*SkP*). Text and English translation are given for short citations, and text, prose order (where necessary) and translation for longer units. I would like to acknowledge and thank all editors whose work is cited; they are named in situ in the case of longer citations, and otherwise in the References below, where all sigla are also explained. In the translations, the referents of the poetic circumlocutions called kennings (introduced below) are given in small capitals within square brackets.

England, France and Spain, before returning to claim power in Norway. The subject-matter here is typical of the encomiastic genre within what is called skaldic poetry in English or *Skaldendichtung* in German; both derive from Icelandic *skáld* ‘poet, skald’.

Much skaldic poetry, and most of that cited below, concerns Norwegian kings and jarls and was produced by skalds, often Icelandic, who served their lords with both word and sword. Poetry of this kind was composed between the ninth and thirteenth centuries, but the illustrations here are drawn mainly from the tenth and eleventh centuries. It was performed in royal and aristocratic halls, where the preoccupation with fighting and feasting, and the wall-decorations of helmets and mail-shirts, resemble those imagined for the warrior afterlife in Valhalla.<sup>13</sup> Poems were also declaimed on battlefields and presumably on ships, and their purpose is clearly entertainment, commemoration, incitement and propaganda (see Whaley 2003 on the latter). They lay out the ideal attributes of a ruler and his followers and promote the social cohesion and self-justification of a warrior élite (see Lindow 1975). For the skald, poetry provides a way to royal favour, reward and status, both at home and abroad.<sup>14</sup>

The typical skaldic structures are long, grandiose poems known as *drápur* (sg. *drápa*), which had one or more *stef* ‘refrain(s)’, and the somewhat less formal *flokkrar* (lit. ‘groups’, sg. *flokkr*) or *vísur* (‘verses, stanzas’, sg. *vísa*). *Víkingarvísur* represents a classic sub-type which Fidjestøl (1982, p. 213) named *orrostnatal* ‘enumeration of battles’. The various types of extended composition were addressed either to living rulers or, in the case of *erfídrápur* ‘memorial poems’, to their kinsmen and followers after their death. They may be surveys of whole or part careers, or of specific events, and they can provide valuable evidence for key battles on land and sea such as those of Haraldr hárfagri at Hafrsfjörðr (Hafrsfjorden, often dated in the period 885–890), Hákon góði ‘the Good’ at Fitjar (Fitjar, c. 961), Hákon jarl Sigurðarson at Hjörungavágr (probably Liavågen, c. 985), Óláfr Tryggvason at Svölðr (location uncertain, c. 1000), and Óláfr Haraldsson at Stiklastaðir (Stiklestad, 1030). There are also individual stanzas called *lausavísur* ‘loose stanzas’ or ‘freestanding, occasional stanzas’, which are presented in the sources as having been improvised by poets present at the action.

The poetry is assumed to have been preserved orally for a long period before being committed to parchment. Extended praise-poems are almost never preserved continuously and for their own sake, but are usually cited piecemeal within prose works, especially sagas about Norwegian kings compiled mainly in the thirteenth and fourteenth centuries, to illustrate and substantiate the prose narrative. Despite variation between individual manuscripts and manuscript groups, and widespread

<sup>13</sup> Such hall furnishings are depicted in Sigv. Austv. 16<sup>l</sup>, and cf. the description of Valhalla in the eddic poem *Grímnismál*, 9/4–6 (*Edda*, p. 59).

<sup>14</sup> For brief general introductions to skaldic poetry, see Gade 2000; Whaley 2005.

textual problems, the textual tradition can be regarded as relatively stable (Fidjestøl 1982, pp. 45–47), and with some notable exceptions the authenticity of skaldic eulogy attributed to Viking Age skalds is normally accepted.

Read either in its own right or within its secondary prosimetrum context of saga narrative, skaldic poetry can produce stirring effects. There is a sombre grandeur about the depiction of battle-ravaged warriors gripping their swords at the threshold of Valhalla in Eyvindr skáldaspillir's *Hákonarmál* (Eyv *Hák* 9<sup>l</sup>), or about the lead-up to the battle of Stiklastaðir in Snorri Sturluson's *Heimskringla* (e.g. II, 358–363), where the stanzas uttered by Óláfr Haraldsson's skalds, doomed yet defiant, contribute to an atmosphere that is rather reminiscent of scenes from *Beowulf* or Shakespeare's *Henry V*. Courage and comradeship in the face of heroic defeat are common factors here, and the skalds often celebrate loyalty, whether communal or individual, an outstanding example being the praise of Björn stallari 'the Marshal' in *Sigv Erföl* 18<sup>l</sup>.

## The poetics of violence

This poetry appears to be quite unflinching in its presentation of violence, but I would like to argue that as well as promoting violence as a desirable norm it glorifies, contains and homogenizes it to the point of misrepresentation in a number of ways. The first of these is through its complex, esoteric form. Most skaldic praise-poetry is composed in the syllable-counting metre *dróttkvætt* 'court poetry', a descendant and development of the Germanic alliterative line found in *Beowulf* or the *Heliand*. Setting aside licences and variants, its rules are as follows. Each stanza has eight lines, with a strong break mid-stanza so that four-line half-stanzas or *helmingar* are often preserved on their own, as is *Sigv Víkv* 12<sup>l</sup>, cited again here to illustrate the metre. Each line has six syllables; odd and even lines are united by alliteration, here shown in **bold**; and each line contains a pair of rhyming syllables, the second being the penultimate syllable in the line. The rhyme in odd lines is of post-vocalic consonants only (*skothening* 'inserted rhyme'), while in even lines vowels and consonants rhyme (*aðalhending* 'noble rhyme, chief rhyme'), here shown in *italic*:

<b>Tönn rauð tolfta sinni</b>	<i>skothening</i>
<b>tírfylgjandi ylgjar</b>	<i>aðalhending</i>
(varð) í Fetlafrði	<i>skothening</i>
(fjorbann lagit monnum). <sup>15</sup>	<i>aðalhending</i>

Another salient skaldic feature is the word order, which can differ markedly from that of prose. As here, clauses will frequently be split and interrupted by other clauses or

<sup>15</sup> Rhyme of *a* on the mutated *o* is permissible at this date.

part-clauses, and the ordering of words within clauses is highly variable, though far from unregulated.

The special complexity of metre and word order are more than matched by the diction. Skaldic praise-poetry has exceptional lexical resources for dealing with its favourite theme of warfare. One ready-made indicator of this is the *pulur* (sg. *pula*), metrical lists of poetic terms or *heiti*, which are classified by semantic field. To illustrate, this is the first of twelve stanzas listing terms for sword:

Ek mun segja sverða heiti:  
 hjorr ok Hrotti, hǫguðr, Dragvandill,  
 gróa, Gramr, gellir, gjallr ok neðanskarðr,  
 sigðr ok Snyrtir, sómi, skjómi.

I shall say the names of swords: sword and Hrotti, useful one, Dragvandill, growing one, Gramr, yellor, clamouring one and end-notched one, sickle and Snyrtir, honour, glimmer.

Anon Þul Sverða 1<sup>III</sup> (draft edition, ed. Gurevich)

There are three *pula* stanzas of shield-*heiti*, two of words for battle or helmet, and one each of words for axes, spears, arrows, bows, mail-shirts and weapons in general. As can be seen from the translation, some of the terms have specific etymological meanings, like ‘useful one’, ‘yellor’ or ‘glimmer’. Some are proper names, the swords of famous heroes, such as Sigurðr’s sword Gramr, which also means ‘angry, fierce’. Some have cognates in other Germanic languages, for instance *hjorr*, cognate with OE *heoru*, and *Hrotti/hrotti*, partially cognate with *Hrunting* in *Beowulf* l. 470. Some of the terms in *pulur* are common in the extant poetry; others occur rarely or never, and may have been fabricated to fill out the lines (Gurevich 1992, p. 52 *et passim*), but even if so, it is clear that the skalds could draw on *pula*-like thesauri in their minds.

*Heiti* such as these can stand alone, or enter into circumlocutions called kennings (Icelandic *kenningar*, sg. *kenning*), and skaldic poetry is spectacularly rich in these. Thus *rǫnd* is a *heiti* for shield (strictly its rim), and the noise, or rain, or meeting of the shield is a kenning for battle; the god or tree of the shield is a warrior, and the snake or flame of the shield is a sword (see Finnur Jónsson 1931, s. v. *rǫnd*); any of the numerous terms for ‘shield’ can be substituted within these patterns. Each kenning has a base-word and determinant, and the determinant can itself be a kenning, producing a *tvíkent* ‘doubly modified, doubly paraphrased’ kenning, or a *rekit* ‘extended’ one if the device is repeated.<sup>16</sup> The concept denoted by the kenning is often called the referent. The stereotypical patterns such as ‘tree (base-word) of a weapon (determinant) = warrior (referent)’ act as templates from which skalds can produce an infinite variety

<sup>16</sup> An extreme example is ÞSjár Þórdr 1/5–8<sup>l</sup>, which contains a kenning with seven elements and six referents.

of kennings. The patterns also guide readers in their comprehension of this riddling diction. There are hundreds of kennings, systematically presented in Meissner's *Die Kenningar der Skalden* (1921), and as in these examples, very many of them express concepts (their referents) that relate to fighting. Others include 'blood', 'sword' or 'wolf' and 'raven' as creatures of the battlefield. The complexity of kennings and their frequency of use varies, naturally, from skald to skald and throughout the history of the genre.

As an example of kennings in context, this is the second half of st. 6 of a *drápa* for Hákon jarl Sigurðarson of Norway (r. c. 970–995) by Guthormr sindri 'Spark (?)':

Þar gekk Njörðr af Nirði  
nadds hámana raddar  
valbrands víðra landa  
vápnunduðum sunða.

Þar gekk {Njörðr {raddar {hámana nadds}}} af {vápnunduðum Nirði {víðra landa {sunda {valbrands}}}}.

There {the Njörðr <god> {of the voice {of the high moon of the spear}}} [SHIELD > BATTLE > WARRIOR = Hákon] went from {the weapon-wounded Njörðr <god> {of the wide lands {of the inlets {of the slaughter-fire}}}} [SWORD > BLOOD > SHIELDS > WARRIOR = Guthormr Eiríksson].

(GSind *Hákdǫ* 6/5–8<sup>i</sup>, *SkPI*, 164–165, ed. Poole)

There are two kennings in this *helmingr*, indicated in the prose order and translation by curly brackets; the referents are given within square brackets, and proper names explained in angle brackets. Both kennings are extended through the multiple use of kennings as determinants, and both kennings have the god-name Njörðr as their base-word. In the first, the shield, a round object, is referred to as the moon of the spear; the voice or noise of the shield is battle, and the Njörðr of battle is the warrior. In the second, the slaughter-fire (the bright thing that brings death) is the sword, the inlets (wet things) of the sword are blood; the wide lands of blood are shields, and the Njörðr of the shield is the warrior. Distilled to their essence, the lines amount to *Þar gekk hermaðr af vápnunduðum hermanni* 'There the warrior [= Hákon] went from the weapon-wounded warrior [= Guthormr]', and their main point lies in the adjective *vápnunduðum* 'weapon-wounded', so that they offer a simple narrative statement: one warrior walks away from another, who is wounded, and presumably dead. The rest is elaboration.

Through kennings and other devices, human activity can be conceptualised in terms of the natural world, and more specifically human violence can be distanced, elevated and even beautified. Battles are metaphorical storms or blizzards; shields are moons or suns; swords are flames or lightning; and fighters are trees or posts – anything upright and unyielding. In each case the addition of an appropriate determinant to the metaphorical base-word points to the actual referent (the tree is a tree

of weapons, hence a warrior). In some poetic contexts the metaphorical imagery is matched and reinforced by other kennings or accompanying vocabulary, in a device called *nýgerving* ‘new creation, new construction’. Examples are the verbs *brunnu* ‘burned’ and *svarraði* ‘roared’ in lines by Eyvindr skáldaspillir: *Brunnu benjeldar | í blóðgum undum* ‘Wound-fires [SWORDS] burned in bloody wounds’ and *Svarraði sárgymir | á sverða nesi* ‘The wound-sea [BLOOD] roared on the headland of swords [SHIELD]’ (Eyv *Hák* 7/1, 5–6<sup>1</sup>). In the second example the base-words of the kennings are also matched to produce a metaphor of sea roaring against a headland.

Through other poetic devices viking warriors, like their counterparts in many cultures, borrow ferocity and terror from the animal kingdom. Their eyes may be serpent-like, as seen above, and their whole persons may be described as hawks.<sup>17</sup> Their ships are often adorned with dragon-heads, and the most famous ship of the Viking Age is Óláfr Tryggvason’s Ormr inn langi ‘The Long Serpent’, whose name inspires the skalds to complex verbal play.<sup>18</sup> Swords also figure in kennings as serpents of the shield and helmets may be associated with boars<sup>19</sup> or, again, with serpents.

Just as this kind of imagery crosses, or blurs, the boundaries between the human and natural worlds, there is also crossover between the human and the supernatural. In scores of kennings, warriors are referred to as gods of battle or of weapons, using names such as Baldr, Njörðr (as above), Týr or the many names of Óðinn, god of battle and of poetry (e.g. Meissner 1921, pp. 261–263). Valkyries are strongly associated with battle, instigating it and selecting men from the field to despatch to the warrior afterlife of Valhalla. Many of the valkyrie names, such as Gunnr, Hildr and Hlökk, are also common nouns meaning ‘battle’, so that whenever those words are deployed the valkyries’ presence is potentially felt, and in several texts it is difficult to know which is meant. Further, axes are troll-wives of shields or mail-shirts, and the wolves that gather to feast on the slain are referred to in kennings as the steeds of giantesses. My focus here is on the poetry as verbal art, but some of the imagery relating to animals and gods may have roots in pagan belief, ritual and sorcery and in what has been called ‘supernatural empowerment of violence’ (Price 2002, Abstract). Among the numerous references to Óðinn in Einar skálaglamm’s *Vellekla*, for instance, most are embedded within kennings, and can be seen as merely figurative and stereotypical, but some seem to assert his sovereignty over the battlefield, as the one who receives the slain warriors (see *Eskál Vell* 10, 31<sup>1</sup>), and in several more skaldic stanzas (e.g. Þorn *Harkv* 12<sup>1</sup>) the slain are said to be dedicated or despatched to Óðinn. Skaldic diction also crosses chronological boundaries, reaching into the heroic past to lend viking warlords the dark glamour of heroes of ancient stories such as Hogni (Hagen) from the Nibelung legend and Heðinn from the *Hjaðningavíg*, the ‘fight of the people

<sup>17</sup> See Note to Arn *Hryn* 3/5<sup>1</sup>, ed. Whaley, *SkP* II, 186.

<sup>18</sup> See Note to Hfr *Erfól* 10/1<sup>1</sup>, ed. Heslop, *SkP* I, 415–416.

<sup>19</sup> E.g. *víggoltr* ‘battle-boar’, Glúmr *Gráf* 7/5<sup>1</sup>.



of Heðinn' or 'Everlasting Fight'. The sword-name Gramr noted above also belongs in this category.

At the level of the clause, skaldic praise-poetry tends to comprise a mosaic of traditional narrative or descriptive motifs, e.g. the hero makes a vow / advances into battle / casts off armour / hurls weapons / routs the enemy; battle is joined / standards advance / spears are hurled / weapons are reddened / blood flows / carrion-beasts devour corpses.<sup>20</sup> There is some gruesome realistic imagery of blood spurting against the ship's gunwale or sand-swollen enemy bodies washed ashore, but the reality of battle, which must have been still worse, is hardly confronted. Hacked-off limbs are rarely shown, the stink of fear, blood and death is never mentioned and we do not hear the groans of the wounded or the shrieks of terrified women.

We see, then, that skaldic poetry establishes collective violence as a desirable and expected norm, and that intricate metre and word order together with virtuosic diction and imagery give the poetry an ornate and highly stylised feel which provides some distance from what must often have been a confused and horrifying reality. They also homogenise the subject-matter: they apply whether the scene is a pitched battle between professional warriors or a minor raid on a civilian settlement, and they enable viking poets to dignify, even glamorise or sanitise, activities many of which we might regard today as nothing more glorious than massacres or outbursts of opportunist looting.

## Viking behaviours

Turning now to the characteristic actions or behaviours depicted in the surviving poetry, fighting between trained warriors is the core viking occupation, and the favourite theme of the skalds, but it is clear from other sources that the burning of civilian settlements, plundering and enslaving were also routine viking acts, and not always confined to attacks on foreign territories. Of these only burning is talked about at all frequently in the poetry, a vivid example being Þormóðr Kolbrúnarskáld's call to his companions to burn the houses of the Trøndelag folk who have rebelled against their king (Þorm Lv 18<sup>1</sup>, dated 1030). More frequently, burning is described in a graphic and yet depersonalised way. Fire itself is often the grammatical agent of the clause, referred to directly or else through kennings that portray it as an enemy or hound of roofs or of trees, so that human agency is downplayed. And it is towns, settlements and farms that are burnt, rather than men, women and children. Þjóðólfr Arnórsson's description of an eleventh-century attack on Fjón (Fyn) by Magnús góði 'the Good'

<sup>20</sup> See the list in Whaley 1998, pp. 55–57, which, although drawn from the poetry of Arnórr jarlaskáld in the mid eleventh century, applies quite well to skaldic encomium in general.

Óláfsson is detached and rather magnificent: embers are flung into the air by a storm from the sea, and raging fire sports. Only in the final line do we get a stark statement of human agency in *Norðmenn sali brenna* ‘Norwegians burn halls’, and the only hint at human suffering is the phrase *hjónum nær* ‘close to the households’. The verb *þola* ‘to suffer, endure’ is used, but its subject is not people, but the roof and shingles:

Hrindr af hróka landi  
hregg af eikiveggjum  
— sunnr leikr eldr of unninn  
óðr — í lopt upp glóðum.  
Bær logar hólfa hæra  
hjónum nær á Fjöni;  
ræfr þola nauð ok næfrar;  
Norðmenn sali brenna.

Hregg af landi hróka hrindr glóðum af eikiveggjum upp í lopt; óðr eldr leikr sunnr of unninn.  
Bær logar hólfa hæra nær hjónum á Fjöni; ræfr ok næfrar þola nauð; Norðmenn brenna sali.

A storm from the land of cormorants [SEA] flings embers from oak walls up into the air; to the south raging fire sports, once kindled. The settlement blazes twice as high hard by the households on Fyn; roof and shingles endure distress; Norwegians burn down halls.

(ÞjóðA *Magn* 6<sup>II</sup>, *SkP* II, 93, ed. Whaley)

A few decades later when Haraldr harðráði ‘Hard-rule’ Sigurðarson attacks Heiðabær (Hedeby) in southern Jutland, an anonymous poet exults that the town is burned from end to end. The purpose of the attack is to strike a blow against the Danish King Sveinn Úlfsson, but unsurprisingly there is no anxiety about collateral damage, and the poet comments *en þat má kalla | hraustligt bragð, es hugðak* ‘one can call that a valiant deed, I believe(d)’ (Anon (*HSig*) 2/2–3<sup>II</sup>).

Other aspects of viking raids receive little coverage in the extant skaldic poetry. One is expropriation – a term I will use to denote a spectrum of activities, including the plundering of towns or monasteries, the exacting of protection money as in the Danegeld, and the seemingly more respectable imposition of tribute and taxes. In its various guises expropriation provided a vital funding stream for the whole viking enterprise, encouraging the loyalty and enthusiasm of warrior-bands through rich reward. Sigvatr Þórðarson in one stanza (*Sigv Nesv* 6<sup>I</sup>) sets up a contrast between the followers of Óláfr Haraldsson, numerous and motivated by Óláfr’s generosity, and those of the more niggardly Sveinn jarl Hákonarson.

Expropriation of various sorts does feature in the skalds’ verses. Gold (‘embers of the Rhine’) is mentioned as the reason that a *reiðr* ‘enraged’ warrior would join an early eleventh-century campaign in England (Anon *Liðs* 3/7<sup>I</sup>), and Óttarr svarti ‘the Black’ praises Óláfr Haraldsson: *Gildir, komt at gjaldi | gotneskum her, flotna* ‘Supporter of seafarers [RULER], you forced the Gotland host to [pay] tribute’ (Ótt *Hfl* 7/1–2<sup>I</sup>). Þjóðólfr Arnórsson recalls: *Ofan keyrðum vér ... strandhogg* ‘we herded cattle down to

the shore for slaughter’ (ÞjóðA *Magn* 3/5, 8<sup>II</sup>). However, this is the only instance of the word *strandhogg*, literally ‘shore-slaughter’, in poetry, and references to expropriation in general are relatively sparse.

Rape as such is, to my knowledge, never directly depicted in the extant skaldic poetry, and evidence in Continental sources is surprisingly sparse (Coupland 2003, pp. 195–197), but its grim shadow may be detected in a few stanzas. In the poem for Magnús góði cited above, Þjóðólfr Arnórsson exults in a campaign against Sveinn Úlfsson in these words:

Menn eigu þess minnask  
manna Sveins at kanna,  
víga Freyr, sízt vǫru,  
vef-Gefn, þrjár stefnur.  
Vǫn es fagr á Fjóni  
fljóðs; dugir vǫpn at rjóða;  
verum með fylkðu folki  
framm í vǫpna glammi.

Menn eigu minnask þess, Freyr víga, at kanna vef-Gefn manna Sveins, sízt vǫru þrjár stefnur.  
Vǫn es fagr fljóðs á Fjóni; dugir at rjóða vǫpn; verum með fylkðu folki framm í glammi vǫpna.

Men have to remember, Freyr <god> of battles [WARRIOR], to get to know the weaving-Gefn <= Freyja> [WOMAN] of Sveinn’s men, since there were three encounters. There’s prospect of a lovely woman on Fyn; it’s good to redden weapons; let’s take our place with the ranked troop, forward in the tumult of weapons [BATTLE].

(ÞjóðA *Magn* 7<sup>II</sup>, *SkP* II, 94–95, ed. Whaley)

Even if this is not a reference to rape, there is a rather unsavoury juxtaposition of bloodied weapons and beautiful woman here, and if the deity-names Freyr and Gefn (Freyja) provide a veneer of splendour they do not hide the unpleasant reality. The verb *dugir* ‘it is good or right’ may also be noted; we will return to this below. Rape and enslavement are closely associated, and Þhorn *Harkv* 16<sup>I</sup> lists *mani austrænu* ‘an eastern bondwoman’ alongside *malmi húnlenzkum* ‘Hunnish metal’ and other handsome treasures bestowed on the followers of Haraldr hárfagri ‘Fair-hair’.

## Terminology referring to enemies and victims

Viking heroism does not necessarily involve interpersonal violence: for instance the skalds praise princes for contending against the forces of nature as they keep their ships out at sea in ferocious weather (e.g. Þhorn *Harkv* 6<sup>I</sup>). However, by far the majority of the brave and vigorous acts praised in the poetry are directed against one or more enemies and their forces. These are often portrayed honourably, as warriors and

worthy opponents in the great drama that ends in triumph or a tragic yet glorious defeat. But as has been seen above civilians can also be involved, as in all warfare, and the terms deployed to refer to them are a small but significant element in the poetics of violence.

The diction of skaldic poetry often effaces the distinction between armies and civilian populations, and although such a distinction is not necessarily easy to make (when considering textual representations or actual events), its blurring does contribute to the idealisation of violent attacks. Óttarr svarti in his *Höfuðlausn* praises Óláfr Haraldsson for attacks on Sweden and Estonia. His arrival terrifies the group referred to as *drótt* and he proceeds to redder Swedish headlands. He exacts tribute from the *gotneskum her* ‘Gotland host’ and the *fírar* ‘men’ dare not defend their land. The *Eysýslu lið* ‘people of Saaremaa’ flee (Ótt *Hfl* 6, 7<sup>1</sup>). *Drótt* is normally applied to an élite band of fighters who are retainers of a warlord, and *herr* m., *fírar* m. pl. and *lið* n. are all terms often used of forces of warriors. They may be armed troops here, more or less hastily mustered, but it seems more likely that they are the hapless civilian victims of opportunist raiding, and there are other cases where the historical reality is unrecoverable, but the attack seems to be predatory.<sup>21</sup> The converse use of diction is also observable. The noun *þjóð* f. normally means ‘people’ but can be used in distinctly military contexts. It is used of the attackers at the sea-battle of Svölör in Hfr *Erföl* 14/4<sup>1</sup> and (in the dative plural form *þjóðum*) of the men called up by Haraldr harðráði for the rash expedition that results in his death at Stamford Bridge in 1066 (ÞjóðA Lv 11/3<sup>11</sup>), and there are further examples. This is not in itself a form of idealisation, but it contributes to the blurring of the distinction between trained fighters and ordinary people.

In a somewhat similar way, the female victims of viking aggression lose visibility partly because the word *menn* means ‘people’ as well as ‘male people’. So, for instance, in one of many attacks on England by Knútr inn ríki (Cnut the Great), what is burned is called *byggðir manna* ‘settlements of *menn*’ (Ótt *Knútdr* 4/1<sup>1</sup>). This time it is clear that this means civilian settlements: the occupants are *búendr* ‘residents’ or possibly ‘farmers’; but because *manna* can mean ‘of men’, the phrase does not quite confront the fact that these must be the homes of families. An English translator here faces the difficult choice between ‘of people’ and ‘of men’.

## **Reiði ‘anger, fury, rage’**

The skalds’ representation of fury or anger is a useful indicator of the way they present violence generally and whether they justify it explicitly or not. The focus here is on

<sup>21</sup> One such is the attack on the Irish presented as a great victory in Glúmr *Gráf* 3<sup>1</sup>.

the noun *reiði* ‘anger, wrath, fury’, and the related adjective *reiðr* ‘angry, enraged, furious’, because of their frequency of occurrence and their semantic interest.<sup>22</sup> There are some thirty examples of each in the *Skaldic Poetry of the Scandinavian Middle Ages* database (ed. Wills) to date. The instances of *reiðr* are usually grammatically nominative, qualifying the subject. *Reiði* in Old Norse prose and poetry is a potent force that can possess a person and almost has an agency of its own, hence the phrases *reiði hleypr á einhvern* or *reiði rennr á einhvern* (Fritzner 1883–96, s.v. *reiði* f.), literally ‘anger runs onto someone’. In the poetry it is a dangerous attribute belonging especially to powerful figures such as gods, kings and protective fathers of daughters. The phrase *konungs reiði* ‘the king’s anger’ occurs at least four times, e.g. *leiðs oss konungs reiði* ‘the king’s anger is hateful to us [me]’ (Epver Lv 1/2’). The main question to be raised here is whether or not *reiði* is occasioned by a specified cause. In the prose and in some poetic contexts a cause is indicated, but in the poetry it can also refer to a generalised battle-fury.<sup>23</sup> In exploring these two usages further, instances where anger does have a specified cause are reviewed first, and the examples are drawn chiefly from the mid eleventh century, the poetry of Þjóðólfr Arnórsson and Arnórr jarlaskáld.

*Reiði* is sometimes shown as occasioned by specific situations, such as territorial disputes or political or military rivalry. A clear instance of the territorial theme comes in a stanza by Arnórr describing a sea-battle between Þorfinnr, jarl of Orkney, and the Scots. Þorfinnr’s five ships are outnumbered by eleven, but he is described as *reiðr* ‘angry’ as well as *flugstygggr rausnarmannr* ‘flight-shunning man of splendour’, and we are told that *land vasa lofðungs kundar* | *laust* ‘the land of the ruler’s son [Þorfinnr] was not for the taking’ (Arn *Þorðr* 6<sup>ll</sup>). As a stanza attributed to King Óláfr Haraldsson asserts (Ólhelg Lv 7/7’), *jörð veldr manna morði* ‘land causes the death of men (or people)’.

Related to this are claims of the right to rule. In the mid 1030s Magnús Ólafsson returns from exile, with *reiði*, to claim the throne of Norway, and the Danish incumbent Sveinn Álfifuson flees. (The fact that Magnús is a child at the time goes tactfully unmentioned.) This in turn shades into a theme of retaliation and retribution against alleged wrongdoers. In the subsequent reign of Haraldr harðráði, the people of the

<sup>22</sup> Other words in this semantic field include *heipt* ‘hatred, enmity, violence’, which occurs in compounds used by Hallfreðr vandræðaskáld: *heiptbráðr* ‘battle-swift’ in Hfr *Hákr* 4/4<sup>ll</sup>, and *heiptfíkninn* ‘battle-greedy’ (applied to Óláfr Tryggvason’s rivals) in Hfr *Erfól* 26a/2’. It also occurs in a legendary context, in *þá svall heipt í Høgna* ‘then hatred swelled in Høgni’ in Bragi *Rdr* 10/3<sup>ll</sup>, where the sense could also be ‘battle-zeal’ (cf. Finnur Jónsson 1931, s. v. *heipt* 2).

<sup>23</sup> The two usages are not distinguished in the prose dictionaries, but Finnur Jónsson 1931, s. v. *reiðr* has 1. *vred, forbitret* ‘angry, enraged’ and 2. *ophidset, lidenskabelig ophidset, især nær der er tale om kæmpende, kampfnysende* ‘stirred up, passionately stirred up, especially in relation to those fighting, raging in battle’; and similarly for the noun *reiði*. Cf. also *allreiðr* ‘completely angry’, *ofreiðr* ‘excessively angry’ and *óreiðr* ‘not angry’.

Norwegian Upplands rebel against him, but then, as Arnórr says, *þjóð galt ræsis reiði* ‘the people paid for the wrath of the ruler’ (Arn *Hardr* 5/3<sup>II</sup>). The verb *galt* ‘paid’ is noticeable here, and along with other inflected forms of *gjalda* ‘to pay, repay’ it is often a key-word in utterances of this sort. On this occasion the payment takes the form of fire and the gallows. The following stanza (Arn *Hardr* 6/2<sup>II</sup>) goes on to specify the punishment of the Raumar and Heinir (the people of Rømerike and Hedmark) for their rebellion, referring to Haraldr as *reiðr Eydana meiðir* ‘the angry harmer of Isle-Danes’. The force of Haraldr’s *reiði* extends not only to the people of Norway, but also in another poem as far as the Middle East, where it is made known on both sides of the Jordan. According to Stúfr, *svikamenn* ‘traitors’ there are despatched and (in prose word order) *þjóð fekk vísan váða fyr sanna afgerð* ‘people got inevitable punishment for proven crimes’ (Stúfr *Stúfdr* 3<sup>II</sup>).

The second skaldic use of *reiði* is to refer to general battle-fury. In such cases there may be some stated or unstated reason for the overall campaign, yet the immediate focus is on the heat of the moment, as troops join battle or wield their weapons in the thick of the fighting. An early, almost prototypical, example is in Bragi Boddason’s *Ragnarsdrápa*, where *Allr gekk herr ... reiðr af Reifnis skeiði* ‘All the army went forward, enraged, from the ground of Reifnir <sea-king> [SEA]’ (Bragi *Rdr* 11/5,7<sup>III</sup>). The rhyme of *reið-* on *skeið* is a useful one, frequently deployed by poets in describing seaborne attacks or the boarding of enemy ships in fierce sea-battles. If there is a temptation to think of these raging fighters as testosterone-fuelled, it may be well based, for a recent study (Wills 2013) makes an interesting comparison between aggressive behaviours described in early Germanic texts and those emerging from contemporary testosterone studies. Among the eleventh-century skaldic examples of battle-fury is that of Haraldr harðráði who, when only fifteen, joined his half-brother Óláfr in his fatal battle at Stiklastaðir. Rejecting pleas that he should not fight, on account of his youth, Haraldr speaks a defiant skaldic stanza which includes the call, *Rjóðum vér af reiði | rþnd* ‘let us redden the shield-rim with rage’ (Hharð Lv 1/3–4<sup>II</sup>). This also incidentally illustrates one of the functions of the poetry: as a form of incitement and mutual encouragement among élite war-bands. Equally unapologetic is the poet Sigvatr. Some of his works show intense emotion and political subtlety as well as artistic virtuosity, but he also promotes the glamour, the glory and the fury of viking warfare, in which he is proud to have shared. The manly camaradie is underlined by the contrast with home comforts: this is no tea-party.

Stöng óð gylld, þars gengum  
Göndlar serks und merkjum  
gnýs, fyr gofgum ræsi,  
greiðendr á skip reiðir.  
þági vas, sem þessum  
þengils, á jó strengjar,  
mjöð, fyr malma kveðju,  
mær heiðþegum bæri.

Gyllð stöng óð fyr gofgum ræsi, þars gengum, greiðendr gnýs serks Gøndlar, reiðir á skip und merkjum. Vas þági á jó strengjar fyr kveðju malma, sem mæð bæri þessum heiðbegum þengils mjöð.

The gilded standard advanced before the noble king, where we, suppliers of the din of the shirt of Gøndul <valkyrie> [MAIL-SHIRT > BATTLE > WARRIORS], went enraged onto the ships under the banners. It was not then on the horse of the rope [SHIP], before the greeting of metal weapons [battle], as if a maiden were bringing these retainers of the prince mead.

(Sigv Nesv 7<sup>1</sup>, *SkP* I, 566, ed. Poole)

Sigvatr's nephew Óttarr svarti 'the Black' in Ótt *Knútdr* 1<sup>1</sup> similarly addresses ringing praise to Knútr inn ríki for launching a war-fleet of hard-armoured ships and red shields out at an exceptionally early age. He was *reiðr*, but we are not told why. Again, battle-fury does not need a specified reason: it is merely the normal and necessary state of warriors on a campaign. We return to Magnús Ólafsson, going ashore to harry Denmark:

Gekk með manndýrð mikla  
Magnús reiðr af skeiðum.  
Snarr bað hilmir herja  
— hérað skark — í Danmörku.

Magnús gekk reiðr með mikla manndýrð af skeiðum. Snarr hilmir bað herja í Danmörku; hérað skark.

Magnús strode, angry, with great splendour from the ships. The bold ruler bade [his men] go ravaging in Denmark; there is tumult here.

(ÞjóðA *Magn* 9/3–6<sup>II</sup>, *SkP* II, 97, ed. Whaley)

Here, as so often, there is a strong sense of purpose, and there are seemingly no modern-style qualms as to whether purpose is the same as justification. In the source poem, this stanza follows descriptions of pitched sea-battles and so the action is part of a wider political and military campaign, not merely random raiding. Nonetheless, the word *herja* 'harry, ravage' implies that civilian settlements are the target. Elsewhere there is no apparent political motivation for attacks, or if there is it can only be surmised. Among the possible examples are Anon *Liðs* 3/7<sup>1</sup>, already cited above, where a similar attack is driven by the desire for gold, and Gísl *Magnkv* 11/5<sup>II</sup>, about a twelfth-century Norwegian raid on Anglesey, off the coast of North Wales.

In skaldic stanzas containing the words *reiði* and *reiðr*, then, the main reasons given for violence are defence of territory and power; revenge or retaliation; and punishment of wrongdoers, and these same themes can be found widely throughout the skaldic corpus. Frequently, though, no reason is given: fury is simply the natural, necessary and admirable state of the warrior in action. The poetry, like many other

heroic literatures, is not generally troubled by self-doubt, soul-searching or the need for justification.

## Evaluative comments

Despite their doggedly encomiastic tone and vocabulary, the skalds are somewhat sparing with explicitly evaluative utterances. The verb *dugir* ‘it is good’, noted above in ÞjóðA *Magn* 7/6<sup>II</sup>, indicates that spilling blood is a useful and fitting, perhaps even noble, thing, while the phrase *hraustligt bragð* ‘valiant deed’ approves the sacking of Hedeby in Anon (*HSig*) 2/2–3<sup>II</sup>. Shared ethical norms are occasionally articulated using gnomic or sententious generalisations such as *svá skal frið slíta* ‘thus one shall tear apart peace’ (ÞSjár *Þórdr* 2/2<sup>I</sup>, referring to the battle of Fitjar, c. 961), *harðr skyli drengr á dýrðir* ‘a warrior should be hardy in glorious actions’ (Stefnir Lv 2/3<sup>I</sup>), and *herland skal svá verja* ‘that is how to defend the people’s land’ (Sigv *Erfól* 4/6<sup>I</sup>). In general, however, the overt moralising on the heroic life found in *Beowulf*, for example, is absent, as are evaluative comments of any sort. Overwhelmingly, viking violence is represented with tacit approval as a fact of life and death. In the refrains of *Hqfuðlausn*, for instance (a poem for Eiríkr blóðøx Haraldsson which is so mechanical that it has been suspected of irony or forgery),<sup>24</sup> Egill Skallagrímsson chants:

Hné ferð á fit  
við fleina hnit.  
Orðstír of gat  
Eiríkr at þat.

The troop fell on the field at the clash of spears. Eiríkr gained renown from that.  
[...]

Þar var eggja at  
ok odda gnat.  
Orðstír of gat  
Eiríkr at þat.

There was clashing of blades and crashing of points there. Eiríkr gained renown from that.

(Egill *Hfl* 6<sup>V</sup>, 9<sup>V</sup>)

<sup>24</sup> See de Vries 1964–7, I, 160–163 and n. 127 for references and a refutation; see also Frank 1985, p. 174.



There is no apology when battle commences: *þá vas friðr loginn* ‘then peace was ended’, literally ‘then peace was betrayed’ (Egill *Hfl* 14/2<sup>v</sup>).

## Alternative viewpoints?

Given the prevailing ideology of aggression, the question arises whether there is any resistance to it, or qualification of it. More pacific views and values do occasionally find a voice. In the late tenth century it was claimed that Hákon jarl Sigurðarson had secured peace like no other ruler since the legendary King Fróði (Eskál *Vell* 17<sup>i</sup>), and in the eleventh century Halli stirði ‘the Stern’ indicates in his *Flokkr* that anger (*reiði*) can be excessive and unjustified: *Ofreiði verðr jöfra | allhætt, ef skal sættask* ‘The excessive anger of the kings becomes most dangerous, if there is to be a settlement’ (Halli XI *Fl* 5/1–2<sup>ii</sup>). Indeed, all the six extant stanzas of Halli’s *Flokkr* commemorate peace negotiations at the Gøtaälv c. 1064 which resolved the longstanding conflict between the Norwegian and Danish kings Haraldr harðráði and Sveinn Úlfsson. On a few other occasions, too, skalds express the need for moderation, as when, commenting on Haraldr’s fatal bid to conquer England in 1066, his poet Þjóðólfr Arnórsson says he had taken his army westwards needlessly (*þarflaust*; ÞjóðA Lv11/4<sup>ii</sup>). Value is, then, placed on peace-making and moderation, but it is rare for violence to be deplored, and when it is there are usually particular circumstances, such as strife between kinsmen. A prime example comes from the tenth century, when the skald Guthormr sindri is said to have resolved the conflict between his two patrons, Haraldr hárfagri and his son Halfdan svarti, by demanding their reconciliation as a reward for poetry, and Jórunn skáldmæð ‘Poet-maiden’ praises him for that (Jór *Send* 5<sup>i</sup>, and see Introduction, by Jesch, *SkP* I, 143). Again, in the twelfth century Einarr Skúlason depicts standards being carried onto the streets of Bergen *af reiði* ‘in anger’, and laments that brothers were fighting *fyr ósynju* ‘without cause’ (ESk *Ingdr* 3<sup>ii</sup>). It is possible that the poetry of moderation is underrepresented, and hence our impressions somewhat distorted, if more bellicose compositions had a higher survival rate. One indication of that might be the fact that a single surviving *helmingr* celebrates the law-making of Óláfr Haraldsson (Sigrv *Óldr*<sup>i</sup>), although according to *Flateyjarbók* (II, 226) there were many poems about his life and law-making.

Longstanding contacts between the Nordic peoples and their neighbours, and their conversion to Christianity around the turn of the millennium, exposed them to world-views which were potentially radically different from their own. It would therefore be interesting and rewarding to compare the presentation of violence in poetry from before and after the Conversion. This is, however, beyond the scope of the present paper, and the task is complicated by the complexity of the conversion process (Iceland has a traditional date of c. 1000 but the picture across Scandinavia and even within individual reigns is far from straightforward). A preliminary impres-

sion would be that while later prose writers show an intermittent discomfort about viking raiding,<sup>25</sup> this is hardly detectable in early post-Conversion poetry, and the examples of viking behaviours and battle-fury cited here include several dating from the nominally Christian decades of the mid-eleventh century. It does seem that for heroes like Óláfr Tryggvason and Óláfr Haraldsson, raiding tends to belong in their youth, but it is debatable whether that is for practical reasons or because they rejected raiding when they became responsible Christian kings.

## Conclusion

The court poets of early medieval Scandinavia took warfare as their chief theme and promoted it as the cherished norm of the social élite for whom they composed. They developed a distinctive and potent poetics of aggression characterised by tight and elaborate metre, complex syntax, a repertoire of descriptive motifs and extraordinarily varied diction. All these techniques distance the poetry from the everyday and turn the celebration of violence into an art-form that is both cerebral and highly graphic. Much of the diction associates viking destructiveness with the dynamism of elemental forces. In kennings that are oblique and stereotyped yet highly suggestive, battles are portrayed as storms, men as gods or trees, and weapons as fire, snakes or troll-women. The layered multi-referential imagery evokes worlds both natural and supernatural, historical, legendary and mythical, and endows the thrust and cut of viking action with heroic grandeur. The Viking Age poetry survived in Iceland well into another age of extreme violence, the so-called Sturlungaöld ‘Age of the Sturlungs’ of the late twelfth and early thirteenth centuries, and new poems were composed in a similar mode. One might wonder how far the poetry contributed to the perpetuation of the old vengeful ways.

What is not said is also important. Noise and blood, wounds and corpses abound, but the reality of battle on land or sea must have been still worse. Similarly, some important distinctions are effaced. The use of the same poetic techniques for differently-motivated events, and the use of terms such as *drótt*, *herr* and *lið* to speak of both armies and civilian populations effaces or blurs the difference between pitched battles and viking raids, whereas there must have been a spectrum depending on the scale and nature of the resistance offered. Direct references to rape, enslavement and expropriation are rare in varying degrees, while the burning of settlements is often depicted with verve and yet with detachment from the human consequences. Battle-

---

<sup>25</sup> See, e.g. *Óláfs saga helga* ch. 181 in *Heimskringla* (II, 328–329): As his power diminishes, Óláfr is keen to do God’s will in establishing peace and security in the land. He bans the sons of chieftains and wealthy farmers from raising money by raiding inland and abroad, punishing infringement by death or mutilation; no pleas or bribes deter him.

fury (*reiði*) may have an ultimate political cause such as a territorial claim or retribution for unpaid tax, but much of it is presented simply as the normal state of warriors, even when launching a surprise attack on the coastal peoples of the British Isles, the Baltic, or Northern Spain.

Through the poetics of violence, the mess and horror of war is transformed into a glorious collage within which the hero towers splendidly in the vanguard, while his loyal followers share in the glory. Skaldic poetry is rather like a viking ship: it is a product of high intelligence, skill and imagination which must have buoyed up the seaborne warriors on their various campaigns. It is fascinating as virtuoso verbal art and as a reflection of its historical context, but we should perhaps occasionally pause to reflect that, as with the heroicisation of violence in other literatures, or the trivialisation or idealisation of vikings in our own times, it glamorises brutality in diverse ways, both blatant and subtle.

## Bibliography

### Skaldic poetry

*Skj* – Finnur Jónsson (ed.) (1912–15). *Den norsk-islandske skjaldedigtning*. A I-II Tekst efter Håndskrifter, B I-II Rettet tekst. Copenhagen: Villadsen & Christensen. Repr. 1967-73. Copenhagen: Rosenkilde & Bagge.

*SkP* – *Skaldic Poetry of the Scandinavian Middle Ages*:

*SkP* I = Whaley, Diana (ed.) (2012). *Poetry from the Kings' Sagas 1*. Turnhout: Brepols.

*SkP* II = Gade, Kari Ellen (ed.) (2009). *Poetry from the Kings' Sagas 2*. Turnhout: Brepols.

*SkP* III = Gade, Kari Ellen and Marold, Edith (eds.) (Forthcoming). *Poetry from Treatises on Poetics*.

*SkP* V = Nordal, Guðrún/Wills, Tarrin (eds. Forthcoming). *Poetry in Sagas of Icelanders*.

*SkP* volumes are published in print and electronic versions. The *SkP* database, created and edited by Tarrin Wills, incorporates the electronic edition and additional interactive features. It is part open access, part restricted access, and can be found at: <http://skaldic.arts.usyd.edu.au/db.php>.

Skaldic citations are listed below by their sigla in *SkP*. Superscript Roman numerals denote *SkP* volume, and page numbers are given for volumes already published. Page numbers from *Skj* are also given; attributions to skalds and poems, and stanza numbers, differ between *SkP* and *Skj* editions in some cases.

All materials from *SkP* III and V are draft only, and all project materials are copyright. Some translations are lightly adapted for the purposes of this paper.

Editors of skaldic poetry in *SkP* listed below are: Margaret Clunies Ross (MCR), Alison Finlay (AF), R. D. Fulk (RDF), Kari Ellen Gade (KEG), Elena Gurevich (EG), Kate Heslop (KH), Judith Jesch (JJ), Edith Marold (EM), Russell Poole (RP), Matthew Townend (MT) and Diana Whaley (DW).

Anon (*HSig*)<sup>II</sup> – Anonymous stanzas from *Haralds saga Sigurðarsonar* (KEG): *SkP* II, 816, *Skj* AI, 426, BI, 396

Anon *Liðs*<sup>I</sup> – Anonymous, *Liðsmannaflokkur* (RP): *SkP* I, 1019, 1024; *Skj* AI, 221, 422, BI, 211, 392

- Anon *Pul Sverða*<sup>III</sup> – Anonymous *Pulur*, *Sverða heiti* (EG): *SkP* III (forthcoming); *Skj* AI, 662, BI, 663  
 Arn *Hryn*<sup>II</sup>, Arn *Þorfrdr*<sup>II</sup>, Arn *Hardr*<sup>II</sup> – Arnórr jarlaskáld, *Hrynhenda*, *Þorfinnsdrápa*, *Haraldsdrápa* (DW): *SkP* II, 185–186, 236, 265, 267; *Skj* AI, 332–333, 344–345, 350–351, BI, 306, 317, 323  
 Bragi *Rdr*<sup>III</sup> – Bragi Boddason, *Ragnarsdrápa* (MCR): *SkP* III (forthcoming); *Skj* AI, 3, BI, 2–3  
 Egill *Hfl*<sup>V</sup>, *Arbj*<sup>V</sup> – Egill Skalla-Grímsson, *Höfuðlausn*, *Arinbjarnarkviða*: *Skj* AI, 36–38, 44, BI, 31–32, 38 (text above from *Skj* B, trans. DW; to appear, ed. MCR, in *SkP* V)  
 ESK *Ingdr*<sup>II</sup> – Einarr Skúlason, *Ingadrápa* (KEG): *SkP* II, 564; *Skj* AI, 476, BI, 448  
 Eskál *Vell*<sup>I</sup> – Einarr skálaglamm Helgason, *Vellekla* (EM): *SkP* I, 295, 305, 322; *Skj* AI, 124, 126, 130, BI, 118, 120, 123  
 Eyv *Hák*<sup>I</sup> – Eyvindr skáldaspillir Finnsson, *Hákonarmál* (RDF): *SkP* I, 182, 184; *Skj* AI, 65–66, BI, 58  
 Eþver *Lv*<sup>I</sup> – Einarr þveræingr Eyjólfsson, *Lausavísa* (DW): *SkP* I, 804; *Skj* AI, 307, *Skj* BI, 284  
 Gísl *Magnkv*<sup>II</sup> – Gísl Illugason, *Erfikvæði* about Magnús berfœttr (KEG): *SkP* II, 424; *Skj* AI, 442, BI, 411  
 Glúmr *Gráf*<sup>I</sup> – Glúmr Geirason, *Gráfeldardrápa* (AF): *SkP* I, 251, 256–257, 264; *Skj* AI, 75–76, 78, BI, 66–68  
 Gsind *Hákd*<sup>I</sup> – Guthormr sindri, *Hákonardrápa* (RP): *SkP* I, 164–165; *Skj* AI, 63, BI, 56  
 Halli XI *F*<sup>II</sup> – Halli stirði, *Flokkr* (RP): *SkP* II, 342; *Skj* AI, 402, BI, 371  
 Hfr *Hákd*<sup>III</sup>, Hfr *ErfÓl*<sup>I</sup> – Hallfreðr vandræðaskáld Óttarsson, *Hákonardrápa*, *Erfidrápa Óláfs Tryggvasonar* (KH): *SkP* III (forthcoming), *SkP* I, 415–416, 419, 437; *Skj* AI, 156, 162, 165–166, BI, 148, 156  
 Hharð *Lv*<sup>II</sup> – Haraldr harðráði Sigurðarson, *Lausavísur* (KEG): *SkP* II, 42; *Skj* AI, 356, BI, 328  
 Jór *Send*<sup>I</sup> – Jórunn skáldmær, *Sendibítr* (JJ): *SkP* I, 149, *Skj* AI, 61, BI, 54  
 Ólhelg *Lv*<sup>I</sup> – Óláfr helgi Haraldsson, *Lausavísur* (RP): *SkP* I, 527; *Skj* AI, 222, BI, 212  
 Ótt *Hfl*<sup>I</sup>, Ótt *Knútdr*<sup>I</sup> – Óttarr svartí, *Höfuðlausn*, *Knútsdrápa* (MT): *SkP* I, 748–749, 769, 772, 781; *Skj* AI, 291, 297–298, BI, 269, 273, 275  
 Sigv *Víkv*<sup>I</sup>, Sigv *Nesv*<sup>I</sup>, Sigv *Austv*<sup>I</sup>, Sigv *Óldr*<sup>I</sup>, Sigv *ErfÓl*<sup>I</sup> – Sigvatr Þórðarson, *Víkingarvísur* (JJ), *Nesjavísur* (RP), *Austrfararvísur* (RDF), *Óláfsdrápa* (JJ), *Erfidrápa*, *Óláfsdrápa* (JJ): *SkP* I, 535, 537, 552, 565–566, 605, 614, 669, 679, 686; *Skj* AI, 223, 227–230, 238, 240, 251–258, 260–262, BI, 213, 216–218, 224, 226, 240, 242–243  
 Stefmr *Lv*<sup>I</sup> – Stefmr *Lausavísur* (DW): *SkP* I, 450; *Skj* AI, 154, BI, 146  
 Stúfr *Stúfdr*<sup>II</sup> – Stúfr inn blindi Þórðarson kattar, *Stúfsdrápa* (KEG): *SkP* II, 353; *Skj* AI, 404, BI, 373–374  
 Þhorn *Harkv*<sup>I</sup> – Þorbjörn hornklofi, *Haraldskvæði* (*Hrafnsmál*) (RDF): *SkP* I, 99, 107, 110–111; *Skj* AI, 26–27, BI, 24  
 ÞjóðA *Magn*<sup>II</sup>, ÞjóðA *Lv*<sup>II</sup> – Þjóðólfr Arnórsson, Stanzas about Magnús Ólafsson in *Danaveldi*, *Lausavísur* (DW): *SkP* II, 90, 93–95, 97, 175, *Skj* AI, 367, 377, 383, BI, 337–338, 347, 353  
 Þorm *Lv*<sup>I</sup> – Þormóðr Kolbeinsson, *Lausavísur* (RDF): *SkP* I, 829; *Skj* AI, 286, BI, 264  
 ÞSjár *Þódr*<sup>I</sup> – Þórðr Særeksson (Sjáreksson), *Þórálfs drápa Skólmssonar* (KEG): *SkP* I, 237–238; *Skj* AI, 328, BI, 302–303

## Other sources

- Arnold, Martin (2001): The Legendary Origins of Scarborough. In: Crouch, David/Pearson, Trevor (eds.). *Medieval Scarborough: Studies in Trade and Civic Life*, pp. 7–14. Leeds: Yorkshire Archaeological Society.
- Baraz, Daniel (2004): Violence or Cruelty? An Intercultural Perspective. In: Meyerson, Mark D./Thiery, Daniel/Falk, Oren (eds.). *'A Great Effusion of Blood'? Interpreting Medieval Violence*, pp. 164–189. Toronto: University of Toronto Press.
- Brooks, N. P. (1967): England in the Ninth Century: the Crucible of Defeat. In: *Transactions of the Royal Historical Society*, Fifth series, 29, pp. 1–20.

- Coupland, Simon (2003): The Vikings on the Continent in Myth and History. In: *History*, 88, pp. 186–203.
- D'Haenens, Albert (1967): *Les invasions Normandes en Belgique au IXe siècle*. Louvain: Publications Universitaires.
- Edda. In: Neckel, Gustav (ed.) (1960). *Edda. Die Lieder der Codex Regius*. I Text. 4<sup>th</sup> edn, rev. Kuhn, Hans. Heidelberg: Winter.
- Fidjestøl, Bjarne (1982): *Det norrøne fyrstediktet*. Øvre Ervik: Alvheim & Eide.
- Finnur Jónsson (1931): Sveinbjörn Egilsson, *Lexicon Poëticum Antiquæ Linguae Septentrionalis*. 2<sup>nd</sup> edn, rev. Finnur Jónsson. Copenhagen: Møller. Repr. 1966.
- Flateyjarbók. In: Gudbrand Vigfusson/Unger, C. R. (eds.) (1860–68). *Flateyjarbók. En samling af norske konge-sagaer*. 3 vols. Christiania (Oslo): Mallings.
- Frank, Roberta (1985): Skaldic Poetry. In: Clover, Carol J./Lindow, John (eds.). *Old Norse-Icelandic Literature. A Critical Guide* (Islandica 45). Ithaca and London: Cornell University Press.
- Fritzner, Johan (1883–96): *Ordbog over det gamle norske sprog*. 3 vols. Kristiania (Oslo). 4<sup>th</sup> edn. Repr. 1973. Oslo.
- Gade, Kari Ellen (2000): Poetry and its Changing Importance in Medieval Icelandic Culture. In: Clunies Ross, Margaret (ed.). *Old Icelandic Literature and Society* (Cambridge Studies in Medieval Literature 42), pp. 61–95. Cambridge: Cambridge University Press.
- Gurevich, Elena A. (1992): Pular in Skáldskaparmál: An Attempt at Skaldic Lexicology. In: *Arkiv för nordisk filologi*, 107, pp. 35–52.
- Heimskringla. In: Bjarni Aðalbjarnarson (ed.) (1941–51). *Heimskringla*. 3 vols. Íslenzk fornrit 26–28. Reykjavík: Hið íslenska fornritafélag.
- Jón Steffánsson (1908–9): The Vikings in Spain, from Arabic (Moorish) and Spanish Sources. In: *Saga-Book of the Viking Society* 6, pp. 31–45.
- Lindow, John (1975): Riddles, Kennings and the Complexity of Skaldic Poetry. In: *Scandinavian Studies*, 47, pp. 311–327.
- Magnusson, Magnus (2003): *The Vikings*. Stroud: Tempus.
- Marold, Edith (1998): Die Augen des Herrschers. In: Meier, Dietrich (ed.). *Beretning fra syttende tværfaglige vikingesymposium*, pp. 7–29. Højberg: Hikiun.
- Meissner, Rudolf (1921): *Die Kenningar der Skalden*. Bonn & Leipzig: Olms. Repr. 1984.
- Meyerson, Mark D./Thiery, Daniel/Falk, Oren (eds.). (2004): *'A Great Effusion of Blood'? Interpreting Medieval Violence*. Toronto: University of Toronto Press.
- Nelson, Janet (2003): England and the Continent in the Ninth Century: II, The Vikings and Others. In: *Transactions of the Royal Historical Society*, 13, pp. 1–28.
- Orrling, Carin (2000): The Old Norse Dream. In: Fitzhugh, William W./Ward, Elisabeth I. (eds.). *Vikings. The North Atlantic Saga*, pp. 354–364. Washington, DC: Smithsonian Institute.
- Price, Neil S. (2000): Laid Waste, Plundered and Burned: Vikings in Frankia. In: Fitzhugh, William W./Ward, Elisabeth I. (eds.). *Vikings. The North Atlantic Saga*, pp. 116–126. Washington, DC: Smithsonian Institute.
- Price, Neil S. (2002): *The Viking Way. Religion and War in Late Iron Age Scandinavia* (Aun 31). Uppsala: Department of Archaeology and Ancient History.
- Price, Neil S. (2008): The Vikings in Spain, North Africa and the Mediterranean. In: Brink, Steffan/Price, Neil S. (eds.). *The Viking World*, pp. 462–69. London/New York: Routledge.
- Price, Neil S. (2013): Paradigms of Piracy, <http://www.abdn.ac.uk/archaeology/research/projects/paradigms-of-piracy/>, accessed 19 March 2013.
- Sawyer, P. H. (1962): *The Age of the Vikings*. London: Arnold.
- Somerville, Angus A./McDonald, R. Andrew (eds.) (2010): *The Viking Age. A Reader*. Toronto: University of Toronto Press.

- Vries, Jan de (1964–7): *Altnordische Literaturgeschichte*. 2 vols. 2<sup>nd</sup> edn. (Grundriss der germanisches Philologie 15–16). Berlin: de Gruyter.
- Whaley, Diana (1998): *The Poetry of Arnórr jarlaskáld. An Edition and Study*. Turnhout: Brepols.
- Whaley, Diana (2003): Arnórr, Earls' Propagandist? On the Techniques and Social Functions of Skaldic Eulogy. In: Waugh, Doreen J. (ed.). *The Faces of Orkney. Stones, Skalds and Saints*, pp. 18–32. Edinburgh: Scottish Society for Northern Studies.
- Whaley, Diana (2005): Skaldic Poetry. In: McTurk, Rory (ed.). *A Companion to Old Norse-Icelandic Literature and Culture*, pp. 479–502. Oxford: Blackwell.
- Whaley, Diana (2010): Scarborough Revisited. In: *Nomina*, 33, pp. 87–100.
- Williams, Gareth (2008): Raiding and Warfare. In: Brink, Steffan/Price, Neil S. (eds.). *The Viking World*, pp. 193–203. London and New York: Routledge.
- Wills, Tarrin (2013): Testosterone, Aggression and Status in Early Northern Literature. In: *Northern Studies*, 44, pp. 60–79.

Heike Sahm

# Fate and God, Gallows and Cross, Sword and Spear. The Variation of Counterconcepts as Part of the Poetic Diction in the Old Saxon *Heliand*<sup>1</sup>

**Abstract:** Die Stabreimepen *Heliand* und *Beowulf* haben eine Reihe von Gemeinsamkeiten, auch, wie der Beitrag zeigen will, hinsichtlich der Deutung als Vermittlungsprodukte zwischen christlicher und heidnischer Bildungswelt. Auf der Grundlage einer vergleichenden Betrachtung von Intensivierern, Komposita und Variationen werden im Folgenden allerdings in erster Linie die Unterschiede in der Aufnahme der oralen Dichtungstradition akzentuiert. Der *Heliand*, so erweist der Vergleich mit dem *Beowulf*, entwickelt mit den Techniken der Oral Poetry eine Sprache der Hyperbolik, mit der er theologische Paradoxien durch die Technik der Variation im Fortgang der Handlung präsent hält. Dieses Verfahren, Widersprüchliches variierend zusammen zu binden, wird nicht nur für theologische Grundaussagen verwendet, sondern auch für eine ganze Reihe eben jener Ausdrücke, an denen die Forschung die sog. Germanisierung des Stoffes festgemacht hat.

## Introduction

*Heliand* and *Beowulf* are outstanding examples of vernacular poetry in early mediæval times. Both texts refer to events in a remote past: *Beowulf* describes the long-gone era of heroism in the far-removed land of the Geats; the *Heliand* describes the ancient age of Herod and Pilate in the antiquated regions of Judea and Galilee. But the protagonists are quite different. *Beowulf* is a hero who performs heroic deeds, while Jesus is the God who speaks the Sermon on the Mount and suffers the passion. These distinctive settings of the pagan world on the one hand and of the early Christian world on the other probably constitute one reason why there are so few references to the *Heliand* in the research on *Beowulf* and vice versa (see *A Beowulf Handbook* 1997). This mutual neglect for scholarly exchange has had the somewhat extraordinary consequence that two essays from the 1980s, each dealing with one of these poems, have reached similar conclusions – apparently without either author being aware of the other's work: Fred C. Robinson's research on the appositive style in *Beowulf* from 1983

---

1 I'm especially indebted to Thomas LaPresti for his substantial revision of my text.

(Robinson 1983) and Ronald G. Murphy's book on the 'Saxon Savior', a discussion of the *Heliand* poet's intention, first published in 1989 (Murphy 1989).

Fred C. Robinson analyzes the structure of sentences, compounds and repetitions in *Beowulf* and concludes that a general syntactical openness is one of the poem's main features. In Robinson's view, editors and translators have given the text a syntactical exactitude it neither possesses nor requires. In analogy to this syntactical openness, attention should also be called to a semantic openness. Robinson maintains that the *Beowulf* poet makes use of the traditional vocabulary, incorporating both pre-Christian and Christian components of meaning in order to establish a place in his audience's collective memory for the heathen heroes he is depicting. Robinson states:

A poet cannot save lost souls with poetry, but in the rich imbrications of Old English poetic diction, this poet recognizes a powerful emblem of his people's tragic past, and by exploiting these apposed meanings of words in the traditional vocabulary, he was able to vest each line of his poem with deep significance, adding to his celebration of ancestral valour a compassionate tone of Christian regret. (Robinson 1983, p. 11)

It is exactly this tone of compassion that Murphy also identifies in the *Heliand* a few years later:

In a place and time that insisted on religious conformity or death, the unknown author of the *Heliand* managed the impossible and did it with grace. He remained faithful to the orthodox Christian teaching of the Gospel, and yet in his contemplation of that Gospel imagined an almost unthinkable new and different form of Christianity, thereby transforming the Gospel into the traditional religious imagery and values of his people. It is well worth reading and understanding today for it is neither propaganda nor a sermon, but rather most profoundly a work of contemplative compassion and intercultural communication. (Murphy 1989, p. IX)

Much like Robinson, Murphy, then, also observes a discrepancy – not between the Christian poet and the heathen hero, as in *Beowulf* – but between the Christian poet and his Saxon audience, who is not yet fully converted (Murphy 1989, p. 11, 20). Both poems, then, entertain two simultaneous points of view, according to Murphy and Robinson. They provide an accurate account of their handed-down tales, and express a concern either about the perspective of the pagan heroes or the perspective of the not yet converted pagan audience. The result is a text written with "regret" (Robinson 1983, p. 11) or "sympathy" (Murphy 1989, p. 4) and "contemplative compassion" (Murphy 1989, p. IX).

This striking coincidence of the same tone (compassionate) and the same topic (reconciling Christian and pagan interests) in *Beowulf* and *Heliand* is to some extent based on the same observations. Space will not permit me to present the entire scope of the arguments, in particular as laid out by Robinson in such detail, but in general both Robinson and Murphy point out that the two poets make a very specific use of modifiers, compounds and variations as a strategy for establishing a distinction



between the true, real Christian God on the one hand and the heathen gods that are more (*Heliand*) or less (*Beowulf*) implicit in the texts.

Furthermore, both authors take recourse to key terms as evidence of the validity of their assumptions, namely, to the terms used for God. Both Murphy and Robinson acknowledge that *metod* had two alternative meanings: the Christian 'God' or the pre-Caedmonian 'fate'; that *uurd* had two meanings: 'fate' or 'God'; that *dryhtin* had two meanings: 'Thor' or 'God' and – in the *Heliand* only – 'God' or 'leader'. Murphy admits that *drohtin* in the *Heliand* is used for God and Jesus only, but he feels that the audience probably remembered the secular meaning far too well (Murphy 1989, p. 7, 29f.).

Consequently, both authors criticize the later dictionaries and reference works for systematically disambiguating these structures (Robinson 1983, p. 18; Murphy 1989, p. 7–8). With reference to research on the *Heliand*, such criticism has a long tradition. Indeed, the first interpretation of the *Heliand*, published by A. F. C. Vilmar in 1862 (Vilmar 1862), focused on this very idea of preservation of a pre-Christian world through the use of ambivalent terms, and the latest *Heliand* monograph by Prisca Augustyn from 2004 does the same (Augustyn 2004). In sum, referring to a pre-Christian component of meaning in the *Heliand* is an element in the seemingly never-ending debate on the 'Germanization' of the Gospel.<sup>2</sup>

At this point, I do not wish to perpetuate this debate on the semantics of *uurd* and *metod* in the *Heliand*, at least not directly. In a somewhat roundabout way, I would like to establish a position that can take as its starting point the language items Murphy and, in particular, Robinson have stressed: modifiers, compounds and appositions. The fact that both texts share these features can help us in gaining a more precise idea of the poetic structure of the *Heliand* itself by using *Beowulf* as a backdrop for our discussion. The three items: modifiers, compounds, and appositions do not obscure the Christian component of the semantics; instead, they contribute to an emphasizing, varying style in the *Heliand*, and the close description of this style will lead us back to the question of the meaning of *metod* and *uurd* in the *Heliand*. I will suggest that we can better understand these 'traditional' words as part of a poetic diction which values unanticipated images.

*Heliand* and *Beowulf* share the same tradition of oral poetry that permeates most vernacular texts in Old English, Old Norse and Old Saxon. The same alliterative verses that *Heliand*, *Beowulf* and several other texts have in common provide ample proof of such common ground.<sup>3</sup> Yet, the details of how this tradition was transmitted remain

<sup>2</sup> Vilmar (1862). In addition to the enthusiasm for Vilmar's Germanization thesis, there has also been some scepticism: Göhler 1935; Rupp 1956; Rathofer 1962; Hagenlocher 1975; since the 1990s, the ambiguity of the *Heliand* diction has again become a matter of some debate: Murphy 1989; Augustyn 1999; Haferland 2001a; Augustyn 2002 and Augustyn 2004.

<sup>3</sup> *Heliand* 1872 (Ed. Sievers): collection of formulas, pp. 389–464; cf. Sahm 2011; Hellgardt 2009; Zanni 1980.

unknown: for example, we know little about the relevance of the clergy in shaping the features of this poetic language or about the influence of literacy on the transmitted texts.<sup>4</sup> These are unresolved issues of the Germanic poetic language (*germanische Dichtersprache*) which are the subject of very controversial debates. Whereas more recent research has focused on the conservative character of this language, emphasizing the requirements of oral production (oral poetry)<sup>5</sup> or the conditions surrounding the text's reception (pagan audience),<sup>6</sup> I concur with Andreas Heusler, whose excellent study of *Heliand* poetics in comparison to Old English and Old Norse texts was published in 1920 (Heusler 1920). Heusler's assumptions are based on methods of dating now considered obsolete,<sup>7</sup> but his general idea that the *Heliand* is a poetically very elaborated text is still valid.

## Modifiers

*Beowulf* and *Heliand* contain references to the *sôð metod* (Bw. 1611 the 'right God') or *sôðspell* (vgl. Bw. 2109, Hl. 3838 'true tale of God'), to *god sylfa/self* (Bw. 3054, Hl. 206 'God himself'), and the *Heliand*, moreover, uses the term 'true God' (*uuâr uualdand krist* 916).<sup>8</sup> Robinson and Murphy see the poets here engaged in translating Bede's term *verus deus* into the vernacular. Both scholars explain the use of the modifiers as a strategy to establish a distinction between the true, real Christian God and the heathen gods. Robinson demonstrates that other Old English writers habitually use these modifiers to differentiate the "true God of Christianity from the false gods of the Heathens" (Robinson 1983, p. 44).<sup>9</sup> – But even though the diction of the church is

---

<sup>4</sup> Mierke 2008; Cathey 1996; Dick 2000; Matzner 2008; Buzzoni 2007.

<sup>5</sup> Haferland 2006.

<sup>6</sup> Gantert 1998; Augustyn 2004.

<sup>7</sup> We can assume that the *Heliand* dates from the first half of the 9<sup>th</sup> century. Hellgardt 2008; Wunderle 2008; Sahm 2006; dating *Beowulf* is much more complicated: Kiernan 1981; Frank 1982; Niles 1993; Liuzza 1995; Clemons 1995; Lapidge 2000; Stanley 2002; Frank 2007; Clark 2008; Gwara 2008.

<sup>8</sup> Citations from *Beowulf* here and throughout are drawn from the edition: *Beowulf und die kleineren Denkmäler der altenglischen Heldensage Waldere und Finnsburg*. Ed. Nickel 1976; citations from the *Heliand* are from the edition: *Heliand und Genesis*. Ed. Taeger 1996.

<sup>9</sup> Robinson 1983, p. 45: "The use of the terms like *gode sylf*, *sodkuning* and *meotud sylfa* was, then, a common way of distinguishing God from false gods, and the *Beowulf* poet's use of them for this purpose reminds us of the ambiguous status of the term for a higher being used by the heroes of the poem." Murphy 1989, pp. 48f.: "Thor was known for his strength but, even in his great strength as a mortal god, he needed magic devices to help him rule sea storms and overcome his enemies in the world of cosmic nature. [...] More important was Woden's ability both to descend and ascend the bifrost, the Milky Way, thus be able to come from above and visit the realm of men and to go in seven-league strides across the face of the sea. These feats, however, he accomplished only by having the help of Sleipnir, the giant eight-legged cosmic horse of ancient mythology. How seriously the Saxons

conservative, it seems highly unlikely that terms like ‘true God’, ‘true words of God’ or ‘God himself’ serve the same distinguishing function in a text such as the *Heliand*, in which no heathen gods are mentioned at all. Thus, a more careful examination of the meaning of these modifiers in the *Heliand* is called for here.

First of all, the image of the true, right God himself is a constituent of the theme of ‘truth and betrayal’.<sup>10</sup> Christ, the true God, speaks true words, and he acts in public, is seen and heard by everyone.<sup>11</sup> His counterpart is the devil. The devil acts in hiding, sending *dernea uuihte* (Hl. 1055, 2989 ‘hidden demons’) and uses a *heliðhelm* (Hl. 5452), a helmet that conceals his true self, but enables him to send a vision to the wife of Pilate. This contrast of visible, true, plain speech and acts on the one hand and treacherous, hidden speech and acts on the other is also emphasized by Gabriel in the scene of the Annunciation: In greeting Mary, Gabriel stresses: *ne dragu ic ênig drugi-thing* (Hl. 264 ‘I do not wear any pretending thing’), which means: I do not make up a false image; I am no illusion, but, rather, am real. The *Heliand* poet, then, obviously undertakes a certain effort to emphatically and repeatedly portray the transparent speech and actions of Christ as the expected norm and the false and hidden speech and actions of the devil as the opposite, so that in sum we can assume that the use of the modifiers *uuâr*, *sôð* and *self* in the *Heliand* should be seen in connection with the theme of ‘truth and betrayal’.

---

took this part of their mythology cannot be said with accuracy, but they certainly did not abandon it quickly or gladly, no doubt precipitating the *Heliand* poet’s effort to compare Christ’s power with that of Thor and Woden: Christ also came down from heaven, walked on water and calmed storms. But he did [unlike Wodan] all this by *is selbes craft*.”

**10** Concerning ‘themes’ as part of the oral formulaic poetry see Lord <sup>2</sup>1964; Parry 1971; Curschmann 1967; Fry 1967; Foley 1988; Andersson 1988; Sorrell 1992; Foley 1992; Schaefer 1994; Haferland 2002a; Haferland 2002b; Haferland 2006.

**11** Sahm 2011, p. 15–20: „Grundsätzlich ist die Rede in *Heliand* und *Beowulf* als soziale Handlung gedacht, die sich vor einer Vielzahl von Augen- und Ohrenzeugen vollzieht. Wo gerade dies, die ‚Rede vor allen‘ von der Handlung her nicht angelegt ist, ergeben sich Verständnisschwierigkeiten [...]. Wo der *Tatian* nach Matthäus und gegenüber Lukas vor allem den Zuhörerkreis der Jünger betont, da setzt der *Heliand* den umgekehrten Akzent: Zwar versammelt Christus seine Jünger um sich herum zur geheimen Beratung (*rincos theru rînu* v. 1273a), aber seine Rede geht dann nicht nur an diesen exklusiven Zuhörerkreis, sondern gleichzeitig an viele, wie der Text in den Fitten XVII–XXVIII mehrfach betont: ‚Sie [die Jünger] hörten den Herrscher über die Menschen das Recht Gottes den Menschenkindern sagen‘ (v. 1386b–1388b); ‚da ließ er die Menschenmenge fort nach jeder Seite, die Menge der Männer nach Hause gehen‘ (v. 1984a–1988a), und auch an weiteren Stellen spricht der *Heliand* (ohne Anhaltspunkt in der Vorlage) von der Rede *far theru menigi* (v. 2103a vor der Menge), *for thero thiodo* (v. 2156a vor der Volksmenge), *far them liudiun* (v. 2331b vor den Leuten). Wohl aus demselben Impetus heraus, aus dem der Typus des geheimen Wunders (z. B. die Heilung des Jairus’ Tochter Tat. 60,10–18) oder das Redeverbot nach einer Wunderheilung (z. B. Tat. 46,4; 61,3) im *Heliand* übergangen ist, wird immer wieder betont, dass sich Jesu Handeln in der Öffentlichkeit abspielt.“

But this explanation does not seem to suffice in light of the excessive use of such words in the *Heliand*. While Robinson points out but one reference to *god sylfa* (Bw. 3054) and one to *sôð metod* (Bw. 1611) in *Beowulf*, there are many more references to the ‘true God’, the ‘true words’ of God or to ‘God himself’ in the *Heliand* (far more than 50),<sup>12</sup> but there are not nearly as many references to *dernea uuihte* (less than 10).<sup>13</sup> Apparently, the frequent references to the ‘true God’ are not only thematically significant. The literal meaning of the modifier is to emphasize the actions and speeches of Jesus or God, as this example demonstrates: ‘He himself is really speaking the truth with honest words.’ If we look for other particles and adverbs used in similar ways as intensifiers, we will find many of these: where God or Christ is concerned, the poet employs the prefix *alo*: *alo-mahtig* (almighty) and *alo-uualdand/alo-uualdo* (‘the ruler over everything’).<sup>14</sup> He often makes use of the superlative to characterize the actions and words of Jesus: *allaro barno bezt* (Hl. 338 ‘the best of all children’), *fri-ðugomo bezt* (Hl. 619 ‘the best of peaceful men’), *hêleandero bezt* (Hl. 2031 ‘the best of healing men’), *râdendero best* (Hl. 5601 ‘the best of advising men’), *lêreandero bezt* (Hl. 2811 ‘the best of teaching men’), *allaro gumono bezt* (Hl. 3884 ‘the best of all men’) and so on.<sup>15</sup> To the same end, the poet makes use of the particles *filu* (many), *hard* (very), *swið* (very) and *so* (so): the entire text is full of particles that give the tale a special weight. Seen in this context, the modifiers *sôð*, *uuâr* and *self* can be decoded as one more component in a narrative strategy that aims at constantly insisting on the great importance of Jesus’ words and deeds.

## Compounds and genitive constructions

Robinson has pointed out that “the elements of a compound can stand in any one of various possible relationships with one another, and context must guide the reader or audience in electing the most appropriate one” (Robinson 1983, p. 14). For example, the first element of a compound can repeat the second (e.g., *mægen-cræft* Bw. 380

<sup>12</sup> See, e.g. Hl. *suoðon uuordon* 5833; *huuanda he sô filu sôðes gisprac*, *uuâroro uuordo* 906f.; *geseggean te sôðan* 2077, 4108, 4988; *sôðlic spel* 2416; *uuord manag sôðlic sagde* 4908; *sagda sôðlico* 494; *giseggean sôðlico* 565; *that he spel godes gio sô sôðlico seggean consti* 2651; *sôðuuordon* 3230; *uuâr uualdand Krist* 916, 4495; *uuâro uualdandes sunu* 3057, vgl. 4061f.; *the uuâro*, [...] *the gôdo godes sunu* 508f.; *uuârûn uuordun* 406, vgl. 445, 569, 1362, 1390, 1447, 1503, 1832, 1933, 2280, 3104, 3851, 3939, 4042, 4083, 4457, 5840; s. auch 907, 1734, 2978, 4243, 4274, 4501; *uuâr [...] sôðspell* 3837f.; *uuordtêcan uuâr* 4548; *drohtin self* 681; *mahtig self* 1248; *uualdand self* 1285; *gibod godes selbes* 205f.

<sup>13</sup> See, e.g., Hl. *dernea uuihti* 1055, 2989; *dernero duualm* 53; *thes dernien dâd* 5451.

<sup>14</sup> See, e.g., *alo-mahtig* 2337, 4038, 4893, 4052, 1766, 2168, 1087, 245, 2957, 31, 1619, 5635; *alo-uualdand/-uualdo* 998, 4554; 121, 172, 251, 274, 294, 488, 690, 813, 861, 986, 1297, 1510, 1922, 1979, 2155, 2287, 2421, 2842, 3139, 3296, 3937, 4186, 4294, 4554, 4801, 5095, 5937 (see Sehrt 1925, pp. 11f.).

<sup>15</sup> For more examples see Sehrt 1925, pp. 46f.

‘power-power’ or *môd-sefa* Bw. 180, 349, 1853, 2012, 2628 ‘mood-mood’) or it can function as a determinant for the second element (*gum-dryhten* Bw. 1642 ‘lord of men’). Similar examples can be found in the *Heliand* (*megin-kraft* Hl. 4277, 156, 2268, 3216, 5094; *môd-sebo* can be found much more often).<sup>16</sup> It would be important to take a closer look at the compounds in general to determine whether both *Beowulf* and the *Heliand* involve the same sort of referential ambiguity. In what follows I will concentrate on only a few examples: on terms with weapons as compounding elements.

Weapons, naturally, play an important role in heroic poetry (see, e.g., Whaley, in this volume). In *Beowulf*, for example, the swords are given a name and a history, the spears and shields gleam golden or grey, and the helmets are decorated with figures of boars. The hero’s weapon is the key to his success in the performance of his deeds. But not only are the weapons an important subject of the narrative; as metaphors, they are also important for the poetic imagination. The characteristics of the weapons as bright, edged, pointed, and, above all, deadly are used in a figurative sense. In *Beowulf*, we can find metaphors like *beado-lêoma* ‘the shimmering of weapons’ (Bw. 1523 sword), *gar-cene* ‘spear-audacious’ (Bw. 1958 very brave), *ecg-hete* ‘hatred of the sword’ (Bw. 84, 1738 deep hatred) and the alliterative formula *billes biti* ‘the snap of the sword’ (Bw. 2060 stroke).

Such examples are quite uncommon in an account of Jesus’ life. Nevertheless, many of them can also be found in the *Heliand*. In addition to obvious adoptions from tradition such as the alliterative formula of *billes biti* (Hl. 4882, 4903) and compounds like *heru-drôrag* (Hl. 4878; see Bw. *heoro-dreorig* 935, 1780, 2720) and *heru-grim* (Hl. 4658; see Bw. *heoro-grim* 1564, 1847), the *Heliand* poet also forms new compounds that cannot be accounted for in the heroic tradition, such as *heru-sêl* (Hl. 5167), *herubendi* (Hl. 4917, 5224, 5488),<sup>17</sup> and *heru-thrum* (Hl. 5705). *Heru* (OE *heoru*, ON *hjorr*) means ‘sword’ and can only be found in the *Heliand* as a compounding element, with varying nuances depending upon the context. The word *heru-drôrag* (Hl. 4878) is used to describe Peter’s attack on Malchus. Malchus is bloody (*drôrag*) because of Peter’s sword. In this case, the first element of the compound can be taken in its literal meaning (‘bloody by the sword’). In the other cases, the meaning of the compounding element is to be understood differently. One might argue that the component ‘sword’ is used only to intensify the meaning of the compound, as in ‘very grim’ (*herugrim*) or ‘very evil power’ (*heruthrum*).<sup>18</sup> But it seems much more convincing to understand the first element of the compound in a metaphorical sense: the bonds of the passion are ‘sword-bonds’ (*herubendi*) because the capture will ultimately lead to

16 See, e.g., Hl. *môd-sebo*: 386, 5389, 2766, 2924, 241, 539, 1359, 3010, 1438, 2317, 2610, 3366, 3405, 4437, 4219, 4557, 879, 1032, 1401, 5242, 5277, 1932, 2515, 1751, 1886 (see Sehrt 19 p. 394).

17 The Middle High German *swertvezzel* has a different meaning: “band, mit dem man das schwert umgürtet”, see Lexer, Vol. 2, col. 1367.

18 See Ilkow 1968, pp. 203–207.

Jesus' death; the rope used in Judas' suicide is a 'sword-rope' (*herusel*) because of its fatal effect; the devil is 'sword-ferocious' because of his deep hatred of all mankind. The compounding element 'sword' can be translated as 'fatal' or 'deadly' in all these examples.

There are a number of other terms with weapons as compounding elements or genitive attributes: *uuâpno spil* (Hl. 4686 'the game of weapons') or *uuâpno nîð* (Hl. 4896 'the hatred of weapons') or *eggia nîð* (Hl. 4684 'the hatred of swords') are used to evoke the meaning of 'fight'. And the *Heliand* poet incorporates compounds with *ger*, a weapon that is nowhere to be found in the analogous Gospel context: *gêr-fîund* (Hl. 1064 'enemy of the spear') and *gêr-heti* (Hl. 4897 'hatred of the spear'). All these metaphors are used to emphasize the deadly quality of the hatred or of the conflict.

A metaphorical understanding of 'sword' and 'ger' is a well-justified option because the *Heliand* poet is very familiar with such metaphors. Here, I must limit myself to only a few comments, as no comprehensive description of *Heliand* metaphors has yet been undertaken. A few examples will suffice: *lioht* (light) can be used as a metaphor for 'life', for 'earth', or for 'heaven'. A metaphor that is familiar and repeatedly used to describe the act of dying is *sôkian ôðar lioht* (Hl. 578, 1331, 5698 'looking for the other light'). Some of the metaphors are obviously taken from the existing tradition, such as the compound *râd-gebo* (Hl. 627, 5128, 1961 'dispenser of advice') or *bôg-gebo* (Hl. 2738 'dispenser of rings') to describe a ruler. These are well-known terms in Old English which the *Heliand* poet uses for the Lord, Herod or Pilate, incorporating both secular and sacred semantic components. He also makes use of the traditional term *mên-skaðo* (e.g. Hl. 1062 'damager of men') to describe the devil.

Not all of such metaphorical terms used in the *Heliand* can be found in the transmitted texts of Old English or Old Norse. The form of some of them may not be especially creative, but was perhaps simply constructed by analogy: e.g., *land-scaðo* (Hl. 5415 'damager of land') for the devil or *mêðom-gebo* (Hl. 1200 'dispenser of wages') for Christ or *bôg-uuini* (Hl. 2756 'those who receive rings from their ruler') for the followers of Herod. But even though the kennings in Old Norse are by comparison much more elaborate, we can conclude that the principle of forming compounds with metaphorical elements was known to the *Heliand* poet and that he had a particular interest in using a specifically martial vocabulary for these compounds.<sup>19</sup>

Most likely, not all of the compounds or genitive constructions not documented elsewhere are actually his own; *swerd-thegan* for example (Hl. 4866 'bearer of a sword') is a compound without comparison in Old English or Old Norse (cf. Sievers 1872 and Seht 1925), but is nevertheless quite common in Middle High German: *swert-degen* or *swert-spil* or *swert-grim* are well-known composite forms in the heroic diction of the 13<sup>th</sup> century.

19 The construction of kennings is explained by Whaley, see this volume, p. \$\$\$

But as much as the poet continues to form new compounds, he also perseveres in finding ways to integrate weapons into his poem by attributing them to other words, thus constructing a predominantly metaphorical meaning. His purpose is to find exceptional images to add a special emphasis to the meaning of the base word: not enmity, but fatal enmity will accompany Jesus; not bonds, but fatal bonds bind Jesus; not the tempter, but the deadly devil provokes Jesus. The metaphors are part of the *ornatus* of the tale. They emphasize and dramatize and give the entire narrative a particularly martial flavor. But this atmosphere is not the result of simply absorbing aspects of existing oral poetry with its traditional compounds, but, instead, of applying them in a specific way to benefit from their emphasizing and intensifying effects. The examples of weapon-related compounds from the *Heliand* described in this section consist of poetic expressions designed to enhance the text's language with rich, vivid imagery.

## Variation

With reference to appositions, Robinson concludes that their purpose was meant to underline the ambiguity and provide *Beowulf* with the opportunity to reconcile pagan and Christian interests:

Appositions and appositive style are the automatic means by which an Old English poet proceeds from thought to thought. They can be simultaneously transitional, nominalizing and emphasizing as they bring out by suggestion the complex meanings of events, motifs and words. Their most important function, perhaps, is their role focusing attention on the homonymic character of Old English poetry diction, for this serves most pervasively the expression of pagan-Christian tensions which concern the poet so deeply. It is the combining of this concern and the appositional style that enables the poet to release the power of his inherited diction in a way unmatched in any other Anglo-Saxon poem (Robinson 1983, p. 80).

The problematic aspect of this conclusion has already been discussed in detail. Can we find a single strategy behind the use of variation, or is there a general semantic stratification to be recognized (cf. Irving 1997)? This question can also be posed with reference to the *Heliand*. There is a consensus that the *Heliand* poet was mainly interested in rhetorical embellishment (*rhetorische Prachtentfaltung*, Kartschoke 1991) in incorporating variation into his narrative. Walter Paetzel (Paetzel 1913) and Andreas Heusler (Heusler 1920) called attention to the use of variation in the *Heliand* early on, and there is no doubt that the *Heliand* poet makes more frequent and more specific use of variation than any other poet we are familiar with.<sup>20</sup> In this context, Bernhard Sowinski writes of an encomiastic aspect of the epic style: Using so many different

---

<sup>20</sup> Pachaly 1899; Paetzel 1913; Sahm 2004.

names for God (sixteen altogether), the poet uses variation to place special emphasis on the life of Christ (Sowinski 1985).

Gantert has offered an explanation for the persistent use of variation in the *Heliand*, making the same assumption as Robinson with regard to *Beowulf*. In this view, for example, the great number of varying terms for Christ were designed to explain the numerous qualities of Christ to an illiterate audience:

Während sich die altenglische geistliche Dichtung an christlich sozialisierte Rezipienten wenden konnte [...], mußten die Dichter der altsächsischen Bibelepen zumindest teilweise mit einem quasipaganen Publikum rechnen, was den Kommentierungsbedarf naturgemäß wesentlich erhöhte. (Gantert 1998, p. 204)

But here, one could resort to the same arguments brought forth against Robinson's position. Is there but one semantic strategy followed by applying the technique of variation, the strategy to reconcile pagan and Christian interests? In what follows, I will discuss the semantic diversity expressed through the use of variation in the *Heliand*. In contrast to these scholars, who are primarily concerned with tactical missionary or rhetorical functions of variation, I wish to demonstrate that many of such variations are used for imparting a 'sound' theological message. Whereas Gantert, Paetzel, and Sowinski all attempt to review the entire scope of discrete synonyms of e.g. "God" or "hero" used in the *Heliand*, my interest is focused on variation in a somewhat stricter sense – on variations that correspond syntactically to apposition in New High German. That the expressive power peculiar to the technique of variation can be used for clarifying certain theological statements can perhaps best be demonstrated where this technique is used in connection with the Holy Spirit. There is a consistent change of the subject in such passages. The conception, e.g., involves a replacement of terms within the variation: *Uuad̃ the hêlago gêst, / that barn an ira bôsm̃a*. (Hl. 291b–292a The Holy Spirit became, the child in her bosom.) In a similar way, the Holy Spirit is introduced where Maria's pregnancy is described: *endi siu sô sũbro drôg/al te huldi godes hêlagna gêst, / gôdlīcan gumon, antthat sie godes giscapu/mahtig gimanodun, that siu ina an manno lioht,/allaro barno bez̃t, brengean scolda* (Hl. 334ff. and she bore in the worship of the Lord the Holy Spirit, the good man, until the providence of God advised her to bring him into the light of men, the best of all children). In the relevant literature, the *Heliand* poet has often been accused of confusing the various Persons of the Trinity (Murphy 1989, p. 13; Rathofer 1962, pp. 397f.).<sup>21</sup>

<sup>21</sup> See also Gantert 1989, p. 183: „Mit je einem Beleg vertreten ist die Charakterisierung Christi als Prophet *hêlag bodo*, als Opfer *that lamb godes*, als Licht *lieht mikil/allun elithiodun*, als Gott *the mahtigo god* und als Heiliger Geist *hêlag gêst* (Hel. vv. 1041b, 1131a, 487bf., 3646a, 291b)“.



Yet, it seems quite plausible that here the poet makes use of the opportunity to purposefully exchange referents within the context of apposition – a procedure that has been found to be characteristic of OE poetic language. Helen Philips and Johannes Köberl have demonstrated that OE texts such as the *Battle of Maldon* or *Beowulf* are characterized by referential ambiguity (Philips 1997; Köberl 1995). If we assume that the *Heliand* poet makes use of this stylistic device in the passages referring to the Holy Spirit quoted above, then he does so to replace one divine Person of the Trinity (the Holy Spirit) with another (Jesus) by means of variation and thus to clarify how Mary's conception actually comes about.

Other uses of the technique of variation can also be understood in this way – as attempts to express theological paradoxes by interchanging referents. This applies especially to the numerous uses of variation stressing Christ's both divine and human nature. To name a few examples: *hêlago Crist,/ allaro barno bezt* (v. 1091b-1092a holy Christ, best of all children); *sunu drohtines,/ allaro barno bezt* (v. 2621b-2622a sun of the Lord, best of all children); *mahtig Krist,/ [...] allaro barno bezt* (v. 2846b; v. 2851a mighty Christ, best of all children); *uualdand [...]/ barno that bezte* (v. 3033b-3034a the ruler, the best child); *allaro barno bezt,/ [...] mahtig drohtin* (v.3410a; v. 3411b the best of all children, the mighty Lord), and so on (for further examples cf. Sahm 2006). The technique of variation enables the poet to call to mind both the divine and human nature of Christ in the same sentence. The referent 'Christ' remains the same, but, in a literal sense, the terms 'divine' and 'human' are semantically opposed to each other. Only Christian theology can solve this paradox: Christ is both human and divine. A similar observation can be made in reference to Mary. In variations, she is depicted as mother and virgin at the same time, for example in connection with the birth of Christ: *Thar sat thiū mōdar biforan: uuīf uuacogeandi, uuar doda selbo: held that hêlaga barn; ni uuas ira hugi tuuīfli: thera magađ iro mōdsebo* (v. 383b-386a There was his mother seated, the caring wife, she herself was his nurse, holding the holy child. She did not doubt in her mind, the virgin in her bosom). We can conclude that the *Heliand* poet makes use of varying diction to combine apparently antithetical terms whose paradoxical status requires some form of resolution that can only be offered by Christian theology.

Let us now briefly consider another example of the use of variation's referential ambiguity for theological purposes. In the vernacular poetry of early medieval times, the theme of word and deed is a fundamental element. Word and deed form a unit, and together they constitute a hero's course of action: a speech precedes the actions, and a hero's deed is only complete once it has been followed by a further speech made by the hero. This is a theme which has often been noted in OE poetry, appearing there in alliterative formulas such as *worda ond worca*. In the *Heliand*, this theme of *uword endi uuerc* also appears in variation (Sahm 2011). The technique of variation allows Jesus' words and deeds to be depicted as equivalent courses of action, as in: *antat he ina mid is dādiun selbo,/ mid is uuordun auuekide* (Hl. 4132b–4133a until he woke him with his own deeds, with his words). Again, the traditional technique of variation is

used for conveying a theological message: Jesus acts through words and deeds and speaks through words and deeds. In terms of the divine revelation, then, word and deed are equivalent.

These examples will suffice. We can observe a most ambitious way of dealing with the poetics of variation in the *Heliand*. Far from being an inert agent of a traditional orality, the *Heliand* poet makes use of variations to highlight Christian concepts: the Holy Spirit is the force behind the conception of Christ; Christ is both man and God; Mary is mother and virgin at the same time; Jesus acts through words and deeds at the same moment.

This specific strategy of varying theologically significant referents was not at all intended to proselytize stubborn Saxons by means of repeating homonyms. Variation in the *Heliand*, along with the poet's specific way of interchanging referents so that the paradoxical phrases could be resolved by theology in favor of a particular referent (e.g. 'God'), provides a new backdrop for understanding the so-called 'Germanic' elements in the Saxon Gospel (as presumably evidenced by such concepts as 'fate', 'gallows' or 'Viking ship'), simply because many of such remnants of the Germanic tradition occur within variations. This indicates that the poet was able to express theological issues accurately by varying an expected concept like 'cross' with an unexpected one like 'gallows'.

Let us now turn to a few examples that illustrate this particular point. In his first prophecy of his own passion, Jesus says: *Mi sculun Iudeon noh,/ unsculdigna – erlos binden,/ uuêgean mi te uundrun, – dôt mi uuities filo – / innan Hierusalem gêres ordun,/ âhtien mînes aldres eggjun scarpun,/ bilôsien mi lîbu* (Hl. 3085b-3090a Jewish people will, men bind me, though without guilt, they will let me suffer extremely, they will do me much harm – in Jerusalem they will take my life with the point of the spear, with sharp swords, kill me). During Pilate's interrogation of Jesus, he is threatened with various manners of being put to death: *that ik giuualdan muot/ sô thik te spildianne an speres orde,/ sô ti quellianne an crûcium, sô quican lâtan,/ sô hueðer sô mi selbon suôtera thunkit/ te gifrummianne mid mînu folcu*. (Hl. 5345b–5349a that I have to decide whether to kill you with the point of the spear or to let you suffer at the cross or to let you live, depending on what my people and I myself think to be beneficial). Both passages express the prediction of death using the technique of variation. This means, first of all, that there is no need for the Germanic expression, but that the poet chooses this term deliberately. The form of the variations provides – as in the compounds – a vehicle to import words like 'spear' into the text of the Gospel. Further examples confirm this assumption that integrating such unusual terms was not necessary for presenting the Gospel. The poet varies 'gallows' with 'tree' and 'the cross': *Thuo sie thar an griete galgon rihtun,/ an felde uppan – folc Iudeono,/ bôm an berege, – endi thar an that barn godes/ quelidun an crûcie* (Hl. 5532a–5535a Up on the sand, they built the gallows, on the field of the Jewish people, the tree up on the hill, and they tormented him on the cross). Or, he varies 'hanging on a gallows' with the act of crucifixion: Hl. 5372b–5374 *Langoda Iudeon,/ huan êr sia that hêlaga barn*

*hangon gisâuuin,/ quelan an crûcie* (Jewish people longed for when they might see the holy child hanging, agonized on the cross). The same technique of incorporating items of Germanic poetic diction into the Gospel through variation can be found with reference to the Viking ship: *the naco furðor skreid,/ hôh hurnid skip* (Hl. 2265b–66a the boat went on, the high Viking ship), and with reference to terms related to ‘fate’. *Uurd* and *metod*, the presumed key words expressing remnants of the Germanic tradition, also occur within the context of variations at several places in the text. Usually, these words are varied with phrases related to ‘the power of god’: *lêstun thi berhton giscapu,/ uualdandes uuillion, al sô he im êr mid is uuordun gibôd* (Hl. 778b–779b and they performed the shining fate, the will of the almighty, exactly in the way he had ordered with his words). In a similar way, ‘fate’ is varied in Hl. 5394b–5395a: *Thiu uurd nâhida thuo,/ mâri maht godes* (Fate drew near, the miraculous power of God) or in Hl. 127b–128b: *sô habed im uurdgiscapu,/ metod gimarcod endi maht godes* (so he has been marked by fate and doom and the power of God).

Scholars who have deliberated on the meaning of such terms that are quite unexpected in the context of the Gospel have come to contradictory conclusions. Whereas Murphy, Gantert and Augustyn assume that an original heathen meaning is preserved and translate *uurd* or *metod* with ‘fate’ and ‘doom’ or *galgo* with ‘gallows’ etc., Göhler, Rathofer and Hagenlocher insist on a modification of meaning since the Christianization of the Saxons. In the latter group’s view, the terms *uurd* and *metod* no longer maintained their ‘original’ meaning and took on the loan meaning ‘God’; *galgo*, then, needs to be translated as ‘cross.’ One source supporting this assumption of a loan meaning is Otfrid von Weissenburg (who is not suspected of sympathizing with a ‘Germanic’ tradition). Otfrid uses the term ‘gallows’ in his account of Christ’s passion with the meaning of ‘cross’.<sup>22</sup> If we assume the prevalence of a Christian loan meaning, the variations quoted above are based on synonyms: ‘and Christ took up the cross, the cross and the cross’.

Determining whether and to what extent ‘traditional’ components of meaning still maintain in such expressions is extremely difficult. But if we take the observations on the use of variation in theologically significant contexts mentioned above into account, the following explanation emerges. Interchanging referents in the context of apposition (‘gallows’ or ‘cross’, ‘fate’ or ‘God’, ‘Viking ship’ or ‘boat’) is nothing unusual in OE poetry, and most certainly not in the *Heliand*. The *Heliand* poet employs the technique of variation to point out fundamental paradoxes of the Christian faith which are ultimately resolvable in favor of one ‘referent’ (‘God’). A small number of terms from the Germanic poetic language are used in variation with terms from the biblical lexicon. Such terms often have to do with the poet’s interest in creating unusual images (various terms related to weapons) or in juxtaposing terms with

<sup>22</sup> Otfrid von Weissenburg (Ed. Erdmann).

opposing components of meaning (God and man, virgin and mother, etc.). The function of combining the literary language of the heroic epic with that of the Bible, then, is not to proselytize pagan Saxons, but to achieve a certain aesthetic effect: the biblical text is enhanced by the occurrence of unexpected terms. It is perhaps not possible to prove without doubt that the common referent of ‘gallows’ and ‘cross’, ‘fate and God’, ‘Viking ship’ and ‘boat’ is to be understood as the theologically accurate denotation, but the analogous structure of the theologically correct variations renders such an interpretation probable.

We may not be able to tie every ‘traditional’ term to such a poetic strategy involving exaggeration and imagination. Perhaps there are passages in which the traditional heroic language not only provides rich imagery, but in which the major components of the original meaning are actually perpetuated. This applies, for example, to the prominent passage in the scene involving Zacharias: *sô habed im uurdgiscapu./ metod gimarcod endi maht godes* (v. 127b-128b so he has been marked by fate and doom and the power of God). This is not an example of variation, but, instead, an enumeration of subjects. Should this be a true remnant of a ‘Germanic’ heroic tradition, it is nothing but ephemeral.

## Conclusion

The main line of argument pursued here is as follows. The *Heliand* is not a poem of elegiac compassion and certainly not one of the *stilus humilis*,<sup>23</sup> but, instead, one of praise. A comparison with the poetics of other texts from early mediaeval times (*Beowulf*, Skaldic poetry) provides ample proof of this. The *Heliand* poet makes much greater use of intensifiers than the *Beowulf* poet does, so much so that their use cannot primarily be understood as further explanations, but, rather, as ways of expressing

---

**23** Taeger 1981: „Wort-, Bild- und Formelschatz besonders aus den Bereichen Kampf, Gefolgschaft und Schicksal sind lange im Sinne einer Germanisierung der christlichen Inhalte mißdeutet worden. Der Wortschatz ist überregional und damit für Ausgleichstendenzen offen. Er kommt durch die Kunstform des Stabreimverses, der die bedeutungsvollen Wörter stark herauswölbt, nachdrücklich zur Geltung. Immerhin kann die größere Füllungsfreiheit des Verses und die Aufwertung des Auftakts und der Senkungen im *Heliand* eine fließendere Gewichtung des Wortmaterials und damit eine gewisse Einwirkung des Ideals des *stilus humilis* bedeuten. Entsprechend legt der *Heliand*-Dichter keinen Wert auf neue, im Sinn der Allitterationspoesie auf rhetorische Prachtentfaltung zielende Wortschöpfungen durch kunstvolle Zusammensetzung [...]. Verbunden mit einer stärkeren Besetzung der untergeordneten Wortklassen (Hilfsverben, Pronomen, Partikeln aller Art) kommt das der gedanklichen Differenzierung zugute. Die oft zu großer Breite ausladende Variationstechnik stützt sich nicht selten auch auf farblose Worte allgemeiner Bedeutung und kann begrifflich tautologisch werden.“

emphasis. He constructs vivid imagery within the semantic field of weapons, much as *Beowulf* and the Skaldic poetry do, although not in nearly such an elaborated way. In addition, he uses the technique of variation to repeat certain topics, to call them to memory, to reflect on them, and to astound his audience by unusual combinations of traditional and theologically appropriate terms. We cannot simply presume that this is a common strategy, but we may find similar practices in other texts. *Beowulf*, for example, and the *Battle of Maldon* also include the feature of referential ambiguity through variation, although they do not assign the function of elaborating theological paradoxes to it. While Whaley indicates that the crossover of images of divergent (e.g. human and natural) worlds is quite common in the Skaldic court poetry of the 10<sup>th</sup> and 11<sup>th</sup> centuries, we can observe a similar preference for forming unexpected combinations of terms in the *Heliand*, i.e., for varying the diction of the Gospel with the diction of heroic tradition.

## Bibliography

### Sources

- Beowulf und die kleineren Denkmäler der altenglischen Heldensage Waldere und Finnsburg*. Mit Text, Übersetzung, Einleitung und Kommentar sowie einem Konkordanz-Glossar, in drei Teilen, ed. Nickel, Gerhard (1976). Heidelberg (Germanische Bibliothek).
- Beowulf*. An edition with relevant shorter texts by Bruce Mitchell and Fred C. Robinson (?2000). Oxford.
- Heliand*, ed. Sievers, Eduard. (1878). Titelaufgabe vermehrt um das Prager Fragment und die vaticanischen Fragmente (1935). Halle a.d.S./Berlin (Germanistische Handbibliothek 4).
- Heliand und Genesis*, ed. Behaghel, Otto (1882). Halle a.d.S. (ATB 4).
- Die altsächsische Bibeldichtung (Heliand und Genesis)* I. Ed. Piper, Paul (1897). Stuttgart (Denkmäler der älteren deutschen Literatur 1).
- Heliand und Genesis*, ed. Behaghel, Otto. 10., überarbeitete Aufl. von Burkhard Taeger (1996). Tübingen (ATB 4).
- Hêliand. Text and Commentary*, ed. Cathey, James E. (2002). Morgantown: West Virginia University Press (Medieval European Studies 2).
- Otfriids von Weissenburg Evangelienbuch*, ed. Kelle, Johann, vol. 1–3 [Neudruck der Ausg. von 1856, 1869, 1881] (1963) Aalen.
- Otfrid von Weissenburg: Evangelienbuch*, ed. Erdmann, Oskar, bearb. v. Ludwig Wolff (1973). Tübingen (ATB 49).
- Beowulf. Ein altenglisches Heldenepos*. Übersetzt und hrsg. von Martin Lehnert (2004). Stuttgart.
- Der Heliand*. Übertragen von Wilhelm Stapel (1953). München.
- Heliand und die Bruchstücke der Genesis*. Übers. von Felix Genzmer [1955] (1989). Mit Anm. und Nachwort von Bernhard Sowinski. Stuttgart.
- The Heliand. The Saxon Gospel*. A Translation and Commentary by G. Ronald Murphy, S.J. (1992). New York/Oxford.

## Critical Readings

- Andersson, Theodore M. (1988): Die Oral-Formulaic Poetry im Germanischen. In: Beck, Heinrich (ed.). *Heldensage und Heldendichtung im Germanischen* (Ergänzungsbände zum Reallexikon der Germanischen Altertumskunde 2), pp. 1–14. Berlin/New York.
- Augustyn, Prisca (1999): Wurd in the Heliand. Fate in Old Saxon. In: *Interdisciplinary Journal of Germanic Linguistics and Semiotic Analysis*, 4/2, pp. 267–284.
- Augustyn, Prisca (2002): The semiotics of fate, death, and the soul in Germanic culture: the christianization of Old Saxon (Berkeley Insights in Linguistics and Semiotics 50). New York et al.
- Augustyn, Prisca (2004): Thor's hammer and the power of God: poetic strategies in the Old Saxon *Heliand* Gospel. In: *Daphnis*, 33, pp. 33–51.
- A 'Beowulf' Handbook* (1997). Ed. Bjork, Robert E./ Niles, John D. University of Exeter.
- Buzzoni, Marina (2007): Re-writing discourse features: speech acts in *Heliand*. In: *The garden of crossing paths: the manipulation and rewriting of medieval texts*. Ed. Buzzoni, Marina, pp. 139–161. Venedig.
- Cathey, James E. (1996): Die Rhetorik der Weisheit und Beredtheit im altsächsischen *Heliand*. In: *Literaturwissenschaftliches Jahrbuch der Görres-Gesellschaft*, N.F. 37, pp. 31–46.
- Clark, George (2008): The Date of *Beowulf* and the *Arundel Psalter* Gloss. In: *Modern Philology*, 106, pp. 677–685.
- Clemons, Peter (1995): *Interactions of Thought and Language in Old English Poetry*. Cambridge University Press.
- Curschmann, Michael (1967): Oral Poetry in Medieval English, French and German Literature: Some Notes on Recent Research. In: *Speculum*, 42, pp. 36–52.
- Dick, Ernst S. (2000): Kultureller Transfer und semantische Transformation im *Heliand*. In: *De consolatione philologiae*. Studies in Honor of Evelyn S. Firchow. Ed. Grotans, Anna/Beck, Heinrich/ Schwob, Anton (GAG 682/1), pp. 23–30. Göttingen.
- Foley, John Miles (1988): *The theory of oral composition. History and Methodology*, Bloomington, Ind.
- Foley, John Miles (1992): Oral traditional aesthetics and Old English Poetry. In: *Medialität und mittelalterliche insulare Literatur*. Ed. Tristram, Hildegard L.C. (ScriptOralia 43), pp. 80–103. Tübingen.
- Frank, Roberta (1982): The *Beowulf's* Poet Sense of History. In: *The Wisdom of Poetry*. Essays in Early English Literature in Honor of Morton W. Bloomfield. Ed. Benson, Larry D./Wenzel, Siegfried. Kalamazoo.
- Frank, Roberta (2007): A Scandal in Toronto: The Dating of *Beowulf*. In: *Speculum*, 82, pp. 843–864.
- Fry, Donald K. (1967): Old English Formulas and Systems. In: *English Studies*, 48, pp. 193–204.
- Gantert, Klaus (1998): *Akkommodation und eingeschriebener Kommentar. Untersuchungen zur Übertragungsstrategie des Helianddichters* (ScriptOralia 111). Tübingen.
- Göhler, Hulda (1934): Das Christusbild in Otfrids Evangelienbuch und im *Heliand*. In: *Zeitschrift für deutsche Philologie*, 59, pp. 1–52.
- Gwara, Scott (2008): *Heroic Identity in the World of 'Beowulf'* (Medieval and Renaissance Authors and Texts 2). Leiden/Boston.
- Haferland, Harald (2001): Der Haß der Feinde. Germanische Heldendichtung und die Erzählkonzeption des *Heliand*. In: *Euphorion*, 95, pp. 237–256.
- Haferland, Harald (2002a): Mündliche Erzähltechnik im *Heliand*. In: *Germanisch-Romanische Monatsschrift*, 52, pp. 237–259.
- Haferland, Harald (2002b): War der Dichter des *Heliand* illiterat? In: *Zeitschrift für deutsches Altertum*, 131, pp. 20–48;
- Haferland, Harald (2004): *Mündlichkeit, Gedächtnis und Medialität. Heldendichtung im deutschen Mittelalter*. Göttingen.

- Haferland, Harald (2006): Vermündlichte Schriftlichkeit und verschriftlichte Mündlichkeit: zu Funktion und Entstehung von Hakenstil und Variation in der Stabreimdichtung am Beispiel des *Heliand*. In: *Jahrbuch für niederdeutsche Sprachforschung*, 129, pp. 7–42.
- Hagenlocher, Albrecht (1975): *Schicksal im Heliand. Verwendung und Bedeutung der nominalen Bezeichnungen* (Niederdeutsche Studien 21). Köln/Wien.
- Hellgardt, Ernst (2008): Bemerkungen zur Überlieferung des altsächsischen *Heliand*. In: *Carinthia I*, 198, pp. 83–86.
- Hellgardt, Ernst (2009): Stab und Formel im *Heliand*. Sehr vorläufige Bemerkungen zu den Möglichkeiten eines Stabreimverzeichnisses. In: Heizmann, Wilhelm (ed.). *Analecta septentrionalia. Beiträge zur nordgermanischen Kultur- und Literaturgeschichte* (Ergänzungsbände zum Reallexikon für Germanische Altertumskunde 65), pp. 185–210 Berlin [et al.].
- Hoops, Johannes (²1965): *Kommentar zum Beowulf*. Heidelberg.
- Ilkow, Peter (1968): Die Nominalkomposita der altsächsischen Bibeldichtung. Ein semantisch-kulturgeschichtliches Glossar. Ed. Wissmann, Wilhelm/Rosenfeld, Hans-Friedrich (Ergänzungshefte zur Zeitschrift für vergleichende Sprachforschung auf dem Gebiet der Indogermanischen Sprachen 20). Göttingen.
- Irving Jr., Edward B. (1997): Christian and Pagan Elements. In: *A 'Beowulf' Handbook*. Ed. Bjork, Robert E./Niles, John D., pp. 175–192. University of Exeter.
- Kiernan, Kevin S. (1981): The Eleventh-Century Origin of *Beowulf* and the *Beowulf*-Manuscript. In: *The Dating of Beowulf*. Ed. Colin Chase (Toronto Old English Series 6), pp. 9–22.
- Köberl, Johann (1995): Referential Ambiguity as a Structuring Principle in *Beowulf*. In: *Neophilologus*, 79, pp. 481–493.
- Lapidge, Michael (2000): The Archetype of *Beowulf*. In: *Anglo-Saxon England* 29, pp. 5–23.
- Liuzzi, Roy Michael (1995): On the Dating of *Beowulf*. In: *Beowulf. Basic Readings*. Ed. by Peter S. Baker (Basic Readings in Anglo-Saxon England 1). New York/London, pp. 281–302.
- Lord, Albert B. (²1964): *The Singer of Tales*. Cambridge, Mass.
- Matzner, Sebastian (2008): Christianizing the Epic – Epicizing Christianity: Nonnus' Paraphrasis and the Old-Saxon *Heliand* in a Comparative Perspective. A Study in the Poetics of Acculturation. In: *Millennium* 5, S. 111–146.
- Mierke, Gesine (2008): *Memoria als Kulturtransfer. Der altsächsische 'Heliand' zwischen Spätantike und Frühmittelalter* (Ordo 11). Köln [et al.].
- Murphy, Ronald G., S.J. (1989): *The Saxon Savior. The Germanic Transformation of the Gospel in the Ninth-Century Heliand*. New York/Oxford.
- Niles, John (1993): Locating *Beowulf* in Literary History. In: *Exemplaria* 5, pp. 79–109.
- De Haan, Max/Voorwinden, Norbert (Ed.) (1979): *Oral Poetry. Das Problem der Mündlichkeit mittelalterlicher epischer Dichtung* (WdF 555). Darmstadt.
- Pachaly, Paul (1899): *Die Variation im Heliand und in der altsächsischen Genesis*. Berlin.
- Paetzel, Walther (1913): *Die Variation in der altgermanischen Alliterationspoesie* (Palaestra 48). Berlin.
- Parry, Milman (1971): *The Making of Homeric Verse. The Collected Papers of Milman Parry*. Ed. Parry, Adam. Oxford.
- Philips, Helen (1997): The Order of Words and Patterns of Opposition in the *Battle of Maldon*. In: *Neophilologus*, 81, S. 117–128.
- Rathofer, Johannes (1962): *Der Heliand. Theologischer Sinn als tektonische Form. Vorbereitung und Grundlegung der Interpretation* (Niederdeutsche Studien 9). Köln/Graz.
- Sahm, Heike (2004): Wiederholungen über Wiederholungen. Zur Variation in der *Altsächsischen Genesis*. In: *Zeitschrift für deutsche Philologie*, 123, pp. 321–340.
- Sahm, Heike (2006): Die bessere Geschichte. Zur Erzählkonzeption im *Heliand* [unpublished].
- Sahm, Heike (2007): Neues Licht auf alte Fragen. Die Stellung des Leipziger Fragments in der Überlieferungsgeschichte des *Heliand*. In: *Zeitschrift für deutsche Philologie*, 126, pp. 81–98.

- Sahm, Heike (2011): *Uuord endi uuerc in Heliand und Beowulf*. Ein Thema und seine Modifikation in der frühmittelalterlichen Epik. In: *Germanisch-Romanische Monatsschrift*, 61, pp. 1–23.
- Schaefer, Ursula (1994): Zum Problem der Mündlichkeit. In: *Modernes Mittelalter. Neue Bilder einer populären Epoche*. Ed. Heinzle, Joachim. Frankfurt a.M./Leipzig, pp. 357–375.
- Sehr, Edward (²1966): *Vollständiges Wörterbuch zum Heliand und zur altsächsischen Genesis* (Hesperia 14). Göttingen.
- Sorrell, Paul (1992): Oral poetry and the world of *Beowulf*. In: *Oral tradition*, 7, pp. 28–65.
- Stanley, E. G. (2002): Paleographical and Textual Deep Waters: [a] for [u] and [u] for [a], [d] for [n] and [n] for [d] in Old English. In: *A Quarterly Journal of Short Articles, Notes, and Reviews*, 15, pp. 64–72.
- Taeger, Burkhard (Ed.) (1985): *Der Heliand. Ausgewählte Abbildungen zur Überlieferung*. Mit einem Beitrag zur Geschichte des Straubinger Fragments von Alfons Huber (Litterae 103). Göppingen.
- Taeger, Burkhard (1981): Heliand. In: *Die deutsche Literatur des Mittelalters. Verfasserlexikon*, vol. 3, col. 958–971
- Vilmar, A.F.C. (²1862): *Deutsche Altertümer im Heliand als Einkleidung der evangelischen Geschichte. Beiträge zur Erklärung des altsächsischen Heliands und zur inneren Geschichte der Einführung des Christentums in Deutschland*. Marburg.
- Wunderle, Elisabeth (2008): Das Straubinger *Heliand*-Fragment und sein Bezug zu Millstatt. In: *Carinthia I* 198, pp. 75–82.
- Zanni, Roland (1980): *Heliand, Genesis und das Altenglische. Die altsächsische Stabreimdichtung im Spannungsfeld zwischen germanischer Oraltradition und altenglischer Biblepik* (Quellen und Forschungen zur Sprach- und Kulturgeschichte der germanischen Völker N. F. 76). Berlin/ New York.



Hildegard L.C. Tristram

## Negotiating Heroism and Humour in the *Cattle-Raid of Cooley* (*Táin Bó Cuailnge*)

**Abstract:** Schriftlich belegtes episches Heldentum im irischen Mittelalter (10. bis 12. Jahrhundert) lässt sich nur schlecht mit den erhaltenen mittelalterlichen heroischen Epen in England und auf dem Kontinent vergleichen, insbesondere was die Erzählweise betrifft. Die Handlung ist in der Zeit vor der Ankunft des Hl. Patrick im 5. Jh. n. Chr. angesiedelt, d.h. in der vorchristlichen und schriftlosen Zeit, die von den Archäologen nach Aussage der Bodenfunde als Eisenzeit bezeichnet wird. Die Erzählweise ist prosimetrisch. Sie schwankt zwischen erzählerischer Prosa als narrativem Rahmen und verschiedenartigen längeren und kürzeren Verseinlagen. Diese sind nicht narrativ, sondern expositorisch, prophetisch, elegisch, panegyrisch, prahlerisch oder magisch. Die irischen Mönche, die diese Art von ursprünglich mündlicher Epik für ihre Stammeskönige niederschrieben, kopierten und damit weiter tradierten, vermieden sowohl offensichtlich christliche wie auch heidnische Anspielungen. Damit legitimierten sie die Herkunft ihrer zeitgenössischen Könige in der heroischen Vorzeit. Deren Zeittiefe reicht zurück bis ins 1. Jh. v. Chr. Die Forschung diskutiert kontrovers, wie weit sie tatsächlich zurückreicht.

Das längste, am besten untersuchte und bis in die Gegenwart bekannteste irische Epos ist die *Táin Bó Cuailnge* („Rinderraub von Cooley“). Das zentrale Heldentum rankt sich um die Figur des jugendlichen Cú Chulainn (was „Hund des Caulan“ heißt). Er allein kann das Gebiet der Ulster (sic!) im Norden Irlands gegen die geballte Macht der übrigen irischen Stämme verteidigen. Er ist der kriegerische Held Irlands per se. Er ist unüberwindlich wegen seiner übermenschlichen Stärke, seiner großen Geschicklichkeit in der Waffenkunst und in seiner Kriegslust. Er besitzt eine Wunderwaffe, den *gáe bulga* (Beutelspeer?), den nur er mit dem Fuß bedienen und im Wasser eines Flusses einsetzen kann. Die lange Reihe seiner Widersacher, die er nacheinander im Einzelkampf tötet, gibt ihm die Gelegenheit, seine Kraft und Geschicklichkeit unter Beweis zu stellen. Diese Einzelkämpfe bilden jeweils abgeschlossene Erzähleinheiten bzw. Episoden der Erzählung. In diesen Episoden werden die einzelnen Herausforderer sehr unterschiedlich dargestellt. Manche sind Cú Chulainn ebenbürtig; manche überschätzen sich oder sind überheblich; manche sind dumm, böse, hinterhältig oder verschlagen; manche sind einfach nur unerfahren und naiv, sodass sie Cú Chulainn nicht ebenbürtig sind; deshalb tötet er sie nicht, sondern verletzt sie nur ehrenrührig. Während viele Zweikämpfe das Heldentum der Kontrahenten herausstellen, wird dieses Heldentum in anderen Episoden subversiv unterlaufen. Die Erzählhaltung ist in solchen Fällen ironisch oder skatologisch makaber oder absurd oder burlesk, bei der Darstellung der Selbstüberbietung des Haupthelden sogar eindeutig grotesk. Das höhnische Gelächter der jeweiligen Parteien spiegelt vermutlich das Lachen der mittelalterlichen Zuhörer des Epos an den komischen Stellen wieder.

In der vorliegenden Untersuchung werden drei Hypothesen zur Frage angeführt, wie man sich die komischen Züge dieses irischen Epos erklären könnte. Erstens wäre es möglich, dass sich die aus der primären Mündlichkeit erwachsene einheimische heroische Erzählkunst Irlands nicht an die Gattungszwänge der antiken Schriftkultur hielt. Deren Kenntnis dürfte jedoch den Iren aus dem Rhetorikunterricht der Klosterschulen bekannt gewesen sein. Die Genremischung war daher möglicherweise ethnotypisch. Sie ist auch heute noch gang und gäbe. Das beste Beispiel dafür ist Flann O'Briens „At Swim Two Birds“ (1939). Zweitens könnte es möglich sein, dass die komischen Einlagen innerhalb des ernsten irischen Prosaepos als literarische Gattungsparodie und damit als Nachahmung der literarischen Parodierung epischer Dichtung in der griechischen und lateinischen Antike entstanden sind. Lange Tradierung ernster Stoffe und Formen führt erfahrungsgemäß zum spielerischen Überdruß und damit zur literarischen Parodierung. Auch schon die *Ilias* und die *Odyssee* (ca. 8. Jh. v. Chr.) beinhalten komische Einlagen. Sie wurden außerdem schon in der Antike insgesamt parodiert. Drittens könnte man vermuten, dass die irischen Mönche des 12. Jh. die Komikeinlagen dazu benutzten, sich von den heroischen Vorlagen früherer Fassungen des *Rinderraubes* zu distanzieren, die der kriegesischen Propaganda der heldenhaften Abstammung der Provinz Könige Nord- und Westirlands gedient hatten, die im vorchristlichen Irland angesiedelt war. Das sinnlose Abschlachten hyperbolischer Mengen von Kriegerern auf beiden Seiten der Kriegsparteien und schließlich die Pattsituation am Ende des ganzen kriegesischen Unternehmens könnte die Verfasser bewegt haben, als Textproduzenten ein Mittel in die Hand zu nehmen, um die endemischen Kriege der irischen Könige untereinander vor dem Normanneneinfall im Jahre 1169 zu brandmarken.

## Introduction<sup>1</sup>

The bone of contention in the most renowned early Irish epic narrative of the *Cattle-Raid of Cooley* (*Táin Bó Cuailnge*) is the *Donn Cuailnge* or “the (dark) brown bull” from the Cooley Peninsula in the South East of Northern Ireland. His owner, Dáire mac Fiachna, is a wealthy Ulster cattle-lord. Queen Medb of the Connachta in the West

---

<sup>1</sup> I wish to thank Prof. Dr. Dr. h.c. Gearóid Mac Eoin (Galway) for reading the typescript of this contribution for the Santiago de Compostela Colloquium on *Narration and Hero* in 2011 before my oral presentation. I am particularly grateful for his critical comments and suggestions in writing as well as for his discussions with me at the *Fourteenth International Congress of Celtic Studies* at Maynooth (1<sup>st</sup> to 5<sup>th</sup> August 2011). Furthermore, I wish to thank Prof. Dr. Jürgen Zeidler (Trier) for pointing out to me the evidence of humor in the classical Greek and Latin epic tradition. I also owe thanks to Dr. Feargal Ó Béarra (Galway) for sharing with me a draft version of his chapter on *Tromdhámh Guaire: a Context for Laughter and Audience in Early Modern Ireland* (Ó Béarra 2010, pp. 413–427). Any misreadings or errors are of course entirely my own responsibility.

of Ireland desires to borrow this bull for a year in order to match the stud-bull of her husband Ailill, namely the *Findbennach* “the white horned bull”. As Dáire refuses to loan Queen Medb the *Donn Cuailnge*, Medb plots a raid against the Ulstermen to take the bull by force, which she eventually succeeds to do. Queen Medb’s success to abduct the dark brown bull and his large herd of milch cows is only temporarily averted by a youthful Ulster hero with the name of *Cú Chulainn* or the “Hound of Caulann (the smith)”. After killing the smith’s ferocious hound, *Cú Chulainn* acts as a watchdog for Caulann and also defends the Ulster territory single-handedly, while the champions of the Ulster king and the king himself suffer from a bodily weakness, that is, a magic “wasting sickness”. This sickness had been inflicted upon them by a supernatural female figure called Macha. At the end of the saga, the two bulls fight and kill each other. Thus a stalemate situation arises in the power struggle between the Ulstermen and the Connachta with their allies, the so-called “men of Ireland”. These “men of Ireland” had come from the southern Irish provinces of Leinster and Munster as reinforcement of the army of the Connachta in the raid. Seven years of peace between the two warring parties ensue after the final battle and the death of both bulls, the narrator says at the end of one of the three recensions of the *Cattle-Raid of Cooley*, i.e. of Recension I preserved in the manuscript called the *Yellow Book of Lecan* (Ir. *Leabhar Buidhe Lecáin*).

The *Cattle-Raid* has been transmitted in three manuscript recensions across the centuries. The two earliest recensions date from the 12c. The earliest version of the first recension has been preserved in the oldest extant Irish collection of vernacular tales, the *Book of the Dun Cow* (Ir. *Lebor na hUidre*). A slightly later version of the more elaborate second recension of this saga has been preserved in the *Book of Leinster* (Ir. *Lebor na Nuachongbála*, middle to end of 12c). The third recension has only been fragmentarily preserved in two 15c manuscripts (Trinity College Dublin H.2.17 and British Library Egerton 93). The text is a long and rather complex narrative. The type of discourse of the first recension is episodic, variable, fluid, inconsistent, contradictory and partly incomplete, particularly at the end. A close study of the discourse also reveals that the text, although composed in writing, is oral-derived. The individual episodes vary between a full literarisation, which integrates the narrative co- and contexts within the narration, the absence of co- and contextual integration in many other episodes, a stylized narration in other strings of episodes and the mere mention of the bare bones of episodic contents. Recension I thus is a crude attempt at an integrative written compilation of preexisting oral and written narrative material in a macro-form format.<sup>2</sup> Recension II rewrites the first recension for the purpose of oral presentation (or “prelecting”) in front of live audiences. This recension integrates

---

<sup>2</sup> The composition of oral-derived texts appears to have been a wide-spread transitional stage of text production in the Early Middle Ages, especially of macro-form texts which were subject to re-writing and literarisation across the centuries. A particular striking early medieval example is the *Vita*

plot, co- and context, harmonises the episodic structure, fills the narrative gaps, drops episodic doublets and supplies other episodes from competing traditions. The subject matter of Recension III draws on both earlier recensions. It focuses on the central episodes by restructuring and by adding additional material, thereby condensing the plot line. The evidence of the handwritten transmission of the first two recensions reaches from the 12<sup>th</sup> century down to the year 1880.<sup>3</sup> This amounts to some 800 years of written transmission (Tristram 2011). The *Cattle-Raid* was printed for the first time as a synoptic edition of all three recensions in 1905 by the Leipzig comparative linguist and expert of ancient Indian literature Ernst Windisch (Windisch 1905).

The basic plot is magnificent. It is a heroic saga and lends itself to various levels of reading. These range from the literal level of interethnic warfare of pastoral significance to the level of historical interpretations located in various historic times. A number of scholars have attempted to date the 'original' written composition of the *Cattle-Raid*, or its "proto-saga" as it has been called in recent scholarship, to various periods of early medieval Irish history, to various Irish regions and people of importance. Other critical readings of the saga involve gender readings, psychological and psychoanalytical readings, as well as an *interpretatio Christiana* and distant pagan mythological reverberations (for instance, the understanding of Queen Medb as a fertility goddess or as the sovereignty goddess of Ireland). Such readings have also been combined in various ways and thereby attest to the great appeal of this saga to scholarly imagination wishing to explore the potential breadth of meanings of this saga (cf. Mallory 1992).

Since the 19<sup>th</sup> century, the *Cattle-Raid* has been hailed as the Irish congener of the great epic poems of classical antiquity, most prominently as a congener of the *Iliad* which shares with the *Cattle-Raid* the heroic code as well as a number of specific topics. Most importantly it shares with the *Iliad* issues of the endemic strife between neighbouring peoples, of the depiction of societies based on cattle-raiding and chariot-driving, of the martial achievements of preeminent heroes excelling in single combat and of the belief in the intervention of otherworldly agents ('gods') directing the outcome of the great final battle.<sup>4</sup> Scholars used to firmly believe that Homer's great heroic masterpiece, the *Iliad*, by means of continual *imitatio* provided the model

---

*vetustissima Sancti Galli* (probably late 7c AD), successively rewritten by the two 9c St. Gallen monks Wetti and Walahfrid Strabo.

<sup>3</sup> Seosamh Ó Longáin, the last but one official scribe of the Royal Irish Academy in Dublin, hand-penned facsimile copies in 1870 and 1880 of two of the oldest manuscripts which contain the earliest versions of the *Cattle-Raid* (cf. Ní Úrdail 2000, p. 131).

<sup>4</sup> Further significant shared characteristics that have been discussed in the literature are the protection of the main protagonists (Achilles and Cú Chulainn) by rising rivers, warning prophecies left unheeded, use of the watchman's device (*teichoskopia*, *Iliad* 3), catalogues of individual warriors and of diverse troops and the flashback of the so-called *Boyhood Deeds* (Ir. *Macgnímrada*) etc. (Miles 2011, pp. 145–193).

for subsequent macro-form epic composition in medieval Europe. Other well-known classical epics of the type of the *Iliad* are for instance the *Argonautica* by the Greek author Apollonius of Rhodos, composed in the 3c BC, and an epic of the same name by the Roman author Valerius Flaccus, written in 1c AD. The great Latin masterpiece of Vergil's *Aeneid* of course also belongs to the same literary genre (cf. Rüpke 1998, 2001; Miles 2011).

I think that, from a 21c point of view, three preconceptions informed such 19c and 20c scholarly understandings of the *Cattle-Raid*. First of all, the aforementioned classical readings of the *Cattle-Raid* were clearly influenced by the learned belief that there must have been a classical template for the early Irish heroic sagas, because until about 50 years ago classical learning was paramount in the scholarly training of any philologist.<sup>5</sup> Secondly, these readings were also influenced by the mythological expectations of such romantic beliefs as the long-term survival of native heroism in the culture of 'the common people' (nativism). Thirdly, the prevalent nationalistic and imperialistic ideologies of the times informed both colonial and anticolonial feelings among Celticists. These feelings heroised the "rebels", "freedom fighters" or "defenders" of such political constructs as a "nation" and above all their struggle for the political independence of "the nation" (cf. Miles 2011). And fourthly, and most importantly, the received view that the *Cattle-Raid* was Ireland's illustrious match of the *Iliad* was by no means based on first hand study of the original copies preserved in the manuscripts. Instead, this view was ultimately based on Eugene O'Curry's 1861 romanticising "Lectures on the Manuscript Materials of Ancient Irish History" and his 1873 lectures "On the Manners and Customs of the Ancient Irish". As just mentioned, the first printed edition of the *Cattle-Raid* based on critical manuscript studies was published much later, namely that of Ernst Windisch in 1905, i.e. 30 or 40 years after Eugene O'Curry's popular antiquarian publications.

In all four views, the *Cattle-Raid* and its principle hero, Cú Chulainn, were seen as providing a heroic role model for the Irish nation to be. Cú Chulainn's determination and staunch heroic ethos became the basis for personal admiration and social acceptance. In Ireland, Standish James O'Grady's romantic novel "The Coming of Cuculain" (1894)<sup>6</sup> and the retellings of the Cú Chulainn stories by Lady Gregory in her 1902 book on "Cuchulain of Muirthemne: The Story of the Men of the Red Branch of Ulster" as well as William Butler Yeats' five Cú Chulainn plays<sup>7</sup> are specific cases in point. The *Cattle-Raid* and its Cú Chulainn figure were invariably understood to

<sup>5</sup> Windisch 1905; Thurneysen 1921, pp. 96f.; Carney 1955, pp. 276–323; 1983, pp. 128ff.; Clarke 2006, 2009; Miles 2011, pp. 144–244 among many other scholars.

<sup>6</sup> O'Grady lived from 1846 to 1926; he published a number of pseudo-historical novels and has been called the "Father of the Celtic Revival".

<sup>7</sup> Yeats' "Cuchulain Cycle" comprises five plays: "On Baile's Strand" (1904), "At the Hawk's Well" (1916/17), "The Green Helmet" (1910), "The Only Jealousy of Emer" (1919), and "The Death of Cuchulain" (1939) (cf. Skene 1974, Friedman 1977, Bramsbäck 1950).

be the serious matter of heroic epic. At the same time, this understanding satisfied the contemporary pre-World War I nostalgic belief in the ancient pre-medieval greatness of Ireland's heroic past. And what is more, most of the retellings of the so-called Ulster Cycle sagas later in the 20<sup>th</sup> century, in English, German, French, Spanish, Croatian and Russian, still follow the trodden paths of the conventional heroic stylisation of 19c and early 20c *Cattle-Raid* discourses and particularly of the stylisation of the exorbitant youthful hero Cú Chulainn.

## How Heroic and How Comical?

If the *Cattle-Raid* was to be considered a serious heroic saga, how does the following episode, extant in both 12c recensions of the *Cattle-Raid*, fit into such a serious heroic scenario? The heading of the episode I have in mind is that of *Mellgleó nIliach*, which Cecile O'Rahilly in her 1976 edition of the first recension of the *Cattle-Raid* provides with the translation of "The Humorous Fight of Iliach" (O'Rahilly 1967: ll. 3894–3936, O'Rahilly 1976: ll. 3366–3386; Thurneysen 1912: pp. 197f.).

This episode relates how the grandfather of the great Ulster warrior Lóegaire Búadach (Lóegaire "the Victorious") joins the battle between the Ulaid (i.e. the Ulster heroes) and the Connachta and their allies, the "men of Ireland". While the Ulster heroes suffer from their aforementioned "wasting sickness" which was inflicted upon them by a supernatural female figure called Macha, an aged member of the highest Ulster warrior elite, called Iliach, steps forward into the breach for them, because due to his old age he is exempt from Macha's curse. Iliach is depicted as very old, with long arms and long legs. He wears no clothes and uses no conventional armour. He is stark naked. The enemy host does not take him seriously and laughs at him:

Is amlaid dolluid ina charput c[h]retach n-imbi cen fogaimen cen fortgai. Dí Senggabair buidi fón c[h]arput crín. Ocus línais a charpat n-imbi di c[h]lochaib co mbu lán co tici a focharpat. Assorggad cách dothéiged dia déchsain ossé tarnocht lebarpentol , in clapar tríasin creit síis. Rathaigis iarom in slóg indas in toichime dombert, contibset in fear tarnocht (O'Rahilly 1976: ll. 337173).

So he came in this wise: in his shaky, worn-out chariot, without rugs or covering, drawn by two old sorrel nags. And he filled his chariot with stones as high as the skin-coverings. He kept striking all those who came to gaze at him, stark-naked as he was, long-membered, with the *clapar*<sup>8</sup> (i.e. his private parts) [hanging] down through the frame of the chariot. Then the host noticed in what manner he came and they mocked the naked man (O'Rahilly 1976, p. 215).<sup>9</sup>

<sup>8</sup> Cf. de Bhaldraithe 1991, pp. 147f.

<sup>9</sup> The word *mellgleó* of this episode's heading is somewhat ambiguous. The eDIL entry of this word offers the following explanation: "Apparently a disorderly encounter or fight waged with

Thus Iliach is irreverently jeered at by the enemy host. The old man then runs berserk with his chariot and causes great havoc among his enemies throwing heaps of stones at them and killing extraordinary numbers of them. In the evening, after exhausting his strength against the host, he asks to be killed by Dócha mac Mágach, a fellow Ulster warrior. Dócha brings his head and his sword to Iliach's grandson Lóegaire Buadach, who is extraordinarily proud of him. I understand this absurd episode as a brilliant parody of heroic fighting. Iliach sacrifices himself in the most absurd if heroic manner, a lone old and naked warrior pelting his enemies with nothing but stone bullets. In Recension II, this episode is somewhat expanded, a few details are deleted and other details are added, but the episode thereby loses some of its parodistic humour, which in Recension I is very effectively underscored by its terse narrative style.<sup>10</sup>

How are we to understand this mock-heroic episode? Is it an exception to the serious heroism of the basic discourse of the saga? Does this episode perhaps serve the purpose of comic relief without questioning the serious character of the narrative, like the well-known interludes of comic relief in Shakespeare's *Hamlet* and its famous gravedigger's scene (act 5, sc. 1) or like in *Macbeth* and its Porter's scene (act 11, sc. 3)?

Interludes of comic relief would of course be very welcome in the depressingly grim and gory sequences of battle encounters where Cú Chulainn excels in butchering his enemies first in mass killings and then in single combat. Comic relief, however, is a compositional device to underscore the tragic or serious impact of their respective basic plot. Comic relief momentarily relieves the tension, while making the return to the serious matter even more dramatic. I am thinking for instance of the comical interludes in the late medieval miracle plays which deal with sacred Old Testament history, which, like those about the Passion of Christ, serve to enhance the empathy of the spectators of Christ's physical suffering for the salvation of mankind. The comical scenes in the Noah plays, on the other hand, underscore the spectators' empathy with those who drown in the waters of the flood and cannot be saved.

---

the first weapons at hand as oppd. to a regular combat" (with sword and spear). eDIL glosses the word *mell* by "a ball, sphere, round mass" and *gleó* as "fight, combat". eDIL also refers to a further meaning of *mell* as "hailstones." Apparently the stones with which Iliach fills his chariot and which he throws at his enemies are (middle-sized?) stone bullets. Then the text observes: *in slog ... contibset in fear tarnocht* "the host ... mocked the naked man." The episode in the YBL version of Recension I finishes the episode by saying: *Mellgleo Iliach sin uair condidnatib in slóg* (O'Rahilly 1976: l. 3386), "That is Mellgleó Iliach, (so called) because the host laughed at him" (O'Rahilly 1976, p. 215). I do not understand how and why Cecile O'Rahilly translated (or interpreted?) *mellgleo* as "humorous fight" rather than "bullet fight," but I certainly agree that this episode is humorous and, as the use of the word *mell* suggests, does not refer to a serious sword or spear fight.

**10** Melia (1972, pp. 234f.) also takes this episode to be humorous: "I am unable to decide whether the listeners for whom this incident was intended found it screamingly funny or fraught with antique mythic meaning – both elements seem to be there." For a close reading of this episode in both recensions of the *Cattle Raid* see Ní Mhaoldomhnaigh 2008.

However, I do not think that the depiction of Iliach as the laughing stock of the host of the Connachta and their allies in the *Mellgleó* episode lends itself to comic relief. It is a sardonic, mischievous or even malicious laughter of ridicule, self-satisfaction, conceit or perhaps arrogance. It serves to undermine the host's respect for their adversary and also characterises the absurdity of the old man's heroic exploit. Upon closer inspection, the *Mellgleó* episode belongs to a cluster of episodes which follow the great duel between Cú Chulainn and his foster brother Fer Diad. They relieve Cú Chulainn, who is suffering from the many wounds inflicted upon him by Fer Diad and therefore cannot continue to keep off the enemy host from harrowing Ulster. This cluster of episodes therefore focuses on a series of single combats of individual Ulster heroes against the allied forces of the Connachta. For various reasons (old or young age, social status, ethnic background etc.) these Ulster warriors are exempt from Macha's curse. They delay the progress of the host until the champions of the regular Ulster forces arise from their wasting sickness. In other words, these Ulster warriors sacrifice themselves for their people. In Recension I most of these episodes are short. They look like mere abstracts. Only one of them, "The Hard Fight of Cethern" (*Caladgleó Cethirn*), offers a more extended account of Cethern's attack on the Connachta and their allies. The narration in Recension II follows the same plot line, but partly rephrases the text; it adds more details and again is stylistically more elaborate.<sup>11</sup> All of these episodes contain comic elements, some of them rather burlesque, if not as drastically formulated as in *Mellgleó nIliach*.

A close reading of the entire text of both recensions of the *Cattle-Raid* shows that the narrator's discourse resorts to various comical devices which undercut the overtly serious heroic character of the plot. The basic narrative strand, a serious strand to all intents and purposes, as serious as that of the *Iliad* or *Beowulf*, also features an intermittent comic strand. The interplay between these two discourse strands lends the narrative a heroic ambivalence or perhaps rather a character of tragicomic duality.

---

<sup>11</sup> The headlines of the said episodes in Rec. I (O'Rahilly 1976, ll. 3161–3409/transl. pp. 209–217) and Rec. II (O'Rahilly 1967, ll. 3609–3980/ transl. pp. 235–245) are as follows:

Rec. I: The hard Fight of Cethern/ *Caladgleó Cethirn*, The Toothfight of Fintan/ *Fiacalgleó Findtain*, The Red Shame of Mend/ *Rúadrucca Mind*, The Bloodless Fight of Rochad/ *Bángleó Rochada*, The Bullet Fight of Iliach/ *Meillgleó nIliach*, The Missile-Throwing of the Charioteers/ *Airecor nArad*, The Trance of Aimirgin/ *Aislinge nAimirgin*.

Rec II: The Wounds (of Cethern) on the Cattle-Raid/ *Fuli Tána*, The Hard Fight of Cethern and the Wounds of Cethern/ *Caladgleó Cethirn agus Fule Cethirn*, The Toothfight of Fintan/ *Fiacalgleó Fintain*, The Red Shame of Mend/ *Ruadruccce Mind*, The Missile Throwing of the Charioteers/ *Airecur nArad*, The Bloodless Fight of Rochad/ *Bángleo Rochada*, The Bullet Fight of Iliach/ *Mellgleó nIliach*, The Trance of Aimirgin in Tailtiu/ *Oislingi Amargin i Taltin*, The Journey of Cú Ruí mac Dáire/ *Imthúsa Ruí meic Dáire*. For a synoptic digest of this cluster of episodes, which contains various comical elements, see Thurneysen 1921, p. 190, §70 – p. 99, §76.



How do we know what was conceived to be comical by the 12c authors, scribes and their audiences? Our understanding of humour, our mindsets, our intellectual and moral standards, our living conditions and our lifestyles are so different from those of the 12c. How can we hope to be sure to detect a strand of humour in the *Cattle-Raid*? I think we can to a great extent, because the text tells us so. Both the heroic code as well as the comical intent are openly thematised in the narrative by means of the use of comical devices, which clash with the expectations of the serious mainstream discourse, as for instance in the *Iliach* Episode.

In the present paper, I cannot go into the details of the current research discussion on the mechanisms of humour in present and past literature.<sup>12</sup> I can only say that, upon close inspection, most comical texts, ancient and modern, are characterized by verbal cues as well as (obvious) thematic incongruities which thwart genre expectations and thus constitute verbal and situational humor. In some instances, it can be doubtful whether what appears to be humorous is really intentionally so, as the verbal and situational cues may be very subtle. But in most instances, the comical intention is clearly inscribed into the textual discourse. Also the use of clusters of comical devices ensures that the comical intention was obvious to the respective audiences or readerships. This was, I believe, also the case in the 12c versions of the first and second recensions of the *Cattle-Raid*.

## The Comical Devices

In the case of the *Cattle-Raid*, a large number of very obvious comical devices characterise this seemingly serious heroic narrative. They range from simple verbal puns and ironic twists to derogatory or plainly non-heroic names. They often characterise the many minor characters who are killed by Cú Chulainn. Here is an example of bitter comical irony. In the so-called *Fer Báeth* episode,<sup>13</sup> that is, in the fight between *Fer Báeth* and Cú Chulainn, the narrator says that Cú Chulainn kills *Fer Báeth* with a holly shoot (Gm. “*Stechpalmenschößling*”). This holly shoot strikes him at the back of his neck and comes out again through his mouth, so that *Fer Báeth* falters and falls on his back. Apart from the fact that a holly shoot is no heroic weapon, at least not according to the early Irish warrior code, the narrator has *Fer Báeth* acknowledge this ironically by saying: ‘*Focherd sin ém!*’ or *Fer Báeth*. This literally means: “‘Good craft, indeed,’ said *Fer*

---

<sup>12</sup> I owe Theresa Hamilton (formerly of Freiburg University) valuable insights into the working of and the critical approaches to literary humour in classical antiquity, in the Middle Ages and in contemporary theorising. See Hamilton (fc.), chapters I–IV.

<sup>13</sup> O’Rahilly (1976: ll. 1737–1789); O’Rahilly (1967: ll. 1881–1905).

Báeth”,<sup>14</sup> ironically meaning something like ‘good job, Cú Chulainn!’ Moreover, *Fer Báeth* is a telling name. In Old Irish, the adjective *báeth* means “foolish, stupid, silly”, and as a noun it denotes a “fool” or an “idiot”.<sup>15</sup> And this is exactly how this warrior behaves in front of Cú Chulainn, namely as a fool or an idiot. His name perfectly matches his narrative role as a conceited fool. Other comical or ironic names of warriors in the *Cattle-Raid* are for instance: *Muinremar mac Gercind* (Fatneck son of Shorthead),<sup>16</sup> *Srúbgaile mac Eóbith* (Snoutbelly son of Broochwood [?]), *Toillchenn* (Emptyhead),<sup>17</sup> etc. The three sons of Nechta Scéne, that is, Cú Chulainn’s first opponents in the third episode of his “Boyhood Deeds” (*macgnímrada*), are called *Fóill* (Sly), *Fannall* (Swallow) and *Túachell* (Cunning), so that even by their names they are no heroic match for Cú Chulainn. It is a great pity that most of the translators of the large number of Old and Middle Irish sagas leave the names of the characters untranslated. This is particularly deplorable, because the meaning of most of the names of the more than 1500 personal names in the entire Connacht-Ulster Cycle of sagas mirror the role they play in the narration.<sup>18</sup> Only the names of the central characters were opaque to 12c audiences, such as the names of Sétanta, Cú Chulainn’s boyhood name, of Medb, the warrior queen of the Connachta, Ailill, her husband, Findabar, their daughter, Fergus, a deposed Ulster king and lover of Medb, and Ferdiad, Cú Chulainn’s foster brother, whom he is forced to kill. The opaque names of the main protagonists are likely to be indicative of an earlier stratum of storytelling. Their names can of course be analysed etymologically and some of them have parallels in Medieval Welsh literature, the Insular Celtic sister literature of the medieval Irish literature.<sup>19</sup>

Beside these very obvious humorous devices like verbal wit or telling names, the narrator also resorted to more complex comic narrative devices, most importantly to the extensive use of the rhetorical figure of hyperbole. The wildly hyperbolic depictions of heroic characters and their activities violate any rhetorical requirements of decorum or verisimilitude or grounding in reality. The sheer hyperbolic use of numbers in the accounts of human killings is a case in point and absolutely extraordinary. The hyperbolic descriptions of Cú Chulainn’s battle frenzy (*furor heroicus*), the battle radiance above his head (*luan láith*)<sup>20</sup> and the revolting ugliness of his bodily

<sup>14</sup> Cecile O’Rahilly 1976, p. 175. translates *focherd* as: ‘this was indeed a throw,’ but in actual fact, this ironically means *fó-cherdd* ‘a good craft or art’.

<sup>15</sup> Thurneysen 1921, p. 166, translates *Glenn Fir Baith* as “Tal des dummen Mannes (Valley of the stupid man)”.

<sup>16</sup> Thurneysen 1921, p. 94, translates this name as “Dick-Nacken Sohn von Kurzkopf”.

<sup>17</sup> This compound also refers to a sea-creature, see eDIL T 241, 17–25.

<sup>18</sup> Tymoczko 1973, 1983a and 1983b. On the use of telling names in other Middle Irish tales and their comical impact, see Mac Eoin 1997, p. 21f.

<sup>19</sup> W. *Ellyll* for instance corresponds to Ir. *Aillil* “sprite, elf” and W. *Gwenhwyfar* to Ir. *Findabair* “white spectre”.

<sup>20</sup> Thurneysen 1921, p. 130, translates this term as “Kriegermond”.

contortions<sup>21</sup> matched by his extraordinary male beauty when he exposes his body to the view of the enemy women are further cases in point. Queen Medb's and her daughter Findabair's nymphomaniac activities are equally extraordinary. Fergus mac Róich's heroic valour in the final battle at Gáirech and Irgáirech is comically distorted so that he does not behead Conchobhar mac Nessa, the king of the Ulster forces and his great rival, with his sword, but beheads three mountains in the region of Meath with three gigantic strokes, so that they become flat-topped (O'Rahilly 1976: ll. 4072f., transl. p. 235).

The ridiculous humour of entire scenes like those where Cú Chulainn is peacefully picking lice in the melting snow, points at a quite unheroic type of relaxation before battle.<sup>22</sup> The coarse humour of the *Fúal Medba* scene where, according to Recension I, Medb passes water in the royal tent during the night before the crucial fight between Cú Chulainn and his fosterbrother Fer Diad ridicules her inevitable fear of the outcome of their encounter (O'Rahilly 1976: l. 2866, transl. p. 202).<sup>23</sup> In the Book of Leinster version of Recension II, her urination and blood flow is so great that it fills three great lakes (O'Rahilly 1967: ll. 4821–32, transl. p. 269). Medb of course embodies the role of a Celtic warrior queen and actively takes part in the fighting, wielding sword, spear and shield as deftly as her male champions and equaling them in heroic feats. But her passing water is quite an unheroic feat and obviously belittles her heroic pretensions (cf. Bowen 1976; Ní Mhaoldomhnaigh 2008, ll. 175–180).

Further instances of coarse humor are the cruel and downright macabre scatological humor in the episode of Lárine's death (O'Rahilly 1976: 1836–41 transl. p. 176) or the drastic and macabre humor in the Etarcomol episode (O'Rahilly 1976: 137884, transl. p. 163). Here, with his sword, Cú Chulainn cuts Etarcomol into two from his head to his navel.<sup>24</sup> Fergus then sticks a cattle-band through Etarcomol's shanks, the narrator says, and drags the body behind his own chariot toward the camp of the Connachta and that of their allied forces, the "men of Ireland". When the body is dragged over the rocks, the two halves open up. When the ground is flat, they come back together again. Medb says to Fergus, her lover: "Fergus, that puppy's play is no

<sup>21</sup> Interestingly, contortionism in other early Irish tales is a characteristic of the king's fool (cf. Poppe 1993).

<sup>22</sup> O'Rahilly 1976 (rec. I): ll. 1255f., transl. pp. 160f. and O'Rahilly 1967 (rec. II): ll. 1578–80, transl. p. 169; cf. Ronan 2008.

<sup>23</sup> In LL this scene is moved forward in the plot and is even further elaborated hyperbolically. Here Medb passes blood and water in her final encounter with Fergus while retreating from the battle-field.

<sup>24</sup> For a cross-cultural comic interpretation of cruelty, see for instance Ludwig Uhland's (1814) poem "Schwäbische Kunde": "Zur Rechten sieht man wie zur Linken / Einen halben Türken heruntersinken" (Ludwig Uhland: *Sämtliche Gedichte*, ed. Fröschle, Hartmut/Scheffler, Walter [1980]: *Ludwig Uhland. Werke*, 1. München, p. 208).

joke. In my opinion, the mongrel shouldn't have challenged the great hound whom he couldn't match" (Tymoczko 1983a, p. 11).<sup>25</sup>

21<sup>st</sup> century Western sensibilities may react strongly against this kind of caustic humour and find it disgusting, but I would guess that such humorous passages were neither lost on medieval Irish audiences nor, for that matter, on any other medieval audience either. Comic cruelty is of course found in many other early medieval Irish sagas as well. One particular incidence springs to mind, namely the comical scene of the painful death of the king's jester Mac Glass at the end of the tale of *Fingal Rónan* (The Kinslaying of the king called "Little Seal" i.e. by King Ronán) (Poppe 1993). Cross & Slover (1936, p. 542) reproduce the following translation by Kuno Meyer (1892):

Then a raven carried the bowels of the jester on to the front bridge. He (that is Mac Glass) contorted his lips. The churls (standing around and watching this) were laughing. Mael Fothartaig thought it a villany. He said:

O Mac Glass  
Gather your bowels in,  
Though you know no shame,  
(the) Churls are laughing at you.

Although a king's jester is to entertain his audiences by bodily contortions and by making funny faces, here the fool's physical pain is misinterpreted as a cause for laughter.

While most of the comical episodes in the *Cattle-Raid* are burlesque or macabre, the depictions of the physique of Cú Chulainn are downright grotesque. When he is preparing for battle, he is depicted to change from a normal human bodily shape to the extreme ugliness of a contorted body (*in dúaburdelb druíechta* "his dark shape of magic", l. 1239):<sup>26</sup>

Then a great distortion came upon Cú Chulainn so that he became horrible, many-shaped, strange and unrecognizable. All the flesh of his body quivered like a tree in a current or like a bulrush in a stream, every limb and every joint, every end and every member of him from head to foot. He performed a wild feat of contortion with his body inside his skin. His feet and his shins and his knees came to the back; his heels and his calves and his hams came to the front. The sinews of his calves came on to the front of his shins, and each huge round knot of them was as big as a warrior's fist. The sinews of his head were stretched to the nape of his neck and every huge immeasurable, vast, incalculable round ball of them was as big as the head of a month-old child. Then his face became a red hollow (?). He sucked one of his eyes into his head so deep that a wild crane could hardly have reached it to pluck it out from the back of his skull on to his cheek.

<sup>25</sup> O'Rahilly's (1976) translation of this passage tones down the crude slap-stick humour of this scene. I feel that Tymoczko's (1983) rendering is more appropriate here.

<sup>26</sup> The technical term for this type of contortion in medieval Irish poetics is *ríastrad* which refers the "act of contorting; a distortion" (eDIL s.v.).

The other eye sprang out on to his cheek. His mouth was twisted back fearsomely. He drew back his cheek from his jawbone until his inward parts were visible. His lungs and his liver fluttered in his mouth and his throat. His upper palate clashed against the lower in a mighty pincer-like movement (?) and every stream of fiery flakes which came into his mouth from his throat was as wide as a ram's skin. The loud beating of his heart against his ribs was heard like the baying of a bloodhound [...] or like a lion attacking bears. The torches of the war-goddess, virulent rain-clouds and sparks of blazing fire, were seen in the air over his head with the seething of fierce rage that rose in him. His hair curled about his head like branches of red hawthorn used to re-fence a gap in a hedge. If a noble apple-tree weighed down with fruit had been shaken about his hair, scarcely one apple would have reached the ground through it, but an apple would have stayed impaled on each separate hair because of the fierce bristling of his hair above his head. The hero's light rose from his forehead, as long and as thick as a hero's fist and it was as long as his nose, and he was filled with rage as he wielded the shields and urged on the charioteer and cast sling-stones at the host. As high, as thick, as strong, as powerful and as long as the mast of a great ship was the straight stream of dark blood which rose up from the very top of his head and dissolved into a dark magical mist like the smoke of a palace when a king comes to be waited on in the evening of a winter's day. (O'Rahilly 1976: ll. 2245–2278, transl. pp. 187f.)

After killing innumerable enemies, he displays the ineffable beauty of his body as well as his costly apparel to the host army and their women:

Cú Chulainn came on the morrow to survey the host and to display his gentle and beautiful form to women and girls and maidens, to poets and men of art, for he held not as honourable or dignified the dark magical appearance in which he had appeared to them the previous night. So for that reason he now came on this day to display his beautiful fair appearance. Beautiful indeed was the youth who thus came to display his form to the hosts, namely, Cú Chulainn mac Súaltainn. He seemed to have three kinds of hair: dark next to his skin, blood-red in the middle and hair like a crown of gold covering them outside. Fair was the arrangement of that hair with three coils in the hollow in the nape of his neck, and like gold thread was each fine hair, loose-flowing, bright-golden, excellent, long-tressed, splendid and of beautiful colour, which fell back over his shoulders. A hundred bright crimson ringlets of flaming red-gold encircled his neck. Around his head a hundred strings interspersed with carbuncle gems. Four shades (?) in each of his cheeks, a yellow shade and a green, a blue shade and a purple. Seven brilliant gem-like pupils in each of his noble eyes. Seven toes on each of his feet; seven fingers on each of his hands with the grasp of a hawk's claws and the grip of a hedgehog's claws in each separate toe and finger.

So on that day he donned his festive apparel, namely, a fair mantle, well-fitting, bright purple, fringed, five-folded. A white brooch of silver inset with inlaid gold over his white breast as it were a bright lantern that men's eyes could not look at by reason of its brilliance and splendour. Next to his skin he wore a tunic of silky satin reaching to the top of his dark apron, dark-red, soldierly, of royal satin. He carried a dark-red purple shield with five concentric circles of gold and a rim of white bronze. At his girdle hung, ready for action, a golden-hilted, ornamented sword with great knobs of red gold at its end. In the chariot beside him was a long shining-edged spear together with a sharp attacking javelin with rivets of burning gold. In one hand he held nine heads, in the other ten, and these he brandished at the hosts. Those were the trophies of one night's fighting by Cú Chulainn.

Then the women of Connacht climbed up on the hosts and the women of Munster climbed on men's shoulders that they might behold the appearance of Cú Chulainn. (O'Rahilly 1976: ll. 2336–2370, transl. pp. 189f.)

As mentioned before, two episodes (O’Rahilly 1976: ll. 1262–1286 and 1578–1611) mention that Cu Chulainn is found sitting naked in the snow up to his thighs or “up to his waist while around him the snow had melted a man’s length, so great was the fierce ardour of the warrior”. In an earlier episode in the section called *macgnímrada*, which relates his boyhood deeds, he successfully returns home from his first raiding expedition having destroyed all his enemies. His blind battle frenzy and bodily heat is so great that his own people fear that he cannot distinguish between his enemies and his own people. They are afraid that he will destroy them, too.

They reached Emain<sup>27</sup> then. ‘A chariot-warrior is driving towards you!’ cried the watchman in Emain Macha. ‘He will shed the blood of every man in the fort unless heed be taken and naked women go out to meet him.’ Then he<sup>28</sup> turned the left side of his chariot towards Emain which was tabu for it. And Cú Chulainn said: ‘I swear by the god by whom Ulstermen swear that, unless some man is found to fight with me, I shall shed the blood of everyone in the fort.’ ‘Send forth naked women to meet him!’ ordered Conchobor. Then the women-folk of Emain came forth to meet him led by Mugain [...], the wife of Conchobor mac Nessa,<sup>29</sup> and they bared their breasts to him. ‘These are the warriors who will encounter you today,’ said Mugain. He hid his face. Then the warriors of Emain seized him and cast him into a tub of cold water. That tub burst about him. The second tub into which he was plunged boiled hands high therefrom. The third tub into which he went after that he warmed so that its heat and its cold were properly adjusted for him. Then he came out and the queen, Mugain, put on him a blue mantle with a silver brooch therein, and a hooded tunic, and he sat at Conchobor’s knee which was his resting-place always after that.’ (O’Rahilly 1976: ll. 802–821, transl. pp. 147f.)

More or less the same hyperbolic scenario also occurs in Recension II. Recension I and II are verbally quite close to each other with, of course, the respective adaptation of details, which I cannot deal with here for the sake of space. Suffice it to mention that two other protagonists, Medb, the Queen of the Connachta, and Fergus mac Róich, an Ulster exile among the Connachta and Medb’s lover, are also subject to comical treatment. Their characterisation is burlesque, but never grotesque.

## Intertextual Hypotheses

When I asked myself how the serious and the comical strand of the narration of the *Cattle-Raid* can be reconciled or accounted for, three hypothetical scenarios suggested themselves to me.

---

<sup>27</sup> Emain Macha (today’s Armagh) is the home fortification of the Ulstermen.

<sup>28</sup> i.e. Cú Chulainn.

<sup>29</sup> Conchobar mac Nessa is the king of the Ulstermen.

## First hypothesis

My first hypothesis concerns the so-called ‘nativist’ position. 12c Irish epic writing as in the *Cattle-Raid* surely did not conform to the Aristotelian precepts which distinguished between serious (and tragic) subject matters and humorous subject matters. It seems to me that early medieval Irish epic writing refrained from observing this strict division between the serious or tragic and the comical modes as presumably mediated to the Middle Ages by means of the late classical school books, by which literacy was acquired. I surmise that epic writing in Ireland may perhaps have continued (earlier) *native* oral traditions, which may have mixed the two narrative modes already in the stage of primary orality.

Early Irish heroic writing is of three types concerning the serious or tragic and the comical or humorous mood. Epic narratives like *The Destruction of the Hostel of the Two Red Ones* (Ir. Togail Bruidne Da Dergga) or *The Exile of the Sons of Uisliu* (Ir. Longas Mac nUislenn) are entirely tragic in tone and outcome. The fall and destruction of the protagonists depend on an otherworldly decreed fate as well as on flaws of their character. Thus both fate and character entail their ruin. On the other hand, epic narratives like *The Inebriation of the Ulstermen* (Ir. Mesca Ulad) or *Bricriu’s Feast* (Ir. Fled Bricrenn) or *News of Mac Dathó’s Pig* (Ir. Scéla Mucce Meic Dathó) are comical throughout. And thirdly, the *Cattle-Raid*, the longest and most substantially heroic Irish narrative extant consistently mixes both modes. As mentioned before, its basic narrative strand is serious, but a comical strand is woven into it or perhaps better “interlaced”. I use the term of *interlace* deliberately here, as it refers to the so-called *interlace patterns* (Gm. “Flechtbandmuster”) characteristic of early Irish manuscript decorations. Many of these decorations contain humorous figures making comical faces (like for instance in the well-known Sankt Gallen manuscript no. 904, which contains Priscianus’ *Institutiones grammaticae* and was heavily glossed by an Irish hand),<sup>30</sup> or they feature fantastically contorted human bodies and animals (absurdly elongated or twisted cats, dogs, birds and snakes, like for instance in the famous *Book of Kells*).<sup>31</sup> Their stretched bodies intertwine to form seemingly bizarre but very decorative patterns.

There is evidence that the early medieval Irish writers also avoided other genre precepts current in classical antiquity. I am thinking in particular of such classical genre constraints which demanded that heroic epic must be composed in the form of verse rather than as prose. Obviously, the mixture of prose and verse as practiced in early Irish epic narration does not observe the classical precepts of epic composi-

<sup>30</sup> See <http://www.e-codices.unifr.ch/de/list/one/csg/0904> (accessed 12 Sept. 2012).

<sup>31</sup> See Duggelin 1990; [http://www.faksimile.de/werk/Book\\_of\\_Kells.php?we\\_objectID=17](http://www.faksimile.de/werk/Book_of_Kells.php?we_objectID=17) (accessed 12 Sept. 2012).

tion either. Early Irish narrative is “prosimetrical”.<sup>32</sup> The basic narrative is prose, but moments of narrative crisis are often versified. These poems may be short or quite long inserts. They are narrative devices to express moments of intense emotions.

The scholarly view of the humorous character of native Irish literature all along the centuries was first advanced by Vivian Mercier (1962). He claimed that the mixed tone of serious heroism and laughter enjoyed a very long tradition in Irish literature. He argues that it is ethno-typical and, as such, basic to Irish culture. This mixture ensured that “no aspect of life is too sacred to escape the mockery of Irish laughter” (p. 248). To Mercier Jonathan Swift, James Joyce and Samuel Beckett form as much part of the Irish comical tradition as the authors of the *Cattle-Raid of Cooley*, the *Vision of the Son of Conglinn*, *Guaire’s Burdensome Company*,<sup>33</sup> the 17c “Midnight Court” (Brian Merriman) and the 20c “Poor Mouth” (Flann O’Brien/Brian Ó Nualláin).

My first hypothesis of the continuation of a comical narrative tradition from before the introduction of literacy may perhaps be substantiated by evidence provided by medieval Welsh narratives. Early Welsh writing also features the mixed narrative genre. While the *Four Branches of the Mabinogi* are short mytho-heroic prose texts and serious in their discourse (Davies 2007, Ford 1977), *Kulhwch and Olwen* (W. Kulhwch ac Olwen) is a more extended mytho-heroic narrative and largely humorous in character (Bromwich/Evans 1992, Ford 1977). It has been dated to the 10c or 11c and provides the earliest evidence of Arthurian lore. As to be expected, the names of the main protagonists are comical. *Kulhwch*, the name of King Arthur’s nephew, means “pig run” (Gm. “Schweinekoben”), because Kulhwch’s mother gave birth to him in a “pig run”, not an entirely suitable place for giving birth to the king’s heir. The name of the girl Olwen, whom he courts by means of mastering a number of difficult tasks means ‘white track or white footprint’. This name does not exactly make sense to me, but then the cultural context may perhaps be inaccessible to me. Her grotesque father, who sets the tasks for Kulhwch, is called *Ysbaddaden Penkawr* or ‘Chief Giant Castrato’.

This hypothesis of suggesting the continuation of pre-Christian Insular Celtic traditions of mixing the narrative modes is of course pure conjecture, but I think its plausibility is perhaps not unrealistic and should be kept in mind.

---

<sup>32</sup> For a cross-cultural account of prosimetrical narration see Harris/Reichl 1997. There is no evidence of extended verse epics in medieval Irish writing, although short epic verse texts have been transmitted. However, they seem to have been restricted to specific genres, such as *dinshenchas* tales, *fianaigeacht* tales, king tales, tales containing the romantic “loathly lady” motif, etc. These short verse tales are close to the common European narrative genre of the ballad, but preceded the 12c rise of balladry on the Continent, in Britain and in Scotland by many centuries (Clancy 2008; Mac Eoin i.p.).

<sup>33</sup> Mac Eoin 1997, p. 15; Ó Béarra 2010.



## Second Hypothesis

My second hypothesis is based on the cross-cultural observation that epic narratives which are subjected to long-term *written* transmission tend to subvert serious heroic discourses by the use of mockery and especially by hyperbolic imitation of the respective literary genre properties (Rädle 1993, pp. 177f.). The best-known example in classical antiquity is the *Batrachomyomachia* or 'The Battle of Frogs and Mice'. This is a mock heroic verse epic which lampoons the *Iliad* and was first attributed to Homer himself, but has now been dated to the 1c BC (Most 1993; Muth 1992, pp. 71–80; Glei 1984). It is anonymous. While in the *Iliad* heroic humans are often metaphorically likened to noble animals, in the Greek *Batrachomyomachia* lowly animals like frogs, mice and crabs assume the martial conduct of human warriors. Thus this brilliant literary parody ridicules the values of heroic epic by creating blatant incongruities and thereby subjecting the template of the ethos of the original war-poems to derision.

While, on the one hand, the *Batrachomyomachia* is a late classical Greek literary parody of the entire concept of heroism in the *Iliad*, the *Odyssey*, the other great Homeric epic, is known for a burlesque episode which ridicules the Greek gods (*Odyssey*, bk. VIII/II. 261–369). Demodokos, the singer or rhapsode of Alcinous, the king of the Phaeacians, entertains the king, Odysseus and the king's men with a bawdy story about the secret love affair between Aphrodite, the goddess of love, and Ares, the god of war, while Hephaistos, the gods' smith, and Aphrodites' husband, feigns to be away from home on business. Hephaistos however catches them in flagranti in his matrimonial bed and subjects them to the mocking laughter of the other male gods (Muth 1992, pp. 1–80). Here it is the spiteful laughter of the gods which the two adulterers are exposed to. The epic theme of the 'laughter of the gods' also occurs in a number of other situations in the *Iliad*. This theme appears to have served various purposes, most importantly as the laughter of relief after a crisis among the gods has been mastered.

Roman literature as well features literary parodies of well-established genre conventions. The anonymous short epic poems called *The Gnat* (Lat. *Culex*) and *The Ploughman's Breakfast* (Lat. *Moretum*) are exquisite examples of literary parody (Küppers 1993). They form part of the *Appendix Vergiliana* and seem to have been composed in the 1c AD. Both are anonymous and lampoon the superhuman deeds of the heroes in the grand epics by trivialising them and dealing with the uneventful life of poor men in the countryside. *Culex* deals with a gnat which saves a sleeping shepherd from a monstrous snake by stinging his eye, so that he awakes and gets away from the snake in time. As a shepherd he has nothing much to do. He either sleeps or leans on his staff watching his flock or he walks with his flock from one meadow to another. The plot is banal and concerned with everyday (in)activities (Ax 1983). The 'hero' of *Moretum* is a poor farmer who gathers herbs from his garden for his frugal cheese breakfast. After his breakfast he dresses for the daily labours in the fields, yokes the oxen and begins his chore of ploughing. Thus both texts de-heroise

the heroic activities characteristic of the great classical epics because of their less than spectacular subject matter. Also the style and the diction do not conform to the requirements of dignified epics. They seem to be deliberately unsophisticated. On the other hand, the versification of these epics is of the highest quality. Thus the clash between the trivial subject matter as well as the lowly diction and the perfect metrics bring about the comic effect of these two short post-Augustan epics (Ross 1975). They are great masterpieces of Latin literary parodies of high epic.

Now in medieval Irish literary history, the best-known example of genre parody is the parody of the popular religious genre of the *físeanna* or visions of heaven and hell, as in the text called *Aislinge Mhic Conglinne* ("The Vision of the Son of Conglinn"; Jackson 1990, Preston-Matto 2010). Here the genre properties deal with the salvation of the soul of a particular sinner by means of privileged visits to heaven and hell, as for instance in the famous *Fís Adamnán* ("The Vision of Adamnán"). This template is perverted to the exorcism of the devil of gluttony who has taken possession of king Cathal son of Finnguin by showing him in a vision a land which is entirely made of food, that is, a *pays de Cocagne*. This superb parody has been dated to the end of the 11c or the beginning of the 12c. It is a masterpiece of disconcerting humour (Poppe 2012; *tbp*).

The extensive use of hyperbole and narrative incongruity in many Irish heroic sagas has led a number of Irish scholars such as the historian Donnchadh Ó Corráin, the literary scholar Máire Herbert and the linguist Kim McCone to claim that many of the early Irish *short* heroic narratives are entirely "parodic in intent" or "mock-heroic" (Tristram 1992, pp. 211f.). Donnchadh Ó Corráin's and Kim McCone's reading of for instance the aforementioned heroic tale of *Scéla Mucce Meic Dathó* ("News of Mac Dathó's Pig") add to their *literal* reading of the text as a genre parody also a *figurative* level. According to them this saga is moralising in intent and relates to the criticism of the cardinal sin of greed (*avaritia*). One could, of course, extend this type of moral reading to the "The Vision of the Son of Conglinn" as well and surmise that this saga could be read as an instance of humorous criticism of the cardinal sin of gluttony (*gula*).

So, granted that the *Cattle-Raid* is neither a purely heroic epic narrative nor a purely comical saga, what is the butt of the humour? Is it really the literary genre itself after a long time of written genre practice? Or is the humour of a satirical nature ridiculing the martial pretensions of native Irish chiefs? Or are there perhaps wider political reverberations which express the changing spirit of the social and political ideologies of the 12c, relating perhaps to the effects of ecclesiastical reform and voicing criticism of crying social abuses? This is why I want to put forward a third hypothesis.

### Third Hypothesis

In this connection, what sprang to my mind a long time ago is a Continental Latin mock-heroic poem, the so-called *Waltharii Poesis* or *Song of Walther* (Althof 1899; Langosch 1973; Vogt-Spira 2010). It belongs to a group of Old and Middle High German epic poems, set in the 5c AD. These deal with the heroic exploits of great Germanic heroes north and south of the Alps during the migration period. The *Waltharii Poesis* may perhaps have been composed by abbot Ekkehard IV of the monastery of St. Gallen in what is now Switzerland and has been dated to the 10<sup>th</sup> century. Other suggestions are that it was composed in the abbey of Weißenburg in Alsace. By its subject matter, setting and plot, it is loosely connected with the later Middle High German “Song of the Nibelungs” (*Nibelungenlied*)<sup>34</sup> and it is also cognate with the Old English *Waldere* fragment.<sup>35</sup>

The basic plot of *The Song of Walther* reminded me of the *Cattle-Raid* in a number of respects. Here, the bone of contention is no valuable stud-bull but an exceedingly precious treasure. The Rhenish Franks, their King Gunther and his champion Hagen function as the aggressors and correspond to the Connachta, while Walther from Aquitaine and his fiancée Hildegunde from Burgandy correspond to the Ulster people. Walther and Hildegunde need to defend their valuable possessions, a hord of treasures they had stolen from Attila, the king of the Huns. In earlier times, Hagen, Walther and Hildegunde had been friends while they lived at Attila’s court as hostages. The fight for Attila’s treasures takes place in a narrow mountain pass which functions as a boundary marker and corresponds to the river Cronn, which, in the *Cattle-Raid*, separates the host of the Connachta together with their southern allies and the Donn Cuailgne with the people of Ulster. In both cases, the descriptions of the warriors and their single-handed fights are extraordinarily hyperbolic. The pitched and prolonged series of single combats eventually result in a stalemate situation. Finally, both parties withdraw at the price of heavy losses. They cannot but promise to henceforth observe peace. The three main contestants in the *Song of Walther* are absurdly maimed. They lose one arm, one leg and one eye. These lie about them twitching on the ground. They mock each other’s mutilations. Cú Chulainn, the lone defender of Ulster, is also heavily wounded and needs to be healed by his supernatural father Lug in order to guarantee the stalemate outcome of the fierce final battle between the opposing parties. In both instances, the main protagonists survive, but not much is gained from their extraordinary fighting prowess, while all the lesser warriors of their retinue are killed. In the end, Walther and Hildegunde continue their journey home to

---

34 Cf. Heinzle/Klein/Obhof 2003; Heinzle 2005.

Cf. [http://www.nibelungenlied-gesellschaft.de/03\\_beitrag/bender/wasigen.html](http://www.nibelungenlied-gesellschaft.de/03_beitrag/bender/wasigen.html) (accessed 17 august 2012).

35 Schaefer 2010 (appendix in Vogt-Spira 2010).

Aquitaine with only part of their treasure and the Franks return home to Worms with the other part.

Thus both epic narratives, the *Song of Walter* and the *Cattle-Raid* conveyed to their audiences a strong feeling of empathy with the extraordinary mental strain and physical suffering of those involved in the heroic fighting, but also with a strong feeling of the ultimate futility of the whole enterprise. The humour resorted to here in these parodies of serious heroic epic poetry is black and burlesque. Hyperbole is the dominant narrative device. It is a negatively connotated device, monstrous and hideous. Both narrations thus undermine the positively connotated genre characteristics of seriously heroic epic poetry.

Subversive comic elements are also well evidenced in other medieval Latin martial epics as well as in the vernacular literatures on the Continent, that is, in German (Braun 2005), French (Theodor 1913; Roussel 1998), and Spanish (Guidot 1995) *chansons de gestes* of the High Middle Ages. Ernst Robert Curtius (1948) in his seminal book on *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter* (*European Literature and the Latin Middle Ages*) observed that the principle of *ludicra seriis miscere* ("mix the comic with the serious") was common practice in 11c and 12c Latin heroic epic and probably furnished the model for the comical elements in the vernacular epics in Old French and Old Spanish. Curtius also emphasized that anyway, according to medieval literary theory, epic poetry was considered to belong to the category of *lusus* or "entertainment," because of the absence of moral and religious instruction in this particular genre. This may have justified the subversion of the heroic ethos of the genre.

If this was so, what was the butt of the comic subversion? One could perhaps imagine that the widespread occurrence of the burlesque element in medieval Irish writing as well as of the grotesque element in the *Cattle-Raid* was not merely a literary affair, conceived by playful imagination after a long period of transmission. It could possibly also have served a more serious purpose, i.e. the criticism of the contemporary social grievances or abuses, when the monks composed their texts and wrote them into the two 12c manuscripts. The plot was safely located in the distant pre-Christian past (1c BC). This allowed the authors to grotesquely exaggerate the martial prowess of their hallowed ancient heroes on the literal level and, on the figurative level, permitted them to indirectly criticize the absurdity of contemporary.

It has been held that there is evidence of a substantial group of Middle Irish texts from the 10c to the 12c which, by means of the combination of literary genre parody (satire), the hyperbolic treatment of the main characters and the narrative scenarios, condemn the social evils of their times. In particular, such sagas mock the power mania of the contemporary Irish secular rulers; they accuse the Christian Church of inordinate greed (especially the monasteries) and they deride the self-indulgence of the Irish poets (Mac Eoin 1997; cf. Ó Béarra 2010). The following satirical tales should receive particular mention here:

1. *Aislinge meic Conglinne* (The Vision of Mac Con Glinne) – butt of the criticism: the rapacity, greed and gluttony of the kings, but also the lack of hospitality in the monasteries
2. *Erchoitmiud ingine Guilide* (The Excuse of Guilides daughter) – butt of the criticism: the lack of hospitality of the kings
3. *Imtheachta na nóinmhítheadh* (The Adventures of the Fools) – butt of the criticism: the lack of hospitality of the monasteries concerning mad people
4. *Sliab nEchtge II* – the butt of the criticism: the arrogance of poets of Ireland (*filid*, literally “seers”), but also the obsession of the Irish with *dinshenchus* (i.e. place name lore)
5. *Echtra ríg Tuaithe Luchra, Lupracán* (The adventure of the People of Luchra and Lupracán) – butt of the criticism: craving for recognition of the lesser kings of Ireland vis-à-vis the powerful provincial kings
6. *Compert Mongáin ocus Serc Duíbe Lacha do Mongán* (The Birth-tale of Mongán and his Love for Dub Lacha) – butt of the criticism: the Christian Church
7. *Tromdam Guaire* (Guaire’s troublesome visitors) – butt of the criticism: the poets (Ir. *filid*, literally “seers”)
8. *Airec Menman Uraird meic Coisse* (The Brainwave of Uraird mac Coisse) – butt of the criticism: the poets’ pride of literary composition and their self-importance

Some such satirical sagas have been understood by scholars of the so-called Cork School of historians and literary scholars as mirrors of concrete political situations in Ireland in the 10c to 12c centuries, although, as mentioned before, their plots are set in much earlier times of Irish history.<sup>36</sup> These scholars claim a political thrust of the respective sagas or of parts of them, without, however, allowing for satire to act as a social corrective.

In the case of the *Cattle-Raid*, as shown above, the comical strand is also quite pronounced, but the text as such is, of course, no real satire. As I mentioned above, the basic narrative strand is serious, while the comical elements are interlaced at points in the narrative. The butt of the comical distortions within the narrative is more general than relating to specifically Irish historical situations which could for instance be related to specific entries in the Irish annals. As with the Latin *Song of Walter*, the unmistakably comical subtext of the narrative could, however, be understood to the question both ancient and modern warfare among Irish chiefs or kings altogether, and on an even more general level, criticize the martial megalomania of all times.

---

36 Cf. Ó Corráin 1985, 1986, 1994; Ó Riain 1994; Herbert 1988a, 1988b; Herbert/Ó Riain 1988.

## Conclusion

In essence then, the unmistakable presence of the comical elements in the *Cattle-Raid* as preserved in the two 12c manuscripts, could either be understood as the continued practice of native Irish comical narrative traditions which were ultimately based on primary oral tradition and which braved the literate influence of classical poetics. It could equally well be understood as evidence of a late development which parodied and thereby undermined the traditionally serious epic genre after 600 years of literacy in the island of Ireland. Or, thirdly, it could be surmised that, with the incumbent ecclesiastical and political changes in 12c Ireland and in connection with the island's fresh Continental contacts,<sup>37</sup> the learned scribes of the two recensions of the *Cattle-Raid* may very likely have felt that brute heroism and the ancient heroic code as negotiated in their narrative templates were dated or of questionable merit or value.

In order to seriously assess the validity of the three hypotheses, it would, of course, be necessary to undertake much more extensive research than I have been able to (a) into the entire corpus of Old and Middle Irish heroic writing, (b) its role in the native Irish narrative tradition, (c) in the transmission of the learning of classical antiquity and (d) in its possible contemporary historical settings. My attempt here is only exemplary. By taking the *Cattle-Raid* as a sample case, I am sounding various explanatory possibilities for their plausibility.

Unfortunately, we do not know what the *Cattle Raid* was like before the 12c. Was there a *proto-Cattle Raid* as claimed by Thurneysen (1913; 1921, pp. 112f.) or by Cecile O'Rahilly (1961,). Were there floating written episodes, as suggested a number of times by the narrator himself, competing with a lively and variable oral transmission?<sup>38</sup> The scanty written evidence we have of an earlier existence of the matter of the *Cattle-Raid* is only based on indirect references in a few early poems and on the cross-references in other narratives, which by their use of linguistic forms can be dated to earlier

---

<sup>37</sup> The foundation of the so-called "Schottenklöster" in the 11c and 12c, such as Ratisbon (1070/1110), Erfurt (1136), Würzburg (1138), Nuremberg (1140), Konstanz (1142), Eichstätt (1148), Vienna (1155/56), Memmingen (1178/81) etc., the continental contacts of the McCarthy kings of Munster, the advent of the Cistercians from Clairvaux in 1142 as well as the conquest of the Normans in 1169 introduced new ideas to Ireland which are likely to have brought innovative impulses to Irish life and literature. Cf. Ó Riain-Raedel 1992 (Introduction); Diarmuid Ó Riain 2008.

<sup>38</sup> See Lauri Honko's notion of "immanent epic". This means that the full "Handlungsbogen" (story-line) of the *Cattle-Raid* only existed in the memory of the oral story-teller (*seanchaí*) and that before the written macro-form was created, the story-line varied considerably as well as the individual episodes, their order and their length. There was no canonical form before textualisation. Some of the episodes may have been subjected to writing and circulated among story-tellers and audiences. Others may never have been committed to writing before their textualisation in the 12c manuscripts. Cf. Honko 1998.

centuries than the 12c. In 1988 and 1989, I put forward the hypothesis that the *Cattle-Raid*, as a textualised macro-form (Gm. “großepische Form”), could only have arisen during the Middle Irish period (i.e. the 10c onwards). I found no evidence that the epic could have existed as a long and comprehensive written narrative before the Irish became familiar with Irish translations from late classical epic models (*The Destruction of Troy/Togail Troí*, *The Civil War of the Romans/In Cath Catharda*, *The Thebaid of Statius/Togail na Tébe*, *The Irish Aeneid/Imtheachta Aeniasa*, *The Irish Odyssey/Merugud Uilix maicc Leirtis* and *The Story of Hercules and his Death/Stair Ercuil ocus a Bás*).<sup>39</sup> These translations provided the Irish monks with the know-how of how to adopt the narrative techniques of integrated macro-form writing.

Mac Eoin (1997, p. 11) discussed the issue of the very obvious involvement of the Irish monasteries in secular literature. He surmised that a number of different purposes can be taken into consideration for this, including that of mere entertainment and other purely secular intentions:

What was the purpose of the monks in writing these hundreds of stories, many of which had nothing whatsoever to do with monastic life. Some were probably mere entertainments. Others were the recording of tradition, probably in an edited or literary form. Some sagas have been viewed in our own time as dynastic or monastic propaganda in support of the claims of a particular family to kingship or of a particular monastery to hegemony over others. In recent times [...], others have sought to demonstrate political applications for some of the tales, which they see as allegories of political situations in the tenth, eleventh or twelfth centuries, though the action of the tales themselves is placed in the seventh or eighth century or even earlier.

Mac Eoin (1997, p. 11) also pointed out that, in the *Book of Leinster* version of Recension I of the *Cattle-Raid*, the scribe added to the end of the narration a significant disclaimer of his interest in secular matters which has been much commented upon in the literature:

Sed ego qui scripsi hanc historiam aut uerius fabulam quibusdam fidem in hac historia aut fabula non accommo. Quaedam enim ibi sunt praestigia demonum, quaedam autem figmenta poetica, quaedam similia uero, quaedam non, quaedam ad delectationem stultorum.

But I who have written this story, or rather this fable, give no credence to the various incidents related in it. For some things in it are the deceptions of demons, other poetic figments; some are probable, others improbable; while still others are intended for the delectation of foolish men.

Mac Eoin (1997, p. 13) also referred to a similar disclaimer in one of the many texts of the *Navigatio Sancti Brendani*, which deals with the imaginative voyage of Saint Brendan on the Atlantic Ocean west of Ireland.

---

39 Cf. Nessa Ní Shéaghdha 1984: 1–3.

Ergo nugis his qui credit, notatur stultitiae,  
 Quas qui scribit, et qui legit, tempus habet perdere,  
 Expediret magis fratrem psalmos David scribere  
 Vel pro suis atque fratrum culpis Deo psallere  
 Quam scripturis tam impuris idiotas fallere.  
 Ergo, frater, has fabellas decet igni tradere,  
 Vt sic saltem sevos ignes valeas evadere.  
 (Plummer 1910, p. 294)

Therefore he who believes in these trifles is reckoned a fool and he who writes them, as well as he who reads them, has time to waste. It were more fitting that a monk should transcribe the psalms of David or sing hymns for his own or his brothers' sins than to deceive idiots with such vile writings. Therefore, brother, these stories should be consigned to the fire, so that at least you may succeed in avoiding the angry flames.

Secular literature may indeed have served a number of different purposes including that of raising questions about the validity of the central message of heroic narrative. In the 12c, a century of significant cultural crises in Ireland, the extant texts of the *Cattle-Raid* may have served two major purposes. The heroic ethos of the basic narrative grid may have been intended to buttress the memory of the age old native cultural tradition and identity of Ireland, while the comical (burlesque and grotesque) interlace may have questioned the ethos and ideology of inflicting cruelty and physical violence on other people by powerful individuals like Queen Medb of the Connachta and Cú Chulainn, the hound of Ulster.

## A Caveat

A few words of terminological clarification: As mentioned above, the *Cattle-Raid* is no satire in the medieval Irish sense of the word, although in its comical strand it resorts to the same literary devices as the medieval Irish satirical narratives proper. The difference is, as I also explained earlier, that the satirical prose narratives were intended to censure the three major powers in medieval Ireland: (a) the institutions and agents of the Christian Church, (b) the secular rulers (Ir. *ríg* "kings") and (c) the secular elite class of lawgivers, judges, historians and genealogists, who served as the kings' counselors and acted guarantors of cultural memory (Ir. *filid* "poets, seers"). These poets also composed verse praises of successful kings or individuals of high standing (Ir. *molad* "eulogy", Gm. "Preisgesang") as well as verse lampoons of flawed kings or individuals of high standing (Ir. *áer*, lit. "act of cutting, incising", Gm. "Schmähgesang").<sup>40</sup>

---

<sup>40</sup> Thurneysen 1921, pp. 69f., 257f.; McLaughlin 2008, pp. 134–171.



Unfortunately, the native Irish term of *áer*, meaning “shaming song”, is commonly translated as *satire* into English, thus blurring the major differences between a “satire” proper which criticizes the social grievances of the respective times by means of a hyperbolic prose narrative. The shaming songs, however, were metrical compositions and stood in a completely different discourse tradition. As personal invectives, they professed the belief in and the practice of voodoo-like magic. They targeted the downfall or ruin of an individual, usually ending in his death. He was virtually shamed to death. He was thus killed by words rather than by a sword or a spear. This confusion of genres and terms is due to an erroneous translation of *áer* into the English language. This is awkward, because scholars of Irish “satire” do not observe the distinction between the prose narrative of generalised social criticism and the Irish *áer* as a metrical weapon which was to disable or kill the targeted person by the magic of words.<sup>41</sup>

## References

### Sources

- Der Rinderraub. In: Schaup, Susanne (ed.) (1976): *Der Rinderraub. Altirisches Epos*. Munich. German translation of Kinsella (1969).
- Táin Bó Cuailnge, Recension I. In: Ó Fiannachta, Pádraig (ed.) (1966, repr. 1980): *Táin Bó Cuailnge. The Maynooth Manuscript*. Dublin.
- Táin Bó Cuailnge, Recension I. In: O’Rahilly, Cecile (ed. with Eng. transl.) (1976): *Táin Bó Cuailnge. Recension I*. Dublin: Dublin Institute for Advanced Studies.
- Táin Bó Cuailnge, Recension II. In: O’Rahilly, Cecile (ed. with Eng. transl.) (1967, repr. 1984): *Táin Bó Cuailnge from the Book of Leinster*. Dublin: Dublin Institute for Advanced Studies.
- Táin Bó Cuailnge, Recension II. In: O’Rahilly, Cecile (ed.) (1961, repr. 1978): *The Stowe Version of Táin Bó Cuailnge*. Dublin: Dublin Institute for Advanced Studies.
- Táin Bó Cuailnge, Recension III. In: Nettlau, M. (ed.) (1893–1894): *The Fragment of the Táin Bó Cuailnge in MS. Egerton 93 (ff. 26a1–35b2)*. *Revue celtique* 14 (1893), pp. 254–266; *Revue celtique* 15 (1894), pp. 62–78, 198–208.
- Táin Bó Cuailnge, Recension III. In: Thurneysen, Rudolf (ed.) (1912): *Táin Bó Cuailghni nach H.2.17. Zeitschrift für celtische Philologie* 8, pp. 525–554.
- Táin Bó Cuailnge, Recension III. In: Ó Béarra, Feargal (ed. with Eng. tr.) (1994): *Táin Bó Cuailnge, Recension III: Text and Translation from H.2.17 and Egerton 93, with a concordance with LU, LL, O’C, ST, Eg. 1782*. Unpublished master’s thesis, Freiburg i.Brsg./Galway.
- Táin Bó Cuailnge, Recension III: English translation, ed. Ó Béarra, Feargal (1997). In: *Emania*, 15, pp. 47–65.

<sup>41</sup> Cf. Kelly 1988, p. 43f., passim; O’Leary 1991; Patterson 1994, p. 334, passim; Mc Laughlin 2008. For the so-called *fame/shame cultures* as opposed to *guilt cultures*, cf. Cross 1952/1969, p. 401; Singer 1953; Elliott 1960, p. 18–48, 67. For the culture of the Indoeuropeans as the ultimate source for the Irish shame culture, see Watkins 1995, p. 75.

- Táin Bó Cuailnge, Synoptic Edition, Recensions I,II,III. In: Windisch, Ernst (ed. with Germ. transl.) (1905): *Die altirische Heldensage Táin Bó Cuailnge nach dem Buch von Leinster in Text und Übersetzung mit einer Einleitung* (Irische Texte 5). Leipzig: S. Hirzel.
- Táin Bó Cuailnge, Synoptic Translation, Recensions I and II. In: Kinsella, Thomas (ed.) (1969, repr. Oxford: Oxford University Press 1970): *The Táin, translated from the Irish Epic Táin Bó Cuailnge*. Dublin: The Dolmen Press.
- Der Rinderraub (1976). German translation of Kinsella (1969). In: Susanne Schaup, *Der Rinderraub. Altirisches Epos*. Munich: Heimeran Verlag.
- Táin Bó Cuailnge, Recension I, digital edition of O'Rahilly (1976).  
<http://143.239.128.67/celt/published/G301012/index.html>, accessed 31.08.2012.
- Táin Bó Cuailnge, Recension I, digital edition of O'Rahilly (1976). Engl. translation.  
<http://143.239.128.67/celt/published/T301012/index.html>, accessed 31.08.2012.
- Táin Bó Cuailnge, Recension II, digital edition of O'Rahilly (1967).  
<http://143.239.128.67/celt/published/G301035/index.html>, accessed 31.08.2012.
- Táin Bó Cuailnge, Recension II, digital edition of O'Rahilly (1967). Engl. translation.  
<http://143.239.128.67/celt/published/T301035/index.html>, accessed 31.08.2012.

## Abbreviations

- eDIL – Electronic Dictionary of the Irish Language, <http://www.dil.ie/>
- fc. – forthcoming
- Gm. – German
- i.p. – in press
- Ir. – Irish
- Lat. – Latin
- LL – The Book of Leinster (Lebor na Núa Chongbhála), manuscript, 2nd half 12c
- LU – The Book of the Dun Cow (Lebor na hUidre), manuscript, early 12c
- Rec. I – Recension I of the Cattle-Raid
- Rec. II – Recension II of the Cattle-Raid
- tbp – to be published
- W. – Welsh
- YBL – The Yellow Book of Lecan (Leabhar Buidhe Lecáin), manuscript, c. 1400 AD

## Critical Readings

- Althof, Hermann (ed.) (1899): *Das Waltharilied Ekkehards von St. Gallen*. Leipzig: Dietrichsche Verlagsbuchhandlung.
- Ax, Wolfram (1984): Die pseudovergilische ‚Mücke‘ – ein Beispiel römischer Literaturparodie. In: *Philologus*, 128, pp. 230–249.
- Ax, Wolfram/Glei, Reinhold F. (eds.) (1993): *Literaturparodie in Antike und Mittelalter* (Bochumer Altertumswissenschaftliches Colloquium 15). Trier: Wissenschaftlicher Verlag Trier.
- Bartsch, Karl/de Boor, Helmut/Grosse, Siegfried (eds.) (2002): *Das Nibelungenlied. Mittelhochdeutsch/Neuhochdeutsch*. Stuttgart: Reclam.
- Bowen, C. (1976): Great Bladdered Medb: Mythology and Invention in the Táin Bó Cúailnge. In: *Éire-Ireland*, 10, pp. 14–34.
- Bramsbäck, Birgit (1950): *The Interpretation of the Cuchulain Legend in the Works of W.B. Yeats*. Uppsala: Lundequist (published under the name Birgit Bjersby).

- Braun, Manuel (2005): Mitlachen oder verlachen? Zum Verhältnis von Komik und Gewalt in der Heldenepik. In: Braun, Manuel/Herberichs, Cornelia (eds.). *Gewalt im Mittelalter. Realitäten – Imaginationen*. pp. 381–410, Munich: Wilhelm Fink.
- Bromwich, Rachel/Evans, D. Simon (eds.) (1992): *Culhwch and Olwen: An Edition and Study of the Oldest Arthurian Tale*. Cardiff: University of Wales Press.
- Carney, James (1955, repr. 1979): *Studies in Irish Literature and History*. Dublin: Dublin Institute for Advanced Studies.
- Carney, James (1983): Early Irish Literature: the state of research. In: Mac Eoin, Gearóid/Ahlqvist, Anders/Ó hAodha, Donncha (eds.). *Proceedings of the Sixth International Congress of Celtic Studies held in University College, Galway, 6–13 July 1979*, pp. 113–130. Dublin: Dublin Institute for Advanced Studies.
- Carney, James (2005): Chapter XIII: Language and Literature to 1169. In: Ó Cróinín, Dáibhí (ed.). *A New History of Ireland. Vol. I: Prehistoric and Early Ireland*, pp. 405–510. Oxford: Oxford University Press.
- Clancy, Thomas Owen (2008): Before the Ballad: Gaelic narrative verse before 1200. In: *Scottish Gaelic Studies*, 24, pp. 115–136.
- Clarke, Micheal J. (2006): Achilles, Byrhtnoth and Cú Chulainn: Continuity and analogy from Homer to the medieval North. In: Clarke, Micheal J./Currie, B.G.F./Lyne, R.O.A.M. (eds.). *Epic Interactions: Perspectives on Homer, Virgil, and the Epic Tradition Presented to Jasper Griffin by former pupils*, pp. 243–271. Oxford: Oxford University Press.
- Clarke, Michael J. (2009): An Irish Achilles and a Greek Cú Chulainn. In: Ó hUiginn, Ruairí/Ó Catháin, Brian (eds.). *Ulidia 2. Proceedings of the Second International Conference on the Ulster Cycle of Tales, Maynooth 24–27 June 2005*, pp. 238–251. Maigh Nuad: An Sagart.
- Classen, Albrecht (ed.) (2010): *Laughter in the Middle Ages and Early Modern Times. Epistemology of a Fundamental Human Behavior, its Meaning, and Consequences*. Berlin/New York: Walter de Gruyter.
- Cross, Tom Peete (1952, repr. 1969): *Motif-index of early Irish literature* (Folklore series 17), Bloomington/Indiana: Indiana University publications.
- Cross, Tom Peete/Slover, Clark Harris (ed.) (1936): *Ancient Irish Tales*. London/Bombay/Sydney; rev. ed. by Charles Dunn, New York: Barnes and Noble 1969.
- Curtius, Ernst Robert (1948): *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*. Berne; Trask, Willard R. (transl.) (1990): *European Literature and the Latin Middle Ages*. Princeton/NJ: Princeton University Press.
- Davies, Sioned (2007): *The Mabinogion*. Oxford: Oxford University Press.
- de Bhaldraithe, Tomás (1991): Varia IV.2 clapar. In: *Ériu*, 42, pp. 147–148.
- Dooley, Ann (2006): *Playing the Hero. Reading the Irish Saga Táin Bó Cuailnge*. Toronto: Toronto University Press.
- Düggelin, Urs (ed. facs.) (1990): *The Book of Kells*. Faksimile der Bilderhandschrift Ms. 58 d. Bibl. d. Trinity College in Dublin. Luzern: Faksimile Verlag.
- Elliott, Robert C. (1960, repr. 1972): *The power of satire: Magic, ritual art*. Princeton/NJ: Princeton University Press.
- Ford, Patrick K. (ed. and transl.) (1977): *Culhwch and Olwen. From The Mabinogi and Other Medieval Welsh Tales*. Berkeley: University of California Press.
- Ford, Patrick K. (transl.) (1977): *The Mabinogi and Other Medieval Welsh Tales*. Berkeley: University of California Press.
- Friedman, Barton R. (1977): *Adventures in the deeps of the mind: the Cuchulain cycle of W. B. Yeats*. Princeton, NJ: Princeton University Press.
- Glei, Reinhold (1984): *Die Batrachomyomachie: synoptische Edition und Kommentar*. Frankfurt a.M.: Peter Lang.

- Guidot, B. (ed.) (1995): *Burlesques et dérision dans les épopées de l'occident médiéval*. Actes du colloque international des « Rencontres Européennes de Strasbourg » et de la « Société Internationale Rencesvals (Section Française) (Strasbourg, 16–18 Septembre 1993) ». Paris: Diffusion Les Belles Lettres.
- Hamilton, Theresa (2013): *Humorous Structures in English Tales, 1200–1600*. Newcastle.
- Harris, John/Reichl, Karl (eds.) (1997): *Prosimetrum. Crosscultural Perspectives on Narrative in Prose and Verse*. Woodbridge: D.S. Brewer.
- Heinzle, Joachim/Klein, Klaus/Obhof, Ute (eds.) (2003): *Die Nibelungen. Sage – Epos – Mythos*. Wiesbaden: Reichert.
- Heinzle, Joachim (2005): *Die Nibelungen. Lied und Sage*. Darmstadt: Primus Verlag.
- Herbert, Máire (1988a): The World, the Text and the Critic of Early Irish Heroic Narrative. In: Cairns, David/Richard, Shaun (eds.). *Text and Context III. Special Number: Irish Studies*, Dept of Humanities, Staffordshire Polytechnic, pp. 1–9.
- Herbert, Máire (1988b): *Iona, Kells and Derry. The History and Hagiography of the Monastic Family of Columba*. Oxford: Clarendon Press.
- Herbert, Máire/Ó Riain, Pádraig (1988): *Betha Adamnáin: The Irish Life of Adamnán*. London: Irish Texts Society LIV, pp. 6–44.
- Honko, Lauri (1998): *Textualising the Siri epic* (Folklore Fellows' Communications No. 264). Helsinki: Suomalainen Tiedeakatemia/Academia Scientiarum Fennica.
- Jackson, Kenneth H. (ed.) (1990): *Aislinge Meic con Glinne*. Dublin: Dublin Institute for Advanced Studies.
- Küppers, Jochem (1993): Lateinische Epenparodie. In: Ax, Wolfram/Glei, Reinhold F. (eds.). *Literaturparodie in Antike und Mittelalter* (Bochumer Altertumswissenschaftliches Colloquium 15), pp. 101–118. Trier: Wissenschaftlicher Verlag Trier.
- Langosch, Karl (1973): *Waltharius: die Dichtung und die Forschung*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.
- Mac Eoin, Gearóid (1997): Satire in Middle Irish Literature. In: Josephson, Folke (ed.). *Celts and Vikings. Proceedings of the Fourth Symposium of Societas Celtologica Nordica*, pp. 9–24. Göteborg: Meijerbergs institut för svensk etymologisk forskning, Göteborgs Universitet.
- Mac Eoin, Gearóid (forthcoming). *Early Irish Narrative Verse*. In: Festschrift for Séamus Ó Catháin.
- Mallory, Jim P. (ed.) (1992): *Aspects of the 'Táin'*. Belfast: December Publications.
- McLaughlin, Róisín (2008): *Early Irish Satire*. Dublin: Dublin Institute of Advanced Studies.
- Mercier, Vivian (1962, repr. 1991): *The Irish Comic Tradition*. Oxford: Clarendon Press; repr. London: Souvenir Press.
- Meyer, Kuno (1892): How Ronan Slew his Son. In: *Revue celtique*, 13, pp. 368–97.
- Miles, Brent (2011): *Heroic Saga and Classical Epic in Medieval Ireland*. Woodbridge: D.S. Brewer.
- Moore, Elizabeth (2009): In t-indellchró bodba fer talman: A Reading of Cú Chulainn's First Recension ríastrad. In: *Proceedings of the Harvard Celtic Colloquium*, 29, pp. 154–176.
- Most, Glenn W. (1993): Die Batrachomyomachia als ernste Parodie. In: Ax, Wolfram/Glei, Reinhold F. (eds.). *Literaturparodie in Antike und Mittelalter* (Bochumer Altertumswissenschaftliches Colloquium 15), pp. 27–40. Trier: Wissenschaftlicher Verlag Trier.
- Muth, Robert (1992): *Die Götterburleske in der griechischen Literatur*. Darmstadt.
- Ní Mhaoldomhnaigh, Ailís (2007): *Satirical Narrative in Early Irish Literature*, Ph.D. Degree National University of Ireland, Maynooth. [http://eprints.nuim.ie/1333/1/Satirical\\_Narrative\\_in\\_Early\\_Irish\\_Literature.pdf](http://eprints.nuim.ie/1333/1/Satirical_Narrative_in_Early_Irish_Literature.pdf), accessed 14.07.2011.
- Ní Mhaoldomhnaigh, Ailís (2008). Varia I: The modus operandi of the author of the TBC-LL as exemplified by Mellegleó nllíach und Medb's fúal. In: *Ériu*, 58, pp. 169–180.

- Ní Shéaghda (1984): *Translations and Adaptations into Irish* (Statutory Lecture 1984, School of Celtic Studies). Dublin: Dublin Institute for Advanced Studies (separatum).
- Ní Úrdail, Meidhbhín (2000): *The Scribe in Eighteenth- and Nineteenth-Century Ireland. Motivations and Milieu* (Studien und Texte zur Keltologie 3). Münster.
- Ó Béarra, Feargal (2010): Tromdhámh Guaire. A Context for Laughter and Audience in Early Modern Ireland. In: Classen, Albrecht (ed.). *Laughter in the Middle Ages and Early Modern Times. Epistemology of a Fundamental Human Behavior, its Meaning, and Consequences*, pp. 413–427. Berlin/New York.
- Ó Corráin, Donnchadh (1985): Irish origin Legends and Genealogy. Recurrent Aetiologies. In: Tore Nyberg/Piø, Lørn/Sørensen, P. M./ Trommer, A. (eds.). *History and Heroic Tale*, pp. 51–96. Odense.
- Ó Corráin, Donnchadh (1986): Historical Need and Literary Narrative. In: Evans, D.Ellis/Griffith, John G./Joep, E.M. (eds.). *Proceedings of the 7<sup>th</sup> International Congress of Celtic Studies, Oxford 1983*, pp. 141–158. Oxford.
- Ó Corráin, Donnchadh (1994): *The Pillow-talk in the Táin*. Unpublished Lecture, 20 Jan 1994. Oxford.
- O'Leary, Philip (1991): Jeers and Judgments: Laughter in Early Irish Literature. In: *Cambrian Medieval Celtic Studies*, 22, pp. 15–29.
- Ó Riain, Diarmuid (2008): *Schottenklöster. The Early History and Architecture of the Irish Benedictine Monasteries in Medieval Germany*. Dublin: University College Dublin, School of Archaeology.
- Ó Riain, Pádraig (1994): The Táin: A Clue to its Origins. In: Mallory, J.P./Stockman, G. (eds.). *ULIDIA. Proceedings of the First International Conference on the Ulster Cycle of Tales, Belfast and Emain Macha 8–12 April 1994*, pp. 31–37. Belfast: December Publications.
- Ó Riain-Raedel, Dagmar (1992): Das Nekrolog der irischen Schottenklöster. In: *Beiträge zur Geschichte des Bistums Regensburg*, 26 (separatum).
- Plummer, Charles (ed.) (1910, repr. 1968): *Vitae Sanctorum Hiberniae*. Oxford.
- Poppe, Erich (1993): A Note on the Jester in Fingal Rónáin. In: *Studia Hibernica*, 27, pp. 145–154.
- Poppe, Erich (2012): Karneavaleskes Erzählen im mittelalterlichen Irland: Ein unerwarteter Verstehensmehrwert des Präsenzkonzepes. In: Fielitz, Sonja (ed.). *Präsenz interdisziplinär. Kritik und Entfaltung einer Intuition*. Mit einem Vorwort von Hans Ulrich Gumbrecht (Beiträge zur neuen Literaturgeschichte 301), pp. 147–159. Heidelberg.
- Poppe, Erich (forthcoming): Literary Terms, Structures and Genres in Aislinge Meic Con Glinne.
- Preston-Matto, Lahney (transl.) (2010): *Aislinge Meic Conglinne: The Vision of Mac Conglinne*. Syracuse.
- Rädle, Fidel (1993): Zu den Bedingungen der Parodie in der lateinischen Literatur des hohen Mittelalters. In: Ax, Wolfram/Glei, Reinhold F. (eds.). *Literaturparodie in Antike und Mittelalter*, pp. 171–185. Trier.
- Ronan, Patricia (2008): Snow in the Ulster Cycle of Tales, a sign of icy times or else? In: *ZCP*, 56, pp. 206–215.
- Ross Jr., David O. (1975). The *Culex* and *Moretum* as Post-Augustan Literary Parodies. In: *Harvard Studies in Classical Philology*, 79, pp. 235–263.
- Roussel, C. (1998): Emplois et contre-emplois épiques du burlesque: le cas d'Aioli. In: Bertrand, Dominique (ed.). *Poétiques du burlesque*. Actes du Colloque international du Centre de Recherches sur les Littératures Modernes et Contemporaines de l'Université Blaise Pascal, 22–24 février 1996, pp. 147–162. Paris.
- Rüpke, Jörg (1998): *Antike Epik, Zur Geschichte narrativer metrischer Großtexte in oralen und semioralen Gesellschaften*. Potsdam.
- Rüpke, Jörg (ed.) (2001): *Von Menschen und Göttern erzählen: Formkonstanzen und Funktionswandel vormoderner Epik* (Potsdamer altertumswissenschaftliche Beiträge 4). Stuttgart.

- Schaefer, Ursula (ed. with Gm. transl.) (2010): *Waldere*. Anhang in: Vogt-Spira (2010).
- Singer, Milton B. (1953): Shame and Guilt Cultures. In: Piers, Gerhart/Singer, Milton B. (eds.). *Shame and Guilt: A Psychoanalytic and Cultural Study*, pp. 45–79. Springfield, Ill (repr. New York 1972).
- Skene, Reg (1974): *The Cuchulain Plays of W. B. Yeats: A Study*. New York.
- Theodor, H. (1913): *Die komischen Elemente der altfranzösischen Chansons de Geste*. Halle/S.
- Thurneysen, Rudolf (1913): Die Überlieferung der *Táin Bó Cuailnge*. In: *Zeitschrift für celtische Philologie*, 9, pp. 418–443.
- Thurneysen, Rudolf (1921): *Die irische Helden- und Königsage bis zum 17. Jahrhundert*. Halle/Saale (repr. Hildesheim 1980).
- Tristram, Hildegard L.C. (1988): Aspects of Tradition and Innovation in the *Táin Bó Cuailnge*. In: Matthews, Richard/Schmole-Rostovsky, Joachim (eds.). *Papers on Language and Mediaeval Studies Presented to Alfred Schopf*, pp. 19–38. Frankfurt a.M.
- Tristram, Hildegard L.C. (1989): Der insulare Alexander. In: Erzgräber, Willi (ed.). *Kontinuität und Transformation der Antike im Mittelalter*. Veröff. der Kongreßakten zum Freiburger Symposium des Mediävistenverbandes, pp. 129–155. Sigmaringen.
- Tristram, Hildegard L.C. (1992): Feis und Fled: Wirklichkeit und Darstellung in mittelalterlichen irischen Gastmahlserzählungen. In: Tristram, Hildegard L.C. (ed.). *Medialität und mittelalterliche insulare Literatur*, pp. 183–220. Tübingen.
- Tristram, Hildegard L.C. (2011): Die handschriftliche Überlieferung des altirischen Prosaepos über den Rinderraub von Cuailnge (*Táin Bó Cuailnge*). In: Kasanky, N.N. (ed.). *Acta Linguistica Petropolitana / Transactions of the Institute for Linguistic Studies VII*, 1, pp. 465–507. St. Petersburg.
- Tymoczko, Maria (1973): *The Personal Names in the Ulster Sagas: A Tool for Understanding the Development of the Cycle* (unpublished PhD thesis, Harvard University).
- Tymoczko, Maria (1983a): Translating the Old Irish Epic *Táin Bó Cuailnge*: Political Aspects. In: *Pacific Quarterly Moana*, 8, pp. 6–21.
- Tymoczko, Maria (1983b): *The Personal Names in the Ulster Cycle*. Unpublished lecture given at the Seventh International Congress of Celtic Studies, held at Oxford from 10h to 15<sup>th</sup> July 1983. Cf. Ellis Evans, D./Griffith, John G./Jope, E.M. (eds.) (1986): *Proceedings*. Oxford: pp. 307f. (abstract).
- van Zanten, Arwen (2007): Going Berserk in Old Norse, Old Irish and Anglo-Saxon Literature. In: *Amsterdamer Beiträge zur älteren Germanistik*, 63, pp. 43–64.
- Vogt-Spira, Gregor (ed. with Gm. transl.) (2010): *Waltharius: Lateinisch/Deutsch*. Stuttgart: Reclam.
- Watkins, Calvert (1995): *How to Kill a Dragon: Aspects of Indo-European Poetics*. Oxford: Oxford University Press.
- Windisch, Ernst (ed. with Gm. transl.) (1905): *Die altirische Heldensage Táin Bó Cuailnge nach dem Buch von Leinster in Text und Übersetzung mit einer Einleitung* (Irische Texte 5). Leipzig: S. Hirzel.
- Wolf, Alois (1995): *Heldensage und Epos. Zur Konstituierung einer mittelalterlichen volkssprachlichen Gattung im Spannungsfeld von Mündlichkeit und Schriftlichkeit*. Tübingen: Gunter Narr.

Matthias Teichert

## Der monströse Heros oder Wenn der ungeheure Held zum Ungeheuer wird.

Zur Rezeptionsgeschichte des Figuren-Typus ‚Drachenkämpfer‘ in der altnordischen und altenglischen Literatur

**Abstract:** The encounter with and the slaying of a dragon – or some other dragon-like monstrous creature, e.g. a giant serpent, werewolf or sea monster – can be regarded as the heroic deed *kat’ exochen*. Consequently, it appears as the climax of the fictional biographies of many heroes from Germanic lore (and beyond).

Since dragons are imagined as beings of tremendous size, strength, and power it seems consequent from a narrator’s viewpoint to assign ‘dragonish’ traits to the hero in terms of both physical shape and psychological constitution in order to provide equal fighting power. The future dragon-slayer therefore often bears superhuman and sometimes ‘monstrous’ traits himself even before encountering this opponent. Fighting and slaying the dragon, then, he increasingly adopts the monster’s characteristics and attributes, eventually following in the footsteps of the subdued beast.

Based upon research conducted by Klaus von See, Walter Haug, Thomas Klein, Joyce Tally Lionarons, and Michael Koch, this paper sets out to explore both the dragon-slayer’s physical and mental metamorphosis into a dragon and the literary devices employed to mirror this process in epic narrative. The dragon-slayers’ tales considered are those of Beowulf and Sigemund from Old English heroic poetry, and Sigurd, Sigmundr, Sinfjǫtli, Ragnar lodbrok and Thor from Old Norse-Icelandic poetry and prose, the hammer-wielding deity Thor being counted as a ‘semi-heroic’ character because of the far-reaching structural parallels his encounters with the Midgard Serpent share with the ‘classical’ heroic dragon-slayers’ episodes.

The story of Sigurd slaying the lindworm Fáfnir recorded in *Edda* and *Völsunga saga* is a prime example of the transformation of a dragon-slayer into a dragon. Sigurd introduces himself to Fáfnir as “beast” (*dýr*), i.e. non-human, and Fáfnir alludes to Sigurd’s shining eyes, a motif usually associated with serpents and dragons but also often ascribed to superhuman heroes. After killing Fáfnir, Sigurd drinks the dragon’s blood and eats a part of its heart thereby incorporating the monster’s nature into his own self and gaining the ability to understand the language of the birds. Sigurd also takes possession of Fáfnir’s treasure and his helmet of terror. Thenceforward Sigurd is repeatedly referred to by his epithet *Fafnirsbane* (“Fafnir-killer”). There is a remarkable reciprocity between the hero Sigurd adopting the dragon’s identity and the dragon being portrayed as ‘heroic’.

In *Völsunga saga*, Sigurd’s father Sigmundr and his half-brother Sinfjǫtli turn into werewolves after Sigmundr has slain a monstrous she-wolf and Sinfjǫtli has killed a

venomous snake. Since in Norse lore both snakes and wolves are almost identical in terms of semiotics and cultural significance, father and son can be said to transform into the creature they have vanquished before.

In *Ragnars saga loðbrókar*, the titular hero Ragnar slays a lindworm guarding a princess. In preparation for his monster-fight Ragnar puts on protective clothing rendering him invulnerable to the serpent's poison, i.e. Ragnar equips himself with an artificial snakeskin, a motif resembling the horny skin ascribed to Sigurd-Siegfried in the Old Norwegian *Piðreks saga* and the Middle High German *Nibelungenlied*.

The narratives relating Thor's fight with the Midgard Serpent on the open sea emphasize the physical resemblance of dragon-slayer and dragon insofar as both characters are described with a nearly identical vocabulary centred round the motif of bright eyes symbolizing both heroism and *draconitas*. As for structure and composition, there are striking analogies between the Sigurd vs. Fáfnir legend and the Thor vs. Midgard Serpent myth.

The narrative strategy of identifying the monster-slayer and the monster by assigning common features and terminology to both characters is also detectable in *Beowulf* where the eponymous hero is partially referred to with the same 'monstrous' keywords as his adversaries Grendel, Grendel's mother and the dragon. The case of Sigemund, who unlike in the German and Norse Volsung tradition acts as a dragon-slayer himself in the Anglo-Saxon epic, is very similar.

Next to Sigurd and Sigmundr, Dietrich of Bern is the Germanic hero whose metamorphosis into a monster is the most elaborate. Associated with a fire breath in medieval German and Norse sources, Dietrich in a Faroese ballad actually turns into a dragon, a grotesque visualization of the process that Nietzsche described in "Beyond Good and Evil": "He who fights with monsters might take care lest he thereby becomes a monster. And when you gaze long into an abyss the abyss also gazes into you."

Finally, the literary text itself may assume 'monstrous' traits. This applies to *Völsunga saga*, *Piðreks saga* and *Beowulf* with their anti-linear, unruly composition and Dionysian, distorted structure. A reoccurring device of narrating the hero's monstrous metamorphosis is the use of elements of horror and of the abject, enabling the recipient to dissociate his own human identity from the dragon-slayer's monstrous superhumanity.



„Wer mit Ungeheuern kämpft, mag zusehn, dass er nicht dabei zum Ungeheuer wird. Und wenn du lange in einen Abgrund blickst, blickt der Abgrund auch in dich hinein.“

(Friedrich Nietzsche: *Jenseits von Gut und Böse*, Aphorismus 146)<sup>1</sup>

Die Geschichte der germanistisch-nordistischen Heldensagenforschung verzeichnet eine Reihe methodisch und inhaltlich höchst unterschiedlicher Versuche, das Wesen des Helden der germanischen Heldensage und -dichtung typologisch zu bestimmen. Exemplarisch sind die Heldenbilder Heiko Ueckers und Klaus von Sees zu nennen, die zugleich das gesamte Spektrum der dem Heldischen zugeschriebenen ideologischen Faktoren abdecken. Während Uecker die überlegenen physischen und geistigen Kräfte des Helden, sein Streben nach Ruhm und seine Vorbildhaftigkeit betont,<sup>2</sup> konzipiert von See einen Begriff des Helden, dessen hervorstechende Merkmale Individualismus, Exorbitanz und Antisozialität sind.<sup>3</sup> In meiner Dissertation habe ich eine Art Synthese beider Heldenmodelle skizziert und mich um eine klärende Feinjustierung der Theoreme Ueckers und von Sees bemüht.<sup>4</sup> Weiterhin habe ich darauf hingewiesen, dass sich die um einen historischen Kern rankende Figur des Helden im Verlauf der Rezeptionsgeschichte eines epischen Stoffes nach bestimmten narratologischen Gesetzmäßigkeiten regelhaft in die mythische Figur des Heros verwandelt<sup>5</sup> und sich die idealtypische Heroenbiographie über ein festes Strukturmodell beschreiben lässt, das Jan de Vries bereits 1959 in seiner Monographie „Heldenlied en heldensage“ (deutsche Übersetzung „Heldenlied und Heldensage“, 1961) erstellt hat.<sup>6</sup> Typische Statio-

1 Friedrich Nietzsche, *Jenseits von Gut und Böse* (Colli/Montinari 1968), S. 98.

2 Uecker 1972, S. 3: „[...] der Held verfügt über Eigenschaften, die ihn dazu befähigen, sichtbar zu machen, was dem Menschen möglich ist. Da er *größere körperliche und geistige Gaben* besitzt, kann er Taten vollbringen, die jedem anderen verwehrt sind. Diese Kräfte hat er *mitunter*, weil er *göttlicher Abstammung* ist. Mehr als nach allem anderen *strebt* der Held *nach Ehre*, nicht nur nach seiner persönlichen, sondern auch nach der der Familie und der Nachkommen. Deswegen *erwirbt* er das Lob der nachfolgenden Generationen: den *Ruhm*. Der Held *endet* meist *tragisch* (eine Ausnahme ist z.B. Odysseus) [...]. Die *Tragik seines Untergangs* (häufig noch dazu *in jungen Jahren*) wird durch seine *Vorbildhaftigkeit* gemildert.“ (Hervorhebungen vom Verfasser)

3 Von See 1971, S. 171: „Überhaupt handelt der Held kaum jemals aus einem Pflichtgefühl heraus, das ihn an irgendwelche überpersönlichen Notwendigkeiten bindet. Staatspolitische Rücksichten und Verantwortung gegenüber dem Volk haben im Gesichtskreis der Heldensage keinen Platz. [...] Nicht den Forderungen einer völkischen Schicksalsgemeinschaft unterwirft sich der Held, [...] sondern er handelt nach den typischen Verhaltensweisen der Fürsten- und Kriegeraristokratie, d.h. er folgt ständisch gebundenen Konventionen, die mit den volkstümlichen Regeln des Rechts und der Moral in Konflikt geraten können und sie gelegentlich außer Kraft setzen. Die Heldensage legitimiert die Angehörigen der Fürsten- und Kriegeraristokratie sozusagen zum außergewöhnlichen Handeln; sie respektiert und bewundert es, ohne es deshalb als vorbildlich und nachahmenswert hinstellen zu wollen [...].“

4 Vgl. Teichert 2008, S. 17–23.

5 Vgl. Teichert 2008, S. 39–59 und S. 70–73.

6 Vgl. de Vries 1961, S. 282–289.

nen dieses Idealtypus einer Heroenbiographie sind die bedrohte Jugend, der Erwerb von Unverwundbarkeit und der Gewinn einer Jungfrau. Die Heldentat schlechthin und der Kulminationspunkt in der fiktionalen Biographie zahlreicher Heroenfiguren aus der germanischen, klassisch-antiken und vorderasiatischen Erzähltradition ist jedoch „der Kampf mit einem Drachen oder einem anderen Ungeheuer“.<sup>7</sup> Das besondere Gewicht, das die mittelalterliche Heldenepik dem Drachenkampf zuweist, ist daran erkennbar, dass in ihr auch altbekannte Figuren zu Drachenkämpfern nobilitiert werden, die mit Drachen eigentlich nichts zu schaffen haben, darunter Achilles im *Trojanischen Krieg* Konrads von Würzburg und Alexander der Große im *Alexanderlied* des Pfaffen Lamprecht. In der Formulierung Lutz Röhrichs: „In der Epoche um 1200 mußte jeder Held wenigstens einen D[rache]n erlegt haben“.<sup>8</sup>

Anhand dieser Kernhandlung des Drachenkampfes soll nachfolgend einem in der bisherigen Forschung eher vernachlässigten Aspekt der literarischen Inszenierung von Heroentum nachgegangen werden: der psychischen und physischen Verwandlung des Heros in das von ihm im Drachenkampf besiegte Monster.<sup>9</sup> Der Begriff ‚Drachenkampf‘ steht dabei synekdochisch für Kämpfe eines Heros gegen sämtliche Typen von Kriech- und Flugdrachen, aber auch gegen andere Ungeheuer, die häufig reptilien- oder amphibienartig vorgestellt sind (Seeschlange, Kraken, Hydra, Grendel aus dem *Beowulf*-Epos), aber auch als überdimensionierte, mit Zügen des Schrecklichen ausgestattete Exemplare aus verschiedenen Gattungen von Wild- und Raubtieren erscheinen können (der Nemäische Löwe, die Stymphalischen Vögel und der Kretische Stier aus der Herakles-Mythe, der gewaltige weiße Pottwal Moby-Dick, der Riesengorilla King Kong, monströse Spinnentiere). Als Drachen und drachenähnliche Ungeheuer werden somit unheimliche tierartige Wesen bezeichnet, als deren äußerliche Hauptmerkmale physische Größe und Kraft sowie eine aus menschlicher Perspektive als ungeschlechtlich oder abstoßend wahrgenommene körperliche Gestalt zu nennen sind. Mit positiven Attributen versehene Fabelwesen wie der Greif und das Einhorn fallen aus dieser Definition ebenso heraus wie die in germanischer, antiker und alttestamentarischer Mythologie durchgängig anthropomorph dargestellten Riesen, die in der altnordischen Überlieferung unter einer Vielzahl von Bezeichnungen begegnen,<sup>10</sup> in Aussehen und Verhalten aber stets menschenartig bleiben und meist auch der menschlichen Sprache mächtig sind. Im Gegensatz zur (doppeldeutigen) augustinischen Sentenz *Monstra sunt in genere humano* versteht der vorliegende Beitrag als wesentliche Eigenschaft des Drachen/Ungeheuers gerade sein explizit

<sup>7</sup> de Vries 1961, S. 288. – Haug 1994, S. 312: „Die heroische Urfabel ist [...] der Drachenkampf, im Drachen manifestiert sich die Gewalt als dämonisches Ungeheuer [...]. Die Drachenkampffabel [...] wird [...] zu einem Kernstück der heroischen Biographie [...]“.

<sup>8</sup> Röhrich 1981, Sp. 797.

<sup>9</sup> Als wichtige ‚Vor(gänger)arbeiten‘ sind zu nennen: Klein 1988, Haug 1994, Lionarons 1998, Koch 2010.

<sup>10</sup> Vgl. hierzu Schulz 2002, S. 39–50.

gezeichnetes nicht-humanes Wesen, das vom menschlichen Betrachter auch als solches wahrgenommen wird. Der Anglist Paul Goetsch hat in seiner erkenntnisreichen Einführung in den Erzählkosmos der Monstren und ihrer Beziehungen zur *conditio humana* diese Kategorie von Ungeheuern als „beast-like monsters“<sup>11</sup> bezeichnet. Wie andere Paradigmen des Monströsen, etwa der Vampir oder der Doppelgänger, repräsentieren diese drachenähnlichen Ungeheuer primär „an extreme version of the other“,<sup>12</sup> sekundär und nicht selten jedoch auch „a projection of some repressed part of the self and re-crosses the border to call our self-definition into question.“<sup>13</sup> Die Beziehung des Heros zu dem von ihm bekämpften drachenartigen Ungeheuer sagt mittelbar auch etwas über sein Verhältnis zum menschlichen Kollektiv aus. Trotz der berechtigten Skepsis gegenüber einfachen binären Systemen zur adäquaten Abbildung von Narrationsstrukturen des Fantastischen, wie sie Goetsch mit Verweis auf Derridas Konzept des *supplément* formuliert,<sup>14</sup> lässt sich für antike und mittelalterliche Texte verallgemeinernd feststellen, dass der in eine gesellschaftliche Struktur eingebundene und in einer Kulturlandschaft lebende (gewöhnliche) Mensch einerseits und das isoliert in der Wildnis hausende Monster andererseits<sup>15</sup> auf einer imaginären Skala sozialer Existenzformen die Pole bilden, zwischen denen sich der Heros bewegt:

Kulturlandschaft	← Heros →	Wildnis
Mensch	← Heros →	Drache/Ungeheuer

Zwei Beispiele mögen das Gesagte veranschaulichen. Der römische Nationalheros Aeneas verkörpert den von Uecker beschriebenen Typus des vorbildhaften Helden; seine geschichtsmythologisch überformte Biographie als Erbe Trojas und geistiger Gründer der Roma aeterna kreist nicht in erster Linie um individuelle Handlungen und Erlebnisse, sondern verweist auf das „historische Schicksal des römischen Weltreiches“. <sup>16</sup> Die Figur des Dietrich von Bern, eine Fiktionalisierung des Ostgotenkönigs Theoderichs des Großen, wandelt sich im Verlauf der Rezeptionsgeschichte vom historischen Eroberer Norditaliens zum Drachenkämpfer par excellence, der nicht nur Lindwürmer und Feuer speiende Flugdrachen reihenweise erlegt, sondern sich in einer färöischen Ballade selbst in einen Gift schnaubenden Drachen verwan-

<sup>11</sup> Goetsch 2002, S. 12.

<sup>12</sup> Goetsch 2002, S. 5.

<sup>13</sup> Goetsch 2002, S. 1.

<sup>14</sup> Goetsch 2002, S. 17: „Embodying a supplement, the monster refers to a fantastic world and functions as an adjunct to human reality, but also as a substitute for it, because the presence of the monster reveals that the normal world entertains a hidden or veiled relationship with the fantastic.“

<sup>15</sup> Goetsch 2002, S. 10: „Many older stories locate monsters at the periphery of the civilized world.“

<sup>16</sup> von See 1971, S. 94.

delt.<sup>17</sup> Das Motiv des Giftspeiens ist dabei eine nordische Ausprägung des Feueratemers, der Dietrich von Bern seit den frühesten literarischen Zeugnissen toposartig zugewiesen wird. Diese Vorstellung hat anscheinend unabhängig von der theologisch motivierten Dämonisierung des Arianers Theoderich zum Abkömmling satanischer Mächte existiert und ist daher nicht aus dieser erklärbar.<sup>18</sup> Vom Feueratem des heroischen Gotenkönigs wird auch in der um 1250 nach niederdeutschen Quellen verfassten altnorwegischen *Piðreks saga af Bern* erzählt; von hier aus scheint das Motiv in die inselskandinavische Überlieferung gelangt und dort zum Giftschnauben weiterbearbeitet worden zu sein. Die Figur des Aeneas erfüllt damit für seine literarischen Bearbeiter – vorrangig für den kaiserzeitlichen Staatsdichter Vergil – und die Gesamtheit der (nicht nur römischen) Rezipienten seiner Heroensage eine identitätsstiftende, kulturbegründende Funktion, während die Metamorphose des Dietrich von Bern zum Drachen die Entfernung des Heros von der sozialen Ordnung menschlicher Gemeinschaft in das Bild der physischen Entmenschlichung übersetzt. Eben diese Wandlungen der Drachentöter-Gestalten zu anti-anthropomorphen Figuren in den literarischen Realisierungen der germanischen Heldensage analysiert Thomas Klein in seinem 1988 erschienenen Aufsatz „Vorzeitsage und Heldensage“. Der Drachenkämpfer sei nach Wesen und Funktion dazu prädestiniert, in seiner narrativen Rezeption Züge des Ungeheuren anzuziehen, da es die monströse Physis des Drachen nahelege, dessen Bezwiner zur Herstellung einer Kräftegleichheit ebenfalls mit übermenschlicher Stärke auszustatten.<sup>19</sup> Mit anderen Worten: die Figur des Drachenkämpfer-Typus ist auf der Ebene der Erzählstruktur von vornherein darauf ausgelegt, von außerhalb der Mitte eines menschlichen Kollektivs zu kommen, weil einem ‚gewöhnlichen‘ Vertreter des Menschengeschlechts die physischen und psychischen Voraussetzungen für einen siegreichen Kampf gegen den monströsen Drachen fehlen. In den Biographien von Drachenkämpfern ist diese Herkunft aus einer Dimension des Übermenschlichen an der stereotypen Motivkette ‚göttliche Abstammung – wunderbare Geburt – außergewöhnliche Kindheit‘ ablesbar, aus der mindestens ein Element in der Lebensgeschichte fast jeden nachmaligen Drachenkämpfers realisiert ist. Auch räumlich ist der Heros des Drachentöter-Typus im Regelfall lange vor der Begegnung mit dem Ungeheuer von der menschlichen Gemeinschaft isoliert. Der Heros nähert sich dem drachenartigen Monster also aus einer übermenschlichen Sphäre kommend und mit Attributen ausgestattet, die teilweise mit denen des von ihm bekämpften Ungeheuers identisch sind. Von der Konfrontation mit dem Drachen aus bis zu dem Punkt, an dem der Heros selbst eine „monströse Färbung“<sup>20</sup> annimmt, ist es dann nur noch ein kurzer Schritt. Die Metamorphose vom Drachenkämpfer zum

---

<sup>17</sup> Quellennachweis bei Jiriczek 1898, S. 266.

<sup>18</sup> Vgl. Jiriczek 1898, S. 266.

<sup>19</sup> Vgl. Klein 1988, S. 135.

<sup>20</sup> Klein 1988, S. 136.

Drachen vollzieht sich, wenngleich nicht unbedingt konkret in einer Verwandlung der physischen Erscheinung der betreffenden Figur visualisiert, an einer Vielzahl von Heroen der germanischen und außermanischen Überlieferung. Die vorliegenden Betrachtungen gelten den großen Drachenkämpfergestalten der altwestnordischen und altenglischen Heldenepik: Sigurd (altnordisch Sigurðr), Sigmund (Sigmundr), Sinfjötli (Sinfjötli), Thor (Þórr), Ragnar loðbrok (Ragnarr loðbrók) und Beowulf.<sup>21</sup> Aus der mittelhochdeutschen Überlieferung wird aufgrund der gemeinsamen Stoffgeschichte mit der altnordischen Sigurdfabel lediglich die Sîvrit-Erzählung des *Nibelungenliedes* berücksichtigt, im Übrigen bleibt die umfangreiche mittelhochdeutsche Drachenkampfüberlieferung aus Raumgründen außen vor. Die Gestalt des Dietrich von Bern, die in der altnordischen Heldendichtung zwar rezipiert worden ist, dort aber – wie schon die beiden divergierenden Namensformen Þiðrekr (*Þiðreks saga af Bern*) und Þjóðrekr (*Edda*) belegen – letztlich ein Fremdkörper geblieben ist, wird, wie oben geschehen, am Rande einbezogen.<sup>22</sup>

Die überragende Drachenkämpfer-Figur der nordgermanischen Heldensage und zugleich die literarische Gestalt, an der sich die Verwandlung des Drachentöters in das von ihm bezwungene Monstrum am exaktesten nachzeichnen lässt, ist Sigurd, der sagenhistorisch mit dem Sîvrit des *Nibelungenliedes* identisch ist, in der skandinavischen Nibelungendichtung jedoch viel stärker im Zentrum der Handlung steht als der Xantener Königssohn im mittelhochdeutschen Epos, dessen Drachenkampf in wenigen Versen nur schemenhaft angedeutet wird. Die überragende Bedeutung, die Sigurds Rolle als Drachentöter in der nordischen Tradition zugeschrieben wird, spiegelt sich in seinem häufig erwähnten Beinamen *Fáfnisbani* („Fafnirtöter“).

Hauptquellen für die nordgermanische Sigurd- und Nibelungenüberlieferung sind die Heldendichtung der als *Edda* (auch *Lieder-Edda*, *Ältere Edda* oder *Sæmundar Edda*) bezeichneten, im 13. Jahrhundert aufgezeichneten Liedersammlung und die darauf basierende Prosaerzählung der um 1260 verfassten *Völsunga saga*. Die im *Nibelungenlied* nur angerissene Vorgeschichte der Sigurd/Sîvrit-Gestalt wird in den drei Eddaliedern *Reginismál* (Rm., „Reginnlied“), *Fáfnismál* (Fm., „Fafnirlied“) und *Sigrdrífumál* (Sd., „Sigrdrifalied“) erzählt, die von insgesamt sieben heroischen Taten Sigurds berichten: Schwertschmiedung und -probe (Rm. 14 pr.), Vatterache (Rm. 25 pr.–26), Drachenkampf (Fm. Einleitungsprosa), Verzehr von Drachenherz und –blut, damit verbunden der Erwerb von Tiersprachenkundigkeit (Fm. 31 pr.); Tötung des verräterischen Zwerges Reginn (Fm. 39 pr.); Inbesitznahme des Drachenhortes (Fm. 44 pr.) und Erweckung der Walküre (Sd. Einleitungsprosa). Hinzu kommen drei Episoden, in denen Sigurd allgemeines, militärisches und religiös-magisches Wissen

<sup>21</sup> Nachfolgend werden aus Gründen der besseren Lesbarkeit die eingedeutschten Namensformen verwendet.

<sup>22</sup> Zu den monströsen, *draconitas*-artigen Zügen Dietrichs von Bern und seiner nordischen Parallelfigur Þiðrekr vgl. Koch 2010, S. 217–227.

vermittelt wird: in Rm. durch den als Seereisenden getarnten Gott Odin (Óðinn), in Sd. durch die mutmaßlich mit Brynhildr (Brynhildr) identische Walküre Sigrdrífa,<sup>23</sup> vor allem aber in Fm. durch den im Sterben liegenden Drachen Fáfnir, der seinen Bezwinger in mythologische Geheimnisse einweihet und vor der unheilvollen Macht des Nibelungenhortes warnt.

Das Lied *Reginismál* berichtet vom Aufwachsen des Waisen Sigurd am Hof eines dänischen Königs und von der Ausbildung, die ihm durch den zwergenhaften Schmied Reginn zuteil wird. Von Reginn erfährt Sigurd auch von dem verfluchten Hort, den der Drache Fáfnir in der Wildnis Gnitahéiðr bewacht. Sigurd lässt sich dazu aufhetzen, Fáfnir zu töten und sich des Goldes zu bemächtigen. Seine übermenschlichen physischen Kräfte dokumentiert Sigurd durch das Schmieden eines einzigartigen Schwertes, mit dem er sogleich den Amboss in Reginns Schmiede spaltet (Rm. 14 pr.). Bevor er sich dem Drachenkampf zuwendet, zieht der junge Heros noch aus, um den Mörder seines Vaters Sigmund zu töten. Sigurd überwindet seinen Feind und tötet ihn durch das Ritzen des Blutaars, ein außerordentlich rustikales Hinrichtungsritual.<sup>24</sup> Hier dokumentiert sich erstmals in Sigurds Biographie die heroische Eigenschaft der Brutalität: mit der grausamen Hinrichtung seines Feindes beginnt der ‚Übermensch‘ Sigurd Züge des Unmenschlichen anzunehmen.

In *Fáfnismál*, dem zweiten Text der eddischen Jung-Sigurd-Dichtung, begibt sich Sigurd zum Kampf mit Fáfnir. Sigurd verwundet den Drachen tödlich, allerdings nicht im offenen Kampf, sondern er verbirgt sich zunächst in einer Grube und führt den entscheidenden Schwertstoß von unten aus, ohne dass Fáfnir ihn zuvor bemerkt hätte.<sup>25</sup> Erst nach der tödlichen Verwundung des Drachen springt Sigurd aus der Grube und beide erblicken einander. Fáfnir fragt Sigurd nach seinem Namen, aber Sigurd verweigert diese Auskunft zunächst, um sich vor einer Verfluchung durch den Todgeweihten zu schützen (Fm. 1–1 pr.). Auf erneute Nachfrage äußert sich Sigurd zu seiner Herkunft: *Gofuct dýr ec heiti*,<sup>26</sup> er bezeichnet sich also selbst ausdrücklich als Nicht-Mensch. Mehr noch: *enn ec gengit hefc / inn móðurlausi mögr; / fǫður né ácca, / sem fira synir, / geng ec æ einn saman*.<sup>27</sup> Von Fáfnir aufgereizt, nennt Sigurd schließlich seinen

<sup>23</sup> Die von der *Völsunga saga* explizierte Identifikation Sigrdrífas mit Brynhildr ist auch für die eddische Sigurddichtung vorauszusetzen, denn „[n]ur so wird aus einer Nebenepisode ein wichtiger Teil von Sigurds Lebensweg“ (Krause 2004, S. 117).

<sup>24</sup> Zu dieser Tötungsart vgl. Ebenbauer 1978, S. 80f.

<sup>25</sup> Der Stich von Sigurd ist auch ikonografisch auf Sigurddarstellungen schwedischer Runensteine des 11. Jahrhunderts belegt (vgl. Düwel 2005, S. 415); es handelt sich also um einen vor und außerhalb der westnordischen literarischen Sigurdüberlieferung bezeugten Sagenzug.

<sup>26</sup> Edda (Neckel/Kuhn 1983), S. 180. – „Herrliches Tier heiß ich“ (Götter- und Heldenlieder [Krause 2004], S. 327).

<sup>27</sup> Edda (Neckel/Kuhn 1983), S. 180. – „bin herumgezogen, / als mutterloser Sohn; / einen Vater hab ich nicht, / wie der Menschen Söhne, / ich geh immer allein“ (Götter- und Heldenlieder [Krause 2004], S. 327).

Klarnamen und seine Abstammung (Fm. 4<sup>4-5</sup>). Noch eine weitere Information wird mitgeteilt. Fáfnir redet Sigurd als *hinn fráneygi sveinn*<sup>28</sup> an und nimmt damit auf den scharfen Blick Bezug, ein Motiv, das in der altnordischen Heldendichtung mehrfach vorkommt.<sup>29</sup> Der Heros ist also für Außenstehende nicht nur an seinem Verhalten, sondern bereits an einem äußeren Merkmal zu erkennen, das ihn von der sonstigen menschlichen Gemeinschaft abhebt. Auf Anraten seines Mentors Reginn brät Sigurd das Herz des Drachen, dabei gerät das Drachenblut an seine Lippen und er versteht das Zwitschern der Meisen (Fm. 27–31 pr.). Sie warnen Sigurd vor Reginns Heimtücke und empfehlen die Tötung des Ziehvaters (Fm. 32–39). Sigurd enthauptet Reginn, verpeist selbst das Herz des Drachen und trinkt dessen und Reginns Blut (Fm. 39 pr.). Das Bluttrinken und die Nekrophagie bedeuten einen grundlegenden Bruch mit den menschlichen Verhaltens- und Wertecodices, sie verleihen Sigurd dämonische Züge. Mit dem Verzehr von Drachenherz und -blut nimmt Sigurd das (Un-)Wesen Fáfnirs in sich auf; dies und seine Vogelsprachenkundigkeit<sup>30</sup> dokumentieren die auch sonst zu verzeichnende Durchlässigkeit von Tier-Mensch-Relationen in der altnordischen Heldendichtung und die übermenschliche Außenseiter-Position Sigurds.<sup>31</sup> Nach seiner grausigen Mahlzeit und aufgrund der Ratschläge der Meisen begibt sich Sigurd zu Fáfnirs Lager. Dort findet er den Nibelungenhort vor, daneben eine goldene Brünne, ein Schwert sowie den Schreckenshelm (altnordisch *ægishjálmr*), der zwar auch metamorphe Kräfte zu besitzen scheint, vor allem jedoch die Funktion hat, alle, die ihn erblicken, in Angst zu versetzen; es handelt sich um ein Kleinod, das Parallelen in der griechischen Mythologie und in der irischen Heldensage hat und gewisse typologische Ähnlichkeit zur Tarnkappe des *Nibelungenliedes* aufweist, mit dieser aber weder sagenhistorisch verwandt noch funktionsäquivalent ist.<sup>32</sup> Sigurd tritt nicht nur durch den Gewinn des Hortes das materielle Erbe des Drachen Fáfnir an, er nimmt in einer Kette von Handlungen, die sämtlich dem Typus eines *rite de passage* entsprechen, die physische und psychische Identität des bezwungenen Ungeheuers an. Höhepunkt und Abschluss dieser Metamorphose ist die Aneignung des Schreckenshelms, durch den sich zuvor der in der Wildnis hausende Fáfnir von den Bewohnern der Menschenwelt isoliert hatte und mit dem sich von nun an Sigurd außerhalb und über die menschliche Gemeinschaft stellt. Mit der Inbesitznahme des Schreckenshelms, der mittels seiner furchteinflößenden Macht den schlangengestaltigen Fáfnir in der Wahrnehmung seiner sozialen Umwelt auch wesensmäßig in einen Drachen

28 Edda (Neckel/Kuhn 1983), S. 181. – „Klaräugiger Bursche“ (Götter- und Heldenlieder [Krause 2004], S. 328).

29 Vgl. hierzu Ranke/Jankuhn 1973, S. 484–487 sowie von See et. al. 2000, S. 614–617.

30 Vgl. Teichert 2012a.

31 Vgl. die inhaltlich ähnliche Aussage bei Koch 2010, S. 118.

32 Ausführlich zum Motiv des Schreckenshelms, seiner Sagengeschichte und Narratologie vgl. Teichert 2012b.

verwandelt hatte, durch den Drachenkämpfer ist dessen Transformation abgeschlossen.

Sigurds wesentliche Funktion ist fortan die des siegreichen Drachenkämpfers – nicht etwa die des Rächers seines Vaters, des vogelsprachenkundigen Töters eines arglistigen Feindes oder des Erweckers der Walküre – und als sein vorrangiges Attribut wird in verschiedenen Eddaliedern wiederholt Fáfnirs Gold erwähnt. Der Besitz des Hortes ist es, der Sigurd für die Figuren der Brünhildsage identifizierbar und begehrenswert (Gudrun [Guðrún]/Brynhild), aber auch bedrohlich und angreifbar (Gunnar [Gunnarr]/Högni [Högni]) macht: die rivalisierenden weiblichen Figuren erkennen den ihnen bis dahin unbekannten Sigurd am Zeichen des von ihm mitgeführten Goldes,<sup>33</sup> die Gjúkungen Gunnar und Högni sehen von Sigurds Reichtum und Machtfülle ihre eigene königliche Position bedrängt und verschwören sich schließlich, geblendet von der Gier nach dem Gold und der Aussicht, es selbst zu besitzen, zur Ermordung des neureichen Störenfriedes.<sup>34</sup>

Von der Tötung des Drachenkämpfers wird in der altnordischen Nibelungenüberlieferung in mehreren unterschiedlichen Versionen erzählt, die unterschiedliche Entwicklungsstufen der Sagengeschichte spiegeln. Die stoffhistorisch ältere Fassung ist der ‚Wald-Tod‘, also der Mord an Sigurd durch die Gjúkungen im Freien, etwa während einer gemeinsamen Jagdpartie, von der das *Nibelungenlied* berichtet. In der eddischen Heldenliedersammlung liegt diese Version vor allem dem *Brot af Sigurðarkviða* („Fragment eines Sigurdliedes“) zugrunde, daneben auch der *Guðrúnarkviða in fyrsta* („Das erste Gudrunlied“). In variiertester Gestalt begegnet der Wald-Tod in der Erzählung von Sigurds Ermordung in der *Guðrúnarkviða in önnur* („Das zweite Gudrunlied“), in dem Sigurd auf dem Weg von oder zu einer (nicht näher bestimmten) Thingversammlung getötet wird. Gemeinsam ist all diesen Texten das Grundmotiv der Ermordung des Drachentöters in einer fern der menschlichen Kulturlandschaft gelegenen unwirtlichen Wildnis, die von Rabe, Adler und Wolf – die klassische Trias der Walstatt-Tiere in der germanischen Tradition<sup>35</sup> – bevölkert ist und die der Burg der Gjúkungen ebenso in Opposition gegenübersteht wie die Halle von Sigurds königlichem Ziehvater auf der Gnitahede, wo Fáfnir gehaust hat. Der zum Ungeheuer gewordene Ungeheuerkämpfer wird in derselben topographischen Sphäre getötet, in der er selbst einst den Drachen Fáfnir bezwungen und dessen psychische Identität und materiellen Besitz angenommen hatte; der Kreis hat sich geschlossen. Auch die Tötungsarten, denen Fáfnir durch Sigurd und Sigurd durch die Gjúkungen zum Opfer fallen, weisen eine Analogie auf, insofern beide ahnungs- und wehrlos dem Angriff eines ‚unsichtbaren‘ Gegners erliegen: Sigurd lauert Fáfnir in einer Grube verborgen auf und stößt ihm von unten das Schwert ins Herz (Fm. Einleitungsprosa),

<sup>33</sup> Guðrúnarkviða in fyrsta Str. 26 und Sigurðarkviða in skamma Str. 39.

<sup>34</sup> Brot af Sigurðarkviða Str. 8–10 und Sigurðarkviða in skamma Str. 15f.

<sup>35</sup> Vgl. Beck 2006, S. 155.



Sigurd wird hinterrücks (Wald-Tod; Prosastück *Frá dauða Sigurðar* [„Vom Tode Sigurds“]) resp. im Schlaf (Bett-Tod; *Sigurðarkviða in skamma*, *Völsunga saga*) erschlagen.<sup>36</sup>

Der ‚Bett-Tod‘ ist die sagenhistorisch jüngere und nur in nordgermanischen Quellen nachweisbare Fassung: Sigurd wird frühmorgens im Schlaf angegriffen und tödlich verwundet, schafft es aber noch, seinen Mörder zu töten, bevor er selbst stirbt. In der eddischen Heldenliedersammlung liegt diese Version der *Sigurðarkviða in skamma* („Das kurze Sigurdlied“) zugrunde, sie wird außerdem in dem Prosatext *Frá dauða Sigurðar*, der im Anschluss an *Brot* die unterschiedlichen Erzähltraditionen referiert und kommentiert, erwähnt. Auch die *Völsunga saga* erzählt die Bett-Tod-Version, die hier noch dadurch erweitert wird, dass der Mörder zweimal vor dem scharfen Blick aus Sigurds geöffneten Augen zurückweicht und den Angriff erst im dritten Versuch ausführen kann, nachdem Sigurd die Augen geschlossen hat. Mit dieser besonderen Betonung von Sigurds ‚Schlangenblick‘ wird in der *Saga* die vollzogene Metamorphose des Drachenkämpfers zum Drachen besonders akzentuiert.

Der Mörder Sigurds ist sowohl in der Wald-Tod- als auch in der Bett-Tod-Version sein Schwager Gutthormr, der außerhalb geschworener Eide stehende jüngere Bruder Gunnars und Högnis, der zu der Bluttat durch Einflüsterungen aufgereizt und mit einer Mahlzeit aus Schlangen- und Wolfsfleisch intoxikiert wird (*Brot* Str. 4, *Völsunga saga* Kap. 32); diese Speise lässt ihn wild und grimmig werden (*Völsunga saga* Kap. 32). Die Tötung des monströsen Heros Sigurd ist nur einem Angreifer möglich, der seinerseits durch die Speisung mit dem Fleisch unheimlicher Wildtiere zum drachenartigen Wesen konditioniert wird; auf der Ebene der Erzählstruktur fungiert Gutthorms grausiges Mahl als Spiegelmotiv zu Sigurds Verzehr von Herz und Blut Fáfnirs bei der Drachentötung.

Den Goldschatz, den Sigurd durch den Drachenkampf errungen hatte, nehmen die Gjúkungen an sich;<sup>37</sup> der übermenschlich-monströse Charakter des Heros geht freilich nicht auf seine Mörder, sondern auf Sigurds biologische Nachkommenschaft über: seine mit Gudrun gezeugte Tochter Svanhild (altnordisch Svanhildr; in der *Völsunga saga*) und sein von Áslaug, Sigurds Tochter mit Brynhild, geborener Enkel Sigurðr ormr-í-auga (in der gemeinsam mit der *Völsunga saga* überlieferten *Ragnars saga loðbrókar*) erben Sigurds scharfblickende Augen, die das Völsungengeschlecht über die gewöhnliche menschliche Bevölkerung erhebt und seine Nähe zu schlangengestaltigen Ungeheuern ausweist.

<sup>36</sup> Vgl. zu diesen Parallelismen auch Lionarons 1998, S. 69, die bilanziert: „Sigurðr and Fáfnir are ‚monstrous doubles‘[...] distinguished as hero and monster only retrospectively from the viewpoint of the written text.“

<sup>37</sup> Dies wird explizit im Prosatext *Dráp Niflunga* („Die Tötung der Niflungar“) erwähnt: *Gunnarr oc Högni tócu gullit alt, Fáfnis arf*; Edda (Neckel/Kuhn 1983), S. 223. – „Gunnar und Högni nahmen da das ganze Gold, Fáfnirs Erbe“ (Götter- und Heldenlieder [Krause 2004], S. 387).

Nicht nur Sigurd selbst wird in der nordischen Überlieferung zum ungeheuren Heros im doppelten Wortsinn. Auch sein Vater Sigmund und dessen inzestuös gezeugter Sohn, Sigurds Halbbruder Sinfjötli, durchlaufen die Metamorphose vom Ungeheuertöter zum Ungeheuer, die in beiden Fällen sogar als physische Verwandlung in Werwölfe visualisiert wird. Die Erzählung von Sigmunds und Sinfjötlis Werwolfexistenz samt der bis in die Zeit vor Sinfjötlis Geburt zurückreichenden Vorgeschichte findet sich ausschließlich in der *Völsunga saga*; einzelne Strophen des eddischen Heldenliedes *Helgakviða Hundingbana önnur* nehmen ebenfalls auf eine Episode Bezug, in der sich Sinfjötli in einen Wolf verwandelt haben soll, allerdings scheint es sich dabei um eine nur dort belegte, von der *Völsunga-saga*-Erzählung abweichende Fabel zu handeln.<sup>38</sup> Die *Völsunga saga* berichtet in Kap. 4 zunächst, wie der finstere Gautenkönig Siggeir (altnordisch Siggeirr) einige Zeit nach seiner Hochzeit mit der völsungischen Königstochter Signý seinen Schwiegervater und dessen Söhne in verräterischer Absicht zu sich einlädt, um die männlichen Völsungen zu töten und damit eine am Rande der Hochzeitsfeierlichkeiten durch Sigmund erlittene Schmähung zu rächen. In Gautland angekommen, geraten die Völsungen in einen Hinterhalt; Völsungr, der heros eponymos des Geschlechts und Vater von Sigmund, dessen Zwillingschwester Signý sowie ihrer neun jüngeren Geschwister, wird getötet, Sigmund und seine Brüder gefangen genommen. Siggeir will die zehn jungen Männer hinrichten lassen, Signý erwirkt für ihre Brüder jedoch, dass sie stattdessen im Wald, an einen Baumstamm gefesselt, ausgesetzt werden sollen. In der ersten Nacht der Verbannung in der Wildnis erscheint eine bereits angejahrte Wölfin, beißt einen der Brüder zu Tode und verschlingt seinen Leichnam. In den folgenden acht Nächten wiederholt sich das blutige Schauspiel, bis schließlich nur noch Sigmund am Leben ist. Nun greift Signý ein: sie beauftragt einen Helfer, sich zu Sigmund zu begeben und dessen Gesicht und Zunge mit Honig zu bestreichen. Als in der Nacht die Wölfin auftaucht, um Sigmund zu töten, wittert sie den Honig, leckt ihn von Sigmunds Gesicht und tastet mit ihrer Zunge in seinen Mund, was Sigmund ausnutzt, um der Bestie die Zunge abzubeißen, woran sie verendet; im Zuge eines Ringkampfes Sigmunds mit der Wölfin geht die Fesselungsvorrichtung zu Bruch, so dass Sigmund befreit ist und sich in ein sog. Erdhaus (altnordisch *jarðhús*), eine spartanischen Wohnstatt im Wald, zurückziehen kann. Dort besucht ihn – nach einem Zeitsprung von mehreren Jahren – seine nach einem Gestaltentausch mit einer Magierin unkenntliche Schwester Signý und verbringt drei Nächte bei ihm, in denen sie den gemeinsamen Sohn Sinfjötli empfängt. Diesen sendet sie im Alter von zehn Jahren zu seinem leiblichen Vater, nachdem Sinfjötli in einer bizarren Schmerzprobe den Beweis seiner schier übermenschlichen Tapferkeit erbracht hat.<sup>39</sup> Sigmund testet den Knaben ein weiteres Mal, indem er ihm aufträgt,

<sup>38</sup> Vgl. hierzu ausführlich Teichert 2009, S. 285f.

<sup>39</sup> *Völsunga saga* (Ólsen 1906–08), S. 14: *Hun hafde þa raun giort við ena fyre sono sina, adr hun sendi þa til Sigmundar, at hun saumadi at hondum þeim med holde ok skinni. Þeir þoldu illa ok krikku*

zum Brotbacken Mehnteig zu kneten, in dem sich eine Giftschlange befindet. Sinfjötli knetet das gefährliche Reptil kurzerhand mit in den Teig hinein, eine skurrile, aber strukturell einwandfrei zu identifizierende Realisierung des heroischen Paradigmas ‚Drachen-/Schlangenkampf‘. Sigmund nimmt das Husarenstück seines Sprösslings mit wohlwollendem Lachen zur Kenntnis, eröffnet ihm aber, dass er, Sinfjötli, von dem Brot nicht essen dürfe. Der Erzähler erklärt diese Weisung damit, dass Sigmund völlig immun gegen Gift sei, Sinfjötli aber nur äußerlich, d.h. an der Körperoberfläche, gegen giftige Substanzen gefeit sei, diese jedoch nicht verzehren könne.<sup>40</sup> Um Sinfjötli physisch und mental auf die geplante Rache an Siggeir einzustellen, durchstreift Sigmund mit seinem Sohn die Wälder, um Passanten zu berauben und zu erschlagen – eine zutiefst soziopathische Existenzform, die das Ideal vorbildhafter Heroik ad absurdum führt und die beiden Völsungen zu Outlaws und damit zu *vargar* im rechtssprachlichen Sinne macht,<sup>41</sup> so dass die nachfolgende körperliche Wolfsverwandlung die schon vorher vorhandenen ‚wölfischen‘ Anlagen in Psychogramm und Sozialverhalten der Figuren nur noch konsequent in ihre physische Gestalt transformiert. Auf diese Weise setzt die physische Metamorphose einen Schlusspunkt unter die psychopathologische und sozialpsychologische Entwicklung Sigmunds und Sinfjötlis, die damit einen letzten Schritt der sozialen und moralischen Desintegration ausführen, wie ihn in dieser Konsequenz sonst nur Dietrich von Bern in der eingangs erwähnten färingischen Ballade vollzogen hat: der Werwolfstöter Sigmund und der Schlangentöter Sinfjötli verwandeln sich auch physisch in Ungeheuer, nachdem sie den durch jahrelanges wahrhaft asoziales Hausen in der Wildnis und diverse Mordtaten, darunter auch zwei Kindsmorde auf dem Konto Sigmunds, den Weg der psychischen Metamorphose längst gegangen sind. Sigmund verwandelt sich dabei in den Typus Ungeheuer, den er zuvor im Kampf getötet hat: in einen (Wer-)Wolf,<sup>42</sup> ein

---

um. *Ok sva giordi hun Sinfjötla. Hann brakk ecki vid. Hun flo hann þa af kyrtlinum, sva at skinnit fylgdi ermumum. Hun kvad honum mundu sarta vid verða. Hann segir: „Litid mundi slikt sarta þickia Völsungi.“* – „Sie hatte mit ihren früheren Söhnen, ehe sie die zu Sigmund schickte, die Probe gemacht, daß sie ihnen den Rock an die Arme zugleich mit Haut und Fleisch nähte – sie konnten das nicht aushalten und schrien darüber. Ebenso verfuhr sie mit Sinfjötli, er sträubte sich nicht dagegen. Sie zog ihm den Wams aus, so daß die Haut mit den Ärmeln mitgerissen wurde, und meinte, er empfinde wohl Schmerz dabei. Er aber entgegnete: „Solches erscheint einem Völsung wenig schmerzlich.““ (Völsungen [Niedner 1923], S. 50).

**40** Tatsächlich fällt Sinfjötli viele Jahre später dem Mordkomplott einer Giftmischerin zum Opfer (*Völsunga saga* Kap. 10 und der eddische Prosatext *Frá dauða Sinfjötla*).

**41** Vgl. Beck 2006, S. 268–271.

**42** Der *Völsunga-saga*-Epiker berichtet gegen Ende von Kapitel 5, dass es sich bei der blutrünstigen Wölfin um die Mutter König Siggeirs gehandelt habe, die mittels ihrer Hexenkünste Wolfsgestalt angenommen habe; es handelt sich also im Unterschied zur erzwungenen Wolfsverwandlung Sigmunds (und Sinfjötlis) um eine freiwillige, zu taktischen Zwecken – der Tötung der Völsungenbrüder – angenommene Werwolfsmetamorphose, weswegen das Prinzip der ‚Spiegelung‘ nicht völlig aufgeht.

starker Beleg für das schwelende „theme of the interrelationship between hero and monster“.<sup>43</sup>

In der Werwolfexistenz Sigmunds und Sinfjötli fallen nicht nur die konkrete und abstrakt-juristische Bedeutungsnuance des altnordischen Substantivs *vargr* zusammen, sondern auch – wie im Falle Sigurds – das Übermenschliche und das Unmenschliche. Insbesondere Sinfjötli, der schon als zehnjähriger Knabe sein monströses Heldentum bei einer schmerzhaften Mutprobe unter Beweis gestellt hat, behält auch nach der Rückverwandlung in Menschengestalt seine antisoziale und amoralische Gesinnung bei, wie sich in seiner brutalen Ermordung der beiden Königssöhne im Zuge der Vatterache in Kapitel 8 dokumentiert.

Die als ‚Sequel‘ zur *Völsunga saga* konzipierte *Ragnars saga lóðbrókar*, die das Leben von Sigurds und Brynhilds Tochter Áslaug erzählt, schreibt auch deren nachmaligem Gemahl Ragnar – eine eigentlich vom Völsungen- und Nibelungenstoff unabhängige historische Gestalt der Wikingerzeit, die hier heroisiert und dem Völsungengeschlecht angesippt wird<sup>44</sup> – eine Drachentötung zu. Es handelt sich um eine Episode im Rahmen von Ragnars Werbung um die Jarlstochter Þóra. Deren Kemenate ist ganz von einem Lindwurm umschlossen, den Þóra einst als Haustier erhalten hat, der dann aber rasant gewachsen ist und schließlich täglich einen ganzen Ochsen als Nahrung benötigt (*Ragnars saga lóðbrókar* Kap. 2). Angetrieben von der Ankündigung des Jarls, der Bezwiner des Lindwurms werde die befreite Þóra zur Frau erhalten, rüstet sich Ragnar zum Drachenkampf, indem er sich robuste Lodenkleidung anfertigen und diese in Pech kochen und härten lässt (Kap. 3). Die derart bearbeiteten Textilien fungieren als eine Art mechanische Schutzhülle, die dem schwer durchdringbaren geschuppten Drachenpanzer ebenso als Komplementärmotiv zuzuordnen ist wie Sívrits durch das Bad im Drachenblut erworbene Hornhaut im *Nibelungenlied*.<sup>45</sup> Seine künstliche Pholidose bewahrt Ragnar bei der Tötung des Lindwurms davor, vom austretenden Strahl des (giftigen) Drachenbluts getroffen zu werden (Kap. 3). Als Þóra

<sup>43</sup> Grimstad 2000, S. 33.

<sup>44</sup> Zur Beziehung der Ragnarssage zum Völsungen-/Nibelungenkomplex vgl. Teichert 2008, S. 126–129 und die dort angegebene Literatur.

<sup>45</sup> Im Falle von Sívrit reicht die Analogie zwischen Drachenpanzer und Hornhaut noch weiter: So wie der Drachenkörper nur unter dem Bug bzw. an der weichen Unterseite verwundbar ist (daher auch Sigurds von unten ausgeführter Angriff), verbleibt auf dem Rücken von Sívrits hornhäutigem Körper eine verwundbare Stelle, die beim Bad im Drachenblut durch ein Lindenblatt verdeckt war. Zum Hornhautmotiv vgl. Koch 2010, S. 145f. – Es wurde darauf hingewiesen, dass auch die Ermordung Sívrits durch Hagen Züge einer Drachentötung trage (Lionarons 1998, S. 83). Erwähnenswert ist hier insbesondere eine ‚Kreuzanalogie‘ zwischen Fáfnir in der *Völsunga saga* und Sívrit im mittelhochdeutschen *Nibelungenlied*: Beide werden ermordet, als sie sich zum Trinken zu einem fließenden Gewässer herabbeugen. – Die Unterseite als verwundbare Körperstelle ist auch für den Flugdrachen des *Beowulf* belegt (V. 2697–2701).

ihren Befreier erblickt, ist ihr aufgrund seines wahrhaft ungeheuerlichen Erscheinungsbildes zunächst unklar, ob der Schlangentöter Mensch oder Monstrum ist:

Ok nun hyggr hun at fyrir ser, hverr han munde vera, ok þickizt hun eigi vita, hvart hann er menzkr madr eda eigi, fyrir því at henne þickir voxtr hans vera sva mikill, sem sagt er fra uvætum a þeim alldr, sem han hafde.<sup>46</sup>

Der Drachenkämpfer nimmt als taktische Maßnahme zur Vorbereitung auf den Kampf (Ragnar) oder als Ergebnis seines Sieges (Sîvrit) ein der menschlichen Biologie wesensfremdes anatomisches Merkmal seines reptilienartigen Gegners und damit selbst Züge einer Reptiliengestaltigkeit an. Die übermenschliche Physis des Drachenkämpfers zeigt sich auch in Ausmaß und Gewicht des Speeres, der noch im Kadaver des Untiers steckt und der für die Gefolgsleute des Jarls kaum zu bewegen ist, weswegen auch der Jarl nachdenklich wird, ob der Freier seiner Tochter ein gewöhnlicher Mensch aus Fleisch und Blut sei: [...] *þickizt eigi vita, hvart menskr madr velldr þessu eda eigi*.<sup>47</sup> Das Motiv des monströsen, ungeheuren ‚Übermenschentums‘ Ragnars wird im Fortgang der Sagahandlung allerdings nicht weitergeführt und nachdem Ragnar sich als Drachentöter zu erkennen gegeben und sich mit Þóra vermählt hat, werden er und seine Söhne nur noch mit stereotypen Fürsten- und Heldenpreistopoi versehen.

Eine durch Kontakt mit Drachenblut entstandene Hornhaut erhält auch die Sigurdfigur der *Þiðreks saga* (Kap. 217 [166]),<sup>48</sup> in der Sigurd kein Bad im Drachenblut nimmt, sondern es auf seinen Körper aufträgt. Sagengeschichtlich entsprechen die Hornhaut und die durch sie erlangte Unverwundbarkeit Sîvrits im *Nibelungenlied* der ebenfalls durch Kontakt mit Drachenblut indizierten Vogelsprachenkundigkeit Sigurds in der nordischen Nibelungentradition.<sup>49</sup> Ungeachtet dieser strukturellen Identität kombiniert die vorrangig auf niederdeutschen Quellen beruhende, mit der nordischen Stoffversion jedoch offenbar vertraute *Þiðreks saga* beide Mythologeme, so dass eine Motivdoppelung entsteht; hier brät Sigurd allerdings nicht das Herz, sondern das Fleisch des Drachen.

Neben dem Sigurd-Fáfnir-Komplex ist die Erzählung von Thors Ringen mit der Midgardschlange die zweite große Drachenkämpfer-Mythe der altnordischen Überlieferung.<sup>50</sup> Sie schildert ein Angelabenteuer des nordischen Donnergottes, auf das

46 Volsunga saga (Ólsen 1906–08), S. 119. – „[...] sie überlegte bei sich, wer er wohl sein möchte, wußte aber nicht, ob er vom Geschlechte der Menschen wäre oder nicht, denn sein Wuchs kam ihr im Verhältnis zu seinem Alter so groß vor, wie die Sage die Ungeheuer schildert.“ (Ragnar Lodbrok [Niedner 1923], S. 145).

47 Volsunga saga (Ólsen 1906–08), S. 119. – „[...] er war sich nicht recht klar, ob ein Mensch dies getan hätte oder nicht [...]“. (Ragnar Lodbrok [Niedner 1923], S. 146).

48 Kapitelzählung nach der Ausgabe H. Bertelsens, 1905–1911.

49 Vgl. Teichert 2012a.

50 Zur Einordnung von Thors Kampf gegen die Midgardschlange als Drachenkampf im oben skizzierten Sinn vgl. Simek 2006, S. 78. Auch Grimstad 2000, S. 39f. reiht Thor in die Phalanx der „[f]amous

ihn der Riese Hymir begleitet. Auf hoher See befestigt Thor einen Ochsenkopf als Köder an seinem Angelhaken, an dem sogleich die Midgardschlange anbeißt, ein dem Ouroboros ähnliches Seeungeheuer der nordgermanischen Mythologie, dem zentrale eschatologische Funktionen zugeschrieben wurden und das im christlichen Hochmittelalter mit dem alttestamentarischen Leviathan identifiziert wird.<sup>51</sup> Als Thor das Ungeheuer mit seinem Hammer Mjöllnir totschiessen will, kappt der verängstigte Hymir die Angelschnur, worauf die Midgardschlange ins Meer zurücksinkt. Der zornige Gott befördert den Saboteur mit einem Fausthieb über Bord und watet an Land. Dieser Mythos, in der Forschung meist als „Thors Fischzug“<sup>52</sup> bezeichnet, ist ikonografisch durch vier wikingerzeitliche Bilddenkmäler bezeugt<sup>53</sup> und wird in mehreren literarischen Quellen erzählt, deren älteste, Bragi Boddasons skaldisches Schildgedicht *Ragnarsdrápa* („Preisgedicht auf Ragnarr“), ins 9. Jahrhundert zurückreicht. Ausführliche Darstellungen des Mythos finden sich in dem eddischen Götterlied *Hymiskviða* („Hymirlied“; spätes 12. Jh.), in Snorri Sturlusons *Gylfaginning* („Die Täuschung Gylfis“; um 1220/25) und in dem Skaldengedicht *Húsdrápa* („Hausgedicht“) des Ulfr Uggason aus dem 10. Jahrhundert, das insofern eine Sonderstellung einnimmt, als nach dieser Version Thor die Midgardschlange erschlägt, der Drachenkampf hier also zur vollzogenen Drachentötung ausgebaut wird.

Thors Kampf gegen die Midgardschlange und die Tötung Fáfnirs durch Sigurd weisen eine Reihe von strukturellen Parallelen auf, die von mehreren Gemeinsamkeiten in der narrativen Realisierung der beiden Stoffe in den literarischen Quellen unterstrichen wird. Dies beginnt bei der Darstellung der Anatomie der bekämpften Ungeheuer. Fáfnir wird in *Fáfnismál* und *Völsunga saga* als Kriechdrache aufgefasst – im Gegensatz zum feuerspeienden Flugdrachen, der in einer Vielzahl von Exemplaren die Wald- und Wildnisareale der *Þiðreks saga*, der altnorwegischen Riddarasögur und der isländischen Vorzeit- und Märchensagas bevölkert –, seine Fortbewegungsart wird in beiden Texten mit dem Verb *skríða* („kriechen“) bezeichnet (*Fáfnismál* Einleitungsprosa, *Völsunga saga* Kap. 18). Fáfnir schnaubt Gift vor sich her (Fm. Einleitungsprosa und Str. 18), ist mit dem Element Wasser verbunden (Sigurd tötet ihn auf dem Weg zu der Wasserstelle, aus der Fáfnir zu trinken pflegt) und Sigurd redet ihn als *fráni ormr*<sup>54</sup> („glänzende Schlange“) an. Die Bezeichnung als Schlange (*ormr*; vgl. mhd. *wurm* „Schlange“) bietet ein terminologisches Indiz für eine Wesensverwandtschaft zwischen Sigurds und Thors monströsen Gegnern, denn der Begriff *ormr* wird wiederholt auch auf die Midgardschlange bezogen, nicht nur im zweiten Glied des alt-

---

examples of dragon-slayers“ aus den „Indo-European traditional narratives“ ein; ähnlich formuliert Lionarons 1998, S. 10.

51 Vgl. Heizmann 1999, S. 413–438 und von See et. al. 1997, S. 323–325.

52 So in Simek 2006, S. 428–430.

53 Vgl. Heizmann 1999, S. 419–421.

54 Edda (Neckel/Kuhn 1983), S. 183.

nordischen Appellativ-Kompositums *Miðgarðsormr*, sondern auch als Simplex, so in *Hymiskviða* Str. 22 und 23 und im eddischen Visionsgedicht *Völuspá* Str. 50. Daneben wird zur Benennung der Midgardschlange die Schlangenbezeichnung *naðr* („Natter“) verwendet (*Húsdrápa* Str. 6), während sie in *Hymiskviða* Str. 24 auch als *fiskr* („Fisch“) tituiert wird, eine Bezeichnung, die prototypensemantisch die Vorstellung eines Körperbaus mit ausgebildeten Extremitäten (Flossen, Fluke, Finne) evoziert, also eine nicht schlangengestaltige Anatomie. Zudem sind in den literarischen Darstellungen der Midgardschlange drachenartige Züge erkennbar, insbesondere das in mehreren Quellen erwähnte oder angedeutete Schnauben von Gift (*Húsdrápa* Str. 5, *Gylfaginning* Kap. 48 und 51), das eine typologische Verwandtschaft der Midgardschlange mit Fáfnir konstituiert.<sup>55</sup>

Die Verbindung zwischen den Ungeheuern setzt sich bis in die Charakterisierung der Hautoberfläche fort, denn beide Wesen werden in verbal ähnlichen Formulierungen als „glänzende Schlangen“ bezeichnet: analog zu der auf Fáfnir bezogenen Wendung *fráni ormr* aus Fm. 19 wird die Midgardschlange in *Hymiskviða* Str. 23 vom Erzähler als *orm eitrfán*<sup>56</sup> („giftglänzende Schlange“) umschrieben. Auch die Ausgangssituation und der Ablauf beider Drachenkämpfe ähneln einander. In beiden Fällen verhält sich das Ungeheuer zunächst defensiv, es sind die Drachenkämpfer Sigurd und Thor, die in seinen Lebensraum vordringen, um es aus Goldgier (Sigurd) und Ruhmsucht (Thor) herauszufordern, ohne dass eine Provokation des monströsen Wesens durch einen Angriff auf die menschliche Sphäre vorausgegangen wäre, wie dies etwa beim Drachen der Georglegende oder beim mädchenraubenden Drachen des Volksmärchens der Fall ist: Sigurd begibt sich in die Wildnis der Gnitaeide; Thor rudert, zum Unbehagen seines riesischen Begleiters, weit auf das offene Meer jenseits der üblichen Fischgründe hinaus. Beide Drachenkämpfer attackieren das Ungeheuer nicht frontal von Angesicht zu Angesicht, sondern greifen zu einer List, um sich einen taktischen Vorteil zu verschaffen: Sigurd verbirgt sich in einer Grube und stößt dem ahnungslosen Fáfnir von unten sein Schwert in den Leib, als der Kriechdrache auf dem Weg zur Wasserstelle über die von ihm unbemerkte Grube gleitet; Thor verwendet einen Ochsenkopf als Köder, den die Midgardschlange verschluckt, worauf sie, in ihrer Beweglichkeit stark eingeschränkt, dem Gott in einer zu ihrem Ungunsten asymmetrischen Kampfsituation gegenübersteht, in der Thor die Schlange ins Boot zu zerren bemüht ist, während sich die Schlange vom Angelhaken loszureißen versucht. Der Ochsenkopf als Köder in Thors Fischzug entspricht also strukturell der

<sup>55</sup> Die verwendeten Verben, mit denen das Giftschnauben ausgedrückt wird, weichen allerdings bei den beiden Ungeheuern voneinander ab: für Thor verwenden sowohl Ulfr Uggason als auch Snorri die Wendung *blása eitri* („Gift blasen“), während der *Fáfnismál*-Epiker und in seiner Nachfolge der *Völunga-saga*-Verfasser mit Bezug auf Fáfnir das selten belegte onomatopoetische Verbum *fnýsa* („schauben“) benutzen.

<sup>56</sup> Edda (Neckel/Kuhn 1983), S. 92.

Grube als Versteck des Angreifers in Sigurds Drachenkampf, das in *Hymiskviða* und *Gylfaginning* erwähnte Eindringen des Angelhakens in den Gaumen der Midgardschlange dem Schwertstoß in das Herz Fáfnirs.

Beide überlisteten Ungeheuer reagieren auf ihre Situation mit wildem Zorn, der sich in heftigen Körperbewegungen entlädt: die *Fáfnismál*-Prosa erzählt, dass der verletzte Fáfnir sich windet und mit Kopf und Schwanz um sich schlägt: *Fáfnir risti sic on barði hofði ok sporði*.<sup>57</sup> Die *Völsunga saga* ergänzt noch, dass dabei alles entzweibricht, was ihm in den Weg kommt, womit auf der menschenleeren Naturlandschaft Gnitahede wohl vor allem Bäume und andere Gewächse gemeint sein dürften.<sup>58</sup> Von der Midgardschlange heißt es in Snorris *Gylfaginning*, sie werfe nach dem Verschlucken des Angelhakens ihren Körper so heftig hin und her, dass Thor seine Asenstärke (die ihm sein Gürtel verleiht) aufbieten muss, um die Schlange zu bändigen und sie über der Wasseroberfläche zu halten.

Das Zentralmotiv der mit einer Art Rollentausch verbundenen Metamorphose des Drachenkämpfers zum Drachen ist auch im Falle von Thors Kampf gegen die Midgardschlange der scharfe, schlangenartige Blick. Die Szene des gegenseitigen Anstarrens als epischer Höhepunkt der maritimen Begegnung zwischen Gott und Seeschlange – ein zweiter, zur jüngeren Ragnarök-Mythologie gehörender Kampf, bei dem sich beide gegenseitig töten, findet an Land statt – wird in *Húsdrápa* und *Gylfaginning* narrativ ausgeführt, während *Ragnarsdrápa* und *Hymiskviða* diesen Zug nicht kennen. Dabei ist in den Darstellungen Ulfrs und Snorris eine unterschiedliche Akzentsetzung in der Verteilung der monströsen Funktionen festzustellen, die durch den Vergleich mit der Schilderung von Sigurds Drachenkampf in *Fáfnismál* und *Völsunga saga* an Bedeutung gewinnt.

57 Edda (Neckel/Kuhn 1983), S. 180. – „Fafnir schüttelte sich und schlug mit Kopf und Schwanz um sich“ (Götter- und Heldenlieder [Krause 2004], S. 327).

58 Überhaupt zeichnet sich die Darstellung des Drachenkampfes in *Völsunga saga* Kap. 18 gegenüber der *Fáfnismál*-Einleitungsprosa durch einige markante Abweichungen und Motivverstärkungen aus, während die anschließenden Erzählsegmente der Fáfnir-Episode in der Saga der eddischen Vorlage recht genau folgen. So begegnet in der *Völsunga saga* Sigurd auf der Gnitahede dem Gott Odin, der ihn vor den Ränken des verräterischen Reginn warnt. Auf Odins Rat hin gräbt Sigurd nicht nur eine einzige Grube, um sich darin vor dem nahenden Fáfnir zu verbergen, sondern mehrere Gruben, damit das aus der Wunde strömende Drachenblut in diese zusätzlichen Erdlöcher rinnen kann (zugrunde liegt die Vorstellung, dass Sigurd sonst von dem ausströmenden Blut ertränkt oder vergiftet würde). Die *Völsunga saga* erweitert zudem gegenüber *Fáfnismál* die Beschreibung von Fáfnirs Wesen um einen zusätzlichen Aspekt: *Ok er ormrinn skreið til vatns, varð svá mikill landskjálfti, svá at öll jörð skalf í nánd* (*Völsunga saga* [Grimstad 2000], S. 46). – „Und als der Wurm nach dem Wasser kroch, ward ein so starkes Erdbeben, daß die ganze Erde in der Nähe bebte.“ (Völsungen [Niedner 1923], S. 76f.). Durch diese zerstörerische Eigenschaft Fáfnirs wird in der Darstellung der Saga die physische Ungeheuerlichkeit des Drachen potenziert und seine chthonische Natur – ein standardmäßig mit Schlangen und Kriechdrachen verbundener Zug – betont.



In *Húsdrápa* Str. 4 wird zunächst der Blick Thors auf die Midgardschlange beschrieben: *oss skaut ægisgeislum / orðsæll á men storðar*<sup>59</sup> (Übersetzung in Prosawortfolge:<sup>60</sup> „der berühmte Ase schoss schreckliche Strahlen auf das Halsband der Erde [Kenning für die Midgardschlange, M.T.]“). Thors scharfäugiger Blick wird hier als Bündel von „Schreckensstrahlen“ (*ægisgeislum* = Dat. Pl. von *ægisgeisli* „Schreckensstrahl“) aufgefasst, die wie Pfeile aus Thors Augen hervorschießen (*skaut* = 3. Pers. Sing. Prät. Akt. von *skjóta* „schießen“). Das Kompositum *ægisgeisli*, das in der altnordischen Dichtung nur noch ein einziges weiteres Mal – in Egill Skallagrímssons Preisgedicht *Arinbjarnarkviða* aus dem mittleren 10. Jahrhundert – belegt ist, bietet eine inhaltliche Parallele zu *ægishjálmr*, der Bezeichnung des Schreckenshelmes, dessen Inbesitznahme durch Sigurd in *Fáfnismál* und *Völsunga saga* die Metamorphose des Drachenkämpfers zum Drachen besiegelt. Wie im Fall von *ægishjálmr* geht das Erstglied des Kompositums *ægir* („Schrecker“) auf lat. *aegis* und mit diesem auf grch. *αἰγίς* zurück, die Bezeichnung für einen von Hephaistos geschmiedeten und mit dem Medusenhaupt (Gorgoneion) versehenen Schild, der meist von Zeus, aber auch von Apollon und von Athene geführt wird und der seine Betrachter in Furcht versetzt.<sup>61</sup> Da – wie anhand des mythologischen und literarischen Vergleichsmaterials nachgewiesen werden konnte – eine direkte Verbindung des Schreckenshelms mit dem Schlangenberg besteht, ist das Analogon der Schreckensstrahlen als Hinweis auf schlangenartige Wesensmerkmale Thors in der Darstellung der *Húsdrápa* interpretierbar. Wie Fáfnir in *Fáfnismál* und *Völsunga saga* ordnet der *Húsdrápa*-Erzähler dem Schlangentöter einen Begriff aus dem semantischen Feld ‚Schlange‘ zu; die Grenzlinien zwischen dem Ungeheuer und dem es bekämpfenden Heros verschwimmen, der Drachenkämpfer nimmt selbst Züge des Drachen an. Das *ægisgeisli*-Motiv rückt Thor in die Nähe der beiden sukzessiven Schreckenshelmbesitzer Fáfnir und Sigurd, die sich von ihrer ursprünglichen anthropomorphen Gestalt sozialpsychologisch (Fáfnir, Sigurd), „ökonomisch“ (das isolierte Horten von Gold; Fáfnir, Sigurd) und physisch (vollendet Fáfnir, ansatzweise Sigurd) zum Ungeheuer verwandeln.

*Húsdrápa* Str. 5 schildert den auf Thor gerichteten Blick der Midgardschlange folgendermaßen: *En stirðþinull starði / storðar leggs fyr borði / fróns á fola reyni / fránleitr ok blés eitri*<sup>62</sup> (Übersetzung in Prosawortfolge: „Aber das steife Netztau der Erde [Kenning für die Midgardschlange, M.T.] starnte scharfäugig an Bord über die Reling auf den Erprober der Leute der Beine der Erde [Kenning für Thor, M.T.] und blies Gift“). Neben dem schon erwähnten Schnauben von Gift, das die Midgardschlange mit dem Kriechdrachen Fáfnir verbindet, liegt der zweite Hauptakzent dieser Schlangendarstellung auf der hier ‚artgemäßen‘ Scharfäugigkeit des Seemonsters; das zu

<sup>59</sup> Skjaldedigting (Jónsson 1915), S. 128.

<sup>60</sup> Die Übersetzungen der Skaldenstrophen orientieren sich an den Übertragungen Arnulf Krauses.

<sup>61</sup> Vgl. Teichert 2012b.

<sup>62</sup> Skjaldedigting (Jónsson 1915), S. 129.

ihrer Beschreibung verwendete Adjektivkompositum *fránleitr* – sonst nur noch in einer enkomiaistischen Dichtung des Þorbjarn hornklofi (um 900) belegt – entspricht morphologisch und semantisch dem Ausdruck *fránegyr*, mit dem Fáfnir Sigurd belegt.

Tabellarisch lassen sich die Analogien in der narrativen Ausformung der Drachenkämpfe Sigurds gegen Fáfnir und Thors gegen die Midgardschlange folgendermaßen zusammenfassen:

Kampf Sigurd vs. Fáfnir	Kampf Thor vs. Midgardschlange
asymmetrische Kampfsituation: Grube als List	asymmetrische Kampfsituation: Ochsenkopf als Köder (List)
Fáfnir defensiv, Sigurd offensiv	Midgardschlange defensiv, Thor offensiv
Motiv des Giftschnaubens	Motiv des Giftschnaubens
Wilder Zorn mit heftigen Körperbewegungen	Wilder Zorn mit heftigen Körperbewegungen
Konfrontation: Rededuell	Konfrontation: Anstarren
Angriff des Drachenkämpfers auf einen mittelbar beteiligten Dritten: Sigurd tötet Reginn	Angriff des Drachenkämpfers auf einen mittelbar beteiligten Dritten: Thor schlägt/tötet Hymir

Im altenglischen *Beowulf*-Epos treten zwei Ungeheuerkämpfer auf; neben dem Titelhelden, der erst das Moorungeheuer Grendel, dann dessen Mutter und schließlich einen schatzhütenden Flugdrachen besiegt sowie sozusagen en passant im Zuge eines Schwimmwettkampfes ein ganzes Panoptikum von Meeresungeheuern eliminiert, wird in einer für die narrative Struktur des *Beowulf* typischen Binnenerzählung auch vom Drachenkampf des Helden Sigemund berichtet, den er mit Unterstützung seines Neffen Fitela bestreitet (V. 875–900). Sigemund und Fitela sind sagenhistorisch identisch mit den aus Edda und *Völsunga saga* bekannten Gestalten Sigmund und Sinfjötli, aufgrund des abweichenden Verwandtschaftsverhältnisses fehlt freilich das Inzestmotiv. Mit der Bezwingung eines schatzhütenden Drachen wird Sigemund im *Beowulf* eine Großtat zugeschrieben, die in der altnordischen und deutschen Tradition mit seinem Sohn Sigurd-Sivrit verbunden ist und dort gleichsam zu dessen Markenzeichen avanciert ist. Ohne die verwickelte Stoffgeschichte der Völsungensage hier im Einzelnen aufschlüsseln zu können, sei auf den Umstand hingewiesen, dass Sigemund im *Beowulf* mit dem Epitheton *aglæca* („gefährlicher, zorniger Kämpfer“ V. 893) bezeichnet wird, das in der Haupthandlung des Epos auf Grendel und dessen Mutter (sowie in weiteren altenglischen Texten auf den Teufel) bezogen wird,<sup>63</sup> hier also ein mit der Semiotik des Monströsen assoziiertes Signalwort „vom Ungeheuer auf den das Ungeheuer bekämpfenden Helden übertragen“<sup>64</sup> wird. Mit derselben Vokabel

<sup>63</sup> Vgl. Klein 1988, S. 136 und die dort angegebene Literatur. Ausführlich zur kontroversen Interpretation des Terminus *aglæca* vgl. Gillam 1961.

<sup>64</sup> Klein 1988, S. 136.

werden in V. 2592 Beowulf selbst und der von ihm bekämpfte Drache ‚synchronisiert‘: *þæt ðá ágláécean hý eft gemetton* (Hervorhebung M.T.),<sup>65</sup> in V. 1512 bezieht sich das ‚monströse‘ Epitheton allein auf Beowulf, der hier kurz vor dem Kampf gegen Mutter Grendel steht. Ähnlich steht es um das Partizip *gebolgen* („zornigen Mutes“), das V. 1539 und 2401 auf Beowulf, V. 2304 aber auf den Drachen bezogen wird.<sup>66</sup> Auf diese Weise wird Beowulf zum Heros, „der seine Appellative mit den monströsen Gegnern teilt“.<sup>67</sup> Auch auf der Ebene des physischen Kräftepotentials ist eine Interdependenz zwischen Beowulf und Grendel zu erkennen: Beowulf wird bei seinem ersten Auftreten die Kraft von dreißig starken Männern zugeschrieben (V. 379–380) und dies ist exakt die Zahl von Männern, die Grendel zuvor aus der Halle Heorot verschleppt hat.<sup>68</sup> In den Worten von Th. Pettitt: „Beowulf is a strange, unnatural being [...]. He is as much beast as man [...]“.<sup>69</sup>

Aus den literarischen Darstellungen der Ungeheuerkämpfe Sigurds/Sívrts, Sigmunds, Sinfjötli, Ragnars, Thors und Beowulfs lassen sich folgende vorläufige Ergebnisse der psychischen und physischen Metamorphose des Drachenkämpfers zum Drachen (hier wieder im synekdochischen Sinn) bilanzieren:

Die germanische heroische Dichtung – zu der eben auch die Thorsabenteuer zu rechnen sind – zeigt die Tendenz, den gegen Ungeheuer kämpfenden Heros selbst in ein Ungeheuer zu verwandeln oder ihm zumindest Züge des Monströsen zuzuschreiben. Es kommt, und zwar nicht vereinzelt und zufällig, sondern als regelhafte Narrationsstruktur, „zu einer erschreckenden Angleichung des Helden an das Dämonische, das zu besiegen er ausgezogen ist“.<sup>70</sup> Der Heros nimmt Gestalt, äußere Eigenschaften oder Attribute an, die eigentlich dem von ihm bekämpften Ungeheuer zugeordnet sind: bei Sigurd und Thor ist es der schlangenartige scharfe Blick, im Falle Sigurds zusätzlich der Schreckenshelm und der Nibelungenhort, beim Sívrit des *Nibelungenliedes*, dem Sigurd der *Þiðreks saga* und Ragnar ist es jeweils die gepanzerte Hautoberfläche, bei Sigmund die Werwolfgestalt und die ‚wölfische‘ Gesinnung, bei Beowulf die ungeheure Körpergröße und -kraft.<sup>71</sup> Sinfjötli, der eine Giftschlange tötet,

<sup>65</sup> Beowulf (Fulk 2010), S. 256. – „Bis die wilden Kämpfer wieder trafen“; (Beowulf [Lehnert 2004], S. 148).

<sup>66</sup> Zur Verwendung dieses Terminus im *Beowulf* vgl. Sharma 2005, S. 251–254.

<sup>67</sup> Hatto 1991, S. 18.

<sup>68</sup> Vgl. auch Anderson 1981, S. 93.

<sup>69</sup> Pettitt 1976, S. 530.

<sup>70</sup> Haug 1994, S. 314. – Haug weiter: „Darin manifestiert sich die elementare Erfahrung, daß etwas Fremdes nur dadurch bewältigt werden kann, daß man es sich anverwandelt. Ist dieses Fremde bedrohlich – und das ist es als solches im Grunde immer – so geht das Bedrohliche in den über, der gegen es antritt“; ebd.

<sup>71</sup> In V. 196 wird Beowulfs physische Überlegenheit absolut gesetzt: *se wæs mon-cynnes mægenes strengest* (Beowulf [Fulk 2010], S. 98). – „Er war von allen Menschen der Mächtigste an Kraft“ (Beowulf [Lehnert 2004], S. 37).

sich aber in einen Werwolf verwandelt, fällt auf den ersten Blick etwas aus diesem Raster heraus, angesichts der teilweise identischen Semantisierung von Wolf und Schlange in der nordgermanischen Tradition<sup>72</sup> lässt sich jedoch auch für Sinfjötli der rote Faden zwischen bekämpften Ungeheuer und der monströsen Identität des Ungeheuerkämpfers spinnen. Alle sechs Drachenkämpfer sind bereits lange vor der Begegnung mit dem Ungeheuer psychologisch für ihre nachmalige Transformation prädestiniert und zeigen monströse Züge: Sigurd tötet einen Gegner durch das Ritzen des Blutaars, die schlangenartige heroische Scharfäugigkeit besitzt Sigurd nach Auskunft der *Völsunga saga* (Kap. 13) seit seiner Geburt; Sinfjötli demonstriert seine „hypertrophe Heldenphysis“<sup>73</sup> und ins Groteske übersteigerte heroische Gesinnung in der Schmerzprobe; Sigmund tötet umstandslos zwei zehnjährige Knaben (*Völsunga saga* Kap. 6). Þiðrekr ist durch seinen Feueratem gezeichnet, Ragnar legt sich selbst eine mechanische Schlangenhaut an, und Thors zu Gewalttätigkeit neigendes aufbrausendes Temperament ist hinlänglich bekannt.

Alle sechs Drachenkämpfer sind weiterhin eng mit dem Raum Wald/Wildnis assoziiert, der zugleich Aufenthaltsort der von ihnen zu bekämpfenden Ungeheuer ist: Im Falle Sigurd ist dies vor allem an der *Þiðreks saga* zu erkennen, die nach ‚altdeutscher‘ Tradition den Vollwaisen Sigurd in der Waldschmiede seine frühe Jugend verbringen lässt; in „Lieder-Edda“, *Völsunga saga* und *Nibelungenlied* erscheinen Sigurd-Sivrits junge Jahre mehr oder minder stark höfisiert, am intensivsten im mittelhochdeutschen Epos, in dem Sivrit in familiär geordneten und materiell privilegierten Verhältnissen aufwachsen darf (2. Äventiure). Sigmund und Sinfjötli hausen über Jahre in der Wildnis und dort wenig komfortabel in einem Erdhaus, den Riesenschlächter Thor zieht es immer wieder in die unwirtlichen Regionen Útgarðs und Jötunheims. Beowulf ist für den in der Halle Heorot versammelten Kriegeradel der unbekannte Außenseiter und Fremde schlechthin.<sup>74</sup>

Die Heldendichtung spiegelt die psychopathologische Konstitution des Heros als problematischer, a(nti)sozialer Über- und Unmensch in der Begegnung mit dem Ungeheuer, in deren Verlauf der Heros als letzte Stufe der Desintegration Charaktereigenschaften, äußere Merkmale oder Attribute des bekämpften Ungeheuers zumindest partiell übernimmt. Mitunter kann dieser Vorgang reziprok sein und zu einer Art Rollentausch führen, so bei Thor und der Midgardschlange. Am kunstvollsten ausgearbeitet ist diese Reziprozität im Falle Sigurds und Fáfnirs: W. McCornell hat auf die positiven, sozialen Züge der Fáfnir-Gestalt hingewiesen, die nicht nur Sigurd wohlmeinende Ratschläge erteilt, sondern durch das Hüten des fluchbeladenen Nibelungenhortes in der menschenleeren Wildnis Gnitahéide die Menschen und die von ihnen bewohnte Kulturlandschaft vor den zerstörerischen Kräften des Hortes

72 Vgl. Teichert 2008, S. 148.

73 Klein 1988, S. 125.

74 Vgl. Mizuno 1989.

schützt.<sup>75</sup> Der Heros Sigurd ist es, der den von Fáfnir sorgfältig isolierten Hort als Trophäe in die menschliche Zivilisation mit sich führt und eine infernalische Kettenreaktion auslöst, die ganze Geschlechter in den Untergang reißt. Als chaosbringende Gestalt erfüllt Sigurd in der altnordischen Nibelungendichtung jene Funktion, die in Märchen und Legende typischerweise dem Drachen zugeordnet ist. Sigurds Drachentötung verkehrt sich in einen Pyrrhussieg.<sup>76</sup>

Der literarische Text kann die Metamorphose des Ungeheuerkämpfers zum Ungeheuer auf der Ebene des Erzählnexus mit verschiedenen Mitteln narrativieren: durch die Übertragung von Motiven und Attributen vom Drachen auf den Drachenkämpfer; durch die Raumkonzeption, insbesondere die Verortung der metamorphen heroischen Figur in die Räume Wald und Wildnis; schließlich durch die physische Verwandlung des monströsen Heros in einen Drachen oder Werwolf. Darüber hinaus kann der literarische Text – hier nicht vorrangig als Erzählnexus, sondern als System sprachlicher Zeichen betrachtet – den ungeheuren Vorgang, von dem hier die Rede ist, gewissermaßen in der eigenen ‚materiellen‘ Textorganisation abbilden, und zwar auf (mindestens) drei Ebenen:

1. auf der rhetorischen Ebene: d.h. durch Syntax und Diktion, durch Tropen, Metaphorik (z.B. Kenningtechnik), symbolischen Sprachgebrauch, insbesondere Tiersymbolik; in diesen Bereich gehören die Übertragung typischer monströser Adjektive auf den Heros und die Vertauschung heroischer und monströser Adjektive, aber auch die „gelegentlichen ‚Satzungetüme‘ [sic!] des *Beowulf*-Dichters“;<sup>77</sup>
2. auf der strukturellen Ebene: d.h. durch die Verwendung verwinkelter, nicht-linearer und achronischer, labyrinthischer und ‚verworrener‘ Erzählstrukturen, wie sie etwa in der *Völsunga saga* anzutreffen sind, z.B. wenn – als Folge der Gleichsetzung Brynhilds mit der Walküre Sigrdrífa – die erste Begegnung und die Verlobung zwischen Sigurd und Brynhild gleich zweimal an unterschiedlichen Stellen der Handlung und in verschiedenen Milieus erzählt wird;<sup>78</sup>
3. auf der (gesamt)kompositorischen Ebene: d.h. in der Quantität und Anordnung des Erzählmateri- als. So wie sich der Heros in letzter Konsequenz selbst in ein Ungeheuer verwandeln kann, kann auch der von ihm erzählende Text ungeheuerliche Züge annehmen und zum monströsen Text werden. Dies geschieht zum einen durch die schiere Masse an Stoffen, Motiven, Figuren, Haupt- und Gegenhandlungen, Subplots und Digressionen, häufig verbunden mit der Aufspaltung der Erzählhandlung in mehrere, sich wechselseitig perspektivierende oder auch

<sup>75</sup> McConnell 1999, S. 177f.

<sup>76</sup> Grimstad 2000, S. 35: „At the same time that his deed constitutes the greatest test of the hero and distinguishes him as the preminent Volsung, foremost among Germanic heroes, by eating the dragon's heart, taking possession of the cursed hoard, and killing Reginn has placed himself in mortal peril and unleashed the forces that lead to his own downfall.“.

<sup>77</sup> Lehnert 2004a, S. 201.

<sup>78</sup> Vgl. Teichert 2008, S. 100f.

konfligierende Erzählebenen bei gleichzeitigem Fehlen einer klar erkennbaren hierarchischen Gliederung des disparaten Materials.

All dies führt zu einer Art ‚monströsen‘ oder auch ‚verwilderten‘ Text – um ein Adjektiv zu gebrauchen, mit dem Clemens Brentano seinen *Godwi-Roman*<sup>79</sup> und Hanns Heinz Ewers seinen phantastischen Roman *Vampir*<sup>80</sup> untertitelten, letzterer ein Schauerstück um einen jener nicht seltenen Detektive, die selbst kriminalitätsaffin werden.<sup>81</sup>

Was im modernen Roman zweifellos intentionales literarisches Stilmittel ist, so könnte man einwenden, mag in der mittelalterlichen Heldenepik auf das erzähltechnische Problem zurückzuführen sein, eine vielgestaltige, mitunter amorph anmutende Summe von Vorgaben der Sagengeschichte zu kanalisieren und in einen kohärenten literarischen Text zu überführen. Für das *Nibelungenlied* formuliert Bert Nagel diese Position wie folgt:

Die epische Leistung bestand darin, diese weithin schon vorgeformten, aber auch häufig divergierenden Stoffe und Motive zu einer Großfabel zu vereinigen und dadurch insgesamt in eine neue Form des poetischen Daseins zu überführen. Eben dieser letzte Akt zusammenfassender und umwertender Neugestaltung ist der entscheidende. Denn hier hatte der Dichter seinen eigenen Kampf mit dem Drachen, mit dem Chaos einer wildwüchsigen Überlieferung zu bestehen. Und vieles spricht dafür, daß in diesem gestalterischen Klärungsprozeß eben der Nibelungendichter die Hauptleistung vollbrachte.<sup>82</sup>

Was bleibt, ist die Frage, ob die Monstrosität und Verwildertheit der mittelalterlichen germanischen Heldenepik tatsächlich Resultat eines Zähmungsvorgangs der Heldensage durch die Heldendichtung und seiner Schwierigkeiten bzw. seines partiellen Scheiterns ist, oder vielmehr auf einer bewusst eingesetzten literarischen Strategie beruht, die das Ungeheuerliche des Erzählten sich in der Zeichenstruktur des Erzählens materialisieren lässt. Gerade dies ist der Fall in der *Völsunga saga* mit ihrem äußerst umfangreichen Plot – von der Vorgeschichte des Völsungengeschlechts bis zum Tod Svanhilds –, der keineswegs nach den Vorgaben der eddischen Lieder

<sup>79</sup> Vollständiger Titel: Clemens Brentano: *Godwi oder Das steinerne Bild der Mutter. Ein verwilderter Roman* (Erstveröffentlichung 1800/1801).

<sup>80</sup> Vollständiger Titel: Hanns Heinz Ewers: *Vampir. Ein verwilderter Roman in Fetzen und Farben* (Erstveröffentlichung 1921).

<sup>81</sup> In diese Kategorie gehört neben dem *hardboiled detective* des angloamerikanischen Kriminalromans und den Detektivgestalten des französischen *roman noir* letztlich auch der Kokainist Sherlock Holmes, der zwar keine eigentlichen Straftaten begeht – zur Entstehungszeit der Sherlock-Holmes-Erzählungen 1887–1927 war Kokain noch legal (bekanntlich experimentierte auch Freud mit der Substanz) –, sich aber mit seinem Konsum in eine aus ‚bürgerlicher‘ Sicht ethisch bedenkliche Grauzone begibt und sich entsprechende Zurechtweisungen seines Adlatus Dr. Watson anhören muss (z.B. in „The Sign of the Four“).

<sup>82</sup> Nagel 1965, S. 46f.

mechanisch abgearbeitet und lediglich von einer Erzählgattung in eine andere umgegossen, sondern nach eigenen Vorstellungen neu gestaltet und dabei teilweise strukturell überformt, teilweise aber eher verrätselt wird, letzteres auch an solchen Stellen, die in den zugrunde liegenden Liedern eigentlich klar und unproblematisch sind: hierzu zählen die Hinzufügung diverser Auftritte des Gottes Odin, der in verschiedenen Maskierungen immer wieder in die Geschehnisse des Völsungengeschlechts eingreift, mal zum Vorteil für die Exponenten dieser Sippe,<sup>83</sup> mal zu ihrem tödlichen Verhängnis,<sup>84</sup> sowie die ‚Umfokalisierung‘ der Vorgeschichte des Nibelungenhortes, die in der *Reginsmál*-Einleitungsprosa extradiegetisch-‚olympisch‘ erzählt wird, in Kapitel 14 der *Völsunga saga* jedoch intradiegetisch mit Beginn als Ich-Erzähler.

Vergleichbare Tendenzen zum monströsen Text bestehen im altenglischen *Beowulf*-Epos. Es „bietet keine einheitliche, geradlinige [...] Erzählung, sondern die Struktur ist geradezu berühmt-berüchtigt unzusammenhängend, sprunghaft und vielfach durch Abschweifungen unterbrochen.“<sup>85</sup> Die Erzählstruktur des *Beowulf* unterscheidet sich markant von der in den kürzeren Heldenliedern der Edda, dem altenglischen *Finnsburg*-Fragment oder dem althochdeutschen *Hildebrandslied*. Dabei ist der Plot des epischen Hauptgeschehens der vielleicht schlichteste der gesamten germanischen Heldensagentradition. In skelettierter Form lautet er: ein Held kommt in eine Königshalle, die von einem Ungeheuer bedroht wird; er tötet dieses Monster; er tötet die Mutter des ersten Monsters; Jahrzehnte später kämpft er, fernab der Halle der beiden Jugendabenteuer, gegen einen Drachen, kommt dabei selbst zu Tode und wird prunkvoll bestattet – eine fast provozierend simple Geschichte, die sich weder mit Brautwerbungsepisoden und Liebeshändeln wie in der *menage à trois* zwischen Sigurd, Brynhild und Gudrun in der Nibelungensage noch mit Verwandtenkonflikten oder der Zerrissenheit einer Figur zwischen Gefolgschaftstreue und Familienbanden (Rüedegêr) oder der Übermacht eines destruktiven Ehrbegriffs (Hildebrandt) aufhält und die ein westnordischer Epiker wahrscheinlich in einem Lied von vielleicht dreißig bis fünfzig Strophen zu je vier Langzeilen (also insgesamt 120–200 Langverse) abgehandelt hätte. Der angelsächsische *Beowulf*-Epiker hingegen dehnt seinen Stoff auf 3182 stichische Langzeilen aus. Neben den zahlreichen Nebenhandlungen und Binnenerzählungen, die kunstvoll auf die Haupthandlung abgestimmt sind (z.B. Sigmunds Drachenkampf als Präfiguration von Beowulfs Drachenkampf) gibt es Wiederholungen und Reprisen, die ein multiperspektivisches und repetitives

<sup>83</sup> So in Kapitel 13 bei Sigurds Wahl eines Hengstes aus dem Gestüt seines königlichen Ziehvaters und Kapitel 18 bezüglich des Ratschlags des Aushebens von Gruben zur Abwehr des Drachengifts; beide Episoden sind auch in der eddischen Jung-Sigurd-Dichtung bekannt, dort aber ohne das Eingreifen Odins.

<sup>84</sup> Kapitel 42, wo Odin dem Gotenking Jörmunrekkr (Ermanarich) den entscheidenden Hinweis zur Tötung von Gudruns Söhnen Hamðir und Sörli gibt; auch hier fehlt das Eingreifen Odins in dem zugrunde liegenden Eddalied (*Hamðismál* [„Hamdirlied“] Str. 25).

<sup>85</sup> Andersson 1988, S. 6.

Erzählverfahren generieren: So wird der Kampf Beowulfs gegen Grendel insgesamt dreimal erzählt, wobei in jeder Version Details mitgeteilt werden, die den anderen fehlen. Es gibt „Vor- und Rückweisungen, scheinbar isolierte Details und fehlende Informationen“.<sup>86</sup> Hinzu kommen etliche scheinbare Widersprüche, Unstimmigkeiten, Anschlusschwierigkeiten und Plotholes.<sup>87</sup> Auf diese Weise entsteht ein auffälliger, fast bizarrer Gegensatz zwischen der im Grunde sehr einfachen Handlung und dem verwickelten Narrationsgefüge, in dem sie realisiert ist.

Der von einem monströsen Heros erzählende monströse Text der mittelalterlichen Epik nimmt damit Tendenzen vorweg, die sich in der neuzeitlichen Erzählliteratur seit dem späten 18. Jahrhundert im Zeichen von Modernismus und Postmodernismus Bahn brechen. Unerreichtes Meisterstück monströs-verwilderter Erzählkunst ist zweifellos Jan Potockis in der Literaturgeschichtsschreibung nach wie vor nicht angemessen gewürdigter phantastischer Roman „Manuscrit trouvé à Saragosse“,<sup>88</sup> „ein Modell früher Anti-Erzählkunst“.<sup>89</sup> Potocki verteilt seine enzyklopädische Stoffmasse in ein labyrinthisches Erzähluniversum mit zwei Rahmenhandlungen und einem Arsenal von Binnenhandlungen auf bis zu sechs Ebenen, die antilinear und nicht-hierarchisch, sich teilweise kreuzend und nach dem Kompositionsprinzip des *entrelacement* angeordnet sind und mitunter fließend ineinander und in die Rahmenhandlung übergehen, auf diese Weise die seit Boccaccio in der europäischen Narrativik intensiv gepflegte Technik der Rahmenerzählung ins Monströse potenzierend.

Auch die Metamorphose einer positiven Heldenfigur zum monströsen Heros findet sich in vielfacher Gestalt in modernen Erzählmedien wieder, insbesondere in der Science Fiction, der phantastischen Literatur und dem Horrorfilm. Eher äußerlich vollzieht sich die Wandlung in Jules Vernes Unterseeklassiker „Vingt mille lieues sous les mers“ (1869/70), in dem sich der französische Wissenschaftler Pierre Arronax zusammen mit seinem Gehilfen Conseil und dem schweigsamen Harpunier Ned Land zunächst per Schiff auf die Jagd nach einem angeblichen Seeungeheuer begibt. Dieses entpuppt sich später als mechanisches Tauchboot ‚Nautilus‘, konstruiert und befehligt von einem ebenso genialen wie amoralischen Misanthropen, der sich mit einem sprechenden Tarnnamen Nemo nennt (einer von vielen intertextuellen Ver-

---

**86** Finkenstaedt 1976, S. 240. – Lehnert 2004, S. 13: „Aus dem dauernden Vor- und Zurückgreifen, das den Fortgang der Handlung bewußt unterbricht, verzögert und zeitweilig sogar verdunkelt, ergeben sich für den heutigen Leser bei dieser ungewöhnlichen altenglischen Schilderungstechnik und komplizierten Handlungsstruktur natürlich Verständnisschwierigkeiten [...]“

**87** Widersprüchlich sind z.B. die Angaben zur genauen Beschaffenheit und Lage von Grendels feuchtem Wohnort: Im Zuge des Kampfes Beowulfs mit Grendel (V. 710–836) liegt die Vorstellung eines tiefen Moores oder Sumpfes zu Grunde, später (insbesondere V. 1354–1382) scheinen einige Wendungen auf einen Bergsee oder einen Meeresarm mit Verbindung zur offenen See hinzudeuten. Zu dieser Problematik vgl. ausführlich Lawrence 1912.

**88** Vgl. Cailliois 1975, 839–870.

**89** Hofer 1982, S. 105.



weisen des Buches auf die *Odyssee*, in der sich der Titelheld dem Zyklopen Polyphem als οὐτις „Niemand“ vorstellt). Nach einem Angriff von Nemos Unterseeboot auf ihre Fregatte schiffbrüchig geworden, gelangen Arronax und seine Gefährten als Nemos Gefangene an Bord der ‚Nautilus‘ und werden somit selbst Teil des vormals von ihnen gesuchten Pseudo-Ungeheuers. Während Ned Land dem mysteriösen Kapitän von Beginn mit heftiger Antipathie gegenübersteht, ist Arronax zunehmend fasziniert von Nemos technischem Genie und den wissenschaftlichen Möglichkeiten, die seine Erfindungen eröffnen. Er sucht daher Nemos Vertrauen und es entsteht eine sonderbare Freundschaft zwischen den beiden Männern, bei der nicht immer klar ist, ob der vorbildliche, ethisch integere und sozial integrierte Humanist Arronax den gewalttätigen, zynischen Soziopathen Nemo beeinflusst oder umgekehrt, zumal Arronax nach Aufdeckung des leidvollen Vorlebens Nemos ein gewisses Verständnis für dessen Haltung zu entwickeln beginnt. – Die Verfilmung des Romans durch Richard Fleischer aus dem Jahr 1954 expliziert den angedeuteten psychologischen Wandel des Professors in einer kurzen Szene, in der Conseil, besorgt und verbittert wegen des Benehmens Arronax, diesen absichtlich als „Kapitän Nemo“ anredet und dies auf irritierte Nachfrage des Angesprochenen damit erklärt, dass er, Arronax, dem Kapitän ähnlich geworden sei.

Tiefergehend ist die Metamorphose, die der Held in Michaels Reeves Hexenjäger-Drama *Matthew Hopkins – The Witchfinder General* (1968) durchläuft: Im englischen Bürgerkrieg versucht ein junger republikanischer Soldat, seine Verlobte vor den Nachstellungen des titelgebenden Hexenjähgers zu schützen; anfangs ein Muster an Tugend und Edelmüt, wird der Jüngling im Klima allgegenwärtiger roher Gewalt von dieser ‚infiziert‘ und massakriert schließlich Hopkins in einem wahnhaften Bluttausch vor den Augen seiner Braut, die hysterisch zu schreien beginnt, offenbar entsetzt über die ‚Verwandlung‘ ihres Verlobten in das Wesen des monströsen Sadisten, gegen dessen blutigen Terror sie sich zuvor gemeinsam gewehrt haben.

Ähnlich ist der Fall in Robert Harmons Horrorthriller *The Hitcher* (1986). Hier werden der unbedarfte College-Student Jim und seine Freundin von dem psychopathischen Killer John Ryder gejagt, der schließlich das Mädchen auf bestialische Weise tötet. Von der Polizei zunächst gefasst, kann sich der Mörder befreien, stößt aber auf Jim, der nun, verhärtet durch die traumatischen Erlebnisse, zur Selbstjustiz greift und den nach einer Verletzung wehrlosen Ryder fast genüsslich tötet.<sup>90</sup> – In dem noch besseren Remake des Films von Dave Meyers (2007) erhält der Charakterwandel der Hauptfigur eine zusätzliche Note, indem die Rollenverteilung innerhalb des Pärchens umgekehrt wird: hier ist es der junge Mann, der von Ryder ermordet wird und das Mädchen, ein anfänglich betont zart und fragil wirkendes blondes Geschöpf, das am

<sup>90</sup> Ein vergleichbares, aber in der Intensität der Wandlung etwas abgeschwächtes Ende findet sich in dem bekannteren, ‚mainstreamigeren‘ Thriller *Seven* von David Fincher (1995).

Ende zur kaltblütigen Nemesis<sup>91</sup> wird und Ryder ebenso ruhig und überlegt liquidiert wie dieser zuvor seine Opfer umgebracht hatte. In beiden (bzw. in allen dreien) hier genannten Filmen – die Verne-Verfilmung außen vorgelassen – sind die ‚Ungeheuer‘ Menschen und fallen damit, streng betrachtet, aus der eingangs formulierten Definition des Monsters hinaus, erfüllen aber für die mediale Gattung Horrorfilm und im Hinblick auf den postmodernen Rezipienten dieselbe Funktion wie die ‚hyperzoo-morph‘ vorgestellten Ungeheuer früherer Epochen. Diese haben seit dem Abflauen der Tierhorrorwelle der 70er Jahre und im Nachklang der Entmythologisierung des Horrorfilms seit 1967<sup>92</sup> ihre Präsenz in den Trashfilm sowie in die Horror- und Science-Fiction-Satire verlagert und erscheinen dort als Verkörperungen des Grotesken, Skurilen oder Burlesken.<sup>93</sup>

Ausgehend von diesem Ausflug ins Horrorgenre sei abschließend noch vermerkt, dass bei der Narration dieser Metamorphose eine (anti-)ästhetische Kategorie eine Rolle spielt, die Julia Kristeva als das Abjekte bezeichnet hat.<sup>94</sup> Wie auch der antike Heroenmythos, aber vielleicht noch stärker als dieser ist die (nord-)germanische heroische Überlieferung von Elementen des Grausigen und des Horrors geprägt. Sigurds vampirische und ghoullartigen Aktivitäten<sup>95</sup> zählen hierzu ebenso wie die brutalen Kindsmorde in der Sigmunderzählung der *Volsunga saga*, der Kannibalismus im *Beowulf*<sup>96</sup> und in der eddischen Atlidichtung<sup>97</sup> und die omnipräsente Lust an der gewaltsamen Fragmentierung des menschlichen Körpers, letztere schillernd dargestellt in der Schilderung der Verstümmelung Jǫrmunrekks in Bragis *Ragnarsdrápa*. Das durch derlei Szenen konstituierte Abjekte ermöglicht dem impliziten Rezipienten – der stets ein Mensch und kein drachenbekämpfender Übermensch oder unge-

---

**91** Zur dämonischen Nemesis entwickelt sich im *Nibelungenlied* auch Kriemhild, die sich vom *vil edel magedin* (Str. 2) zur *vālandinne* (Str. 1748) wandelt. Ihr ‚monströser‘ Gegner, den sie mittels des ‚Werkzeugs‘ Dietrich von Bern überwindet, ist Hagen, der Mörder des Drachentöters Sîvrits. Geht man davon aus, dass Sîvrit – teilweise – die Identität des Drachen annimmt und Hagen wiederum die des ‚draconisierten‘ Sîvrit (Hagen bringt Sîvrits Schatz [den dieser allerdings nicht durch den Drachenkampf gewonnen hat] in seinen Besitz), so wird auch Kriemhild zur Ungeheuerkämpferin und es entsteht eine ganze Kette von Ungeheuerkämpfen mit anschließender Metamorphose des/der siegreich Kämpfenden in das besiegte Ungeheuer. Schematisiert: Drache/Sîvrit – Sîvrit/Hagen – Hagen/Kriemhild. Offen lässt der Text des *Nibelungenliedes*, ob Hildebrand nach der Tötung Kriemhilds als fünftes Glied der imaginären Kette ebenfalls monströse Züge annimmt.

**92** Vgl. Teichert 2012, S. 53–55.

**93** Verwiesen sei an dieser Stellen auf kinematographische ‚Perlen‘ wie *Mega-Shark Versus Giant Octopus* (2009), *2-Headed Shark Attack* (2012), aber auch auf anspruchsvollere Spielfilme wie *Starship Troopers* (1997).

**94** Vgl. Kristeva 1980.

**95** In der nordischen Mythologie sind Nekrophagie und Bluttrinken mit dem eschatologischen Schlangendracen Niðhoggr („der hasserfüllt Schlagende“), einer abjekten und destruktiven Schreckgestalt, assoziiert.

**96** Vgl. hierzu Osborn 1999, S. 164.

**97** Vgl. Teichert 2008, S. 103–107.

heurer Heros ist – die Distanzierung von der Drachenkämpfergestalt, die stellvertretend für ihn die ungeheure Metamorphose durchlebt und auf die er die von Goetsch als „some repressed part of the self“<sup>98</sup> psychiatrisierten eigenen ‚inneren Drachen‘ projizieren kann.

## Bibliographie

### Quellenverzeichnis

- Beowulf. Ein altenglisches Heldenepos.* Übersetzt und hrsg. von Lehnert, Martin (2004). Stuttgart.
- The Beowulf Manuscript. Complete Texts and the Fight at Finnsburg.* Hrsg. von Fulk, Robert D. (2010). Cambridge, MA/London.
- Edda. Die Lieder des Codex regius nebst verwandten Denkmälern.* Hrsg. von Neckel, Gustav/Kuhn, Hans (1983). Heidelberg.
- Die Edda des Snorri Sturluson.* Ausgewählt, übersetzt und kommentiert von Krause, Arnulf (1997). Stuttgart.
- Die Götter- und Heldenlieder der Älteren Edda.* Übersetzt, kommentiert und hrsg. von Krause, Arnulf (2001). Stuttgart.
- Friedrich Nietzsche: Jenseits von Gut und Böse. Vorspiel einer Philosophie der Zukunft, ed. Colli, Giorgio/Montinari, Mazzino (1968). In: *Nietzsche Werke. Kritische Gesamtausgabe*, 6.2, S.3–255. Berlin.
- Das Nibelungenlied. Text und Einführung.* Nach der St. Galler Handschrift hrsg. und erl. von Reichert, Hermann (2005). Berlin/New York.
- Die Geschichte von Ragnar Lodbrok. Hrsg. von Hermann, Paul (1923). In: Niedner, Felix (Hrsg.): *Isländische Heldenromane*, S. 137–195. Jena.
- Den norsk-islandske skjaldedigtning* 2. Hrsg. von Jónsson, Finnur (1915). Kopenhagen/Kristiania.
- Þiðriks saga af Bern.* Hrsg. von Bertelsen, Henrik (1905–11). Kopenhagen.
- Die Geschichte von den Völsungen. Hrsg. von Hermann, Paul (1923). In: Niedner, Felix (Hrsg.): *Isländische Heldenromane*, S. 36–137. Jena.
- Völsunga saga ok Ragnars saga loðbrókar.* Hrsg. von Ólsen, Magnus (1906–08). Kopenhagen.
- Völsunga saga. The saga of the Volsungs. The Icelandic text according to MS Nks 1824 b, 4° with an English translation, introduction and notes.* Hrsg. von Grimstad, Kaaren (2000). Saarbrücken.

### Literaturverzeichnis

- Anderson, Earl R. (1981): Beowulf's Retreat from Frisia. Analogues from the fifth and eight Centuries. In: *English Language Notes*, 19/2, S. 89–93.
- Andersson, Theodore M. (1988): Die Oral-Formulaic Poetry im Germanischen. In: Beck, Heinrich (Hrsg.). *Heldensage und Heldendichtung im Germanischen* (Ergänzungsbände zum Reallexikon der Germanischen Altertumskunde 2), S. 1–14. Berlin/New York.
- Beck, Heinrich (2006): Wargus. In: *Reallexikon der Germanischen Altertumskunde*, Bd. 33, S. 268–271.

---

<sup>98</sup> Goetsch 2002, S. 1.

- Caillois, Roger (1975): Schicksal eines Mannes und eines Buches. Graf Jan Potocki und ‚Die Handschrift von Saragossa‘. In: Potocki, Jan: *Die Handschrift von Saragossa*. Aus dem Französischen von Louise Eisler-Fischer, S. 839–870. Frankfurt a.M.
- Düwel, Klaus (2005): Sigurddarstellung. In: *Reallexikon der Germanischen Altertumskunde*, Bd. 28, S. 412–423.
- Ebenbauer, Alfred (1978): Blutaar. In: *Reallexikon der Germanischen Altertumskunde*, Bd. 2, S. 80f.
- Finkenstaedt, Thomas (1976): Beowulf. Das altenglische Epos. In: *Reallexikon der Germanischen Altertumskunde*, Bd. 2, S. 237–241.
- Gillam, Doreen M. (1961): The Use of the Term ‘Aeglaeca’ in *Beowulf* at Lines 893 and 2592. In: *Studia Germanica Gandensia*, 3, S. 145–169.
- Goetsch, Paul (2002): *Monsters in English Literature. From the Romantic age to the First World War*. Frankfurt a.M.
- Grimstad, Kaaren (2000): Introduction. In: dies. (Hrsg.). *Völsunga saga. The saga of the Völsungs. The Icelandic text according to MS Nks 1824 b, 4<sup>o</sup> with an English translation, introduction and notes*, S. 13–72. Saarbrücken.
- Haug, Walter (1994): Die Grausamkeit der Heldensage: Neue gattungstheoretische Überlegungen zur heroischen Dichtung. In: Uecker, Heiko (Hrsg.). *Studien zum Altgermanischen*. Festschrift für Heinrich Beck (Ergänzungsbände zum Reallexikon für Germanische Altertumskunde 11), S. 303–326. Berlin/New York.
- Hatto, Arthur Thomas (1991): *Eine allgemeine Theorie der Heldenepik*. Opladen.
- Heizmann, Wilhelm (1999): Midgardschlange. In: Müller, Ulrich/Wunderlich, Werner (Hrsg.). *Dämonen, Monster, Fabelwesen*, S. 413–438. St. Gallen.
- Hofer, Herman (1982): Die Vor- und Frühromantik in Frankreich. In: Heitmann, Klaus (Hrsg.). *Neues Handbuch der Literaturwissenschaft 15: Europäische Romantik II*, S. 103–134. Wiesbaden.
- Jiriczek, Otto Luitpold (1898): *Deutsche Heldensagen* 1. Straßburg.
- Klein, Thomas (1988): Vorzeitsage und Heldensage. In: Beck, Heinrich (Hrsg.). *Heldensage und Heldendichtung im Germanischen* (Ergänzungsbände zum Reallexikon für Germanische Altertumskunde 2), S. 115–147. Berlin/New York.
- Koch, Michael (2010): *Beowulf – Siegfried – Dietrich. Vergleichende Studien zur Darstellung und Charakterisierung des Helden in der germanischen Epik* (Berichte aus der Literaturwissenschaft). Aachen.
- Kristeva, Julia (1980): *Pouvoirs de l'horreur. Essai sur l'abjection*. Paris.
- Lawrence, William W. (1912): The haunted mere in *Beowulf*. In: *Publications of the Modern Language Association of America*, 27/2, S. 208–245.
- Lionarons, Joyce Telly (1998): *The medieval dragon. The nature of the beast in Germanic literature*. Enfield Lock.
- McConnell, Winder (1999): Mythos Drache. In: Müller, Ulrich/Wunderlich, Werner (Hrsg.). *Dämonen, Monster, Fabelwesen*, S. 171–183. St. Gallen.
- Mizuno, Tomaki (1989): Beowulf as a terrible stranger. In: *Journal of Indo-European Studies*, 17, S. 1–46.
- Nagel, Bert (1965): *Das Nibelungenlied. Stoff, Form, Ethos*. Frankfurt a.M.
- Osborn, Marijane (1999): Die Monster in *Beowulf*. In: Müller, Ulrich/Wunderlich, Werner (Hrsg.). *Dämonen, Monster, Fabelwesen*, S. 161–169. St. Gallen.
- Pettitt, Thomas (1976): *Beowulf: The Mark of the Beast and the Balance of Frenzy*. In: *Neuphilologische Mitteilungen*, 77, S. 526–535.
- Ranke, Kurt/Jankuhn, Herbert (1973): Auge und Augendarstellung. In: *Reallexikon der Germanischen Altertumskunde*, Bd. 1, S. 484–487.

- Röhrich, Lutz (1981): Drache. In: *Enzyklopädie des Märchens*. Handwörterbuch zur historischen und vergleichenden Erzählforschung, Bd. 3, Sp. 787–820.
- Schulz, Katja (2002): *Riesen. Von Wildnisbewohnern und Wissenshütern in Edda und Saga* (Skandinavistische Arbeiten 20). Heidelberg.
- von See, Klaus (1971): *Germanische Heldensage – Stoffe, Probleme, Methoden. Eine Einführung*. Frankfurt a.M.
- von See, Klaus/La Farge, Beatrice/Picard, Eve/Priebe, Ilona/Schulz, Katja (1997): *Kommentar zu den Liedern der Edda 2*. Heidelberg.
- von See, Klaus/La Farge, Beatrice/Picard, Eve/Schulz, Katja (2000): *Kommentar zu den Liedern der Edda 3*. Heidelberg.
- Sharma, Manish (2005): Metalepsis and Monstrosity. The Boundaries of Narrative Structure in *Beowulf*. In: *Studies in Philology*, 102, S. 247–279.
- Simek, Rudolf (2006): *Lexikon der germanischen Mythologie*. Dritte, völlig überarbeitete Auflage. Stuttgart.
- Teichert, Matthias (2008): *Von der Heldensage zum Heroenmythos. Vergleichende Studien zur Mythisierung der nordischen Nibelungensage im 13. und 19./20. Jahrhundert* (Skandinavistische Arbeiten 24). Heidelberg.
- Teichert, Matthias (2009): „Peir Sigmundr fóru í hamina“. Die Werwolverzählung im 8. Kapitel der *Völsunga saga*. In: *Zeitschrift für deutsches Altertum und deutsche Literatur*, 138, S. 281–295.
- Teichert, Matthias (2012): Von Caligari zu Bergman. Transkodierungen von *gothic fiction* und die Kinematographie des Phantastischen in *Vargtimmen (Die Stunde des Wolfs)*. In: Penke, Niels (Hrsg.). *Der skandinavische Horrorfilm. Kultur- und ästhetikgeschichtliche Perspektiven*, S. 51–97. Bielefeld.
- Teichert, Matthias (2012a): Vogelsprachenkundigkeit. In: Germanische Altertumskunde Online. Europäische Kulturgeschichte bis zum Hochmittelalter.
- Teichert, Matthias (2012b): Schreckenshelm. In: Germanische Altertumskunde Online. Europäische Kulturgeschichte bis zum Hochmittelalter.
- Uecker, Heiko (1972): *Germanische Heldensage* (Sammlung Metzler Literaturgeschichte 106). Stuttgart.
- de Vries, Jan (1961): *Heldenlied und Heldensage*. Bern.
- de Vries, Jan (1959): *Heldenlied en heldensage*. Utrecht.



Udo Friedrich

# Held und Narrativ. Zur narrativen Funktion des Heros in der mittelalterlichen Literatur

**Abstract:** The article focuses on general features of the heroic narrative. Based upon research on narratology, examples are discussed with regard to the relationship between narrative formats and culturally specific values. The recombination of narrative cores is demonstrated in the discussion of the narrative options presented by Wolfgang Müller-Funk by analysing a number of narratives in the heroic epic. There are lengthy narratives depicting genealogy and conquest, shorter narratives portraying exile and return, betrayal and revenge, loyalty and sacrifice as well as the heroic death of the *iuvenis*. Even shorter narratives deal with duels in all possible substitutions and combinations.

## 1 Figur und Narrativ

So universal das Vermögen des Erzählens auch sein mag, Erzählungen unterliegen stets historischen Bedingungen. Im antiken Epos, in mittelalterlicher Epik und im modernen Roman agieren jeweils eigene Protagonisten, die in Figurenentwurf, Wirklichkeitsbezug und Vergesellschaftungsform differieren. Und auch für die mittelalterliche Literatur trägt die Unterscheidung in Heldenepik und Höfischen Roman dem Umstand Rechnung, dass Heros und Ritter verschiedenen Welten angehören: Gilgamesch, Achill, Eneas, Beowulf, Sîvrît, Dietrich und Roland unterscheiden sich signifikant vom Ideal des höfischen Ritters. Die Funktion des Heros ist von ganz verschiedener Warte aus beschrieben worden: Von der Seite des Protagonisten her fungiert er als Repräsentant eines Kollektivs, aus der Perspektive des Wirklichkeitsbezugs herrscht eine Geschlossenheit von Lebenstotalität und Weltzusammenhang;<sup>1</sup> aus der Sicht des sozialen Rahmens vollzieht sich die Handlung innerhalb einer kriegerischen und hierarchisch geordneten politischen Sozialstruktur. Bereits die geschichtsphilosophische Ästhetik von Hegel bis Lukács hat hier zentrale Parameter definiert, die, wenn auch in modifizierter Form, noch in neueren Ansätzen aufgegriffen werden.<sup>2</sup> Stefan Fuchs hat die Differenz zwischen Heldenepik und höfischem Roman auf die Opposition von Repräsentation und Exorbitanz einerseits, von Exemplarität und Individualität andererseits zugespitzt, um beide Gattungen über den Entwurf des Helden

---

1 Weber 1990; von See 1993.

2 Hegel 1970; Lukács 1977; Bartel 1982; Czerwinski 1979, S. 49–87; ders. 1986.

kategorial voneinander zu unterscheiden.<sup>3</sup> Heros und Ritter kennzeichnet auf unterschiedliche Art eine Spannung zum Kollektiv: inkommensurable Exorbitanz dort und überlegene moralische Identität hier. Das Mittelalter entwickelt offenbar in seinen beiden weltlichen Erzählgattungen zwei ganz unterschiedliche Heldentypen, die zwischen antikem und modernem Erzählen eine Schnittstelle zu bilden scheinen. Während der höfische Roman die Spannung des Helden zur Gemeinschaft thematisiert und in einem Märchenschema löst, erzählen Heldenepen diskontinuierliche Geschichten, die den Einbruch von Kontingenz dramatisch zuspitzen.

Der Heros ist aber immer auch eine Funktion des Erzählschemas: Wenn nach Aristoteles klassischer Definition die Erzählung ein Ganzes bildet, das sich aus Anfang, Mitte und Ende zusammensetzt (Poetik I,7), um undifferenziertes Geschehen in eine logische Zeitform zu überführen, modern gesprochen in ein Syntagma, das auf Kohärenz und Finalität ausgerichtet ist, dann dienen Erzählungen zunächst der Kontingenzreduktion und mithin der Sinnbildung. Die kontinuierliche Geschichte, die Fähigkeit das Leben in eine kohärente Form zu bringen, bildet das Ideal einer Subjektphilosophie, nach der eine Person die Heterogenität der ihr widerfahrenden Ereignisse in der narrativen Zusammenschau synthetisiert.<sup>4</sup> Die moderne Psychologie und der moderne Roman haben diese „*storyline* einer Identitätsbildung“ längst aufgegeben, und in der Differenz von Kontinuität und Diskontinuität soll eine Grenzmarke vormodernen und modernen Erzählens liegen.<sup>5</sup> Die Märchenstruktur des Artusromans legt noch eindrucksvoll Zeugnis ab von der synthetisierenden Kraft eines Erzählens, in dem alle Zufälle auf ein glückliches Ende hin ausgerichtet und Subjekt und Gesellschaft am Ende versöhnt werden.<sup>6</sup> Sie ist nicht zufällig als historische Vorstufe des Bildungsromans gelesen worden. Vom Erzählschema her erscheint es aber paradox, dass die Heldenepik zumindest in einer Hinsicht dem modernen Erzählen näher zu stehen scheint, da sie diskontinuierliche Geschichten erzählt, vielfach Katastrophenerzählungen. Der Tod des Protagonisten, im Artusroman ausgeblendet, spielt eine zentrale Rolle.<sup>7</sup> Noch vor aller Subjektthematik verhandelt die Heldenepik den Einbruch von Kontingenz und bewältigt ihn durch andere Sicherungssysteme, die den Einzelnen eng an das Kollektiv binden: durch Kulturmuster, die sich in Erzählmuster übersetzen lassen.

Die Forschung hat ganz unterschiedliche Versuche unternommen, dem Heros auf die Spur zu kommen: Unterscheiden lassen sich grob archetypisch-typologische, historisch-differenzierende und narrativ-funktionale Ansätze.<sup>8</sup> Geradezu klassisch ist

<sup>3</sup> Fuchs 1997, S. 20–90.

<sup>4</sup> Müller-Funk 2008, S. 17–35. Zur grundsätzlichen Problematik der Kohärenz vgl. Koschorke 2012, S. 203–286.

<sup>5</sup> Müller-Funk 2008, S. 27.

<sup>6</sup> Jauß spricht von der „Sinnerfüllung des Zufalls“. Jauß 1972, S. 116.

<sup>7</sup> Haug 2006.

<sup>8</sup> Zur Forschungsgeschichte und -kritik vgl. Horn 1990, Sp. 721–725.



die Rede von der mythischen Bahn des Helden: Hugo Kuhn spricht so im Anschluss an den Monomythos Joseph Campbells schon in Bezug auf die Vorgeschichte des Doppelwegs, die im Heldenepos den „Weg zum Selbst, zur Bestimmung, zum Ursprung, zur Höhe, zur Dauer“ markiere und in Tod und Wiedergeburt münde:<sup>9</sup> Gilgameschs Weg nach Dilmun, Achills, Beowulfs und Rolands Weg in den Heldentod zielen auf ewiges Gedächtnis oder Erlösung. Der Handlungszusammenhang, in dem der Heros steht, knüpft an übergeordnete mythische Muster an, Heldenepik erinnert mithin nicht nur an ein Ereignis, sondern bettet dieses auch über narrative Muster in große Sinnhorizonte ein.

Eine Typologie des Heldenlebens entwirft demgegenüber Handlungsmuster, die die Struktur des Heldenlebens prägen und die Besonderheiten des heroischen Lebens zu erfassen suchen. Die Klassifikation von Heldentypen erweitert sie um die Typologie von Handlungselementen, die sich narratologisch schon als Sequenzen beschreiben lassen: Zeugung, Geburt, Initiation, Bewährung und Tod.<sup>10</sup> Narratologisch gesprochen werden prototypische Sequenzen gebildet, eine biographische *langue*, von der immer nur Teile in der *parole* der Erzählung realisiert sein können. Archetypische und typologische Verfahren sind auch individual- und sozialpsychologisch fundiert worden, sie suchen hinter der Vielfalt der Erscheinungen allgemeine Strukturen und Funktionen.<sup>11</sup>

Die strukturalistische Analyse hat viel zur Erkenntnis von Erzählmustern beigetragen. Neben ihrer Fixierung auf eine universale Grammatik des Erzählens hat sie mit den Sequenzen auch die Feinstrukturen des Erzählens in den Blick gerückt.<sup>12</sup> Indem die Figur des Helden als Träger einer Handlung (z.B. Betrug, Verrat, Kampf) aufgefasst wird, wird sie als Funktionselement auf der Erzählebene lokalisiert. An die Stelle der archetypischen und psychologischen Abstraktion tritt eine narratologische: Figuren werden als Aktanten gefasst, die Werte repräsentieren und in einer Konfliktstruktur austragen, sie werden nicht als „Wesen“, sondern als „Partizipation“ (Beziehung) definiert.<sup>13</sup> Aufgrund seiner Orientierung am Märchenschema (Propp) hat das Aktantenmodell (Greimas) seine Leistung mehr am Artusroman als an der Heldenepik demonstrieren können.<sup>14</sup> Für die Heldenepik wäre daher zum einen das Funktionsspektrum heroischer Handlungen noch eingehender zu beschreiben. Zum andern wäre im Anschluss an den strukturalistischen Ansatz aber auch die Frage nach der Anzahl der Helden neu zu stellen. Für die strukturalistische Erzähltheorie vervielfältigt sich bereits die Zahl der Helden, wenn jede Sequenz einen ihr korres-

<sup>9</sup> Kuhn 1969b, S. 159–161, 171. Vgl. Campbell 2011.

<sup>10</sup> de Vries 1961, S. 282–289.

<sup>11</sup> Horn 1990, Sp. 722–725; Rank 2000.

<sup>12</sup> Barthes 1988, S. 102–155. Zur Figur vgl. Jannidis 2004.

<sup>13</sup> Barthes 1988, S. 121–125, 122.

<sup>14</sup> Warning 1978; Simon 1990, S. 1–8, 14f.; Bleumer 2013, S. 119–141.

pondierenden Helden besitzen kann. So notiert Roland Barthes: „kurz, jeder noch so nebensächliche Protagonist ist der Held seiner eigenen Sequenz“.<sup>15</sup> Schon wo, wie im Greimasschen Modell zwei Widersacher um einen Einsatz ringen, ist je nach Perspektive die Subjektposition verdoppelt.<sup>16</sup> Ein solches Verständnis von funktional gebundenem Figurenentwurf könnte für die Analyse von Kämpfen – ein konstitutives Element der Heldendichtung – ertragreich sein. Dass aber ein rein narratologisches Funktionsmodell den Helden nicht hinreichend erfassen kann, wird daran deutlich, dass sowohl die Herkunft der Werte als auch Struktur und Funktion der Handlungsmuster (Sequenzen) von historischen und kulturellen Vorgaben abhängen.

Der historisch-philologische Zugang widmet sich denn auch der Vielfalt und Variabilität der Erzählungen vom Helden und stellt die Forderung, jeden Einzelfall für sich zu untersuchen. Indem er primär auf die sozialen, kulturellen und historischen Kontexte der Heldenbilder rekurriert, differenziert sich zwar der Befund der Heldenentwürfe, doch um den Preis, dass kaum noch allgemeine Strukturen und Funktionen in den Blick geraten. Neuere Ansätze sind daher bemüht, Allgemeines und Besonderes auf einer mittleren Ebene zu verbinden, verschiedene methodische Ansätze zu kombinieren und den historischen Rahmenbedingungen deutlicher Rechnung zu tragen. Was die beschriebenen Ansätze je für sich verabsolutiert haben, bedarf der Zusammenführung. In diesem Sinn haben sich in jüngster Zeit Ansätze herausgebildet, die die Erzählungen vom Helden nicht mehr allein archetypisch-typologisch, strukturell oder historisch deuten, sondern als Ensemble von kleineren Erzähleinheiten, sogenannten Erzählkernen, die thematisch ausgerichtet sind: Historisch-spezifische Handlungs- und Erzählmuster wie etwa das Brautwerbungsschema, die Genealogie, aber auch Identitätsfindung, Liebe und dynastische Allianzen wirken gattungsübergreifend und verweisen darauf, dass die Funktionen des Helden nicht nur in Gattungsmustern, die ohnehin häufig in Mischformen auftreten, aufgehen.<sup>17</sup> So scheinen sich Erzählformen ganz unterschiedlicher Art und Reichweite auszubilden, aus denen die Erzählungen zusammengesetzt sind und dem Helden ein besonderes Profil verleihen. Ich möchte sie im Anschluss an Wolfgang Müller-Funk Narrative nennen.<sup>18</sup>

Müller-Funk hat eine narratologisch fundierte Kulturtheorie entworfen, die den Spuren von Gemeinschaftserzählungen auf unterschiedlichen Ebenen nachgeht. Kulturen definieren sich nicht nur über theoretische Modelle, sondern auch über Erzählformen, über die Art und Weise, wie sie über die Modellierung von Zeit und Dauer ihre Identität konstruieren.<sup>19</sup> Das kann in großen Formationen, aber auch in Narrativen mittlerer und kleiner Reichweite geschehen. Es handelt sich zunächst jenseits von

---

<sup>15</sup> Barthes 1988, S. 122.

<sup>16</sup> Barthes 1988, S. 118.

<sup>17</sup> Müller 2007.

<sup>18</sup> Müller-Funk 2008, S. 3–167. Koschorke 2012, S. 203–286.

<sup>19</sup> Müller-Funk 2008, S. 108–114.

Gattungsmustern um narrative Formationen, die vor allem als geschichtsphilosophische Verlaufsformen, als *grand récits*, bekannt geworden sind: etwa die christliche Heilsgeschichte, das Fortschrittsmodell von Aufklärung und Moderne, die politische Emanzipationsgeschichte nach dem Muster der französischen Revolution, die geistesgeschichtlichen Entwürfe des deutschen Idealismus, aber auch Rousseauismus und Marxismus, selbst Feminismus und Ökologie lassen sich als identitätsstiftende narrative Programme lesen.<sup>20</sup>

Narrative konstituieren sich über Oppositionen von Werten, die auf unterschiedlichen Ebenen verortet werden können. Auf allgemeinsten Ebene werden Entwicklungsprozesse von Megasubjekten wie der Gesellschaft oder der ganzen Menschheit in den Blick genommen. Auch solche Narrative setzen sich aus jenen Grundkoordinaten zusammen, die die Narratologie für die Erzählung entwickelt hat: Sie entwerfen Geschichte als einen Handlungszusammenhang, sie implizieren mehr oder minder große Subjekte der Handlung, die als Aktanten fungieren, sie zeichnen sich durch eine entschiedene Axiologie von Werten aus und sie sind final ausgerichtet. Wie Erzählschemata hierarchisieren Narrative Wertrelationen, bringen sie in eine Handlungsstruktur und finalisieren sie, gegenüber Gattungsmustern besitzen sie aber eine flexiblere Form. Erzählungen realisieren nicht nur eine narrative Basisstruktur, sondern setzen sich aus einem ‚Ensemble geschichteter Strukturen‘ zusammen, die in vielfältigen Relationen zueinander stehen.<sup>21</sup> „Erzählungen lassen sich deshalb als Medien begreifen, die Handlungsketten nach ganz bestimmten Prämissen ordnen, nach ästhetischen (Dramatik), aber auch nach existentiellen (Intensität, Schmerz, Wunde) und nach ethischen (Sieg des Guten, happy end).“<sup>22</sup> Bereits Clemens Lugowskis Interpretation des frühneuzeitlichen Prosaromans vor dem Hintergrund des „mythischen Analogons“ basierte auf einer Homologie von Erzählform und narrativem Kulturmuster.<sup>23</sup>

Der geschichtsphilosophische und damit narrative Horizont des Mittelalters wird immer wieder auf die Heilsgeschichte bezogen, kaum aber wird gefragt, welche übergeordneten narrativen Sinnbildungsmuster der Feudaladel besitzt. Dabei existieren komplexe Wirkungsweisen von Metanarrativen jenseits von Gattungsmustern wie auch ein Zusammenspiel unterschiedlicher Narrative innerhalb eines Textes. Es handelt sich um Schemata ganz unterschiedlicher Art und Lage, die den Erzählungen auf je eigene Art zeitlich strukturierte Sinnbildungsmuster einschreiben: gewiss Gattungsmuster und Erzählschemata, aber auch mythische Konfigurationen, Allianz- und Konfliktnarrative bis hin zum Zweikampf. Ihre narrative Struktur und Funktion gilt es näher in den Blick zu nehmen.

<sup>20</sup> Vgl. Lyotard 1986; Müller-Funk 2008, S. 43–62.

<sup>21</sup> Wellbery 1987, S. 70.

<sup>22</sup> Müller-Funk 2008, S. 91.

<sup>23</sup> Lugowski 1976.

## 2 Geschichte und Konstruktion

Heldensage gründet in Geschichte: Gilgamesch, Achill, Beowulf, Dietrich, Gunther, Gernot und Giselher besitzen einen historischen Hintergrund. Dem Heldenlied liegt offenbar ein historisches Substrat zugrunde, das durch ein Erzählschema überformt wird.<sup>24</sup> So wird aus einer militärischen Niederlage im Jahre 778 bei Ronceval das Martyrium eines christlichen Heros, aus der Niederlage der Burgunder in der Schlacht gegen Römer und Hunnen um das Jahr 336 ein selbst verantworteter heroischer Untergang, aus der Eroberung Ravennas und der Ermordung Odoakers im Jahr 497 eine Vertreibungs- und Rückkehrgeschichte Dietrichs nach dem *Exile & Return*-Schema.<sup>25</sup> Was die Mündlichkeitsforschung als „strukturelle Amnesie“ beschrieben hat, dient nicht nur der Selektion von Überlieferungswürdigem aus dem Reservoir unendlicher Ereignisse, sondern organisiert Erinnern und Vergessen auch über seine narrativen Formatierung:<sup>26</sup> Heldensage ist Verdrängung und Stilisierung von Erinnerung, die Transformation von unmittelbar subjektiver und kollektiver Erinnerung in ein institutionalisiertes Gedächtnis, das sozialen Sinn organisiert.<sup>27</sup> Indem Verlierer in Sieger oder Täter in Opfer verwandelt werden, werden über die Erzählform Heldenbilder konstruiert. Das wohl deutlichste Beispiel für ein solches Verfahren bildet bekanntlich die Legende, die nicht nur eine Unzahl von Lebensläufen auf einen Prototyp – *imitatio Christi* – reduziert, sondern auch ganze legendarische Biographien aus Elementen des Leben Jesu zusammensetzt und entfaltet.<sup>28</sup>

Die Muster, in die Rolandslied, Nibelungenlied und Dietrichsage den historischen Stoff pressen, sind Ausdruck spezifisch kultureller Wertsetzungen: Martyrium, Heldentod und Erbenspruch. Während das Martyrium Rolands den Heldentod aber in ein übergeordnetes christliches Metanarrativ transformiert, entbehren Heldentod und Erbkonflikt einer geschichtsphilosophischen Dimension. Die Finalisierung der Handlung geht nicht in einen neuen Anfang über, d.h. ihr narrativer Fokus ist anders ausgerichtet. Sie rekurren eher auf andere (mythische) Modelle der Partizipation, von Teil und Ganzem, die im Sozialen und Geschichtlichen gründen.<sup>29</sup> In ihnen steht das Schicksal von Kollektiven und ihrer herausragenden Repräsentanten im Vordergrund, ihre Narrative mittlerer Reichweite beziehen sich auf Stammes- und Sippen geschichten, auf Genealogien, Allianzen und Konflikte, die das Einzelsubjekt noch übergreifen und in den Bann politischer Wertordnungen ziehen. Während Allianzpraktiken wie etwa Initiation, Filiation, Vasallität und Bündnisse Formen der Verge-

<sup>24</sup> Haug 1994.

<sup>25</sup> Haug 1994.

<sup>26</sup> Joachim Heinze hat das treffend in die Formeln von ‚Reduktion‘ und ‚Assimilation‘ gefasst. Heinze 2003/2004.

<sup>27</sup> Müller-Funk 2008, S. 93–100.

<sup>28</sup> Jolles 1999, S. 23–61. Feistner 1995. Künftig Hammer (masch. 2012).

<sup>29</sup> Zur mythischen Partizipation vgl. Cassirer 1923/1958.

sellschaftung darstellen und auf Stabilität zielen, markieren Konfliktpraktiken eine Störung der sozialen Ordnung.

Die narrative Formatierung sozialer Praktiken baut sich entsprechend über andere Axiologien und Verlaufsformen auf. Das historische Aktionsfeld feudaler Politik wird auf Handlungsmuster reduziert, welchen klare Wertrelationen unterlegt werden, deren Status ihrerseits in der narrativen Umsetzung aber auf komplexe Weise verhandelt werden kann: Herrschaftsbegründung wird entweder als natürliche Nachfolge, als Genealogie oder im unmittelbaren Verständnis des Wortes als Gründung aufgefasst und durch Ursprungsmythen legitimiert; Allianzen werden in einem ganzen Spektrum von Erzählsequenzen modelliert, die von der Initiation der Jugend in die Normen der Gesellschaft (Schwertleite) über die Ansippung durch Filiation (Brautwerbung) und Bindung durch Vasallität (*Homagium*) bis hin zu politischen Bündnissen (Verträge, Eid) reichen. Konflikte werden schließlich als innere und äußere Rivalitäten entworfen, die einer Logik der Unterwerfung folgen. Wie die Genealogie so steht die politische Kommunikation in ständiger Spannung von friedlichen und gewaltsamen, inkludierenden und exkludierenden Aktionen. Aus dieser doppelten Perspektive realisiert ein Erzähltext nicht ein homogenes Gattungsmuster, sondern vereint ein ganzes Ensemble von thematisch gebundenen Erzählsequenzen, die soziale Spannungen ausbalancieren.<sup>30</sup>

Auf der Handlungsebene konkretisieren sich die Erzählsequenzen zu Geschichten von Vererbung und Enterbung, von Herrschaftskonflikten und Eroberungen, von Vertreibung, Flucht und Heimkehr, von Initiationen, Filiationen und Koalitionen. Ihre axiologischen (moralischen) Koordinaten beziehen sie aus den spezifisch historischen Werten einer Feudalkultur, die auf der Verlässlichkeit von Personenbeziehungen beruht: aus einer Logik der *truwe* und der Ehre, die den Mechanismen der Gabe und des Raubes folgt, die ihrerseits in ständiger Spannung zueinander stehen und die narrative Dynamik allererst in Gang zu setzen. Da Erzählen, auch heldenepisches, immer eine Störung der Normalität impliziert, um das einbrechende Ereignis in einen Sinnhorizont zu integrieren, bilden Dissens und Konsens seine zentralen Bezugsgrößen: In der Heldenepik nehmen sie die Form von Verrat und Rache einerseits, Treue und Opfer andererseits an, die als Erzählprogramme den Allianz- und Konfliktnarrativen eine Struktur zugrunde legen und die zwei Seiten einer Opferlogik entwerfen: Opfer eines Rechtsbruches, der sanktioniert werden muss, und Opfer für die Gemeinschaft, deren Stabilität Priorität genießt.<sup>31</sup>

<sup>30</sup> Wellbery 1987, S. 70.

<sup>31</sup> Zum Terminus Konfliktnarrativ vgl. Koschorke 2012, S. 236–247.

### 3 Heldenepik und mythisches Narrativ

Für die Frage nach dem Verhältnis von Held und Narrativ ist vor allem die mythische Dimension des Erzählens relevant. Müller-Funk definiert den Mythos nicht wie die Philosophie als historische Ausprägung einer rationalen, sogenannten symbolischen Form, sondern als kulturelles Narrativ: er führt drei wesentliche Merkmale an: die Setzung eines unhinterfragbaren Ursprungs, wie es schon André Jolles (1999) getan hatte; das genealogische Band und schließlich die Partizipation an einem Heiligen.<sup>32</sup> Im narratologisch gefassten Mythosbegriff steht einerseits die Identität der Gesellschaft und andererseits eine organisch, „körperlich bestimmte Befindlichkeit in dieser Welt“ zur Diskussion.<sup>33</sup> Fasst man den Mythos im Wortsinn als Erzählung, im Sinne Müller-Funks als eine Gemeinschaftserzählung, auf, die soziale Ordnung und Sinnstruktur auf besondere Weise stabilisiert, dann sind Heldengeschichten mythosaffin. Ein solches heroisches Narrativ ist nicht nur eine Erscheinungsform der Vormoderne, es kann offenbar jederzeit zur kollektiven Abgrenzung wieder aktiviert werden. Gegenüber dem Monomythos Campbells, der auf einen Archetyp zielt, zielt der Mythos als kulturelles Narrativ auf historische Differenzierung.

Das genealogische Band bildet wohl die zentrale mythische Kategorie, die zahlreiche Erzählungen des mittelalterlichen Adels prägt. Genealogie gilt als genuin vor-moderne Denkform, vor allem aber bildet sie ein elementares mythisches Narrativ mit einer ganz eigenen Konfiguration von Zeit, d.h. mit einer eigenen Relationierung von Anfang, Mitte und Ende.<sup>34</sup> Nicht nur die Setzung eines unhintergehbaren Anfangs, der allererst einen Ort in der Indifferenz der Zeit fixierbar macht, zeichnet den Mythos aus, sondern narratologisch vor allem sein Zeitmodell: Genealogisches Erzählen zieht eine rückwärts gewandte Perspektive aus, es fixiert in der Vergangenheit einen absoluten Anfang, der den Grund für kollektive Geltungsansprüche liefert und dessen Qualität durch zyklische Wiederholung auf Dauer gestellt wird: durch Fortpflanzung. Genealogie ist ursprungs- und nicht zielfixiert, mit Müller-Funk gesprochen ist sie strukturkonservativ.<sup>35</sup> Bekannt sind die Gründungsgeschichten von Völkern, die sich auf die Leistung eines außerordentlichen Helden berufen: z.B. die *Aeneis*, die die Trojasage transportiert und die in die früh- und hochmittelalterlichen Völkergenealogien eingegangen ist. Die Erzählungen um Eneas, Brito, Franco u.a. berufen sich auf einen heroisch fundierten Gründungsakt, den sie im doppelten Sinn ‚wiederholen‘.<sup>36</sup> Immer vergewissert sich eine Gegenwart einer Vergangenheit, deren ursprüngliche Wertsetzung es zu bewahren gilt, da der Einzelne Element einer Kette ist, die nicht abreißen

---

<sup>32</sup> Müller-Funk 2008, S. 84–143.

<sup>33</sup> Müller-Funk 2008, S. 115.

<sup>34</sup> Kellner 2004.

<sup>35</sup> Müller-Funk 2008, S. 113.

<sup>36</sup> Garber 1989; vgl. Melville/Rehberg 2004.

darf. Narratologisch gesprochen, ist die Genealogie eine Erzählung ohne Ende, eine Erzählung, die das Ende durch permanente, zyklische Wiederholung des Anfangs aufschiebt.

Auch der Entwurf übermächtiger, exorbitanter Helden kann als Mythologem gelesen werden, das, seien es nun Götter, Titanen oder Heroen, Gemeinschaft über Identifizierung stiftet, über den Entwurf von imaginären Leitbildern, die jenem Mangel nicht unterworfen sind, unter dem Normalsterbliche leiden.<sup>37</sup> Deswegen ist der Heros auch exorbitant, weil er in seiner fundierenden Leistung nicht einholbar ist. Wie der Gott ist er ein unerreichbares Double, ein imaginärer Doppelgänger des Menschen.<sup>38</sup> Es liegt nach Müller-Funk nahe, „die übermächtigen Gestalten als konstitutiv für mythologische Erzählungen anzusehen“.<sup>39</sup> Diese unerreichbare Exorbitanz ist aber eng mit einem weiteren Merkmal des heroischen Narrativs verbunden.

Drittens nämlich zeichnet sich der außergewöhnlich Heros über seinen Ursprung durch einen besonderen Kontakt zum Heiligen einer Gemeinschaft aus. Die Spaltung von Heiligem und Profanem gilt nicht nur nach Ernst Cassirer als zentrales Kennzeichen des Mythos.<sup>40</sup> Dieser systematische Befund der Trennung beider Sphären und ihrer Vermittlung zugleich wird aber nicht nur im Ritus immer wieder performativ inszeniert und bewusst gehalten, sondern auch über Erzählungen gesichert. Das Heilige kann religiös determiniert sein, wie im Gottmenschen Gilgamesch oder in den antiken Titanen und Heroen, auch in christlichen Heroen wie Roland: Sie bilden Grenz- und Übergangsfiguren zwischen dem Heiligen und Profanen. Das Numinose besitzt aber für den Adel in der Natur noch ein elementareres Wirkungsfeld, das sich gegenüber den religiösen Heiligen abgrenzt: Sîvrits Bad im Drachenblut, Hagens Einverleibung des Monstrums in der *Kudrun*, Achills Artentfaltung durch die Schule des Kentauren Chiron, und selbst noch Dietrichs Physis und Zornpotential situieren den Heros auf der Grenze von Natur und Kultur.<sup>41</sup> Wenn im mythischen Denken die Partizipation am Heiligen, und d.h. hier an den Kräften der Natur die besondere Signatur des Heros auszeichnet, dann ist diese Auszeichnung im mittelalterlichen Ständedenken, das sozial differenzierend wirkt und Geltungsunterschiede in der sozialen Hierarchie markiert, in die Geblütsmentalität transformiert worden: Geburt und Blut markieren hier das Numinose, das die sozialen Klassen voneinander trennt, sie bilden eine Reduktionsform jener besonderen Naturnähe, die zahlreiche Heldenepen auf ihre Art feiern. Die Naturalisierung der adeligen Ständequalitäten, von Aussehen, Kraft, Tugend, Entschlossenheit, selbst Glück und Erfolg, markiert die heilige Grenze zu den niederen Ständen.

---

<sup>37</sup> Müller-Funk 2008, S. 117–122.

<sup>38</sup> Müller-Funk 2008, S. 119.

<sup>39</sup> Müller-Funk 2008, S. 117.

<sup>40</sup> Cassirer 1923/1958, S. 123f.

<sup>41</sup> Friedrich 2009, S. 249–269.

Genealogie erweist sich als eine spezifische narrative Formation: sie stiftet ein Zeitschema mit besonderem Richtungssinn, einen besonderen Figurenentwurf und besonderen Werten, so dass sich eine besondere Erzählung ergibt, die nicht auf Wandel oder Entwicklung, sondern auf Ursprung und Kontinuität ausgerichtet ist. Dass Texte in die Spannung konkurrierender genealogischer Narrative geraten können, lässt sich bereits am Alexanderroman demonstrieren: Für die mittelalterlichen Kleriker steht Alexander im heilsgeschichtlichen Narrativ, er ist Repräsentant des dritten Weltreichs, und die lateinischen Fassungen haben mit seiner illegitimen Herkunft keine Probleme. Selbst Lamprechts volkssprachliche Version ist in der Straßburger Handschrift noch in einen heilsgeschichtlichen Zusammenhang eingebettet, Prolog und die abschließende Paradiesepisode richten die Vita selbst tropologisch aus: Alexander wird zum Exempel für Weisheit und Hybris zugleich. Für die Adelskultur indes steht Alexander in der Spannung von legitimer und heroischer Genealogie: So steht er zum einen in der Kontinuität seines Geschlechts, doch ist es nicht die patrilineare Linie des schwachen Philipp, auf die Lamprecht ihn zurückführt, sondern der heroische Mutterbruder gleichen Namens, der sich schon keiner Herrschaft unterwerfen wollte.<sup>42</sup> Je nach Erwartungshorizont lässt sich Alexander offenbar problemlos in verschiedene Genealogien einfügen. Darüber hinaus wird ein Gründungsmythos vorgeführt, der seine eigentliche Ursache in der Partizipation am Heiligen, hier aber dem Heiligen der Natur besitzt: Geburtsumstände, physische Erscheinung und seine Macht über das wilde Pferd Bucephalus markieren jene besondere mythische Kraft, die zur Voraussetzung für Alexanders Weltreichsgründung wird. Stellt der Kleriker Alexander in die Teleologie der Heilsgeschichte, so der Adel in eine mythische Genealogie des Ursprungs, die auf Familie und Natur rekurriert. Im Aushandeln sozialer Geltungsansprüche konkurrieren Narrative unterschiedlicher Art um sinnhafte Verortung des außerordentlichen Heros. Zugleich zeigt aber auch das Beispiel Alexanders, dass Gründungsmythen zum einen nicht nur in einem *Heroic Age* spielen, sondern auch Bestandteil der Geschichte sind, zum andern, dass der mythische Akt keine Zukunft haben muss, im Gegenteil elementar bedroht ist.

## 4 Allianz- und Konfliktnarrative

Nicht nur mittelalterliche Chroniken, sondern auch Heldenepen erzählen immer wieder von dem eindringlichen Bemühen des Adels um Allianzbildung. Erzählungen von Initiationen und Filiationen, von Vasallität und Bündnissen sind konstitutiver Bestandteil der Texte, über die Probleme der Vergesellschaftung verhandelt werden.<sup>43</sup>

---

<sup>42</sup> Friedrich 1997.

<sup>43</sup> Müller 2007, S. 362–417.



Sie speisen die sozialen und politischen Normen der Zeit in die Handlung ein und besitzen insofern einen historischen Index. Sie lassen sich aber auch als Narrative mittlerer und kleinerer Dimension auffassen, da sie in sich geschlossene Erzählsequenzen mit je eigenen Axiologien und Finalitäten darstellen, aus denen sich das Erzählprogramm des Textes zusammensetzt: Die Initiation des Heros nimmt dann die Gestalt einer Jugendgeschichte, Filiationen die der Brautwerbung, Vasallität die von Herrschaftsstabilisierung an: Sie alle sind auf die Stabilisierung der sozialen Ordnung ausgerichtet. Sie können mehr oder minder narrativ entfaltet sein und axiologisch mit unterschiedlichen Werten besetzt sein, sie können vervielfältigt, miteinander kombiniert und gegeneinander geführt werden, so dass sich die Konfliktpotentiale der Handlung steigern. Das *Nibelungenlied* etwa stellt Sîvrît und die Burgunden in legitime Genealogien, Sîvrîts höfische Initiation (Schwertleite) gerät aber bereits in Spannung zu seiner heroischen (Horterwerb/Drachenkampf). Die komplexen feudalen Strategien um Filiation werden gleich an drei Brautwerbungsgeschichten verhandelt, die gleichfalls durch die Spannung von Kommunikation und Gewalt gekennzeichnet sind. Die Probleme der Vasallität, d.h. die Frage nach sozialem Status sowie nach Rechten und Pflichten von Herr und Mann, durchziehen gleich mehrere Episoden. Und politische Bündnisse zwischen Kollektiven werden durch Versprechen, Gaben und Filiationen abgesichert. Die gesamte Matrix politischer Interaktionsformen wird im literarischen Modell verhandelt und auf die Axiologien von Verrat und Rache einerseits, Treue und Opfer andererseits fokussiert. Indem die verschiedenen Narrative jeweils einzelne Protagonisten profilieren, vervielfacht sich auch die Zahl der Helden, die in jeweils eigenen Erzählsequenzen zu ihrem Recht kommen. Indem die verschiedenen Allianzen und Konflikte als Narrative gefasst, historisch-kulturell situiert und differenziert werden, lassen sich die gesicherten Befunde der Forschung noch einmal anders beleuchten.

Eneas- und Alexanderroman bieten Gründungsmythen und rekurren auf eine ferne Vergangenheit, sie stellen gewissermaßen große Erzählungen von Reichsgründungen dar. Sie liefern dem mittelalterlichen Adel die Matrix für Narrative mittlerer Reichweite aus der eigenen Zeit, z.B. für Eroberung. Die Adelskultur des Mittelalters ist eine agonale, in der Gewalt nicht nur die *ultima ratio* der Selbstbehauptung, sondern auch das Medium von Ehrakkumulation darstellt.<sup>44</sup> Noch in dem so zivilisierten Artusroman ist der Zweikampf das zentrale Instrument der Konfliktlösung. Die mittelalterlichen Chroniken und Urkunden legen Zeugnis ab von einer Fülle von Auseinandersetzungen, die als zeitgenössischer Hintergrund für die Rezeption der Heldenepik herangezogen werden sollten. Fehde, Eroberung, Kolonisierung und Kreuzzug stellen Konfliktformen mit jeweils eigener narrativer Ausrichtung dar. Eroberung und Unterwerfung aber sind im Gegensatz zur Genealogie teleologisch ausgerichtete Prozesse, gewissermaßen das Komplement zum genealogischen Narrativ, aus dem sie

---

44 Vogt 1994.

ihre Geltung beziehen. Robert Bartlett hat in seinem Buch *The Conquest of Europe* die „kollektive Eroberungsmentalität“ nicht nur der normannischen Expansion im 11. und 12. Jahrhundert beschrieben, sondern anhand von Urkunden und Chroniken auch die „Terminologie und Rhetorik einer expansionistischen Gewalt“ herausgearbeitet, die das Selbstbild der zeitgenössischen Kriegerkaste prägt.<sup>45</sup> Das teleologische Moment der Eroberung wird u.a. darin sichtbar, dass die Urkunden einen regen Handel mit zukünftigen Eroberungen und ihren Nutzungsrechten dokumentieren. Nach Bartlett nimmt in den Quellen auch die „Eroberung als Gründungsmoment und historische Zäsur mythische Dimension an“.<sup>46</sup> Nicht personelle oder technische Überlegenheit sicherten demnach den Erfolg, sondern die von den Vorfahren ererbten Qualitäten wie Entschlossenheit, Mut und Tapferkeit, die sich nach eigener Aussage bis heute erhalten hätten. Dass die zeitgenössischen Eroberungen den mythischen Gründungsakten nahekommen, wird u.a. darin sichtbar, dass aus der Teilnahme der Vorfahren an einer Eroberung sich noch in späterer Zeit Rechtsansprüche ableiten ließen.<sup>47</sup> Während die Kleriker historisch argumentierend auf älteren Rechtsansprüchen vor der Zeit der Eroberung beharren, scheint für den Adel der Gründungsakt eine nicht mehr hinterfragbare Autorität anzunehmen: ein Restbestand des mythischen Schemas, das mit dem geschichtlichen in Konkurrenz gerät. Die gewaltsamen Reichsgründungen im Norden, Süden und Osten Europas schaffen neue Gründungsmythen mit ihnen korrespondierenden Erzählungen und bestätigen das alte heroische Narrativ: Setzung eines neuen Anfangs, überlebensgroße Krieger, Partizipation an der heiligen Kraft der Vorfahren, die eine Grenze zu allen anderen errichtet und das Kollektiv stabilisiert: die zeitgenössischen Quellen nennen es „angeborene kriegerische Grausamkeit“ oder den „angestammten Wunsch, Herr zu sein“.<sup>48</sup>

Fehde, Eroberung, Kolonisierung, Kreuzzug und selbst Zweikampf bilden mithin nicht einfach verbreitete Praktiken in einer Adelskultur, erst durch ihre narrative Formierung in Historiographie und Heldenepik werden zeitgenössische Gewalt und Kontingenzerfahrung strukturiert und in einen Sinnhorizont gestellt, erst die narrative Form etabliert im Sinne von Reinhart Kosellecks „asymmetrischen Gegenbegriffen“ eine Hierarchie der Werte, die eine Voraussetzung für jedwede Erzählung bildet: Freund-Feind, Eigen-Fremd, Zivilisierter und Wilder, Christ und Heide.<sup>49</sup> Die Oppositionen werden verzeitlicht, d.h. über Aktanten in Handlung und eine Prozessform übersetzt, schließlich finalisiert, d.h. sie nehmen den Status einer Erzählung an. Wie alle Erzählsequenzen, die binär strukturiert sind, sind die Werte aber nicht per se eindeutig verteilt, sie sind je nach Standpunkt reversibel, so dass die Deutung der Ereig-

---

<sup>45</sup> Bartlett 1993, S. 85–105; dt. Ausgabe: Bartlett 1996, S. 109–132, 109.

<sup>46</sup> Bartlett 1996, S. 118.

<sup>47</sup> Bartlett 1996, S. 118.

<sup>48</sup> Bartlett 1996, S. 112.

<sup>49</sup> Koselleck 1979.

nisse von der gewählten Perspektive abhängt. Ein Beispiel: Während für die kultivierten Byzantiner im 12./13. Jahrhundert die Normannen den Einbruch der Wilden in die Zivilisation darstellen, rekurrten die normannischen Chroniken explizit auf die Tugend der Wildheit und bringen sie gegen die verweichlichte Kultur der Byzantiner ins Spiel.<sup>50</sup> Die gegenläufige Bewertung der Opposition Zivilisiert-Wild ist mehr als ein Topos, sie speist sich aus alternativen Konzepten von Überlegenheit. Es handelt sich mit Kulturapologie und Kulturkritik um narrative Topoi, die das Selbstbild einer Gemeinschaft stabilisieren und je nach Situation flexibel eingesetzt werden können: Gegenüber den Walisern spielen denn auch zur gleichen Zeit, etwa bei Gerald von Wales, die kultivierten Normannen die Rolle des Kulturbringers.

## 5 Der Zweikampf als Narrativ – Alpharts Tod

Welche anderen Narrative lassen sich ausmachen? Der Heros konstituiert seine Handlungsmächtigkeit zuallererst im Kampf: Schlachten und Zweikämpfe prägen seine Geschichte. Insofern ist zu fragen, ob nicht der Zweikampf selbst eine eigene Form von Narrativ bildet: Bereits der Agon setzt eine Prozessform von Anfang und Ende voraus, zwei Aktanten und eine Axiologie von Werten, schließlich besitzt er eine finale Struktur. Im Sinn Barthes' bildet er eine Sequenz, in der die Subjektpositionen doppelt besetzt sind. Erzähltheoretisch eröffnet der Zweikampf eine Alternative, die im Verlauf der Handlung geschlossen wird. Spannung entsteht aus der Dehnung der Handlung und dem Hinauszögern des Endes. Der Held kann symmetrisch gegen einen Gleichrangigen, aber auch asymmetrisch gegen mehrere Gegner antreten. Wie die Großen Erzählungen enthält der Zweikampf alle Strukturmerkmale einer Erzählung, er bildet gewissermaßen die Minimalform des Greimasschen Aktantenmodells.<sup>51</sup> Indem die Aktanten für unterschiedliche Werte eintreten können, bildet der Zweikampf trotz seiner einfachen Struktur ein komplexes Modell, eine Vielzahl kultureller Wertrelationen narrativ zu verhandeln: Gut-Böse, Eigen-Fremd, Christ-Heide, Zivilisierter-Wilder, Mensch-Tier usw.<sup>52</sup> Diese Option zu vielfältigen Substitutionen macht den Zweikampf zu einem privilegierten narrativen Konfliktlösungsmodell, das sowohl Affirmation als auch Kritik, selbst Paradoxien von Wertrelationen zu gestalten erlaubt. Je größer das axiologische Gefälle, desto klarer die Entscheidung, je geringer aber, desto unsicherer ist es, wer eigentlich der Held ist.

Der Zweikampf kann eine einzelne Sequenz des Textes wie etwa den Entscheidungskampf im *Eckenlied*, oder er kann seriell organisiert sein wie die endlose Zwei-

---

<sup>50</sup> Bartlett 1996, S. 109–115.

<sup>51</sup> Warning 1978.

<sup>52</sup> Friedrich 2005.

kampfreihe im *Rolandslied*, er kann aber auch die gesamte Struktur des Textes prägen wie im *Hildebrandslied*. Die Zweikampfsequenz steht hier aber nicht allein, sondern wird mit weiteren Narrativen verbunden, so dass die Erzählung, mit einem Wort David Wellberys zu einem geschichteten Gefüge von Erzählstrukturen, von Narrativen wird.<sup>53</sup> Als elementare Form würde der Kampf fungieren, zwei Krieger zwischen zwei Heeren kurz vor Beginn der Schlacht; reine Agonalität, man erfährt zunächst nichts über den Grund. Über den Redeagon der beiden Kämpfer wird das *Exile & Return*-Schema der Dietrichsage eingespielt, wird das Narrativ des Zweikampfs durch eine Heldengeschichte gerahmt und axiologisch besetzt: Hugo Kuhn hat es als invertiertes mythisches Schema interpretiert: statt Vatersuche und Heimkehr, nun Heimkehr des Vaters und Begegnung mit dem Sohn.<sup>54</sup> Über die Besetzung der Aktanten aber wird auch das genealogische Narrativ in die Geschichte eingespielt, das nun aber nicht auf den klassischen Anfang hin ausgerichtet ist, sondern auf das tragische Ende, auf jenen finalen Punkt, den Abschluss der genealogischen Linie, den das Schema gerade zu vermeiden sucht: nicht Vergewisserung von Kontinuität durch Berufung auf einen Ursprung, sondern finale Kontingenzerposition, die Katastrophe, die ein Ende setzt. Nicht nur das *Exile & Return*-Schema wäre invertiert, sondern auch das genealogische Narrativ, das statt auf den Anfang auf das Ende hin perspektiviert ist. Das *Hildebrandslied* erweist sich als äußert ökonomische Schichtung von Narrativen, deren Inversion die Pointe des Textes ausmachen. Dass es keine eindeutige Axiologie gibt, ist seine eigentliche Pointe, ihr Ausfall lässt die Frage aufkommen, wer hier überhaupt der Held ist?

Zu den Kennzeichen der Heldenepik gehört, dass ein nicht geringer Teil Rachefabeln vorführt.<sup>55</sup> Die Relation von Verrat und Rache bildet ein eigenes Narrativ aus, das elementare Grenzerfahrungen einer Adelsgesellschaft artikuliert, deren Stabilität auf verlässlichen Personenbeziehungen beruht. Treuebrüche und deren Folgen umfassen nicht nur ganze Erzählprogramme, wie etwa im *Nibelungenlied* oder in der Dietrichepik, sondern können auch in der Figur des Verräters exemplarische Gestalt annehmen: Sibiche, Genelun. Während Rachefabeln Spaltungsphantasmen einer Stammeskultur entwerfen, modellieren Opfererzählungen komplementär dazu Einheitsphantasmen. Dem negativen Narrativ von Verrat und Rache steht das positive von Treue und Opfer gegenüber. Von Gilgamesch und Enkidu über Achill und Patroklos bis hin zu Roland und Olivier, Hagen und Volker hat es seinen konstitutiven Ort in der Heldenepik. Im Kampf mit einem übermächtigen Gegner, sei es ein Monster oder ein Heer, versichert sich die Adelskultur in der Waffenbrüderschaft einer unveräußerlichen Solidarität und entfaltet sie narrativ in immer neuer Variation. Die höchste Form der Freundschaft ist diejenige, die von der Verwandtschaftsbindung

---

<sup>53</sup> Wellbery 1987, S. 70.

<sup>54</sup> Kuhn 1969.

<sup>55</sup> Haubrichs 1995.

nicht mehr zu unterscheiden ist. Die enge Bindung wird auch organisch imaginiert: auch hier ein mythisches Fundament. Im *Eneasroman* versichern sich die Waffenbrüder Euryalus und Nisus wiederholt, dass sie ein Leib und ein Herz seien.<sup>56</sup> Der Tod des Freundes zieht entsprechend das heroische Opfer des Gefährten nach sich. Die Relation der Freunde kann variabel modelliert und mit unterschiedlichen Werten besetzt sein: wechselseitige Solidarität, gesteigerte organische Einheit, aber auch komplementäre Relationen sind möglich wie heroische Tapferkeit und politische Klugheit im Falle von Roland und Olivier. Gegenüber der Genealogie und Eroberung handelt es sich um eine Narrativ von kürzerer Reichweite.

Das Narrativ von unverbrüchlicher Treue und Opferbereitschaft durchzieht als vereinzelte Episode die Heldenepik, das Schema kann aber auch zum Kulminationspunkt einer einzelnen Geschichte werden. Die Erzählung von *Alpharts Tod* kombiniert mehrere Narrative: Sie beginnt mit dem Schema Verrat-Rache, wenn Heime in die Spannung zweier Vasallitätsbindungen gerät und den Eid an Dietrich bricht. Im Botengespräch und in Erzählerkommentaren wird der Wertekonflikt ausführlich diskursiv verhandelt.<sup>57</sup> Das Narrativ ist aber bereits gerahmt durch den Konflikt Ermenrichs mit seinem Neffen Dietrich, einer Unterwerfungsforderung des römischen Kaisers an seinen Verwandten, die in einer Belagerungssituation mündet: im Agon zweier Kollektive. Die narrative Spannung zwischen Fehdeansage und Schlacht füllt die Erzählung mit zwei weiteren Narrativen: erstens dem des jugendlichen Heros, dessen vorzeitiger Bewährungsdrang in den Tod führt.<sup>58</sup> Das *iuvenis*-Schema trägt einer geläufigen Skepsis gegen jugendliche Krieger (Tristan, Pallas) Rechnung, es ist aber gegen alle Normalerwartung idealistisch besetzt und folgt einem anderen Programm: Der vermeintlich zu junge Ritter verfügt bereits über alle Qualitäten eines Heros, er ist vorzeitig vollendet: Im regulären Zweikampf besiegt er fast spielerisch den alten Hildebrand und nach ihm in Serie 73 Gegner aus Ermenrichs Lager: der jugendliche Held als exorbitanter Heros, als imaginärer Doppelgänger, der alle anderen überragt! In einer Art topisch organisiertem Erzählexperiment, das von Oppositionen und Substitutionen lebt, wird dem wankelmütigen Witege in der Gestalt des jugendlichen Kriegers der tapfere und verlässliche Vasall konfrontiert.<sup>59</sup>

Die Stilisierung Alpharts zum Heros aber erfolgt überdies in Bezug auf den finalen Zweikampf, in dem er mit zwei Waffenbrüdern konfrontiert wird. Das minimale Narrativ des Zweikampfs erfährt eine Komplexitätssteigerung dadurch, dass es durch das Narrativ der Waffenbrüderschaft angereichert wird, dass der eine reguläre Gegner verdoppelt wird, so dass ganz im kasuistischen Sinn zwei Wertebenen mitei-

<sup>56</sup> Friedrich 2009, S. 294–303.

<sup>57</sup> Alpharts Tod (Ernst 1967), S. 1–54; Zimmer 1972, S. 123–197; Lienert 2010.

<sup>58</sup> Behr 1972, S. 13–23.

<sup>59</sup> Lienert 2010, S. 196–200.

inander in Konflikt geraten, die nicht harmonisierbar sind.<sup>60</sup> Waffenbrüderschaft ist hier überdies noch einmal anders codiert und setzt sich ab von den klassischen Einheitsphantasmen: An die Stelle der unverbrüchlichen Solidarität und der mythisch-organischen Einheit, die in den Tod führt, treten Rhetorik und Zweckrationalität, die das Überleben sichern. Wie im Fall von Heimes Treuebruch gegenüber Dietrich und der Unterwerfungsforderung Ermenrichs wird die Handlungsproblematik in langen Reden diskursiv nachgearbeitet: Heime ist Witege verpflichtet, da dieser ihm einst das Leben gerettet hatte; ein direkter Zweikampf nach Witeges Tod ließe Heime chancenlos sein; dem nackten Überleben wird ein höherer Wert attestiert als dem ehrenvollen Tod.<sup>61</sup> Umgekehrt ist die Konfliktsituation auch von Seiten Alpharts nicht zu lösen, da er tief im Ehrdiskurs des Adels verankert ist: Er weigert sich, die Sache auf sich beruhen zu lassen, so dass jeder seiner Wege gehen kann: die Anforderungen der Ehre und der später erzählbaren Geschichte verhindern eine Lösung.<sup>62</sup> Da er aufgrund von Ehrüberlegungen auch nicht bereit ist, den wehrlos vor ihm liegenden Witege zu erschlagen, muss er notgedrungen gegen beide Gegner kämpfen und untergehen. Gemessen an der Axiologie von Ehre und Unehre ist die Handlungsweise der Waffenbrüder eindeutig negativ stigmatisiert: der *iuvēnis* erntet allen Ruhm. Vor dem Hintergrund der zweckrational ausgerichteten politischen Realität aber, die in den Reden der Waffenbrüder aufscheint, erodiert aber bereits das adelige System der Ehre zugunsten pragmatischer Handlungsweisen, die an Opferzahlen sich orientiert. Während das narrative Arrangement für die Ehre plädiert, mag sich bei den Rezipienten eine andere Wertung eingestellt haben. Die Erzählung von *Alpharts Tod* erweist sich als Gefüge von geschichteten Erzählmustern, Narrativen: In die Rahmenerzählung mittlerer Reichweite, die Eroberung Berns durch Ermenrich, werden kleinere Narrative eingebettet: Das Narrativ von Verrat und Rache wird angespielt, aber nicht ausgeführt, das Narrativ des *iuvēnis*, der vorzeitig stirbt, wird mit dem Narrativ von Treue und Opfer von Waffenbrüdern konfrontiert und in eine dilemmatische Konstellation geführt. Die Erzählung verhandelt in unterschiedlichen Narrativen zentrale Werte der Adelsgesellschaft.

## 6 Fazit

Für einen kulturwissenschaftlichen Ansatz scheint es zentral zu sein, dass sich Kulturtheorien nicht nur systematisch, sondern auch narratologisch begründen lassen. Wolfgang Müller-Funk hat einen solchen Entwurf einer narratologisch fundierten

---

<sup>60</sup> Diese These zur Waffenbrüderschaft hat Christian Weiß 2008 in einer Göttinger Bachelorarbeit (Waffenbrüderschaft in der mittelhochdeutschen Literatur) herausgearbeitet.

<sup>61</sup> Lauer 2011.

<sup>62</sup> Zimmermann 1992.

Kulturtheorie vorgelegt: Es sind durchaus auch Erzählungen in unterschiedlichster Ausprägung und Reichweite, die das Band einer Gemeinschaft stiften. Narrative, *grand récits* wie Erzählkerne, großer (Welt), mittlerer (Nation) und kleinerer (Biographie) Dimension, bilden zeitlich strukturierte Aggregate der Sinnbildung. Narrative Sinnbildung vollzieht sich auch jenseits von etablierten Gattungsmustern. Erzählungen erweisen sich als komplexe Gefüge von narrativen Sequenzen, die arrangiert und koordiniert werden müssen. Die Werte, die in diesen Narrativen ausgehandelt werden, sind kulturspezifisch. Für das Heldenepos habe ich nur die zentralen und bekannten vorgeführt und auf ihre narratologischen Implikationen hin befragt: auf ihre Formen der Zeitmodellierung: Allianz- und Konfliktnarrative, Genealogie und Eroberung als vergangenheits- und zukunftsorientierte Narrative, die komplementär zueinander stehen, Verrat und Rache sowie Treue und Opfer als ebenso komplementäre Narrative mittlerer Reichweite, das *iuvenis*-Narrativ und schließlich der Zweikampf, der das agonale Konfliktlösungsmodell des Adels als kleinste narrative Einheit repräsentiert. Sie alle implizieren die klassischen narratologischen Kategorien: Handlung, Akтанten, Axiologie und Finalität. Ihre strukturelle Faktur erlaubt es, ihren Ort im Erzählgefüge variabel zu handhaben. Sie können fragmentarisch angedeutet werden und eine Erwartungshaltung provozieren, sie können als geschlossene Sequenz in größere Erzählzusammenhänge eingefügt werden, sie können sich aber auch zu selbständigen Erzählungen ausweiten. Sie sind über Substitutionen vielfältig modellierbar und in ihrer axiologischen Ausrichtung variabel: Die Werte können eindeutig hierarchisiert, sie können aber auch symmetrisch arrangiert und in paradoxe Konstellationen geführt werden wie im *Hildebrandslied* oder in *Alpharts Tod*. Aus einem begrenzten Arsenal von Narrativen lassen sich so unendliche Realisationen rivalisierender Narrative generieren: Kultur konstituiert sich somit nicht nur als Kampfplatz praktischer und diskursiver Positionen, sondern auch von Erzählungen.

Für eine moderne, kritisch gewendete Betrachtungsweise ist der Verweis auf latente Narrative ein Argument der Abwehr: Der Nachweis latenter Narrative im sozialen und selbst im wissenschaftlichen Diskurs wird zum *Movens*, rationalere, d.h. überprüfbare Parameter zu etablieren: Das mündet meist in purem Historismus. Umgekehrt wird der Nachweis von *grand récits* und Mythen des Alltags zum Hauptargument gegen den Rationalismus. Es geht aber nicht darum, die Spannung von rationaler und narrativer Sinnstiftung zur Alternative zu stilisieren, binär zu dichotomisieren: Die soziale Wirklichkeit ist vielmehr durch ein Miteinander, einen Parallelismus verschiedenster Sinnbildungsmuster gekennzeichnet.

## Bibliographie

### Quellenverzeichnis

Alpharts Tod. In: Martin, Ernst (Hrsg.) (1967). *Deutsches Heldenbuch. Zweiter Teil. Alpharts Tod. Dietrichs Flucht. Rabenschlacht*, S. 1–54. Dublin/Zürich [Unveränderter Nachdruck der 1. Ausgabe 1866].

### Literaturverzeichnis

- Bartel, Hildegard (1982): *Epos – die Gattung in der Geschichte. Eine Begriffsbestimmung vor dem Hintergrund der Hegelschen „Ästhetik“ anhand von ‚Nibelungenlied‘ und ‚Chanson de Roland‘* (Frankfurter Beiträge zur Germanistik 22). Heidelberg.
- Barthes, Roland (1988): Einführung in die strukturelle Analyse von Erzählungen. In: Ders. (Hrsg.). *Das semiologische Abenteuer* (Edition Suhrkamp 1441), S. 102–143. Frankfurt a.M. 1988
- Bartlett, Robert (1993): *The Making of Europe. Conquest, Colonisation and Cultural Change 950–1350*. London; dt. Ausgabe: Bartlett, Robert (1996): Die Geburt Europas aus dem Geist der Gewalt. Eroberung, Kolonisierung und kultureller Wandel von 950 bis 1350. München.
- Behr, Hans-Joachim (1972): Der Held und seine Krieger oder über die Schwierigkeiten, ein Gefolgsherr zu sein. In: Zatloukal, Klaus (Hrsg.). 2. *Pöchlarnner Heldengespräch. Die historische Dietrichepik*, S. 13–23. Wien.
- Bleumer, Hartmut (2013): Der Tod des Heros, die Geburt des Helden – und die Grenzen der Narratologie. In: Friedrich, Udo/Hammer, Andreas/Witthöft, Christiane (Hrsg.). *Anfang und Ende. Formen narrativer Zeitmodellierung in der Vormoderne* (Literatur – Theorie – Geschichte 3), S. 119–141. Berlin.
- Campbell, Joseph (2011): *Der Heros in tausend Gestalten*. Berlin [zuerst New York 1949].
- Cassirer, Ernst (1923/1958): *Philosophie der symbolischen Formen*. Zweiter Teil: Das mythische Denken. Darmstadt.
- Czerwinski, Peter (1979): Das Nibelungenlied. Widersprüche höfischer Gewaltreglementierung. In: Frey, Winfried/Raitz, Walter/Seitz, Dieter (Hrsg.). *Einführung in die deutsche Literatur des 12. bis 16. Jahrhunderts*. Bd. 1: *Adel und Hof – 12./13. Jahrhundert*, S. 49–87. Opladen.
- Czerwinski, Peter (1986): Heroen haben kein Unbewußtes – Kleine Psycho-Topologie des Mittelalters. In: Jüttemann, Gerd (Hrsg.). *Die Geschichtlichkeit des Seelischen. Der historische Zugang zum Gegenstand der Psychologie*, S. 239–272. Weinheim.
- Feistner, Edith (1995): *Historische Typologie der deutschen Heiligenlegende des Mittelalters von der Mitte des 12. Jahrhunderts bis zur Reformation* (Wissensliteratur im Mittelalter 20). Wiesbaden.
- Friedrich, Udo (1997): Überwindung der Natur. Zum Verhältnis von Natur und Kultur im Strassburger Alexander. In: Harms, Wolfgang (Hrsg.). *Fremdes wahrnehmen – fremdes Wahrnehmen. Studien zur Geschichte der Wahrnehmung und zur Begegnung von Kulturen in Mittelalter und früher Neuzeit* (Deutsche Sprach- und Literaturwissenschaft 53), S. 120–136. Stuttgart usw.
- Friedrich, Udo (2005): Die ‚symbolische Ordnung‘ des Zweikampfs im Mittelalter. In: Braun, Manuel/Herberichs, Cornelia (Hrsg.). *Gewalt im Mittelalter. Realitäten – Imaginationen*, S. 123–158. München.
- Friedrich, Udo (2009): *Menschentier und Tiermensch. Diskurse der Grenzziehung und Grenzüberschreitung im Mittelalter* (Historische Semantik 5). Göttingen.
- Fuchs, Stephan (1997): *Hybride Helden: Gwigois und Willehalm. Beiträge zum Heldenbild und zur Poetik des Romans im frühen Mittelalter* (Frankfurter Beiträge zur Germanistik 31). Heidelberg.



- Garber, Jörn (1989): Trojaner – Römer – Franken – Deutsche. „Nationale“ Abstammungstheorien im Vorfeld der Nationalstaatsbildung. In: Garber, Klaus (Hrsg.). *Nation und Literatur im Europa der Frühen Neuzeit*. Akten des I. Internationalen Osnabrücker Kongresses zur Kulturgeschichte der Frühen Neuzeit, S. 108–163. Tübingen.
- Hammer, Andreas (2012): *Erzählen vom Heiligen. Narrative Inszenierung von Heiligkeit im Passional*. Habil-masch. Göttingen.
- Haubrichs, Wolfgang (1995): *Die Anfänge: Versuche volkssprachlicher Schriftlichkeit im frühen Mittelalter (ca. 700–1050/60)*. 2. durchges. Aufl. In: Joachim Heinzle (Hrsg.). *Geschichte der deutschen Literatur von den Anfängen bis zum Beginn der Neuzeit*. Bd.1: Von den Anfängen bis zum hohen Mittelalter. Tübingen.
- Haug, Walter (1994): Mündlichkeit, Schriftlichkeit und Fiktionalität. In: Heinzle, Joachim (Hrsg.). *Modernes Mittelalter. Neue Bilder einer populären Epoche*, S. 376–397. Frankfurt a.M.
- Haug, Walter (2006): Szenarien des heroischen Untergangs. In: Ebenbauer, Alfred/Keller, Johannes (Hrsg.). *8. Pöchlarnr Heldenegespräch. Das Nibelungenlied und die europäische Helden-dichtung*, S. 147–161. Wien.
- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich (1970): *Vorlesungen über Ästhetik*. Hrsg. von Eva Moldenhauer und Karl Markus Michel, Bd. 1, S. 339–393. Frankfurt a.M.
- Heinzle, Joachim (2003/2004): Was ist Heldensage? In: *Jahrbuch der Wolfram-Gesellschaft*, 14, S. 1–23.
- Horn, Katalin (1990): Held, Heldin. In: *Enzyklopädie des Märchens*, Bd. 6, Sp. 721–745.
- Jannidis, Fotis (2004): *Figur und Person. Beiträge zu einer historischen Narratologie* (Narratologia 3). Berlin/New York.
- Jauff, Hans Robert (1972): Theorie der Gattungen und Literatur des Mittelalters. In: Delbouille, Maurice (Hrsg.). *Grundriß der romanischen Literaturen des Mittelalters*. Bd. 1, S. 103–138. Heidelberg.
- Jolles, André (1999): Einfache Formen. Legende / Sage / Mythe / Rätsel / Spruch / Kasus / Memorabile / Märchen / Witz. Tübingen [zuerst Halle 1930].
- Kellner, Beate (2004): *Ursprung und Kontinuität. Studien zum genealogischen Wissen im Mittelalter*. München.
- Koselleck, Reinhart (1979): Zur historisch-politischen Semantik asymmetrischer Gegenbegriffe. In: Ders. (Hrsg.). *Vergangene Zukunft. Zur Semantik geschichtlicher Zeiten*, S. 211–259. Frankfurt a.M.
- Koschorke, Albrecht (2012): *Wahrheit und Erfindung. Grundzüge einer allgemeinen Erzähltheorie*. Frankfurt a.M.
- Kuhn, Hugo (1969): Stoffgeschichte, Tragik und formaler Aufbau im *Hildebrandslied*. In: Ders. (Hrsg.). *Text und Theorie*, S. 113–140. Stuttgart.
- Kuhn, Hugo (1969): Parzival. Ein Versuch über Mythos, Glaube und Dichtung. In: Ders. (Hrsg.). *Dichtung und Welt im Mittelalter*, S. 151–180. Stuttgart.
- Lauer, Claudia (2011): Die Fragwürdigkeit des Todes. Neue Überlegungen zu *Alpharts Tod*. In: Knaeble, Susanne/Wagner, Silvan/Wittmann, Viola (Hrsg.). *Gott und Tod. Tod und Sterben in der höfischen Literatur des Mittelalters* (Bayreuther Forum Transit 10), S. 149–167. Berlin.
- Lienert, Elisabeth (2010): *Die ‚historische‘ Dietrichepik. Untersuchungen zu ‚Dietrichs Flucht‘, ‚Rabenschlacht‘ und ‚Alpharts Tod‘* (Texte und Studien zur mittelhochdeutschen Heldenepik 5). Berlin/New York.
- Lugowski, Clemens (1976): *Die Form der Individualität im Roman*. Frankfurt a.M. [zuerst 1932].
- Lukács, Georg (1977): *Die Theorie des Romans. Ein geschichtsphilosophischer Versuch über die Formen der großen Epik*. Darmstadt/Neuwied.
- Lyotard, Jean-Francois (1986): *Das postmoderne Wissen. Ein Bericht*. Wien [zuerst Paris 1979].

- Melville, Gert/Rehberg, Karl-Siegbert (Hrsg.) (2004): *Gründungsmythen, Genealogien, Memorialzeichen. Beiträge zur institutionellen Konstruktion von Kontinuität*. Köln/Weimar/Wien.
- Millet, Viktor (2008): *Germanische Heldendichtung im Mittelalter. Eine Einführung*. Berlin.
- Müller, Jan-Dirk (2007): *Höfische Kompromisse. Acht Kapitel zur höfischen Epik*. Tübingen.
- Müller-Funk, Wolfgang (2008): *Die Kultur und ihre Narrative. Eine Einführung*. Wien/New York.
- See, Klaus von (1993): Held und Kollektiv. In: *Zeitschrift für deutsches Altertum*, 122, S. 1–35.
- Simon, Ralf (1990): *Einführung in die strukturalistische Poetik des mittelalterlichen Romans. Analysen zu deutschen Romanen der matière de Bretagne* (Epistemata, Reihe Literaturwissenschaft 66). Würzburg.
- Vogt, Ludgera (1994): Ehre. Archaische Momente in der Vormoderne. Frankfurt a.M.
- Vries, Jan de (1961): Der mythische Hintergrund der Heldensage. In: Ders. (Hrsg.). *Heldenlied und Heldensage*, S. 282–289. Bern/München.
- Warning, Rainer (1978): Formen narrativer Identitätskonstitution im höfischen Roman. In: Jauß, Hans Robert/Köhler, Erich (Hrsg.). *Grundriss der romanischen Literaturen des Mittelalters*. Bd. VI,1: *Le Roman jusqu'à la fin du XIIIe siècle, direction*. Hrsg. von Frappier, Jean/Grimm, Reinhold R., S. 25–59. Heidelberg.
- Weber, Gerd Wolfgang (1990): „Sem konungr skyldi“. Heldendichtung und Semiotik. Griechische und germanische heroische Ethik als kollektives Normensystem einer archaischen Kultur. In: Reichert, Hermann/Zimmermann, Günter (Hrsg.). *Helden und Heldensage*. Otto Gschwantler zum 60. Geburtstag (Philologica Germanica 11), S. 447–481. Wien.
- Wellbery, David E. (1987): Semiotische Anmerkungen zu Kleists ‚Das Erdbeben in Chili‘. In: Ders. (Hrsg.). *Positionen der Literaturwissenschaft. Acht Modellanalysen am Beispiel von Kleists ‚Das Erdbeben in Chili‘*, S. 69–87. München.
- Zimmer, Uwe (1972): *Studien zu ‚Alpharts Tod‘ nebst einem verbesserten Abdruck der Handschrift*. Göppingen.
- Zimmermann, Günther (1992): Wo beginnt der Übermut? Zu *Alpharts Tod*. In: Zatloukal, Klaus (Hrsg.). *2. Pöchlerner Heldengespräch. Die historische Dietrichepik*, S. 165–182. Wien.

Torfi H. Tulinius

## Deconstructing Snorri. Narrative Structure and Heroism in *Eyrbyggja saga*<sup>1</sup>

**Abstract:** Die *Eyrbyggja saga* diskutiert an ihrem Helden Snorri die Frage, wie ein Fürst seine Macht erhalten kann, indem die Wertedebatte des 13. Jahrhunderts auf die Vorzeit projiziert wird. Dies erweist sich vor allem an der mäandernden Struktur der Saga, die ihr Ziel, das Heldenleben nachzuzeichnen, mitunter aus dem Blick zu verlieren scheint. Dass diese ungewöhnliche Struktur einer Heldenvita eine Infragestellung von Herrschaft und Heroismus impliziert, weist dieser Beitrag auf der Grundlage von Greimas' Aktantenmodell nach.

The best known and most studied of the medieval Icelandic sagas are the so-called family sagas or sagas about early Icelanders (*Íslendingasögur*). Written in the 13<sup>th</sup> and 14<sup>th</sup> centuries, they portray characters and events that are said to have taken place in Iceland and neighbouring countries in the period extending from the discovery and settlement of Iceland to its conversion to Christianity, i.e. the 9<sup>th</sup>, 10<sup>th</sup> and 11<sup>th</sup> centuries. This is the period which the Icelanders of the 13<sup>th</sup> century perceived as a time of origins, i.e. one in which their society was founded and its most important institutions were created, culminating with the decision to join the flock of Christian nations in AD 1000. It is the era during which the identity of medieval Icelanders was formed and in which the authors and intended audience of the sagas, living two to three centuries after the events, mirrored their own times. This is well demonstrated in Vésteinn Ólason's 1998 book 'Dialogues with the Viking Age' who argues that through their reconstruction of the past these sagas are addressing the problems of their times, more specifically, that which they perceive as a loss when they compare the present to the times of their forebears.<sup>2</sup>

Many of my previous writings on the sagas have been based on structural and thematic analysis of the texts inspired by structuralist anthropology and semiotics (Lévi-Strauss and Greimas). At the same time the so-called contemporary sagas have been useful sources of knowledge about Icelandic society in the 13<sup>th</sup> century. They have allowed me to place my findings on the sagas in historical context. My understanding of these sources has been informed by the idea that Iceland is following the main evolutionary trends in medieval society during the period, i.e. a strengthening of the royal state and the church as institutions and the concomitant

---

<sup>1</sup> This article is based on work already presented at the International Saga Conference in Durham in 2006 and published in the conference pre-prints, see Tulinius 2006.

<sup>2</sup> Ólason 1998, pp. 9–12.

and somewhat reluctant adaptation of the dominant classes to this new situation.<sup>3</sup> Of special interest have been the lay chieftains (or *goðar*), since it is most likely that the saga literature developed within this social class. In my work on the *fornaldarsögur* I believe I have been able to show that issues and problems of the 13<sup>th</sup> century are projected into a more or less imaginary world of the past.<sup>4</sup> The same is true of *Egils saga*, which belongs to the group of sagas about early Icelanders or *Íslendingasögur*. However, this saga is much more complex in the way it offers itself to interpretation, showing among other features evidence of an awareness of biblical exegetical methods.<sup>5</sup>

*Eyrbyggja saga* also tells of the earliest Icelanders, more specifically about those who settled on the northern coast of the Snæfellsnes peninsula and their immediate descendants living around the year AD 1000.<sup>6</sup> I have proposed that the complex method used to put an end to the supernatural events at Fróðá (chapters 50 to 55 of the saga) is to be seen as an expression of the way lay chieftains of the first half of the 13<sup>th</sup> century viewed their role in society in opposition to that of the Church. They are willing to collaborate with clerics, though preferably on their own terms. However, their right to prosecute in legal matters is not to be infringed upon. This can be seen in the detailed accounts of strife between chieftains and Church in the contemporary sagas (Tulinius 2007).

*Eyrbyggja saga* offers a rich and complex narrative, blending verse and prose and presenting a large cast of characters and a dauntingly complex plot. Heroism is an important theme in this saga as has been recently shown by Elín Bára Magnúsdóttir (2006). It expresses admiration for the heroic qualities of some of its protagonists, such as the chieftain Arnkell or the warrior-poet Björn from Breiðavík. Lack of heroism is also a cause for concern, for example in the case of Þórarinn, and even in its main character, the chieftain (*goði*) Snorri Þórgrímsson, who is not characterized as a hero. Snorri's problematic heroism is in itself quite interesting and I believe there is a strong relationship between the way heroism is thematised in the saga and its multi-stranded narrative structure. Indeed, the saga is paradoxical in its construction. On the one hand it tells the story of how Snorri's ancestors founded the society in which he evolves and of his subsequent rise to power in his region. It begins with Snorri's ancestors and ends with a summary of his life. This gives the saga an appearance of unity. However, the saga has an exceptionally meandering structure, going from one plot-line to another, often developing what seem to be parallel stories in which the main character only has a secondary role. In the following reading of the

---

<sup>3</sup> A comparatively recent description of this general trend can be found in Baschet 2004.

<sup>4</sup> See Tulinius 2002.

<sup>5</sup> This is the subject of my forthcoming monograph on *Egils saga*, "The Riddle of the Viking Poet" (2014).

<sup>6</sup> All references to the text of the saga are to the 1935 edition by Einar Ólafur Sveinsson.

saga, I propose to show that there is a strong link between the way the saga is constructed and what might be called its deconstruction of the figure of the chieftain as it is represented by Snorri.

The structure of *Eyrbyggja saga* has been discussed in numerous writings over the last decades. In his influential book from 1967 on the sagas about early Icelanders, Theodore M. Andersson was unable to fit it into the structure he uncovered for most of the *Íslendingasögur* and which is ultimately derived from Germanic heroic epic. It is indeed impossible to isolate a conflict-revenge cycle that governs the construction of *Eyrbyggja saga* (Andersson 1967, pp. 153–162). Coming from a different direction, Carol Clover argued for a more medieval and continental aesthetic, citing *Eyrbyggja saga* as an example of a multi-stranded narrative, allowing comparison with the complex prose cycles written in French in the thirteenth century (Clover 1982, pp. 77–79), the same period in which the saga is believed to have been written.<sup>7</sup>

A third view of the composition of the saga was developed by Lee M. Hollander who made a case for a relationship between the construction of *Eyrbyggja saga* and the way skaldic poetry was composed. Hollander focussed especially on the intricate interlacing of the syntactically complex sentences in the *dróttkvætt* stanza, which are woven into the framework provided by the constraint of metrical rules and metaphorical speech. He saw it as a model for the meandering narrative of *Eyrbyggja saga*, wandering from one plot to another, often leaving the central character for lengthy episodes (Hollander 1959, pp. 222–227). Hollander's approach stated clearly the view that the complexity of the saga is due to authorial design rather than lack of mastery of the material at the disposal of the saga's author.

Other scholars have examined the composition of the saga from the point of view of a medieval Christian readership. In a stimulating article, Bernadine McCreesh (1978/9) argued for the importance of the account of the Conversion of Iceland in the year 1000 as an organizing principle within the saga. In her analysis, many narrative elements appear twice in the saga, once before and once after the Conversion. Despite the similarity of these elements, a qualitative change has happened and it is in the light of a general conversion of society with the coming of Christianity that the meaning of the saga is to be construed.<sup>8</sup>

Vésteinn Ólason (1971) had already recognized the importance of the Conversion in the saga. However, he also argued that its main organizing principle is the figure of Snorri, whom he believed to be the central character. He quotes Einar Ólafur Sveinsson's introduction to his edition of the saga, where he says that *Eyrbyggja* is "a story which describes increasing organization, increasing order, at the same time as

<sup>7</sup> The most recent discussion of the age of the saga is to be found in Forrest Scott's edition, pp. 19\*–27\*. See also Tulinius 2013.

<sup>8</sup> For a discussion of McCreesh's reading of the saga see McTurk 1986.

it tells of the growing power of Snorri”.<sup>9</sup> Indeed, the saga begins by telling of several generations of Snorri’s forefathers, what brings them to settle in Iceland, and their establishment as *hofgoðar*, a blend of pagan priests and chieftains, on the northern coast of Snæfellsnes. Snorri represents the fourth generation and there is a decisive break in the saga with a detailed narrative development about how Snorri prevails in a conflict with his uncle over control of the family estate (pp. 22–26). After this, a series of more or less interwoven and interconnected plots are deployed in which Snorri is sometimes the main character and sometimes a more minor player. However, his ascendancy over the area increases as time passes, and the final chapters revolve around him.

Vésteinn Ólason compares the construction of the saga to a glacial river. It comes down from the mountains in one stream, before spreading out over the plain in countless separate rivulets, before to gather to flow out into the ocean (1971, p. 8). Despite the multitude of separate but interwoven plots in the saga, there is a guiding force within the narrative and it is that of society ordering itself around and under the influence of the chieftain or *goði* Snorri Þorgrímsson. Vésteinn relates this view of Icelandic society in the 10<sup>th</sup> and 11<sup>th</sup> centuries to the social reality of the 13<sup>th</sup>, when overlords were acquiring control over larger and larger areas of the country (1971, p. 21).<sup>10</sup>

Vésteinn’s reading of the saga is generally convincing, and one cannot but share his reluctance to ascribe a simple message to such a complex literary work. He speaks correctly of its tendency to elude any attempt to attribute a clear and unequivocal meaning to it (1971, p. 25). He is also right in claiming that the saga deals with chieftainship and the struggle for power within a community. This theme is indeed one of the unifying principles binding the different elements together. Though Vésteinn does not mention it, a remark of the narrator about Snorri in chapter 15 underlines this:

Hann varðveitti þá hof; var hann þá kallaðr Snorri goði; hann gerðisk þá höfðingi mikill, en ríki hans var mjök öfundsamt, því at þeir váru margir, er eigi þóttusk til minna um komnir fyrir ættar sakir, en áttu meira undir sér fyrir afli sakar ok prófaðrar harðfengi (p. 27).

He maintained a temple and was afterwards called Snorri goði. He became a great chieftain, but many envied his rank, because they felt they were equal in birth to him, and they had more strength and confirmed willingness to use force to achieve their ends.<sup>11</sup>

<sup>9</sup> “Saga um vaxandi ‘skipulag’, vaxandi reglu, um leið og hún er saga um vaxandi veldi Snorra”, Einar Ólafur Sveinsson, “Formáli”, *Eyrbyggja saga*, lvi.

<sup>10</sup> Þorláksson (1992) goes even further in attempting to understand *Eyrbyggja*’s portrayal of chieftains from the perspective of the thirteenth century, since he reads its depiction of Snorri goði as a commentary on his 13<sup>th</sup> century descendant Snorri Sturluson.

<sup>11</sup> My translation.

In terms of narratology, this can be seen as the establishment of a narrative contract between the author and reader (audience) of the saga. Whoever is speaking in the text promises to tell us how Snorri fares in his task of maintaining himself or growing as a great chieftain despite the opposition he is sure to meet given the circumstances described in this passage: he has rivals who are just as well-bred as he is but are stronger and whose strength and readiness to achieve their ends through battle have been proven.

In Greimassian terms we have a distribution of actantial roles where Snorri is the subject.<sup>12</sup> The object of his quest is to safeguard or increase his status as a great chieftain. His opponents are the other chieftains of the area, for example Vermundur and Víga-Styrr, Arnkell goði and several others. His helpers are his own innate qualities, i.e. his determination and his capacity for planning strategies and deceiving his opponents. These qualities have already come to light in the preceding chapter, when he tricks his step-father into selling him his father's land for a small price. The sender is not mentioned explicitly in the saga, nor is the receiver. However, as the only male representative of his generation, one could say that Snorri is subjected to pressure to become a chieftain by his ancestors who founded the family's power in the area, as the saga tells us in detail in its first chapters.

This is an implicit and very important theme in the saga as will become clear in the course of this paper. Snorri is himself the ancestor of many of the most powerful chieftain families in the thirteenth century, most prominently the Sturlungs, who wielded Snorri's chieftainship in the Dalir region, but also the Ásbirningar in the Skagafjörður area and the Vatnsfirðingar in the Westfjords. One could therefore say that the senders are Snorri's ancestors and that the receivers, i.e. the beneficiaries of his quest for the object, are many Icelandic chieftains of the Sturlung age, who are his descendants and are mentioned in the final chapter of the saga (pp. 180–184).

The fact that both past and future generations occupy the positions of sender and receiver, i.e. what Greimas calls the axis of communication in his actantial model, need not come as a surprise. So much of the saga literature is genealogical in its nature, and therefore establishes some kind of relationship between the generations that are the object of the narrative and those of the present. What is interesting about *Eyrbyggja saga* – and this is probably true for quite a few of the sagas of Icelanders – is that this relationship involves three periods or generations: the settlers, the people living around the Conversion and those of the age of saga-writing. The settlers were

---

<sup>12</sup> Greimas's actantial model postulates that in every narrative there are six functions distributed in three pairs: subject and object, helper and opponent, sender and receiver. The subject is the hero of the narrative and his mission is to acquire the object. He has helpers and opponents and is sent on his quest by a sender while a receiver benefits from it. The same characters can occupy different functions and several characters can occupy the same one. Some functions can be occupied by material objects such as tools or weapons, or abstract entities, for example virtues such as fortitude or ingenuity. See Greimas 1987. For a defense of Greimas's approach see Frederic Jameson's foreword to the volume.

the founders of the society in which both of the other generations live; however, the second of these generations is the main object of the saga narrative.<sup>13</sup>

One can therefore propose as a hypothesis that the third of these generations, to which belong the author and first auditors/readers of *Eyrbyggja saga*, is projecting its own concerns on the world of their ancestors living just before and after the Conversion. This preoccupation is the difficulty for a chieftain in holding his own in a society where there exists enormous competition between people of equally prestigious ancestry. To refer to the title of Vésteinn Ólason's 1998 book on the sagas, *Eyrbyggja saga* is not only a "dialogue with the Viking Age", but also with somebody, i.e. the generation of Snorri goði, who already is involved in a dialogic relationship with that particular period. One could call it a "dialogue with a dialogue".

This has ramifications for our understanding of *Eyrbyggja saga* and the purpose it served as a narrative. One is that the saga not only establishes a heritage but also tells of how individuals or groups deal with this inheritance. This is a theme which resonates with the situation of the chieftain class in the first half of the 13<sup>th</sup> century in Iceland, a period of increasing strife within the chieftain class. The sources tell of quite a few *goðar* of that period who were equally well born (to paraphrase *Eyrbyggja saga*), whose capacity to use force was more or less proven and who were in intense competition for power. What motivated them to engage in this struggle? There must have been some kind of pressure inherent in the fact that their position in society was bestowed upon them at birth. Therefore, they had to defend it against other chieftains. In the following, I will argue that this pressure can be perceived not only in the theme of *Eyrbyggja saga* but also in the way it is structured.

A side issue here, though it is of importance for a general understanding of Icelandic medieval literature, is that the genealogical principle, so obvious in the way literature in general and the saga genre in particular structured itself in the 12<sup>th</sup> and 13<sup>th</sup> centuries, is related to the way society organised itself by basing the transmission of power and wealth through inheritance.<sup>14</sup> It is therefore interesting to note the importance of dead fathers in the saga, indeed a very salient theme in *Eyrbyggja saga*. This becomes clear when one searches for what Greimas calls *isotopies*, i.e. multiple occurrences of the same semantic element in the same narrative.

A brief overview of the saga yields the following results: Snorri is the fourth in a male line founded by the Norwegian settler Þórólfr Mostrarskegg. Snorri's grandfather and father died prematurely, the latter when Snorri was yet unborn. He carries however the mark of these fathers since his social position derives from them. He also bears the same name as his father, Þorgrím, even though he has been called Snorri

---

<sup>13</sup> Clunies Ross (1997) and Wanner (2009) have made useful contributions to our understanding of the saga as a foundational narrative.

<sup>14</sup> For a discussion of genealogical structuring in Icelandic literature and its relationship with Icelandic society in the late twelfth and thirteenth century, see Tulinius 2002, pp. 35–63.



from an early age. Another occurrence of the same semantic element is the fact that Snorri has many children, as has already been mentioned, and his descendants are prominent at the time of the writing of the saga.

Of other characters whose fathers die or are dead, it is interesting to note that these fathers are in some sense problematic. The most obvious one is Þórólfr Lam-foot, father to Arnkell goði. He can be characterised as a hostile father, engaging in a plot with Snorri against his own son. He is even worse when he dies, coming back as a revenant and killing among others his own wife (p. 93). His son manages to control him while he is alive but after the death of Arnkell, Þórólfr Lam-foot comes back and his body has to be burned to put an end to his haunting. Nevertheless a cow licks ashes from his body and is subsequently seen with a mysterious grey bull nobody has ever seen before or sees after this. Later, the cow gives birth to the bull-calf Glæsir, so here again the theme of Þórólfr's paternity is hinted at (p. 171).

Þórarinn from Mávahlíð, an important character in quite a long segment of the saga, also has a dead father. Though this father does not appear in the saga, he is mentioned when Þórarinn is introduced. It is noteworthy that his name is Þórólfr, just like Arnkell's father and like Þórólfr Mostrarskegg, Snorri goði's great-grandfather. Þórarinn is remarkable for two things. First, he is so peaceful a man that his enemies say that he has just as much the character of a woman as of a man.<sup>15</sup> He is goaded by his mother but his wife tries to keep the peace. He becomes furious when he is accused of having cut his wife's hand. That is when he proves his manliness by killing his aggressors.

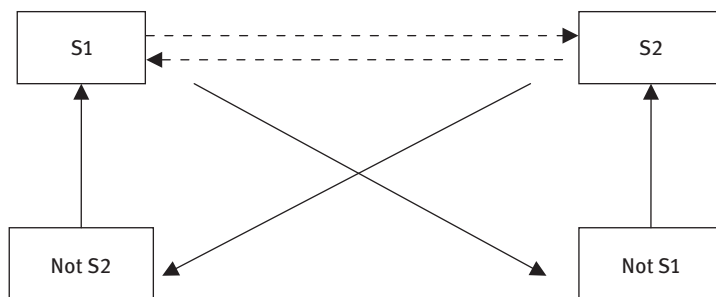
The fourth occurrence of the theme of the dead father problematizes paternity in a different way. Kjartan is the son of Þuríðr, half-sister to Snorri goði. Though officially the son of Þóroddr, Kjartan is widely believed to be the son of Björn of Breiðavík (p. 77, 107–9, 155). Indeed, the saga makes it quite clear that in Kjartan we have a case of falsely attributed paternity. Nevertheless, the semantic element of paternity is present.

We therefore have four occurrences of the semantic element of paternity in the saga and in all cases the fathers are dead. In two of these cases, the fathers will not stay in the world of the dead: Þórólfr Lam-foot and Þóroddr. This is not true of the two others: Þórólfr Mostrarskegg, Snorri's great-grandfather, is believed to reside in Helgafell where he welcomes his son Þorsteinn in a memorable scene (p. 19). He is never said to leave the mound. Also, we learn nothing of what became of Þórólfr, the father of Þórarinn. He must be dead and does not participate in the story.

It is remarkable that of the four, three have the same name, Þórólfr, and quite tempting to try to fit all these dead fathers into what Greimas calls the elementary

---

<sup>15</sup> *Svá var hann maðr óhlutdeilinn, at óvinir hans mæltu, at hann hefði eigi síðr kvenna skap en karla* (p. 27).



**Figure 1:** Greimas's semiotic square

structure of meaning and which he represents as the “semiotic square”, with the following diagram:

Greimas's theory of meaning postulates that it is structured through opposition (S1 vs. S2). Narrative achieves meaning by going through a number of logical transformations. Before going from S1 to S2, there must be a phase when meaning separates itself from S1 and becomes Not S1 before it can become S2. The same is true of the transformation from S2 to S1. It must transit by Not S2. To take the example of the opposing pair of Good and Evil, a good man must go through a stage when he is not good before becoming evil. This intermediary stage could be some kind of temptation he falls in which leads to his becoming evil. In order to transform back into good, he must renounce his evil ways. This is the elementary structure of a traditional story of Fall and Redemption, but also that of every story, if we follow Greimassian narrative theory.

Let us now turn to *Eyrbyggja saga*. If we allow ourselves to combine all of Snorri's paternal line into one, one could say that Snorri's dead father, grandfather and great-grandfather are characterised positively, and that they remain in their place, i.e. the world of the dead. However, they are ever present in a sense, because Snorri's social situation derives ultimately from Þórólfr's status as first settler and *hofgoði*. This is for example symbolised by the way Snorri climbs up on Helgafell to devise successful plans (p. 72).

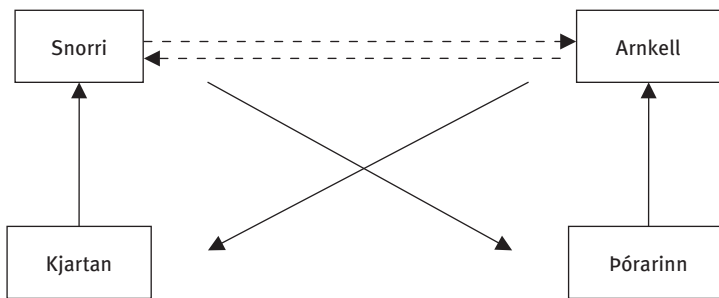
Þórarinn's father also stays dead, however there is nothing left of him, neither family ties nor power, to support his son in the struggle he must engage in. Þórarinn must rely on his maternal line, through his uncle Arnkell, and his brother-in-law, Vermundr, who is married to his sister. One could say that this ‘absence’ of the father is symbolised by what is said of his *kvenna skap* or womanly temperament.<sup>16</sup>

<sup>16</sup> Heather O'Donoghue has written cogently about Þórarinn and his poetic expression (2005, pp. 93–111).

Arnkell's father, Þórólfr *Lame-foot* is the most infamous and virulent ghost of the saga, as has already been described. The characteristics I will underline here are his hostility towards his son, and the fact that he will not stay within the boundaries of the world of the dead. Indeed, he manifests himself at several times as an evil and disruptive power within the world of the living.

Finally, there is the problem of Kjartan's falsely attributed paternity. Here, the saga represents very clearly this ambiguity. On the one hand, there is no doubt that Björn is the young man's father, on the other, Kjartan himself will not let it be known that he is not his son's father, as can be seen in the episode when Snorri is praising his nephew for valour in battle and alludes to his real father (p. 155). Kjartan will not talk about it, however, the sword Björn sends to Kjartan at the end of the saga, confirms symbolically that he is indeed the son of the hero from Breiðavík (pp. 179–80).

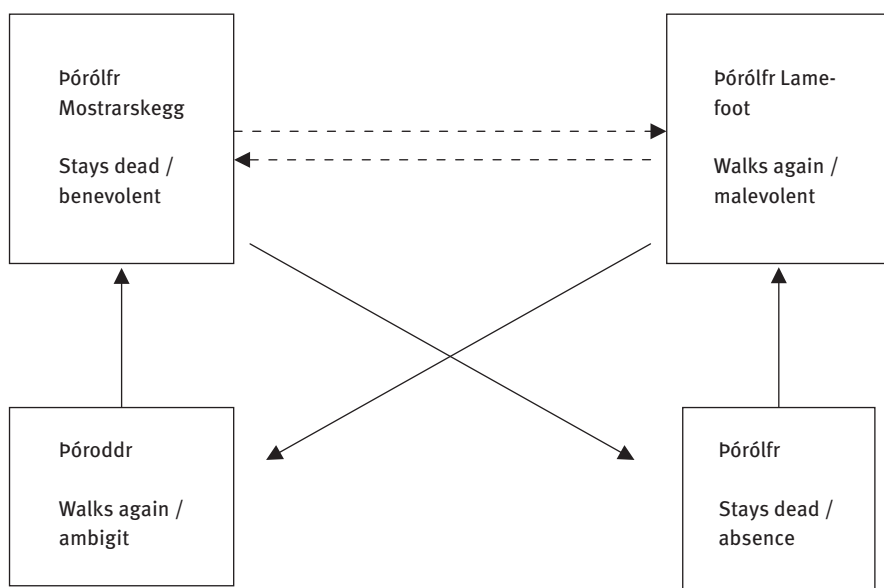
The four sons of dead fathers can be arranged in a semiotic square in the following way:



**Figure 2:** Conflict between two types of *goðar*

Snorri is Kjartan's maternal uncle, as Arnkell is maternal uncle to Þórarinn. Whether this is relevant or not remains to be seen. However, the saga narrative seems to follow the movement of the semiotic square along the lines in the diagram. After Snorri is introduced, we are told of how he acquires his father's farm and his ancestors' power in the area. This phase is what Greimas would call the acquisition of a competence. Then there is the episode involving Þórarinn which will eventually pit Snorri against Arnkell, since the latter is obliged to organise his nephew's defence. After Arnkell has been killed, there is the long and complicated issue between Snorri and Björn of Breiðavík. It involves Björn's continuing affair with Snorri's sister, which is the reason for Kjartan's dubious paternity, but their feud also gets entwined into skirmishes between Snorri's close neighbours. Then we are told about Kjartan's supposed father's death and haunting, which brings the narrative back to Snorri. At the end of the saga, Snorri has prevailed as chieftain. His descendants are in power while Arnkell has none. The saga is about a developmental process.

It is interesting in this respect how meaning travels within the text in the form of the dead fathers (see Figure 2). The dead fathers of Snorri remain dead and they are a source of strength for him. In this sense they are present and their presence is benevolent. Þórarinn's father is absent, and he is in a position of weakness. His father's absence makes him neither malevolent nor benevolent, whereas Þórólfr Lam-foot's presence is pure malevolence. Though his son manages to check this malevolence while he is alive, it becomes ever more virulent as time passes and quite uncanny in the Glæsir episode.



**Figure 3:** Behaviour of dead fathers

The haunting at Fróðá leads to Þóroddr's death. He is a dead father who remains present in the world of the dead until he is made to leave when prosecuted in the *dyradóm* by Kjartan and his cousin, Snorri's son Þórðr kausi. His presence is transformed into absence and later the fact that he is not Kjartan's father is confirmed by both Snorri and Björn himself. At the end of the process, Snorri's authority over the region has increased.

The main opposition is therefore between two types of dead fathers, those who stay dead and those who will not rest in their graves. An additional opposition is between their benevolence and malevolence. The benevolent ones give the main character strength whereas the malevolent ones turn against him and disrupt society by their behaviour. One could rephrase this and say that the opposition is between two types of attitudes to what has been left by the father, or to inheritance. On the

one hand, paternal heritage gives one status and wealth. On the other, it brings one trouble and in the end makes one's position weaker.

It is in this context of an opposition between two figures of the father that it is interesting to look at the first episode in which Snorri is involved in the saga, i.e. when he tricks Börkur into giving him back his inheritance. This is a crucial episode from a Greimassian perspective, since in it Snorri acquires competence, as has already been said. The reader is now informed that Snorri has a plan, a plan that he will not necessarily divulge but has to do with his striving for power to be the equal of his forebears. It also tells the reader that Snorri will prefer manoeuvrings and ruse to the use of brute force.

It is all the more interesting that this crucial episode should be linked to a situation analogous in many ways to that of Hamlet.<sup>17</sup> Indeed, Snorri goði and Shakespeare's prince of Denmark share a similar predicament. Both are sons and heirs to dead fathers who were rulers. In both cases their paternal uncle has taken over their father's political position and married his widow. Both *Eyrbyggja saga* and *The Tragedy of Hamlet* portray the ghosts of dead fathers. In the play it is the hero's father, in the saga his main opponent's.

This opens up a way for explaining why the complex task of acquiring power in a stateless society also involves ghostly episodes. It has to do with the duality of the father in Freudian theory: both the figure of the law, a model imposed on the son, and the fearsome tyrant, he who threatens to castrate the son if he does not submit to the law by repressing his desire for the mother. Unlike the ghost of Hamlet's father, who urges him to take revenge, the ghosts in *Eyrbyggja saga*, especially the ghost of Þórólfr Lime-foot, represent the sadistic and castrating father, whereas the memory of the other Þórólfr, Þórólfr Mostrarskegg, Snorri's great-grandfather, is the model he has to imitate.

An element of significance here is the way the author of *Eyrbyggja saga* narrates the scene where Börkr gives his wife a blow for attempting to murder the slayer of her brother Gísli Súrsson. Indeed, the same episode is told in *Gísla saga*, but there Snorri is absent from the scene, whereas in *Eyrbyggja saga* he pushes his step-father to the ground and takes his mother under his protection (*Gísla saga*, pp. 116–17). Another difference between the two sagas lies in the fact that whereas Þórdís divorces her husband immediately in *Gísla saga*, she doesn't do this until her son has managed to trick Börkr into selling him the ancestral farm at Helgafell. These differences between the two sagas carry meaning. *Gísla saga*'s account of the episode highlights the major theme of that saga, i.e. the senseless logic which brings people to turn on their own kinsmen or friends in order to take revenge, a theme also developed in eddic poetry and fornaldarsögur. The way the author of *Eyrbyggja saga* tells the story

---

17 Paul Edwards and Hermann Pálsson mention this parallel with Hamlet in the introduction to their translation of the saga, p. 11.

introduces quite a different theme: intergenerational strife for wealth, power and women.

Moreover, this theme is developed in a way that offers itself to an approach informed by psychoanalysis. Börkr is Snorri's uncle but also his mother's husband. Like Claudius in *Hamlet*, he is in the ambiguous position of being in the father's place and therefore concentrating upon himself the (suppressed) hatred of the son, but also being a usurper which the son must remove in order to take his own rightful place, (and can therefore legitimately hate). Hamlet does not manage to do this and Freud explains this by attributing Hamlet's famous indecision to his identification with Claudius. The uncle has done what the nephew secretly dreamed of doing himself (Freud, *Interpretation of Dreams*, p. 367).

Snorri is more successful than Hamlet, since he not only obtains his rightful inheritance, but also gains control over his mother who spends the rest of her life with him. However, the persistence of the ambiguity in his relationship with the paternal inheritance is projected into other narrative threads of the saga, especially in its more fantastic parts, i.e. the Lam-foot episodes and the account of the haunting at Fróðá. It is signified one last time in the final chapter when the three members of the oedipal triangle, Snorri, his mother Þórdís and his uncle Þórkur are dug out of their graves before the eyes of Guðný Böðvarsdóttir, the maternal ancestor of the Sturlung line (pp. 183f.).

The approach attempted here explains the anomalous structure of *Eyrbyggja saga*, since the complexity of the saga's meaning calls for several narrative lines in order for it to be fully expressed. The way the saga ends gives an initial indication that there is some kind of agency involved in this structuring. Indeed, three of the four narrative threads we have discussed in this paper come to an end in three successive chapters which are also the last of the saga. Chapter 63 tells the story of Þórólfr's Lam-foot final haunting, when it is suggested that he comes back as a mysterious bull that sires the bull-calf Glæsir. When he grows up, Glæsir will kill Þóróddr Þorbrandsson, one of Þórólfr's enemies, before disappearing into a bog never to be found again (p. 176). The next chapter introduces the character Guðleifr who travels to an unknown country west of the ocean. He and his companions are about to be killed by the locals when an impressive but ageing warrior intervenes on their behalf. As he accompanies Guðleifr to his ship he asks about people in Iceland, especially about Þuríðr and her son Kjartan. He then gives him a gold ring for her and a sword for him (p. 179). The gift of the sword confirms, without stating it openly, what has been suggested several times in the saga, i.e. that Kjartan is really Björn's son and not Þóróddr's. It also has a symbolic value, since it indicates how heroism, a quality Kjartan is shown to have on several occasions in the saga, has been reintroduced into the family of the chieftains of Helgafell.

It is easy to interpret these two penultimate episodes of the saga from a Freudian standpoint. The former symbolizes the repression of the figure of the castrating father into the Unconscious. The latter represents the transmission of an empowering trait

from the ideal father to the son. The final episode however reaffirms the perennity of the Oedipal structure: Snorri, his mother and his step-father lie together in the graveyard until the end of times.

The saga has a hidden logic which allows one to read it as a social myth of the authority of the chieftain class, an authority which is undermined by an ambiguous relationship with its paternal inheritance. It does not present the ancestors as a model for the present but tells of a character that has to deal with the pressure of living up to the social status of his ancestors. It projects problematic aspects of paternity onto different figures of dead fathers. Thus it deals in a covert way with the pressure to become a great chieftain by deconstructing the figure of Snorri. It also shows the problematic status of heroism in the saga authors' representation of the past. Heroism is needed in order to become who one is supposed to be in society. However, not everybody has that kind of heroism. Other types of talent need to be developed.

## Bibliography

### Sources

- Eyrbyggja saga, ed. Sveinsson, Einar Ól. (1935): *Íslensk fornrit*, 4. Reykjavík: Hið íslenska fornritafélag.
- Eyrbyggja saga. In: Pálsson, Hermann/Edwards, Paul (eds.) (1989 [1972]): *Eyrbyggja saga*. London: Penguin.
- Eyrbyggja saga. In: Scott, Forrest (ed.) (2003): *Eyrbyggja saga. The vellum tradition*. Copenhagen: Editiones Arnarnæðanæ, Reitzels.
- Gísla saga Súrssonar, ed. Þorólfsson, Björn K./Jónsson, Guðni (1943): *Íslensk fornrit*, 6. Reykjavík: Hið íslenska fornritafélag.

### Critical Readings

- Andersson, Theodore M. (1967): *The Icelandic Family Saga. An Analytic Reading*. Cambridge MA: Harvard University Press.
- Baschet, Jérôme (2004): *La civilisation féodale. De l'an mil à la colonisation de l'Amérique*. Paris: Aubier.
- Clover, Carol J. (1982): *The Medieval Saga*. Ithaca: Cornell University Press.
- Clunies Ross, Margaret (1997): Textual Territory: The Regional and Genealogical Dynamic of Medieval Icelandic Textual Production. In: *New Medieval Literatures*, 1, pp. 9–28.
- Elín Bára Magnúsdóttir (2006): An ideological struggle: an interpretation of Eyrbyggja saga. In: Ashurst, David/Kick, Donata/McKinnell, John (eds.). *The Fantastic in Old Norse/Icelandic Literature*. Preprint Papers of the 13<sup>th</sup> International Saga Conference, Durham and York, 6–12 August 2006 II, pp. 208–216. Durham: Centre for Medieval and Renaissance Studies, Durham University.
- Freud, Sigmund (1976 [1953]): *The Interpretation of Dreams* (Pelican Freud Library 4). London: Penguin.
- Greimas, A.J. (1987): *On Meaning. Selected Writings in Semiotic Theory* (Theory and History of Literature 38). Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Helgi Þorláksson (1992): Snorri goði og Snorri Sturluson. In: *Skírnir*, 166, pp. 295–320.

- Hollander, Lee M. (1959): The Structure of *Eyrbyggja saga*. In: *Journal of English and Germanic Philology*, 58, pp. 222–227.
- McCreesh, Bernadine (1978/9): Structural Patterns in *Eyrbyggja saga*. In: *Medieval Scandinavia*, 11, pp. 271–280.
- McTurk, Rory (1986): Approaches to the structure of *Eyrbyggja saga*. In: Simek, Rudolf/Kristjánsson, Jónas/Bekker-Nielsen, Hans (eds.). *Sagnaskemmtun. Studies in Honour of Hermann Pálsson*, pp. 223–237. Wien: Böhlau.
- O'Donoghue, Heather (2005): *Skaldic Verse and the Poetics of Saga Narrative*. Oxford: Oxford University Press.
- Tulinus, Torfi H. (2002): *The Matter of the North. The Rise of Literary Fiction in Thirteenth-Century Iceland* (Viking Collection 13). Odense: Odense University Press.
- Tulinus, Torfi H. (2006): Is Snorri goði an Icelandic Hamlet? On Dead Fathers and Problematic Chieftainship in *Eyrbyggja saga*. In: Ashurst, David/Kick, Donata/McKinnell, John (eds.). *The Fantastic in Old Norse Icelandic Literature. Preprint Papers of the 13th International Saga Conference, Durham and York 6th-12th August 2006 II*, pp. 961–970. Durham: Centre for Medieval and Renaissance Studies, Durham University.
- Tulinus, Torfi H. (2007): Political Echoes: Reading *Eyrbyggja Saga* in Light of Contemporary Conflicts. In: Quinn, J./Heslop, K./Wills, T. (eds.). *Learning and Understanding in the Old Norse World. Essays in Honour of Margaret Clunies Ross*, pp. 49–62. Turnhout: Brepols.
- Tulinus, Torfi H. (2013): Dating *Eyrbyggja Saga*. The Value of 'Circumstantial' Evidence for Determining the Time of Composition of Sagas about Early Icelanders. In: Mundal, Else (ed.). *Dating the Sagas. Reviews and Revisions*, pp. 115–132. Copenhagen: Museum Tusculanum Press.
- Tulinus, Torfi H. (2014 [forthcoming]): *The Riddle of the Viking Poet. Egils Saga and Snorri Sturluson*. Ithaca: Cornell University Library, Islandica (Revised translation by Victoria Cribb [2004] of *Skáldið í skriftinni. Snorri Sturluson og Egils saga*. Reykjavík: Hið íslenska bókmenntafélag.)
- Vésteinn Ólason (1998): Dialogues with the Viking Age. Narration and Representation in the Sagas of the Icelanders. Tr. by A. Wawn. Reykjavík: Heimskringla. (Icelandic original, *Samræður við söguöld. Frásagnarlist Íslendingasagna og fortíðarmynd*.)
- Vésteinn Ólason (1971): Nokkrar athugasemdir um *Eyrbyggja sögu*. In: *Skírnir*, 145, pp. 5–25.
- Wanner, Kevin J. (2009): Purity and Danger in Earliest Iceland: Excrement, Blood, Sacred Space and Society in *Eyrbyggja Saga*. In: *Viking and Medieval Scandinavia*, 5, pp. 213–250.



Hartmut Bleumer

# Zwischen Hildebrand und Hadubrand. Held und Zeit im *Hildebrandslied*

**Abstract:** The *Lay of Hildebrand* represents the paradox core of heroic narrative. While Hildebrand illustrates an archaic, pre-narrative concept of hero and heroic poetry, Hadubrand's discourse develops a younger, markedly narrative concept. Hildebrand's notion of language and symbol claims, like in the older Eddic poetry, that there is no discrepancy between word and meaning; however, Hadubrand's discourse uses a narrative structure similar to that of the later German epics, where the narrator must always be aware of the arbitrary nature of signifiers. Therefore, an idealized heroic image emerges in Hadubrand's story of the past, yet still reveals Hadubrand's own story. In the end, the dialog of the two challengers representing two armies shifts to battle and returns to song, as the fight is not developed in a broader epic description, but is represented in the concise formulaic language of the older poetry. In this way the *Lay of Hildebrand* is a small masterpiece that illustrates the powerful struggle between poetic concepts.

## 1 Narrative Unerreichbarkeit: das ferne Vorbild des Helden

Die Geschichte des Helden ist ein schwieriger Prozess. Zuerst macht sich die Geschichte dem Helden unentbehrlich. Sie erzeugt den Eindruck, als ob es ohne sie gar keinen Helden gäbe. Denn wer möchte daran zweifeln, dass die Gestalt eines Kriegers erst durch seine narrativ entworfenen Taten zu einer heldenhaften Identität finden kann, dass der Held also erst als erzähltes Subjekt einen Namen zu tragen vermag? Erst durch die Geschichte wird der Held geboren – das also könnte die suggestive Formel sein, in der sich die Macht der Erzählung über den Helden ausspricht.<sup>1</sup> Doch restlos

---

<sup>1</sup> Die Macht der Erzählung, als deren Symptom insbesondere das Verhältnis von Held und Geschichte angesehen werden darf, kehrt auch in der wissenschaftlichen Beschäftigung mit ihr wieder: in der gleichfalls symptomatischen Selbstunterwerfung unter ihre Epistemologie in der Narratologie. Vgl. zur Illustration das vielzitierte, euphorische Diktum zur Universalität des Erzählens von Barthes 1988, S. 102f. Dessen prominente Fortschreibung zuletzt bei Koschorke 2012, S. 9. Der folgende Beitrag möchte sich ganz auf die narrative Praxis am *Hildebrandslied* konzentrieren und verzichtet daher auf die Explikation der theoretischen Einwände, die dieser Praxis inhärent sind. Vgl. stattdessen vorerst für weitere Hinweise der vorbereitende Beitrag am Beispiel des *Nibelungenliedes* und der *Snorra Edda*: Bleumer 2013.

überzeugen kann die Formel nicht. Denn in der Geschichte des Helden wird auch ihr Anderes deutlich: Sie ist von Vor- oder Leitbildern abhängig, denen sie zwar zustrebt, die sich dem narrativen Zugriff aber auch permanent entziehen. Es ist also nicht zuletzt dieses schwierige Verhältnis zum Vor- oder Leitbild, das den unbedingten Glauben an die narrative Konstitution des Helden wieder in Zweifel ziehen müsste. Wenn das Vorbild des Helden in seinem narrativen Entwurf nicht einholbar ist, dann erlaubt dies nämlich die These: Das Vorbild des Helden ist eine der Geschichte stets vorgängige Projektion, das in seiner Permanenz gerade nicht narrativ ist. Und das wiederum führt zu der Frage: Wenn der Held sein permanentes Vorbild in seiner Geschichte niemals einholen kann, ist er dann jemals ein Held?

Inwiefern die Geschichte vom Helden an etwas Uneinholbarem arbeitet, indizieren offenbar die paradoxen Zeitverhältnisse im Erzählen, und zwar in doppelter Weise. Das Zeitproblem der spezifisch narrativen Ungleichzeitigkeit schlägt sich nicht nur in der Geschichte des Helden, sondern im Anschluss daran auch in der Narration des Erzählers nieder. Fasst man die Geschichte als die Struktur der subjektiven Zeitinterpretation auf, geht man also davon aus, dass sich erst durch die narrative Struktur der Geschichte die Zeit für den Interpreten als sinnvoller Prozess konstituiert, dann ergibt sich zunächst eine Spannung von objektiver und subjektiver Zeit. Wie unterschiedlich, ja gegensätzlich diese beiden Zeitauffassungen sind, bringt gerade das Erzählen in Erfahrung. Es spiegelt jene theoretisch vieldiskutierte Aporie der Zeit, die das Erzählen bewusst macht und zugleich praktisch aufzuheben vermag.<sup>2</sup> So wie das Erzählen nicht-narrative Elemente integriert und dann durch die Struktur der Geschichte interpretiert, so integriert es die objektive, letztlich noch nicht oder nicht mehr narrative Zeitauffassung durch die subjektive Zeit der Geschichte.

Am Beispiel des Helden heißt das: Die Permanenz des kriegerischen Vorbildes scheint eine eigene, objektiv anmutende Zeit zu vertreten, an dem sich der subjektive Entwurf der Geschichte abarbeitet. Nur ist diese Zeit des Vorbildes damit zugleich in der Zeit der Geschichte wirksam und doch außerzeitlich. Was sich damit für den Helden in seiner Geschichte abzeichnet – dass ihm sein Vorbild im hermeneutischen Sinne stets vorgängig ist und damit letztlich immer unerreichbar bleibt –, das müsste dann aber auch auf den nächsthöheren narrativen Ebenen für den Erzähler im Umgang mit der Kunde seiner Überlieferung gelten. Jedenfalls wird auch für den Erzähler, der mit der Heldensage umzugehen hat, die Zeit zu einer schwierigen Doppelkategorie. Denn auch die Narration des Erzählers muss in der Präsentation der Geschichte des Helden narrative und nicht-narrative Züge zusammenbringen. Da narrative und nicht-narrative Züge ihre je eigene Zeitlichkeit haben, wiederholt sich das Problem der Heldengeschichte einer doppelten Zeit des Erzählens. Nur vermag das,

---

<sup>2</sup> Die Aporien des Zeitdenkens sind für das mittelalterliche Erzählen bündig dargestellt bei Störmer-Caysa 2007, S. 6–22. Zu deren narrativer Repräsentation und paradoxen Überwindung die philosophischen Mediationen von Ricœur 1988–1991.

was den Helden in Lied und Epos praktisch scheitern lässt, für die ambige Narration einen semantischen Erfolg bedeuten: Ob dann aber der Erzähler am Ende dieses paradoxen Prozesses vom Erzählen des Helden die Bezeichnung als ‚Erzähler‘ noch verdient, ist eine andere Frage.

## 2 *untar heriun tuem* – im Spannungsfeld der Symbole

Am Anfang der Geschichte der deutschen Literatur steht das *Hildebrandslied* für das angedeutete Zeitproblem, an dem dann die spätere mittelhochdeutsche Heldenepik arbeitet.<sup>3</sup> Das Lied präsentiert geradezu die soeben angedeutete paradoxe Konkurrenz zweier Zeitkonzepte. Konkret heißt das hier: In Hildebrand und Hadubrand stehen sich ein älter und ein jünger anmutendes Prinzip gegenüber, die aber in der Erzählung vom Helden immer schon miteinander im Spiele und damit in paradoxer Weise in ihrer zeitlichen Differenz gleichursprünglich sind.<sup>4</sup> Im Konflikt zwischen Vater und Sohn, von älterem und jüngerem Krieger mit unterschiedlichem Erfahrungshorizont und unterschiedlichem Symbol- und Zeichenverständnis offenbart sich auf einen Schlag die ganze Janusköpfigkeit eines Erzählens vom Helden, und zwar hier ganz konkret sowohl mit Blick auf die Geschichte der Figuren zwischen zwei Heeren als auch hinsichtlich der Präsentation ihres Liedes zwischen Mündlichkeit und Schriftlichkeit.<sup>5</sup>

---

3 Die spätere Literatur zum *Hildebrandslied* in Beck 1988, S. 352–356, ergänzend Glaser 1999, S. 560f., und Hellgardt 2009, S. 418. Vgl. auch die einführende Auswahl bei Millet 2008, S. 45–47. Ferner für den Umgang mit der frühen Forschung unverzichtbar Lühr 1982.

4 Die frühe Diskussion um die Tragik des *Hildebrandsliedes* war dem Zeitproblem immer schon auf der Spur: anhand der tragischen Ungleichzeitigkeit des dargestellten Konfliktes, der in der Formel des „Zuspät“ gefasst wurde. Vgl. besonders Kuhn 1969a, S. 114, unter Bezug auf Heusler 1969a, S. 3.

5 Wenn man den medialen Zwischenstatus des Textes nicht akzeptiert, d.h. das Lied im Gegenzug zur älteren Forschung dezidiert schriftlich rezipiert, dominiert in der Interpretation ein entsprechendes Zeichenkonzept, das die Symbolwirkung des im Lied präsentierten Geschehens nicht zu akzeptieren vermag. Vgl. in diesem Sinne die streng schriftliche Konzeptualisierung bei Walter Haug mit der folgerichtigen Interpretation, das *Hildebrandslied* sei ein „Beispiel für die Sinnlosigkeit der heroischen Poesie“ (Haug 1995a, S. 101; vgl. auch Haug 1995b, S. 65–67; Haug 1989, S. 46f.). Je deutlicher die Voten für die konzeptionelle Schriftlichkeit des Liedes dann ausfallen, desto größer werden die Schwierigkeiten mit dem Umgang der kriegerischen Axiologie, so bei Neuser mit der These, das Lied sei im Rahmen der Handschrift im 9. Jahrhundert als Exempelliteratur gelesen worden (Neuser 1990, bes. S. 2); Molinari 1998, mit dem Akzent auf einer angeblich ethisch-religiösen Problematik des Textes; Klare 1993, mit der Vermutung, die Aufzeichnung stehe im Zusammenhang mit dem Interesse an den Reliquien des Hl. Quirinus in Fulda. Vgl. stattdessen die wohlausgewogene Taxierung zur medien- und kulturhistorischen Ambivalenz der adeligen Kriegerkultur des frühen Mittelalters im Ansatz von Haubrichs 1995, hier zum *Hildebrandslied* S. 116–128.

Aus narratologischer Sicht sind die Zeitverhältnisse des *Hildebrandsliedes* alles andere als leicht zu bestimmen. Dies hängt schon mit der Redeweise der Vortragsinstanz zusammen, die sich, wie zum Ausweis des praktischen Problems des Helden in der Geschichte, auch für den klassischen Narratologen einer konventionellen Bestimmung entzieht. Den Sprecher des Liedes von vornherein als Erzähler zu bezeichnen wäre zumindest unvorsichtig, weil das definitionsgemäß heißen müsste, dass der Diskurs, den der Sprecher präsentiert, auch ein narrativer Diskurs ist.<sup>6</sup> Es scheint sich indes beim *Hildebrandslied* um einen anderen Diskurstyp zu handeln, dem schon Andreas Heusler in seinen Überlegungen zum Verhältnis von Lied und Epos sowie zum „Dialog in der altgermanischen erzählenden Dichtung“ besonders nahe auf die Spur gekommen ist.<sup>7</sup>

Den Ansatzpunkt liefert die besondere Sparsamkeit im Ausdruck. Schon in ihr beginnt eine paradoxe Bewegung. Gerade die liedhafte Knappheit und die Bündigkeit der Wortwahl verheißen für Heusler eine besondere semantische Fülle.<sup>8</sup> Weil die Sprache des Liedes Vorgänge gerade nicht entfaltet, sondern in einer unmittelbaren Weise prägnant benennen kann, gehört sie zu einer voraussetzungsreichen Redeform, die sich noch in der Systematik der *inquit*-Formeln niederschlägt, die Heusler als *kuap*-Formeln bezeichnet hat. Das Konzept der unmittelbaren bedeutungshaltigen Rede würde dann dadurch indiziert, dass im *Hildebrandslied* sogar statt des jüngeren, einfachen, von den Herausgebern mehrfach konjizierten *quad* (30, 49, 58) das Verbum *mahalen* Verwendung findet (7, 14, 36, 45).<sup>9</sup> Denn *mahalen* heißt eben nicht einfach nur ‚reden‘ oder ‚sprechen‘. So wie das *mahal* die Gerichtsversammlung ist, so handelt sich bei der Rede zwischen Hildebrand und Hadubrand, ähnlich wie im Neuhochdeutschen ‚geloben‘ angezeigt, um einen symbolisch-öffentlichen Redetyp. Weil (*gi*)*mahalen* eigentlich „concionari, eine Verhandlung führen“ bedeutet,<sup>10</sup> zielt die Rede auf eine ebenso prägnante wie verbindliche Semantik im öffentlichen Raum.

6 Vgl. zur terminologischen Verständigung Ansatz und Modell von Schmid 2005, darin die Unterscheidung in narrative und nicht-narrative Diskurse S. 17–19, die auch deshalb festzuhalten ist, weil sich durch sie ein Unterschied zwischen einem eher weiten, diskurslinguistischen und einem in der Tradition des russischen Formalismus enger zu fassenden Narrationsbegriff ergeben.

7 Heusler 1969b, S. 655f. Der Stand der aktuellen mediävistischen Dialogforschung ist greifbar in dem Plädoyer für eine narratologische Kenntnisnahme durch Miedema 2010.

8 Zu Heuslers Ideal des ‚alten Liedstils‘, der für ihn vorzüglich durch die ältere *Edda*, aber auch durch das *Hildebrandslied* repräsentiert wird, bes. Heusler 1965, bes. S. 10f., am Beispiel des Verhältnisses von Lied und ‚Fabel‘ Heusler 1905, S. 8f. u. 21f. Vgl. auch die Wertung des Ausdruckspotentials der Sprache des Liedes im Vergleich zu seiner epischen Auflösung im *Beowulf*: Heusler 1927, S. 14, 21 u. 40f. Vgl. zu Heuslers Vorstellung einer sprachlich gewachsenen Einfachheit die Hinweise in der Würdigung von Sonderegger 1967, S. 19 u. 56.

9 Ausgabe: Haug/Vollman (Hrsg.) 1991, S. 10–15 u. 1025–1038. Die weiteren Emendationsvorschläge und Umstellungen, die bis in jüngere Zeit immer wieder favorisiert werden (zuletzt: Schwarz 2005, S. 41) bleiben unberücksichtigt.

10 Heusler 1969b, S. 671.

Da diese symbolische Redeform das Redegeschehen der Figuren prägt, gibt sie auch dem Redegeschehen der übergeordneten Sprecherinstanz des Liedes einen gewissen rituellen Ernst. Textintern erfolgt der Wortwechsel zwischen Hildebrand und Hadubrand *untar heriun tuem* (3), d.h. es sprechen zwei Krieger zwischen zwei Heeren. Das besondere symbolische Potential der Situation wird dabei sofort dinglich manifest. Die ersten Dinge, die der Text benennt, sind die Waffen: Hildebrand und Hadubrand *iro saro rihtun,/ garutun se iro gudhamun, gurtun sih iro suert ana* (4f.).<sup>11</sup> Rüstung und Schwert werden angelegt, nicht nur, weil sich zwei Kämpfer vorbereiten, sondern weil sie zwischen zwei Heeren symbolische Vertreter ihrer Kampfformationen sind: Sie stehen für diese und handeln für diese sicht- und hörbar als Kämpfer wie als Redner. Ihre Worte sind damit nicht nur an ihr einzelnes Gegenüber, sie sind zugleich an die kriegerischen Parteien hinter und vor ihnen gerichtet.<sup>12</sup> Jedes Ding, jede Handlung, jedes Wort in dieser Situation zwischen den Heeren ist so ein Symbol mit höchster Bedeutung.

Diese Bedeutung kann das Lied nur wiedergeben, wenn auch sein Sprecher etwas vom semantischen Prägnanzversprechen zwischen den Heeren für sich reklamiert. Die Zeitlichkeit des Vortrags ist ein Indiz für diesen Anspruch. Die berühmte Formel *Ik gihorta dat seggen* verweist auf die typische Struktur der sängerischen Erinnerungsarbeit an der mündlichen Sagenüberlieferung, die der Sänger weitergibt, ohne sich als Zwischeninstanz auszustellen.<sup>13</sup> Diese quasi-objektive Erinnerung aus dem Sagedächtnis einer oralen Kultur hat bekanntlich gerade keinen Begriff von den *alten mæren* im Sinne einer längst vergangenen Geschichte, die auf der Grundlage der chronikalischen Vermittlung einer Schriftkultur denkbar wird.<sup>14</sup> Vielmehr holt das Ich des Vortragenden eine Kunde aus dem kulturellen Gedächtnis hervor und aktualisiert sie im Folgenden in der Gegenwart des Vortrags. Was faktisch vergangen ist, bleibt hier gleichwohl semantisch gegenwärtig. D.h. ohne den Primat der Semantik ist die spezifische Zeitlichkeit dieses Erinnerungsprozesses nicht zu verstehen: Die objektive Bedeutung im kulturellen Gedächtnis veraltet nicht, darum kann das Geschehen immer wieder aktualisiert werden, ohne dass sich ein lineares Zeitverständnis von sich vergrößernder Distanz einstellen würde. Entsprechend wird der zeitliche Abstand zum präsentierten Geschehen auch sprachlich, also über die einfache Verwendung des morphologischen Präteriums hinausgehend, gar nicht weiter markiert.

<sup>11</sup> Zur Dinglichkeit in der germanistischen Mediävistik die Anregung von Sahm 2009, mit der These eines am Dingsymbol haftenden mythischen Arguments, das in den kausalen Motivationen der Geschichte wiederholt wirksam wird; damit zusammenhängend, aber terminologisch gerade anders angelegt scheint Mühlherr 2009, die nämlich am Beispiel des *Nibelungenliedes* von einem magischen Impetus der Dinge spricht und diesen im Sinne einer finalen Motivation interpretiert.

<sup>12</sup> Vgl. dazu und zum öffentlichen Charakter der Rede zuerst maßgeblich Reiffenstein 1966, S. 252f.

<sup>13</sup> Vgl. Hennig 1965. Vgl. zu den Parallelen Curschmann 1992, S. 56f., und Haubrichs 1995, S. 118.

<sup>14</sup> Vgl. Müller 1998, S. 103f.

Die Vergangenheit bleibt zeitlich in der Schwebe. Die Eingangsformel des Liedes insistiert so auf Permanenz, nicht auf Distanz.

Dieser Anspruch auf eine ungebrochene und objektive semantische Vergegenwärtigung zeigt sich im Lied in einem gleitenden Übergang in die faktische Vergangenheit des Geschehens, den erst die philologische Forschung in ihrem linearen und differenzieren Schrift- und Zeichenverständnis als Bruch wahrnimmt. Als Hildebrand erstmals zu sprechen beginnt, tut er dies noch durch die Stimme des Vortragenden, dann geht aber die *oratio obliqua* in *oratio recta* über: Aus der indirekten Rede des Vortragenden wird ohne Markierung die direkte Rede des Helden.<sup>15</sup> Die Vergangenheit des Geschehens wird aktualisiert, indem der Vortragende von der zeitlichen Ebene seines eigenen Redegeschehens mitten in das dargestellte Geschehen hineinführt. Die Mitte des Geschehens ist dabei zugleich sein semantischer Kern, denn der Umschlag von der indirekten in die direkte Rede erfolgt zeitlich im Moment genau jener Frage, von der die gesamte Interpretation des Liedes abhängt. Sie scheint zunächst zu lauten: Wer ist Hildebrands Gegner?

### **3 *ibu du mi enan sages, ik mi de odre uuet* – eine poetische Grundfrage**

Wenn in der prägnanten poetischen Form des *Hildebrandliedes* jedes Wort in einer ähnlichen Weise zählt, wie im semantischen Spannungsfeld zwischen den Heeren jedes Detail hochbedeutsam wird, dann müsste die Frage Hildebrands schon den Schlüssel zur immanenten Poetik des Liedes enthalten. Im Kommentar, den Hildebrand zu seiner Frage gibt, spiegelt sich jedenfalls die komplexe Zeitfigur der Sagen-erinnerung mit ihrer intensiven Semantik: *ibu du mi enan sages, ik mi de odre uuet* (12), wenn der Gegner von Hildebrand nur einen Namen aus seinem Geschlecht nennt, dann weiß Hildebrand dazu alle anderen. Ein Name steht für alle anderen – rein textintern heißt das: Der Name ist synekdochisch Teil eines genealogischen Beziehungsgeflechtes, das man an irgendeiner beliebigen Stelle aufsuchen kann, immer wird Hildebrand daran das Ganze erkennen und vom Ganzen her wiederum wissen, wer vor ihm steht.

Diese textinterne Logik scheint aber auch für das Lied als Ganzes symptomatisch zu sein: Textextern deutet sich damit eine Semantik an, die das Ideal eines jedes Hermeneutikers sein müsste. In einem Namen auf einen Schlag alle anderen zu wissen, diese Fähigkeit verspricht eine vollkommene, unmittelbare und totale Lesbarkeit der

<sup>15</sup> Vgl. die Parallelen bei Lühr 1982, S. 443–445, mit der einschlägigen Literatur. Hervorgehoben sei Heusler 1920, S. 23f., ferner Heusler 1969b, S. 655f. Ergänzend Gutenbrunner 1976, S. 53f.; Widmer 2005.

Welt. Im Sinne dieser umfassenden, unvermittelt zugänglichen Semantik ist jedenfalls das textinterne Wissen Hildebrands weder linear noch differenzierend, die Frage nach dem Vater seines Gegenübers zielt nicht auf die genealogische Vorstellung einer Schriftkultur, die in binärem Oppositionsdenken Stammbäume als zeitliche Verlaufsformen ausdifferenziert. Im Gegenteil: Es zielt im Sinne der germanischen *gentes* auf ein kontinuierliches Netz, in dem jede Position die andere symbolisiert und damit immer schon ein Ganzes repräsentiert. Das Wissen über dieses kontinuierliche Netz führt geradewegs zu jenem sprachlichen Ideal Heuslers, das Hildebrand im Lied selbst zu verkörpern scheint: zum sprachlich knappen Ausdruck mit *fohem uuortum* (9).<sup>16</sup>

Zur theoretischen Verdeutlichung der dahinterstehenden Denkweise kann man auf Cassirers Begriff der ‚Koinzidenz‘ im frühen mythischen Denken verweisen, man mag aber ebenso gut auch auf die postmodernen Hoffnungen alternativer, nicht-linearer Rationalitäten jenseits der Differenzlogik rekurrieren.<sup>17</sup> Denn zwischen diesem Denken in historischen Frühformen und auch in aktuellen Texten gibt es keinen historischen Widerspruch: Weil sich dieses Denken in seiner Permanenz dem historischen Zeitverständnis prinzipiell entzieht, kann es als seine Alternative überdauern, es ist damit, wenn man so will, ebenso vormodern wie postmodern. Vielleicht ist aber die Grundlage dessen, was Cassirer ‚Koinzidenz‘ genannt hat, noch etwas deutlicher zu betonen. Es ist der unmittelbare ‚semantische‘ Zusammenhang der Dinge und Namen, man möchte sagen: eine semantische Kontinuität, die sich als permanente Möglichkeit des symbolischen Denkens in der historischen Entwicklung der symbolischen Formen durchhält.

Mit Blick auf das Namengedächtnis Hildebrands heißt das: In dem andauernden Wissen vom genealogischen Netz sind der lineare Verlauf der Zeit und die Faktizität der Ereignisse nachrangig. Denn das Wissen vom Namen ist für Hildebrand kein einfaches Faktenwissen über frühere oder spätere Personen und deren biologische Abstammungsverhältnisse, es ist ein semantisches Wissen um das, was in der Genealogie semantische Kontinuität besitzt und was darum einem zeitlichen Verlaufsdenken hermeneutisch vorgängig ist. Die Genealogie ist entsprechend keine syntagmatische, sondern eine paradigmatische Beziehung, aber paradigmatisch in einem von der linguistischen Oppositionslogik abweichenden Sinne. Die Genealogie denkt nicht etwa schon in Äquivalenzen, sie denkt auf der Basis ihrer Kontinuitätslogik in Übereinstimmungen; sie setzt also nicht nur eine Similaritäts-, sondern eine Identi-

<sup>16</sup> Zur Gegenwärtigkeit von Sippe und Genealogie der Ansatz von Haubrichs 1995, S. 19–21. Dass die dahinter stehende Denkweise für die frühmittelalterliche Genealogie von der semantischen Konzeption der spätmittelalterlichen Genealogien abweicht, ist für das Verständnis wichtig, wie besonders Bloch 1983, S. 30–63 am Beispiel des gelehrten frühmittelalterlichen etymologischen Denkens dargelegt hat.

<sup>17</sup> Vgl. Cassirer 1994, S. 67–69, 82f. Als alternative Denkform zum Differenzdenken Deleuze/Guattari 1977.

tätsrelation voraus. Auf deren Basis geht sie nicht von konkreten Gestalten, sondern von semantischen Gehalten aus, die erst nachträglich über Gestalten in Bedeutungsfeldern organisiert werden. Am einzelnen Namen klingt die Zugehörigkeit zu einem solchen Feld an, die man sich nachträglich auf einer zeitlichen Achse eintragen mag.

Die semantische Feldstruktur von Hildebrands Wissen hat das Lied seinem Hörer zuvor schon in Erfahrung gebracht. Hildebrand wird mit dem Namen seines Vaters vom Sänger eingeführt, und zwar in knappster Form im Rahmen der *quap*-Formel: *Hiltibrant gimahalta, Heribrantes sunu* (7), analog dazu ist dann der Redeeingang Hadubrands markiert: *Hadubrant gimahalta, Hildebrantes sunu* (14).<sup>18</sup> Dass beide eine *sunufatarungo* (4),<sup>19</sup> eine unmittelbare Sohn-Vater-Verbindung darstellen, versucht der Anfang des Liedes schon in einem Wort deutlich zu machen, denn jedes Glied der dann auch noch über den Stabreim symbolisch verbundenen Namenreihe Heribrant – Hildebrand – Hadubrand steht im Wissenshorizont des Liedes paradigmatisch für das Ganze ihrer Bedeutung. Wer diesen Wissenshorizont nicht teilt, über den Hildebrand in der Situation zwischen den Heeren ebenso wie der Sänger in der Vortragssituation des Liedes verfügen kann, der gerät in eine Gegenposition, die ein prinzipiell anderes Wissen mit einem anderen Zeitverständnis und einer anderen Logik besitzt. Vertreten wird diese Gegenposition durch Hadubrand. Und sie konstituiert sich ganz entschieden über die Geschichte als semantisch wirksame Struktur.

## 4 Hadubrands Erzählung als Geschichtsfiktion zwischen Symbol und Zeichen

Sparsamkeit im sprachlichen Ausdruck ist Hadubrand nicht mehr gegeben. Sein Sprachverständnis ist anders als das Hildebrands. Auf die Frage nach dem Namen des Vaters oder eines Mitglieds des Geschlechts antwortet er nicht mit einer knappen Benennung, er episiert: Er erzählt mit der Namensnennung sofort eine ganze Geschichte, die den Vater rühmt.<sup>20</sup> Als Reaktion auf die Frage Hildebrands dient diese recht eloquente Rühmung des Vaters vor allem auch der Selbstidentifikation des

<sup>18</sup> Zu den Beziehungen zwischen den Namensformen vgl. Vopat 1995, S. 25–34.

<sup>19</sup> Auf die letzten Deutungsversuche des Kompositums *sunufatarungo* sei nur verwiesen: Grønvik 1988; de Grauwe 1999.

<sup>20</sup> Wie Haubrichs 1995, S. 121, betont, ist eine solche Vorstellung nicht selten, vgl. auch die Parallelen in der Belegliste bei Ehrismann 1907, S. 271 u. 275f. Dem sich andeutenden Kippeffekt zwischen – um noch einmal in Anlehnung an Heusler zu sprechen – liedhafter Prägnanz und epischer Verbreiterung – nimmt das indes nichts. Dass sich damit hier schon eine Art ‚Sage‘ um den Vater abzeichnet, hat Kuhn 1969b, S. 130f. angedeutet. Ohne Bezug findet sich der Hinweis auf den besonderen narrativen Status wieder bei Jacobsen 1997, S. 84f., wenn diese von der ‚Erzählung‘ Hadubrands spricht. Auf eine für mündliche Literatur typische Erzählhaltung verweist entsprechend Renoir 1988, S. 100 u. 137f.



Sohnes. Die Geschichte ist so gewiss auch eine Antwort auf die Frage, wer Hadubrand ist. Nur bringt sie auch eine semantische Eigendynamik ins Spiel, die das Wissen paradoxerweise entsemantisiert und damit zugleich auch unfreiwillig aufdeckt, dass Hildebrand nach Hadubrands narrativer Identität eigentlich nie gefragt hat.

Hadubrands Worten zufolge war sein Vater ein ebenso herausragender wie leidenschaftlicher Krieger, der mit Dietrich und seinen Kämpfern nach Osten gezogen war, auf der Flucht vor der Feindschaft Odoakers. Dabei sei Hildebrand durch seinen unmäßigen auf Odoaker gerichteten Zorn nicht nur einer der ersten Krieger Dietrichs gewesen (*degano de n̄chisto* [26]), er war auch eine Berühmtheit (*chud was her chonnem mannum* [28]). Zeitlich liegen die Taten Hildebrands jedoch weit zurück: Ihn selbst, so lässt Hadubrand anklingen, hat sein Vater bereits als kleines Kind zurückgelassen (20f.).<sup>21</sup> Die Informationen über den Vater stammen darum von Zeitzeugen der vorausgehenden Generation, von den Alten und Erfahrenen seiner Leute will Hadubrand sie erhalten haben (15f.).

Die Kunde von seinem Vater beruht damit, ähnlich wie das im Lied präsentierte Geschehen, auf einem Hörensagen über die vergangene Zeit; aber diese Vergangenheit ist offenbar ebenso abgeschlossen wie unsicher. Hadubrand glaubt nicht, dass sein Vater noch lebt, die Nachricht von dessen Tod kam aus großer Ferne zu ihm: Seefahrer, die über das Große Meer aus dem Osten nach Westen fuhren, haben Hadubrand gesagt, dass Hildebrand im Kampf gestorben sei (42–44). Räumlich wie zeitlich sind das entlegene Hinweise. Dass sie dennoch glaubwürdig sind, ist letztlich erst eine Folge ihres narrativen Arrangements, das für Hadubrand Evidenz erzeugt.

Der Tod Hildebrands bildet den sinnvollen Abschluss einer aus verschiedenen Quellen zusammengesetzten Geschichtsfiktion, d.h. einer aus Zeugenaussagen narrativ konstruierten, historischen Wahrscheinlichkeit. Sie imaginiert das Bild eines ruhmreichen Kriegers, das Hadubrand mit seiner Geschichte in seiner öffentlichen Rede zwischen zwei Heeren förmlich vor sich her trägt.<sup>22</sup> Diese Geschichte steht zu seiner eigenen in einer syntagmatischen Beziehung. Zeitlich ist die Geschichte des ruhmreichen Vaters abgeschlossen, während die Geschichte des Sohnes sich aktuell abspielt. Erst durch diese Abgeschlossenheit kann die Geschichte des Vaters jenseits ihres Faktizitätsanspruchs dem Sohn ein Vorbild liefern. Hildebrand war ein bedingungsloser Krieger bis in den Tod: Das ist das Vaterbild der Geschichte, das Hadubrand wichtig ist.

<sup>21</sup> Zur weitergehenden Interpretation Haubrichs 1995, S. 122 u. 126, mit der für die folgende Interpretation treffende Formulierung, dass Hadubrand für sich selbst damit die „Situation (eines) ... Mannes ohne Geschichte“ (S. 122) zeichnet. Die Motivgeschichte bei Schwab 1972, S. 19–29, dazu die Einschränkungen bei Lühr 1982, S. 508f. und besonders Meinecke 2003, S. 435 u. 438f. Die immer wieder anzutreffende Deutung der Stelle, bei Hadubrand handelte es sich tatsächlich um einen Jüngling, wie sie in jüngerer Zeit z.B. wieder Schumacher 2008, S. 187–189 vertreten hat, verkennt die Rhetorik der Aussage und vernachlässigt die Zeitangaben im Text.

<sup>22</sup> Den Fiktionscharakter des Vaterbildes betont Meyer 2006, S. 73 u. 81.

In der öffentlichen Rede zwischen den Heeren steht aber die gesamte narrative Konstruktion mit ihrem Wahrheitswert in Zweifel. Schon ihr rhetorischer Anspruch ist durchschaubar: In der öffentlichen Rede rühmt Hadubant seinen Vater, um sich selbst darzustellen. Dies ist insofern eine Replik auf Hildebrands Frage, als diese sich auch deshalb auf die Verwandtschaft und den Namen des Vaters richtet, um den vor ihm stehenden Krieger zu einem ‚Kind‘ (13), also zu einem unerfahrenen Jüngling herabwürdigen zu können. Dass Hadubrand darauf mit einer rhetorischen Strategie antwortet, erhöht seine Glaubwürdigkeit aber gerade nicht. Da Rhetorik immer nur auf Wahrscheinlichkeit setzt, genügt zur Widerlegung seiner unverhohlenen Selbstrühmung schon der Nachweis, dass in seiner Geschichte faktisch etwas nicht stimmt, um sie unwahrscheinlich werden zu lassen. Ohnehin kommt man mit einem rhetorischen Verständnis zwischen den Heeren nicht weit, denn es geht an diesem Ort der Krieger nicht um eine rhetorische Wahrscheinlichkeit, sondern um eine symbolisch manifeste Wahrheit. Ohne die Macht der Symbole sind die semantischen Voraussetzungen eines narrativen Heldentums nicht gegeben. Hildebrand weiß das besser als Hadubrand, nicht nur, weil er Kenntnis von den wirklichen Tatsachen hat, sondern auch und vor allem, weil sein Wissen qualitativ anders ist als das seines Sohnes. Hildebrand weiß um die Bedeutung des Geschehens, er begreift seine Semantik diesseits der einfachen Faktizität der Ereignisse. Darum hat Hildebrand im Gegensatz zu Hadubrand ein anderes Verhältnis zu Wort, Tat und Ding.

Hildebrand spricht nicht nur zunächst sparsamer als sein Sohn, er kommuniziert auch sprachlich und dinglich entschieden symbolisch. Und auch sein Kampf ist eine symbolische Handlung. Hadubrand dagegen versteht den Kampf als einen Auszeichnungsprozess zur heldenhaften Tat und misstraut der symbolischen Kommunikation. Damit steckt Hadubrand als Held in einem Dilemma, das Hildebrand nicht kennt und doch mit seiner Frage ausgelöst hat.

## 5 Symbolische Permanenz zwischen Geschehen und Geschichte

Der räumliche Ausdruck ‚Zwischen den Heeren‘ bedeutet zeitlich nichts anderes als ‚vor der Schlacht‘. In den rituell regulierten Anbahnung des symbolischen Großereignisses einer Schlacht markiert der Auftritt der *urhettun*, der Provokateure zwischen den Schlachtreihen, einen Moment agonaler Kontingenz.<sup>23</sup> Das öffentliche symboli-

---

<sup>23</sup> Vgl. dazu die Beispiele aus Prokop mit der entsprechenden Irritation über die dargestellten Handlungsfreiheiten bei Delbrück 1921, S. 413ff.; sowie allgemeiner Delbrück 1923. In kritischer Distanz dazu der vorrangig auf die Schlacht konzentrierte, allgemeine Überblick Verbruggen 1997.

sche Vorspiel, das Hildebrand und Hadubrand in dieser Rolle ausführen, kann die Stimmung zum Kampf anheizen, es verspricht aber genauso auch die umgekehrte Möglichkeit, nämlich den Kampf auf dem Wege der symbolischen Kommunikation abzuwenden. Die Krieger provozieren sich, aber dies ist zugleich auch Teil einer Verhandlung, es handelt sich wörtlich um ein *dinc* (32) vor dem Kampf.<sup>24</sup>

Im Sinne dieser Möglichkeit der symbolischen Konfliktkanalisierung macht Hildebrand seinem Gegenüber ein entsprechendes Angebot: Sich mit feierlichen Worten einen Goldreif seines hunnischen Königs vom Arm zu ziehen und zu erklären *dat ih dir it nu bi huldi gibu* (35): ‚das gebe ich dir als Zeichen der Huld‘, ist letztlich eine öffentliche, dinglich konkretisierte Unterwerfungsaufforderung.<sup>25</sup> Würde Hadubrand das Gold des hunnischen Herrschers nehmen, würde er stellvertretend für seine Leute Hildebrand als dem Gefolgsmann dieses Königs, d.h. letztlich diesem König selbst huldigen – der Kampf wäre abgewendet, aber auch symbolisch sofort entschieden.

Die symbolische Wirkung der Rede Hildebrands zielt aber auch tiefer, weil sie sich zugleich in provozierender Weise auf die von Hadubrand entworfene Geschichte bezieht. Sie bestätigt das Vaterbild, indem sie die Geschichte Hadubrands schon dem Konzept nach zerstört. Hildebrands Wissen ist nämlich nicht narrativ vermittelt, es beruht auf der ungebrochenen Aktualität des Geschehens. Aus narratologischer Sicht ist festzuhalten: Hildebrand hat noch gar keinen Begriff von seiner eigenen Geschichte. Fasst man die Geschichte über einen narrativen Dreischritt aus Anfang, Mitte und Schluss auf, in dem sich der Endzustand axiologisch vom Ausgangszustand unterscheidet, im einfachsten Fall, indem der Held am Ende in irgend einer Weise besser wird als er am Anfang war, dann sind die Definitionskriterien einer Geschichte schlicht nicht erfüllt.<sup>26</sup> Hildebrand wird nicht besser, seine Qualität hält sich durch. Seine Handlungen haben auch keinen Endpunkt erreicht, sie dauern fort. Der narratologische Begriff für Hildebrands Handlungskonzept ist daher nicht der einer ‚Geschichte‘, es ist der des ‚Geschehens‘.

<sup>24</sup> Vgl. mit ähnlichem kriegerischen Ethos – und mit der gleichen *quap*-Formel wie im *Hildebrandslied*, nämlich mit ae. *mælan* eingeleitet, die Parallele in der *Battle of Maldon*, wo vor der Schlacht ein Bote der Wikinger das englische Heer auffordert, sich durch eine Ringgabe als Tributzahlung zu unterwerfen (26–62. Ausgabe: Scragg [Hrsg.] 1991). Vgl. den Hinweis von Meier 1990, S. 134.

<sup>25</sup> Vgl. zuerst Ehrismann 1907, S. 281, sowie besonders Schneider 1987, S. 661f. Zur Funktion der Huld als symbolischem Regulativ in mittelalterlichen Herrschaftsbeziehungen Althoff 1997. Zur historischen Semantik als vertikaler feudalgeseellschaftlicher Beziehung grundsätzlich die Befunde bei Ohly-Steimer 1955/56, die freilich ausgerechnet für das *Hildebrandslied* fehlt geht, nämlich aus einer psychologisierenden Auffassung des Vater-Sohn-Konfliktes heraus hier eine eigene, horizontal angelegte Huld-Beziehung ansetzt. In einem ähnlich horizontalen Sinne wird die Ringgabe von Haubrichs 1995, S. 123, in Anschluss an Reiffenstein 1966, als Zeichen der *fruntschaft* bzw. *amicitia* interpretiert.

<sup>26</sup> Vgl. Schmid 2005, S. 27f., 241–243, 246–249. Zum Verhältnis von Axiologie und Geschichte grundsätzlich Greimas 1987.

Ein Geschehen lässt sich nun nicht nur, wie in rein handlungsorientierten narratologischen Modellen, darüber definieren, dass es die Abfolge von Ereignissen in der Zeit mit ihrem einfachen unverbundenen Nacheinander meint. Das Geschehen enthält darüber hinaus auch einen semantischen Gehalt, auf den die narrativen Sinnentwürfe der Geschichte dann rekurren. Die Geschichte konstituiert dieser Annahme zufolge also den Sinn zu einer im Geschehen angelegten Bedeutung.<sup>27</sup> Den semantischen Gehalt des Geschehens erreicht der Erzähler einer Geschichte in seinen narrativen Sinnentwürfen aber höchstens näherungsweise. Insofern verrichtet die Geschichte eine unendliche Arbeit am Geschehen. Hildebrand scheint die Bedeutung dagegen unmittelbar zugänglich zu sein. Er kennt nicht nur die faktischen Verhältnisse, er kann auch die wahre Bedeutung der Situation und er kann sie symbolisch-unmittelbar umsetzen: in der Ringgabe und in der Eidesformel, die seinen Worten eine symbolische Wahrheit mitgeben.<sup>28</sup>

Hildebrand beediet zwischen den Heeren feierlich und öffentlich, was es mit der Geschichte in der Ruhmrede seines Gegenübers auf sich hat, mit seinem Wissen bezieht er sich auf das Wissen Gottes: *wettu irmingot [...] obana ab hevane, / dat du neo dana halt mit sus sippan man / dinc ni gileitos* (30–32). Indem Hildebrand sich so als nächster Verwandter zu erkennen gibt, bestätigt er das Vaterbild aus der Geschichte seines Sohnes. Als Hadubrand sich nicht unterwerfen will und auf dem Heldentod seines Vaters im Kampf, d.h. der Richtigkeit und Geschlossenheit seiner Geschichte besteht, unterstreicht Hildebrand das kriegerische Phantasma durch seine Person: Immer sei er an der Spitze des Kriegsvolkes gewesen, so hatte schon Hadubrand gesagt (27). Das ist auch aktuell richtig, denn wieder steht Hildebrand vor dem Heer, so wie man ihn seinen eigenen Worten zufolge schon 60 Sommer und Winter in der Schar der Schützen (50), d.h. in der ersten Reihe der Kämpfer eingeordnet hat, mit der die Schlacht beginnt. Dieser Zeitindex der 30 Jahre passt zu der Geschichte des schon vor langer Zeit in den Osten gezogenen Vaters, wie sie Hadubrand rekonstruiert hat, aber sie verweist zugleich auf ein grundsätzlich anderes Zeitverständnis: Der in all den Jahren wiederholte Kampf, das ist gewiss eine linear lange Zeit, aber in der Situation zwischen zwei Heeren markiert sie eine Wiederholungsfigur von eigentümlicher Permanenz. Hildebrand ist ein Krieger, der schon immer und immer wieder an vorderster Front steht. Das ist seine Bestimmung und seine Bedeutung, die sich im Geschehen kontinuierlich bewahrheitet – in einem semantischen Diesseits der Geschichte.

<sup>27</sup> Zu den Begriffen von *Sinn* und *Bedeutung* vgl. Frege 2002, sowie die für die literarische Hermeneutik notwendige Präzisierung des Bedeutungsbegriffs über die ‚Bedeutung zweiten Grades‘ und die ‚verdoppelte Referenz‘ nach Ricœur 1986, S. II u. 210–220.

<sup>28</sup> Vgl. Reiffenstein 1966, S. 252f.

## 6 Das Lied diesseits der Geschichte des Helden

Sich dem Vater als großem Krieger zu unterwerfen hieße für Hadubrand, selbst kein großer Krieger zu sein. Der Ruhm des Vaters würde im Falle einer Unterwerfung gerade nicht auf den Sohn abstrahlen, die Geschichte Hadubrands hätte ihr rhetorisches Ziel verfehlt. Hadubrand nimmt die symbolische Unterwerfungsaufforderung des Vaters aber auch deshalb distanziert wahr, weil sein Interpretationsverfahren ein Distanzmoment enthält, das sich nicht mehr aus der Kommunikation herausbringen lässt. Jede narrative Interpretation enthält über die Struktur der Geschichte eine zeitliche Differenz, die zugleich eine semantische Differenz ist. So wie eine Geschichte narrationslogisch nur erzählt werden kann, wenn sie vorbei ist und darum im epischen Präteritum auch immer zwei Zeitpositionen impliziert, so zeigt auch der Sinn der Geschichte eine beständige Differenz zur Bedeutung. Da diese zeitlich-semantische Differenz zugleich eine Konkurrenz offenbart, insbesondere wenn der Sinn der Geschichte und der Bedeutungsgehalt des Geschehens wie hier über zwei Figuren förmlich aufeinandertreffen, kann die Bedeutung des Geschehens aus Sicht des narrativen Entwurfs immer auch fraglich werden.

Im *Hildebrandslied* zeigt sich das am Zweifel Hadubrands, der vollständig narrativ begründet ist. Was Hadubrand begegnet, ist das Bild eines alten Hunnen, der ausweislich seiner goldenen hunnischen Ehrenzeichen ein großer Krieger sein muss. Das passt zum Vaterbild in seiner Geschichte, aber es passt nicht zu ihrer narrativen Struktur, die das Ende des Vaters vorsieht, um den Sohn zum Helden einer eigenen Geschichte werden zu lassen. Vor allem aber widersprechen die Worte und Symbole dem Sinn der Geschichte, aus dem Hadubrand seine Lehren zieht. Der Vater floh *miti Theotrihhe* (19) *Otachres nid* (18) – gleichgültig, wie man diese sagengeschichtlich kontrovers diskutierte Formel auch auflöst, in jedem Fall enthält die Auseinandersetzung zwischen Odoaker bzw. Ermenrich und Theoderich bzw. Dietrich von Bern als zentrales Moment das des Verrats.<sup>29</sup> Für die Geschichte, wie Hadubrand sie sich rekonstruiert hat, heißt das: Sie erzählt vom Kampf gegen den Verrat und der symbolischen Täuschung, um so im Erzählen jene Ordnung wiederherzustellen, für die auch Hildebrand eingetreten ist.

Die Lehre aus der Geschichte für das aktuelle Geschehen lautet entsprechend: Auch der alte Hunne will mit seinen Symbolen täuschen. Weil Hadubrand dem Sinn der Geschichte seines Vaters vertraut, glaubt er, die verräterische Einladung hinter der Ringgabe zu durchschauen. Dabei betrifft der narrative Zweifel das semantische Konzept der symbolischen Gabe selbst. Symbole sind nämlich nach Hadubrands Zweifel keine unmittelbaren Wahrheitsgarantien mehr, sie sind nicht unmittelbare Bedeutungsträger, sondern nur eine Sonderklasse arbiträrer Zeichen. Diese Zeichen täuschen die symbolische Unmittelbarkeit lediglich vor, zu der nur der naive Betrach-

<sup>29</sup> Zu der langen Debatte zuletzt Ohlenroth 2005.

ter Vertrauen fassen kann. Mit dem Einzug der Geschichte schwindet so der Symbolbegriff, Hadubrands semantisches Leitkonzept hängt nicht vom alten Begriff des Symbols, es hängt vom neuen Begriff des Zeichens mit seiner prinzipiellen Differenz von Signifikant und Signifikat ab.

Mit der Geschichte des Helden beginnt so ein Dilemma: Durch ihren Zeichenbegriff ergibt sich eine unüberbrückbare Distanz zum Heldenbild, das die Geschichte beschwört. Den Helden gibt es nirgends. Hadubrands Vater ist tot, gerade darin hat sich bewahrheitet, dass er ein Held war. Damit ist seine Geschichte abgeschlossen, das Bild des großen Kriegers emergiert aber erst nach seinem Tode, d.h. jenseits von ihr. In der Geschichte des Sohnes taucht es dann als Vorbild wieder auf, aber auch der Sohn wird erst dadurch dem Vorbild des Vaters ganz gerecht werden, wenn auch er eine entsprechende Geschichte hat: Hadubrand muss ebenfalls sterben, wenn er wie der Vater seiner Geschichte sein will. So kann aber der Held der Geschichte sein eigenes Heldentum nur im Vorbild erfahren, er kann auf das ruhmreiche Ende seiner Geschichte hoffen, in seiner Geschichte kann er mit ihm nie zur Deckung kommen. Die Zeit des Helden bricht damit für ihn selbst niemals an, sie liegt entweder vor ihm oder aber verschiebt sich ins Jenseits der Geschichte. Dagegen ist die Gegenwart des Heldentums narrativ schwierig.

Hildebrand ist die Antwort auf dieses narrative Problem. Der Alte erscheint auf eine eigentümliche Weise zeitlos. Die spätere epische Überlieferung des Hoch- und Spätmittelalters reagiert auf das narrative Zeitproblem damit, dass Hildebrand immer schon ‚der Alte‘ ist und es auch immer bleibt, während etwa die Zeit für seinen Herrn Dietrich von Bern durch Genres von historischer und aventiurehafter Dietrichepik hindurch in verschiedene Richtungen entfaltet werden kann. Hinter Hildebrands heldischer Permanenz steht offenkundig der Gegensatz von Geschehen und Geschichte. Denn auch dies trifft für die späteren Erzählungen zu: Auch hier ist Hildebrand zwar oft Teil des Geschehens, aber doch niemals der Protagonist einer eigenen Geschichte. Für das *Hildebrandslied* deutet sich Ähnliches an: Hadubrand stirbt in der Geschichte, Hildebrand dagegen wird in konstanter Zeitlichkeit durch die weitere Überlieferung weiterleben. Eine eigene Geschichte wird er aber nie haben, er ist immer nur in der Geschichte der Anderen zugegen. Freilich ist diese Geschichte für Hildebrand gar nicht wichtig – weil sich sein Handeln diesseits narrativer Sinnentwürfe vollzieht: im Geschehen mit seiner besonderen Bedeutung.

Wenn die These akzeptabel ist, dass im *Hildebrandslied* das Spannungsverhältnis zwischen einer narrativen und einer nicht-narrativen Semantik, zwischen der Symbolik des Geschehens und den Zeichen der Geschichte, zwischen Bedeutung und semantischer Kontinuität einerseits und Sinn und semantischer Differenz andererseits ausformuliert wird, dann hat dies auch Konsequenzen für den Begriff des Liedes insgesamt: Das *Hildebrandslied* ist letztlich kein Erzähltext, obwohl es eine Geschichte enthält. Es hebt die narrative Form mit ihrem Zeichenprimat am Ende wieder in genau der Weise symbolisch auf, wie es die alternativen Semantiken im Geschehen vorführt. So besteht das Ende des Liedes nicht etwa im Ende einer Geschichte, es besteht mit

einem neuerlichen Anfang, der sich schon von Beginn des Liedes an andeutet und darum nur eine weitere semantische Fortschreibung ist: Das Ende ist der Anfang einer Schlacht.

Die These von der Schlacht im *Hildebrandslied* fristet in der Forschung ein Schattendasein, zu Unrecht, denn sie ergibt sich nicht nur aus der auch in anderen frühmittelalterlichen Texten bekannten kompositorischen Logik des Geschehens,<sup>30</sup> sondern auch aus der sprachlichen Logik des Diskurses. Zwischen den Heeren agieren die Herausforderer symbolisch, ihre symbolische Konfliktregulierung scheitert, damit bricht in der Stellvertretungslogik der Konflikt aus, der Kampf greift um sich. Diese Ausweitung ist im kalkulierten Scheitern der Unterwerfungsaufforderung bereits angedeutet, die in ihrer Umstellung auf den bevorstehenden Kampf um nichts weniger symbolisch ist als das vorherige Ringangebot. Hildebrand verweist in seiner Reizrede, die ebenso an Hadubrand wie ausdrücklich auch an die ‚Ostleute‘ (58) hinter ihm gerichtet ist, auf die unterschiedlichen Rüstungen, die er und sein Gegner am Leibe tragen, weil sie symbolischer Ausweis ihres unterschiedlichen Kriegerturns sind. Am Ende wird so in den Waffen noch einmal dinglich-symbolisch in Erinnerung gebracht, was von Anfang an handlungsbestimmend ist: Die Situation *untar heriun tuem* (3). Was sich hier abspielt, ist alles andere als eine einsame Handlung zwischen Vater und Sohn, es ist ein allgemeiner Konflikt vor dem Kampf, der sich über Vater und Sohn symbolisch austrägt und den das Lied nunmehr in einer entsprechenden Symbolsprache allgemein werden lässt. Die weitere Rede vom Kampf verwendet das symbolische Register von Kampfformeln, d.h. der Sänger des Liedes aktiviert jenes semantische Wissen, das dem Wissen Hildebrands im Lied analog ist. Die *scarpēn scurun* (64) die ‚scharfen Schauer‘, in denen die Speere in den Schilden stecken, sie symbolisieren die prasselnde Vielzahl der Einschläge, die zwei Kämpfer allein gar nicht hervorbringen können.<sup>31</sup> Die Formel kommt auch sehr genau auf die Position der Herausforderer zurück, die sich vorn in Schlachtförmation, in *folc sceotantero* (51) in der Schar der Schützen befindet, mit deren Speerwürfen nun der Kampf beginnt, bevor die Schilde der beiden Schlachtreihen laut aufeinanderprallen (*staimbort chlodun* [65]).<sup>32</sup> Mit der

<sup>30</sup> Nach Meier 1990. In den Artikeln von Glaser 1999 und Hellgardt 2009 sowie in der Einführung von Millet 2008 bleibt der Interpretationsvorschlag unberücksichtigt, bei Classen 1995/96, S. 7, wird er schlicht bezweifelt, von Jacobsen 1997 und Gottzmann 2003, S. 2 dagegen recht problemlos integriert. Das explizite Insistieren auf dem Einzelkampf bei Wagner 1997 vermag angesichts der umständlichen Hilfskonstruktionen gegenüber der Beleglage gerade nicht mehr zu überzeugen, die der germanistischen Mediävistik im Übrigen seit langem bekannt war: Vgl. Müllenhoff/Scherer 1969 (zuerst: 1892), S. 16f.

<sup>31</sup> Vgl. zum Zusammenhang die Belege im Verzeichnis der Kampf-Kenningar von Meissner 1921, S. 181. Zur poetischen Wirkung der Kampf-Formeln das Urteil von Sowinski 2003, S. 302.

<sup>32</sup> Vgl. ergänzend zu Meier 1990 das Muster des Schlachtablaufes aus Lanzenflug, Zusammenprall der Kampfreiher und dem anschließenden Schwertkampf auch gattungsnah im *Waltharius* (Ausgabe: Vogt-Spira [1994], S. 185–195).

symbolisch verklausulierten Sprache des alten Wissens der mündlichen Lieder löst das *Hildebrandslied* so den Kampf der *urhettun* im Kampf der Vielen auf, mit denen sie semantisch schon immer verbunden waren. Ohne den Rekurs auf die Geschichte wird man den Sinn dieses Kampfes nicht erfassen, aber seine Bedeutung hat er immer schon: Das ist das Dilemma des nachgeborenen Helden wie auch der Erzähler der Epen, aber es ist auch die Chance des frühmittelalterlichen Sängers – wie vielleicht auch des postmodernen Lesers.

## Bibliographie

### Quellen

- The Battle of Maldon. In: Scragg, Donald (Hrsg.) (1991). *The Battle of Maldon AD 991*, S. 15–36. Oxford.
- Hildebrandslied. In: Haug, Walter/Vollman, Benedikt Konrad (Hrsg.) (1991). *Frühe deutsche Literatur und lateinische Literatur in Deutschland. 800–1150*, S. 10–15, 1025–1038. Frankfurt a.M. (Bibliothek des Mittelalters 1).
- Waltharius. In: Vogt-Spira, Gregor (Hrsg.) (1994). *Waltharius. Lateinisch/Deutsch. Mit einem Anhang. Waldere*. Übersetzt von Ursula Schaefer. Stuttgart (RUB 4174).

### Sekundärliteratur

- Althoff, Gerd (1997): Huld. Überlegungen zu einem Zentralbegriff der mittelalterlichen Herrschaftsordnung. In: Ders. *Spielregeln der Politik im Mittelalter. Kommunikation in Frieden und Fehde*, S. 199–228. Darmstadt.
- Barthes, Roland (1988): Einführung in die strukturelle Analyse von Erzählungen. In: Ders. *Das semiologische Abenteuer*. Aus dem Französischen von Dieter Hornig (es 1441, N.F. 441), S. 102–143. Frankfurt a.M.
- Beck, Heinrich (Hrsg.) (1988). *Heldensage und Heldendichtung im Germanischen* (Ergänzungsbände zum Reallexikon der germanischen Altertumskunde 2). Berlin/New York.
- Bleumer, Hartmut (2013): Der Tod des Heros, die Geburt des Helden – und die Grenzen der Narratologie. In: Friedrich, Udo/Hammer, Andreas/Witthöft, Christiane (Hrsg.). *Anfang und Ende. Kausalität und Finalität. Formen narrativer Zeitmodellierung in der Vormoderne* (Tagung Kloster Irsee, 24.-26.03.2010) (Literatur – Theorie – Geschichte 3), S. 119–141. Berlin.
- Bloch, Howard (1983): *Etymologies and Genealogies. A Literary Anthropology of the French Middle Ages*. Chicago.
- Cassirer, Ernst (1994): *Philosophie der symbolischen Formen*. Zweiter Teil. Das Mythische Denken. 9., unveränderte Aufl. Darmstadt.
- Classen, Albrecht (1995/96): Why Do Their Words Fail? Communicative Strategies in the *Hildebrandslied*. In: *Modern Philology*, 39, S. 1–22.
- Curschmann, Michael (1992): Dichter *alter mære*. Zur Prologstrophe des *Nibelungenliedes* im Spannungsfeld von mündlicher Erzähltradition und laikaler Schriftkultur. In: Hahn, Gerhard/Ragotzky, Hedda (Hrsg.). *Grundlagen des Verstehens mittelalterlicher Literatur. Literarische Texte und ihr historischer Erkenntniswert* (Kröner Studienbibliothek 663), S. 55–71. Stuttgart.



- Delbrück, Hans (1921): *Geschichte der Kriegskunst im Rahmen der politischen Geschichte*. Zweiter Teil. *Die Germanen*. Dritte, neu durchgearbeitete und vervollständigte Aufl. Berlin.
- Delbrück, Hans (1923): *Geschichte der Kriegskunst im Rahmen der politischen Geschichte*. Dritter Teil. *Das Mittelalter*. Zweite, neu durchgearbeitete Auflage. Berlin.
- Deleuze, Gilles/Guattari, Félix (1977): *Rhizom*. Aus dem Französischen von Dagmar Berger (Merve 67). Berlin.
- Ehrismann, Gustav (1907): Zur althochdeutschen Literatur. 3. Zum *Hildebrandsliede*. Beiträge zur Erklärung des Textes. In: *Beiträge zur Geschichte der deutschen Sprache und Literatur*, 32, S. 260–292.
- Frege, Gottlob (2002): Über Sinn und Bedeutung. In: Textor, Mark (Hrsg.). *Gottlob Frege: Funktion – Begriff – Bedeutung* (Sammlung Philosophie 4), S. 23–46. Göttingen.
- Glaser, Elvira (1999): Hildebrandslied. In: *Reallexikon für germanische Altertumskunde*, Bd. 14, S. 556–561.
- Gottzmann, Carola L. (2003): Warum muss Hildebrand vor *Otachres nid* fliehen? Überlegungen zum *Hildebrandslied*. In: *Zeitschrift für deutsche Philologie*, 122, S. 1–19.
- de Grauwe, Luc (1999): Antiarianisches im Altsächsischen? Zu Hildebrandslied *sunufaterung[s]* und Niederdeutscher Glaube *evenweldig*. In: *Amsterdamer Beiträge zur älteren Germanistik*, 52, S. 55–62.
- Greimas, Algirdas Julien (1987): A Problem of Narrative Semiotics. Objects of Value. In: Ders. *On Meaning. Selected Writings in Semiotic Theory*. Translation by Paul J. Perron and Frank H. Collins. Foreword by Fredric Jameson. Introduction by Paul J. Perron (Open linguistics series), S. 84–105. London.
- Grønvik, Ottar (1988): *Sunufatarungo*. In: Askedal, John Ole/Fabricius-Hansen, Cathrine/Schöndorf, Kurt Erich (Hrsg.). *Gedenkschrift für Ingerid Dal*, S. 39–53. Tübingen.
- Gutenbrunner, Siegfried (1976): *Von Hildebrand und Hadubrand. Lied – Sage – Mythos*. Mit einem Anhang über „Anwendungen graphischer Konstruktionen auf die Literaturgeschichte“ (Germanische Bibliothek. 3. Reihe: Untersuchungen und Einzeldarstellungen). Heidelberg.
- Haubrichs, Wolfgang (1995): *Die Anfänge: Versuche volkssprachiger Schriftlichkeit im frühen Mittelalter*. 2., durchgesehene Auflage (Geschichte der deutschen Literatur von den Anfängen bis zum Beginn der Neuzeit I/1). Tübingen.
- Haug, Walter (1989): Der Tag der Heimkehr. Zu einer historischen Logik der Phantasie. In: Ders. *Strukturen als Schlüssel zur Welt*. Kleine Schriften zur Erzählliteratur des Mittelalters, S. 37–50. Tübingen.
- Haug, Walter (1995a): Literarhistoriker *untar heriun tuem*. In: Ders. *Brechungen auf dem Weg zur Individualität*. Kleine Schriften zur Literatur des Mittelalters, S. 91–105. Tübingen.
- Haug, Walter (1995b): Mündlichkeit, Schriftlichkeit und Fiktionalität. In: Ders.: *Brechungen auf dem Weg zur Individualität*. Kleine Schriften zur Literatur des Mittelalters, S. 29–71. Tübingen.
- Hellgardt, Ernst (2009): *Hildebrandslied und Jüngeres Hildebrandslied*. In: *Killy Literaturlexikon. Autoren und Werke des deutschsprachigen Kulturraumes*. 2., vollständig überarbeitete Aufl. Bd. 5, S. 415–419.
- Hennig, John (1965): *Ik gihorta ðat seggen*. Das Problem der Geschichtlichkeit im Lichte des Hildebrandsliedes. In: *Deutsche Vierteljahresschrift*, 39, S. 489–505.
- Heusler, Andreas (1905): *Lied und Epos in germanischer Sagendichtung*. Dortmund.
- Heusler, Andreas (1920): *Heliand*, Liedstil und Epenstil. In: *Zeitschrift für deutsches Altertum und deutsche Literatur*, 57, S. 1–48.
- Heusler, Andreas (1927): *Die germanische Dichtung in kurzem Überblick* (Deutschkundliche Bücherei 53). Leipzig.
- Heusler, Andreas (1965): *Nibelungensage und Nibelungenlied. Die Stoffgeschichte des deutschen Heldenepos*. 6. Auflage. Dortmund.

- Heusler, Andreas (1969a): Das *Alte* und das *Junge Hildebrandslied*. In: Reuschel, Helga (Hrsg.). *Andreas Heusler: Kleine Schriften*. Bd.1, S. 1–11. Berlin.
- Heusler, Andreas (1969b): Der Dialog in der altgermanischen erzählenden Dichtung. In: Sonderegger, Stefan (Hrsg.). *Andreas Heusler: Kleine Schriften*. Bd. 2, S. 611–689. Berlin.
- Jacobsen, Roswita (1997): Das Verhängnis im *Hildebrandslied*. In: *Germanistisches Jahrbuch Ostrava/Erfurt*, 3, S. 79–93.
- Klare, Andreas (1993): Die Niederschrift des *Hildebrandsliedes* als Zufall. In: *Leuvense Bijdragen*, 82, S. 433–443.
- Koschorke, Albrecht (2012): *Wahrheit und Erfindung. Grundzüge einer Allgemeinen Erzähltheorie* (S. Fischer Wissenschaft). Frankfurt a.M.
- Kuhn, Hugo (1969a): Stoffgeschichte, Tragik und formaler Aufbau im *Hildebrandslied*. In: Ders. *Text und Theorie*, S. 113–125, 358–360. Stuttgart.
- Kuhn, Hugo (1969b): *Hildebrand, Dietrich von Bern und die Nibelungen*. In: Ders. *Text und Theorie*, S. 126–140, 360f. Stuttgart.
- Lühr, Rosemarie (1982): *Studien zur Sprache des Hildebrandsliedes. Teil II: Kommentar* (Regensburger Beiträge zur deutschen Sprach- und Literaturwissenschaft. Reihe B. 22). Frankfurt a.M./Bern.
- Meier, Hans Heinrich (1990): Die Schlacht im *Hildebrandslied*. In: *Zeitschrift für deutsches Altertum und deutsche Literatur*, 119, S. 127–138.
- Meineke, Eckhard (2003): *prut in bure barn unwahsan*. Hiltibrants Frau und ihr Kind. In: Heizmann, Wilhelm/van Nahl, Astrid (Hrsg.). *Runica, Germanica, Mediaevalia* (Ergänzungsbände zum Reallexikon für Germanische Altertumskunde 37), S. 430–453. Berlin/New York.
- Meissner, Rudolf (1921): *Die Kenningar der Skalden. Ein Beitrag zur skaldischen Poetik* (Rheinische Beiträge und Hülfsbücher zur germanischen Philologie und Volkskunde 1). Bonn/Leipzig.
- Meyer, Matthias (2006): Auf der Suche nach Vätern und Söhnen im *Hildebrandslied*. In: Ders./Keller, Johannes/Mecklenburg, Michael (Hrsg.). *Das Abenteuer der Genealogie: Vater-Sohn-Beziehungen im Mittelalter* (Aventiuren 2), S. 61–85. Göttingen.
- Miedema, Nine (2010): Zur historischen Narratologie am Beispiel der Dialoganalyse. In: Haferland, Harald/Meyer, Matthias (Hrsg.). *Historische Narratologie. Mediävistische Perspektiven* (TMP 19), S. 35–67. Berlin/New York.
- Millet, Victor (2008): *Germanische Heldendichtung im Mittelalter. Eine Einführung* (DeGruyter-Studienbuch). Berlin/New York.
- Molinari, Maria Vittoria (1998): *Hildebrandslied: Neue Perspektiven in der textgeschichtlichen Forschung*. In: *Amsterdamer Beiträge zur älteren Germanistik*, 50, S. 21–45.
- Mühlherr, Anna (2009): Nicht mit rechten Dingen, nicht mit dem rechten Ding, nicht am rechten Ort. Zur *tarnkappe* und zum *hort* im *Nibelungenlied*. In: *Beiträge zur Geschichte der deutschen Sprache und Literatur*, 131, S. 461–492.
- Müllenhoff, Karl/Scherer, Wilhelm (1969): *Denkmäler deutscher Poesie und Prosa. Aus dem VIII.-XII. Jahrhundert*. Vierte Ausgabe von Elias Steinmeyer. Zweiter Band: Anmerkungen (Deutsche Neudrucke. Reihe: Texte des Mittelalters) Berlin 1892. Nachdruck Berlin/Zürich.
- Müller, Jan-Dirk (1998): *Spielregeln für den Untergang. Die Welt des Nibelungenliedes*. Tübingen.
- Neuser, Peter-Erich (1990): Das karolingische *Hildebrandslied*. Kodikologische und rezeptionsgeschichtliche Aspekte des 2<sup>o</sup> Ms. theol. 54 aus Fulda. In: Ernst, Ulrich/Sowinski, Bernhard (Hrsg.). *Architectura poetica. Festschrift für Johannes Rathofer zum 65. Geburtstag* (Kölner germanistische Studien 30), S. 1–16. Köln usw.
- Ohlenroth, Derk (2005): *Hildebrands Flucht: Zum Verhältnis von Hildebrandslied und Exilsage*. In: *Beiträge zur Geschichte der deutschen Sprache und Literatur*, 127, S. 377–413.
- Ohly-Steimer, Marianne (1955/56): *huldi im Heliand*. In: *Zeitschrift für deutsches Altertum und deutsche Literatur*, 86, S. 81–119.

- Reiffenstein, Ingo (1966): Zu Stil und Aufbau des *Hildebrandsliedes*. In: Haslinger, Adolf (Hrsg.). *Sprachkunst als Weltgestaltung*. Festschrift für Herbert Seidler, S. 229–254. Salzburg.
- Renoir, Alain (1988): *A Key to Old Poems. The Oral-Formulaic Approach to the Interpretation of the West-Germanic Verse*. Foreword by Albert B. Lord. University Park/London.
- Ricœur, Paul (1986): *Die lebendige Metapher*. Mit einem Vorwort zur dt. Ausgabe. Aus dem Französischen von Rainer Rochlitz (Übergänge 12). München.
- Ricœur, Paul (1988–1991): *Zeit und Erzählung*. Band I: *Zeit und historische Erzählung*. Aus dem Französischen von Rainer Rochlitz. Band II: *Zeit und literarische Erzählung*. Aus dem Französischen von Rainer Rochlitz. Band III: *Die erzählte Zeit*. Aus dem Französischen von Andreas Knop (Übergänge 18, 1–3). München.
- Sahm, Heike (2009): Unversöhnte Motivierungen. Der Schatz als Hindernis kohärenten Erzählens im *Beowulf*. In: *Beiträge zur Geschichte der deutschen Sprache und Literatur*, 131, S. 442–460.
- Schmid, Wolf (2005): *Elemente der Narratologie* (Narratologia 8). Berlin/New York.
- Schneider, Karl (1987): Zum Hildebrandslied 37/38 und 49. In: Bergmann, Rolf/Tiefenbach, Heinrich/Voetz, Lothar (Hrsg.). *Althochdeutsch*. Bd. 1. *Grammatik. Glossen und Texte* (Germanistische Bibliothek. 3. Reihe: Untersuchungen), S. 655–669. Heidelberg.
- Sowinski, Bernhard (2003): Zur Stilerfassung historischer Texte – Beispiel: *Hildebrandslied*. In: Barz, Irmhild/Lerchner, Gotthard/Schröder, Marianne (Hrsg.). *Sprachstil – Zugänge und Anwendungen*. Festschrift Ulla Fix zum 60. Geburtstag (Sprache – Literatur und Geschichte 25), S. 295–303. Heidelberg.
- Schumacher, Meinolf (2008): Wortkampf der Generationen. Zum Dialog zwischen Vater und Sohn im *Hildebrandslied*. In: Neuland, Eva (Hrsg.). *Jugendsprache, Jugendliteratur, Jugendkultur. Interdisziplinäre Beiträge zu sprachkulturellen Ausdrucksformen Jugendlicher* (Sprache – Kommunikation – Kultur 1), S. 183–198. 3., korr. Aufl. Frankfurt a.M.
- Schwab, Ute (1972): *Arbeo laosa. Philologische Studien zum ‚Hildebrandslied‘* (Basler Studien zur deutschen Sprache und Literatur 45). Bern.
- Schwarz, Hans (2005): Zur Verschmähung der Huldgabe und zum Verständnis der Halbzeile 40b *wili mih dinu speru werpan* im *Hildebrandsliede*. In: *Amsterdamer Beiträge zur älteren Germanistik*, 60, S. 39–50.
- Sonderegger, Andreas (1967): *Andreas Heusler und die Sprache* (Studien zur Geschichte der Wissenschaften in Basel XVII). Basel.
- Störmer-Caysa, Uta (2007): Grundstrukturen mittelalterlicher Erzählungen. Raum und Zeit im höfischen Roman (DeGruyter-Studienbuch). Berlin/New York.
- Verbruggen, Jan Frans (1997): *The Art of Warfare in Western Europe During the Middle Ages*. Second, Revised and Enlarged, Edition, in English Translation. Woodbridge/Suffolk.
- Vopat, Christiane (1995): *Zu den Personennamen des Hildebrandsliedes* (Beiträge zur Namenforschung. N.F. Beihefte 45). Heidelberg.
- Wagner, Norbert (1997): Einiges zum Hildebrandslied. In: *Sprachwissenschaft*, 22, S. 309–328.
- Widmer, Paul (2005): Formen und Funktionen des Übergangs von indirekter Rede in direkte Rede im altsächsischen *Heliand*. In: *Cahiers de l'ILSL*, 18, S. 57–79.



Victor Millet

## Deconstructing the Hero in Early Medieval Heroic Poetry

**Abstract:** This paper deals with a phenomenon common to early medieval heroic poetry consisting in what is called the ‘deconstruction’ of the hero. The term refers to a technique of destroying, shifting or disassembling the image of the hero in written poetry. It may best be seen in the Latin *Waltharius*, but it is possible to find traces of this technique also in Anglo Saxon *Beowulf* and the Old High German *Hildebrandslied*.

**Zusammenfassung:** Der Beitrag beschäftigt sich mit einem den Heldendichtungen des Frühmittelalters gemeinsamen Phänomen, das die ‚Dekonstruktion‘ des Helden genannt wird. Der Terminus bezeichnet eine Technik schriftlicher Dichtung, das Bild des Helden zu zerstören, zu verschieben oder auseinanderzubauen. Sie kann am besten im mittellateinischen *Waltharius* beobachtet werden, findet sich jedoch auch im angelsächsischen *Beowulf* und im althochdeutschen *Hildebrandslied*.

A young hero wants to escape from a foreign court with his beloved princess. During the night, when everybody is asleep – or better still, after a feast, when everybody is drunk – he steals the best stallion from the royal stables and the best weapons from the king’s armour, takes the woman and sets her on the croup of the horse, and rides off with her. The king soon learns of their escape and follows them with his men, but the fugitives have the best horse; in any case, the hero has the best weapons and he is, of course, the best fighter, so if it came to a struggle a happy end would be assured. This is a topical scene, a structure or plot that can be found in any good medieval story about consented bride-rape: the hero riding the best horse, carrying the best weapons, and with the bride in his arms or on the croup is an image of both his courage and his victory. The best and the most beautiful riding together the uncatchable horse.<sup>1</sup>

In the Latin *Waltharius*, though, this scene is presented differently.<sup>2</sup> There is indeed a banquet, and at Attila’s court all the Huns are drunk. The hero also takes the best horse and the best weapons and escapes with the most beautiful woman. Yet he doesn’t conform to the reader’s expectations of the traditional hero figure. He puts on the heavy armour, takes shield and spear, but marches out in front – on foot. Behind him follows the girl, who leads the huge stallion by the reins. This is an artful and satirical deconstruction of a heroic topic, illustrating the author’s familiarity with

---

1 About this traditional motif with uncountable parallels see e.g. Frings/Braun 1947.

2 *Waltharius*, ed. Strecker 1951; ed. Haug/Vollmann 1991; ed. Vogt-Spira 1994.

the traditional model. The three elements that are supposed to constitute a unified image are seen as separated: in full armour the hero is loud and slow, not ideal for an escape; but the fact he goes on foot makes it possible for the young princess, unaccustomed to long marches through the forest, to follow him; the strong stallion, who could carry them both, is relegated to the role of baggage-mule. Which reader – medieval or modern – would not at least smile when imagining such a scene (Haug 1975)?

Working within the complex process of reflexion on narrative strategies and opportunities in recounting the deeds of classical, Christian and pagan heroes in the literature of the Early Medieval period, the Latin *Waltharius* is an outstanding example of the creative combination of literary techniques through parody. The poem – which I would date from the 9<sup>th</sup> rather than the late 10<sup>th</sup> century (Dronke 1984) – is the result of the contradiction amongst Early Medieval clergy between a condemnation of pagan heroic storytelling and a vivid interest in it. However, it is also the outcome of a skilful combination of traditional heroic story, classical roman epic style, and Christian perspective. It tells a Germanic legend and, in a manner not unlike that of Cervantes, combines an enthusiasm for this genre with an ironic and sarcastic take on it (Millet 2008, pp. 105–121).

We know that the story of Walther was widely known as a heroic legend thanks to the Anglo-Saxon *Waldere* fragments (ed. Zettersten 1979; ed. Schwab 1967), to fragments of what seems to have been a greater Middle High German Walther-epic, and to citations or summaries in German, Old Norse and even Polish texts of the 13<sup>th</sup> and 14<sup>th</sup> centuries (Learned 1892; Magoun/Smyser 1950; Millet 1992). These testimonies also allow us to confirm the main parts of the plot, which is a story of consented bride-rape: Walther and Hildegund spend some time at the court of the Hunnish king Attila, where the hero commits great military deeds. They then run away, taking the best horse, the best arms and a wealth of treasure. But, having managed to leave the Hunnish territory, they are attacked by Gunther and Hagen, from whom they had expected a friendly welcome. While in the old versions (*Waltharius* and *Waldere*) the gold seems to be the origin of the conflict, in the later fragments and summaries the hoard is not mentioned, leaving unclear what might have been the motivation of the subsequent combat. During the fight, Hagen seems to remain on the sidelines for some time. Nevertheless, in all texts the protagonists remain alive at the end, although with injuries to varying degrees.

This story clearly circulated through Early Medieval courts, and the fact that the names of its characters reappeared in the *Chanson de Roland* seems to indicate that it was also known in France (Millet 1995). The Latin poet of *Waltharius*, though, does not address courtly listeners, but rather clerical readers with a broad literary background, which he himself uses with great ease and effect. The abundant quotations of and allusions to Virgil, Statius, Prudentius, Juvenius and many other classical and early Christian authors imply a radical rethinking of the heroic genre and its narrative style. The author distances himself from the heroic tradition and recreates it with a new literary sensibility (Wolf 1976, Wolf 1989, Wolf 1995, Haug 1975, Wehrli 1965). Both

the traditional hero and the corresponding narrative technique are deconstructed by rejecting or substituting the logic of its schemes, models or images. In this way the action is allowed to develop as the traditional legend demands, but with modified motivations, resulting in nonsense or parody. A short overview of the most salient examples will demonstrate the author's skill.

One might start with the presentation of the characters. While Attila is generally known in clerical texts as *terror Europae*, the cruel and heathen king of the Huns whose troops terrify Rome and the central European peoples, the *Waltharius*-poet presents him as a great and gentle king of the Pannonians, the greatest of the *gentes*, who integrates new territories into his empire through peace-agreements instead of using violence. The obedient submission of these kingdoms (the Franks, the Burgundians and the Aquitainians) contrasts with the pride and high self-consideration of the Frankish empire typically found in sources since the time of Charlemagne. This is especially so when Gunther and Hagen, traditionally two outstanding Burgundian heroes, are converted into Franks; also when in the second part of the poem Gunther is presented as greedy and cowardly. Both contradictions with normal expectations generate a distance, which allows the reader to identify the ironic intentions of the text.

In Pannonia, Waltharius is Attila's most important military leader, which he proves in a victorious raid against a rebellious territory, after which the warriors all decorate their heads with laurel-wreaths and return home. Everybody now expects the hero's triumphant entrance into court. But the opposite happens: the army simply disperses and everybody goes home (v. 213). Waltharius arrives alone at court, where only some of the servants receive him, as if he were returning from a pleasant ride. The king seems to be absent, and Waltharius, instead of entering the hall and announcing the victory, goes to meet Hiltgunt in the private rooms, where they plan their escape. A typical motif of bridal-quest-stories is accomplished here: the foreign hero, who has proved to be the best, gets the chance to meet the maiden. Indeed, it will happen like this in the *Nibelungenlied* (ed. Bartsch/de Boor 1988; Strohschneider 1997). What is surprising and amusing in *Waltharius* is that it happens in spite of the fact that the sequence of traditional action has been disturbed and substituted by a different one. The heroic tale is told with a logic and motivation of events that do not belong to heroic tradition. But the plot continues and tradition is recalled again and again so as to maintain an awareness of the intended contrast. At the end, the hero himself organizes the banquet that the king should have offered him, but without the presence of the woman, who is preparing their escape. And at this point the author comments explicitly that if anybody had put fire on the hall, nobody would have noticed it, a clear reference to the Nibelung-story, which creates expectations only to disappoint them.

Next comes the scene of the escape itself. Why doesn't Waltharius steal three horses, one for the chests of gold, one for Hiltgunt, and one for himself? The answer can only be that tradition or traditional thinking demanded a single, special horse;

so the author speaks only of one horse, and degrades it to a baggage-mule. Then he deconstructs King Attila, whom he has previously depicted as a great ruler over the peoples of Europe at the beginning; now, when the king finds out about the escape, instead of acting and trying to catch the fugitives, he spends the whole day and a long sleepless night lamenting his misfortune. The author introduces several allusions to Dido's lament after Aeneas has left her, a subtle but effective way of associating Attila with feminine behaviour.

The great heroes Guntharius and Hagano appear in relation to fish. Clearly, heroes are typically motivated by gold, not fish, and indeed it is ultimately the gold which attracts them. The logical sequence of the narrative in *Waltharius* would be that the fleeing couple reach the Rhine and pay the ferryman with a piece of the gold, which the ferryman shows to others until it finally reaches King Guntharius' court. Here, though, the author substitutes fish for the gold: Waltharius pays the ferryman with fish. But which ferryman would accept as payment goods that he can find around him in abundance, while in the chests of his passengers the gold tinkles (v. 462)? Besides, the fish come (as is explicitly stated) from the Danube, so they have been out of water for some days. Still, the ferryman brings them to the king's cook. And when those fish finally reach the royal table Guntharius reacts as if he has found a precious piece of gold. Thus, the traditional motif works although it has been dissolved in parody. Or to put it the other way, parody functions because the traditional motif keeps working even when it has been subverted.

Another element in the deconstruction of the hero can be seen in the description of combat. As an outstanding warrior, Waltharius is supposed to own weapons of the best quality. Nevertheless, on his escape he takes along weapons stolen by Hiltgunt from the king's treasure. This can only mean that they have special qualities, rendering them extraordinary. In fact, we learn later on that they were forged by the famous smith Weland (v. 965). In heroic tradition, Weland is famous for having forged an outstanding sword (Nedoma 1988, Nedoma 2006). But among the weapons Waltharius takes with him there is only his own sword, unless the Hunnish knife he draws when his sword falls into pieces can be considered a reduction of Weland's renowned sword.

If not the sword, one might suppose that there was reason to steal the other weapons. Yet none of them is decisive in the later combats. Moreover, the hero puts them aside one by one. To begin with, this seems reasonable: Waltharius plants the spear in the earth in order to fight with the sword (v. 909), and then he drops the sword on the grass to grab the spear again (v. 922). This change in fighting technique develops into a progressive abandoning of all his armour: first he hangs his helmet on a branch (v. 960) and continues fighting without it; then he gives away the shield, because he can attack and defend with the sword (v. 1017). In the end he has no shield, spear or helmet. The same happens with the horse: even if we accept that during the escape the strong stallion had to carry the heavy chests of gold, there is no explanation as to why he doesn't use it during combat, especially on the second day, when he has the horses of his enemies. Why does a hero need weapons and a horse if he



doesn't use them in combat? The Latin author has skilfully disassembled the image of the hero: here the man, there the weapons, and there the horse.

The anonymous author has reinforced this *contrafactum* of heroic poetry with his continuous references to classical or Christian authors. Following Prudentius' *Psychomachia*, for instance, he attributes to every character one or more vice (Wolf 1976). The Pannonians commit gluttony at the banquet offered by Waltharius, and on the following day, when they don't want to follow him, they commit sloth or *acedia*. Guntharius, apart from being a weak king and a coward, is repeatedly named *superbus* (vv. 468, 628, 720, 1153, 1229, 1295), and his men are greedy and envious. Not even the hero escapes the critical perspective: although he is attributed chastity because he refrains from touching the young maiden during their long escape, when he sees the Franks approaching he swears like a hero, but also with pride, that none of them will take his armour from him. Reference to Prudentius, though, is most visible in the final combat, at the moment when Waltharius has cut off Guntharius' leg and raises his sword for the final stroke to kill him. At his point Hagano puts his head between them, and the sword hits his extremely hard helmet and shatters. It is completely illogic and unreasonable to stop a vigorous sword-stroke with one's head rather than with a shield or another sword. The only explanation for this is that the author wanted to reproduce the scene of the *Psychomachia* in which Ira breaks a sword on the helmet of Patientia. This scene comes at a significant moment in Prudentius' poem (vv. 132–151) and it was represented in a number of miniatures in Latin codices. In this instance, Waltharius stands for wrath, which is made explicit when the author says that he becomes furious (*furit efferus ira*, v. 1377). Hagano, meanwhile, might justifiably be said to stand for patience, given that he has been waiting until the last Frankish warrior has been killed by Waltharius. Verbal references to Prudentius underline this correspondence.

At the same time, though, in a text so heavy with quotations of Virgil as this, the breaking of the sword in the final combat could possibly remind the reader of the splintering of Turnus' weapon in the fight with Aeneas (*Aeneis* vv. 12.729–12.741). However, at this point the biblical references are stronger. When the hero's sword breaks into pieces, Hagano cuts off Waltharius' right hand, but the latter draws a large knife with his left hand and strikes it through Hagano's face, resulting in the loss of an eye and six teeth. As Hagano explicitly entered combat for revenge (Waltharius killed his nephew), these wounds very appropriately evoke the Biblical injunction *oculum pro oculo, dentem pro dente* (*Exodus* 21, 24). But Waltharius' wounds are also significant here, reflecting the injunction *manum pro manu pedem pro pede*. At the same time, as Dennis Kratz noted, when the author draws attention to the three severed limbs lying on the grass ("there lied king Guntharius' foot, there Waltharius' hand and also Hagano's trembling eye", *illic Guntharii regis pes, palma iacebat / Waltharii nec non tremulus Haganonis ocellus*, vv. 1402–1403) he does not confuse the leg with the foot nor does he overlook Hagano's teeth (Kratz 1980). These words are a clear reference to Saint Mark: "And if your hand causes you to sin, cut it off. It is better for

you to enter life crippled than with two hands to go to hell, to the unquenchable fire. And if your foot causes you to sin, cut it off. It is better for you to enter life lame than with two feet to be thrown into hell. And if your eye causes you to sin, tear it out. It is better for you to enter the kingdom of God with one eye than with two eyes to be thrown into hell.” (Mc 9,42–46).

This is the definitive deconstruction of the heroes. It is not by chance that Guntharius and Hagano are Waltharius’ opponents: they were heroes of another legend, famous examples of heroic behaviour. It is not the story of Walther that is the object of satire, but the entire heroic genre. Here sit all three heroes, crippled and maimed, their bodies incomplete, their symbolically charged limbs lying on the grass. They have lost their integrity. But the author has not only deconstructed the heroes and heroic tradition; with these deconstructed parts, and using his broad literary knowledge as patchwork material, he has constructed a new heroic poem. But he has not used a mosaic technique, where each piece is in itself meaningless and only fulfils its role on the completion of an image; he rather constructs his new text with old pieces torn from heroic and classical tradition, where those elements had a specific value that, in the new context, are turned into parody and satire, their opposites. All this is brought together through a brilliant and easy style that moves from apparent seriousness to irony to mordant sarcasm, especially between the characters themselves, culminating in the jokes Waltharius and Hagano make about their injuries. I know of no other attack against the genre of heroic poetry that is so merciless and relentless and at the same time creative and artful.

The *Waltharius* is not the only Early Medieval text deconstructing heroic narrative, although it is the most clear and radical example. No literary text can in fact transmit oral heroic tradition perfectly, because the presence of the author and the conditions and traditions of the new medium have a strong influence on how the poetry is itself written. A good example is the Anglo-Saxon *Beowulf* (ed. Mitchell/Robinson 1998). Although in general the Old English poet uses a different technique from the author of *Waltharius* (Bjork/Niles 1997, Staver 2005, Orchard 2003), there is also a small, almost inappreciable disassembling of the hero. When Beowulf lies down in Hrothgar’s royal hall and prepares for the fight with Grendel it is said that the hero relies completely on his physical strength and that he takes off all his armour.

Hūru Gēata lēod georne truode  
mōdgan mægnes, metodes hyldo,  
ða hē him of dyde isenbyrnan  
helm of hafelan, sealde his hyrsted sweord  
irena cyst ombihtþegne (v. 669-673)

Thus the leader of the Geats liked to trust, / exulting his strength, on God’s mercy. / Then he took off the iron coat of mail, / the helmet from his head, gave his ornamented sword, / the best of iron’s, to a servant warrior.

We are not, of course, dealing with a kind of deconstruction found in *Waltharius*; there is no parodic reassembling of the parts in combination with material of other traditions. Here the hero simply wishes to fight the enemy he faces with its own weapons. There is a deconstruction in the sense that a hero without armour is not a hero anymore, because heroes identify themselves through armed action. But this is precisely what is intended: to show that the enemy is not one which could be defeated through heroic action, but is of a different order, one which can only be confronted with personal strength and with trust in God's mercy.

This is in fact the strategy the author of *Beowulf* chose in order to break with heroic tradition: his hero acts in precisely the opposite way that all traditional heroes would do. And this is, in my opinion, the principal reason of the numerous allusions to other heroic legends in this poem (Millet 2008, pp. 60–93, Lawrence 1928, Bonjour 1965). They remind the reader or listener how tradition works and they create expectations; but Beowulf himself never fulfils those expectations, rather, he behaves in a way that breaks with the logic of those traditional narrative structures or plots with which the author builds up the background. A few examples must suffice here. In the morning after the fight with Grendel, all the warriors follow the trail of blood to the pit on the moor. Convinced that the monster is dead, they merrily return to court and a minstrel sings about both Beowulf and Sigmund, who killed the dragon and obtained the hoard of gold (vv. 874–915). In the foreground, this quotation of the story of Sigurd the dragon-slayer serves to praise the hero by comparing him with the great legendary figure. But it explicitly creates an expectation: just as he who killed the dragon obtained a huge hoard – a well-known feat which the author refers to extensively – now the public expects Beowulf to attain great wealth or power, given that the hoard symbolizes power. Yet nothing of this happens. The man who has saved the kingdom simply receives some lesser gifts and is content with them. This is not the logic of heroic narrative: he who kills the evil must become powerful, earning great quantities of gold.<sup>3</sup> Beowulf, though, is not interested in earthly treasures. Later, when he kills Grendel's mother, it is said that he finds great treasures in the cave, but he doesn't touch them and only takes Grendel's head and the hilt of the melted sword with him. He gives the hilt to Hrothgar and on his return home offers the king of the Geats the gifts he received from the king of the Danes. Yet there would have been another possibility: that he who saves the kingdom is integrated in the reigning dynasty. This is usually done by the hero marrying the princess. Hrothgar does indeed have a daughter, so the expectation of any connoisseur of heroic tales would be that Beowulf is offered, if not a treasure, then a marriage with the princess. But again, this does not happen. In my opinion, this is the main reason why the author introduced the extensive summary of the story of the battle at Finnsburg (Fry 1974). Instead of allowing

---

<sup>3</sup> Cherniss 1972. This is also the logic of the Sigurd story, mentioned by the skop right after Beowulf's victory over Grendel.

the hero to become integrated into the king's dynasty, the author relates the tale of what happened, once upon a time, when a king gave his daughter to another king: potential conflicts were not solved by this marriage and the dispute over power and lineage ended with the ruin of both kingdoms. Thus the Finnsburg legend is another example of a background that contrasts with the hero's way of acting: although he has proved himself a better warrior than all other men in the hall, including the king and also those who seek his power, the hero stands aside, accepts gifts far more modest than his deeds demand, and returns home as if nothing had happened. The hero, then, is not 'deconstructed'. Instead, the author presents a new type of hero that contrasts with those of traditional tales, which are continuously cited to build up a background before which the very different character of Beowulf is drawn into clearer focus.

One word on *Hildebrandslied* (ed. Braune/Ebbinghaus 1979, ed. Haug/Vollmann 1991) before returning to *Waltharius*. In the Old High German lay, as far as we can see in the 68 verses preserved, the fight between father and son has also been deconstructed. We know this type of story from other literatures (Irish, Russian, Persian), in which both warriors fight without knowing each other, refusing even to name themselves. The father kills the son only to discover afterwards that he is carrying the identifying object, the *gnorisma*, which he himself gave to his son's mother before leaving her (van der Lee 1957). This element, the delayed *anagnorisis*, the discovering of the identity of the opponent when it is too late, gives the story a tragic character, as by killing his offspring the father cuts off his own dynastic continuity (Kuhn 1969, Haug 1989). This tragic note is preserved in the Old Norse *Asmundar saga kappabana*, where the dying Hildebrand, recalling his combats, says that he killed his son involuntarily: *óvilandi* (ed. Jónsson 1950). Now the Old High German *Hildebrandslied* begins *in medias res* with father and son meeting on the battlefield, but it proceeds with a flashback that anticipates the *anagnorisis*: the son tells the father who he is and gives precise information about who his father is; the father then tells the son that he has no closer relative than he. Thus, everything has been said in the first half of the fragment. Why, then, do the warriors continue fighting? Because the whole story has been politicized. Father and son are no longer free-acting warriors, but belong to opposed political parties, which are engaged in civil war. The two sides are irreconcilable; Hildebrand recognizes that his son has allied himself with his enemies and achieved a high rank among them, which he (Hildebrand) cannot accept. For his part, the son cannot accept that his father, who had been banished for years, is alive and fights on the side of his opponents, because this could weaken his position. Thus, fighting between these closest of relatives and the shedding of their own blood becomes unavoidable. The deconstruction of heroic tradition operates here through a change in the motivational structure of the plot. The aim is to present the heroes as merciless men, obsessed with fighting to a degree to which fame and the victory of their own party assumes greater importance than killing among relatives.

I would like to close by raising a question. From what has been observed here it would usually be inferred that the deconstruction of heroes or of heroic traditions took place in literary texts, in other words, that it was the work of the clerical authors in an attempt to displace pagan traditions. As we tend to see Early Medieval literacy in a stronger opposition to orality, and as we understand heroic poetry of that age not as a continuation, but as a dispute with oral traditions. At the present stage of research there would be little doubt that this is the most plausible explanation. My question now is: are we sure of that?

What I have called here the 'deconstruction' of the hero is a term I have used studying the *Waltharius*, where indeed this literary strategy can be observed. But the anonymous author of this poem was not the first one to use the story of Walther with a critical purpose. The legend itself seems to be, in the form it is transmitted to us in all texts we presently know, a *contrafactum*.

The basic structure of the plot is a story of consented bride-rape: there's the woman at the foreign court, the distinguished hero that proves himself to be the best (and the best and the most beautiful always correspond to each other), their secret meeting, the escape, and the chase. However, Walther and Hildegund are in fact not followed by the Huns, which would be the logical consequence of their escape, but have to face another enemy instead, the Burgundian heroes Gunther and Hagen. Research has shown that their appearance in this story can hardly be genuine (Regeniter 1971). They are the heroes of their own legend, which tells of their heroic death at the court of the Huns without giving away the hoard that Attila covets. Thus it is told in the Old Norse *Atlaqviða*, for example. Yet these characters reappear now in another story, Walther's, which is linked to Attila and also to treasure. Quite clearly, then, a combining of plots has taken place. Perhaps the appearance of the Burgundians substituted an earlier episode in the Walther story; we cannot now know this. In any case, the legend of Walther is only known in this combined stage, and possibly it only became interesting or famous through this new arrangement, which gives a new shape to the action and to its motivational structure. What allows for the entrance of Gunther and Hagen into the scene is the Hunnish gold that *Waltharius* is carrying. In the Latin poem *Guntharius* justifies his attack claiming that it is the same gold his father gave Attila as tribute. This is evidently a *contrafactum* of the legend of the Burgundians: Gunther coveting the Hunnish armlets is an inverted reflex of Attila eagerly desiring the hoard of Gunther. Thus the heroic protagonists of one story appear as treacherous antagonists in the other. In this way the Walther-legend modifies and questions the heroic image of the Burgundians, whose legend was sure well known in the 9<sup>th</sup> century. Moreover, the story of the Gunther and Hagen was not only combined with the legend of Walther but also with that of Siegfried or Sigurd (in the *Nibelungenlied*), a construction which also develops a high degree of conflict and which might have devised at about the same time.

In both cases, we lack traces of a *text* from which the modifications could have emanated. This points to the possibility that a critical combination of heroic tradi-

tions, variation of plots or structures and creation of *contrafacta* was not only possible in literary production, but could occur in orality as well. This would mean that in Early Medieval courts, be it by influence of the clergy or not, heroic oral traditions were not only transmitted, but that a degree of creativity and even critique was possible, and that the protagonists of one story could be placed as antagonists into another. In short, this would mean that reflection on narrative structures of heroic poetry, re-elaboration of old stories and experimental combinations were possible and took place in early medieval orality, not only in literacy.

## Bibliography

### Sources

- Asmundar saga kappabani. In: Jónsson, Guðni (ed.) (1950): *Fornaldar sögur Norðurlanda I*, pp. 383–408. Reykjavík.
- Beowulf. In: Mitchell, Bruce/Robinson, Fred C. (eds.) (1998): *Beowulf. An edition with relevant shorter texts*. Oxford.
- Hildebrandslied. In: Braune, Wilhelm/Ebbinghaus, Ernst A. (eds.) (1979): *Althochdeutsches Lesebuch*, pp. 84–85. Tübingen.
- Hildebrandslied. In: Haug, Walter/Vollmann, Benedikt K. (eds.) (1991): *Frühe deutsche Literatur und lateinische Literatur in Deutschland. 800-1150*, pp. 10–15, 1025–1038. Frankfurt a.M. (Bibliothek des Mittelalters 1).
- Das Nibelungenlied. In: Bartsch, Karl/de Boor, Helmut (eds.) (1988): *Das Nibelungenlied*. Mannheim [22<sup>nd</sup> edn.].
- Waldere. In: Zettersten, Arne (ed.) (1979): *Waldere*. Manchester.
- Waldere. In: Schwab, Ute (ed.) (1967): *Waldere. Testo e commento*. Messina.
- Waltharius, Strecker, Karl (ed.) (1951): MGH Poetae VI, Karolini aevi 1. Weimar.
- Waltharius. In: Haug, Walter/Vollmann, Benedikt K. (eds.) (1991): *Frühe deutsche Literatur und lateinische Literatur in Deutschland (800-1150)*, pp. 163–260, 1169–1222. Frankfurt a.M. (Bibliothek des Mittelalters 1).
- Waltharius. In: Vogt-Spira, Gregor (ed.) (1994): *Waltharius. Lateinisch/Deutsch. Mit einem Anhang: Waldere*. Übersetzt von Ursula Schaefer. Stuttgart (RUB 4174).

### Critical Readings

- Bonjour, Adrien (1965): *The Digressions in 'Beowulf'*. Oxford.
- Bjork, Robert E./Niles, John D. (eds.) (1997): *A 'Beowulf' Handbook*. Exeter/Lincoln.
- Cherniss, Michael D. (1972): Ingeld and Christ. Heroic Concepts and Values in Old English Christian Poetry. The Hague/Paris.
- Dronke, Peter (1984): Waltharius and the Vita Waltharii. In: *Beiträge zur Geschichte der deutschen Sprache und Literatur*, 106, pp. 390–402.
- Frings, Theodor/Braun, Max (1947): *Brautwerbung* (Berichte über die Verhandlungen der Sächsischen Akademie der Wissenschaften, Philol.-hist. Kl. 96/2, 1944–48) Leipzig.
- Haug, Walter (1975): Andreas Heuslers Heldensagenmodell: Prämissen, Kritik und Gegenentwurf. In: *Zeitschrift für deutsches Altertum und deutsche Literatur*, 104, pp. 273–292.

- Haug, Walter (1989): Literarhistoriker *untar heriun tuem*. In: McConnell, Winder (ed.). *'In hôhem prîse'*. A 'Festschrift' in Honor of Ernst S. Dick (Göppinger Arbeiten zur Germanistik 480), pp. 129–144. Göppingen.
- Kuhn, Hugo (1969): Stoffgeschichte, Tragik und formaler Aufbau im Hildebrandslied. In: Kuhn, Hugo. *Text und Theorie*, pp. 113–125. Stuttgart.
- Fry, Donald K. (1974): *Finnsburh. Fragment and Episode*. London.
- Kratz, Dennis (1980): *Mocking Epic. Waltharius, Alexandreis and the Problem of Christian Heroism*. Madrid.
- Lawrence, William W. (1928): *Beowulf and Epic Tradition*. Cambridge.
- Learned, Marion Dexter (1892): The Saga of Walther of Aquitaine. In: *Proceedings of the Modern Language Association*, 7, pp. 1–208.
- van der Lee, Anthony (1957): *Zum literarischen Motiv der Vatersuche* (Verhandelingen der Koninklijke Nederlandse Akademie van Wetenschappen, Afd. Letterkunde. Nieuwe Reeks, deel LXIII, No. 3). Amsterdam.
- Magoun, Francis P./Smyser, Hamilton M. (eds.) (1950): *Walther of Aquitaine. Materials for the Study of his Legend*. New London, Connecticut.
- Millet, Victor (1992): *Waltharius-Gaiferos. Über den Ursprung der Walther-Sage und ihre Beziehung zur Romanze von Gaiferos und zur Ballade von Escriveta* (Europäische Hochschulschriften 18/67). Frankfurt a.M./Berlin/Bern.
- Millet, Victor (1995): Waltharius and the Chanson de Roland: A survey. In: van Dijk, Hans/Noomen, Willem (eds.). *Aspects de l'épopée romane. Mentalité, idéologies, intertextualités*, pp. 391–397. Groningen.
- Millet, Victor (2008): *Germanische Heldendichtung im Mittelalter*. Eine Einführung. Berlin.
- Nedoma, Robert (1988): *Die bildlichen und schriftlichen Denkmäler der Wielandsage* (Göppinger Arbeiten zur Germanistik 490). Göppingen.
- Nedoma, Robert (2006): Wieland. In: *Reallexikon der Germanischen Altertumskunde*, Bd. 33, pp. 604–618.
- Orchard, Andy (2003): *A critical companion to Beowulf*. Cambridge.
- Regeniter, Wolfgang (1971): *Sagenschichtung und Sagenmischung. Untersuchungen zur Haggengestalt und zur Geschichte der Hilde- und Walthersage*. München.
- Staver, Ruth Johnston (2005): *A companion to Beowulf*. Westport, Connecticut.
- Strohschneider, Peter (1997): Einfache Regeln – komplexe Strukturen. Ein strukturanalytisches Experiment zum *Nibelungenlied*. In: Harms, Wolfgang/Müller, Jan-Dirk (eds.). *Mediävistische Komparatistik*. Festschrift für Franz Josef Worstbrock zum 60. Geburtstag, pp. 43–57. Stuttgart.
- Wehrli, Max (1965): *Waltharius*. Gattungsgeschichtliche Betrachtungen. In: *Mittellateinisches Jahrbuch* 2, pp. 63–73.
- Wolf, Alois (1976): Mittelalterliche Heldensagen zwischen Vergil, Prudentius und raffinierter Klosterliteratur. Beobachtungen zum *Waltharius*. In: *Sprachkunst* 7, pp. 180–212.
- Wolf, Alois (1989): Volkssprachliche Heldensagen und lateinische Mönchskultur. Grundsätzliche Überlegungen zum *Waltharius*. In: Masser, Achim/Wolf, Alois (eds.): *Geistesleben um den Bodensee im frühen Mittelalter*, pp. 157–183. Freiburg.
- Wolf, Alois (1995): *Heldensage und Epos. Zur Konstituierung einer mittelalterlichen volkssprachlichen Gattung im Spannungsfeld von Mündlichkeit und Schriftlichkeit*. Tübingen.





Marianne Ailes

## Giving and Receiving. The Integrity of the Hero in the Earliest *Chansons de geste*

**Abstract:** Society at the time of the earliest *chansons de geste* was at once hierarchical and based on a system of reciprocity: a lord gave protection/land/office; the vassal gave his service. Yet we might expect a hero to stand out from this system, to have a degree of self-sufficiency. This paper explores the tension between the hero's need for 'integrity', that is completeness in himself, and a degree of autonomy in his actions, and his place in the network of reciprocal relationships that make up his society. In *La Chanson de Roland*, Roland owes Charlemagne service and has a relationship of balanced reciprocity with his companion Oliver, yet dies alone with his God, who is at the top of this system of relationships. In *La Chanson de Guillaume*, Vivien likewise, gives himself willingly and dies alone, though in a relationship of dependency with his uncle. Guillaume in turn is reluctant to accept a gift of service; his lord, king Louis is then reluctant to give the help. Guillaume is forced into a position of relative autonomy while desiring reciprocity and yet also forced to accept the gift of his nephew's service which will bring with it the constraints of reciprocity. The third text dealt with in this paper is *Gormond et Isembard*, a somewhat enigmatic text with no real hero but the pagan king, Gormond, is presented as one who gives generously and therefore to whom much should be given in return. It is clear that in these relative early texts there is a tension between autonomy and reciprocity, integrity and indebtedness. This paper explores the giving and receiving of the hero, his relationships with his lord, kin, companions and God in a consideration of his place in the economy of reciprocity.

**Zusammenfassung:** Im Zeitalter der frühesten *chansons de geste* war die Gesellschaft sowohl hierarchisch organisiert als auch reziprok, nämlich: der Herr gönnte Schutz/Land/Amt; der Leibeigene gab seinen Dienst. Aus alledem wäre zu erwarten, dass der Held der *chansons* nicht genau dem oben beschriebenen System entspräche, indem er eine gewisse Autonomie für sich in Anspruch nähme. In diesem Referat untersuche ich die Spannung zwischen der sog. Integrität des Helden, d.h. Autonomie in seinen Taten einerseits, und seiner Position im reziproken Bezugssystem seiner Gesellschaft. In der *Chanson de Roland* schuldet Roland dem Kaiser Karl seinen Dienst, und er hat eine reziproke Beziehung zu Oliver, stirbt aber letzten Endes alleine mit seinem Gott, der letzten Instanz im ganzen Bezugssystem. In der *Chanson de Guillaume* opfert sich auch Vivien willentlich und stirbt alleine, obwohl hier zu bemerken ist, dass er sich immer noch in einer Beziehung der Abhängigkeit zu seinem Onkel befindet. Guillaume will keinen Dienst akzeptieren; sein Lehnsherr, König Ludwig, ist seinerseits nicht geneigt, seine Hilfe zu bieten. Guillaume möchte gerne dem reziproken Bezugssystem genügen, muss aber in der Tat relativ autonom agieren. Er wird auch

verpflichtet, die Dienst-Gabe seines Neffen zu akzeptieren, welche den Zwang der Reziprozität mit sich bringt. Der dritte Text in diesem Referat – *Gormond et Isembard* – ist rätselhaft. Er zeigt keinen echten Helden. Der heidnische König, Gormond, wird aber als freigebigter Akteur dargestellt, der daher von anderen Gegengaben erwarten darf. Erkennbar ist also die Spannung in den zitierten Texten zwischen Autonomie und Reziprozität, zwischen Integrität und Verpflichtung. Im Folgenden untersuche ich das Geben und Nehmen des Helden, seine Beziehung zu seinem Lehnsherrn, seiner Sippe, seinen Begleitern und seinem Gott, wobei ich versuche, seine Stelle in der ganzen Reziprozität-Ökonomie zu präzisieren.

In his recent study of the warrior aristocracy in Anglo-Norman England Andrew Cowell succinctly summarized the Levi-Straussian principle of gift-giving: 'Power is epitomized in the ability to give "freely" of one's own will, to need nothing and to face no obligations or debts'.<sup>1</sup> As Cowell argues, the individual in medieval society was constrained by 'networks of reciprocity'; integrity represented freedom from the relations of dependency.<sup>2</sup> In both theory and practice medieval society was one of hierarchy and reciprocity, with men entering into relationships of reciprocal obligations. Even at the top of society there was an obligation to give, giving in itself implying a superabundance, an ability to give without having to receive. The concept of 'largesse', of generosity, was one that was highly prized in courtly society.<sup>3</sup> The degree to which a leader was autonomous could be seen in his generosity, his ability to give without demanding in return. It is 'integrity' in this sense – autonomy, wholeness in oneself – that is the subject of this paper.

Reciprocity assumes mutual benefit;<sup>4</sup> in medieval society giving could be either material or non-material, and the returns likewise.<sup>5</sup> In our texts, the warrior class from whom the heroes of the earliest *chansons de geste* were drawn gave their service

---

1 Cowell 2007, p. 35; Cowell is discussing the work of Georges Duby; see Duby 1973, p. 195 and Duby 1988, p. 29. Cowell's own study explores the relationship between gift-giving and taking violently. Although the work of Levi-Strauss and, before him, Marcel Mauss, on gift-giving and reciprocity, have been challenged and undergone some modification over the years it remains foundational to considerations of this type; sociologists seem to agree that reciprocity is a norm applicable to all societies: see e.g. de Vries 1968; also van Pearson 1968, p. 31. Van Pearson articulates clearly the principle of reciprocity as a norm.

2 Cowell 2007, pp. 3, 128.

3 It is a recurrent theme in Keen's study of chivalry, note particularly Keen 1984, pp. 2, 10–11, 26, 111, 131, 151, 218.

4 De Vries 1968, Introduction: The provisional definition [of reciprocity] requires an action beneficial to both [or all] participants in the process as well as the promotion of a joint interest (p. 10).

5 On gift-giving as part of the spiritual economy see Sweetinburgh 2004; on physical sacrifice as a form of donation see Campbell 2008; Cowell 2007, p. 16 comments that 'gifts include not just material items, but services, hospitality and other intangibles'.

to a lord who in turn gave them land and/or office and protection, in theory at least; a number of *chansons de geste*, for example *Raoul de Cambrai* and some texts of the *Guillaume* tradition,<sup>6</sup> focus on what happens when the lord fails to give what is expected of him; his unwillingness to give in return for the services offered threatens the validity of his position. The importance of gift-giving in medieval society has been contested,<sup>7</sup> but if we accept self-sacrifice as a form of donation, a model hitherto used in hagiographic studies,<sup>8</sup> then it is relevant for the constructed heroic world of the *chanson de geste*, regardless how we, as scholars, view the medieval world 'as lived'.

In these literary constructs, with relationships which may be simultaneously dramatised and idealised, how was the hero 'set apart' and at the same time very much a part of this society built on a system of mutual giving? The hero in the epic text is often not the king, nor is he at the top of the social hierarchy, yet there is a sense in which he must be set apart in order to fulfil his role as hero. As we examine the extent to which his heroism is contained by the 'network of reciprocity' we can see the extent to which he is set apart. What does he give and what does he accept? Does the hero possess the kind of integrity, of completeness in himself, of autonomy, that we might expect?<sup>9</sup> Is this how the heroes of the very earliest *chansons de geste* function?

Over a hundred years ago W.P. Ker distinguished between the heroic individual of Northern 'Teutonic' epic and what he called the 'larger political field of the Old French Epic'.<sup>10</sup> For Ker, 'the general motives of patriotism and religion, France and Christendom prevent the free use of the simpler and older motives of individual heroism' and the Old French Epic hero is not acting so much as an individual as part of a political group.<sup>11</sup> While we might consider the concept of 'patriotism' a little anachronistic for the late eleventh/early twelfth century, the notion that the hero is concerned with a political entity can still be applied. Does this deny the hero integrity in the sense in which we are considering it? Is he in any sense sufficient unto himself?

The earliest *chansons de geste* still extant survive in Anglo-Norman manuscripts only. Here, I will be concentrating on three of the earliest, from the early decades of the twelfth century: *La Chanson de Roland* in the version which survives on the

---

<sup>6</sup> *Raoul de Cambrai* (ed. Kay 1996); *Le Charroi de Nîmes* (ed. Perrier 1982).

<sup>7</sup> For a critique of this approach to early medieval society see Moreland 2000. It is integral to the approach of Campbell 2008.

<sup>8</sup> Campbell 2008; Wogan-Browne 2001, pp. 7–90.

<sup>9</sup> Cowell, using the work of the anthropologist Sahlin, introduces the idea of the hero, describing 'the big man ... as a type of hero who is able to act socially by establishing both renown for giving', and discussing 'personal relations of compulsion' through giving 'placing others in gratitude and obligation'; Cowell 2007, p. 35.

<sup>10</sup> Ker 1897, p. 292.

<sup>11</sup> Ker 1897, p. 292.

Oxford Bodleian Library (MS Digby 23); the first part of *La Chanson de Guillaume*, sometimes called G1,<sup>12</sup> and the puzzling fragment of *Gormond et Isembart*.

In *La Chanson de Roland* we find a tension between seeking integrity/autonomy through the kind of power which comes from giving without the need to receive and, on the other hand, the hero's place within a society as dependent on mutual obligations, where the hero is rarely the most powerful person in the hierarchy. Integral to this discussion is the question of how we identify the hero. In *La Chanson de Roland* most commentators identify Roland as the hero, but the case has been made that what we have here is a 'Chanson de Charlemagne'.<sup>13</sup> In his study of the hero in the early Middle Ages, Huppé brings out the tension between these two readings, presenting Roland as 'martyr and hero' and Charlemagne as 'the ultimate heroic and Christian king'.<sup>14</sup> It is with the relationship between Charlemagne and Roland that we will begin, bearing in mind the overarching question as to which of these protagonists is really the hero of the text.

Roland and all his men give the ultimate gift in this text by sacrificing their own lives. Roland even articulates what a vassal owes his lord and the absolute commitment that should be offered:

"Pur sun seignur deit hom susfrir granz mals  
E endurer e forz freiz e granz chalz,  
Sin deit hom perdre del sanc e de la char." (ll. 1117-19)

One must suffer great hardships for one's lord / and endure severe cold and great heat / and  
one must also lose blood and flesh ...<sup>15</sup>

This is what any vassal, not just a hero, should be willing to give, according to Roland's credo. Roland does not set himself apart.

Charlemagne is clearly the man at the top of the social hierarchy. He expects his men to give willingly, and indeed they volunteer eagerly for the dangerous embassy to the Saracen king Marsile. Charlemagne's reciprocal duty is his role as *guarant*.<sup>16</sup> This brings obligations to protect where possible, and to avenge when protection fails. At the beginning of the text as we have it, we soon learn that he has already failed in this by not avenging the deaths of two previous messengers, Basin and Basile. In his failure to respond to these deaths Charlemagne seems to be treating the gift of service as tribute, something which can be demanded without any reciprocal

<sup>12</sup> For a summary of the textual inconsistencies see Bennett 2000; *La Chanson de Guillaume* (ed. Bennett 2000), Introduction, pp. 10f.

<sup>13</sup> Pauphilet 1950. Pauphilet asserts the primacy of Charlemagne, p. 77.

<sup>14</sup> Huppé 1975.

<sup>15</sup> *The Song of Roland* (ed. Brault 1978).

<sup>16</sup> van Emden 1974.

giving, like the false gifts offered by Marsile to bring about a truce.<sup>17</sup> This contributes to the ambiguous portrait we have of the king in so many Charlemagne texts.<sup>18</sup> However, he does later redeem himself by fulfilling his obligations with regards to Roland.

In contrast to Charlemagne, who is seen at the beginning of the text to have already failed in his reciprocal duty by taking and not giving in return, Roland gives very willingly but resists taking. The two main Christian protagonists seem to epitomise two different, arguably complementary, attitudes to giving and taking: Charlemagne's acceptance of service without giving in return could be seen as aggressive; while Roland's ability to give without requiring to receive in return demonstrates generosity, his refusal can also be interpreted as aggressive. His largesse towards those below him in the hierarchy is established early in the text, ironically in what is meant to be a criticism by the speaker. The traitor Ganelon, speaking to the pagan emissary, says that one problem in trying to attack Roland is that the French love him because of his *largesse*:

“Il l'aiment tant ne li faldrent nient.  
Or et argent lur met tant en present.  
Muls e destrers, e palies e guarnemenz.” (III.397-99)

They love him so much they will never fail him. / He gives them so many gifts of gold and silver, / Mules and war-horses, silk cloth and battle gear.

Nor is his giving restricted to those below him. Charlemagne's affection for his nephew is explained thus by Ganelon:

“L'emperere meïsmes ad tut a sun talent.  
Cunquerrat il les teres d'ici qu'en Orient.” (II.400-401)

He holds sway over the Emperor himself / He will conquer for him all the lands from here to the Orient.

Ganelon makes an assumption that Charlemagne values Roland for what he can give him in material terms. It is significant that it is Ganelon, the traitor, who assumes that it is the giving of material gifts which matters; later we will see him accepting material gifts. For the poet, it seems rather that material giving is of far less value than the giving of oneself. Certainly it is, in the end, through the giving of himself that Roland becomes ‘martyr and hero’.

<sup>17</sup> Cowell 2007, pp. 102f.

<sup>18</sup> Heintze 1991, pp. 84–253; Boutet 1992, pp. 368–92; note especially p. 384.

Roger Pensom interprets this as indicating that 'Roland's growing power as a giver of gifts and rewards excites Ganelon's apprehension and jealousy'.<sup>19</sup> This reading can be taken further. Roland is above all establishing his place in society through the expected and honourable, practice of *largesse*. The apparent criticism of this comes from a man who is about to set himself outside this same society.

Roland's first refusal of a gift comes at the point of his nomination when he refuses Charlemagne's offer of taking half the army with him as the rear-guard. While in military terms this is reasonable – indeed Charlemagne's offer is *unreasonable* – this refusal of a gift can be interpreted as Roland setting himself outside the constraints of reciprocity, as evidence of the *desmesure* of which he is so often accused.<sup>20</sup> Cowell reads this as a refusal of Roland to participate, not just in his relationship with Charlemagne, but in relationship with the whole army of Franks.<sup>21</sup> Roland, he suggests, is pursuing absolute integrity. Yet the gift is disproportionate. Charlemagne is compromising his own position by offering beyond what is reasonable. Roland could be said to be seeking a measure of integrity in his refusal, but, just as Charlemagne redeems his early failure to support his messengers through the vengeance he later exacts for Roland, Roland, as we shall see, confirms both his own place and that of the emperor when he makes it possible for Charlemagne to avenge him.

In the famous double horn scenes Roland argues with his companion Oliver, initially insisting that he should not call for help as it would be shameful to do so – then later changing his mind and arguing that he must call for help. A number of factors contribute to this change of mind, and several elements change between the two scenes.<sup>22</sup> In the time that has elapsed between the two horn scenes they have gone beyond the point where help will be of any practical use whatsoever. Roland thus ensures that they give all that they can, but by calling for Charlemagne and alerting him to their plight, he enables Charlemagne to fulfil his obligation of vengeance. Roland resists having to take anything from Charlemagne but does not deny his lord the means of giving by fulfilling his duties.<sup>23</sup> He only calls for Charlemagne when it is evident that they will all die. The question here is not whether Roland had the right to expect his men to sacrifice themselves; his assumption, as we saw in the quotation earlier, is that everyone shares his attitude to giving. He does not set himself up as being different from others in this way. Nor do his actions imply, as has been argued, that Roland saw the whole enterprise as doomed from the outset and had already

---

<sup>19</sup> Pensom 1982, p. 98.

<sup>20</sup> Le Gentil 1968.

<sup>21</sup> Cowell 2007, p. 105.

<sup>22</sup> Of course, there is a great deal more than this going on in the two horn scenes; there are developments in the relationship between Roland and Oliver and there is the possibility that Roland has actually repented of not calling for help earlier. On the debate over whether or not Roland repented see van Emden 1995a; compare Renoir 1960 and Jones 1962, also published as Jones 1961.

<sup>23</sup> On the obligation of vengeance see van Emden 1995a, pp. 48f.; see also Zumthor 1959.

accepted from starting out that he must sacrifice himself for others in a Christ-like way.<sup>24</sup> The text offers evidence, on the contrary, that Roland and his fellow warriors enter into the battle of Roncevaux believing that they can win. However, it is also clear by the time he calls for Charlemagne that they will all ‘receive martyrdom,’ as Roland himself expresses it when addressing his men (l.1922). In any event, Roland is only willing to accept when he has already given.<sup>25</sup> Without usurping the king’s role in the social hierarchy, Roland (or rather the poet) thus ensures that he is the one who will stand out.

Within the hierarchical system we might expect the relationship between Charlemagne and Roland to be unequal. Charlemagne is emperor, Roland both his vassal and his nephew. In both the social and the familial hierarchy Charlemagne is superior to Roland. Surprisingly some of this difference seems to be erased in his *planctus* for the dead Roland.<sup>26</sup> In the action of the narrative, however, the respective hierarchical positions are maintained. Roland gives sacrificially; Charlemagne accepts what is due to him. In this relationship Charlemagne also carries out his reciprocal obligation in that he avenges Roland’s death, and does so spectacularly. By eventually calling for Charlemagne, Roland is also accepting his place in the social hierarchy; he stands out as a hero but remains part of society.

Roland remains part of the system of mutual obligations. At the same time his integrity is demonstrated in the power that comes from giving without demanding. This way of looking at the two most powerful men in the text – Charlemagne who is depicted as having the temporal power of emperor, and Roland, who serves him and therefore is fulfilling his socially defined role – helps to resolve the question of who is the hero in this text: it is Roland’s reluctance to ask and generosity in giving – this time his own life – that marks him as the hero.

In Roland’s other key human relationship, that with his friend and companion Oliver, we see a relationship which should be based on reciprocal exchange and mutuality. Their status within the social hierarchy is equal, and in *chansons de geste* that position of equality, in which true reciprocity can take place, seems to be necessary for lasting homosocial bonding.<sup>27</sup> The relationship between Roland and Oliver functions rather like a marriage<sup>28</sup> in that it is a formalised relationship: they remain companions even when they are quarrelling.<sup>29</sup> In their relationship, however, Roland

---

<sup>24</sup> Foulet 1957; given that there is no textual evidence for this view this article had a surprising influence on readings of the text at the time.

<sup>25</sup> Ailes 2002, pp. 41–43.

<sup>26</sup> Ailes 1999.

<sup>27</sup> Ailes 1999, p. 225.

<sup>28</sup> Discussion of personal relationships by anthropologists and sociologists indicate that in relationships such as marriage the relationship must be truly reciprocal to be lasting, self-fulfilling and cumulative. De Vries 1968, p. 12

<sup>29</sup> Ailes 1999, pp. 220–23.

has arguably received more than he has given. Oliver has given him that traditional male-bonding gift: a woman.<sup>30</sup> Roland's fiancée is Oliver's sister, Aude. In one sense Roland has given himself as the husband of his friend's sister, but the more traditional way of looking at such an exchange would be to say that Roland receives Aude, but gives Oliver nothing in return. Yet, in their relationships with Charlemagne we find Roland more reluctant to receive than Oliver. Oliver has as great a desire to maintain his honour as has Roland but interprets how to do this differently. For Roland help must not be requested, even from his own lord, until he has given all he can. For Oliver once the decision has been made not to call for help it would be shameful to change his mind. Yet by adopting this option Oliver would have prevented Charlemagne from carrying out his obligations and would, therefore, have taken from him the possibility of giving. Neither Roland nor Oliver will compromise. Both are willing to give everything. Paradoxically, while Oliver is less reluctant than Roland to take from his lord, he potentially undermines his lord by denying Charlemagne the possibility of fulfilling his side of the mutual obligations. Perhaps this initial willingness to accept and even ask for help is one reason why he does not present as a hero, coupled with the fact that his argument against sounding the horn after they have given all they can would actually separate them from society in refusing their lord the opportunity to fulfil his obligations.<sup>31</sup> Roland, however, achieves a kind of integrity by giving and not receiving, yet remains part of society by not denying his lord the possibility of fulfilling his final obligations.

As he is dying we see Roland achieve a different independence from the economy of human interaction. He dies alone: all his companions die before him. The stark description we are given of his physical surroundings emphasises his isolation and this has been seen as part of the heroism of his death. However, he can only die his lonely hero's death because the Saracens hear Charlemagne and the rest of the army return and so they flee, abandoning the battlefield to Roland – so his final 'separateness' is actually achieved by the fact that he has accepted his place in human relationships and called for Charlemagne.

Heroes in a number of *chansons de geste* take on the 'odour of sanctity' and die in a way that is reminiscent of a saint.<sup>32</sup> Yet in the *chanson de geste* God is not outside but part of the system of reciprocity; in this the *chanson de geste* differs from the

---

30 Lévi-Strauss 1969; Rubin 1975; Moore 1988; Kay 1995, pp. 38f. challenges a simplistic understanding of women as objects of exchange in the *chanson de geste*.

31 A few texts, such as *Girart de Vienne* and *Fierabras*, present Oliver as the more heroic of the two; see van Emden 1995b; van Emden 1996.

32 Renaud de Montauban is killed while working on the building of St Peter's in Cologne and thereafter associated with miracles, see *Renaud de Montauban* ed. Thomas 1989, ll. 13044–14310; Guillaume d'Orange was associated with sanctity by the confusion between the warrior Guillaume and Sainte Guillaume de Toulouse. For an overview of these narratives see the relevant entries in Gerritsen/van Melle 1998: for Renaud by I. Spijker, pp. 202–210; for Guillaume by Th. Broers, pp. 132–36.



hagiographic text in which the saint, to enter fully into his relationship with God, must separate himself from human social relationships.<sup>33</sup> For Roland his service to God is related to his service to His lord – God is after all also his lord's Lord. He dies isolated from human interaction but entering fully into his relationship with God in a way that is a fulfilment of his humanity rather than exclusion from it. In offering his glove to God, Roland is also acknowledging him as his overlord, the top of the hierarchy, not denying or replacing the human relationships that were part of the chain.

Roland stands in contrast to Ganelon, who takes without legitimate giving. He does not volunteer for the role as messenger, unlike the peers who have queued up to do so; his service must be asked for (although he has no choice but to accede). Roger Pensom has argued that Ganelon's real crime is to act as an individual rather than as part of the collective; he seeks his own advantage and his own vengeance rather than putting the group first. His error, as Pensom expresses it, is in 'supposing that a distinction can be properly made between the interest of the individual and that of the state'.<sup>34</sup> He seeks autonomy and integrity, in fact. Perhaps this is why some modern critics have almost turned him into the hero in their interpretation, because we admire individuality.<sup>35</sup> What we find in the text is that no man stands entirely alone. Ganelon may seek to act independently but this turns out to be illusory, a false autonomy. When Ganelon enters into an agreement with Marsile, and offers, effectively, to give him Roland, and then accepts gifts in return, he is engaging in the society of the enemy. The gifts he accepts are not bribes;<sup>36</sup> they are only offered after the agreement has been reached, and so are part of a system of reciprocity – part of the normal behaviour of ambassadors. But Ganelon does not give and accept as an ambassador; on the contrary what he gives is against his own lord's interests. By stepping out of his obligations to his own society Ganelon inevitably enters into other obligations. It seems that for the medieval author 'no man is an island'; if a character is not engaged with those with whom he ought to be engaged, then he must be engaged with others. If, indeed, Ganelon is seeking to act autonomously, as an individual,

---

<sup>33</sup> Campbell 2008, pp. 25–50.

<sup>34</sup> Pensom 1982, p. 99; Gerard 1969 discusses the ambiguity of the concept of treason and demonstrates the parallel concerns of the hero Roland and the traitor Ganelon and how they relate to the wider society.

<sup>35</sup> Pensom 1982, p. 100 comments that 'this humanistic conviction [that public and private can be expressed in each other's terms] goes a long way toward explaining why it is that modern criticism feels impelled toward a rehabilitation of Ganelon'; on the relationship between individualism and reciprocity see van Peursen 1968, pp. 20–29. A radio play written for the 1978 twelve hundredth anniversary of the battle of Ronancevaux turned the whole ethos of the epic text on its head and presented Ganelon as the hard-done by victim.

<sup>36</sup> *The Song of Roland* (ed. Brault 1978), vol. I, p. 155 does equate Marsile's gifts to Ganelon with bribery.

then he fails by accepting gifts from the enemy and thus connecting himself to their society.

What we see among the four main human protagonists in the *Chanson de Roland* is that Roland stands out as the one who gives most willingly and most generously, but he does not escape the need to receive from his lord. The poem sets up an economy in which everyone, even the highest in the society and even the most heroic, is part of a system of reciprocity. Even Ganelon, the traitor, stepping outside the system he should be integrated into, becomes part of another, similar system.<sup>37</sup>

*La Chanson de Guillaume* has several heroes; here we will examine the two main protagonists – Guillaume himself, and his nephew Vivien – and a third heroic, or at least would-be heroic character, Guillaume's younger nephew Gui. This is a textually complex *chanson de geste* surviving in a single manuscript, with several stages in its development.<sup>38</sup> We will be concerned primarily with the first 1980 lines, often referred to as GI, the earliest part of the text as it survives, though with some reference to the rest of the poem, which might be called a 'response' to GI. The first section has, according to one of its recent editors, 'elements that must be contemporary with the *Chanson de Roland* in the Oxford version'.<sup>39</sup> As is often the case with *chansons de geste* the *Chanson de Guillaume* is episodic in its structure and GI consists of three distinct episodes, each concerned with a different battle:<sup>40</sup> in the first episode (the section of the poem in which we find the oldest elements) and the first battle, Guillaume's nephew Vivien dies (ll.1–932); in the second, two more nephews die (ll.933–1401); and only in the third battle do we see Guillaume victorious (ll.1402–1980).

The hero of the first episode of GI is unarguably Vivien, who can be compared to Roland.<sup>41</sup> At the beginning of the text a message brings the news of a Saracen attack to Tedbalt, Count of Bourges, in whose company we find Vivien. Vivien advises Tedbalt to send for his uncle Guillaume d'Orange, a renowned warrior, but Tedbalt ignores Vivien's advice and decides to engage in battle himself. Hopelessly outnumbered, Tedbalt flees from the battlefield; Vivien, by contrast, has vowed never to retreat by as much so a lance's length – and he does not. The knights who are with him have no feudal obligation to him. There is no reciprocal commitment and Vivien explicitly releases them should they wish to leave. The relationship Vivien emphasises here is his relationship with God (ll.301 ff); he accepts that in so doing he may be isolating himself from human obligations. However, the knights willingly stay with him and therefore he does not find himself cut off from human relationships, even if he gives

---

<sup>37</sup> On the complexity of the manuscript see Philip E. Bennett in: *La Chanson de Guillaume* (ed. Bennett 2000), pp. 12f.; Wathelet-Willem 1975, I, pp. 391–480; Bennett 1987.

<sup>38</sup> BL Additional Manuscript 38663.

<sup>39</sup> *La Chanson de Guillaume* (ed. Bennett 2000), p. 9; Wathelet-Willem 1975, pp. 651f.

<sup>40</sup> *La Chanson de Guillaume* (ed. Bennett 2000), p. 12.

<sup>41</sup> Van Emden 1974.

precedence to his obligation before God. As we have noted above, allegiance to God does not, in the *chanson de geste*, mean stepping outside human society and obligations.

Although Vivien places the greatest importance on his relationship with God, his death is not accompanied by an apotheosis like that of Roland. The emphasis in this scene is on Vivien's physical suffering as he dies a lonely death; it is correspondingly bleak. In one sense Vivien achieves integrity in that he has given, made the ultimate sacrifice, and he is left entirely alone, yet there is no real sense of self-sufficiency. Even at this point he does not seek to be alone. Like Roland, having given his all, done his duty, kept his oath before God, he is able to ask for help in return. He sends his kinsman Girart to Guillaume for help, and during the battle, down to ten men, he states his expectation that either Guillaume or Louis, the king, will come to his aid or at least to finish the job off:

“Je veez vus, que jo en ai Girard tramis:  
Aincui vendrat Willame u Lowis.  
Li quels que i venge, nus veintrum Arrabiz” (ll.750–52),

“You can see I have sent Girard to report: / before the day is out Willame or Lewis will come. /  
Whichever of them comes we shall defeat the Arabs”.

This hope is re-iterated in his prayers:

“Sainte Marie, virgine pucele,  
Tramettez mei, dame, Lowis u Willame!” (ll.797–98)

Blessed Mary, virgin maiden, / send me, my Lady, Lewis or Willame!

“Respit de mort, sire, ne te dei jo rover,  
Car a tei meisme ne la voilsis pardonner.  
Tramettez mei, sire, Willame al curb nés,  
U Lowis, qui France ad a garder:  
Par lui veintrum la bataille champel!” (ll.823–27)

Respite from death, Lord, I may not pray for, / since You would not spare Yourself from it. /  
Send me, Lord, Willame Hooknose / or Lewis, who has France to defend: / with his aid we shall  
win the pitched battle!

Vivien, having just asked to be saved from death, not only recognises that this is not going to happen, he also acknowledges that his life is not something he can demand; his prayer is rather for Guillaume or Louis to come to complete the task. The hope that Guillaume will come is expressed even in his final prayer, as he is dying:

“Tramettez mei, sire, Willame al curb niés:  
Sages hom est en bataille champel  
Si la set ben maintentir et garder.” (ll.905–8).

Send me, Lord, William Hooknose: / he is man wise in the way of battlefields / and knows well  
how to stand and fight.

Moreover the message he sends Guillaume asking for help emphasises reciprocity: he, Vivien, has captured men for Guillaume, and now asks for something in return (978–92).<sup>42</sup> He even goes so far as to say that if Guibourc, Guillaume’s wife, does not want her care for him to be wasted, she should send Guillaume to him. It is all about reciprocity. Even at this point, as Vivien is nearing death, the reader/listener of the text knows that his uncle is on his way and that his death will be avenged; he is not entirely separated from that sequence of obligations.

The continuator of the *Chanson de Guillaume*, who composed GII, gives Vivien a second death (ll.1988–2053). Vivien, whom we thought we had left dead on the field of Archamp, his brains spilled out on the grass, is found by Guillaume who has come to his rescue, and thus is re-integrated into his social relationships as he dies with his uncle there, ready to avenge his death. In this second part of the *Chanson de Guillaume*, after two further battles, Guillaume, like Vivien, asks for help from his lord, King Louis, on his wife’s advice. This is no more than he is entitled to but it is initially refused. Guillaume, in some ways a slightly ambivalent figure in that he is at times the butt of the poet’s humour, truly becomes a hero as he acts without expectation of return from his lord. This is accentuated in cyclical Guillaume texts, such as *Le Charroi de Nîmes*, in which Guillaume remains faithful to an undeserving lord and prepared to take lands from the Saracens which he will then hold from Louis, thus giving without receiving. That Louis is prepared to take without giving is undoubtedly presented in a negative way; as king he is not above obligations but behaves as though he were. For the medieval poet this refusal to engage in the reciprocity of giving is not the mark of a leader.

Like Roland and Vivien, Guillaume resists a gift: his nephew, Gui, wants to come with him, and offers the gift of service. For what seem to be perfectly laudable reasons – Gui is young and not yet ready for the rigours of the battlefield – Guillaume refuses him permission. This refusal of the gift is undermined by Guillaume’s wife who conspires to kit Gui out so that he can anonymously join the army. Guillaume is forced to accept this gift. The whole scene is rather comic as Guillaume comments scathingly on the size of the anonymous recruit. The giving is more hierarchical than

---

<sup>42</sup> Howard Robertson is somewhat critical of Vivien about this, describing the message as ‘a rehearsal of Vivien’s past achievements on William’s behalf along with reminders of how much William owes his vassal’, Robertson 1966, p. 25.

reciprocal in that Guillaume is giving to his lord, Louis, and ultimately to God and is in turn receiving from someone lower down the hierarchy. He thus remains integrated into society.

It seems that the refusal to give and the rejection of the gift are both depicted as subversive in this poem. Even at the top of society there is no true integrity: Louis is a 'bad lord' for not fulfilling his obligations, or at least not doing so willingly. The hero who stands most alone is Vivien, and that may be why we see him as the most heroic character of all. Like Roland there is a degree to which he tries to give without receiving – and perhaps the fact that the continuator has him die in his uncle's arms, suggests unease with this kind of heroism; unlike Roland he seems willing to accept from those above him in the social hierarchy. Those who flee the battlefield may seem to achieve the greatest autonomy, but they lack integrity in the other sense; they are in fact incomplete because they fail to fulfil their obligations.

Our third text, *Gormond et Isembard*, is enigmatic and does not readily fit any known *chanson de geste* pattern. The only manuscript dates from the thirteenth century and is a fragment of only 661 lines.<sup>43</sup> The story can be reconstructed with some confidence from internal allusions and from other versions of the narrative. The oldest accounts are all from the Anglo-Norman realm as the narrative is found, with variations, in Geoffrey of Monmouth's *Historia Regum Britanniae*, Wace's *Roman de Brut* and Gaimar's *Estoire des Engleis*.<sup>44</sup> That the legend was also known on the continent can be seen by later allusions in, for example, the chronicles of Philippe Mousket and of the anonyme de Béthune, as well as Guillaume le clerc's *Fergus* and much later in *Loher und Maller*, a German redaction of the fifteenth-century *Lohier et Mallart*.<sup>45</sup>

Neither of the main protagonists of *Gormond et Isembard* can truly be called a 'hero'. Gormond is a pagan king, described simply as 'li arabis' (l.186).<sup>46</sup> Isembard is a French renegade, nephew of King Louis, who in the end repents of his behaviour and his desertion of Christianity. Gormond is portrayed remarkably positively. He is depicted as particularly generous, and *largesse* was, as we have noted, much prized in the hierarchical society of the high middle ages. When Gormond has been killed, Isembard rallies his men and, in a reversal of the situation in the *Chanson de Roland* – where it is important that Roland does not deny his lord the possibility of avenging him – here it is the men who should avenge their lord. Isembard argues that they owe him this because of all he had given them:

<sup>43</sup> Brussels, Bibl. Royale, MS. II. 181; *Gormond et Isembart* (ed. Bayot 1914): Champion, p. v.; a new edition is in preparation by Philip E. Bennett.

<sup>44</sup> Geoffrey of Monmouth, *The History of the Kings of Britain* (ed. Reeve, trans. Wright 2009); Geffrei Gaimar, *Estoire Des Engleis History of the English* (ed. and trans. Short 2009).

<sup>45</sup> *Gormond et Isembart* (ed. Bayot 1914), pp. xii-xiii.

<sup>46</sup> He is generally linked to the historical personage Godrum, a Danish leader who fought in England and, specifically, in 879, fought at Cirencester; see ed.cit., p.64.

“Si vengerons le Arabi  
 Nostre emperere de Leutiz,  
 Qui nos dona les granz païs,  
 Le vair, le gris et le hermin,  
 E les chastels e les fortiz” (ll.443–47).

and we will avenge the Arab, / our emperor of Lutis, / who gave us great lands, / and squirrel  
 fur, miniver and ermine, / and castles and fortified places.

Gormond had given generously and they, as dependent vassals, should repay that. Gormond himself is not there to demand this, but there is a moral imperative that his men must fulfil. The presentation of Gormond here is as a man at the top of his society who must be respected. His qualities are recognised even by the man against whom he is fighting: the French king laments his death with a description of him that is similar to the one we find of the Saracen Baligant in the *Chanson de Roland*: if only he were a Christian there would be no better man (ll.532–33; 541–42). On the second occasion we hear his planctus he uses the word ‘vassal’ which in Old French encompasses all the qualities of a good vassal and knight – and implies a relationship of mutual obligation with another.

Standing against the pagan Gormond is the Christian king, Louis. He comes closest in this text to a man who owes no man anything. He holds his fief from St Denis and otherwise recognises and acknowledges the lordship only of God. He says in prayer:

“Ber saint Denise, or m’an aidiez!  
 Jeo tenc de vus quite mun fiev” (ll.374-5).

my lord, St Denis, now come to my aid! / I hold my fief directly from you.

What this text shows us, however, is that this position, enviable though it might seem to be, can also be one of great loneliness. When his friend and messenger Huon is about to go into battle, explicitly in defence of God, Louis seems to lament his death even while he still alive:

“Avoi, beau frere Hugelin,  
 Veus me tu donc issi guerpir?  
 Se tu esteies ore occis,  
 Donc n’ai jeo mais suz ciel ami” (ll. 213-16).

...fine brother Hugelin. / Do you want to desert me here? / If you were to be killed / then I would  
 not have a single friend under heaven.

This recalls Charlemagne’s lament for Roland, in which he too says he will lament Roland’s death every day of his life. It seems that the *chanson de geste* has an awareness that the position at the top can be a lonely place.

Huon or Huelin himself is an interesting character. He is killed by Gormond, but it seems that there is almost a justice in this. Huon was sent by Louis to spy out Gormond's camp and during his time in the camp he seems to have engaged in some mischief which involved false giving and taking what was not his to take. The first instance of this is a rather enigmatic scene where Huon serves Gormond at table with a peacock which cannot be eaten – a false gift. It also seems that he has taken what does not belong to him for he has stolen Isembard's horse. In a society which values reciprocal giving, stealing is a serious matter as it damages relationships as well as property. In remaining faithful to his own lord whilst in the enemy camp, in one sense Huon behaves honourably. If we compare him to Ganelon who betrays when with the enemy, Ganelon, who takes what the enemy offers is the traitor while Huon, who takes without being offered, is faithful. Yet, Huon does not go uncriticised, even if the criticism comes from the Saracen lord. Indeed Huon and his standard bearer, who, it appears, had also been in the enemy camp and had stolen a chalice which the Saracens in turn had taken from St Riquier, both taunt the Saracen Gormond, identifying themselves as the thieves; the standard bearer at least had the possible defence that he had simply taken back that which had been taken in the first place.

The *chanson de geste* is sometimes depicted as morally simplistic. *Gormond et Isembard* belies this, and the complexity of morality is seen partly through the motif of the gift: Gormond is praised for his largesse; Huon, the bearer of a false gift and taker of what is not his is presented in a morally ambivalent way. It seems only Louis, unusually for this king, is presented as having integrity in both senses: he is honest and generous in his praise of his enemy and he alone owes no man anything – but this adds to the possibility of loneliness. As Vivien, attaining a level of independence, is faced with dying in stark loneliness, so Louis is faced with the possibility of being isolated 'sans ami'. Gormond is presented in a surprisingly positive way and praised for his generosity; Isembard urges his followers to give reciprocally; Louis is willing in the end to give his friend. Even in this most ambivalent of *chansons de geste* the social virtues of reciprocity are prized.

The traditional contrast was between the hero of romance, presented as an individual, who must go out from the court to achieve his quest, and the hero of epic acting as part of the collective.<sup>47</sup> However, we are much more aware today of the fluidity of generic categorization; composers of texts play with and exploit the audience's expectations which may be partly defined by the generic markers used in a text. Even if the dividing line is not as fixed as we might like it to be, we acknowledge that we bring different expectations to texts which are marked as belonging to different categories. In the terms in which we have been discussing this, the hero of romance would thus have greater integrity or autonomy and be more complete within himself than the epic hero. Of course the dichotomy is not as stark as this. In some later medieval

---

47 Ker 1897, n.10 and n.11.

romances such as *Perceforest*, the heroes set out in pairs and one could argue that as epic heroes frequently die alone they are also individual heroes. The underlying pattern emerging from our analysis is that the Old French Epic hero does remain part of the larger picture, part of the collective and part of the social economy of reciprocal exchange, but that he himself may resist reciprocity.

Our analysis of the epic hero in the earliest Old French *chansons de geste*, bears out the suggestion that the epic hero is a hero within his society. Roland and Vivien, even Guillaume d'Orange, may resist taking (though not necessarily successfully), but they give with generosity and sacrifice. The traitor, enemy, or unworthy king, may refuse to give, or accept what he should not. The hero is set apart in his desire not to receive; yet the *chanteurs de geste* seem uneasy even with this level of autonomy. Roland in the end cannot deny Charlemagne's need to avenge the deaths of his men; Guillaume must accept the service of his nephew Gui; even Vivien, who of all our heroes perhaps possesses the greatest integrity, in the continuation of the *Chanson de Guillaume* dies in his uncle's arms, and his death too must be avenged.

In the desire to give without expecting to receive our heroes do resemble the heroic protagonists of hagiographic texts, 'offered to God ostensibly without the expectation of tangible reward'.<sup>48</sup> Roland is often seen as being like a saint, or even like Christ, because of the way his soul is taken up to God.<sup>49</sup> Yet, unlike the saint who must strive to separate himself from the human social system,<sup>50</sup> the hero of these early texts is still engaged, even if in an unbalanced way, in the reciprocal exchange of human society. The epic hero in his giving of himself differs from the hagiographic hero in another respect, in the way the act of giving is gendered. Bodily sacrifice is constructed differently for males and females in hagiography,<sup>51</sup> but in these very early epic texts self-donation is male; women are given by men.

These early *chansons de geste* stand at an important point in literary history: they come down to us as written texts but with roots in oral epics and still subject largely to oral dissemination. They belie any attempt we make to demarcate the oral and the written for they belong to both worlds. As texts for oral dissemination they belong to the entire textual community; as vernacular texts which were also written down that textual community was a particularly wide one, encompassing the literate and the illiterate. It is perhaps not surprising that the heroes of these texts also engage in the communal.

---

<sup>48</sup> Campbell 2008, p. 30.

<sup>49</sup> *The Song of Roland* (ed. Brault 1978), I, p. 255 links Roland to the martyrs in his prayer; on Christological parallels see Foulet 1957 and Brault 1969, pp. 229–35.

<sup>50</sup> Campbell 2008.

<sup>51</sup> Campbell 2008; Cazelles 1991.



## Bibliography

### Primary Sources

- La Chanson de Guillaume*, ed. Bennett, Philip E. (2000). London: Grant and Cutler.
- Le Charroi de Nîmes*, ed. Perrier, J.-L. (1982). Paris: Honoré Champion.
- Geffrei Gaimar, Estoire Des Engleis: History of the English*, ed. and trans. Short, Ian (2009). Oxford: Oxford University Press.
- Geoffrey of Monmouth, The History of the Kings of Britain: An edition and translation of De gestis Britonum [Historia Regum Britannia]*, ed. Reeve, Michael D., trans. Wright, Neil (2009). Woodbridge: The Boydell Press.
- Gormond et Isembart*, ed. Bayot, Alphonse (1914). Paris: Champion.
- Raoul de Cambrai*, ed. Kay, Sarah (1996). Oxford: Oxford University Press.
- Renaud de Montauban*, ed. Thomas, J. (1989). Geneva
- The Song of Roland*, ed. and trans. Brault Gerard J. (1978): University Park and London University Park and London: Pennsylvania State University Press.
- Wace's Roman de Brut, a History of the British: Text and Translation*, ed. Weiss, Judith (2002). Exeter: Exeter Mediaeval English Texts & Studies

### Critical Readings

- Ailes, Marianne J. (1999): The Medieval Couple and the Language of Homosociality. In *Masculinity in Medieval Europe*, ed. D.M. Headley. Harlow: Longman, pp. 214–237.
- Ailes, Marianne J. (2002): *The Song of Roland – On Absolutes and Relative Values*. Lampeter: The Edwin Mellen Press.
- Philip E. Bennett (1987): *La Chanson de Guillaume*, poème anglo-normand? In: *Au carrefour des routes d'Europe: la chanson de geste*. Aix-en-Provence, Université de Provence, pp. 259–81.
- Bennett, Philip E. (2000): *La chanson de Guillaume and La prise d'Orange*. London: Grant and Cutler.
- Boutet, Dominique (1992): *Charlemagne et Arthur, ou, Le roi imaginaire*. Paris: Champion
- Brault, Gerard (1969): *Le Thème de la Mort dans la Chanson de geste*. Actes et memories. Société Rencesvals IVe Congrès International (Studia Romanica 14) Heidelberg, 1969, pp. 220–37 (229–35).
- Campbell, Emma (2008): *Medieval Saints' Lives: the gift, kinship and community in Old French hagiography*. Cambridge: D.S. Brewer.
- Cazelles, Brigitte (ed.) (1991): *The Lady as Saint: A collection of French Hagiographic Romances of the Thirteenth Century*. University of Pennsylvania Press.
- Cowell, Andrew (2007): *The Medieval Warrior Aristocracy. Gifts, Violence, Performance and the Sacred*. Woodbridge: D.S. Brewer.
- de Vries, Egbert (1968): Explorations into reciprocity. In Egbert de Vries (ed.): *Essays on reciprocity*. The Hague and Paris: Mouton, pp. 4–19.
- Duby, Georges (1973): *Guerriers et paysans VIIe-XIIe siècles: premier essor de l'économie européenne*. Paris: Gallimard.
- Duby, Georges (1988): *La Société chevaleresque: Hommes et structures du moyen âge*. Paris: Flammarion.
- Foulet, Alfred (1957): Is Roland Guilty of démesure? In: *Romance Philology*, 10, pp. 145–148.
- Gerard, A. (1969): L'axe Roland-Ganelon, valeur en conflits. In: *Moyen Age*, 75, pp. 445–466.

- Gerritsen, Willem P./van Melle, Anthony G. (1998): *A Dictionary of Medieval Heroes*. Woodbridge: The Boydell Press.
- Heintze, Michael (1991): *König, Held und Sippe*. Heidelberg: Carl Winter.
- Huppé, Bernard F. (1975): The Concept of the Hero in the early Middle Ages. In: *Concepts of the Hero in the Middle Ages and Renaissance*, ed. Burns, Norman T./Reagan, Christopher. New York, pp. 1–26.
- Jones, George Fenwick (1962): Roland's Lament: a divergent interpretation. In: *Romanic Review*, 53, pp. 2–15; also published as Jones (1961): La Complainte de Roland: une interpretation divergeante. In: *Cultura Neolatina*, 21, pp. 34–47.
- Kay, Sarah (1995): *The Chansons de geste in the Age of Romance*. Oxford: Clarendon Press.
- Maurice Keen (1984): *Chivalry*. New Haven and London: Yale University Press.
- Ker, W.P. (1897): *Epic and Romance*. New York: Dover Publications.
- Moreland, John (2000): Concepts of the Early Medieval Economy. In: Hansen, Inge Lyse/Wickam, Chris (eds.): *The Long Eighth Century*, pp. 1–34. Leiden: Brill.
- Le Gentil, Pierre (1968): A propos de la démesure de Roland. In: *Cahiers de Civilisation médiévale*, 11, pp. 203–209.
- Lévi-Strauss, Claude (1969): *The Elementary Structures of kinship*, trans J.H. Bell, rev'd ed. J.R. Sturmer and R. Needham. Boston.
- Moore, Henrietta L. (1988): *Feminism and Anthropology*. Cambridge: Polity Press
- Pauphilet, Albert (1950): Le legs du moyen âge: études de littérature medieval. Melun: Librairie d'Argences.
- Pensom, Roger (1982): Literary Technique in the Chanson de Roland. Geneva: Droz.
- Renoir, Alain (1960): Roland's Lament: Its meaning and function in the *Chanson de Roland*. In: *Speculum*, 35, pp. 572–583.
- Robertson, Howard S. (1966): *La Chanson de Willame: A Critical Study*. Chapel Hill: University of North Carolina Press.
- Rubin, Gayle (1975): The Traffic in Women: Notes on the Political Economy of Sex. In: *Toward an Anthropology of Women*, ed. Reiter, Rayna R., pp. 268–287. New York: Monthly review Press.
- Sweetinburgh, Shiela (2004): *The Role of the Hospital in medieval England: gift-giving and the spiritual economy*. Dublin: The Four Courts Press.
- van Emden, W.G. (1974): *E cil de France le cleiment a guarant*. Roland, Vivien et le thème du *guarant*. In: Actes du VIe Congrès International (Aix-en-Provence, 29 août – 4 septembre 1973). Aix-en-Provence: Université de Provence, pp.31–61; also published in *Olifant*, 1 (1974), pp. 21–47.
- van Emden, W.G. (1995a): *La Chanson de Roland*. London: Grant and Cutler.
- van Emden, W.G. (1995b): La Réception du personnage de Roland dans quelques oeuvres plus ou moins épiques des 12<sup>e</sup> 13<sup>e</sup> et 14<sup>e</sup> siècles. In: *Aspects de l'épopée romane: mentalités, ideologies, intertextualités*. Actes du XIIIe Congrès International de la Société Rencesvals. van Dijk, Hans/Noomen, Willem (eds.), pp. 353–362. Groningen: Egbert Forsten.
- van Emden, W.G. (1996): The Reception of Roland in some Old French epics. In: *Roland and Charlemagne in Europe: Essays on the reception and transformation of a legend*. Pratt, Karen (ed.), pp. 1–30. London: Kings College London.
- van Peursen, C.A. (1968): Notes for a Philosophy of Reciprocity. In: *Essays on reciprocity*. Egbert de Vries (ed.), pp. 20–39. The Hague and Paris: Mouton.
- Wathelet-Willem, Jeanne (1975): *Recherches sur la chanson de Guillaume*, 2 vols. Liège: Les Belles Lettres.
- Wogan-Browne, Jocelyn (2001): *Saints' Lives and Women's Literary Culture c. 1150-c. 1300*. Oxford: Oxford University Press.
- Zumthor, Paul (1959): Etude typologique des planctus contenus dans la *Chanson de Roland*. In: *La technique littéraire des chansons de geste*, pp. 219–235. Paris: Les Belles lettres.

Anna Mühlherr

## **Helden und Schwerter. Durchschlagkraft und *agency* in helden- epischem Zusammenhang**

**Abstract:** Based on case studies of heroes and their swords in the heroic epics, this article proposes the agency of things as an analytical concept that helps one gain insight into how the action is modeled as an interplay between human beings and things. In addition, an in-depth examination of the textual differences between the Old French and Middle High German versions reveals that considerable attention has also been given, not only to the question of how a sword should be addressed, but also which sword should be used at all.

„Die Söhne des englischen Königs Heinrich II. nahmen jeweils für sich in Anspruch, eines der ihnen aus der höfischen Literatur bekannten Schwerter zu besitzen. Der junge Heinrich trug [Rolands Schwert] Durendal, das er 1183 während seines Aufstandes gegen den eigenen Vater durch Plünderung des Schreins von Rocamadour in seinen Besitz gebracht haben wollte. [...] Sein jüngerer Bruder Richard [...] nannte König Arthurs Excalibur sein Eigen. [...] Der jüngste Bruder, Johann, führte Tristans Schwert als Waffe, dessen Empfang er im Dezember 1207 als Teil der Kroninsignien quittierte.“ (Jaek 2000, S. 77).

Diese von Sönke Jaek referierte Anekdote darf als Beleg für die prominente Rolle gelten, die nicht nur den Dingen, sondern auch ihren Geschichten im Mittelalter zugeschrieben wurde. Die Durchschlagkraft des Helden, so scheint es, hängt nicht nur an seiner Waffe, sondern vor allem auch an der Durchschlagkraft ihres Vorbesitzers, der in ihr noch immer präsent ist. Wie das Beispiel zeigt, sind hierbei die Grenzen zwischen Geschichten und Geschichte, zwischen Literatur und Historie durchaus fließend. Der vorliegende Aufsatz beschäftigt sich mit Texten der mittelalterlichen Heldenepik und mit der Rolle, die Schwerter und ihre Geschichten darin spielen.

Sieg oder Niederlage entscheiden sich in manchen heldenepischen Nahaufnahmen allein daran, wie sich Dingliches ‚verhält‘. So kann etwa ein Teil der Rüstung verrutschen – mit fatalen Folgen für ihren Träger. Doch kann auch das optimale Zusammenspiel von Krieger, Streitross und Waffen in Szene gesetzt werden. Im Spannungsfeld dieser Pole zwischen dem ‚verflixten Ding‘ und der dynamischen Einheit eines Mensch-Tier-Ding-Gefüges bewegt sich die Wirkmacht von Dingen im Handlungsgeflecht heldenepischer Narrative.

Betrachten wir das Gefüge von Mensch, Pferd und Dinglichem genauer, ergibt sich bezogen auf die nicht-menschlichen Komponenten eine Skalierung unterschied-

licher Bedeutsamkeit. Neben dem Pferd hat vor allem das Schwert einen herausgehobenen Stellenwert,<sup>1</sup> was sich darin manifestiert, dass von allen Ausrüstungsteilen Schwerter am ehesten (wenngleich nicht ausschließlich) wie Pferde mit Eigennamen versehen werden können. So wie Schlachtrösser durch ihr ‚Mittun‘ am Kampferfolg beteiligt sind, scheinen insbesondere Schwerter als für den Handlungsverlauf entscheidende Größen starkgemacht zu werden.<sup>2</sup>

In der Beobachtung von drei zentralen Figuren der mittelalterlichen Heldenepik (Roland, Ganelon/Genelun, Guillaume/Willehalm) wird im Folgenden erörtert, wie das Verhältnis zwischen dem Helden und seinem Schwert gefasst werden kann, welche Rolle das Schwert innehat bzw. welche Deutungsspielräume bezogen auf die Wirkmacht dieser Waffe bestehen. Betrachtet wird nicht das Hin und Her von Schlachtschilderungen – lediglich in einem der fokussierten Handlungsbögen richtet sich der Blick auf einen Zweikampf. Gegenstand des Interesses sind in den Erzählungen selbst programmatisch exponierte Situationen, in welchen zutage tritt, was Schwerter in Relation zum Helden sein können: Mitagent, *alter ego* oder auch Gegenspieler des Helden.

Nach einem kurzen Aufriss des theoretischen Bezugsrahmens (1) werden Roland und sein Schwert Durendal als erstes Fallbeispiel der *Chanson de Roland* diskutiert, was nicht ohne den symmetrischen Einbezug von Rolands Horn erfolgen kann (2). Anschließend geht es um Parallelen und Oppositionen zwischen Ganelon und Roland bezogen auf das ihnen zugeordnete Schwert. Von hier aus lässt sich ein paradigmatischer Motivationszusammenhang erkennen, der die beiden Helden auf komplexere Weise einander zuordnet, als es die im Namen des Kaisers Karl später vollzogene grausame Bestrafung des Verräters Ganelon nahelegt. Es erfolgt dann der vergleichende Einbezug des mittelhochdeutschen *Rolandslies* des Pfaffen Konrads, der mit dem ‚Eigengut‘ einer Herkunftsgeschichte und Vita von Geneluns Schwert eine ‚neue‘ Geschichte gegenüber der *Chanson de Roland* bietet. Zu erkennen ist, dass der Verfasser der mittelhochdeutschen Reimpaardichtung Genelun, den Verräter der fränkischen Seite, in ein schwieriges Verhältnis zu seinem fränkischen Schwert setzt (3).

---

<sup>1</sup> Mit Schwertern können sich Krieger langfristig assoziieren, so dass eine ‚gemeinsame Geschichte‘ entstehen oder nach Besitzerwechsel die Vorbesitzerschaft zum ‚Movens‘ werden kann. Das kulturhistorisch jüngere Leitbild „eines besonderen militärischen Gefüges Ritter-Pferd-Lanze seit dem Frühmittelalter“ wird von Friedrich fokussiert, dem es aus kulturwissenschaftlicher Perspektive um den „symbolischen Gehalt“ des Gefüges geht, d.h. um die Frage, wie es „in die verschiedenen Felder sozialer Interaktion“ hineinwirkt: Friedrich 2009, S. 230–249, Zitate S. 230f. Demgegenüber stehen in der folgenden Analyse Schwerter als die am ehesten figurenanalog konzipierten Gegenstände literaturwissenschaftlich zur Betrachtung an. Wenn im Folgenden von Symbol oder Symbolisierung die Rede ist, dann bezogen auf das, was im Narrativ selbst thematisch wird, so dass kulturgeschichtlich relevante Sachverhalte nur von Beobachtungen der Textlogiken her in den Blick geraten.

<sup>2</sup> An die Schwerter reichen am ehesten die Helme heran, die ebenfalls Namen tragen können. Vgl. Schwab 1998, S. 92.

Den Abschluss der Reihe bildet die Handlung der *Bataille d'Aliscans* von der Tötung Aroflès bis zu der Szene, in welcher Guillaume beinahe die Königin, die seine Schwester ist, getötet hätte. Im Vergleich des *Willehalm* Wolframs von Eschenbach mit der *Bataille d'Aliscans* zeigt sich eine produktive Anverwandlung der Implikationen der Vorlage (4). Am Schluss steht eine kurze Rekapitulation und Auswertung (5).

## 1.

Unter dem Leitbegriff *agency* werden mittlerweile in verschiedenen Forschungskontexten Mensch-Ding-Verwobenheiten als Grundbedingungen menschlicher Welt und menschlichen Handelns ins Zentrum gestellt. Dieser Begriff, der sich von Bruno Latour herschreibt,<sup>3</sup> ist nur schwerfällig ins Deutsche zu übersetzen. Gemeint ist – schon bezogen auf Erzählungen formuliert (vgl. Mühlherr 2012) – das Potential, im weitesten Sinne im Narrativ ‚mitzumischen‘: sei es, dass Dinge zufällig in Handlungsbögen hineinwirken; sei es, dass sie ihrer Zweckbestimmung (oft durch ihr Nicht-mehr-Intaktsein) entgleiten; sei es, dass sie – insbesondere auch in ihrer symbolischen Aufgeladenheit – menschliche Akteure in ihrer Wahrnehmung, ihren Emotionen affizieren oder mit ihnen interagieren; auch kann es sein, dass Dinge in bestimmten Konstellationen an Macht oder Ausstrahlungskraft verlieren. Dass sie in Zirkulationen und damit auch Verhandlungen von Machtverhältnissen, Hierarchien, sozialem Rang etc. eingebunden sind, d.h. Gabe, Gegengabe, Trophäe sein können,<sup>4</sup> ist im Folgenden selbstverständlich mitgesehen, aber die Textanalysen sind nicht primär von dieser Perspektive her organisiert. *Agency* ist so gesehen eine Basiskategorie, die den Blick für die Unterschiede schärft, die Dinge im Handlungsgeflecht machen.

Dinge sind agenshaft allein schon durch ihr Potential, auf die Umgebung und d.h. eben vor allem auf die menschlichen Akteure wirken zu können. Wenn sie wie ‚einsame Größen‘ wirken, geheimnisvoll-erratisch scheinen, tendieren sie in Richtung einer symmetrischen Zuordnung zu den menschlichen Mitspielern. Ein solcher Fall ließe sich etwa – jeweils bezogen auf das ganze Narrativ – mit Blick auf den Hort im *Nibelungenlied* (Mühlherr 2009) und auf den Gral<sup>5</sup> in Wolframs *Parzival* plausibilisieren.

<sup>3</sup> Latours Grundideen fundieren auch Böhmes breiter ausgreifende ‚Summa‘ zu diesem Themenfeld, vgl. Böhme 2006, S. 72–94.

<sup>4</sup> Die grundlegenden Theoriebildungen sind bezogen auf heldenepische und historiographische Texte von Andrew Cowell 2007 auf umfassende und gewinnbringende Weise aufgearbeitet worden.

<sup>5</sup> Ähnlich wie beim Hort, vgl. Mühlherr 2012, S. 463f., wurde die Herabstufung des Grals zum Märchenmotiv als Indiz für Avanciertheit in Richtung einer modernen Auffassung gesehen. So bezogen auf den *Parzival* Wolframs von Eschenbach sehr entschieden Walter Haug 1990, S. 202: „Wolfram

Auch indem Dinge Eigennamen erhalten, wertet es sie in Richtung eines möglichen ‚Mitspieler‘-Status auf. Selbst unterhalb der Ebene sehr herausgehobener Fälle wie dem des Schwertes Balmunc im *Nibelungenlied* (Sahm 2012a) oder Durendals in der *Chanson de Roland* lohnt es sich auszuloten, welchen Einfluss Dinge auf menschliche Akteure nehmen, wie sie in der Handlung ‚mitmischen‘ und welchen Unterschied sie dabei für den Handlungsverlauf machen. Selbstverständlich wird es sich beim literaturwissenschaftlichen Nachdenken über die *agency* von Dingen um jene Fälle handeln, die nicht so leicht in den Griff zu bekommen sind und die deshalb auch Erkenntnisgewinn versprechen. Dass *agency* von Dingen sich auch dadurch bestimmt, wie ihnen die menschlichen Akteure in ihrer Körperlichkeit, Emotionalität und Rationalität, mit ihrem ‚Wissensstand‘ (Wissen, Nichtwissen, partielles Wissen) begegnen, versteht sich von selbst. Es geht also ausdrücklich nicht darum, handelnde Figuren an die zweite Stelle zu setzen, sondern darum, dass das Handeln der Figuren in komplexer Interaktion mit ihrer Mit-Welt wahrgenommen und ausgewertet wird – in Interaktion mit einer Welt, die *auch* entscheidend durch Dynamiken von Dinglichem bestimmt ist.

## 2.

Andrew Cowell hat exemplarisch an der Rolandgestalt der *Chanson de Roland* die Doppelgesichtigkeit eines Helden herausgearbeitet, der einerseits zur überhöhten Symbolfigur einer Gemeinschaft wird, andererseits aber rücksichtslos gegenüber den Belangen anderer oder unzugänglich für rationale Argumentationen seine heldische ‚Integrität‘ (*integrity*) befördert, d.h. sein Verhalten nach der Logik der Vereinsamung ausrichtet.<sup>6</sup> Der Konflikt zwischen beiden Tendenzen zeigt sich bekanntlich in nichts so deutlich wie an Rolands entschiedener Weigerung, den Olifant zu blasen, und seinem späteren Entschluss, dann doch noch in das Horn zu stoßen, aber zu spät für die Rettung der Paladine. Alle seine Kriegsgefährten kommen um, er selbst stirbt als letzter; Kaiser Karl kann nur noch die toten Helden bergen. Als wichtiges Moment der Selbsterstörung des Helden auf dem Weg zu seiner ‚einsamen

---

selbst macht sich über das Wunderding lustig.“ Haug lässt den Gral und das damit verbundene „große[] höfisch-christliche[] Erlösungsmysterium [...] in der romantischen Mittelaltermottenkiste“ (S. 216) verschwinden. Doch das ‚Ernstnehmen‘ des Grals hat sich damit nicht erledigt, vgl. zu Chrétien und Wolfram: Joachim Bumke 2004, S. 140–142.

<sup>6</sup> Cowell 2007, S. 105f. “Roland [...] gratuitously engineers the situation that will make the highest possible demands of his bravery and strength, and will lead to his apotheosis at the moment of greatest defeat and triumph – his death. [...] Within the text of collective struggle is the more fundamental tale of the pursuit and construction of purely individual identity which forever separates Roland from the Franks. [...] He is both the perfect Frank, and Other, at the same time: the exemplar of the Frankish warrior ethos, but also the destroyer of the Frankish warriors.”

Größe‘ hebt Cowell zu Recht die unmittelbare Ursache für den Tod Rolands heraus: Er bläst – weil Karl mit seinem Heer schon viel zu weit entfernt ist – den Olifant mit einer solchen Anstrengung und Kraft, dass ihm die Gehirnadern platzen (Cowell 2007, S. 102):

Li quens Rollant, par peine e par ahans,  
Par grant dulong sunet sun olifan.  
Par mi la buche en salt fors li cler sancs,  
De sun cervel le temple en est rumpant. (CdR 1761-64)<sup>7</sup>

Count Roland, with pain and suffering,  
With great agony sounds his oliphant.  
Bright blood comes gushing from his mouth,  
The temple of his brain has burst.<sup>8</sup>

Auch Rolands Horn wird einen Spalt davontragen – und zwar im letzten Kampfeinsatz des Helden. Ziel dieses Einsatzes ist die Verteidigung seines Schwertes Durendal. Der sterbende Held erschlägt mit seinem Kriegshorn einen feindlichen Krieger, als dieser sich an ihn herangeschlichen hat, um sich Durendal anzueignen und sich dessen zu rühmen.

Es ist daraufhin sein Schwert, dem die letzte Rede des Helden gilt, bevor sich für ihn der Himmel öffnet. Diese längere Redepartie, in welcher der Held die ganze gemeinsame Geschichte rekapituliert und das Schwert bedauert, weil er es nach seinem Tod nicht mehr in seiner Obhut haben kann, ist durchsetzt von Rolands vergeblichen Versuchen es zu zerstören, damit es keinem Feind oder Feigling in die Hände fallen kann. Der sterbende Roland kann die von ihm gewollte ‚Fürsorglichkeit‘ für sein Schwert aber nicht in die Tat umsetzen. Durendal zeigt eine unzerstörbare Stärke. Während also das übermenschlich-verausgabende Blasen des Horns das Sterben und die Apotheose des Helden einleitet und diesem Vorgang auf eigentümliche Weise entspricht, dass in der Folge das Horn auch Schaden nehmen wird,<sup>9</sup> bleibt Durendal gegen den Willen des Helden ein Pendant zu seiner im Kampf unüberwindbaren heroischen Kraft.

Sicherlich kann man, um das Mirakulöse des Vorgangs herauszustellen, auf die transzendente Herkunft Durendals verweisen, die Roland in seiner Rede erwähnt (CdR 2318–21), und auch darauf, dass Reliquien in den Knauf eingelegt sind (CdR 2345–48). Doch im Zentrum der Szene steht, dass Roland sein Schwert als seinen Gefährten anspricht, mit dem zusammen er im Dienste Karls viele Jahre gekämpft hat, und dass es diese gemeinsame Geschichte ist, die ihn dazu veranlasst, die Aggres-

<sup>7</sup> Vgl. auch CdR 1785-87.

<sup>8</sup> Die Übersetzung hier wie im Folgenden ist der zitierten zweisprachigen Ausgabe (ed. Brault 1978) entnommen.

<sup>9</sup> Es erhält einen Riss, Edelsteine fallen heraus (CdR 2295f.).

sion, die er sonst im Einklang mit dem Schwert gegen Feinde richtete, nun – im Sinne einer ‚Verantwortlichkeit‘ für Durendal – gegen diesen Gefährten selbst zu richten.<sup>10</sup> In dieser Situation aber wird das Schwert vom Mit- zu einem Gegenspieler des Helden. Es ‚widersetzt sich‘. Und genau in dieser Unnachgiebigkeit gegenüber Rolands Plan entspricht das Schwert wiederum, wenn man Held und Schwert ‚zusammensieht‘, in gewisser Weise den besonderen Umständen von Rolands Tod: Niemand hätte Roland im Kampf besiegen können. Roland konnte nur sich selbst ‚mutwillig‘ den Tod ‚geben‘.<sup>11</sup> Sein Schwert aber lässt sich so wenig durch Gewalteinwirkung zerstören wie Roland im Kampf.

Schaut man nun auf die weitere Geschichte der beiden mit Roland eng verbundenen Dinge, ergibt sich eine klare Programmatik: Beide Dinge werden zunächst von Karl explizit auf die Nachfolger von Roland und Oliver verteilt, so dass im Nachhinein die hart auf die Probe gestellte Einheit des berühmten Kampfgesossenpaars symbolisch wiederhergestellt wird:

Carles apelet Rabel e Guineman.  
Ço dist li reis: „Seignurs, jo vos cumant,  
Seiez es lius Oliver e Rollant:  
L'un port l'espee e l'autre olifant [...].“ (CdR 3014-17)

Charles calls Rabel and Guinemant.  
The King said: “My lords, I order you  
To take up the positions formerly occupied by Oliver and Roland:  
Let one carry the sword and the other the oliphant [...].”

Obwohl sich damit Rolands zu Beginn der Schlacht von Ronceval geäußerter Wunsch erfüllt hat, das Schwert möge nach seinem Tod im Zeichen seines Vorbesitzes und d.h. auch imprägniert durch seine Kämpfervita an einen würdigen Franken übergehen (CdR 1121–23), spielt nun Durendal im Weiteren keine explizit markierte Rolle mehr. Durendal ist zwar weiterhin im Einsatz, doch die Funktion der symbolischen Herausgehobenheit und Einzigartigkeit eines Schwertes (*unches ne fut sa per* CdR 2501: ‚it has always been without peer‘) ist schon durch Karls Schwert Joiose ‚besetzt‘:

Asez savum de la lance parler  
Dunt Nostre Sire fut en la cruiz nasfret:  
Carles en ad la mure, mercit Deu,  
En l'oret punt l'ad faite manuvrer.  
Pur ceste honur e pur ceste bontet,

<sup>10</sup> Vgl. Guillaumes Erschlagung des Pferdes Baucent in der *Bataille d'Aliscans*, in diesem Aufsatz S. 271

<sup>11</sup> Zum Typus dieses Helden, zu dem auch insbesondere Siegfried zählt (auch Siegfried kann nicht getötet werden, auch er bringt die Umstände seines Todes selbst zuwege), Cowell 2007, S. 117f.



Li numz Joiuse l'espee fut dunet.  
 Baruns franceis nel deivent ubliër:  
 Enseigne en unt de Munjoie crier,  
 Pur ço nes poet nule gent cuntrester. (CdR 2503-11)

We can say a good deal about the Lance  
 With which Our Lord was wounded on the Cross:  
 Charles has its tip, thanks be to God,  
 He had it mounted in the golden pommel of his sword.  
 Because of this honor and because of this grace,  
 The name Joyeuse was given to the sword.  
 French knights must not forget it:  
 They derive their battle cry "Monjoie!" from it,  
 That is why no people on earth can withstand them.

Ähnlich identitätsstiftend wie Karls Schwert wirkt allerdings auch Rolands Horn. Dabei hat es zunächst in der folgenden Schlacht eine ‚besondere‘ Mission: Es hat zwar im Unterschied zum Schwert einen Riss davongetragen und erinnert damit in eigentümlicher Weise an die geplatzten Adern Rolands zurück, doch seine Funktionstüchtigkeit als Instrument bleibt erhalten. Als auf Seiten der reorganisierten fränkischen Armee zur Schlacht geblasen wird, heißt es:

Sunent cil greisle e derere e devant,  
 Sur tuz les altres bundist li olifant.  
 Plurent Franceis pur pitet de Rollant. (CdR 3118-20)

The trumpets sound in the rear and in front,  
 The oliphant reverberates louder than all the others.  
 The French shed tears of pity for Roland.

Der tote Roland vereint dadurch, dass sein Horn als einzelne ‚stärkere‘ Stimme weiterklingt, die Franken zu einem geschlossenen Kriegskörper. Nach der endgültigen Niederlage der Mauren wird aber nun die Geschichte des Olifants als ‚Gebrauchsgegenstand‘ explizit ‚abgeschlossen‘. Durch die Enthebung des Horns aus dem instrumentellen Verwendungszusammenhang wird der durch die besondere Verbindung mit Roland entstandene Symbolwert des Horns ‚starkgemacht‘. Karl erhebt den Olifant auf dem Altar von St. Severin in Bordeaux zur Reliquie:

Desur l'alter seint Severin le baron  
 Met l'oliphan plein d'or e de manguns,  
 Li pelerin le veient ki la vunt. (CdR 3685-87)

On noble Saint Seurin's altar  
 He places the oliphant filled with gold and with mangons,  
 The pilgrims who travel there still see it.

Das Horn wird zum sakralen Objekt<sup>12</sup> – als komplex arrangiertes Inbild der vollzogenen Vergeltung für Rolands Tod – und bleibt so symbolisch wirkmächtig, während Durendal nach der Programmatik der *Chanson* in seiner Gebrauchsbestimmung weiterwirkt, wenn auch in den Händen nicht ganz so übergroßer Helden des fränkischen Reiches.

### 3.

Kommen wir zu Ganelon, der sich in der Beratung über das vom maurischen König Marsilie an Karl übermittelte Unterwerfungsangebot gegen Roland rhetorisch nicht hat durchsetzen können, vielmehr dessen Hohn über sich ergehen lassen musste<sup>13</sup> und auf Vorschlag Rolands von Karl als Bote nach Saragossa gesandt wurde. Ganelon ist prinzipiell zunächst noch in zwei Rollen unterwegs: Einerseits streicht er die geradezu mythische Unbesiegbarkeit Karls heraus, vor der seine Feinde alle zittern müssen; andererseits fädelt er seinen Parteienwechsel ein, um sich an Roland zu rächen. Selbstverständlich ist seine Hymne auf die Unbezwingbarkeit von Kaiser Karl (CdR 529–536) Teil der Intrige gegen Roland, den er als entscheidenden Faktor der Stärke Karls benennt. Aber nicht zu verkennen ist auch, dass Ganelon – nachdem er die für ihn lebensgefährliche Botschaft Karls an Marsilie vorgebracht hat – sich potentiell noch als heroischer Kämpfer im Dienste Karls ‚bewähren‘ könnte. Insbesondere deutet in diese Richtung, dass er als Bote zunächst Worte wählt, die viel brutaler und verächtlicher gegenüber Marsilie klingen als diejenigen, die in Karls Brief stehen. Ganelon fordert Marsilie also extrem heraus.<sup>14</sup> Die Bedrohung durch den Adressaten der Botschaft, der vor Wut einen Wurfspieß gegen Ganelon schwingt, beantwortet er mit dem Ziehen seines Schwertes – aber nur ein Stück weit. Die Mauren können ihren König gerade noch zurückhalten. Doch die Situation ist ungeklärt. Wenn Marsilies Zorn über die von Ganelon noch rhetorisch verstärkte demütigende Botschaft Karls nicht unter Kontrolle zu bringen ist, wird Ganelon den Tod erleiden. Kann Marsilie

<sup>12</sup> Die Geschichte des Olifants, wie sie die *Chanson de Roland* bietet, ist im Sinne Kohls (Kohl 2003, S. 154) ein klassisches Beispiel der immer nur „individuellen Genese“ der Bedeutung eines Dinges, das es zu einem ‚sakralen Objekt‘ macht.

<sup>13</sup> Cowell 2007, S. 104f., beschreibt die Szene als ein „escalating game of honor“ zwischen Roland und Ganelon, dem Karl selbst durch sein Angebot an Roland, er bekomme die halbe Armee als Nachhut, vergeblich ein Ende setzen wolle.

<sup>14</sup> Botenrede Ganelons: CdR 428–437 u. 469–483; Briefinhalt: 488–494. Auch wenn man dafür argumentieren könnte, dass diese Differenzen zwischen der Marsilie extrem erniedrigenden Botenrede und der gemäßigten Botschaft des Briefes, die Marsilie gegenüber seinen Ratgebern nach dem Öffnen des Briefes referiert, in der Perspektive der Formung durch Mündlichkeit und Schriftlichkeit zu sehen ist, so bleibt doch das Faktum, dass Ganelon die verbale Aggression auf entschiedene Weise rücksichtslos gegen sich selbst ausagiert.

zur Raison gebracht werden und Ganelon die Partei wechseln, lässt sich die Intrige gegen Roland, die auf dem Weg nach Saragossa von den Boten ausgesponnen wurde, umsetzen. In dieser Situation objektiver Unentschiedenheit spricht Ganelon sein Schwert Murgleis an; er zeigt sich entschlossen, sein Leben als ruhmvoller Kämpfer Karls überaus teuer zu verkaufen. Die Besten der Feinde wird er mit sich in den Tod reißen.

Li reis Marsilies ad la culur muee,  
De sun algeir ad la hanste crollee.  
Quant le vit Guenes, mist la main a l'espee,  
Cuntre dous deie l'ad del furrer getee,  
Si li ad dit: „Mult estes bele e clere!  
Tant vus avrai en curt a rei portee!  
Ja nel dirat de France li emperere  
Que suls i moerge en l'estrange cuntree,  
Einz vos avrunt li meillor cumperee.“  
Dient païen: „Desfaimes la mellee!“ (CdR 441-450)

King Marsile's color rose and faded,  
He brandished his spear, holding it by the shaft.  
When Ganelon saw him do this, he put his hand to his sword,  
Pulled it out of the sheath about the width of two fingers,  
And said to it: „How beautiful and bright you are!  
I served the King at court for a long time with you!  
The Emperor of France will never say  
That I died alone in a foreign land  
Before the best of them paid dearly for you!“  
The pagans say: „Let's break it up!“

Kurz darauf zieht Ganelon, als Marsilies Sohn seinen Tod fordert, sein Schwert blank; er positioniert sich unter einem Kiefernbaum – mit dem Rücken zum Baumstamm: *Quant l'oït Guenes, l'espee en ad branlie, Vait s' apuier suz le pin a la tige* (CdR 499f.: ‚When Ganelon heard him, he brandished his sword, He goes under the pine tree and backs up against the trunk‘). Ganelon könnte hier eine ähnliche Position der ‚einsamen Größe‘ erreichen, wie sie dann Roland zukommen wird. Wie Roland in der späteren Szene spricht Ganelon hier sein Schwert direkt an und beschwört so die Einheit von sich und seinem Gefährten Murgleis – bereit zum ruhmvollen Töten der Besten der Gegner mit Hilfe seines treuen Schwertes, mit dem zusammen er ein effektives Duo bildet (Schwert als möglicher Mitagent).

Doch es eröffnet sich für Ganelon der Gegenweg. Murgleis wird in seiner Hand nicht nur nicht weiter tätig sein, sondern darüber hinaus auch deklassiert und verhöhnt, indem Ganelon seinen Verrat auf die in den Schwertknauf eingelegten Reliquien schwört (CdR 607f.). Im Zuge seiner ausführlich geschilderten Neuinvestitur wird Ganelon selbstverständlich auch mit einem anderen Schwert versehen (CdR 620–625).

An dieser Stelle lohnt sich ein Blick in das mittelhochdeutsche *Rolandslied* des Pfaffen Konrad,<sup>15</sup> der eine andere Geschichte von Geneluns Schwert erzählt und sich damit Folgeprobleme einhandelt, die er mit bemerkenswerter Genauigkeit zu meistern sucht:

Bevor im *Rolandslied* Genelun als Bote von Karls Hof abreist, wird er prächtig ausgerüstet. Vor allem sein Schwert Mulagir wird hervorgehoben. Hier bietet Konrad nun eine längere *descriptio* des Schwertes und eine Herkunftsgeschichte, von der sich im französischen Text nichts findet. Mulagir wurde in Regensburg geschmiedet; der Hersteller wird namentlich genannt. Von Reliquien ist übrigens, anders als in der *Chanson* bei der Ausgestaltung der Verratsszene, bei Konrad nicht die Rede. Ein Teil der längeren Passage sei wiedergegeben:

ez enwart nie nehein keiser sô hêre  
geboren an der erde,  
er enzæme ime wol ze tragene.  
lanc wære iu ze sagene,  
waz man wonders dar ane vant.  
Naimes, der wigant,  
vuorte ez vone Beieren.  
daz urkunde wil ich iu zeigen.  
der smit hiez Madelgêr.  
daz selbe swert worchte er  
in der stat zuo Regensburc.  
ez wart mære unde guot.  
dô sîn Naimes, der herzoge, phlac,  
waz der heiden dâ vore erstarp!  
er gab ez Karle, sînem hêren.  
ez rou in sît sêre.  
Genelûn brâchte ez in der heiden gwalt.  
vile manic cristen des sît engalt.  
(RL 1592-1609)

Niemals hat ein so edler Kaiser  
auf dieser Erde gelebt,  
dem er nicht wohl angestanden hätte.  
Noch viel könnte ich euch erzählen,  
welche wunderbaren Eigenschaften es hatte.  
Naimes, der Held,  
hatte es aus Baiern mitgebracht.  
Den Beweis kann ich euch liefern.  
Madelger hieß der Schmied.  
Eben dieses Schwert hat er

---

**15** Eine umfassende und differenzierte Aufarbeitung und Gewichtung der Umformung des Stoffes in die mittelhochdeutsche Reimpaardichtung Konrads leisten Ricarda Bauschke 1995 und Bernd Bastert 2010.

in der Stadt Regensburg geschmiedet.  
 Es gelang und wurde berühmt.  
 Als Herzog Naimes es führte,  
 wie viele Heiden mußten da unter ihm sterben!  
 Er aber schenkte es Karl, seinem Herrn.  
 Das reute ihn später sehr,  
 denn Genelun brachte es in den Besitz der Heiden.  
 Viele Christen mußten seither dafür zahlen.<sup>16</sup>

Mulagir ist also das beste Schwert, das im eigenen geographischen Raum aufzutreiben ist. An das Schwert himmlischer Herkunft, Durndart, reicht es selbstverständlich nicht heran; sichtbares Zeichen dafür ist, dass es bei dem Besitzerwechsel ‚mitgemacht‘ hat und den Heiden dienen kann – eine ‚Provokation‘, die im Dienst der Kreuzzugspropaganda steht.

Wenn wir das Paar ‚Genelun und Mulagir‘ betrachten, so sehen wir, dass bei der Ausgestaltung der Szene, in der Genelun androht, sein Leben möglichst teuer zu verkaufen, Konrad seine Figur mit höchstem Respekt vor Mulagir agieren lässt, so als wolle Genelun dem Schwert nicht zuviel ‚Falschheit‘ auftischen. Seine direkte Ansprache an das Schwert ist auf zwei Verse verkürzt und ‚unverfänglich‘ (RL 2076f., im folgenden Zitat markiert); die übrigen fast 30 Verse sind an Marsilie und die Sarazenen gerichtet. Genelun sagt zu Mulagir lediglich, er habe ihn schon lange mit sich geführt. Den Namen Karls bringt er nur den Sarazenen gegenüber ins Spiel:

daz swert er umbe greif.  
 er sach hine widere.  
 er sprach zuo deme künige Marsilie:  
 „nu tuost du dînen gwalt.“  
 er zuchte daz swert über halp.  
 er sprach: „Karle, mînem hêren,  
 diene ich ie mit êren.  
 in volcwîgen herten  
 gevrumte ich mit mînem swerte,  
 daz ich nie alsô glastert wart.  
ich hân dich mit êren here brâcht,  
ich hân dich gevuoret lange.  
 ich ne bin noch gebunden noch gevangen [...].“ (RL 2066-2078)

Er ergriff sein Schwert  
 und sah sich um.  
 Er sprach zum König Marsilie:  
 „Nun greifst du zur Gewalt.“

<sup>16</sup> Die Übersetzung ist hier wie im Folgenden der zweisprachigen zitierten Ausgabe (ed. Kartschoke 1993) entnommen.

Er zückte das Schwert zur Hälfte  
 und sagte: „Ich habe Karl, meinem Herrn,  
 immer ohne Schande gedient.  
 In erbitterten Schlachten  
 habe ich mit meinem Schwert so gekämpft,  
 daß ich nie derart entehrt wurde.  
Ich habe dich bisher ehrenvoll geführt  
und trage dich schon lange.  
 Noch bin ich nicht gefangen und gebunden [...].“

Im Unterschied zu Ganelon in der *Chanson de Roland* zieht Konrads Genelun sein Schwert an keiner Stelle blank. Man kann selbstverständlich sagen, Konrad habe die Provokation des Auftritts Geneluns abmildern und zugleich den Verräter in der Nachfolge Judas' schon viel entschiedener gerade in seiner nur sehr gedämpften Heroik den Ungläubigen zugesellen wollen. Bezogen auf das Schwert lässt sich aber die Tatsache, dass Genelun in Konrads Text seine eigene Waffe nur wenig beherzt anspricht und einsetzt, wohl auch so verstehen, dass er Mulagir aus Furcht vor dessen möglicher *agency* in dieser Situation seines verräterischen Vorhabens nicht vollständig herauszieht.

#### 4.

Das vierte Beispiel, mit dem wir uns der *Bataille d'Aliscans* zuwenden, ist entschieden anders gelagert, was den Ausgangspunkt betrifft: Zunächst geht es um den Zweikampf zwischen Guillaume und Arofle, wo Guillaume, obwohl er in der Besitzernachfolge Kaiser Karls mit Joiose ausgerüstet ist, es schon aufgrund seiner eigenen Erschöpfung und des schlechten Zustands seines Pferdes Baucent im Vorfeld angesichts des hünenhaften gut gerüsteten Gegners für möglich hält, dass dieser ihm von seinem Schwert *l'acier croisir* (BdA 1325: ‚den Stahl brechen‘)<sup>17</sup> könnte. Vor allem jagt ihm das Schwert seines Gegners Respekt ein: „*Dex*“, *dit Guillelmes*, „*cele spee ci a!*“ (BdA 1394: „Gott“, sprach Guillelme, „was für ein Schwert!“) Als nun Joiose vom Helm Arofles abrutscht statt ihn zu durchhauen, wird Guillaume ausfällig gegenüber seinem Schwert:

„Par deo, Joiose, droit ot qi vos blasma!  
 Quant Carlemains a Ais vos dona,  
 Voiant Fransois durement vos loa  
 Q'il n'ert il mond si bone fors Durindra.  
 Maudai ait, jamais vos loera  
 Ne tendra chiere nul jorn qe il vivra!“

---

17 Übersetzung hier wie im Folgenden nach Knapp 2013.

Par poi a terra li cons ne la gitta.  
 Dist lo paiens: „Mauvasement ovra!“  
 Il tint la soe q̃i luist e flamboia,  
 Par grant vertuç contre mont la hauça [...]. (BdA 1408-17)

„Bei Gott, Joiose, recht hatte, der Euch schmähete!  
 Als Euch Charlemagne in Aachen übergab,  
 in Anwesenheit der Franzosen, lobte er Euch sehr,  
 daß es auf der Welt kein so gutes gebe außer Durendal.  
 Verflucht sei, wer jemals Euch noch loben wird  
 oder für wert halten einen Tag seines Lebens!“  
 Fast hätte es der Graf auf den Boden geschleudert.  
 Der Heide sagte: „Schlechte Arbeit hat es getan!“  
 Er hielt das seinige, das leuchtete und strahlte,  
 mit großer Wucht hielt er es erhoben [...].

Nachdem sich das Blatt gewendet hat und Arofle unterlegen ist, lobt Guillaume hingegen Joiose wiederum als das beste Schwert der Welt (BdA 1442f.). Als er dann nach Arofles Hilferuf noch einmal zu dem Verstümmelten auf dessen Pferd Volatile zurückreitet, eignet er sich auch noch das Schwert des vor Schmerz ohnmächtig gewordenen Unglücklichen an und enthauptet ihn mit eben dieser Waffe (BdA 1525). Er setzt im Folgenden Arofles Schwert gegen die ihn bedrängenden Kriegsgegner ein (BdA 1912–1916), die er in der Rüstung Arofles und mit dessen Waffe nachhaltig verwirrt; wir erfahren auch, dass dieses Schwert mit Schriftgravuren versehen ist (BdA 1940). Als Guillaume sein eigenes Pferd Baucent töten muss, damit es nicht in die Hände der Gegner fällt, benutzt er hingegen das Schwert mit dem Knauf aus Gold (BdA 1723–25), um ihm den Kopf abzuschlagen. Dieses Schwert kann nur Joiose sein, jenes in der *Chanson de Roland* gefeierte Schwert Karls mit eben diesem berühmten Goldknauf.

Als Guillaume dann später in Laon mit seinem verwildert kriegesischen Auftritt keinerlei Begrüßung erhält, sondern im Gegenteil alle von ihm wegstreben, führt er eine „signifikante Droh- und Empörergeste“ aus (Knapp, S. 131 Anm. 38), indem er sein Schwert auf sein Knie legt (BdA 2682). Guillaume nimmt sich vor, am folgenden Tag König Louis den Kopf abzuschlagen und viele andere zu töten [*d]e ceste espee q̃i lo pom ot d'or mer* (BdA 2705: ‚mit diesem Schwert, das den Griff aus reinem Gold hat‘). Der Name des Schwertes Joiose wird nicht genannt, aber das genannte Merkmal ist im französischen Text Bezeichnung genug. Der weitere Handlungsverlauf zeigt die Verschiebung der Aggression auf die Königin, die Guillaumes Schwester ist, und schließlich die unblutige Beilegung des Konflikts, in welchem Joiose beinahe gegen Karls Sohn bzw. Schwiegertochter zum Einsatz gekommen wäre. Guillaume ist zum Aggressor gegen die eigene Seite geworden, seine durch die verzweifelte militärische Lage motivierte Provokation gegenüber dem König performiert er in der von Arofle erbeuteten Rüstung: Guillaume, der auf dem Pferd des furchterregend-gewaltigen Gegners und in dessen prächtigen Rüstungsteilen (Arofles Brünne und sein harter Helm, an dem selbst Joiose abgeglitten ist) in Laon angekommen ist, wird zur ex-

tremen Bedrohung im Innersten des französischen Königshauses. Die Ungeheuerlichkeit der angedrohten Tat hat ihre Vorgeschichte in der Unbeherrschtheit, mit der Guillaume im Kampf gegen Arofel das Schwert Joiose geschmährt hat und es beinahe fortgeschmissen hätte. Anders gewendet: Karls Schwert Joiose verliert angesichts der bedrängten Lage seine Würde und Unantastbarkeit in der Hand des zunehmend aufgeriebenen Guillaume. Es scheint ein Held und Schwert einigendes Kräftefeld zu geben: Das Schwert büßt an Erhabenheit in dem Maße ein, in dem Guillaume seine Souveränität verliert.

Wolfram von Eschenbach hat in seinem *Willehalm* an diesem Punkt entschieden umkonzipiert. Willehalms Schwert Schoiuse (Wh 77,14f.) und das auch bei ihm namenlose, aber mit einer langen Reihe von namhaften Vorbesitzern ausgezeichnete Schwert Arofels (Wh 77,24–78,7) werden zwar wie in der *Bataille d'Aliscans* als ebenbürtige Gegner gegeneinandergestellt. Dabei ist es sogar so, dass bei Wolfram der Name Arofel zum ersten Mal im Zusammenhang mit der Geschichte dieses Schwerter fällt (Wh 77,29), bevor der Held selbst als Handelnder in den Blick gerückt wird. Doch dann kommt es überhaupt nicht zu einer Erprobung der Schwerter, weil Arofel gleich zu Beginn des Zweikampfes schon das Pech hat, dass ihm eine Beinschiene verrutscht und Willehalm ihm das Bein abhauen kann.

Nachdem Willehalm sich die Ausrüstung Arofels angeeignet hat, entscheidet sich Wolfram gegenüber der *Bataille d'Aliscans* für die Handlungssequenz bis zu Willehalms Rückkehr in seine Burg zu einer Vertauschung der Schwerter. Willehalm kämpft sich nach Arofels Tötung zwar in der Rüstung des getöteten Gegners und auch auf dessen Pferd durch die Reihen der Feinde, aber das Schwert, das er gegen sie benutzt, ist ausschließlich Schoiuse (Wh 88,24f; 90,24–26). Auf der anderen Seite aber kommt Arofels Schwert bei Wolfram an späterer Stelle da ‚zum Vorschein‘, wo in der *Bataille d'Aliscans* Guillaume mit Joiose in der Hand den französischen Hof in Schrecken versetzt. Wir erfahren nämlich in der Szene, als Willehalm beim Kaufmann Wimar übernachtet, dass der Held nach seinem ersten Auftritt in Munleun, der ihm eiskalte Abweisung eingetragen hat, die Nacht zornig und ohne Schlaf verbringt. Neben ihm liegen seine Rüstung, die Arofels Rüstung war, sowie *Arofels swert, daz lieht gevar* (Wh 137,4: ‚Arofels Schwert, das glänzende‘).<sup>18</sup>

<sup>18</sup> Dieses Schwert hat dann aber ausdrücklich (wie Joiose in der *Bataille d'Aliscans*) auch einen goldenen Griff, wenn man die etwas später stehende Szene (Willehalms Auftritt vor dem französischen Hof am zweiten Tag nach der Übernachtung) mit einbezieht. Heinzle 1991, Kommentar S. 936, vermerkt zu der Stelle, dass der Vers *dem was'z gehilze guldin* (Wh. 140,17) „im Rahmen der Schilderung der lädierten Rüstung [...] merkwürdig“ wirke; er hält bei Wh. 141,5–7 einen Bezug zu Hagens Richtergeste am Hunnenhof im *Nibelungenlied* für wahrscheinlich. In dieser intertextuellen Perspektive wäre, so Heinzle, also bei Wolfram der goldene Griff als Anklang an die Beschreibung des Schwertes Balmunc (NL 1784,2: *sîn gehilze daz was guldin*) anzunehmen. – Das heißt, dass in der mittelhochdeutschen Dichtung Wolframs der goldene Griff, in der *Chanson de Roland* und in der *Bataille d'Aliscans* das entscheidende Erkennungsmerkmal Joioeses, in eine andere heldenepische Welt mit anderen Vorprä-



Dieses Schwert wird von Willehalm zum ‚Verantwortlichen‘ für die Aggression gegen den französischen König gemacht. Willehalm sagt zu Wimar:

„[...] durh's küneges swarte ûf sînen bart  
ditze swert sol durhverte gern:  
des wil ich in vor den vürsten wern.  
ich hân von im smaehe und spot  
nâch mîner vlüstebaeren nôt. [...]“ (Wh 138,6-10)

Durch den Schädel des Königs bis auf seinen Bart  
wird dieses Schwert durchfahren wollen.  
Das werde ich ihm vor den versammelten Fürsten zukommen lassen.  
Der König hat nach meiner verheerenden Niederlage  
nur Schande und Spott für mich übrig.<sup>19</sup>

Statt der Schwertapostrophe, die sich bei Roland, Ganelon/Genelun und Guillaume findet, steht hier eine Rede Willehalms über sein Schwert. Es wird in dieser Figurenrede als selbstständiger Träger eines vom Sprechenden, dem Besitzer des Schwerter, abgekoppelten Handlungswillens ins Spiel gebracht. Anstelle des – temporären – Dignitätsverlusts des Schwerter Karls des Großen in der *Bataille d'Aliscans*, die der prekären Situation seines Besitzers entspricht, findet sich bei Wolfram umgekehrt eine Wechselwirkung von Willehalm und Arofels Schwert: Der Wille zum Königsmord wird dem Schwert Arofels ‚angelastet‘, das danach strebe, den Kopf des Königs zu spalten. Fast scheint es so, als würde die alte Geschichte dieses Schwerter als Heidenbesitz ‚weiterwirken‘ und als erlaube die Figur dem Schwert Arofels, Rache für den Tod zu nehmen, den er dem Wehrlosen beibrachte. Jedenfalls lässt sich bei genauem Hinsehen in Wolframs Text eine unausgesprochene Motivationslinie zwischen Arofels Erschlagung und der Aggression des Schwerter gegen das Machtzentrum der Christen in Anschlag bringen.<sup>20</sup> Erheblich verstärkt wird diese Motivationslinie durch die Tatsache, dass Willehalm ja auch in

---

gungen übertragen wurde. Akzentuiert wird damit der Vorgang des Erkennens des Schwerter, denn die genaue Beschreibung von Siegfrieds Schwert erfolgt im *Nibelungenlied* exakt an dem Punkt, wo Kriemhild das Schwert in Hagens Schoß als das ihres ermordeten Mannes wahrnimmt. Hierzu Sahn 2012b, S. 137. Im *Willehalm* blitzt der goldene Knauf von Arofels Schwert auf, so dass vor dem Hintergrund der Richterpose Hagens im *Nibelungenlied* die drohende Destruktivität eines aus dem Besitz eines ermordeten Helden stammenden Schwerter ‚erkannt‘ werden kann.

**19** Die Übersetzung ist von mir.

**20** Die Reimbindung *gern: wern* (136,7f.) suggeriert zunächst Identität des *gernden* mit demjenigen, der der betreffenden Sache *gewert* wird (vgl. etwa Hartmann von Aue, Erec, hg. v. Manfred Günter Scholz, Frankfurt a. M. 2004, v. 148f.: *sô lange er dô urloubes gerte, unz daz si in's gewerte*). Lediglich das Personalpronomen *in* (statt zu erwartendem *ez*) zeigt an, dass es nicht mehr das Schwert, sondern der König selbst ist, der der *durhverte* (des Schwerter durch seinen Schädel) *gewert* werden soll.

Arofels Rüstung steckt. Doch auch ohne die geringste Kenntnis der Geschichte von Arofels Schwert und Rüstung sinkt Wimar bei dieser Ankündigung Willehalms sofort nieder.

## 5.

Blicken wir auf die Reihe der Textbeispiele zurück, so ergibt sich folgendes Bild: Rolands Schwert Durendal/Durndart wird in der Sterbeszene zu seinem Opponenten, der ihm zugleich seine Besonderheit ‚zurückspiegelt‘. Im Falle Ganelons wäre es in jenem kurzen Moment der Unentschiedenheit möglich gewesen, dass sich die Handlungslogik des heroischen ‚Sich-Teuer-Verkaufens‘ der kampferprobten Einheit von Ganelon und Murgleis im Dienste Karls hätte durchsetzen können. Diese Logik wird in Konrads *Rolandslied* empfindlich gestört: Der Verräter Genelun hat hier Respekt vor einer für ihn nicht kalkulierbar scheinenden *agency* des über den Kaiser Karl an ihn gelangten Schwertes Mulagir. In der *Bataille d'Aliscans* entgleitet Guillaume die Souveränität des angemessenen Umgangs mit dem (abgesehen von Durendal) besten aller Schwerter Joiose, und umgekehrt lässt sich genauso sagen, dass das Schwert in Guillaumes Hand seine Wirkmacht als Karls Schwert einbüßt und beinahe gegen den Sohn des Vorbesitzers zum Einsatz käme, was dem objektiv desolaten Zustand der fränkischen Zentralmacht entspricht. Wolframs Umgestaltung im *Willehalm* ist nicht weniger unerhört: Willehalm, der in Arofels Rüstung vor Munleun auftaucht, kündigt an, er werde es zulassen, dass Arofels Schwert – also das Schwert, das eine lange Reihe von feindlichen königlichen Vorbesitzern aufzuweisen hat – den Kopf des französischen Königs spaltet. Das eine ist genauso ‚unvorstellbar‘ wie das andere. Unter Zuhilfenahme des Konzeptes der *agency* können, was an insgesamt fünf Textzusammenhängen erprobt wurde, Dynamiken heldenepischer Texte genauer beschreibbar werden, die jenseits der absoluten Trennung von Zurechenbarkeiten an menschliche Figuren und nicht-menschliche Faktoren der erzählten Welt liegen. Heldenepische Texte bieten also, was exemplarisch gezeigt werden sollte, im Zusammenhang der in jüngerer Zeit verstärkt aufgeworfenen Fragen nach Mensch-Ding-Verwobenheiten, -Vernetzungen oder -Ensembles aufschlussreiche Beispiele historisch und systematisch aufzuarbeitender Vertextungen solcher Relationen.

## Bibliographie

### Quellenverzeichnis

*Aliscans* = *Aliscans. Das altfranzösische Heldenepos nach der venezianischen Fassung M.*  
Eingeleitet, übersetzt und hrsg. von Knapp, Fritz Peter (2013). Berlin/Boston.

- BdA = *La versione franco-italiana della 'Bataille d'Aliscans': Codex Marcianus fr. VIII [=252].* Mit einer Einleitung und einem Glossar hrsg. von Holtus, Günter (1985). Tübingen (Beihefte zur Zeitschrift für romanische Philologie 205).
- CdR = *The Song of Roland. An Analytical Edition.* Bd. II: *Oxford Text and English Translation.* Hrsg. von Brault, Gerard J. (1978). Park/London.
- NL = *Das Nibelungenlied.* Nach der Ausgabe von Karl Bartsch hrsg. von de Boor, Helmut. 22. revidierte und von Wisniewski, Roswitha ergänzte Auflage (1988). Mannheim.
- RL = *Das Rolandslied des Pfaffen Konrad. Mittelhochdeutsch/Neuhochdeutsch.* Hrsg., übers. und kommentiert von Kartschoke, Dieter (1993). Stuttgart.
- Wh = Wolfram von Eschenbach: *Willehalm. Mittelhochdeutsch – Neuhochdeutsch.* Hrsg. von Heinze, Joachim (1991). Frankfurt a.M. (Bibliothek des Mittelalters 9).

## Literaturverzeichnis

- Bastert, Bernd (2010): *Helden als Heilige. Chanson de geste-Rezeption im deutschsprachigen Raum* (Bibliotheca Germanica 54). Tübingen.
- Bauschke, Ricarda (1995): *Chanson de Roland und Rolandslied.* Historiographische Schreibweise als Authentisierungsstrategie. In: Fiebig, Annegret/Schiewer, Hans-Jochen (Hrsg.). *Deutsche Literatur und Sprache von 1050–1200* (FS Ursula Hennig), S. 1–18. Berlin.
- Böhme, Hartmut (2006): *Fetischismus und Kultur. Eine andere Theorie der Moderne.* Reinbek bei Hamburg.
- Bumke, Joachim (2004): *Wolfram von Eschenbach.* 8., völlig neu bearbeitete Auflage. Stuttgart.
- Cowell, Andrew (2007): *The Medieval Warrior Aristocracy. Gifts, Violence, Performance and the Sacred.* Cambridge.
- Friedrich, Udo (2009): *Menschentier und Tiermensch. Diskurse der Grenzziehung und Grenzüberschreitung im Mittelalter* (Historische Semantik 5). Göttingen.
- Haug, Walter (1990): Parzival ohne Illusionen. In: *Deutsche Vierteljahresschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte*, 64, S. 199–217.
- Jaek, Sönke (2000): *Ich gelère si Durndarten.* Schwerter in der höfischen Erinnerung. In: Werner Rösener (Hrsg.). *Adlige und bürgerliche Erinnerungskulturen des Spätmittelalters und der Frühen Neuzeit* (Formen der Erinnerung 8), S. 57–78. Göttingen.
- Kohl, Karl-Heinz (2003): *Die Macht der Dinge. Geschichte und Theorie sakraler Objekte.* München.
- Latour, Bruno (1994): *Wir sind nie modern gewesen. Versuch einer symmetrischen Anthropologie.* Berlin.
- Mühlherr, Anna (2009): Nicht mit rechten Dingen, nicht mit dem rechten Ding, nicht am rechten Ort. Zur *tarnkappe* und zum *hort* im Nibelungenlied. In: *Beiträge zur Geschichte der deutschen Sprache und Literatur*, 131, S. 461–492.
- Mühlherr, Anna (2012): Eigen-Sinn von Dingen in älterer Erzählliteratur. In: Franciszek Gucza (Hrsg.). *Vielheit und Einheit der Germanistik weltweit* (Akten des XII. Internationalen Germanistenkongresses Warschau 2010), S. 235–239. Frankfurt a.M.
- Sahm, Heike (2012a): Die Rolle Balmuncs im Nibelungenlied. In: Franciszek Gucza (Hrsg.). *Vielheit und Einheit der Germanistik weltweit* (Akten des XII. Internationalen Germanistenkongresses Warschau 2010), S. 239–244. Frankfurt a.M.
- Sahm, Heike (2012b): Gold im Nibelungenlied. In: Schausten, Monika (Hrsg.). *Die Farben imaginierter Welten. Zur Kulturgeschichte ihrer Codierung in Kunst und Literatur vom Mittelalter bis zur Gegenwart* (LTG 1), S. 121–145. Berlin.
- Schwab, Ute (1998): Archaische Kampfformeln im Rolandslied und anderswo. In: *Amsterdamer Beiträge zur älteren Germanistik*, 50, S. 73–93.



Wolfgang Haubrichs

## Die ‚Erzählung des Helden‘ in narrativen Passagen der *Historia Langobardorum* des Paulus Diaconus

**Abstract:** Paul the Deacon integrated oral traditions, myths and legends of his people and of his family into his ‘Story of the Langobards’ (written in the late 8<sup>th</sup> century) in very different ways. This article deals with three particular stories of heroes. The first example represents a myth, the second foundation myth of the Langobards which tells the story of *Lamissio*, the son of a whore, thrown into a clayey pond by his mother, but saved by the king of the Langobards. The newborn child apprehended the royal lance, whereby he qualified himself as the future king. Gaining passage over a river in a fight against “female warriors” (*amazonae*) and leading his people to a new land, he succeeds to become the royal leader of his people. The second example represents a heroic saga (certainly containing a historical core of truth) telling the revenge of Rosemunda, daughter of the Gepidic king. Alboin, king of the Langobards and target of the reprisal, had beaten her father to death, then taken her as his wife and dishonored her drunken in public, during a banquet. The third story represents a family legend, reporting the abduction of Paul’s *proavus* Lopichis by the Avars and the lucky homecoming of the hero to Friaul, guided by divine providence and signs. All these stories are steered by the scholar Paulus’ intention to give a historical and rational imbedding to their mythical, heroic and legendary contents.

Als der aus einer nicht unbedeutenden Familie des Friaul (Nord-Ost-Italien) bei Cividale stammende Paulus Diaconus – wohl am Ende der 80er Jahre des achten Jahrhunderts – die (unvollendete) Geschichte der Langobarden, der *gens*, der er selber angehörte, schrieb,<sup>1</sup> hatte er schon ein bewegtes Leben hinter sich.<sup>2</sup> Er hatte am Hof des ebenfalls aus dem Friaul stammenden Königs Ratchis in Pavia gelebt, hatte dort eine klassische Ausbildung durch den Grammatiker Flavianus erhalten, hatte sich juristische Kenntnisse, auch des Langobardenrechts, etwa des *Edictus Rothari*, erworben,

---

1 Paulus Diaconus, *Historia Langobardorum* (Waitz 1878); Paulus Diaconus, *Hist. Lang.* (Capo 1992); Paolo Diacono, *Storia dei Longobardi* (Gasparri/Zanella 2000); Paulus Diaconus, *Geschichte der Langobarden* (Schwarz 2009). Vgl. dazu Leicht 1952; Sestan 1970; Vinay 1978; Bullough 1986; Capo 1990; Pohl 1994; 2000; 2001; Cingolani 1995; Pani 2000; Goffart 2005, S. 378–423; Schwarz, Einleitung, in: Paulus Diaconus, *Gesch. der Langobarden* (Schwarz 2009), S. 7–109.

2 Zur Lebensgeschichte und zu den Werken des Paulus vgl. Gasparri 1993; Leonardi 2001; Pohl 2003; Worstbrock 2003; Pani 2006; Schwarz, Einleitung, in: Paulus Diaconus, *Gesch. der Langobarden* (Schwarz 2009), S. 11–22.

hatte sich theologischen Studien zugewandt und war – wie 749 sein König – in das Kloster Montecassino eingetreten. Für Adelperga, die Tochter des Langobardenkönigs Desiderius, Schwester des letzten Königs Adalchis und Gattin des ebenfalls aus friaulischem Geschlecht stammenden unabhängigen Herzogs Arechis II. von Benevent, hatte er als didaktisches Instrument 12 Bücher einer ‚Historia Romana‘ verfasst,<sup>3</sup> daneben grammatische Lehrschriften.<sup>4</sup> Für den Herzog selbst hatte er die ‚Aemula Romuleis‘, eine Feier der herzoglichen Neugründung von Salerno in Kampanien geschrieben.<sup>5</sup> Inzwischen war 774 durch die Eroberung Karls des Großen das unabhängige *regnum Langobardorum* untergegangen bzw. dem Dominium der Franken einverleibt worden. Paulus reiste 782 an den Hof des Frankenkönigs, um seinen in den friaulischen Aufstand von 776 verwickelten Bruder Arechis (er hieß wie der beneventanische Herzog) loszubitten. Karl hatte ihm dies gewährt, aber dafür musste er für einige Jahre in die vom Herrscher aus allen Teilen Europas erwählte Lehrer- und Beraterschar der *aula palatina* eintreten: Gedichte<sup>6</sup> und später ein Homiliar (eine Predigtsammlung),<sup>7</sup> vielleicht eine Vita Papst Gregors des Großen<sup>8</sup> und ein auf der Epitome des Festus beruhendes Lexikon<sup>9</sup> resultieren aus diesen Beziehungen, vor allem aber eine „Geschichte der Bischöfe von Metz“, der Stadt des Karolingerheiligen Arnulf, der Karolingerstadt par excellence,<sup>10</sup> wo der Gelehrte aus Italien entdeckte, dass der Sohn Arnulfs, der Urgroßvater Karls mit Namen *Ans(e)-chis* (in langobardischer Schreibweise), an den Namen des Aeneas-Vaters *Anchises* anknüpfte und sich somit genealogisch in die zur fränkischen Reichsdoktrin gewordene Abkunft nicht nur der Römer, sondern auch der Franken von den Trojanern einordnete.<sup>11</sup> Hier schon können wir ein bezeichnendes Beispiel für die *réécriture*, die Rekonstruktion alter Stoffe und Traditionen durch Paulus erkennen.

3 Paulus Diaconus, *Historia Romana* (Droysen 1879); (Crivelucci 1914).

4 Paulus Diaconus, *Expositio Artis Donati* (Amelli 1899); (Buffa Giolito 1990). Vgl. Worstbrock 2003, Sp. 1175f.

5 MGH Poetae I, S. 44f., Nr. 6. Vgl. dazu Gasparri 1993.

6 Paulus Diaconus, *Carmina* (Dümmler 1881); (Neff 1908).

7 Paulus Diaconus, *Homiliarius*: MPL 95, Sp. 1159–1566.

8 Paulus Diaconus, *Vita beati Gregorii papae* (Grisar 1887).

9 Paulus Diaconus, *Epitome Pompeii Festi* (Lindsay 1913). Vgl. Neff 1891.

10 Paulus Diaconus, *Gesta epp. Mettensium* (Pertz 1829). Vgl. dazu Oexle 1967.

11 Paulus Diaconus, *Gesta epp. Mettensium* (Pertz 1829), S. 264, Z. 37–39. Der Sohn Arnulfs hieß in fränkischer Schreibweise *Anse-gis(il)*. In langobardischer Graphie wurde jedoch die Media [g] wie im Oberdeutschen zu [k] verschoben, welcher Laut wiederum häufig mit der Graphie <ch> wiedergegeben wurde. Paulus bietet auch den Namen der Königspfalz Diedenhofen/Thionville (F, Moselle) < *Theodonisvilla* in seiner Langobardengeschichte in ihm vertrauter romanisierter Gestalt als *Totonis villa*, mit romanischem Lautersatz von [th] durch [t] und des germ. Diphthongs [eo] durch vereinfachendes [o]: Vgl. Paulus Diaconus, *Hist. Lang.* (Waitz 1878) I, 5, S. 55.

Dies setzt sich – wie etwa schon der italienische Historiker Stefano GASPARRI zeigte<sup>12</sup> – in seinem nach der Rückkehr nach Italien unternommenen Hauptwerk, der Langobardengeschichte, durchaus fort. Paulus Diaconus war ein zutiefst in klassischer lateinischer und christlicher Bildung gefestigter und an der antiken Historiographie geschulter Autor. In seine *Historia Langobardorum* ließ er – wie der überwiegende Teil der Forschung annimmt – antike historiographische, ethnographische und geographische Nachrichten, vorgängige schriftliche Fassungen von (auch mythischer und sagenhafter) Volksgeschichte, Augenzeugenberichte und Anekdoten einfließen, aber auch anscheinend mündliche Überlieferung, ätiologische und heldenorientierte Sagen bis hin zu familiärer Tradition, die er aufnahm und miteinander verwob.<sup>13</sup> Andere Forscher sind freilich geneigt, den Anteil eigener Erfindungen des Autors höher einzuschätzen.<sup>14</sup>

Meines Erachtens ist diese Alternative nicht eigentlich eine Alternative. Es geht nicht darum, die Bauelemente des Paulus Diaconus als Inventionen und/oder Entlehnungen aus der Weltliteratur zu bestimmten Zwecken zu klassifizieren, und es geht auch nicht darum, die oft so beeindruckenden ‚Geschichten‘ des Autors als authentische gentile Sagen oder Mythen zu identifizieren und danach aus dem Gesamthorizont des Erzählens von Königen, Fürsten und Völkern zu isolieren und daraus anscheinend echte, ursprüngliche Überlieferung zu destillieren. Diese Bauelemente der gentilhistorischen Narration sind vielmehr stets als in der Spannung zwischen Schriftlichkeit, Intentionalität und traditionaler Überlieferung stehende Strukturen zu begreifen und zu bewahren. Kategorien der historiographischen Schriftlichkeit bestimmen die Aufzeichnung des Autors, Intentionalität bestimmt die Auswahl und Zeichnung, die traditionale – sowohl schriftliche als auch mündliche – Überlieferung liefert das Material der „Wiederschrift“.

Bei der Prüfung der narrativen Strukturen kommt nun der ‚Erzählung des Helden‘, seinem *nom* und Namen, seinem *re-nommée*, eine besondere Stellung zu. Denn frühmittelalterliche Erzählungen sind nahezu ausnahmslos Erzählungen von Helden, in denen dem Protagonisten als Fluchtpunkt der narrativen Organisation eine prominente Funktion zuwächst. Sie stehen aus der Sicht des Wieder-Erzählers, seiner *ré narration*, zwischen den auf geprägte Formen (Mythos, Origo, Heldensage, Casus, Anekdote, Exempel etc.) zulaufenden Überlieferungen und dem schriftlich (etwa dokumentarisch-urkundlich) Fixierten und dem von Intentionen geleiteten Wahrscheinlichkeitswissen des Autors und seines intendierten Publikums.

<sup>12</sup> Gasparri 1983; Gasparri 1993, Sp. 1826.

<sup>13</sup> Vgl. zuletzt Gschwanter 1979; Haubrichs 1995, S. 96f.; Müller 2001; Worstbrock 2003, Sp. 1180; Schwarz, in: Paulus Diaconus, *Gesch. d. Langobarden* (Schwarz 2009), S. 41–43, 45–46 u.ö.

<sup>14</sup> Goffart 1998, S. 378–423; Vollmann 2007, *passim*.

Dies soll nun an drei unterschiedliche Genera vertretenden Textausschnitten im Hinblick auf die Konstruktion des Helden deutlich gemacht werden.<sup>15</sup>

## 1 Paulus Diaconus, Buch I, cap. 15–17 (*Lamissio*)<sup>16</sup>

- (15) His temporibus quaedam *meretrix* uno partu *septem puerulos* enixa, beluis omnibus mater crudelior, in piscinam proiecit necandos. Hoc si cui impossibile videtur, relegat historias veterum et inveniet non solum septem infantulos, sed etiam novem unam mulierem semel peperisse. Et hoc certum est maxime apud Aegyptios fieri. Contigit itaque, ut *rex Agelmundus*, dum iter carperet, ad eandem piscinam deveniret. Qui cum equo retento miserandos infantulos miraretur *hastaque*, quam manu gerebat, huc illucque eos inverteret, unus ex illis iniecta manu *hastam regiam* comprehendit.

*Rex misericordia motus* factumque altius ammiratus eum magnum futurum pronuntiat. Moxque eum a piscina levare praecepit atque nutrice traditum omni cum studio mandat alendum; et quia eum de *piscina, quae eorum lingua „lama“ dicitur*, abstulit, *Lamissio eidem nomen inposuit*. Qui cum adolevisset, tam strenuus iuvenis effectus est, ut et bellicosissimus extiterit et post Agelmundi funus *regni gubernacula rexit*. Ferunt hunc, dum Langobardi cum rege suo iter agentes ad quendam fluvium pervenissent et ab *Amazonibus* essent prohibiti ultra permeare, cum earum fortissima in fluvio natatu pugnasse eamque peremisse *sibique laudis gloriam, Langobardis quoque transitum paravisse*. Hoc siquidem inter utrasque acies prius constitisse, quatenus, si Amazon eadem Lamissionem superaret, Langobardi a flumine recederent; sin vero a Lamissione, ut et factum est, ipsa vinceretur, Langobardis eadem permeandi fluentia copia praeberetur. Constat sane, quia huius assertionis series minus veritate subnixa est. Omnibus etenim, quibus veteres historiae notae sunt, patet gentem Amazonum longe antea, quam haec fieri potuerint, esse deletam; nisi forte, quia loca eadem, ubi haec gesta feruntur, non satis historiographis nota fuerunt et vix ab aliquo eorum vulgata sunt, fieri potuerit, ut usque ad id tempus huiusmodi inibi mulierum genus haberetur. Nam et ego referri a quibusdam audiui usque hodie *in intimis Germaniae finibus gentem harum existere feminarum*.

- (16) Igitur transmeato Langobardi de quo dixeramus flumine, cum ad ultiores terras pervenissent, illic per tempus aliquod commorabantur. Interea cum nihil adversi suspicarentur et essent quiete longa minus solliciti, securitas, quae semper de-

<sup>15</sup> In den folgenden Textausschnitten sind für die Interpretation wichtige Begriffe und Passagen durch Kursivdruck hervorgehoben.

<sup>16</sup> Paulus Diaconus, Hist. Lang. (Waitz 1878) I, 15–17, S. 61–63.



trimentorum mater est, eis non modicam perniciem peperit. Noctu denique cum negligentia resoluti cuncti quiescerent, subito super eos *Vulgares* inruentes plures ex eis sauciant, multos prosternunt et in tantum per eorum castra debacchati sunt, ut ipsum *Agelmundum regem interficerent* eiusque unicam filiam sorte captivitatis auferrent.

- (17) Resumptis tamen post haec incommoda *Langobardi* viribus *Lamissionem*, de quo superius dixeramus, *sibi regem constituerunt*. Qui, ut erat iuvenili aetate fervidus et ad belli certamina satis promptus, *alumni sui Agelmundi necem ulcisci cupiens* in *Vulgares* arma convertit. Primoque mox proelio commisso *Langobardi* hostibus terga dantes ad castra refugiunt. Tunc rex *Lamissio* ista conspiciens elevata altius voce omni exercitui clamare coepit, ut obprobriorum quod pertulerunt meminissent revocarentque ante oculos dedecus, quomodo eorum regem hostes iugulaverint, quam miserabiliter eius natam, quam sibi reginam optaverant, captivam abduxerint. Postremo hortatur, ut se suosque armis defenderent, *melius esse dicens in bello animam ponere, quam ut vilia mancipia hostium ludibriis subiacere*. Haec et huiuscemodi dum vociferans diceret et nunc minis nunc promissionibus ad toleranda eorum animos belli certamina roboraret, si quem etiam servilis conditionis pugnantem vidisset, libertate eum simul cum praemiis donaret, tandem hortatu exemplisque principis, qui primus ad bellum prosilierat, accensi super hostes inruunt, pugnant atrociter et magna adversarios clade prosternunt; tandemque de victoribus victoriam capientes *tam regis sui funus quam proprias iniurias ulciscuntur*. Tunc magna de hostium exuviis praeda potiti ex illo iam tempore ad expetendos belli labores audaciores effecti sunt.

Das erste Stück ist eine Geschichte, die der Historiker Walter POHL als zweiten Gründungsmythos der Langobarden bezeichnet hat<sup>17</sup> – nach jenem ersten Mythos, der von der Namengebung des Volkes durch den Heidengott Wodan und seinem Sieg über die Wandalen berichtete.<sup>18</sup> An ihrem Anfang steht eine *meretrix*, eine Dirne, die Siebenlinge zur Welt bringt und sie (wie kleine Katzen oder Hunde) in einen Teich oder Tümpel wirft, um sie zu töten. Zufällig reitet König *Agel-mund* vorüber – er ist der erste Langobardenkönig und Sohn eines der dioskurischen *duces* und Wandalensieger des Ursprungsmythos, der den Namen *Agio* trug.<sup>19</sup> Von Mitleid bewegt, hält er seine Lanze zwischen die ertrinkenden Kleinen, einer der sieben greift nach der *hasta regia*, der „königlichen Lanze“, wie Paulus akzentuiert. Bewegt von diesem Gesche-

17 Pohl 1994, S. 385. Vgl. auch Gasparri 1983, S. 22–25; Tavizani-Carozzi 1991, S. 121–127 (am Deutungsschema der drei indogerm. Funktionen von G. Dumézil orientiert); ferner Scheibelreiter 1994, S. 43f.; ders. 2009, S. 285; Schwarz, in: Paulus Diaconus, *Gesch. d. Langobarden* (Schwarz 2009), S. 61f.  
18 Vgl. dazu Haubrichs 2013a mit weiterer Lit.

19 Der Name *Agjo* gehört als einstämmige Ableitung zu germ. \**agi-* ‚Schrecken, terror‘: *Agil-mund* bedeutet demnach mit erweitertem Element ‚Schreckens-walter, -herrscher‘. Vgl. Haubrichs 2005, S. 76f.; Wagner 2012, S. 66f. – dort auch zu Francovich Onesti 1999, S. 173f.

hen prophezeit der König – er besitzt offenbar die quasisakrale Fähigkeit des Wahrsagens –, dass dieser Lanzengreifer „ein großer Mann“ werden würde. Er lässt ihn aus dem Weiher bergen und einer *nutrix*, einer Amme zur Aufzucht *cum studio* übergeben.

Zeitgenossen mussten – besser als wir – ohne großen Kommentar die Providentialität dieses Geschehens (Aussetzung, Lanzengriff, Prophezeiung) aus ihrer Kenntnis der Semantik des Mythos erkennen können. Ausgesetzte Kinder, die wundersam errettet und dadurch zu großen Taten erwählt wurden, sind in der Welt der Mythen und der Heldensagen überaus gut belegt, wie Brian LEWIS in seinem monumentalen Buch über „The Tale of the Hero who was Exposed at Birth“<sup>20</sup> und nach ihm Robert HARRIS<sup>21</sup> gezeigt haben: Man braucht nur aus dem näheren Horizont des Paulus Diaconus an die ausgesetzten Zwillinge Romulus und Remus und an Moses, den späteren Führer des Volkes Israel beim Auszug aus Ägypten, zu denken, worauf u.a. auch schon Walter GOFFART und Walter POHL hingewiesen haben.<sup>22</sup>

Was die „königliche Lanze“ als Herrschaftssymbol bei Langobarden und anderen *gentes* bedeutete, wussten die Zeitgenossen ebenfalls. Eines der ältesten Herrschaftszeichen der Langobarden, die auf König Agilulf (um 600) bezügliche Stirnplatte des königlichen Helms zeigt den König zwischen Speerträgern – wohl beim rechtlichen Akt des Präsidiums der Volksversammlung.<sup>23</sup> Eine vor kurzem im schwäbischen Trossingen in einem um 580 zu datierenden Fürstengrab gefundene Leier (wie in Sutton Hoo Dokument adliger Sangkunst) zeigt die rituelle Prozession von zwölf Kriegerern um eine erhöhte Lanze.<sup>24</sup> Und selbst bei Paulus finden sich Akte, welche die königliche Lanze als privilegiertes Herrschaftszeichen offenbaren. In der wohl ebenfalls sagenhaften Geschichte von König Authari (dem Vorgänger des Agilulf) als Eroberer der Italia wird dieser gezeigt, wie er zum Zeichen des Erreichten mit seiner Lanze bei Reggio di Calabria eine Säule im Meer, das letzte Signum Italiens berührt, und ausruft: *Usque hic erunt Langobardorum fines* („Bis hierher wird das Reich der Langobarden

<sup>20</sup> Lewis 1980, vor allem S. 152f. (Moses), S. 164f. (Romulus und Remus), S. 175f. (Lamissio).

<sup>21</sup> Harris 2004.

<sup>22</sup> Goffart 1988, S. 379f., 386; Pohl 1994, S. 385. Für Goffart ist die Lamissio-Geschichte „largely Paul’s invention“. Sie ist nicht nur eine Wiederholung von Moses Aussetzungsgeschichte sondern auch eine (post festum erarbeitete) Praefiguration des langobardischen Königs Grimoald: „Lamissio is almost a miniature Grimoald“ (vgl. dazu auch Jarnut 2012, S. 45) – dieser König aber ist in der Anschauung des Paulus ein ‚saviour king‘. Die Unterschiede der *historia* des Lamissio zur Aussetzungslegende des Moses und zur Grimoald-Rekonstruktion des Paulus sind freilich beträchtlich. Vgl. zu dem an einem verkürzten literaturwissenschaftlichen Erzähl- und *inventio*-Begriff orientierten methodischen Ansatz Goffarts: Anton 1994, S. 261–307, zur *Historia Langobardorum* besonders S. 306f. Ein weiterer ausgesetzter künftiger König der Langobarden ist – freilich in angelsächsischer Tradition – *Sceaf*: „this Sceaf arrived with one light ship in the island of the ocean which is called Skaney, with arms all round him. He was a very young boy ...“: Bruce 2002, S. 39.

<sup>23</sup> Vgl. Dilcher 2008.

<sup>24</sup> Theune-Großkopf 2006.

reichen“).<sup>25</sup> Im Kampf König Grimoalds gegen die kaiserliche Streitmacht des Kaisers Constans um 660 spielt die Kraft der königlichen Lanze eine für den Sieg prominente Rolle.<sup>26</sup> Bei den Franken gibt König Gunthram 585 seinem Neffen Childebert seinen Speer als Zeichen dafür, dass er ihm sein ganzes Reich überlasse.<sup>27</sup> Das Ergreifen des Speers durch den Säugling ist also Zeichen seiner künftigen Investitur als König.<sup>28</sup>

Und der rettende König Agilmund gibt ihm auch den Namen, damit besondere Verantwortung für sein weiteres Schicksal übernehmend:<sup>29</sup> *et quia eum de piscina, quae eorum lingua ‚lama‘ dicitur, abstulit, Lam-issio eidem nomen inposuit* („Und weil er ihn aus dem Tümpel, der in ihrer Sprache – d.h. in der Sprache der Langobarden – ‚lama‘ heißt, herausgefischt hatte, gab er ihm den Namen *Lamissio*“).

Über diesen Namen ist viel gerätselt worden:<sup>30</sup> Die ältere *Origo gentis Langobardorum* gibt die Formen *Laimaicho*, *Laimicho*, *Lamicho* in ihren verschiedenen Versionen. Kemp MALONE, dem wir einen *Widsith*-Kommentar verdanken, wollte den Namen zu got. *laian* ‚schmähen, bellen‘ stellen, was aber sprachwissenschaftlich nicht haltbar ist.<sup>31</sup> Dennoch sind aus der ‚Schmäher, Beller‘-Etymologie weitreichende Folgerungen für den Hintergrund der Mythe gezogen worden. Dabei sollte man zunächst einmal ernst nehmen, was *Paulus Diaconus* sagt. Er hat die Basis *lama* für ein langobardisches Wort gehalten. An anderer Stelle, in seinem Lexikon hat er *lama* für *piscina* selbst als ein (wenn auch seltenes) lateinisches Wort benannt, das in der Tat in regionalen Dialekten Norditaliens erhalten ist. Wie konnte es für *Paulus* gleichzeitig langobardisch und lateinisch sein?

25 Paulus Diaconus, *Hist. Lang.* (Waitz 1878) III, 32, S. 138. Vgl. Schwarz, in: Paulus Diaconus, *Gesch. d. Langobarden* (Schwarz 2009), S. 79–83.

26 Paulus Diaconus, *Hist. Lang.* (Waitz 1878) V, 10, S. 189f. Vgl. Gasparri 1983, S. 64; Schwarz, in: Paulus Diaconus, *Gesch. d. Langobarden* (Schwarz 2009), S. 395 Anm. 457.

27 Gregor von Tours, *Hist. libri decem* (Buchner 1974), VII, 33, Bd. 2, S. 134.

28 Vgl. Schwarz, in: Paulus Diaconus, *Gesch. d. Langobarden* (Schwarz 2009), S. 61f.

29 Dass der Namensgeber – in diesem Falle der Gott Wotan gegenüber den Langobarden – eine Verantwortung gegenüber dem/der Benannten übernimmt, ist auch ein wesentlicher Zug der Ursprungsmythe des Volkes: *Origo gentis Langobardorum* (Bracciotti 1998) I, S. 105–107; Paulus Diaconus, *Hist. Lang.* (Waitz 1878) I, 8, S. 58. Weitere Fälle bei Haubrichs 2004, S. 88–91; ders. 2013b bei Anm. 26.

30 Bruckner 1895, S. 156; Much 1925, S. 121f.; Hauck 1955, S. 207f. [mit ingeniöser, aber mehr als problematischer, weitgespannter Verknüpfung der Etymologie K. Malones von *Laimicho* als ‚Beller‘ mit der sicherlich hinter der Geschichte von den im Teich ausgesetzten Siebenlingen stehenden Vorstellung ertränkter junger Hunde]; Gschwantler 1979, S. 60f. [folgt unkritisch Hauck]; Goffart 1985, S. 380; Müller 2001, S. 94f.; Schwarz, in: Paulus Diaconus, *Gesch. d. Langobarden* (Schwarz 2009), S. 61.

31 Malone 1959. Die von Malone analysierte Namenform \**Laiamicho* existiert so nur als Variante des Codex R (11. Jh.) der *Origo* (zweifelloso Folge einer Kontamination): vgl. Anm. 35. Diese von Bracciotti in den Text gesetzte Form ist nicht haltbar. Malones Etymologie erklärt auch nicht das [-m-] des Namens. Zu der von Paulus an anderer Stelle selbst gegebenen Gleichung *lama* = lat. *piscina* vgl. Rosenfeld 1951; Engels 1961, S. 83f.

Es ist seine Erklärung ein Produkt germanisch-romanischer Interferenz: Das Althochdeutsche kennt das Wort *laima* ‚Lehm‘,<sup>32</sup> nach Ausweis von Orts- und Flurnamen auch ‚Lehmgrube, Lehmтүmpel‘.<sup>33</sup> In der Romania wird der germanische Diphthong [ai] zu [a] vereinfacht – man denke z.B. an *Gari-bald* < \**Gairi-bald* ‚der Speerkühne‘, zu dem Wort, das im Ahd./Mhd. *gēr* ‚Speer‘ lautet.<sup>34</sup> So konnte Paulus das auch semantisch nahestehende lat. *lama* mit dem romanisierten germanischen Wort identifizieren.

Der Namengebungsakt ähnelt in der Mythe übrigens durchaus der Namengebung des *Moses*: Die Tochter Pharaos betrachtet den Findling als ihren Sohn „und hieß ihn Mose; denn sie sprach: «Ich habe ihn aus dem Wasser gezogen»“ (Exodus 2, 5.10).<sup>35</sup>

Der Name *Laim-icho* freilich ordnet sich onomastisch ein – wie langobardische Namen öfters – in alemannische, bairische und südfränkische Namen, die mit \**laima* ‚Lehm‘ komponiert sind.<sup>36</sup> Hierin könnte letzten Endes der alte Mythos, der von Tacitus berichtete Mythos vom erd- und lehmgeborenen Stammvater der Menschen (*terra editus*) anklingen.<sup>37</sup> Die späteren Formen auf -*issio* erklären sich, wie in der onomastischen Forschung längst bekannt, durch den romanischen Lautersatz [ss] für langobardisch [ch] nach palatalem Vokal.<sup>38</sup>

<sup>32</sup> Vgl. Kluge/Seebold 2011, S. 567.

<sup>33</sup> Vgl. Förstemann 1913/16, Sp. 7f. mit Hinweis auf eine *Laim-aha* (Gewässer) a. 854 im elsässischen Bereich, einen Ort bei München (Bayern), 12. Jh. *Laima*, und Laimnau bei Tettngang nördl. des Bodensees, a. 839 *Leim-owo* ‚Laima-Aue‘; zu Leimen bei Heidelberg: Niemeyer 2012, S. 358 (a. 791 kop. 12. Jh. *Leim-heim* zu ahd. *leimo* ‚Lehm‘); Ramge 2002, S. 637f. (mit vielen Hinweisen auf *Leim-grube*, *Leim-kaut* etc.).

<sup>34</sup> Zum rom. Lautersatz [a] für germ. [ai] vgl. Haubrichs 2005, S. 78; Haubrichs 2009, S. 218 Nr. 4; Haubrichs 2010, S. 186. Dass Paulus romanische Lautersatzprozesse kannte, zeigt das oben diskutierte Bsp. *Totonis villa* [Anm. 11].

<sup>35</sup> Zweifellos liegt in der Interpretation des Paulus eine Analogie der Benennung zu Moses vor, indem er den Namen mit *lama* ‚piscina‘ in Verbindung brachte. Doch kann das nicht die ursprüngliche Interpretation sein, da *Laimicho*, *Lamicho* (var. *Lamissio*, *Lamisio*) bereits in der *Origo gentis Langobardorum* (Bracciotti 1998), S. 108 vorkommt. Die Ableitung von \**La(m)-missio* in Analogie zu *manu-missio* (also etwa ‚Befreiung aus dem Түmpel‘) als „hybride germ.-lat. Form“, kreiert von Paulus, durch Schwarz, in: Paulus Diaconus, Gesch. d. Langobarden (Schwarz 2009), S. 348 Anm. 24, scheint eher abwegig.

<sup>36</sup> Vgl. Haubrichs 2005, S. 78: *Laima*- kommt, auf Oberbaiern, Alemannien und das fränkische Lothringen begrenzt, auch in Personennamen vor, und zwar auffälligerweise nur kombiniert mit germ. \**harja*- ‚Krieger‘ und \**walda*- ‚Herrscher‘. Der Name \**Laim-iko*, lgb. -*icho* (mit Lautverschiebung der Tenuis [k] > [ch]), gebildet mit dem Zugehörigkeit ausdrückenden Suffix \*-*iko*, bedeutete also wohl so viel wie ‚der zum Lehm, zur Erde Gehörige‘ oder ‚der aus dem Lehm Geborene‘.

<sup>37</sup> Tacitus, Germania I, 9 (Much 1967), S. 51f. Vgl. Hauck 1955, S. 193f.; Haubrichs 2005, S. 78f.

<sup>38</sup> Vgl. Bruckner 1895, S. 156; Francovich Onesti 1999, S. 151; Haubrichs 2009, S. 219 Nr. 6; ders. 2010, S. 185f.: z.B. Ende 7./Anfang 8. Jh. GVDIRIS, Inschrift < \**rich*; GAIDERISSI < \**rich*-; a. 758 or. Piacenza *Theode-lais* < \*-*laich*-; a. 759 or. Pavia *Gaide-ris* < \*-*rich*-; a. 762 or. Ceneda *Gildi-ris*; a. 768 or. Treviso *Badussio* < \*-*Bad-ucho*; a. 769 or. Pavia *Grisi-lissi* < \*-*lich*-; Inschrift Monte Gargano *Ildi-rissi* < \*-*richi* etc.

Doch lassen wir das auf sich beruhen. Die von Paulus berichtete Sage zeigt im Folgenden, worauf ich nur cursorisch eingehe, wie sich die Prophezeiung des Königs erfüllt. In einer primordialen Tat erkämpft Lamissio gegen „weibliche“ Krieger, die Paulus mit dem ihm aus antiker Überlieferung bekannten Namen der Amazonen belegt, für sein Volk den Übergang über einen Fluss. Als die *Vulgares* (sind es Bulgaren?) König *Agelmund* erschlagen und seine einzige Tochter entführen, wählen die Langobarden den Gründerheroen zu ihrem König, und er schlägt die Feinde in einer Schlacht, *alumni sui Agelmundi necem ulcisci cupiens* („in der Absicht, den Tod seines Ziehvaters Agelmund zu rächen“). So mündet die Königsmythe von *Laimicho-Lamissio* ein in eine Rachefabel, wie wir sie im germanischen Sagengut vielfach finden.<sup>39</sup>

Dass *Paulus Diaconus* die Erzählung von *Lamissio* erfunden hat, ist nicht nur deswegen unwahrscheinlich, weil – unter älterer Namenform – dieser König sich bereits in der *Origo* von etwa 670 fand, sondern auch, weil er selbst ja Teile der *historia* kritisiert, und mit Stützargumenten zu legitimieren sucht. Diese Geschichte vom neuen Moses seines Volkes war ihm wichtig: Die Geburt der Siebenlinge sichert er gegen die Vermutung, so etwas sei *impossible*, durch die *historiae veterum*, die antike Überlieferung (wohl Plinius) ab,<sup>40</sup> die sogar von der Geburt von Neunlingen, etwa bei den Ägyptern, berichten. Die Behauptung vom Amazonenkampf bezeichnet er selbst als wenig glaubwürdig, da doch das Volk der Amazonen schon in antiker Vorzeit untergegangen sei. Er relativiert freilich diesen Einwand sofort wiederum durch – wohl ihm bei seinem Aufenthalt im Norden – bekanntgewordene Berichte: „Ich habe nämlich von verschiedenen Seiten gehört, das bis heute im Innersten der *Germania* eine solche *gens feminarum* existieren soll“.<sup>41</sup> In der Tat sind Gräber bewaffneter Frauen bei sarmatischen Völkern, neuerdings aber sogar auch im Horizont germanischer und avarischer *gentes* nachgewiesen worden.<sup>42</sup>

Wenn Paulus eine Geschichte von *Lamissio* hätte erfinden wollen, so wäre es ihm ein Leichtes gewesen, sie ohne diesen Ballast und widerspruchsfrei zu skizzieren. So aber müssen wir die Erzählung des *Paulus* vom erretteten Helden und erwählten Retterkönig als eine wiedererzählte Geschichte, eine *ré-écriture* betrachten, die Paulus argumentativ zu demythisieren und zu historisieren trachtete.<sup>43</sup>

<sup>39</sup> Vgl. von See 1981, S. 168–172; Haubrichs 1995, S. 80–114; Millet 2008, passim.

<sup>40</sup> Paulus Diaconus, *Hist. Lang.* (Waitz 1878), I, 27, S. 79.

<sup>41</sup> Plinius, *Naturgeschichte* (Strack 1853), VII, 3, Bd. 1, S. 297 (wo aber nur von Siebenlingen die Rede ist).

<sup>42</sup> Vgl. Schwarz, in: Paulus Diaconus, *Gesch. d. Langobarden* (Schwarz 2009), S. 61, 348 Anm. 25.

<sup>43</sup> Zu den bewaffneten Frauen des frühen Mittelalters und zum Amazonen-Motiv Scheibelreiter 1994, S. 33; Pohl 1994, S. 384; Pohl 2004, S. 24–36; Lebedynsky 2002, S. 155–161; Christensen 2002, S. 240f.; Geary 2006, S. 36f., 41–49, 113 Anm. 6; Koch 2010.

## 2 Paulus Diaconus, Buch II, cap. 28–29 (Alboin und Rosemunda)<sup>44</sup>

(28) Qui rex, postquam in Italia tres annos et sex menses regnavit, insidiis suae coniugis interemptus est. Causa autem interfectionis eius haec fuit. Cum in convivio ultra quam oportuerat apud Veronam laetus resideret, *cum poculo, quod de capite Cunimundi regis, sui soceri, fecerat, reginae ad bibendum vinum dari praecepit* atque eam, ut cum patre suo laetanter biberet, invitavit. Hoc ne cui videatur impossibile, veritatem in Christo loquor. Ego hoc poculum vidi in quodam die festo Ratchis principem, ut illud convivis suis ostentaret, manu tenentem. Igitur *Rosemunda*, ubi rem animadvertit, altum concipiens in corde dolorem, quem conspicere non valens mox *in mariti necem patris funus vindictura exarsit* consiliumque mox cum *Helmichis*, qui *regis scilpor*, hoc est *armiger*, et *conlactaneus* erat, ut regem interficeret, iniit. Qui reginae persuasit, ut ipsa *Peredeo*, qui *erat vir fortissimus*, in hoc consilium adsciret. *Peredeo* cum reginae suadenti tanti nefas consensum adhibere nollet, illa se noctu in lectulo suae vestiariae, cum qua *Peredeo* stupri consuetudinem habebat, supposuit; ubi *Peredeo* rem nescius veniens *cum regina concubuit*. Cumque illa patrato iam scelere ab eo quaereret, quam se esse existimaret, et ipse nomen suae amicae, quam esse putabat, nominasset, regina subiunxit: „Nequaquam ut putas, sed ego Rosemunda sum“, inquit. „Certe nunc talem rem, *Peredeo*, perpetrata habes, ut aut tu Alboin interficies aut ipse te suo gladio extinguet.“ Tunc ille intellexit malum, quod fecit, et qui sponte noluerat, tali modo in regis necem coactus adsensit. Tunc *Rosemunda*, dum se Alboin in meridie sopori dedisset, magnum in palatio silentium fieri praeciens, omnia alia arma subtrahens *spatham illius ad lectuli caput*, ne tolli aut evaginari possit, *fortiter conligavit* et, iuxta consilium *Peredeo*, *Helmichis* interfectorem omni bestia crudelior introduxit. *Alboin* subito de sopore experrectus malum, quod imminebat, intellegens manum citius ad *spatham* porrexit; quam strictius religatam abstrahere non valens adprehenso tamen scabbello subpedaneo se cum eo per aliquod spatium defendit. Sed heu, pro dolor! Vir bellicosissimus et summae audaciae nihil contra hostem praevalens *quasi unus de inertibus interfectus est, uniusque mulierculae consilio periit, qui per tot hostium strages bello famosissimus extitit*. Cuius corpus cum maximo Langobardorum fletu et lamentis sub cuiusdam scalae ascensu, quae palatio erat contigua, sepultum est. Fuit autem statura procerus et ad bella peragenda toto corpore coaptatus. Huius tumulum nostris in diebus Giselpert, qui dux Veronensium fuerat, aperiens *spatham* eius et si quid in ornatu ipsius inventum fuerat abstu-

<sup>44</sup> Vgl. in Ansätzen bereits Scheibelreiter 1994, S. 32f.

lit. Qui se ob hanc causam vanitate solita apud indoctos homines Alboin vidisse iactabat.

- (29) Igitur *Helmichis* extincto Alboin regnum eius invadere conatus est. Sed minime potuit, quia Langobardi nimium de morte illius dolentes eum moliebantur extinguere. Statimque *Rosemunda Longino, praefecto Ravennae, mandavit*, ut citius navem dirigeret, quae eos suscipere posset. *Longinus* tali nuntio laetus effectus festinanter navem direxit, in quam *Helmichis* cum *Rosemunda*, sua iam coniuge, noctu fugientes ingressi sunt. Auferentesque secum *Albsuindam*, regis filiam, et omnem Langobardorum thesaurum velocius *Ravennam* pervenerunt. Tunc *Longinus* praefectus suadere coepit *Rosemundae, ut Helmichis interficeret* et eius se nuptiis copularet.

Illa, ut erat ad omnem nequitiam facilis, dum optat *Ravennatum* domina fieri, ad tantum perpetrandum facinus adsensum dedit; atque *dum Helmichis se in balneo ablueret*, egredienti ei de lavacro *veneni poculum*, quod salutis esse adseverabat, propinavit. Ille, ubi sensit se mortis poculum bibisse, *Rosemundam evaginato super eam gladio quod reliquum erat, bibere coegit*. Sicque Dei omnipotentis iudicio *interfectores iniquissimi uno momento perierunt*.

Im Jahre 568 führte Alboin, Sohn Audoins, König der Langobarden, nach des Paulus Worten ein *vir bellis aptus et per omnia strenuus* („ein zum Kriege geschickter und in allem tüchtiger Mann“),<sup>45</sup> sein Volk nach Italien – Paulus charakterisiert ihn dabei deutlich als neuen *Moses* – und zwar in einer bunten Koalition mit Gepiden, Bulgaren, Sarmaten, Sueben, Sachsen und Romanen der Provinzen Pannonia und Noricum, wo die Langobarden gesiedelt hatten. Nach drei Jahren hatte er den größten Teil Norditaliens und die spätere Königsresidenz Pavia erobert.<sup>46</sup> Von diesem Kriegerkönig Alboin hatte Paulus schon vorher, am Ende des ersten Buches, für seine Zeit berichtet:

Das Renommée Alboins wuchs weit und breit in so ausgezeichnete Weise, dass noch heute seine *liberalitas* („Freigebigkeit“), seine *gloria* („Ruhm“), seine *felicitas bellorum* („Kriegsheil“) und seine *virtus* („Tapferkeit“) bei den Baiern und Sachsen, aber auch bei anderen Menschen derselben – also theodischen – Sprache in deren Liedern gefeiert werden.<sup>47</sup>

<sup>45</sup> Paulus Diaconus, *Hist. Lang.* (Waitz 1878), II, 28–29, S. 104–107. Die folgenden Übersetzungen bei Paulus Diaconus, *Gesch. d. Langobarden* (Schwarz 2009), S. 177–181.

<sup>46</sup> Vgl. dazu Wenskus 1973; Jarnut 1982, S. 94–99; Menghin 1985, S. 94–99; Pohl 2007, S. 216f., 221–224.

<sup>47</sup> Paulus Diaconus, *Hist. Lang.* (Waitz 1978), I, 27, S. 81. Vgl. dazu Haubrichs 1995, S. 96f.; ders. 2004a, S. 518f.; Vollmann 2007, S. 49–52. Vollmann sieht freilich in den *historiae* des Paulus nicht genügend „Ernsthaftigkeit“ oder Mängel im „tragisch unausweichlichen Konflikt“ oder es fehlt ihm „an der Konzentration auf den oder die heroischen Gipfel“. So bleibt für ihn „nur eines: die Alboin-Geschichten der *Historia Langobardorum* sowie alle anderen Heldengeschichten der HL aus dem Kreis der germanischen Heldenlieder auszuschließen“. Doch liegt den hier gemachten Einwänden eine Einseitigkeit in der Auffassung heroischer Epik zugrunde, die sich an den überlieferten Texten nicht oder nur teilweise bewährt. Ferner gibt Paulus ja keineswegs getreu die heroische Überlieferung wieder,

Das wird in gewisser Weise vom altenglischen *Widsith* bestätigt, in dessen Heldenkatalog auch *Aelf-wine* (altenglische Form von *Alboin*), König der Langobarden, aufscheint.<sup>48</sup>

Gerade von Alboin hat Paulus auch viele farbig geschilderte kriegerische Taten zu berichten, z.B. den ersten Sieg gegen die Gepiden in seiner Jugend, bei dem er *Thurismōd*, den Sohn des Gepidenkönigs *Thuri(s)-sind*, erschlug, was dennoch in abenteuerlichem Beginnen zur Waffensohnschaft beim Gepidenkönig führte; dann den zweiten Sieg über die Gepiden, indem er deren König *Kuni-mund* tötete und danach dessen Tochter *Rosi-munda* heiratete, wohl um damit seinen Herrschaftsanspruch über die Unterworfenen zu legitimieren.<sup>49</sup>

Woher hatte Paulus diese Geschichten<sup>50</sup>? Zumeist hat man in der Forschung in ihnen mündliche Überlieferung des langobardischen Volkes oder des Hofes und der führenden Geschlechter erblickt, oft sogar geglaubt, in einigen der Erzählungen Heldenlieder erkennen zu können,<sup>51</sup> wogegen Benedikt VOLLMANN – wie schon angedeutet – erst kürzlich Bedenken angemeldet hat.<sup>52</sup> Dass der *Alboin-historia* zumindest mündliche Sagenüberlieferung zugrunde liegt, die Paulus aber möglicherweise schon in schriftlicher Aufzeichnung vorlagen, scheint auch mir angesichts der eingeschlolzenen heroischen Motive mit Parallelen in germanischer Überlieferung und angesichts der konsequenten Strukturierung um den kriegerischen Helden wahrscheinlich,<sup>53</sup> doch spielt diese Frage bei der folgenden Analyse nur eine untergeordnete Rolle.

Die letzte *Alboin-historia*, die Paulus berichtet, ist die von seiner heimtückischen Ermordung in seinem Palast in Verona.<sup>54</sup> Und die geht so: Alboin hatte ja – noch in

---

die ihm als Quelle diente, sondern er kombiniert sie mit Nachrichten aus anderen Quellen. Allerdings ist Vollmann darin zuzustimmen, dass die mündliche Überlieferung der Langobarden sicherlich nicht nur in ‚Liedern‘ bestand, sondern auch ‚Sagen‘ verschiedenster Formung umfasste.

<sup>48</sup> *Widsith* (Gordon 1970), v. 70–74, S. 69.

<sup>49</sup> Paulus Diaconus, *Hist. Lang.* (Waitz 1878) I, 23–24, S. 70f.; I, 27, S. 79–81. Vgl. dazu Gschwantler 1975; ders. 1979, S. 64–69; Wagner 1982; Goffart 1985, S. 363 [Bericht des Paulus in der *Historia Romana*, Buch XVI]; Pohl 2007, S. 218–221, S. 219f.; Schwarz, in: Paulus Diaconus, *Gesch. d. Langobarden* (Schwarz 2009), S. 63f., S. 351f. Anm. 50–54.

<sup>50</sup> Unter den von Paulus verarbeiteten *historiae* aus langobardischer mündlicher Überlieferung gehört auch der mit Eposmotiven und heroischen Formeln ausgestattete Bericht von der Herulerschlacht: Paulus Diaconus, *Hist. Lang.* (Waitz 1878) I, 20, S. 65–68. Vgl. dazu Baesecke 1940, S. 322f.; Mastrelli 1971, S. 478; Gschwantler 1979, S. 61–63; Capo 1993, S. 193f.; Müller 2004; Vollmann 2007, S. 51; Schwarz, in: Paulus Diaconus, *Gesch. d. Langobarden* (Schwarz 2009), S. 62f., 349f. Anm. 36–41.

<sup>51</sup> Vgl. o. Anm. 13, 47.

<sup>52</sup> Vgl. o. Anm. 47.

<sup>53</sup> Vgl. Haubrichs 1995, S. 96f.

<sup>54</sup> Vgl. dazu Wenskus 1973, S. 133; Gschwantler 1976; ders., 1979, S. 72–78; Gasparri 1983, S. 41–44; Goffart 1985, S. 391–394; Luiselli 1992, S. 756f.; Bracciotti 1994/95, S. 102–106 [im Vergleich mit der *Origogentis Langobardorum* und anderen Quellen]; Pohl 2007, S. 224–227; Vollmann 2007, S. 48f.; Schwarz, in: Paulus Diaconus, *Gesch. d. Langobarden* (Schwarz 2009), S. 71–74, S. 368f. Anm. 223–231. Zur Etymologie von dt. *Schale*, ahd. as. *skāla* vgl. Kluge/Seebold 2011, S. 793.



Pannonien – im zweiten Gepidenkrieg König Kunimund getötet. Aus seinem Kopf hatte er ein Trinkgefäß, einen *poculus* machen lassen, von der Art, wie sie die Langobarden *scala* (vgl. ahd. as. *skāla*) und die Lateiner *patera* (d.h. ein ‚flaches Trinkgefäß, Schale‘) nennen.<sup>55</sup> Damit hatte Alboin eine Sitte der östlichen Steppenvölker imitiert, deren Hintergrund wohl der archaische Glaube bildete, mit dem Trunk aus dem Schädel des getöteten Feindes dessen Kraft in sich aufsaugen zu können. Insbesondere für seine pannonischen Nachbarn und Verbündeten, die Awaren, ist der Brauch belegt, aber auch bei Skythen, Bulgaren und Petschenegen.<sup>56</sup> Jedoch auch die germanische Heldensage kennt das Motiv; so sendet Wieland, der Schmied, die in Silber gefassten Schädel der ermordeten Söhne Nithads als Trinkschalen an den königlichen Vater, der ihm die Fußsehnen hatte durchschneiden lassen.<sup>57</sup> Und im *Atlamál* tötet Gudrun aus Rache die Söhne, die sie Atli gebar, und lässt den Gatten aus Becherschalen trinken, die aus deren Schädeln gefertigt sind.<sup>58</sup> Aber auch aus der italienischen Umwelt Alboins ist zeitnah Ähnliches, diesmal in religiöser Ausformung überliefert. Antonius von Piacenza berichtet um 570 von einer Wallfahrt nach Jerusalem. Dort besuchte er ein Frauenkloster: „Ich sah einen Menschenschädel in Gold gefasst und mit Edelsteinen geschmückt, den sie der heiligen Märtyrerin Theodata zuschreiben, und aus dem viele, um Segen zu erlangen, tranken und auch ich habe getrunken.“<sup>59</sup> Hier wird also die Kraft der Heiligen aus dem Märtyrerschädel getrunken.

In der Erzählung fährt Paulus in folgender Weise fort: „Dieser König ist, nachdem er in Italien drei Jahre und sechs Monate regiert hatte, durch die Hinterlist seiner Gemahlin umgekommen“ – also durch die gepidische Königstochter Rosimunda. „Die Ursache aber seiner Ermordung war folgende: Als er einmal zu Verona beim Gastmahl fröhlich und zwar mehr als guttat, tafelte, gebot er, dass man seiner Gemahlin Wein zu trinken gebe aus dem Pokal, den er aus dem Schädel König Kunimunds, seines Schwiegervaters, hatte machen lassen, und lud sie ein, mit ihrem Vater (wieder einmal) fröhlich zu trinken“ – fürwahr ein zynischer Scherz und ein wenig erfolgreicher dazu. „So überkam Rosemunda, als sie die Sache in sich hineinfressen musste, in ihrem Herzen ein tiefer Schmerz, den sie nicht mehr bezähmen konnte. Sie ent-

55 Paulus Diaconus, *Hist. Lang.* (Waitz 1878), I, 27, S. 80. Vgl. dazu Gschwantler 1976, S. 225f., der – auf ethnologische Vergleiche gestützt – erwähnt, dass die Anfertigung eines Bechers aus dem Schädel des toten Feindes ursprünglich „eine magische Handlung“ war, um dessen Kräfte auf sich zu übertragen, sie jedoch dann im vorliegenden Fall eher als Racheakt und Ausdruck des Hasses Alboins gegen den Gepidenkönig interpretiert. Für Pohl 2007, S. 225, nimmt Alboin zugleich „damit symbolisch auch [die] Stelle“ des Königs der Gepiden ein.

56 Andree 1912, besonders S. 7f., 18–21; Krenn 1929, S. 117ff.; Gschwantler 1976, S. 225f. mit weiterer Lit.

57 Völundarkvida (Neckel/Kuhn 1983), Str. 35, S. 123; Häny 1987, S. 191.

58 *Atlamál* (Neckel/Kuhn 1983) Str. 82, S. 259; Häny 1987, S. 457.

59 Antonius von Piacenza: *Itinerarium* (Gildemeister 1889), S. 17.

brannte in dem Gedanken, die Tötung des Vaters durch die Ermordung des Gatten zu rächen.“

Hier greifen wir einen ganz wesentlichen Zug der Geschichte: Man muss sich doch fragen, warum sie anders als Gudrun im *Atli-Lied*, aber ähnlich der Rächung der Schwester Swanhild am Gotenkönig Ermanarik durch Hamdir und Sörli,<sup>60</sup> die Rächung ihres Vaters erst nach langen Jahren vollzieht? Es liegt an der Konstruktion der frühmittelalterlichen Ehre, die eine gesellschaftliche ist.<sup>61</sup> Eine Ehrverletzung, die nicht öffentlich gemacht wird, ist nicht relevant, wie man an Rachegeschichten, die Gregor von Tours berichtet, gut belegen kann.<sup>62</sup> Wird aber die Ehrverletzung so deutlich öffentlich gemacht wie bei Alboin, der die Gattin auf infame Weise an den Tod ihres Vaters erinnert, dann ist die Wahrnehmung der Rachepflicht unausweichlich.

So ist es hier: Schon bald arbeitete sie mit Helmichis, des Königs *scil[d]por*, d.h. des Königs Waffenmeister [wörtlich: ‚Schild-Träger‘]<sup>63</sup> und zugleich Milchbruder, einen Plan zur Tötung des Königs aus. Dieser überzeugte die Königin, den Peredeo, einen überaus starken Mann<sup>64</sup> – offenbar Kämmerer des Königs – „in den Plan einzuweihen.“<sup>65</sup> Doch als Peredeo der Königin die Mitarbeit verweigert, schreitet sie zu einer List, die ebenfalls literarisch wirkt: „Sie legte sich nachts in das Bett ihrer Kammerzofe, mit der Peredeo ein Verhältnis hatte. Dort schlief Peredeo, als er nichtsahnend kam, mit der Königin. Und als jene ihn nach erfolgter Missetat fragte, wer er glaube, dass sie sei, und er den Namen seiner Freundin, für die er sie hielt, nannte, sagte die Königin: „Keineswegs ist es so, wie Du glaubst, sondern ich bin Rosemunda. Und Du Peredeo, hast jetzt eine so schlimme Sache begangen, dass entweder Du Alboin töten musst, oder er dich mit seinem Schwerte verderben wird“. Da begriff er das Verbrechen, das er begangen hatte, und der, der sich, so lange er frei war, verweigert hatte, willigte nun gezwungen in die Ermordung des Königs ein. Rosemunda aber

<sup>60</sup> Vgl. Häny 1987: Altes Hamdir-Lied, S. 475–484.

<sup>61</sup> Vgl. dazu Haubrichs 1996, S. 43.

<sup>62</sup> Vgl. z.B. Gregor von Tours, *Histor. libri decem* (Buchner 1977), VII, 47, Bd. 2, S. 152–157; IX, 19, ebd. S. 256–259: Ein Konflikt zwischen zwei Adligen aus Tours kann, obwohl er zu Brandstiftung, Raub und Mord geführt hatte, beigelegt werden. Die Kontrahenten werden Freunde und praktizieren sogar Haus- und Mahlgemeinschaft. Doch als die dispensierte Rachepflicht öffentlich gemacht wird, erschlägt der in seiner Ehre Geschädigte den Beleidiger. Vgl. dazu Haubrichs 1991; ders. 1996, S. 36–39.

<sup>63</sup> Zum *scild-por* ‚Schild-Träger‘, lat. *armiger* vgl. Francovich Onesti 1999, S. 117 [mit weiterer Lit.].

<sup>64</sup> Der Name *Pere-deo* < germ. \**Bera-thewa*- hat einen bemerkenswert kriegerischen Ausdruckswert; er bedeutet ‚Bären-Diener‘, d.h. er evoziert den *familiaris* eines aggressiven, kriegerischen Tieres. Goffart 1985, S. 393 meint, dass der Name „evokes the Romance word meaning *lost*“, wohl gegründet auf eine vage phonetische Ähnlichkeit zu *perditus*, -o. Das ist nicht haltbar. Ebenso gut könnte man eine Nähe zu lat. *peritus* ‚erfahren‘ unterstellen.

<sup>65</sup> Vgl. zur Rolle des *Peredeo* bei Paulus Diaconus und in anderen Quellen zu Alboins Tod Gschwantler 1976, S. 228–236; Bracciotti 1994/95, so S. 102–106, 115f., 118 [mit Zurückführung der *Peredeo*-Figur auf germ. mündliche Überlieferung]; Paulus Diaconus, *Gesch. d. Langobarden* (Schwarz 2009), S. 71–73, 227f. Anm. 227f.

befahl, während sich Alboin am Mittag dem Schläfe hingab, für den Palast völlige Stille, und band des Königs Schwert, indem sie alle anderen Waffen entfernte, am Kopfende des Bettes fest, so dass es sich nicht ergreifen noch aus der Scheide ziehen ließ, und führte, grausamer als ein Tier, nach dem Plan des Peredeo Helmichis als Mörder hinein. Alboin schreckte sofort aus dem Schlaf auf, begriff das Verderben, das ihm drohte, und streckte rasch die Hand nach dem Schwert aus. Da es überaus fest angebunden war und er nicht vermochte, es zu lösen, ergriff er einen Fußschemel und verteidigte sich damit eine Zeit lang. Ach welch Jammer! Der kriegesprobte Mann von höchster Tapferkeit konnte gegen den Feind nichts ausrichten und wurde erschlagen wie ein Taugenichts: Durch den Rat eines einzigen Weibes ging der zugrunde, der durch zahllose Niederlagen der Feinde im Kriege den höchsten Ruhm erlangt hatte.“

Die Ermordung des Gründerkönigs hat noch ein fast satyrhaftes Nachspiel, in dem auch die Mörder zugrundegehen: Rosemunda heiratet Helmichis, doch das Paar scheitert bei dem Versuch, die Herrschaft des Reiches zu übernehmen. Mit dem Tode bedroht, fliehen sie zu dem byzantinischen Präfekten Longinus von Ravenna, der Rosemunda überredet, Helmichis zu beseitigen und ihn an seiner Statt zu heiraten. Sie kredenzt Helmichis im Bade einen Becher mit Gift, angeblich einen Gesundheitstrank. Doch dieser spürt, dass er einen tödlichen Trunk getan hat und zwingt die zweifache Mörderin mit gezogenem Schwert, den Rest des Giftes zu trinken. „Und so gingen nach des Allmächtigen Ratschluss die gemeinsten Verbrecher auch gemeinsam zugrunde“. <sup>66</sup>

Ob die gegenseitige Vernichtung der Mörder zum alten Überlieferungskomplex von ‚Alboins Tod‘ hinzugehörte, lässt sich nicht recht entscheiden. <sup>67</sup> Immerhin könnte eine Art unfreiwillige Gegenrache vorliegen, wie sie – ebenfalls bis zur Vernichtung aller Protagonisten – in der Konstruktion des „Atliliedes“ vorliegt, in dem Gudrun in finaler Rächung ihrer Brüder, darunter Gunthars, ihre Kinder, dann den Mörder Atli, und schließlich sich selbst umbringt. <sup>68</sup> Paulus Diaconus war die Attila-Sage in irgendeiner Form bekannt, ist er doch in seiner *Historia Romana*, der erste, der den Burgunderkönig Gundachar durch Attila vernichtet werden lässt. <sup>69</sup>

Für eine solche Konstruktion der frühen *Historia* von ‚Alboins Ermordung‘ spricht auch die Erzählung der *Origo* aus dem späteren siebten Jahrhundert: <sup>70</sup> Sie entspricht, wenn auch im lakonischen Stil dieses Textes erheblich kürzer, der ausführlicheren Darstellung des Paulus. Die drei Protagonisten werden genannt und rollencharakterisiert: „Alboin [...] wurde in Verona im Palast von Hilmichis und Rosemunda seiner

<sup>66</sup> Diese die Alboin-*historia* abschließende Feststellung des Paulus ist Ausdruck der providentiellen Deutung der für die Geschichte der Langobarden primordialen Taten des Königs.

<sup>67</sup> In der Forschung wird z.T. die Meinung vertreten, dass das Ende des Paares Rosamunde-Helmichis keinesfalls zu einer heroischen Fabel gehören könne. Vgl. zuletzt dazu Vollmann 2007, S. 48f.

<sup>68</sup> Vgl. Häny 1987, Atli-Lied, Str. 33–43, S. 430–433; Haubrichs 1995, S. 94f.

<sup>69</sup> Paulus Diaconus, *Historia Romana* (Droysen 1879). Vgl. dazu bereits Goffart 1885, S. 376 Anm. 144; ferner Haubrichs 1995, S. 92; ders. 2012.

<sup>70</sup> Vgl. Bracciotti 1994/95, S. 101.

Gattin nach dem Plan des Peritheo“ – so wörtlich ja auch Paulus – umgebracht. Beide Texte kennen die Rolle des Perideo als *consiliarius*, so wie Sibica in der ‚Ermanarichsage‘ die Rolle des (bösen) Ratgebers innehat, wie Annalisa Bracciotti in ihrer Arbeit ‚Il ruolo di Peredeo nell’ assassinio di Alboino‘ herausgearbeitet hat.<sup>71</sup> Die Ausgestaltung der Einzelheiten kennt freilich nur Paulus.<sup>72</sup> Die Zerstörung der Herrschaftspläne des Helmichis wiederum hat auch die *Origo*: „*Voluit regnare Hilmichis, et non potuit, quia volebant eum Langobardi occidere*“. Auch die Flucht nach Ravenna zum Präfekten Longinus hat der Text des siebten Jahrhunderts und schließlich die gegenseitige Vergiftung des verbrecherischen Paares: *et mortui sunt ambo*.<sup>73</sup>

Gregor von Tours in seiner Frankengeschichte bringt eine eher unspezifische Version von ‚Alboins Tod‘.<sup>74</sup> Danach nahm der langobardische Landnahmekönig nach dem Tod seiner ersten Gemahlin, einer Tochter des fränkischen Königs Chlothar,<sup>75</sup> „eine andere zum Weib, deren Vater er kurze Zeit zuvor getötet hatte. Deshalb hegte sie steten Hass gegen ihren Gemahl und erwartete nur die Gelegenheit, um das Unrecht, das ihr Vater erlitten, zu rächen; so geschah es, dass sie einen von Alboins *famuli* begehrte, und ihren Mann mit Gift umbrachte. Als er tot war, ging sie mit dem *famulus* fort; sie wurden jedoch ergriffen und beide getötet.“ Gregors Version ist stark abweichend und vielleicht entstellt, aber immerhin hat sie das zentrale Motiv der Rache, das – wenn auch abweichend eingesetzte – Motiv des Giftmords und den Einbezug eines *famulus*, eines Dieners des Königs. Es braucht hier nicht zu interessieren, ob Gregors Version depraviert oder vielleicht näher an der historischen Realität war.

Entscheidend ist, wie Paulus Diaconus mit der schon geprägten Überlieferung umging. Wir finden, dass er erneut eigene Beobachtung und Erfahrung zur Legitimierung von Details der Sage einsetzt, die im achten Jahrhundert fraglich, ja manchmal monströs erscheinen mussten. So sagt er zum in der Sage motivierenden Detail des Schädelbechers:<sup>76</sup> „Das möge niemandem unmöglich erscheinen, ich spreche, bei Christus, die Wahrheit. Mit meinen eigenen Augen habe ich diesen Pokal gesehen, wie König Ratchis ihn an einem Festtag in der Hand hielt, um ihn seinen Gästen (*convivis*) zu zeigen“.

71 Vgl. Bracciotti 1994/95, S. 103. Der böse Ratgeber der Ermanarich-Sage war eine im Adel des frühen Mittelalters bekannte Figur. Vgl. Haubrichs 2000, S. 340f.; Lienert 2008, S. 59f.

72 Peredeos weiteres Schicksal (Versendung nach Byzanz, Sieg gegen einen Löwen im Schaukampf vor dem Kaiser, Blendung und blutige Rache) wird nur von Paulus nach mündlichen Quellen berichtet, dabei an die biblische Rache des geblendeten Samsons erinnernd. Vgl. dazu Goffart 1985, S. 392f.; Bracciotti 1994/95, S. 105; Schwarz, in: Paulus Diaconus, *Gesch. d. Langobarden* (Schwarz 2009), S. 73f.

73 *Origo gentis Langobardorum* (Bracciotti 1998) c. 5, S. 115.

74 Gregor von Tours, *Historiarum libri decem* (Buchner 1977), IV, 41, S. 252f.

75 Vgl. auch Paulus Diaconus, *Hist. Lang.* (Waitz 1878) I, 27, S. 79; dazu Haubrichs 2005, S. 88; ders. 2013b.

76 Paulus Diaconus, *Hist. Lang.* (Waitz 1878), II, 28, S. 104.

Es ist der Schädelbecher schon ein „objet de mémoire“ geworden, an dem sich langobardische Identität (und wohl auch Sage) festmacht. Konsequenterweise betrifft die zweite Intervention des *Paulus* einen „lieu de mémoire“, Alboins Grab.<sup>77</sup> Es war nämlich zweifellos eine unrepräsentative von den Mördern zu verantwortende Notlösung, den König unter einer Treppe an der Außenseite des Palastes beizusetzen. Hier macht *Paulus* eine Bemerkung zur „hohen Gestalt“ und kriegerischen Erscheinung des Königs. Und dies, ebenso wie die Grablegung, wird bestätigt durch die Öffnung des Grabes in den Tagen des *Paulus* durch Herzog *Giselpert* von Verona, der das berühmte Sagenschwert und sonstige Ausstattung herausnahm und vor *homines indoctos* damit prahlte, dass er den Gründerkönig gesehen habe, womit er offenbar an der gewachsenen Aura des Helden teilhaben wollte.

Wichtig ist, dass es *Paulus* auch bei der von ihm ausführlich wiedergegebenen Sage von ‚Alboins Tod‘ auf Historisierung durch Demythisierung ankam.

### 3 *Paulus Diaconus*, Buch IV, cap. 37 (*Lopichis’ Heimkehr*)<sup>78</sup>

(37) Exigit vero nunc locus, postposita generali historia, pauca etiam privatim *de mea*, qui haec scribo, *genealogia* retexere, et quia res ita postulat paulo superius narrationis ordinem replicare. Eo denique tempore, quo Langobardorum gens de Pannoniis ad Italiam venit, *Leupchis meus abavus ex eodem Langobardorum genere*, cum eis pariter adventavit. Qui postquam aliquot annos in Italia vixit, diem claudens extremum quinque ex se genitos filios adhuc parvulos reliquit; quos tempestas ista captivitatis, de qua nunc diximus, comprehensens omnes ex castro Foroiulensi in *Avarorum patriam exules* deduxit. Qui cum per multos annos in eadem regione captivitatis miseriam sustinuissent et iam ad virilem pervenis- sent aetatem, ceteris quattuor, quorum nomina non retinemus, in captivitatis angustia persistentibus quintus eorum germanus nomine *Lopichis*, qui noster postea proavus extitit, sibi, ut credimus, misericordiae auctore captivitatis iugum abicere statuit et ad Italiam, quo gentem Langobardorum residere meminerat, tendere atque ad libertatis iura studuit repedare. Qui cum adgressus *fugam* adri- pisset faretram tantum et arcum et aliquantulum cibi propter viaticum gerens nesciretque omnio, quo pergeret, *ei lupus adveniens comes itineris et ductor effec- tus est*. Qui cum ante eum pergeret et frequenter post se respiceret et cum stante subsisteret atque cum pergente praeiret, intellexit *sibi eum divinitus datum esse*,

<sup>77</sup> *Paulus Diaconus*, *Hist. Lang.* (Waitz 1878), II, 28, S. 106.

<sup>78</sup> *Paulus Diaconus*, *Hist. Lang.* (Waitz 1878), IV, 37, S. 164–166. Vgl. Schwarz, in: *Paulus Diaconus*, *Gesch. d. Langobarden* (Schwarz 2009), S. 85f.

*ut ei iter, quod nesciebat, ostenderet.* Cum per aliquot dies per montium solitudines hoc modo pergerent, panis eidem viatori, quem exiguum habuerat, omnino defecit. Qui cum ieiunans iter carperet et iam fame tabefactus defecisset, tetendit arcum suum et *eundem lupum*, ut eum in cibum sumere possit, *sagitta interficere voluit*. Sed *lupus idem ictum ferientis praecavens* sic ab eius visione elapsus est. Ipse autem recedente eodem lupo nesciens, quo pergeret, insuper famis penuria nimium debilis effectus, cum iam de vita desperaret, sese in terram proiciens obdormivit; *viditque quendam virum in somnis talia sibi verba dicentem*: „Surge! Quid dormis? *Arripe viam in hanc partem, contra quam pedes tenes*; illac etenim est *Italia*, ad quam tendis!“ Qui statim surgens in illam partem, quam in somnis audierat, pergere coepit; nec mora, ad habitaculum hominum pervenit. Erat enim *Sclavorum habitatio* in illis locis. Quem cum una *mulier iam vetula* vidisset, statim intellexit eum fugitivum esse et famis penuria laborare. Ducta autem misericordia super eum abscondit eum in domo sua et secreto paulatim ei victum ministravit, ne, si ei usque ad saturitatem alimoniam praeberet, eius vitam funditus extingueret. Denique sic competenter ei pastum praebuit, quousque ipse recuperatus vires accipere potuisset. Cumque eum iam validum ad iter faciendum vidisset, datis ei cibariis ad quam partem tendere deberet admonuit. Qui post aliquot dies *Italiam ingressus ad domum, in qua ortus fuerat, pervenit*; quae ita deserta erat, ut non solum tectum non haberet, sed etiam rubis et sentibus plena esset. Quibus ille succisis *intra eosdem parietes vastam hornum repperiens in ea suam faretram suspendit*. Qui postea consanguineorum et amicorum suorum muneribus dotatus et domum reaedificavit et uxorem duxit; sed nihil de rebus, quas genitor suus habuerat, exclusus iam ab his qui eas invaserant longa et diuturna possessione, conquirere potuit. Iste, ut iam superius praemisi, extitit meus proavus. Hic etenim genuit *avum meum Arichis*, Arichis vero *patrem meum Warnefrit*, Warnefrit autem ex *Theudelinda coniuge* genuit me *Paulum* meumque germanum *Arichis*, qui *nostrum avum cognomine retulit*. His paucis de *propriae genealogiae* serie delibatis nunc generalis historiae revertamur ad tramitem.

Im vierten Buch seiner Langobardengeschichte, im 37. Kapitel, hat Paulus Diaconus einen ganz anderen Typ von Vorzeiterzählung platziert, eine Familiengeschichte, genauer gesagt, eine in der eigenen Familie tradierte Legende von der Herkunft und dem Sosein der Familie, die über fünf Generationen reichte und die Zeit von der Wanderung aus Pannonien nach Italien bis zur Gegenwart des Paulus umspannt haben soll. Es ist nicht ganz sicher, dass diese fünf Generationen ausreichen, um die ca. 180 Jahre von 568 bis in die Mitte des achten Jahrhunderts zu überbrücken.<sup>79</sup> Möglicherweise sind eine oder zwei Generationen Erinnerungslücken in der Familie zum

<sup>79</sup> Vgl. zur *genealogia* des Paulus: Taviani-Carozzi 1991, S. 136–143; Cammarosano 1993, S. 37–40; Pohl 2003, S. 527–529; Jarnut 2012.

Opfer gefallen. Doch kommt es uns auf die Gestalt der *historia* an, so wie sie *Paulus* wusste:

Danach hatte der langobardische Einwanderer *Leup-chis* fünf Söhne, noch unmündig, die bei einem um 610 zu datierenden Einfall von Awaren ins Friaul, der mit einer katastrophalen Niederlage der Langobarden endete, mit vielen anderen als Gefangene ins Awarerland verschleppt wurden. Einem der fünf Söhne mit Namen *Lopi-chis*, des *Paulus* Urgroßvater, gelang es nach vielen Jahren zu fliehen. Nur im Besitz von Köcher, Pfeil und Bogen macht er sich auf den Weg nach Italien. Eine Reihe von wunderbaren und glückhaften Ereignissen führt ihn zum Erfolg.

Ein Wolf begegnet ihm und wird ihm zum *comes itineris et ductor*, zum *divinitus* beigegebenen Wegbegleiter und Führer. Fast verhungert sucht *Lopi-chis* schließlich verzweifelt, den Wolf zu erlegen, um ihn zu verzehren, doch verfehlt der Pfeil sein Ziel. Richtungslos umherirrend erscheint ihm im Traum ein Mann, der ihm befiehlt, die Richtung zu nehmen, in die seine Füße weisen. So stößt er auf eine Slawensiedlung und in ihr auf eine alte Frau, die ihn so versorgt, dass er wieder zu Kräften kommt und seine Reise nach Italien fortsetzen kann. So gelangt er schließlich zurück in die friulensische Heimat, findet das verfallene, dachlose Elternhaus, inmitten der Mauern einen mächtigen Vogelbeerbaum, an den er zum Zeichen der Inbesitznahme seinen Köcher (mit den Pfeilen?) hängt. Er baut mit der Hilfe von Verwandten und Freunden das Haus wieder auf, heiratet – aber das ehemalige auf die Gründerzeit, die ‚Landnahme‘-Zeit zurückgehende Eigentum des Vaters kann er nicht zurückgewinnen.

Wir finden also in der Familie des *Paulus* die durchaus bedeutungsvollen und den Gesetzen der Variation (um das stabile Element *\*gisa-* herum) folgenden Personennamen:

1. *Leup-chis* < *\*Leub(a)-gis* (mit Medienverschiebung *b* > *p*, *g* > *k* = *ch*)<sup>80</sup> zu germ. *\*leuba-* ‚lieb, beliebt‘<sup>81</sup> + *\*gisa-* ‚Pfeil, Stab‘<sup>82</sup>
2. *Lopi-chis* < *\*Lub(a)-gis* (mit Medienverschiebung s.o. *ʀ* und westgerm. *u* > *o*)<sup>83</sup> zu germ. *\*luba-*, ahd. *lob* ‚Lob‘<sup>84</sup> + *\*gisa-*

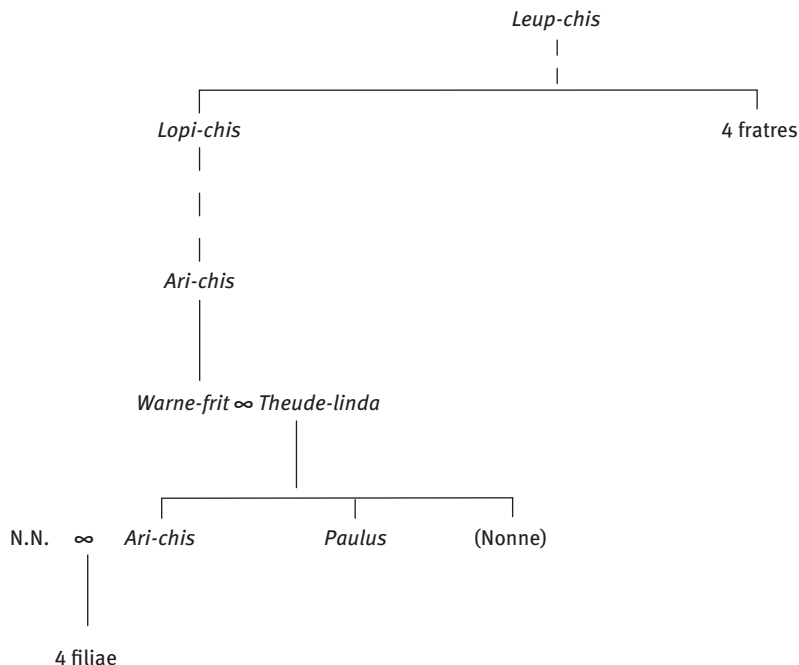
**80** Braune/Reiffenstein 2004, § 88, 136, 149; Francovich Onesti 1999, S. 142f., 151; Haubrichs 2010, S. 179f.

**81** Orel 2003, S. 241; Heidermanns 1993, S. 376f.; Kluge/Seebold 2011, S. 576f.

**82** Orel 2003, S. 135; Kluge/Seebold 2011, S. 342 [„Geißel“]; Haubrichs 2005, S. 83–85; Nedoma 1998.

**83** Braune/Reiffenstein 2004, § 32.

**84** Orel 2003, S. 249; Kluge/Seebold 2011, S. 581. Zwar ließe sich mit der Annahme rom. vereinfachenden Lautersatzes [o] für den germ. Diphthong [eu, eo] der Name als Nachbenennung an den präsumptiven Vater *Leup-chis* anschließen, doch sind für das 6. Jh. in der Italiaromania noch keine germ. Nachbenennungen belegt. Francovich Onesti 1999, S. 236, stellt den Namen als Hybridnamen zu lat. *lupus*, doch sind für das 6. Jh. auch noch keine romano-germ. Hybridnamen belegt.



**Abb. 1:** Stammbaum des Paulus Diaconus nach der *Historia Langobardorum* und seiner *Epistola* an Karl den Großen

3. *Ari-chis* < \**Hari-gis* (mit Medienverschiebung s.o. 7 und rom. h-Aphærese<sup>85</sup>) zu germ. \**harja-* ‚Heer‘<sup>86</sup> + \**gisa-*
4. *Warne-frit* < \**Warnô-fridu(z)* ‚Befrieder der Warnen‘<sup>87</sup>
5. *Theude-linda* < \**þeuda-linda* zu germ. \**þeuda* ‚Volk‘<sup>88</sup> + \**linda-* < germ. \**lenþa-* ‚geschmeidig, sanft, lind‘<sup>89</sup> – eine berühmte, aus Baiern gekommene langobardische Königin hieß um 600 so.<sup>90</sup>

<sup>85</sup> Vgl. zur durchgängigen h-Aphærese in der langobardischen *Italiaromania* Francovich Onesti 1999, S. 146; Haubrichs 2009, S. 219f. Nr. 10.

<sup>86</sup> Orel 2003, S. 163; Kluge/Seebold 2011, S. 402.

<sup>87</sup> Zum Volk der Warnen vgl. Wirth 1997; Springer 2006. Es ist nicht ausgeschlossen, dass sich im Kreise des multigentil aufgebauten *regnum* der Langobarden, das u.a. Gepiden, Heruler, Sachsen, Rugier, Sueben, Sarmaten, Noriker (Baiern?), Gauten, Haruden und Thüringer umfasste, auch Warnen befanden, die schon beim Aufbau des Thüringerreichs eine Rolle gespielt hatten.

<sup>88</sup> Orel 2003, S. 423; Kluge/Seebold 2011, S. 194 [deutsch].

<sup>89</sup> Orel 2003, S. 241; Heidermanns 1993, S. 375, 383; Kluge/Seebold 2011, S. 579.

<sup>90</sup> Vgl. Jarnut 1982, S. 41–46, 53–57; Menghin 1985, S. 109–121; Jarnut 1996; Haubrichs 2005, S. 87f. [mit weiterer Lit.].



Für Paulus war *Lopichis* sein Urgroßvater: „Er zeugte nämlich meinen Großvater *Arichis*, *Arichis* aber meinen Vater *Warnefrit*, *Warnefrit* aber mit seiner Frau *Theodelinde* mich, den *Paulus*, und meinen Bruder *Arichis*, der unseren Großvater im Namen wiederholte“. Er war sich also der bedeutungsvollen Wiederholung des Namens des *avus* bewusst, und wohl auch der Variation um das feststehende Namelement *-gis*. Welchen Sinn hatte diese Geschichte?

Der Historiker Johannes FRIED, in seinem Buch vom „Schleier der Erinnerung“, der zum Leidwesen des Historikers die Überlieferung überdeckte, kommentierte:<sup>91</sup> „In Paulus’ Familie erzählte man eine Geschichte, die schon nach drei Generationen im „floating gap“ zerrann und in einen ätiologischen und christlich getönten Mythos mündete“. Diese Interpretation freilich verfehlt meines Erachtens (vom problematischen Mythos-Begriff ganz abgesehen) die Sinnschichten der Familiensage des Paulus. Er selbst bezeichnet sie als *series proprie genealogiae*, als Erzählung von der eigenen Ahnenreihe. Für ihn steht also der eminent genealogische Sinn der Überlieferung im Vordergrund, mit der es ihm gelingt, das eigene Geschlecht – übrigens in fast völliger patrilinearer Reduktion – bis auf die Gründerzeit des langobardischen *regnum*, bis auf die Einwanderung nach Italien, zurückzuführen. Zugleich ist unüberhörbar, dass diese *historia* dazu dienen kann, die relative Armut der einst bedeutenden Familie zu erklären.

Die Erzählung hat aber auch eine spirituelle Dimension, in der die Providenz, die über der Familie waltet, zum Ausdruck kommt. Wie in einem Zaubermärchen hat der zentrale Held *Lopi-chis* wunderbare Helfer, die ihm dreimal den richtigen Weg weisen und erretten:<sup>92</sup>

1. Der Wolf, der *lupus* (der ihm *divinitus* beigegeben wurde)
2. Der Mann der Vision, der Traummann
3. Die barmherzige slawische Alte

Erst nach drei Rettungen hat *Lopi-chis* Erfolg. Doch geht die Providentialität der Erzählung noch nicht einmal darin völlig auf. Auch das *nomen* des Helden ist *omen*. Den Zeitgenossen musste sein Name (gegen die eigentliche germanische Etymologie) als ein romano-germanischer Hybridname – wie *Flori-bert*, *Urso-frid* etc. – erscheinen, wie sie in der langobardischen Gesellschaft des 8. Jahrhunderts als Zeichen der

<sup>91</sup> Fried 2004, S. 250f. Dort wird der Name des *abavus Leup-chis* ebenso wie der des *proavus Lopi-chis* zu lat. *lupus* gestellt. Das ist nicht haltbar (vgl. Anm. 81).

<sup>92</sup> Vgl. dazu die klassische narrative Analyse der russischen Zaubermärchen: Propp 1975; ferner Martinez 1997 [mit weiterer Lit.]. Die wegweisende Funktion der Helfer in des Paulus Familiengeschichte erinnert an den Weg des Mönchsvaters Benedikt von Subiaco nach Montecassino, den Paulus ebenfalls akzentuiert: *Denique cum divina ammonitione a Sublacu in hunc, ubi requiescit, locum per quinquaginta ferme milia adventaret, tres eum corvi, quos alere solitus erat, sunt circumvolitantes secuti. Cui ad omne bivium, usque dum huc veniret, duo angeli in figura iuvenum apparentes ostenderunt ei, quam viam arripere deberet.* Paulus Diaconus, *Hist. Lang.* (Waitz 1878) I, 26, S. 79.

Verschmelzung von Romanen und Germanen häufig waren.<sup>93</sup> Das Erstelement *Lop-* des Namens repräsentiert die Vulgärform des lat. *lupus* ‚Wolf‘ (vgl. venez. *lovo*, mail. *lof*, prov. *lop*, frz. *loup*, span. *lobo*),<sup>94</sup> das Zweitelement *-chis* < germ. *\*-gis-* bedeutete ‚Pfeil‘, was Paulus zweifellos gut bekannt war, denn *\*gis-* war eine der *arma sacra* der Langobarden und es war ein traditionelles Namelement in seiner Familie.<sup>95</sup> Es hieß der Held also „Wolfspfeil“ – und einen Pfeil schoss er auf seinen wölfischen Helfer in der Not.

Doch erstaunlicherweise hat Paulus die innere, vom *veriloquium nominis* seines Helden gelenkte Providentialität der Familiensage nicht ausgesprochen, er hat sie im Beiläufigen, im narrativen Ereignisstrom belassen. Kaum ohne Absicht: denn er beeilt sich auch, am Ende der Erzählung diese als Abschweifung zu bezeichnen und wieder einzulenken in die „allgemeine Geschichte“: *nunc generalis historiae revertamur ad tramitem*. Die *generalis historia* aber, zu der er zurückkehrt, ist die Geschichte vom Awareneinfall, in dem Herzog Gisulf getötet wird, aber seine Söhne entkommen, nach Benevent in den Süden gehen, dort von ihrem Verwandten Arichis adoptiert werden, seine Nachfolge als Herzöge antreten und mit Grimoald schließlich zum Königtum gelangen.<sup>96</sup> Letzten Endes hat Paulus so auch seine eigene Familiensage zu historisieren gesucht.

## 4

Zum kurzen Schluss: Des Paulus Erzählungen der Königsmythe von *Lamicho/Lamisio*, der in die Sage übergegangenen *historia* von ‚Alboins Tod‘, schließlich der eigenen Familienlegende, so sehr sie unterschiedliche Genera repräsentieren, so sehr sie – wie auch andere Erzählungen – aus dem ihm zur Verfügung stehenden Konglomerat von Überlieferungen geschöpft sind, zeigen stets das Bestreben der Demythisierung und Historisierung des Materials. Wenn so Paulus Diaconus ein Lieferant von Sagen, Mythen, Heldengeschichten ist, so ist er es, um diese im Sinne der klassischen Geschichtsschreibung zu bändigen und zu rationalisieren.

<sup>93</sup> Vgl. zu den Hybridnamen der Italiaromania Francovich Onesti 1999, S. 234–238; Haubrichs 2009, S. 220f.; Haubrichs 2010, S. 187f.

<sup>94</sup> Vgl. Meyer-Lübke 1992, S. 419f. Nr. 5173. Zur Rolle des Wolfes, der das *veriloquium* des Namens *Lopi-chis* erfüllt, vgl. Goffart 1985, S. 405f.; Fried 2004, S. 250ff.; Jarnut 2012, S. 45f.

<sup>95</sup> Zu den *arma sacra* vgl. Haubrichs 2005, S. 83–85 [mit weiterer Lit.].

<sup>96</sup> Paulus Diaconus, *Hist. Lang.* (Waitz 1878) IV, 37–39, S. 161–167. Vgl. Jarnut 1982, S. 45; Menghin 1985, S. 121–141; Schwarz, in: Paulus Diaconus, *Gesch. d. Langobarden* (Schwarz 2009), S. 85–89, 385–389 Anm. 400–415; Haubrichs 2013 b (im Druck).

# Bibliographie

## Quellenverzeichnis

- Antonius von Piacenza: Itinerarium ed. Gildemeister, Johann. In: Gildemeister, Johann (Hrsg.) (1889): *Antonini Placentini Itinerarium*. Berlin.
- Chronicarum quae dicuntur Fredegarii libri quattuor, ed. Kusternig Andreas. In: Buchner, Rudolf/Schmale, Franz-Josef (Hrsg.) (1982): *Ausgewählte Quellen zur deutschen Geschichte des Mittelalters. Freiherr von Stein-Gedächtnisausgabe*, Bd. IVa Darmstadt.
- Edda, ed. Neckel, Gustav/Kuhn, Hans. In: Neckel, Gustav/Kuhn, Hans (Hrsg.) (1983): *Edda. Die Lieder des Codex Regius nebst verwandten Denkmälern*. 5. Aufl. Heidelberg.
- Gregor von Tours, Historiarum libri decem ed. Buchner, Rudolf. In: Buchner, Rudolf (Hrsg.) (1977): *Ausgewählte Quellen zur deutschen Geschichte des Mittelalters. Freiherr vom Stein-Gedächtnisausgabe*, Bd. II, 2 Tle., Darmstadt.
- Origo gentis Langobardorum ed. Bracciotti, Annalisa. In: Bracciotti, Annalisa (Hrsg.) (1998): *Origo gentis Langobardorum. Introduzione, testo critico, commento*. Roma.
- Paolo Diacono: *Storia dei Longobardi*, ed. Gasparri, Stefano/Zanella, Antonio (2000). Introduzione di Stefano Gasparri. Traduzione dal latino e note di Antonio Zanella. Milano.
- Paulus Diaconus, Homiliarius. In: *Migne Patrologia Latina* 95, Sp. 1159–1566.
- Paulus Diaconus: Gesta episcoporum Mettensium, ed. Pertz, Georg Heinrich (1829): *MGH Scriptores* 2, S. 261–268.
- Paulus Diaconus: *Historia Langobardorum*, ed. Waitz, Georg (1878): *MGH SS rerum Germanicarum in usum scholarum*, 48, Hannover.
- Paulus Diaconus: *Historia Romana*, ed. Droysen, Johann Gustav (1879): *MGH SS rerum Germanicarum in usu scholarum* 49. Berlin.
- Paulus Diaconus: Carmina, ed. Dümmler, Ernst (1881): *MGH Poetae aevi Carolini*, 1, S. 35–86.
- Paulus Diaconus, Vita beati Gregorii papae ed. Grisar, Hartmann. In: Grisar, Hartmann (1887): Die Gregorbiographie des Paulus Diaconus in ihrer ursprünglichen Gestalt nach italienischen Handschriften. In: *Zeitschrift für katholische Theologie* 11, S. 158–173.
- Paulus Diaconus, Expositio Artis Donati ed. Amelli, Ambrogio. In: Amelli, Ambrogio (Hrsg.) (1899): *Ars Donati quam Paulus Diaconus exposuit*. Monte Cassino.
- Paulus Diaconus: Carmina. In: Neff, Karl (Hrsg.) (1908): *Die Gedichte des Paulus Diaconus. Kritische und erklärende Ausgabe*. München.
- Paulus Diaconus, Epitome Pompeii Festi, ed. Lindsay, Wallace M. In: Lindsay, Wallace M. (1913): *S. Pompeii Festi de verborum significatu quae supersunt, cum Pauli epitome*. Leipzig.
- Paulus Diaconus, *Historia Romana*, ed. Crivellucci Amedeo. In: Crivellucci, Amedeo (Hrsg.) (1914): *Pauli Diaconi Historia Romana*. Roma (Fonti per la storia d'Italia 51).
- Paulus Diaconus, Expositio Artis Donati, ed. Buffa Giolito, Maria Franco. In: Buffa Giolito, Maria Franco (Hrsg.) (1990): *Paulus Diaconus, Expositio Artis Donati seu Incipit Ars Donati quam Paulus Diaconus exposuit*. Genua.
- Paulus Diaconus, *Historia Langobardorum*. In: Capo, Lidia (Hrsg.) (1992) *Paolo Diacono. Storia dei Longobardi*. Milano.
- Paulus Diaconus: *Geschichte der Langobarden – Historia Langobardorum*, ed. Schwarz, Wolfgang F. (2009). Darmstadt.
- C. Plinius Secundus, *Naturgeschichte*, übersetzt und mit erläuternden Registern versehen, ed. Strack, Ch. F. Lebrecht (1853). Bremen.
- Tacitus, *Germania*, ed. Much, Rudolf (1967): *Die Germania des Tacitus*, 3. Aufl. hrsg. v. Lange, Wolfgang.
- Widsith, ed. Gordon, Robert K. (1970): *Anglo-Saxon Poetry*. Neudruck London [Erstedition 1926].

## Literaturverzeichnis

- Andree, Richard (1912): Menschenschädel als Trinkgefäße. In: *Zeitschrift für Volkskunst*, 22, S. 1–37.
- Angrisani Sanfilippo, Maria Luisa (1992/93): Un contrasto tra Longobardi e Gepidi: Paulus Diac. Hist. Lang. I 24. In: *Romanobarbarica*, 12, S. 153–172.
- Anton, Hans Hubert (1994): Origo gentis – Volksgeschichte. Zur Auseinandersetzung mit Walter Goffarts Werk „The Narrators of Barbarian History“. In: Scharer, Anton/Scheibelreiter, Georg (Hrsg.). *Historiographie im frühen Mittelalter*, S. 262–307. München/Wien.
- Baesecke, Georg (1940): *Vor- und Frühgeschichte des deutschen Schrifttums*, Bd. 1. Halle a.d.S.
- Bracciotti, Annalisa (1994/95): Il ruolo di Peredeo nell' assassinio di Alboino. In: *Romanobarbarica* 13, S. 99–123.
- Braune, Wilhelm/Reiffenstein, Ingo (2004): *Althochdeutsche Grammatik*, Bd. 1: Laut- und Formenlehre. Tübingen.
- Brozzi, Mario (1981): *Il ducato longobardo del Friuli*. 2. Aufl. Udine.
- Bruce, Alexander M. (2002): *Scyld and Scef. Expanding the Analogues*. New York/London. – Medieval Studies.
- Bruckner, Wilhelm (1895): *Die Sprache der Langobarden*. Straßburg.
- Bullough, Donald A. (1986): Ethnic History and the Carolingians: An Alternative Reading of Paul the Deacon's *Historia Langobardorum*. In: Holdsworth, Christopher J./Wiseman, Timothy P. (Hrsg.). *The Inheritance of Historiography (350–900)*, S. 85–106. Exeter.
- Cammarosano, Paolo (1933): Gli antenati di Paolo Diacono: una nota sulla memoria genealogica. In: Violante, Cinzi (Hrsg.). *Nobilità e chiese nel medioevo e altri saggi. Scritti in onore di Gerd G. Tellenbach*, S. 37–45. Pisa.
- Capo, Lidia (1990): Paolo Diacono e il problema della cultura dell'Italia Longobarda. In: Gasparri, Stefano/Cammarosano, Paolo (Hrsg.). *Langobardia*, S. 169–236. Udine.
- Chiesa, Paolo (Hrsg.) (2000): *Paolo Diacono. Uno scrittore fra tradizione longobarda e rinnovamento carolingio*. Atti del Convegno Internazionale di Studi Cividale del Friuli – Udine, 6–9 maggio 1999. Udine.
- Christensen, Arne Soby (2002): *Cassiodorus, Jordanes and the History of the Goths. Studies in a migration myth*. Copenhagen.
- Cingolani, Stefano Maria (1995): *Le Storie dei Longobardi. Dell'Origini a Paolo Diacono*. Roma.
- Dilcher, Gerhard (2008): *Normen zwischen Oralität und Schriftkultur. Studien zum mittelalterlichen Rechtsbegriff und zum langobardischen Recht*. Köln.
- Engels, Lodewijk Jozef (1961): *Observations sur le vocabulaire de Paul Diacre* (Latinitas Christianorum primaeva 16). Nijmegen.
- Förstemann, Ernst (1913/16): *Altdeutsches Namenbuch*, Bd. II: Die Ortsnamen. 3. Aufl. Bonn.
- Francovich Onesti, Nicoletta (1999): *Vestigia longobarde in Italia (568–774). Lessico e antroponomia*. Roma.
- Gasparri, Stefano (1983): *La cultura tradizionale dei Longobardi. Struttura tribale e resistenze pagane*. Spoleto.
- Gasparri, Stefano (1993): Paulus Diaconus. In: *Lexikon des Mittelalters*, Bd. 6, Sp. 1825f.
- Geary, Patrick J. (2006): *Am Anfang waren die Frauen. Ursprungsmythen von den Amazonen bis zur Jungfrau Maria*. München.
- Goffart, Walter (1985): *The Narrators of Barbarian History (A.D. 550–800). Jordanes, Gregory of Tours, Bede and Paul the Deacon*. Notre Dame, Ind.
- Gschwantler, Otto (1975): Versöhnung als Thema einer heroischen Sage. In: *Beiträge zur Geschichte der deutschen Sprache und Literatur* (Tübingen), 97, S. 230–262.
- Gschwantler, Otto (1976): Die Heldensage von Alboin und Rosimund. In: Birkhan, Helmut (Hrsg.). *Festgabe für Otto Höfler zum 75. Geburtstag*, S. 214–254. Wien/Stuttgart.

- Gschwantler, Otto (1979): Formen langobardischer mündlicher Überlieferung. In: *Jahrbuch für Internationale Germanistik*, 11, S. 58–85.
- Häny, Arthur (1987): *Die Edda. Götter- und Heldenlieder der Germanen*. Aus dem Altnordischen übertragen, mit Anmerkungen und einem Nachwort versehen. Zürich.
- Harris, Joseph (2004): Myth and Literary History: Two Germanic Examples. In: *Oral Tradition*, 19, S. 3–19.
- Haubrichs, Wolfgang (1991): Recht und Wert. Vom strukturalen und funktionalen Wandel in der Heldensage des frühen Mittelalters. In: *Zeitschrift für Germanistik*, N.F. 1, S. 521–532.
- Haubrichs, Wolfgang (1995): *Die Anfänge: Versuche volkssprachiger Schriftlichkeit im frühen Mittelalter*. 2., durchgesehene Auflage (Geschichte der deutschen Literatur von den Anfängen bis zum Beginn der Neuzeit I/1). Tübingen
- Haubrichs, Wolfgang (1996): Ehre und Konflikt. Zur intersubjektiven Konstitution der adligen Persönlichkeit im frühen Mittelalter. In: Gärtner, Kurt/Kasten, Ingrid/Shaw, Frank (Hrsg.). *Spannungen und Konflikte menschlichen Zusammenlebens in der deutschen Literatur des Mittelalters*, S. 35–58. Tübingen.
- Haubrichs, Wolfgang (2000): Ein Held für viele Zwecke. Dietrich von Bern und sein Widerpart in den Heldensagenzeugnissen des frühen Mittelalters. In: Haubrichs Wolfgang/Hellgardt, Ernst u.a. (Hrsg.). *Theodisca. Beiträge zur althochdeutschen und altniederdeutschen Sprache und Literatur in der Kultur des frühen Mittelalters* (Ergänzungsbände zum Reallexikon der Germanischen Altertumskunde 22), S. 330–363. Berlin/New York.
- Haubrichs, Wolfgang (2004a): » Heroische Zeiten? « Wanderungen von Heldenamen und Heldensagen zwischen den germanischen *gentes* des frühen Mittelalters. In: van Nahl, Astrid u.a. (Hrsg.). *Namenwelten. Orts- und Personennamen in historischer Sicht* (Ergänzungsbände zum Reallexikon der Germanischen Altertumskunde 44), S. 513–534. Berlin/New York.
- Haubrichs, Wolfgang (2004b): Identität und Name. Akkulturationsvorgänge in Namen und die Traditionsgesellschaften des frühen Mittelalters. In: Pohl, Walter (Hrsg.). *Die Suche nach den Ursprüngen. Von der Bedeutung des frühen Mittelalters* (Forschungen zur Geschichte des Mittelalters 8), S. 85–105. Wien.
- Haubrichs, Wolfgang (2005): Amalgamierung und Identität – Langobardische Personennamen in Mythos und Herrschaft. In: Pohl, Walter / Erhart, Peter (Hrsg.). *Die Langobarden. Herrschaft und Identität* (Forschungen zur Geschichte des Mittelalters 9), S. 67–99, Wien.
- Haubrichs, Wolfgang (2009): Langobardic Personal Names: Given Names and Name-Giving among the Langobards. In: Ausenda, Giorgio/Delogu, Paolo/Wickham, Chris (Hrsg.). *The Langobards before the Frankish Conquest. An Ethnographic Perspective*, S. 195–236. Woodbridge.
- Haubrichs, Wolfgang (2010): Sprache und Schriftlichkeit im langobardischen Italien. Das Zeugnis von Namen, Wörtern und Entlehnungen. In: *Filologia Germanica – Germanic Philology*, 2, S. 133–201.
- Haubrichs, Wolfgang (2012): La légende des Nibelungen. In: *Les Burgondes – Archéothéma. Revue d'histoire et d'archéologie*, 25, S. 15. Chaponnay (France).
- Haubrichs, Wolfgang (2013a): Von der Unendlichkeit der Ursprünge. Transformationen des Mythos in der *Origo gentis Langobardorum* und der *Historia Langobardorum* des Paulus Diaconus. In: Friedrich, Udo u.a. (Hrsg.). *Anfang und Ende. Kausalität und Finalität. Formen narrativer Zeitmodellierung in der Vormoderne* (Tagung Kloster Irsee, 24.-26.03.2010) (Literatur – Theorie – Geschichte 3), S. 67–89. Berlin.
- Haubrichs, Wolfgang (2013b, im Druck): Typen der anthroponymischen Indikation von Verwandtschaft bei den ‚germanischen‘ *gentes*. Traditionen – Innovationen – Differenzen. In: Patzoldt, Steffen/Ubl, Karl (Hrsg.). *Verwandtschaft, Name und soziale Ordnung (300–1000)*. Berlin/New York.

- Hauck, Karl (1955): Lebensnormen und Kultmythen in germanischen Stammes- und Herrscherge-  
nealogien. In: *Saeculum*, 6, S. 186–223.
- Heidermanns, Frank (1993): *Etymologisches Wörterbuch der germanischen Primäradjektive*. Berlin/  
New York.
- Jarnut, Jörg (1982): *Geschichte der Langobarden*. Stuttgart/Berlin.
- Jarnut, Jörg (1996): Theudelinde. In: *Lexikon des Mittelalters*, Bd. 8, Sp. 686–685.
- Jarnut, Jörg (2012): Die Familie des Paulus Diaconus. Ein vorsichtiger Annäherungsversuch. In:  
Patzold, Steffen/Rathmann-Lutz, Anja/Scior, Volker (Hrsg.). *Geschichtsvorstellungen. Bilder,  
Texte und Begriffe aus dem Mittelalter*, S. 43–52. Wien/Köln/Weimar.
- Kluge, Friedrich/Seebold, Elmar (2011): *Etymologisches Wörterbuch der deutschen Sprache*. 25.  
Aufl. Berlin/Boston.
- Koch, Alexander (Hrsg.) (2010): *Amazonen – geheimnisvolle Kriegerinnen*. Begleitbuch, hrsg. vom  
Historischen Museum der Pfalz unter Leitung von Alexander Koch. München.
- Krenn, Karl (1929): Schädelbecher. In: *Zeitschrift für Vor- und Frühgeschichte*, 5, S. 73–122.
- Lebedynsky, Iaroslav (2002): *Les Sarmates. Amazones et lanciers cuirassés entre Oural et Danube*.  
Paris.
- Leicht, Pier Silverio: Il ducato friulano nel racconto di Paolo Diacono. In: *Memorie storiche  
forogiuliesi*, 25, S. 111–118.
- Leicht, Pier Silverio: Paolo Diacono e gli altri scrittori delle vicende d'Italia nel' età carolingia. In:  
*Atti del 2° Congresso Internazionale di Studi sull'Alto Medioevo*. Grado – Aquileja – Gorzia –  
Cividale – Udine 7–11 Settembre 1952, S. 57–74. Spoleto.
- Leonardi, Claudio (2001): La figura di Paolo Diacono. In: *Paolo Diacono e il Friuli altomedievale (sec.  
VI-X). Atti del XIV Congresso Internazionale di Studi sull'Alto Medioevo Cividale del Friuli –  
Bottenicco di Moimacco, 24–29 settembre 1999*, S. 13–14. Spoleto.
- Lewis, Brian (1980): *The Sargon Legend: A Study of the Akkadian Text and the Tale of the Hero who  
was exposed at Birth*. American Schools of Oriental Research. Cambridge, MA.
- Lienert, Elisabeth (Hrsg.) (2008): *Dietrich-Testimonien des 6. bis 16. Jahrhunderts* (Texte und Studien  
zur mittelhochdeutschen Heldenepik 4). Tübingen.
- Luiselli, Bruno (1929): *Storia culturale dei rapporti tra mondo romano e mondo germanico*.  
Roma.
- Malone, Kemp (1926): Agelmund und Lamichio. In: *American Journal of Philology* 47, S. 319–346.  
Neu in: Ders. *Studies in Heroic Legend and in Current Speech*, ed. by Einnarsson, Stefán/  
Eliason, Norman E., S. 86–107. Kopenhagen.
- Martínez, Matías (1997): Erzählschema. In: *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft*, Bd. 1,  
S. 506–509.
- Mastrelli, Carlo Alberto (1971): La religione degli antichi Germani. In: Tacchi Venturi, Pietro/  
Castellani, Giuseppe (Hrsg.). *Storia delle religioni*, Bd. 2, S. 463–535. 6. Aufl. Torino.
- Menghin, Wilfried (1985): *Die Langobarden. Archäologie und Geschichte*. Stuttgart.
- Meyer-Lübke, Wilhelm (1992): *Romanisches Etymologisches Wörterbuch*, 6. Aufl. Heidelberg.
- Millet, Victor (2008): *Germanische Heldendichtung im Mittelalter. Eine Einführung*. Berlin.
- Much, Rudolf (1925): Widsith. Beiträge zu einem Commentar. In: *Zeitschrift für deutsches Altertum  
und deutsche Literatur*, 62, S. 113–150.
- Müller, Stephan (2004): Als die Bilder laufen lernten. Über die Erzählung vom Untergang der  
Heruler bei Paulus Diaconus und die Möglichkeiten literarischer Rede in der höfischen Kultur  
des Mittelalters. In: Lechtermann, Christina/Morsch, Carsten (Hrsg.). *Kunst der Bewegung.  
Kinästhetische Wahrnehmung und Probehandeln in virtuellen Welten* (Publikationen zur  
Zeitschrift für Germanistik 8), S. 91–101. Bern usw.
- Müller, U. (2001): Langobardische Sagen. In: *Reallexikon der Germanischen Altertumskunde*, Bd. 18,  
S. 93–102.

- Nedoma, Robert (1998): Geisel. In: *Reallexikon der Germanischen Altertumskunde* Bd. 10, S. 572–573.
- Neff, Karl (1891): *De Paolo Diacono Festi epitomatore*. Diss. Erlangen.
- Niemeyer, Manfred (Hrsg.) (2012): *Deutsches Ortsnamenbuch*. Berlin/New York.
- Oexle, Otto Gerhard (1967): Die Karolinger und die Stadt des heiligen Arnulfs. In: *Frühmittelalterliche Studien*, 1, S. 250–364.
- Orel, Vladimir (2003): *A Handbook of Germanic Etymology*. Leiden/Boston.
- Pani, Laura (2000): Aspetti della tradizione manoscritta dell'*Historia Langobardorum*. In: Chiesa, Paolo (Hrsg.). *Paolo Diacono: uno scrittore fra tradizione longobarda e rinnovamento carolingio*, S. 367–412. Udine.
- Pani, Laura (2006): Paolo Diacono. In: Scaloni, Cesare (Hrsg.). *Nuovo Liruti. Dizionario Biografico dei Friulani*, Bd. 1: Il Medioevo, S. 655–665. Udine.
- Pohl, Walter (1994): Paulus Diaconus und die *Historia Langobardorum*. In: Scharer, Anton/Scheibelreiter Georg (Hrsg.): *Historiographie im frühen Mittelalter* (Veröffentlichungen des Instituts für Österreichische Geschichtsforschung 32), S. 375–405. Wien/München.
- Pohl, Walter (2000): Paolo Diacono e la costruzione dell'identità longobarda. In: Chiesa, Paolo *Diacono 2000*, S. 413–426.
- Pohl, Walter (2001): *Werkstätte der Erinnerung. Montecassino und die Gestaltung der langobardischen Vergangenheit*. Wien/München.
- Pohl, Walter (2003): Paulus Diaconus. In: *Reallexikon der Germanischen Altertumskunde*, Bd. 22, S. 527–532.
- Pohl, Walter (2004): Gender and ethnicity in the early Middle Ages. In: Brubaker, Leslie/Smith, Julia M. H. *Gender in the Early Medieval World. East and West (300–900)*, S. 23–43. Cambridge.
- Pohl, Walter (2007): Alboin und der Langobardenzug nach Italien. Aufstieg und Fall eines Barbarenkönigs. In: Meier, Mischa (Hrsg.). *Sie schufen Europa. Historische Portraits von Konstantin bis Karl dem Großen*. S. 216–227. München.
- Propp, Vladimir (1975): *Morphologie des Märchens*. Frankfurt a.M.
- Ramge, Hans (2002): *Südheßisches Flurnamenbuch*. Darmstadt.
- Rosenfeld, Hans-Friedrich (1951): Langobardisch LAMA „PISCINA“. In: *Neuphilologische Mitteilungen*, 52, S. 103–117.
- Scheibelreiter, Georg (1994): Vom Mythos zur Geschichte. Überlegungen zu den Formen der Bewahrung von Vergangenheit im Frühmittelalter. In: Scharer, Anton/Scheibelreiter, Georg (Hrsg.). *Historiographie im frühen Mittelalter* (Veröffentlichungen des Instituts für Österreichische Geschichtsforschung 32), S. 24–40. Wien/München.
- Scheibelreiter, Georg (2009): Genealogien. In: Ders. (Hrsg.). *Wappenbild und Verwandtschaftsgeflecht*, S. 275–286. Wien/München.
- See, Klaus von (1981): *Germanische Heldensage. Stoffe, Probleme, Methoden*. Frankfurt a.M. [zuerst 1971].
- Sestan, Ernesto (1970): La storiografia dell'Italia longobarda: Paolo Diacono. In: *La storiografia altomedievale* (Settimane di studio CISAM 17), S. 357–386. Spoleto.
- Springer, Matthias (2006): Warnen. In: *Reallexikon der Germanischen Altertumskunde*, Bd. 33, S. 274–281.
- Taviani-Carozzi, Huguette (1991): La principauté lombarde de Salerne (IX<sup>e</sup>-XI<sup>e</sup> siècle), 2 Bde. (Collection de l'École Française de Rome 152). Roma.
- Theune-Großkopf, Barbara (2006): Die vollständig erhaltene Leier des 6. Jahrhunderts aus Grab 58 von Trossingen, Ldkr. Tuttlingen, Baden-Württemberg. In: *Germania* 84, S. 93–142.
- Vinay, Gustavo (1978): Un mito per sopravvivere: l'*Historia Langobardorum* di Paolo Diacono. In: *Altomedioevo Latino* 1978, S. 125–149.

- Vollmann, Benedikt Konrad (2007): Paulus Diaconus und das Heldenlied. In: Vollmann-Profe, Gisela u.a. (Hrsg.). *Impulse und Resonanzen*. Tübinger mediävistische Beiträge zum 80. Geburtstag von Walter Haug, S. 45–56. Tübingen.
- Wagner, Norbert (1980): Alboins sächsische „amici vetuli“. In: *Beiträge zur Namenforschung* NF 15, S. 237–245.
- Wagner, Norbert (1982): Alboin bei Thurisind. In: *Zeitschrift für deutsches Altertum und deutsche Literatur*, 111, S. 243–255.
- Wagner, Norbert (2012): Vier Personennamen bei den Langobarden. In: *Beiträge zur Namenforschung*, NF 47, S. 56–69.
- Wenskus, Rainer (1973): Alboin. In: *Reallexikon der Germanischen Altertumskunde*, Bd. 1, S. 132f.
- Wirth, G. (1997): Warnen. In: *Lexikon des Mittelalters*, Bd. 8, Sp. 2052.
- Worstbrock, Franz Josef (2003): Paulus Diaconus. In: *Die deutsche Literatur des Mittelalters. Verfasserlexikon*, Bd. 11, Sp. 1172–1186.



Wilhelm Heizmann

## Die mythische Vorgeschichte des Nibelungenhorts

**Abstract:** While the origin of the “Nibelungenhort” within the German tradition remains nebulous, the northern transmission offers evidence for a veritable prehistory. It leads back to an era of myth, during which the godly triads wandered the grounds of Midgard. Without provocation, it would seem, Loki kills one of three brothers, who is in the form of an otter hunting for salmon in a waterfall. Forced to pay compensation by Otter’s father and the two remaining brothers, Loki commits another act of violence by compelling Andvari, a dwarf living in the waterfall in form of a pickerel, to hand over the treasure and a ring as *höfuðlausn*. This treasure, burdened with a deadly curse, starts to reveal its disastrous force, which leads to the annihilation of the most famous of all northern Germanic families, the Völsungs. This mythical prehistory is anchored within the northern saga transmission and is visible there in many places. The iconographical sources are of particular significance. They can be used as proof that this prehistory was already known to all Scandinavians, as traces of it can be found just as much among Viking settlements in England as in Sweden. These same sources also demonstrate that this transmission dates back to the beginnings of the Viking Age. The prehistory of the “Nibelungenhort” gains yet another temporal dimension if one takes into account the evidence of migration period bracteates: they show Loki killing the otter as a synoptic motif on the “Drei-Götter-Brakteaten”, as the primordial Original Sin of this god, preceding the killing of Balder. But even without these sources, the mythical prehistory of the “Nibelungenhort” appears to be so engrained within the northern transmission that the theory of a late, high medieval remythification of the Völsunga saga must be reconsidered.

Zu den Büchern, die mein Verständnis der Germanischen Heldensage grundlegend beeinflusst haben, gehört ohne Zweifel Klaus von Sees ‚Germanische Heldensage. Stoffe – Probleme – Methoden‘ von 1971. Eines der zentralen Themen dieses beneidenswert elegant und konzentriert geschriebenen Bändchens ist die Frage nach dem Ursprung der Heldensage, die Frage also, „in welchem genetischen Verhältnis Heldensage, Märchen und Mythos zueinander stehen“ (S. 15). Die Forschung hat darauf seit den Grimms ganz unterschiedliche Antworten zu geben versucht. Von See positioniert sich in dieser Diskussion ganz eindeutig: Heldensage hat sich aus der Geschichte entwickelt (S. 94). Die märchenhaften und die mythischen Züge der germanischen Heldensage sind spätere Zufügungen (S. 60).<sup>1</sup> Das Eindringen des Mythos vollzieht

---

<sup>1</sup> Mit Nachdruck vertritt diese Position Klaus von See auch in seinem Beitrag zum Katalog der Nibelungenausstellung im Haus der Kunst, München (1987); vgl. als Gegenstimme Buchholz 1990, S. 402.

sich im Norden. Dort wurde die Heldensage „seit der Wikingerzeit, je mehr die historischen Reminiszenzen verblaßten und die Vorstellung eines fernen Sagenreiches sich herausbildete, in eine halbmythische Überwirklichkeit hineingesteigert.“ (S. 95) Wir hätten es also „möglicherweise mit einer Tendenz zur nachträglichen Mythisierung der alten Sagenstoffe zu tun“ (S. 35). Dafür bietet die *Völsunga saga* zweifellos das beste Beispiel.<sup>2</sup> Allenthalben greift dort Odin auch an Stellen in das Geschehen ein, wo die zugrunde liegenden Lieder von Odin gar nichts wissen. Bekanntestes Beispiel ist die Steinigung von Hamðir und Sörli in Jörmunreks Halle. Während in den *Hamðismál* der entscheidende Ratschlag aus dem Munde des verstümmelten Königs selbst stammt (Hm 27), verschafft die *Völsunga saga* in dieser Szene Odin ein letzten Auftritt als hinterhältiger Ratgeber (c. 44).

An anderer Stelle schießt von See aber in seinem Bemühen, Mythos und Heldensage soweit wie möglich getrennt zu halten, für mich deutlich übers Ziel hinaus. Um in Anbetracht des Nebeneinanders von Götterliedern und Heldenliedern im *Codex regius* der *Liederreda* jeden etwaigen Gedanken „an eine Urverwandtschaft von Mythos und Heldensage“ schon im Keim zu ersticken, sieht er sich etwa zu dem Hinweis veranlasst, dass sich der Typ des eddischen Götterliedes „wahrscheinlich erst unter dem Einfluß der Heldendichtung“ entwickelt hätte (S. 33). Das ist nicht mehr als eine Vermutung.

Probleme sehe ich insbesondere bei von Sees Beurteilung der Jung-Sigurd-Abenteuer. Sie sind für ihn „sekundäre Anwucherungen, in denen sich märchenhafte oder auch mythenhafte Erzählmotive widerstandslos festsetzen konnten“ (S. 25). Ich will mich damit, bzw. wie in der Titelformel angekündigt, genauer mit der mythischen Vorgeschichte des Horts, im Folgenden näher befassen. Sie ist eddisch zu Beginn eines Konglomerats aus Prosa und Strophen in den Versmaßen *Ljóðaháttir* und *Fornyrðislag* überliefert, das in modernen *Edda*-Ausgaben in Anlehnung an Sophus Bugge (1867) in die Lieder *Reginmál*, *Fáfnismál* und *Sigrdrífumál* aufgeteilt wird. Nicht zufrieden mit der Form des Überlieferten hat die Forschung seit je her großen Scharfsinn darauf verwendet, hinter die Textüberlieferung zu dringen und voraus liegende Entwicklungsstufen zu rekonstruieren. Insbesondere die Tatsache unterschiedlicher Versmaße hat Heusler zur Annahme eines sog. \*Hortlieds im dialogischen Versmaß *Ljóðaháttir* und eines \*Vaterrachelieds im epischen Versmaß *Fornyrðislag* bewogen.<sup>3</sup> Und noch 1980 meinte Theodore Andersson nicht ohne die Annahme eines zweiten \*Hortlieds, jedoch in *Fornyrðislag*, auskommen zu können.<sup>4</sup> Da diese Rekonstruktionsversuche<sup>5</sup> für meine Überlegungen nur eine untergeordnete Rolle spielen, möchte ich mich damit nicht weiter aufhalten, sondern rasch noch

<sup>2</sup> Vgl. dazu umfassend Teichert 2008, S. 135–167 sowie die Kritik von Heinzle 2012.

<sup>3</sup> Heusler 1919, S. 28–49.

<sup>4</sup> Anderson 1980, S. 90–93, 97–98.

<sup>5</sup> Vgl. dazu von See et al. 2006, S. 224–231.

die übrigen schriftlichen Überlieferungsträger nennen. Es sind dies die Kapitel 39 folgende in den *Skáldskaparmál*, in denen Snorri die Umschreibung des Begriffs ‚Gold‘ als ‚Otterbuße‘ (*otrþjöld/otrsþjöld*) erläutert<sup>6</sup> und dabei nicht nur die mythische Vorgeschichte des Horts erzählt, sondern zugleich eine geraffte Synopse der Geschichte des Völsungengeschlechts liefert. Als dritter Text, der eine zusammenhängende Geschichte bietet, ist schließlich die *Völsunga saga* (c. 14) zu nennen. Die Vorgeschichte des Horts setzen darüber hinaus verschiedene Kenningar voraus, die auf die Otterbuße anspielen. Alt ist davon lediglich die Kenning *otrs þjöld* in der nur in den *Skáldskaparmál* überlieferten Strophe 5 der *Bjarkamál*.<sup>7</sup> Die Involvierung der Asen dürfte schließlich auch die Kenning *arfr Niflunga* in der *Atlakviða* voraussetzen (Akv 27), wenn der Nibelungenschatz dort als *áskunnr* ‚asenentsprossen‘ bezeichnet wird.<sup>8</sup>

Kurz zusammengefasst<sup>9</sup> berichten diese Quellen davon, dass die Götter Odin, Loki und Hœnir auf ihren Wanderungen zu dem Wasserfall Andvaraforss gelangen und Loki dort einen Fischotter, der gerade dabei ist, einen Lachs zu verspeisen, ohne weiteren Anlass mit einem Steinwurf tötet. Als die Asen am Abend bei Hreiðmarr und seinen Söhnen Fáfnir und Reginn einkehren und stolz ihre Jagdbeute vorweisen, stellt sich heraus, dass Loki den dritten Sohn der Familie namens Otr erschlagen hat. Als Buße wird den Asen auferlegt, den Otterbalg innwendig und außen vollständig mit Gold zu bedecken. Um dieses Gold zu beschaffen, fängt Loki mit dem Netz der Meeresgöttin Rán den Zwerg Andvari, der als Hecht in dem nach ihm benannten Wasserfall lebt. Zur Haupteslösung muss der Zwerg sein gesamtes Gold ausliefern. Als ihm Loki dazu auch einen Goldring, den der Zwerg zurückbehalten wollte, abfordert, belegt ihn dieser mit einem Fluch. Zwar will auch Odin diesen Ring für sich behalten, doch zwingt ihn diesmal Hreiðmarr zur Herausgabe, um damit ein hervorstechendes Schnauzhaar zu bedecken. Die Wirkung des Fluchs zeigt sich sogleich darin, dass Hreiðmarr das Gold für sich alleine beansprucht und deshalb von Fáfnir getötet wird, der nun seinerseits seinem Bruder die Schatzteilung verweigert.

Wie weit man mit dieser schriftlichen Überlieferung zurückkommt, hängt letztlich davon ab, welche Datierung man den beiden ältesten Zeugnissen, den *Bjarkamál* und der *Atlakviða*, zugesteht. Die *Bjarkamál* könnten schon zu Beginn des 10. Jahrhunderts entstanden sein,<sup>10</sup> was natürlich in der Forschung nicht unbestritten

<sup>6</sup> Vgl. von See et al. 2006, S. 237f.

<sup>7</sup> Vgl. von See et al. 2006, S. 237f.

<sup>8</sup> Vgl. von See et al. 2012, S. 297, 300–305 mit ausführlicher Diskussion; anders freilich Ursula Dronke, die *áskunnr* auf den Rhein bezieht (Dronke 1969, S. 61f.)

<sup>9</sup> Vgl. die Zusammenstellung der Quellen (in deutscher Übersetzung) bei Düwel 1986, S. 222–229.

<sup>10</sup> Finnur Jónsson 1894, S. 471; Olrik 1903, S. 113; Kuhn 1977, S. 159f.; Marold 1978, S. 53; Simek/Hermann Pálsson 2007, S. 41.

ist,<sup>11</sup> mit der *Atlakviða* kommen wir vielleicht noch ins 9. Jahrhundert zurück,<sup>12</sup> wenn man denn dieses Zeugnis überhaupt gelten lassen will. Tut man das, dann rekurriert diese Kenning auf eine bereits ältere und vor allem bekannte Überlieferung, sonst wäre sie den Zuhörern nicht verständlich. Unter diesen Voraussetzungen nähern wir uns der Schwelle zum 8. Jahrhundert.

Auch wenn man sich auf eine so frühe Datierung nicht einlassen will, so führt doch kein Weg daran vorbei, dass im Norden die mythische Vorgeschichte des Horts schon in den frühesten schriftlichen Zeugnissen der Sigurdgeschichte präsent ist. Gleiches gilt nun auch für die Bildüberlieferung. Aus dem 13. Jahrhundert stammen die verwandten Portalplanken der Stabkirchen von Lardal (Abb. 1)<sup>13</sup> und Mæl (Abb. 2).<sup>14</sup> Sie zeigen neben einer Schmiedeszene, Sigurds Drachenstich aus einer Grube, Granis Bürde (Mæl) und den mit Gold bedeckten Otterbalg, dem der Ring Andvaris um den Hals gelegt ist.<sup>15</sup> Höchst unsicher bleibt daneben der Versuch, Loki und Andvari auf den beiden obersten Medaillons einer Portalplanke der Stabkirche von Nesland,<sup>16</sup> die ihre Gegenstücke im fragmentarischen obersten Medaillon von Lardal und den beiden ebenfalls nur bruchstückhaft erhaltenen obersten Medaillons von Mæl haben, zu identifizieren.<sup>17</sup> Es fehlen signifikante Bilddetails, die eine nachvollzieh-

**11** Vgl. von See 1976, S. 13 und von See 1981, S. 422, 431, der sich für eine Datierung ins 12. Jahrhundert ausspricht.

**12** Vgl. Dronke 1969, S. 42–45 und die ausführliche Diskussion im ‚Frankfurter Kommentar‘ (von See et al. 2012, S. 147–149, 191).

**13** Abbildungen bei Black 1886–1887, S. 335 mit Fig. 5; March 1892, Pl. I, Fig. I; Schück 1903, S. 203 mit Fig. 8; Schück 1911, S. 109; Schück 1926, S. 177; Seaver 1939, S. 607 mit Fig. 27; Ellis 1942a, S. 225 mit Fig. 9; Gjørder 1952, S. 62, 64 mit Fig. 43; Ploss 1966, Taf. 8, Abb. 10; Blindheim 1972, S. 24 mit (Abb.) 3; Blindheim 1973, S. 12 mit Fig. 2; Caples 1976, S. 6 mit Fig. 3; Blindheim/Holtsmark 1979, Bild 9 und 10; Margeson 1980, S. 203 mit Fig. 25; Margeson 1982, S. 468 mit Abb. 11; Düwel 1986, S. 258 mit Abb. 16; Hohler 1999, 1, S. 185f., 2, S. 227, Pl. 273 (Cat. no. 123); Düwel 2005, S. 419 mit Abb. 72b; Nordanskog 2006, S. 242 mit Fig. 64; Oehrl 2006, S. 204 mit Abb. 101.

**14** Abbildungen bei Blindheim 1972, S. 24 mit (Abb.) 4; Blindheim 1973, S. 13 mit Fig. 3; Caples 1976, S. 5 mit Fig. 2; Düwel 1986, S. 259 mit Abb. 17; Hohler 1999, 1, S. 195f., 2, S. 242, Pl. 314 (Cat. no. 145); Düwel 2005, S. 419 mit Abb. 72c; Nordanskog 2006, S. 242 mit Fig. 65; Oehrl 2006, S. 204 mit Abb. 100.

**15** Vgl. Black 1877, S. 335; March 1892, S. 57; Schück 1903, S. 202–204; Schück 1911, S. 107; Schück 1926, S. 174f.; Ellis 1942a, S. 230; Ellis 1942b, S. 89; Gjørder 1952, S. 62, 67; Blindheim 1972, S. 14, 22, 25f.; Blindheim 1973, S. 11f.; Caples 1976, S. 7; Blindheim/Holtsmark 1979, S. 252, 258, Abb. 9–10; Margeson 1980, S. 201; Margeson 1982, S. 462, 470; Margeson 1983, S. 101; Düwel 1986, S. 242, 245; Hohler 1999, 1, S. 186, 195; Düwel 2005, S. 418; Nordanskog 2006, S. 243; Oehrl 2006, S. 39; von See et al. 2006, S. 236; Millet 2008, S. 165; Battaglia 2009, S. 299.

**16** Abbildungen bei Blindheim 1973, S. 13 mit Fig. 4; Caples 1976, S. 8 mit Fig. 5, S. 9 mit Fig. 6; Blindheim/Holtsmark 1979, S. 258; Margeson 1980, S. 204, 206 mit Fig. 30; Margeson 1982, S. 469 mit Abb. 16; Düwel 1986, S. 259 mit Abb. 18a-b; Düwel 2005, S. 419, Abb. 72d; Hohler 1999, 1, S. 198 f., 2, S. 245, Pl. 321, 323 (Cat. no. 153); Nordanskog 2006, S. 244 mit Fig. 68.

**17** Berge 1940, S. 258–262; Blindheim 1972, S. 14f., 24 mit (Abb.) 5, S. 25; Blindheim 1973, S. 12f.; Blindheim/Holtsmark 1979, S. 252f.; vgl. Caples 1976, S. 7, 11f.; Margeson 1980, S. 204; Margeson 1982, S. 466; Düwel 1986, S. 245f.; Battaglia 2009, S. 299.



**Abb. 1:** Portalplanke der Stabkirche von Lardal (March 1892, Pl. I, Fig. I)

**Abb. 2:** Portalplanke der Stabkirche von Mæl (Blindheim 1973, S. 13, Fig. 3)

bare Zuordnung ermöglichen. Allerdings bliebe auffallend und erklärungsbedürftig, wenn im Zusammenhang einer Reihenfolge von Medaillons mit der Sigurdgeschichte unvermittelt Bilder aus einem völlig anderen Zusammenhang aufträten. Abzulehnen sind die Versuche, den im untersten Medaillon der Portalplanke von Mæl zwischen den Beinen des schatzbeladenen Pferds Grani deutlich erkennbaren ringförmigen Gegenstand als Andvaris Ring zu interpretieren, auch wenn dieser auf dem untersten Medaillon des Portals von Nesland möglicherweise zusammen mit dem Schatz auf Grani zu sehen ist.<sup>18</sup> Wie Sigmund Oehrl mit zahlreichen Beispielen eindrucksvoll nachweisen konnte, handelt es sich hierbei vielmehr um eine ringförmige Fußfessel, die im Übrigen auch bei dem pferdeartigen Vierbeiner (Grani?) auf dem sonst so schwer zu deutenden Runenstein von Ockelbo (s. unten Anm. 31) deutlich zu sehen ist.<sup>19</sup>

Um die Mitte des 11. Jahrhunderts wurden die jeweils von einem Runenband eingeschlossenen Sigurdritzungen von Ramsund (Abb. 3)<sup>20</sup> und Gök (Abb. 4)<sup>21</sup> angefertigt. Dargestellt sind der Drachenstich, das Herzbraten samt Fingerprobe, die Vogelweissagung, Granis Bürde, der enthauptete Reginn<sup>22</sup> sowie ein hundeartiger Vierfüßler. Der Kontext der Horterwerbgeschichte lässt kaum eine andere Möglichkeit zu, als dieses

**18** Blindheim 1972, S. 14f., 24 mit (Abb.) 5, S. 25, 26; Caples 1976, S. 8 mit Fig. 4; Blindheim/Holtsmark 1979, S. 253, 258; Düwel 1986, S. 245, 259 mit Abb. 18a-b; Nordanskog 2006, S. 244 mit Fig. 83, S. 245; ablehnend Battaglia 2009, S. 299. Per Gjærder glaubt im Übrigen, Grani und Andvaris Ring auch auf der Speichertür von Lundevall identifizieren zu können (Gjærder 1952, S. 58–62, 63 mit Fig. 42; Blindheim 1972, S. 16, 30, 31 mit (Abb.) 19; Blindheim/Holtsmark 1979, S. 260; für Abbildungen s. Ploss 1966, Taf. 9, Abb. 11; Düwel 1986, S. 249, 261 mit Abb. 21; Nordanskog 2006, S. 252 mit Fig. 78; Oehrl 2006, S. 207 mit Abb. 110). Abzulehnen ist der Versuch Bernt Langes, auf dem Stuhl von Heddal Anvari, Loki zu Roß mit Andvaris Ring sowie einen mit einem Käscher ausgerüsteten Helfer erkennen zu können (Hauglid 1973, S. 403; Lange 1973; unsicher Nordanskog 2006, S. 251; zustimmend Battaglia 2009, S. 299).

**19** Oehrl 2011, S. 153f.

**20** Abbildungen bei Worsaae 1870, Tavle 15; Black 1886–1887, S. 333 mit Fig. 3; Schück 1896, S. 43; Schück 1903, S. 206 mit Fig. 12; Kermode 1907, S. 172 mit Fig. 53; Schück 1911, S. 111; Schück 1926, S. 175; Schück 1932, S. 258 mit Fig. 109; Seaver 1939, S. 602 mit Fig. 19; Ellis 1942a, S. 221 mit Fig. 5; Ellis 1942b, S. 90; Ploss 1966, Taf. 13, Abb. 15; Blindheim 1972, S. 27 mit (Abb.) 6; Blindheim 1973, S. 15 mit Fig. 8; Blindheim/Holtsmark 1979, Bild 18; Margeson 1980, S. 192 mit Fig. 9; Margeson 1982, S. 478 mit Abb. 23; Düwel 1986, S. 251 mit Abb. 2; von See 1987, S. 120; Liepe 1989, S. 3 mit Fig. 1; Düwel 2003, S. 125 mit Abb. 13; Oehrl 2006, S. 202 mit Abb. 88; Oehrl 2011, Abb. 140.

**21** Abbildungen bei Black 1886–1887, S. 334 mit Fig. 4; Schück 1896, S. 44; Schück 1903, S. 207 mit Fig. 13; Kermode 1907, S. 172 mit Fig. 54; Schück 1911, S. 112; Schück 1926, S. 175; Schück 1932, S. 259 mit Fig. 110; Ellis 1942a, S. 222 mit Fig. 6; Ellis 1942b, S. 90; Ploss 1966, Taf. 13, Abb. 16; Blindheim 1972, S. 27 mit (Abb.) 7; Blindheim 1973, S. 15 mit Fig. 9; Blindheim/Holtsmark 1979, Bild 18; Margeson 1980, S. 193 mit Fig. 10; Düwel 1986, S. 251 mit Abb. 1; Liepe 1989, S. 7 mit Fig. 2; Düwel 2003, S. 126 mit Abb. 14; Oehrl 2006, S. 207 mit Abb. 111.

**22** Die von Hans Christiansson (Christiansson 1974, S. 69) und Lena Liepe (Liepe 1989, S. 9) vorgelegte These, wonach die enthauptete Figur auf Gök nicht Reginn, sondern dessen Vater Hreiðmarr darstellen sollen, der den Ring Andvaranautr am linken Arm trage, setzt die wenig wahrscheinliche Annahme voraus, der Stein variere bewusst und planvoll das Thema des Ramsundsteins.



**Abb. 3:** Felsritzung von Ramsund, Jäders sn, Ög 101 (Brate / Wessén 1924–1936, 2, Pl. 206)



**Abb. 4:** Runenstein von Gök, Härads sn, Ög 327 (Brate / Wessén 1924–1936, 2, Pl. 166)

Tier mit dem Otter der literarischen Überlieferung zu identifizieren.<sup>23</sup> Die Forschung ist sich allerdings darüber uneinig, ob das Tier als tot (als auf die Beine gestellter Otterbalg)<sup>24</sup> oder lebendig<sup>25</sup> vorgestellt werden soll. Für ersteres spräche, wenn sich tatsächlich der Feinbefund, wonach im geöffneten Maul des Tieres ein Gegenstand, mithin der Ring Andvaris zu sehen sei,<sup>26</sup> verifizieren ließe. Dies ist zumindest heute mit bloßem Auge nicht mehr möglich. Carl Säve, der die Ramsundritzung 1868 aufopsierte und als erster detailliert beschrieben hat, glaubte dagegen deutlich einen Zahn erkennen zu können.<sup>27</sup> Dieser Auffassung folgt die Ausmalung, die im Tafelband zu den Runeninschriften Södermanlands photographisch festgehalten wurde (Pl. 206). Ältere Zeichnungen der Göksteins bei Olaf Rudbeck und Johann Peringskiöld<sup>28</sup> zeigen dagegen einen hundeartigen Vierbeiner mit einer deutlich aus dem geöffneten Maul hängenden Zunge, die auf Photographien<sup>29</sup> allerdings nicht mehr zu erkennen ist. Diese Zunge beschreibt auch Carl Säve.<sup>30</sup> Die Annahme eines im Maul

**23** Vgl. Säve 1869, S. 342; Säve/Mestorf 1870, S. 25; Worsaae 1870, S. 397f.; Stephens 1877–1890, S. 38; Schück 1896, S. 46; Schück 1903, S. 205; Schück 1911, S. 107; Brate/Wessén 1924–1936, S. 73 (Ramsund); Schück 1926, S. 174; Schück 1932, S. 262; Anker 1970, S. 198; Blindheim 1973, S. 16; Hauck 1976, S. 596; Düwel 1986, S. 242f.; Liepe 1989, S. 4, 6; Düwel 2003, S. 126; Oehrl 2006, S. 35, 39; von See et al. 2006, S. 236; Millet 2008, S. 163, 165; Kopár 2012, S. 27. Für eine Identifikation als Hund im Rahmen eines Jagdschemas („Mit Pferd, Hund und Beizvögeln war er [=Sigurd] in den Wald gezogen und auf den Drachen gestoßen.“) hatte dagegen Emil Ploss (Ploss 1966, S. 100f., 108) plädiert, vgl. die Rezension von Klaus Düwel und Martin Last (Düwel/Last 1971, S. 235, Anm. 14). David Wilson und Ole Klindt-Jensen sprechen ohne weitere Argumente von einem Wolf (Wilson/Klindt-Jensen 1966, S. 139). Hermann Reichert, der hinter die Deutung als Wolf zunächst noch ein Fragezeichen gesetzt hatte (Reichert 1985, S. 85), spricht sich später eindeutig für den Wolf aus, der hier als Sympathietier von Sigurds Familie zu sehen sei (Reichert 2003, S. 34f.). Im Übrigen hatte bereits Elias Wissén im Zusammenhang mit dem Vierfüßler auf dem Gökstein von einem Wolf („... ser man upptill den lille ulven ...“) gesprochen (Brate/Wissén 1924–1936, S. 307). Ohne Festlegung Blindheim 1972, S. 16, 26; Blindheim/Holtmark 1979, S. 254 („Ein Hund, ein Wolf oder ein Otter ...“), S. 258.

**24** So Säve 1869, S. 342; Säve/Mestorf 1870, S. 25; Kermode 1907, S. 172; Brate/Wessén 1924–1936, S. 73; Düwel 1986, S. 242f.; Liepe 1989, S. 4, 6; Düwel 2003, S. 126.

**25** So Ploss 1966, S. 100.

**26** So bereits Schück 1896, S. 46; vgl. Schück 1903, S. 205; Schück 1911, S. 107; Schück 1926, S. 174; Schück 1932, S. 262; Düwel 1986, S. 243; von See et al. 2006, S. 236; Millet 2008, S. 165. Den Otter mit Anvaris Ring im Mund glaubte Schück zudem auf dem Runenstein von Öster-Fornebo erkennen zu können (vgl. unten Anm. 31).

**27** „... sedan vi fingo se teckningen a sjelfva berget och dervid upptäckte den stora och krökta gnageller griptand, hvilken sitter i djurets öfre käft ...“ (Säve 1869, S. 342; vgl. Säve/Mestorf 1870, S. 25: „... als wir die Originalzeichnung auf dem Steine erblickten und dort den großen Nage- und Fangzahn im Oberkiefer des Thieres gewahrten ...“).

**28** Vgl. Brate/Wessén 1924–1936, S. 308f.

**29** Brate/Wessén 1924–1936, Pl. 166; Ploss 1966, Taf. 13, Abb. 16; Düwel 1986, S. 251 mit Abb. 1.

**30** „Strax derinvid synes det långsvansade djuret, här med langt utsträckt tunga ...“ (Säve 1869, S. 332; vgl. Säve/Mestorf 1870, S. 16: „Daneben erblicken wir das langgeschwänzte Thier, welches hier die Zunge auszustrecken scheint ...“).



befindlichen Rings setzte zudem eine Sagenvariante voraus, die nirgends belegt ist. Dass der Otter hier eher als lebendiges Tier dargestellt wurde, legt die Seitenansicht des auf seine Beine gestellten Tieres nahe, ganz im Gegensatz zur Wiedergabe des Otterbals in Aufsicht mit abgespreizten Beinen auf den Planken von Lardal und Mæl.

Versuche, Andvari und seinen Ring auf einer weiteren Gruppe schwedischer Runensteine,<sup>31</sup> die neben Sigurds Drachenstich verschiedene andere Bilddetails teilen, zu erkennen,<sup>32</sup> konnten bislang wenig überzeugen.<sup>33</sup>

In die Zeit um 1000 sind die Kreuzfragmente von Maughold/Ramsey<sup>34</sup> (Abb. 5) und Jurby<sup>35</sup> (Abb. 6) auf der Isle of Man zu datieren. Angesichts des überaus schlechten Erhaltungszustands sind wir dabei weitgehend auf die Nachzeichnungen von Philip Kermode aus dem Jahr 1907 angewiesen. Diese Zeichnungen verwehren ebenso wie die bislang veröffentlichten Photos den Zugang zum Feinbefund. Eindeutig ist auf Maughold die Darstellung von Granis Bürde zu erkennen. Offen bleibt, ob unterhalb von Granis Bauch zwei Vögel, die auf Zweigen sitzen, abgebildet werden. Sicher auszumachen ist dagegen wiederum der Bratspieß mit drei Herzscheiben. Der Kontext der Horterwerbungsgeschichte lässt ferner die Identifizierung des darunter befindlichen Vier-

**31** Es sind dies die Steine von Drävle (U [= Wessén/Jansson 1953–1958] 1163), Stora Ramsjö (U 1175), Årsunda (Gs [= Jansson 1981] 9), Ockelbo (Gs 19), Öster-Färnebo (Gs 2). Vgl. die Abbildungen bei Stephens 1877–1890, S. XXXVII mit Fig. III; Schück 1896, S. 45, 46, 48; Schück 1903, S. 208–209 mit Fig. 14–16; Schück 1911, S. 114–115; Schück 1926, S. 179–180; Schück 1932, S. 260–264 mit Fig. 111–115; Gjærder 1952, S. 64 mit Fig. 44b; Ploss 1966, Taf. 14–17, Abb. 17–21; Blindheim 1972, S. 27 mit (Abb.) 8–9; Hohler 1973, S. 30–31 mit Fig. 1–5; Blindheim 1973, S. 17 mit Fig. 15; Blindheim/Holtmark 1979, Bild 13 und 14; Margeson 1980, S. 193 mit Fig. 11, S. 195 mit Fig. 12–13; Margeson 1982, S. 479 mit Abb. 24; Düwel 1986, S. 252–254 mit Abb. 3–8; Düwel 2003, S. 127 mit Abb. 127; Düwel 2005, S. 416 mit Abb. 69c und g, S. 417, Abb. 70; Wilson 1995, S. 170 mit Bild 154, S. 174 mit Bild 158 und 159; Oehrl 2006, S. 207 mit Abb. 12, S. 208 mit Abb. 117, S. 209 mit Abb. 118–119, S. 210 mit Abb. 124.

**32** Stephens 1877–1880, S. 36; Black 1887, S. 334; Kermode 1907, S. 173; Schück 1926, S. 177f.; Gjærder 1952, S. 62f.; Oxenstierna 1966, S. 203; Ploss 1966, S. 101; Blindheim/Holtmark 1979, S. 259; Düwel 1986, S. 243. Vgl. Düwel 1986, S. 238f.; Wilson 1995, S. 70; Oehrl 2006, S. 44–46; Oehrl 2011, Abb. 278. S. auch Anm. 70.

**33** Vgl. Düwel 1986, S. 235–239 unter Berufung auf Hohler 1973; vgl. weiter Margeson 1980, S. 193; Kopár 2012, S. 27f.

**34** Kermode 1907, Pl. XLVI; weitere Abbildungen bei Ellis 1942a, S. 229 mit Fig. 10; Ellis 1942b, Pl. 205, Fig. 3; Ploss 1966, Taf. 3, Abb. 4; Blindheim 1972, S. 28 mit (Abb.) 12; Blindheim 1973, S. 14 mit Fig. 5; Caples 1976, S. 9 mit Fig. 7; Margeson 1980, S. 189, Fig. 5; Margeson 1982, S. 476 mit Abb. 21; Margeson 1983, S. 103 mit Fig. 6; Düwel 1986, S. 256 mit Abb. 12a; Düwel 2005, S. 415 mit Abb. 68d; Oehrl 2006, S. 205 mit Abb. 102; Wilson 2008, S. 81 mit Abb. 41.

**35** Abbildungen bei Kermode 1907, Pl. XLIII; Ellis 1942a, S. 217 mit Fig. 1, S. 218; Düwel 2005, S. 415 mit Abb. 68c; hier Abb. 6.



**Abb. 5:** Steinkreuzfragment von Maughold (Kermode 1907, Pl. XLVI, Fig. 96B)



**Abb. 6:** Steinkreuzfragment von Jurby (Kermode 1907, Pl. XLIII, Fig. 93A)



**Abb. 5a:** Steinkreuzfragment von Maughold, Detail

füßlers als Otter zu.<sup>36</sup> Seine Darstellung sendet zwei unterschiedliche Signale aus. Der in seinem Maul befindliche Fisch verweist auf die literarische Überlieferung, wonach der Otter von Loki im Augenblick des Verzehrs eines Lachses mit einem Steinwurf erlegt wird.<sup>37</sup> Dass der Otter jedoch in Aufsicht mit abgespreizten Beinen gezeigt wird, verbindet die Darstellung mit den Portalmedaillons von Lardal und Mæl, die den Balg zeigen. Zur völligen Analogie fehlt allerdings der Ring.<sup>38</sup> Die Kombination von Fisch und Balg ließe sich somit als synoptische Darstellung verstehen, bei der unterschiedliche Phasen eines Geschehens in einem Bild zusammengefasst werden (s. unten Anm. 91). Die menschliche Figur neben dem Otter ist Gegenstand wissenschaftlichen Disputs. Sie wurde zum einen als Darstellung von Loki beim Steinwurf gedeutet,<sup>39</sup> zum anderen als Sigurd bei der Fingerprobe.<sup>40</sup> Ohne Zugang zum Feinbefund ist es unmöglich, hier zu einer Entscheidung aus eigener Kompetenz zu gelangen. Dass der Handgestus nicht vom Körper weg, sondern vielmehr zum Mund führt, wie Klaus Düwel annimmt, wäre die entscheidende Voraussetzung für die Annahme der Fingerprobe. Da dies auf dem bislang veröffentlichten Bildmaterial nicht mit der nötigen Sicherheit zu erkennen ist und die Hand zudem deutlich weiter vom Mund entfernt ist als bei allen anderen Darstellungen von Sigurds Fingerprobe (Jurby, Kirk Andreas,<sup>41</sup>

**36** Kermode 1907, S. 178; Ellis 1942a, S. 230; Ellis 1942b, S. 88; Davidson 1950, S. 126; Ploss 1966, S. 90; Blindheim 1972, S. 15, 29; Blindheim 1973, S. 14; Blindheim/Holtmark 1979, S. 253, 259; Caples 1976, S. 7; Margeson 1980, S. 188; Margeson 1982, S. 469; Margeson 1983, S. 101; Düwel 1986, S. 242; Düwel 2005, S. 414; Oehrl 2006, S. 39; Wilson 2008, S. 83; Battaglia 2009, S. 299; Kopár 2012, S. 31.

**37** Reginsmál, Einleitungsprosa: „Otr hét bróðir vǫr“, *qvǫð Reginn*, „er opt fór í forsinn í otrs líki. Hann hafði tekit einn lax ok sat á árbaccanum ok át blundnadi. Loki laust með steini til bana....“ (Edda, S. 173). – „Otr hieß unser Bruder“, sagte Reginn, „der oft in den Wasserfall in Gestalt eines Otters ging. Er hatte einen Lachs gefangen und saß am Flußufer und aß mit geschlossenen Augen. Loki schlug ihn mit einem Stein zu Tode....“ (von See et al. 2006, S. 275). Skáldskaparmál, c. 39: „... við forsinn var otr einn ok hafði tekit lax ór forsinum ok át blundandi. Þá tók Loki upp stein ok kastaði at otrinum ok laust í hofuð honum.“ (Faulkes (Hrsg.) 1998, S. 45) – „bei dem Fall war ein Fischotter, der hatte in dem Fall einen Lachs gefangen und verzehrte ihn blinzelnd. Da nahm Loki einen Stein auf, warf nach dem Otter und traf ihn am Kopf.“ (Dichtersprache, S. 185). Vǫlsunga saga, c. 14: „... Otr hafde þa tekit einn lax ok át blundande a árbacanum. Loki tok ein steinn ok laust ottrin til bana....“ (Olsen (Hrsg.) 1906–1908, S. 34). – „... Otr hatte einen Lachs gefangen und aß blinzelnd am Flußufer. Loki nahm einen Stein und warf Otr zu Tode....“ (Geschichte von den Völsungen, S. 70).

**38** Vgl. Düwel 1986, S. 242f.

**39** Kermode 1907, S. 178; vgl. Ellis 1942a, S. 230; Ellis 1942b, S. 88; Davidson 1950, S. 126, 132; Ploss 1966, S. 90; Margeson 1980, S. 188; Margeson 1983, S. 101; Wilson 2008, S. 83; Kopár 2012, S. 31.

**40** Blindheim 1972, S. 15, 28 mit (Abb.) 12, S. 29; Blindheim 1973, S. 14; Blindheim/Holtmark 1979, S. 253, 259; Bailey 1980, S. 120; Düwel 1986, S. 242; vgl. von See et al. 2006, S. 236; Battaglia 2009, S. 299.

**41** Abbildungen bei Black 1886–1887, S. 328 mit Abb. 1; Kermode 1907, Pl. XLV; Schück 1911, S. 106 mit Abb.; Schück 1926, S. 174 mit Abb.; Ellis 1942a, S. 219 mit Fig. 3; Ellis 1942b, Pl. 205, Fig. 1; Blindheim 1972, S. 28 mit (Abb.) 10a; Margeson 1980, S. 186 mit Fig. 1; Margeson 1983, S. 102 mit Fig. 5; Düwel 2005, S. 415 mit Abb. 68a.

Malew,<sup>42</sup> Halton,<sup>43</sup> Kirby Hill,<sup>44</sup> Ripon,<sup>45</sup> York Minster,<sup>46</sup> Gök, Ramsund, Hylestad (Abb. 7),<sup>47</sup> Vegusdal<sup>48</sup>),<sup>49</sup> auf denen häufig der Finger sogar als bereits in den Mund eingeführt zu sehen ist, gibt es wenig Anlass, von der Deutung Kermodes, der das Kreuz in weit besserem Zustand als heute autopsiert hat, abzurücken.

Auf dem Kreuzfragment von Jurby<sup>50</sup> (Abb. 6) ist zuoberst der Drachenstich aus der Grube zu erkennen. Darunter wird die Fingerprobe gezeigt, die das Herzbraten voraussetzt. Für die Interpretation des darunter abgebildeten Vierfüßlers als Pferd

**42** Abbildungen bei Kermode 1907, Pl. XLIV; Ellis 1942a, S. 217 mit Fig. 2, S. 219; Ploss 1966, S. 82, Taf. 1, Abb. 1b; Blindheim 1972, S. 28 mit (Abb.) 11; Bailey 1980, S. 120, 121 mit Fig. 21a; Margeson 1980, S. 187f. mit Fig. 3; Düwel 1986, S. 240, 255 mit Abb. 10; Düwel 2005, S. 415 mit Abb. 68b; Oehrl 2006, S. 39, 205 mit Abb. 103. Unklar bleibt für mich, worauf Battaglias Bemerkung „the ring in the hand of Sigurðr ... on the Manx cross-slabs at Malew“ (Battaglia 2009, S. 299) abzielt.

**43** Abbildungen bei March 1892, Pl. IV und V; Calverley 1899, S. 187 (Abb.); Schück 1903, S. 198f. mit Fig. 3; Kermode 1907, S. 173 mit Fig. 55; Schück 1911, S. 106 mit Abb., S. 107; Schück 1926, S. 172f. mit Abb.; Collingwood 1927, S. 159f. mit fig. 191; Ellis 1942a, S. 220 mit Fig. 4; Ellis 1942b, S. 88; Ploss 1966, S. 90, Taf. 3/4, Abb. 5a-e; Blindheim 1972, S. 28 mit (Abb.) 14, S. 29; Blindheim 1973, S. 14 mit Fig. 7, S. 15; Bailey 1980, S. 102 mit Fig. 15, S. 120; Margeson 1980, S. 189f. mit Fig. 6; Margeson 1982, S. 469, 477 mit Abb. 22; Düwel 1986, S. 243f., 257 mit Abb. 13a-b; Düwel 2005, S. 416 mit Abb. 69b; Oehrl 2006, S. 39, 203 mit Abb. 97; Bailey et al. 2010, S. 179, 181, Ill. 467 und 470; Kopár 2012, S. 33f., 34–35 mit Fig. 12–13.

**44** Abbildungen Lang 1974, S. 14 mit Fig. 2; Lang 1976, S. 84–86 mit Fig. 2; Düwel 1986, S. 249f., 261 mit Abb. 22; Bailey 1980, S. 121 mit Fig. 22; Lang et al. 2001, S. 130, Ill. 356; Oehrl 2006, S. 40, 204 mit Abb. 98; Kopár 2012, S. 38, 39 mit Fig. 15.

**45** Abbildungen bei Lang 1975, Fig. 1; Lang 1976, S. 86f. mit Fig. 4; Bailey 1980, S. 120f. mit Fig. 21b; Margeson 1980, S. 190 mit Fig. 7; Düwel 1986, S. 250, 262 mit Abb. 23; Coatsworth et al. 2008, S. 236, Ill. 662; Kopár 2012, S. 39f., 41 mit Fig. 17.

**46** Abbildungen bei Lang 1974, S. 13f.; Bailey 1980, S. 120; Düwel 1986, S. 249, 257 mit Abb. 13c; Lang et al. 1991, S. 71f., Ill. 145; Oehrl 2006, S. 39, 205 mit Abb. 104; Kopár 2012, S. 4f., 42 mit Fig. 19.

**47** Abbildungen bei Worsaae 1870, S. 393, Tavle 14, fig. 2; Black 1886–1887, S. 335 mit Fig. 6; March 1892, Pl. II, Fig. I; Schück 1903, S. 201 mit Fig. 6, S. 202; Kermode 1907, S. 175 mit Fig. 56; Schück 1911, S. 108 mit Abb.; Schück 1926, S. 175f. mit Abb.; Seaver 1939, S. 609 mit Fig. 29; Ellis 1942a, S. 223 mit Fig. 7, S. 224; Ellis 1942b, Pl. 204(d); Blindheim 1965, (Fig.) 197–198; Ploss 1966, Taf. 7, Abb. 8; Blindheim 1972, S. 13, 21, 23 mit (Abb.) 1a; Blindheim 1973, S. 10f. mit Fig. 1; Caples 1976, S. 4 mit Fig. 1; Blindheim/Holtmark 1979, S. 257, Bild 4; Margeson 1980, S. 196, 198 mit Fig. 18; Margeson 1982, S. 459f., 463 mit Abb. 4; Düwel 1986, S. 244, 258 mit Abb. 14; von See 1987, S. 120, 123 mit Abb. (4); Hohler 1999, 1, S. 179, 2, S. 220, Pl. 254 (Cat. no. 114); Düwel 2005, S. 418 mit Abb. 71; Nordanskog 2006, S. 240 mit Fig. 63; Oehrl 2006, S. 39, 202 mit Abb. 90.

**48** Abbildungen bei March 1892, Pl. III, Fig. I; Schück 1903, S. 202 mit Fig. 7; Schück 1911, S. 108, 109 mit Abb.; Schück 1926, S. 175, 177 mit Abb.; Ellis 1942a, S. 225 mit Fig. 8; Ploss 1966, Taf. 7, Abb. 9; Blindheim 1972, S. 24 mit (Abb.) 2; Blindheim/Holtmark 1979, S. 257, Bild 7; Margeson 1980, S. 200 mit Fig. 22, S. 201; Margeson 1982, S. 460f., 467 mit Abb. 8; Düwel 1986, S. 245, 258 mit Abb. 15; Hohler 1999, 1, S. 254, 2, S. 321, Pl. 529, S. 322, Pl. 530 (Cat. no. 252); Düwel 2005, S. 419 mit Abb. 72; Nordanskog 2006, S. 247 mit Fig. 72, S. 248.

**49** Bailey 1980, S. 120–122; Margeson 1980, S. 190f.; Bailey 2000, S. 17; Bailey et al. 2010, S. 181.

**50** Kermode 1907, S. 174–176.

bzw. Grani<sup>51</sup> fehlt als identifizierendes Detail die Bürde,<sup>52</sup> zu sehen auf Maughold, Ramsund, Gök, Hylestad,<sup>53</sup> Mæl, Nesland<sup>54</sup> und Vegusdal.<sup>55</sup> Zudem ist Grani sonst bei vertikaler Bildanordnung immer *über* der Fingerprobe angebracht (Kirk Andreas, Maughold, Hylestad (Abb. 7), Vegusdal), bei horizontaler Anordnung unmittelbar daneben (Malew, Ramsund).<sup>56</sup> Auf Jurby dagegen ist der Vierfüßler *unter* der Fingerprobe zu sehen. Mit Ramsund (und Gök) im Auge böte sich die Deutung als Otter an, der hier eindeutig als quicklebendig dargestellt würde. Dieser Vorschlag steht und fällt allerdings mit dem bislang nur von Sue Margeson beobachteten, für mich anhand der veröffentlichten Bilder und Zeichnungen jedoch nicht nachvollziehbaren Feinbefund, dass hier ein gesatteltes Pferd („a saddled horse“) zu sehen sei.<sup>57</sup>

Für durchaus bedenkenswert halte ich den Versuch, die an Händen und Füßen gefesselte Gestalt auf dem Stein von Kirk Andreas<sup>58</sup> (Abb. 8) nicht wie

---

**51** So Kermode 1907, S. 175; vgl. Schück 1903, S. 200; Ellis 1942a, S. 218; Davidson 1950, S. 125; Margeson 1983, S. 100, 104; Kopár 2012, S. 31.

**52** Vgl. Düwel 1986, S. 241; allerdings wird dieses Argument dadurch geschwächt, daß es in England sehr wohl auch Darstellungen gibt, bei denen ein ungezäumtes und ungesatteltes Pferd ohne Bürde zu sehen ist, eine Interpretation als Grani aber sicher oder zumindest naheliegend ist: Halton (March 1892, Pl. VI; Ploss 1966, S. 90, Taf. 4 mit Abb. 5e; Bailey et al. 2010, S. 179, 182, Ill. 468; Kopár 2012, S. 34, 35f. mit Fig. 13D), Fragment eines Steins von Kirby Hill (Lang 1974, S. 14 mit Fig. 3, S. 15; Lang 1976, S. 86; Düwel 1986, S. 261 mit Abb. 22b; Lang et al. 2001, S. 133, Ill. 359; Kopár 2012, S. 38f. mit Fig. 16), York Minster (Lang 1976, S. 84; Düwel 1986, S. 249, 257 mit Abb. 13c; Lang et al. 1991, S. 71f., Ill. 145).

**53** Worsaae 1870, S. 393, Tavle 14, fig. 2; Black 1886–1887, S. 335 mit Fig. 6; March 1892, Pl. II, Fig. I; Schück 1903, S. 201 mit Fig. 6; Kermode 1907, S. 175 mit Fig. 56; Seaver 1939, S. 609 mit Fig. 29; Ellis 1942b, Plate 204(e); Ploss 1966, Taf. 7, Abb. 8a; Blindheim 1972, S. 21, 23 mit (Abb.) 1a; Caples 1976, S. 4 mit Fig. 1; Blindheim/Holtmark 1979, S. 257, Bild 5; Margeson 1980, S. 196, 199 mit Fig. 19; Margeson 1982, S. 464 mit Abb. 5; Düwel 1986, S. 244, 258 mit Abb. 14; von See 1987, S. 120, 123 mit Abb. (5); Hohler 1999, 1, S. 179, 2, S. 220, Pl. 254 (Cat. no. 114); Nordanskog 2006, S. 240 mit Fig. 63.

**54** Caples 1976, S. 8 mit Fig. 4; Düwel 1986, S. 259 mit Abb. 18; Hohler 1999, 1, S. 198, 2, S. 245, Pl. 321 (Cat. no. 153); Oehrl 2006, S. 41, 206 mit Abb. 108.

**55** March 1892, Pl. III, Fig. I; Ellis 1942a, S. 225 mit Fig. 8; Ploss 1966, Taf. 7, Abb. 9; Blindheim 1972, S. 22, 23 mit (Abb.) 2; Blindheim/Holtmark 1979, S. 257, Bild 7; Düwel 1986, S. 245, 258 mit Abb. 15; Hohler 1999, 1, S. 254, 2, S. 321, Pl. 529 (Cat. no. 252); Nordanskog 2006, S. 247 mit Fig. 72, S. 248.

**56** Vgl. Düwel 1986, S. 241.

**57** Margeson 1983, S. 100.

**58** Abbildungen bei Black 1886–1887, S. 331 mit Fig. 2; Kermode 1907, Pl. XLV, 95B; Schück 1911, S. 107 mit Abb.; Schück 1926, S. 174 mit Abb.; Seaver 1929, Fig. 1; Ellis 1942b, Pl. 205, Fig. 4; Ploss 1966, Taf. 1, Abb. 2b; Caples 1976, S. 10 mit Fig. 9; Margeson 1980, S. 186f. mit Fig. 2; Margeson 1982, S. 473 mit Abb. 19; Margeson 1983, S. 102 mit Fig. 5; Düwel 1986, S. 255 mit Abb. 10; Oehrl 2011, Abb. 149; Aðalheiður Guðmundsdóttir 2012, S. 1027 mit Fig. 3.



**Abb. 7:** Portalplanke von Hylestad  
(March 1892, Pl.II, Fig. I)



**Abb. 8:** Steinfragment von Kirk Andreas  
(Kermode 1907, Pl. XLV, Fig. 95B)

zumeist üblich als Gunnarr<sup>59</sup> zu deuten, sondern darin Loki zu sehen.<sup>60</sup> Zwar trifft es zu, dass nach Ausweis verschiedener Bilddenkmäler (Stabkirchenportal von Austad,<sup>61</sup> Holzbank von Heddal,<sup>62</sup> Stabkirchenportal von Hylestad (Abb. 7),<sup>63</sup> Gutshofportal von Mellom Kravik,<sup>64</sup> Trinkhorn von Mo,<sup>65</sup> Taufbecken von Norum,<sup>66</sup> Holztaufbecken von Näs,<sup>67</sup> Stabkirchenportal von Uvdal<sup>68</sup>) die Darstellung von Gunnarr in der

**59** March 1892, S. 64; Schück 1903, S. 200; Kermode 1907, S. 177f.; Seaver 1929, S. 113; Ellis 1942a, S. 219 mit Fig. 3, S. 230f.; Ellis 1942b, S. 89; Davidson 1950, S. 126f., 133; Ploss 1966, S. 89; Blindheim 1972, S. 15, S. 28 mit (Abb.) 10b, S. 29; Blindheim/Holtmark 1979, S. 253, 259; Margeson 1980, S. 186f.; Margeson 1982, S. 467f.; Margeson 1983, S. 100, 104; Düwel 1986, S. 245, 255 mit Abb. 9; Aðalheiður Guðmundsdóttir 2012, S. 1028f.; Kopár 2012, S. 31.

**60** Black 1886–1887, S. 330–332; Caples 1976; als Möglichkeit erwogen bei Seaver 1939, S. 596.

**61** March 1892, Pl. I, Fig. II; Schück 1903, S. 204 mit Fig. 10; Schück 1911, S. 108, 110 mit Abb.; Schück 1926, S. 176, 178 mit Abb.; Ploss 1966, Taf. 10, Abb. 12; Blindheim 1972, S. 19, 35 mit (Abb.) 32a, S. 37; Blindheim 1973, S. 20f. mit Fig. 20; Caples 1976, S. 3, 10 mit Fig. 11; Blindheim/Holtmark 1979, S. 262 mit Abb. 16; Margeson 1980, S. 201 mit Fig. 23; Margeson 1982, S. 461, 468 mit Abb. 9; von See 1987, S. 122 mit Abb.; Hohler 1999, 1, S. 112, 2, S. 136, Pl. 31 (Cat. no. 13); Nordanskog 2006, S. 238f. mit Fig. 62; Oehrl 2006, S. 108, 265 mit Abb. 334; Aðalheiður Guðmundsdóttir 2012, S. 1030, 1031 mit Fig. 7.

**62** Worsaae 1870, S. 394, Tavle 18, fig. 1; Seaver 1939, S. 606f. mit Fig. 26; Gjerder 1952, S. 53 mit Fig. 29; Ploss 1966, Taf. 12, Abb. 14; Blindheim/Holtmark 1979, S. 262; Margeson 1980, S. 204; Margeson 1982, S. 463; Hohler 1999, 1, S. 156, 2, S. 188, Pl. 164 (Cat. no. 78); Nordanskog 2006, S. 250 mit Fig. 74; Oehrl 2006, S. 108, 266 mit Abb. 338; Aðalheiður Guðmundsdóttir 2012, S. 1032.

**63** Worsaae 1870, S. 393f., Tavle 14, fig. 2; Black 1886–1887, S. 335 mit Fig. 6; March 1892, Pl. II, Fig. I; Schück 1903, S. 201 mit Abb. 6; Kermode 1907, S. 175 mit Fig. 56; Seaver 1939, S. 609 mit Fig. 29; Ellis 1942b, Pl. 204(g); Ploss 1966, Taf. 7, Abb. 8a; Blindheim 1972, S. 21, 23 mit (Abb.) 1a; Blindheim 1973, S. 10 mit Fig. 1; S. 21; Caples 1976, S. 3, 4 mit Fig. 1, S. 11; Margeson 1980, S. 196, 200 mit Fig. 21; Margeson 1982, S. 466 mit Abb. 7 und die Nachweise in Anm. 42; Düwel 1986, S. 245, 258 mit Abb. 14; von See 1987, S. 122, 123 mit Abb. (7); Hohler 1999, 1, S. 179, 2, 220, Pl. 254, S. 221, Pl. 256 (Cat. no. 114); Nordanskog 2006, S. 240 mit Fig. 63; Oehrl 2006, S. 108, 265 mit Abb. 335; Oehrl 2011, Abb. 150; Aðalheiður Guðmundsdóttir 2012, S. 1030, 1031 mit Fig. 6.

**64** Gjerder 1952, S. 193, 197 mit Fig. 195; Blindheim 1972, S. 36 mit (Abb.) 34, S. 38; Caples 1976, S. 12; Blindheim/Holtmark 1979, S. 262; Hohler 1999, 1, S. 243; Nordanskog 2006, S. 252f. mit Fig. 79; Oehrl 2006, S. 108, 266 mit Abb. 339; Aðalheiður Guðmundsdóttir 2012, S. 1032.

**65** Blindheim 1972, S. 36 mit (Abb.) 37, S. 38; Blindheim 1973, S. 21, 22 mit Fig. 23; Caples 1976, S. 11; Blindheim/Holtmark 1979, S. 262; Margeson 1980, S. 204, 205 mit Fig. 28; Margeson 1982, S. 463, 468 mit Abb. 14; Nordanskog 2006, S. 253 mit Fig. 80; Oehrl 2006, S. 108, 265 mit Abb. 33; Aðalheiður Guðmundsdóttir 2012, S. 1032.

**66** Schück 1903, S. 214 mit Fig. 23; Schück 1911, S. 109; Schück 1926, S. 180; Seaver 1939, S. 600, 603 mit Fig. 21; Ploss 1966, Taf. 18, Abb. 22; Jansson 1968, S. 117 mit Fig. 2; Blindheim 1972, S. 35 mit (Abb.) 31, S. 37; Blindheim 1973, S. 21, 22 mit Fig. 21; Caples 1976, S. 10 mit Fig. 8; Margeson 1980, S. 207 mit Fig. 31; Blindheim 1980, S. 21 mit Fig. 21; Margeson 1982, S. 464; Nordanskog 2006, S. 254, 255 mit Fig. 83; Oehrl 2006, S. 108, 266 mit Abb. 340; Aðalheiður Guðmundsdóttir 2012, S. 1027 mit Fig. 5, S. 1030.

**67** Ploss 1966, Taf. 18, Abb. 23a–b; Blindheim/Holtmark 1979, S. 262f.; von See 1987, S. 121 mit Abb., S. 122; Nordanskog 2006, S. 254f., 256 mit Fig. 84; Oehrl 2006, S. 108, 266 mit Abb. 341; Aðalheiður Guðmundsdóttir 2012, S. 1030f. mit Fig. 8.

**68** Gjerder 1952, S. 194, 197 mit Fig. 196; Blindheim 1965, (Fig.) 195; Blindheim 1972, S. 36 mit (Abb.) 33, S. 38; Blindheim 1973, S. 21, 22 mit Fig. 22; Caples 1976, S. 12, 13 mit Fig. 10; Blindheim/Holtmark

Schlangengrube ein beliebtes Bildmotiv gewesen zu sein scheint,<sup>69</sup> doch zeigen alle diese Darstellungen als signifikantes und identifizierendes Bilddetail die Harfe bzw. die Leier.<sup>70</sup> Bemerkenswert ist zudem, dass das Motiv der Harfe spielenden Gunnarr überwiegend ohne jeglichen Zusammenhang mit der Jung-Sigurd-Geschichte auftritt. Die Ausnahme bilden hier allein die Portalplanken der berühmten Stabkirche von Hylestad. Eigentümlich und erklärungsbedürftig bleibt, dass von der Ermordung Reginns bis zu Gunnars und Högnis Tod (Austad) die ganze übrige, durchaus facettenreiche Geschichte des Völsungengeschlechts in der Bildüberlieferung völlig ausgeblendet bleibt.<sup>71</sup> Dies kann kein Zufall sein und ließe sich durchaus so verstehen, daß die ursprünglich selbständige Gunnarr-Ikonographie erst vergleichsweise spät und zudem nur in einem einzigen Beispiel (Hylestad) sicher greifbar, wohl unter Einfluss der literarischen Überlieferung an die Jung-Sigurd-Ikonographie angeschlossen

1979, S. 262; Margeson 1980, S. 204; Margeson 1982, S. 463; Hohler 1999, 1, S. 243, 2, 306, Pl. 489, 490 (Cat. no. 230); Nordanskog 2006, S. 246 mit Fig. 70; Oehrl 2006, S. 108, 265 mit Abb. 336; Aðalheiður Guðmundsdóttir 2012, S. 1032.

<sup>69</sup> Vgl. Aðalheiður Guðmundsdóttir 2012.

<sup>70</sup> Vgl. Wanzek/Betz 1999.

<sup>71</sup> Vgl. Blindheim 1972, S. 18; Blindheim 1973, S. 19; Caples 1976, S. 3; Blindheim/Holtsmark 1979, S. 255. Obwohl sich die Forschung durchaus abmühte, noch weitere Szenen der späteren Völsungengeschichte auf unterschiedlichen Bilddenkmälern zu identifizieren, konnten sich diese Deutungen bislang nicht durchsetzen. Ohne Anspruch auf Vollständigkeit sind dies: *Sigurd und die Walküre auf Hindarfjall* / *Sigurds (und Gunnars) Ritt zur Walküre auf dem Hindarfjall* (Drävle, Stora Ramsjö, Årsunda, Ockelbo, Öster-Färnebo: Blindheim 1972, S. 18, 26; Hohler 1973, S. 31, 33ff.; Blindheim 1973, S. 17 mit Fig. 15, S. 18; Blindheim/Holtsmark 1979, S. 259, Bild 13 und 14; Margeson 1980, S. 193ff. mit Fig. 11–13; Margeson 1982, S. 470, 479 mit Abb. 24; Battaglia 2009, S. 299; Kopár 2012, S. 27. – Stuhl von Heddal: Blindheim 1972, S. 18, 34, 35 mit (Abb.) 28; Blindheim 1973, S. 18 mit Fig. 16; Blindheim/Holtsmark 1979, S. 255, 261; Margeson 1980, S. 204, 205 mit Fig. 29; Margeson 1982, S. 464, 469 mit Abb. 15; Hohler 1999, 2, S. 188, Pl. 162 (Cat. no. 77); Nordanskog 2006, S. 251 mit Fig. 78. – Stoffband von Överhogdal: Blindheim 1972, S. 18, 35 mit (Abb.) 29, S. 37; Blindheim 1973, S. 18f. mit Fig. 17; Lindblom 1974, S. 27 mit Fig. 2; Blindheim/Holtsmark 1979, S. 255, 261; Nordanskog 2006, S. 255, 256 mit Fig. 85), *Sigurd und Brynhild bei Heimir* (Drävle, Stora Ramsjö, Ockelbo, Öster-Färnebo: Blindheim 1972, S. 17f., 26; Blindheim/Holtsmark 1979, S. 259), *Grimhild überreicht Sigurd den Vergessenheitstrank* (Ockelbo, Öster-Färnebo: Schück 1896, S. 47; Schück 1903, S. 209f.; Schück 1926, S. 178; Schück 1932, S. 265; Oxenstierna 1966, S. 203; Ploss 1966, S. 101), *Sigurd und Gunnarr beim trauten Brettspiel* (Ockelbo: Schück 1926, S. 179; Schück 1932, S. 265; Oxenstierna 1966, S. 203), *Sigurds Tod* (Stein von Alstad: Jacobsen 1933, S. 30–32; Hougen 1941, S. 160; Wilson/Klindt-Jensen 1966, S. 130, 131 mit Fig. 59; Blindheim 1972, S. 18f., 35 mit (Abb.) 30, S. 37; Blindheim 1973, S. 19f. mit Fig. 18; Blindheim/Holtsmark 1979, S. 256, 262; Kopár 2012, S. 28). – Öster-Färnebo: Schück 1932, S. 262, *Bryhilds Reise nach Hel in einem Wagen* (Ockelbo: Schück 1896, S. 47; Schück 1926, S. 179; Schück 1932, S. 265; Oxenstierna 1966, S. 203), *Atlis Bote Vingi überbringt in Gudruns Auftrag einen runenberitzten und mit einem Wolfshaar umwickelten Goldring* (Drävle, Stora Ramsjö, Årsunda, Ockelbo, Öster-Färnebo: Schück 1896, S. 47; Schück 1911, S. 109; Schück 1932, S. 259; Gjørder 1952, S. 62f.; Oxenstierna 1966, S. 203. – Stuhl von Heddal: Worsaae 1870, S. 394f., Tavle 19, Fig. 1; Schück 1903, S. 206f.; Gjørder 1952, S. 62, 64 mit Fig. 44a), *Gudrun heißt ihre Brüder mit einem Trunk an Atlis Hof willkommen* (Ockelbo, Öster-Färnebo: Schück 1932, S. 265; Oxenstierna 1966, S. 203).



wurde.<sup>72</sup> Warum diese beiden Bildüberlieferungen zusammengefügt wurden, lässt sich einleuchtend damit begründen, dass beide Anfang- und Endpunkt der Fluchfabel bilden. Gunnarr ist das letzte Opfer des Fluchs, der mit der Ottertötung in die Welt gesetzt wurde.<sup>73</sup>

Da auf dem Kreuzfragment von Kirk Andreas das Musikinstrument fehlt, ist wie bei anderen gefesselten Gestalten<sup>74</sup> (z.B. Runenstein von Västerljung,<sup>75</sup> Runenstein von Aspö,<sup>76</sup> Bildstein Ardre VI,<sup>77</sup> Kreuz von Kirkby Stephen<sup>78</sup>) eine gesicherte Identifikation nicht möglich.<sup>79</sup> Zwar fände das umgebende Schlangengewimmel im Kontext einer Schlangengrube durchaus seine sinnvolle Erklärung, doch wäre dies mithin das einzige bildliche Zeugnis der Gunnarr-Geschichte im Bereich der britischen Inseln, zudem in beträchtlichem zeitlichen Abstand zum einzig sicheren Bildzeugnis für die Verbindung von Sigurd- und Gunnarr-Ikonographie auf dem Portal von Hylestad. Mit vergleichbarer Plausibilität ließe sich daher auch dafür plädieren, dass die gefesselte Gestalt auf Jurby Loki abbilden soll, der nach Balders Tod von den Göttern gefangen, gefesselt und durch das Gift einer Schlange gefoltert wird (s. unten Anm. 93). Dargestellt würde demnach das finale Schicksal dessen, der den todbringenden Fluch durch seine unbedachte Tat initiierte. Darüber hinaus verbindet die anfängliche Tötung Otrs mit der endlichen Bestrafung Lokis das Motiv des Wasserfalls, in dem sich beide in verwandelter Gestalt aufhalten. Mit der Darstellung des gefesselten und gefolterten Loki auf dem Kreuz von Gosforth (1. Hälfte 10. Jahrhundert) läge zudem

<sup>72</sup> Caples 1976, S. 3. Aðalheiður Guðmundsdóttirs Hinweis auf das durch *Hamðismál* nachgewiesene hohe Alter der Verbindung von Sigurd und Gunnarr (Aðalheiður Guðmundsdóttir 2012, S. 1029 mit Anm. 30) in der literarischen Überlieferung ist kein zwingendes Argument gegen Caples Auffassung. Schwerer wiegt die Tatsache, dass wir bis auf die Portalplanken von Hylestad kein einziges sicheres Bildzeugnis für die Verbindung von Sigurd und Gunnarr besitzen.

<sup>73</sup> Vgl. Ploss 1966, S. 84f.; Blindheim/Holtmark 1979, S. 256.

<sup>74</sup> Vgl. Aðalheiður Guðmundsdóttir 2012, S. 1032–1041, die insgesamt sieben Beispiele auflistet, und allgemein das Kapitel 4.3.1 „Gefesselte anthropomorphe Figuren in der Bildüberlieferung“ bei Oehrl 2011, S. 124–148. Der Versuch, die Gunnarr-Ikonographie mit Hilfe einer bestimmten Gruppe von B-Brakteaten (Formularfamilie B3) über das 9. Jahrhundert bis in die Völkerwanderungszeit zurückzuverfolgen (Aðalheiður Guðmundsdóttir 2012, S. 1026), erkennt, dass Goldbrakteaten Götterbildamulette sind.

<sup>75</sup> Jansson 1968, S. 117 mit Fig. 1 und Fig. 4A; Oehrl 2006, S. 106–111 mit Hinweisen auf weitere Gefesselte, S. 263/4 mit Abb. 329 und 333; Oehrl 2001, S. 143f., Abb. 255; Aðalheiður Guðmundsdóttir 2012, S. 1027 mit Fig. 4, S. 1029f.; Kopár 2012, S. 26f.

<sup>76</sup> Shetelig 1936, S. 216; zu Aspö vgl. jetzt ausführlich Oehrl 2010.

<sup>77</sup> Lindqvist 1936, S. 166; Lindqvist 1941–1942, 1, Taf. 66, Fig. 161, Taf. 67, Fig. 165; Oehrl 2006, S. 98, 108, 260 mit Abb. 318.

<sup>78</sup> Stephens 1884, Abb. gegenüber Titelblatt; Oehrl 2011, S. 126f., Abb. 237; Kopár 2012, S. 84, Fig. 35, S. 85.

<sup>79</sup> Vgl. Oehrl 2006, S. 108 („Darstellungen, denen das charakteristische Merkmal der Leier/Harfe fehlt, können nicht mit letzter Sicherheit dieser Sage zugerechnet werden.“), S. 110.

ein sicher zu identifizierendes Gegenstück in geographischer und zeitlicher Nähe vor (s. unten S. 327).

Halten wir fest: Die mythische Vorgeschichte des Nibelungenhorts erweist sich im Norden als integraler Bestandteil der literarischen Überlieferung der Jung-Sigurd-Geschichte ebenso wie von deren Bildüberlieferung. Das Alter der Textzeugnisse und die weite Verbreitung der Bildzeugnisse, die sich vom mittelschwedischen Mälarseegebiet im Osten bis zur Isle of Man im Westen erstrecken, zwingen zum Schluss, dass diese Vorgeschichte in der Überlieferung des Nordens keine vergleichsweise junge Zutat sein kann, sondern dort wenigstens seit Beginn der Wikingerzeit fest verwurzelt war.

Das bedeutet aber, dass in der nordgermanischen Überlieferung der Sigurdgeschichte der Mythos bereits früh präsent ist. Wie in den griechischen Heroensagen greifen hier Götter- und Heroenwelt beständig ineinander. Dies allein damit zu erklären wollen, dass die Heldensage lediglich „einige unverstandene Trümmer kultisch-mythologischer Überlieferungen an sich gezogen habe wie dichterisch-fabulöse Motive auch sonst“, wie von See meint (1971, S. 52), greift meines Erachtens zu kurz. Klaus von See verweist in diesem Zusammenhang auf die „besonderen Bedingungen [...], unter denen sich die altnordische Dichtung entwickelte“ (S. 53). Darunter ist zu verstehen, dass sich in Skandinavien seit dem 9. Jahrhundert „eine hochstilisierte dichterische Konvention“ herausgebildet habe, „die die Mythen- und die Heldensagentradition in gleicher Weise an sich zog.“ (S. 53) „Nachdem sich die heidnische Kultur in der Wikingerzeit [...] noch einmal voll entfaltet hatte, konnte das Christentum den alten Mythos und die Heldensage nicht mehr aus dem Gedächtnis verdrängen [...]. Mythos und Heldensage blieben in der dichterischen Pflege der christlichen Zeit [...] als bodenständig-skandinavische, heidnische Vorzeitüberlieferungen in besonderem Ansehen“ (S. 53). Dem letzten Teil dieser Aussage kann man nur vorbehaltlos zustimmen. Mein Widerspruch gilt dem ersten Teil. Was sich nach von Sees Ansicht seit dem 9. Jahrhundert als nordische Eigenheit erst herauszubilden beginnt, ist um diese Zeit bereits fester Bestandteil der nordischen Überlieferung und nicht erst der speziellen Dynamik der Wikingerzeit zu verdanken.

Wer gewillt ist, über die Wikingerzeit hinaus in noch ältere Schichten vorzudringen, begibt sich auf höchst unsicheren Boden. Dies ist oft genug der Tummelplatz wagemutiger Rekonstruktionen, deren Plausibilität kaum mehr zu objektivieren ist. Ohne Schriftüberlieferung sind wir auf diesem Terrain weitgehend auf die Bildüberlieferung angewiesen, die allerdings nur über signifikante, in der späteren Schriftüberlieferung verankerte Bilddetails zum Sprechen gebracht werden kann. Dieses heuristische Problem betrifft insbesondere die reiche vendelzeitliche Bildüberlieferung. Wir stoßen dort auf Kammhelmen, Waffen und Pferdegeschirr aus schwedischen, englischen und kontinentalen Fürstengräbern auf komplexe Bildprogramme.<sup>80</sup> Sie lassen

<sup>80</sup> Vgl. Mortimer 2011, S. 49–62.

sich als Ausdruck der heroischen Weltsicht der sie zur Schau stellenden Adels- und Kriegerschichten, die offenbar über weite Teile der germanischen Welt hinweg vernetzt waren, verstehen.<sup>81</sup> Wir treffen dort u.a. auf Waffentänzer, Sieghelfer, Untierbezwinger, Tiermaskenträger bzw. Gestaltwandler. Leider gelingt es uns nicht, diese Bilder mit Schriftüberlieferung näher zu korrelieren. Nur die intendierte Einäugigkeit des Speertänzers auf einem Model von Torslunda (D) erlaubt vielleicht eine Identifikation mit dem Gott Odin.<sup>82</sup> Wir hätten es dann auch hier mit einem engen Ineinandergreifen von heroischer und mythischer Welt zu tun, das im Übrigen nach Ausweis der angelsächsischen und kontinentalen Denkmäler nicht nur auf den Norden beschränkt ist.

Ein Nebeneinander von heroischen und mythischen Elementen charakterisiert auch die enigmatischen und im Einzelnen nur schwer verständlichen Bilder der Goldhörner von Gallehus,<sup>83</sup> womit wir schließlich im völkerwanderungszeitlichen Horizont angelangt wären. Hier zeigen neben den Goldhörnern auch die Goldhalskragen, die Goldfolien und schließlich die Goldbrakteaten eine vielfältige Bilderwelt, die wir erst langsam zu verstehen beginnen.<sup>84</sup>

Bei den völkerwanderungszeitlichen Goldbrakteaten handelt sich um einseitig geprägte, barbarische Nachahmungen spätantiker Goldmedaillons und Münzen aus der konstantinischen Ära.<sup>85</sup> Diese Vorbilder wurden jedoch nicht nur kopiert und nachgeahmt, sondern bald in Stil und Inhalt nach eigenen Vorstellungen umgestaltet. Schließlich stoßen wir auch auf Bilder, die weitgehend vorbildlos zu sein scheinen. Die Goldbrakteaten bilden eine zeitlich sehr eng begrenzte Denkmälergruppe, die sich auf gerade einmal drei Generationen zwischen 450 und 540 nach Christus erstreckt.

Dass wir heute zunehmend in der Lage sind, den Sinngehalt dieser Bilder zu verstehen, verdanken wir vor allem den Bemühungen des 2007 verstorbenen Münsteraner Historikers Karl Hauck.<sup>86</sup> Er verwendete als erster eine fest umrissene Methode, bei der die Fundorte, die Fundsituation, die Träger und die Tragweise der Brakteaten in die Interpretation einbezogen werden. Seine Bilddeutung nähert sich darüber hinaus ihrem Gegenstand von zwei Seiten: von den Wurzeln der Brakteatenkunst in spätantiken Bildkonventionen zum einen und von der weit jüngeren Schriftüberlieferung des Kontinents wie insbesondere des Nordens zum anderen.

<sup>81</sup> Vgl. Möllenberg 2011, S. 166ff.; Heizmann 2012, S. 701f.

<sup>82</sup> Oxenstierna 1956, S. 150; Beck 1968, S. 247; Hauck 1981, S. 199; zurückhaltend Helmbrecht 2011, S. 168f.

<sup>83</sup> Vgl. Axboe/Nielsen/Heizmann 1998.

<sup>84</sup> Vgl. Heizmann 2012, S. 690–692; Pesch 2012, S. 638–661.

<sup>85</sup> Vgl. zum Folgenden Heizmann 2009 und Heizmann 2012, S. 694ff., jeweils mit Abbildungen.

<sup>86</sup> Neben der 1970 erschienenen Arbeit ‚Gold aus Sievern‘ und dem ‚Ikongraphischer Katalog‘ sind vor allem Haucks Begleitstudien unter dem Sammeltitle ‚Zur Ikonologie der Goldbrakteaten‘ (I, 1972–LXIV, 2002) zu nennen. Die Forschungen Haucks zum Verständnis der Goldbrakteaten würdigt jetzt Behr 2011, insbesondere S. 220–229.

Zu den unabdingbaren Voraussetzungen für das Eindringen in die Bilderwelt der Goldbrakteaten zählt die Einsicht, dass man sich zu deren Konzeption nach antikem Vorbild der zeichenhaften Methode bediente.<sup>87</sup> Die Brakteatenbilder sind also nicht narrativ in dem Sinn, dass hier wie etwa auf den gezeigten norwegischen Portalplanen eine Geschichte sukzessive erzählt würde. Vielmehr zwingt der eng begrenzte Raum zur extremen Verkürzung. Dies wird durch chiffrenhafte Bildformeln und die Verwendung von Kernsymbolen erreicht.

Karl Hauck hat seine Auffassung, dass auf den Goldbrakteaten zuvorderst Wotan/Odin, der Hauptgott des germanischen Pantheons, dargestellt wird, auf unterschiedlichste Weise nachzuweisen versucht. Am überzeugendsten ist ihm dies bei den sog. Drei-Götter-Brakteaten und den C-Brakteaten geglückt.<sup>88</sup> Ich beschränke mich hier ganz auf erstere, als deren Leitvariante im Folgenden der Brakteat IK 51,1 aus dem seeländischen Faxe dienen soll (Abb. 9). Er zeigt in seinem kleinen Rund von knapp 27 mm Durchmesser drei anthropomorphe Gestalten, die noch deutlich als Echo ihrer antiken Münzvorstufen erkennbar sind: diese zeigen den Gott-Kaiser als zentrale Gestalt, den Gott Mars, und zwar als Mars-Ultor mit nach unten gerichteter Lanze, charakteristischer Armhaltung der Lanzenhand und gefältem Lendenschurz sowie die Göttin Victoria auf dem Globus mit Flügel, Palmzweig und Kranz.

Den Zugang zum Verständnis dieses Brakteatenbildes öffnet der Zweig, den die Gestalt in der Victoria-Nachfolge auf der Schulter trägt. Dieser steckt nämlich zugleich abgeknickt im Rumpf der Gestalt in der Kaiser-Nachfolge (Abb. 9a) und verweist damit auf ein Ereignis aus der letzten Phase der Götterwelt, das Snorri Sturlusons *Gylfaginning*<sup>89</sup> und die *Vǫluspá*<sup>90</sup> überliefern: die von Loki initiierte Tötung Balders durch einen Mistelzweig.

<sup>87</sup> Hauck 1992, S. 111f.; Hauck 1993, S. 404; Hauck 2011, S. 76f.

<sup>88</sup> Vgl. die zusammenfassenden Darstellungen von Haucks Ergebnissen bei Heizmann 2007; Heizmann 2009; Heizmann 2012.

<sup>89</sup> Snorri Sturluson: *Gylfaginning*, c. 49: *Hǫðr tók mistiltein ok skaut at Baldri at tilvísun Loka. Flaug skotit í gognum hann ok fell hann dauðr til jarðar ...* (Faulkes (Hrsg.) 1982, S. 46) – ‚Hǫðr nahm den Mistelzweig und schoß nach Lokis Anweisung auf Balder; das Geschoß durchbohrte ihn, und er fiel tot zu Boden.‘ (Lorenz (Hrsg./Übers.) 1984, S. 551).

<sup>90</sup> *Ec sá Baldri, blóðgom tívor,  
Óðins barni, ørløg fólgin;  
stóð um vaxinn, vǫllom hæri,  
miór oc mioc fagr, mistilteinn*

*Varð af þeim meiði, er mæðr sýndiz,  
harmflaug hættlig, Hǫðr nam scióta; (Vsp. 31 u. 32<sup>1-4</sup>)*

‚Ich sah Balder, dem blutigen Opfer, dem Sohne Odins, das Schicksal bestimmt: es ragte empor hoch über die Gefilde, schlank und sehr schön der Mistelzweig. Es ward aus dem Baum, der schlank erschien, ein gefährliches Harmgeschoß: Hód begann zu schießen.‘ (Schröder (Übers.) 1929, S. 50).



Abb. 9: Goldbrakteat Faxe-B (IK 51,1)



Abb. 9a: Goldbrakteat von Faxe-B, Detail

Auf weiteren Drei-Götter-Brakteaten wird zudem das schon aus der spätantiken Kunst bekannte synoptische Prinzip, bei dem zeitlich aufeinander folgende Phasen in einem Bild zusammengezogen werden, eingesetzt, um Zukünftiges und Vergangenes visionär in die Darstellung einzubeziehen.<sup>91</sup> Auf dem Brakteaten IK 39 Dänemark (X) (Abb. 10/10a) ist dies die Bestrafung Lokis<sup>92</sup> mittels einer über seinem Haupt angebrachten Giftschlange, aus deren Maul Gift herabtropft.<sup>93</sup> Für diese Darstellung gibt es

<sup>91</sup> Zu dem im Zusammenhang mit den mittelalterlichen Schemabildern eingeführten Begriff ‚synoptisches Prinzip‘ vgl. grundlegend Meier 1990, S. 38; vgl. auch Hauck 1992, S. 118f. sowie Heizmann 1999, S. 246.

<sup>92</sup> So Hauck 1970, S. 251; Hauck 1974, S. 138; zustimmend Oehrl 2011, S. 136.

<sup>93</sup> Locasenna (Schlußprosa): *Skaði tók eitrom ok festi up yfir annlit Loca. Draup þar ór eitri.* (Edda, S. 110) – ‚Skaði nahm eine Giftschlange und befestigte sie über Lokis Gesicht; aus ihr tropfte Gift.‘ (von See et al. 1997, S. 504); *Gylfaginning*, c. 50: *Þá tók Skaði eitrom ok festi upp yfir hann svá at eitrit skyldi drjúpa ór orminum í andlit honum.* (Faulkes (Hrsg.) 1982, S. 49) – ‚Da nahm Skaði eine Giftschlange und befestigte sie so über ihm, daß das Gift der Schlange ihm ins Gesicht tropfen sollte.‘ (Lorenz (Hrsg./Übers.) 1984, S. 583).



**Abb. 10:** Goldbrakteat Dänemark (X)-B (IK 39)



**Abb. 10a:** Goldbrakteat Dänemark (X)-B, Detail

keinerlei antike Vorlagen. Es handelt sich hier also um eine Zutat des Nordens, für die wir jedoch aus späterer Zeit Vergleichsstücke auf dem gotländischen Bildstein *Ardre VIII*<sup>94</sup> sowie auf dem Kreuz von *Gosforth*<sup>95</sup> (Abb. 11) vorliegen haben. Gleichsam das chronologische Pendant zu diesem Endzeitereignis findet sich möglicherweise auf *IK 66 Gummerup* (Abb. 12). Dieser Brakteat zeigt ein Detail, das ebenfalls keine antike Vorlage besitzt und das für sich genommen gänzlich unverständlich wäre. Hier gilt

<sup>94</sup> Lindqvist 1941–1942, 1, S. 96, Taf. 59/60, Fig. 129/140, 2, S. 14; Wilson/Klindt-Jensen 1966, S. 80–82; Buisson 1976, S. 65f., Taf. 1; Oehrl 2006, S. 109; Oehrl 2011, S. 138–140, Abb. 179; Kopár 2012, S. 82. Anders Henrik Schück, der hier eine Darstellung *Gunnarrs* in der *Schlangengrube* vermutete (Schück 1911, S. 110).

<sup>95</sup> Calverley 1883a, S. 378–381; Calverley 1883b, S. 145f. mit Abbildung vor S. 145; Calverley 1899, S. 143–145 mit Abb. S. 144; Collingwood 1907, S. 131 mit Fig. 22, S. 133; Collingwood 1927, S. 155–157, Figure 184; Davidson 1950, S. 130, 132; Bailey 1980, S. 126 mit Fig. 23, S. 128f., Bailey/Cramp 1988, S. 100, 102, Ill. 289, 291; Bailey 2000, S. 19; Oehrl 2011, S. 135–137, 143, Abb. 247–248, dort auch S. 136f. die berechnete Zurückweisung der Einwände *Jørgen Haavardsholms* 1996, S. 127; Kopár 2012, S. 83f. mit Fig. 34. Eine Darstellung von *Lokis* Fesselung erwägt *Sigmund Oehrl* 2011, S. 137f., Abb. 249 auf einem Kreuz von *Penrith* in *Cumbria* (Collingwood 1907, S. 132 mit Fig. 23, S. 133; Bailey/Cramp 1988, S. 136f., Ill. 489, 490).



**Abb. 11:** Steinkreuz von Gosforth; Detail  
(Collingwood 1927, S. 131, Fig. 22)

es zunächst, die Tendenz zur teilweise extremen Stilisierung zu beachten.<sup>96</sup> Sie führt zu Darstellungen, die allein durch die Berücksichtigung formularverwandter Bilder in Serie verständlich werden. Ich demonstriere dies am Beispiel von Untieren, die im extremsten Fall als zackenförmiges Gebilde wiedergegeben werden (Abb. 13a-b). Der Vergleich erlaubt die Identifizierung als ein fisch- oder krokodilartiges Untier (Abb. 13c-d).

Erst solche Serien ermöglichen es daher überhaupt, das Gebilde unter der Figur in der Victorianachfolge auf IK 66 als zoomorphes Wesen mit Kopf und Auge sowie

<sup>96</sup> Vgl. Heizmann 2007, S. 16f.; Heizmann 2012, S. 699.



Abb. 12: Goldbrakteat Gummerup-B (IK 66)



Abb. 12a: Goldbrakteat Gummerup-B, Detail

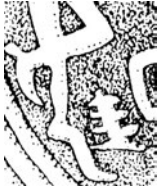
einer Hüftschleife samt Extremität anzusprechen (Abb. 12a). Der nächste interpretatorische Schritt setzt dann voraus, dass auf den Drei-Götter-Brakteaten der Tod Balders dargestellt wird. Akzeptiert man das über Lokis Haupt angebrachte Schlangenwesen als Hinweis auf seine zukünftige Bestrafung, dann lässt sich die Kombination von zoomorphem Wesen und einem kugelförmigen Detail vor dessen Schnauze im Vergleich mit der Darstellung der Ottertötung auf dem Kreuzfragment von Maughold (Abb. 5a) als Hinweis auf eine zeitlich zurückliegende Untat, nämlich Lokis Steinwurf, begreifen, dem hierdurch gleichsam der Rang einer ‚Ursünde‘ zukäme. Ich finde diese Deutung Haucks<sup>97</sup> ansprechend, wenngleich nicht zwingend. Vielleicht findet sich unter den jährlichen Neufunden ja einmal ein Stück, das das zoomorphe Wesen in weniger stilisierter Form zeigt und seine wahre Natur erkennen lässt.

Goldbrakteaten sind Götterbildamulette. Ihre Themen kreisen im Wesentlichen um Tod und Auferstehung.<sup>98</sup> Folgt man Haucks Deutung, dann erscheint die Ottertötung zum ersten Mal im Bereich der dänischen Inseln als eine Art Zitat. Details sind

<sup>97</sup> Hauck 1974, S. 138f.; Hauck in Beck/Hauck 2002, S. 77.

<sup>98</sup> Vgl. Heizmann 2012, S. 719f.





**Abb. 13a:** Goldbrakteat Fuglsang/Sorte Muld II-B (IK 595: Heizmann/Axboe (Hrsg.) 2011), Detail



**Abb. 13b:** Goldbrakteat Gudme II-B (IK 51,3), Detail



**Abb. 13c:** Goldbrakteat Faxe-B (IK 51,1), Detail



**Abb. 13d:** Goldbrakteat Büstorf-C (IK 37), Detail

zwar nicht weiter erschließbar, doch erfordert die Darstellung auf einem Goldbrakteaten geradezu zwingend einen mythenrelevanten Kontext, wie immer der ausgesehen haben mag. Ein sagengeschichtlicher Kontext wird zuerst im Rahmen der Jung-Sigurd-Überlieferung seit dem 9. Jahrhundert in Skandinavien und im Bereich der britischen Inseln greifbar. Dabei lässt sich ein eigentümlicher Widerspruch erkennen. Die Wanderungen nordischer Göttertriaden sind in der Urzeit angesiedelt, die dabei vollbrachten Taten sind Urzeittaten. Dies gilt für den anthropogonischen Mythos (Gylfaginning, c. 9;<sup>99</sup> Vsp. 17–18) ebenso wie für den Mythos vom Raub der Iðunn und ihrer Äpfel (Þjóðolfr ór Hvíni: Haustlǫng Str. 1–13; Skáldskaparmál, c. 2–3<sup>100</sup>). Wenn von See behauptet, Iðunns Raub sei „das maßgebliche Vorbild“ für die Vorgeschichte des Horts gewesen,<sup>101</sup> so ist dies nur zu offensichtlich von dem Bestreben bestimmt, die mythische Vorgeschichte als späte epigonale Konstruktion zu deklassieren. Tatsächlich gibt es für diese Annahme kein zwingendes Argument.

<sup>99</sup> Faulkes (Hrsg.) 1992; S. 13; Lorenz (Hrsg./Übers.) 1984, S. 168f.

<sup>100</sup> Faulkes (Hrsg.) 1998; Neckel/Niedner (Übers.) 1925, S. 117–119.

<sup>101</sup> von See et al. 2006, S. 271.

Die mythische Vorgeschichte des Horts trägt alle Züge einer klassischen Urzeitgeschichte. In der Jung-Sigurd-Überlieferung ist sie jedoch ohne erkennbare Naht mit Ereignissen verbunden, die sich im Bewusstsein der Skandinavier durchaus in historischer Zeit abspielten. Ein solches Zeitbewusstsein lässt sich etwa am Beispiel des *Nornagests þáttir* zeigen. Als der norwegische König Ólafr Tryggvason, der zwischen 995 und 1000 regierte, seinen Wintergast Nornagestr nach seinem Alter befragt, nennt dieser die erstaunliche Zahl von 300 Jahren.<sup>102</sup> Da er in seiner Jugendzeit Augenzeuge der Heldentaten Sigurds und seines tragischen Endes geworden war, wäre dieses Geschehen folglich zu Beginn des 8. Jahrhunderts anzusiedeln. Das mag in der Vorstellung der Skandinavier schon graue Vorzeit sein, aber es ist eben doch keine mythische Urzeit.

Wieso verbindet sich ein Urzeitmythos mit der Sigurdgeschichte? Anders als von See glaube ich nicht, dass die Sigurdsage im Norden erst im Laufe der Wikingerzeit „einige unverstandene Trümmer kultisch-mythologischer Überlieferungen“ als „sekundäre Anwucherungen“ an sich gezogen hat.<sup>103</sup> Wie ich hoffentlich zeigen konnte, ist diese Verbindung bereits zu Beginn der Wikingerzeit fest etabliert und steht damit auch nicht im Kontext der „besonderen Bedingungen [...], unter denen sich die altnordische Dichtung entwickelte“. Ich meine, diese Verbindung ist substanziellerer, grundsätzlicherer Art. Da sie in einer Epoche wurzelt, die für uns mit Schriftquellen kaum mehr zu erreichen ist, entzieht sie sich unserem Zugriff und verweist uns auf das unsichere Gebiet der Spekulation, das ich hier nicht mehr beschreiben möchte.

---

**102** „*nu hefui ek þriu hundrut uetra*.“ *Nornagest þáttir* (Flat), S. 358; „*nv hefí ek ccc. vetra*“ (*Nornagests þáttir* (ÓT), S. 358).

**103** Für eine dazu konträre Auffassung vgl. Jesse Byock: “Whatever its origin, the legend of Sigurðr Fáfnisbani had, by the eleventh century, become detached from an overt pagan religious connection. The mythic core of the story remained, involving as it does a family aided by Óðinn, a treasure brought to man through the distress of the gods, the killing of a monster, the drinking of blood, and the acquisition of knowledge. These elements, however, were now part of a larger, more earthly tale about semihistoric events, especially the fall of the Burgundians in the fifth century. By late Viking times, Sigurðr had been transferred from myth into the realm of heroic legend. In the process, his tale lost any pagan ritual function that it may once have had, while retaining the abstract spiritual power inherent both in the act of slaying the dragon and in the person of the dragonslayer.” (Byock 1990, S. 624).

# Literaturverzeichnis

## Quellen

- Bjarkamál. In: *Skj.* IA, S. 180–181; IB, S. 170–171.
- Dichtersprache. In: Neckel, Gustav/Niedner, Felix (Übers.) (1925): *Die jüngere Edda mit dem sogenannten ersten grammatischen Traktat* (Thule 20), S. 117–272. Jena.
- Edda. Kuhn, Hans (Hrsg.) (1983): *Edda: Die Lieder des Codex Regius nebst verwandten Denkmälern*. Hrsg. von Gustav Neckel, 1. Text, 5. verbesserte Auflage, Heidelberg 1983.
- Einarr Gilsson: Guðmundardrápa. In: *Skj.* IIA, S. 397–404; IIB, S. 418–429.
- Geschichte von den Völsungen. In: Paul Hermann (Übers.): *Isländische Heldenromane* (Thule 21), S. 37–136. Jena.
- Gylfaginning. Faulkes, Anthony (Hrsg.) (1982): *Snorri Sturluson: Edda. Prologue and Gylfaginning*. Oxford.
- Gylfaginning. Lorenz, Gottfried (Hrsg./Übers.) (1984): *Snorri Sturluson: Gylfaginning*. Texte, Übersetzung, Kommentar (Texte zur Forschung 48). Darmstadt.
- Háttatal. Faulkes, Anthony (Hrsg.) (1981): *Snorri Sturluson: Edda. Háttatal*. Oxford.
- Leiðarvísan. In: *Skj.* IA, S. 618–626; IB, S. 622–633.
- Nornagests þáttir (Flat). In: Ólafur Halldórsson (Hrsg.) (2000): *Óláfs saga Tryggvasonar en mesta*, Bd. 3 (Editiones arnamagnæanæ A:3), S. 15–38. Kopenhagen.
- Nornagests þáttir (ÓT). In: Guðbrandur Vigfússon/Unger, Christian Richard (Hrsg.) (1860): *Flateyjarbok. En Samling af norske Konge-Sagaer med indskudte mindre Fortællinger om Begivenheder i og udenfor Norge samt Annaler*, Bd. 3, S. 346–359. Christiania.
- Skáldskaparmál. Faulkes, Anthony (Hrsg.) (1998): *Snorri Sturluson: Edda. Skáldskaparmál*, 1. Introduction, Text and Notes. London.
- Snorri Sturluson: s. Dichtersprache, Gylfaginning, Háttatal, Skáldskaparmál.
- Völsunga saga. In: Olsen, Magnus (Hrsg.) (1906–08): *Völsunga saga ok Ragnars saga loðbrókar* (STUAGNL 36), S. 1–110. Kopenhagen.
- Völuspá. In: Schröder, Franz Rolf (Übers.) (1929): *Die Germanen*. Zweite erweiterte Auflage. S. 48–53. Tübingen.
- Þjóðolfr ór Hvíni: Haustlǫng. In: *Skj.* IA, S. 16–20; IB, S. 14–18.

## Literaturverzeichnis

- Aðalheiður Guðmundsdóttir (2012): Gunnar and the Snake Pit in Medieval Art and Legend. In: *Speculum*, 87, S. 1115–1049.
- Andersson, Theodore M. (1980): *The Legend of Brynhild* (Islandica 43). Ithaca/London.
- Anker, Peter (1970): *The Art of Scandinavia*. Bd. 1. With a contribution by Aron Andersson. London usw.
- Axboe, Morten/Nielsen, Hans-Frede/Heizmann, Wilhelm (1998): Gallehus. In: *Reallexikon der Germanischen Altertumskunde*, Bd. 10, S. 330–344.
- Bailey, Richard N. (1980): *Viking Age Sculpture in Northern England*. London.
- Bailey, Richard N./Cramp, Rosemary (1988): *Corpus of Anglo-Saxon Stone Sculpture, 2. Cumberland, Westmorland and Lancashire North-of-the-Sands*. Oxford usw.
- Bailey, Richard N. (2000): Scandinavian Myth on Viking-Periode Stone Sculpture in England. In: Barnes, Geraldine/Clunies Ross, Margaret (Hrsg.). *Old Norse Myths, Literature and Society*, Proceedings of the 11<sup>th</sup> International Saga Conference 2-7 July 2000, University of Sydney, S. 15–23. Sydney.

- Bailey, Richard N. et al. (2010): *Corpus of Anglo-Saxon Stone Sculpture*, 9. *Cheshire and Lancashire*. Oxford usw.
- Battaglia, Marco (2009): In the Beginning was the Ring: Mythological Echoes and Heroic Allusions in the Origin of the 'Nibelungen Hort'. In: Ruggerini, Maria Elena/Szőke, Veronka (Hrsg.). *Studi anglo-norreni in onore di John S. McKinnell, 'He hafað sundorgecynd'*, S. 289–303. Cagliari.
- Beck, Heinrich (1968): Die Stanzen von Torslunda und die literarische Überlieferung. In: *Frühmittelalterliche Studien*, 2, S. 237–250.
- Beck, Heinrich/Geuenich, Dieter/Steuer, Heiko (Hrsg.) (2012): *Altertumskunde – Altertumswissenschaft – Kulturwissenschaft. Erträge und Perspektiven nach 40 Jahren Reallexikon der Germanischen Altertumskunde* (Ergänzungsbände zum Reallexikon der Germanischen Altertumskunde 77). Berlin/Boston.
- Behr, Charlotte (2011): *Forschungsgeschichte*. In: Heizmann/Axboe (Hrsg.) (2011), S. 153–229.
- Berge, Rikard (1940): *Vinje og Rauland* 1. Stavanger.
- Black, George F. (1886–1887): Notice of a Sculptured Stone in the Isle of Man: With Representation of Sigurd Fafni's Bane. In: *Proceedings of the Society of Antiquaries of Scotland*, 21, S. 325–238.
- Blindheim, Martin (1965): *Norwegian Romanesque Decorative Sculpture*, 1090–1210. London.
- Blindheim, Martin (Red.) (1972): *Sigurds saga i middelalderens billedkunst*. Utstilling i Universitetets Oldsaksamling 1972–1973. Oslo.
- Blindheim, Martin (1973): Fra hedensk sagnfigur til kristent forbilde. Sigurdsdiktningen i middelalderens billedkunst. In: *Den iconographiske post*, 1973,3, S. 3–28.
- Blindheim, Martin/Holtmark, Anne (1979): Sigurds-Saga in der mittelalterlichen Bildkunst. In: *Nibelungenlied*. Ausstellung zur Erinnerung an die Auffindung der Handschrift A des Nibelungenliedes im Jahre 1779 im Palast zu Hohenems (Ausstellungskatalog des Voralberger Landesmuseums 86), S. 245–272. Bregenz.
- Buchholz, Peter (1990): Geschichte, Mythos, Märchen – Drei Wurzeln germanischer Heldensage. In: Päröli (Hrsg.) (1990), S. 391–404.
- Buisson, Ludwig (1976): *Der Bildstein Ardre VIII auf Gotland. Göttermythen, Heldensagen und Jenseitsglaube der Germanen im 8. Jahrhundert n. Chr.* (Abhandlungen der Akademie der Wissenschaften zu Göttingen. Philologisch-Historische Klasse. Dritte Folge, 102). Göttingen.
- Brate, Erik/Wissén, Elias (1924–1936): *Södermanlands runinskrifter*, 1. *Text*, 2. *Planscher* (Sveriges runinskrifter 3). Stockholm.
- Bugge, Sophus (Hrsg.) (1867): *Norræn Fornkvæði. Islandske Samling af folkelige Oldtidsdigte om Nordens Guder og Heroer almindelig kaldet Sæmundar Edda hins fróða*. Christiania.
- Byock, Jesse (1990): Sigurðr Fáfnisbani: An Eddic Hero Carved on Norwegian Stave Churches. In: Päröli (Hrsg.) (1990), S. 619–628.
- Calverley, William Slayter (1883a): The Sculptured Cross at Gosforth, West Cumberland. Drawings, Measurements, and some Details by C. A. Parker. In: *Transactions of the Cumberland and Westmorland Antiquarian and Archæological Society*, 6, S. 373–404.
- Calverley, William Slater (1883b): The Sculptured Cross at Gosforth, West Cumberland. In: *The Archæological Journal*, 40, S. 143–158.
- Calverley, William Slater (1899): *Notes on the Early Sculptured Crosses, Shrines and Monuments in the Present Diocese of Carlisle*, hrsg. von W. G. Collingwood (Cumberland and Westmorland Antiquarian and Archæological Society, Extra Series 11). Kendale.
- Caples, Cynthia Barrett (1976): The Man in the Snakepit and the Iconography of the Sigurd Legend. In: *Rice University Studies*, 62, S. 1–16.
- Christiansson, Hans (1974): Missionstidens konst. In: Stenberger, Mårten et al. (Hrsg.). *Konsten i Sverige*, 1. *Fortiden och den första kristnatiden*, S. 41–86, Stockholm.
- Coatsworth, Elizabeth et al. (2008): *Corpus of Anglo-Saxon Stone Sculpture*, 8. *Western Yorkshire*. Oxford.

- Collingwood, William Gershom (1907): Some Illustrations of the Archæology of the Viking Age in England. In: *Saga-Book of the Viking Club*, 5, S. 111–141.
- Collingwood, William Gershom (1927): *Northumbrian Crosses of the Pre-Norman Age*. London.
- Davidson, H. R. Ellis (1950): Gods and Heroes in Stone. In: Fox, Cyril/Dickins, Bruce (Hrsg.). *The Early Cultures of North-West Europe* (H. M. Chadwick Memorial Studies), S. 123–139. Cambridge.
- Dronke, Ursula (Hrsg.) (1969): *The Poetic Edda*, 1. *Heroic Poems*. Edited with Translation, Introduction and Commentary. Oxford.
- Düwel, Klaus (1986): Zur Ikonographie und Ikonologie der Sigurddarstellungen. In: Helmut Roth (Hrsg.). *Zum Problem der Deutung frühmittelalterlicher Bildinhalte*. Akten des 1. Internationalen Kolloquiums in Marburg a. d. Lahn, 15. bis 19. Februar 1983 (Veröffentlichungen des Vorgeschichtlichen Seminars der Philipps-Universität Marburg a.d. Lahn, Sonderband 4), S. 221–271. Sigmaringen.
- Düwel, Klaus (2003): Ramsund. In: *Reallexikon der Germanischen Altertumskunde*, Bd. 24, S. 124–128.
- Düwel, Klaus (2005): Sigurddarstellungen. In: *Reallexikon der Germanischen Altertumskunde*, Bd. 28, S. 412–423.
- Düwel, Klaus/Last, Martin (1971): Rez. von Ploss 1966. In: *Göttingische Gelehrte Anzeigen*, 223, S. 226–243.
- Ellis, Hilda R. (1942a): Sigurd in the Art of the Viking Age. In: *Antiquity*, 16, S. 216–236.
- Ellis, Hilda R. (1942b): The Story of Sigurd in Viking Art. In: *The Journal of the Manx Museum*, 5 (67), S. 87–90.
- Finnur Jónsson (1894): *Den oldnorske og oldislandske litteraturs historie*. Bd. 1. Kopenhagen.
- Gjærder, Per (1952): *Norske pry-dører fra middelalderen* (Universitetet i Bergen skrifter 24). Bergen.
- Haavardsholm, Jørgen (1996): Gosforthkorset og dets kontekst. In: Magnus Rindal (Hrsg.). *Studier i kilder til vikingtid og nordisk middelalder* (Kults skriftserie 46), S. 117–146. Oslo.
- Hauck, Karl (1970): *Goldbrakteaten aus Sievern. Spätantike Amulett-Bilder der ‚Dania Saxonica‘ und die Sachsen-, ‚Origo‘ bei Widukind von Corvey* (Münstersche Mittelalter-Schriften 1). München.
- Hauck, Karl (1974): Ein neues Drei-Götter-Amulett von der Insel Fünen (Zur Ikonologie der Goldbrakteaten, V). In: Prinz, Friedrich/Schmale, Franz-Josef/Seibt, Ferdinand (Hrsg.). *Geschichte in der Gesellschaft*. Festschrift für Karl Bosl zum 65. Geburtstag, S. 92–159. Stuttgart.
- Hauck, Karl (1976): Bilddenkmäler § 9. B. zur Heldensage. In: *Reallexikon für Germanische Altertumskunde*, Bd. 2, S. 590–598.
- Hauck, Karl (1981): Die bildliche Wiedergabe von Götter- und Heldenwaffen im Norden seit der Völkerwanderungszeit (Zur Ikonologie der Goldbrakteaten, XVIII). In: Schmidt-Wiegand, Ruth (Hrsg.). *Wörter und Sachen im Lichte der Bezeichnungsforschung* (Arbeiten zur Frühmittelalterforschung 1), S. 168–269. Berlin/New York.
- Hauck, Karl (1992): Fünens besonderer Anteil an den Bildinhalten der völkerwanderungszeitlichen Brakteaten (Zur Ikonologie der Goldbrakteaten, XLIX). In: *Frühmittelalterliche Studien*, 26, S. 106–148.
- Hauck, Karl (1993): Das Aufkommen des erfolgreichsten Motivs der völkerwanderungszeitlichen Brakteaten (Zur Ikonologie der Goldbrakteaten, XLVIII). In: *Pact*, 38: *Sources and Resources*. ‚Festschrift‘ for Professor Birgit Arrhenius, S. 403–434.
- Hauck, Karl (2002): Ein Beitrag zur skandinavischen Zentralort-Forschung. In: Beck, Heinrich/Hauck, Karl: Zur philologischen und historischen Auswertung eines neuen Drei-Götter-Brakteaten aus Sorte Muld, Bornholm, Dänemark (Zur Ikonologie der Goldbrakteaten, LXIII). In: *Frühmittelalterliche Studien*, 36, S. 52–94, hier S. 61–94.

- Hauck, Karl (2011): Die Bildformeln der Goldbrakteaten in ihren Leitvarianten (Zur Ikonologie der Goldbrakteaten, LV). In: Heizmann/Axboe (Hrsg.) 2011, S. 61–152.
- Hauglid, Roar (1973): *Norske stavkirker. Dekor og utstyr*. Oslo.
- Heinzle, Joachim (2012): Rez. von Teichert 2008. In: *Zeitschrift für Deutsche Philologie*, 131, S. 468–474.
- Heizmann, Wilhelm (1999): Fenriswolf. In: Müller, Ulrich/Wunderlich, Werner (Hrsg.). *Mittelalter Mythen, 2. Dämonen, Monster, Fabelwesen*, S. 229–255. St. Gallen.
- Heizmann, Wilhelm (2007): Die Fauna der völkerwanderungszeitlichen Goldbrakteaten. Tiere im Kontext der Regenerationsthematik. In: Heitmann, Annegret/Heizmann, Wilhelm/Rehm, Ortrun (Hrsg.). *Tiere in skandinavischer Literatur und Kulturgeschichte: Repräsentationsformen und Zeichenfunktion* (Nordica 13), S. 15–40. Freiburg usw.
- Heizmann, Wilhelm (2009): Gold, Macht, Kult. Karls Hauck Studien zur Ikonologie der Goldbrakteaten. In: *Frühmittelalterliche Studien*, 41, S. 11–23.
- Heizmann, Wilhelm (2012): Die Bilderwelt der völkerwanderungszeitlichen Goldbrakteaten als religionsgeschichtliche Quelle. In: Beck/Geuenich/Steuer (Hrsg.) (2012), S. 689–736.
- Heizmann, Wilhelm/Axboe, Morten (Hrsg.) (2011): *Die Goldbrakteaten der Völkerwanderungszeit – Auswertung und Katalog der Neufunde* (Ergänzungsbände zum Reallexikon der Germanischen Altertumskunde 40). Berlin/New York.
- Helmbrecht, Michaela (2011): *Wirkmächtige Kommunikationsmedien. Menschenbilder der Vendel- und Wikingerzeit und ihre Kontexte* (Acta Archaeologica Lundensia Series Prima in 4°, No. 30). Lund.
- Heusler, Andreas (1919): Altnordische Dichtung und Prosa von Jung Sigurd. In: *Sitzungsberichte der Preußischen Akademie der Wissenschaften, phil. – hist. Klasse* 1919:15, S. 162–195. Berlin; hier zitiert nach Reuschel, Helga (Hrsg.) (1943). *Kleine Schriften von Andreas Heusler (1865–1940)*, S. 26–64. Berlin (Nachdruck Berlin 1969).
- Hohler, Erla Bergendahl (1973): Sigurd og Valkyrien på Hindarfjell. In: *Den iconographiske post*, 1973/3, S. 29–38.
- Hohler, Erla Bergendahl (1999): *Norwegian Stave Church Sculpture*, 1,1. *Analytical Survey*, 1,2. *Catalogue*, 2,1. *Studies*, 2,2. *Plates*. Oslo usw.
- Hougen, Bjørn (1941): Billeder og ornamentikk på norske runeminner fra tidlig middelalder. In: Magnus Olsen (Hrsg.). *Norges innskrifter med de yngre runer*, Bd. 1, S. 159–176. Oslo.
- IK = Ikonographischer Katalog (1985–1989): Hauck, Karl/Axboe, Morten/Clavadetscher, Urs/Düwel, Klaus/Lange, Herbert/von Padberg, Lutz/Rulffs, Heike/Wypior, Cajus (Hrsg.). *Die Goldbrakteaten der Völkerwanderungszeit*, 1,1. *Einleitung*, 1,2–3,2. *Ikonographischer Katalog (Text und Tafelbände)* (Münstersche Mittelalter-Schriften 24,1,1–24,3,2). Münster. Online zugänglich unter <http://www.digitale-sammlungen.de/>.
- Jacobsen, Lis (1933): *Evje-stenen og Alstad-stenen* (Norske Oldfunn 6). Oslo.
- Jansson, Sven B. F. (1968): A Newly Discovered Runic Stone from Västerlång, Södermanland. In: Orrick, Allan H. (Hrsg.). *Nordica et Anglica. Studies in Honor of Stefán Einarsson* (Janua linguarum, Series maior 22), S. 115–120. The Hague/Paris.
- Jansson, Sven B. F. (1981): *Gästriklands runinskrifter* (Sveriges runinskrifter 15). Stockholm.
- Kermode, Philip M. C. (1907): *Manx Crosses*. London.
- Kopár, Lilla (2012): *Gods and Settlers. The Iconography of Norse Mythology in Anglo-Scandinavian Sculpture* (Studies in the Early Middle Ages 25). Turnhout.
- Kuhn, Hans (1977): Uns ist Fahrtwind gegeben wider den Tod. Aus einer großen Zeit des Nordens. In: *Zeitschrift für deutsches Altertum und deutsche Literatur*, 106, S. 147–63.
- Lang, James T. (1974): Sigurd Fafnesbane og Vølund Smed. Nogle nordengelske stenbilleder. In: *Den iconographiske post*, 1974/3, S. 13–24.
- Lang, James T. (1975): En ny Sigurd. In: *Den iconographiske post*, 1975/2–3, S. 47–48.

- Lang, James T. (1976): Sigurd and Weland in Pre-Conquest Carving from Northern England. In: *Yorkshire Archaeological Journal*, 48, S. 83–94.
- Lang, James T. et al. (1991): *Corpus of Anglo-Saxon Stone Sculpture*, 3. *York and Eastern Yorkshire*. Oxford usw.
- Lang, James T. et al. (2001): *Corpus of Anglo-Saxon Stone Sculpture*, 6. *Northern Yorkshire*. Oxford usw.
- Lange, Bernt C. (1973): Andvare eller Brynhild? Om tolkningene af en stol i Heddal stavkirke. In: *Den iconographiske post*, 1973/4, S. 19–42.
- Liepe, Lena (1989): Sigurdssagan i bild. In: *Fornvännen*, 84, S. 1–11.
- Lindblom, Andreas (1974): Volsungasagan på Överhogdalstapeten. In: *Den iconographiske post*, 1974/2, S. 25–28.
- Lindqvist, Sune (1936): Yngre vikingastilar. In: Hakon Shetelig (Hrsg.). *Kunst* (Nordisk kultur 27), S. 144–179. Stockholm/Oslo/Kopenhagen.
- Lindqvist, Sune (1941–1942): *Gotlands Bildsteine*. 2 Bde. Stockholm.
- March, Henry Colley (1892): The Pagan-Christian Overlap in the North. In: *Transactions of the Lancashire Cheshire Antiquarian Society*, 9 (1891), S. 49–89.
- Margeson, Sue (1980): The Volsung legend in medieval art. In: Anderson, Flemming G. et al. (Hrsg.): *Medieval Iconography and Narrative: A Symposium*, S. 183–211. Odense.
- Margeson, Sue (1982): Saga-Geschichten auf Stabkirchenportalen. In: Ahrens, Claus (Hrsg.): *Frühe Holzkirchen im nördlichen Europa*. Zur Ausstellung des Helms-Museums, Hamburgisches Museum für Vor- und Frühgeschichte, vom 13. November 1981 bis 28. März 1982 (Veröffentlichungen des Helms-Museums 39), S. 459–480. Hamburg.
- Margeson, Sue (1983): On the Iconography of the Manx Crosses. In: Fell, Christine et al. (Hrsg.). *The Viking Age in the Isle of Man*, S. 95–106. London.
- Marold, Edith (1978): Bjarmakål. In: *Reallexikon für Germanische Altertumskunde*, Bd. 3, S. 51–55.
- Meier, Christel (1990): Die Malerei des Unsichtbaren. Über den Zusammenhang von Erkenntnistheorie und Bildstruktur im Mittelalter. In: Harms, Wolfgang (Hrsg.): *Text und Bild, Bild und Text*. DFG-Symposion 1988 (Germanistische Symposien, Berichtsbände 11), S. 35–65. Stuttgart.
- Millet, Victor (2008): *Germanische Heldendichtung im Mittelalter. Eine Einführung*. Berlin/New York.
- Möllenberg, Solveig (2011): *Tradition und Transfer in spätgermanischer Zeit. Süddeutsches, englisches und skandinavisches Fundgut des 6. Jahrhunderts* (Ergänzungsbände zum Reallexikon für Germanische Altertumskunde 76). Berlin/Boston.
- Mortimer, Paul (2011): *Woden's Warriors. Warfare, Beliefs, Arms and Armour in Northern Europe during the 6<sup>th</sup> and 7<sup>th</sup> Centuries*. With Contributions from Nigel Amos and Stephen Pollington. Little Downham.
- Nordanskog, Gunnar (2006): *Föreställd hedendom. Tidigmedeltida skandinaviska kyrkportar i forskning och historia* (Vägar till Midgård 9). Lund.
- Oehrl, Sigmund (2006): *Zur Deutung anthropomorpher und teriomorpher Bild Darstellungen auf den spätwikingenzeithlichen Runensteinen Schwedens* (Wiener Studien zur Skandinavistik 16). Wien.
- Oehrl, Sigmund (2010): Der Runenfels von Aspö, die Goldbrakteaten der Völkerwanderungszeit und die Chiffren der Gott-Tier-Kommunikation. In: *Zeitschrift für deutsches Altertum und deutsche Literatur*, 139, S. 418–452.
- Oehrl, Sigmund (2011): *Vierbeinerdarstellungen auf schwedischen Runensteinen. Studien zur nordgermanischen Tier- und Fesselungsikonografie* (Ergänzungsbände zum Reallexikon für Germanische Altertumskunde 72). Berlin/New York.
- Olrik, Axel (1903): *Danmarks helteedigtning. En oldtidsstudie*, 1. *Rolf Krake og den ældre Skjoldungeække*. Kopenhagen.

- Oxenstierna, Eric Graf (1956): *Die Goldhörner von Gallehus*. Lidingö.
- Oxenstierna, Eric Graf (1966): *Die Wikinger*. 2., neubearbeitete Aufl. Stuttgart usw.
- Pàroli, Theresa (Hrsg.) (1990): *Poetry in the Scandinavian Middle Ages*. The Seventh International Saga Conference. Atti del 12° congresso internazionale di studi sull'alto medioevo, Spoleto 4–10 settembre 1988. Spoleto.
- Pesch, Alexandra (2012): Fallstricke und Glatteis: Die germanische Tierornamentik. In: Beck/Generich/Steuer (Hrsg.) (2012), S. 633–687.
- Ploss, Emil (1966): *Siegfried-Sigurd, der Drachenkämpfer. Untersuchungen zur germanisch-deutschen Heldensage*. Zugleich ein Beitrag zur Entwicklungsgeschichte des alteuropäischen Erzählgutes (Beihefte der Bonner Jahrbücher 17). Köln/Graz.
- Reichert, Hermann (1985): *Nibelungenlied und Nibelungensage*. Wien/Köln.
- Reichert, Hermann (2003): Die Nibelungensage im mittelalterlichen Skandinavien. In: Heinzle, Joachim/Klein, Klein/Obhof, Ute (Hrsg.). *Die Nibelungen. Sage – Epos – Mythos*, S. 29–88. Wiesbaden.
- Reallexikon der Germanischen Altertumskunde*. 35 Bde. Hrsg. von Heinrich Beck et al. Zweite völlig neu bearbeitete und stark erweiterte Auflage unter Mitwirkung zahlreicher Fachgelehrter. Berlin/New York 1973–2008.
- Säve, Carl (1869): Sigurdsristningarna å Ramsundsberget och Gökstenen. Tvänne fornsvenska Minnesmärken om Sigurd Fafnesbane. In: *Kongl. Vitterhets Historie och Antiquitets Akademiens Handlingar*, 26, S. 321–364.
- Säve, Carl (1870): *Zur Nibelungensage. Siegfriedbilder*. Aus dem Schwedischen übersetzt und mit Nachträgen versehen von J. Mestorf. Hamburg.
- Schück, Henrik (1903): Sigurdsristningar. In: *Nordisk Tidskrift för Vetenskap, Konst och Industri*, 1903, S. 193–225.
- Schück, Henrik/Warburg, Karl (Hrsg.) (1896): *Sveriges literatur till Frihetstidens början* (Illustrerad svensk litteraturhistoria 1). Stockholm.
- Schück, Henrik/Warburg, Karl (Hrsg.) (1911): *Sveriges literatur till Frihetstidens början* (Illustrerad svensk litteraturhistoria 1). Andra omarbetade och utvidgade upplagan. Stockholm.
- Schück, Henrik/Warburg, Karl (Hrsg.) (1926): *Forntiden och Medeltiden*. Illustrerad svensk litteraturhistoria 1. Tredje, fullständigt omarbetade upplagan. Stockholm.
- Schück, Henrik (1932): Två Sigurdsristningar. In: *Fornvännen*, 27, S. 257–265.
- Seaver, Esther Isabel (1929): The Figure Sculpture on Scandinavian Crosses in the Isle of Man. In: *Johnny Roosval, den 29 Augusti 1929. Amici Amici* (Studier från Zornska Institutet för Nordisk och jämförande Konsthistoria vid Stockholms Högskola 6), S. 109–116. Stockholm.
- Seaver, Esther Isabel (1939): Some Examples of Viking Figure Representation in Scandinavia and the British Isles. In: Wilhelm R. W. Koehler (Hrsg.). *Medieval Studies in Memory of A. Kingsley Porter*, Bd. 2, S. 589–610. Cambridge, Mass.
- von See, Klaus (1971): *Germanische Heldensage. Stoffe – Probleme – Methoden*. Wiesbaden (unveränderte 2. Aufl. 1981).
- von See, Klaus (1976): Hastings, Stiklastöir und Langemarck. Zur Überlieferung vom Vortrag heroischer Lieder auf dem Schlachtfeld. In: *Germanisch-romanische Monatsschrift*, 57, N.F. 26, S. 1–13; auch in: von See (Hrsg.) 1981, S. 259–271.
- von See, Klaus (1981): Húskarlar hvöt. Nochmals zum Alter der Bjarkamál. In: Dronke, Ursula et al. (Hrsg.): *Speculum norroenum. Norse Studies in Memory of Gabriel Turville-Petre*, S. 421–431. Odense; auch in: von See (Hrsg.) 1981, S. 272–282.
- von See, Klaus (Hrsg.) (1981): *Edda, Saga, Skaldendichtung*. Aufsätze zur skandinavischen Literatur des Mittelalters. Heidelberg.
- von See, Klaus (1987): Sigurd der Drachentöter. Mittelalterliche Bilddenkmäler in Skandinavien. In: Wolfgang Storch (Hrsg.). *Die Nibelungen. Bilder von Liebe, Verrat und Untergang*, S. 119–122.



- München; unter dem Titel *Die Nibelungen auf skandinavischen Bilddenkmälern* auch in: von See, Klaus (Hrsg.) (1999): *Europa und der Norden im Mittelalter*, S. 183–192. Heidelberg.
- von See et al. (1997) = von See, Klaus/La Farge, Beatrice/Picard, Eve/Priebe, Ilona/Schulz, Katja: *Kommentar zu den Liedern der Edda*, Bd. 2. *Götterlieder (Skírnismál, Hárbarðsljóð, Hymiskviða, Lokasenna, Prymskviða)*. Heidelberg.
- von See et al. (2006) = von See, Klaus/La Farge, Beatrice/Gerhold, Wolfgang/Picard, Eve/Schulz, Katja: *Kommentar zu den Liedern der Edda*, Bd. 5. *Heldenlieder (Frá dauða Sinfjötla, Grípsþá, Reginsmál, Fáfnismál, Sigrdrífumál)*. Heidelberg.
- von See et al. (2012) = von See, Klaus/La Farge, Beatrice/Horst, Simone/Schulz, Katja: *Kommentar zu den Liedern der Edda*, Bd. 7. *Heldenlieder (Atlakviða in grænlenska, Atlamál in grænlenska, Frá Guðrúno, Guðrúnarhvöt, Hamðismál)*. Heidelberg.
- Shetelig, Haakon (1936): *Billedfremstillinger i jernalderens kunst*. In: Shetelig, Haakon (Hrsg.): *Kunst* (Nordisk kultur, 27), S. 202–224, Stockholm/Oslo/Kopenhagen.
- Simek, Rudolf/Pálsson, Hermann (2007): *Lexikon der altnordischen Literaturen* (Kröners Taschenausgabe 490). Zweite, wesentlich vermehrte und überarbeitete Auflage von Rudolf Simek. Stuttgart.
- Skj. = *Den norsl-islandske skjaldedigtning udgiven ... ved Finnur Jónsson*. A:1–2: *Tekst efter håndskrifterne*, B:1–2 *Rettet tekst*. Kopenhagen/Kristiania 1912, 1915.
- Stephens, George (1877–1890): *Völsunga-sagaen å en runsten*. In: *Upplands Fornminnesförenings Tidskrift*, 2, S. 36–38.
- Stephens, George (1884): *The Bound Man Devil at Kirkby Stephen = the Northern Loki*. In: *Transactions of the Cumberland and Westmorland Antiquarian and Archæological Society*, 7, 1893, S. 300–309.
- Teichert, Matthias (2008): *Von der Heldensage zum Heroenmythos. Vergleichende Studien zur Mythisierung der nordischen Nibelungensage im 13. und 19./20. Jahrhundert* (Skandinavistische Arbeiten 24). Heidelberg.
- Wanzeck, Christiane/Betz, Marianne (1999): *Harfe und Leier*. In: *Reallexikon für Germanische Altertumskunde*, Bd. 14, S. 1–9.
- Wessén, Elias/Jansson, Sven B. F. (1953–1958): *Upplands runinskrifter*, 4,1. *Text*, 4,2. *Planscher* (Sveriges runinskrifter 9). Uppsala.
- Wilson, David M. (1995): *Vikingatidens konst*. Lund.
- Wilson, David M. (2008): *The Vikings in the Isle of Man*. Aarhus.
- Wilson, David M./Klindt-Jensen, Ole (1966): *Viking Art*. London.
- Worsaae, Jens Jacob Asmussen (1870): *Om Forestillingerne paa Guldbracteaterne*. In: *Aarbøger for nordisk Oldkyndighed og Historie*, 1870, S. 382–419.



Ernst Hellgardt

## Christus und andere Helden. Bemerkungen zu einigen altenglischen Gedichten

**Abstract:** The presentation of Christ as hero and the concept of fealty in Old Anglo Saxon and Old Saxon texts have been explained with the needs of missionary accommodation. The article reconsiders this explanation: First of all, the imagination of a more active, heroic Christ was already taken up in exegesis from late antiquity. Secondly, the epic-heroic terminology is dependent on the genre. In the Old English Prose Guthlac, the terminology of fealty is absent; in Guthlac B the hero's death is described in epic-heroic style.

### 1.

*Quid Hinieldus cum Christo?* So wettet Alkuin – man kennt die Stelle – im Jahre 797 in einem Brief an Bischof Higbald von Lindisfarne, den er latinisierend Speratus nennt,<sup>1</sup> als Angelsachse wohl wissend um die Bedeutung der angelsächsischen Namen. Alkuin schreibt zu dieser Zeit aus Franken von Tours aus nach dem fernen Lindisfarne, ist aber wenige Jahre zuvor noch einmal für einige Zeit (790–793) in England gewesen, also auf annähernd aktuellem Stand über die dortigen Verhältnisse.

*Quid Hinieldus cum Christo?* – so fragt Alkuin in Abwandlung des Pauluswortes *Quae autem conuentio Christi ad Belial?* (II. Cor. 6,15), womit Hinieldus für Alkuin an die Stelle Belials als Verkörperung des Satans rückt. Wer aber ist dieser Hinieldus, von dessen Geschichte Alkuin fürchtet, dass sie in *sacerdotali convivio* anstelle der *verba Dei* vorgetragen werden könnte? Bischof Speratus, alias Higbald, wird es seinerzeit, nicht anders als Alkuin, genau gewusst haben: Es ist der damals allbekannte heidnische Held Ingeld der dänisch-hadubardischen Sage und ihrer Heldenlieder. Im Blick auf Ingeld und seinesgleichen sagt Alkuin *Angusta est domus: utrosque tenere non poterit. Non vult rex celestis cum paganis et perditis nominatenus regibus communionem habere*. Keine Gemeinschaft will der himmlische König mit den verworfenen Königen der Heiden. Denn: *rex ille regnat in caelis, ille paganus perditus plangit in inferno*. Christus herrscht im Himmelreich, jener heidnische König, Ingeld also, heult in der Hölle. Im Hause Lindisfarne solle man sich nicht, wie anscheinend zu argwöhnen, gleich der *turba ridentium in plateis*, auf öffentlichen Plätzen an Geschichten wie

---

1 MGH Epist. IV, Karol. Aevi II, Epist. Alcuini 124, S. 181–184.

der von Hinieldus delektieren.<sup>2</sup> Das Lachen der Menge aber, wenn es denn anzunehmen sein sollte, könnte bei dieser Geschichte nur ein sarkastisches gewesen sein. Es hätte bei Stücken wie dem Ingeldlied wohl eher von gebanntem Lauschen die Rede sein sollen, und die öffentlichen Plätze werden auch kaum der typische Vortragsort für solche Dichtungen gewesen sein, die plebejische Menge kaum das typische Publikum. Hier schießt Alkuin als Polemiker sicherlich über das Ziel hinaus.

Was aber wissen wir heutige von Hinieldus/Ingeld? Nicht viel, aber doch so viel, dass er, wie es gerade nach Alkuin anzunehmen ist, zu den bedeutendsten Gestalten der germanischen Heldendichtung gehört hat. Bildet doch etwa seine Geschichte mehr noch als manche andere den roten Faden einer Hintergrundhandlung, die, man wird es sagen dürfen, so etwas wie die tragische Geschichtsphilosophie der *Beowulf*-Handlung repräsentiert.<sup>3</sup> Und so viel lässt sich aus den spärlich erhaltenen und auch verworrenen Andeutungen der Überlieferung entnehmen: Die Geschichte Ingelds erzählt von kriegesischen Konflikten, personalen Ehrverletzungen und Verrat im Konflikt zwischen Friedens- und Racheverpflichtung – in heidnischer Zeit und nach heidnischem Ethos, versteht sich.

In der Tat, der Gegensatz lässt sich kaum krasser denken. Auf der einen Seite Christus, Mensch gewordener Gott, der Lehrer des Liebesgebotes, der sein Leben göttlicher Sendung gemäß selbstlos liebend und leidend, ohne sich zu schonen, für das Heil der Menschheit in unfassbar grausamer Passion opfert. Auf der anderen Seite Ingeld, dessen Heldentum sich darin erfüllt, dass er sich und mit sich seine Umgebung zur zwanghaften Wahrung von Ehre in leidenschaftlich rasender Rachsucht tathaft zu Verrat und skrupelloser Vernichtung hinreißen lässt – freilich nach dem Ethos der Sage in heroischer Erfüllung eines unausweichlichen, tragischen Geschicks.

Es versteht sich: Solche Helden können schwerlich Thema einer frommen Lesung *in sacerdotali convivio* sein, einem *convivium* der Mönche und Kleriker also, das bei Alkuin deutlich als Gegenbild zum Festgelage heidnischer Männergesellschaften mit ihren Heldensangvorträgen markiert ist, wie wir das aus dem *Beowulf* kennen. Aber musste und konnte es dann unausweichlich sein, dass eine ganze, hoch entwickelte und fest in Tradition und Rezeption etablierte Gattung Heldendichtung ein für alle Mal und in Bausch und Bogen der Verdammung und Austilgung anheim zu fallen hatte? Sucht doch etwa die heroische Epik des *Beowulf* trotz ihrer nach Stoff und Ethos unverkennbaren Verwurzelung in heidnischer Sagentradition kaum verkennbar auch die Nähe eines christlichen Ethos. Davon soll hier jedoch nicht die Rede sein. Aber die

---

<sup>2</sup> *Verba Dei legantur in sacerdotali convivio. Ibi decet lectorem audiri, non citharistam; sermones patrum, non carmina gentilium. Quid Hinieldus cum Christo? Angusta est domus: utrosque tenere non poterit. Non vult rex celestis cum paganis et perditis nominatenus regibus communionem habere; quia rex ille aeternus regnat in caelis, ille paganus perditus plangit in inferno. Voces legentium audire in domibus tuis, non ridentium turbam in plateis.* Epist. Alcuini 124 (wie Anm. 1) 124, S. 183, Z. 21–26.

<sup>3</sup> Zu Ingeld und der Hadubarden-Episode im *Beowulf* (v. 2024b-2069a) s. Hoops 1932, S. 222–231. Zur Ingeld-Sage ferner Landolt 2000, S. 418–420.

Dichter der altenglischen christlichen Epik, und aus dem gleichen Wurzelgrund auch die der altsächsischen, erproben gebunden an die Poetik und damit in gewandelter Weise auch an das Ethos der altepischen, heidnischen Tradition eine neue, christliche Alternative zur heidnischen Heldendichtung, die sie zu einer erstaunlichen Blüte bringen. Hiervon soll nun gehandelt werden. Das Problem wird hier, anders als bei der lateinischen und der späteren volkssprachlichen christlichen Epik, besonders eines des Legendentyps, das der Verbindung bzw. Trennung von Poetik und Ethik sein.

Zunächst: Wie lässt sich die Christusfigur nach dem Vorbild der Heldenepik modellieren? Man könnte meinen: gar nicht. Er, wie die Evangelien von ihm als Jesus erzählen und wie er in der Theologie als Christus gefasst ist, ist kein tathafter Held und schon gar kein Krieger nach der Vorstellung europäischer Heldensage. Es fehlt ihm nicht nur die exorbitante Körperkraft eines Herakles – er bricht unter dem Kreuz zusammen<sup>4</sup> – und die Gewaltbereitschaft heidnischer Helden – er predigt die Feindesliebe. Es fehlt seiner Biographie auch das tragische Konfliktpotenzial der fatalen, d.h. nicht frei gewählten Unterworfenheit unter ein – möglicherweise – göttliches, aber doch letztlich unfassbares Fatum, dem er sich wie Äneas nicht entziehen kann, vor dem er sich wie Hildebrand bis in den Untergang zu bewähren hat oder dem er wie Ödipus in tragischem Untergang unweigerlich anheimfällt. Dagegen erfüllt Christus in der frei gewählten Annahme menschlicher Schwäche, seiner *conditio humana*, eine göttliche, heilsgeschichtliche Sendung, kein unfassbares Fatum, sondern eine Sendung, die er aus göttlichem Ratschluss selbst verfügt hat und die ihrem Sinne nach nicht unfassbar, sondern begreiflich sein will als Sühne für die im Sündenfall gefallene Menschheit. Und damit provoziert das Phänomen, das Christus darstellt, weniger staunende Bewunderung oder entsetzte, Katharsis bewirkende Erschütterung, als dass es demütige und hingebungsvolle *Compassio* und entsagende *Imitatio* verlangt und die Besinnung auf eine reuevolle innere Umkehr von selbstverschuldeter Sündhaftigkeit, die sich in der Bereitschaft zur Nachfolge Christi der göttlichen Gnade anheimstellt.

## 2.

*Quid also Christus cum Hinieldo?* Sehen wir zu! Ich beginne mit einem der Christ-Gedichte Cynewulfs, mit ‚Christ II‘, das auch den besser passenden Titel ‚Ascension‘, oder ‚Himmelfahrt‘, trägt. Es behandelt also die Schlussepisode des Jesuslebens. Der Autor Cynewulf, dessen Name in den runischen Kryptogrammen seiner Gedichte

---

<sup>4</sup> Die traditionelle Vorstellung, dass Jesus unter der Last des Kreuzes zusammenbricht, ist freilich nicht biblisch im strengen Sinne. Dies ergibt sich aber aus der Kombination von Joh. 19,17: *et baiulans sibi crucem exivit in eum, qui dicitur Calvariae locum* und Mt. 27,32: *Exeuntes autem invenerunt hominem Cyreaeum, nomine Symonem: hunc angiaverunt, ut tolleret crucem eius*.

erhalten ist, kann mit einiger Sicherheit in die erste Hälfte des neunten Jahrhundert datiert werden. Sonst weiß man praktisch nichts von ihm.<sup>5</sup> Aber in einem seiner Gedichte, der ‚Elene‘, verbindet er in einer Altersklage einen Lebensrückblick mit seiner kryptographischen Selbstnennung. Ich zitiere nach der Übersetzung Greins und mische die Namen der für die einzelnen Laute des Namens ‚Cynewulf‘ gesetzten Runenzeichen sowie die der entsprechenden Lateinbuchstaben ein:

Ich war von Werken befleckt,  
von Sünden gefesselt, von Sorgen gequält,  
von bitteren gebunden geplagt von Mühsal,  
eh Belehrung mir verlieh durch den lichten Stand  
mir Altem zum Troste und die untadelige Gabe  
mir zumaß der Machtkönig und ins Gemüt mir eingoss,  
hell entzündete, mit der Zeit erweiterte,  
das Beingefäß entband, den Brustverschluss loswand,  
Liedeskunst erschloss, die ich mit Lust dann übte  
gern in dieser Welt.

1243–1252<sup>6</sup>

Stets war Streit bis dahin:  
C (cen „Kien, Fackel“<sup>7</sup>), der betrübte, vom Kummer geplagte,  
obwohl er Kleinode empfing und gekugeltes Gold  
immer in der Methalle Y (yr<sup>8</sup>) trauerte.  
Es trug der Genosse N (nyd) nagende Sorge  
beengendes Geheimnis, wo das Ross (E, eoh) vor ihm  
die Meilenpfade maß und mutig rannte,  
auf den Ringschmuck stolz. Zerronnen ist die Wonne (W wynn)  
die Freude mit den Jahren, entflohen die Jugend,  
der alte Übermut. Einst (U ur<sup>9</sup>) war vor Jahren

<sup>5</sup> Zu Cynewulf s. Needham 1984, S. 114–120.

<sup>6</sup> Dichtungen der Angelsachsen (übers. Grein <sup>2</sup>1930), Bd. 2, S. 137. – Elene, Vers 1243–1252. Vercelli book (ed. Krapp 1961), S. 100:  *Ic wæs weorcum fah, // synnum alsæled, / sorgumgewæled, // bitrum gebuden / bisgum beþungen, // ær me lare onlac / þurh leohtne had // gamelum to geoce, / gife unscynde // mægencýning amæt / ond gemynd begeat // torht ontynde, / tidum gerymde, // bancofan onband, / breostlocan onwand, // leoducræft onleac. þæs ic lustum breac, // willum in worlde.*

<sup>7</sup> „Fackel aus Kienholz“ könnte im gegebenen Kontext die erlöschende Fackel (cen drusende), als Kenning für den bedrückten Cynewulf meinen; erwogen wurde auch cen im Sinne von cene „der Kühne“; s. Cynewulf’s Elene (ed. Gradon 1977), Anm. zu Vers 1257.

<sup>8</sup> yr: Bedeutung des Runennamens unklar; erwogen wurde „Bogen“ oder „Horn“; Gradon 1977, Anm. zu Vers 1260.

<sup>9</sup> Der ur als Name der Rune bedeutete normalerweise „Auerochse“. Greins hier notgedrungen beibehaltene Übersetzung mit „einst“ ist kaum vertretbar. Gradon 1977, Anm. zur Stelle, referiert aus der Forschung als Bedeutungsmöglichkeiten „unser“, „Gold“, „Reichtum“ (der Runenname Auerochse in Analogie zur Bedeutung der F-Rune feoh als „Besitz“), und „Unrat“.

des Jugendstandes Glanz: nun sind der Vergangenheit Tage  
 nach der Fristbestimmung fort gegangen  
 und die Wonne des Lebens, wie das Wasser (L *lagu*) zerrinnt,  
 die beschleunigten Fluten. Es sind die Schätze (F *feoh*) jedem  
 unter der Luft vergänglich

1257–1271<sup>10</sup>

Auch in seinem Himmelfahrtsgedicht ist bemerkbar, dass sich Cynewulf sehr wohl auf profane Dichtung verstanden und sie geschätzt hat. Dort sagt er z. B:

Mancher mag mit Fingern wohl  
 vor den Helden laut die Harfe schlagen  
 greifen in das Lustholz

668–670<sup>11</sup>

und wenn er an der gleichen Stelle fortfährt:

Kunstvoll mag (manch einer)  
 Wortreden schreiben\*. Im Waffenkampfspiele  
 gibt er Glück den Anderen, wenn sie der Geere Schauer  
 schießend schicken über Schildes Rand  
 das flüchtige Pfeilgeschöß.

672–676<sup>12</sup>

\*schreiben wohlgemerkt!

**10** Elene, Dichtungen der Angelsachsen (übers. Grein <sup>2</sup>1930), Bd. 2, S. 138. – Vercelli book (ed. Krapp 1961), S. 101, v. 1256–1270: *A wæs secg oð ðæt // cnyssed cearwelnum, / ð drusende, // þeah he in medohe-alle / maðmas þege, // æplede gold. / ð gnornode // † gefera, / nearusorge dreah, // enge rune, / þær him Mfore // milpaðas mæt, modig þrægde // wirum gewlenced. / P is geswiðrad, // gomen æfter gearum, / geogoð is gecyrred, // ald onmedla. / N wæs geara // geogodhades glæm. / Nu synt geardagas // æfter fyrstearce / forð gewitene, // lifwynne geliden, / swa † toglideð, // flodas gefysde. / P æghwam bið // læne under lyfte.*

**11** Christ II (Ascension), Dichtungen der Angelsachsen (übers. Grein <sup>2</sup>1930), Bd. 1, S. 167. – Christ II (Ascension), in: Exeter book (ed. Krapp 1961), S. 21, v. 668–670: *Sum mæg fingrum wel // hlude fore hælepum / hearpan stirgan, // gleogeam gretan.*

**12** Christ II (Ascension), Dichtungen der Angelsachsen (übers. Grein <sup>2</sup>1930), Bd. 1, S. 167. – Exeter book (ed. Krapp 1961), S. 21, v. 672–676: *Sum æg searolice // wordcwide writan. Sumum wiges sped // giefed æt gupe, þonne gargetrum // ofer scildhreadan / sceotend sendað, // flacor flancgeweorc.*

## 3.

Doch zurück zu Cynewulfs Altersklage: Ein durchaus topisches Stück, wie man gleich sieht. Was als Jugendverfehlungen aus reuiger Sicht einer *conversio* im Alter beklagt wird, ist obligatorischer Bestandteil christlicher Heiligenleben, wo es um Kindheit und Jugend des Heiligen geht, so auch in der altenglischen Hagiographie, ein Versatzstück, das hier virtuos – nur nicht für einen Heiligen, sondern für ein Helden- und Dichterleben – verwendet wird. Ein Heldenleben? Nun, bei näherem Hinsehen stellt sich heraus, dass die beklagten Fehler dieser Jugend Cynewulfs in ihrer Besonderheit ein Vorstellungsmuster reproduzieren, das aus der Heldendichtung wohlbekannt ist, und zwar nicht irgendeines, sondern ein konzeptionell grundlegendes: das sozialethische Muster des Gefolgschaftswesens. Hier stellt sich uns, fiktiv oder nicht fiktiv, ein ehemaliger Krieger vor, der in seinen Jugendtagen für seinen Gefolgherrn prächtig geschmückt und hoch zu Ross stets auf Bewährung im Streit unterwegs war, nicht ohne dass er dafür vom Gefolgherrn den Ehrenlohn kostbarer Kleinodgeschenke erhalten hätte. Ein hartes, aber ideales Gefolgsmanneben also, hier nur dargestellt im Modus der Negation. All das war ja Verfehlung, wie es der geläuterte Dichter im Alter reuig erkennt. Die Sangesgabe nennt er zwar ein Geschenk, das ihm erst durch den Wechsel in den geistlichen Stand zuteilwurde, – man fühlt sich von fern an das Caedmon-Mirakel erinnert – aber es würde uns nicht wundern, wenn sich Cynewulf schon in der Methalle als Sänger versucht haben sollte. Wir haben gehört, wie hoch er Sangeskunst schätzte.

Deutlich heldenepische Töne erklingen denn auch in Cynewulfs *Elene*, wo es um kriegerische Thematik geht, nämlich im Zusammenhang der Schlacht Konstantins des Großen an der Milvischen Brücke im Jahre 312. Hier klingt gleich am Anfang das Gefolgschaftsthema an:

erhoben ward der Kampfesfürst zum Heeresführer.  
Der lindenschildkühne Leuteschirmer  
war den Männern milde: die Macht des Edelings  
wuchs unter den Wolken. Er war ein wahrer König,  
ein Kampfwart der Krieger

10–14<sup>13</sup>

Und ganz im Stil der Heldenepik geht es weiter:

<sup>13</sup> *Elene*, Dichtungen der Angelsachsen (übers. Grein 1930), Bd. 2, S. 104. – Vercelli book (ed. Krapp 1961), S. 66, v. 11–14: *Wæs se leoðwata / lindgeborga // eorlum arfæst. / æðelinges weox // rice under roderum. / He wæs riht cyning, // guðweard gumena.*



das waren kühne Männer in ihren Kampfesbrünnen  
zum Gefecht gerüstet; es funkelten die Speere  
und die geknüpften Kampftringe. Mit Kriegsgeschrei und Schilden  
erhuben sie die Heerzeichen  
22–25<sup>14</sup>

der Wolf in dem Walde verbarg das Walstattgeheimnis nicht;  
anstimmt den Gesang der Adler der federbetaute  
auf der Fahrspur der Feinde  
28–30<sup>15</sup>

### Konstantin befahl

den Feinden entgegen zum Gefechte bannen  
durch den Umlauf des Heerpfeils, dass auszögen die Krieger  
rüstig unter dem Himmel  
44–46<sup>16</sup>

Unüberhörbar nehmen wir wahr, dass Cynewulf die Techniken des profanen Sanges auch als geistlicher Dichter der Helena-Legende virtuos einzusetzen versteht.

Und in der Altersklage haben wir so ziemlich alles beisammen, was dazu gehört, wenn von der Vorstellung des Gefolgschaftswesens die Rede ist. Cynewulf stellt sich rückblickend dar als den auf mutigem Ross berittenen und eitel auf seinen Goldschmuck stolzen, ehrempfindlichen und arroganten Krieger, der stets in namenlosen Sorgen unterwegs war und unendlichen Anlass zu Klagen über seine schier unerträglichen Nöte hatte. Für die gab es dann aber in der Methalle nicht nur Trost und Lohn, sondern auch Ruhm durch eine entsprechende Sangeskunst und ein Publikum aus dem Dichter gleich gesinnten und gleich geplagten Standesgenossen. Die Larmoyanz der Männer ist gewiss eine der Wurzeln des Heldensanges, auch wenn es so eher selten gesehen wird.

Jetzt wird man vielleicht verärgert den Kopf schütteln. Man weiß ja, dass dem Konzept des Gefolgschaftswesens längst nicht mehr die Bedeutung zuerkannt werden kann, die man ihm einstmals im pseudohistorischen Rückgriff bis auf den *comitatus* in der ‚Germania‘ des Tacitus zumaß. Wie problematisch das Konzept in der Tat ist, darüber kann man sich heute leicht und umfassend informieren, z.B. im Artikel

**14** Elene, Dichtungen der Angelsachsen (übers. Grein <sup>2</sup>1930), Bd. 2, S. 104f. – Vercelli book (ed. Krapp 1961), S. 66, v. 22–25: *Wæron hwate was, // gearwe to guðe. / Garas lixtan, // wriðene wæhlencan. / Wordum ond bordum // hofon herecombol.*

**15** Elene, Dichtungen der Angelsachsen (übers. Grein <sup>2</sup>1930), Bd. 2, S. 105. – Vercelli book (ed. Krapp 1961), S. 66, v. 28–30: *wulf on wealde, / wælrune ne mād. // Urigfeðera / earn sang ahof, // laðum on laste.*

**16** Elene, Dichtungen der Angelsachsen (übers. Grein <sup>2</sup>1930), Bd. 2, S. 105. – Vercelli Book (ed. Krapp 1961), S. 67, v. 42–46: *þa se casere heht // ongean gramum / guðgelæcan // under earhfære / ofstum myclum // bannan to beadwe, / beran ut þæce // rincas under roderum.*

‚Gefolgschaft‘ des Reallexikons für Germanische Altertumskunde.<sup>17</sup> Aber die dort verbuchten Zweifel betreffen den Begriff vor allem, soweit damit eine sozialgeschichtliche Realität gemeint sein soll. Ob es die wirklich gegeben hat, sei dahingestellt. Etwas Anderes ist es mit der Dichtung. Hier hat das Konzept den Stellenwert eines idealen und wirkmächtigen Modells, durchaus vergleichbar dem Modell des Artushofes in der Artusepik, bei dem es niemandem einfallen würde, es im Sinne sozialhistorischer Realität zu nehmen. Natürlich ist auch die Idealität des Gefolgschaftskonzepts in der Heldenepik ebenso fiktiv wie die der Tafelrunde des Königs Artus, und die Unterstellung sozialhistorischer Realität braucht in seinem Zusammenhang nicht gemeint zu sein. Sogar im christlich-religiösen Kontext liegt das Gefolgschaftskonzept nicht so fern, wie man vielleicht annehmen möchte. Es begegnet zum Beispiel noch im 17. Jahrhundert in Gestalt des Appells zur Nachfolge Christi<sup>18</sup> mit unüberhörbar deutlichem heldenepischen Anklang im ‚Nachfolgelied‘ des Angelus Silesius von 1668. Das Lied ist bis heute Bestandteil sowohl des katholischen als auch des evangelischen Gesangbuchs. Ich hebe nur die folgenden Strophen heraus:

Mir nach! spricht Christus, unser Held,  
 mir nach, ihr Christen alle!  
 Verleugnet euch, verlasst die Welt,  
 folgt meinem Ruf und Schalle,  
 nehmt euer Kreuz und Ungemach  
 auf euch, folgt meinem Wandel nach!

Fällt's euch zu schwer? Ich geh voran,  
 ich steh euch an der Seite,  
 ich kämpfe selbst, ich brech die Bahn,  
 bin alles in dem Streite.  
 Ein böser Knecht, der still mag stehn,  
 sieht er voran den Feldherrn gehn.<sup>19</sup>

#### 4.

Wie also ist christliche Dichtung für einen germanisch-gentilen Sänger möglich, der aus der Tradition profanen Singens kommt? Genau hierüber spricht Cynewulf unmittelbar am Anfang seiner Altersklage:

<sup>17</sup> Vgl. den aspektreichen Sammelartikel ‚Gefolgschaft‘ Landolt/Timpe/Steuer 1997.

<sup>18</sup> Nach Luc. 9,23: *Si quis vult post me venire, abneget semetipsum et tollet crucem suam quotidie, et sequatur me!*

<sup>19</sup> *Evangelisches Gesangbuch* (1975), Nr. 385. (2006) München; Gotteslob. Katholisches Gebet- und Gesangbuch, Nr. 616, S. 578f.

So habe ich, alt und beeilt zum Tode im unreinen Haus dieses Leibes,  
 Wortkunst gewoben und wunderbar gesammelt.  
 Ich sann und sann und sichtete die Gedanken  
 ängstlich in der Nacht: durchaus nicht wusste ich  
 vom Kreuz das Rechte, eh mir klarere Gedanken  
 durch die hehre Macht in meines Herzens Sinnen  
 die Weisheit offenbarte.

1237–1243<sup>20</sup>

Die „Wortkunst wunderbar gewoben“ stand ihm also durchaus zur Verfügung, gänzlich dunkel blieb aber bei allem angestregten Hin- und Hersinnen, wie diese Kunst auf das Thema vom Kreuz, auf Christus, anzuwenden war. Hier half erst göttliche Erleuchtung, die dem Dichter endlich im Alter zuteilwurde, mit dem Eintritt in den geistlichen Stand.<sup>21</sup> Und wie kann man sich jenes unablässige nächtliche Sinnen, wie die schließliche Lösung des Problems konkret vorstellen, wenn man einmal von der – durchaus ernst zu nehmenden – Stilisierung absieht, mit der sie hier als göttliche Erleuchtung verstanden wird? Ich denke, es muss ein Nachsinnen über die Möglichkeiten sein, wie Christus und die christliche Lehre, christliches Ethos mit den Mitteln der traditionellen profanen Poetik und *ihres* Ethos darstellbar wären. Wo gab es da Anknüpfungsmöglichkeiten?

Wenn man von all dem absieht, was für die Darstellung Christi als Held im Sinne profaner Epik nicht in Frage kommt, von der exorbitanten Körperkraft eines Herakles oder Beowulf, vom Zwang des Rachegebots, dem Ingeld unterliegt, und von der Gewaltbereitschaft seines Gefolges, von der numinosen Fatumsverfallenheit eines Ödipus, Äneas oder Hildebrand, von der Tragik ihrer Konfliktverwicklungen, von der Ehrempfindlichkeit homerischer oder germanischer Helden – bleibt denn da für den Dichter, der in der Tradition profaner germanischer Epik steht, gar nichts übrig, was er mit den Mitteln seiner Poetik einsetzen kann, um Christus als Helden zu feiern?

Hier komme ich für die altenglische geistliche Epik auf das Modell des Gefolgschaftswesens zurück. Hat nicht auch Christus eine Gefolgschaft, die seiner zwölf Jünger, hat nicht auch er eine Tischgemeinschaft mit ihnen, ist er etwa nicht Herr himmlischer Heerscharen, stellt er seiner Gefolgschaft etwa keinen Lohn in Aussicht? Ist nicht auch er fern der Heimat ein Recke im Exil – sein Reich ist ja nicht von dieser Welt?

<sup>20</sup> Elene, Dichtungen der Angelsachsen (übers. Grein 1930), Bd. 2, S. 137. – Vercelli book (ed. Krapp 1961), S. 100, v. 1236–1242: *þus ic frod ond fus / þurh þæt fæcne hus // wordcræftnum wæf / ond wundrum læs, // þragum preodude / ond gepanc reodode // nihtes nearwe. / Nysse ic gearwe // be ðære rode riht / ær me rumran geþeabt // þurh ða mæran miht / on modes þeabt // wisdom onwreah.*

<sup>21</sup> Man vergleiche die auf das vorige Zitat unmittelbar folgenden, bereits oben zitierten Verse 1243–1252.

Dem Nachsinnen Cynewulfs mag all das und noch Manches mehr aufgegangen sein, und er kann das sehr wohl als göttliche Erleuchtung der ‚hehren Macht‘ verstanden haben.

## 5.

Und wie bewährt Cynewulf dieses Ergebnis seines nächtlichen Nachsinnens, wenn es darum geht von Christus als Helden zu erzählen? Eben dafür wähle ich Cynewulfs Himmelfahrts-Gedicht als Probe aufs Exempel nun zu näherer Betrachtung. Zuerst ist da natürlich der traditionelle Stabreimvers mit seinen metrischen und stilistischen Charakteristika, vor allem seiner Formelhaftigkeit und seinem Variationsstil und seinen prachtvollen Komposita, seiner Metaphorik, seinen Kenningar. Über all dies hinaus möchte ich im Besonderen die auch hier eingesetzte traditionelle Redeweise heldenepischer Dichtung mit den Termini und Themen des Gefolgschaftswesens näher in Erinnerung rufen.

Christus als „ruhmreicher Gefolgsherr“ (*beoden prymfæst* v. 457),<sup>22</sup> als „Herr der Heerscharen“ (*duguða dryhten* v. 782) lädt die „Gefolgschaft“, die „gedryht seiner Degen“ (*his þegna gedryht* v. 457), – sie heißen auch „ruhmreiche Gefolgsleute“ (*þegnas prymfulle* v. 541) oder schlicht „Helden“ (*hæleð*) – seine „liebe Gefolgschar“ also (*leof werod* v. 458), lädt Christus zu einem Termin „auf die Thingstätte“ (*on þam þingstede* v. 497) seiner Himmelfahrt.

Gern folgen sie dem Ruf „ihres Schätzenspenders“ (*hyra sincgiefan* v. 445–460), der für sie ein „goldhord“ (v. 787) ist, sie folgen dem Ruf ihres „Wonne-“ oder „Glücks-spenders“ (ihres *eadgiefan* v. 546), ihres *wilgifan* (v. 537). Sie, die „Dienstmannen“ Christi, seine *þegnas*, loben seine Taten in dankbaren Preisliedern: und auch dafür gewährt er den „*leofum gesiþum*“, seinen „lieben Weggenossen“, „Lohn“ *lean* (v. 473).<sup>23</sup> Wie Jesus selbst als reisiger Held sind ja auch seine Gefolgsleute als „Weggefährten“, *gesiþum*, ständig unterwegs.

Die Himmelfahrt führt Christus, den Recken, „in rascher Fahrt“ (*gefysed* v. 475) aus dem Exil dieser Welt in sein „Heimatland“ (*þone maeran ham* v. 647), an seinen „heimatlichen Erbsitz“ (*eðel* v. 741), in das „Reich seines Vaters“ (*to fæder rice* v. 475), zurück, wo er sich niederlässt auf dem *eðelstoll* (v. 516), dem „heimatlichen Ehren- und Erbsitz“ (v. 630, 646, 741), der auch sein „Gabenstuhl“ (*giefstol* v. 572) heißt, auf dem Ehrenplatz der Halle, zur Rechten des Hausherrn (v. 531–532).

<sup>22</sup> Alle Verweise beziehen sich auf *The Christ of Cynewulf. A Poem in Three Parts* (ed. Cook 1957).

<sup>23</sup> Christ II (Ascension). Exeter book (ed. Krapp 1961), S. 16, v. 470–473: *þegnas heredon / lufedun leofwendum / lifes agend // fæder frumsceafta. / He him fægre þæs // leofum gesiþum / lean æfter geaf.*

Und das nach den Motiven des Gefolgschaftsmodells geformte Gegenbild zu Christus ist der Satan als Antiheld. Auch er trägt die Züge des Gefolgherrn, nun allerdings die des Bösen. Auch er hat seine Gefolgsleute, Cynewulf nennt sie „Teufelskempen“ (*deofla cempa* v. 563). Auch sie empfangen von Christus beim Letzten Gericht *lean* (v. 783 und 828), ihren Gefolgschaftslohn, freilich als *wraplic ondlean* (v. 831), und hier ist das Wort natürlich ironisch zu verstehen als schreckliche Strafe, wie denn Christus an diesem Tage als *duguða dryhten* (v. 782), als „Gefolgschaftsherr der Heerscharen“ erscheinen und seinen „gerechten Lohn“ (*lean æfter ryhte* v. 846), den Guten wie den Bösen erstatten wird.

Zur Zeichnung des Satans als Antihelden im Sinne des Gefolgschaftsmodells wäre hier ein Seitenblick auf dessen geradezu klassische Ausgestaltung in der altenglisch/altsächsischen ‚Genesis B‘ angezeigt.<sup>24</sup> Satan – sein Handlungsmotiv ist „Rache“ (*wrace* v. 393) – erinnert hier an die „Gefolgherrnkleinode“ (*beodenmadmas* v. 409) die er seinen Gefolgsleuten einst gegeben hat, und verlangt als Gegenleistung nun, dass einer von ihnen Adam und Eva Gott abtrünnig machen solle. Dem, der das leistet, verspricht er in der höllischen Halle den Ehrenplatz unmittelbar an seiner Seite.

Doch zurück zu Cynewulf. Ich möchte hier auf einen originellen Gedanken hinweisen, den Cynewulf aus der Himmelfahrtspredigt Gregors des Großen übernommen und ganz auf die Konzeption Christi als Helden hin umgestaltet hat (v. 709/710–743). Gregor nimmt seine Predigt zum Anlass, das Himmelfahrtseignis in einen weiteren Rahmen des Jesuslebens zu stellen. Dafür knüpft er an eine Stelle des Hohen Liedes an:

Sponsa. Vox dilecti mei;  
ecce iste venit,  
saliens in montibus,  
transiliens colles.  
Similis est dilectus meus capreæ,  
hinnulouque cervorum.  
En ipse stat post parietem nostrum,  
respiens per fenestras,  
prospiciens per cancellos. (Cant. Cant 2,8–9).

Horch! Mein Geliebter!  
Sieh da, er kommt.  
Er springt über die Berge,  
hüpft über die Hügel.  
Der Gazelle gleicht mein Geliebter,  
dem jungen Hirsch.  
Ja, draußen steht er an der Wand unseres Hauses;  
er blickt durch die Fenster,  
späht durch die Gitter.<sup>25</sup>

<sup>24</sup> Das ausführliche Zitat – über 40 Verse – ist hier nicht unterzubringen; s. Saxon Genesis (ed. Doane 1991), hier *Genesis B* v. 409–441 (S. 214–216).

<sup>25</sup> Hoheslied (ed. Krinetzky 1985), S. 12, Hoheslied 2,8–9.

Gregor assoziiert über die Vorstellung vom „Hüpfen“ des Geliebten „über die Berge“ (*transiliens montes*) die Himmelfahrt als „Sprung“ (*saltus*) von der Erde in den Himmel. Aber darüber hinaus zählt er noch weitere *saltus*, in denen er Christus im Bild des gazellengleichen Liebhabers der Kirche deutet: er springt *saltando* vom Himmel in den Mutterschoß, von da in die Krippe, von der Krippe ans Kreuz, vom Kreuz ins Grab, vom Grab zurück in den Himmel.<sup>26</sup> Gregor assoziiert die von der *sponsa* mit Entzücken gesehenen, tänzerischen *saltus* des Jünglings im Hohen Lied locker und unsystematisch. Man könnte fragen, ob es für diese Auslegung nicht noch mehr solcher *saltus* gäbe. Es fällt besonders auf, dass Auferstehung und Höllenfahrt fehlen.

Aber noch etwas fällt besonders auf: Heilsgeschichtlich ist es doch so, dass mit Christus bei den fünf Sprüngen etwas *geschieht*, und nicht so, dass er bei ihnen als *Handelnder* erscheint: Er *wird* gezeugt, er *wird* in die Krippe gelegt, er *wird* ans Kreuz geschlagen und ins Grab gelegt, er *wird* in den Himmel zurück geholt. Nun, gerade Gregors Deutung Christi als Handelnder im Anschluss an den Text des Hohen Liedes passt in die Poetik der Heldendichtung. Und die Deutung jener reizenden Kapriolen Christi als Liebhaber, die bei Gregor vielleicht noch im Bann der zauberhaften Bildlichkeit des Hohelied-Textes bleibt, erscheint nun bei Cynewulf unmissverständlich als Abfolge von heldenhaften Taten. Es sind gewaltige kosmische Sätze, die Christus hier vollbringt. Und den fünf Sprüngen fügt Cynewulf noch einen sechsten hinzu, nämlich den von mir eben vermissten: die Höllenfahrt. Das ist nun bekanntlich ein Sprung, bei dem Christus in herausragender Weise als Handelnder, ja als kriegerischer Held auftritt.

Hier drängt sich wieder ein Seitenblick auf ein altenglisches Gedicht auf, diesmal auf das ‚Traumgesicht vom Kreuz‘ (*Dream of the Rood*), erhalten im Vercelli-Book aus der zweiten Hälfte des 10. Jahrhundert, und zitativ in Teilen der weit älteren Fassung in den runischen Inschriften des Ruthwell-Cross (spätes 7./frühes 8. Jahrhundert).<sup>27</sup> Auch hier ist mit den Mitteln der heroischen Poetik in der Traumvision des Dichters der leidende Gekreuzigte zum heldenhaft aktiven umgedeutet. Das

<sup>26</sup> *Hinc eiusdem Ecclesiae voce per Salomonem dicitur: ‚Ecce iste venit saliens in montibus, et transiliens colles‘ (Cant. Cant 2,8). Consideravit namque tantorum operum culmina, et ait: ‚Ecce iste venit saliens in montibus.‘ Veniendo quippe ad redemptionem nostram quosdam, ut ita dixerim, saltus dedit. Vultis, fratres carissimi, ipsos eius saltus agnoscere? De coelo venit in uterum, de utero venit in praesepe, de praesepe venit in crucem, de cruce venit in sepulcrum, de sepulcro rediit in coelum. Gregor der Große, Homiliae in evangelia (Fiedrowicz 1997/1998), hier Hom. 29,10, Bd. 2, S. 546, Z. 11–19. – Gregor dürfte die Anregung zu seiner Deutung aus Sap. 18. 14–15 empfangen haben: 14 *Cum enim quietum silentium contineret omnia, / Et nox in suo cursu medium iter haberet, / 15 Omnipotens sermo tuus de caelo, a regalibus sedibus, / Durus debellator in mediam exterminii terram prosilivit...*; hier das Motiv des Springens (*prosilivit*) und die – schon hier „heldenepische“ – Charakterisierung des *sermo tuus* als *debellator*, besonders auch in den folgenden Versen.*

<sup>27</sup> Beide Fassungen in *Dream of the Rood* (ed. Swanton 1996). Zitate nach dem Text und der Ausgabe des Vercelli book (ed. Krapp 1961).

personifizierte Kreuz spricht zum Visionär aus der Erinnerung an das Kreuzigungsgeschehen:

„Da sah ich den Herrscher des Menschengeschlechtes mit großem Mut heraneilen, denn er wollte auf mich steigen [...]. Der junge Mann entkleidete sich da, das war der allmächtige Gott, kühn und festentschlossen: er stieg auf den hohen Galgen, mutig vor dem Angesicht vieler, da er das Menschengeschlecht erlösen wollte. [...] Ich zitterte, als mich der Mann umschlang.“<sup>28</sup>

Jesus wird nicht zur Kreuzigung geführt, er eilt von sich aus auf das Kreuz zu, an das er nicht gewaltsam geheftet wird, vielmehr umschlingt er es wie ein Ringkämpfer, nachdem er selbst hinaufgestiegen ist.

Die Kreuzigung ist hier nach der Art eines Schaukampfes wie ein Gladiatorenkampf inszeniert. Im Evangelium wird Jesus vor der Kreuzigung entkleidet, und es wird ihm ein Spottgewand angezogen (Mt. 27,28). Im ‚Traumgesicht vom Kreuz‘ entkleidet er sich vor der Kreuzigung selbst und bereitet sich damit wie ein nackt kämpfender Gladiator auf den Kampf in der Arena vor. Die Zurüstung des germanischen Kriegers für den Kampf wird gewöhnlich durch die Schilderung umständlicher Rüstungsmaßnahmen beschrieben. Ganz anders hier: hier trifft man, wie es Ute Schwab sagt und reich belegt hat „auf die paulinische und patristische Soldaten- und Gladiatorenmetaphorik der spätantiken Sport- und Militärwelt: Die Vorstellung des *Christus athleta* deckt sich mit dem Bild des *athleta Christi*.“ Im Hintergrund steht sicherlich die geistliche Metaphorik der byzantinisch-orientalischen Tradition, wie sie durch Theodor von Tarsus (602–690) nach England gebracht worden war.<sup>29</sup>

## 5.1

Soviel zu Christus als Held im Horizont der Poetik profaner germanischer Dichtungstradition. Als andere Helden bieten sich den christlichen Dichtern natürlich die christlichen Heiligen an, alle Heiligenarten der Litanei, Männer wie Frauen, von den Aposteln bis zu den Märtyrern, Jungfrauen, Witwen, Bekennern und Lehrern. Die altenglische Poesie ist reich an Dichtungen über solche Heilige und vergleichbare Gestalten.

Als exemplarisch wähle ich zu näherer Betrachtung nur das Gedicht über die Bekenner- und Eremitengestalt des heiligen Guthlac, gerade weil es sich mit Guthlac

<sup>28</sup> Ich zitiere hier die Übersetzung von Schwab 2000, S. 241. Altenglischer Text nach dem Vercelli book (ed. Krapp 1961), S. 62, v. 33f. und 39–42: *Geseah ic þa frean mancynnes // efstan elne mycle / þæt he me wolde on gestigan. // [...] Ongyrede hine þa geong hæleð, / (þæt wæs god ælmihtig), // strang ond stiðmod. / Gestah he on gealgan heahenne, // modig on manigra gesyhðe, / þa he wolde mancyn lysan. // Bifode ic þa me ne se beorn ymbclybde.*

<sup>29</sup> Schwab 2000, S. 212.

nicht um einen tathaft aktiven, sondern um einen rein passiven, radikal asketischen Helden handelt. Und für meine Fragestellung sind die frühmittelalterlichen literarischen Traditionen zu Guthlac recht ergiebig. Sie erzählen lateinisch in Prosa und altenglisch in Vers und Prosa von Guthlac. Man hat so die Möglichkeit, durch Vergleich die Eigenart der altenglischen Verserzählungen gegenüber denen in lateinischer und altenglischer Prosa zu profilieren.

Am Anfang steht die lateinische Prosa-Vita eines englischen Autors Felix, entstanden um 730–740 und bis ins zwölfte Jahrhundert reich überliefert.<sup>30</sup> Nicht später als in der ersten Hälfte des zehnten Jahrhunderts entstand anonym eine freie Bearbeitung dieser Vita in altenglischer Prosa.<sup>31</sup> Die Vercelli-Handschrift enthält als letztes Stück eine altenglische Guthlac-Homilie, die nichts anderes ist als eine für Predigtzwecke gekürzte Fassung dieser altenglischen Prosa.<sup>32</sup> Unter den beiden altenglischen im Exeter-Book aufeinander folgenden Stabreimgedichten ‚Guthlac A‘ und ‚B‘<sup>33</sup> handelt ‚Guthlac A‘ (Verse 1–818) überwiegend vom Einsiedlerleben des Heiligen. ‚Guthlac B‘ (Verse 819–1379, das Ende fehlt) widmet sich fast ausschließlich seinem vorbildlichen Sterben. Für die Datierung der Gedichte steht nur fest, dass sie vor den Entstehungsdaten der Handschriften (Exeter, Vercelli), d.h. vor der zweiten Hälfte des zehnten Jahrhunderts entstanden sein müssen.

Der historische Guthlac hat von ca. 674 bis 714 gelebt und stand in verwandtschaftlicher Verbindung zur mercischen Königsfamilie. Neun Jugendjahre lang war er Krieger, vielleicht in mercischem Königsdienst. Die Legende tendiert dazu, dieser Phase Züge eines Räuberlebens zu verleihen. Dann trat Guthlac nach einer reuevollen Konversion gegen Ende des siebenten Jahrhunderts in das Doppelkloster Repton ein und erhielt eine monastische Bildung. Schon nach zwei Jahren entschied er sich aber für die eremitische Lebensform und lebte dann noch fünfzehn Jahre auf der Sumpfinsel Crowland zwischen Cambridge und der Nordsee. Diese spärlichen biographischen Nachrichten sind sämtlich aus der lateinischen Vita erschlossen.<sup>34</sup>

Alle Quellen erzählen von Guthlac nach hagiographischen Schemata, wie man sie etwa aus den ‚Dialogen‘ Gregors des Großen und den ‚Vitas Patrum‘ kennt: zunächst vornehme, von Wunderzeichen und Prophezeiungen begleitete Geburt und vorbildliche Jahre als braves, pflegeleichtes Kind. Verwerfliche Jugendjahre als Führer einer Räuberbande, wunderbare Konversion und Übertritt zunächst zur monastischen,

<sup>30</sup> Felix, *Life of Saint Guthlac* (ed. Colgrave 1956).

<sup>31</sup> Prosaleben des hl. Guthlac (ed. Gonser 1909). Zur Datierung des Textes und der Handschriften s. ebd. S. 95f. – Die Ausgabe enthält in ihrem Quellenapparat auch die lateinische *Vita S. Guthlaci* des Felix, soweit sie im altenglischen Text wiedergegeben ist.

<sup>32</sup> Vercelli-Homilies IX-XXX (ed. Szarmach 1981), hier Homily XXIII, S. 96–101. – Gonsers (1990) Ausgabe enthält auch diese Vercelli-Homilie.

<sup>33</sup> Guthlac Poems of the Exeter Book (ed. Roberts 1979).

<sup>34</sup> Vgl. die Einleitung bei Colgrave 1956, S. 1–6.



dann zur eremitischen Lebensform. Streng asketisches Einsiedlerleben, anfangs überschattet von schweren Heimsuchungen durch Dämonen. Danach bis zum Tod unangefochtenes, wunder- und wohltätiges, teils idyllisches und anekdotenhaftes Einsiedlerleben. Schließlich ein breit auserzählter vorbildlicher Tod im klaglosen Ertragen schwerer Krankheit und in freudiger Glaubenszuversicht auf Belohnung heiligmäßigen Lebens bei Gott.

Der neunjährigen Räuberepisode wird in der lateinischen wie der altenglischen Prosa immerhin einige, wenn auch nicht sehr nachdrückliche Aufmerksamkeit gewidmet. In den Gedichten spielt sie so gut wie gar keine Rolle. Das fällt auf, denn hier hätte ein Anlass liegen können, Guthlac in seiner kriegerischen Phase als profanen Helden im Rahmen des Gefolgschaftsmodells zu stilisieren, ähnlich wie es Cynewulf für sich selbst in seiner Altersklage mit seiner Jugend getan hat. Die Stilisierung Guthlacs als Held findet aber doch, und zwar überraschenderweise vor allem bei der Schilderung seines Sterbens statt.

## 5.2

Ich wende mich nun ausschließlich dieser Phase der Erzählung zu, d.h. dem ‚Guthlac B‘. Hier ist die Möglichkeit eines Vergleichs mit der lateinischen Vita und ihrer altenglischen Prosabearbeitung gegeben.

Zunächst zu einigen Mitteln, mit denen ‚Guthlac B‘ bei der Schilderung seines Sterbens (v. 933–1379) im Geist der profanen Stabreimepik als Held modelliert wird. Auch hier begegnen wir wieder in dichter Infiltration den Reflexen des Gefolgschaftsmodells. Ich sammle die Belege ohne strenge Systematik:

*Peoden* (v. 1066) und *dryhten* (v. 1067) sind die Bezeichnungen für Gott als „Gefolgsherrn“ Guthlacs. In *sibgedryht*, „friedlicher Gefolgschaft“, leben die Seligen (v. 1372). Als „Gefolgschaftsbeschützer“ heißt Guthlac *dugupa hleo* (v. 1061), „Schutzherr der Tüchtigen“, für seinen Gefolgsmann ist er *mon-dryhten* (v. 1151) oder *peoden* (v. 1174), „Gefolgsherr“. Guthlacs Diener wird als *þegn* (v. 1114) „Gefolgsmann“ oder auch gewichtiger mit dem Kompositum *onbehtþegn* (v. 1146, 1294) bezeichnet. *sibbe* (v. 1262), „Freundschaft“, „Harmonie“, kennzeichnet das Verhältnis zwischen Gefolgsherrn und -mann. Guthlac beginnt für seinen Gefolgsmann, wie es einem Gefolgsherrn gebührt, das Evangelium auszulegen

his þegne ongon, swa tham þeodne geras ...  
þurh gæstes giefre godspel bodian  
1114f.

Als Gefolgsmann Gottes heißt Guthlac *dryhnes cempa* (v. 901), „Kämpfe seines Gefolgsherrn“, oder gar *mægenþegn* (v. 1126), „gewaltiger“ bzw. „Haupt-Gefolgsmann“; auch *wiga*, „Kämpfer“, kann Guthlac heißen (v. 1033). „Gottes Gefolgsmann“ (*metodes þegn*

v. 1243) heißt ein Engel. *dryhtenbealu* (v. 1349) ist „dem Gefolgsherrn angetanes Leid“; *winiga hleo*, „Schutz der Freunde“ (v. 1365) lautet eine preisende Bezeichnung für Guthlac.

Beim sterbenden Guthlac werden seine „Kraft“ und sein ungebrochener „Mut“, Guthlacs *ellen*, wieder und wieder hervorgehoben; „heldischer Mut und gewaltige Kraft“ (*mod ond mægencræft* v. 1132) sind ihm eigen. Auch und gerade im Sterben wird Guthlac als *wiga* (v. 1033), als „Kämpfer“ bezeichnet, entsprechend auch sein Gegner, der Tod, als *wiga wælgifre* (v. 999), als „mordgieriger Kämpfer“.

Die Anti-Helden in der Gefolgschaft des Teufels heißen *herehloðe helle þegna* (v. 1069), „Heerhaufen von Höllen-Degen“, auch *feonda hloð* (v. 915) „feindselige Truppe der Höllengefolgschaft“. Deren *feonda þreatum* (v. 902), „Feindestruppen“, widersteht Guthlac *stronglice* (v. 1103) „mit Kraft“. Und *threata mæstne* (v. 1103), eine „riesige Truppe von Erlösten“, führt Jesus aus der Hölle heraus. „Verfluchte Treuebrecher“ (*awyrge waerlogan* v. 911) werden die höllischen Geister genannt.

Die Krankheitsanfälle, welche Guthlac heimsuchen, werden mit kriegesischer Terminologie als feindliche Angriffe charakterisiert, als *hildescur* (v. 1143) „Kampfschauer“, *flacor flanþracu* (v. 1144) „schwirrender Pfeilesturm“. *Awrecen wælpilum* (v. 1154) und *awrecen wæltrælum* (v. 1286), „durchbohrt von tödlichen Pfeilen“, ist Guthlac ihnen preisgegeben, *wæltreste* (v. 1368) heißt am Ende seine „Totenrast auf der Walstatt“.

Das Leben wie auch der Tod, und besonders dieser, werden als „Reise/Heerfahrt“, *sip* verstanden; *moldweg* (v. 1039) heißt die „Reise durchs Erdenleben“; *geferscype* (v. 1258) ist das Wort für die Kameradschaft der Weggefährten, –

gefer-scype, thæt wit fyrm mid unc  
longe læstan

1258f.

die „Weggenossenschaft“, die wir beide – Guthlac und sein Diener – uns seit langem gewähren. *Treowe gesip* (v. 1295) „treue Weggefährten“, sind die beiden auf ihrer Reise; *sipes fus* (v. 1077, 1375) *fus on forðsip* (v. 1148), *on sip gearu* (v. 1175) „eilig zur Fahrt bereit“, ist Guthlac als sterbender Held, *ellorfus* (v. 1054), „anderswohin aufbruchsbereit“ ist er für den Weg, aus dem Leben; „nach diesem Weg hinausverlangend“, *utsipes georn* (v. 1267), nennt er seine Seele; ein „langer Weg“, *long weg* (v. 1180), ist die Reise in den Tod; *nydgedal* (v. 1168) fordert sie, eine „notwendige, unvermeidbare Abreise“.

Sieg und Komposita mit Sieg: *sigor frea* (v. 1080), „Herr des Sieges“, ist Gott selbst, oder auch *sigedryhten* (v. 1238), ein „Gefolgsherr, der in den Sieg führt“. Aber auch Guthlac kann so genannt werden (v. 1375). Der Engel, der Guthlac täglich zu geistlicher *collatio* besucht, wird *sigorfæst* (v. 1244, 1375), „siegfest“ genannt. *sigeleoð* (v. 1315), „Siegeslieder“, vernimmt man im Himmel, *sigorlean* (v. 1370) ist der himmlische „Siegeslohn“ für irdische Bewährung; *lean* (v. 1303), „Lohn“ überhaupt,

und „Ruhmeslohn“, *wuldorlean* (v. 1373) erwartet Guthlac von Gott als Gefolgsherrn; *edleana georn* (v. 1078), „verlangend nach Lohnentschädigung“ nennt sich Guthlac. *Meorde leahtorlease* (v. 1086/87), „lasterloser Lohn“, wartet auf ihn, *lean unhwilen*, (v. 1087) „unvergänglicher Lohn“. Von seinem Diener wird Guthlac *sincgiefa* (v. 1352) „Schatzgeber“ genannt.

Reichlich belegt sind die terminologischen Entsprechungen zum gefolgschaftlichen Hallenjubiläum für den Jubel im Himmelreich. Auf Einzelbelege kann hier verzichtet werden. Ausführlich wird der herrliche Gesang der Engel (v. 1319–1325) gepriesen. *Wuldres þrym* (v. 1364), „machtvollen Ruhm“ erfährt die Seele im Reich des himmlischen Gefolgsherrn.

Und schließlich: *epel* (v. 1091), auch *eard* (v. 1372) „Heimat“, ist der Name des Himmelreiches; *yrfestol* (v. 1319), ihren „Erbsitz“, nehmen die Seligen dort ein; *eardeas on upweg* (v. 1366), den „Weg zur Heimat hinauf“, ist Guthlac gegangen; *ece eard* (v. 1182), „ewige Heimat“, wird das Himmelreich genannt.

Der Weg in die Hölle ist für Satan ein *wræc-siþ* (v. 1074), eine „Reise ins Exil“, für die Menschen heißt so auch der Weg durch dieses Leben.

### 5.3

Nun ein vergleichender Blick auf die beiden Prosaquellen. Aber es gibt hier kaum Vergleichbares und dieser Umstand darf als symptomatisch gelten.

Felix schreibt in seiner lateinischen Vita eine rhetorisch ambitionierte Prosa.<sup>35</sup> Er schreibt nach dem Vorbild literarisch anspruchsvoller Hagiographie. Die altenglische Guthlac-Prosa hält sich inhaltlich getreu an Felix, verzichtet aber auf jeden höheren Anspruch bei der stilistischen Formung, insbesondere auf Stilisierung nach den Vorgaben der profanen Epik.

Sucht man hier etwa nach der Terminologie des Gefolgschaftswesens, so ist festzustellen, dass praktisch das ganze, reiche Vokabular ausfällt, das die Guthlac-Gedichte so eindrucksvoll auszeichnet. Die Bezeichnungen *þeoden* und *dryhten* für Gott als Gefolgsherrn Guthlacs fehlen fast gänzlich. Wir treffen auf die schlichte Sprache der Frömmigkeit, wenn Guthlac, der Heilige, *eadiga* oder *haliga wer* oder *godes wer* auch *arwurð wer*, „ehrwürdiger Mann“ genannt wird, wie bei Felix nach den liturgischen Entsprechungen *beatus vir*, *vir sanctus*, oder auch *vir dei*. bzw. *venerebilis vir*.<sup>36</sup> Noch unheroischer und wieder liturgisch klingt es, wenn Guthlac als *godes þeowa* – *famulus dei* ‚Knecht Gottes‘ oder als *leofa godes þeow* – *dilectus dei* ‚Gottes geliebter Knecht‘ bezeichnet wird. Er steht in *Cristes þeowdom*, in der Knecht-

<sup>35</sup> Dazu Gonser 1909, S. 9 und detailliert Colgrave 1956, S. 17f.

<sup>36</sup> Einzelbelege anzuführen erübrigt sich hier und im Folgenden. Die Terminologie begegnet in Guthlacs Prosa-Leben auf Schritt und Tritt. Zu vergleichen ist stets der lateinische Quellentext.

schaft Christi, dem *famulus dei* (168; 173), wie es bei Felix heißt. Dem poetischen *onbehtþegn* in den Versen des ‚Guthlac B‘, wird in der Prosa regelmäßig der mönchische Titel *broðor* – lat. *frater* ‚Bruder‘ beigelegt. Im Gespräch redet Guthlac seinen Diener nicht wie im „Guthlac B“ als heroischen *þegn* oder *gesip* „Gefährten auf der Heerfahrt“ an, von

geferscype, þæt wit fyrr mid unc  
longe læstan,

1258f.

„Weggenossenschaft, die wir beide uns seit langem gewähren“ ist hier keine Rede. Stattdessen spricht Guthlac seinen Diener väterlich-seelsorgerisch als „mein liebes Kind“ an, *min bearn þæt leofe* – bei Felix heißt es *fili mi*. Seinerseits wird Guthlac nach monastischem Brauch liebevoll als *min se leofa fæder* ‚mein lieber Vater‘ (70) angesprochen, oder auch schlicht und ehrfürchtig als *fæder* – *pater mi*. Von Guthlacs *mod ond mægen-cræft*, und von seinem *ellen* im heroischen Ertragen der Krankheitsanfechtungen ist nirgendwo die Rede, und schon gar nicht begegnet hier die Kriegs-, Kampf- und Siegmethaphorik, die in ‚Guthlac B‘ zu finden war. Erwähnt wird nur immer wieder die Schwere der Krankheitssymptome die der Sterbende erträgt.

## 6.

Abschließend sei die Frage gestellt, was es bedeutet, wenn hagiographische Stoffe oder selbst das Leben Jesu einerseits auf erbauliche Weise in der lateinischen und volkssprachlichen Guthlac-Prosa und andererseits in den volkssprachlichen Guthlac-Gedichten nach Art der traditionellen heldenepischen Stabreimpoetik mit hoher Emphase und heroischem Pathos behandelt werden können. Gerade dies letztere wurde und wird ja immer wieder als problematisch empfunden. Z.B. das altenglische ‚Andreas‘-Gedicht – streckenweise fast so etwas wie eine *Beowulf*-Kontrafaktur – hat man als ein hybrides Machwerk verurteilt, das die heldenepischen Gattungs- und Mentalitätskonzepte in verfehlter Weise zur Gestaltung des seiner Natur nach erbaulichen Legendenstoffes einsetze. Dokumentieren die beiden so unterschiedlichen Erzählweisen gegensätzliche oder zumindest sehr unterschiedliche Einstellungen der Erzähler zu ihren Stoffen und Themen? Einmal kirchenkonform und angepasst an die klerikal-literarische Tradition und Kultur und dies ohne großen intellektuellen Anspruch im Blick auf klerikale Rezipienten und ein frommes Laienvolk – das andre Mal in Vereinnahmung der christlich sakralen Stoffe und Themen durch ein heroisches Welt- und Lebensgefühl im Sinne vorliterarisch heidnischer, gentiler Tradition mit ihrer spezifischen Poetik und ihrem eigenen, forcierten Ethos, und dann berechnet für eine aristokratische Hörschaft mit exklusiven Wertvorstellungen innerhalb und außerhalb der monastischen und weltklerikalen Einrichtungen?

Mit großen Schlagworten, dem schrecklichen von der Germanisierung des Christentums, aber auch mit differenzierteren Deutungskonzepten wie dem einer theologischen Akkomodation oder kulturgeschichtlich einer Akkulturation als Verschmelzung unterschiedlicher kultureller Traditionen und mit einem jeweils entsprechenden Aufwand hat man der hier scheinbar aufbrechenden Paradoxie beizukommen gesucht. Dabei bleibt für mich doch der Eindruck zurück, als solle hier so etwas wie die Quadratur des Kreises bewerkstelligt werden, also eigentlich ein Ding der Unmöglichkeit, die Vereinbarung des Unvereinbaren. Wie aber, wenn es sich hier vielmehr um ein Scheinproblem handeln sollte, entstanden aus einer fehlgeleiteten Wahrnehmung des Phänomens? Ich stelle mir die Antwort auf die gestellten Fragen viel schlichter vor und möchte auf ein analoges Phänomen hinweisen.

Bei Cynewulf ergab sich über Gregor hinaus der Hinweis auf das Hohe Lied. Schon als diese Sammlung profaner Liebeslyrik in den jüdischen Tanach und dann auch in den Kanon der christlichen Bibel aufgenommen wurde, war damit, wie man gewöhnlich meint, eine grundlegend veränderte Rezeptionshaltung verbunden, die man als Spiritualisierung oder Allegorisierung versteht und die immer wieder im Verdacht einer das Echte verfehlenden Auffassung der Hohelied-Poesie steht. Die begeisterte und aufrührende Erfahrung der Liebe zwischen Jüngling und Mädchen, gestaltet in der Form hochpoetischer profaner Lyrik, wird sakral bezogen auf das Verhältnis zwischen Gott und dem Menschen, dann in der christlichen Exegese spezieller als Verhältnis zwischen Jesus als *sponsus* und der Kirche oder der Seele als *sponsa* Jesu. Sakralisierung des Profanen durch Spiritualisierung, Allegorisierung? Wenn damit gemeint sein sollte, dass mit dem unterstellten Rollenwechsel der profanen mit den sakralen Partnern nun in den Texten der Hohelied-Lyrik von etwas ganz anderem die Rede sei, so schiene mir eine solche Auffassung irreführend. Denn die Gegensätze sakral und profan können im Phänomen der Liebe tatsächlich als aufgehoben gelten. Es handelt sich dann vom Ursprung her um ein und dieselbe Erfahrung, es gibt hier nun gar keinen Unterschied mehr zwischen sakral und profan. Wenn man das versteht, lässt sich auch die Aufnahme des Hohen Liedes in die heiligen Schriften der Juden und Christen ohne Schwierigkeit verstehen.

Ähnlich ist es im Fall der Gestaltung hagiographischer Stoffe mit den Mitteln der Poetik vorliterarischer germanischer Dichtung. Man kann die gleiche Geschichte einmal in schlichter Prosa erzählen, ein andermal in hochpoetischer Gestaltung. Die Außerordentlichkeit, das Exorbitante des heiligen Stoffes steht dabei in beiden Fällen überhaupt nicht in Frage, und hinter der poetischen Verfahrensweisen im Besonderen eine unterschiedliche Auffassung des heiligen Themas, gar die viel beschriebene Germanisierung des Christentums zu wittern, erscheint mir als überflüssig und als gänzlich unangebracht. Es handelt sich schlicht um den Unterschied zwischen Poesie und Prosa. Wählte ein Autor im frühen Mittelalter in England und anderswo die poetische Gestaltungsvariante, so stand ihm dafür als das selbstverständlich Nächstliegende die Poetik der vorliterarischen germanischen Tradition zur Verfügung, deren Ausformung wir vor allem aus der Heldendichtung kennen. Die Frage der Angemessenheit

dieser Poetik stellte sich den Autoren und Rezipienten offenbar gar nicht. Den heiligen Stoff *ad cantilenam propriae linguae congrua modulatione coaptare*, so heißt das Verfahren in der sog. *Heliand*-Präfatio, *sacram historiam in carmen dulcissimum convertere* nennt es Beda in seiner Erzählung des Caedmon-Mirakels. Zugleich würdigt er die unübertragbare Eigenart poetischer Redeweise in der Volkssprache, *decor* und *dignitas* solcher Rede.<sup>37</sup> Davon, dass diese Poetik mit christlicher Thematik irgendwie in Spannung oder gar im Widerspruch stünde, ist an diesen Stellen gar nicht die Rede und wohl auch nirgendwo sonst, ja auch nicht bei Alkuin in seinem berühmten Brief an Bischof Higbald von Lindisfarne. Die Frage stellt sich nur vor dem fatalen Hintergrund heutigen, besonders deutschen Geschichtsbewusstseins. Und dass sie überflüssig ist, dies ist es, was ich hier an den untersuchten Texten selbst gern aufzeigen wollte, im Besonderen sogar für den Extremfall des scheinbar so exklusiv heidnisch-heroischen Gefolgschafts-Komplexes.

Aber der Gefolgschafts-Komplex ist es ja keineswegs allein, aus dem diese Poetik lebt. Ich habe oben nur im Vorübergehen an die Form des Stabreimverses erinnert mit seinen metrischen und stilistischen Charakteristika, mit seiner poetischen Formelhaftigkeit und der Syntax seines Variationsstils, mit seiner Metaphorik, mit seinen Kenningar, mit seinem prachtvollen Komposita-Wortschatz, mit seiner *copia verborum*, um wieder die *Heliand*-Präfatio zu zitieren.<sup>38</sup> Der Effekt solch poetischer Mittel ist die begeisterte Emphase, die – ich zitiere noch einmal die *Heliand*-Präfatio – die *anhelatio*,<sup>39</sup> das affektive Schnaufen und Keuchen des erregt rezitierenden Dichters.

Dafür zum Schluss ein kurios anmutendes Beispiel. Guthlacs Diener bricht von dessen unwegsamer Moorbehausung auf, um die Nachricht vom Tode seines Herrn zu überbringen. Er benutzt dazu ein Gefährt,<sup>40</sup> das man sich doch wohl als ein schwerfälliges Sumpfbboot vorzustellen hat. Selbst hier mag der Dichter für diesen Äppelkahn

---

37 *Heliand* und Genesis (ed. Behaghel/Taeger 1984), hier *Praefatio in librum antiquum lingua Saxonica conscriptum*, S. 2. – Beda Venerabilis, *Historia Ecclesiastica Gentis Anglorum* (ed. Spitzbart 1997), S. 398–400. – Auch dessen ist hier zu gedenken, was Alfrid in seiner *Vita Sancti Liudgeri* über Liudger und den heidnischen, blinden friesischen Sänger Bernlef erzählt, *qui a vicinis suis valde diligebatur, eo quod esset affabilis et antiquorum actus regumque certamina bene noverat psallendo promere*. Bernlef verstand sich also auf den Vortrag germanischer Preis- und Heldenlieder zur Harfe/Lyra (*psallendo*). Das war um 790. Dass Bernlef, zum Christentum bekehrt, nach seiner wunderbaren Heilung durch Liudger auch christliche Dichtung in der Art germanischer Poesie gedichtet habe, wird freilich nicht ausdrücklich überliefert, sondern nur, dass er von Liudger, wo auch immer er ihn wieder traf, die Psalmen gelernt habe: *Ipse vero Bernlef, ubicumque postea servum Dei [id est Liudgerum] reperisset, didicit ab eo psalmos ...* zu entsprechendem Behuf wie seinerzeit Caedmon von den Gelehrten im Kloster Streanæshalh (Whitby) unterrichtet wurde? – *Vita Sancti Liudgeri auctore Alfrido* (ed. Diekamp 1881), S. 30 und S. 32.

38 *Heliand* und Genesis (Behaghel/Taeger 1984), S. 2.

39 *Heliand* und Genesis (Behaghel/Taeger 1984), S. 2.

40 Zu Guthlacs Zeit und noch bis ins zwölfte Jahrhundert war sein Aufenthaltsort nur zu Wasser erreichbar, s. Colgrave 1956, S. 4 mit Anm. 2.

nicht auf die wikingisch hochtrabenden und pompösen, formelhaften und beliebten Kenningar „Wogenhengst“ (*wæghengest*) und „Wasserdurchrauscher“ (*waeterþisa*) (v. 1329) verzichten.

## Bibliographie

### Quellenverzeichnis

- Das angelsächsische Prosaleben des hl. Guthlac.* Mit Einleitung, Anmerkungen und Miniaturen hrsg. von Gonser, Paul (1909) (Anglistische Forschungen). Heidelberg.
- The Christ of Cynewulf. A Poem in Three Parts. The advent, the ascension and the last judgement.* Ed with notes, introd., and glossary by Albert (Stanburrough) Cook (1970). Repr. der Ausg. 1900. Freeport, N.Y.
- Dichtungen der Angelsachsen.* Übers. von Grein, Christian Wilhelm Michael (1930). 2 Bde (Manualdruck der Erstausgaben von 1857 und 1859). Heidelberg.
- Evangelisches Gesangbuch. Ausgabe für die Evangelisch-Lutherischen Kirchen in Bayern und Thüringen* (2006). München.
- The Exeter book.* Hrsg. von Krapp, George Philip. 2. Aufl. 1961 (The Anglo-Saxon Poetic Records 3). London.
- The Dream of the Rood.* Ed. Swanton, Michael (1996). Exeter: University of Exeter Press (originally published 1970).
- Felix's life of Saint Guthlac.* Hrsg. von Colgrave, Bertram (1956). Cambridge u.a.
- Gotteslob. Katholisches Gebet- und Gesangbuch.* Ausgabe für das Erzbistum Freiburg mit dem gemeinsamen Eigenteil für die Diözesen Freiburg und Rottenburg, ed. Bischöfe Deutschlands und Österreichs und der Bistümer Bozen-Brixen und Lüttich (1975). Freiburg i.B.
- Gregor der Große. Homiliae in evangelia. Evangelienhomilien.* Lateinisch und deutsch. Übersetzt und eingeleitet von Fiedrowicz, Michael (1997/1998). 2 Bde. Freiburg i.B. usw.
- The Guthlac Poems of the Exeter Book.* Ed. with an introd. and commentary by Roberts, Jane (1979). Oxford.
- Heliand und Genesis.* Hrsg. von Behaghel, Otto (1984). 9. Aufl., bearb. von Burkhard Taeger (ATB 4). Tübingen.
- Hoheslied. Die neue Echter Bibel.* Kommentar zum Alten Testament. Mit der Einheitsübersetzung hrsg. von Krinetzky, Günter (1985) Würzburg (2. Aufl.).
- The Saxon Genesis. An Edition of the West Saxon Genesis B and the Old Saxon Vatican Genesis.* Hrsg. von Doane, Alger N. (1991). Wisconsin/London.
- Venerabilis Bedae Historia Ecclesiastica Gentis Anglorum.* Textum secundum editionem, quam Praverant B. Colgrave et R. A. Mynors edidit Günter Spitzbart – Beda der Ehrwürdige, Kirchengeschichte des englischen Volkes. Übersetzt von Spitzbart, Günter (1997). Darmstadt (2. Aufl.).
- The Vercelli Book.* Hrsg. von Krapp, George Philip (1961) (The Anglo-Saxon Poetic Records 2). New York (2. Aufl.).
- Vita Sancti Liudgeri auctore Altfrido.* In: Die vitae Sancti Liudgeri. Hrsg. von Diekamp, Wilhelm (1881), Bd. 4, S. 3–53. (Die Geschichtsquellen des Bistums Münster 4) Münster.
- Vercelli-Homilies IX-XXX.* Hrsg. von Szarmach, Paul E. (1981). Toronto/Buffalo/London.

## Literaturverzeichnis

- Hoops, Johannes (1932): *Kommentar zum Beowulf*. Heidelberg.
- Landolt, Christoph (2000): Ingeld. In: *Reallexikon der Germanischen Altertumskunde*, Bd. 15, S. 418–420.
- Landolt, Christoph/Steuer, Heiko/Timpe, Dieter (1997): Gefolgschaft. In: *Reallexikon der Germanischen Altertumskunde*, Bd. 10, S. 533–554.
- Needham, Geoffrey I. (1984): Cynewulf. In: *Reallexikon der Germanischen Altertumskunde*, Bd. 5, S. 114–120.
- Schwab, Ute (2000): Die vielen Kleider der Passion: ihr Wechsel im Tatian, im Heliand und auf dem Ruthwell Cross. In: Haubrichs, Wolfgang u.a. (Hrsg.). *Theodisca. Beiträge zur althochdeutschen und altniederdeutschen Sprache und Literatur in der Kultur des frühen Mittelalters*. Eine internationale Fachtagung in Schönmühl bei Penzberg vom 13. bis zum 16. März 1997 (Ergänzungsbände zum Reallexikon für Germanische Altertumskunde 22), S. 207–259. Berlin/New York.



Harald Haferland

# Christus als Lichtbringer und Held. Polarität im *Heliand* und in zeitgenössischen Bildzeugnissen

**Abstract:** This paper explores corresponding motifs in the Old Saxon *Heliand* and the iconography of Christ in some rare artefacts which have survived from that time. The context of mission may have endorsed the employment of the oppositional pairs of light and darkness, world above and underworld in the *Heliand*, and they also appear in the iconographic representations. Light mediates salvation in the *Heliand* and Christ is divine light. A likely source for the significance of light is Paschasius Radbertus' Commentary on Matthew, whereas oppositional pairs such as light/darkness and heaven/hell might be traced back to the role of binary thinking in the indigenous culture. The context of mission is in itself structured by opposition and in the focal figure of Christ, a number of oppositions become established. The heroic quality of Christ becomes apparent in his capacity for reducing the oppositions to just one of the two sides.

## 1 Zeitgenössische Bildzeugnisse

Der Triumph Christi ist ein Sieg auch des Lichts, das Christus in die Welt und in die Unterwelt bringt. „Ich bin das Licht der Welt“ sagt er im *Johannesevangelium* (Joh 8,12). Und nach den apokryphen *Pilatusakten* und dem aus ihnen entwickelten ikonographischen Typus des siegenden Christus besiegt Christus *victor* in der Unterwelt Tod und Finsternis.<sup>1</sup> Er begibt sich in Konfrontation mit der Unterwelt und überwindet sie, indem er sie mit dem Evangelium und seinem Segen oder Heil überstrahlt.<sup>2</sup> Der personifizierten Unterwelt tritt er im *Descensus Christi ad inferos* als Herr der Herrlichkeit gegenüber, „er erleuchtete die ewige Finsternis und zerbrach die unauflöselichen Fesseln, und der Beistand der unbesiegbaren Tugend kam zu uns, die wir in der tiefen Finsternis unserer Vergehen und im Todesschatten unserer Sünden verharren“.<sup>3</sup> Die

---

1 Vgl. zum ikonographischen Typus Schiller 1971, S. 32–41.

2 Dölger 1920 (1972), § 20–22, hat eine große Zahl von Stellen insbesondere aus den Kirchenvätern zusammengestellt, die um „die Symbolik von Westen = Untergang, Tod und Grab, Osten = Aufgang, Leben und Auferstehung“ kreisen (S. 337) und Christus als Sonne im Totenreich sowie als Sonne der Auferstehung preisen.

3 So im *Descensus Christi ad inferos*: [...] *et aeternas tenebras illustravit et indissolubilia vincula dissipavit; et invictae virtutis auxilium visitavit nos sedentes in profundis tenebris delictorum et in umbra*

personifizierte Unterwelt fragt Christus entsprechend: „Wer bist du, der du die in der Finsternis der Sünde Verstockten mit göttlichem, strahlendem und lichtbringendem Licht durchgießt?“<sup>4</sup> Die Opposition von Licht (der Welt) und Dunkel (der Unterwelt) kann geradezu als Kampfszene verstanden werden, deren Brisanz sich dann insbesondere in einem Missionskontext zu entfalten vermochte.<sup>5</sup>

Sowohl der *Heliand* wie auch die altenglische Dichtung von *Christ und Satan* kennen Christi *Descensus*,<sup>6</sup> und sie stehen in einem Missionskontext. In einer noch heidnisch geprägten Umwelt müssen sie mit plakativer Anschaulichkeit arbeiten, um Christi Botschaft zu propagieren. Die Licht-Dunkel-Opposition bietet sich auch an, um Angst vor einem Verharren im alten Zustand zu schüren. Wenige zeitgenössische Bildzeugnisse lassen erkennen, dass die beiden Dichtungen damit nicht allein stehen. So hat Kurt Böhner die Rückseite des Grabsteins von Niederdollendorf aus dem 7. Jahrhundert (s. Abb. 1) als Darstellung des auferstandenen Christus im Licht der Ewigkeit nach seiner Unterweltfahrt interpretiert.<sup>7</sup> In einem Strahlenfeld sieht man einen Mann mit einem Strahlenkranz um sein Haupt (ist es wirklich Christus, ist es ein Gott oder ein heilbringender Krieger?). Er trägt die Bulla des römischen Triumphators vor der Brust<sup>8</sup> und eine Lanze in seiner Rechten. Mit seinen Füßen tritt er auf ein stilisiertes Schlangenpaar.<sup>9</sup> Nach Böhner steht hier Christus, kaiserlich gerüstet, triumphierend über dem besiegten Hades.

Auch der Jellingestein aus Jelling auf Jütland lässt sich heranziehen (s. Abb. 2). Er wird im Jahre 983 vom dänischen König Harald Blauzahn aufgestellt und mit einer Runeninschrift und mit Bilddarstellungen versehen, darunter der ältesten Christusdarstellung im Norden.<sup>10</sup> Harald Blauzahn hatte sich nach dem Kampf gegen den

---

*mortis peccatorum*. In: von Tischendorf (Hrsg.): *Evangelia apocrypha*. Leipzig 1876, S. 389–416, hier S. 398f. *nos* bezieht sich auf die fiktiven Augenzeugen und Verfasser des *Descensus*-Berichts, die zwei Söhne Simeons Karinus und Leucius, die beerdigt worden waren und ihre Gräber verlassen hatten, um unter den Lebenden angetroffen zu werden und die Vorgänge in der Unterwelt in einer Niederschrift zu bezeugen. Vgl. zur *Descensus*-Darstellung im Evangelium Nicodemi Kroll 1963, S. 83–95; zu weiteren Quellen aus Antike und Mittelalter ebd., S. 1–182.

<sup>4</sup> *Quis es tu qui peccatorum tenebris excaecatos divina et splendida luciferaque luce perfundis? (Descensus Christi ad inferos)*, ed. von Tischendorf 1876), S. 400.

<sup>5</sup> Zu Christi Kampf gegen die Mächte der Unterwelt im Kontext der Mission vgl. Schmidt 1939, S. 151–162; Schmidt 1948, S. 53–58.

<sup>6</sup> Zum *Heliand* s. unten zu Anm. 30f. In *Christ und Satan*, v. 98f., ist von am Hölleneingang hausenden Schlangen die Rede (Christ and Satan, ed. Merrel 1925).

<sup>7</sup> Böhner 2002, S. 158f., im Anschluss an Schiller (Anm. 1), S. 41–66 mit den zugehörigen Abbildungen, die die Anastasis breit darstellt. Vgl. auch Hinz 1973, S. 104. Die Doppelschlange lässt sich auch als verschlingende Totenschlange verstehen. S. dazu auch unten.

<sup>8</sup> So Schiller 1971, S. 36.

<sup>9</sup> Der Reiterstein von Hornhausen enthält ein vergleichbares Element aus zwei ineinander verflochtenen Schlangen, über die der Reiter hinweg reitet. Vgl. auch Ament 2000. Zur Symbolik der Schlange bei den Germanen vgl. Simek 2004.

<sup>10</sup> Vgl. Stoklund/Capelle 2002, § 2 Runologisches und § 3 Archäologisch-Historisches, S. 56–62.



**Abb. 1:** Grabstein von  
Niederdollendorf (7. Jh.)

deutschen Kaiser Otto II. zusammen mit seinem dänischen Volk zum Christentum bekehrt. Auf dem Stein sieht man Christus in auffälliger Stilisierung, nämlich am Kreuz und von Flechtwerk, wie es auch auf den anders angelegten irischen und schottischen Hochkreuzen aus Stein auftaucht,<sup>11</sup> nachgerade bedroht, sodass man das Flechtwerk für stilisierte Schlangenleiber halten möchte.<sup>12</sup> Das Flechtwerk/Schlan-

<sup>11</sup> Vgl. Wilson 1986, S. 70–85.

<sup>12</sup> Eine solche Deutung drängt sich u. a. im Vergleich mit dem ähnlich aufgebauten Runenstein von Enberga auf, wo um das Kreuz herum Schlangen oder Drachen positioniert werden. Vgl. eine Abb. und Hinweise bei von Padberg 2006, S. 114.



**Abb. 2:** Jellingestein  
aus Jelling auf  
Jütland (10. Jh.)

gengeflecht gibt dabei offenbar den mythischen Gegenpart ab. Schlangenmotive und -ornamente kommen oft im Kontext des germanischen Totenkults und der Totenmemoria vor – bei Fundgegenständen aus Gräbern sowie auf Grabsteinen –, und sie gehören als ‚Totenschlangen‘ zur anderen Welt, zum Jenseits oder zur Hel.<sup>13</sup> Dann ist der mythische Gegenpart in der Unterwelt zu verorten.

<sup>13</sup> Muhl 1994, S. 62ff., sieht in den schwer interpretierbaren Schlangen der merowingischen Tauschierungen schutzspendende Symbole und Heilszeichen, und er vermutet hinter doppelköpfigen Schlangen chthonische Symbolik. Im Rahmen des Totenkults finden sich auch ‚Totenschlangen‘, die den Verstorbenen verschlingen.

Die Dunkelheit der Unterwelt und das Licht des Heilbringers sind mithin bei Darstellungen wie dem Jellingestein und dem Grabstein von Niederdollendorf mitzudenken. Allerdings ist nicht ganz klar, ob ein Kampf (Christi) gegen einen konkreten Gegner stattfindet oder ob die mythische Unterwelt, repräsentiert durch die Schlange(n), durch die christliche Religion besiegt wird. Letzteres dürfte naheliegen, wenn die Religion in der Form des Kreuzes repräsentiert wird.<sup>14</sup> Ist dagegen Christus dargestellt, so ist nicht auf Anhieb klar, ob er als siegender Held für sich selbst steht oder aber für den Sieg der durch ihn verkörperten christlichen Religion. Es ist also nicht klar, wie weit das Moment der Verallgemeinerung hinter seiner Darstellung geht.<sup>15</sup> Doch scheint in den genannten Beispielen ein Bildtyp zum Zuge zu kommen – Christus als Figur in der Bildmitte vor der mythischen Unterwelt als Grund oder am Rand –, der in dieser Form durch Darstellungen germanischer Götter, z. B. auf Brakteaten,<sup>16</sup> vorpräpariert sein dürfte.

Der Bildtyp stiftet also Bedeutung auch über die Positionierungen im Bildfeld. Was dessen Mitte besetzt, steht in Opposition zu bzw. in Konfrontation mit der (jeweils) einheimischen Varietät germanischer Religion/Mythologie und ihren Mythologemen, die an den Rand gedrückt wird/werden. Die Polarität von Licht und Dunkel oder Ober- und Unterwelt kann hinzu treten. Die alte Religion wird besiegt, indem Christi Wirken nach Maßgabe einer Heilskraft aufgefasst wird, die ihrerseits Vorstellungen der alten Religion wohl noch nahesteht.<sup>17</sup> Licht und Dunkel, Ober- und Unterwelt repräsentieren auch das Zusammentreffen der christlichen mit der indigenen Religion, die sich in ihren Vorstellungen von der Kraft des Heils miteinander verschränken lassen.

Bei summarischer Betrachtung erscheint die Heidenmission als Kampf zwischen Licht und Finsternis, wobei von vornherein Gewißheit über den Sieger in dieser Auseinandersetzung bestand. Als dramaturgisches Formprinzip drängte sich nach dieser konzeptionellen Vorgabe die Verwendung von Gegensatzpaaren auf [...].<sup>18</sup>

**14** So etwa auf karolingischen Ambonen, irisch-schottischen Hochkreuzen wie auf dem Runenstein von Enberga.

**15** Parallele Darstellungen etwa vom Kampf Sigurds gegen Fafnir auf dem Runenstein von Drävle sprächen für einen konkreten Kampf, nur dass Christus ihn nicht mit dem Schwert, sondern am Kreuz führt.

**16** Vgl. etwa die Tafeln 87–88 (Nr. 71) in: Die Goldbrakteaten der Völkerwanderungszeit. Bd. 1,3 Ikonographischer Katalog (IK 1, Tafeln). Hrsg. von Karl Hauck 1985; dazu die Beschreibung im Textteil. Bd. 1,2 Ikonographischer Katalog (IK 1, Text). Hrsg. von Morten Axboe u.a. 1985, S. 130–132. In der Bildmitte kämpft Odin – so die gängige Interpretation – mit dem Kurzsword gegen den am linken Rand befindlichen Fenriswolf, während die am rechten Rand liegende Midgardschlange schon überwunden ist.

**17** Vgl. zu derartigen Verschränkungen Haubrichs 1981, S. 554f.

**18** von Padberg 1995a, S. 303f.

## 2 Polare Strukturen in Bildern und Texten

Wenn man hieran anschließend die Frage stellt, was unter Herbeiziehung der angesprochenen Bildquellen für umfänglichere oder komplexere Quellen wie Texte zu gewinnen ist, so kann man, wenn man nicht ein dargestelltes Mythologem oder Teile von ihm klar zu identifizieren vermag, nur auf einer strukturellen Ebene ansetzen und Parallelen ziehen. Die polare Struktur des Bildtyps – christliche Religion vs. indigene Mythologie – lässt sich als Ausgangspunkt einer Suche nach parallelen polaren Strukturen in zeitgenössischen Texten nehmen. Auch lässt sich nach einer parallelen Bedeutung des Lichts fragen.

Natürlich sind das sehr allgemeine Vergleichsgesichtspunkte. Dass sich die Akkommodation einer fremden (sc. der germanischen) Religion als Kampf oder Konfrontation zweier Mächte – der alten und der neuen – darstellen kann, wird man für eine triviale und für keine besonders weit führende Erkenntnis halten. Aber vielleicht ist die Erkenntnis, dass eine solche Polarität vorbereitet ist durch spezifische Polaritäten der indigenen Kultur, dann doch nicht ganz müßig. Dass alte Denkmuster nicht verschwinden, sondern in der Verschränkung mit neuen Denkmustern und selbst in der Überformung durch diese erhalten bleiben, heißt in der Missionstheologie Akkommodation. Brisant wäre es, wenn der genannte Bildtyp Christus in eine Position versetzt würde, wie sie der germanische Gott Thor im Kampf gegen die Midgardschlange oder Odin im Kampf gegen den Fenriswolf einnimmt.<sup>19</sup> Dann ließe sich hier mehr als bloß eine parallele Konstellation von Polaritäten behaupten.<sup>20</sup>

Ich möchte stattdessen allein auf die Bedeutung des Lichts und seiner Polarität zur Dunkelheit im *Heliand* hinweisen. Ein Wort vorweg zum Begriff der Polarität: im Kontext der Sozialanthropologie hat zuerst Robert Hertz den Begriff (1909) eingeführt, und zwar hinsichtlich der auffälligen und nicht biologisch bedingten Bevorzugung der rechten Hand in den meisten Kulturen.<sup>21</sup> Mit der – ungleichgewichtigen und symbolisch interpretierten – Polarität von Rechts und Links sind oft weitere Polaritäten assoziiert, z. B. die moralische von Gut und Böse. Durch den Strukturalismus sind ab den 50er Jahren des letzten Jahrhunderts viele weitere Polaritäten aufgespürt und untersucht worden, die dann eher unter den Begriffen der Opposition, der Dualität, des binären Schematismus u.a.m. gefasst worden sind. Rodney Needham hat die Vielfalt entsprechender Gegensätze mit einer zusammenfassenden Monographie bedacht.<sup>22</sup> Dabei wird deutlich, dass orale Kulturen sich in allen Lebensbereichen auf Polaritäten/Oppositionen stützen, weil diese die einfachste und markanteste Form

<sup>19</sup> S. oben Anm. 16. Außerdem: Gschwantler 1968, S. 163f. Vgl. auch Kabell 1976.

<sup>20</sup> Dann nämlich würden Odin oder Thor gegen Christus ausgetauscht. Vgl. zu diesem Vorgang von Padberg 1995b.

<sup>21</sup> Hertz 2007.

<sup>22</sup> Needham 1987.

darstellen, überhaupt eine Ordnung des Denkens wie auch der Sozialität einzurichten. Auch im *Heliand* wird auf diese Weise Ordnung geschaffen, indem das Erzählen sich immer wieder an Polaritäten/Oppositionen orientiert.

Ich fasse im Rahmen meiner folgenden Beobachtungen zum *Heliand* die Heilsbedeutung des Lichts sowie die Opposition von Himmel und Hölle als leitende Akzente der Erzählung auf. Es ist für jeden Hörer/Leser offensichtlich, dass diese Opposition im *Heliand* in paränetischer Funktion extrem betont auftritt. Ähnlich betont erscheinen etwa in der ae./as. *Genesis* die zwei Bäume, der Lebens- und der Todesbaum (v. 468 und 478; vgl. Gen 2,9), die Gott zur moralischen Erziehung des ersten Menschenpaares gepflanzt hat. Sie werden im Zuge ihrer Beschreibung überhäuft mit weiteren Oppositionen, zuvörderst der von Himmel und Hölle, dann auch der von Licht und Dunkelheit bzw. Finsternis.<sup>23</sup>

Der *Heliand*-Dichter musste sich angesichts der vielen Stellen, an denen er auf die Opposition von Himmel und Hölle zu sprechen kommt, vorher verdeutlichen, was er mit ihr erreichen wollte, da die Hölle weder in den Evangelien und noch weniger im *Diatessaron* Tatians, seiner Vorlage, vergleichbar schreckenerregend ausgemalt wird. Vor allem musste er die Opposition als Opposition, und das heißt in Verbindung mit den anempfohlenen entgegengesetzten Alternativen der Lebensführung, erst etablieren, da die Evangelien sie kaum einmal so zugespitzt ausspielen. Er tut das, indem er gleichzeitig auch die Heilsbedeutung des Lichts herauspräpariert und sich in eine polarisierende Einstellung begibt.

### 3 Licht im *Heliand*

Obwohl der *Heliand* über weite Strecken eng am *Diatessaron* Tatians entlangläuft – die ausgewählten Abschnitte folgen einander mit einigen Umstellungen und Auslassungen wie auf einer Schnur aufgereiht, Fitteneingänge und -abschlüsse sind dabei allerdings in der Regel selbstständig gebildet – setzt er doch eine Reihe von Akzenten, die über eigene Zusätze entwickelt werden und gelegentlich einen souveränen Überblick über den biblischen Stoff voraussetzen.<sup>24</sup> Es gibt Akzentsetzungen, die auf die dem Dichter vertraute Gattung der Heldendichtung zurückgehen: in der Darstellung einer Stammesversammlung oder einer um den Gefolgsherrn versammelten Anhän-

<sup>23</sup> Heliand und Genesis (ed. Behaghel/Taeger 1984). Die angesprochene Stelle in der *Genesis*: v. 460–489. Der Widersacher Gottes windet sich *on wrymes lic* (v. 491), in Schlangengestalt, außen um den Todesbaum.

<sup>24</sup> Ich meine nicht, dass man diesen Überblick dem *Heliand*-Dichter selbst zuschreiben sollte. Vgl. Haferland 2006, S. 18–20. Insbesondere Bruckner 1904 hat anhand einer Vielzahl von Stellen plausibel machen können, dass die benutzten Vorlagen dem Dichter nach und nach vorgelesen worden sein müssen.

gerschaft (wie sie etwa bei der Bergpredigt zum Zuge kommt); im Gefolgschaftsethos; auch in der durchgängigen Betonung der heldenhaften, wenn auch ohne jeden körperlichen Einsatz erfolgenden Auseinandersetzung Jesu mit seinen Feinden. Dagegen lassen sich aber auch Akzente finden, die auf einer nur dem geschulten Exegeten möglichen Verallgemeinerung von bestimmten Aspekten des Bibeltextes beruhen. Solche Akzente werden dem Dichter von berufener Hand nahegebracht worden sein.

Unter diesen Akzenten fällt die Betonung des Lichts und seiner Heilsrolle besonders auf, da sie sich durch den ganzen Text zieht.<sup>25</sup> Dabei fällt allerdings die zentrale Stelle Joh 8,12 (= Tat. 131,1: *Ego sum lux mundi. Qui sequitur me, non ambulat in tenebris, sed habebit lucem vitae*)<sup>26</sup> einer größeren Auslassung aus dem *Diatessaron* zum Opfer.<sup>27</sup> Auch weitere Stellen aus dem ‚Johannesevangelium‘, an denen Jesus sich als Licht der Welt vorstellt (Joh 9,5 und 12,35 sowie Joh 12,46), werden im *Heliand* nicht realisiert. Stattdessen wird bei dem einzigen anderen im *Heliand* vorkommenden *éyw-einl*-Wort (Joh 11,25 = Tat. 135,15: *ego sum resurrectio et vita: qui credit in me, etiamsi mortuus fuerit, vivet*) einfach das Licht eingesetzt, wenn Jesus nämlich sagt, er sei *be iu ia lif ia lioht liudio barnun / te astandanne* (v. 4054f.; ‚sowohl das Leben wie das Licht den Menschenkindern / zur Auferstehung‘). Das Licht wird hier mit der Auferstehung unmittelbar in Verbindung gesetzt.

Im Übrigen bringt der *Heliand* von den zentralen biblischen Licht-Stellen ansonsten nur die auf die Jünger ausgerichteten Stellen aus der Bergpredigt: *Vos estis lux mundi* (Mt 5,14 = Tat. 25,1) und *Sic luceat lux vestra coram hominibus* (Mt. 5,16 = Tat. 25,3): die Jünger sollen also *lioht uuesan liudio barnun* (v. 1391; ‚den Menschenkindern Licht sein‘) und ihr großes Licht den Leuten scheinen lassen: *lâtad iuuua lioht mikil liudium skînan* (v. 1400).

Ungeachtet des Überspringens der zentralen zugehörigen Stellen aus dem *Johannesevangelium* stilisiert der *Heliand*-Dichter Christus dennoch durchgängig als Lichtbringer, d.h. die ausgelassenen Johannes-Stellen musste er exegetisch-konzeptionell sehr wohl im Auge haben. Das zeichnet sich schon bei Christi Geburt ab, als für die

<sup>25</sup> Vgl. zum Thema auch Murphy 1997, der im *Johannesevangelium* die entscheidende Anregung für den Dichter des *Heliand* sieht.

<sup>26</sup> Man hat die Selbstaussagen Jesu auf Jes 42,6 und 49,6 zurückgeführt. Vgl. Bultmann <sup>10</sup>1968, S. 260–264.

<sup>27</sup> Es fehlen nach Jesu Begegnung mit der Ehebrecherin (nach Joh 7,53–8,11 = Tat. 120,1–7) insbesondere die Verfluchung des Feigenbaums, das Gleichnis vom Richter und der Witwe, die Frage nach der Vollmacht Jesu und das Gleichnis von den zwei Söhnen, das Gleichnis von den Weingärtnern, vom großen Festmahl, vom Zinsgroschen, die Frage nach der Auferstehung der Toten und dem obersten Gebot, es fehlt die Auseinandersetzung mit den Pharisäern wie die Frage nach Davids Sohn, dies alles nach Synoptikerstellen (Tat. 122–130 entsprechend Lk 18,1–8 und Mt 21,18–22,46). Schließlich fehlt die große Rede Jesu (Joh 8,12–59 = Tat. 131,1–26), seine Heilung der Blindgeborenen am Sabbat (Joh 9,1–41 = Tat. 132,1–133,5) sowie Jesu Selbstbeschreibung als guter Hirte (Joh 10,1–18 = Tat. 133,6–14).



Hirten auf dem Feld die Finsternis geteilt wird und das *lioht godes uuânum thurh thiû uuolcan* (v. 391f.; ‚das Licht Gottes glänzend durch die Wolken‘) kommt; und zwar so voll Glanz, dass die Hirten sich davor fürchten (v. 396f.). Es ist nur *godes engil*, der hier kommt (v. 395): doch eben mit dem Licht Gottes.

Simeon bezeichnet den zwölfjährigen Jesus im Tempel dann als *lioht* der Menschen, welche die Kraft des Allwaltenden bis dahin nicht kennen (v. 487f.). Das *lioht godes* bildet in den Worten Johannes’ des Täufers, als dieser die Bühne betritt, den Gegensatz zum Höllenzwang (*helligethuuing*, v. 943–948). Es ist dabei nur als allgemeines Heilsversprechen – gegenüber seinem Gegensatz, der Hölle – gemeint und nicht schon als Verkörperung eines solchen Versprechens in Christus.

Mit dem Himmel bleibt das Licht, insbesondere auch als ewiges Licht, im weiteren an einer ganzen Reihe von Stellen assoziiert (v. 2642–2646; 3079–3082; 3613–3618; 3921–3925; 4448–4451 u.ö.), zum Himmel gleich mehr. Gleichzeitig bezeichnet der *Heliand*-Dichter das irdische Leben und die Erde häufig über die Verbindung von Determinativum und Nomen als ‚dieses Licht‘;<sup>28</sup> so dass ‚geboren werden‘ ‚ans Licht (der Leute) kommen‘ heißt und ‚sterben‘ ‚dieses Licht verlassen, aufgeben‘.<sup>29</sup>

An einigen Stellen wird das Licht indes direkt mit Christus identifiziert. Als dieser zu seiner Verurteilung vor dem Hohen Rat erscheinen muss, ist vom Licht als dem ankommenden Christus die Rede: *Thô warð eft lioht cuman, / morgan te mannun* (v. 5055f.; ‚da war aber das Licht gekommen, / der Morgen zu den Leuten‘; ähnlich schon v. 4527f. und 4669f.). Bei der Auferstehung heißt es dementsprechend im Rahmen einer von Tatian unabhängigen und vom Dichter selbstständig hinzugefügten Partie:

Lioht uuas thuo giopanod  
firiho barnon te frumu: uuas fercal manag  
antiheftid fan helldoron endi te himili uuieg  
giuuarahat fan thesaro uueroldi. Uânom up astuod  
friðubarn godes, fuor im thuo thar hie uuelda,  
[...]  
(v. 5772-5776)

Das Licht gelangte da auf die Welt  
den Menschenkindern zum Wohl: es waren viele Riegel  
gelöst vom Höllentor und der Weg zum Himmel  
gebahnt von dieser Welt aus. Glänzend erstand  
das Friedenskind Gottes auf und ging dorthin, wohin es wollte.

Während die Juden das Grab bewachen lassen, da sie die angekündigte Auferstehung verhindern wollen, vollzieht sich die Auferstehung Christi von ihnen unbemerkt. Der

<sup>28</sup> Belege bei Sehrt <sup>2</sup>1966, S. 342f.

<sup>29</sup> Ebd. Vgl. auch Zanni 1980, S. 165–169, wonach die entsprechenden Phraseologismen auf das Altsächsische beschränkt sind.

Augenblick ist heilsgeschichtlich zentral. Von nun an ist – und das geht über den Wortlaut der Evangelien hinaus – auch die Hölle geöffnet und der Weg zum Himmel frei.

Auch für die theologische Erzählkonzeption des *Heliand* ist diese Stelle zentral. Da die Auferstehung selbst in den Evangelien nicht erzählt wird, hat man den *Descensus Christi ad inferos* als zusätzliche Quelle des *Heliand*-Dichters vermutet.<sup>30</sup> Dort heißt es im schriftlich aufgezeichneten Bericht der mit Christus auferstandenen Söhne Simeons, der Brüder Karinus und Leucius: „Als wir uns mit allen Vorvätern in der tiefsten Finsternis [sc. der Unterwelt] befanden, leuchtete plötzlich die goldene Glut der Sonne und das purpurne, königliche Licht über uns.“<sup>31</sup> Das Licht wird von den Bewohnern der Unterwelt sofort als ewiges Licht erkannt. Christus wird Adam und alle Gerechten im Folgenden aus der Unterwelt ins Paradies führen. Dass die Höllentore aber mit eisernen Riegeln (*vecetes ferreos*) verriegelt sind,<sup>32</sup> die Christus aufbrechen muss, gehört zu den einprägsamen Bildern, die nicht nur beim *Heliand*-Dichter Spuren (s. v. 5773f.) hinterlassen haben.<sup>33</sup>

Auch wenn die Licht-Theologie des *Heliand* nicht besonders originell und für seine Zwecke im Gegenteil besonders naheliegend erscheinen mag, so brauchte es doch einen bewährten Theologen, um sie aus- bzw. vorzuformulieren und – dabei über das *Diatessaron* entschieden hinausgehend – in die Erzählung einzubringen. Als zusätzliche Quelle, die hierfür herangezogen werden konnte, kommt der Matthäuskommentar des Paschasius Radbertus in Frage. Schon Friedrich Kauffmann hatte ganz unabhängig von dieser Problematik den Blick auf Paschasius gelenkt, der bei der Gründung Corveys im Jahre 822 anwesend war und Kontakt zu der Neugründung hielt.<sup>34</sup> Wolfgang Huber hat die Benutzung seines Kommentars u.a. im Hinblick auf eine Stelle für besonders wahrscheinlich gehalten:<sup>35</sup> Christus kündigt beeindruckt durch die Glaubensstärke des Hauptmanns von Kafarnaum an, dass viele mit ihm im Himmelreich zu Tisch sitzen werden (im Gegensatz zu denen, die in die äußerste Finsternis hinausgeworfen werden) – *multi [...] recumbent [...] in regno coelorum* (Mt 8,11 = Tat. 47,7) –, was der *Heliand*-Dichter so formuliert: viele werden *beðiu gethologean*, / *uuelon endi uuilleon endi uuonodsam lif*, / *gôd liot mid gode* (v. 2136f; ‚beides erlan-

<sup>30</sup> Huber 1969, S. 241–244. Das Interesse des *Heliand* an der Auferstehung wird auch deutlich in der Einfügung eines Halbsatzes aus dem Credo („am dritten Tage auferstanden von den Toten“) im Zuge der Leidensverkündigung Christi nach Mt 20,19 = Tat. 112,1 (in v. 3532f.).

<sup>31</sup> *Nos autem cum essemus cum omnibus patribus in profundo in caligine tenebrarum, subito factus est aureus solis calor purpureaque regalis lux illustrans super nos.* (*Descensus Christi ad inferos*, ed. von Tischendorf<sup>2</sup> 1876, S. 391.)

<sup>32</sup> Ebd., S. 397.

<sup>33</sup> Vgl. Schiller 1971, S. 48f., zu den aufgebrochenen Höllentoren in der christlichen Kunst.

<sup>34</sup> Kauffmann 1900, S. 512. Zu Paschasius vgl. Brunhölzl 1975, S. 369–379.

<sup>35</sup> Huber 1969, S. 249 und dazu S. 183f. mit dem Quellenvergleich. Huber führt noch drei weitere, ähnlich schlagende Parallelen an.

gen: / Gutes und Gnade und ein freudvolles Leben, / wohlthuendes Licht in Gemeinschaft mit Gott').

Paschasius hatte den Zustand im Himmelreich seinerseits folgendermaßen erklärt: „Was innerhalb des himmlischen Reichs sein wird, wird ganz und gar Licht sein, sowie auch Leben; wie denn auch alle in seinem [Gottes] Licht und Leben glücklich sein werden.“<sup>36</sup> Keine andere bisher in Betracht gezogene Quelle liefert einen mit der Formulierung im *Heliand* so unmittelbar übereinstimmenden Text. Dass das Himmelreich durch Licht beherrscht wird, konnte der *Heliand*-Dichter deshalb am ehesten Paschasius entnehmen, wenn er es sich nicht schon selbst so vorstellte.

In dem voluminösen Matthäuskommentar des Paschasius sticht nun allerdings eine Licht-Theologie keineswegs hervor, doch zu den Stellen, die bei Matthäus dafür in Frage kommen (Mt 4,16; 5,14 und 16), liefert Paschasius durchaus recht ausführliche Erläuterungen. So erklärt er, dass die bei Matthäus aus Jesaja angezogene Stelle Mt 4,16 (= Jes 9,1–2: *Populus qui sedebat in tenebris vidit lucem magnam, habitantibus in regione umbræ mortis lux orta est eis*), die das Verkündigungswirken Christi einleitet, ein *testimonium* darstelle, das den *adventus Domini* lange im Voraus eröffne. So habe das noch in der Finsternis lebende Volk nicht irgendein Licht gesehen, sondern jenes Licht, das dann im *Johannesevangelium* sage: *Ego sum lux mundi* (Joh 8,12). Die Finsternis sei aber die der Sünde, und hier sei zwischen dem ewigen Tod und dem bloßen Schattenreich des Todes (*umbræ mortis*) zu unterscheiden. Wer dem ewigen Tod entgehen wolle, möge sich der Sünde und des Unrechts enthalten und Licht im Herrn (*lux in Domino*) werden.<sup>37</sup>

Wenn es in der Bergpredigt heißt, die Jünger sollten das Licht der Welt sein (Mt 5,14: *Vos estis lux mundi*), so gilt das nach Paschasius insoweit, als sie mittels der Gnadengabe Christi im *corpus Christi* aufgenommen werden. Wie Paulus davon spreche, dass die Christen in Ephesus einst Finsternis gewesen seien, nun aber Licht im Herrn (Eph 5,8: *lux in Domino*), so bedeute die Unkenntnis über Christus Finsternis und die durch Erleuchtung vermittelte Erkenntnis Gottes Licht. Indem die Jünger aber die Finsternis aus den Herzen der Menschen durch Erleuchtung vertrieben, seien sie für die Welt, d.h. die Menschen, Licht.<sup>38</sup>

Gedanklicher Ausgangspunkt der Erklärungen des Paschasius ist die öfter wiederkehrende Gleichung ‚Gott ist Licht‘. Wer daran partizipieren will, muss ‚Licht in Gott‘ sein. Er muss und kann den Zustand der Sündhaftigkeit und der blinden Unwissenheit verlassen. Dann kann er ‚Licht der Welt‘ werden, indem er andere zur Erkenntnis Gottes führt. Licht ist aber das Medium des Heils. Es ist nicht ausgeschlossen, dass

<sup>36</sup> *Nam quidquid infra illud regnum coeleste erit, totum utique lux erit, sicut et vita; quia omnes in luce ipsius et vita, beati erunt. Paschasius Radbertus: Expositio in Evangelium Matthaei* (ed. 1852), Sp. 353.

<sup>37</sup> Ebd., Sp. 203f.

<sup>38</sup> Ebd., Sp. 233f.

dieser Gedankengang des Paschasius dem *Heliand*-Dichter mittelbar nahegebracht wurde.<sup>39</sup>

Als Lichtbringer war Christus auch im Strahlenkranz und im Strahlenfeld auf dem Grabstein von Niederdollendorf zu sehen, der so die Unterwelt überstrahlte.<sup>40</sup> Wie hier gilt das im *Heliand* zugleich im metaphorischen Sinn, und es ist sicher nicht zufällig, dass die 44. Fitte als umfangreichste Auslegung eines Gleichnisses im *Heliand* den Blinden vor Jericho gilt. Als Jesus Jericho auf dem Weg nach Jerusalem verlässt, sitzen zwei Blinde am Weg (Mt 20,29f. = Tat. 115,1f.), die er heilen wird. Der *Heliand* folgt hier unzweifelhaft einer besonderen Vorlage, sicher wieder einem Bibelkommentar. Da der Lukaskommentar des Beda Venerabilis das allegorische Verfahren, dem dann auch der *Heliand* die ganze Fitte hindurch folgt, explizit ausstellt, könnte er die Anregung gegeben haben. Es heißt hier, dass der Blinde – es ist nur einer, da Beda die Parallelstelle aus dem *Lukasevangelium* kommentiert (Lk 18,35f.) – *per allegoriam genus humanum significat*.<sup>41</sup> So auch der *Heliand* über die Blinden: sie sind *lihtes lôse; that mênid thoh liudeo barn, / al mancunni* (v. 3590f.; ‚sie sind ohne Licht [d.h. blind]; das bezeichnet doch die Menschenkinder, / das ganze Menschengeschlecht‘). Das Menschengeschlecht sei, so Beda, schon mit den Ureltern, nämlich Adam und Eva, aus den Freuden des Paradieses vertrieben worden und müsse in Unkenntnis der himmlischen Lichthelle (*claritas supernae lucis*) die Finsternis der Verdammnis ertragen. Der *Heliand* personalisiert den Vorgang und sieht den *fiund mid fêknu endi mid firinuerkun* (v. 3597; ‚den Feind mit Arglist und Frevel‘) am Werk. Die den Teufeln folgenden Menschen müssten im Dunkel leben und würden mit Feuerlohn in der heißen Hölle bezahlt. Christus bringt dagegen mit seiner Menschwerdung das Licht in diesem Leben (v. 3657), das glänzende Licht (v. 3636), das ewige Licht (v. 3653), das hohe Himmelslicht (v. 3669), d.h. das Gottesreich auf die Welt (v. 3668).

Es ist allerdings durchaus zweifelhaft, dass hierbei wirklich Bedas Kommentar zugrunde gelegen hat,<sup>42</sup> denn Beda schreibt nur einen längeren Passus aus der 2. Homilie Gregors des Großen ab, und dies weitgehend wortwörtlich.<sup>43</sup> Der Gedanke, dass der/die Blinde(n) das *genus humanum* bezeichnet/bezeichnen, dem Christus das Licht/Heil bringt, ist Gemeingut aller mittelalterlichen Bibelauslegung und schon im *Johannesevangelium* vorgeprägt (vgl. Joh 9,1–41: die Heilung eines Blindgeborenen).<sup>44</sup>

<sup>39</sup> Sehr viel knapper als Paschasius hält sich Hrabanus Maurus: *A luce vero, quæ Christus est, illuminati apostoli lux mundi appellantur, quia per ipsos luce fidei et scientiæ illuminandus erat mundus*. Vgl. ders.: *Commentaria in Matthæum*. In: Hrabani Mauri Opera omnia. (ed. 1851), hier Sp. 802.

<sup>40</sup> Zur ikonographischen Form der Öffnung der Höllentore im Frühmittelalter vgl. Schiller 1971, S. 41f.

<sup>41</sup> Beda Venerabilis: Opera. Pars II. Opera exegetica 3. In *Lucae evangelium expositio*. In Marci evangelium expositio (ed. Hurst 1960), S. 331.

<sup>42</sup> So glaubt man seit Windisch 1868, S. 68–70.

<sup>43</sup> Vgl. Gregor der Große: *Homiliae in Evangelia*. Evangelienhomilien (ed. Fiedrowicz 1997), S. 66f.

<sup>44</sup> Das wird deutlich durch die Stellen, die Huber 1969, S. 212f., zusammenstellt.

Der *Heliand*-Dichter bzw. seine Informanten könnten auch anderwärts auf ihn gestoßen sein. Auch der Matthäuskommentar des Paschasius könnte ihn beige-steuert haben, wo es heißt, dass man nach einem figuralen Verständnis der Blinden (*in figura eorum*; es sind bei Paschasius auch nach Mt zwei Blinde) glaubt, Christus habe – mit ihnen – das ganze Menschengeschlecht gerettet (*totum genus humanum a Domino sanatum esse credimus*).<sup>45</sup>

Die zugehörige heilsbezogene Lichtmetaphorik breitet unter den Stabreimdichtungen noch das ae. Gedicht *Christ und Satan* aus, wo es etwa heißt, dass nur Gott selbst *asecgan mæge swegles leoman*, / *hu scima thær scineð ymbutan* / *Meotodes mihte geond thæt mære cynn* (v. 351–353; ‚sagen könne den Himmelsglanz, / wie nämlich der Lichtschein dort außen strahlt / mit der Macht Gottes über das große Menschengeschlecht‘), während die Widersacher Gottes durch die heiß entzündete Hölle gehen (v. 340f.).<sup>46</sup>

Mit der Lichtmetaphorik ist die Rede von der Finsternis auf natürliche Weise verbunden und mit beidem natürlich die Opposition von Himmel und Hölle. Deren Betonung im *Heliand* ist zweifellos auch missionsstrategisch infiziert; was nicht heißen soll, dass der *Heliand* unmittelbar selbst zu Missionszwecken eingesetzt worden sei.<sup>47</sup> Vielmehr partizipiert er an einer entsprechenden Sprache und an einem entsprechenden Denken.

## 4 Himmel/Hölle im *Heliand*

Für die Germanen gibt es ursprünglich keinen Himmel als Ort der Belohnung und keine Hölle als Ort der Bestrafung. An den Begriffen *himil* und *hellia*, also den Wörtern, die wir heute noch verwenden, hängen andere Vorstellungen. Das Christentum muss die Momente von Belohnung/Bestrafung erst implementieren. Auch dass der Himmel eine Art Aufenthaltsort darstellen sollte, ist eine den Germanen ursprünglich unvertraute Vorstellung. Der Himmel wird bei ihnen wie ein Dach getragen, von einem Baum oder einer Säule, und er kann einstürzen, was mit der Vorstellung des Welten-des assoziiert ist.<sup>48</sup>

<sup>45</sup> Paschasius Radbertus: *Expositio in Evangelium Matthaei* (ed. 1852), Sp. 695f., geht sehr viel genauer als Beda und mit sehr viel schärferem Blick für die Details auf die Blindenheilung bei den Synoptikern ein; ob die Blinden also wie bei Matthäus und Marcus von Jesus geheilt werden, als dieser Jericho verlässt, oder ob Jesus den einen Blinden wie bei Lukas vor dem Eintreffen in Jericho heilt. Im *Heliand* ist die Partie nach Matthäus erzählt und die an Lukas orientierte Auslegung weitgehend angepasst. Nach Bruckner 1904, S. 34, irritiert allerdings der V. 3634.

<sup>46</sup> *Christ and Satan*, ed. Merrel 1925.

<sup>47</sup> Vgl. zu der bereits alten Diskussion Rathofer 1962, S. 51–55; außerdem Friedrich 2002.

<sup>48</sup> de Vries 1970, Bd. 2, S. 377–379 (§ 582).

Dass Gott sich im Himmel aufhält, musste deshalb zunächst sicher ungewohnt erscheinen. Nichtsdestoweniger hat man den germanischen Totengott Odin mit seiner ursprünglich unterirdischen Totenhalle (Walhalla) in den Himmel verlegt. Der Himmel wird dann Sitz der Götter. Ob dies den Sachsen, die den *Heliand* hörten, so schon vertraut war, lässt sich nicht sagen, auch wenn man annehmen muss, dass in einer über lange Zeit bestehenden Mischkultur viele christliche Vorstellungen schon vor der Christianisierung verbreitet waren. Im *Heliand* hält Gott sich indes *an them hôhon himila rîkea* auf, wo z. B. das Vaterunser (Mt 6,9–13; Hl. v. 1600–1613) ihn entsprechend lokalisiert. Christus/Gott wird öfter als Himmelskönig (*hebencuning*), die Erde im Übrigen als Mittelgarten (*middilgard*), genannt. Über dem Mittelgarten befindet sich der Himmel. Im Himmel ist man in einem gleichsam von der Erde abkopierten Reich und deshalb in vertrauter Umgebung, in der man Christus wieder antreffen wird.

Die Hölle haben die Germanen ursprünglich als Aufenthaltsort der Toten unter der Erde verstanden: got. *halja*, ahd. *hella*, as. *hellia* hängen mit dem nhd. ‚hehlen‘, d.h. ‚verbergen‘, ‚den Blicken entziehen‘, zusammen.<sup>49</sup> Wer tot ist, wird nach seinem Begräbnis den Blicken entzogen, und er existiert im unterirdischen Jenseits weiter. Die Hölle ist kein Strafort, sondern ein großer unterirdischer Speicher, in dem die Toten untergebracht sind. Dort sieht es nach üblicher Vorstellung aus, wie es eben in unterirdischen Höhlen aussieht: es ist finster und kalt; aber niemand wird hier gequält. Von dieser ‚Hölle‘ hat sich die Schlachthölle (Walhalla) im Sinne eines gehobenen Aufenthaltsorts für die in einer Schlacht Getöteten und dann auch für Helden abgelöst. Dieser Ort wird von unter der Erde in den Himmel versetzt.<sup>50</sup>

Während der Himmel im *Heliand* immer mit dem Licht assoziiert ist, ist die Hölle immer mit Finsternis assoziiert. Malt der *Heliand*-Dichter die Hölle aus, dann darüber hinaus in ihrer abschreckenden Beschaffenheit. Im NT ist gut zehnmal von der *gehenna*, dabei zweimal von der *gehenna ignis* (Mt 5,22; 18,9) die Rede (*hellifur* übersetzt der ahd. *Tatian* hier). Unabhängig von diesen Stellen ist fünfmal vom Heulen und Zähneknirschen bei denjenigen die Rede, die aus dem Himmelreich in die Finsternis hinausgeworfen werden (Mt 8,12; 22,13; 25,30; Lk 13,28), einmal auch mit Bezug auf eine Art Strafhölle (Mt 13,42). Der *Heliand*-Dichter behandelt die Hölle bzw. die Himmel/Hölle-Opposition, die er nachhaltig einführt, weitgehend unabhängig von den einzelnen Textstellen des NT, wie seine Vorlage sie ihm liefert. An allen Stellen, die ich im Folgenden anspreche, ist die Opposition unabhängig eingebracht oder die Stellen sind entsprechend selbstständig erweitert. Dabei lehnt sich der Dichter allerdings an die Qualen der Hölle und die Freuden des Gottesreichs nach Mt 25,26 (der Ankündigung des Jüngsten Gerichts) an. Wenn seine Erzählung auf die Ankündigung des Jüngsten Gerichts (Fitte 53) zuläuft, so nimmt er doch die Opposition leitmotivisch

<sup>49</sup> Vgl. dazu auch Eggers 1973.

<sup>50</sup> De Vries 1970, Bd. 2, S. 375–377 (§ 581).

vorweg und variiert sie vielfach. Auch hier setzt er einen Akzent, den er sich konzeptionell zurechtgelegt haben muss.

So bringt er die Himmel/Hölle-Opposition in der Figurenrede, als Jesus nämlich am Ende der Bergpredigt zu seinen Jüngern von den zwei Wegen spricht. Bei Tatian heißt es:

Intrate per angustam portam, quia lata porta et spatiosa via quæ ducit ad perditionem, et multi sunt qui intrant per eam. Quam angusta porta et arcta via quæ ducit ad vitam! et pauci sunt qui inveniunt eam.

(Tat. 40,9–10 = Mt 7,13–14)

Danach geht es – anders als an der parallelen Lukasstelle – mit Jesu Warnung vor den falschen Propheten weiter. Dass der breite Weg in die Hölle führt, davon erfährt man hier nichts, auch wenn es vielleicht implizit klar ist. Anders im *Heliand*:

Ôc scal ic iu uuîsean, huuô hîr uuegos tuêna  
liggead an thesumu liohte, thea farad liudeo barn,  
al irmintheod. Thero is ôðar sân  
uuîd strâta endi brêd, – farid sie uuerodes filu,  
mancunnies manag, huand sie tharod iro môd spenit,  
uueroldlusta ueros – thiû an thea uuirson hand  
liudi lêdid, thar sie farlora uuerðad,  
heliðos an helliu, that is hêt endi suart,  
egislic an innan: ôði is tharod te faranne  
eldibarnun, thoh it im at themu endie ni dugi.  
(v. 1771-1780)

Auch werde ich euch weisen, wo hier zwei Wege  
in diesem Erdenlicht liegen, die die Menschen fahren,  
alle Erdenleute. Der eine davon ist  
die lange und breite Straße, viele Leute fahren sie,  
Menschenvolk viel, weil sie ihr Mut dorthin zieht,  
die Weltlust die Männer, die an der schlechten Hand  
die Leute leitet, dorthin, wo sie verloren werden,  
die Helden in der Hölle, dort ist es heiß und schwarz,  
ekelhaft im Innern: leicht ist es dorthin zu fahren  
den Menschenkindern, doch am Ende bringt es ihnen [nichts.

In den hierauf folgenden Versen wird der Weg zum ewigen Leben in Gottes Reich ähnlich ausführlich behandelt (v. 1781–1790). Im *Heliand* wird die ganze Partie also weit ausgebaut, die Symbolik der schlechten linken Hand (v. 1776) kommt verstärkend hinzu,<sup>51</sup> und die Hölle wird – wie danach der Himmel – genannt und beschrie-

<sup>51</sup> Vgl. zu dieser Symbolik noch v. 2457 und 4417. Vgl. als weitere Parallelstelle etwa *Christ and Satan*, ed. Merrel 1925, v. 620.

ben. Schwarz und heiß ist sie und ekelhaft. Dass die Hölle heiß ist und aus Feuer besteht, ist die schon im AT begegnende Vorstellung, die dann auch im NT vorhanden ist. Das Feuer erscheint als Strafe. Das musste den Sachsen eigentlich fremd sein, und die Annahme einer solchen Vorstellung dürfte aus einer Angst hervorgegangen sein, die über die Beschreibung mit zu erzeugen war. Zusammen mit der anschaulichen Schilderung der Hölle konnte die Rechts-Links-Polarität, die im NT zwar auch, aber an anderer Stelle vorkommt (vgl. etwa das ‚Sitzen zur Rechten Gottes‘), die Opposition verankern helfen.

Schon vor Beginn der Bergpredigt macht der Dichter deutlich, dass Christus dem ganzen Menschengeschlecht *uuið hellie gethuuing helpan uuelde / formon uuið them ferne sô huuem sô frummien uuli / sô lioblîka lêra* (v. 1274–1277; ‚gegen den Zwang der Hölle helfen wollte, / schützen gegen das Feuer, wer immer befolgen will / so liebliche Lehre‘), ja schon Johannes der Täufer verkündet die Huld des Himmelskönigs, der das Reich des Himmels bringt, und die Bewahrung vor der Hitze der Hölle, wenn die Menschen denn in Treue an Gott festhalten (v. 878–903; vgl. die ganze 11. Fitte). Höllenzwang und das ewige Gottesreich bilden die einzigen Lebensalternativen. Indem Himmel und Hölle schon im Rahmen der Bekehrungsbemühungen des Täufers benannt und markiert werden, ist die Opposition früh eingeführt, ohne hier doch einen Anhalt im Bibeltext zu haben.

Jesus sagt später bei der Auslegung des Gleichnisses vom Sämann bzw. anhand der auf die Straße gefallenen Samenkörner, dass so auch die Sünde den Menschen fallen lässt, wenn er die Lehre Gottes nicht aufnimmt, und zwar *ferne te boðme, / an thene hêtan hel, thar he hebencuninge / ni wirdid furður te frumu, ac ina fünd sculun / uuitiu giuuaragean* (v. 2510–2513; ‚auf den Grund der Hölle, / in die höllische Hitze, wo er dem Himmelskönig / nicht dienen darf, und ihn dort die Feinde / foltern und peinigen werden‘). Himmelslicht (*himiles lioht*) und Höllengrund (*hellia grund*, v. 2601) stehen sich durchgängig als Belohnungsalternativen für die kontrastierenden Lebensführungen gegenüber.

Wenn man die Gegensatzpaare einmal herausfiltert, die zusammen mit der Himmel/Hölle-Opposition entfaltet werden, erhält man ein ganzes Paket: Oben/Unten, Rechts/Links, Freunde/Feinde, Wohlbefinden/Hitze, Licht/Dunkel, Freiheit/Nötigung (Zwang), Fülle/Mangel, Leben/Tod u. a. m. Warum findet sich überhaupt eine solche Häufung von Oppositionen im *Heliand*, wie sie vergleichbar hervorstechend und stilistisch ausgefeilt aus der Bibel gar nicht zu gewinnen ist? Bernhard Sowinski hat vermutet, dass sie „aus pastoraldidaktischen Erwägungen und Bemühungen um eine größere Wirksamkeit angestrebt wird“. <sup>52</sup> Dagegen hat Gesine Mierke auf den „kompetenten Umgang des Autors mit rhetorischen Stilmitteln“ und die

<sup>52</sup> Sowinski 1985, S. 237. Sowinski hat (ebd.) im Anschluss an die ältere Forschung auf eine Reihe weiterer Oppositionen aufmerksam gemacht: auf Figurengegensätze, gegensätzliche Ereignisse, Situationsschilderungen, gedankliche Antithesen, selbst auf Gegensätze zwischen einzelnen Fitten.



Absicht, „typologische Beziehungen aufzubauen“, verwiesen.<sup>53</sup> Die Typologie ist hier allemal herauszuhalten. Sicher aber trifft der Hinweis auf eine größere Wirksamkeit zu: Das Christentum begibt sich, wenn es sich der Volkssprache bedient, in einen Kulturkampf oder doch in eine prekäre Begegnung mit einer schriftlosen Kultur und wird unvermeidlich plakativ. Das ‚Plakative‘ des polaren Symbolismus kommt dabei dem oralen Denken entgegen – auch dies eine Verschränkung der kollidierenden Religionen. Polarität ist immer schon ein Mittel der mentalen Organisation und mnemonischen Markierung kultureller Inhalte, wenn noch keine Schrift zur Verfügung steht, die solche Mittel dann nur noch als Stilmittel erscheinen lässt. Auch mnemonische Markierung als Erzählstrategie ist also zu bedenken.

Eine Ausmalung der Höllenqualen,<sup>54</sup> wie das Mittelalter sie – auch mittels einer weit ausdifferenzierten Topographie der Hölle – vornimmt, ist im *Heliand* nur im Ansatz zu erkennen. Immerhin trägt die Häufigkeit und Intensität, mit/in der hier die Himmel/Hölle-Opposition bemüht wird, zur Erzeugung von Höllenangst bei. Beim Gleichnis vom reichen Mann und dem armen Lazarus macht der *Heliand*-Dichter aus der Unterwelt des NT, dem Hades oder Infernum, in dem der Reiche nach seinem Tod vom Feuer gequält wird, eine schwarze und heiße Hölle (v. 3557f.). Der Reiche bittet Abraham, in dessen Schoß Lazarus aufgenommen worden ist, sich durch Lazarus Linderung kommen lassen zu dürfen, da er doch so peinvoll in der Hölle brenne (v. 3567f.). Abraham versagt ihm die Erleichterung, *thu scalt thea logna tholan, / brinnendi fiur: ni mag is thi ênig bôte kumen / hinana te helliu* (v. 3382f.; ‚du sollst die Lohe ertragen, / das brennende Feuer, nicht kann dir irgendeine Abhilfe kommen / von hier hin zur Hölle‘).

Gegen die drohenden Höllenqualen steht im *Heliand* die Ausmalung der himmlischen Freuden, so z. B. beim Wirken der ersten Wunder auf der Hochzeit von Kana:

Ne mag that getellean man,  
 geseggean te soðan, huat thar siðor uarð  
 uundres undar themu uuerode, thar uualdand Crist  
 an godes namon Iudeo liudeon  
 allan langan dag lêra sagde,  
 gihêt im hebenrîki endi helleo gethuing  
  
 uueride mid uuordun, hêt sie uuara godes,  
 sinlif sôkean: thar is seolono liocht,  
 drôm drohtines endi dagskîmon,  
 gôðlîcnissea godes; thar gêst manag

<sup>53</sup> Mierke 2008, S. 255f.

<sup>54</sup> Schon in der *Visio Wettini* (von Walahfrid Strabo in Verse gebracht), einer Vision Wettis also, der im Jahre 824 während einer Krankheit kurz die Hölle besucht haben will, wird erzählt, wie Wetti in der Hölle auch auf Karl den Großen stößt. Ein wildes Tier beißt ihm dort ein ums andere Mal die Geschlechtsteile ab, die immer wieder nachwachsen.

uunod an uuillean, the hîr uuel thenkid,  
 that he hîr bihalde hebencuninges gebod.  
 (v. 2076–2087)

Nicht kann das jemand erzählen,  
 wahrhaft sagen, was dort weiterhin geschah  
 an Wundern unter dem Volk, wo der waltende Christ  
 im Namen Gottes den Judenleuten  
 jeden langen Tag seine Lehre verkündete,  
 ihnen das Himmelreich verhieß, und den Höllenzwang  
 mit Worten fernhielt, er hieß sie die Wahrheit Gottes,  
 das ewige Leben suchen: dort ist der Seelen Licht,  
 die Freude des Herrn, und Taglichthelle,  
 die Herrlichkeit Gottes, wo viele Geister  
 wohnen in Gnade, die hier rechtzeitig bedenken,  
 dass sie hier [sc. auf der Erde] einhalten des Himmelskönigs Gebot.

Tageslicht und Ewigkeit in der Wahrheit Gottes werden als Qualitäten des Himmels hervorgehoben. Aber zuvor muss auch die Lebensleistung entsprechend ausgesehen haben. Das erwünschte Verhalten wird mit der Belohnung kurzgeschlossen. Der Himmelskönig belohnt dabei so zuverlässig wie ein vorbildlicher Herrscher. Die Wahrheit Gottes wird hier sicher noch konkret gedacht: als Stehen zum gegebenen Wort.

An der folgenden Stelle wiederum verweist Jesus, beeindruckt durch die beim Hauptmann von Kafarnaum zu beobachtende Glaubensdemut, auf die den Juden drohende ewige Höllenstrafe.

Than scal ludeono filu,  
 theses rîkeas suni berôbode uuerðen,  
 bedêlide sulicoro diurðo, endi sculun an dalun thiustron  
 an themu alloro ferristan ferne liggen.  
 Thar mag man gehôrien heliðos quiðean,  
 thar sie iro torn manag tandon bitad;  
 thar ist gristgrimmo, endi grâdag fiur,  
 hard helleo gethuing, hêt endi thiustri,  
 suart sinnahti sundea te lône,  
 uurêðoro geuurhteo, sô huem sô thes uuilleon ne habad  
 that he ina alôsie, êr hi thit lioht agebe,  
 uuendie fan thesoro uueroldi.  
 (v. 2138–2149)

Dann werden viele der Juden  
 dieses Reiches Söhne, beraubt werden  
 enteignet solchen Trostes, und werden in düsteren Tälern  
 in der hintersten Hölle liegen.  
 Dort kann man hören Helden wehklagen  
 wie sie ihren großen Zorn mit den Zähnen beißen;  
 dort ist grimmiger Gram, und grauenhaftes Feuer,  
 harter Höllenzwang, Hitze und Düsternis,

schwarze Nacht auf ewig der Sünde als Lohn,  
den bösen Werken, dem, der den Willen nicht hat,  
dass er sich erlöse, bevor er dieses Erdenlicht aufgebe  
sich weg wende von dieser Welt.

„Heulen und Zähneknirschen“ (*fletus et stridor dentium*) muss heute als geflügeltes Wort gelten. Es erscheint ein paar Mal bei Matthäus (Mt 8,12; 13,42; 24,51 u. ö.) und einmal bei Lukas (Lk 13,28) in der direkten Rede Jesu. Es gibt kaum volkskundliche Parallelen.<sup>55</sup> Es kann damit der Zorn der in der Hölle Ausgeschlossenen gemeint sein, aber auch ihre (zu späte) Reue, natürlich auch einfach der körperliche Schmerz im Höllenfeuer. Der *Heliand*-Dichter versteht es als Zorn. Die hinterste Hölle (v. 2141) verweist auf die Vorstellung einer gestaffelten Hölle. Eine Staffelung von Jenseitsräumen ist allerdings verbreitet und nicht erst Besonderheit späterer scholastischer Differenzierung. Auch die Germanen kannten hier schon unterschiedliche Lokaltäten.

An der zitierten Stelle ist wie sehr oft die Relation von Erdenleben und jenseitiger Bestrafung (bzw. Belohnung) ausgespielt. Wenn es hier aber heißt, dass man Helden in der Hölle wehklagen hören kann (v. 2142), so ist das dem Stabreim geschuldet und keine Aufwertung der Juden, die im *Heliand* die missgünstigen Feinde Jesu sind.

Eine der vielen Bezeichnungen Christi (bzw. Gottes) im *Heliand* ist *alouualdo* (so etwa in v. 2421). Neben dieser göttlichen Rolle besetzt Christus aber auch eine Heldenrolle: er bekämpft und besiegt seine Feinde, die Juden, durch sein Wort und seine Lehre. Das erklärt u. a., warum der *Heliand*-Dichter weniger an den Reden Christi kürzt als an der Erzählung seines Handelns. Als siegender Held wird Christus durch die Einbringung der Himmel/Hölle-Opposition profiliert. Als Lichtbringer dagegen besitzt er göttliche Qualitäten, und er bürgt für das ewige Leben im nie endenden Licht des Gottesreichs.

## 5 Christus als Held

Dass Christus in der Menschenwelt polarisierend wirkt, wird im *Heliand* ganz im Sinne der zeitgenössischen Heldendichtung erzählt. Nicht nur im Kontext ihrer Sprache und ihres Darstellungsstils erscheint er als Held, sondern auch, weil er stirbt und weil er für ein Ethos stirbt. Das tut er zudem in der heldengemäß fatalistischen Einstellung, dass er sich der *wurd* – dem Schicksal; an der gleich zitierten Stelle

<sup>55</sup> Vgl. aus der mittelalterlichen Literatur etwa noch Rudolfs von Ems *Barlaam*, v. 3493: *grisgramen* der Zähne bei Angst im Dunkeln. Beda weist im Lukaskommentar (*Beda Venerabilis: In Lucae evangelium expositio. In Marci evangelium expositio*, ed. Hurst 1960) zu Lk 13,28 zu Recht darauf hin, dass man eigentlich aus Kälte mit den Zähnen klappert.

heißt das allerdings: dem Ratschluss seines Vaters – zu unterwerfen habe, was kein ‚Bauernfatalismus‘ ist, sondern ein bewusstes Sich-Einstellen auf den Tod:<sup>56</sup>

Thiu uurd is at handun,  
that it sô gigangan scal, sô it god fader  
gimarcode mahtig. Mi nis an mînumu môde tueho:  
mîn gêst is garu an godes uuillean,  
fûs te faranne: mîn flêsk is an sorgun,  
letid mik mîn lîchamo: lêð is imu suiðo  
uuîti te tholonne. Ik thoh uuillean scal  
mînes fader gefrummien.  
(v. 4778–4785)

Das Schicksal ist zur Hand,  
dass es so weitergehen wird, wie es Gottvater  
machtvoll bestimmte. Mir ist nicht bang ums Herz,  
mein Geist ist vorbereitet Gottes Willen zu erfüllen,  
bereit zu fahren: Mein Fleisch ist in Sorgen,  
es hemmt mich mein Körper: leid ist es ihm sehr,  
Schmerz zu dulden. Dennoch werde ich den Willen  
meines Vaters ausführen.

Die Wendung ‚Der Geist ist willig, aber das Fleisch ist schwach‘ wird von Christus hier statt auf die Jünger wie bei Matthäus (Mt 26,41) auf sich selbst bezogen – eine einschneidende und signifikante Umdeutung der Bibelstelle.<sup>57</sup> Der Dichter präpariert einen Dualismus aus Fleisch-Materie und Geist. Christus wird in irdischer Körperfixierung gezeigt und fürchtet den Schmerz.<sup>58</sup> Was der Vater für ihn bestimmt hat, will er dennoch befolgen. Die Furcht vor dem Kampf wird als ein Stück Helden-Psychologie entwickelt – eine narrative Miniatur der Kampfvorbereitung eines Helden, der hier nichts von einem übermenschlichen Lichtbringer hat, sondern seine ganz menschliche Angst unter Kontrolle bringen muss. Freilich handelt er im Interesse der universalisierten Gefolgschaft der Menschen, die sich ihm anschließen. Das gibt ihm Kraft.<sup>59</sup> Die emotionale Einbindung des einzelnen Kriegers in den Gefolgschaftsverband ist hier noch mit beobachtet. Angst kann bewältigt werden, wenn man sich in einer Gemeinschaft aufgehoben weiß. Dazu muss sie freilich zusammenstehen.

<sup>56</sup> Zur Rolle des Schicksals im *Heliand* vgl. Hagenlocher 1975, der in v. 4778f. Christi bewusstes Schicksalsverhältnis dargestellt sieht (S. 160).

<sup>57</sup> Rathofers (1962, S. 73f.) Verweis auf Hrabans Matthäuskommentar als Stichwortgeber für den Dualismus klärt nicht, warum Christus im *Heliand* den Vorwurf an die Jünger auf sich selbst bezieht.

<sup>58</sup> So auch schon in den von Tatian unabhängigen Versen 4748–4757. Vgl. dazu Murphy 1989, S. 103f. Zu Christi menschlicher Furcht vgl. auch Hagenlocher 1975, S. 151–154.

<sup>59</sup> Auf eine vergleichbare Konstellation trifft Zilling 2011, S. 73f., schon in den Evangelien.

Als die Juden Christus gefangen nehmen und fesseln, heißt es entsprechend:

Im ni uuas sulicarō frinquāla  
 tharf te githolonne, thiodarbedies,  
 te uuinnanne sulic uuīti, ac he it thurh thit uuerod deda,  
 uuand he liudio barn lōsien uuelda,  
 halon fan helliu an himilrīki,  
 an thene uuīdon uuelon; bethiu he thes uuiht ne bisprak,  
 thes sie imu thurh inuuidnið ôgean uueldun.  
 (v. 4918–4924)

Er brauchte solche große Qual  
 nicht zu ertragen, solch gewaltige Mühsal,  
 nicht sich zumuten solche Peinigung, sondern er tat es um dieser Leute willen,  
 weil er die Menschenkinder erlösen wollte,  
 sie aus der Hölle holen in das Himmelreich,  
 zu diesem großen Besitz; deshalb wehrte er sich [nicht gegen das,  
 was sie [die Juden] ihm durch Feindseligkeit antun wollten.

Der Dichter muss sich bemühen, die ungewöhnliche Art Heldentum Jesu einzuschärfen. Dazu verwendet er plakative Mittel. Christus stirbt als Held. Er hätte auch anders handeln können, aber er überwindet seine Furcht um einer Befreiungstat für eine Gemeinschaft willen. Die Befreiung erstreckt sich auch auf die Hölle, aus der er die Willigen holt. In ihre Finsternis bricht er mit dem Licht des Himmels ein, in seiner übermenschlichen, göttlichen Form ist er selbst nichts anderes als Licht.

Christus einmal – auf den angesprochenen Bildzeugnissen – als Sieger über die Unterwelt und den Elementarmythos und das andere Mal – im *Heliand* – als Held, der einen Teil der Menschheit von der Hölle erlöst: je nach dem darstellenden Medium wandelt er seine Rolle. Beide Male aber erscheint er als Lichtbringer und Held. Vergleichbar bleibt auch die formale Gestalt, der Aufbau der Darstellung aus Oppositionen.

## Bibliographie

### Quellenverzeichnis

- Beda Venerabilis: In Lucae evangelium expositio. In Marci evangelium expositio* In: Beda Venerabilis. Opera. Pars II: Opera exegetica 3. Hrsg. von Hurst, David (1960). Turnhout (CCSL 120), S. 1–425.
- Christ and Satan*. Hrsg. von Clubb, Merrel D. (1925): Yale University Press (Nachdruck 1972).
- Descensus Christi ad inferos*. In: *Evangelia apocrypha*. Hrsg. von Konstantin von Tischendorf (1876), S. 389–416. Leipzig.
- Gregor der Große: Homiliae in Evangelia. Evangelienhomilien*. Lateinisch-Deutsch. Übers. und eingeleitet von Fiedrowicz, Michael (1997). Freiburg u.a. (Fontes Christiani 28).
- Heliand und Genesis*. Hrsg. von Behaghel, Otto (1984). 9. Aufl., bearb. von Burkhard Taeger. Tübingen (ATB 4).

- Hrabanus Maurus: Commentariorum in Matthaeum.* In: Hrabani Mauri opera omnia. (1851), Sp. 727–1156. Paris (Nachdr. Turnhout 1966) (Patrologia Latina Bd. 107).
- Paschasius Radbertus: Expositio in Evangelium Matthaei.* In: Sancti Paschasii Radberti Abbatis Corbeiensis Opera omnia. (1852), Sp. 31–994. Paris (Patrologia Latina Bd. 120).

## Literaturverzeichnis

- Ament, Hermann (2000): Hornhausen. In: *Reallexikon der Germanischen Altertumskunde*, Bd. 15, S. 130.
- Böhner, Kurt: Niederdollendorf (2002). In: *Reallexikon der Germanischen Altertumskunde*, Bd. 12, S. 153–162.
- Bruckner, Wilhelm (1904): *Der Helianddichter – ein Laie*. Wissenschaftliche Beilage zum Bericht über das Gymnasium in Basel, Schuljahr 1903/04. Basel.
- Brunhölzl, Franz (1975): *Geschichte der lateinischen Literatur des Mittelalters*. Erster Band. Von Cassiodor bis zum Ausklang der karolingischen Erneuerung. München.
- Bultmann, Rudolf (1968): *Das Evangelium des Johannes*. Göttingen.
- Die Goldbrakteaten der Völkerwanderungszeit*. Bd. 1,3 Ikonographischer Katalog (IK 1, Tafeln). Hrsg. von Karl Hauck (1985) (Münstersche Mittelalter-Schriften 24). München.
- Die Goldbrakteaten der Völkerwanderungszeit*. Bd. 1,2 Ikonographischer Katalog (IK 1, Text). Hrsg. von Morten Axboe u.a. (1985) (Münstersche Mittelalter-Schriften 24,1,2). München.
- Die Goldbrakteaten der Völkerwanderungszeit*. Bd. 1,2. Hrsg. von Axboe, Morten et. al. (1985) München.
- Dölger, Franz J. (1920): *Sol salutis. Gebet und Gesang im christlichen Altertum. Mit besonderer Rücksicht auf die Ostung in Gebet und Liturgie*. Münster (3. Aufl. 1972).
- Eggers, Hans (1973): Altgermanische Seelenvorstellungen im Lichte des Heliand. In: Eichhoff, Jürgen/Rauch, Irmengard (Hrsg.). *Der Heliand* (Wege der Forschung 321), S. 270–304. Darmstadt.
- Friedrich, Martin (2002): Jesus Christus zwischen Juden und Heiden. Das Christusbild in der Germanenmission, dargestellt am *Heliand*. In: *Zeitschrift für Kirchengeschichte*, 113, S. 313–328.
- Gschwantler, Otto (1968): Christus, Thor und die Midgardschlange. In: Birkhan, Helmut/Gschwantler, Otto (Hrsg.). *Festschrift für Otto Höfler zum 65. Geburtstag*. Band I, S. 145–168. Wien.
- Haferland, Harald (2006): Vermündlichte Schriftlichkeit und verschriftlichte Mündlichkeit. Zu Funktion und Entstehung von Hakenstil und Variation in der Stabreimdichtung, am Beispiel des *Heliand*. In: *Niederdeutsches Jahrbuch* (Jahrbuch des Vereins für niederdeutsche Sprachforschung), 129, S. 7–41.
- Hagenlocher, Albrecht (1975): *Schicksal im Heliand. Verwendung und Bedeutung der nominalen Bezeichnungen* (Niederdeutsche Studien 21). Köln/Wien.
- Haubrichs, Wolfgang (1981): Christentum der Bekehrungszeit. I. B. Frömmigkeitsgeschichte (Kontinent). In: *Reallexikon der Germanischen Altertumskunde*, Bd. 4, S. 510–557.
- Hinz, Paulus (1973): *Deus Homo. Das Christusbild von seinen Ursprüngen bis zur Gegenwart*. Bd. 1. Berlin.
- Huber, Wolfgang (1969): *Heliand und Matthäusexegese. Quellenstudien insbesondere zu Sedulius Scottus*. München.
- Hertz, Robert (2007): Die Vorherrschaft der rechten Hand. Eine Studie über religiöse Polarität. In: Ders.: *Das Sakrale, die Sünde und der Tod. Religions-, kultur- und sozioökologische Untersuchungen*. Hrsg. von Stephan Moebius und Christian Papilloud. Konstanz.
- Kabell, Aage (1976): Der Fischfang Thors. In: *Arkiv för Nordisk Filologi*, 91, S. 123–129.
- Kauffmann, Friedrich (1900): Rezension zu „Denkmäler der älteren deutschen Litteratur. Erster band: Die altsächsische bibeldichtung (*Heliand* und *Genesis*)“. Erster teil: text. Hrsg. von Paul

- Piper. Stuttgart 1897, Cotta'sche buchhandlung'. In: *Zeitschrift für deutsche Philologie*, 32, S. 509–520.
- Kroll, Josef (1963): *Gott und Hölle. Der Mythos vom Descensuskampfe*. Darmstadt.
- Mierke, Gesine (2008): *Memoria als Kulturtransfer. Der altsächsische Heliand zwischen Spätantike und Frühmittelalter* (Ordo. Studien zur Literatur und Gesellschaft des Mittelalters und der Frühen Neuzeit 11). Köln u.a.
- Muhl, Arnold (1994): Ornamentik und Bildprogramm merowingerzeitlicher Tauschierungen. Flechtbandornamente – Tierornamente – Bildprogramm und Bedeutungsgehalt. In: Wilfried Menghin (Hrsg.). *Tauschierarbeiten der Merowingerzeit. Kunst und Technik*, S. 33–71. Berlin.
- Murphy, G. Ronald (1997): The Light Worlds of the *Heliand*. In: *Monatshefte für deutschsprachige Literatur und Kultur*, 89, S. 5–17.
- Murphy, G. Ronald (1989): *The Saxon Savior. The Transformation of the Gospel in the Ninth-Century Heliand*. New York/Oxford.
- Needham, Rodney (1987): *Counterpoints*. Berkeley u.a.
- von Padberg, Lutz E. (2006): *Christianisierung im Mittelalter*. Darmstadt.
- von Padberg, Lutz E. (1995): Christen und Heiden. Zur Sicht des Heidentums in ausgewählter angelsächsischer und fränkischer Überlieferung des 7. und 8. Jahrhunderts. In: Keller, Hagen/Staubach, Nikolaus (Hrsg.). *Iconologia sacra. Mythos, Bildkunst und Dichtung in der Religions- und Sozialgeschichte Alteuropas*. Festschrift für Karl Hauck, S. 291–311. Berlin/New York.
- von Padberg, Lutz E. (1995): Odin oder Christus? Loyalitäts- und Orientierungskonflikte in der frühmittelalterlichen Christianisierungsepoche. In: *Archiv für Kulturgeschichte*, 77, S. 249–278.
- Rathofer, Johannes (1962): *Der Heliand. Theologischer Sinn als tektonische Form* (Niederdeutsche Studien 9). Köln/Graz.
- Schiller, Gertrud (1971): *Ikongraphie der christlichen Kunst*. Bd. 3. *Die Auferstehung und Erhöhung Christi*. Gütersloh.
- Schmidt, Kurt Dietrich (1939): *Die Bekehrung der Germanen zum Christentum. Die katholische Mission unter den Westgermanen*. Göttingen.
- Schmidt, Kurt Dietrich (1948): *Germanischer Glaube und Christentum. Einzeldarstellungen aus dem Umbruch der deutschen Frühgeschichte*. Göttingen.
- Sehrt, Edward H. (1966): *Vollständiges Wörterbuch zum Heliand und zur altsächsischen Genesis* (Hesperia 14). Göttingen.
- Simek, Rudolf (2004): Schlange. In: *Reallexikon der Germanischen Altertumskunde*, Bd. 27, S. 144–146.
- Sowinski, Bernhard (1985): *Darstellungsstil und Sprachstil im Heliand* (Kölner Germanistische Studien 21). Köln.
- Stoklund, Marie/Capelle, Torsten (2002): Jellinge. In: *Reallexikon der germanischen Altertumskunde*, Bd. 16, § 2 Runologisches und § 3 Archäologisch-Historisches, S. 56–62.
- de Vries, Jan (1970): *Altgermanische Religionsgeschichte*, Bd. 2. Berlin.
- Wilson, David M. (1986): *Angelsächsische Kunst. Frühchristliche Kultur vom 7. bis zum 11. Jahrhundert*. Stuttgart.
- Windisch, Ernst (1868): *Der Heliand und seine Quellen*. Leipzig.
- Zanni, Roland (1980): *Heliand, Genesis und das Altenglische. Die altsächsische Stabreimdichtung im Spannungsfeld zwischen germanischer Oraltradition und altenglischer Bibelepik* (Quellen und Forschungen zur Sprach- und Kulturgeschichte der germanischen Völker NF 76). Berlin/New York.
- Zilling, Henrike Maria (2011): *Jesus als Held. Odysseus und Herakles als Vorbilder christlicher Heldentypologie*. Paderborn.





Bernd Bastert

## Fremde Helden? Narrative Transcodierung und Konnexion des *Nibelungenlieds* im mittelniederländischen *Nevelingenlied*<sup>1</sup>

**Abstract:** This article investigates whether narrative strategies characteristic of heroic epics can be transferred into different linguistic or narrative contexts. This question is discussed with reference to the example of the Dutch *Nevelingenlied*, a translation of the Middle High German *Nibelungenlied*, which was written around 1280 and has only been transmitted in fragments. The narrative patterns of this translation resemble those typical for the transference of French heroic epics into the German language and culture: the transfer of heroic epics into different languages or cultures is a complex process that necessarily alters the status of the story. In conclusion, the article analyses the consequences of this observation for the Nibelungen-story. Was it unknown to the western regions of Germania or was the Middle High German *Nibelungenlied* unpopular in these areas because it changed the traditional story too much?

„Die Nibelungensagen beherrschten die mündlich tradierten heroischen Überlieferungen quer durch die Germania bis nach Island“ (Wolf 2003, S. 135). Mit diesen Worten konstatierte Alois Wolf vor einiger Zeit die „dominierende Stellung“ jenes Sagenstoffes in Nord- und Mitteleuropa. In der Tat belegen bereits häufig beschriebene, ab dem 8./9. Jahrhundert entstandene bildliche Darstellungen der Überwindung des Drachens durch Siegfried bzw. Sigurd oder von Gunnar im Schlangenhof, die sich unter anderem auf Gedenksteinen und Kirchenplanken finden, die Bekanntheit zumindest dieser zentralen Episoden der Nibelungensage im Nordwesten des germanischen Sprachgebiets (vgl. Reichert 2003; farbige Abbildungen in Heinzle 2005a, S. 30–35). Ob das Motiv von Siegfrieds/Sigurds Drachenkampf im 12. Jahrhundert auch am Portal einer am Pilgerweg nach Santiago de Compostela liegenden Kirche im spanischen Navarra dargestellt worden ist, wird in der Forschung kontrovers diskutiert (Millet 2005; Heinzle 2006). Ab der Mitte des 13. Jahrhunderts wird der Sagenstoff um Sigurd und dessen Frau Gudrun in Skandinavien dann in *Edda*, *Volsunga saga* und *Thidrekssaga* schriftlich fixiert (Reichert 2003; Teichert 2008; Millet 2008). Bereits einige Jahrzehnte zuvor war allerdings schon eine ebenso berühmte wie kunstvolle

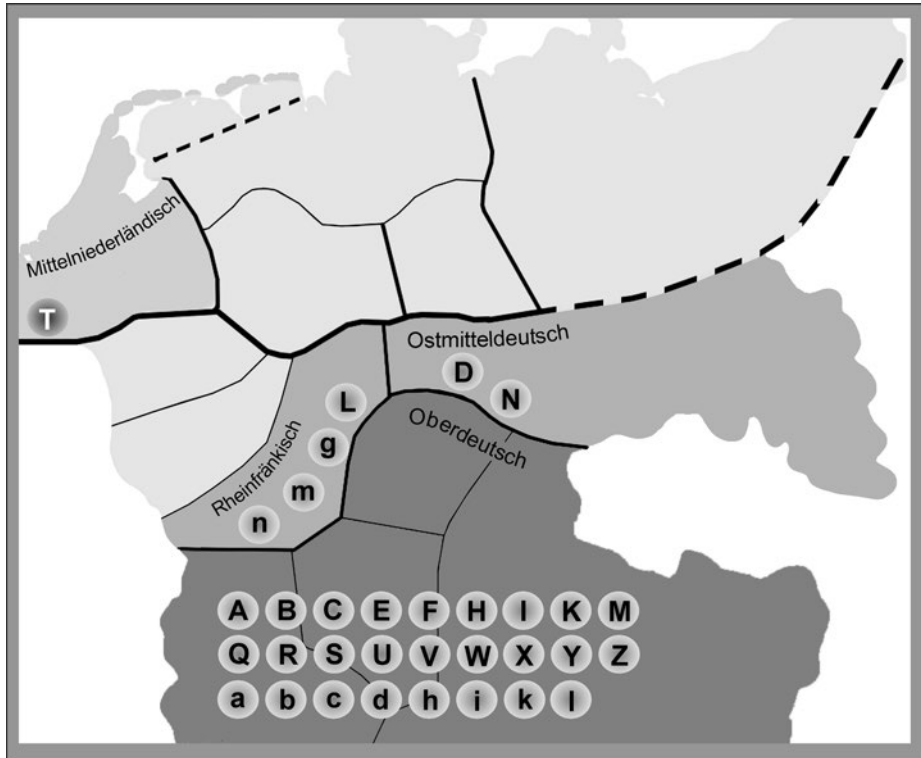
---

<sup>1</sup> Für Verbesserungsvorschläge zu meinen Übersetzungen einzelner Passagen des mittelniederländischen *Nevelingenlieds* danke ich Bart Besamusca, noch vorhandene eventuelle Fehler hat selbstverständlich allein der Verfasser zu verantworten. Für die Anfertigung einer Karte zur Überlieferungsdistribution des *Nibelungenlieds* bedanke ich mich bei Rabea Kohnen.

und zugleich ganz eigenständige schriftliche Ausprägung der Nibelungensage entstanden, dieses Mal im Süden der Germania. Die Rede ist vom mittelhochdeutschen *Nibelungenlied*, das nach mittlerweile weitestgehend konsensueller Forschungsmeinung um 1200 im Umfeld des Passauer Bischofshofes Wolfegers von Erla verschriftlicht wurde (Bumke 1996, S. 560–594).

Nimmt man die bisher angeführten ikonographischen und schriftlichen Zeugnisse zusammen, scheint die Nibelungensage tatsächlich vom europäischen Nordwesten bis zum Süden bzw. Südosten der Germania verbreitet und bekannt gewesen zu sein. Allein: Abgesehen von den nördlichen und südlichen Grenzregionen – wenn man Skandinavien und Bayern/Österreich einmal als solche bezeichnen darf – gibt es nicht eben übermäßig viele einschlägige Zeugnisse für eine Rezeption der Nibelungensage „quer durch die Germania“, wie Alois Wolf das formuliert hat. Überdies widerspricht die aus den jeweiligen Schreibdialekten ableitbare Überlieferungsdistribution des *Nibelungenlieds* im deutschsprachigen Raum zwischen dem 13. und 15. Jahrhundert einer solchen Annahme. Denn mit 27 bekannten Textzeugen, das entspricht fast 80 Prozent der insgesamt 34 erhaltenen Handschriften und Fragmente, stammt die ganz überwiegende Anzahl der *Nibelungenlied*-Zeugnisse aus dem oberdeutschen Raum, dem südlichsten Teil des deutschen Sprachgebiets. Aus dem mitteldeutschen Sprachgebiet sind sechs Textzeugen bekannt, vier davon entstanden im westmitteldeutschen (rheinfränkischen) Raum (vgl. Klein 2003). Das aus der jeweiligen Schreibsprache erschließbare regionale Entstehungsumfeld der drei *Klage*-Fragmente (aa, G und P), die mit hoher Wahrscheinlichkeit einst einen Textverbund mit dem *Nibelungenlied* gebildet haben dürften, obschon dieser Handschriftenteil heute fehlt, bestätigt diesen Befund zusätzlich (vgl. Klein 2003).

Dieses Ergebnis überrascht auf den ersten Blick. Im gesamten niederdeutschen Raum und am Niederrhein, wo mit Xanten im deutschen *Nibelungenlied* doch die Heimat Siegfrieds zu suchen ist, finden sich demnach überhaupt keine schriftlichen Überlieferungsspuren (Tervooren 1992). Und auch aus dem rheinfränkischen Raum, wo um Worms und Alzey das Geschlecht der Burgunderkönige angesiedelt wird, hätte man vielleicht größeres Interesse für den Stoff und daraus resultierend eine höhere Anzahl von *Nibelungenlied*-Zeugnissen erwartet als die erhaltenen vier, die zudem alle spät und zumindest teilweise ungewöhnlich sind (Fr. L, Fr. g, Fr. m, Hs. n). Die nur unvollständig erhaltenen Überlieferungsträger L und g, wobei g wohl eine Abschrift von L ist, datieren aus der zweiten Hälfte des 14. bzw. dem frühen 15. Jahrhundert (Klein 2004). Bei dem ebenfalls aus der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts stammenden Textzeugnis m handelt es sich überdies nicht um Strophen oder Verse des *Nibelungenlieds*, sondern um ein unvollständiges Inhaltsverzeichnis, das sogenannte *Darmstädter Aventureverzeichnis* (de Boor 1959). Und die, möglicherweise auf einer oberdeutschen Vorlage basierende, Handschrift n schließlich (Ausg. Vorderstemann) bietet eine singuläre Fassung des *Nibelungenlieds*, die mit dem Burgundenuntergang und somit erst mit dem zweiten Teil einsetzt, während der erste Teil lediglich summarisch in zwanzig Strophen resümiert wird, die knapp vom Streit der Königinnen, Siegf-



Überlieferungsdistribution der erhaltenen *Nibelungenlied*-Handschriften und -Fragmente (nach Schreibdialekten)

frieds Tod und Begräbnis und dem Aufbruch der Burgunden zum Etzelhof berichten (Heinzle 2005b).

Angesichts jener spärlichen, späten und teilweise von den bekannten Fassungen des *Nibelungenlieds* differierenden Rezeptionszeugnisse aus dem Westen des deutschen Sprachraums, die ein „quer durch die Germania“ reichendes Interesse am Stoff beinahe zu konterkarieren scheinen, bekommt ein weiteres Textzeugnis für die vermutete Bekanntheit des Nibelungenstoffes im gesamten germanisch-sprachigen Raum erhebliches Gewicht, zumal es nicht nur noch weiter westlich anzusiedeln ist als die erwähnten rheinfränkischen Zeugnisse, sondern auch zu den relativ frühen Rezeptionsspuren des verschriftlichten Nibelungenstoffes gezählt werden muss. Es handelt sich dabei um Fragment T (Ausg. Gysseling), ein Bruchstück in mittelniederländischer Sprache, das aus einer Handschrift stammt, die nach den Untersuchungen des letzten Herausgebers Maurits Gysseling, zugleich einer der besten Kenner der Materie, um 1280 in brabantischer Schreibsprache – wohl in der Umgebung von Brüssel, vielleicht im Umfeld der Herzöge von Brabant (Ausg. Gysseling, S. 375, Peeters 1983; Sleiderink 2003, S. 55, 166) – niedergeschrieben wurde. Die lediglich in zwei Blättern erhaltene,

einspaltige und ungewöhnlich kleinformatige Handschrift – mit 150x90 mm ist sie die kleinste bekannte *Nibelungenlied*-Handschrift überhaupt – überliefert in insgesamt 144 erhaltenen Versen zwei, nicht direkt aufeinander folgende, Passagen aus der ersten Hälfte des *Nibelungenlieds*: Die Bärenfangszene kurz vor der verhängnisvollen Jagd, bei der Siegfried ermordet wird (Ausc. Bartsch/de Boor, Str. 943–962), und Kriemhilds Trauer um den getöteten Siegfried (Ausc. Bartsch/de Boor, Str. 1037–1057).

Beide Szenen demonstrieren, dass es sich, trotz einiger Abweichungen von der mittelhochdeutschen Texttradition, von denen noch zu reden sein wird, nicht etwa um eine eigenständige mittelniederländische Erzählung des Nibelungen-Stoffes handelt. Vielmehr lässt sich sogar recht genau diejenige mittelhochdeutsche Fassung bestimmen, die als Vorlage des mittelniederländischen *Nevelingenliedes* gedient haben muss. Die Erwähnung von Silber- und Goldbeschlägen an Siegfrieds Sarg schließt Fassung C, die sogenannte Liedfassung, als Vorlage aus, da sie dieses Detail nicht kennt – im Unterschied zur Fassung A/B, zur sogenannten Notfassung also, wo die Beschreibung in ganz vergleichbarer Form begegnet (zu Gold als fatalem Herrschaftszeichen im Umfeld von Siegfrieds Tod vgl. Sahn 2012):

Fr. T, V. 76-79

[si de]de smede halen ende werken enen sarc,  
[van s]elure ende van goude, mekel ende starc.  
[doe de]demenne spalken met hardden stale goet.  
[doe w]as daer wel menech, die hadde droeuen moet.

Sie holten Schmiede, die einen Sarg machten, / mit Silber und Gold, schön und fest. / Sie verstärkten ihn mit hartem, guten Stahl. / Es gab dort viele, die sehr traurig waren.

Hs. B (Ausc. Schulze 2010), Str. 1035

Smide hiez man gâhen wurken einen sarc  
von silber und von golde, vil michel und vil starc.  
man hiez in vaste sprengen mit stahel, das waz guot.  
dô was allen liuten harte trûrec der muot.

Schmiede beauftragte man eilig, einen großen und festen Sarg / mit Silber- und Goldbeschlägen herzustellen. / Man ließ ihn mit guten Stahlspangen versehen. / Da waren alle Leute traurig und sehr bedrückt.

Hs. C (Ausc. Schulze 2005), Str. 1050

Smide hiez man gâhen bewurchen einen sarch  
von edelm mermelsteine, vil michel unde starch,  
man hiez in vaste binden mit gespenge guot.  
do was al den liuten harte trurich der muot.

Man beauftragte Steinmetze, schnell einen Sarg / groß und prächtig aus edlem Marmor anzufertigen, / den man mit kräftigen Spangen fest umschließen ließ. / Alle wurden von tiefer Trauer ergriffen.

Auch weitere Passagen weisen eindeutig auf die sogenannte Notfassung (Fassung A/B) als Vorlage des mittelniederländischen Textes (vgl. auch Klein 2008, S. 255–257). Viele Verse aus dieser Fassung werden im *Nevelingenlied* recht genau übertragen; als Beispiel kann eine Szene aus dem ersten Fragment (Bärenfang) dienen:

Fr. T, V. 23-34

[doe vi]el uan sinen perde die selue iagere goet.  
 [hi vlo]e na wel sere, de bere waes onbehoedt.  
 [hine] conste niet geloeppen, hi vinkene metter hant,  
 [sonde]r enege wonde, hine wel vaste bant,  
 [alsoe] dat hine conste comen ter gere were.  
 [doe s]at hi op siin ors saen ende leide voer hem dien bere.  
 [hi vo]rdene den coninc duer sine ouer moet,  
 [o]mme blide te makene sine gesellen goet.  
 Ay hoe blidelike die coene degen reet,  
 groet soe was sijn gere, lanc ende daer toe bréet.  
 een diere swert soe had hi gegort ane sine side,  
 [sijn h]oren was van goudem, dies was hi wel blide.

Da sprang der vorzügliche Jäger von seinem Pferd. / Er eilte ihm schnell nach, der Bär war ungeschützt. / Er konnte nicht entfliehen, er fing ihn mit bloßer Hand. / Ohne sich zu verwunden band er ihn sehr fest, / so dass er sich nicht wehren konnte. / Da saß er schnell wieder auf sein Pferd auf und legte den Bären vor sich. / Er brachte ihn, aus seiner Übermütigkeit heraus, zum König, / um seine guten Gesellen zu erfreuen. / Hey, wie fröhlich der kühne Kämpfe ritt. / Sein Speer war groß, lang und dazu breit. / Ein kostbares Schwert hatte er an seine Seite gegürtet. / Sein Horn war aus Gold, deshalb war er sehr vergnügt.

Hs. B (Ausg. Schulze 2010), Str. 946-948

Dô spranc von sînem rosse der stolze ritter guot.  
 er begonde nâchloufen. daz tier was unbehuot.  
 ez enkonde im niht entrinnen, dô vienc er iz zehant.  
 ân aller slahte wunden der helt ez schiere gebant.

Kratzen unde bîzen kunde ez niht den man.  
 er band ez zume satele. ûf saz der snelle sân.  
 er brâht iz an di fiuwerstat durch sînen hôhen muot  
 zeiner kurzewîle, der recke küene und guot.

Wi rehte hêrliche er zen herbergen reit!  
 sîn gêr was vil michel, starc unde breit.  
 im hienc ein ziere wâffen hin nider an den sporn.  
 von vil rôtem golde fuort der herre ein schone horn.

Da sprang der vorzügliche Ritter von seinem Pferd. / Er begann, dem Bären nachzulaufen. Dieser war ungeschützt. / Er konnte ihm nicht entrinnen, da fing er ihn sofort. / Ohne sich dabei zu verwunden, fesselte der Held ihn sogleich.

Er konnte den Mann weder kratzen noch beißen. / Der band den Bären am Sattel fest.  
Schnell saß er auf. / In seinem Übermut brachte der tapfere und vorzügliche Recke / ihn zum  
Lagerfeuer, um die Jagdgesellschaft zu unterhalten.

Wie herrlich er zu dem Lager ritt! / Sein Speer war sehr groß, stark und breit. / Ein kostbares  
Schwert reichte ihm bis an die Sporen herab. / Der Herr hatte ein schönes Horn bei sich, ganz  
aus rotem Gold.

Daneben begegnen im mittelniederländischen *Nevelingenlied* aber auch Varianten, die sich weder in der Notfassung noch in der Liedfassung des deutschen *Nibelungenlieds* finden. So fehlt z.B. in der Bärenfangszene ausgerechnet jene Strophe, in der Siegfrieds unfehlbares Schwert Balmung namentlich erwähnt und gerühmt wird, vollständig (Ausg. Bartsch/de Boor, Str. 955). Dieses Schwert, das der Held einst, wie sämtliche mittelhochdeutschen Fassungen berichten, im sagenhaften Nibelungenland als Lohn für die (misslingende) Aufteilung des unermesslichen Nibelungenschatzes zwischen Schilbung und Nibelung erhielt und mit dem er schließlich Hort und Herrschaft in der mythischen Anderswelt für sich erkämpft (Ausg. Bartsch/de Boor, Str. 91–99), bildet eines seiner spezifisch heroischen Kennzeichen.

Hinzu kommen in der niederländischen Bearbeitung des Nibelungen-Stoffes Plusverse sowie Verstärkungen von bereits in der mittelhochdeutschen Vorlage existierenden Tendenzen. Im zweiten Fragment wird beispielsweise die Schilderung von Siegfrieds Totenmesse noch stärker verchristlicht oder besser: klerikalisiert, als dies im deutschen *Nibelungenlied* ohnehin schon der Fall war (in diesem Sinne bereits Kalff 1885, S. 3; zuletzt van Oostrom 2006, S. 82):

Fr. T, V. 140-144

doe ghingen alle wege die portren van der stat.  
papen ende moenke si bleuen daer om dat,  
dat si lasen ende songen ende baden onsen here,  
dat hi die siele ontfinde duer siere moeder ere.

Da gingen die Bürger aus der Stadt alle hinweg. / Geistliche und Mönche blieben dort, / um  
(Messe) zu lesen und zu singen und unsern Herrn zu bitten, / dass er die Seele aufnähme, um  
der Ehre seiner Mutter willen.

Hs. B (Ausg. Schulze 2010), Str. 1054

Zen herbergen giengen di liute von der stat.  
pfaffen und münche si beliben bat  
und allez sîn gesinde, daz ez des helden pflac.  
si heten naht vil arge unt vil müelichen tac.

Die Bürger der Stadt gingen nach Hause. / Kriemhild bat die Geistlichen und Mönche, noch zu  
bleiben, / und ebenfalls Siegfrieds Dienerschaft, um bei dem Herrn Totenwache zu halten. / So  
hatten sie eine sehr schlimme Nacht und einen anstrengenden Tag.

Und schließlich kennt Fragment T auch eine stark kürzende und relativ freie Übertragung einer allerdings nicht ganz leicht verständlichen Stelle der deutschen Vorlage, in der Siegfrieds Jagdausstattung und Kleidung beschrieben werden.

Fr. T, V. 39-44

ende enen hornen boge hadde hi oec an heme,  
met huden ouertogen alse iageren geteme.  
en constene gespannen anders engeen man,  
en ware met gewerke, hi en waert selue dan.  
bouen alle sine cledre hadde hi enen roc ane,  
wel gemaect na heme, van swarten cordewane.

[Und einen Bogen aus Horn trug er auch bei sich, / mit Fell bezogen, wie es Jägern zukommt. / Ihn konnte kein anderer Mann spannen, / außer mit einer Winde, falls er selbst es nicht tat. / Über seiner Kleidung trug er ein Obergewand / aus schwarzem spanischen Ziegenleder, genau passend für ihn angefertigt.]

Hs. B (Ausz. Schulze 2010), Str. 949,4-951,4

hey, waz er rîcher borten an sînem kochaere truoc!

Von einem pantel was dar uber gezogen  
eine hût durch di sîeze. ouch fuort er einen bogen,  
den man mit antwerke muose ziehen dan,  
der in spannen solde, ern het ez selbe getân.

Von einer ludemes hûte was allez sîn gewant.  
von houbet unz an daz ende gestreut man dar ûffe vant.  
ûz der liechten riuhe vil manic goldes zein  
ze beiden sînen sîten dem kûenen jegermeister schein.

Und was er erst für reich verzierte Borten an seinem Köcher trug!

Dieser war wegen des angenehmen Duftes / mit einem Pantherfell bezogen. Auch führte er einen Bogen mit / den man mit einer Winde ziehen musste / für den, der ihn spannen sollte – außer wenn er selbst das tat.

Sein ganzes Gewand war aus einem seltsamen Fell gefertigt / und von Kopf bis Fuß mit verschiedenfarbigem Pelzwerk besetzt. / Aus den glänzenden leuchtenden Fellen leuchteten viele kleine goldene Spangen / zu beiden Seiten des mutigen Jägermeisters hervor.

Statt des Köchers, wie im *Nibelungenlied*, ist im *Nevelingenlied* jedoch Siegfrieds Bogen mit Fell bezogen. Und Siegfrieds Jagdgewand aus *ludemes hute*, das auch modernen Interpreten einige Schwierigkeiten bereitet – manchmal wird es, nach lateinisch *lutra* (französisch: „loutre“) für Otter, als *Otterfell*, manchmal als *Seehundfell*, meist jedoch unspezifisch als *seltsames, merkwürdiges Fell* verstanden (vgl. Wis 1985) – wird im *Nevelingenlied* zu einem Gewand aus *cordewane*, was (aus Cordoba

stammendes) spanisches Ziegenleder bedeutet. Vermutlich hat demnach bereits der niederländische Bearbeiter diese Stelle nicht genau verstanden und den ihm unbekannten, singulären Ausdruck, der bis heute ein *Hapax legomenon* darstellt, durch eine geläufigere Wendung bzw. ein gewöhnlicheres, wenngleich immer noch besonderes Kleidungsstück ersetzt (vgl. auch Salmon 1965, S. 132).

Handelt es sich angesichts all dieser erzählerischen Variationen bei der niederländischen Adaptation um eine ungeschickte, ja misslungene Übertragung des mittelhochdeutschen Textes, wie manchmal zu lesen, eine Umformung des „archaischen Stoffes zu einer späten, geschmacklosen epischen Einheitswurst in christlicher Soße, die das *Nibelungenlied* von allem Glanz und Ruhm entkleidet“, wie kürzlich noch vermutet wurde? (van Oostrom 2006, S. 82: „[...] dat hier archaïsche stof is vermalen tot late, smakeloze epische eenheidsworst in christelijke saus en dat aldus de *Nibelungen* van alle glans en glorie zijn ontdaan.“). Ganz so einfach liegt der Fall wohl nicht.

Um ihn einer Lösung näher zu bringen, muss man allerdings etwas weiter ausholen und genereller werden. Zugrunde liegt nämlich das Problem, wie und unter welchen Bedingungen Heldenepik, im Mittelalter wie auch in anderen Epochen, eigentlich übersetzt oder genauer: in andere Literaturen und Kulturen transcodiert und dort narrativ verortet werden kann. Unter *Transcodierung* soll dabei die Übertragung einer nicht zu trennenden Einheit von Stoff und Form verstanden werden. In einem entsprechenden Transferprozess wird also nicht etwas objektiv Gegebenes (ein Inhalt) formal durch ein Zeichen (etwa einen sprachlichen, narrativen oder kulturellen Code) dargestellt und dann mehr oder weniger exakt durch eine De- und Recodierung jener sprachlichen oder kulturellen Zeichen übertragen. Übertragen wird vielmehr immer eine unauflösbare Einheit von Stoff und Form, ein Code/Inhalt-Amalgam – das heißt mit anderen Worten: es gibt keinen vom Code losgelösten Inhalt. Die daraus resultierenden Transcodierungsprozesse werden auf der anderen Seite immer von bestimmten Rahmenbedingungen geleitet und kontrolliert, die in einem neuen sprachlichen, narrativen oder kulturellen Umfeld für deren Verortung sorgen. Diese, bereits existierenden oder auch erst zu schaffenden Verortungspotentiale und -prozesse sollen als *Konnexionen* bezeichnet werden. Wie kann also, um auf die Ausgangsfrage zurück zu kommen, Heldenepik transcodiert werden, und welche Konnexionspotentiale existieren dafür?

Mit Blick auf das *Nibelungenlied* ist das nicht leicht zu analysieren, fehlen dort doch, abgesehen von den auch nicht gerade umfangreichen *Nevelingenlied*-Fragmenten, umfassendere Beispiele für derartige Transcodierungs- und Konnexionsprozesse. Verschriftlichte deutsche oder germanische Heldenepen – und andere kennen wir nicht, da genuin mündliche Epik für uns unwiederbringlich verloren ist – sind als mehr oder weniger vollständige Texte ansonsten im Mittelalter kaum einmal in eine andere Sprache und/oder Kultur übertragen worden. Die meist kursorischen Erwähnungen heldenepischer Namen in lateinischer Literatur (vgl. die in Grimm 1957 gesammelten Zeugnisse) können in diesem Kontext ebenso außer Betracht bleiben



wie der offenkundig und absichtsvoll mit ironisch-parodistischen Tendenzen durchsetzte lateinische *Waltharius* (vgl. dazu den Beitrag von Victor Millet in diesem Band), obwohl sich prinzipiell auch an diesen Beispielen Transcodierungs- und Konnexionsprozesse von Heldenepik darstellen ließen. Heute leider nicht mehr lesbar ist ein, eventuell sogar noch im 13. Jahrhundert, nachgetragener tschechischer Text auf der Vorderseite des *Nibelungenlied*-Fragments S<sub>1</sub>, der vielleicht eine Paraphrase der ersten Strophe, der berühmten Programmstrophe des *Nibelungenlieds*, sein könnte (Obhof 2003). Und die Spuren germanisch-deutscher Heldenepik in der Romania bleiben sehr dünn und sind, falls überhaupt, nur äußerst schwer zu belegen (vgl. Wolf 1987; Borgmann 2013). Die Transcodierung und Konnexion von verschriftlichter Heldenepik in einen anderen Sprach- und Kulturraum möchte ich daher an einem Fall erörtern, der wesentlich besser belegt ist: der deutschen Rezeption französischer Heldenepik (vgl. dazu ausführlicher Bastert 2010).

Die uns überlieferte französische Heldenepik, die *Chanson de geste*, nutzt – genau wie die Verschriftlichungen von germanischer Heldenepik auch – überkommene Muster mündlichen Erzählens, die in die schriftlich umgesetzte Heroik integriert werden. Dazu gehören, neben einer prinzipiellen Anonymität des Erzählten, auch Techniken wie eine stark formelhafte, partiell auch redundante Narrativik oder das Erzählen in Strophenform (für die *Chanson de geste* *Laissen*). Durch ihre besondere Machart haben diese Texte mithin Teil am anderen, älteren, aber durchaus auch kontemporären medialen Zustand der Heldenepik – der Mündlichkeit. Sie ruhen auf ihr auf, bilden sie aber nicht exakt ab. Zur spezifisch heldenepischen Erzähltechnik der *Chanson de geste* zählen gleichfalls oft beiläufig banale Verweise auf Ereignisse, Orte oder Akteure, die scheinbar für so allgemein bekannt gehalten wurden, dass die Texte keine besondere Erklärung dazu liefern. Der alle Hilfsmittel ihrer Disziplin einsetzenden Philologie ist es indes bis heute meist nicht gelungen, jene enigmatischen Verweise zu entschlüsseln. Exemplarisch sollen hier nur einige solcher Stellen aus der berühmtesten und zugleich am intensivsten studierten *Chanson de geste* angeführt werden: der Oxforder *Chanson de Roland* (Ausg. Steinsieck/Kaiser). Dort liest man beispielsweise, dass Karl auf seinem Rückzug aus Spanien an einer Stadt namens Galne vorbeizieht, die Roland einst für ihn erobert haben soll (*Chanson de Roland*, V. 661–664); Turpins Pferd stammte demnach von einem früheren Feldzug in Dänemark, wo er es von einem, offenbar als heidnisch vorgestellten, König Grossaille erbeutet hätte (*Chanson de Roland*, V. 1487–1489); der in Marsilies Heer kämpfende, vom heidnischen König selbst erzogene Valdabrun bezwang einst angeblich Jerusalem, verwüstete Salomons Tempel und tötete den Patriarchen (*Chanson de Roland*, V. 1562–1568). Über all jene geographischen Angaben, Personen und epischen Szenarien lässt sich nichts Genauereres sagen. Der bekannteste dieser rätselhaften Verweise findet sich am Schluss der *Chanson de Roland*. Nachdem der Verräter Ganelon endlich bestraft ist und Karl, erschöpft von seinen jahrelangen Kämpfen gegen die Sarazenen, sich nach Ruhe sehnt, wird er von einem Engel aufgefordert, sich in das Land Bire zu begeben, um König Vivien in Imphe gegen die ihn dort belagernden

Heiden beizustehen (*Chanson de Roland*, V. 3995–3997). Generationen von Romanisten haben sich die Köpfe darüber zerbrochen, auf welche epische Situation mit diesen Angaben angespielt werden könnte, da weder eine Stadt namens Imphe, noch ein Land namens Bire, noch der üblicherweise als früh verstorbener Neffe Guillaume d'Orange bekannte Vivien in königlicher Funktion ansonsten in einer *Chanson de geste* genannt werden. Aufgerufen werden sollte durch Verweise dieser Art – bei denen es weniger auf einen exakten Referenzpunkt als wohl hauptsächlich darauf ankommt, dass sie überhaupt in die Texte integriert wurden – offenbar ein gemeinsames Sagengedächtnis, das für das zeitgenössische Publikum ein selbstverständlicher und leicht abrufbarer Teil des kulturellen Gedächtnisses gewesen sein dürfte. Für moderne Rezipienten, deren kulturelles Gedächtnis anders geformt ist, ist es hingegen verloren und nur unter Schwierigkeiten zu rekonstruieren. Die rätselhaften Hinweise in den französischen Heldenepen erweisen sich von daher als eine Art episches Substrat. Dieses Substrat ist ein konstitutiver Bestandteil heroischer Erzählkunst, indem es die schriftliche Epik an den als unerschöpflich dargestellten Fundus der französischen Heldensage zurück bindet.

In den deutschen Transcodierungen der französischen Heldenepik, etwa im *Rolandslied* (Ausg. Kartschoke) oder dem *Willehalm* (Ausg. Heinzle), sucht man jene heldenepischen Markierungen indes vergeblich. Dies wohl deshalb, weil die deutschen *Chanson de geste*-Adaptationen sich gerade nicht als mündliche, episch-heroische Dichtungen gerieren, vielmehr als schriftlich konzipierte Texte mit den entsprechenden Kennzeichen. Sie sind nicht anonym, sondern jeweils von einem Autor verantwortet, der sich im Epilog oder Prolog häufig selbst nennt. Statt in Strophen, die die französischen *Laissen* nachzuahmen versuchen – was theoretisch möglich gewesen wäre, man denke etwa an die Nibelungenstrophe – sind die deutschen *Chanson de geste*-Bearbeitungen in Reimpaarversen verfasst, ebenso fehlen die typischen heldenepischen Formeln und Redundanzen. Vor allem aber wurden die Bezüge auf das epische Substrat, das Sagengedächtnis, konsequent unterdrückt oder variiert, zweifellos deshalb, weil ein auf die romanische Heldensage bezogenes Gedächtnis im deutschsprachigen Raum während des 12. und 13. Jahrhunderts nicht existierte. Ein entsprechendes Sagengedächtnis gab es zwar auch dort, es bediente sich aber aus einem anderen, aus dem germanischen Sagenstoff. Damit möchte ich nicht einer gleichsam historisierenden Blickrichtung des Hoch- und Spätmittelalters auf das *heroic age* der Völkerwanderungszeit das Wort reden, das als eigene, germanische Vorgeschichte noch gewusst und etwa in den Heldenepen aktualisiert worden wäre (vgl. zu dieser Problematik auch Kragl 2010). Es geht mir vielmehr um die Differenz zwischen einem tradierten, der Rezeptionsgemeinschaft allgemein als *alt* bekannten, kulturell gut verankerten Erzählstoff, den ich nach gängiger Fachterminologie als *germanisch* bezeichne, und einem unbekannten, neuartigen, kulturell und literarisch (noch) nicht verankerten. Die französische Heldenepik, die *Chanson de geste*, ist im deutschsprachigen Bereich für die ersten Rezipienten kein *altez maere*, um eine bekannte Formel aus dem *Nibelungenlied* zu gebrauchen, sie gilt den Zeitgenossen

stattdessen als ein *vremdez maere*, oder um es mit Wolframs Worten aus dem Prolog seines *Willehalm* zu formulieren: *diu vert hie mit den gesten* (*Willehalm* 5,7).

Nur auf der Basis eines identischen Sagengedächtnisses wäre die französische Heroik jedoch exakt in den deutschen Kulturraum zu transcodieren gewesen. Das ist im Übrigen eine *conditio sine qua non*, die generell für heldenepische Literatur gilt. Man kann die Gegenprobe machen und sich etwa vorzustellen versuchen, wie das *Nibelungenlied* in einer französischen Bearbeitung ausgesehen hätte; es hätte dort wohl kaum mit den Worten *Uns ist in alten maeren wunders vil geseit* angefangen. Heldenepische Literatur wechselt mithin ihren Status, wenn sie in einen anderen Kulturraum übertragen wird, sie ist nach einer solchen Transcodierung keine Epik mit den üblichen Markern einer heroischen Poetik mehr. Wenn nun allerdings die transcodierten Epen nicht gleichsam im luftleeren Raum schweben sollten, benötigten sie statt des konstitutiven, aber eben nicht übertragbaren epischen Substrats einen anderen Diskurs, in den sie sich einschreiben, an den sie ankoppeln konnten.

Ein literarisches Muster, das man insbesondere für volkssprachige Großepik im deutschsprachigen Kulturraum seinerzeit bestens kannte, war die Hagiographie. Bibel- und Legendenepik oder auch Darstellungen von Weltgeschichte im Rahmen der Heilsgeschichte waren in der Volkssprache bereits geläufig, bevor der Pfaffe Konrad, der Autor des *Rolandslieds*, zum ersten Mal eine französische Chanson de geste in die deutsche Sprache und in den entsprechenden kulturellen Raum übertrug. Wenn man nach einem Fundament suchte, auf das man die ihres epischen Substrats verlustig gegangene französische Heldenepik in Deutschland stellen wollte, bot sich von daher der, große Teile der französischen Heldenepik schließlich ebenfalls charakterisierende, hagiographische Diskurs beinahe von selbst an. Demonstrieren lässt sich das gut am deutschen *Rolandslied*. Schon bei einem nur oberflächlichen Vergleich mit der *Chanson de Roland* fällt die manifeste Vergeistlichungstendenz der deutschen Bearbeitung auf. Festmachen lässt sie sich z.B. am legendenartigen Prolog des *Rolandslieds*, in dem der Schöpfergott um Unterstützung für die nachfolgende Erzählung gebeten wird. Den Kampf gegen die spanischen Sarazenen eröffnet Karl in der deutschen Adaptation, anders als in allen bekannten französischen Fassungen, mit einer kerygmatischen Ansprache, die deutliche Kennzeichen einer typischen Kreuzzugspredigt des 12. Jahrhunderts trägt. Stärker herausgearbeitet als in der *Chanson de Roland* wird in der deutschen Bearbeitung gleichfalls die biblische Typologisierung wichtiger Protagonisten. Genelun etwa wird prononciert als Judas gezeichnet (*Rolandslied*, V. 1925–1943); der Tod Rolands weist dagegen eindeutig christomimetische Züge auf, wenn er unmittelbar vor seinem Ende mit *in cruzestal* (*Rolandslied*, V. 6895) ausgestreckten Armen zu Boden sinkt, seine Seele Gott befiehlt, dann sein Haupt neigt und stirbt, und wenn schließlich, dem Tod Christi nachempfundene, Wunderzeichen wie Sturm, Erdbeben und eine Sonnenfinsternis Rolands Tod anzeigen und die Ungläubigen in Schrecken versetzen. In der *Chanson de Roland* begegnen zwar an anderer Stelle, während der Schlacht zwischen Christen und Heiden, vergleichbare Wunderzeichen (*Chanson de Roland*, V. 1423–1437), die

Darstellung von Rolands Tod wird dort allerdings nicht so überaus deutlich in Anlehnung an den Tod Christi geschildert und ist insofern weniger hagiographisch aufgeladen. Die geistlich-legendarischen Konnexionen des deutschen *Rolandslieds* verstärken sich noch in der späteren Bearbeitung des Textes durch den Stricker. Strickers *Karl* (Ausg. Bartsch) präsentiert sich als eine regelrechte Heiligenvita des Kaisers, in der Karls wunderbare Geburt und das Bestehen von erotischen Versuchungen in der Jugend ebenso thematisiert sind wie das Ertragen von Leiden und Prüfungen, wozu auch der Tod Rolands gehört. Weiter beschrieben werden die Wunder, die Gott etwa während der Roncesvalschlacht für Karl wirkt und schließlich die Aufnahme von *sante Karle* (*Karl*, V. 12206) in den Kreis der Heiligen. In vielen weiteren deutschen Chanson de geste-Adaptationen lässt sich diese Hagiographisierung des Heroischen ebenfalls nachweisen. Und mehr noch: Auch in Übertragungen französischer Heldenepik in andere Sprachen der Germania sind entsprechende Transcodierungs- und Konnexionsprozesse zu beobachten. Für die altnordische *Karlamagnus saga* (Kramarz-Bein 2004, S. 159 f.) gilt dies ebenso wie für zahlreiche englische Bearbeitungen französischer Heldenepik (Cowen 2004) oder für das mittelniederländische *Roelandslied* (van Dijk 1981, 2004). Vor diesem Hintergrund soll nun noch einmal, soweit die begrenzte Textmenge dies erlaubt, ein Blick auf die mittelniederländische Übertragung des *Nibelungenlieds* geworfen und die dabei sichtbar werdenden narrativen Transcodierungs- und Konnexionsprozesse erörtert werden.

Die einzige Strophe des deutschen *Nibelungenlieds*, die in den erhaltenen Fragmenten der niederländischen Bearbeitung vollständig unterdrückt wird, ist jene, in der die deutsche Fassung Siegfrieds Schwert Balmung erwähnt, jenes Symbol also, das eng mit der – allerdings schon in der deutschen Überlieferung etwas unscharfen (vgl. Teichert 2008, S. 129–135; vgl. auch Schulze 2007) – mythischen Vorgeschichte des Nibelungenhorts in Verbindung steht (s.o.). Die an dieser Stelle offenbar keineswegs zufällige, sondern planmäßige Tilgung des sagenhaften Schwertes, das zumindest in den erhaltenen *Nevelingenlied*-Fragmenten namentlich niemals erwähnt wird, könnte demnach ein gezielter Verzicht auf einen Verweis sein, der ohne Kenntnisse im Sagenstoff kaum richtig zu verstehen ist, eine Transcodierungsleistung also, die in etwa der Depotenzierung des epischen Substrats in den deutschen Adaptationen französischer Heldenepik entspricht. Falls die bis heute rätselhafte *ludemes hute*, die Siegfried auf der verhängnisvollen Jagd trägt, wirklich, wie etwa die entsprechende Erläuterung in der Ausgabe Bartsch/de Boor nahelegt (S. 159, vgl. auch Wis 1985, S. 6), als *Otterfell* gedeutet werden könnte, wäre überdies zu überlegen, ob nicht auch hier eventuell eine Verbindung zum mythischen Nibelungenhort bestehen könnte. Denn in der Vorgeschichte des sagenhaften Nibelungenschatzes spielt jenes Tier eine zentrale Rolle. In Gestalt eines Otters nämlich wird Hreidmars Sohn von Loki getötet und als Sühne muss dieser eine Unmenge von Gold herbeischaffen, das dann den späteren Nibelungenhort bildet, der schließlich von Siegfried erobert wird. „Der Otter oder sein Fell erscheint daher an manchen Stellen als ikonographische Chiffre für die Hortgeschichte“ (Millet 2008, S. 165). Wenn sich an dieser Stelle – was allerdings

spekulativ bleiben muss – tatsächlich eine Anspielung des *Nibelungenlieds* auf das Sagengedächtnis konstatieren ließe, wären die auffälligen Änderungen im *Nevelingenlied* möglicherweise dadurch zu erklären, dass der niederländische Bearbeiter dies ebenfalls nicht verstand bzw. die ‚Störung‘ der eigenen Erzählordnung als problematisch für sich und/oder sein Publikum empfand, und deshalb das merkwürdige, mythisch aufgeladene *Ottergewand* Siegfrieds zu einem luxuriösen Mantel aus importiertem Ziegenleder machte.

Komplementär zur Transcodierung mythisch-sagenhafter Bezüge verhält sich im *Nevelingenlied* – ohne dass in diesem Fall freilich von einer hagiographischen Aufladung oder gar einer regelrechten legendarischen Umformung des Nibelungenstoffes die Rede sein könnte – die Verstärkung der christlich-klerikalen Elemente, die insbesondere bei Siegfrieds Totenamt sichtbar werden in der von *papen ende moenken* gehaltene Seelenmesse für den ermordeten Helden. Hier wird ein christlicher Ritus, der dem niederländischen Bearbeiter ebenso wie seinen Rezipienten sehr vertraut gewesen sein muss, im Vergleich zur deutschen Vorlage offenkundig noch detaillierter geschildert und insofern, wie verschiedentlich von der Forschung bereits bemerkt, die religiösen Elemente an dieser Stelle verstärkt. Besonders augenfällig wird die Vorgehensweise des *Nevelingenlied*-Autors im Vergleich mit skandinavischen Adaptationen des Nibelungenstoffes. Ungeachtet dessen, dass wir nicht genau wissen, wie und wann jene Fassungen entstanden sind und wie sich ihr Verhältnis zum deutschen *Nibelungenlied* gestaltet, wird insbesondere in der *Edda* deutlich, dass die dem heldenepischen Stoff inhärenten mythischen Elemente dort nicht gekappt, vielmehr als „mythische Strategeme“ genutzt und funktional eingesetzt werden (Teichert 2008). Konsequenterweise fehlen bei der Schilderung von Sigurds Tod und Begräbnis sowohl in der *Edda* als auch in der *Thidrekssaga* christianisierende Transcodierungsstrategien, es dominiert eine pagane Grundstruktur. Daraus kann man wohl mit aller Vorsicht auf ein intaktes Sagengedächtnis im skandinavischen Hochmittelalter schließen, an das die von Matthias Teichert als „literarische Mythisierung“ beschriebenen Strukturen gut anschließen konnten. Sie entsprechen damit recht genau dem, was oben am Beispiel der französischen Heldenepik als episches Substrat bezeichnet worden war.

Im Unterschied dazu spielen das Sagengedächtnis und eine daran anknüpfende „literarische Mythisierung“, soweit man das aus den erhalten Bruchstücken folgern kann, für die mittelniederländische Bearbeitung des Nibelungenstoffes keine oder jedenfalls keine prominente Rolle. Zwar wurde zuweilen eine ältere, einheimisch-fränkische Nibelungen-Tradition postuliert, auf die das *Nevelingenlied* zurückzuführen sei (van Mierlo 1954, S. 15; Wakefield 1983), doch die Analyse der narrativen Faktur des *Nevelingenlieds* spricht eindeutig dafür, „daß die ndl. Nibelungen-Fragmente nicht einer einheimischen mündlichen Tradition entstammen, sondern die schriftliche Übersetzung eines deutschen Textes sind“ (Voorwinden 1982, S. 184). Darauf deutet ebenfalls die hyperkorrekte Verniederlandisierung der im deutschen *Nibelungenlied* begegnenden Namen, um die sich der niederländische Bearbeiter bemühte.

Aus „Siegfried“ wird „Zegevrijt“, aus „Kriemhild“ „Crimelt“ und aus „Giselher“ „Ghi-seleer“. Das verweist gerade nicht auf eine fränkisch-niederländische Nibelungentradition, eher auf das Gegenteil (so schon de Vries 1932, S. 16f., vgl. auch Ausg. Gysseling, S. 375). Für eine genuin fränkisch-niederländische Nibelungentradition wurde von manchen Interpreten auch der vermutlich im späten 14. Jahrhundert verfasste, unikal in der Handschrift Van Hulthem (geschrieben um 1410) überlieferte Text *De viere heren wenschen* in Anschlag gebracht, in dem Akteure namens „Haghen“, „Gontier“, „Geernoet“ und „Rudegeer“ auftreten (Faes 1973/74). Neuere Untersuchungen legen indes nahe, dass *De viere heren wenschen* wohl als Übertragung eines ursprünglich deutschen Werkes anzusehen ist, das nicht auf das *Nibelungenlied*, sondern auf die Dietrichepik rekurriert (Peeters 1987) bzw. dass zumindest, selbst wenn es ein genuin niederländisches Werk sein sollte, der niederländische Autor den verarbeiteten Stoff aus deutschen Texten der Dietrichepik und damit eben nicht aus einheimischer Erzähltradition schöpfte (Voorwinden 1995). Nimmt man noch die Tatsache hinzu, dass das *Nevelingenlied* keineswegs in die für heldenepische Literatur typische Strophenform umgesetzt wurde, vielmehr in die für mittelniederländische Großerzählungen üblichen Reimpaare (wobei anscheinend aber immerhin versucht wurde, die Langzeilen nachzuahmen, Peeters 1983, S. 120f.), zudem auch der spezifische, formelhafte Stil des deutschen *Nibelungenlieds* – das *Nibelungische*, wie Michael Curschmann es einmal genannt hat (Curschmann 1992, S. 60) – nicht übernommen wurde und schließlich mythische oder pseudomythische Elemente wie Siegfrieds Schwert Balmung und eventuell auch dessen Gewand aus Otterfell getilgt, hingegen geläufige, allgemein verständliche religiöse Elemente noch verstärkt worden sind, wird augenfällig, dass wir es bei der mittelniederländischen Bearbeitung mit einer narrativen Transcodierung des *Nibelungenlieds* zu tun haben dürften. Der mittelniederländische Bearbeiter hat somit keineswegs eine „geschmacklose epische Einheitswurst in christlicher Soße“ angerichtet, sich vielmehr sehr gekonnt genau jener narrativen Techniken bedient, die für Transcodierungs- und Konnexionsprozesse heroischer Stoffe auch ansonsten in der mittelalterlichen Literatur zu beobachten sind.

Was bedeutet dieser Befund nun für die eingangs erwähnte „dominierende Stellung“ der Nibelungensagen „quer durch die Germania“? Die Frage ist nicht leicht zu beantworten, denn das ausgebreitete Material erlaubt (mindestens) zwei sich diametral gegenüberstehende Antworten:

- Wenn man sich die überwiegend auf den Süden des deutschen Sprachraums konzentrierte Überlieferung des *Nibelungenlieds* anschaut, dazu noch die Art und Weise nimmt, wie ein mittelniederländischer Autor in der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts das seinerseits schon mythisch stark abgeschwächte und literarisierte buchepische *Nibelungenlied* noch weiter und ganz konsequent zu einem Werk rein schriftliterarischen Charakters transformierte, wobei er offenbar nicht mit möglichem Sagenwissen seines Publikums rechnete, es vielleicht nicht einmal selbst besaß, und wenn man weiter bedenkt, dass dem mittelniederländischen *Nevelingenlied* nach Ausweis der Überlieferungssituation nicht gerade ein

- überwältigender Erfolg beschieden war, dann wird man die eingangs erwähnte Annahme von A. Wolf, die Nibelungensage sei „quer durch die Germania“ allgemein bekannt gewesen, kaum in dieser Form unterstützen können. Die Nibelungen scheinen in einigen westlichen Teilen der Germania vielmehr fremde Helden gewesen zu sein, die dort nur „zu Gast“ waren, um Wolframs Worte zu benutzen.
- Es existiert allerdings eine andere Deutungsmöglichkeit, die im Gegensatz dazu gerade mit einem in der gesamten Germania vorhandenen Sagenwissen rechnet, das sich für lange Zeiträume jedoch nur schwer und allenfalls in indirekten Zeugnissen wie der wiederholt begegnenden, geradezu sprichwörtlichen Rede von *Kriemhilds Verrat* fassen lässt. Im späten Mittelalter begegnen dann aber plötzlich Fassungen des mittelhochdeutschen *Nibelungenlieds*, die offenkundig aus dem gleichen Traditionsstrom schöpfen wie die nordische Formung des Nibelungensstoffes in der *Thidrekssaga*, wenn sie von einer Beziehung zwischen Siegfried und Brünhild wissen sowie von der Entführung Brünhilds durch einen Drachen und ihrer Befreiung durch Siegfried (Heinzle 2005b). Interessanterweise erfährt man diese Details gerade aus zwei spätmittelalterlichen Zeugnissen, die im Westen des deutschen Sprachraums aufgezeichnet wurden (Fr. m und Hs. n), genau in jenem Raum also, in dem das *Nibelungenlied* wesentlich schwächer überliefert ist als im Süden und Südosten. Stieß das *Nibelungenlied* eventuell im rheinfränkischen Gebiet – und möglicherweise gleichfalls im niederländischen sowie im niederdeutschen Sprachraum, aus denen Überlieferungszeugnisse (fast) vollständig fehlen – nur auf verhaltenes Interesse, weil die höfisch überformte und mythologisch schwach aufgeladene buchepische Fassung, die das mittelhochdeutsche *Nibelungenlied* darstellt, mit dem Sagenwissen des dortigen Publikums nicht leicht in Übereinstimmung zu bringen war? Doch weshalb war dies dann ausgerechnet im sagengewohnten, ja geradezu sagennotorischen Süden und Südosten des deutschen Sprachraums, in dem neben dem *Nibelungenlied* bekanntlich auch die Dietrichepik stark rezipiert wurde, ganz anders? Und warum sind dann die auf die Sagentradition verweisenden Elemente des *Nibelungenlieds* vom Autor des *Nevelingenlieds* konsequent eliminiert worden? Der Fragenkomplex bedürfte einer umfassenden neuen komparatistischen Erörterung, in die neben den deutschen auch alle anderen Testimonien der germanischen Sagentradition einzubeziehen wären.

## Bibliographie

### Quellenverzeichnis

- Das Nibelungenlied.* Nach der Ausgabe von Karl Bartsch hrsg. von Helmut de Boor. 22. Revidierte und von Roswitha Wisniewski ergänzte Auflage (1988). Mannheim.
- Das Nibelungenlied. Nach der Handschrift C der Badischen Landesbibliothek Karlsruhe. Mittelhochdeutsch und Neuhochdeutsch.* Hrsg. und übers. von Schulze, Ursula (2005). Darmstadt.
- Das Nibelungenlied. Mittelhochdeutsch/Neuhochdeutsch. Nach der Handschrift B,* hrsg. von Schulze, Ursula. Ins Neuhochdeutsche übers. und kommentiert von Grosse, Siegfried (2010). Stuttgart.
- Das Nibelungenlied nach der Handschrift n. Hs. 4257 der Hessischen Landes- und Hochschulbibliothek Darmstadt* hrsg. von Vorderstemann, Jürgen (2000). Tübingen (ATB 114).
- Brabantse vertaling van het Nibelungenlied. In: Gysseling, Maurits (Hrsg.): *Corpus van Middelnederlandse teksten (tot en met het jaar 1300), reeks II (literaire handschriften), deel 1: Fragmenten* (1980), S. 375–379. 's-Gravenhage.
- De viere heren wenschen. In: *Het handschrift-Van Hulthem. Hs. Brussel, Koninklijke Bibliotheek van België 15.589–623.* Diplomatische editie bezorgd door Herman Brinkmann en Janny Schenkel (1999), S. 555–559. Hilversum.
- Das Rolandslied des Pfaffen Konrad. Mittelhochdeutsch/Neuhochdeutsch.* Hrsg., übers. und kommentiert von Kartschoke, Dieter (1993). Stuttgart.
- Das altfranzösische Rolandslied. Zweisprachig.* Übers. und kommentiert von Steinsieck, Wolf/Kaiser, Egbert (1999). Stuttgart.
- Wolfram von Eschenbach, Willehalm. Nach der Handschrift 857 der Stiftsbibliothek St. Gallen* hrsg. von Heinze, Joachim (1994). Tübingen (ATB 108).
- Karl der Große von dem Stricker.* Hrsg. von Bartsch, Karl/Kartschoke, Dieter (1965). Berlin (Deutsche Neudrucke. Texte des Mittelalters).

### Literaturverzeichnis

- Bastert, Bernd (2010): *Helden als Heilige. Chanson de geste-Rezeption im deutschsprachigen Raum* (Bibliotheca Germanica 54). Tübingen.
- de Boor, Helmut (1959): Die Bearbeitung m des Nibelungenliedes (Darmstädter Aventiurenverzeichnis). In: *Beiträge zur Geschichte der deutschen Sprache und Literatur*, 81 (Tübingen), S. 176–195.
- Borgmann, Nils (2013): *Matière de France oder Matière des Francs? Die germanische Heldenepik und die Anfänge der Chanson de Geste.* Heidelberg
- Bumke, Joachim (1996): *Die vier Fassungen der ‚Nibelungenklage‘. Untersuchungen zur Überlieferungsgeschichte und Textkritik der höfischen Epik im 13. Jahrhundert* (Quellen und Forschungen zur Literatur- und Kulturgeschichte 242). Berlin/New York.
- Cowen, Janet M. (2004): Die mittelenglischen Romane um Karl dem Großen. In: Bastert, Bernd (Hrsg.): *Karl der Große in den europäischen Literaturen des Mittelalters. Konstruktion eines Mythos*, S. 163–182. Tübingen.
- Curschmann, Michael (1992): Dichter *alter maere*. Zur Prologstrophe des ‚Nibelungenliedes‘ im Spannungsfeld von mündlicher Erzähltradition und laikaler Schriftkultur. In: Hahn, Gerhard/Ragotzky, Hedda (Hrsg.): *Grundlagen des Verstehens mittelalterlicher Literatur. Literarische Texte und ihr historischer Erkenntniswert* (Kröners Studienbibliothek 663), S. 55–71. Stuttgart.
- van Dijk, Hans (1981): *Het Roelantslied. Studie over de Middelnederlandse vertaling van het Chanson de Roland, gevolgd door een diplomatische uitgave van de overgeleverde teksten.* 2 Bde. Utrecht.



- van Dijk, Hans (2004): „Ende hi was de aldercloceste ende besochste ridder“. Das Bild Karls des Großen in den Niederlanden. In: Bastert, Bernd (Hrsg.). *Karl der Große in den europäischen Literaturen des Mittelalters. Konstruktion eines Mythos*, S. 107–126. Tübingen.
- Faes, Leo (1973/74): De viere heren wenschen en de Nibelungennot. In: *Spektator*, 3, S. 4–10.
- Grimm, Wilhelm (1957): *Die deutsche Heldensage. Vierte Auflage. Unter Hinzufügung der Nachträge von Karl Müllenhoff und Oskar Jänicke aus der Zeitschrift für deutsches Altertum*. Darmstadt.
- Heinzle, Joachim (2005a): *Die Nibelungen. Lied und Sage*. Darmstadt.
- Heinzle, Joachim (2005b): Wiedererzählen in der Heldendichtung. Zur Fassung n des *Nibelungenliedes*. In: *Zeitschrift für deutsche Philologie*, 124, Sonderheft: Retextualisierung in der mittelalterlichen Literatur, S. 139–158.
- Heinzle, Joachim (2006): Siegfried in Navarra. Zu Motivik und Ikonographie der Drachentötung. Mit Exkursen über die Drachentöter-Strophe in der ‚Óláfs saga hins helga‘ und die Darstellung von Siegfrieds Tod bei Peter Cornelius und Julius Schnorr von Carolsfeld. In: *Zeitschrift für deutsches Altertum und deutsche Literatur*, 135, S. 141–163.
- Kalf, Gerrit (1885): Het Nevelingen-lied. In: ders. (Hrsg.): *Middelnederlandsche epische fragmenten, met aantekeningen* (Bibliotheek van Middelnederlandsche letterkunde 37), S. 1–8. Groningen.
- Klein, Klaus (2003): Beschreibendes Verzeichnis der Handschriften des *Nibelungenliedes*. In: Heinzle, Joachim/Klein, Klaus/Obhof, Ute (Hrsg.). *Die Nibelungen. Sage – Epos – Mythos*, S. 213–238. Wiesbaden.
- Klein, Klaus (2004): Traurige Trümmer? Die Handschrift L im Kontext der „Nibelungenlied“-Überlieferung. In: Hinkel, Helmut (Hrsg.). *Nibelungen Schnipsel. Neues vom alten Epos zwischen Mainz und Worms* (Neues Jahrbuch für das Bistum Mainz. Beiträge zur Zeit- und Kulturgeschichte der Diözese 2004), S. 27–40. Mainz.
- Klein, Thomas (2008): Umschrift – Übersetzung – Wiedererzählung. Texttransfer im westgermanischen Bereich. In: *Zeitschrift für deutsche Philologie*, 127, Sonderheft: Der Schreiber als Dolmetsch. Sprachliche Umsetzungstechniken beim binnensprachlichen Texttransfer in Mittelalter und früher Neuzeit, S. 225–262.
- Kragl, Florian (2010): *Die Geschichtlichkeit der Heldendichtung* (Philologica Germanica 32). Wien.
- Kramarz-Bein, Susanne (2004): Die altnordische Karlsdichtung: Das Beispiel der *Karlamagnús saga ok kappá hans*. In: Bastert, Bernd (Hrsg.). *Karl der Große in den europäischen Literaturen des Mittelalters. Konstruktion eines Mythos*, S. 149–161. Tübingen.
- van Mierlo, Jozef (1954): *Beknopte geschiedenis van de Oud- en Middelnederlandse letterkunde*. Antwerpen/Amsterdam.
- Millet, Victor (2005): Von Drachentörtern, Quellenfiktionen, Pastourellen und Lehnwörtern. Kritische Notizen zu jüngeren Thesen über deutsch-spanische Beziehungen im Mittelalter. In: *Zeitschrift für deutsche Philologie*, 124, S. 90–121.
- Millet, Victor (2008): *Germanische Heldendichtung im Mittelalter. Eine Einführung*. Berlin/New York.
- Obhof, Ute (2003): Zur Provenienz des *Nibelungenlied*-Fragmentes S<sub>1</sub>. In: *Zeitschrift für deutsches Altertum und deutsche Literatur*, 132, S. 177–188 und Abb. 1–4.
- van Oostrom, Frits P. (2006): *Stemmen op schrift. Geschiedenis van de Nederlandse literatuur vanaf het begin tot 1300*. Amsterdam.
- Peeters, Joachim (1983): Die mittelniederländische Übersetzung des *Nibelungenliedes*. In: Hans Ester (Hrsg.). *Ars et ingenium. Studien zum Übersetzen. Festgabe Frans Stoks zum 60. Geb.*, S. 117–138. Amsterdam/Maarssen.
- Peeters, Joachim (1987): De achtergrond van ‚De viere heren wenschen‘. Duitse heldenepiek in de Nederlanden. In: *Tijdschrift voor Nederlandse taal- en letterkunde*, 103, S. 165–184.

- Reichert, Hermann (2003): Die Nibelungensage im mittelalterlichen Skandinavien. In: Heinzele, Joachim/Klein, Klaus/Obhof, Ute (Hrsg.). *Die Nibelungen. Sage – Epos – Mythos*, S. 29–88. Wiesbaden.
- Sahm, Heike (2012): Gold im *Nibelungenlied*. In: Schausten, Monika (Hrsg.). *Die Farben imaginierter Welten. Zur Kulturgeschichte ihrer Codierung in Kunst und Literatur vom Mittelalter bis zur Gegenwart* (Literatur – Theorie – Geschichte 1), S. 121–145. Berlin.
- Salmon, Paul (1965): The Nibelungenlied in Medieval Dutch. In: *Medieval German Studies. Presented to Frederick Norman by his Students, Colleagues and Friends on the occasion of his retirement*, S. 124–137. London.
- Schulze, Ursula (2007): Die *alten maeren* in neuer Zeit. Historisierung mythischer Elemente im Nibelungenlied. In: Keller, Johannes/Kragl, Florian (Hrsg.). *Heldenzeiten – Heldenräume. Wann und wo spielen Heldendichtung und Heldensage? 9. Pöchlarn Heldenliedgespräch* (Philologica Germanica 28), S. 159–176. Wien.
- Sleiderink, Remco (2003): ‚*De stem van de meester*‘. *De hertogen van Brabant en hun rol in het literaire leven (1106–1430)*. Amsterdam.
- Teichert, Matthias (2008): *Von der Heldensage zum Heroenmythos. Vergleichende Studien zur Mythisierung der nordischen Nibelungensage im 13. und 19./20. Jahrhundert* (Skandinavistische Arbeiten 24). Heidelberg.
- Tervooren, Helmut (1992): Spuren der Nibelungen am Niederrhein. In: *Xantener Vorträge zur Geschichte des Niederrheins*, 3, S. 65–90.
- Voorwinden, Norbert (1982): Die niederländischen Nibelungen-Fragmente (Hs. T). In: *Amsterdamer Beiträge zur älteren Germanistik*, 17, S. 177–188.
- Voorwinden, Norbert (1995): Nibelungen-Rezeption im Mittelalter: am Beispiel der Rüdiger-Gestalt. In: Zatloukal, Klaus (Hrsg.). *Die Rezeption des Nibelungenliedes. 3. Pöchlarn Heldenliedgespräch* (Philologica Germanica 16), S. 1–15. Wien.
- de Vries, Jan (1932): De nederlandse fragmenten van het Nibelungenlied. In: *Tijdschrift voor Nederlandsche Taal- en Letterkunde*, 51, S. 9–17.
- Wakefield, Ray M. (1983): The Middle Dutch Nibelungen Fragments. In: *Canadian Journal of Netherlandic Studies*, 4, S. 33–36.
- Wis, Marjatta (1985): Das Nibelungenlied und Aliscans. Zum Problem von ‚ludem‘ im Nibelungenlied. In: *Neuphilologische Mitteilungen*, 86, S. 4–14.
- Wolf, Alois (1987): Nibelungenlied – Chanson de geste – höfischer Roman. Zur Problematik der Verschriftlichung der deutschen Nibelungensagen. In: Knapp, Fritz Peter (Hrsg.). *Nibelungenlied und Klage. Sage und Geschichte, Struktur und Gattung. Passauer Nibelungen-gespräche 1985*, S. 171–201. Heidelberg.
- Wolf, Alois (2003): Literarische Verflechtungen und literarische Ansprüche des *Nibelungenliedes*. In: Heinzele, Joachim/Klein, Klaus/Obhof, Ute (Hrsg.). *Die Nibelungen. Sage – Epos – Mythos*, S. 135–159. Wiesbaden.

Joseph Harris

## ***Svipdagsmál*: Gender, Genre, and Reconstruction**

**Abstract:** Two late eddic poems, *Grógaldr* and *Fjölsvinnsmál*, together called *Svipdagsmál* (Sv), are hardly to be understood without reference to the ballad “Ungen Svejdal” (in about thirty separate recordings in Norwegian, Danish, and Swedish). It is argued here that rather than the ballad being an offshoot of the eddic Sv (the usual assumption), both derive from a common source, an oral Norwegian *fornaldarsaga* (flourishing about 1300 or later). The story as realized in this *\*Svipdagssaga* can be partially reconstructed by triangulation from the surviving Sv and ballads. This forms the basis for a reconsideration of the hero and narrative of Sv, especially through gender and genre analysis, and finally of the myth that informs the main narrative and of the distinction between that “myth” and the “mythology” of the Sv poet’s elaborations on the reconstructed story.

**Zusammenfassung:** Zwei späte eddische Gedichte, *Grógaldr* und *Fjölsvinnsmál*, die zusammen *Svipdagsmál* (Sv) genannt werden, kann man ohne nähere Betrachtung der Volksballade „Ungen Svejdal“ kaum verstehen; die Ballade existiert in etwa dreißig Varianten in Norwegisch, Dänisch und Schwedisch. Traditionell wird angenommen, dass man die Ballade von den Sv ableiten müßte; hierbei werden Gründe angegeben, dass beide aus einer gemeinsamen Quelle schöpfen, einer mündlichen *fornaldarsaga*, die in Norwegen etwa im vierzehnten Jahrhundert tradiert wurde. Die Geschichte, wie sie in dieser *\*Svipdagssaga* realisiert wurde, kann man, wenn auch nur teilweise, durch Vergleiche von den noch existierenden Sv und den Balladen wiederherstellen. Dies soll die Grundlage einer neuen Überlegung zu „Held und Narration“ der Sv sein; die Auswertung bedient sich der Methoden der Gender- und Genre-Studien, um am Ende den Mythos der Hauptgeschichte der Sv zu charakterisieren und zwischen diesem „Mythos“ und der „Mythologie“ des Sv-Dichters, d.h., seinen weiteren Ausarbeitungen der zu Grunde liegenden gemeinsamen Quelle, zu unterscheiden.

*Svipdagsmál* (Sv) came into existence only in 1860 when Sophus Bugge suggested that title for the two separate poems, *Grógaldr* (Gg) and *Fjölsvinnsmál* (Fj), which he had recently recognized as parts of the same literary whole.<sup>1</sup> Before that date and sporadically afterward, Gg and Fj were considered to be unrelated (or more precisely: before Bugge the question of their relationship was never raised), and practically all

---

<sup>1</sup> Bugge 1860: 140; 1856, 1867; Grundtvig 1854, 1856; Grundtvig had proposed the name “*Svipdagsfór*” (1856: 668). Sv is quoted here from Neckel 1914; other eddic poems will be cited from Neckel-Kuhn 1962.

the earliest published scholarship concerned only the more mythologically endowed *Fj*.<sup>2</sup> These early mythological studies are of only historical interest today.<sup>3</sup> Modern studies, which are for the most part also – and rightly – concerned with the mythic material conveyed by these poems rather than with the kinds of literary matters discussed in this article, deal with the story of *Sv* as a whole.<sup>4</sup> It is important, however, that in addition to *Gg* and *Fj*, we have another witness to the ‘original’ story in the closely related early-modern ballads. For *Gg* and *Fj* together did not, in the history of the “*Sæmundar Edda*,”<sup>5</sup> suffice to convey a whole story or even to show the scholars of early-modern Iceland that these fragments belonged together.<sup>6</sup> That was the role of the ballad. I will adopt the name “Ungen Svejdal” for the ballad type (*TSB* A 45), preserved in over thirty published variants.<sup>7</sup>

In an earlier article, I argued in some detail (1) that the original ballad must have been composed in Norway, (2) possibly about 1300 or even a little earlier but in any case before about 1500. (3) The ballad-maker’s source cannot have simply been an early, lost manuscript like those of the extant manuscript tradition (which goes back only to c. 1680) because the component poems of what we now call *Sv* were not associated with each other in that tradition; (4) instead the ballad-maker’s source must have told a whole story (Harris forthcoming). The aim of my earlier article was to draw literary-historical conclusions on the basis of those four nearly certain underlying facts, even if, as is obvious, the literary history itself had to be highly speculative. So I hypothesized that the common source of the Icelandic *Gg* and *Fj*, on the one hand, and of the Norwegian ballad, on the other, had been an oral prosimetrum like those performed at Reykjahólar in 1119, possibly, like them, entertainment at a wedding. This small, popular Norwegian *fornaldarsaga* – \**Svipdagssaga*, to give it a name – brought the material to Iceland where a sophisticated poet or poets developed two of its poems separately or in an association with each other that proved too loose to last. Of course, there are reasons to be skeptical of several points in this hypothetical literary history, notably of oral *fornaldarsögur* in Norway, and our doubt about the plausibility of such grows after the fourteenth century. But what would the alternative be? We might imagine a unified, through-composed poem available, in oral

2 Cassel 1856; Koeppen 1837; Bergmann 1874: 41; Rupp 1871.

3 Schröder 1938: 83–84 professes to be resuming the old views of Grimm and Simrock.

4 For example: Motz 1975; 1993; Höfler 1952; Schröder 1966; de Vries 1964–67; EÓs 1971–73; 1975; Grimstad 1988; McKinnell 2005; Robinson 1991; an exception is Heide 1997, for whom *Fj* stands alone.

5 On the special meaning of this term, see Bugge 1867: XLIV-L.

6 EÓs comments, “To the best of my knowledge there is nothing to be found in the manuscripts indicating that the copyists were aware of any connection between the two poems, i.e., that they were dealing with two sections of one and the same story” (1971–73: 303); but more authoritative is Robinson 1991 to the same effect since Robinson found and examined far more manuscripts than any previous scholar.

7 The term “type” here is explained in the essential handbook, *TSB*, p. 15.

or written form, to the Norwegian ballad-maker. This alternative is at least equally hard to accept; at the beginning of Sv scholarship, Bugge rejected this possibility: *ljóðaháttur* is a dramatic meter and would not have been used in a long narration.<sup>8</sup> This situation, despite the ballad-related argument for a Norwegian starting point, is very different from that of *Þrymskviða* and *DgF* 1 “Tord af Havsgaard” (Harris 2012). The poems of Sv cannot derive from a ballad despite the fact that the ballads were represented in writing a century before the earliest preserved manuscript of the poems; and if the ballads’ origin is to be represented by the preserved Sv, we must imagine many differences, in effect a common source.

One of the first analogs ever explored for Sv (at first for Gg alone) was the Middle Welsh *Kulwch oc Olwen* (Grundtvig 1854), and a good deal of impressive scholarship has explored Celtic sources, influences, or analogs of Sv and other Old Norse-Icelandic texts with similar plots and incidents, incidents such as *álög*, a destiny “laid on,” effectively a curse.<sup>9</sup> The “analog” relationship also of course describes the relationships among this inner, Old Norse-Icelandic group; the best example is *Hjálmþés saga ok Ölves*. But “analog” is a term of more meaning within folkloristics than in literary history; the search for similarities can be suggestive in many ways and at its far-flung best downright exciting. Meanwhile, we have in the Svejdal ballads a direct, not merely analogical, connection to Sv.<sup>10</sup> Grundtvig’s commentary was the first to discuss agreements of such detail, even verbal detail, that it is surprising to find in the literature so little detailed exploitation of the ballad-Sv connection.

Einar Ólafur Sveinsson (EÓS), who has produced some of the best research on Sv, commented, “These ballads have, as far as I know, never been subjected to sys-

**8** Bugge 1860, 132, names *Fj*, st. 1,<sup>1-3</sup> as the only narrative in *ljóðaháttur*, with the exceptions of *Vafþrúðnismál*, st. 5, and two stanzas following the *Heiðrek’s* Riddles in *Hervarar saga*; but Heusler-Ranisich 1903, 120, disallow these last as stemming from seventeenth-century paper manuscripts. Falk 1894, 27, quotes Bugge approvingly, but adds: “Men der er ogsaa en anden mulighed: ‘Forfatteren af Svipdagsmál kan have fortalt om reisen i prosa, liesom vi i samlingen *Sæmundar Edda* finder prosastykker, der forbinder de i *ljóðaháttur* forfattede digte’ (Bugge)”; cf. Bugge 1867, 445; EÓS 1975, 24–25, 53; 1971–73, 304.

**9** Some major Celtic-oriented studies: EÓS 1971–73, 1975 (classics); O’Connor 2000 (recent magisterial survey); Robinson 1991 (excellent survey); Falk 1893, 1894 (rich, imaginative, frequently unconvincing). The motif of *álög* and *geis* has attracted much interest: Lagerholm 1927: liv–lv, lviii–lxiii; EÓS 1929: xxx–xxxiii; 1957: 19–20; 1975: 73–83; 1971–73: 305–06; Powers 1987; Gísli Sigurðsson 1988: 67–69.

**10** Falk (1893, 332–33): “Med hensyn til det indburdes forhold mellem Svipdagsmál og Svedalsvisen er der adskillig dunkelhed, tildels begrundet i vanskeligheden ved at bestemme det sidstnævnte digts ældste form og nærmeste kilde. Nogen direkte indvirkning af den eine digtning paa an anden synes ikke at foreligge. Navnlig digtenes begyndelse og slutning, altsaa den episke ramme, udviser en stor lighed, der endog udstrækker sig til udtryksmaaden. For denne rammes vedkommende synes det nødvendigt at tænke sig en for disse to fremstillinger fælles sagnbehandling, maaske en mundlig saga, men i temmelig fikseret form.” Falk’s view of oral literature is flawed, but to this point he is correct. After this, I cannot agree with his basic literary-historical methods; cf. further 334 and 349, where he is right about a “fælles kilde.”

tematic investigation.”<sup>11</sup> His own accomplished discussion of the ballads remains in the shadow of his Celtic source/analog study; while it adds to Grundtvig’s already excellent comparison of the ballads with *Sv*, it also reveals that EÓŠ assumed that the eddic poem, more or less as transmitted but with one or two prose transitions, was the source of the ballad.<sup>12</sup> This has been scholarship’s general assumption, except that most have ignored any need for prose, already postulated by Grundtvig and Bugge, and have tacitly assumed a single, through-composed poem. But this is an unsafe assumption in view of the literary-historical probabilities outlined above and of the comparisons themselves. A common source is almost certain. Other aspects of my literary-historical arguments also clash with EÓŠ’s study, which must be considered the standard so long as Robinson (1991) remains unpublished. EÓŠ follows Heusler in assigning a (late) twelfth-century date to *Sv*, but the main philological prop of this date is unsteady.<sup>13</sup> In *Sv* (*Fj*, st. 45) Menglōð *threatens* her slave Fjölsviðr with hanging if he is lying about the arrival of the hero: “Horskir *hrafnar* skulo þér á hám gálga / slíta sjónir ór, / ef þú þat lýgr ...” In *Sólarljóð* (*Sól*) one of the punishments viewed in hell was: “heljar *hrafnar* ór höfði þeim / harðliga sjónir slitu” (text from EÓŠ). EÓŠ interprets this situation as a borrowing by *Sól* from *Fj*. (Other scholars are just as confident that influence runs in the opposite direction.) Since EÓŠ dates *Sól* to c. 1200, this supports Heusler’s twelfth-century date for *Sv*. But the borrowing is unconvincing, principally because it underestimates the traditional nature of the poetic language and the proliferation of texts (performances) in an oral (or mixed, “Vokalität”) setting.<sup>14</sup> The same topos is found – also as a *threat* – in *Beowulf* ll. 2935–41. True, the *Beowulf* passage lacks the eye-plucking (which, however, EÓŠ grants is traditional), but the *Sól* passage, for its part, lacks hanging. EÓŠ argues that the punishment in hell for lying “should” concern the tongue, rather than the eyes, so that *Fj* is the more original<sup>15</sup>; but to my mind all three passages are drawn from the languages of traditional poetry. *Sv* is, of course, not noticed by Snorri or the Poetic Edda, and the current trend in dating puts both *Sv* and *Sól* later than EÓŠ’s twelfth century.<sup>16</sup> Finally,

11 1971–73: 307; he continues: “It is a fact that when investigators of the Eddic poems approach the vicinity of the ballads, their compasses often seem to cease functioning properly...” Cf. Harris forthcoming; 2012.

12 EÓŠ 1971–73: 303, 307–08; 1975: 51–60; Grundtvig 1854, 1856.

13 EÓŠ treats the date at length in 1975: 31–37, but the passage discussed here is the only hard evidence cited (1975: 32–33). Heusler 1906/1969: 180–82.

14 On dating by borrowings in oral eddic poetry, see Harris 1985: 93–126, especially. 120–23; Fidjestøl 1999: especially. 187–203; Meulengracht Sørensen 1991. On “Vokalität,” Schaefer 1992.

15 In *Fj* “lying” (*lýgr*) means being mistaken; in *Sól* (67: *orð á annan logit*) the same verb refers to slander or *níð*. The *Fj* poet might have made sure to include the eye-plucking because of the emphasis on vision in *Sv* and the ballads (see n. 43 and [15b]).

16 De Vries dates *Sv* to the fourteenth century (1964–67, II: 524–27); McKinnell points out that *Sól* is sometimes dated to the late thirteenth century and puts *Sv* c. 1250 (2005: 202); Holtsmark 1972, 585, dates *Sv* about 1250.

EÓs reveals no knowledge of a possible or likely Norwegian origin for the Svejdal ballad.<sup>17</sup>

## Reconstruction

The purpose of the present article is to attempt to assess the hero and other actants of *Sv* using *gender* as a key concept, to discuss its narrative mainly in terms of *genre*, and, more incidentally, to take a position on at least one aspect of “myth” in *Sv* and to claim a special esthetic place for this unique poetic composition. But first the narrative must be *reconstructed* from the preserved fragments of text and from other versions of the story. Reconstruction is here understood in two relevant senses. First and most basic is the reconstruction that happens every time we consider *any* story (*histoire*), which of course we cannot know directly but only as represented or embodied in specific vehicles (*discours*) that are by definition incomplete as realizations of their story (Chatman 1978). This elementary truth of structural narratology is well exemplified in the story represented in the poems comprising *Sv*. The poems are considered fragmentary in the ordinary sense and certainly are with respect to the story, so that the reader is very clearly in the position of deducing the story; but, again, *Sv* is only a more obvious instance of the general case. The second sense of reconstruction occurs when we have multiple representations of what is generally considered to be the ‘same’ story. This raises non-theoretical, historical questions: does A derive from B or the reverse? Or, as is so common in oral situations far removed in time, do both derive from C, some only partially reconstructable, partially conceivable, hypothetical common source? The last is the situation of *Sv*, where the reconstructed source of *Sv* and of the ballads related to it will be our first concern. Usually the stage of reconstructing the common source is passed over as implicit (as when, e.g., unclear elements of the Grendel episode are clarified by reference to folktale analogs), but in the case of *Sv* we clearly have a more complete ballad story, a more fragmentary eddic form, and, logically at least, their common source. Analogs further removed – such as *Kulwch oc Olwen*, *Hjálmþés rímur*, or *other* ballads than those of type A 45<sup>18</sup> – should in theory also have a role in helping to decide problems of story reconstruction, but

17 EÓs 1975, 51: “Ekki veit ég til, að vitni séu um tilvist dansins í Noregi, en ekki eru mér heldur kunn rök í þá átt, að hann hafi ekki þekkt þar”; 1971–73, 307: “So far as I know, this [‘Ungen Svejdal’] is found only in Denmark and Sweden.” De Vries also shows no knowledge of a Norwegian phase for the Svejdal ballad (1964–67, II: 524).

18 Other Danish ballads that show specific similarities with “Ungen Svejdal” include *DgF* 34 “Hr. Tønne af Alsø” (*TSB* A 62), *DgF* 18 “Svend Vonved” (*TSB* E 52), and *DgF* 71 “Brudéfærden til Hedenland” (*TSB* E 71).

that role is secondary. In this study I will limit my attention to the Svejdal ballads and Sv, and even then I cannot enter into every detail.

The major events in both Sv and the Svejdal ballads may be rehearsed as a starting point. Both sources tell a bridal-quest story with elements of coming-of-age; the protagonist (whose names in Sv and the ballads seem related) is obliged by a curse or *álög* laid on him by a stepmother never to be at peace until he has united with an unknown maiden (named in Sv) in an unknown land. He calls his dead mother from her grave for aid or advice. The aid takes different forms in the two manifestations of the story but is followed in the ballads by a journey only implicit in Sv. In his travels the hero meets a person of lower class (giant, shepherd, page) whose knowledge guides the hero to the next stage. He is now in the land of the maiden, and some of the features and defenses of her citadel are described. It is impenetrable, but the hero will be given free entry if he is named Svipdagr/Svejdal. The maiden learns of his charmed entry. Hero and maiden are united.

## Ungen Svejdal

I take the ballads' more complete narrative as the framework for comparison. The ballads deserve a thorough study, but I will not attempt a formal reconstruction of the ballads' archetype and evolution; instead the account of the ballads will be a preparation for comparison with Sv. Danish has by far the best and earliest record of preservation with about seventeen variants, and I will refer mostly to the older Danish texts.<sup>19</sup> Texts A-D are found in the renaissance collections of noble Danish ladies; the oldest of them is Karen Brahe's folio manuscript from about 1580. Danish field collections from the nineteenth century begin in DgF with text E. Swedish has two seventeenth-century texts (see SMB 18), one of which (B) constitutes a rather extreme transformation, a version on its own. I have seen about fourteen Norwegian variants, most brief fragments, but all are much later than the earliest recorded Danish texts (and than the Swedish) and are under suspicion of being derived from Peder Syv's famous anthology of 1695.<sup>20</sup> In the following I usually call the larger units of the story "scenes" and

<sup>19</sup> See DgF 70 with texts A-E and Bc (Syv) in vol. 2, texts F-G in vol. 3, Fb, H-P in vol. 10. When I note a variant by letter only, the reference is to DgF; ballads are cited by stanzas only, not line numbers.

<sup>20</sup> See BiN (my command of this website is fragile). All the Norwegian variants in BiN that have the hero's name give it as Svegder or the like. This could attest to the influence of the printed variant in Syv's anthology (DgF 70 Bc); Grundtvig called attention to Syv's hero's name form and attributed it to Syv's antiquarian desire (Grundtvig 1854: 238) and knowledge of Snorri: "Syv begynder ogsaa sin 'Antegnelse' med de Ord: 'Sveigder var tilforn et Nordsk Navn.'" It has not been noticed in the literature that Syv has a misprint in his st. 2 ("Og steden [sic] eftergik" for "svenden," as in Syv's source B ["suennden"]) that could have given rise to the odd Norwegian forms of the same line: *o steds' efter henne gikk*, 3762; *o stenen efter gikk*, 3492; *aa stenen efter gikk*, 3494; *og stedse efter hende gikk*, 3491.



assign numbers only for clarity of reference. As elements of a scene I refer to “motifs,” “elements,” “units,” etc.; nothing very theoretical is meant to be implied by the different terms which are an analytic convenience. I do not attempt to register all the variations but limit myself principally to those with some relevance to the overall reconstruction of the parent story.

- [1a] The first recognizable scene is a *game*. In all the ballad texts that preserve this section of the story, the boy drives his ball into his stepmother’s lap or into her bedroom (*bur* ‘chamber’); her pale cheeks show her reaction when he rushes after the ball: the scene may close with an ominous foreshadowing like “before he got out of the bedroom, his heart had received great sorrow” (B 2). “Lap” may have been more original, but the old text B has both: the ball is driven into her *skiødt*, but he chases it into her *bure*. In almost all ballad texts she is called *jomfru*, but this should not be taken too literally as later information makes clear she is his stepmother; and in the idiosyncratic text of *DgF* 70 P, he takes a stand before his *stedmoder*, wanting to play ball with her. Before this scene, we can assume, the boy’s mother has died, and his father has taken a new wife or concubine; but nowhere is there a clue as to whether the father is still alive at the time of the action.
- [2a] The *curse* (or spell). The stepmother responds to the errant ball with a reproof, often (1) “you have no need to cast your ball after me,” and with a curse: (2) there is a maid who sits and longs for you: (3) you shall have no peace (4) until you release her from her condition (*thraa*, *tvange*, *qvide*, *Dvale*, *i attraa*). A frequent variant of (2) is: “cast the ball to the maid, whom you love better than me” (C, H, etc.).
- [3a] *Farewell* to his men. Missing (F-O, etc.) or fragmentary (*SMB* 18 A–B, etc.) in many variants (but doubled in P), the scene opens (1) with the heroic cloak gesture; (2) the hero enters the drinking place (*stofe*, high loft) before his men: (3) there you sit and drink (4) while I go “into the hill to talk with the dead” (B 5–7) and weaker variations.
- [4a] *Calling on the dead*. The hero’s (1) journey to his mother’s grave is explicit in several texts (E, F, Fb, H, K, M, etc.); (2) he calls; (3) the result is split cliffs and marble, the hill (mound, mountain) threatening to fall (varied). Sometimes for (2) he bangs, hammers (e.g., F), knocks, or walks on the grave with the same effect or else so that his mother hears. A range of minor divergences. In an interesting minor variant he takes along a book, presumably a grimoire (K, N).
- [5a] The mother’s *answer*. Who calls (bangs, treads the grass on my grave), waking me so tired (causing me discomfort)? May I not sleep in peace (in my grave,

---

I am told by knowledgeable Norwegian scholars that the extent of Syv’s influence on their national corpus is an important topic for the future.

under the earth, under the hard stones, heavy earth)? A relatively uniform motif.

- [6a] The son's *request and self-justification*. A varied scene in which the son identifies himself, makes his request, and explains the curse, for example: DgF 70 A/B: Your dear (1) son (no one is banging, etc., except your son), (2) who wants *guode rad* of his mother. (3) I have a stepmother, (4) cruel, (5) who has laid my heart in *tuonge* (B: cast runes) (6) for a girl I have not seen. Notable is the prevalence of the "good advice" request (A, B, C, D, Bc, M, P, BiN 3492, 3494, 3496, 3491, 3495 in voice of mother); only incomplete or locally fragmentary texts lack a form of the *raad* request except for a few texts that substitute conversing with the mother (E, F, Fb, SMB 18 A ["han will med sin Moor 3 ord tala"]).
- [7a] *Intermezzo*. Not a coherent scene but a collection of different motifs that come between the son's *request* in [6a] and scene [8a], the *gifts*. The motifs here are: (1) the mother's complaint; (2) the shamed maidens; (3) predestined wife and quest. The best versions of the mother's complaint say (H 7 [also K 7, M6, N 7]): I gave you silver, gold, *penge*; if you want more of your mother, you cause her care. C 10 [I gave you silver and gold; may I not sleep in peace in my grave?] is interwoven with scene [5a]. In the oldest texts, A/B, the complaint verges on a second curse (B 12): *Maa ieg icki met fredenn lige / under den sorthe qualle: / udi dy same veye / fuldt vell da skalthu fare*. In the shamed maidens motif the son registers a further problem of his: he has shamed five (three) maidens (H, K, L, M, N); now whichever one he takes, the others will make complaint against him. In the predestined wife and quest motif, the mother affirms (essentially reaffirming the stepmother) that his true love awaits him (in Iceland, in Høvenland), pining for him (H, I, K, L, M, N, O, P, SMB 18 A, B [in very different form]). Originally this information may have been an aid: at least the son now knows where the maiden lives. Possibly the protagonist originally asked his mother where the destined bride might live, as in SMB 18 A, and the shamed maidens motif was added to flesh out this information with the sense: do not concern yourself with other girls: your destined bride sits in such-and-such a place. Many texts interweave the three motifs of the intermezzo; others have a variety of transitional phrases to the next scene or omit this intermezzo (missing in all Norwegian texts).
- [8a] The *gifts*. Simply "I shall give you ..." with combinations of: horse (which runs on sea or land), tablecloth, horn, sword (Adelring; hardened in dragon's blood; lights the way), ship, purse, saddle, boots, key (Adelring), gloves. Twelve combinations include the heroic-sounding horse and sword. The tablecloth (which supplies food), purse (always full of money), horn (always fills itself), saddle, boots, glove, and key seem to breathe a later air. The ship (that sails on land or sea) appears in thirteen combinations. Despite the request for *raad*, many of the modern texts prepare in [scene 7a] for the gift of things by explicit mention of the lack of horse or ship (H 10, K 11, L 6, M 10, N 11).

- [9a] The *journey*. A looser scene than the earlier ones, the examples divide into sailing or riding motifs. In A/B, (1) he (or they) wind up the silken sail to the golden yardarm and (2) sail to the maiden's land, (3) drop anchor, and (4) the hero is first on the beach. This pattern is found in whole or in part in ten further texts with variations (to Iceland, in two weeks); again P is a very full variant. A full example of the riding (and arming) motif is C 15–17: (1) he binds on his sword, (2) mounts his horse, (3) spurs him over sea and wood, (4) to the maiden's *slot*. But the fragmentary riding motifs are less unified: he rides on the strand (D), finds a way (E), rides his ways (F), rides from a mountain (Fb), rides in a foreign land (*SMB* 18 A), rides out and is away two years (*SMB* 18 B).
- [10a] *The guide*. The hero meets an old man, a herdsman, or a page. The three parts of the scene are (a) meeting, (b) identification, and (c) basic information. The fullest examples are A/B: (the hero is on the white sand) and (a) meets as the first man, the shepherd of the land; (b) (1) shepherd asks what is the matter with the young man; (2) the hero answers his heart is in *twangen* for one he never saw; (3) he is called *vngenn Sveddall*; (c) the shepherd offers this information: (1) a maiden rules this land, (2) who lies in *thraa* (3) for a boy called Suiedall (4) whom she never saw. Beyond *DgF* 70 A/B the scene is less clear; all others lack the elaborate form of (b) the identification motif of A/B and have a simple (a) meeting plus some form of (c) the basic information. In D the herdsman is afraid to answer whose cattle he herds; the hero then meets the maiden's page (and still gets a vague answer); other guides are also in possession of the needed knowledge but fear punishment for talking (E, F, *SMB* 18 A). In another variation of the minimal meeting-information sequence, the hero requests, show me to the place where I shall become king (and shall live); this is answered with: no one but Svejðal can get in (H, I?, K). The Swedish texts have slightly (*SMB* 18 A) or very (*SMB* 18 B) different realizations of these scenic segments, and *DgF* 70 P is unusually full but basically like other Danish versions. All Norwegian texts lack this scene except two that introduce a king, the father of an only daughter who lies in *attrå* (*BiN* 3492 and 3494). The boundary between scene [10a] and [11a], *description*, may seem arbitrary, especially when the describing voice is that of the guide rather than the impersonal voice of the ballad; but the distinction is useful. The basic information of segment (c) includes the rulership of the land, special situation of the maiden, and basic directions to the castle (this last, the clearest overlap with [11a]).
- [11a] *Description of the maiden's castle*. The recognizable scene contains the castle's location, architecture, animal defenders, and *mirabilia*. We often find here also the hero's "passport," his name; but this element is more logically treated separately as a wandering motif within the ecology of the ballad story. *Location*: up above by the green grove (A), amidst the green grove (B), you go forward on the path till you see white towers (P). *Architecture*: **portal** of white *walls-byenn* (*hvalben*? whale bone? or walrus ivory?) set with steel (A), of gold (B), floors of

iron, portal of steel (C), of marble with locks of steel (E), fifteen strong locks on the portal (P), all doors of iron, locks of steel (*SMB* 18 A); **house** of gray marble and wall with steel (B), a well-made castle (N), walls of marble, roof of pearls (P), house of marble, roof of lead (*BiN* 3492, 3494), house of marble, garden laid with steel, house of red gold (*BiN* 3491). *Animal defenders*: a lion so grim (A), twelve white bears (B), lions and white bears (C), eight lions, nine bears (E, F), foxes and white bears (K), lions and bears that tear people apart (M), lions and keen animals (N), five white bears (P), twelve snow-white bears (*SMB* 18 A), lions and bears (*BiN* 3492, 3494), twelve bears (*BiN* 3491).<sup>21</sup> *Mirabilia*: a green linden amidst the garth (B 28), a linden in the garth: its foliage and grass (?) will fall under the linden root (*BiN* 3492: 24–25; 3494: 22–24). In several texts the linden appears not in the *description* but in the hero's *entry* (reception, [14a] below): so A 28, B 30, C25–26, D 23, E 28, F 19, *BiN* 3492: 25 (as a prediction of the guide), 3494: 24.

- [12a] *The hero's passport*. A wandering motif that the ballad texts attach to three different scenes. But the idea is basic to the ballad narrative: only Svejðal (etc.) or the *right* Svejðal can go in. The passport is usually (H 15, K 18, M 16–17) attached to descriptions of the maiden's castle, either in the basic information of [10a] or in the *description* of the castle [11a], most expressions of the theme taking a form like “go boldly forward if you are Svejðal” following description of the castle's defenses (A 25, B 28, P 28–30, bis, *BiN* 3492, 24–26 bis, 3494, 22–24 bis). In three texts the motif of the hero's name has been attached earlier in the story to the meeting [10a] with the *guide* (A 20–22, B 21–24; *BiN* 3492, 22–23); this would seem to clash logically with the occurrence of the “if you are Svejðal” motif in the same ballads' [11a] *description* (A 25, B 28); in *BiN* 3492, 24–26 the presence of a king/father is a complicating factor; see below. A slightly different form is a kind of threat by the guide (I can show you, but no knight comes in except Svejðal; H 15, K 18, M 16–17, N 15). In one group of texts the name has been replaced as “passport” by the hero's horse or horse and key, called *bjærghest* (“saving-horse”) and *bjærgnøgel* (“saving-key”; E, F).
- [13a] *Promise of reward for the guide*. A motif that logically belongs to the *guide* scene [10a], where the hero may offer to repay information (e.g.: if I become king, I will make you a noble [C 19, D 20, E 22, F 15, M 16, *SMB* 18 A 17, B 12; *BiN* 3492, 27]). Correlates with scene [17a] *Guide rewarded*.
- [14a] *The hero's charmed entry*. We can distinguish between (a) the entry itself and (b) the hero's immediate reception.

<sup>21</sup> White bears (also black ones) are chained by the portal of the castle of the hero in several variants of *DgF* 76 “Ridder Stigs Bryllop” (*TSB* A 4, D 139), and other aspects of the castle echo that of the maiden in *DgF* 70.

- (a) In all texts except the oldest, the hero makes his entry riding: he rides toward the wall, spurs, and springs into the middle of the castle court (C); so with small variations (and omissions) in D, E, F, I, K, M, N, *SMB* 18 A, B. In *DgF* 70 A the hero “goes” to the gate and “looks in,” whereupon the locks fall away. In B he rides but also “looks” at the gate, with all locks hanging free; in the idiosyncratic P he just “came to stand” in the garth.
- (b) The dangerous animals receive the hero by fawning (falling) at his feet (A, B, C, D, E, I, K, N, P, *SMB* 18 A). The reaction of the locks (whether or not the hero and his horse jump the wall) should be considered part of the reception; they release themselves in A, B, and *SMB* 18 A (where the doors also open themselves). Finally, there is the obeisance of the linden tree: it bows to earth (A, C, D, E, F); or leaf, linden, and grass fade, bow down, or fall to the ground, at the linden root (B); this comes as a prediction of the guide in *BiN* 3492, 3494.
- [15a] *Contact with the maiden.* Two versions are obvious, (a) one without a royal father and (b) one with.
- (a) (1) Hero and maiden make **visual** contact (he looks in a window as she rises from her trance [D]; she sees him through a window [E, F, K, M, N]; she sees him without mention of a window [*SMB* 18 A 21]) or she **hears** spurs (C, but she awakens spontaneously as if freed by the bowing linden). (2) How does she know that the newcomer is her hero? In several texts she **just knows** (K, M, N). In a few the news is brought by **messenger**, or the visual situation is clarified by a messenger-like page: E and F have a page or page-like voice as messenger (or adviser to clarify the maiden’s sight), also fragmentarily in *BiN* 3491. (3) Physical contact: he simply goes to her (into her chamber) (C, D, *SMB* 18 A, led in F; P has a prudish negative elaboration). In *SMB* 18 B she stands outside like a squire’s daughter.
- (b) In this substantial group (A, B, P, *BiN* 3492, 3494, and very differently *SMB* 18 B) the maiden has a king as father, which opens up a series of sub-scenes to summarize very briefly. (1) Initial contact as in (a) does not occur since the hero goes first to the father (but the *king* sees the newcomer through a window in P). (2) A messenger carries the news from the men’s hall to the daughter in A, B, P. And (3) she is led in to the hero (and king) in A, B, P, *BiN* 3492, 3494.
- [16a] *Union.* (a) In the no-father group: C 30–31: (he comes to her;) she embraces him and gives a welcoming speech. *SMB* 18 A: after some by-play<sup>22</sup> she embraces him and shares the kingdom. D focuses on the formalities: drinking the wedding

<sup>22</sup> Before welcoming the hero, Jungfru Spegelklar asks him (mischievously) “mötte eder någon fäherde” (22), the implication being that the shepherd has betrayed her and should be punished (as he fears in 16). Herr Svedendahl answers (23) to the effect that he had no communication “except a little nightingale that sang so beautifully on a branch” – in other words, a little bird told me about you.

and the hero crowned; in E, the wedding stands alone. There are no formalities in C, F, or texts that do not cover this period (H-O).

(b) With the king/father (A, B, P, *BiN* 3492, 3494): The hero goes directly to the king and asks the hand of his daughter; the king replies he has only one, and she is sick with love of young Svejdal. The daughter is sent for, appears, and welcomes the hero. Conversion: the father must convert or lose his daughter (A), or is merely asked to (B); he or she is Christianized. Wedding planned.

[17a] *Guide rewarded*. In many texts the hero promises to promote the old man, herdsman, or page [13a], and many make the keeping of the promise the ballad's jolly conclusion; when the guide is seated at the head of the table, we have an implicit wedding scene. Examples: A 26: promise; 39 shepherd comes to wedding; 40 raised to knight. This pattern: in B 25 promise, 41–42 reward; C 18–19 promise, no reward; D 19 promise, 28–30 very elaborate account of reward of the page; E 22 promise, 36 wedding and reward; F 15 promise, no reward; H no promise, 16 thanks for keeping word, promotion before dining; I, K like H; M 15 promise, 21 reward like H 16; N 15 promise, 18 standard reward; P 31 promise, 45 wedding, reward; *BiN* 3492: 34, 3494: 32 standard reward sequence.

[18a] *Conclusion*. Not counting fragmentary texts, some variants simply end in narrative mode with the reward but little sense of a formal conclusion (D, E). But often there is a “voice over” effect where we find two main themes: (1) the lovers rest well in each other's arms or (2) blessings upon Svejdal for keeping his promise to promote the guide – or both (1) and (2), as in A/B: Thanks to Svejdal for keeping his word to the shepherd; now Svejdal has overcome his grief and so has the maiden: she will sleep in his arms. But (1) is represented alone in C with symmetrical stanzas devoted to Svejdal's peace in her arms (32) and hers by his side (33); F also closes with two symmetrical stanzas, but both say she will sleep at peace in his arms, by his side. Type (2) is found alone in I 15: Young Svejdal kept his word, raised the shepherd to knight before he went to dine (so also K 23, M 21, N 18, *BiN* 3492, 3494). P is complicated by the addition of a revenge episode.

## ***Svipdagsmál* and the ballads**

I turn now to the story as realized in Sv for comparison with the ballads. Some idea of the parent story should be the result. The approach may seem mechanical, but it at least establishes a basis for discussing the inventions of the derivative forms and sets the stage for some less mechanical reflection.

[1b] The whole of Gg presents a single tightly knit unit, in which the unnamed protagonist awakens his dead mother in her grave, agreeing generally with scenes [4a-6a] in the ballad. Grundtvig and Bugge solved the confusing references to women

in *Gg* (st. 3) by reference to the ballad: *in lævísu kona, / sú er faðmaði minn föður* is a stepmother, and the mangled word at the end of this stanza is the long-unrecognized name Menglöð. But did the story behind *Gg* begin with a *game*, or is that an invention of “the ballad muse,” as Child would say, and how does the reference to a *ljótu leikborði* ‘a hideous game board’ (st. 3) figure in? Ball games are familiar in high and late medieval sources: in Chaucer’s Prioress’s Tale chasing a lost ball into a woman’s quarters cost the little *clergeon* his life, and the sexual/fatal charge of the ballad ball game seems not unrelated to what we see in *Gísla saga*.<sup>23</sup> A tragicomic version of the mishit tennis ball can be appreciated in Lubisch’s 1920 film *Anna Boleyn*: Henry VIII is inflamed with passion when Anne’s serve lands in his lap; the rest is history. On the other hand, Celtic sources can show instances of sexually charged and fate-loaded board games in traditional story, even in stories with plots similar to that of *Sv* and the ballads, and the problematic board-game reference here has been thought a relic of such a source.<sup>24</sup> In that case, both the ballads and what became *Sv* have either dropped the too-foreign game (except for the relic) or else substituted a ball game. The commentaries, however, cite the phrase *skjóta leikborði fyr einhver* as an idiom for a “bad deal” (itself a similar game-based faded metaphor) also found in a verse ascribed to Grettir Ásmundarson.<sup>25</sup> EÖS defends *Gg*’s relic as literal, even while the only other occurrence is metaphorical, and Sijmons-Gering weigh the possibility that Grettir’s poem borrowed from *Gg*.<sup>26</sup> But (quite apart from chronology and probability) a metaphorical idiom could not be based on such a unique literal relic.<sup>27</sup> To me the only explanation is that this is a rarely attested idiom, and it is metaphorical in both

23 Factual on ball games: Götlind 1933; Knudsen 1906; Feilberg 1886: s.v. *bold*. Olrik’s rich collection on ball games emphasizes their violence and separate national characteristics, barely touching on sexual innuendo (1906, 101 and n. 1); Rossel explicitly links throwing the ball to a woman in *DgF* 70 with erogenous use of thrown runes, but his other ballad examples are only of runes (1982, 65–66). The “Hippolytus (or Phaidra) motif” has been thoroughly discussed in connection with similar scenes by O’Connor 2000.

24 Especially EÖS 1971–73: 299–300, 311, 313; 1975: 14–15.

25 SG, 402 (sie hat mich vor eine schwierige aufgabe gestellt); Guðni Jónsson 1936: 234 (koma e-um í vandræði, koma e-um í klípu); Boer 1900: 258 (jemand betrügen).

26 SG, 402; Boer is certain of the borrowing (1900: 258).

27 Another support for the “bad deal” argument is perhaps to be drawn from *DgF* 70 P 11: of the *Stedmoder*, “men hun gjordi mig tynde Kaar” ‘but she presented me with a poor/bad circumstance.’ The elaborate nineteenth-century field-recording P re-rehearses the ball game in st. 11, repeating the quoted line from its st. 1; the effect is to put “a poor/bad circumstance” into the same position as *ljótu leikborði* in *Gg*, as if the ballad had inherited a similar expression from that textual position. But P is a very complicated text, and this evidence is not strong. Nevertheless, it is one of several verbal similarities in addition to those listed by Grundtvig and Falk. Bugge commented that the *leikborð* expression was perhaps occasioned by the motif of the ball game in the ballads (Falk 1893, 338, n. 1), apparently assuming a ball game in the underlying story of *Gg*.

its occurrences. There seems to be, then, no reason not to ascribe a ball game, with its sexual aura, to the reconstructed parent story.

[2b] The next element, the *curse* or *álög* imposed by the protagonist's stepmother is, as the major narrative force in both the eddic and the balladic forms of the story, relatively unproblematic. But it is noteworthy that in the ballads, in contrast to *Sv*, the girl who is the goal of the quest is very definitely under a similar or the same curse. Yet Menglōð apparently also suffers in, perhaps, a trance-like state of longing for her hero. The articulation this theme and of fate in *Sv* deserves a closer look below. The ballad maiden waits in a trance, in unfulfilled longing, or in pain; in the imaginative *DgF* 70 C, the maiden, awakening from her trance (*dualle*), thanks God that she is freed of her pain (*pine*), of her imprisonment (*tuang*), and pronounces shame upon her own stepmother who kept her in this state so long. This newly added second stepmother does not gain admission to the common story.<sup>28</sup> [3b] Since there is no trace of the hero's *farewell* to his troop in *Gg*, it would seem, at least tentatively, to earn no place in the reconstructed common story and is logically a balladic addition.

[4b-6b] The approach to the burial mound and nature's reaction to [4a] *calling on the dead* are absent from *Gg*, but *Gg*, st. 1, with its recognizably Nordic waking topos,<sup>29</sup> resembles the ballad's shocking effects with its setting "at doors of the dead" (*dauðra dura*). Gróa's answer [5b] in st. 2,<sup>4-6</sup> (...*er þú þá móður kallar, er til moldar er komin / ok ór líóðheimom liðin*) clearly echoes the ballad mother's reluctance to break her rest "under the black earth" (A 8; also B 9, C 8, D 7, etc.), even though Gróa does not ask *who* (disturbs me), like the ballads, but instead *why* (what bothers my only son?). The next scene [6b], the son's *request and self-justification* in *Gg*, contains the same elements (1–6) as does the ballad (element 1, in st. 1; elements 3–6, in st. 3); but the son's direct request for helping charms (corresponding to ballad element 2) comes in *Gg*, st. 5, after the interruption of Gróa's philosophical comment on human happiness and fate (st. 4).

<sup>28</sup> C also has a curse from "my sister [=step sister?] and my stepmother" (11). Sijmons-Gering (399–400) suggest that the discrepancy between *jomfru* and stepmother designating the same person is properly explained by the age of the bearer and that C 11 is the singer's explanation of the split in titles. This could be true for C, but I think rather that the distinction itself is a matter of the office: the woman considered alone is a *jomfru*, considered in marital office is stepmother. A brief comment of Grundtvig's (1856, 669, n.) seems somewhat supportive of this explanation: *jomfru* may designate the woman as the father's mistress (cf. Falk 1893, 342).

<sup>29</sup> The dead-waking is a Nordic component of *Sv* according to EÖS (1975: 27; also Falk 1893, 340), but beyond this we should distinguish between a heroic awakening from normal sleep in *The Fight at Finnsburg* and *Bjarkamál* and a magical awakening from death (or in otherworld context) in *Hyndluljóð*, *Baldrs draumar*, *Hávamál* 157, *Hervararkviða* and here. The waking-topos is well-suited to the opening of a poem (as demonstrated in *Hyndluljóð* and in the *Bjarkamál* recital of Þormóður Kolbrúnarskáld).



[7b] There is little trace in Gg of the three elements listed in the ballad's *intermezzo* [7a]. (1) The mother's complaint in the ballads partially repeats ideas from scene [5a], the mother's *answer*, but its position here in [7a] depends on the previous identification of the son in [6a (1)]. In Gg, st. 2, Gróa already knows the awakener is her son since he announces it at the beginning of the poem; in effect st. 2 fuses the mother's answer [5a] with her complaint [7b (1)]. (2) Sv has no parallel to the shamed maidens motif, which has the feel of a balladic addition. (3) In the original story the mother may have helped her son with a hint about the whereabouts of the destined maiden; that would constitute "good advice." The more spiritual Sv has no direct echo of this elegant stanza in the ballads,<sup>30</sup> but Gróa's philosophical indirection in st. 4 might be traceable to the transposition of the Sv poet.

[8b] The *gifts* present a major puzzle, and the reconstruction I suggest below remains very tentative even to me. Gg, of course, has magical charms instead of the magical things of the ballads. Does one form of "gift" represent the parent story? In the ballads the protagonist's request is almost always for some form of "good advice" (*raad*). At least one scholar has already mentioned<sup>31</sup> – and I agree – that the hero's request for *raad* might represent a fragment of the story before the ballad gifts of marvelous things; the "advice" asked could be conceptually related to folktales where precepts are given to a young man setting out on the road of life.<sup>32</sup> But outside a fairy-tale, a hero also needs a horse and sword – recognizable as an old, if not original, motif – and, in Scandinavia, perhaps also a ship. The other marvelous things (Fortunatus purse, Tischlein-deck-dich, etc.) are obviously later additions from the stores of folklore. We might consider the hypothesis that in the common source the mother gave out advice *and also* the essential heroic implements. Such a speculation would be supported by at least one text, E 11, which gives the number of items of advice as precisely three: "saa skal jeg give dig tre Raad." Probably it is accidental, a tribute to the traditional "three," that SMB 18 A 8 phrases the son's request as "three words with his mother." In any case, E 11's "tre Raad" is followed by *four* typical material gifts, horse, sword, key, and tablecloth so that "three pieces of advice" looks like a relic of an older narrative form. But this topic is complicated by the huge range of meanings of Danish *raad*, which can mean "plan" or even things (*ODS*), like German *Hausrat*. However, the strong prevalence of the request for *raad* in the ballad tradition (and its parallel in folktales) suggests that originally the son asked for *raad* and received three items of advice and one or more items of gear.<sup>33</sup> (The question of items of gear –

30 H 9: "Din Kærest hun sidder i Iseland / saa rød som en Rosensblomm': / og hver en Dag, det østen dages, / da venter hun Svejds Komm"; I 5; K 10; L 5; M 9; N 10; O 4; P 13; SMB 18 A 9–10 (cf. B 4–5).

31 Falk 1893, 348–50, 345 n.

32 See "Good Precepts 910–919" in Uther 2004, I: 527–40.

33 In several ballads, the son reacts to the mother's prediction in [7a] (your true love sits in Iceland, etc.; e.g., H 9) with objections: how can I get there with no horse or ship (H 10; cf. K 11, L 6, M 10, N 11). One of these effective requests for gear is in a text where the son has come for *raad*: M 5. This would

horse, sword, and ship – correlates with [9b] the *journey* scene discussed just below.) I propose then that the ballads preserved the *raad* request but developed only the gear, the realia; and the sophisticated mythologist responsible for Sv or Gg developed the spiritual side of *raad* into nine gifts of verbal magic, a composite journey charm.<sup>34</sup>

[9b] Beginning with Grundtvig and Bugge, scholars have speculated, always only briefly, on the *journey* that must have linked Gg and Fj at some earlier time – was it in verse (not *ljóðaháttr*!) or prose, to what extent were its incidents foreshadowed by Gróa's travel charms?<sup>35</sup> In the ballads the journey is disappointingly brief. What form of journey did the common source have? One explanatory hypothesis might be that the length and content of the journey were not fixed but up to the reciter of the moment, *ad libitum*;<sup>36</sup> this could account for the narrative lacuna in Sv and the brevity of the journey in the ballads: the emphasis in the base form of the parent story was on the goal rather than on the journey. The ballad's split between riding and sailing, together with gifts serving either mode or both, the nearly total silence of Sv, and the possibility of improvisation make the parent story at this point almost immune to speculation. Nevertheless, the hero does appear on foot at the beginning of Fj, a way-worn wanderer;<sup>37</sup> nowhere in Sv is there mention of a horse, a sword, or a ship or any relic of a beach or herds. The gift of a horse correlates with springing over the wall and thus makes the self-unlocking locks and doors (features of both Sv and the ballads) redundant. The springing horse might indicate influence from *Skírnismál* or related oral literature on the development of one strand of the ballads; in any case we can exclude springing from the common source. It is not quite so clear that the horse itself and the sword should be considered ballad additions, but a horse that runs over sea and land would be unnecessary for a hero with a ship that sails over sea and land while the ship matches better with a hero who might wander upcountry (leaving his men at the ship?), alone and on foot. Possibly, then, that was the older *Sagenform*; the sophisticated poet of Sv ignored these popular features, while in the course of the ballad's development re-creators introduced and developed the more heroic horse, the springing entry, and, finally, even the *bjærghest* instead of the name

---

seem to be a support, though a weak one, for the proposed double development of the requests into verbal and material branches.

34 Falk went further (1893, 348; also see 349): The gifts may have been originally just two (horse and sword as in C and *Skírnismál*), and "En nærmere undersøgelse viser imidlertid ugentdrivelig, at ogsaa Sveidalsvisen i sin ældste form maa have kjendt galdrene. For det første siges det jo udtrykkelig, at det er for at søge gode raad, at Sveidal gaar til moderens gravhøi."

35 Most close scholars have recognized some anticipatory function in the charms, especially the last; for example, see EÖS 1975, 24–25, 56, 90–94.

36 EÖS 1971–73, 304, considers that "some account of the journey ... was given in recitation," but I am not sure what he means by "recitation."

37 The foot-weary traveler is confirmed near the end of Sv, at Fj, st. 47, 3: *þaðan rákomk vindkalda vego*.

as passport. Only one ballad text actually maintains sailing+walking, but that is the oldest and one of the best, A. H and P have sailing+no specific means of entry; B is as usual like A except, as if by mistake, its hero rode in at the gate; I, K, and M have sailing+springing, N, sailing+riding, while E and F have the strongly equestrian variant with *bjærghest*. This, however, must be a very tentative finding for the parent story.

[10b] The *guide* in *Fj* is a giant porter or property manager for Menglöd, more or less a slave. This guide episode in *Sv* has very much the same structure as the ballad equivalent [10a] but casts (a) the meeting of hero and guide as a brief flyting or *senna* (*Fj*, sts. 1, <sup>4-6</sup>-3),<sup>38</sup> leading into (b) the identification segment (partly false on the hero's part; *Fj*, sts. 4, 6). The (c) basic information segment of the scene is closely paralleled in Svipdagr's question (who rules this land?) and the porter's answer (*Fj*, sts. 7-8). The *senna* is of course a well-known Old Norse genre or subgenre, but I find no relic of a *senna* in the ballads despite the considerable variation of the guide-protagonist dialog. The common source must have had a lower class character as guide; yet the development of the guide scene could have gone either way, from a prototype more like the ballad or more like *Sv*. The shepherd, however, is very well established in the ballads (and does not lack analogs elsewhere, as in *Skírmismál* and romances such as *Sir Gawain and the Green Knight*), and he can provide one bit of guide service, directions to the castle, that a porter cannot. One might be tempted to speculate that the parent story had a shepherd guide followed by a porter (as a page follows as second guide in D), who supplies the defensive description. But there is no trace of the porter in the ballads. The question is complicated, however, by the porter's role as messenger (discussed below [14b]) and the ballads' page (*smaadreng*), who serves as both guide and messenger but not in the same surviving variant. It is still logically possible that the original had no guide to the distant castle but only a surly porter (not necessarily a giant) at the castle, like many romances; in that case, the *Sv* poet would have mythologized the porter while the ballad replaced the porter with a shepherd to foster identification in its lower class audience. And in that case, the ballad's introduction of a shepherd would seem to be supported by the fairly obvious ballad innovation of [13a] *Promise of reward for the guide* and its correlative [17a] *Guide rewarded*. And yet the two features, shepherd as guide and rewarding the shepherd, could be independent of each other, only the reward being an innovation of the proto-ballad. Falk (1894, 32) says straight-forwardly that "ogsaa Fjolsvin har vel oprindelig været hyrde," but his evidence is drawn from outside analogs, especially *Skírmismál*. Probably he is right in substance but wrong in method. But the basic comparative reconstructive method provides no breakthrough here. – The third component of the ballads' guide scene

---

<sup>38</sup> The order of lines and assignment to speakers in these stanzas is a vexed question. Though this is no place to argue the case, I believe the manuscript order (as in Bugge 1867 and Falk 1894) is at least as good as the usual re-arrangement, as in Neckel.

[10ab] was (c) the basic information about the castle, which in both ballads and Sv passes over into scene [11ab].

[11b] The bulk of the poem *Fj* (sts. 9–40) is a learned expansion on the source of scene [11a] *description of the maiden's castle* as we know it from the ballads. All the elements of that description – location, architecture, animal defenders, and mirabilia – are reflected one way or another in *Fj*'s long mythological tour, but the learned poet has added a great deal, possibly including the question-and-answer format echoing the style of the older mythological poems. Some ballads have wisdom dialogues with question and answer, but I find no hint of this structure in the Svejðal texts.<sup>39</sup> The ballads do not provide evidence for all or even most of the much-studied mythological inventory of *Fj*; but where the material of Sv and the ballads do agree, we can conclude that the parent story contained prototypes used by both developments. The characterization of each item in *Fj*'s *description* sequence is based first on its name or its accessibility but goes on to other facets: e.g., the gate (*grind*) is called *Prymgíql*, made by the sons of *Sólblindi*, and possessed of the property of fettering any traveler who tries to open it (*Fj*, sts. 9–10). The ballad parallel here, the “portal,” is not particularly striking, but the supernatural guard dogs (*garmar*, *Fj*, st. 13–18) do correspond obviously to the ballad's animal defenders. We learn through *Fjölsviðr*'s message to *Menglöð* (*Fj*, st. 44) that these fierce animals have, as in the ballads, greeted the hero with fawning. In the ballads there are locks on the doors which open themselves or fall away at the glance of the hero or at his name; in Sv the wall (*garðr*, *Fj*, st. 11–12) is strong enough to last until *Ragnarök*, but there is no talk of locks (the *níarðlásar nío* of *Fj*, st. 26 would be irrelevant here) until *Fjölsviðr*'s message in st. 44, where suddenly we hear *hús hefir upp lokits*. The parent story, thus, must have had at least some self-opening locks and doors and some fawning animals; the escalation from guard dogs to bears, foxes, and so on is clearly a ballad innovation. The information stored in *Fj*, st. 44, is a valuable relic of a more direct common source and shows that the ballad could not have been created on the basis of a source like the extant Sv.

Perhaps the most remarkable agreement between Sv and the ballads in this section centers on *Mimameiðr* (*Fj*, st. 19–22), the mysterious, expansive tree which apparently stands in *Menglöð*'s enclosure like the ballads' *linden*. In this strongly attested and somewhat unusual feature of the ballads (see the references in [11a] above) the *linden* bows to the earth in recognition of the chosen hero, for example: “lienden med syn grenne / hun bogner nedder til iord” (A 28); “Ther falmer løff, ther falmer linndt / och

<sup>39</sup> *DgF* 18 “Svend Vonved” has in a central scene a riddling dialogue with a shepherd (those are real riddles, unlike *DgF* 70), and this ballad has several other similarities of motif and plot with “Ungen Svejðal” and should be considered in a further stage of the study of Sv. For the time being, I keep to my limited purpose.

gressitt vedt linde-roedt” (B 30).<sup>40</sup> (The green linden as symbol of love in ballads is not unusual, but the behavior of this one is.) The tree therefore has a clear function in the ballad story: to show vegetable nature’s obeisance before the hero in parallel to that of the fierce animals. No certain memory of a similar function for Mimameiðr has been proposed for Sv, where this world-tree analog is part of the mythological, but non-functional, apparatus. But we might consider as a memory of the ballad theme the “falling” of the tree in the *Fj*, st. 20,<sup>4-6</sup>: “við þat hann fellr, er fæstan varir: / fellir at hann eldr né iárn” (last line repeated in 21,<sup>6</sup>) ‘it will fall before that which few expect: neither fire nor iron will fell it.’ The wondrous tree will not fall victim to fire or iron but will fall (bend?) to the ground for a cause that few would predict (the arrival of the chosen hero?).<sup>41</sup> Even without the reasonable proposals for eliminating the emendation (in n. 41), Bugge’s emended passage can be interpreted to explain the “falling” of Mimameiðr as a development from a common source which was more like the ballad, with its lore integral to the story. Mimameiðr is widely assumed to be based on Yggdrasill, but despite the world tree’s sufferings, it is not represented as “falling.” – Other remarkable things in the garth include the golden cockrell in the tree, and the sophisticated poet has attached wondrous tales to this cock.

The location (of the maiden’s castle) is less of a factor in Sv than in the ballads since the hero of *Fj* already stands before the garth walls and can see many things inside.<sup>42</sup> (Vision as a mediator can be interpreted as a kind of theme in both ballad

<sup>40</sup> The obeisant linden makes one other appearance in ballads, to my knowledge, in variants A, B, D, and E of *DgF* 239 “Møens morgendrømme”; here too the tree bows (in the maiden’s dream) to one destined for love and marriage. But the context and Grundtvig’s discussion put this tree (only in B it is a linden) in the tradition of dreams of future greatness, and its bending to the dreamer’s feet (only in A 14–15, E 7) might be a memory of the topos in *DgF* 70 or its source.

<sup>41</sup> The emendation for manuscript readings *flær(at)* and *flær ei* is Bugge’s. Gísli Sigurðsson 1998, 413 has an appealing return to the manuscript *flærat* with a meaning ‘hvorki eldur né járn munu vinna á honum’; but *flæja* means ‘flee,’ not ‘kill’ or ‘put to flight’ (*flæma*). GS seems to have another verb in mind. Björn M. Ólsen 1914: 139 selects the manuscript variant *flær* without negation and with *eldr* standing in contrast to *járn* ‘ild fortærer den og ikke jærn’ ‘fire will devour it, not iron’; this seems to me a strained sense designed to support his reading of *Völuspá* 47,<sup>7-8</sup> (p. 136), but Ólsen’s note 1 gives a good alternative to *flæja* ‘to flee’ in *flá* ‘fortærer udvendig fra, ødelægger,’ literally ‘to flay,’ which has metaphorical senses like ‘to strip.’ This verb is used in older Danish in connection with gathered tree bark (*ODS* s.v. *flaa* 1 and 2). Ólsen also mentions and rejects a much simpler emendation: *flæja + eld*.

<sup>42</sup> Without detailing the scholarship on the controversial first two stanzas of *Fj*, I would like to sketch my interpretation. (1) The manuscript order is at least as good as any other and in principle of course better. (2) The unexplained *hann* is the newly arrived wanderer. A prose narrative of his journey and arrival at the castle must have preceded the extant *Fj*. (3) St. 1,<sup>1-3</sup> means ‘Outside the garth [where the wandering hero had arrived] he saw looming the seat of the nation of giants.’ The construction is an acc.+inf. with *sjót* as the acc. subj. of *koma upp*. This usage is found in Fritzner s.v. *koma upp* 5 (p. 322a), as in *því næst leit hann ofan í dalinn ok sá þar upp koma einn háfan turn*. Motz 1975, 144 may have had something like this explanation in mind with “sees ‘the residence of giants’ rising before him.” (4) Here this usage is based on the experience of seeing something (a wall, a tower, a barbican)

and eddic poem.<sup>43</sup>) But location does play a role in one item of identification: In *Fj*, st. 31, the hero asks what hall (*salr*) is this, surrounded by flickering flames? This hall, *Lýr* ‘bright,’ seems to be balanced on the point of a spear; but no one has actually *been in* this house, only heard about it (st. 32).<sup>44</sup> There are some distant analogues of this structure (Chaucer’s *House of Fame*), but EÓs’s favored Irish analog *The Adventure of Art Son of Conn* mentions a hall perched on a pillar stone – an intriguing combination of a similar story line with a similar, seemingly unusual motif.<sup>45</sup> In general, the geography and details in *Svipdagr*’s experience of the otherworld seem to be more kaleidoscopic than strictly conceivable. The maiden, for example, is espied sitting on a hill or mountain (*biarg*), but this must be within the garth walls.<sup>46</sup>

[12b] *The hero’s passport* – the name is not dropped within *Sv* until *Fj*, st. 42 – is of course very similar to the ballads, though the poet’s sure dramatic sense saves it for the climactic moment. There can be no doubt that the parent story had this motif, but the variation within the balladic comparative material would seem to discourage more precise interpretation.

---

seeming to rise up as the observer approaches it. See the experiences of the wandering hero in *Sir Gawain and the Green Knight* (c. l. 800) and of Thor and company approaching Útgardr. (5) The best speaker assignments are: Fjölsviðr as speaker of 1,<sup>4-6</sup> and st. 2; *Svipdagr* answers in kind in st. 3 (so Bugge 1867; cf. Falk 1894, 31).

**43** Vision amounts to a theme in the ballads and *Sv*, at least partly a possible survival from their common source: The *alög* stipulates love sight unseen (e.g., A 10, 21–22, 31; B 11; C hearing substituted; D 9, 21; P 26), but the motif is lost in most of the younger variants; locks fall away at the hero’s glance (A 27; B 29) while in C 7 his glance rips open the mother’s grave mound; and the lovers contact each other visually (see [15b]). Much of *Fj* is based on the hero’s seeing parts of Menglöd’s world and being instructed; ‘seeing’ vocabulary is explicit in *Fj*, sts. 1, 5, 9, 11, 33, 35, 43, 48 and cf. the discussion in [15b].

**44** I follow SG in several interpretations here, including: *bifaz* (*Fj*, st. 32,<sup>1-3</sup>), properly ‘tremble,’ is taken as ‘revolving’; for 32,<sup>4-6</sup>: *auðranns þess muno um aldr hafa / frétt eina firar* ‘von diesem hause werden die leute immer nur durch hören sagen kunde erhalten’; in other words, no one has been inside the spinning hall and so knowledge of it can only be rumor. Though it is missing in the commentaries, this reading would help to explain *Svipdagr*’s next question in st. 33: Which of the gods made that which I saw from outside (‘before the garth’), (namely) the inside [or with emendation to improve the alliteration *þat gólf* ‘that floor’]? This may be another little joke: if no one has been inside, who made the hall’s floor?

**45** EÓs (1975: 100) quotes from a translation of *The Adventure of Art Son of Conn*: “An ingenious, bright, shining bower set on one pillar over the stead, on the very top, where that maiden was.” But this bower does not spin, and Menglöd is not housed in the spinning (?) hall of *Fj*, st. 32. SG provide a few parallels (and an idiom that might obviate the need for any parallels), but Syphert (1907, 144–55) lists and summarizes from romance and folktale a very impressive selection of revolving houses, many perched on some spindly foundation. We probably have an international motif here that cannot be traced uniquely to *Art Son of Conn* or even generally to Celtic narrative.

**46** And how would the sick women get in past the dogs? This kind of question does not make sense for this text.

[14b] *The hero's charmed entry*: Sv makes relatively little of the hero's entry. Svipdagr orders Fjölsviðr to shove open the doors and let the gate stand open (Fj, st. 43) in the same stanza in which he announces himself as Svipdagr; and he continues by commanding the porter to go and learn whether Menglöð wants to meet him. The ballads have parallels to the revelation line (*hér máttu Svipdag siá!*) but not to the other commands.<sup>47</sup> And in the next stanza we do hear the most informative echoes of the ballads (that is, of the common source) with *hundar fagna, hús hefir upp lokits*. So the common source surely had locks and doors that open themselves, but the poet of Fj changes their response to the hero's name or glance into a command to the porter, even as he preserved traces of the original situation in st. 44. The original hero and the protagonist of the ballads are passive figures in the hands of fate; though Svipdagr is also largely passive, the imperative mode comes more naturally to the poet at this spot.

[15b] *Contact with the maiden*: Comparison of the kingless Sv with the ballads, in many of which the maiden rules alone, argues automatically for a kingless prototype; the addition of a king/father in one line of development of the ballads seems at this point readily explicable. The manner of contact with the maiden, the mediation, is less automatically resolved and is in fact a knotty question. In Sv and in a small group of ballads without a king/father this mediation takes place through a messenger (E, F, *BiN* 3491). A much stronger group of ballads have direct visual mediation (D, E, F, K M, N, *SMB* 18 A) or an obvious variation on vision (C), and there are some visual parallels in Sv: when the hero first spies Menglöð herself, vision is emphasized: "...hvat þat biarg heitir, er ek sé brúði á, / þióðmæra, þrúma?" (Fj, st. 35); Fjölsviðr's message to his mistress continues the theme: "hér er maðr kominn, / gakk þú á gest siá" (st. 44); Menglöð's lyrical praise of the "sight of the object of desire" (st. 48,<sup>48</sup>: *forkunnar sýn*) echoes symmetrically with the hero's cryptic *Augna gamans* (Fj, st. 5,<sup>49</sup>), and see n. 43. The ballads of the king/father group have a messenger (in prose in P), and in the courtly setting all the messengers except Fjölsviðr appear to be pages. But the page/messenger might have preceded the king/father in the ballads' development. We conclude that the common source had no father, but it is not certain whether the guide figure served as messenger (as in Sv) or whether the young couple made visual contact. The problem is bound up with the identity of the guide, as discussed in [10ab]. The guide in the parent story must have directed the hero to the castle, described it, and probably served as a messenger; probably, though, there was visual contact, and the messenger's role was to explain to the maiden that she was seeing

<sup>47</sup> A 21–22 (hero-shepherd exchange), 32 (page to heroine); B 24 (hero to shepherd), 35 (page to heroine); Bc like B; E 34 (hero to heroine); P 37 (hero to king/father); *BiN* 3492, 23 (hero to shepherd), 29 (hero to king/father); 3494, 27 (hero to king/father); 3495, 6 (hero to shepherd or king/father). In Sv the revelation is to the guide figure, as in B 24, but postponed.

the destined hero. Some kind of shepherd or page as shepherd seems the most likely original from which the ballad figures and Fjölsviðr will have been developed.<sup>48</sup>

[16b] *Union*: The Sv poet drops all narrative here: there are no comings and goings, no wedding plans. Instead, Menglöö interrogates the hero on his name, and he responds (sts. 46–47). The aristocratic Sv poet does not have the *guide rewarded* [13a–17a], but that was presumably also not in the source. The source will have had a formal welcome as in C and Fj, st. 48, and then moved straight to the *conclusion* [18b] as also in C. What the Sv poet did with that is the beautiful aria of Menglöö (st. 48–50). Sv's conclusion is remarkably similar to the more lyrical of the ballad conclusions but reveals the eddic poet's dramatic exaltation by comparison to pretty but quotidian ballad material.

Our reconstruction of the parent story out of agreements between Sv and the ballads can be summarized as including *at least* the following: It probably began with a *game* (namely a ball game), which serves to motivate the story's prime mover, the stepmother's *curse or álög* (the hero to have no peace until he unites with an unknown maiden far away, freeing her from her trance). This is followed by the hero's *calling on his dead mother*, her reluctant *answer* (probably including the mother's complaint motif [7a (1)]), his *self-justification* (identification, his need: news of the curse and the quest imposed on him), his specific *requests* for advice and/or help, and the dead mother's *gifts* (just possibly three pieces of advice and a magic ship). His *journey* follows, but exactly how (by ship or riding) and entailing what adventures (the sword?) is unrecoverable. In the otherworld or foreign land, he meets a lower-class *guide*, probably serving as the maiden's shepherd; this man gives basic information about the maiden ruler (and directions to her castle?) and *describes* or explains aspects of the maiden's property, including the hounds that guard it, its wall, gate, and locks; possibly one particular house or hall is strangely inaccessible by reason of its site. More certainly, there is a wondrous tree in the garth. The guide reveals that the *passport* to all this and the maiden herself is the name Svipdagr (vel sim.); the hero loses no time in claiming that name (DgF 70 B 24; Fj, st. 43). The hero's *charmed entry* on foot into the garth is accompanied by the self-opening of locks and doors and the obeisance of the guard dogs and of the tree. *Contact* between the hero and the maiden may have first been visual (he sees her sitting on a hill [Sv]; he sees her rise from her trance [DgF 70 D 24]) and a messenger (the shepherd?) explains that this hero is Svipdagr. *Union*: Exactly how they come together physically is unclear (probably he goes into her chamber), but she welcomes and kisses him. *Conclusion*: Both the young people are relieved of their unease and enjoy their embraces.

---

<sup>48</sup> In addition to regular designations for the shepherd and old man, the ballad guides show up once as *lilla fäherde* (SMB 18 A) and once as *goeden liden smaadreng*; the latter explains: "leg er mig iom-fruenns liden smadreng, / ieg rider hindes heste i beede" (D 18–19). The messengers, when specified, are all called (*liden*) *smaa-dreng*.



This effort to reconstruct the ‘parent story’ remains very incomplete; it cannot take into account the several verbal close encounters between the offspring. Other details have eluded the net of the narrative elements: for example, in several cases the ballad guide (shepherd or page) has expressed his fear of punishment by his mistress (D 16, E 21, F 14, *SMB* 18 A 16 and 22–23); and in *Fj*, Menglöß threatens exactly such a punishment against the eddic guide. Yet these two details differ: in *Sv* the threat of hanging is for “lying” (being in error) about the arrival of the hero, while in the ballads the guide would be guilty of revealing too much of the maiden’s secrets. Such details are difficult to assess. Surely some such theme – fear of punishment, threat – was in the common source, but how to account for it in a reconstructive exercise? The verbal *Berührungen* are certainly meaningful for literary history, but to try to evaluate them would be to attempt an even fragmentary reconstruction of the vehicle (*discours*) of the source. I do not wish to attempt this here beyond the speculation that the ballad-maker and the poet of *Sv* had an oral prosimetrical saga as their starting point. The ballad adaptation probably entailed a lowering of social level (e.g., the shepherd’s reward) and a normalization of the story’s power structure (e.g., introduction of a king/father). The ballad-maker took his literary form from the newer, ultimately French trend now flourishing in Norway, putting the material through what is sometimes called a “ballad machine,” i.e., adapting the source to balladesque style.<sup>49</sup> The poet of the extant *Sv* was an Icelander and a connoisseur of eddic poetry and Old Norse-Icelandic mythology, and the reconstructed parent story and the ballad texts give us a rudimentary idea of what he added to or changed in his source as he raised its social and poetic level. For example, the strong medical theme in *Sv* (*Fj*, sts. 21–22; 35–40) has no immediately recognizable echo in the ballads and would have been digressive, probably impossible, in a parent story which concentrated on the miracle of a boy and girl being meant for each other; all the medical lore would seem to be attributable to the *Sv* poet. (But see the further discussion below.) The elaborate joke he plays with the circular requirements for the hunting of the cock belongs to a sophisticated re-fashioner of the more popular parent story, and his learned refashioning of the scene at Gróa’s grave mound, though less clear, seems to reveal the same fine poetic sense.

---

<sup>49</sup> On how ballads come into being and the origin of the “machine” metaphor, see Pettitt 1994, 1997; Jansson 2001. Richmond 1980 touches on the same question in connection with eddic material, but with meager results: 308.

## Gender and genre

*Sv* is a unique poetic composition. The quality of its language and imagination is high and has too rarely gained recognition, especially in times when poetic value has been equated with the archaic. If either Snorri or the Collector of the Poetic Edda had known *Sv* or its parts, he would surely have welcomed them to his archive; but *Sv*'s absence from their collections gives us definite, if inconclusive, reasons for dating *Sv*'s addition to the "Sæmundar Edda" tradition then forming in late medieval Iceland to a period after these two collectors, probably after about 1300. But *Sv* is still "eddic poetry" in the basic sense of that term, namely poetry with stylistic and content resemblances to those of the Poetic Edda proper. As a whole, *Sv*'s greatest similarity is to *Sigrdrífumál*, the story, themes, and content of which present a series of parallels, especially to *Gg*, but also to the lyrical outbursts of *Fj*. After *Sigrdrífumál*, *Sv* has obvious similarities of language and plot to *Skírnismál*, as almost every philological commentator has noted. But I no find grounds for believing that the poet of *Sv* imitated or copied from any specific preserved eddic poem.<sup>50</sup>

The mythological inventory in *Fj* (sts. 9–40) and its presentation superficially resemble *Vafþrúðnismál* and *Alvíssmál*, but the poet of *Fj* was working, in his description of Menglöö's land, from a partially reconstructable source. In that source were to be found strong walls, gate, and locks, impressive halls, and guardian hounds, but all this defensive isolation of the maiden lost its meaning in the face of the "right" hero,<sup>51</sup> the young man destined for her. The poet of *Fj* took this idea and ran with it, constructing an elaborately witty, but narratively non-functional, world.<sup>52</sup> The eternal walls (*Fj*, st. 12,<sup>6</sup>), the savage trap of a gate (st. 10), and the spinning (?) hall *Lýr* (sts. 31–32) stand alone and without effect on the story of a charmed hero, while the tree *Mimameiðr* (sts. 19–20) serves only as the seat of the cock *Viðofnir* – unless the circumstances in which *Mimameiðr* would fall (or bend?) to the ground (st. 20) are partly inherited from the source (as argued in [11b] above). But the mythologist-poet of *Fj* also constructed an elaborate joke and trap for his audience that depends on and demonstrates the uselessness of the maiden's defenses in the source. I trace it briefly: two fierce hounds guard the entrance (sts. 13–14); even a brave man cannot slip in while they sleep because their nature is to sleep alternately (sts. 15–16); the only way to slip in while they are eating would be to feed them on wing-steaks from *Viðofnir*

<sup>50</sup> There is, for example, no reason to dismiss *Sv* as an imitation ("Nachbildung") of *Skírnismál*, as does de Boor 1938: 335.

<sup>51</sup> The qualification "right" with the hero's name is found in A 25 (*men er y den rette Suiedall, / saa fritt maa y gaa fram*) and P 29–30; when *BiN* 3492, 24, 26 and 3494, 22–23 give "if you are the young Svegder," they probably render the same idea.

<sup>52</sup> De Boor (1938: 365) sees the situation differently: *Sv* differs from the older *Wissensdichtung* in that the content is related to the frame, but ultimately the difference between us is a matter of language and viewpoint. See n. 64 below for further discussion.

(sts. 17–18); this cock could be butchered only with Lævateinn, which weapon is kept in a strongly locked trunk at the netherworld home of the giant/goddess Sinmara (sts. 26–27); a man might go there and get the weapon if he brought her a suitable gift (sts. 27–28); but the only valuable thing that would delight the giantess would be a certain feather from Viðofnir's tail (sts. 29–30). If I am right, then, some of the mythological landscape of *Fj* (gate, wall, a particular hall [?], guard dogs, tree) were suggested by and developed from the common source, and the idea that these things were inoperative in the face of destiny may have set the poet of *Fj* off on his circular catch-22. He exploited the inherited story as a vehicle for various interests, but he did appreciate and develop the main story masterfully.

I suggested above (p. 425) that the Sv poet was alone responsible for the medical lore that could not – if we judge by comparison to the ballads and by the usual rules of such reconstruction – have been inherited from the parent story. One should consider, however, that the prototype of the heroine had a kind of illness. In the ballads, at least in the older variants, the maiden lies in a trance (*attraa*, etc.) and suffers (*pine*, *Kvide*, etc.); in some cases this condition is presented literally as a sickness, even a mortal one. Here are some illustrative quotations: “min iomfrue liger udi sette-seng, / udi lang atraa” D 21; “det er vell atten vintre siden / den iomfru sollen saa” C 20; funeral preparations are replaced by joy at Svejðal's arrival: “Berrer y nu udt dy lige-borre / och saa dy giøle raa ...” B 36. Menglöð shares the trance (*þruma*, *þrá*) and the suffering (*Fj*, st. 49–50), which will have belonged to the source. Was this enough of a suggestion for the Sv poet to attach his medical interests to Menglöð? More doubtfully, the prototype of Menglöð may have had, despite her isolation, maidens to care for her (*Fj*, st. 37); some ballads reflect such attendants, although one should bear in mind the caveat that any queen or princess, under a spell or not, is likely to be represented as having a court (A 34, B 36, M 19, P 40–41). In any case, it seems that the prevalence of females in the parent story as a whole and the sick (or at least heartsick) female protagonist may have given occasion to the Sv poet's development of a Lyfiaberg ‘Mount of Healing’ (*Fj*, st. 36) and, on that Magic Mountain, of a gynecological nursing corps. On the other hand, Svipdagr/Svejðal is afflicted by the same “fatal” illness.

## Genre

As a whole, the story can perhaps be understood against the background of the well-known bridal-quest type. The worldwide extent of this basic *Erzählstoff* has been sketched in the famous book of Friedmar Geißler, *Die Brautwerbung in der Weltliteratur* (1955), but Geißler's grasp of the story material and of course his historical and geographic limits are global and in effect too broad to be of help here. Old Norse-Icelandic narrative of this type has been more strictly and richly interpreted by Marianne Kalinke (1990). Though Kalinke's prose texts are a far cry from the dreamy, almost

allegorical, poetic world of *Sv* – and even of its source, to the extent we can know that – her clear analytical survey offers a place to start. The bridal-quest narrative pattern in both Icelandic and German texts is relatively fixed and comprises:

the taking of counsel in regard to an appropriate wife; the decision by a king or counsel in regard to an appropriate wife; the decision by a king or prince to woo a maiden who is his equal; one or more expeditions by the king or prince (rarely by his messenger) to the desired bride's country; the presence of obstacles to attaining the desired bride; multiple attempts – often at intervals – to overcome the impediments; marriage. (Kalinke 1990: 12)

This pattern or a reduced form of it is spread far and wide among Icelandic narrative texts, but Kalinke isolates a genre she calls the bridal-quest romance by including only those texts in which the bridal quest forms not just a motif but “the governing element of plot” (15). This group crosses the boundary between the traditional categories of *fornaldarsögur* and original *riddarasögur*, and Kalinke refutes rigid analyses of structure that downplay originality and flexibility (18–19), which she convincingly demonstrates by focusing more on the hero and his quest (20). The story may be swelled out by a proliferation of adventures, but those are always justifiable as “obstacles” to the desired ending, “marriage.” The normal bridal quest is thus a negotiation between men, part of the age-old business of “exchange of women,” but in one subgroup the bride-to-be is herself a sovereign, a *meykongur* ‘maiden-king.’ In this peculiarly Icelandic variation, the sought-for bride resists marriage as a loss of power, though this must be seen within the general aim of marriage in the bridal-quest romances as power and wealth (Kalinke 1990: 83, 89). The modes of the *meykongur*'s resistance and its overcoming by the hero – mutual humiliations, tricks, and attacks – provide the distinguishing features and, for modern readers, the sexual shock of this subgenre. In effect, these replace the “obstacles” of the more general paradigm.

A second important recent book is by Claudia Bornholdt and deals with “the origins of medieval bridal-quest narrative” (2005). The author supplies very convincing historical depth to a huge swathe of Germanic bridal-quest and wooing tales, beginning with Merovingian historical texts, which show the popularity of an oral tale pattern that persists and evolves in sync with heroic poetry. The pattern (initially stated, 13–16) is not dependent on “Mediterranean” influences and does not distinguish “Germanic” forcible abduction from “Mediterranean” motifs of disguise and cunning (in contrast to previous theories rejected by Bornholdt). From an earliest recorded story of Clovis's wooing of Clotild in Fredegar (c. 642) and other early historical narratives (chap. 1), the analysis moves to the story of Walter and Hiltgunt (chap. 2), to the six full-fledged bridal-quest narratives of *Piðreks saga* (chap. 3), to the central group of Middle High German bridal-quest epics (chap. 4), and finally (chap. 5) to a group of more or less mythic tales in various Scandinavian sources, including most prominently the *Hildesage*. Bornholdt's discussion of *Skírnismál* (198–201) is particularly incisive and useful for *Sv*.

Another important recent statement on bridal-quest narrative is T. M. Andersson's 1985 article centered on *Helgakviða Hjörvarðssonar* (*HHv*). The overall attempt here is to distinguish native *fornaldarsaga* elements (most of the poem) from late twelfth-century imports from Germany (the actual bridal-quest tale of Helgi's father in the introductory prosimetrical segment, Neckel-Kuhn 1962, 140–42); according to Andersson, this portion of *HHv* is the first evidence of bridal quest in Norse narrative, a “last-minute elaboration [of an underlying *fornaldarsaga* that constitutes the bulk of *HHv*] under the influence of German bridal-quest narrative” (75). The materials of this “elaboration” (four wives, a bird that demands worship and sacrifice, obscure details) do not look like German import ware to me, even though the narrative pattern does fit; but aspects of Andersson's interpretation are directly contradicted by Bornholdt in important ways. Andersson considers it “abduction” (56, 67) when the helper Atli brings the princess Sigrlinn and her attendant Álöf to the king, but Bornholdt states that “The three Helgi poems do not supply any evidence for the claim that Germanic bridal-quest narratives were stories of bridal abductions” (178). This seemingly abstruse point is important because it is part of an overall position nourished on an earlier set of theories (identified with Frings and Braun [Andersson 1985: 66]) that Bornholdt has convincingly overturned. Andersson sees any genuine bridal-quest in Nordic material as German-derived, but Bornholdt finds many of Saxo's stories and *Skírnismál* to be native wooing myths. When it comes to the German origin of Hjörvarð's bridal quest, however, Bornholdt is ready cautiously to honor Andersson's model (oddly, without citing him, 178); she is even ready to consider that the Collector of the Poetic Edda in Codex Regius might have added the initial prose from his knowledge of *Þiðreks saga* (179). Passing strange! A different point of view on *HHv*, this important and puzzling poem, is furnished by Johan Wickström (2004), who frames an investigation of the connection within Gro Steinsland's studies between exogamy and the Old Norse lordship ideal as expressed especially in *Skírnismál* and *Ynglingatal*. The article's conclusions are complex, but in general the search for mythic meaning runs counter to Andersson's *fornaldarsaga* assembly line and arbitrary last-minute loan.

Turning again to *Sv*, we are likely to conclude that the generic backdrop of bridal-quest narrative is negative in that it supplies little to “normalize” *Sv*'s narrative – one of the objectives of the genre approach. *Sv* lacks many of the specific features of that subtype of the broadly conceived wooing tale. Here is Bornholdt's list of features (corresponding incompletely with Kalinke's, above): decision to marry; selection of a suitable bride-to-be; the wooing journey; meeting with the bride-to-be; secret betrothal; elopement; pursuit and battle; return to the hero's country and marriage.<sup>53</sup> The list hardly needs comment since the only agreements with *Sv* are in the journey and

<sup>53</sup> Bornholdt 2005, 12–16; this discussion of story types in the area of “wooing” is the best I have seen.

meeting sections. Svipdagr makes no decision and no selection: these are imposed on him. And of course the latter parts of the list apply not at all. Sv can be viewed as a sui-generis wooing tale, but it is of some interest to pursue a little deeper the reasons it fails as a bridal quest. Sv has a strong element of fate (discussed below) and a lack of social relations; these two, one positive, one negative, are the motors that distinguish this story from all the narrative analogs we have encountered. Svipdagr may have had to undergo hardships on his journey, but because of fate there is no real resistance to his union with Menglöð: the story lacks Kalinke's obstacles. Moreover, Sv lacks a wedding and therefore, technically, a "bride." Marriage, signaled by the wedding, is entirely a social union, but Menglöð and Svipdagr operate at a mythic (but not religious) level, above any society; when they meet under the obeisant linden (as we might imagine that scene), they are Boy and Girl or He and She almost without context. And that is in part the power of the story. Svipdagr at least begins in the society of a human family (stepmother, father?) and of organized play (ball game). If the farewell to his boy-troop [3a] actually belonged to the source (as I suspect, but cannot demonstrate by the rules of comparative reconstruction), then he explicitly put behind him their company. In Gg, he even puts behind him the society of the dead (though not the memory of their words), and he next appears at the beginning of Fj as a solitary wanderer. By the end of the poem the nameless hero has claimed the name Svipdagr and listens silently to Menglöð's soaring vision of their being *ævi ok aldri saman* (Fj, st. 50). From human life with its social matrix the hero has wandered right into myth in a kind of apotheosis.

As for Menglöð, Fjölsviðr knows of her mother, father, and, by name, grandfather, but they are absent: she alone rules: *hón hér ræðr ok ríki hefir / eign ok auðsölom* (Fj, st. 8). Fjölsviðr is a mere servant or slave, no fit companion for hero or heroine, no matter how learned he claims to be (Fj, st. 4). Menglöð has nine attendant maidens (Fj, sts. 37–38), demigoddesses of healing, as it seems (sts. 39–40), but Menglöð seems alone in her power (sts. 8, 45) and powerlessness before fate (sts. 46–47) and alone in her longing (st. 49) and suffering (st. 50: *Þrár hafðar er ek hefí til þíns gamans, / en þú til míns munar*), shared only with Svipdagr himself. With the misogynistic maiden kings of prose, Menglöð shares only her power; marriage itself is not directly mentioned in Sv, only an existence together, despite *kván* in (at) *kván of kveðin*, Fj, sts. 42,<sup>6</sup> 46,<sup>6</sup>. One older ballad text with several features valuable in the reconstruction effort reports of Jungfru Spegelklar<sup>54</sup> that *hon tog Herr Svedendahl i sin fambn / dhetta land och rijke / skall wahra Bägges vårt gagn* (SMB 18 A 24). But whether Menglöð will, beyond the bounds of the poem, share her kingdom with her new consort is a

<sup>54</sup> SMB 18 A is the only ballad text to name the maiden; Grundtvig (1856, 668, n.), probably taking the elements of *Spegelklar* as 'bright as a mirror,' compared *men+glåd* 'necklace-bright', but he decided that the similarity was only accidental. I rather agree with Robinson 1991 that continuity of some kind is more likely.

question we are not entitled to ask. The maiden kings live in a fantasy version of the real world, but in *Sv* we are transported to a time-space where far fewer features of life as we know it persist: the effect is in part to emphasize those few features, above all eros. Still, erotic union implies marriage for a real-world audience, and like the *Eufemiavisa Hr. Ivan*, *Sv* and/or its source might well be imagined as associated with wedding ritual.<sup>55</sup>

In an inventive new book on Norse mythology, John McKinnell has worked out a series of story patterns based on different forms of confrontation with “the other” (2005: 3). He has illuminating things to say about *Sv* (202–06, 209, 213–17) as he relates it to a pattern, the basic form of which features “a male protagonist [who] went to a grave mound and called up his dead mother to chant a magically significant number of spells for him (probably nine). These had practical purposes, and may have begun with a general spell and ended with one linked to frame narrative” (213–14). McKinnell is obviously drawing strongly on *Gg* in constructing this template; and comparison with the other three poems of the group, *Hervararkviða*,<sup>56</sup> *Sigrdrífumál*, and a section of *Hávamál* (also peripherally with *Baldrs draumar* and *Völuspá*) brings problems (which McKinnell has anticipated) for the grouping exercise. The discussion makes it plausible that *Gg* is the generic heir of a context of religious poetry (“a more personal form of the veneration of the *disir*, who represented dead female ancestors in general,” 213 and chap. 13 as a whole). But of the poems compared, only *Sigrdrífumál* at all resembles *Sv* in its entire span from *álög* to union with a destined mate. *Gg* certainly clusters interestingly with these vehicles of spells and charms (or the steel substitute in *Hervararkviða*), but within *Sv* as a whole Gróa’s charms form only a part, a composite lorica or journey charm. Correlations between Gróa’s spells and the events of *Fj* suggest that the poet had some incidents in mind as well as the hardships of travel in general.

---

55 The theory that Queen Eufemia commissioned the translation of *Hr. Ivan* to honor her daughter’s engagement to Duke Erik Magnusson in 1302 is supported by the date 1303 for conclusion of the work, attested in the manuscripts’ coda. The subject matter would seem also to be suitable for a wedding, in my opinion, but the same could be said of the other *Eufemiavisor*. Scholars I have read discuss only the literary-historical circumstances of this choice of text. See Holm 1993, 171–73; Jonsson 1991, 152–55.

56 *Hervararkviða* inverts the sexes of *Gg*, and the dead-awakener demands a *thing* and won’t be put off by paternal *advice*; within the ballads the inversion is from *raad* requested to implements given. Cf. McKinnell 2005, 201, n. 25.

## Gender and myth

Formal aspects of the poem *Sv* – aspects of discourse rather than story – are less resistant to the claims of “genre”: *Sv* belongs to the dramatic *ljóðaháttir* poems;<sup>57</sup> *Gg*’s charms have approximate parallels; there are other *Totenerweckungslieder*,<sup>58</sup> even the combination of otherworld encounter with charms or gnomes has some parallels; in *Fj* we can recognize the *senna* and wisdom contest. But our effort to learn what kind of **story** is embodied in *Sv* has left us with little to show. If we turn to the persons of the drama and through them to the basic forces of the story, *Sv* will still seem isolated, but perhaps more understandable. *Svipdagr*’s name appears elsewhere in myth and legend, usually with Odinic connections that do not shed light on the story in *Sv*,<sup>59</sup> though Otto Höfler (1952) sought an old myth of *Swæbdæg*, the hypothesized myth itself is of the seasonal type that possibly underlies many narratives but does not itself really constitute a narrative.<sup>60</sup> The name *Gróa* makes other appearances in myth and legend.<sup>61</sup> *Menglöð* has plausibly been associated with the necklace-glad *Freyja*.<sup>62</sup> One would not expect *Fjölsviðr*’s speaking-name to have any deep tradition behind it.<sup>63</sup> Many minor players in *Sv* are named: the guardian hounds, the maidens of *Menglöð*, the cock, various gods and demons; even things – gates, walls, halls, a weapon, the great tree – have names. (The relatively nameless ballad and folktale forms stand in drastic contrast.) Nomenclature is the ostensible subject of the older mythological wisdom poems, *Grímnismál* and the dialogues *Vafþrúðnismál* and *Alvíssmál*. *Sv* shows many similarities of diction with *Grímnismál* and also of motifs with *Vafþrúðnismál*; but *Alvíssmál* is also a queer sort of bridal quest, whose wisdom content, like *Sv*’s, is independent of its plot.<sup>64</sup> And naming is one of the much-studied mythological

<sup>57</sup> On drama and this meter, see Gunnell 1995, especially 186.

<sup>58</sup> Ohlmarks 1936; McKinnell 2005, 197–217.

<sup>59</sup> All major commentators have an account of *Svipdagr*’s name, with etymologies and other appearances. Some examples are Falk 1894, 32–33 and nn.; McKinnell 2005, 202. Sturtevant 1958 is less useful than more mythologically oriented comments.

<sup>60</sup> For further historical material on – *dag* names, see Schröder 1933, 23–25, and Gutenbrunner 1935, 199–202.

<sup>61</sup> Among the many good accounts of *Gróa* as name and character(s), see McKinnell 2005, 203.

<sup>62</sup> The elements are undisputed: *men* ‘necklace’; *glæðr* ‘happy’ or ‘shining’; hence ‘she who rejoices in her necklace’ or ‘she of the shining necklace.’ The name is probably an epithet for the goddess *Freyja*; cf. Motz 1975, 143; Näsström 1995, 39, 79. The single appearance of the name elsewhere (*Orms þátr Stórolfssonar*, chap. 8–9) sheds no light on *Sv*; SG, 402, consider both occurrences to name a “märchenfigur,” but they also refer the woman who was “ihres halsbandes frohe” to *Frigg* (a mistake for *Freyja*?).

<sup>63</sup> The naming of *Fjölsviðr* makes use of a light-hearted trope found in at least one other eddic passage: “Atli ec heiti, atall scal ec þér vera...” (*HHv*, st. 15). Falk 1894, 31, has good comments on this name.

<sup>64</sup> Heide 1997 and Kragerud 1981, 37–39 are two explicators of *Sv* who, in very different ways, insist on a narrative-functional relationship between the content of the question-and-answer sequence and



aspects of Sv, made more difficult by the Sv poet's mythological creation – through *bricolage*<sup>65</sup> – having been lodged within a popular story that itself has a mythic structure and mythic implications (below). Our best chance at progress is to step back and consider only the major personages and basic forces of the story, especially according to gender.

Svipdagr is a remarkably passive male hero.<sup>66</sup> Practically everything he does is under compulsion from a female, and as a whole composition Sv lacks almost anything like an autonomous, active male. The stepmother's curse forces the hero into exile and into his quest. His first station, however, is to ask help from his dead mother. In the ballads, waking the dead is a daring act, and some of that feeling remains in Gg. But the boy – *mōgr*, an affective term that sticks to Svipdagr from beginning to end (n. 74 below) – is acting according to his mother's directive, and he makes no secret of his weakness: he needs his mother (“biarg þú, móðir, megil!” Gg, st. 5,<sup>3</sup>); he is frightened of death on the road and seems to himself *til ungr afi* ‘an overly young man’ (or possibly ‘too young for a husband/wooer’; st. 5).<sup>67</sup> In the ballads the mother knows where the destined maiden is to be found (Iseland, Høvenland), knowledge embodied in a beautiful stanza (see [7b] above). Gróa goes on to protect him with magic and bless him. On his journey he may have great obstacles to overcome, but the surviving forms, the ballads and Sv, tell little or nothing of all that, and in any case he is under supernatural maternal protection. In the ballads Svejdal leaves male society with his farewell to his boy-troupe, but the only agency Svipdagr shows is his exchange with the male porter, an exchange which is itself programmed and foreseen by Gróa. Kalinke (1990: 109–55) has a chapter on “the passive protagonist” in the bridal-quest romance that supplies some distant cousins of Svipdagr, characters whose lives are shaped by “higher forces” (128), “strange forces” (129), by destiny,

---

the framing plot. The essence of Kragerud's claim – with which I cannot agree – is that the naming of hindrances in the dialogue overcomes them by word magic. Motz 1975, 141 also sees the questions as functional in bringing out the name of the chosen.

65 Falk 1894, 44: “... Svipdagsmáls digter [opererer] gjennemgaaende med brokker. Men han har samtidig i ikke ringe grad forstaaet at sammensveise de enkelte træk til et i det væsentlige konsekvent helhedsbillede med ægte nordisk farve.”

66 Cf. Motz (1975, 135), who speaks of “the passivity of the hero who is envisioned as accepting without struggle the tribulations”; though passivity is a “persistent feature,” he acquires one “active role” (139) in the dialogue with the giant.

67 *Afi* ‘grandfather’ and *afi* ‘man’ are said (SG, 170–71 on *Vafþrúðnismál* 29) to be from two different roots corresponding to Gothic *awô* ‘grandmother’ (root of Lat. *avus*, *avia*) and Go. *aba* ‘husband, man’ (root of ON *afl* ‘power’); de Vries 1977, 2, agrees, but Lehman 1986, 1, 53, separates Go. *aba* ‘husband, man’ from ON *afi* ‘man,’ implicitly giving the two ON forms the *awô* etymology. *Afi* ‘man’ occurs as an epithet of Freyr in *Skírnismál* and here in Gg; both are wooers, and the etymological connection with (generative) power seems given; Neckel 1927 aptly notes “urbedeutung vielleicht erzeuger.” On the construction with *til ungr*, SG note “‘zu jung’ (für die gefährliche unternehmung)”; but ‘too young for a husband’ fits the poem and *afi* better.

fate, and real women. But the female power of *Sv* goes further: the male guard dogs and the male porter are servants of a female ruler; *Fjölsviðr* can be threatened with a cruel punishment. *Svipdagr* directly orders *Fjölsviðr* to open the gates and bear the news of his arrival to *Menglöð*, but his message to her is meekly expressed: *Fjölsviðr* is to ask “*ef vilia myni / Menglōð mitt gaman!*” (st. 43). When the two protagonists are at last face to face, *Menglöð* directs a series of peremptory questions to *Svipdagr* in st. 46: Where are you from, whence did you journey, what do they call you at home: ‘By clan and name I must learn the sign whether I was promised to you as wife.’ There is no doubt who is in charge here. In st. 47,<sup>1-3</sup> *Svipdagr* satisfies her demands point for point, and this stanza comprises his last words. After he has passed into her sphere, nothing more is heard from him except the cryptic helming on fate (discussed below), and the final, three-stanza aria belongs to *Menglöð*, the silent *Svipdagr* presumably listening respectfully.

Destiny in *Sv* is at least superficially gendered female: near the beginning of the first poem *Gróa* pronounces her son’s happiness entirely dependent on the movement of the fate goddess *Skuld* (*Gg*, st. 4).<sup>68</sup> The boy’s way is charted and protected by the charms of his mother, and he is to be specifically accompanied by the magic songs of another female embodiment of fate, the *norn* *Urðr* (*Urðar lokkor*, *Gg*, st. 7). *Gróa*’s very first charm, which seems to be against some psychological problem we might call discouragement or loss of confidence, implies more agency: *siálfr leið þú siálfan þik*; but this too is a direct order and emphatically a mother’s charm sanctioned by a maternal mythic model: *þann gól Rindr Rani* (st. 6).<sup>69</sup> The ninth and final charm clearly deals proleptically with a *senna* or a wisdom contest with a male giant (st. 14); but more threatening is a danger of the night: falling into the hands of a *kristin dauð kona* (st. 13).<sup>70</sup> *Gróa*’s directions are impressively anchored in stone (st. 15), and her speech to the boy ends, still in the imperative mood, with the injunction to remember her words:

<sup>68</sup> *Gg*, st. 4,<sup>6</sup> *ok skeikar þá skuld at skopom*. Bugge’s emendation to *Skuldar* gives ‘and it will go according to the fate of *Skuld*,’ i.e., according to *Skuld*’s pronouncements, or simply according to fate. But the manuscript reading as in Neckel’s text (I supplied capitalization) is accepted by *Lexicon poeticum* (s.v., *skeika*) as meaning ‘*Skuld* (der jo selv er skæbnegudinde) går ifølge skæbnen’; cf. apparently tautological sayings: *che sera, sera*; *Gæð a wyrd swa hio scel* (*Beowulf* 1. 455b). So I prefer to translate: ‘and Fate (*Skuld*) will go according to destiny (*skopom*).’

<sup>69</sup> This interpretation returns to the manuscript spellings for *Rindr* and takes manuscript *Rani* to be dat. of a personal name *Ranr* or *Ránn* as an otherwise unknown name for the character known as *Váli/Bous*; cf. *SG*, 403. So the paradigmatic model cited here is a charm that a mother sang to her son *in illo tempore*.

<sup>70</sup> Earlier scholars took this as proof of the pre-Christian age of *Fj*; at least since Heusler 1906, it has been considered an aspect of the pre-Christian “coloring” (so also *SG*). *EÖS* 1975, 93, offers, rather tentatively, a satisfactory emendation and explanation of the corruption.

“Móður orð ber þú, mögr, heðan  
ok lát þér í briosti búa!  
iðgnóga heill skaltu of aldr hafa,  
meðan þú mín orð of mant”(st. 16).

It has not been noticed in the literature that this sentiment may be reflected in the ballad refrains, which all feature an imperative injunction on the treatment of “words” and are unexplained if not an inheritance from the common source.<sup>71</sup> In any case, the command to remember Mother’s Words sets the tone like a keynote for this “comedy of fate.”

The second helming of Svipdagr’s last words begins (*Fj*, st. 47,<sup>4-5</sup>) explicitly and appropriately with the power of female-gendered fate, as if the poet feared we might have missed that point, but then Svipdagr closes this his last stanza with a puzzling expression (st. 47,<sup>6</sup>):

Urðar orði viðr engi maðr,  
þótt þat sé við lōst lagit.

As it stands with the emendation (*viðr* from *vinna*): “No one [or no **man**] may withstand the word of Urðr” sounds programmatic in this environment of female-shaped destiny. In the manuscripts this verb reads *kveð(i)r*, but the emendation (originated by Grundtvig [so SG]) is required by syntax.<sup>72</sup> Falk (1894, 77) put *kviði* into his text for *kveð(i)r*, citing an apt parallel (*alderlagi sínu kviði engi maðr* [*Hugsvinnsmál* 38; from SG]), but the sense in context is not greatly different from *viðr*, especially as it applies

71 *Och ladder du dyn ord well* (A, and similarly B, C, D, F corrupt; see *DgF* vol. 3: 841b, n.), *Du taler det Ord vel* (E, and similarly Bc, G, M, N, O, P and most in *BiN*), *Nu lær dine Orde vel* (Fb), *Og hold din’ Ord vel* (H, I, K). The best parallel to *Gg*, st. 16 (cf. especially “Móður orð ber þú, mögr, heðan / ok lát þér í briosti búa!”) is in *SMB* 18 A: *du lær och bär din ord wäll*. I do not know the best sense to give *lade* in the older Danish refrains, but Olrik’s text (1938, 120) is translated “Choose thy words well”; see *ODS* for the range of this verb. The common source might have had ‘my words’ and for verb(s) the predecessors of *ladder* (corrupted to *lær/lär*) and *ber*, *lata* (*búa*) and *bera* as in *Gg*, st. 16. Perhaps it is not too imaginative to add, as another memory of the source of *Gg*, st. 16, the mother’s reminder in *SMB* 18 A 12: “hwar den tijdh dhu tanker på mig / med freden skall tu rijda.” Falk (1893, 348, 360) briefly anticipated my derivation of the refrain from Gróa’s words, but he refers rather to charm nine and rhetoric (st. 14) than to her motherly words (st. 16); similarly *EÓS* 1975, 56.

72 *Kveða* (or *kveðja*) is not attested with a dat. object; but *GS*, 424, express this very cautiously: “... c. dat. im sinne von obloqui (‘jemand widersprechen oder trotzen’) sich nicht nachweisen läßt.” In his collection of Icelandic proverbs, Finnur Jónsson gives our line as: *Urðar orði kveður engi maður* (1920, 172), and he puts this in the text of his edition of *Fj* (1932, 180) with the comment that the usage is unique and means ‘oppose.’ No one has proposed *Urðar [at] orði kveðr engi maðr* ‘no one [else] (or no **man**) may speak the word of Urðr’; *kveða at orði* does exist as a ceremonial way of expressing *kveða* (*Glaumvör/Bera kvað at orði*, *Am* 29, 31 [Gering]), but I have not found an instance where *orði* is qualified, as here by a genitive. ‘No **man** [only a woman] may speak the word of fate’ might be tempting here but is illogical in view of *Urðar*. The two emendations discussed above are superior.

to the problematic last line of the stanza. Formally *kvíði* might be the better emendation, but the *viðr*-form has stronger analog support. Either way, I find the final line difficult in context: ‘though it [Fate’s command] be laid on (or laid down) *við lqst*’ – the problem residing in the sense of *lqst* and of the prepositional phrase. Gering’s *Vollständiges Wörterbuch* gives (assuming *viðr*): “wenn er [der Ratschluß der Urðr] auch zu unrecht verhängt war”; later varied by SG, 424: “wenn auch die entscheidung zu unrecht erfolgt war’ (wenn auch der schicksalsschlag unverdient war).” In the context a reader has to wonder in what way Svipdagr’s fate, which appears to be a successful wooing-journey, was “unrecht” or “unverdient.” And how has achieving his quest become a *Schicksalsschlag*? *Lqstr* is an injury, an error, a sin, but SG, 424, explicitly exclude “moral guilt” here; that means that *við lqst* can refer only to the technical procedure of fatal decision making (“verhängt, erfolgt”) rather than to the substance of Svipdagr’s fate. There seem to be three possible solutions: (1) If an objection to procedure, the line could be a (mild, futile) male complaint about the exclusivity of female rule over fate. This seems possible but again more self-consciously programmatic than expected. (2) If the whole passage (st. 47,<sup>4-6</sup>) refers to a fate as an “unverdienter Schicksalsschlag,” then it could be a proverbial import that has not been well processed for context. But I doubt this on artistic grounds. (3) SG could be wrong about the moral guilt, and the line they duly cite from *Grípisspá* 23 should be given full weight: “era með lqstom lqð ævi þér” ‘There is no shame laid down for your life’ (Larrington, 146). This passage also collocates *lqstr* with *leggja* in a similar context of fate’s control of a life, even though the preposition varies. This sense applied to Svipdagr with the *viðr*-emendation: No man can prevail against the word of Urðr, even though it [her *orð*] may be laid down because of [his] fault/sin.<sup>73</sup> This confessional reading is philologically the best, but it is hard to see any *lqstr* in this obedient, non-agentive hero, unless we go back to the opening ball game and its sexual aura. Many of the ballads do blame Svejdal or at least see his quest as punishment, but of course the game and the sense of punishment are not to be found in *Gg*. In my opinion this may be a reference, like the revelatory *Fj*, st. 44, to the underlying story as realized in the common source. In any case, Svipdagr’s surrender to (female) fate is qualified in his last line in some way that deserves a longer discussion.

But if secular power is unambiguously female in *Sv*, fate, although also expressed in female forms, remains an obscure force. We know who ‘sentenced’ the youth to his quest and with what kinds of harsh inducements, but the stepmother cannot have cast the fate of a far-away maiden-king in another world. The dead mother has great knowledge and power, but she only knows of a preexisting or predestined situation and does not actively create it. Who arranged for the girl in another world to be stricken with longing, to be in *þrá* for just this one boy? Unexplained predetermination is explicit in one expression used by both Fjölsviðr and Menglöð: “hánom

73 Finnur Jónsson (1932, 180) reads the line with “moralsk feil” related to *orð*, but finds no meaning.

[Svipdagi] var sú in sólbiarta brúðr / at kván of kveðin” (*Fj*, st. 42); “at ætt ok nafni skal ek iartegn vita, / er ek var þér kván of kveðin” (st. 46). In our world it would be a father who ‘pledged’ his daughter, but the king/father of some ballads left not a trace in *Sv*. I am convinced that the common source had no king/father though his removal would not be beyond the thorough-going ‘girl-power’ enthusiast we hear in *Sv*. Fate here is one with language (*kveðin*, *orð*) but not the product of any identifiable speaker, male or female, an impersonal language of control. What we can say is that all the instruments and furtherers of fate are female. (How could the force itself be otherwise gendered?) The enactors of fate – including even *Urðr*, who is compelled by charm to guard the hero – do not seem to be prime movers but subordinate agents, though *Skuld* may seem to move (*skeikar*) at her mysterious will. The humans, gods, and giants are puppets being led inevitably to the happy ending.

The concept of initiation has been applied to the segment we witness of the hero’s biography at least since Lotte Motz (1975) worked initiation into an appealing interpretation of the overall mythic structure of *Sv*. Jens Peter Schjødt (2008), however, writing broadly on initiation in Old Norse religion, has taken exception to the term’s application to *Sv*, and from Schjødt’s technical point of view, I have no doubt he is correct. *Svipdagr* does pass through changes in his life, beginning as a sort of playboy in the game scene and (in the ballads only) in his other sexual adventures, but he is still in the homosocial boy-troupe (warband?) phase of life before marriage; he then goes through a period of austerities and ends in a heterosexual union. But this apparent coming-of-age narrative is qualified by his passivity and his remaining a *mōgr*, usually ‘boy, son, young heir,’ throughout.<sup>74</sup> The most conspicuous failure of the initiation paradigm, however, is *Svipdagr*’s failure to return to the situation of his former life transformed, as a boy returns a man, a novice, an expert, and so on (cf. Schjødt 2008, 265–66). In fact, it is a striking thing about *Svipdagr*’s story that he does not return at all: the story ends with the ecstasy of primal union. He evolves not from boy to man but from boy to mate. *Hr. Ivan*’s story has a second move, in which the wife he has acquired is lost and won again; but *Sv* or its source is even better suited to be an epithalamium because in life no one knows how any marriage will develop beyond the time of union. Motz recognized that no literal return was ever intended (1975, 144) and that to see *Svipdagr*’s entry into “the immutable house of the woman goddess” (147) as a “triumphant return” (141) special arguments were necessary. Her most effective argument is oblique: *Svipdagr* came *home* to *Menglöð*

74 The hero calls himself or is called *mōgr* in *Gg*, sts. 1,<sup>5</sup> (self); 5,<sup>3</sup> (self); 16,<sup>2</sup> (mother); in *Fj*, sts. 45,<sup>6</sup> (*Menglöð*); 49,<sup>6</sup> (*Menglöð*). All these are self-references or in the voice of a woman; in the same series stands the self-reference *afi* in *til ungr afi* (*Gg*, st. 5,<sup>6</sup>; see n. 67); and *Gróa* refers to him once as her *sonr* in *Gg*, st. 2,<sup>2</sup>. *Fjölsviðr* refers to the hero once with the neutral *seggr* ‘man’ *Fj*, st. 3,<sup>5</sup>, once with *sveinn* ‘young man’ *Fj*, st. 6,<sup>2</sup>, and there also with *mōgr*, st. 6,<sup>3</sup>; but *Fj*, st. 6 is a traditional passage very like *Fáfnismál*, st. 1,<sup>1-3</sup> and brings with it both *sveinn* and *mōgr*. *Maðr* is used in a neutral sense of *Svipdagr* or ‘persons’ in general in *Fj*, st. 41,<sup>4</sup>; 42,<sup>1</sup>; 44,<sup>2</sup>.

(141, 144) because all the powerful women of Sv are in a mysterious sense one Mother. Indirectly we have already sensed the unity of Sv's women as Woman, but one textual passage constitutes a clear support for Motz: "nú þat varð, er ek vætt hefi, / at þú ert aptr kominn, mōgr, til minna sala" (Fj, st. 49,<sup>4-6</sup>, with the manuscripts' *aptr* restored to Neckel's text). Motz's translation puts considerable pressure on the passage: "Now it has come to pass, what I hoped, that you have come back to my chambers, my son" (146). "My son" is too unequivocal here; as lover-maiden, Menglōð could have called him "lad" or "my boy," but using a word whose semantic range does include 'son.' The significant thing is that she does not call him "my lord," as would be expected in a normally gendered text. The word *aptr* here can simply be interpreted as adverbial "back home, home," obviating the need for a second coming of the hero.<sup>75</sup>

All this leads directly into the topic of myth in Sv as Motz invokes "Ishtar, Demeter, Ninkhursag" as "the great earth goddesses of ancient civilizations, mothers of life and death, subject to no male master, but allied in love with a young divinity, a son or husband..." (146):

The central event in the life of the ancient mother goddess is the loss and restoration of her young companion who symbolizes vegetative life on earth. The chief festival in her service reenacts the death and resurrection of the young god and her own grief which changes to joy. (Motz 1975, 146)

For Motz, then, Gróa and Menglōð are two faces of the same goddess, and Svipdagr's death and resurrection are his initiatory period of austerities and his "return" home, his entry into the house and embrace of his lover-mother. (Motz does not fit the step-mother into this scheme, but clearly she could be considered the Mother *in malo*, as opposed to the *in-bono* Gróa.) This is familiar territory in comparative religion, but despite readiness to see a metaphorical sameness in the female figures, I find it hard

---

75 The occurrence of *aptr* in Fj, st. 49,<sup>6</sup>, together with the same word in Fj, st. 5,<sup>2</sup>, caused the earliest scholars (Grundtvig 1856, 670–71; Falk 1893, 1894) to imagine that Svipdagr came to Menglōð's castle **twice**; this introduced numerous false scents, notably in Falk's articles. Bugge deleted *aptr* from st. 49,<sup>6</sup> metri causa, and SG summarize a sensible understanding of st. 5 without a second visit. I would add that the ballads state emphatically that the love spell is for an unseen partner in agreement with Menglōð's interrogation of the stranger in Fj, st. 46. I interpret st. 5,<sup>1-2</sup> without emendations: 'Few will hasten home from a feast for the eyes'; but one must also see SG and their textual notes on this difficult passage. Previous interpretations ignore the context in which Fjölsviðr has tried to send the wanderer home: "Úrgar brautir árnaðu aptr heðan!" (Fj, st. 2,<sup>4-5</sup>). Vindkaldr answers in kind, mocking the porter's *flagð* insult (st. 3,<sup>1-2</sup>), accusing him of barbaric inhospitality (st. 3,<sup>3</sup>) and ignorance of manners (3,<sup>4-5</sup>); the newcomer ends by ordering the porter himself to 'go home' (*ok haltu heim heðan*; st 3,<sup>6</sup>). St. 3's point-for-point satire of the porter should conclusively show that *aptr* in these passages means 'back home.' But Fjölsviðr persists: "innan garða þú kómst hér aldręgi, / ok drif þú nú, vargi, af vegi" (st. 4). It is at this point Vindkaldr says that few would want to go 'back home' (*aptr*) after they had seen the maiden's castle, and the hero continues with a description. Motz tried to draw additional support from *øðli* (st. 5), but this depends on her interpretation of *aptr*, which cannot hold.

flatly to identify them as Motz does. More important, I am not convinced that Svipdagr's quest is an analog of death and resurrection, as the Attis-Osiris-Adonis figure requires. His journey is a one-way trip.

But Motz goes on to give another and, to my mind, non-homologous aspect of the great goddess rituals (148–49); she calls it “initiation,” but to avoid technical problems I will call it “induction.” Motz outlines the induction “practices of certain mystery religions”:

Of the cult of Isis, for instance, we hear that the preliminary rites included a period of seclusion, abstinence from certain foods ... [T]hese [austerities] prepared the candidate for the ultimate mystery within the temple. ... In the Phrygian cult of Attis and Cybele the final act of [induction] consisted of a mystic union with the goddess[s]. A formula preserved by Clement of Alexandria speaks of the candidate[s] entrance into the ‘bridal chamber.’ (1975, 148)

Motz continues by tracing fairly clear similarities between the pattern of induction and Svipdagr's experiences (148–49). Though this is not recognized by Motz, these two patterns – induction into the worship of the goddess and the death-and-resurrection of the goddess's young lover – were presumably the early and mature parts of the great goddess myth-ritual complex in the times and places of its flourishing. Svipdagr, however, resembles only the inductee, not also the dying god.

The ritual induction pattern may ultimately have influenced the treatment of the hero's name. Balladesque style (as we know it) almost required beginning a song with the hero's name, but *Sv* reveals the name late in its second poem as the key to the sanctum of the goddess. The withholding of Svipdagr's name seems not Vergilian or Beowulfian or an arbitrary coup de theatre but necessitated by a plot engine that runs on fate; without the name revelation, the plot would lose most of its strength. Beyond this, however, the revelation – like the lighting of a candle in a dark church or the exposure of the host – gives the impression of a ritual vestige. The pattern has some similarity to the naming of a hero by another minor goddess, a valkyrie: The child of Hjörvarðr and Sigrlinn was silent and had no name before addressed by Sváva; now given the name – or title – Helgi, the hero demanded the woman herself as name-gift (*HHv*, st. 6 and prose; Neckel-Kuhn, 142). Svipdagr hears his name from the servant-guide (as in many of the ballads), not directly from the goddess of the necklace; but it sounds similarly title-like (cf. “the right Svejðal, *the* Svejðal”) and does admit the bearer to a goddess's bed.<sup>76</sup>

Motz's theory of the myth of *Sv* (and mine to the extent I accept her flawed but original case) is not the mainstream view of *Sv*. De Vries and like-minded scholars, deeply influenced by the lateness of the manuscript evidence, see it as a fairytale that

<sup>76</sup> One ballad variant has a sequence in which the interrogation resembles *Fj*, st. 46, the name is first spoken by the maiden, and hero's claim of the title is directly to her (*DgF* 70 E 28–34).

some very late poet has tried to make into mythological poetry or even into “a myth.”<sup>77</sup> But Motz’s view was anticipated in some unusual places, once in a brief note by Falk (1891, 299–300), writing in the wake of Bugge’s extreme classical-biblical myth derivations, and once slightly more fully by Franz Rolf Schröder (1938). Schröder, along with many others, identified the “necklace-glad” goddess with Freyja, whom others regard as “the great goddess of the North.”<sup>78</sup> Schröder did not explicitly anticipate the identity of Gróa and Menglöð (à la Motz); but “Das Verhältnis zwischen der Erdgöttin und ihrem (an Rang und Bedeutung unterlegenen) männlichen Partner erscheint hier, wie so oft auch sonst, als das von Mutter (Gróa-Rheia) und Sohn (Svipdag-Attis)...,” and the “Kernfabel der Svipdagsmál [ist] in der Tat ... eine der zahlreichen nordischen Varianten zu jener – letztthin urverwandten – kleinasiatischen mythischen Vorstellung” (1938, 84, also 83–87). (These ‘numerous’ Nordic instances seem doubtful to me.) Even Schröder, however, conceived Sv as a mixture of fairytale and myth, but reversing de Vries, the fairytale part had overgrown the ancient mythic “Grundbestandteil.” His later article (1966) develops this view a little more fully.

In conclusion, I wish to outline how I understand the relationship between the myth I have been discussing here and the formalist literary history that forms the main topic of this article. Nothing exactly comparable to the Near Eastern mother goddess-son/lover myth-and-ritual complex has been shown to have existed in the North in historical times. Instead, a pattern like that of Sv is an immensely old inherited thought-pattern that lived on in literature (oral, then written) because it embodied some deep memories and reverberated usefully in life, for example in the undergirding of an epithalamium.<sup>79</sup> The narrative myth of Sv as a whole is to be distinguished from the mythological contents of the charms of Gg and the question-and-answer dialogue of Fj. The poet of Sv adopted and developed some elements from his main source, the common source of Sv and the Svejdal ballads, and added in others from other sources; his developments and additions are “mythological” while the overall narrative is based on unconsciously transmitted ancient “myth.” Such “myth” is durable and was not destroyed by the poet of Sv, who, as far as we can tell, developed his poetic creation in the spirit of his source, but the “myth” belonged before the Sv poet to this common source, which I will again venture to call *\*Svipdagssaga*.

77 De Vries (1967, II: 524–27) says rather vaguely that Sv treads a line between mythos and märchen, that it is a *Märchenabenteuer* transported to a mythical world and fitted out with inorganic mythological adornments, and finally (following Höfler 1952) that it may contain an old mythic kernel (a seasonal pattern); it dates from the fourteenth century. De Vries 1970, I: 245–48, discusses details of the “adornments.” Already for Heusler (1906/1969, 181) Sv was a foreign märchen with “old-timey coloring.” From the same school, Lange favors the view of Schröder but sets the scene of composition as “ein altertumsfreundlicher Poet erst des 15. Jahrhunderts” (1964, 207).

78 Näsström 1995; Menglöð appears 39, 79–80, 101, 157, but the whole book is relevant to the “great goddess” theory.

79 For the latest word on *Urverwandschaft* see Witzel 2012.



The relationship between myth in this sense and story is similar to that between story and discourse. Discourse supplies concrete elements in which the human mind (or most minds, for the ability varies) finds intangible story. Story supplies structures and events in which at least some minds can find deeper patterns, myths; this ability varies greatly by education and temperament. In the literary history of Sv, the Icelandic poet need not have known anything of, say, Cybele and Attis or even of Nordic gods about whom homologous tales were told. Instead, he heard \**Svipdagssaga* and sensed its possibilities for some fine poetry. Logically there must also have been a first ballad poet who was also acquainted with the same prosimetrical composition, but we can only speak impersonally of the developments of the ballad tradition. On the whole, that tradition evolved away from myth and toward romantic adventure in the service of a simpler, lower social level.

## Bibliography

### Primary sources

- Beowulf* = Klaeber's *Beowulf and The Fight at Finnsburg*. 4<sup>th</sup> ed. rev. Fulk, R. D./Bjork, Robert E. and Niles, John D. (2008). Toronto: University Toronto Press.
- BiN* = "Ballader i Norge." Ed. Espeland, Velle et al. Norsk visearkiv. <http://www.edd.uio.no> (old ballad archive of 1997).
- DgF* = *Danmarks gamle Folkeviser*. Ed. Grundtvig, Svend, et al. Vol. 2. Copenhagen: Universitets-Jubilæets Danske Samfund. Vol. 2: 1854–56 (1966). Vol. 3: 1858–63 (1966). Vol. 4: 1869–83 (1966). Vol. 10: 1933–65 (1967).
- Gering, Hugo = *Vollständiges Wörterbuch zu den Liedern der Edda* (1903). Halle: Waisenhaus. (Vol. 2 of SG below.)
- Heusler-Ranisch (1903): *Eddica minora: Dichtungen eddischer art aus den fornaldarsögur und anderen prosawerken*. Ed. Heusler, Andreas and Ranisch, Wilhelm. Dortmund: Ruhfus.
- Larrington, Carolyne, trans. (1996): *The Poetic Edda*. Oxford: Oxford University Press.
- Lehman, Winfred P. (1986): *A Gothic Etymological Dictionary*. Leiden: Brill.
- Lexicon poeticum: antiquæ linguæ septentrionalis; Ordbog over det norsk-islanske skjaldesprog*. 2<sup>nd</sup> ed. rev. Finnur Jónsson (1931, 1966). Copenhagen: Lynge.
- Edda. Die Lieder des Codex Regius nebst verwandten Denkmälern*. Ed. Neckel, Gustav (1914). I. Text. Heidelberg: Winter.
- Edda. Die Lieder des Codex Regius nebst verwandten Denkmälern*. Ed. Neckel, Gustav (1927). II. Kommentierendes Glossar. Heidelberg: Winter.
- Edda. Die Lieder des Codex Regius nebst verwandten Denkmälern*. Ed. Neckel, Gustav, rev. Kuhn, Hans (1962). I. Text. 4<sup>th</sup> ed. rev. Heidelberg: Winter.
- ODS* = *Ordbog over det Danske Sprog. Historisk Ordbog 1700–1950*. <http://ordnet.dk/ods/ordbog?select=Raad,3&query=raad>
- Orms þáttir Stórolfssonar in Two Icelandic Stories*. Ed. Faulkes, Anthony [n.d., c. 1969]. London: Viking Society.
- SMB* = *Sveriges medeltida ballader*. 1: naturmytiska visor (nr 1–36). Ed. Jonsson, Bengt R. et al. (1983). Stockholm: Almqvist & Wiksell.

- TSB = *The Types of the Scandinavian Medieval Ballad: A Descriptive Catalogue* (1978). By Danielson, Eva/Jonsson, Bengt R. and Solheim, Svale. In collaboration with Mortan Nolsøe and W. Edson Richmond. Oslo: Universitetsforlaget.
- de Vries, Jan (1977): *Altnordisches etymologisches Wörterbuch*. 2<sup>nd</sup> ed. rev. Leiden: Brill.

## Secondary literature

- Andersson, Theodore M. (1985): *Helgakviða Hjörvarðssonar* and European Bridal-Quest Narrative. In: *JEGP*, 84, pp. 51–75.
- Be[ck], H[einrich] (1971): Svipdagsmál. In: *Kindlers Literaturlexikon*. Vol. 6: coll. 2232–33. Zurich: Kindler.
- Bergmann, Friedrich Wilhelm (1874): *Vielgewandts Sprüche und Groa's Zaubersang ...* Strassburg: Trübner.
- Björn M. Ólsen (1914): Til Eddakvadene. I. Til Völuspá. In: *Arkiv för nordisk filologi*, 30, pp. 125–69.
- Björn M. Ólsen (1916): Um nokkra staði í Svipdagsmálum. In: *Arkiv för nordisk filologi*, 33, pp. 1–21.
- Boer, R. C. (ed.) (1900): *Grettis saga Ásmundarsonar*. Halle a.d.S.: Niemeyer.
- de Boor, Helmut (1938): Dichtung. In: *Germanische Altertumskunde*. Ed. Schneider, Hermann. Munich: Beck. (Cited from corrected rpt., 1951.)
- Bornholdt, Claudia (2005): *Engaging Moments: The Origins of Medieval Bridal-Quest Narrative* (Ergänzungsbände zum Reallexikon der Germanischen Altertumskunde 46), Berlin/New York: de Gruyter.
- Bugge, Sophus (1856): Untitled remarks in Grundtvig 1856.
- Bugge, Sophus (1860): Forbindelsen mellem Grógaldur og Fjölsvinnsnám oplyst ved sammenligning med den dansk-svenske folkeviser om Sveidal. In: *Forhandlingar i vidensk.-selsk. i Christiania*, pp. 123–40.
- Bugge, Sophus (Ed.) (1867): *Norræn fornkvæði. Islandske samling af folkelige oldtidsdigte om nordens guder og heroer almindelig kaldet Sæmundar Edda hins fróða*. [Oslo:] Universitetsforlaget, 1965.
- Cassel, Paulus (1856): *Eddische Studien*. I: Fjölsvinnsnám [sic]. Weimar: Böhlau.
- Chatman, Seymour B. (1978): *Story and Discourse: Narrative Structure in Fiction and Film*. Ithaca and London: Cornell University Press.
- Detter, Ferdinand/Heinzel, Richard (ed.) (1903): *Sæmundar Edda mit einem Anhang herausgegeben und erklärt*. 2 vols. Leipzig: Wigand.
- EÓs = Einar Ólafur Sveinsson (1929): *Verzeichnis isländischer Märchenvarianten mit einer einleitenden Untersuchung* (FF Communications 83). Helsinki: Academia scientiarum fennica.
- EÓs = Einar Ólafur Sveinsson (1957): Celtic Elements in Icelandic Tradition. In: *Béaloideas*, 25, pp. 3–24.
- EÓs = Einar Ólafur Sveinsson (1971–73): Svipdag's Long Journey: Some Observations on Grógaldur and Fjölsvinnsnám. In: *Béaloideas*, 39–41, pp. 289–319. Rpt. in *Hereditas: Essays and Studies presented to Professor Séamus Ó Duilearga, former Honorary Director of the Irish Folklore Commission*. Ed. Almquist, Bo et al. (1975). Dublin: Folklore of Ireland Society.
- EÓs = Einar Ólafur Sveinsson (1975): Svipdagur og Menglöd: Athugasemdir um Grógaldur og Fjölsvinnsnám. In: *Löng er för. Þrír þættir um írskar og íslenskar sögur og kvæði* (Studia Islandica 34), pp. 11–116. Reykjavík: Bókaútgáfa menningarsjóðs.
- Falk, Hjalmar (1891): Martianus Capella og den nordiske mythology. In: *Aarbøger for nordisk Oldkyndighed og Historie*. Series II, vol. 6, pp. 266–300.
- Falk, Hjalmar (1893): Om Svipdagsmál. In: *Arkiv för nordisk filologi*, 9, pp. 311–62.
- Falk, Hjalmar (1894): Om Svipdagsmál. In: *Arkiv för nordisk filologi*, 10, pp. 26–82.
- Feilberg, H. F. (1886): *Bidrag til en ordbog over jyske almuesmål*. Vol. 1: 55–56 ('bold').

- Fidjestøl, Bjarne (1999): *The Dating of Eddic Poetry: A Historical Survey and Methodological Investigation*. Ed. Haugen, Odd Einar (Bibliotheca Arnarnagana 41). Copenhagen: Reitzel.
- Finnur Jónsson (1920): *Íslenskt málsháttasafn*. Copenhagen: Gyldendal.
- Finnur Jónsson (ed.) (1932): *De gamle Eddadigte*. Copenhagen: Gad.
- Geißler, Friedmar (1955): *Die Brautwerbung in der Weltliteratur*. Halle a.d.S.: Niemeyer.
- Gísli Sigurðsson (1988): *Gaelic Influence in Iceland: Historical and Literary Contacts: A Survey of Research* (Studia Islandica 46). Reykjavík: Bókaútgáfa Menningarsjóðs.
- Gísli Sigurðsson (ed.) (1998): *Eddukvæði*. Reykjavík: Mál og menning.
- Götlind, Johan (1933): Bollekar. In: *Idrett og lek*. Ed. Götlind, J. Nordisk kultur 24 A, pp. 43–49. Stockholm: Bonnier.
- Grimstad, Kaaren (1988): Svipdagsmál. In: *Dictionary of the Middle Ages*. Vol. 11., pp. 524–25. New York: Scribner.
- Grundtvig, Svend (1854): [DgF vol 2; headnote to DgF 70, pp. 238–39, texts and notes pp. 239–54].
- Grundtvig, Svend (1856): [DgF vol 2; Tillæg og Rettelser to Nr. 70, pp. 667–73].
- Grundtvig, Svend (1858–63): [DgF Vol. 3, 841–43].
- Guðni Jónsson (Ed.) (1936): *Grettis saga Ásmundarsonar* (Íslensk fornrit 7). Reykjavík: Hið íslenska fornritafélag.
- Gunnell, Terry (1995): *The Origins of Drama in Scandinavia*. Cambridge: Brewer.
- Gutenbrunner, Siegfried (1935): Sachsen und Cherusker. In: *Zeitschrift für Mundartforschung* 11.4, pp. 193–202.
- Harris, Joseph (1985): Eddic Poetry. In: *Old Norse-Icelandic Literature: A Critical Guide*. Ed. Clover, Carol J. and Lindow, John (Islandica 45), pp. 68–156. Ithaca and London: Cornell University Press.
- Harris, Joseph (1997): The Prosimetrum of Icelandic Sagas and Some Analogues. In: *Prosimetrum: Crosscultural Perspectives on Narrative in Prose and Verse*. Eds. Harris, Joseph and Reichl, Karl, pp. 131–163. Woodbridge, Suffolk: Boydell & Brewer.
- Harris, Joseph (2012): Eddische Dichtung und die Ballade. Stimme, Vokalität und Performanz unter besonderer Berücksichtigung von DgF 1. In: *Balladen-Stimmen. Vokalität als theoretisches und historisches Phänomen*. Ed. Glauser, Jürg, pp. 39–57. Tübingen/Basel: Francke. 39–57. (= Eddic Poetry and the Ballad: Voice, Vocality, and Performance, with Special Reference to DgF 1. In: *Child's Children: Ballad Study and its Legacies*. Ed. Harris, Joseph/Hillers, Barbara (BASIS 7). Trier: WVT, 2012.)
- Harris, Joseph (forthcoming): Edda and Ballad: *Svipdagsmál* and the Uses of Poetic Afterlife. In a collective volume.
- Heide, Eldar (1997): Fjølsvinnsmál. Ei oversett nøkkeljelde til nordisk mytologi. Magisteravhandling i norrøn filologi, Universitetet i Oslo. Oslo [unpublished].
- Heusler, Andreas (1906/1969): Heimat und Alter der eddischen Gedichte: Das isländische Sondergut. In: *Archiv für das Studium der neueren Sprachen und Literaturen*, 116, pp. 249–81; cited from the rpt. in his *Kleine Schriften* 2 (1969. Berlin: de Gruyter), pp. 165–94.
- Hildebrand, Karl (Ed.) (1904): *Die Lieder der älteren Edda (Sæmundar Edda)*. 2<sup>nd</sup> rev. ed., Hugo Gering. Paderborn,
- Höfler, Otto (1952): Das Opfer im Semnonenhain und die Edda. In: *Edda, Skalden, Saga. Festschrift zum 70. Geburtstag von Felix Genzmer*. Ed. Schneider, Hermann, pp. 1–67. Heidelberg: Winter.
- Holm, Gösta (1993): Eufemiasorna. In: *Medieval Scandinavia: An Encyclopedia*. Ed. Pulsiano, Phillip et al., pp. 171–73.
- Holtmark, Anne (1972): Svipdagsmál. In: *Kulturhistorisk Leksikon for Nordisk Middelalder*. Vol 17, coll. 585–87. Reykjavík: Bókaverzlun Ísafoldar.
- Jansson, Sven-Bertil (2001): Ballader, långa och korta. Om Balladen, maskinen och människan. In: *Allt under linden den gröna. Studier i folkmusik och folklöre tillägnade Ann-Mari Häggman*

- 19.9.2001. Ed. Lindqvist, Anders G. et al. (Publikationer utgivna av Finlands svenska folkmusik-institut 31), pp. 95–106. Vasa: Finlands svenska folkmusikinstitut.
- Jónas Kristjánsson (1987): Um Grógaldur og Fjölsvinnsmál. In: *Grímsævintýri sögð Grími M. Helgasyni sextugum 2. September 1987*. II, pp. 13–15. Reykjavík: Stofnun Árna Magnússonar á Ísland.
- Jonsson, Bengt R. (1991): Oral Literature, Written Literature: The Ballad and Old Norse Genres. In: *The Ballad and Oral Literature*. Ed. Harris, Joseph (Harvard English Studies 17), pp. 139–170. Cambridge, MA & London: Harvard University Press.
- Kalinke, Marianne E. (1990): *Bridal-Quest Romance in Medieval Iceland* (Islandica 46). Ithaca and London: Cornell University Press.
- Knudsen, Fr. (1906): Den gamle islandske Boldleg og dens Forhold til Nutidens Lege. In: *Danske Studier*, pp. 70–90.
- Koeppen, Carl Friedrich (1837): *Literarische Einleitung in die Nordische Mythologie*. Berlin: Bechtold and Hartje.
- Kragerud, Alv. (1981): De mytologiske spørsmål i Fávnesmål. In: *Arkiv for nordisk filologi*, 97, pp. 9–48.
- Lagerholm, Åke (1927): *Drei Lygisogur: Egils saga einhenda ok Ásmundar berserkjabana, Ála flekks saga, Flóres saga konungs ok sona hans* (Altnordische Saga-Bibliothek 17). Halle a.d.S.: Niemeyer.
- Lange, Wolfgang (1964): Review of *Edda* (1962; Neckel-Kuhn). In: *Göttingische Gelehrte Anzeigen*, 216, nr. 3–4, pp. 195–211.
- Lüning, Hermann (Ed.) (1859): *Die Edda. Eine sammlung altnordischer götter- und heldenlieder*. Zurich.
- McKinnell, John (2005): *Meeting the Other in Norse Myth and Legend*. Cambridge: Brewer.
- Motz, Lotte (1975): The King and the Goddess: An Interpretation of the *Svipdagsmál*. In: *Arkiv för nordisk filologi*, 90, pp. 133–50.
- Motz, Lotte (1993): *Svipdagsmál*. In: *Medieval Scandinavia: an Encyclopedia*. Ed. Pulsiano, Phillip et al. NY: Garland, pp. 629.
- Meulengracht Sørensen, Preben (1991): Om eddadigtenes alder. In: *Nordisk Hedendom. Et symposium*. Ed. Steinsland, Gro et al., pp. 217–228. Odense: Odense Universitetsforlag.
- Näsström, Britt-Mari (1995): *Freyja – the Great Goddess of the North* (Lund Studies in History of Religions 5). Lund: Dept. of History of Religions, University of Lund.
- O'Connor, Ralph (2000): Stepmother Sagas: An Irish Analogue for *Hjálmþérs saga ok Ölvérs*. In: *Scandinavian Studies*, 72.1, pp. 1–48.
- Ohlmarks, Åke (1936): Totenerweckungen in Eddaliedern. In: *Arkiv för nordisk filologi*, 52, pp. 264–297.
- Olrik, Axel (1906): Drengene på legevolden. In: *Danske Studier*, pp. 91–102.
- Pettitt, Thomas (1994): 'Worn by the friction of time': Oral tradition and the generation of the balladic narrative mode. In: *Contexts of Pre-Novel Narrative: The European Tradition*. Ed. Eriksen, Roy, pp. 341–372. Berlin & NY: Mouton de Gruyter.
- Pettitt, Thomas (1997): Ballad Singers and Ballad Style: The Case of the Murdered Sweethearts. In: *The Entertainer in Medieval and Traditional Culture: A Symposium*. Ed. Andersen, Flemming G. et al., pp. 101–131. Odense: Odense University Press.
- Powers, Rosemary (1987): *Geasa and álög*: Magic Formulae and Perilous Quests in Gaelic and Norse. In: *Scottish Studies*, 28, pp. 69–89.
- Raudvere, Catharina (2003): *Kunskap och insikt i norrön tradition: Mytologi, ritualer och trolldoms-anklagelser* (Vägar till Midgård 3). Lund: Nordic Academic Press.
- Richmond, W. Edson (1980): From Edda and Saga to Ballad: A Troll Bridge. In: *Folklore Studies in Honour of Herbert Halpert: A Festschrift*. Ed. Goldstein, Kenneth S. et al. pp. 303–313. St. John's, Newfoundland: Memorial University.

- Robinson, Peter M. W. (1991): An Edition of *Svipdagsmál*. Thesis submitted for the degree of Doctor of Philosophy, January 1991. Oxford University [unpublished]
- Rossel, Sven H. (ed.) (1982): *Scandinavian Ballads*. Madison, WI: Dept. of Scandinavian Studies, University of Wisconsin.
- Rupp, Theophil (1871): Zur deutung von Fiölsvinns mál. In: *Germania*, 16, pp. 50–54.
- Schaefer, Ursula (1992): *Vokalität: Altenglische Dichtung zwischen Mündlichkeit und Schriftlichkeit* (ScriptOralia 39). Tübingen: Narr.
- Schjødt, Jens Peter (2008): *Initiation Between Two Worlds: Structure and Symbolism in Pre-Christian Scandinavian Religion*. Trans. Hansen, Victor [n.p.]: University Press of Southern Denmark.
- Schröder, Edward (1933): Sachsen und Cherusker. In: *Niedersächsisches Jahrbuch für Landesgeschichte*, 10, pp. 5–28.
- Schröder, Franz Rolf (1935): Der Ursprung der Hamletsage. In: *Germanisch-Romanische Monatsschrift*, 26, pp. 81–108.
- Schröder, Franz Rolf (1966): Svipdagsmál. In: *Germanisch-Romanische Monatsschrift*, 47, N.F. 16, pp. 113–19.
- SG = *Die Lieder der Edda*. Ed. Sijmons, Barend/Gering, Hugo (1903–31). 3 vols. Halle a.d.S.: Waisenhaus. *Kommentar zu den Liedern der Edda* (1927–31), 1927 Götterlieder.
- Sturtevant, Albert Morey (1958): The Old Norse Proper Name Svipdagr. In: *Scandinavian Studies*, 30, pp. 30–34.
- Sypherd, W. O. (1907): *Studies in Chaucer's Hous of Fame*. London: Paul, Trench, Trübner/Chaucer Society.
- Uther, Hans-Jörg (2004): *The Types of International Folktales: A Classification and Bibliography*. 3 vols. Helsinki: Suomalainen Tiedeakatemia.
- de Vries, Jan (1964–67): *Altnordische Literaturgeschichte*. 2 vols. 2<sup>nd</sup> ed. rev. Berlin: de Gruyter.
- de Vries, Jan (1970): *Altgermanische Religionsgeschichte*. 2 vols. 3<sup>rd</sup> ed. Berlin: de Gruyter.
- Wickström, Johan (2004): Bröllopsmyten i Helgakviða Hjörvarzsonar. Ett exempel på fornskan-dinavisk härskarideologi i Codex Regius hjältediktning. In: *Arkiv för nordisk filologi*, 119, pp. 106–123.
- Witzel, E. J. Michael (2012): *The Origins of the World's Mythologies*. Oxford: Oxford University Press.



# Index

- Achebe, Chinua 37  
*The Adventures of the Fools* see → *Imtheachta na nóinmhídeadh*  
*The adventure of the People of Luchra and Lúpracán* see → *Echtra ríge Tuaithe Luchra 7 Lúpracán*  
Ælfric 22  
*Airec Menman Uaird meic Coisse* 133  
*Aislinge Meic Conglinne* 130, 133  
Alexander Pope 48f., 55, 58  
Alkuin 339f.  
*Alpharts Tod* 189–191  
Altfred 358  
*Alvissmál* 426, 432  
*Andreas* 3, 11, 21, 45–65, 356  
Angelus Silesius 346  
*Anonymous stanzas from Haralds saga Sigurðarsonar* 82, 88  
*Anonymous, Liðsmannaflokkur* 74, 82, 87  
Antonius von Piacenza 289  
Apollonius of Rhodes 117  
Arnórr jarlaskáld 71–91  
*Asmundar saga kappabana* 236  
*Atlakviða* 20, 305–330  
*Atlamál* 20, 289–291  
*Arinbjarnakviða* 161  
Auden, W. H. 28  
Augustine, 46 A.  
Bartholin, Thomas the Younger  
*Bataille d'Aliscans* 6, 259–274 see also → *Chanson de Guillaume*  
*Battle of Brunanburh* 61  
*Battle of Frogs and Mice* 129  
*Battle of Maldon* 3, 11, 20, 22, 27, 45–65, 219  
Beckett, Samuel 128  
Bede 20, 32, 36, 358, 372, 379  
*Beowulf* 1–3, 6, 9–14, 19–38, 45–65, 72, 77f., 88, 95–109, 143–171, 175, 177, 180, 212, 229–238, 340, 356, 406  
*The Birth-tale of Mongán and his Love for Dub Lacha* see → *Compert Mongáin 7 Serc Duíbe Lacha do Mongán*  
*Bjarmakál* 35, 307, 416 see also → *Snorri Sturluson*  
Bragi Boddason 85f. 158, 160, 170  
*The Brainwave of Urard mac Coisse* see → *Airec Menman Uaird meic Coisse*  
Brendan 135  
Brentano, Clemens 166  
*Brot af Sigurðarkviðu* 152f.  
Butler Yeats, William 117  
Byrhtferth of Ramsey 20, 23  
Caedmon 344, 358  
Cassiodor 57  
*Cattle-Raid of Cooley* see → *Táin Bó Cuailnge*  
*Chanson de Guillaume* 6, 15, 241–256 see also → *Bataille d'Aliscans*  
*Chanson de Roland* 2, 6, 10, 14, 72, 175, 177, 188f., 241–256, 259–274, 393f.  
*Charm for unfruitful land* 32  
*Le Charroi de Nîmes* 243  
Chaucer 32, 415, 422  
*Christ and Satan* 8, 362, 373  
*Compert Mongáin 7 Serc Duíbe Lacha do Mongán* 133  
Cynewulf 22, 33f., 341–351, 357  
*Daniel* 51  
*Descensus Christi an inferos* 361–365, 370  
Doyle, Arthur Conan 166  
*Dráp Niflunga* 153  
*Dream of the Rood* 46, 65, 350  
*Echtra ríge Tuaithe Luchra 7 Lúpracán* 133  
*Eckenlied* 187  
*Edda* → *Elder Edda*; *Snorri Sturluson*  
*Elder Edda* 7, 10, 15, 143–171, 212, 305–330, 340, 385, 397, 406, 426  
Egill Skalla-Grímsson 71–91  
Einarr þveræingr Eyjólfsson 85  
Einarr skálaglamm Helgason 80, 89  
Einarr Skúlason 89  
*Eiríksmál* 20, 28  
*Elene* → *Cynewulf*  
*Erchoitmiud ingine Guilde* 133  
Ewers, Hanns Heinrich 166  
*Eyrbyggja saga* 2, 5, 10, 13f., 195–207  
Eyvindr skáldaspillir Finnsson 27, 77, 80  
*The Excuse of Guilde's Daughter* see → *Erchoitmiud ingine Guilde*  
*Fáfnismál* 143–171, 305–330

- Felix, Life of St. Guthlac* 352  
*Fight at Finnsburh* 19f., 416  
 Fincher, David 169  
*Fingal Rónan* 124  
*Fís Adamnán* 130  
*Fjölsvinnsmál* → *Svipdagmál*  
*Flateyjarbók* 89  
*Frá dauða Sigurðar* 153, 155  
 Freud, Sigmund 5, 14, 205f.  
*Genesis A* 32f., 45–65  
 Geoffrey Gaimar 253  
 Geoffrey of Monmouth 33 A., 253  
*Gilgamesch* 175, 177, 180, 188  
*Gísla saga* 205, 415  
 Goethe, Johann Wolfgang 23  
*Gormond et Isembart* 6, 15, 241–256  
 Gregory the Great 278, 350, 357, 372  
 Gregory of Tours 283, 290–292  
*Grímnismál* 27, 34, 76, 432 see also → *Edda*  
*Grógaldur* → *Svidagsmál*  
*Guðrúnarkviða in fyrsta* 152  
*Guðrúnarkviða in önnur* 152  
*Guthlac: Guthlac A, Guthlac B, Prose-Guthlac*  
     7, 16, 351–359  
*Gylfaginning* → Snorri Sturluson  
 Hákon góði 76  
 Hákon jarl Sigurðarson 76  
*Hákonarmál* 20  
 Hallfreðr vandræðaskáld Óttarsson 85  
*Hamðismál* 20, 26f., 167, 290, 306  
 Harald hárfagri 74, 76  
 Haraldr harðráði Sigurðarson 86  
 Harmon, Robert 169  
*Havamál* 35f., 416  
 Heany, Seamus 26, 31  
*Helena s. Elene*  
*Helgakviða Hjörvarðsson* 20, 429, 432, 439  
*Helgakviða Hundingsbana I* 24  
*Helgakviða Hundingsbana II* 20, 31, 35, 154  
*Heliand* 1f., 4, 6–9, 10–12, 16, 22, 33, 77,  
     95–109, 358, 361–381  
*Hervararkviða* 416, 431  
*Hildebrandslied* 5f., 14, 19f., 29, 167, 188, 191,  
     209–224, 229, 236f.  
 Hitchcock, Alfred 21  
*Hjálm þés saga de Ölvés* 405, 407  
 Homer 20, 28f., 58, 117, 129, 157, 169, 177, 180,  
     183, 188  
 Hrabanus Maurus 372, 380  
*Hymiskviða* 158–160  
*Hyndluljóð* 23, 416  
*Imtheachta na nóinmhítheadh* 133  
 Jórunn skáldmæri 89  
 Joyce, James 128  
*Judith* 3, 11, 45–65  
*Juliana* → *Cynewulf*  
 Juvenecus 230  
*Karlamagnus saga* 396  
 Konrad von Würzburg 146  
 Pfaffe Konrad 175, 177, 188f., 268–270,  
     394–396  
*Kudrun* 183  
*Kulhwch oc Olwen* 128, 405, 407  
 Pfaffe Lamprecht 184  
*Lawman's alliterative Brut* 33  
*Loher und Maller* 253  
 Merriman, Brian 128  
 Monty Python 21  
*Nevelingenlied* 8, 16, 385–399  
*Nibelungenlied* 2, 8, 16, 131, 143–171, 175, 180,  
     183, 185, 188, 213, 231, 261f., 385–399  
 Nietzsche, Friedrich 145  
*Nornagests þattr* 330  
 O'Brien, Flann 128  
 O'Grady, James 117  
 Ó Nualláin, Brian 128  
 Óláfr helgi Haraldsson 85  
 Óláfr Tryggvason 76  
*Origo gentis Langobardorum* 292  
 Otfrid von Weissenburg 107  
 Óttarr svarti 71–91  
 Paschasius Radbertus 8, 16, 370–373  
 Paulus Diaconus 7, 15, 277–298  
 Pfaffe Konrad → Konrad  
 Pfaffe Lamprecht → Lamprecht  
 C. Plinius Secundus 285  
*The Ploughman's Breakfast* 129  
*Poetic Edda* see → *Elder Edda*  
 Pope, Alexander → Alexander Pope  
 Prudentius 230, 233  
 Quintilian 22  
*Ragnars saga loðbrókar* 144, 153, 156  
*Ragnarsdrápa* 158, 160, 170  
 Raoul de Cambrai 243  
*The Rape of the Lock* → Alexander Pope  
 Reeves, Michael 169  
*Reginismál* 143–171, 305–330  
*Renaud de Montauban* 248



- Riddles* 56–59  
*Riddle 51* 3, 11, 45–65  
 Harmons, Robert  
*Roelandslied* 396  
*Rolandslied* → *Konrad*  
 Rudolf von Ems 379  
*Sæmundar-Edda* see → *Elder Edda*  
*Seafarer, The* 54  
 Shakespeare 37, 77, 119, 205f.  
*Sigrdrífumál* 149, 305–330, 426  
*Sigurðarkviða in skamma* 152f.  
 Sigvatr Þórðarson 22, 31, 71–91  
*Sir Gawain and the Green Knight* 422  
*Skírnismál* 35, 418, 426  
 Snorri Sturluson 7, 10, 15, 77, 158–160, 307, 305–330, 406  
 Statius 230  
 Der Stricker 396  
 Stúfr inn blindi Þórðarson kattar 86  
*Svipdagsmál* 2, 8, 10, 17, 403–441  
 Swift, Jonathan 128  
*Táin Bó Cuailnge* 2, 4, 10, 12, 29 A., 113–137  
*Tatian* 367, 375  
 Tolkien, J.R.R. 59  
*Tromdam Guaire* 133  
*Þiðriks saga af Bern* 143–171, 385, 397–399  
 Þjóðolfr Arnórsson 71–91  
 Þjóðolfr ór Hvíni 329  
 Þorbiörn hornklofi 74, 80, 83  
 Þorðr Særeksson 78, 88  
 Þormóðr Kolbeinsson 81  
 Uhland, Ludwig 123  
 Ulfr Uggason 158–161  
*Vafþrúðismál* 426, 432f.  
 Vergil, Aeneis 20f., 31f., 117, 175, 182, 189, 232f., 278  
 Verne, Jules 168  
*The Vision of Adamnán* → *Fís Adamnán*  
*The Vision of Mac Con Glinne* → *Aislinge meic Conglinne*  
*Völsunga saga* 29, 143–171, 305–330, 385  
*Völundarkviða* 289  
*Völuspá* 35, 324, 421  
 Wace 33, 253 see also → *Lawman's alliterative Brut*  
 Walahfrid Strabo 116, 377  
*Waldere* 19f., 26, 33 A., 131, 230  
*Waltharius* 14, 6, 26, 131f., 229–238, 393  
*Wanderer, The* 54  
*Widsith* 23, 26, 283, 288  
*Wife's Lament* 27  
 Wolfram von Eschenbach 6, 261, 272–274, 394f.  
*Younger Edda* see → Snorri Sturluson





