Die Stockholmer Membran der Þiðreks saga und die altnorwegische Sammelhandschrift Uppsala De la Gardie 4-7 fol. (Elis saga, Strengleikar und Pamphilus ok Galathea)

Objekttyp: **Chapter**

Zeitschrift: **Beiträge zur nordischen Philologie**

Band (Jahr): **33 (2002)**

PDF erstellt am: **27.05.2024**

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.
Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.
Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Ein Dienst der *ETH-Bibliothek*
ETH Zürich, Rämistrasse 101, 8092 Zürich, Schweiz, www.library.ethz.ch

http://www.e-periodica.ch

III.2.3 Die Stockholmer Membran der *Þiðreks saga* und die altnorwegische Sammelhandschrift Uppsala De la Gardie 4–7 fol. (*Elis saga*, *Strengleikar* und *Pamphilus ok Galathea*)

III.2.3.1 Einleitung: Der Codex De la Gardie 4–7 fol., Universitäts-Bibliothek Uppsala

Die altnorwegische Sammelhandschrift Codex De la Gardie 4–7 fol., Universitäts-Bibliothek Uppsala (im folgenden DG 4–7) trägt ihren Namen nach dem berühmten schwedischen Handschriften-Sammler Graf Magnus Gabriel De la Gardie. De la Gardie vermachte die Handschrift 1669 der Universität Uppsala, in deren Bibliothek sie sich nunmehr seit über 300 Jahren befindet. Die Handschrift darf mit Recht als das älteste erhaltene und zugleich auch gewichtigste Zeugnis der altnorwegischen höfischen Literatur betrachtet werden. Gemeinhin datiert man sie um 1270 und lokalisiert sie nach Südwestnorwegen in die Gegend um Bergen. Als Entstehungsort wurde das Cistercienser-Kloster Lyse südlich von Bergen (gegr. 1146) erwogen, ein Tochterkloster von Fountains Abbey.[1]

Schon aus diesen kurzen Vorgaben läßt sich die Bedeutung von DG 4–7 für die ebenfalls altnorwegische *Þiðreks saga* ermessen. Bei der Betrachtung unserer Saga im Kontext der altnorwegischen Literatur stellt DG 4–7 eine wichtige Vergleichsgröße dar, dies zum einen, weil sie – wie die Stockholmer Membran der *Þiðreks saga* – wahrscheinlich demselben literarischen Milieu entspringt wie unser Text und überdies möglicherweise noch etwas älter ist als die Haupthandschrift der *Þiðreks saga*. Zum zweiten repräsentieren die beiden wichtigsten Textzeugen von DG 4–7 (*Elis saga* und *Strengleikar*) bedeutende Denkmäler der altnorwegischen höfischen Literatur. Durch den Übersetzer Róbert und den König als Auftraggeber sind sie eng mit Hákons kulturpolitischem Programm verknüpft; und in der vorliegenden Arbeit geht es vor allem um die Frage, inwieweit die *Þiðreks saga* als Teil dieses Kulturprogramms gelten darf.

Im Zusammenhang mit der kontroversen Quellenfrage der *Þiðreks saga* fällt zudem ins Gewicht, daß im Fall von *Elis saga* und *Strengleikar* kein deutsches Vergleichsmaterial existiert (etwa eine mhd. Adaptation des *Élie de Saint-Gille* bzw. eine der *Strengleikar*-Sammlung vergleichbare deutsche Sammlung von einigen der Marie de France zugeschriebenen *lais*). Mit anderen Worten ist es im Fall der Textbeziehungen von *Þiðreks saga* einerseits und *Elis saga* und *Streng-*

---

[1] Zur Datierung, Lokalisierung, paläographischen und sprachlichen Einordnung der Handschrift vgl. Tveitane, Einl. zur Faksimile-Ausg. der *Elis saga* 1972: Kap. Paleography and Language, M. T., Om språkform og forelegg i *Strengleikar*, Bergen 1973 (= Universitetet i Bergen, Årbok. Humanistisk serie, 1972, no. 3) sowie bereits Marius Hægstad, Vestnorske maalføre fyre 1350. II. Tillegg, Oslo 1935 (= Det norske videnskapsakademi i Oslo, Skrifter. II. Hist.-filos. klasse 1935, no. 1), hier 1–23, Holm-Olsen, *Pamphilus*-Ausgabe 1940: 8–11, 80–89 und Hødnebø (der die Handschrift zwischen 1260–1280 datiert, 1987: 92). Zum Entstehungsort der Handschrift vgl. auch hier Kap. III.1.3.3.

leikar andererseits ausgeschlossen, daß sie bereits auf (nieder-)deutschen Boden zurückgehen, sie geben vielmehr Aufschluß über das altnorwegische Entstehungsmilieu aller drei Texte. Somit wird ein Vergleich von DG 4–7 fol. mit der Stockholmer Membran unseres Textes in vielerlei Hinsicht zum Gradmesser für den norwegischen Anteil an der gesamten *Þiðreks saga*.

Der Codex DG 4–7 fol. enthält insgesamt vier Textzeugen:

(1) ein kurzes Fragment von einigen wenigen Zeilen: den Dialog zwischen *hugrecki* und *æðra*. Es handelt sich hierbei um eine Übersetzung des (Pseudo-) Seneca-Dialogs zwischen *Securitas* und *Timor*;
(2) *Pamphilus ok Galathea*: eine Übersetzung des mittellateinischen *Pamphilus de amore*;
(3) *Elis saga ok Rósamundu*: Róberts Übersetzung der altfranzösischen *Chanson de geste Élie de Saint-Gille* sowie
(4) *Strengleikar*: eine Übersetzung von 21 altfranzösischen *lais*, von denen elf traditionell Marie de France zugeschrieben werden.

Die weitaus wichtigste Rolle beim Textvergleich von DG 4–7 und der Stockholmer Membran spielt – nicht zuletzt auch aufgrund ihrer Form als Saga – die *Elis saga ok Rósamundu*. Auf sie wird deshalb im folgenden detailliert eingegangen. Enge Textbeziehungen weisen ferner vor allem die Prologe von *Strengleikar* und *Þiðreks saga* auf. Weniger bedeutsam sind für unseren Zusammenhang hingegen das Fragment mit der Pseudo-Seneca-Übersetzung und der *Pamphilus*.

III.2.3.2 Zur literaturgeschichtlichen Bedeutung der *Elis saga ok Rósamundu*

Mit der *Elis saga ok Rósamundu* haben wir zweifellos eines der ältesten und aufgrund der Nennung des Übersetzers Roðbert (S. 116) und des Königs *Hakon konungr, son Hakons konungs* (ibd.) als Auftraggeber auch sichersten Textzeugnisse aus dem Corpus der sog. übersetzten Riddarasögur vor uns. Die Saga ist in zwei Hauptredaktionen überliefert, von denen die ältere altnorwegische in der Haupthandschrift DG 4–7 fol. (= A, um 1270) für unseren Zusammenhang die größte Bedeutung hat.[2] A endet auf S. 116 in der Kölbingschen Ausgabe mit dem obigen Hinweis auf den Übersetzer und Auftraggeber. Für die Rezipienten erzählerisch unbefriedigend, beschließt die Haupthandschrift die Saga nach dem erfolgreichen Zweikampf zwischen Elis und dem Heidenkönig Julien (in dem Elis Rósamunda vor der drohenden Heirat mit dem greisen Heiden bewahrt hat) mit einer Kemenaten-Szene. Für den Schlußteil der Saga lag offenbar keine Vorlage vor. Damit ist jedoch die das Publikum interessierende Frage, ob und wie Elis

---

[2] Der Text der *Elis saga* wird nach Kölbings Ausgabe von 1881 zitiert, dies unter Einbeziehung der von Tveitane besorgten Faksimile-Ausgabe 1972.

seine Rósamunda nun heim nach „Frannz" bringen kann, nicht mehr Thema der altnorwegischen Saga. Mit seinem Schlußkommentar: *En huessu sem Elis ratt þæim vandræðum oc huessu hann kom hæim til Frannz með Rosamundam, þa er æigi a bok þessi skrifat* (116) läßt der Übersetzer seine Zuhörer/Leser allein und weist damit zugleich den Weg für die jüngere isländische Redaktion der Saga, die die Erzählung nach der erfolgreichen Bewährung in weiteren âventiuren schließlich zum ‚happy end' von Elis' und Rósamundas Hochzeit führt.[3] In den zahlreichen jüngeren isländischen Handschriften (deren älteste frühestens um 1400 datieren) werden viele das Höfische betreffende Züge (Motive und stilistische Eigenheiten wie z.B. das Partizip Präsens) bis zum Äußersten gesteigert. Für unseren Zusammenhang kann daher allenfalls die noch dem 13. Jh. zugehörige altnorwegische Hauptredaktion der Saga zum Vergleich herangezogen werden, wohingegen der isländische Teil (ab S. 116 unten, Kap. 60 der Kölbing-Ausgabe) dafür nur bedingt geeignet ist, zumal er in einigen Details selbst wiederum von der *Þiðreks saga* beeinflußt zu sein scheint (vgl. hier Anm. 25).

Die altnorwegische *Elis saga* ist eine Übersetzung der altfranzösischen *Chanson de geste Élie de Saint Gille*, einer *Chanson* aus dem Zyklus um Guillaume d'Orange.[4] Strukturell gliedert sich die Saga in zwei Haupt-Erzählstränge: zum ersten die kriegerischen Auseinandersetzungen des fränkischen Helden Elis und seiner *félagar*, darunter vor allem Vilhjálmr (Guillaume) gegen die Heiden (Reconquista-Thema der altfranzösischen Heldendichtung). Zum zweiten die Elis-Rósamunda-Brautwerbungs- und Liebeshandlung, die jedoch in der älteren Redaktion nicht mehr zum ‚happy end' geführt wird. Insbesondere die erste Erzähleinheit der Saga, die – ähnlich wie auch in der *Karlamagnús saga* – die Überlegenheit des Christlichen über das Heidnische preist, weist in ihren Schlachtschilderungen enge kontextuelle Beziehungen zu der *Þiðreks saga* auf.

Im Spiegel der Forschungsmeinungen findet die *Elis saga* – und dies ist wiederum typisch für etliche übersetzte Riddarasögur – nur wenige Fürsprecher. Nach-

---

[3] Eine solche Heirat, die in der altfranzösischen *Chanson de geste* aus religiösen Gründen nicht möglich ist (da nämlich Élie versehentlich [!] zum Zeugen von Rosemondes Taufe wird und sie deshalb nicht mehr heiraten darf), gehört nun aber zu den Gattungskonventionen der isländischen Märchensagas: vgl. dazu Glauser 1987: 118, mit Anm. 17 (128) und Glauser 1983: Kap. 4 und 5.

[4] Die *Chanson de geste* wird zitiert nach der Ausgabe von Gaston Raynaud 1879. In der Forschungsgeschichte der *Elis saga* interessierten lange Zeit vor allem Untersuchungen zum Verhältnis von altfranzösischem Original und der norrönen Übersetzung: z.B. Eugen Kölbing, Die nordische Elissaga ok Rosamundu und ihre Quelle. In: Beiträge zur vergleichenden Geschichte der romantischen Poesie und Prosa des Mittelalters unter besonderer Berücksichtigung der englischen und nordischen Litteratur, Breslau 1876, hier 93–136 und Meissner 1902:143–189. Meissner kommt das Verdienst zu, neben seinen detaillierten Stiluntersuchungen zur *Elis saga* und den *Strengleikar* auch die Unterschiede zwischen der älteren norwegischen Redaktion der *Elis saga* und ihren jüngeren Handschriften herausgearbeitet zu haben. Fragen nach der Erzählstruktur und -intention der Saga selbst waren jedoch bis in die jüngste Zeit hinein nicht von Belang.

dem die ältere Forschung überwiegend an ihrem Verhältnis zur Quelle interessiert war, erlag die jüngere Forschung ihren eigenen ästhetischen Werturteilen, dies, ohne erzähltheoretische Fragestellungen oder die Frage nach einer zugrunde liegenden Erzählintention überhaupt zu erwägen.[5] Nicht zuletzt auch aufgrund ihrer negativen Beurteilung in der Forschung und deren Unterschätzung einer Erzählintention des Textes kann das Beispiel der *Elis saga* für unsere ebenfalls häufig unterschätzte Saga richtungsweisend sein.

Eine Neuakzentuierung in der *Elis-saga*-Philologie erfolgte erst 1987 mit einem wichtigen Aufsatz von Jürg Glauser, der erstmals erzähltheoretische Fragestellungen in die bislang ästhetisch orientierte Diskussion einbrachte: Glauser untersucht am Beispiel der *Elis saga* (die in vielerlei Hinsicht charakteristisch für das gesamte Corpus der Riddarasögur ist), welche **Textintentionalität**[6] der Saga zugrunde liegt. Seine detaillierte Analyse zentraler Text-Episoden hat zum Ergebnis, daß „die Optik der beiden Textgrössen ‚Held' als Teil des erzählten Personals und ‚fiktiver Erzähler' unzweideutig identisch ist" (S. 110) und daß auch der ‚abstrakte Autor' diese Perspektive vertritt.[7] Und diese ‚identische Optik' gilt der Demonstration der „Überlegenheit des christlichen Ritters als Individuum" (S. 118). Als „wesentlichster Bestandteil der Textintentionalität der Elis saga" geht es aber um „die Verherrlichung nicht dieses herausragenden Einzelnen allein, sondern ebensosehr des von ihm verkörperten ideologischen Gefüges, eine wie auch immer näher zu bestimmende ‚Propagierung' einer gesellschaftlichen Norm" (S. 118). Die übertriebenen Kampfdarstellungen, an denen sich die Kritik der älteren For-

---

5 Vgl. u.a. L. Holm-Olsen ²1975:I,137, der zwar einerseits die nuancierte Sprache der Saga lobt, sie aber insgesamt „entschieden niedriger" ansetzt als die *Tristrams saga*. Noch härter geht E. F. Halvorsen mit ihr ins Gericht und zeiht bereits die altfranzösische Vorlage literarischer Minderwertigkeit: „originalens språk er her fattig og stereotypt, selve historien banal, med voldsomt overdrevne kraftprøver og kamper, og uten fnugg av karakterskildring. Elie de St. Gille er en av de dårligste chansons de geste." (Art. Elis saga. In: KLNM 3, 1958:596; ähnlich Halvorsen 1959:18). Nahezu dieselben Argumente (Stereotypie, Banalität, Übertreibungen und mangelhafte Charakterschilderungen) moniert E. F. Halvorsen gleichermaßen an der *Þiðreks saga* (vgl. hier Kap. I.1). Alle diese Urteile stimmen darin überein, daß sie nicht nach einer Erzählintention von dieser Art literarischer Darstellung fragen. Aus dem Gros der negativen Beurteilungen ist einzig H. G. Leach auszunehmen, der zum einen nicht abwertend urteilt und zum anderen erkennt, daß es der Saga auch um die Darstellung der über allen Einzelkämpfen stehenden Grundideologie der feudalen Epik geht (Leach 1921:261: Róbert „has reproduced both the letter and the spirit of the feudal epic"). Weitere Forschungsurteile über die *Elis saga* und andere Riddarasögur ausführlicher auch bei Glauser 1987: 96–102.

6 J. Glauser bezieht sich für die Textintentionalität auf das in der ‚Erzähltextanalyse' von Cordula Kahrmann, Gunter Reiss und Manfred Schluchter (1977) entwickelte theoretische Modell (bes. 39/40, 49–51). Nach Kahrmann/Reiss/Schluchter ist die Textintention von der Autorintention zu scheiden. Ich selbst habe in einer Publikation (Beck/Kramarz-Bein 1995:131) dieses Erzählmodell auf die *Þiðreks saga* anzuwenden versucht.

7 Vgl. Glauser 1987:bes. 108 und 120: „Der fiktive Erzähler zeigt aber nicht nur die Überlegenheit des Einzelkämpfers. Letztlich geht es auf der Ebene des Autorbewusstseins im Text darum, dass das in der Figur von Herzog Julien anfänglich so ideal repräsentierte und von ihm engagiert propagierte Feudalsystem hochmittelalterlicher Prägung sich allen anderen überlegen erweist."

schung immer wieder entzündete, sind also keineswegs Selbstzweck, sondern sie dienen einer übergreifenden ‚Ideologisierung' bzw. in den Worten Glausers: „Weniger in den Bravourstücken des zuweilen blutrünstigen Helden und auch nicht im höfischen Verhalten einzelner dargestellter Figuren als vielmehr in dieser strukturellen Verherrlichung eines in den Grundzügen doch klar erkennbaren ideologisch-politischen Modells würde ich die ‚Vorbild'-Funktion eines Textes wie der Elis saga bestimmen" (S. 118).

Jürg Glausers Analyse, in der erstmals nach einer Erzählintention der *Elis saga* und – damit verbunden – nach der ideologischen Funktion der Riddarasögur für den norwegischen Hof um die Mitte des 13. Jh.s gefragt wird, darf als richtungsweisend für die *Elis saga* betrachtet werden. Sie bietet darüber hinaus auch Anlaß, ähnliche Fragestellungen genereller für die norrönen Übersetzungen der altfranzösischen Karlsdichtung (besonders für die *Karlamagnús saga*) zu verfolgen.[8] Im Schlußkapitel der vorliegenden Arbeit geht es u.a. auch für die *Þiðreks saga* darum, das Problem der Feudalproblematik und die Frage nach ihrer Bedeutung als einem möglichen Identifikationsangebot an Hákon Hákonarson zusammenfassend zu diskutieren.

Als ein wichtiger literaturgeschichtlicher Aspekt der *Elis saga* ist schließlich die Rolle des Höfischen hervorzuheben. Ohne die Forschungskontroverse zwischen Barnes und Kalinke (höfische Erziehung versus bloße Unterhaltung) an dieser Stelle erneut aufgreifen zu wollen (vgl. dazu hier Kap. III.2.1.3), möchte ich hier doch betonen, daß die ‚höfische Ideologie' in der *Elis saga* zum einen einen breiteren Raum in Anspruch nimmt als in anderen Riddarasögur (selbst mehr als in der höfisch-ideologischen *Parcevals saga*) und daß die *Elis saga* ihren Rezipienten insgesamt auch mehr Informationen über die höfische Existenzform vermittelt als die anderen Sagas derselben Gattung (z.B. *Ívens saga*). Ich möchte hier lediglich zwei Aspekte exemplarisch hervorheben: Zum ersten die Ideologie des *dugandi maðr*: Die *Elis saga* beginnt mit der Vorstellung des ritterlichen Themas, das uns ihr fiktiver Erzähler im folgenden präsentieren möchte (1/2), und zum zweiten wird in der Figurenrede von Elis Vater Juliens relativ zu Beginn der Saga in nuce ein Ritterprogramm entwickelt:

> oflengi ma ungr maðr hœgliga lifa, þuiat atgerð sina oc frægð samir hueriom **dugandi manni** at fremia, fara i onnur lond oc kannaz uið okunna menn, at syna ræsti sina, nema log oc rettende oc sannar rǫður oc retta dóma oc goð dœmi, oc syna huarttueggia ogn oc astsemð, o vinum sinum ogn, atgerða vinum sinum litil lat, goðlynde oc kurtæisa siðu, þionosto semd, þuiat af sliku frægiaz **dugandis menn**. Sua at æinn **dugandes maðr** fullcomins goðlæiks verðr haufðingi oc hamingia allrar ættar sinnar til sœmðar oc sælu oc tigurleks upp hafs. (S. 9/10, Hervorheb. S.K.-B.).

---

[8] Vgl. hierzu z. B. Kramarz-Bein 1996b und Kjær 1998:19–21.

Die Bedeutung dieser Textstellen ist auch schon von der älteren Forschung festgestellt worden[9], und in jüngerer Zeit konnte Jürg Glauser zeigen, daß die Textinstanzen ‚fiktiver Erzähler', Figur und ‚abstrakter Autor' in der Akzeptanz dieser höfischen Normen übereinstimmen (vgl. hier Anm. 7). Für unseren Zusammenhang ist nun von Relevanz, daß einige der in der *Elis saga* grundgelegten Leitwörter des Höfischen auch häufig in der *Þiðreks saga* anzutreffen sind (darunter: *dugandi maðr*, *hreysti*, *sæmð*, *kurteisi* etc.), wie unten zu zeigen ist.

Zum zweiten spielt in der *Elis saga* eine weitere höfische Vorstellung eine wichtige Rolle, nämlich die Idee der ‚höfischen Freude' und des ‚hohen Mutes', beides Ausdrucksformen der ritterlichen Feststimmung (vgl. hier Anm. 35ff.), auf die in den anderen Riddarasögur hingegen kaum Wert gelegt wird. Im Hinblick auf die oben erwähnte Forschungskontroverse darüber, ob die Riddarasögur lediglich der Unterhaltung dienen (so die Meinung Kalinkes) oder ob sie nicht vielmehr den Geist der höfischen Kultur vermitteln wollten (so die Meinung Barnes'), kann man m.E. zumindest für die *Elis saga* sagen, daß sie sich als enger vertraut mit den höfischen Ideen erweist, also gewissermaßen ‚höfischer' ist als andere Texte des Corpus.

Schließlich ist noch die besondere Rolle hervorzuheben, die Erzählerkommentare in der *Elis saga* spielen: Der fiktive Saga-Erzähler wendet sich einige Male direkt an sein Publikum und mahnt es gar zur Aufmerksamkeit. Mit diesen Erzählerkommentaren unterscheidet er sich erheblich von den Gattungskonventionen vor allem der Isländersagas, in denen der Erzähler hinter das Erzählte zurücktritt.[10]

Darüber hinaus markieren die Erzähler-Kommentare der *Elis saga* auch den Stand, den die Erzähltechnik des *stranding* bereits um die Mitte des 13. Jh.s erreicht hat. Diese auch für die *Þiðreks saga* wichtige Problematik ist vor allem in Kap. II der vorliegenden Arbeit bereits angeklungen. Erzählformeln, mit denen

---

9 Hier ist vor allem Rudolf Meissner zu nennen, 1902:314, 318: „Die nordischen hörer werden aber auch bei geeigneten stellen geradezu darauf aufmerksam gemacht, was ritterbrauch oder feine hofsitte ist"; „Eliss. 9,13ff. lässt der übersetzer den alten herzog von St. Gille ein förmliches programm für die erziehung eines jungen, höher stehenden mannes vortragen" (S. 318). – Ein ähnliches Ritterprogramm (hier unter Einschluß der praktischen Ritterlehre) entwickelt ferner auch die *Parcevals saga* (bes. Kap. 5) (dazu hier Kap. III.2.5).

10 Vgl. *Elis saga*, 1: *HÆyrit, horskir menn, œina fagra saugu* [...], besonders auch den Appell an die Zuhörer (Aufmerksamkeitstopos), 33: *Nu lyðit goðgœfliga! betra er fogr frǫðe en kuiðar fylli; þo scal við saugu súpa, en œi ofmikit drecka; sœmð er saugu at segia, ef hœyrendr til lyða, en tapat starfi, at hafna at hœyra.* („Nun höret ruhig zu. Besser ist eine schöne Erzählung als eine Füllung des Bauches [als ein voller Bauch]. Doch soll man während des Saga-Erzählens trinken, aber nicht zuviel. Eine Ehre ist es, eine Erzählung vorzutragen, wenn die Zuhörer darauf lauschen, aber eine vertane Mühe, wenn sie es ablehnen, zuzuhören"). Diese Worte vermitteln in einzigartiger Weise ein Bild vom Geschäft (und der Frustration) eines mittelalterlichen Saga-Vorlesers am norwegischen Hof, der sich offenbar zwischenzeitlich während des Lärms Gehör und Aufmerksamkeit verschaffen muß. Diese außergewöhnlichen Erzählerkommentare sind von der Forschung des öfteren beschrieben worden, zuletzt und – mit Rückschlüssen auf die Aufführungspraxis – von Jürg Glauser (1987: bes. 98, 104, mit Anm. 21 und 110). Vgl. dazu auch Glauser 1985:95 ff. und 1983:78–92.

vorübergehend zur Seite gelegte Erzählfäden (*strands*) wiederaufgenommen werden, sind bereits in der *Elis saga* anzutreffen: *NV er at segia yðr fra jǫrlunum, er berteknir voro oc lagu bundnir a ængiom* [...] (36). Oder: *latvm Elis nv vera j sinvm vandrædvm, enn segivm helldr nǫckvd fra jǫrlvnvm, er flydv or bardaganvm* (48).[11] Auch die *Þiðreks saga* kennt eine Vielzahl von verknüpfenden Erzählformeln, die zu einem neuen Thema überleiten, auf Zukünftiges vorausdeuten bzw. auf bereits Geschehenes zurückkommen.[12] Die *Elis saga* und unser Text befinden sich hinsichtlich der *stranding*-Technik auf derselben Entwicklungsstufe. Einen reflektierteren Umgang mit Vor- und Nachzeitigkeit läßt später die jüngere Redaktion der *Elis saga* erkennen.[13]

III.2.3.3 *Elis saga ok Rósamundu* und *Þiðreks saga af Bern*

Die Textbeziehungen zwischen der *Elis saga* und der *Þiðreks saga* sind vielfältig; sie betreffen zum einen Sprache und Stil der beiden Sagas (3.1). Zum zweiten lassen beide Texte eine gleiche Vorliebe für bestimmte Handlungskonstellationen (bes. im Bereich der Schlachtschilderungen) und für ein Lokal-Kolorit erkennen, das in der Welt der Riddarasögur überaus beliebt ist (3.2). Darüber hinaus finden in beide Sagas ähnliche Erzählepisoden Eingang, die überdies häufig vor einem höfischen Hintergrund zu sehen sind (3.3). Insgesamt soll bei den im folgenden dargestellten kontextuellen Beziehungen zwischen *Elis saga* und *Þiðreks saga* nicht in jedem Fall eine direkte Abhängigkeit unseres Textes von der höfischen Saga beansprucht werden, sondern vielmehr soll am Beispiel der *Elis saga* der Nachweis geführt werden, daß die *Þiðreks saga* im Stil und in einigen Erzählepisoden deutlich von den Riddarasögur beeinflußt ist oder – anders gesagt –, daß

---

[11] Vgl. ferner 54, 57, 60, 101 in der altnorwegischen Fassung. Unter den Erzählerkommentaren der *Elis saga* sind auch die zahlreichen Gottesanrufungen zu erwähnen (z.B. 21, 109), die den Erzähler eindeutig als Partei erweisen und damit Glausers These zusätzlich bekräftigen.

[12] Mit der Formel *Fra þvi er nv at segia at þiðricr vil nv heim fara aftr til bernar* [...] (I, 193, ähnlich I, 34, 42, 159, 193, 255) beispielsweise wird ein neuer Erzählstrang eingeleitet. Wendungen wie *oc fyRr var fra sagt* (I, 73, 108), *sem fyR var ritað* (II, 148) oder *þvi sem fyR hafði verit sagt* (I, 337) knüpfen an bereits früher Erzähltes an. Die Funktion einer Vorausdeutung auf Späteres haben Erzählformeln wie: *er enn man nefndur verda siþaR* (I, 33) oder *sem gietid mun verda siþar j þessari søghu* (I, 34). Diese Beispiele ließen sich noch vermehren.

[13] So machen die jüngeren isländischen Handschriften der Saga (die frühesten um 1400) noch intensiveren Gebrauch von Erzählerkommentaren: z.B.: *erv nv þar liggiandi oc ackerum kastandi ok strand hǫgg takandi; en skrifarinn sig þaR hofliga huilandi* (121: da waren sie nun liegend und Anker werfend und Strandraub nehmend, aber der Schreiber ruht sich gemächlich aus [man beachte die Vielzahl an Participia Praesentis, von denen die jüngere Redaktion erheblich mehr Gebrauch macht als die ältere altnorwegische]) oder: *var þetta allt á sama kvelldi, er nv var sagt oc þat er herra Jvliens hertvgi oc Vilhialmr jarl tokv land* (122) oder besonders: *Nv skal segia þat sidar er fyrr gerdizt ok taka þar til sem Elis var burt ridin fra jvngfrv Rosamvndv* [...] (133: Nun muß ich das später sagen, was früher geschehen war, und damit beginnen, wie Elis fortgeritten war von Jungfrau Rósamunda), auch 129. Die jüngere isländische Redaktion zeigt insgesamt einen reflektierteren Umgang mit Zeitverhältnissen, als es in den Texten des 13. Jh.s der Fall ist.

sich zahlreiche Erzählepisoden und Stileigentümlichkeiten der Saga in das literarische Milieu der altnorwegischen Übersetzungsliteratur einfügen. Die *Elis saga* bietet sich insofern als Musterbeispiel zum Vergleich an, als in ihr – wie oben erwähnt – das höfische Programm mit Händen zu greifen ist. Ein zweites Ziel dieses Kapitels besteht ferner darin, eine gemeinsame Rezeptionssituation von *Elis saga* und *Þiðreks saga* wahrscheinlich zu machen.

III.2.3.3.1 Sprache und Stil

Sprachliche Berührungspunkte zwischen *Elis saga* und *Þiðreks saga* schlagen sich im Namenmaterial, in charakteristischen Erzählformeln und in einem ähnlichen Vokabular nieder. Als erstes fallen Ähnlichkeiten im Namenmaterial von *Elis saga* und *Þiðreks saga* auf, die sich mit der generelleren Beobachtung treffen, daß die *Þiðreks saga* überhaupt Anleihen bei dem Namenmaterial der Riddarasögur macht. So gibt es neben der *Elis saga* u.a. auch Übereinstimmungen mit dem Personal der *Karlamagnús saga* und der *Erex saga*.[14] Alle diese Parallelen betreffen zwar zugegebenermaßen ein Detail, sie lassen sich aber – und darin liegt ihre Bedeutung – für den norwegischen Anteil an der Gestaltung der Saga veranschlagen, zumal diese Namensschicht für den deutschen Bereich nicht zu reklamieren ist.

Namensüberschneidungen zwischen *Elis saga* und *Þiðreks saga* betreffen die Eigennamen **Malpriant** und **Piron/Paron**. In der *Elis saga* wird Elis ‚böser' heidnischer Widersacher und Konkurrent um die Gunst Rósamundas Malpriant genannt (*hinn illi Malpriant*, 20). Er zählt zu den Hauptfiguren der Saga. Für die ursprünglich romanischsprachige Tradition der *Elis saga* darf man davon ausgehen, daß das erste Namenselement *mal* für ‚böse/übel' auf einen ‚sprechenden' Namen verweist. Auch Rósamundas Vater trägt – je nach Handschrift – den Namen Malkabrez bzw. Maskalbret. Die Verwendung des ersten Namensgliedes *mal* für die heidnische Seite stimmt übrigens überein mit der generellen Erzählintention des Textes, das Christliche zu glorifizieren und das Heidnische zu diffamieren (s.o.). Die *Þiðreks saga* nun kennt einen Zwerg mit Namen Malpriant (I, 38 [B]), der hier jedoch zu den Nebenfiguren zählt. Da wir über ihn kaum etwas erfahren, ist es nicht möglich, eindeutig zu entscheiden, ob der Zwerg in der *Þiðreks saga* mittels des ersten Namengliedes in einem negativen Licht erscheint oder nicht. Grundsätzlich haben die Zwerge in der Saga jedoch negative und bisweilen bedrohliche Eigenschaften.[15]

---

[14] Auf diesen Aspekt hat Heiko Uecker 1996:180 hingewiesen. Dies betrifft beispielsweise den Personennamen Malpriant, der neben der *Þiðreks saga* auch in der *Elis saga* und *Erex saga* zu finden ist. In der *Erex saga* ist Malpriant ein ritterlicher Kontrahent des Titelhelden (Kap. 3/4).

[15] So ist der berühmte Zwerg Alfrik zwar ein kunstfertiger Schmied, andererseits zugleich ein gerissener Dieb (I, 34, 178; vgl. auch I, 80/81). Zu den Zwergen in der mhd. Heldendichtung vgl. genereller auch August Lütjens, Der Zwerg in der deutschen Heldendichtung des Mittelalters, Breslau 1911 (= Germanistische Abhandlungen, H. 38), der u.a. die Spielmanns- und die Dietrichdichtung (unter Einschluß der *Þiðreks saga*, 35–39) ausgiebig behandelt. Die Ausübung der Schmiedekunst und auch

Des weiteren gehört der Pferdename **Piron** zum Namensbestand der *Elis saga* (125, 127). Einen ähnlich lautenden Namen **Paron** (II, 135, 137/138 [AB]) gibt die *Þiðreks saga* einem der vorzüglichen Jagdhunde des Jarls Íron. Hinsichtlich dieser Namensschicht der *Þiðreks saga* muß allerdings einschränkend gesagt werden, daß sie aufgrund einer Lakune in der Membran lediglich für die jüngeren isländischen Handschriften AB bezeugt ist. Eine zweite Einschränkung betrifft die Quellenberufungen: Im *Írons-Þáttr* wird erwähnt, daß die vielberufenen ‚deutschen Lieder' zwölf der besten Jagdhunde Írons nennen *(xij. voru enir bæztu hundar þeir er allir eru nefndir i þyðeskum kveðum* II, 128). Bei diesen „deutschen Liedern" handelt es sich vermutlich um **mündliche** Liedquellen, wie Dietrich Hofmann 1976 wahrscheinlich machen konnte. Es ist also grundsätzlich möglich, daß der Name Paron bereits dem (nicht erhaltenen) deutschen Quellenmaterial entstammt. Für unseren Zusammenhang ist die Beobachtung, daß Übereinstimmungen im Namenmaterial von *Þiðreks saga* und dem Corpus der Riddarasögur vorhanden sind, aber durchaus erwähnenswert.

Deutlicher als die Namenübereinstimmungen zwischen *Elis saga* und *Þiðreks saga* fallen einige charakteristische Erzählformeln ins Gewicht. Dies betrifft an erster Stelle die für die *Þiðreks saga* leitmotivische *félagar-ok-iafningjar*-Erzählformel. Wie ebenfalls in der stofflich verwandten *Karlamagnús saga* findet man in der *Elis saga* eine Erzählformel des Typs *Elis* bzw. *Vilhjálmr ok hans félagar* überaus häufig (z.B. 22, 26, 42, 47, 55, 65, 67, 128), und selbst eine Variation des Ausschließlichkeitstopos, daß ‚niemand als des anderen ebenbürtig' zu bezeichnen sei, wird in der *Elis saga* auf den Titelhelden angewandt: *at engi væri hans iamningi at afli oc rœysti oc ridderascap i aullum hœimi* (45; vgl. auch 9 über Elis' Vater Juliens). Man darf also festhalten, daß die zentrale Erzählschablone der *Þiðreks saga* von Þiðrekr und seinen zwölf *félagar ok iafningjar*, die auf der ganzen Welt nicht ihresgleichen fänden, neben der *Karlamagnús saga* ebenfalls in der *Elis saga* anzutreffen ist, wenngleich letztere keinen Gebrauch von der topischen Zwölfzahl macht wie die beiden erstgenannten Sagas. Einiges hier für die *Elis saga* Festgestellte trifft sich überhaupt mit dem bereits an anderer Stelle über die Textbeziehungen von *Þiðreks saga* und *Karlamagnús saga* Gesagten. Unter den Erzählformeln fällt ferner eine ähnlich häufige Verwendung stereotyper Waffenformeln auf. Auch hinsichtlich dieser Waffenformeln schließt sich der Kreis um *Karlamagnús saga*, *Elis saga* und *Þiðreks saga*. In allen drei Sagas ist die Beschreibung der vorzüglichen Kampfeswaffen ähnlich formelhaft gestaltet:

---

die Rolle des Zwergs als Dieb gehören genereller zu den Fähigkeiten bzw. Eigenheiten des Zwergs in der nordischen und mhd. Dichtung (dazu Lütjens 1911:86–88, 101–103). – Verweiskräftig ist in diesem Zusammenhang auch die Rolle des Zwerges in dem *Strengleikr Gurun*, der einerseits ein Vertreter des Bösen ist und andererseits als Ratgeber und Beschützer der Königstochter auftritt (*Vist ertu kvað hon vandr ok illr. ok ill tilbrigði finnaz i þer. Gurun*, 178). Zu diesem ambivalenten Zwergenmotiv vgl. Vernon J. Harward, Jr., The Dwarfs of Arthurian Romance and Celtic Tradition, Leiden 1958:125f.

So hat eine für die *Karlamagnús saga* typische Waffenformel des Typs *með blám brynjum hvítum skjöldum rauðum merkjum* (hier *Rúnzivals-Þáttr*, Unger, Ausgabe *Karlamagnús saga* 1860:506) sowohl in der *Elis saga* (*med snǫrpvm sverdum oc smelltvm hialmvm oc gvllbvnvm skiǫlldvm*, 118, auch 5/6, 23, 43, 49, 102, 118, 122, 126) als auch in der *Þiðreks saga* vergleichbar leitmotivischen Charakter: *með hvitvm bryniom oc biartvm hialmvm oc skarpvm sverðvm oc hvossvm spiotom*.[16] Diese stereotypen Waffenformeln hängen genereller mit dem großen Interesse zusammen, das alle drei Sagas an ausführlichen Beschreibungen von Heeresaufmärschen und -bewegungen sowie Kampfesschilderungen haben, wobei all diese Beschreibungen den Charakter von Erzählschablonen (Waffen- und Schlachtschablone) haben. Auch in diesem Interesse sind sich speziell diese drei Sagas sehr ähnlich (vgl. auch unten).

Im Zusammenhang mit den stereotypen Waffenformeln lassen sich auch bei der Beschreibung der Totschlagsszenen ähnlich formelhafte Wendungen feststellen, die man als ‚Todesformeln' bezeichnen könnte. Zum stereotypen Inhalt dieser Formeln gehört, daß das Schwert zunächst in den Helm des Gegners geschlagen wird, dabei bisweilen in den Schultern stecken bleibt, dann aber den Körper bis zum Sattel spaltet, bis schließlich die beiden gespaltenen Körperhälften rechts und links vom Pferd zu Boden fallen. Häufig folgt dann noch eine lakonische Formel des Typs: ‚das war sein Tod'. Todesbeschreibungen und -formeln dieser Art, die inhaltlich und stilistisch kaum variieren, sind in den Riddarasögur wie auch in unserem Text Legion.[17] An dieser Stelle muß allerdings einschränkend gesagt werden, daß nicht nur die Riddarasögur und verwandte Texte wie die *Þiðreks saga* oder die *Karlamagnús saga* ihre Freude an Todesdarstellungen dieser Art haben, sondern daß sich die einheimischen Isländersagas in dieser Hinsicht als mindestens ebenso grausam und schablonenhaft erweisen.[18] In jedem Fall steht aber die *Þiðreks saga* mit der Gestaltung dieser ‚Todesformeln' im Einklang mit der altnordischen Sagaliteratur.

Bei einem Vergleich der Erzählformeln von *Elis saga* und *Þiðreks saga* ist ferner eine Formel hervorzuheben, die der Personenbeschreibung dient. Eine für Riddarasögur-Stil typische alliterierende Wortpaar-Formel des Typs *bleikr sem*

---

16 *Þiðreks saga* II, 284. Vgl. auch I, 170, 257, 353; II, 15, 181, 223, 249, 266, 267, 292, 306, 320 u.ö. Ähnlich: *oc var hin hvassv sverð oc hina harðo hialma oc hina stinnv skialdv oc þær sterkv brynior* (I, 353 u.ö.).

17 Vgl. stellvertretend *Elis saga* 24, 111, 112 (mit Varianten in B, C, D), dazu *Þiðreks saga*, z.B. II, 241/242: *ok leggr mærkispiotino firir hans briost ok spiotið gengr i gegnom hann oc út um hærðarnar ok nu hoggr villdifer af ser spiotskaptið oc riðr at valtara oc hoggr a hans lær við sauðlinom ok sundr tækr bryniuna sua at isauðlinom nam staðar ok sin væg fell huarr af sinom hæsti dauðr a iorð.* Vgl. ferner: I, 276/277; II, 28, 246, 273/274, 339 usf.

18 Vgl. beispielhaft die Kampfschilderungen der *Njáls saga* (u.a. Kap. 92, 102), *Egils saga* (u.a. Kap. 53/54) und *Laxdœla saga*, 105, 167/168, 192/193.

bast, wie sie die *Elis saga* zur Beschreibung der Heiden verwendet *(vrdu heidingiar bleikir sem bast sakir bleydi oc Ragskapar*, 123, ähnlich 131), kennt ebenfalls die *Þiðreks saga*. Hier heißt es von Högni, daß *hans andlit er sua bleikt sem bast oc sua folt sem aska* I, 321, ähnlich: *lanct andlit hever hann oc bleict sem aska* (II, 302).[19]

Mit diesem Detail macht die *Þiðreks saga* Gebrauch vom alliterierenden Sprachstil und den Wortpaar-Bildungen der Riddarasögur (dazu unten). Das Wortpaar *bleikr sem bast* wird in der *Þiðreks saga* allerdings in einem anderen Zusammenhang verwendet. Während die Formel in der *Elis saga* ausschließlich für Heiden und zu deren Diffamierung als feige und mutlos eingesetzt wird, trifft dies für Högni nicht zu. Hier dient die Formel zur Beschreibung seines schrecklichen Äußeren und seiner albischen Herkunft.

Ebenfalls in diesen Zusammenhang der negativen Zeichnung des Heidnischen gehört für die *Elis saga* die Beobachtung, daß die Heiden sehr häufig als ‚üble' oder gar ‚verfluchte Hunde' tituliert werden (*illi hundr*, z.B. 25, auch 22, 23, 24, 81 bzw. *bolvoðu hundar*, 39). Als ein bevorzugter Ausdruck der *Þiðreks saga* kommt die Redewendung *hinn illi hundr* dort ebenfalls recht häufig in abwertender Absicht vor. Verwendet wird sie hier vor allem für Viðga nach dessen Seitenwechsel zu Ermanríkr und nach der Gronsport-Schlacht, weil er in dieser Schlacht die Attila-Söhne und Þether tötete (z.B. II, 243, 244, 247 (zweifach), 248; vgl. ferner I, 168). In semantisch gleichem Zusammenhang wie die *Elis saga* verwendet die *Þiðreks saga* die Formel *hinn illi hundr* übrigens II, 209 für den ‚feige' aus der Schlacht fliehenden Attila und später für die angeblich ‚feigen' Hunnen (II, 315). *Elis saga* und *Þiðreks saga* verwenden die Formel *hinn illi hundr* also übereinstimmend zur Diffamierung der gegnerischen Partei (Heiden bzw. Hunnen).

Wie eingangs dargestellt, hebt die *Elis saga* in besonderer Weise auf die höfische Erziehung und Bildung des vielversprechenden jungen Ritters und seiner Umgebung ab. Sie verwendet dazu den höfisch konnotierten Begriff des ‚tüchtigen Mannes'. Sprachlich durch Anwendung des Participium Praesentis dem Riddarasaga-Stil verpflichtet, lautet dessen altnordisches Pendant *dugandi maðr* (*Elis saga*, vor allem 9, 10, auch 49, 63, 21). Ferner verwendet auch der altnorwegische *Königsspiegel*, der in seinem zweiten Teil in besonderer Weise Wert auf die höfische Bildung der *hirðmenn* legt, die Wendung *dugandi maðr* für das erreichte Idealziel des umfassend gebildeten höfischen *hirðmaðr* (z.B. $54_{,41}$, dazu hier Kap. III.2.7). Auch in die *Strengleikar* findet die höfische Idee des *dugandi maðr* Eingang (dazu unten). Für unseren Zusammenhang wichtig ist nun, daß der

---

[19] Vgl. auch Heiko Uecker 1996:180, der ebenfalls auf diese Formel verweist. Er stellt sie jedoch in den Zusammenhang der *Óláfs saga*, also einer Königssaga. Für die *Elis saga* ist allerdings einschränkend darauf hinzuweisen, daß diese Formel nur für deren jüngere isländische Redaktion zu reklamieren ist, die selbst wiederum durch die *Þiðreks saga* beeinflußt sein könnte (dazu hier: Anm. 25).

entsprechende Terminus *dugandi maðr* bzw. *drengr* mehrfach und zudem ebenfalls als Partizip-Präsens-Konstruktion in der *Þiðreks saga* vorkommt (z.B. I, 163, 177, 202, 204, 237, 246 und II, 5, 163, 168, 173, 189, 212). Semantisch ist er auch hier in einem ähnlich höfisch-ritterlichen Zusammenhang zu sehen wie beispielsweise in der *Elis saga* und im *Königsspiegel*. Der Nachweis einer heroischen Bedeutung wäre hingegen gerade bei dieser Begrifflichkeit und für diesen Kontext nur schwer zu erbringen.

Des weiteren sei darauf hingewiesen, daß die *Þiðreks saga* zur Bezeichnung von Burgen und Schlössern den hauptsächlich in der höfischen Welt der Riddarasögur üblichen Terminus *kastali* verwendet[20], wohingegen ein solcher Begriff etwa den Íslendingasögur fremd ist.

Auffällig für den Sprachgebrauch der *Þiðreks saga* ist schließlich, daß sie mit *líkneski*, *líkneskiar* für ‚Abbild, figürliche Darstellung eines Lebewesens' ein Vokabular wählt, das zu den ‚Lieblingsausdrücken' von Bruder bzw. Abt Róbert gehört. Wie hier schon am Beispiel der Textbeziehungen von (der ebenfalls von Róbert übersetzten) *Tristrams saga* und unserem Text festgestellt wurde, verwendet die *Þiðreks saga* diesen Terminus überdies in motivischen Zusammenhängen, die für eine direkte Beeinflussung seitens der *Tristrams saga* sprechen (*Velents-* und *Írons-Þáttr*). Auch in der *Elis saga* macht Róbert Gebrauch von *líkneski*, was einmal mehr die Annahme bekräftigt, daß es sich hierbei um einen von ihm bevorzugten Begriff handelt. In der *Elis saga*, S. 22 sind mit *lícneskiur* Götzenbilder gemeint, auf S. 75 bezeichnet *lícneskia* prächtige Intarsien von Tierfiguren zur Ausschmückung von Rósamundas Schlafgemach, und auf S. 87 ist Rósamundas Gürtel *með likneskiom allzkonar kuikuenda*, also mit Figuren verschiedener Lebewesen, verziert. Entscheidend ist auch hier der Kontext: Die Figuren wurden von den kunstfertigsten Goldschmieden hergestellt, und gerade im Rückbezug auf den Künstler ergeben sich für die Verwendung von *líkneski* Verbindungen zwischen *Tristrams saga* und *Elis saga* einerseits und der *Þiðreks saga* andererseits.

Eine besondere Rolle nimmt ferner die Waffenterminologie ein: *Elis saga* und *Þiðreks saga* ist ein vergleichsweise seltenes und überdies spezifisch höfisches Waffenvokabular eigen. Dies betrifft zum ersten die *valsløngva*, die sog. „wälsche Schleuder", also „eine Belagerungsmaschine, mit der Steine (oder Feuer) von den Angreifern und den Verteidigern einer befestigten Burg geschleudert wurden."[21]

---

[20] Vgl. *Þiðreks saga* z. B. I, 65–68 (Mehrfachnennungen); I, 145, 146, 224, 264; II, 1, II, 96/97 (Mehrfachnennungen), 168, 175, 206, 211, 214, 310, 357 usf.). Als Vergleichsbeispiel darf wiederum die *Elis saga* dienen (z.B. 50, 64, 68, 69 (Mehrfachnennungen), 88, 120, 138 usf. Zur Verwendung von *kastali* in den Riddarasögur und Fornaldarsögur vgl. auch Hallberg 1982:23.

[21] Vgl. Falk 1914:192–194, Zitat: 193. Vgl. *Þiðreks saga* I, 27, 280 (*með valslœngum*); II, 168, 212, 213, 215 (AB); dazu auch die Kämpfe im *valslœngu skogr*, bes. II, 128–140. Vgl. dazu *Elis saga*, 78. Falk hat die *Elis saga* bei seiner Auswertung leider nicht berücksichtigt, obwohl gerade sie für den höfischen

Noch aussagekräftiger ist die Verwendung des Terminus' *glaðel* in der *Þiðreks saga* zur Bezeichnung der ritterlichen Stoßlanze. *Glaðel* ist neben unserem Text ansonsten nur im *Königsspiegel* (dort als Variante zu *glefja/glafja*), der *Karlamagnús saga*, der *Elis saga* und in der *Laxdœla saga* (hier in einem anachronistischen und deutlich höfisierten Kontext) belegt.[22] Bezeichnenderweise verwendet die *Þiðreks saga* beide im Altnordischen gebräuchlichen Varianten für die Ritter-Lanze, zum einen *glafel/glefja/glafja*, ein aus dem Mittelniederdeutschen (*glave/glevie*) stammendes Lehnwort (das selbst wiederum aus dem Altfranzösischen (*glaive*) entlehnt ist), und zum anderen die altnordische Nebenform *gladel/gladil*, die wiederum von mlat. *gladiolus* (Diminutiv von lat. *gladius* = Schwert) abgeleitet ist.[23] Nicht zuletzt auch für die Entstehungsgeschichte der Saga aufschlußreich ist, daß sie also nicht ausschließlich das naheliegende Lehnwort aus dem Mittelniederdeutschen (*glafel*) verwendet, sondern häufiger noch die aus dem Romanischen entlehnte Nebenform (*glaðel*) einsetzt. Und diese Nebenform findet sich bezeichnenderweise vor allem in den (altnorwegischen) Übersetzungen der altfranzösischen Karls- und Wilhelmsdichtung (*Karlamagnús saga*, *Elis saga ok Rósamundu*). Insgesamt gesehen steht die *Þiðreks saga* mit der Verwendung des seltenen und vor allem in den Riddarasögur anzutreffenden höfischen *glaðel* im Kontext der altnorwegischen höfischen Literatur. Dabei exemplifiziert das Neben- und Miteinander der genannten Waffentermini in der *Þiðreks saga* beispielhaft die sprachliche und kulturelle Vielschichtigkeit des altnorwegischen literarischen Milieus.

III.2.3.3.2 Handlungskonstellationen, Erzählschablonen und Lokalkolorit aus der Welt der Riddarasögur

Wie bereits oben am Beispiel der Waffenformeln angedeutet, teilen insbesondere *Þiðreks saga*, *Karlamagnús saga* und *Elis saga* eine besondere Vorliebe für schablonenhaft gestaltete, „hyperbolische Kampf- und Schlachtendarstellungen".[24] Die Darstellung von *Þiðreks saga* und *Elis saga* rückt überdies durch die Organisation

---

Kontext zahlreiche Vergleichsbeispiele bietet.

22 Vgl. hierzu Falk 1914:72–73, bei dem wiederum die Belege aus der *Elis saga* fehlen: *Königsspiegel* 58,39, 61,25 (die entsprechende Variante ist in der hier zitierten Neuausgabe Holm-Olsens nicht verzeichnet, wohl aber in der alten kritischen Ausgabe von Keyser/Munch/Unger, 84, 88); *Laxdœla saga*, 225; *Elis saga*, 125, 127, 128, 129. Zur höfischen Waffenterminologie, bes. der ritterlichen Stoßlanze, vgl. auch Schultz 1991: II, 17–22 und Bumke 1986:I, 211, 221.

23 Vgl. *Þiðreks saga* I, 12 (*gladiel*), I, 162 (*glavel*), I, 164 (*glafel*), II, 15 (*glafel*/AB: *gladiel*), II, 107 (*glaðil*; B: *gladjele*), II, 138 (*gladil*), II, 246 (*glaðil*), II, 273 (*glaðel*), II, 274 (*glavel*; A: *gladil*), II, 306 (*glaðel*; A: *gladil*; B: *gladjel*), II, 348 (*gladil*), II, 380 (*gladil*), II, 382 (*gladil*). Zur Etymologie von *glaðel/glafel* vgl. Falk/Torp ²1960: I, 326 (*Glavind*), de Vries ²1962:171/172 (*glafel/glafja/glefja*) sowie Otto Höfler, Altnordische Lehnwortstudien II. In: ANF 48, 1932:213–241, hier 223 und Schaefer 1912:54–57, 93.

24 So Glauser 1987:119 treffend über die *Elis saga*. Vgl. ibd. auch 117.

des Erzählgeschehens in Form von Schlachtreihen (*fylkingar*) enger aneinander.[25] Die Unterbringung der Kampftruppen erfolgt dabei in *Elis saga* und *Þiðreks saga* übereinstimmend in ‚Landzelten' (*landtjald*: *Elis saga*, 122; *Þiðreks saga* z. B. I, 277, 370; II, 2, 4, 141, 234–238 [Lagerschau von Ermanríks und Þiðreks Heer], 285). Bestritten werden die Kämpfe in den genannten drei Sagas durch vorzügliche Pferde und Waffen, unter denen die Schwerter eine besondere Rolle spielen. Eine ebenso große Bedeutung, wie sie Schwertern wie Gramr, Eckisax oder Naglring (*Þiðreks saga*), Dýrumdali oder Kurt (*Karlamagnús saga*) zukommt, erhält in der *Elis saga* das berühmte Schwert Tanabraz (111).

Eine Eigentümlichkeit der Angriffs- und Verteidigungswaffen in den Riddarasögur ist ferner darin zu sehen, daß sie (in höfischer Manier) mit vielerlei edlen Materialien (Goldbeschlägen, Edelsteinbesatz) verziert sind. Die goldverzierten Brünnen oder mit roten Edelsteinen besetzten Schilde und Helme der *Þiðreks-saga*-Helden unterscheiden sich nicht von den Waffen der Helden der *Elis saga* oder der *Karlamagnús saga*.[26] Überhaupt darf man sagen, daß die Brünne in der einheimischen Sagaliteratur der Isländersagas (außer in der höfisch beeinflußten *Laxdœla saga*) kaum zur Darstellung gelangt. Eine Brünne macht nun aber das „Hauptstück" einer Ritterrüstung aus[27] und findet deshalb entsprechenden Eingang in die Welt der Riddarasögur. Im Corpus der fiktionalen Texte gehört die Brünne

---

[25] Vgl. *Elis saga*, Kap. 64/65, S. 126–132 mit den Schlachtreihen der Gronsport-Schlacht und der *Vilcina saga III* in der *Þiðreks saga* (II, 207, 211, 212, 214, 231, 240/241, 271, 339). Es ist allerdings einschränkend darauf hinzuweisen, daß gerade dieses Interesse an Heeresaufmärschen und Schlachtreihen nur in dem jüngeren isländischen Teil der *Elis saga* zu finden ist. Damit liegt nahe, daß diese Beschreibungen selbst wiederum von der (im Umfeld der jüngeren, sog. originalen Riddarasögur überaus inspirativen) *Þiðreks saga* beeinflußt sind. Ein deutliches Indiz dafür, daß die jüngere isländische Redaktion der *Elis saga* Erzählepisoden aus der *Þiðreks saga* entlehnt hat, scheint mir für die höfische Kirchgangs-Szenerie bei Rósamundas Kirchgang (137) vorzuliegen. Die edlen Tücher, die vier Männer auf Stangen über die höfischen Jungfrauen halten, damit ihr zarter Teint nicht Schaden nimmt (als solches zweifellos eine höfische Erzählschablone), scheint mir ihr Vorbild deutlich in der überaus höfischen Kirchgangsszene Hilds im *Herburts-Þáttr* der *Þiðreks saga* zu haben, bei der Hildr von zwölf Grafen begleitet wird, die einen Pfauen-Baldachin schützend über die Königstochter halten, *at æigi mætti solin brenna hennar fagra lit* (II, 51).

[26] Vgl. z.B. *Þiðreks saga* II, 224 mit der Beschreibung der höfischen Waffen der Attila-Söhne und Þethers: *þessar brynior ero miok bunar með rauða gulli* oder: *þessi hialmr er ok buinn með morgum dyrligum stæinom*. (II, 226). Vgl. z.B. auch die goldbesetzten und mit Edelsteinen verzierten Schilde und Helme der *Þiðreks-saga*-Helden: II, 14, 179, 195, 224, 226, 267, 278, 293. Dabei gehört die Freude an mit Edelsteinen (*gimstæinum*) verzierten Waffen wiederum zu den Erzählschablonen der Riddarasögur (vgl. z.B. *Elis saga*, 115). Genereller zu den Waffen und Wappen der *Þiðreks saga* vgl. Schaefer 1912.

[27] Vgl. Schultz 1991:II,25 ff., Zitat 26. Waffenkundlich bedeutsam ist die bereits von Falk gemachte Beobachtung, daß in „den fremdländischen Rittersagas und den einheimischen Märchensagas [...] öfters von **zwei-**, **drei-**, ja **vierfältigen Brünnen** die Rede" ist (Falk 1914:178). Und der Typ der zweifältigen Brünne ist neben der *Karlamagnús saga* (!) wiederum mehrfach in der *Þiðreks saga* (z.B. I, 43, II, 274) vertreten, was wiederum Indiz für Züge aus der Welt der Riddarasögur ist. Am Rande sei noch erwähnt, daß die (selbst im Bereich der Riddarasögur nicht häufig anzutreffende) Spangenbrünne (*spangabrynja*) wiederum in der *Þiðreks saga* belegt ist (II, 230) (dazu ebenfalls Falk 1914:179 und Schaefer 1912:16/17). Zu den Brünnen der *Þiðreks saga* vgl. ebenfalls Schaefer 1912:12–23. – Zur höfisch beeinflußten Verwendung der Brünne in der *Laxdœla saga* vgl. Kramarz-Bein 1994:428/429.

durchweg zur Standardausrüstung der Kämpen. Neben der *Þiðreks saga* und *Elis saga* sind hier u.a. auch die *Erex saga*, *Parcevals saga* und *Karlamagnús saga* besonders hervorzuheben. Aber auch in den zeitgenössischen Sachtexten, darunter vor allem im höfisch beeinflußten *Königsspiegel,* gehört das Tragen einer Brünne zur Ausrüstung des *hirðmaðr* beim Waffenspiel (59), und auch das altnorwegische Gefolgschaftsrecht, die *Hirðskrá,* fordert u.a. die Brünne als Schutzwaffe eines *hirðmaðr* sowie eines Mundschenken des Königs (Kap. 35, S. 427). Mit der Verwendung der (überdies in höfischer Manier) verzierten Brünnen steht die *Þiðreks saga* deutlich in der Erzähltradition der Riddarasögur, zu deren weiterer Ausprägung sie selbst wiederum nachhaltig beigetragen hat.

Eine gleiche Neigung hegen *Elis saga* und *Þiðreks saga* auch für das ‚geschlagene Gold und gebrannte Silber', das in beiden Texten gleichermaßen formelhaft und übereinstimmend als *af brendo silfri* bzw. *af brendo gulli* ausgedrückt wird.[28]

Für die *Elis saga* läßt sich ferner ein Interesse an Wappen und Bannern feststellen (187), wie es dann in der *Þiðreks saga* noch deutlicher hervortritt.[29] Von Bedeutung für unseren Text ist allerdings, daß seine Waffen- und Wappenbeschreibungen auch von (mikro)struktureller Relevanz sind, indem ihre Wiederaufnahme in charakteristischen Text-Episoden (z.B. Heldenschau (I, 319–348) und Schildbeschreibungen anläßlich der Isungenkämpfe (II, 1–3)) einen Beitrag zur Verknüpfung der einzelnen Episoden leistet.

Als all den angeführten Waffen- und Schlachtszenen u.a. der *Elis saga* und der *Þiðreks saga* übergeordnet erweist sich ein ‚ideologischer' Grundgedanke, nämlich die Vorstellung, daß der junge vielversprechende Held ‚in die Welt hinaus' ziehen muß, um dort die Kräfte mit seinesgleichen zu erproben und damit seinen Ruhm zu vermehren. Dieser *at-reyna-sik*-Gedanke gehört zu den Standard-Erzählschablonen insbesondere der Riddara- und Fornaldarsögur und ist entsprechend in den hier zur Debatte stehenden Texten häufig expressis verbis anzutreffen.[30]

Neben all diesen Übereinstimmungen tun sich auch einige Unterschiede auf. Diese betreffen vor allem die Freude an höfischer Kleidung und genereller auch am höfischen Pomp: Anders als beispielsweise in der *Elis saga* (86/87) und ande-

---

[28] Vgl. *Elis saga*, u.a. 58, 62, 115, 137 und *Þiðreks saga* z. B. II, 82: *sko slegin af brendu silfri/slegin af ravðu gulli* und I, 369: *fear i gulli oc brendu silfri oc allzkonar gersimum*; ähnlich auch I, 182 (*brendo gvlli*), II, 147.

[29] Vgl. *Þiðreks saga*, insbesondere II, 239/240 (Lagerschau in Ermenríks und Þiðreks Heer) und II, 284/285 (Auszug der Burgunden ins Hunnenland). Vgl. dazu auch Schaefer 1912:37–53 (Kap. 3: Schild und Wappen).

[30] Vgl. z.B. *Elis saga*, 12 (*þessi ungi suæinn ræynir ræið oc ræysti sina*), 28, 34 und *Þiðreks saga* z.B. I, 162, 367; II, 15, 37, 180. Die Erzählschablone des Sich-Erprobens (*at-reyna-sik*) läßt sich in den originalen Riddarasögur besonders am Beispiel der *Ectors saga* und der *Sigurðar saga turnara* veranschaulichen. Zur Verwendung dieser Erzählschablone in den Fornaldar- und Riddarasögur vgl. van Nahl 1981:27–31, 97–99, 142–143; Glauser 1983:103–108 sowie Kramarz-Bein 1995a:145 und hier Kap. II.2.1.1.

ren Riddarasögur wie auch in dem (in dieser Hinsicht ebenfalls sehr höfischen) *Nibelungenlied* wird in unserem Text wenig Wert auf die höfisch-prachtvolle Kleidung gelegt. Die detaillierte Beschreibung von Þiðreks goldgesäumter Purpur-Festkleidung im höfisch ausgerichteten *Þetleifs-Þáttr* (I, 242) oder der Purpurgewänder, die Erka Þiðrekr als Festkleidung schenkt (II, 255) darf somit eher zu den Ausnahmen gerechnet werden.

Im Zusammenhang mit einer für die Riddarasögur typischen Erzählperspektive dürfen ferner Teichoskopie-Szenen als charakteristisch betrachtet werden: Stellvertretend seien auch hier Episoden aus der *Elis saga* angeführt, in denen die zumeist weiblichen und höfischen Figuren von einer erhöhten Perspektive aus (vorzugsweise von einer Zinne oder einem Turm) das Handlungs- bzw. Schlachtgeschehen betrachten (S. 72, 104, 133). Auch die *Þiðreks saga* kennt eine ganze Reihe solcher höfischer Zinnen-Szenen: darunter z. B. Brynhildr auf der Zinne (II, 267) und Grímhildr auf dem Turm (II, 297/298); ferner auch I, 200/201; II, 183, 199, 387, 397). Im weiteren Sinn zählen ferner auch Erzählschablonen des Typs dazu, wie die männlichen Helden ob ihrer Schönheit und Stärke von den höfischen Damen bewundert werden: So z.B. wenn Þiðrekr und Högni bzw. Högni und Folker durch Susats Straßen flanieren und sich dort von den (expressis verbis als höfisch bezeichneten) Damen bewundern lassen (II, 300, 302). Dazu nehmen Högni und Folker noch ihren Helm ab, damit man sie besser in voller Schönheit anschauen kann (*oc nu taka þeir ovan sina hialma oc lata sia sic*, II, 302). Und später schwelgen auch Þiðrekr und Heimir in der Erinnerung an eine höfische âventiure, nämlich wie sie in Rómaborg von den höfischen Damen bewundert wurden (II, 387). Vergleichbare Teichoskopie-Szenen sind in den Isländersagas hingegen rar. Eine Ausnahme bildet auch hier wiederum die *Laxdœla saga*, deren Anwendung der Teichoskopie-Erzähltechnik eher höfischen Einfluß denn traditionell isländischen Erzählstil verrät.[31]

Zum typisch höfischen Lokalkolorit gehört ferner eine (häufig erotische) Zusammenkunft zwischen Held und Heldin im (mit Zügen des Erzähltopos vom *locus amoenus* ausgestatteten) *grasgarðr* (z. B. *Elis saga*, 71, 72, 113; ferner auch *Tristrams saga*, 64, 69). Auch die *Þiðreks saga* verwendet diese höfische Erzählschablone, dies im *Velents-Þáttr* (I, 120, wobei die sexuelle Begegnung zwischen Velent und der Königstochter dann aber erst in der Schmiede stattfindet (I, 122)), als geeignetes Lokalkolorit für die Zeugung Högnis durch einen Alben (I, 319) und in den Brautwerbungs-Episoden der *Vilcina saga I*. So wählt der Brautwerber

---

[31] Vgl. vor allem *Laxdœla saga*, Kap. 49:151/152 (Perspektive von Hafratindar aus auf die im Tal Reitenden) und Kap. 63 (Perspektive von der Sennhütte aus). Und auch die Szene in Kap. 77:225, in der Bolli und seine Kameraden sich, wo immer sie auch Herberge nehmen, gerne wegen ihrer Schönheit von den Damen bewundern lassen, ist in deutlichem Zusammenhang mit der oben zitierten Passage aus der *Þiðreks saga* zu sehen. Genereller zum höfischen Einfluß auf die *Laxdœla* vgl. Kramarz-Bein 1994:428.

Roðólfr alias Sigurðr als geziemende Lokalität für Attilas Werbung um Erka den *grasgarðr*, weil es hier „viel höfischer ist" als an einem anderen Ort (*fru gongum ut i grasgarðen oc er þat mycklu kurteisligra* II, 97; Mb3). Dieser *grasgarðr* ist überdies mit Apfelbäumen bepflanzt (*apaldrsgarðr)*, unter denen sich der stellvertretende Werber und die Umworbene auf zwei Kissen angemessen höfisch unterhalten können (II, 98, auch I, 66). *Grasgarðr* und *apaldrsgarðr* dürfen also als nahezu synonyme höfische Örtlichkeiten verstanden werden, die in den Riddarasögur häufig eingesetzt werden.[32] Zu erwähnen sind hier auch der Apfelbaum-Garten, in dem die höfische Erka viel später ihre Söhne für den verhängnisvollen Heereszug mit Þiðrekr mit höfischen Waffen rüstet (II, 224), sowie der *apalldrs garðr* am Hofe Attilas, in dem das höfische Begrüßungsfest für die Niflungen stattfinden soll (II, 302, 304, 305 (*grasgarðr*)). Spätestens bei Högnis Weigerung, die Waffen abzulegen, ist jedoch klar, daß aus dem geplanten höfischen Fest schnell ein blutiges Gemetzel werden wird. Ähnlich wie auch im *Nibelungenlied* stoßen an dieser Stelle höfische und heroische Erzählschichten aufeinander.

Nicht nur für die Überlieferung des Burgundenuntergangs in der *Þiðreks saga* stellt sich das Problem, daß wir es hier möglicherweise mit zwei Schichten des Höfischen zu tun haben, zum einen mit einer Schicht, die offenbar bereits dem Quellenmaterial eigen ist, und zum zweiten mit den Höfisierungen, die der Textebene der altnorwegischen Redaktion zuzuordnen sind. Unter quellenkritischem Aspekt werfen auch die höfischen Züge in den Brautwerbungen der *Vilcina saga I* Probleme auf, zumal man mit Recht geneigt sein könnte, sie bereits den deutschen Quellen (und nicht erst einer durch die Welt der Riddarasögur beeinflußten altnorwegischen Überarbeitung) zuzuweisen. Denn wie in der neueren Forschung mit neuen Argumenten vor allem Thomas Klein gezeigt hat, steht die *Vilcina saga I* in enger Beziehung zum *König Rother I*.[33] Auf die mit der Darstellung des Höfischen verbundenen quellenkritischen Probleme der *Vilcina saga I* und der sog.

---

[32] Zu den höfischen Gras- bzw. Apfelgärten und anderen „Chivalric localities" vgl. auch Hallberg 1982: 23–25. Eine vergleichbare Verweisfunktion ist in der *Þiðreks saga* wohl auch der Linde (*lindi tre*) zuzuschreiben: vgl. II, 7, 11, 12, 123.

[33] Vgl. Klein 1985:487–512. Zur speziellen Rechtssymbolik von Kniesetzung und Schuhprobe in *König Rother* und *Þiðreks saga* (*Vilcina saga I*) vgl. Voigt 1965: 93–124. Von quellenkritischer Relevanz für die *Þiðreks saga* ist dabei die Tatsache, daß *König Rother* zwar die Schuhprobe, nicht aber die Kniesetzung überliefert, woraus resultiert, daß die „Kniesetzung [...] kaum Bestandteil der deutschen Quelle von Þs gewesen sein [kann]; sie ist daher wahrscheinlich Zutat von Þs." (Voigt 1965:103). Mit anderen Worten handelt es sich bei der Schuhprobe um eine deutsche Rechtsgeste, bei der Kniesetzung jedoch um eine nordische Rechtssymbolik, die beide nebeneinander Eingang in unseren Text gefunden haben. In unserem Zusammenhang von *Þiðreks saga* und *Elis saga* nun ist es erwähnenswert, daß auch die *Elis saga* die Kniesetzung als Verlobungsbrauch kennt. Hier setzt Elis Rósamunda auf sein Knie, dies, um sein Versprechen zu bekräftigen, die schöne Prinzessin zu heiraten, wenn sie erst zum Christentum konvertiert ist (134). Es handelt sich hier offenbar um die gleiche (nordische) Verlobungsgeste wie in der *Þiðreks saga* (II, 82: *oc nu setr hann konungs dottur i kne ser*). Diese Rechtsgeste kommt nur in dem jüngeren isländischen Teil der *Elis saga* vor, was dafür spricht, daß die *Þiðreks saga* wiederum die jüngeren Versionen der *Elis saga* beeinflußt hat (vgl. auch hier Anm. 25).

Niflunga saga wurde an anderer Stelle (Kap. II.2) bereits ausführlich eingegangen. Für den jetzigen Zusammenhang von *Þiðreks saga* und höfischer Welt der Riddarasögur mag vorerst folgendes genügen: Die höfischen Züge der Saga beschränken sich nicht auf die Brautwerbungen der *Vilcina saga I* oder auf einige Episoden des Burgundenuntergangs, für die man deutsches Vergleichsmaterial heranziehen kann. Sie sind vielmehr in allen Teilen der *Þiðreks saga* nachweisbar. Insgesamt soll hier keineswegs in Zweifel gezogen werden, daß einige höfische Züge auch schon Bestandteil des (wie und in welcher Form auch immer beschaffenen) deutschen Quellenmaterials gewesen sein mögen. Auf der anderen Seite spricht jedoch vieles dafür, daß gerade die durchgehende Höfisierung der Saga maßgeblich auf das Konto ihrer norwegischen Redaktoren geht. Unter Einfluß der Modeerscheinung der sog. ‚übersetzten Riddarasögur' ‚putzten' sie den Text in allen Teilen höfisch ‚auf' und paßten ihn vor allem auch sprachlich durch die Verwendung eines (für die Tristram-Gruppe der Riddarasögur) typischen Vokabulars und Stils der herrschenden literarischen Mode des Milieus an.

Zur höfischen Vegetation ist ebenfalls die idyllische Szenerie der Olivenbäume (*olifutré*) zu rechnen, wie sie in einigen Riddara- und Fornaldarsögur anzutreffen ist.[34] So bindet Þiðrekr in den Episoden mit Ekka und wenig später mit Fasold sein Pferd Falka an einen Olivenbaum an (I, 183; 194). Und später macht auch Viðga sein Pferd vor dem Riesenkampf an einem Olivenbaum fest (I, 361). Wir haben hier und an anderen Stellen der *Þiðreks saga* zweifelsfrei höfisches Lokalkolorit und südliche Vegetation vor uns, wie sie aus der romanischen Heldendichtung bzw. deren altnordischen Übersetzungen (u.a. *Karlamagnús saga*, *Elis saga*) bekannt ist.

Ein weiteres Detail, das in der *Elis saga* (und ebenfalls in den *Strengleikar*) im höfischen Zusammenhang zu sehen ist, betrifft die Bedeutung von Spielleuten und Musik. In der *Elis saga* spielt die musikalische Unterhaltung eine wichtige Rolle (54, 120, 136, 137/138) und trägt überdies maßgeblich zum Gelingen der ‚höfischen Freude' bei, also zu derjenigen aus den kontinentalen Texten bekannten Feststimmung, die mhd. als ‚vreude' und ‚hôher muot' bezeichnet wird.[35] Eine Textstelle wie die folgende ist charakteristisch für die *Elis saga*: *Nv vaknar þar j hǫllinne mikill harmr, ok allt gaman þat er þeir hǫfðv adr, þa skiptiz j þavgn harms ok hvgganar leysis; eingi hlyddi þa* ***hǫrpvm ne gigivm ne simphonvm eda ǫdrvm streingleikvm*** (S. 54, Hervorheb. S. K.-B.), wobei die höfische Freude in der *Elis saga* als *gaman* (S. 54), als *gledi ok gaman* (S. 134) bzw. mit *fagnaðr* (S. 18, 77, 92, 132) übersetzt wird. In der *Þiðreks saga* spielt die musikalische Unterhaltung durch Spielleute und Gaukler (*leikara ok loddara*) wie vor allem den

---

[34] Vgl. dazu auch Hallberg 1982:24.

[35] Vgl. dazu Bumke 1986:II, 427/428, 466/467, 468/469 sowie Ehrismann 1995:245–248.

berühmten Ísungr ebenfalls eine Rolle[36], wobei hier jedoch nicht eindeutig zwischen einem spielmännischen oder höfischen Charakter der daraus resultierenden Freude zu unterscheiden ist, zumal zugleich gesagt wird, daß der Spielmann Ísungr den Wilzenkönig Osantrix in der entsprechenden Episode überaus höfisch (*kvrteislega*) mit seinem vermeintlichen Tanzbären (respektive Vildiver) zu unterhalten (*skemta*) weiß. Bezeichnend für unseren Zusammenhang ist, daß sich der *havudloddari* (I, 261) Ísungr – fast in Wortparallele zum obigen Zitat aus der *Elis saga* – damit rühmt, daß: *ec cann sla harpv oc draga fiðlv oc gigiv oc allzkonar strengleica.*[37]

Traditionell hat die Forschung insbesondere für die Ísungr-Episode der *Þiðreks saga* und deren gleichnamigen fahrenden Sänger und Spielmann die niederdeutschen Hintergründe (Quellenberufungen auf mündliche niederdeutsche Gedichte, und deren Bevölkerung) in den Vordergrund gerückt.[38] Aus der kontextuellen Sicht der hier vertretenen ‚Milieutheorie' sind aber gerade im Hinblick auf Spielleute und Gaukler die Textbeziehungen zwischen *Þiðreks saga* und *Elis saga* verweiskräftig: Wie insbesondere das Beispiel der Ísungr-Episode zeigt, erweist sich eine Verquickung höfischer und ‚spielmännischer' Elemente als charakteristisch für die *Þiðreks saga* (vgl. auch hier Kap. IV.2.3).

III.2.3.3.3 Ähnliche Erzählepisoden und höfischer Hintergrund

Schließlich kennen sowohl *Elis saga* als auch *Þiðreks saga* einige recht ähnliche Erzählepisoden, die überdies in manchen Fällen vor einem höfischen Hintergrund zu sehen sind. Für diese verwandten Episoden geht es weniger um den Nachweis eines direkten Einflusses der *Elis saga* auf die *Þiðreks saga* als vielmehr um die Zuweisung solcher Erzählepisoden an ein gleiches Rezeptionsmilieu, das an solchen Episoden Interesse und auch Vergnügen fand.

Im 27. Kap. gewinnt Elis mit dem zwar kleinwüchsigen, aber überaus gewitzten Galopin für den weiteren Handlungsverlauf der Saga einen wichtigen und treuen Gefährten (*félagi*, 65 [sic!]) in allen Lebenslagen. Galopin fristet zunächst ein wenig ruhmvolles Leben als Straßenräuber, tritt dann jedoch in Elis' Dienst. Hier lassen sich einige Ähnlichkeiten mit Þiðrekr und Heimir geltend machen. Auch Heimir hat zeitweise die wenig ruhmvolle Existenz eines Straßenräubers im Falsterwald gefristet (I, 205–209). Überdies erweist sich

---

36 Vgl. z.B. I, 242, 261, 265; II, 150, 179, 280, 293. Für unseren Zusammenhang interessant ist die Episode II, 179, in der Þiðrekr in Susat von Attila durch einen Gauklerzug mit allerhand unterhaltsamen Spielen (*allzkonar skemtanar leikum*) empfangen wird. Ähnliche höfische Empfangsszenen sind in den Riddarasögur häufig anzutreffen: so geht beispielsweise Herzog Juliens Vilhjálmr in der *Elis saga* mit seinem ganzen Gefolge und unter musikalischer Untermalung entgegen, um ihn angemessen zu begrüßen (120: isländischer Teil).

37 I, 265; zu der Instrumentenliste: Harfe, Geige und andere Saiteninstrumente vgl. auch hier Anm. 70).

38 Vgl. dazu besonders Hofmann 1976:194–196.

Heimir zum Saga-Ende hin als der letzte getreue *félagi* des Berners, der in der besonderen Gunst seines Herrn steht. Als eine weitere Funktion Heimis und Galopins darf ferner die Beschaffung der außergewöhnlichen Pferde Primsant bzw. Falka für ihre Herren betrachtet werden[39], wobei diese Pferde zum Lebensretter ihrer Herren werden: So hilft Primsant Elis in der Schlacht gegen Ruben, indem er sich mit den Hufen gewaltsam in die Lenden des Kontrahenten stemmt und ihn damit zu Fall bringt (Kap. 65). Auf ganz ähnliche Weise kommt Þiðreks tapferes Pferd Falka seinem Herrn in der Ekka-Episode zu Hilfe, indem es sich auf die Hinterhufe stellt und mit den vorderen Hufen Ekkas Rückgrat zertrümmert (I, 185/186). Falka hilft seinem Herrn überdies ein zweites Mal beim Kampf gegen einen Elefanten in derselben Weise, wie Elis' Primsant dies gegenüber Ruben tat: Falka schlägt dem Elefanten die Vorderhufe in die Lenden, so daß der Elefant geschwächt wird und fast umfällt (I, 195/196). Trotz einiger Wortparallelen zwischen *Elis saga* und *Þiðreks saga* handelt es sich bei diesen Episoden um Erzählschablonen (treuer Gehilfe und treues Pferd), die wenig aussagekräftig für einen direkten Einfluß eines Textes auf einen anderen, gleichwohl aber aufschlußreich für den literarischen Geschmack eines bestimmten Rezipientenkreises sind.

Auch folgende dritte höfische Falken-Episode kann zum Vergleich herangezogen werden: Der mit einer Goldkette am Zelt des von Elis getöteten Königs Juben angekettete Falke möchte beim Anblick des Pferdes Primsant dem Pferd entgegenfliegen, „weil er das Pferd erkannte und dachte (*hugði*, sic!)[40], Juben säße auf ihm" (112). Aber der Falke kommt nicht von der Stelle, weil ihn die goldene Kette festhält. Eine ähnlich anthropomorphisierte höfische Szene von Falke und Herrn kennt

---

[39] Vgl. *Elis saga*, Kap. 45–48 und *Þiðreks saga*: Kap. 294. Das betreffende Kapitel gehört in der *Þiðreks saga* allerdings zu den in der Redaktion von Mb3 erzähllogisch verspäteten und damit problematischen Kapiteln: I, 349/350; dazu hier Kap. II.2.1.1.

[40] Mit *at hugsa*, ‚nachdenken über', verwenden die Riddarasögur ein Vokabular der ‚Innerlichkeit', das in der ‚klassischen' Welt der Isländersagas zwar auch vorkommt, dies jedoch nicht mit derselben Semantik (dazu auch unten). In den Isländersagas hat *at hugsa* zwar auch die Bedeutung von ‚nachdenken über', ‚überlegen' und ‚bedenken'; es tritt hier vor allem transitiv auf als ‚über etwas (z.B. einen Rat oder eine Angelegenheit) nachdenken': vgl. *Njáls saga*, 160: *Njáll gekk í braut einn saman ok hugsaði ráðit*, ähnlich 139 oder *Egils saga*, 193: *en nú hefi ek hugsat, Arinbjǫrn, um mál várt Egils*, *Kormáks saga*, 259: *Þat ráð hefi ek hugsat*. Ein hervorragendes neues Medium und Hilfsmittel zur Erschließung des Wortschatzes der Isländersagas stellt die aktuelle CD-Rom: Íslendinga Sögur. Orðstöðulykill og texti, Reykjavík: Mál og menning 1996, dar, die eine vergleichende lexikographische Auswertung zahlreicher Sagas ermöglicht. – Auch die *Þiðreks saga* verwendet ein solches Vokabular der ‚neuen Innerlichkeit' insbesondere in ihrer III. Sequenz von Flucht/Exil und Untergang, dies jedoch mit einer Semantik der Verinnerlichung (‚grüblerisch nachsinnen', ‚grübeln'), wie sie die Riddarasögur kennen; dazu unten). – Derselben Wortfamilie (nämlich als Ableitung von *hugr*, m., hier als ‚Gedanke', ‚Gedächtnis', ‚Bewußtsein') gehört auch die Wendung *koma í hug* (‚in den Sinn kommen', im Sinn von ‚über etwas nachsinnen, reflektieren') an. Auch diese Wendung gehört zu dem Vokabular der ‚Innerlichkeit' in der *Þiðreks saga* (z.B. II, 213, 261/262). – Genereller zu dem altnordischen Lexem *hugr* und verwandten Begriffen vgl. auch Heinrich Beck, Seelenwörter des Germanischen. In: Althochdeutsch. Festschrift Rudolf Schützeichel, Bd. II. Hrsg. v. Rolf Bergmann, Heinrich Tiefenbach et al., Heidelberg 1987:985–999 und Heinrich Beck, Der appellativische Hintergrund der *moð*-Namen. In: Anthroponymica Suecana 1996: 55–73 mit Beispielen aus *Edda* und *Snorra-Edda*.

auch die *Þiðreks saga* in ihrem *Írons-Þáttr* (II, 155–157). Hier findet Þiðrekr den erschlagenen Jarl Íron, an dessen Leiche dessen Pferd, zwei Hunde und zwei Habichte Totenwache halten. Mit typischer Riddarasaga-Gefühlsbetonung trauern die Tiere sehr um ihren Herrn: Sie beißen und schlagen um sich (Pferde), knurren und heulen (Hunde) bzw. schreien (Habichte) vor Kummer. Als Grund wird expressis verbis die große Liebe genannt, die die Tiere ihrem Herrn gegenüber empfanden. In beiden Sagas handelt es sich um eine Erzählschablone (treues Tier als Begleiter), die beidemal in einem höfisch sentimentalisierten Kontext (Falke bzw. Habicht) steht. Und in der *Þiðreks saga* gehört der *Írons-Þáttr* ohnehin zu den höfischen und überdies von der *Tristrams saga* beeinflußten Erzählabschnitten (vgl. hier Kap. III.2.4). Insbesondere eine Falkenepisode dieser Art ist auch im Hinblick auf das Publikum von Interesse. Aus etlichen Zeugnissen wissen wir, daß die Jagd mit Falken am norwegischen Hof gepflegt wurde (vgl. hier Kap. III.1.1); insofern darf man im literarischen Milieu von Hákons Hof ein Interesse an solchen höfischen Jagdepisoden, wie sie *Elis saga*, *Þiðreks saga*, *Tristrams saga* und einige der übersetzten *lais* der *Strengleikar*-Sammlung in fiktionaler Form überliefern, voraussetzen.

Ein Gutteil der negativen Beurteilungen der Riddarasögur im allgemeinen und der *Elis saga* im besonderen mag sich an der Erzählhaltung entzündet haben, die man – etwa verglichen mit der (Schein-)Objektivität der Isländersagas – als eine Art ‚neuer Innerlichkeit' bezeichnen könnte. Dazu gehören heftige Gefühlswallungen mit u.a. auch Ohnmachtsanfällen der männlichen Helden[41], Seufzen und Klagen über den großen Kummer, der die Helden buchstäblich aufzehrt. Mit diesen neuen Gefühlsbeschreibungen (die in den französischen Originalen allerdings noch größeren Raum einnehmen als in ihren norrönen Übertragungen) dominiert zugleich ein bestimmtes Vokabular: So überbieten sich beispielsweise die *Tristrams saga*, *Elis saga* und die *Strengleikar* gegenseitig an einem spezifischen ‚Leidensvokabular', zu dem u.a. das Nomen *harmr* (Kummer) samt Ableitungen (*harmsfullr*) oder auch Verba wie *andvarpa* (seufzen) oder Adjektive des

[41] Ohnmachtsanfälle angesichts übergroßer psychischer Erregung oder Überforderung gehören zu den Standard-Erzählschablonen der Riddarasögur und verwandter Literatur: vgl. stellvertretend *Elis saga*, 72 oder die vielen Ohnmachtsanfälle Karls in der *Karlamagnús saga* vor allem aus Trauer um Rollants Tod (*Rúnzivals-Þáttr*). Es steht zu vermuten, daß ein Teil der Forscher insbesondere solche heftigen Gefühlsregungen als unheroisch und letztlich unmännlich empfanden und dieser Art von Literatur nicht zuletzt deshalb nichts abgewinnen konnten. Etliche der von den traditionellen Literaturgeschichten in die Diskussion um die Riddarasögur eingebrachten ‚Argumente' erweisen sich eindeutig als ästhetische (Un-)Werturteile (vgl. hier Kap. III.2.1.3). Ein bezeichnender Unterschied läßt sich nun allerdings gerade hinsichtlich der Ohnmachtsanfälle zwischen der *Þiðreks saga* und den Riddarasögur feststellen. Hier versetzt z.B. der Riese Aspilian König Milias aus Wut einen solchen Schlag hinters Ohr, daß dieser davon ohnmächtig wird (II, 81). Unser Text kennt also ‚heroischere' Ohnmachtsanfälle als die romantischen Sagas.

Wortfeldes *hryggr* (bekümmert, betrübt) gehören.[42] In der Forschung hat sich bes. Peter Hallberg mit diesem Vokabular der ‚Innerlichkeit' speziell in der Tristram-Gruppe der Riddarasögur beschäftigt. Auch er stellt fest, daß „the RDS-corpus has a great share in the trend towards ‚subjectivity'" (Hallberg 1982:32). Er listet insgesamt 46 „Tristram-Wörter" aus diesem Bereich auf; darunter fallen die meisten Belege auf *andvarpa*, *angr*, *harmsfullr*, *hörmuligr* und *íhuga*, also vor allem auf das ‚Leidensvokabular' bzw. das Wortfeld des Nachdenkens.[43]

Auf den ersten Blick möchte man nun annehmen, daß ein solches Vokabular keinen Eingang in die insgesamt ‚heroischere' *Þiðreks saga* gefunden hätte. Eine genauere Analyse fördert aber auch hier an etlichen Stellen ein ähnliches Vokabular zutage. Dies gilt vor allem für die dritte Sequenz der Saga und darin speziell für die Gesprächsszenen zwischen Þiðrekr und Erka (II, 197/198, 219/220, 253–257), in denen der niedergeschlagene Titelheld zunächst für die Rückgewinnung seines Reiches um Unterstützung bittet und später nach der Gronsport-Schlacht (wegen des Verlustes der Attila-Söhne) im Exil Verständnis und Trost bei seiner mütterlichen und höfisch gezeichneten Freundin Erka sucht und findet.[44] In diesen Gesprächsszenen zeigen sich deutliche Ansätze von Innerlichkeit, wie wir sie aus den Riddarasögur kennen. Dazu findet das entsprechende Vokabular (z.B. Nomen *harmr* und Verbum *at harma*) mehrfach Eingang: *með mikclum harm* (II, 144); *af miklum harmi* (II, 253); *hinn mesti harmr* (II, 255); *mikill harm* (II, 256) und Verbum *at harma* (II, 254) usf. Eine Textstelle wie die folgende repräsentiert ein ganz anderes, nämlich den Riddarasögur entsprechendes sentimentales und keineswegs heroisches Bild der *Þiðreks saga*, die man gemeinhin nur zu gerne als ausschließlich heroischen Text liest: *Þiðrekr konungr er nu fullr af harme oc nu flytr vatn af hans baðom augum* [...] (II, 220). Eindringliche Gefühlsdarstellungen vermitteln ferner auch die Beschreibungen von Erkas Krankheit, Tod und Begräbnis (II, 254–257): Aus Kummer über Erkas Tod ist Þiðrekr so betroffen, daß er nur noch weinen und nicht mehr sprechen kann und schließlich wortlos den Raum verläßt: *oc þa var Þiðreki konungi sua mikill harmr at hann gret sem barn oc æcki fek hann flæira um rætt oc nu gekk hann ibrot* (II, 256). Die *Þiðreks saga* weist also neben der Heldensagen-Tradition durchaus Züge auf, für die die ‚sentimen-

---

42 Vgl. die *harmr*-Belege in der *Elis saga*, 12, 28, 54, 94 u.ö; oder auch die Wendung: *andvarpaðe af aullum hiarta með miclum harm* (24); *harms fullr oc ryggr* (73 f., auch 87, 100). Auch in den *Strengleikar* gehört der *harmr* ob des widerfahrenen Liebesleides zu den Leitmotiven: vgl. stellvertretend *Equitan*, 68, 70, 74. Die *Tristrams saga* gibt – thematisch durch die Problematik des Liebesleides bedingt – hinsichtlich von *harmr ok ógleði* (110) und des Seufzens (*andvarpa*, 110) ein noch drastischeres Vergleichsbeispiel ab. Das Leidensvokabular ist hier so dominant, daß auf weitere Belege verzichtet werden kann. Auch die *Parcevals saga* verwendet das Vokabular von *harmr ok hryggleikr* (19), dies bes. in ihrem VII. und VIII. Kapitel.

43 Vgl. Hallberg 1971:bes.136.

44 Dieses Erka-Bild der *Þiðreks saga* stimmt weitgehend mit dem in der mhd. Dietrich-Dichtung präsentierten Helche-Bild überein. Vgl. dazu Curschmann 1976:375.

talen' höfischen Sagas zur Genüge bekannt (und – so möchten manche hinzufügen – berüchtigt) sind. Und gegen Ende der III. Sequenz wird – nach dem Burgundenuntergang – Þiðreks *harmr* um sein verlorenes Reich zum treibenden Movens, es zurückzuerobern. So kulminiert das ‚Leidensvokabular' auf der Rückreise von Susat nach Bern vor allem in der von Þiðrekr bevorzugten Wendung: *þat harmar mik miok.*[45] Hier wird man einwenden können, daß das Jammern und Klagen stofflich in besonderer Weise mit der Heldenfigur Dietrichs von Bern verbunden ist, der nun einmal den Typ des ‚heimatlosen Königs'[46], gewissermaßen des ‚Herrschers ohne Reich' personifiziert und der als Exulant während des Burgundenuntergangs – genau wie im *Nibelungenlied* – in der ausweglosen Situation zwischen den Fronten steht (Freundschaft gegenüber den Niflungen und Loyalität gegenüber Attila). Somit ist diese ‚Leidensperspektive' auch der *Þiðreks saga* stofflich vorgegeben und nicht deren eigene Erfindung, auch wenn sie dem Titelhelden am Ende – im Gegensatz zur oberdeutschen Überlieferung – die Rückgewinnung seines Reiches und den Erfolg zugesteht. Was in unserem Zusammenhang interessiert, sind weniger die stofflichen Vorgaben als vielmehr die Beobachtung, daß die Saga das vorgegebene ‚Leidensthema' sehr detailliert und Riddarasaga-gemäß in Szene setzt und – wichtiger noch – auch mittels des von der Tristram-Gruppe der Riddarasögur bevorzugten ‚Leidensvokabulars' (s.o.) in Worte faßt.

Auch beim Burgundenuntergang spielt in der *Þiðreks saga*, ähnlich wie auch im *Nibelungenlied,* Grímhilds Kummer und Liebesleid um Sigurðr eine zentrale Rolle. Interessant ist auch hierbei die Beobachtung, daß ihr Kummer mit dem spezifischen Tristram-Vokabular in Worte gefaßt wird: So beklagt sie in Kap. 404 – erzählerisch gesteigert – dreimal ihren *harmr* um den geliebten Sigurðr[47] und erhofft sich von ihrem klagenden Auftreten Beistand von Þiðrekr, Blöðlinn bzw. Attila. Noch bezeichnender ist, daß Grímhilds *harmr* noch durch die für Riddarasaga-Stil typischen Participia Praesentis unterstützt wird: *hon seger* ***gratande oc veinande*** (II, 303, Hervorheb. S.K.-B.); *Nu gengr hon braut gratandi* (ibd.).

---

[45] II, 324 [Trauer um Roðingeirs Verlust] und II, 333–335; ähnlich auch II, 220/221. Ferner ist für den Sprachgebrauch der *Þiðreks saga* eine von *harmr* abgeleitete Redewendung *verða hermt við* (II, 283 über Högni gebraucht) hervorzuheben, die auch diesem semantischen Bereich der ‚Innerlichkeit' zuzurechnen ist und die Fine Erichsen treffend übersetzt mit: „es wurmte ihn sehr" (Thule-Übersetzung, 387). Vgl. auch I, 181: *Nv er mer við þvi hermt at* [...] oder II, 364: *wid þessu werdur honumm allhermt.*

[46] Vgl. besonders F. Graus' Kapitel: „Dietrich von Bern, der heimatlose König" (1975:39–48), der feststellt: „Dietrich wurde durch diese Stilisierung zur Symbolfigur des heimatlosen, bemitleidenswerten Helden, der ohne Bindung an Heimat oder Familie dasteht". Und dieser Zug der Heimatlosigkeit gibt für Graus denn auch die plausible Erklärung dafür ab, warum „in den ältesten erhaltenen Versionen der Dietrichsage auch Frauen keine Rolle" spielen (44). Zur Heldencharakteristik Dietrichs vgl. ferner Flood 1996 sowie aktuell Haustein 1998 zu Dietrichs *zagheit.*

[47] Vgl. II, 303, 304, auch II, 257 (Verbum *at harma*). Auch während der Kämpfe zwischen Hunnen und Niflungen ist mehrfach von dem *harmr* der Beteiligten die Rede (II, 311, 313, 316).

An dieser Stelle sind nun einige Bemerkungen über die Verwendung des Participium Praesentis in unserem Text notwendig. Die (von Text zu Text allerdings unterschiedlich intensiv gehandhabte) Anwendung des Partizips Präsens darf als eine stilistische Eigentümlichkeit der Riddarasögur betrachtet werden[48]: Einen verhältnismäßig moderaten Gebrauch davon macht die *Elis saga* in ihrem altnorwegischen Teil, übertriebene Anwendung findet es hingegen in deren jüngerem isländischen Teil, der die sprachliche Mode seines Vorbilds auf die Spitze treibt.[49] In der *Tristrams saga* kommt das Partizip Präsens vergleichsweise häufig vor und wird von Róbert hier zudem zur dramatischen Steigerung eingesetzt. So enthalten insbesondere die letzten Kapitel der Saga, die von Ísodds Segel-Intrige und schließlich von Tristrams und Ísönds Liebestod erzählen, eine Vielzahl an (z. T. auch ausgefallenen) Participia Praesentis.[50] Zu den Stileigentümlichkeiten der ‚klassischen' Isländersagas gehört das Partizip Präsens hingegen nicht.

Wie steht es nun mit der Verwendung dieses Riddarasaga-Spezifikums in der *Þiðreks saga*, dessen Vorhandensein zu einem wichtigen Prüfstein der Frage des nordischen Anteils an der Saga und ihrer Klassifikation wird? Um es vorwegzunehmen: Peter Hallbergs Behauptung, daß „the stylistic trait discussed here

---

48 Vgl. dazu Nygaard 1905:236–248 und Meissner 1902:312–316, mit zahlreichen Beispielen aus u.a. *Elis saga*, *Strengleikar* und *Tristrams saga*. Leider kann sich Meissner – für die traditionelle Literaturgeschichtsschreibung typisch – im Hinblick auf das Stilmittel des Participium Praesentis wie überhaupt die literarische Qualität der Riddarasögur im allgemeinen nicht der ästhetischen Wertung enthalten: „[...] denn die Tristramssaga hat die gerügte manier [Verwendung des Part. Präs., S. K.-B.] auch, wenn auch nicht in so abscheulicher weise" [sic !], 312 oder (als Schlußsatz seiner 319 Seiten starken Abhandlung!): „Redliches bemühen, grosse sprachliche gewandtheit wird im grunde in einer falschen richtung aufgebraucht, und immer erweckt es eine seltsame empfindung, wenn man hier ansehen muss, wie eine stolze und starke sprache, die in der darstellung der vaterländischen vergangenheit eine im mittelalter unerreichte kraft und schönheit der prosa gewonnen hat, sich nun auf einmal im dienste eines fremden, trügerisch gleissenden geistes [sic !] weichlich und minniglich geberden will, die heimische schlichtheit verläugnet und sich mit allerhand schönheitsmitteln und zierstücken aufputzt." (319) Meissners Abhandlung, die einerseits immer noch zu den gründlichsten und verdienstvollsten Studien zum Stil der Riddarasögur und zum literarischen Milieu von Hákons Hof gehört, verleiht andererseits unsachlichen literarischen Wertungen Ausdruck (dazu hier Kap. III.2.1.3). Meissner 1902:319 verwendet überdies selbst die verpönten typischen Stilmittel der Rittersagas, nämlich Alliteration und Wortpaare: „gleissenden geistes" und „weichlich und minniglich". – Zum Partizip Präsens als Stilmittel der Riddarasögur vgl. ferner auch Schach 1975:123, Hallberg 1982:30–32 und hier Kap. III.2.6.

49 So kommen allein im 60. Kap. (116–118) der *Elis saga* (dem ersten Kapitel des isländischen Teils) 19 Partizip-Präsens-Konstruktionen vor, darunter neben verbreiteten wie *ridandi* oder *komandi* auch vergleichsweise ungewöhnliche wie: *birtandi*, *biodandi* oder *geymandi*. Die übertriebene Vorliebe der jüngeren isländischen Version veranschaulicht der letzte Satz des Kapitels: *Galapin er jnn* ***ridandi*** *j stadinn oc fram til hallar Vilhialms. þar erv vti* ***standandi*** *margir þionvstv menn, vidr* ***takandi*** *hestvm þeirra oc vopnvm, vel* ***geymandi.*** (118) In ihr werden alle höfischen Details in einer Weise betont, die für die ältere norwegische Fassung und überhaupt für die ‚übersetzten Riddarasögur' unüblich ist. Meissners Werturteile (vgl. Anm. 48) wären allenfalls bezüglich dieser jüngeren und z.T. epigonalen Versionen statthaft, wenngleich auch hier vor der Verurteilung immer nach der Absicht (etwa Anpassung an ein verändertes Publikum) zu fragen wäre.

50 *Tristrams saga*: *andvarpandi* (110); *syrgjandi* [...] *ok harmandi* (111); *guð allsvaldandi* [....] *ok mér miskunnandi* (111) usf. Zur Verwendung des Partizips Präsens in der *Tristrams saga* vgl. auch Schach 1965:75–77.

[= Partizip Präsens] is completely lacking in *Þiðriks saga*"[51], ist falsch. Schon eine kursorische (von mir bislang noch nicht computerisierte) Durchsicht der Saga fördert eine ganze Reihe von Participia Praesentis zutage, von denen hier lediglich eine Auswahl geboten wird.[52] Auffällig ist dabei, daß das Partizip Präsens in der *Þiðreks saga* – ähnlich wie in der *Tristrams saga* – zur Betonung des dramatischen Geschehens eingesetzt wird, dies besonders im Burgundenuntergang, z. B. vor der Tötung Högnis (II, 326: *græðande* über Grímhildr).

Auch eine zweite Besonderheit fällt am Beispiel von *hon* [Grímhildr] *seger gratande oc veinande* (II, 303) ins Auge. Die *Þiðreks saga* wendet mit diesem Parallelismus ein weiteres Charakteristikum der Riddarasögur an, denn der Gebrauch von (häufig alliterierenden und bisweilen auch pleonastischen) Wortpaaren, dies manchmal auch in antithetischer Form, gehört zu den stilistischen Besonderheiten des norwegischen *court style* und besonders der sog. *Tristram*-Gruppe der Riddarasögur.[53]

Alliterierende und bisweilen auch tautologische Wortpaare sind in der gesamten *Þiðreks saga* für alle Wortarten anzutreffen z. B.: *loddarvm oc leikarvm* variierend mit *leikarvm oc loddarvm* (I, 242: für Substantive), *kvrteisi oc hæverskv* (u.a. I, 345) variierend mit: *hæversku oc kurtæisi* (II, 219: für Substantive); *hialm og bryniu* [...] *skiolld og gladiel* (I,

---

[51] Hallberg 1982:32. Und weiter: „This may seem surprising, as this saga in other respects shows a stronger and more consistent affinity with the ‚sphere of chivalry' than any other text in the FAS-corpus. It could for that matter perhaps as well be classified among the RDS." Hallbergs Behauptung des Fehlens von Partizip Präsens in der *Þiðreks saga* kann nur auf einer ungenauen, kursorischen Lektüre des Textes beruhen; er gelangt damit für seine Auswertung zu falschen Schlüssen. Seine zweite Auffassung hingegen, daß man unseren Text eben wegen seines Interesses an der „sphere of chivalry" den Riddarasögur (und – so möchte ich deutlicher akzentuieren als Hallberg – dies eher als dem Corpus der Fornaldarsögur) zurechnen könne, teile ich vollständig (vgl. hier Kap. IV.1). Grundsätzlich ist an Hallbergs nützlicher und treffender Zusammenstellung einiger zentraler Charakteristika der Fornaldarsögur jedoch eine fehlende Unterscheidung zwischen den Riddarasögur und den Fornaldarsögur zu bemängeln, die sich trotz einiger Berührungspunkte im Erzählmaterial und -verhalten doch vor allem im Umgang mit dem Höfischen unterscheiden.

[52] *Þiðreks saga* (alphabetisch geordnete) Auswahl an Participia Praesentis aktiv: *brennandi* (I, 25); *dvgandi drengr* bzw. *dvgandi maðr* (I, 163, 177, 202, 204, 237, 246; II, 5, 168, 173, 189, 212); *farandi* (I, 157, 205, 257, 259; II, 117, 118); *fliugandi* (I, 39, 108); *gangandi* (I, 250); *gapandi* (II, 274); *gratandi* (I, 11; über Isolde: II, 145, über Erka: II, 224, 253, über Grímhildr: II, 303); *græðandi* (II, 326); *harmandi* (II, 292: *þat er harmanda mest, at* [...]); *komandi* (I, 230); *lidandi* (I, 231, nur AB); *lifandi* (II, 342, 353) bzw. *liuande* (I, 187; II, 325); *liggiandi* (I, 46, 47); *logandi* (I, 14, 36; II, 325 (und zusätzlich in B), 365, 369); *(h)læiandi* (I, 9, 60; II, 90); *oflyiandi* (I, 257); *riðandi* (I, 139, 249; II, 155, 175, 337, 342, 366 [B]); *rænnandi* (I, 305); *sovandi* (I, 189 (2x), 197); *vacandi* (I, 197) und *veinandi* (II, 303). Darüber hinaus enthält insbesondere Attilas Lobrede auf Þiðreks *félagar* nach der Tötung des Osantrix Partizipien und steht im Einklang mit dem Stil der Rittersagas: *oc vist er þetta með goðom lvtvm* ***gialdandi****. sva er oc af minni hendi vel þetta verc yðr* ***lavnandi****. firir þvi at þer havet mer frið keypt.* (I, 271/272). Bezeichnend ist ferner die Verwendung des Partizips *harmandi* in der *Þiðreks saga*, da es sich hierbei um ein für die Tristram-Gruppe der Riddarasögur typisches Partizip handelt, das vor allem in der *Tristrams saga* selbst und auch in den *Strengleikar* zur Anwendung gelangt (vgl. hier Anm. 50).

[53] Vgl. dazu Meissner 1902:147, 208–234 (mit vielen Belegen vor allem aus der *Elis saga*); vgl. auch Halvorsen 1962b und 1959: hier 117 sowie Schach 1957–1961:127–131 mit zahlreichen Beispielen u.a. aus der *Tristrams saga* (*sjálig ok sæmilig, kurteislig ok elskulig*, Kap. 5) und Hallberg 1971.

12: für Substantive); *trausti oc trunaði* (II, 27: für Substantive); *sterkastr oc aprastr* (I, 354: für Adjektive); *lausir oc obundnir* (II, 29: für Adjektive); *kurteiss oc hoverskr* (II, 50: für Adjektive); *riva oc slita* (I, 265: für Verba); *iamtitt oc iamkert* (II, 223: für Adverbien); *vel oc drengilega* (II, 153, 322: für Adverbien) u.v.a.m.[54]

Ein weiteres Indiz für Riddarasaga-Stil, das zugleich auch syntaktische Relevanz hat, ist die Verwendung der Konjunktion *því næst* (‚als nächstes', ‚bald darauf', ‚und dann'). Als ein beliebtes Mittel dient *því næst* in den Riddarasögur (vor allem in der sog. Tristram-Gruppe) zur vergleichsweise anspruchslosen Gestaltung von parataktischen Satzanschlüssen. Auch diesbezüglich mag die *Elis saga* das Vergleichsbeispiel abgeben.[55] Charakteristischerweise macht wiederum auch die *Þiðreks saga* Gebrauch von der Konjunktion *því næst* und läßt überhaupt in einigen Textpassagen eine Vorliebe für relativ einfache parataktische Satzstrukturen erkennen.[56]

Insgesamt betrachtet, darf man im Vergleich etwa mit der *Tristrams saga* jedoch sagen, daß die Verwendung des Participium Praesentis wie auch eines Vokabulars der ‚Innerlichkeit' in der gesamten *Þiðreks saga* nicht so dominant hervortritt wie in den höfischen Sagas im eigentlichen Sinn. Dies gilt genereller für den Stil der *Þiðreks saga*: Sie weist insgesamt einen moderaten Riddarasaga-Stil auf, der die typischen Stilmittel nicht so übertrieben einsetzt wie einige andere

---

54 Als weitere (z.T. auch höfisch konnotierte) Beispiele können genannt werden: 1) für Substantive: *leic oc skemtan* (I, 268); *i orrastvm eða i einvigom* (I, 281); *drengscap oc reysti* (II, 189) variierend *mit reysti oc drængskap* (II, 207, 300); *kurteisi oc rœysti* (II, 107) *sœmð oc virðing* (II, 295); *sœmð oc trulœik* (II, 206); *stœikari oc skœnkari* (II, 264); *konum oc bornum* (II, 174); *gratr oc veinan* (II, 174); 2) für Verba: *veinar oc grœtr* (II, 261); 3) für Adjektive: *grimr oc kappsamr* (I, 344); *drengiligaztr oc vaskastr* (II, 129); *kurtœsaztr oc vaskastr* (II, 240); *vaskir oc raustir* (II, 225); *brœið oc diup* (II, 211); *þykkr oc steindr* (II, 224) usf. Diese Liste könnte beliebig verlängert werden; sie belegt eindeutig, daß unser Text mit seiner Neigung zur Wortpaar-Bildung stilistisch den Riddarasögur verpflichtet ist. Für einen bewußten Sprachgebrauch der *Þiðreks saga* spricht dabei, daß einige zentrale Wortpaare im Gesamtverlauf der Saga gezielt variierend eingesetzt werden (u.a. *kvrteisi oc hœverska, drengscap oc reysti*).

55 Vgl. *Elis saga* (*því næst*): 15, 48, 60, 72, 73, 76, 84, 86, 95, 110. Zur Bedeutung von *því næst* als charakteristischem Stilelement der Riddarasögur vgl. Schach 1975:121/122 und Hallberg 1971:125–128.

56 Vgl. folgende Auswahl an *því-næst*-Belegen in der *Þiðreks saga*: I, 14, 21, 35, 46, 81, 83, 131, 250, 253, 264, 269, 314, 369; II, 135 (A), 393. Als eines von zahlreichen Beispielen für einfache, oft nur durch die Konjunktion *ok* (‚und') verbundene, parataktische Fügungen möge stellvertretend folgendes Textzitat aus dem Erzählkomplex der Kämpfe im Bertangenland dienen: ***oc*** *lœypr nu viðga til þar sem hans felagar eru bundnir.* ***oc*** *hœGr isundr huœrt spiozskapt at oðru. þar til er nu hevir hann lœysta alla sina mœn.* ***oc*** *nu lœypr hann at þeim manni er við hann hafðe barz.* ***oc*** *vill drepa þan. Nu lœypr til Sigurðr svein oc Jsungr konungr* ***oc*** *vill sua þiðrecr konungr at se.* ***oc*** *laupa amilli þeira* ***oc*** *sœtta þa nu.* ***oc*** *er su sœtt nu gor at nu ero huarir tuœGiu lausir oc obundnir [synonymes Wortpaar sic!].* ***oc*** *at þetta vig skal uera hvart iafnt við annat.* ***oc*** *skilia nu oc hevir viðga nu sua lœyst alla sina menn.* (II, 29, Hervorheb. S. K.-B.) – Auch Heiko Uecker hat 1996:179/180 auf den für die klassische Sagasprache untypischen Charakter der langen Parataxen (am Beispiel von II, 182/183) in unserem Text hingewiesen.

Riddarasögur und der auch syntaktisch (Neigung zur Parataxe) einfacher ist als beispielsweise der *court style* der *Tristrams saga*.[57]

Ähnliches gilt auch für eine ‚höfische Ideologie' der *Þiðreks saga:* Grundsätzlich trifft für alle übersetzten Riddarasögur zu, daß sie die höfischen Ideen ihrer (zumeist französischen bzw. anglonormannischen) Vorlagen nicht in gleicher Weise umsetzen. Dies gilt besonders für die Minne-Vorstellung und den höfischen Frauendienst sowie für den Umgang mit inneren Befindlichkeiten. Vereinfacht gesagt, sind die altnorwegischen Sagas weniger höfisch als ihre romanischen Quellen. Und für die *Þiðreks saga* läßt sich nun feststellen, daß sie sich trotz durchgängig anzutreffender höfischer Züge insgesamt als weniger höfisch erweist als vor allem die *Elis saga*, *Tristrams saga* oder die *Parcevals saga*. Dies hängt zweifellos auch mit dem ursprünglich heroischen Dietrich-Stoff zusammen. Zwar wurde auch er auf dem Kontinent in den jüngeren Textzeugen höfisiert[58]; in seiner ursprünglichen Form wird er jedoch in heroischen Beispielen wie z.B. *Dietrichs Flucht* und *Rabenschlacht* realisiert.

Aus dem Corpus der Riddarasögur im weiteren Verständnis weisen die *Elis saga* und die *Karlamagnús saga* insofern die engsten Textbeziehungen zur *Þiðreks saga* auf, als es in diesen Texten um kämpferische Aktionen geht, die von einer ideologischen Grundopposition zwischen Christen und Heiden bestimmt sind. Eine vergleichbare, zwar nicht religiös verwurzelte, aber ähnlich ideologisch verfestigte Opposition kennt die *Þiðreks saga* mit der die Saga über weite Strecken beherrschenden Hunnen-Wilzen-Konfrontation. Ferner spielen in der *Þiðreks saga* auch Feudalprobleme eine Rolle (z.B. im *Þetleifs-Þáttr*), die hier jedoch harmonisiert werden. Für einen Textvergleich fruchtbar zu machen ist vor allem die erste Erzählsequenz der *Elis saga* mit den kämpferischen Auseinandersetzungen zwischen Christen und Heiden, weniger jedoch die II. Sequenz mit der dominierenden höfischen Elis-Rósamunda-Liebeshandlung. Und besonders im Bereich der höfischen Liebes- und Frauen-Thematik wird ein Hauptunterschied zwischen der *Elis saga* und der *Þiðreks saga* manifest, der nicht zuletzt stofflich bedingt ist (vgl. Anm. 46).

---

[57] Von den wenigen Arbeiten, die sich überhaupt mit dem Stil der *Þiðreks saga* beschäftigt haben, gelangt Thorkild Damsgaard Olsen zu einem ganz ähnlichen Urteil (das nur leider insgesamt sehr kurz ausfällt): „at sagaens sprog i det store og hele er fri for den overdrevne brug af de klanglige virkemidler (alliteration, rim og lign.), der kendetegner ‚hofprosaen', at dens sætningsbygning er enklere. Variation og epitesedannelse er derimod ganske fremtrædende og maa sikkert i mange tilfælde tilskrives den norrøne bearbejdelse." (1965:113). Halvorsen 1959:24 rechnet die *Þiðreks saga* nicht dem „court style", sondern der einfacheren „‚Translator's Prose', with moderate use of rhetorical embellishments", zu, wenngleich sie m.E. durchaus Züge des ‚höfischen Stils' aufweist. Was z.B. die Verwendung des Stilmittels der Alliteration angeht, so macht sie – außer in einigen alliterierenden Wortpaaren (vgl. oben) – eher selten Gebrauch davon: Eine Wendung wie *er verit hafa varir virkða vinir* (II, 329, Hervorheb. S.K.-B.) ist eher zu den stilistischen Ausnahmen zu rechnen.

[58] Vgl. dazu: Zips 1979.

III.2.3.4 Zur literaturgeschichtlichen Bedeutung der *Strengleikar*

Auch die *Strengleikar* sind in DG 4–7 fol. enthalten und nehmen sogar zwei Drittel des gesamten Codex in seiner ursprünglichen Form ein, wobei DG 4–7 überdies der älteste **erhaltene** Textzeuge der altnorwegischen lai-Übertragungen ist. Die *Strengleikar* sind eine altnorwegische Prosaübertragung von ursprünglich 21 *lais*, von denen elf traditionell Marie de France zugeschrieben werden.

Mit dem Titel (*Strengleikr* bzw. Pl. *Strengleikar*) sind ursprünglich auf Saiteninstrumenten gespielte Melodien gemeint. Dem Prolog (*Forrœða*), der der Sammlung den Titel *lioða bok* (Liederbuch) gibt, ist jedoch zu entnehmen, daß die Bezeichnung auch übergreifender auf ein gesungenes Gedicht (lai) bzw. auf vorgetragene Erzählungen (*Strengleiks saga*) bezogen werden kann (Ausgabe, S. 4 mit Anm. 1). Die in DG 4–7 (in der romanistischen Forschung: N) überlieferte Fassung weist große Übereinstimmungen mit dem Harley-Manuskript 988 des British Museum (= H, um 1250) auf, das selbst wiederum zwölf der von der Forschung Marie zugeschriebenen *lais* und einen Prolog umfaßt. So finden sich 11 von den 12 Harley-lais ebenfalls in N, und N und H weisen überhaupt ähnliche Lesungen auf; lediglich der 12. und längste Harley-lai (*Eliduc*) hat kein Pendant im altnordischen Text. Über diese Kollektion hinaus enthält N sechs weitere anonyme *lais* aus anderen Sammlungen.

Forschungsgeschichtlich von Bedeutung sind vor allem die vier *lais* der N-Sammlung, für die keine französischen Originale bekannt sind (*Gurun*, *Strandar Strengleikr*, *Ricar hinn gamli* und *Tveggia elskanda Strengleikr*). Die Originalübertragung(en) der *Strengleikar* selbst dürfte(n) um 1230 erfolgt sein.[59]

Ähnlich wie bei der *Tristrams saga*, *Ívens saga*, *Mǫttuls saga* und *Elis saga* nennt auch der *Strengleikar*-Prolog Hákon als Auftraggeber (*{E}N bok þessor er hinn virðulege hacon konongr let norræna or volsko male ma hæita lioða bok*, 4), wohingegen ein Übersetzer – anders als bei der *Tristrams saga* und *Elis saga* – nicht namentlich in Erscheinung tritt.

In der Forschung galt lange Zeit die Auffassung, daß ein einzelner Übersetzer, und dies möglicherweise der Bruder bzw. spätere Abt Róbert bzw. einer seiner

---

[59] Diese Angaben über Handschriftenverhältnisse und Datierung sind vor allem Tveitane, Einleitung zur *Strengleikar*-Ausgabe 1979: bes. XVI–XVIII, XX–XXIII entnommen. Vgl. ferner auch Skårup 1975: Heute erscheint es zum einen fraglich, ob es überhaupt eine ‚Grundkollektion' von 12 der Marie de France zugeschriebenen *lais* gegeben hat, und zum zweiten ist auch die These umstritten, daß N lediglich als eine Übersetzung von H unter Hinzufügung von 10 *lais* zu betrachten sei. Die Vorlage von N muß ähnlich beschaffen gewesen sein wie S (Bibliothèque Nationale, Nouvelle acquisitions françaises 1104), das 14 *lais* umfaßt, dürfte aber älter gewesen sein als die erhaltenen Versionen von S (frühes 13. Jh.). Im einzelnen sind folgende 21 *lais* in die altnorwegische Version (DG 4–7 fol. = N) eingegangen: *Forrœða* (Prolog) sowie: 1) *Guiamar*, 2) *Eskia*, 3) *Equitan*, 4) *Bisclaret*, 5) *Laustik*, 6) *Desire*, 7) *Tidorel*, 8) *Chetovel*, 9) *Doun*, 10) *Tveggia elskanda lioð*, 11) *Gurun*, 12) *Milun*, 13) *Geitarlauf*, 14) *Strandar strengleikr*, 15) *Leikara lioð*, 16) *Janual*, 17) *Jonet*, 18) *Naboreis*, 19) *Ricar hinn gamli*, 20) *Tveggia elskanda strengleikr* und 21) *Grelent*. Zu den *Strengleikar* vgl. einleitend auch den informativen Artikel ‚Strengleikar' von Christopher Sanders. In: MS, 612/613.

Schüler, für die *Strengleikar*-Übertragung verantwortlich zeichnete.[60] Zweifel an dieser Auffassung wurden vor allem von M. Tveitane angemeldet, der auf dialektale und stilistische Unterschiede zwischen den einzelnen *lais*-Übertragungen hinwies. Tveitane gelangte zu dem Schluß, daß es sich bei dem *Strengleikar*-Verfasser weniger um **einen** gelehrten Mönch als vielmehr um **mehrere** Hofkleriker im Dienste des Königs handelte. Die traditionelle Zuweisung an das westnorwegische Cistercienser-Kloster Lyse möchte Tveitane denn auch gegen den Hof und die Hofkapelle ausgetauscht wissen, in der um 1250 ein Zusammentreffen von Mitgliedern aus verschiedenen Gegenden des Landes wahrscheinlicher sei als in einem Monasterium wie Lyse.[61]

Insbesondere diese am Beispiel der *Strengleikar* und auch des *Königsspiegels* erwogene Frage nach der Funktion der norwegischen Hofkleriker als Übersetzer bzw. ‚Kompilatoren' von fremdsprachigen Texten ist auch für die *Þiðreks saga* relevant (dazu unten unter 5.3).

Tveitanes Absage an den einen (und – so möchte man hinzufügen – von der Forschung liebgewonnenen, prominenten) Übersetzer ist in der jüngeren Forschung nicht unwidersprochen hingenommen worden.[62] Damit ist die kontroverse Frage: ‚einzelner klerikaler Übersetzer (möglicherweise aus Lyse) oder mehrere Mitglieder der Hofkapelle' jedoch weiterer Forschungsarbeit überlassen.

Ferner mußte aufgrund der Entdeckung einer jüngeren isländischen Version des altnorwegischen *Strengleikr* von *Guiamar* (sog. *Gvímars saga*) auch die von der Forschung ebenfalls favorisierte Annahme aufgegeben werden, daß die in DG 4–7 überlieferte altnorwegische *Strengleikar*-Version die älteste nordische Übertragung dieser *lais* überhaupt repräsentierte. Wie Marianne Kalinke am Beispiel der *Gvímars saga* (Lbs. 840 4to, a. 1737) plausibel machen konnte, muß es eine (verlorene) ältere und bessere Version des *Guiamar* gegeben haben, als sie DG 4–7 bietet.[63]

---

60 Vgl. dazu bereits Keyser/Munch/Unger in der Einleitung zu ihrer Ausgabe von 1850 (Strengleikar eða Lioðabok. En Samling af romantiske Fortællinger efter bretoniske Folkesange (Lais), oversat fra fransk paa norsk ved Midten af det trettende Aarhundrede efter Foranstaltning af Kong Haakon Haakonssøn, udg. af R. Keyser og C. R. Unger, Christiania 1850), XIX; Leach 1921:199–206 und H.G. Leach, The *Lais* Bretons in Norway. In: Studies in Language and Literature in Honour of Margaret Schlauch, Warszawa 1966: 203–212, bes. 203, 212 und Hallberg 1971:114/115, 137/138.

61 Vgl. Cook/Tveitane, Einleitung zur *Strengleikar*-Ausgabe (hauptsächlich von Tveitane) 1979:XXII/XXIII, XXVII/XXVIII.

62 So meldete insbesondere Finn Hødnebø Zweifel an den von Tveitane festgestellten dialektalen Unterschieden in den einzelnen *Strengleikar* an: für ihn gehören sie dialektal einheitlich in die Gegend um das südwestnorwegische Stavanger. Vgl. Finn Hødnebø, Vokalharmonien i Strengleikar. In: Festskrift til Ludvig Holm-Olsen på hans 70-årsdag den 9. juni 1984. Red. av Bjarne Fidjestøl et al., Øvre Ervik 1984:162–174 und Hødnebø 1987:91–105.

63 Vgl. Marianne E. Kalinke [Hrsg.], *Gvímars saga*. In: Bibliotheca Arnamagnæana XXXIV. Opuscula VII, Copenhagen 1979:106–139; M. E. Kalinke, Stalking the Elusive Translator: A Prototype of Guimars ljóð. In: SS 52, 1980:142–162; Kalinke 1981:49–52 und M. E. Kalinke, A Werewolf in Bear's Clothing. In: MoM 1981:137–144.

Insgesamt gesehen verhalten sich die altnorwegischen *lais*-Übertragungen im großen und ganzen sehr wortgetreu ihren Vorlagen gegenüber, wenngleich in einigen Fällen Kürzungen zu verzeichnen sind und in anderen Fällen Amplifikationen gegenüber der Quelle vorgenommen wurden. Wie auch sonst in den Riddarasögur betreffen Kürzungen vor allem reflektierende Passagen, die in den französischen Originalen mehr Raum einnehmen als in der norrönen Übertragung. Als Beispiel für Amplifikationen ist vor allem der lai *Equitan* hervorzuheben, eine Ehebruchsgeschichte. Hier kann sich der Übersetzer nicht der moralisierenden Kommentierung enthalten und fügt gar zwei neue Kapitel hinzu, in denen die Rezipienten davor gewarnt werden, nach anderer Leute Eigentum oder Ehepartner zu trachten (78–82, bes. 78).

Nahezu alle *Strengleikar* spielen in der bretonischen Welt (Südengland inklusive Wales und Bretagne). Im Zusammenhang mit möglichen Bezügen zur *Þiðreks saga* ist es allerdings bemerkenswert, daß zumindest einer der altnorwegischen Texte (nämlich der nur fragmentarisch überlieferte *Tveggia elskanda strengleikr*, für den kein französisches Pendant bekannt ist[64]) ein italienisches *setting* kennt, ansonsten jedoch keine Berührungspunkte mit der *Þiðreks saga* aufweist.

III.2.3.5 *Strengleikar* und *Þiðreks saga af Bern*

Die Bedeutung, die die *Strengleikar* für die *Þiðreks saga* haben, liegt weniger im thematisch-motivischen Bereich und ist auch im Hinblick auf die Erzählstruktur weniger ergiebig als etwa ein Vergleich mit der *Elis saga*. Bedeutsam sind die *Strengleikar* vielmehr hinsichtlich stilistischer Besonderheiten und damit auch für die Frage nach der literaturgeschichtlichen Einordnung der *Þiðreks saga* (5.1). Ferner weisen die Prologe beider Werke Ähnlichkeiten auf (5.2). Überdies kann die *Strengleikar*-Forschung neue Impulse für das Problem von Übersetzung und Vorlage sowie genereller für die Rolle und Herkunft der Übersetzer/Kompilatoren geben (5.3).

III.2.3.5.1 Sprache, Stil und einzelne Textepisoden

Sprachlich und stilistisch geben die *Strengleikar*-Übertragungen, bei denen es sich ja um Prosaauflösungen altfranzösischer Versvorlagen handelt, ein Musterbeispiel für den Stil der Riddarasögur ab. Nicht von ungefähr wählte sie bereits Meissner

---

[64] Die entsprechenden Stellen in DG 4–7 fielen der Ausstattung einer Mitra für den Bischof von Skálholt zum Opfer; sie wurden zurechtgeschnitten, um die Mitra zu verstärken. Vgl. dazu Tveitane, Einleitung zu *Tveggia elskanda strengleikr*, Ausgabe 1979:259. An diesem drastischen Beispiel kann man deutlich die Kostbarkeit von Pergament und die Armut des Landes Island ersehen. Der Verlust ist insofern besonders gravierend, als für diese lai-Übertragung keine französischen Quellen bekannt sind.

1902 zur Exemplifikation der gesamten neuen Stilrichtung.[65] Wie schon für die *Elis saga* festgestellt, zählen zu den charakteristischen Stilmerkmalen vor allem Parallelismen im Bereich der Lexik (Wortpaare), in den *Strengleikar* aber auch auf syntaktischer Ebene (z.B. Prolog, S. 4: [...] *þui at þæir varo listugir i velom sinom glægsynir i skynsemdom. hygnir i raðagærðom vaskir i vapnom hæverskir i hirðsiðum millder i giofum ok {at} allz/skonar drængscap. hinir frægiazto*). Die verwendeten Wortpaare haben überdies bisweilen pleonastischen Charakter und werden häufig alliterierend eingesetzt: z.B. *hatre ok hafnan*, *skomm ok svivirðing* (*Eskia*, S. 46). Zahlreiche dieser Beispiele entspringen dem bereits beschriebenen und oben vor allem für die dritte Erzählsequenz der *Þiðreks saga* geltend gemachten Bereich einer in der nordischen Literatur neuen Gefühlswelt und ‚Innerlichkeit'. Dies betrifft vor allem das Wortfeld ‚Kummer': z.B. *harmr ok hormung* (*Eskia*, S. 56, 60; *Equitan*, S. 66) oder auch *harmr ok hugsott* (*Guiamar*, S. 14, 32; *Laustik*, S. 104; *Tveggia elskanda lioð*, S. 162). Darüber hinaus ist der Riddarasaga-Stil bekannt für adjektivische Ausschmückungen, die kein Gegenstück in den altfranzösischen Originalen finden. All die genannten Stilistika sind – wie oben bereits dargestellt – auch in der *Þiðreks saga* zu finden, und man könnte auch die *Strengleikar* mit Gewinn zu einem stilistischen Vergleich heranziehen, was hier nicht im Detail geschehen kann. Überhaupt betreffen die Textbeziehungen zwischen den *Strengleikar* und der *Þiðreks saga* in erster Linie stilistische Besonderheiten und den semantischen Bereich der bereits beschriebenen ‚Innerlichkeit', weniger jedoch thematische oder motivische Details. Denn wie die *Tristrams saga* handeln auch zahlreiche *Strengleikar* von dem Thema Liebesleid und -pein, das mit dem für diese Art von Literatur typischen ‚Leidensvokabular' (*harmr ok hugsott*, *Guiamar*, S. 32; *harmsfullr ok hugsiukr*, ibd., S. 38) in Worte gefaßt wird, dies u.a. in *Guiamar*: *þar þolðe hon sua margfallegan harm ok hugsott ok piningar ok væsallder ok mæinlæte* [...] *at engi gætr ritat ne rannsakað sua netr sem daga var likamr hænnar ok lif i harm ok hugsott* (S. 32, auch 14, 24, 26, 28, 36). Wie ebenfalls die *Tristrams saga* sind etliche *Strengleikar* überdies Ehebruchsgeschichten (z.B. *Guiamar*, *Equitan*, *Laustik*, *Tidorel*). Als einzige **thematisch** vergleichbare Episode der *Þiðreks saga* kann der *Írons-Þáttr* herangezogen werden, in dem die Ehebruchs- und Liebespein-Problematik eine ähnliche Rolle spielt wie in den *Strengleikar*. Der *Írons-Þáttr* gehört mit seiner Thematik jedoch eher zu den weniger zentralen Episoden der Saga. Gleichwohl vermittelt er ein anschauliches Bild von der ‚anderen', nicht-heroischen, sondern höfisch-romantischen Seite der *Þiðreks saga*. Die Berührungspunkte der dritten Sagasequenz mit den *Strengleikar* sind jedoch vorwiegend sprachlicher, weniger thematischer Natur, zumal in der *Þiðreks saga* hier vom Kummer um den Reichs-

---

[65] Zu Sprache und Stil der *Strengleikar* vgl. Meissner 1902:208–297, Tveitane, Einleitung zur *Strengleikar*-Ausgabe 1979: bes. XXVIIIf. sowie die bereits in Anm. 59 genannten Titel.

verlust die Rede ist, nicht jedoch von Liebesqual wie in den *Strengleikar* und der *Tristrams saga*. Aber wie oben deutlich am Beispiel der *Elis saga* gezeigt, verwendet auch die *Þiðreks saga* hier das für die Tristram-Gruppe der Riddarasögur (inklusive *Strengleikar*) typische Leidensvokabular.

Erwähnenswert sind allerdings die motivischen Ähnlichkeiten von *Tidorel* und der *Þiðreks saga*. Zwar ist der Strengleikr *Tidorel* aufgrund des Verlustes von zwei Blättern in DG 4–7 nur fragmentarisch erhalten, sein Inhalt läßt sich jedoch mithilfe der französischen Vorlage rekonstruieren: Tidorel ist der im typisch höfischen *grasgarðr* gezeugte Sohn aus der (außerehelichen) Verbindung der Königin mit einem übernatürlichen Ritter. Ähnliche Konstellationen erkennt die *Þiðreks saga* ihrem Helden Högni zu (außereheliche Zeugung des Königssohnes durch übernatürlichen Alben im höfischen *grasgarðr* I, 319, dazu hier Anm. 32). Zwar handelt es sich hier zweifellos um die Erzählschablone von der ungewöhnlichen Herkunft des außergewöhnlichen Helden, aber erwähnenswert sind solche Bezüge zwischen den *Strengleikar* und der *Þiðreks saga* insofern, als die deutsche Parallelüberlieferung (*Nibelungenlied*) keine vergleichbare Episode aufweist und die Hagen-Figur überhaupt anders gestaltet als unser Text. Im übrigen hebt sich der Strengleikr *Tidorel* auch deutlich von den mittelhochdeutschen Versionen des Stoffes (Wolframs von Eschenbach *Titurel*-Fragmenten bzw. Albrechts sog. *Jüngerem Titurel*, 2. Hälfte 13. Jh.) ab, so daß mögliche Textbeziehungen nur schwer bereits der deutschen Quellenschicht der *Þiðreks saga* zugewiesen werden könnten. Denkbar wäre es, daß eine Episode wie die Zeugung Högnis im höfischen *grasgarðr*, die mit allen Attributen der Übernatürlichkeit ausgestattet ist (vgl. auch Högnis gespenstisches Aussehen, hier Anm. 19), motivisch unter *Strengleikar*-Einfluß steht.

Ganz am Rande darf noch erwähnt werden, daß der Strengleikr *Doun* eine ähnlich versöhnliche Vater-Sohn-Begegnung kennt wie die harmonisierte Hildibrandr-Alibrandr-Version der *Þiðreks saga*. Zweifellos handelt es sich aber auch hierbei um die Erzählschablone der Vater-Sohn-Konfrontation, die aber immerhin in beiden Fällen versöhnlich endet.

Im Zusammenhang mit der bereits oben am Beispiel der *Elis saga* erwähnten höfischen Formel und dahinterstehenden Ideologie des *dugandi maðr*, die ebenfalls häufig in der *Þiðreks saga* anzutreffen ist (vgl. oben S. 177), darf darauf hingewiesen werden, daß diese Formel auch mehrfach in den *Strengleikar* vorkommt. Eigens hervorzuheben ist die Erzählung *Laustik*, in der diese höfische Idee mit der *jafningjar*-Formel gekoppelt auftritt, also einer Formel, die wir ansonsten besonders aus der *Karlamagnús saga* und der *Þiðreks saga* kennen: *en annar ollum kunnegr ok auðlatinn dugande monnum ok sinum jafningum* (102). Wie in der *Karlamagnús saga* steht *jafningi* auch in der lai-Übertragung *Laustik* für altfrz.

bzw. anglonorm. *pers*.[66] Der Strengleikr *Eskia*, der von einem außergewöhnlichen höfischen Mädchen gleichen Namens handelt, verwendet daneben übrigens die entsprechende (und in der ‚Männerwelt' von *Elis saga*, *Karlamagnús saga* und *Þiðreks saga* hingegen nicht gebräuchliche) feminine Form: *dugande kuenna* (46, neben *dugande maðr*, 44, 48). Neben der *Elis saga* bekräftigen auch die *Strengleikar* die Annahme, daß es sich bei der auch in unserem Text verwendeten Formel *dugandi maðr* um eine höfisch konnotierte Idee handelt.

III.2.3.5.2 Die Prologe von *Strengleikar* und *Þiðreks saga*

Die Prologe von *Strengleikar* und *Þiðreks saga* weisen vor allem hinsichtlich ihrer didaktischen Zielsetzung Affinitäten auf, wobei eine didaktische Ausrichtung überhaupt für das Corpus der altnorwegischen höfischen Übersetzungsliteratur kennzeichnend ist.[67] Zwar haben viele dieser Texte zweifellos großen Unterhaltungswert, jedoch war auch ihre erzieherische Funktion von Bedeutung. Dies belegt neben dem *Königsspiegel* anschaulich ebenfalls der *Strengleikar-Prolog* (*Forrœða*): In seinem ersten (nicht aus dem Französischen übersetzten, sondern genuin altnorwegischen) Teil wird die Bedeutung der Taten berühmter Menschen als Unterhaltung **und** lehrhaftes Vorbild für die späteren Rezipienten betont: *þa syndizc oss at frœða verande ok viðrkomande þœim sogum er margfroðer menn gœrðo um athœve þœirra sem i fyrnskunni varo ok a bokom leto rita. til œvenlœgrar aminningar til skœmtanar. ok margfrœðes viðr komande þioða at huerr bœte ok birte sitt lif. af kunnasto liðenna luta*, S. 4. Auch im *Þiðreks-saga*-Prolog finden wir ähnliche Vorstellungen: Erzählungen von außergewöhnlichen Helden der Vorzeit sind bestens als Exempel geeignet, weil man sich ihre guten Taten und Erfolge zum Vorbild nehmen, ihre schlechten Handlungen jedoch zum abschreckenden Beispiel gereichen lassen kann: *Enn soghur frá gofgumm monnum er nv fyrer þui nytsamligar ath kunna ath þœr syna monnum dreingligh verk og frœknlighar frammkuœmder enn vand verk þydazt af leti og greina þau suo gott fra illu hveR er þat vill riett skilia* (6).

Wie im *Strengleikar*-Prolog ist auch im *Þiðreks-saga*-Prolog die Rede von *delectare et prodesse*.[68]

---

66 *Laustik*. In: Marie de France, Les lais. Ed. par Jean Rychner, Paris 1968 [Harley-Sammlung]:120–125.

67 Vgl. stellvertretend Halvorsen 1973: 21/22: „It is a typical feature in the prefaces of the translations, notably those of the Tristrams saga and Strengleikar [...], that they stress the educational value of the stories [...] the educational and moral aspects of the tales are stressed, and the audience is frequently reminded of the fact that the tales are a part of general European culture." Zu diesem Thema vgl. ausführlicher hier Kap. III.2.1.3.

68 Zu diesen beiden Aspekten, u.a. in den Prologen von *Strengleikar* und *Þiðreks saga* vgl. auch Sverrir Tómasson 1988:51, 58, 83/84, 110, 129, 130–140, 234 und hier Kap. III.2.7 mit weiterer Literatur.

Der *Strengleikar*-Prolog ist auch unter dem Aspekt, daß er selbst eine Mischung aus einem genuin altnorwegischen und einem übersetzten Teil darstellt, für die kontroversen Diskussionen um den *Þiðreks-saga*-Prolog relevant.

Er ist zweigeteilt: Bei dem ersten Teil (4,1–6,2) handelt es sich um keine Übersetzung aus dem Altfranzösischen, sondern um die eigene Einleitung des Übersetzers bzw. ‚Kompilators'; in ihr erfolgen – nach dem Bekenntnis zur didaktischen Funktion – Bemerkungen über den Anlaß der Übersetzung, die zugrunde liegende Vorlage sowie über die musikalische Aufführungspraxis. Beschlossen wird dieser erste genuine Prologteil mit der Bemerkung des Übersetzers: *ok lykr her forræðo* (6,1). Der zweite Teil des Prologs (6,3–8,9) stellt eine verkürzte Übersetzung des (56zeiligen) altfranzösischen Prologs der Handschrift H (Harley-Manuskript 978, British Museum) dar, der traditionell der Marie de France zugeschrieben wird. Bezeichnenderweise resultieren aus dieser Kompilation der beiden Prologe aber widersprüchliche Aussagen, besonders im Hinblick auf die überzeitliche Bedeutung des alten lai-Materials.[69] Der Übersetzer/‚Kompilator' hat sich jedoch nicht um eine Beseitigung dieser Widersprüche bemüht.

Der *Strengleikar*-Prolog enthält also übersetzte altfranzösische und zugleich auch genuin altnorwegische Passagen unvermittelt nebeneinander. Eine solche Möglichkeit ist auch für die Beurteilung des *Þiðreks-saga*-Prologs bedeutsam, insofern als eine solche Mischung (hier von deutschen **und** nordischen Elementen) denkbar ist, wobei der *Þiðreks-saga*-Prolog aber insgesamt homogener erscheint als der *Strengleikar*-Prolog. Widersprüche, die auf eine Verbindung zweier widerstreitender Quellen zurückzuführen sind (wie im Fall des *Strengleikar*-Prologs), lassen sich im *Þiðreks-saga*-Prolog nicht feststellen. Mit der Einbeziehung des *Þiðreks-saga*-Prologs in die Betrachtung ergeben sich eine Reihe neuer Probleme, darunter die Frage der Zusammengehörigkeit von Saga-Text und -Prolog, die an dieser Stelle nicht weiter verfolgt werden. All diese Kontroversen werden an späterer Stelle am Beispiel der intertextuellen Bezüge von *Königsspiegel* und *Þiðreks saga* ausführlich erörtert (Kap. III.2.7).

Für den jetzigen Zusammenhang läßt sich also festhalten, daß sich die didaktisierende Sichtweise des *Þiðreks-saga*-Prologs sehr gut in den Kontext anderer Texte des literarischen Milieus (hier bes. der *Strengleikar*-Prolog) einfügt.

Thematisch bedingt spielen in den *Strengleikar* generell und insbesondere im Prolog Musikinstrumente und deren Aufzählung in Form einer Instrumentenliste eine wichtige Rolle: *þa er gærazc i horpum gigiom. Simphanom. Organom. Timpanom. Sallterium. ok corom. ok allzkonar oðrum strænglæikum er menn gera ser ok oðrum til skemtanar þæssa lifs* (4, 6). Daß eine solche Instrumentenliste

---

[69] So auch Cook/Tveitane, Einleitung zur *Strengleikar*-Ausgabe 1979:XXVII und zum Prolog, 2/3 mit weiterer Literatur.

topischen Charakter hat, ist von der Forschung bereits festgestellt worden.[70] Bezeichnend für unseren Zusammenhang ist nun aber wiederum, daß dieser Instrumenten-Topos in den *Strengleikar*, der *Elis saga* und der *Þiðreks saga* gleichermaßen vorkommt, und zwar in einem höfischen Zusammenhang.

Wie bereits oben gezeigt, verwenden *Elis saga* und *Þiðreks saga* überdies übereinstimmend eine gegenüber den *Strengleikar* verkürzte Instrumentenformel: *hǫrpvm ne gigivm ne simphonvm eda ǫdrvm streingleikvm* (*Elis saga*, S. 54) */ec cann sla harpv oc draga fiðlv oc gigiv oc allzkonar strengleica* (*Þiðreks saga*, I, 265), wenn sie die ausführliche Formel nach der Aufzählung von Harfe und Geige zu *oc allzkonar strengleica* zusammenfassen.

Mit anderen Worten teilen die drei genannten Texte über den bloßen Instrumententopos hinaus einen bestimmten Sprachgebrauch und stellen den Topos in einen spezifisch höfischen Kontext (dazu hier oben, S. 184f.). All dies rückt sie nah aneinander. Bedeutsam für die Textbeziehungen zwischen *Strengleikar* und *Elis saga* einerseits und *Þiðreks saga* andererseits ist überdies die Feststellung, daß sich diese Instrumentenliste im Text der *Þiðreks* ***saga*** und nicht in ihrem u.U. jüngeren Prolog findet. Man kann diese kontextuellen Verbindungen mit dem altnorwegischen literarischen Milieu also nicht einfach als spätere Zusätze abtun; sie sind Bestandteil der Saga und geben Aufschluß über den altnorwegischen Anteil an der gesamten Saga-‚Kompilation'.

III.2.3.5.3 Impulse aus der *Strengleikar*-Forschung

Nicht nur die norröne *Strengleikar*-Sammlung, sondern auch die französischen *lais*-Corpora lösen heute eine Genre-Diskussion aus, zumal diese Sammlungen einerseits Texte enthalten, die der Gattung *lai* problemlos zuzurechnen sind, andererseits aber auch Texte mit Fabliau-Charakter aufweisen. Letzteres gilt besonders für das derbe *Leikara ljóð* (*Lecheor*), das deutlich aus dem Rahmen fällt, ansatzweise auch für *Equitan*. Eine scharfe Trennung zwischen *lai* und Fabliau ist ohnehin schwierig. Ein charakteristisches Beispiel für diese Schwierigkeit repräsentiert auch die altnorwegische *Mǫttuls saga*, die in der Forschung überwiegend den *Fabliaux* zugewiesen wird. Bezeichnenderweise wird ihre französische Vorlage (*Le Mantel mautaillié*) in Handschrift S (Bibliothèque Nationale, Nou-

---

[70] Vgl. Félix Lecoy, Recherches sur le Libro de Buen Amor, Paris 1938:255–261 und – für die *Strengleikar* – Cook/Tveitane, Ausgabe 1979:4, Anm. 3 zum Prolog: Tveitane verweist für die nordische Literatur auf die entsprechenden Instrumentenlisten der *Morkinskinna*, *Rémundar saga keisarasonar*, *Göngu-Hrólfs saga* und *Hjálmþérs saga ok Ölvís*, wobei allerdings zu bedenken ist, daß die jüngeren der genannten Texte (darunter besonders die *Rémundar saga keisarasonar* und *Göngu-Hrólfs saga)* in ihrem Sprachgebrauch wiederum von DG 4–7 bzw. von der selbst sehr wirkmächtigen *Þiðreks saga* beeinflußt sein könnten. Als Prototyp dieses Topos verweist Tveitane auf Psalm 150, 1–6 und führt weitere Literatur zum Thema an. Für unseren Zusammenhang entscheidend ist jedoch, daß der Kontext des Psalms (Gotteslob) ein völlig anderer ist als der unserer Texte, die zwar einen Instrumenten-Topos verwenden, ihn jedoch in einen höfischen Zusammenhang stellen.

velles acquisitions françaises 1104) jedoch als *Lay du court mantel* aufgeführt.[71] Bei dem Vortrag von *lais* haben offenbar Jongleurs eine wichtige Rolle gespielt, die sich dabei selbst musikalisch begleiteten. So weist die gerade erwähnte Handschrift S auf ihrer ersten Seite die Miniatur eines vor einem König Geige spielenden Jongleur auf.[72] In den *Strengleikar* wird der Begriff Jongleur mit *leikari* übersetzt, wie der Titel *Leikara ljóð*, aber auch *Janual*: 214, 23 als Übersetzung für *iugleurs* belegen. Und nicht zuletzt spielt auch in dem Strengleikr *Gurun*, für den keine französische Vorlage erhalten ist, ein Harfenspieler eine vermittelnde Rolle.

Ausgehend von den *Strengleikar* lag es nahe, die Jongleurs bzw. *leikarar* als Träger und Vermittler dieser im Norden neuen literarischen Richtung genauer ins Blickfeld zu nehmen. In der skandinavistischen Forschung hat namentlich Anne Holtsmark Ende der 1950er Jahre neue Impulse in die Diskussion um die norrönen Adaptationen fremdsprachiger Vorlagen gebracht. Anläßlich der oft gestellten Frage, in welchem Umfang die norrönen Übersetzer des Altfranzösischen mächtig waren, entwickelte sie ihre Jongleur-These, in der die Rolle der Jongleurs mit ihren Repertoire-Büchern bei der Übersetzung von fremdsprachigen Vorlagen in den Vordergrund gerückt wird:

„The jongleurs had their repertoire written down in books and many such manuscripts have been preserved. They took them with them to Germany and they were translated; they also took them to Hákon's court and there they also had to be translated [...] The jongleur had to adapt himself to his public and whether it was *Tristrams saga* for the ladies' room or *Karlamagnús saga* for the hird's hall, it had to be in Norwegian. What a jongleur had to do was to ally himself with a Norwegian colleague [...] And suppose there were two of them doing the translation?"[73] In der Folgezeit ist Holtsmarks Jongleur-These in modifizierter Form von Tveitane wiederaufgenommen worden: „It seems a likely guess that the lais of the *Strengleikar* collection were also introduced at the Norwegian court by entertainers of the jongleur kind." „If Anne Holtsmark's theory were to be trusted, one might possibly think that the stories were performed at the Norwegian court in two different ways: as a musical composition (in French) by a foreign jongleur, with a supplementary Norse prose translation."[74]

---

71 Zu dieser Problematik vgl. Tveitane, Einleitung zur *Strengleikar*-Ausgabe 1979:XXII; zur romanistischen Genre-Diskussion und zur *Mǫttuls saga* vgl. hier Kap. III.2.6.2.

72 Vgl. dazu Gaston Paris. In: Romania VIII, Paris 1879:30; ferner Tveitane, Einleitung zur *Strengleikar*-Ausgabe 1979:XXV/ XXVI.

73 Holtsmark entwickelte diese These in einer Rezension von E. F. Halvorsens Monographie 1959, also im eigentlichen Zusammenhang mit der *Karlamagnús saga*. In: MoM 1959:163. Hier wird sie zitiert nach der englischen Version in: Arv 16, 1960:190–191. – Allgemeiner zu den *leikarar* vgl. auch Didrik Arup Seip, Art. Leikarar. In: KLNM 10, 1965:462–464 mit weiterer Literatur.

74 Tveitane, Einleitung zur *Strengleikar*-Ausgabe 1979:XXVI.

Diese von der norwegischen Forschung vertretene Jongleur-These hat für die Darbietung der Übersetzungsliteratur gegenüber der einfachen Übersetzungsthese den großen Vorteil, daß sie sowohl dem Problem der Zweisprachigkeit als auch der Aufführungspraxis gerecht werden möchte. Überdies bietet die Jongleur-These eine befriedigende Lösung im Fall der fabliauhaften Episoden (z.B. *Leikara ljóð*), für die ein Geistlicher nur schwer als Übersetzer in Frage kommt. Andererseits enthalten die *Strengleikar* zugleich aber auch Texte, in denen die moralisierend-didaktische Absicht ihres geistlichen Übersetzers mit Händen zu greifen ist (vor allem in *Equitan*, dazu oben). Auch wenn sich nicht alle Widersprüche lösen lassen, so scheint mir die von Holtsmark ausgehend von der *Karlamagnús saga* und den *Strengleikar* entwickelte Jongleur-These neue Impulse in die Diskussionen um die übersetzten Riddarasögur und verwandte Texte zu bringen.

Welche Bedeutung kann eine solche These für die kontrovers beurteilte *Þiðreks saga* haben? Man darf an dieser Stelle nochmals die oben (S. 185) beschriebene Ísungr-Episode in Erinnerung rufen, in der sogar auf das Repertoire eines Gauklers verwiesen wird (I, 265). Auch kommentiert die *Þiðreks saga* die Gaukler-Rolle näher, wenn sie darauf hinweist, daß Gaukler ungehindert von Fürstenhof zu Fürstenhof ziehen durften, was man anderen Leuten aus Mißtrauen nicht zugesteht (I, 261: *firir þvi at hvervitna megv leikarar fara ifriði millim hofðingia þar sem eigi comaz aðrir menn. firir mistrvnaðar sakar*).

Allerdings befindet man sich bei dem Thema Jongleur/*leikari* bzw. Spielmann für die *Þiðreks saga* gleich mitten in der Quellenkontroverse. So ist eine ‚Spielmannsthese' in der Forschung auch schon für die *Þiðreks saga* vertreten worden: namentlich sind hier J.J.A.A. Frantzén und später Jan de Vries einerseits sowie Andreas Heusler andererseits zu nennen. Als Quelle der Saga nahm Frantzén ein niederdeutsches „Spielmannsbuch [...] oder eine von einem Liebhaber angefertigte, aus mehreren derartigen Spielmannsbüchern erwachsene Sammelhandschrift von epischen Liedern mit prosaischen Einleitungen und Zwischenstücken" an.[75] In der kontroversen Quellenfrage vertreten Frantzén und de Vries also eine spielmännische Variante der Übersetzungshypothese.

Anders Andreas Heusler: Zwar räumt auch er den Spielleuten eine zentrale Rolle bei der Übermittlung des Stoffes nach Norwegen ein, sympathisiert als Anhänger der Freiprosa-Theorie aber eher mit der Kompilationstheorie. Heusler nimmt seinen Ausgang bei den Quellenberufungen des Prologs und der Saga, die die Einheitlichkeit der Überlieferung beteuern, und geht von einem deutschen Spielmann (oder Kleriker) aus, der in Bergen seine **eine** Repertoire-Version mehr-

---

[75] Frantzén, J. J. A. A., Über den Stil der Þiðrekssaga. In: Neophilologus 1, 1935/36:196–209, 267–282, hier 208. Zu einem ähnlichen Ergebnis kam 1950 Jan de Vries in seinen ‚Betrachtungen zum Wielandabschnitt in der *Þiðrekssaga*'. In: ANF 65, 1950:63–93, bes. 92/93. Zu Frantzéns und de Vries' Spielmannstheorie vgl. auch Voigt 1967:472.

fach vor den Hanseaten vorgetragen habe und damit (dem Publikum und dem Sagaverfasser) entsprechend den Eindruck vermittelte, daß die Überlieferung einheitlich sei.[76]

Wie oben bereits ausgeführt, hat auch Dietrich Hofmann 1976 (vgl. hier Anm. 38) besonders für die Ísungr-Episoden der Saga niederdeutsche (mündliche) Liedquellen wahrscheinlich gemacht. In der kontroversen Frage ‚Übersetzungs'- oder ‚Kompilationstheorie' legt sich Hofmann allerdings nicht eindeutig fest.[77]

Die Spielleute-Theorie ist nicht völlig von der Hand zu weisen, sie sollte jedoch modifiziert werden: Eine Spielart, wie sie Frantzén und de Vries vertraten, scheint mir aus denselben Gründen unwahrscheinlich, die man genereller gegen die reine Übersetzungstheorie einbringen kann. Wie in der vorliegenden Arbeit in mehreren Kapiteln gezeigt wurde, verraten einige Erzählabschnitte den norwegischen Anteil an der gesamten Saga-‚Kompilation', dies u.a. auch im Hinblick auf deren Erzählstruktur. Eine bloße Übersetzung aus dem Mittelniederdeutschen halte ich deshalb auch für unwahrscheinlich. Ähnliches gilt daher auch für ein komplettes Repertoirebuch. Erwägenswerter sind dagegen Heuslers Überlegungen, zumal er nicht von einer schriftlichen Gesamtvorlage ausgeht, sondern die mündliche Vortragssituation hervorhebt, dies jedoch unter Überbewertung der Mündlichkeit der Überlieferung.[78] Darüber hinaus ergeben sich weitere Vorbehalte gegenüber seiner These: Dies gilt zum ersten für die Annahme des **einen** Spielmanns als übergeordnetem Gewährsmann, die mir doch eher eine romantische Vorstellung zu sein scheint, die der Realität kaum standhalten dürfte. Zum zweiten möchte ich von den Hanseaten als Rezipienten der Saga eher Abstand nehmen, dies nicht unbedingt

---

76 Vgl. Andreas Heusler, Rezension von H. Schneider, Germanische Heldensage, I. Band, I. Buch. In: A. H., Kleine Schriften, Bd. I. Hrsg. v. Helga Reuschel, Berlin 1969 (Photomechan. Nachdr. d. 1. Aufl. Berlin 1943), hier 186: „Dieser Ausdruck [= einheitliche Überlieferung], der dem Sachverhalt doch nicht entsprach, konnte bei dem nordischen Hörer [= Sagaverfasser] nur dadurch entstehn, daß seine Gewährsmänner zu einem Kreise gehörten, dessen Sagenkenntnis genährt war durch die wiederkehrenden Vorträge seines Spielmanns oder Clericus". Die Spielmanns-Vorträge vor hanseatischem Publikum denkt sich Heusler – im Bereich des Burgundenuntergangs wie Hempel – aus drei Quellen gespeist: „oberdeutsches Heldenbuch, sächsisches Lied (oder Lieder) und soestische Ortszüge" (ibd.). Zu Heuslers Spielmannstheorie vgl. auch Voigt 1967:473.

77 Vgl. Hofmann 1976:200: „Die niederdeutschen Quellen waren zweifellos in Versform, als Lieder vorgetragen worden, gleichgültig, ob sie als solche mündlich oder in schriftlicher Fassung nach Norwegen gekommen waren, oder ob sie bereits in Niederdeutschland zu einer schriftlichen Prosadarstellung verarbeitet worden waren."

78 Heuslers Überbetonung der Mündlichkeit erweist ihn auch hinsichtlich der *Þiðreks saga* als einen Vertreter der Freiprosa-Theorie. Eine Erklärung für Ungereimtheiten in der Saga („merkwürdige[n] Verbindung wörtlicher Treue (besonders in den Reden) und starker Entgleisungen und Lücken") besteht für Heusler darin, „daß die Verfasser **mündliche Vorträge aus dem Gedächtnis nachschrieben**. Auch die dt. Epen hat unserm Nordmann der Vortrag (das Vorlesen) der Hanseaten vermittelt." (wie Anm. 76, S. 186). Heute ist eine reine Freiprosa-Theorie wohl kaum mehr haltbar; nicht nur im Fall der *Þiðreks saga* dürfte die Wahrheit in der Mitte liegen: Weder eine Überbetonung der mündlichen Überlieferung noch ein Beharren auf ausschließlich schriftlichen Quellen dürfte zum Ziel führen (vgl. zusammenfassend hier Kap. IV.2).

aus thematischen Gründen (das Problem der *Þiðreks saga* als „hansischer" Literatur), sondern eher, weil die Überlieferungsbedingungen der altnorwegischen Sagaübertragungen und deren Aufführungspraxis eher für das höfische Milieu und Mäzenatentum Hákon Hákonarsons sprechen. Hier wäre wiederum an das Beispiel der *Karlamagnús saga* und *Elis saga* als höfischer und zugleich heroischer Unterhaltung zu denken. Außerdem erzählt unser Text I, 261 selbst – wenn wir ihn denn wörtlich nehmen wollen – von Gaukleraufitritten am Fürstenhof[79] und nicht im Hansekontor. Überhaupt wurde oben bereits festgestellt, daß die *Þiðreks saga* in zahlreichen Episoden eine charakteristische Mischung aus heroischen, höfischen und spielmännischen Elementen repräsentiert. Hypothetisch könnte man sich die Situation wohl eher so vorstellen – und damit kommen wir wieder zu den von Holtsmark und modifiziert von Tveitane für die *Strengleikar* bemühten Jongleurs zurück –, daß deutsche Spielleute mit ihren in der Saga vielzitierten Liedern am norwegischen Hof aufgetreten sind und diese Darbietung vielleicht in zweifacher Weise erfolgte: als eine liedhafte (deutsche) Rezitation mit einer ergänzenden norwegischen Prosa-Übertragung bestimmter Episoden. Die Entstehung der (nicht-erhaltenen) schriftlichen Erstfassung der Saga könnte man sich durchaus in der königlichen Hofkapelle (und nicht im Hansekontor) als eine Zusammenarbeit von norwegischen, evt. auch deutschstämmigen Hofklerikern vorstellen, die das Opus unter Mitarbeit von zweisprachigen niederdeutschen oder auch norwegischen Jongleurs (vorzugsweise Plural und nicht Singular) anfertigten.

Mit der Einbeziehung der Hofkleriker ist zugleich ein zweiter wichtiger Aspekt genannt, der von der *Strengleikar*-, aber auch von der *Königsspiegel*-Forschung in die Diskussion gebracht wurde und der m.E. auch für die *Þiðreks saga* zu erwägen ist. Die Verfasser der *Strengleikar* hat vor allem Tveitane in der königlichen Kapellgeistlichkeit verortet (vgl. oben), und im Hinblick auf unseren Text läßt sich feststellen, daß der Hofkapelle auch deutschsprachige Mitglieder angehörten, die der norwegische König bevorzugt auf Gesandtschaftsbesuche nach Deutschland schickte. Wie bereits in Kap. III.1.1 ausgeführt, wäre neben den Hanseaten auch ihnen eine Vertrautheit mit einer ‚deutschen' Perspektive zuzutrauen.

III.2.3.6 *Pamphilus* und *Þiðreks saga af Bern*

Aufgrund einer Lakune in der Handschrift ist die *Pamphilus*-Übersetzung in DG 4–7 lediglich fragmentarisch erhalten. Die Vorlage (das mittellateinische anonyme Gedicht *Pamphilus de amore*, geschrieben gegen Ende des 12. Jh.s) wie auch dessen norröne Prosa-Übersetzung sind in Dialog-Form gehalten und enthalten so-

---

[79] Die Fürstenhöfe dürfen wohl auch als Hauptbetätigungsfeld des mittelalterlichen ‚Spielmanns' angesehen werden: Vgl. dazu Schubert 1995: bes. 153–173 (Kap.: „Der fahrende Sänger auf der Adelsburg und im fürstlichen Dienst").

mit dramatische Elemente; ferner verraten sie Züge didaktischer Literatur und mischen Handbuchwissen mit fabliauhaften Einschüben. Forschungsgeschichtlich von Interesse ist der Text nicht zuletzt auch aufgrund seiner Anleihen bei Ovid (*Ars amatoria* und *Remedia amoris*).[80] Sein Hauptaugenmerk liegt jedoch auf der Vermittlung der Idee der höfischen Liebe. Dargestellt wird, wie ein verliebter junger Mann, Pamphilus, nach einer Beratung mit Venus schließlich Galatheas Herz mithilfe einer alten Frau (Anus) gewinnen kann. Die Abschriften von *Elis saga* und *Pamphilus* stammen von einem Schreiber; ob Abt Róbert jedoch auch für die Übersetzung des *Pamphilus* verantwortlich ist, wird kontrovers beurteilt. Man hat erwogen, ob es sich bei der akribisch genauen norrönen Übersetzung nicht vielmehr um eine Übungsarbeit eines Schülers handelt.[81]

Der altnordische *Pamphilus* weist weitaus weniger Berührungspunkte mit der *Þiðreks saga* auf als etwa die *Elis saga*. Überhaupt gilt auch hier, was bereits für die Textbeziehungen zwischen den *Strengleikar* und unserem Text gesagt wurde: sie betreffen vorzugsweise das Vokabular der Innerlichkeit[82], weniger jedoch die Thematik an sich. Insgesamt betrachtet, ist das *Pamphilus*-Thema, die Idee der verzehrenden höfischen Liebe, unserem Text (abgesehen von dessen *Írons-Þáttr*) auch weitgehend fremd. Überhaupt spielt das ‚Frauen-Thema' in der *Þiðreks saga* ohnedies eine sehr untergeordnete Rolle, da es ihr in der Hauptsache um die Verherrlichung des männlichen Heldenbundes geht (vgl. hier Kap. II.2). Da die sprachlichen Gemeinsamkeiten mit DG 4–7 oben schon ausführlich behandelt wurden, kann hier auf eine nähere Analyse der *Pamphilus*-Übersetzung verzichtet werden.

---

[80] Zum Verhältnis von Übersetzung und Quelle sowie der literaturgeschichtlichen Bedeutung von *Pamphilus ok Galathea* vgl. Holm-Olsen, *Pamphilus*-Ausgabe 1940:7–9, ferner Neuedition und Kommentar von Hermann Pálsson, Pamphilus de amore í norrænni þýðingu (ný útgáfa með skýringum). In: Gripla 6, 1984:12–48. Vgl. ferner: Schlauch 1934:46/47, 184; Damsgaard Olsen 1965:108/109 sowie Sverrir Tómasson, Hugleiðingiar um horfna bókmenntagrein. In: Tímarit máls og menningar 50,2, 1989:211–226.

[81] So Joseph de Morawski, Pamphile et Galatée par Jehan Bras-de-Fer de Dammartin-en-Goëte poème français inédit du XIVe siècle, Paris 1917:50, Fn. 1.

[82] So ist auch im *Pamphilus* häufig die Rede von dem großen *harmr*, der Pamphilus quält. Wie in den *Strengleikar* handelt es sich hier um Liebespein (z.B. S. 96, 97, 102, 108, 116, 118, 119).