

Die Geschichte vom blutrünstigen Schwert : Bearbeitungen der Hervarar saga in der skandinavischen Romantik

Autor(en): **Kuhn, Hans**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Beiträge zur nordischen Philologie**

Band (Jahr): **15 (1986)**

PDF erstellt am: **29.06.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-858373>

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.

HANS KUHN

Die Geschichte vom blutrünstigen Schwert. Bearbeitungen der *Hervarar saga* in der skandinavischen Romantik

Während für den heutigen Leser unter den altnordischen Prosawerken die *Íslendingasögur* eindeutig den ersten Platz einnehmen als mittelalterliche Entsprechungen bester moderner Romankunst, standen für ältere Zeiten die primitiveren *Fornaldarsögur* viel stärker im Zentrum. In der nordischen Großmachtzeit gaben sie patriotischen Humanisten die Möglichkeit, für ihre Nation eine ebenso heroische Frühgeschichte zu postulieren, wie sie Länder mit kontinuierlicher historischer Überlieferung besaßen. Eine späte Frucht dieses antiquarisch-patriotischen Interesses, ein Vierteljahrhundert nach dem endgültigen Scheitern schwedischer Großmachtspolitik, war Biörners dreisprachige Ausgabe *Nordiska Kämpa-Dater* von 1737, von den aufgeklärten Zeitgenossen bereits als rudbeckianische Narretei verlacht, aber weniger als ein Jahrhundert später eine gern benützte Stoffquelle der Generation von Oehlenschläger und Tegnér, zumal es ja an einer gesammelten Textausgabe bis auf Rafns *Fornaldar Sögur Norðrlanda* von 1829f. fehlte.

Auch die Romantiker hatten damit Patriotisches im Sinn, aber nicht so sehr eine Nobilitierung der Vergangenheit als eine Kräftigung der Gegenwart, die den Stürmen der napoleonischen Zeit so schlecht gewachsen schien. Da man die fiktive Vorzeit der erzählten Geschehnisse mit der Entstehungszeit der Werke gleichsetzte, glaubte man hier die unverfälschten Quellen des Volksgeistes gefunden zu haben, die es zum Zwecke der nationalen Identitätsfindung und Erneuerung auszuschöpfen galt. Heute mögen wir diese Erzählungen als Zeugnisse spätmittelalterlicher Sensationslust abtun, zumal wir die Vorliebe für solche Stoffe sowohl in den individuell verfaßten *Rímur* als in den Volksmärchen weiterverfolgen können. Für die Romantiker bedeutete barbarisch zugleich urtümlich, und die märchenhaften Züge waren für sie nur eine weitere Beglaubigung des hohen Alters dieser Zeugnisse.

Es ist also nicht verwunderlich, daß gerade die *Fornaldarsögur* im 19. Jahrhundert zum Neugestalten und Nachdichten anregten; ich brauche nur an die *Völsunga saga* und Wagners *Ring-Zyklus* zu erinnern. Vielleicht war es gerade die nicht geschlossene, episodische Struktur der meisten *Fornaldarsögur*, die zur Eigenbetätigung einlud. Ich möchte hier ein solches Beispiel der Nach- und

Neudichtung eines Stoffes durch die Romantiker verfolgen, soweit dies auf knappem Raum möglich ist, nämlich die Geschichte des blutrünstigen Schwerkes Tyrfing oder Tirfing, wie sie in der *Hervarar saga* erzählt wird und als Episode auch in der *Örvar-Odds saga* auftaucht. Dabei beschränke ich mich auf skandinavische Schriftsteller, obwohl es lockend wäre, auch den (in den 1790er Jahren stückweise veröffentlichten, aber meines Wissens nie vollendeten) «nordischen Kämpferroman» *Tyrfing, oder das Zwergengeschmeide* des fränkischen Gymnasialdirektors und Danophilen Fr. D. Gräter miteinzubeziehen. Nicht zugänglich war dem Schreibenden eine schwedische Übersetzung von 1811 der *Hervarar saga* durch A. A. Afzelius, besser bekannt durch die kurz darauf erschienene Balladenausgabe *Svenska folkvisor från forntiden*, 1814ff.

Der *Hervarar saga* fehlt stoffmäßige und stilistische Einheit in noch höherem Grade als der durchschnittlichen *Fornaldarsaga* mit ihrer episodischen Struktur und ihrem Mangel an psychologischer Motivierung und szenischer Gestaltung. Wahrscheinlich diente die Geschichte vom fluchbeladenen Schwert Tyrfing lediglich dazu, ursprünglich selbständigen Erzählkomplexen einen oberflächlichen Zusammenhang zu geben. Kemp Malone¹ glaubte in der Saga sieben selbständige Geschichten feststellen zu können, ohne daß er dabei allen Erzählstoff erfaßt hätte. Ich möchte hier, ohne auf die Abweichungen der verschiedenen Handschriften einzugehen, lediglich die wichtigsten Erzählkerne in Erinnerung rufen, um dann ihre Verwandlung in den Bearbeitungen von Grundtvig, Hertz und Ling verfolgen zu können.

Der erste Erzählkern ist der Kampf auf Samsø, wo zwölf Berserker, Söhne Arngrims, im Einzelkampf gegen die Freunde Hjalmar hugumstóri und Örvar-Odd umkommen; Angantýr, dem ältesten der Brüder, gelingt es indessen, Hjalmar mit dem Zauberschwert Tyrfing tödlich zu verwunden. In der *Örvar-Odds saga* ist dieser Kampf eines der mehr oder weniger zufälligen Abenteuer auf der Wikingerfahrt der beiden Helden, während er in der *Hervarar saga* auf eine Herausforderung am Hofe des Schwedenkönigs Ingvald oder Yngvi zurückgeht. Einer der Berserker verlangte dessen Tochter Ingibjörg zur Frau, doch diese wünschte sich Hjalmar, einen Kämpen ihres Vaters, zum Mann. Odd bringt den toten Hjalmar an den schwedischen Hof zurück, worauf die Braut stirbt oder sich umbringt. In der volkstümlichen Überlieferung sind Hjalmar und Ingeborg das klassische unglückliche Liebespaar geworden, neben Hagbard und Signe. Auch bei den *Rímur*-Dichtern waren sie beliebt; *Rímnatal* zählt zwölf Bearbeitungen des Stoffes auf.

Der nächste Erzählkern handelt von Hervör. Sie ist die nach dem Tode des Vaters geborene Tochter Angantýrs mit Sváfa, der Tochter des Jarls Bjartmar. Die Familie der Mutter sucht ihre Abkunft vor dem Mädchen geheimzuhalten, doch als sie die Wahrheit erfährt, bricht das väterliche Naturell durch, sie verkleidet sich als Mann und wird Wikinger. Trotz Warnung vor Spuk besucht sie die Insel Samsø und zwingt ihren toten Vater, ihr das Zauberschwert herauszu-

¹ KEMP MALONE, *Widsith and the Hervarar saga*, in: PMLA 40 (1925), S. 769–813.

geben. Später heiratet sie den weisen und gerechten König Hörund, mit dem sie zwei Söhne hat. Heidrek, der der Mutter nachschlägt, tötet seinen friedlichen Bruder Angantýr (II.) und wird vom Hof verbannt. Die Mutter gibt ihm das Schwert Tyrfing mit, der Vater sechs *heilræði*, denen er möglichst zuwiderhandelt.

Weitaus der größte Teil der Sage ist Heidreks Wikingerabenteuern gewidmet, aber da sie in den romantischen Bearbeitungen kaum eine Rolle spielen, will ich nicht näher darauf eingehen. Es handelt sich um das übliche Material: viele Kämpfe, allerhand schlaue Tricks, Abenteuer mit willigen und nicht so willigen Prinzessinnen. Trotz dem Brudermord berät ihn sein weiser Vater, wie er den König von Reiðgotaland verdrängen kann, an dessen Hof er Aufnahme gefunden hat. Obwohl er sonst die guten Ratschläge des Vaters mißachtet (ein blindes Märchenmotiv im Zusammenhang der Saga), wird er als König berühmt für seine Allwissenheit. Verbrecher haben die Möglichkeit, der Strafe zu entgehen, wenn sie dem König ein Rätsel aufgeben, das er nicht zu lösen vermag. Niemandem gelingt es außer dem als Gestumblindi oder Gestur inn blindi auftretenden Óðin, der ihm die als Heiðreksgátur in die Literatur eingegangenen Rätsel stellt. Der König löst sie alle mit Ausnahme des letzten (was Óðin Balder bei dessen Beisetzung ins Ohr geflüstert habe), worauf Heidrek antwortet: «*Þat veizt þú einn, rög vætrtr*». Kurz darauf wird Heidrek von neun Sklaven umgebracht.

Der vierte Erzählkern entspricht der vierten Generation der Saga, Heidreks Kinder. Angantýr (III.) rächt seinen Vater und übernimmt die Herrschaft, doch dann fordert sein Halbbruder Hlöd, der bei seinem Großvater, dem Hunnenkönig Humli, aufgewachsen ist, sein Erbe. Dies führt zur Schlacht auf der Dunheide, wo ein Heer von 257'400 Hunnen, welches die von Heidreks Tochter Hervör (II.) heldenhaft verteidigten Grenzfestung eingenommen hatte, von den zahlenmäßig unterlegenen Goten besiegt wird – natürlich dank dem Schwert Tyrfing, dem auch Hlöd zum Opfer fällt. Dieser Brudermord bestätigt ein letztes Mal den Fluch, den die Zwerge Dvalin und Dulin auf die von ihnen verfertigte Waffe gelegt hatten.

Die letzten zwei Kapitel der Saga bestehen aus einer langen Liste von Angantýrs Nachkommen, in welcher sich Helden der *Fornaldarsaga*, mythische Schwedenkönige aus der *Ynglingasaga* und historische Könige von Schweden bis ins erste Viertel des 12. Jahrhunderts ein Stelldichein geben.

Die Saga enthält, sehr ungleich verteilt, eine größere Zahl von Strophen. Der Kampf auf Samsø wird begleitet von elegischen Versen im Stil der späten Eddagedichte; die Erweckung Angantýrs ist als schauerromantischer Dialog mit strikten Parallelismen gestaltet; die *Heiðreksgátur* erinnern an die gnomischen Frage- und Antwortspiele à la *Vafþrúðnismál*; der Streit um das Erbe und der Kampf auf Dúnheiðr beruhen offenbar auf einem Heldengedicht im Stile der *Atlakviða*. Die Schlacht der Hunnen und Goten im Jahre 375 hat bekanntlich enorme literarische Folgen gehabt, aber hier ist der historische Kern wohl eher in der Niederlage der Hunnen auf den Katalaunischen Feldern im Jahre 451 zu suchen. Ob diese oder der Bruderszwist um das Erbe die Keimzelle der Dichtung war, ist

wohl nie auszumachen, aber die Gelehrten sind sich heute einig, daß dieser Teil der Saga altes Originalmaterial bewahrt, während die Samsø-Strophen sehr wohl das Werk des Dichters sein können, der ursprünglich unabhängige Erzähltraditionen zu einer Saga verknüpfte; de Vries spricht von «romantisch aufgeputzten Liedern des 12. Jahrhunderts».²

Das war natürlich nicht die Auffassung der Romantiker. Was ihnen uralt und bedeutend schien, war das, was dem Leser Gänsehaut machte und ihm Tränen in die Augen trieb. Zugleich reagierte ihr moderner Kunstsinn gegen den zufällig wirkenden Aufbau der Saga und die unterschiedliche Behandlung der Teile. Jeder der Bearbeiter traf eine konzentrierende Auswahl, füllte aber auch aus und erweiterte den gegebenen Stoff. Ling machte die Liebesgedichte zwischen Hjalmar und Ingeborg zum Hauptmotiv, Hertz wählte drei Situationen, wo das Schwert eine entscheidende Rolle spielte, und Grundtvig, der am nächsten bei der Quelle blieb, tat einen großen Teil des Materials als spätere romanhafte Erweiterungen des ursprünglichen mythischen Stoffes ab (*Nordens Mythologi*, 1832, Kap. «Hervor og Hilde»). Ein Vergleich seiner beiden Bearbeitungen von 1809³ und 1838⁴ zeigt, wie viel selbständiger er nach drei Jahrzehnten mit Stoff und Stil seiner Quelle umging.

Der Titel *Sværdet Tirfing* deutet an, welche zentrale Rolle er dem Zauberschwert zumaß, nicht nur als stoffverbindendem Element, sondern weil er darin, wie er in *Nordens Mythologi* erklärte, ein Symbol des Berserkergeistes sah, der rein animalischen Kampfwut, die dem wahren Heldengeist (für ihn in Starkaðr, «Stærk-Odder», verkörpert) nicht entsprach. Freilich sei die wahre 'mythische' Gestalt der Schwertgeschichte unter dem späteren «Snik-Snak» kaum mehr zu erkennen. Das Vorhandensein von Strophen schien ihm ein wichtiges Indiz für die Echtheit der verschiedenen Teile; deshalb behielt er alle Verse bei, ergänzte sie wo nötig und fügte gelegentlich auch neue hinzu, denn er hielt die Saga für «en prosaisk Opløsning af en Række Digte».⁵

Der entbehrliche «Snik-Snak» waren vor allem die Betrugs- und Ehebruchgeschichten des Heidrekteils, die nicht nur seinem christlichen Ernst, sondern auch seinen Ideen von der Erhabenheit der altnordischen Bild- und Gedankenwelt zuwiderliefen; im Unterschied zu Goethe (*Dichtung und Wahrheit*, III, 12) hatte Grundtvig keinen Sinn für den «humoristischen Zug» der nordischen Mythologie. Zumal 1809 war er noch mitten in seinem 'Asa-Rus' und sah in den Asen und Riesen die Kräfte des Guten und Bösen verkörpert. Entsprechend wird die Tirfinggeschichte umgedeutet. Arngrim wird bei ihm zum Riesen und die Berserker überhaupt zu Riesegeist in menschlicher Form, während der

² JAN DE VRIES, *Altnordische Literaturgeschichte II*, Berlin ²1967, S. 474.

³ «Sværdet Tirfing. En Skjæmtesaga», in: *Idunna, Nyaarsgave for 1811*, Kjøbenhavn 1810, S. 1-72 (= *Poetiske Skrifter*, udgivne af SVEND GRUNDTVIG, 1, 1880, S. 447-492).

⁴ «Sværdet Tirfing (Efter Hervors Saga)», in: *Nordiske Smaadigte*, Kristiania 1838 (= *Poetiske Skrifter 1*, S. 493-537).

⁵ «Expectoratio til Læseren», in: *Idunna, Nyaarsgave for 1811*; zitiert nach *Poetiske Skrifter*, 1, S. 192.

ursprüngliche rechtmäßige Besitzer, dem das Schwert mit Gewalt genommen wurde, ein Abkomme Odins war. Die Berserker geloben an einem Julfest, den Asen möglichst viel Harm zuzufügen; daraus ergibt sich die Freierei um Ingeborg und der Kampf auf Samsø. Zwei Kapitel sind Hervor gewidmet, das eine ihrer Jugend und der Rückgewinnung des Schwertes, das andere ihrer Heirat und ihren Kindern. Hejdrek ist zwar auch hier ein heftiger und schwieriger Charakter, aber doch veredelt gegenüber der Quelle. Grundtvig konnte offenbar den rücksichtslosen und trotzig-jungen Hejdrek und den für seine Weisheit berühmten König Hejdrek nur schwer unter einen Hut bringen. Er macht den Brudermord zu einem vom Täter bedauerten Unglücksfall, und das Motiv der mißachteten guten Ratschläge fehlt. Das von Hejdreks Mannesjahren handelnde Kapitel ist sehr selektiv; Odins 29 Rätsel sind hier auf drei reduziert. Der Bruderkrieg zwischen Angantyr und Hlød füllt das letzte Kapitel; dabei wird der Abwehrkampf der jüngeren Hervor ausgebaut, die Schlacht auf der Dunheide dagegen gekürzt. Die Geschichte endet mit dem Epilog Angantyrns nach der Schlacht, für den Grundtvig eine Zusatzstrophe dichtet.

Die beiden Hervor-Gestalten nehmen entschieden einen relativ größeren Raum ein als im Original. Während zu Grundtvigs Lebenszeit die Frauen immer stärker auf eine rein häusliche und unselbständige Rolle beschränkt wurden, waren Dichter und Maler mehr denn je fasziniert von Frauenfiguren, die sich im eminent männlichen Kriegshandwerk auszeichneten; das 19. Jahrhundert wimmelt von Walküren und Jeannes d'Arc. Aber Grundtvig war auch empfänglich für die sentimental-möglichen Möglichkeiten der Ingeborg-Figur, wie das im gleichen Jahr entstandene Balladen-Pastiche «Vagns Gaard i Fyen» beweist, das er in sein poetisches Drama *Optrin af Kæmpelivets Undergang i Nord* einlegte. Der Stil von *Sværdet Tirfing* ist bewußt den Sagen nachgebildet, und besonders in den Strophen sucht er Wortschatz und Syntax des Originals möglichst zu bewahren. Man muß sich fragen, was ein Leser der 1809er Version mit Ausdrücken wie «hvast har det riflet» (= *hvass blóðrefill*) oder «Mundgottets Elve» (= *munngát*) anfangen konnte. Es ist nicht so, daß Grundtvig das Original nicht verstanden hätte; er konnte durchaus genügend Isländisch. Vielmehr steckt dahinter der Glaube, Wortsinn und Wortklang seien nicht zu trennen, und im Zweifelsfall solle sich das (degenerierte) Dänisch nach dem (ursprünglichen) Altnordisch richten und nicht umgekehrt.

Diese intensive Identifizierung mit dem Original ist auch noch in den um 1820 herum entstandenen Snorri-, Saxo- und Beowulfübersetzungen zu spüren. Aber in den späten 1820er und den 1830er Jahren, als er selbst ohne Kanzel war, entdeckte er «det levende Ord», womit das *gesprochene* Wort gemeint war, und setzte es dem von den toten Sprachen geprägten toten Wort der klassisch-elitären Bildungstradition entgegen. Wie Luther dreihundert Jahre vor ihm fand er das lebende Wort auf den Lippen des gemeinen Volkes, und fortan suchte er bewußt volkstümlich zu schreiben, so sehr ihm seine eigene Bildung und der Reichtum literarischer Assoziationen dabei immer wieder in die Quere kamen. In einer Anmerkung zu seiner 1838er Neubearbeitung verwirft er die frühere als

eine steife und gekünstelte Nachahmung des Sagastils, der ihm nicht weniger teuer sei als damals; aber «alt, hvad der falder os naturligt, er livligt og flydende». Nun scheut er sich, wie ein unterhaltender Prediger, nicht vor Stilbrüchen und Scherzen, drastischen Umformungen und Abschweifungen, und auch mit der Mythologie wird nicht mehr so feierlich umgegangen. Das Zauberschwert, dessen Durst nur mit Menschenblut zu befriedigen ist, kann nun mit dem ebenso tödlichen deutschen Kritizismus gleichgesetzt werden, und in dem diesmal auch nicht sehr seriösen Epilog behauptet er, aus der Spitze von Tírfing sei später in Deutschland ein Federmesser gemacht worden. Auch der sonst so alttestamentliche Grundtvig war offenbar nicht ganz unempfänglich für den schalkhaften Leichtsinn, der die Guldalderskultur der 1830er Jahre erfüllte, vor der Klimaveränderung durch politische und religiöse Leidenschaften, Studentenunruhe und beginnende Industrialisierung. In Grundtvigs persönlichem Leben mögen das Aufheben der Zensur und die breitere Anerkennung seines Wirkens zu seiner guten Laune beigetragen haben. Die 1838er Version könnte mit Recht die Gattungsbezeichnung «En Skjæmtesaga» tragen, die er der früheren verlieh.

Hertzens *Tyrfing* verdankt seine Entstehung dem Skandinavismus der 1840er Jahre, der sich nirgends so stark äußerte wie in Dänemark. 1843 hatten aus Uppsala heimkehrende dänische Studenten ein Skandinavisk Samfund mit deutlich politischer Zielsetzung gegründet, das im folgenden Jahr von der Regierung verboten wurde. An seine Stelle trat, von respektablen Persönlichkeiten gestützt, Skandinavisk Selskab, das für eine bessere Kenntnis der nordischen Länder untereinander arbeiten und neue Werke mit skandinavischem Inhalt fördern wollte. Auf Vorschlag von Orla Lehmann wurde der als dramatischer und lyrischer Dichter bewährte Henrik Hertz eingeladen, ein größeres Gedicht über einen nordischen Stoff zu verfassen, das dann vertont und an einem Konzert der Gesellschaft aufgeführt werden sollte. Hertz mußte also ohne die dramatischen Möglichkeiten der Bühne auskommen, konnte andererseits nicht die Bekanntheit von Oratorienstoffen voraussetzen. Er nahm sich die *Edda* zum Vorbild, wo dramatisches Geschehen in lyrische und dialogische Situationen umgesetzt war. Hertz konnte nicht Isländisch, aber 1847 war N. M. Petersens Ausgabe der *Hervarar saga* mit einer dänischen Übersetzung von Gisli Thorarensen erschienen. «Jeg har søgt», schreibt er im Vorwort der Buchausgabe, «ved en støre SimPLICITET i den tragiske Udvikling af Fatum, og ved en mere energisk Opløsning af dette, af føre Stoffets Idee tilbage til den oprindelige Høihed».⁶ Diese Vereinfachung wird erreicht durch eine radikale Konzentration der Personen und Schauplätze. Im ersten Teil erfährt Hervor von ihrem Ursprung und gewinnt das Schwert Tyrfing mit Odins Hilfe; die Geschichte von Hjalmar und Ingeborg und vom Kampf auf Samsø wird durch eine Ballade eingebracht. Der zweite Teil spielt am Hof von König Hörund und endet mit Heidreks Brudermord in einem Anfall von Berserkerwut. Der dritte Teil schildert den Tod von König Heidrek

⁶ HENRIK HERTZ, *Tyrfing, et nordisk Digt fra den mythiske Tid*, Kjöbenhavn 1849, S. XI (= *Samlede Skrifter* 4, Kjöbenhavn 1862, S. 165).

durch die Verwandten einer weggeschickten Prinzessin; die Rätselszene mit Odin wird als Erzählung eingebaut. Hervor rächt den Tod ihres Sohnes, kehrt dann nach Samsø zurück und begehrt Einlaß in den Grabhügel ihres Vaters, da nun all ihre Nachkommen tot sind; damit ist auch das ursprüngliche Verbrechen, die Tötung von Odins Sohn Svafurlami durch Arngrim, gesühnt.

Hertz behandelte also das Material sehr viel freier und schuf eine einheitliche Handlung im Stil der damals so beliebten Schicksalstragödien. Heidreks Charakter wird noch mehr veredelt als bei Grundtvig; im dritten Teil wird er als in jeder Beziehung königlich geschildert. Auch Hervors Gefühllosigkeit wird gemildert; wir finden sie im dritten Teil als liebevolle Großmutter am Hofe ihres Sohnes. Am besten ist Hertz, wenn er selbst erfindet und seinem Gefühl für Landschaft und Atmosphäre freien Lauf lassen darf. Seine Sprache versucht nicht eine Annäherung an die Sagas oder die *Edda*, wohl aber an die *Folkeviser*, die eben in jenen Jahren durch eine Fülle neuer Editionen zugänglich wurden. Hertz drückte auch die Hoffnung aus, der Komponist möge sich von Volksliedmelodien inspirieren lassen.

Der Komponist war Henrik Rung, erster Singmeister am Königlichen Theater und aktives Mitglied von Skandinavisk Selskab, dessen Männerchor er leitete. Hertz und der neun Jahre jüngere Rung hatten schon mehrmals zusammengearbeitet, besonders für das erfolgreiche *Folkeviser*-inspirierte Stück *Svend Dyrings Huus* von 1837 und das Märchenspiel *Svanehammen* von 1841. *Tyrfing* sollte sich als weniger dankbar erweisen. Im September 1848 war die Vertonung des ersten Teils (Ouvertüre und sieben Szenen) vollendet, und am 12. Februar 1849 wurde dieser Teil zur Aufführung gebracht. Die Kritiken waren positiv, galten aber mehr dem Text und der Initiative der Gesellschaft als der Musik, von der die Chorpartien gerühmt wurden, während man die Solopartien etwas monoton fand. Und dabei blieb es offenbar; für den zweiten und dritten Teil ist keine Musik erhalten, und die Premiere wurde offenbar auch zur *Dernière*. Zwei Lieder daraus erschienen im gleichen Jahr mit Klavier- und Gitarrebegleitung; sonst scheint die Musik nie gedruckt worden zu sein. Das Ausbleiben eines Erfolges lag z.T. wohl daran, daß das theatersüchtige Kopenhagener Publikum nicht die Geduld hatte für oratorienartige Aufführungen; man begann auch erst in jener Zeit, im Konzertsaal ganze Sinfonien aufzuführen. Und schließlich mag damals auch der Stoff im Rahmen eines Konzertes befremdet haben. Zwei Jahrzehnte später hatten die Ballette *Valkyrien* und *Thrymskviden* von J. P. E. Hartmann einen großen Erfolg – aber eben, das waren Theaterereignisse.

Lings *Tyrfing* ist das längste und ehrgeizigste der hier zu besprechenden Werke, zehn Gesänge in zwei Teilen, die in der Erstausgabe 180 Seiten beanspruchen. 1836 publiziert⁷, liegt es chronologisch vor Hertz und Grundtvig II, und falls Schück recht hat, daß das Werk schon 1820 vorgelegen habe⁸, so läge es auch vor Tegnér's *Frithjofs saga*, während man sonst die zahlreichen Parallelen

⁷ *Tyrfing eller Dödssvärdet. Romantisk dikt i tio sånger*, af LING. Stockholm 1836.

⁸ *Illustrerad svensk litteraturhistoria V*, Stockholm 1929, S. 339.

auf Tegnér's Vorbild zurückzuführen geneigt wäre. Ling, der in seinen Kopenhagener Jahren nach 1800 sowohl die nationale Begeisterung nach der Schlacht auf der Reede wie Oehlenschlägers nordischen Durchbruch erlebt hatte, benützte neben der *Hervarar saga* auch die *Örvar-Odds saga* und die *Ynglingasaga* in der *Heimskringla*, möglicherweise auch Saxo. Aber im wesentlichen ist es sein eigenes Werk, und er erreicht einen höheren Grad von innerer Einheit als die Verfasser, die, wie lose auch immer, dem erzählerischen Faden der *Hervarar saga* folgen. Da die beiden Hauptfiguren, Hjalmar und Ingeborg, im Lauf der Geschichte sterben müssen, schafft Ling eine Integrationsfigur in Ingeborgs Lehrer, Ziehvater und Vertrauten Skald, dem Dichter am Hof ihres Vaters Yngve in Uppsala. Er ist sowohl die Person gewordene Erinnerung wie der teilnehmende griechische Chor. Hervors Mutter Svafa liebt ebenfalls Hjalmar, verzichtet aber zugunsten Ingeborgs. Der Bruderzwist spielt hier zwischen dem blonden und unternehmenden Yngve und dem düsteren Stubenhocker Alf, der den Bruder schließlich aus Eifersucht umbringt, aber dabei selbst das Leben verliert (das Motiv stammt aus Snorri). Die Söhne Alfs und Yngves sowie der rücksichtslose Seekönig Hake und der schuldbeladene Starkodd vervollständigen die wikingische Typengallerie. Die Charaktere mögen weitgehend Klischees sein, aber sie werden von einem plausiblen Netz von Konflikten und Loyalitäten gehalten.

Ling teilte mit andern Romantikern eine ambivalente Einstellung zu den Wikingern, wie sie in den *Fornaldarsögur* geschildert werden. Er bewunderte ihre Stärke, ihren Mut, ihre Zähigkeit und ihre Abenteuerlust, während ihm ihre moralische Gleichgültigkeit, ihre Rücksichtslosigkeit und Zerstörungslust Bedenken einflößten. Indem Ling die im Original episodische Liebesgeschichte zur Hauptsache macht, kommt er modernem Empfinden entgegen, und das moralische Problem des Wikingertums löst er dadurch, daß er die Hauptpersonen (Hjalmar und Orvar-Odd) zu 'guten' Wikingern macht und Arroganz und Grausamkeit für ihre Feinde aufspart. Solche Ansätze gibt es ja auch in den späteren isländischen Sagen; ich erinnere an Hjalmars Ehrenkodex in der *Örvar-Odds saga* oder die Beschreibung von Ingimunds Wikingertum in der *Vatnsdælasaga*.

Die Parallelen mit der *Frithjofs saga* sind insofern interessant, als sie etwas über die Übereinstimmung der beiden Dichter mit dem Lesergeschmack der 1820er Jahre aussagen. In beiden Werken steht eine Liebesgeschichte im Zentrum, und wie im hellenistischen Roman müssen die Liebenden vieles erleiden, bis sie endlich vereinigt werden (bei *Tirfing* erst im Tod). Der werbende Mann steht sozial unter der Frau und hat seinen Wert zu erweisen, indem er der Geliebten das Leben oder die Ehre rettet. Die Abschiedsszene zwischen den Geliebten wird emotionell ausgeschlachtet. Eine gefühlsmäßige Balance zur Liebe des Helden für eine Prinzessin bildet eine unerschütterliche Männerfreundschaft. Die kontrastierenden königlichen Brüder Yngve und Alf haben bei Tegnér ihre Entsprechung in Halfdan und Helge. In beiden Werken gibt es eine erzwungene Heirat, ein Julfest mit vorschnellen Gelübden, ein Schwert mit übernatürlichen Kräften und das Gewinnen eines magischen Gegenstandes aus

einem Grab. Der Hauptunterschied liegt im tragischen Ende von *Tirfing*, dessen Nacht- und Sturmszenen und Vorahnungen wohl noch eine Nachwirkung der ossianischen Mode sind. Das Happy End der *Frithjofs saga* hängt nicht nur mit Tegnér's sanguinischeren Natur zusammen, sondern auch mit seiner Abneigung gegen den stoischen Fatalismus der germanischen Welt und seinem idealistischen Synkretismus; darin gleicht er seinem Freund Oehlenschläger.

In bezug auf historische Wahrscheinlichkeit und literarische und archäologische Quellenkenntnis war Ling sowohl Tegnér als den dänischen Bearbeitern überlegen. Auch seine Sprache ist weder so bombastisch noch so unselbständig, wie seine Kritiker es behaupteten; in deskriptiven, in dramatischen und in lyrischen Passagen beweist er oft Kraft und Originalität. Trotzdem wurde *Tirfing* sonst nur noch in Lings *Samlade arbeten* von 1859–65 gedruckt, und in den Literaturgeschichten wird es nur eben erwähnt. Der Eindruck ist nicht von der Hand zu weisen, daß mit Ausnahme Jöran Mjöberg's praktisch kein Literaturhistoriker das Werk gelesen hat. Sie fingen wohl alle an mit den zwölf Gesängen von *Gylfe*, kämpften sich vielleicht noch durch die dreißig Gesänge von *Asarne* und gaben auf, bevor sie zu *Tirfing* kamen. Und für Lings schwedische Mitwelt kam das Werk zu spät. Im Unterschied zu Dänemark dauerte dort die altnordische Mode kaum anderthalb Jahrzehnte, solange *Götiska förbundet* bestand und *Iduna* herauskam. In den 1830er Jahren gaben die liberalen Zeitungen *Aftonbladet* und *Göteborgs Handelstidning* den Ton an, und die beliebteste Lektüre waren realistische Bilder aus dem bürgerlichen Leben und «Debattierbücher». In dieser nüchternen und fortschrittlichen Zeit mußte *Tirfing* wie ein Geist aus der Vergangenheit erscheinen. Das einzige dem Schreibenden bekannte zeitgenössische Echo ist die Vertonung des Balladenpastiche «Och ungmön hon gick sig till sjöstrand» aus dem Zweiten Gesang durch Johan Erik Nordblom, den damaligen *director musices* in Uppsala.

Aber wie wir wissen, wurde der nordische Bazillus in Schweden gegen Ende des Jahrhunderts nochmals virulent, und nun kam auch die mannhafte *Hervor* nochmals zum Zug. Ich darf wenigstens zum Schluß noch zwei Reinkarnationen erwähnen. *Svenska Qvinnoföreningen* war ein Zusammenschluß von Damen, die für eine militärische Stärkung Schwedens eintraten (der Verein bestand noch in den späten 1960er Jahren, vielleicht auch heute noch). 1886 gab er einen «fosterländsk kalender» mit dem Namen *Hervor* heraus. Er enthielt u. a. die Erzählung «Huru *Hervor* fick svärdet *Tyrfing*», von dem damals zwanzigjährigen *Per Hallström* offenbar aus der *Hervarar saga* übersetzt, gefolgt von einem Gedicht «*Hervors bön*» in modernem *ljóðahátt* des Lehrers und Schriftstellers *K. A. Melin*. – Der Komponist *Wilhelm Stenhammar* schrieb in den 1890er Jahren eine wagnerisch inspirierte Oper *Tirfing* nach einem Libretto der Künstlerin *Anna Boberg*. Die Aufführung 1898 wurde ein Fiasko, und trotz *Stenhammar's* späterem Ruhm als führendem Neuromantiker à la *Grieg* und *Sibelius* wurde die Musik nie publiziert. Es scheint, als erreichte der Fluch des Schwertes *Tyrfing* noch diejenigen, die es nur im Geiste zogen.

Ich erwähnte die unverhältnismäßige Aufmerksamkeit, die *Hervor* («kalter

Stahl auf zartem Fleisch») bei den Bearbeitern des 19. Jhs. auf sich zog, und das Übergehen der moralisch anrühigen Hejdreksabenteuer. Ein weiterer gemeinsamer Zug ist die Sentimentalisierung. Der Held der *Fornaldarsaga*, wie derjenige des Volksmärchens, dem er in so vielem gleicht, zeigt nicht nur keine Gefühle, sondern ist auch ein Einzelgänger ohne Familienbande. Für eine Zeit, die im Herz das wichtigste menschliche Organ und in der Familie die wichtigste soziale Institution sah, war das offenbar unerträglich, und wie Andersen das Volksmärchen sentimentalisierte, so emotionalisierten Grundtvig und vor allem Hertz und Ling die *Fornaldarsaga*. Wir mögen darüber lächeln; aber ob der moderne Leser ohne bangendes Herz und tränendes Auge soviel besser dran ist, bleibt eine offene Frage.