

## Von der Realität in die Fiktion und zurück

Wenn wir ein Buch oder auch nur eine Zeitung aufschlagen, verlassen wir bewusst die uns umgebende Wirklichkeit und treten in eine nur vorgestellte Welt, in eine Fiktion, ein. Wenn ein Mitmensch uns in eine imaginäre Welt entführen soll, wird dieser Übergang irgendwie markiert: ein Glockenzeichen oder ein angeschlagenes Glas, eine Einführung, oder jemand tritt an ein Rednerpult. Teils geschieht das natürlich, um für Ruhe und Aufmerksamkeit zu sorgen; aber es ist auch ein Signal für einen Wechsel des Schauplatzes.

*Den dubbla scenen*, »Der doppelte Schauplatz«, nannte 1978 Lars LÖNNROTH ein Buch, in welchem er zwölf Beispiele mündlich vorgetragener Literatur in ihrem historischen, sozialen und genremäßigen Kontext analysierte. Darin wies er nach, dass der Vortragende fast immer am Anfang und oft auch am Ende eine Brücke baut zwischen der tatsächlichen Situation, in welcher er und sein Publikum sich befinden, und der fiktiven, die er seinen Zuhörern nahebringen will. Lönnroths Bogen spannte sich, wie der Untertitel sagt, von der altnordischen Liedersammlung Edda bis zur Popgruppe Abba (die zur Zeit eine Renaissance erlebt).

Der Anfang des ersten Edda-Gedichtes »Völuspá« ist sein einziges Beispiel aus der isländischen Literatur; dabei hätte ihm die Rímur-Dichtung, die vom 15. bis zum 19. Jahrhundert die vorherrschende Form epischer Unterhaltung war, in dieser Hinsicht ein viel reicheres Anschauungsmaterial geboten. Hier flossen alle Ströme altnordischer Dichtung zusammen: die Erzähltradition der Sagas, das metrische Raffinement und die Bildersprache der Skaldik, die Gnomik der eddischen Lehrdichtung und der musikalische Vortrag und die Endreimpraxis des Kirchengesangs. Eine Ríma war ein so großer Abschnitt einer Geschichte, wie er an einer Sitzung vorgetragen wurde; das konnten, je nach Länge der Strophe, zwischen etwa sechzig und hundertfünfzig Strophen sein. Jede Ríma sollte ein anderes Metrum und damit auch eine andere Melodie verwenden; es gab 23 Familien von Metren mit insgesamt mehr als 2000 Varianten. Der eigentliche Erzählinhalt folgte in der Regel schriftlichen Quellen, und wie in den Sagas bleibt der Erzähler ganz im Hintergrund; dagegen hatte der Sänger freie Hand, wie er den Anfang und den Abschluss einer Ríma gestalten wollte. Während er für den Schluss selten mehr als eine oder zwei Strophen verwendete, brauchte er für den Anfang meist etwa 10 bis 12 Strophen, manchmal aber auch nur ein paar.

Dieser Anfang trägt die Bezeichnung *mansöngur*, wörtlich ›Liebeslied‹. Liebeslieder wurden im alten Island nicht auf die leichte Schulter genommen; konnte man erraten, an wen sie gerichtet waren, stand die höchste Strafe, die Verbannung, darauf, während Mord und Totschlag bloß gebüßt wurden. Schon seit ältester Zeit scheint die Konvention zu herrschen, dass der Dichter den Rímur-Zyklus für eine Frau oder auf Wunsch einer Frau vorträgt. Eigentlich möchte er Liebeslieder schreiben, sagt er zuweilen, aber sie wünscht eine Erzählung. Oder aber er beklagt ihre Hartherzigkeit in Ausdrücken, die an die Liebesklagen höfischer Dichtung erinnern. Nun gab es ja nur Bauernhöfe auf Island, aber wir müssen annehmen, dass ein Echo dieser gesamteuropäischen Mode auch Ultima Thule erreichte. Oder aber er drückt die Erwartung aus, von ihr belohnt zu werden, zuweilen, jedenfalls in neuerer Zeit, in drastisch erotischen Ausdrücken. Nun scheint auch das Tabu der Namensnennung an Kraft verloren zu haben; während in älteren Rímur der Name der verehrten Frau, wie auch derjenige des Dichters, zuweilen in Anagrammen versteckt werden, wird sie im 19. Jahrhundert zuweilen mit ihrem vollen Namen genannt. Nicht selten lässt der Dichter seine Liebesverfallenheit auch in etwas komischem Licht erscheinen. Dies stimmt mit der in den Sagas zu Tage tretenden Haltung überein; dort wird Verliebtheit gern als eine Art Krankheit betrachtet, der die Umgebung mit Nachsicht oder freundlichem Spott begegnet. Das Schmachten der hohen Minne hat in der isländischen Gesellschaft wohl nie richtig Fuß gefasst. Der Sänger kann sich aber auch mit seiner Beliebtheit beim weiblichen Geschlecht brüsten, wie z.B. im ersten Mansöngur der anonymen »Bjarka rímur« (wahrscheinlich 15.–16. Jh.), der nur sechs Strophen umfasst; zusammengefasst zitiert: ›Ich bin alt und kann mich nicht mehr sportlich hervortun, aber an meinen Liedern hatte das Mädchen immer Freude. Mancher bläht sich auf, obwohl er es nicht einmal bis zum Strumpfband eines Mädchens brachte. Obwohl ich heute noch von jungen Mädchen geliebt werde, wende ich mich anderen Freuden zu‹, womit er zum Erzählen der Geschichte von Böðvar Bjarki überleitet.

In den Jahrhunderten lutherischer Orthodoxie werden Frauendienst-Bezüge seltener; aber es blieb der Terminus *mansöngur* für diesen subjektiven Einleitungsteil, der auch erbaulich sein konnte, z. B. indem der Sänger Kollegen tadelt, die ihre Verskunst dazu missbrauchen, ein Mädchen zu betören, oder aber Betrachtungen über die eigene Sündhaftigkeit anstellt. Häufiger aber sind Klagen über den Lauf der Welt und die Torheit und Verderbtheit der Menschen oder die ungerechte Verteilung von Glück und Verdienst. Oder der Sänger beklagt seine eigene Lage, seine Armut, sein mangelndes Glück bei den Frauen, sein Alter, seine mangelnden Fähigkeiten als Dichter. Sicher dienen solche Erklärungen oft als *captatio benevolentiae*.

Als Beispiel diene der achtstrophige Mansöngur der achten Króka-Refs ríma von HALLGRÍMUR PÉTURSSON, einem Dichter des 17. Jahrhunderts, dessen Passionslieder, gesungen oder rezitiert, in Island noch heute zu den Gebräuchen der Fastenzeit gehören. Zusammengefasst sagt der Dichter:

Ich fange wieder an; manchmal geht das Dichten mühsam und kostet Schlaf und Zeit. Es bedrückt mich, dass junge Leute die Tugend nicht lieben und dass der Rat weiser Männer in den Wind geschlagen wird. Aber ich will nicht ein Sündenregister machen; möge der Erlöser Nachsicht üben. Es ist Zeit, munteren Frauen Dichtung zu offerieren; darum beende ich den Mansöngur. Das Metrum Frumhent macht mir wirklich Mühe.

Ein Echo von Rímur-Vortrag als Frauendienst ist also immer noch da; aber da die Legalität seiner Ehe zweifelhaft war, hütete sich der Pfarrer Hallgrímur davor, etwas zu sagen, was als Leichtfertigkeit ausgelegt werden konnte. Die Erwähnung des in dieser Ríma gebrauchten Metrums dient sowohl der Aufklärung der Unwissenden unter den Zuhörern wie der Absicht, Eindruck zu machen, denn in Frumhent hat nicht nur jede Strophe die vorgeschriebenen zweimal drei Stabreime an der rechten Stelle und die Endreime a b a b, sondern auch Binnenreime c d c d in der zweiten Hebung und einen Binnenreim e e in der ersten Hebung von V. 1/3.

Hallgrímur dichtete u. a. die die »Rímur af Flóres og Leó« seines etwas älteren Zeitgenossen BJARNI JÓNSSON fertig (die letzten 9 von insgesamt 24), ein Stoff, der im Deutschen als Kaiser Octavianus bekannt ist. Bjarnis erster Mansöngur gibt eine Vorstellung von kulturellen Veränderungen in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts. Er beklagt nämlich in den ersten vier Strophen den Niedergang der Unterhaltung mit Sagas und Liedern in seiner Zeit. In den nächsten drei Strophen warnt er vor einer Vermischung von religiöser und weltlicher Dichtung. Damit nimmt er Stellung gegen den Bischof Guðbrandur Þorláksson, der im Vorwort seines 1589 gedruckten Kirchengesangbuchs gegen die Rímur als heidnisches Zeug polemisiert und 1612 selbstgedichtete biblische Rímur publiziert hatte, die ersten, die im Druck erschienen. In den Strophen 9 bis 12 kommt Bjarni noch einmal auf die Unterhaltung früherer Zeiten zurück: Gesang, Brettspiel, Saitenspiel, ein deutlicher Nachklang höfischer Lebensformen. In den Strophen 13 bis 17 stellt er sein eigenes Programm auf: Mit einem kleinen Gedicht will er das dumpfe Schweigen brechen und hässliche Gedanken ausräumen. Die Geschichte soll auch zeigen, wie wunderbar der Herr ist zu den Seinen, und wie eifrig der Teufel an der Arbeit ist; er fühlt sich also doch verpflichtet, diese Form von Unterhaltung moralisch-religiös zu rechtfertigen. In der zweitletzten Strophe zeigt er sich um das Nachleben seines Werks besorgt,

denn er bittet, seine Verse nicht zu entstellen; er rechnet also damit, dass sie nicht nur dem Vortrag durch ihn selbst dienen, und begründet eine Art Copyright-Anspruch. Die letzte Strophe bildet den gewohnten Übergang: Hier ist der Mansöngur zu Ende, jetzt fängt die Geschichte an.

Die Notwendigkeit, die Rímur gegen ihre kirchlichen Kritiker zu verteidigen, scheint auch in späteren Mansöngvar durch. Im zweiten Mansöngur hält er über acht Strophen eine richtige Predigt, in Anlehnung an den Apostel Paulus: Wappne dich mit der Waffe des Glaubens, um gegen den Teufel zu kämpfen, und am Schluss bittet er Gott um Beistand. Aber in der Übergangsstrophe wird dann doch noch einmal, schalkhaft verkleidet, die Frauendienst-Thematik angeschlagen; er sagt nämlich: ›Mehr Mansöngur würde nur den Kummer verstärken. Ich weiß, dass die Geschichte auf mich wartet; sie will, dass ich zu ihr komme.‹

Im dritten Mansöngur folgt auf eine Beteuerung der eigenen Unfähigkeit über drei Strophen eine Warnung vor Falschheit, was durch die Geschichte motiviert ist, denn Octavianus hat in der zweiten Ríma seine Frau, die durch ihre Schwiegermutter fälschlich des Ehebruchs bezichtigt wurde, verstoßen. Dann werden über fünf Strophen Exempla von Falschheit oder Verleumdung aus dem Alten Testament aufgezählt: Joseph und die Frau Potiphars, Mardochai und Haman, Achitophel und Absalon, Adonia und Abisag, Dalila und Samson, und in den Strophen 12 bis 14 wird die Nutzenanwendung gezogen: Auch heute gibt es viele solche Menschen, bei denen der Schein trügt.

Der vierte Mansöngur beginnt damit, dass der Sänger die Gleichgültigkeit seiner Zeit gegenüber der Literatur beklagt, dann greift er wieder das moralische und religiöse Thema auf: Man soll seiner Lebtage treu und wahrhaftig sein und Fröhlichkeit zeigen, ohne einen andern zu verhöhnen, und im Unglück Gott anrufen. ›Dein Leiden hast du wohl selbst verursacht, und Christus hilft, wenn die Not am größten ist.‹ Aber die positiven biblischen Beispiele, die er dann anführt, angefangen mit Christus, sind lauter unschuldig Leidende. Paulus, die Apostel, Stephanus, Johannes der Täufer, Daniel, Jonas, sie alle mussten leiden, bevor sie in die himmlische Seligkeit eingingen.

Im fünften Mansöngur folgt dann ein Bild der Gegenwart als Kontrastprogramm: Reichtum gilt allein in der Gesellschaft, und der begabte Arme (wozu sich der Bauer Bjarni wohl selbst zählt) muss verkümmern. Im sechsten geht es um die rechte Einstellung zur Literatur. Er rechnet mit unverständigen Kritikern ab, die er mit Raben vergleicht. Verständige Männer, sagt er, sind zurückhaltend in ihrer Kritik und wissen Dichtung zu schätzen, auch wenn sie selbst besser dichten können. In der siebten Ríma wendet er sich

spezifisch an die Kinder und warnt sie vor dem Unrecht in der Welt, wo der Reiche immer reicher und der Kleine verachtet wird; zum Glück ist dem reinen Christen die ewige Seligkeit gewiss. Auch der achte Mansöngur wird zu einer Predigt über die ungleich verteilten Glücksgüter, wobei über vier Strophen das Bild vom Rad der Fortuna ausgeführt wird. Der Tod ist unberechenbar; beständig ist nur der Ruhm des Tüchtigen und Frommen. Im neunten Mansöngur fragt er sich, ob es sich lohnt, so viel Zeit und Mühe für die Kunst aufzuwenden, wenn er materielle Not leidet; aber alle Gaben kommen von Gott, und *vizka* (Wissen, Weisheit) ist kostbarer als Geld und Gut.

Im zehnten Mansöngur wird das Frauenthema in der herkömmlichen Weise eingeführt (›Obwohl mich die Frau zu dichten bittet, fällt es mir schwer‹), aber dann moralisch positiv besetzt: Man soll die Frauen, die uns zur Welt gebracht haben, nicht tadeln. Und dann folgt über sieben Strophen ein Lob des guten Weibes, mit ausdrücklicher Anknüpfung an den Prediger Salomo, während das Gegenbild der verderblichen Frau nur in zwei Strophen kurz entworfen wird. Auch die neunte Ríma widmet er der *untadeligen Lilie* aber spricht dann vier Strophen lang von schlimmen Frauen und wird dabei konkreter: Manche sind als Mädchen daheim noch arbeitswillig, aber wenn sie einmal verheiratet sind, steigt es ihnen in den Kopf. Aber dann folgt noch einmal acht Strophen lang ein Lob des braven Weibes, wie es auch Hallgrímur Pétursson im zweiten Mansöngur seiner Bearbeitung des Magelone-Stoffs tut. Sehr isländisch ist bei Bjarni der Vergleich, die rechtschaffene Frau sei mehr wert als eine schwierige Rune. Runenkunde war im 17. Jahrhundert offenbar schon zu einer zauberumwitterten Geheimwissenschaft geworden.

Die Einleitung konnte aber auch der praktischen Information dienen. Die klassische Vortragssituation war, abgesehen von Festen, das abendliche Zusammensein der Hofleute bei Handarbeit, in Schweizer Verhältnissen die ›Spinnstube‹. Je nach Jahreszeit gab es da wohl auch Unterbrechungen, oder es waren nicht immer die gleichen Leute anwesend. Da galt es, die Zuhörer ins Bild zu setzen oder daran zu erinnern, an welchem Punkt in welcher Geschichte man sich jetzt befand, oder der Vortragende schaute voraus auf ihre kommende Entwicklung. Oder aber er konnte sozusagen eine Programm-erklärung abgeben, wie das HALLGRÍMUR am Anfang der genannten »Rímur af Lykla-Petri og Magelónu« in Abwandlung von *Arma virumque cano* tut: ›Die Dichter haben vor allem von Kämpfen und Schlachten gesungen. Ich wollte schon lange etwas anderes dichten, aber traute mir die Fertigkeit nicht zu. Aber nun will ich der Frau etwas Ungewohntes und Schlichtes anbieten.‹ Im dritten Mansöngur kommt er noch einmal darauf zurück: ›Andere singen von Kämpfen und Helden, doch das Mädchen, glaube ich, macht sich nicht

viel daraus. Kriegerische Themen sind nichts für mich; ich singe für die Frauen.<

HALLGRÍMUR JÓNSSON, ein Dichter und Arzt aus der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts, hält in den ersten zwanzig Strophen seiner 17. und letzten »Ríma af Þórði hreðu« Rückblick auf die Entstehung des Werks; zusammengefasst:

Ich muss mein Dichtungsschiff wieder flott machen; die Leute klagen, wie langsam es mit Þórðar ríma vorwärtsgehe. Vor zehn Jahren waren neun Rímur schon fertig, dann blieben sie fünf Jahre lang liegen. Im sechsten Jahr dichtete ich zwei weitere, etwas später noch eine, aber dann schreckte ich wieder vor der Aufgabe zurück und ließ das Schicksal über den Fortgang bestimmen. Seither habe ich für den 'milden Laubwald' (poetisch für 'Frau') vier Rímur gemacht; nun sind es 16, und 17 sollen es werden. Ich habe gehört, ein anderer habe auch Rímur über Þórður gemacht; ich habe sie aber nie gesehen (ein Jahrzehnt früher hatte tatsächlich Sigurður Breiðfjörð einen solchen Zyklus gedichtet).

In den letzten beiden Mansöngur-Strophen widmet Hallgrímur sein Werk einem gewissen Þorlákur. Am Schluss dieser Ríma (und des ganzen Zyklus) drückt er die Hoffnung aus, die Geschichte möge dem Hörer nützen und ihn dazu bringen, den Weg des Ruhmes einzuschlagen und einen Freund in der Not zu finden; schließlich datiert er den Abschluss des Werkes auf das Jahr 1833. Hier wird also in die gesungene Ríma eingebaut, was ein Buchautor vielleicht in einem Vor- oder Nachwort unterbringen würde; zugleich steht er als Sprecher wieder in der aktuellen Wirklichkeit, vor seinem Publikum. Im Mansöngur der letzten Króka-Refs ríma von Hallgrímur Pétursson lautet das folgendermaßen:

Es bleibt noch die 13. Ríma. Mangel an Bildung behindert das Dichten. Ich habe diesen Winter oft lange überlegt, wann die Refs rímur wohl fertigwerden. Oft bringe ich nicht viel zustande; es ist ungleich in der Qualität, und ich wage es kaum anzubieten. Dichten erfordert immer Fleiß und einen reichen Wortschatz; aber wer auch tiefere Gedanken hineinweben will, hat es nicht leicht damit. Das leichte Korn Fjölnirs [Odins] stob weg im Pusten der Fenja [Riesin, Hexe]; als ich dieses Gedicht machte, trug ich einen verwundeten Odinsvogel [Huginn, abgeleitet von hugur ›Geist‹].

Etwas Ähnliches tut SIGURÐUR BREIÐFJÖRÐ im Mansöngur seiner zehnten und letzten »Ríma af Þórði hræðu«. Da zählt er in den Strophen 3 bis 10 die von ihm bis dahin verfassten Rímur auf, 116 im ganzen, und nennt ihre Protagonisten; dann gelobt er feierlich, keine weiteren Rímur zu dichten, und die

letzte Strophe des Mansöngur besagt: *So, nun gehts weiter, damit ich von meiner Mühe erlöst werden kann*. Er kann aber auch einen fiktiven Charakter in den Übergang von einem Schauplatz zum andern einbeziehen. In der vorletzten Strophe der zweiten Ríma wendet er sich an Skeggi, eine der Hauptpersonen, die er eben eingeführt hat, und fordert ihn zu gemeinsamem Schweigen auf. Dann kommt die eigentliche Abschlusstrophe: *Die Wörterþula* [þula eigentlich ›Aufzählung, Liste‹] *geht ins Schweigehaus; dem Angesicht der Erde wird eine Maske* [die Dunkelheit] *übergezogen; die Ríma fällt, ich schlafe ein*. Am Schluss der 3. Ríma behandelt er fiktive Personen, als wären sie wirklich. Diese sind eben zu einer gefährlichen Fahrt aufgebrochen, und der Dichter wagt nicht, davon zuverlässig zu berichten, *denn die Männer* [in der Geschichte] *könnten mir das Leben nehmen, wenn ich mehr davon sage. Am besten ist es, ich fahre heil heim; die Odinsshawalbe fliegt ins Schweigenest*.

Neben derartigen praktischen Informationen finden sich aber auch ausgesuchte poetische Umsetzungen der Formel ›Nun dichte ich‹, mit Anspielungen auf den Mythos des Dichtermets und seine Gewinnung durch Odin – das war es denn auch, was die Rímur vielen Kirchenleuten im Laufe der Jahrhunderte suspekt machen; sie fürchteten, durch die mythologischen Bezüge der Kenningar würden die Gläubigen heidnisch verseucht.

Die Mansöngvar und die Schlussformeln sind in der Tat nicht zu verstehen ohne Kenntnis des Mythos vom Dichtermet.

Zwei Zwerge, Fjalar und Galar, hatten das Blut des weisen Kvasir mit Met gemischt und in die drei Gefäße Són, Boðn und Oðrerir abgefüllt. Da sie schuld am Ertrinken des Riesen Gilling waren, wurden sie von dessen Sohn Suttung an Schären gebunden, die bei Flut unter Wasser standen; um ihr Leben zu retten, mussten sie den Dichtermet hergeben. Suttung brachte ihn in dem Berg Hnitbjörg in Sicherheit und stellte seine Tochter Gunnlöð als Wächterin an. Odin, der sich unter dem Namen Bölverkr bei Suttungs Bruder Baugi verdingt hatte, brachte diesen dazu, ein Loch in den Berg zu bohren, schlüpfte als Schlange hinein und verführte Gunnlöð. Sie erlaubte ihm, drei Schlücke von dem Dichtermet zu trinken, und mit jedem Schluck leerte er eines der Gefäße. Als Adler flog er nach Ásgarð zurück, verfolgt von Suttung, ebenfalls in Adlergestalt. Es gelang ihm mit knapper Not, Ásgarð zu erreichen und den Dichtermet in die bereitgestellten Gefäße zu speien; einiges kam auch hinten heraus, und das ist das, was schlechte Dichter getrunken haben.

Damit spielen die Dichter gern bei ihren Bescheidenheitsbeteuerungen, so Hallgrímur Pétursson im Mansöngur der zehnten Króka-Refs ríma: *Ich wollte*

*den Dichtermets, aber er war nicht zu haben; so setze ich mich an den Schwanz/Arsch des Adlers.*

Einzelne Elemente dieser verwickelten Geschichte werden fast immer in den Verschlüsselungen für ›Dichtung‹ gebraucht, die sich in den Mansöngvar und in den Schlusstrophen häufen. Diese Verschlüsselungen, die aus der Skaldentradition stammen, sind korrigierte Metaphern und werden ›Kennin-gar‹ genannt, Typus ›Wüstenschiff‹ für den Begriff ›Kamel‹: die Metapher ›Schiff‹ geht auf den Gang des Tieres, die wiegende Fortbewegung auf einer weiten Fläche, das Bestimmungswort ›Wüste‹ lässt erraten, zu welcher Umwelt, zu welcher Lebenssphäre das Bezeichnete gehört. In der Skaldendichtung wird oft auch ein Teil der Kenning in eine weitere Kenning verschlüsselt, aber in der Rímur-Dichtung ist das eher die Ausnahme. Weitaus am beliebtesten für ›Dichtung‹ ist der Kenningtyp ›Zwergenboot‹, weil die Hergabe des Dichtermets den beiden Zwergen erlaubte, das sichere Land zu erreichen. Dabei kann irgend ein Zwergenname für das Bestimmungsglied ›Zwerg‹ und jede Art von Schiff für das Grundwort stehen.

Ich möchte einen Mansöngur, der dies besonders gut illustriert, im Volltext vorlegen. Er gehört zur zwölften »Króka-Refs ríma« HALLGRÍMUR PÉTURSSONs. Zum Verständnis ist vorzuschicken, dass im Augenblick, wo der Dichter zu dichten oder vorzutragen aufhört, das Zwergenboot auseinanderfällt und beim Wiederbeginn, d. h. in der nächsten Ríma, neu fahrtüchtig gemacht werden muss. Wenn nun im folgenden der elende Zustand des (Dichtungs-)Bootes beschrieben wird, so ist das eine klassische Bescheidenheitsbeteuerung, womit der Dichter die Nachsicht des Publikums zu gewinnen hofft. Wörtlich übersetzt lautet dieser Mansöngur:

(1) *Ich muss daran gehen, Vestris verfallene Fähre wieder aufzurichten* [Vestri ist einer der vier Himmelsrichtungszwerge, die das Himmelsgewölbe tragen, hier ›Zwerg‹ überhaupt]; *elf* [Rímur] *zählte der lichte Fadengrund* [Kenning für ›Frau‹]; *die zwölfte möchte ich nun zum Vortrag bringen.*

(2) *Mir wird es schließlich leid, diese Lieder zu schmieden* – ein an und für sich erstaunliches Geständnis, aber recht häufig; der galante Gedankengang dahinter ist ›Mein Mangel an Talent bewirkt, dass mir das Dichten Mühe macht; ich tue es nur, um den Wunsch der Frau zu erfüllen‹. Aber dann ermannt er sich mit einer moralischen Reflexion: *Doch faulen Leuten wird es nichts helfen, ihre Arbeit lange vor Augen zu haben.*



(3) *Das arg geschwächte Gefährt des Norðri [noch ein Himmelsrichtungszwerg] empfand / erfuhr Nöte / Schwierigkeiten; reichlich schwer ist es unter den Rudern, es stand lange Zeit an Land gezogen.*

(4) *Ich finde den Mast mit Sicherheit morsch und die Takelung verfault; das Segeltuch ist weithin zerrissen und kann es nicht mehr mit dem Wind aufnehmen.*

(5) *Die Ruderbänke sind schwach, die Spanten beben [d. h. sind nicht mehr fest], und die Stützhölzer unter der Ruderbank brechen; eine zerschlissene Naht [d. h. die Zusammenfügung der Planken an der Schiffswand] hält die Seiten, die zerrissenen Fugen machen das Schiff leck.*

(6) *Aufrecht stehen die übel zerschabten Rudergriffe; die metallischen Schutzbeläge sind zerbrochen, die Dollen gespalten, der Kiel und die Hölzer von innen zerborsten.*

(7) *Mein Steuerruder ist zerbrochen, und die Haken sind verbogen; verrostet sind gleichermaßen die Ösen; eine solche Fähre nenne ich schwach.*

(8) *Deshalb kann ich die Gedichtladung kaum sofort befördern; der häufigste Grund, warum einer nicht zum Fischen kommt, ist Mangel an Ressourcen [Armut].*

Nun wird das Schiffsbild aufgegeben:

(9) *Ich weiss, dass der Brunnen meines Verstandes voller Ohnmacht / Machtlosigkeit ist; meine grenzenlose Dummheit ist schuld daran; aber schweigen kann ich auch nicht.*

(10) *Eine Ríma soll für die Gefn der Meeresglut [vorwärts] gehen / vom Stapel laufen [Gefn: Göttinnename; Meeresglut: Kenning für Gold; also ›Frau‹ als Goldgeschmückte]; die Mansöngr-Rede soll zu Hause warten; die sittsame Braut [Frau] möge sie aufbewahren.*

Hier dient also der größte Teil des Mansöngr, nämlich die Strophen 3 bis 8, dem Ausmalen der Vorstellung ›meine Dichtung ist schwach / unvollkommen‹. Dass das mythologische Zwergenboot mit allen materiellen Eigenschaften eines richtigen Bootes ausgestattet, die Metapher also beim Wort genommen wird, ist sicher nicht nur barockes Auspinnen eines Concetto. Mit diesen fast technischen Details sprach der Dichter ein Publikum an, das die Mühe, Boote in seetüchtigem Zustand zu erhalten, dazu

in einem holzarmen Land, aus eigener Erfahrung kannte; dadurch sichert er sich gleich Aufmerksamkeit, vorerst noch im Rahmen der Alltagswelt. Am Schluss einer Ríma konnte es dann so lauten: *Das Boot ist leck, ich ziehe es ans Land. Das ist eine gewaltige Kraftanstrengung für mich; ich zog es ins Boothaus und stütze es mit den Stützen des Schweigens* (Flóres & Leó xxi 60f.). In der neunten Strophe wird die captatio benevolentiae in einer anderen aus dem Alltag vertrauten metaphorischen Gestalt, dem leeren Brunnen, fortgesetzt; die zehnte hat die gewöhnliche Form einer Übergangsstrophe vor dem Erzählteil: Den Mansöngr, das Liebeslied, soll das Mädchen bewahren; er ist ihr ganz persönliches Eigentum, während sich der epische Teil an eine weitere Zuhörerschaft wendet.

Das Metrum dieses Mansöngr ist die dreizeilige Strophe ›Braghent‹, die aus einer sechshebigen Langzeile und zwei vierhebigen Kurzzeilen besteht, mit zweimal drei Stabreimen in vorgeschriebener Verteilung; in der vorliegenden Variante haben die Kurzzeilen am Ende Vollreim, die Langzeile Halbreim. Kurz vorher, in der 10. Ríma, wird das anspruchsvollere Metrum ›Gagravilla‹ verwendet: vierhebige katalektische Trochäen mit den üblichen zwei Stabreimtriaden und dazu einer Menge von Reimvorschriften: An- und Abverse haben Vollreim unter einander, Halbreim zu einander, und zwar nicht nur am Ende, d.h. in der vierten Hebung, sondern auch in der ersten Hebung, und außerdem bilden die 1. und 4. Silbe der Abverse Vollreim, diejenigen der Anverse Halbreim. Die Situation in der letzten Erzählstrophe, der zweitletzten der Ríma, ist so: König Harald hatte seinen Gefolgsmann Bárðr davor gewarnt, den schlaunen Króka-Refr in Grönland anzugreifen; dieser hatte es trotzdem getan und dabei den Tod gefunden. Seine Begleiter melden es dem König; in Übersetzung:

*Sie suchten den König auf und sprachen Wahres (Hittu kóng og hermdu satt); dieser neuen Rede wurde zugehört (hlýtt var á það málið nytt). Der König sprach: ›Meine frohe und freundliche Rede sagte das Bárðr oft [voraus]‹ (›Mitt‹, kvað tiggj, ›talið glatt / títt það Bárði greindi blítt.‹).*

Und nun kommt die Abschlusstrophe, und hier will der Dichter sein Publikum mit eine Gipfelleistung metrischer Kunst beeindrucken, denn hier sind alle betonten Silben entweder durch Vollreim oder durch Halbreim miteinander verbunden. Dass unter diesen Umständen die Aussage ziemlich gewunden wird, kann nicht verwundern; übersetzt lautet sie:

*Ich knüpfte das kurze, variierte Versmass [zusammen] (Stuttan, breyttan hnytti hátt [›kurz‹, weil alle Verse katalektisch sind, also nur siebensilbig], ich hörte oft auf, wenn die Versöhnung froh machte (hætti þrátt er katti sætt [d. h. wenn die Frau und ich uns gut verstanden]; das vorgetragene, [aber jetzt] ermüdete [Versmass] wechselte ich schnell*

(*fluttan, þreyttan bytti brátt*); ich änderte wenig an dem, wovon in dem Abschnitt geredet wurde (*þætti fátt í þætti rætt* [d. h. ich hielt mich wahrheitsgetreu an die überlieferte Geschichte]).

Ich habe bereits Sigurðurs spielerischen Umgang mit den beiden Schauplätzen erwähnt. Hier der vierte Mansöngur der »Rímur af Þórði hræðu«, wo es wieder einmal um das Zwergenboot der Dichtung geht, das ausgefahren werden soll, aber er fürchtet, es würde Þórður, den Helden der Geschichte nicht tragen, denn nun wollte eine Menge Bauern mitfahren (im Prosatext der Vorlage heißt es: *Nun müssen verschiedene [neue] Personen eingeführt werden*). Frei übersetzt:

Auch wenn ich diese nur kurze Zeit transportiere (d. h.: auch wenn sie nicht bis zum Ende in der Geschichte bleiben), könnte es zuviel werden. Ich lasse sie alle hinausfahren, auch wenn das nur Teufels Verblendung ist. Ich habe einen geheimen Plan: Wenn der Dichtertrank bis zum Rande gefüllt ist, schmeiße ich sie über Bord – besser das, als Þórður zu verlieren. Aber nichts davon im Augenblick! Zieh das Segel auf, Austri [Himmelsrichtungszwerg]! Jetzt kommt die wahrheitsklare Geschichte.

Inhaltlich ist das eine Vorbereitung der Hörer auf das Kommende; nüchtern gesagt: »Ich führe nun ein paar neue Personen ein, die aber nicht bis am Ende in der Geschichte vorkommen.« Zugleich knüpft er an eine isländische Alltagssituation ein: Mehr Leute wollen mitfahren, als ein Boot tragen kann. Ausserdem ist der Mansöngur eine Art Rätsel für die Zuhörer, eine Aufforderung, hinter der abgegriffenen Kenning »Zwergenboot« etwas mehr zu suchen. Ein isländisches Publikum liebt solche Dinge, und für eine sprachliche Verschlüsselung, die wirklichen Scharfsinn erfordert, gebrauchen sie den ironischen Ausdruck *ofljóst*, wörtlich »übermäßig hell / klar«.

Die häufigste Bezeichnung für die Dichtung, nach dem »Zwergenboot«, ist die Getränkmetapher. BJARNI beendet seine 14. Ríma von Flóres und Leó damit, dass er sagt, der Rührlöffel für Boðn (eines der Dichtermet-Gefäße) sei kaputt, und der Mahlknecht mahle kein Malz mehr, und nachdem er in drei Strophen des nächsten Mansöngur auf die Gewinnung des Mets durch Odin anspielt, beschließt er die 15. Ríma mit den Worten: *Suttungs Bier ist nun zu Ende, und Gunnlöð macht mir keinen Dichtermet, sondern gibt mir von dem Odinsdreck, der auf den Hof fiel* – also noch eine Bescheidenheitsbeteuerung zum Abschluss. Ähnlich drückt sich HALLGRÍMUR im Mansöngur der 24. Ríma aus: *Der Mann bat mich um Dichtermet, ab ich habe nur Adlerdreck. (6) Beim Verteilen des Dichtermets kam ich zu kurz; drinnen tranken die Skalden, ich stand vor der Tür.*

Die 15. war die letzte Ríma, die Bjarni fertigstellte, und es ist interessant, zu sehen, wie sein Fortsetzer Hallgrímur im Mansöngur der 16. Ríma den Faden aufnimmt. Er fängt an mit einer ausgedehnten *captatio benevolentiae* in mythologischer Verkleidung:

Strophe 1: *Ein schlecht ausgerüstetes, längere Zeit nicht mehr gebrauchtes Schiff fährt aus.* Wir kennen weder Bjarnis Todesjahr noch den Zeitpunkt, zu welchem Hallgrímur das unvollendete Werk weiterführte, aber es mochten wohl einige Jahre vergangen sein.

Strophe 2: *Ich habe nicht Eddawissen gelernt und kann die Worte nicht geschmeidig machen.*

Strophe 3: *Als der Bohrer den Felsen nagte, füllt meiner Dichtkunst.* (3) *Viele Männer haben lange Dichtkunst geübt, aber mich hat bisher kein Dichter unterwiesen.* Hallgrímur war tatsächlich als Schiffsbauerlehrling nach Kopenhagen gekommen, bis der Reichtum seines Fluchvokabulars einen gebildeten Isländer, der ihn in der Folge förderte, auf seine sprachlichen Fähigkeiten aufmerksam machte.

Strophe 7: *Mir fehlt das Material zum Schmieden des Zwergenbootes; der Boðn-Abfall gefror für mich und ist taub geworden.*

Strophe 9: *Bjarni hat das Odinsboot ins Land des Schweigens ge-bracht; ich setze es wieder in See.*

Strophe 10: *Ich mache den Mansöngur nicht länger, um die Geschichte nicht zu beeinträchtigen.* Am Schluss der letzten Ríma bezieht er sich noch einmal spielerisch auf seinen Vorgänger; zusammengefasst: ›Nun ist die Geschichte fertig; ich habe neun Fjalar-Fähren zur Són-Furt gebracht; man könnte sagen, dass die Katze nach Bjarnastaðir [fiktiver Ortsname, etwa ›Bjarningen‹] gekom-men ist.‹

Bei neueren Rímur-Dichtern ist der Umgang mit dem Dichternet oft spielerisch, und sie deuten zuweilen an, dass ihnen ein unmetaphorischer Rauschtrank lieber ist. SIGURÐUR BREIÐFJÖRÐ fängt seine erste »Ríma af Þórði hræðu« folgendermaßen an: *Der Dichtergott setzt das Dichternet-Gefäß auf den Tisch; ich will es besser aussaugen.* Hier erscheint Odin also in der Rolle eines gewöhnlichen Gastwirts. Sigurður hält dann Rückblick auf sein früheres Dichten und sagt, er hätte wieder den Drang, (4–7) *aber es ist schwer, von Óðin einen Trunk zu bekommen. Mit Branntwein hat er nie etwas zu tun gehabt. Den liebe ich; die Kaufleute haben ganze Fässer voll davon. Wenn ich einen Schluck davon nehme, kommt gleich der Geist.* Im Mansöngur der dritten Ríma offeriert er der Frau den dritten Odinsbecher.

Die großen Dichter schlugen sich um Dichternet wie im Winter die Bauern um getrockneten Fisch. Sie sprächen von leckem Zwergenschiff, von Adlerdreck. *Der Teufel hole mich, wenn ich das ›Adlerlehm‹ nennen soll; die Frau würde es hinauswerfen. Ich bitte um Bacchi Segen; nur er kann mir helfen, etwas Bessers als Adlerdreck zu dichten.* Am Schluss des ganzen Zyklus dankt er dann doch Odin für das bisschen Dichternet, das er bekommen hat, nämlich *ein winziges Schlücklein zuunterst in seinem Becher.* Vielleicht gehört das auch ins Kapitel ›Bescheidenheitsbeteuerungen‹.

Klagen darüber, dass die Dichtung nicht gebührend geschätzt werde, gab es bei den Rímur-Dichtern aller Zeiten. Bei Sigurður Breiðfjörð war das mehr als eine Floskel, denn er wurde das Opfer einer mörderischen Kritik, welche JÓNAS HALLGRÍMSSON, einer der führenden Nationalromantiker, 1837 über seine »Rímur af Tristram og Indíönu« geschrieben hatte. Darin wurde das ganze Rímur-Genre als barocker Schwulst, als unnatürlicher, im Inhalt unorigineller Auswuchs einer überholten Zeit abgetan – wie andere romantische Zeitgenossen wollte Jónas die unverfälschte Stimme des Herzens in Natur-, Liebes- und Vaterlandsliedern vernehmen. So verwundert es nicht, dass er im Mansöngur der vierten »Ríma af Þórðu hræðu« sagt, die Rímurdichtung werde nicht mehr geschätzt, und er habe ein Gefühl von Übelkeit. *Neue (ästhetische) Gesetze verwerfen die alte Dichtungstradition. Was hilft das Klagen? Hätte ich rechtzeitig daran gedacht, so hätte ich mich nicht auf das Dichten eingelassen. Ihr Nornen der alten Kunst, helft mir heimlich!* Aber in der nächsten Strophe ruft er dann *die mächtige Minerva* an, ihm beizustehen.

Beim Rímur-Vortrag ging es, wie in der Oper, nicht primär darum, neue Inhalte zu vermitteln, sondern Erwartungen des Publikums an eine sehr besondere Form von Darbietung zu befriedigen. Aber auf Island gab es keine Bühne und keinen Vorhang, sondern der Vortragende, von den Anwesenden äusserlich nicht unterschieden, musste sein Publikum auf andere Weise einstimmen. Dafür boten sich ihm offenbar seit ältester Zeit gewisse Rollen an, z. B. dass er den Wunsch oder Auftrag einer Frau, an der es ihm liegt, erfüllt. Oder er kann von Erfahrungen ausgehen, die er mit seinem Publikum teilt, sozialen, ökonomischen oder moralischen. Oder er kann etwas aus seinem Leben oder von seiner jetzigen Lage erzählen, womit er entweder die Sympathie oder die Heiterkeit des Publikums erregt. Oder aber er kann implizieren, mit einem Aufwand von mythologischen Kenntnissen, poetischen Wörtern, Kenningar und metrischen Raffinessen: ›Jetzt bin ich nicht mehr das Individuum X.Y., jetzt bin ich ein Künstler.‹ Ebenso kann er am Ende des vorgetragenen Erzählabschnitts den Kontakt mit der Alltagswelt wieder herstellen, z.B. in dem er sagt ›Jetzt bin ich müde (wie ihr); jetzt ist es Zeit

zum Trinken / zum Schlafen.< Er führt sich und die Zuhörer auf die Ebene der sie umgebenden Wirklichkeit zurück, und so schließt sich der Kreis.