

JULIANE EGERER

## Gestaltungsmerkmale der färöischen Literatur: Gattungs- und Medienwechsel, schriftliche und orale Transmission am Beispiel der *Seyða ríma*-Varianten

The Faroese ballads (*kvæði*) were gathered and their variants written down in the Corpus Carminum Færoensium (CCF) in the 19th century. The contents of some of these oral tradition *kvæði* are based on plots of Old Norse saga literature. In a case study, the structure and composition of a written saga-episode with a transmission extending over several centuries, was compared with a *kvæði* that has come down by oral transmission: the Sólrún-episode of the Icelandic *Bárðar saga Snæfellsáss* (= Bs, ÍF XIII, p. 146-158) and the oral Faroese *Seyða ríma*-variants (= Sr-variants, CCF 87, A-F).

The differences that came to light in the investigation are summarised with examples in this contribution: On the one hand, the plot in the Bs-episode is linked with the rest of the content of the saga that surrounds it, whereas the Sr-variants include no information extending beyond the events reported in them. Some events are not to be found in the Sr-variants and occasionally their logical sequence is anachronistically transposed. The portrayal of single characters in the Sr-variants is less personal than in the Bs. When compared with the epic-literary arrangement of Bs, the Sr-variants are characterised, as a consequence of their oral transmission by a strong fixed formality and by frequent repetition.

Vorliegender Aufsatz beschäftigt sich mit einer Eigentümlichkeit der färöischen Literaturlandschaft: der Bearbeitung oder vielmehr Umgestaltung von vorhandenem literarischem Material in so genannte *Kvæði*, d.h. in färöische Tanzballaden (vgl. SCHIER 1964; 1992; 1995; WERNER 1994). Exemplarisch für das auf diesen Inseln ausgebildete Verfahren im Umgang mit Erzählungen sollen die *Seyða ríma*-Varianten und ihre Vorlage, eine Episode aus der *Bárðar saga Snæfellsáss*, stehen. An ihnen soll gezeigt werden, wie der Vorgang der Adaption von Erzählinhalten anderer literarischer Räume und deren Umgestaltung in Tanzballaden vor sich geht und welche Gesetzmäßigkeiten vor dem Hintergrund des Gattungs- und Medienwechsels, der schriftlichen und oralen Transmission dabei beobachtet werden können. (Als Grundlage für die Ausführungen in diesem Beitrag diente mir meine im Jahre 2003 gefertigte, nicht veröffentlichte Magisterarbeit mit dem Titel „Gattungs- und Medienwechsel, schriftliche und orale Transmission: vergleichende Perspektiven auf *Bárðar saga Snæfellsáss* und *Seyða ríma*“, aus der hier auch teilweise zitiert wird.)

Zunächst ist es jedoch nötig, sich die vor Ort herrschenden allgemeinen literarischen und literaturhistorischen Gegebenheiten vor Augen zu führen, um die gattungs- und medienüberschreitende diachrone Entwicklung einer bestimmten Erzählung im jeweiligen Kontext sehen zu können.

### Die literarischen Gegebenheiten auf den Färöern

Die Besonderheiten der färöischen Literaturlandschaft beschreibt Kurt Schier anschaulich und komprimiert mit den folgenden Worten:

Wollte man den Begriff „Literatur“ auf alle schriftlich fixierte, gewöhnlich durch Handschriften, Bücher oder das Theater verbreitete und in der Regel von einem namentlich bekannten Autor stammende Dichtung einschränken, so wäre die färöische Literatur kaum 90 Jahre alt. Erst seit der Mitte des 19. Jahrhunderts besitzen die Färinger eine einheitliche Schriftsprache; ihre „Lyrik“ beginnt mit den ersten Gedichten von Friðrikur Petersen im Jahre 1876 und 1909 ist der erste färöische Roman erschienen (*Der Turm von Babel* von Rasmus Rasmussen). Ungleich älter ist bei ihnen jedoch die mündlich überlieferte Dichtung, die ihr geistiges Leben Jahrhunderte hindurch bestimmte und die noch heute besteht. Zwischen ihr und der modernen Dichtung gibt es kaum eine Brücke (SCHIER 1964, 497).

Desweiteren kommt zu der lange anhaltenden mündlichen Kultur die Begrenzung auf ein literarisches Genre, nämlich das so genannte *Kvæði*. Eine rein terminologische, nicht aber gattungsmäßige Variante stellt dabei die Bezeichnung *Ríma* dar, die, auf den Färöern gebraucht, eben den gleichen Typus von skandinavischen Volksballaden meint wie der Ausdruck *Kvæði* und nicht mit den auf Island auftretenden Dichtungen der *Rímur*-Zyklen zu verwechseln ist. Bei den *Kvæði* handelt es sich um Tanzballaden, die in Zusammenkünften ausgeführt werden und somit neben ihrem literarischen Charakter auch einen kulturell-sozialen tragen.

Das literarische Genus der skandinavischen Volksballaden wird geographisch innerhalb des skandinavischen Literaturraumes wie folgt unterschieden: 1. ostnordische, d.h. Schweden, Schwedisch-Finnland und Dänemark betreffende, inhaltlich Stoffe der mittelalterlichen Ritter- und Hofdichtung behandelnde Volksballaden; 2. westnordische, d.h. auf Norwegen, Island und die Färöer bezogene Balladendichtung, diese mit altnordischer Stoffgrundlage (vgl. HOLZAPFEL 1992). Heute liegen uns diese Balladen im Falle der Färöer in schriftlich fixierter Form – die Sammlungen und Aufzeichnungen gehen dabei hauptsächlich auf das 19. Jahrhundert zurück – im *Corpus Carminum Færoensium* (CCF) vor.

Hinsichtlich ihres Stoffes lassen sich speziell die färöischen Balladen in drei Gruppen scheiden: ein Teil geht auf die Dichtungen und literarischen Prosawerke der norrönen Literatur (d.h. Edda und Sagas), aber auch auf mittel- und westeuropäische Übersetzungsliteratur zurück (CCF 1-113). Ein zweiter Teil stammt vermutlich aus Dänemark oder hat zumindest äußerst enge Verbindungen zu dänischem Liedgut aufzuweisen (CCF 114-178) und ein dritter Teil der Balladen, die so genannten *Tættir*, sind im 18. und 19. Jahrhundert entstanden und behandeln einerseits zeitgenössische Themen, von Politik bis hin zu Spott-

liedern, andererseits finden sich darunter auch Neubearbeitungen älterer Stoffe (CCF 179-234).

Kurt Schier teilt die Texte des CCF an sich in sechs Gruppen, doch erschien mir anlässlich seiner Bemerkung „allein auf den Färöern ist ein reicher Schatz westnordischer Balladen (1-113), neben ostnordischen (114-178) ziemlich sauber getrennt bewahrt geblieben“ (SCHIER 1992, 596) die von mir vorgenommene Gliederung gerechtfertigt, zudem übersichtlicher und als Einführung in die Thematik zweckdienlicher.

Die Verfasser insbesondere der ersten der drei Gruppen von Balladen, aus denen die untersuchten *Seyða ríma*-Varianten stammen, sind in der Regel anonym. Zwar lassen sich im CCF die Namen von Personen mühelos nachlesen, die im 19. Jahrhundert den jeweiligen Feldforschern die betreffenden Balladen vortrugen, aber einen wirklich „ersten Urheber“ kann man in diesen Fällen nicht eruieren. Für einzelne *Kvæði* mit politischem oder zeitgenössischem, meist spottendem Inhalt (d.h. die oben genannte dritte Gruppe) sind dagegen Autorennamen bekannt (vgl. SCHIER 1995, 23). Entsprechend schwierig ist es, für die erste Gruppe der *Kvæði*, die Anfänge der Entwicklung nachzuvollziehen und zu skizzieren, weil zu der Anonymität dieses Teiles der Balladen noch eine mehrere Jahrhunderte lang anhaltende orale Überlieferung hinzukommt. Lösungsvorschläge, die den möglichen Ursprung dieser Literatur aufzeigen wollen, basieren auf Vermutungen. Es kann somit nur angenommen werden, dass die literarischen Stoffe für die erste Gruppe der *Kvæði* deshalb auf die Färöer gelangten, weil die Inseln im skandinavischen Mittelalter vom 12. Jahrhundert an bis zur gemeinsam mit Norwegen erfolgten Unterwerfung unter die dänische Krone im Jahre 1380 rege Beziehungen sowohl zu Island als auch zum dem Kontinent aufgeschlossenen Bergen unterhielten (vgl. SCHIER 1964, 498ff.).

Überblickt man so die Tatsachen der literarischen Welt auf den Färöern, dann lassen sich diese wie folgt zusammenfassen: Auf den Färöern existieren bis zum Ende des 19. Jahrhunderts die *Kvæði* als Monoliteratur, die sich durch eine zeittiefe orale Überlieferung sowie Anonymität der Verfasser auszeichnen, insofern es sich um *Kvæði* handelt, die ihren Stoff aus dem westnordischen Kulturraum beziehen, wobei die Entstehung des Genres aus der äußeren Quellenlage heraus nicht nachvollzogen werden kann.

### Kulturelle, soziale und historische Aspekte der färöischen *Kvæði*

Nun handelt es sich – wie bereits erwähnt – bei den *Kvæði* um Tanzballaden. Dies impliziert als weitere Aspekte auf der einen Seite die Aufführung oder Performanz, auf der anderen Seite soziale Gesichtspunkte, insofern eine Performanz nur unter der Teilnahme von mehreren Menschen stattfinden kann. Aufführungen, die eine diachrone Entwicklung durchlaufen, d.h. über längere Zeit praktiziert und quasi zur „Dauereinrichtung“ werden, sind kulturprägende Faktoren.

Ihrem Ursprung nach fanden die Tänze der *Kvæði* im Winter abends bei oder nach häuslichen Arbeiten oder an Festtagen in bäuerlichem Milieu statt und konnten sich somit rasch über die ganzen Inseln verbreiten. Über diese Einrichtung schreibt Eyðun Andreassen:

“Kvøldseta“-institutionen opløstes som en integreret del af samfundsliv og produktionsliv i anden halvdel af forrige århundrede [...] sammen med det gamle bondesamfund, og selv om dansetraditionen var udviklet i og som en del af dette samfund, fortsatte dansen at eksistere og gør det endnu. Det ser ud til, at dansen oplevede en renaissance med nationalromantik og nationalisme fra slutningen af 1800-talet og et stykke ind i dette århundrede, men både tradering og form ser med tiden ud at skifte karakter, især efter at hovedintensiteten de sidste 25 år er at finde i organiserede danseforeninger i byerne og på de større bygder. [...] Det typiske danselokale var stuen i visse private huse. Efter første verdenskrig og op gennem tyverne, men også anden verdenskrig, blev der opført forsamlings eller dansehuse på flere bygder. Dette kom til at give dansen en anden karakter, da den blev flyttet fra det private til det offentlige (ANDREASSEN 1992, 135; 139).

Weiter führt Eyðun Andreassen aus, dass es vor allem vier Dinge sind, die den färöischen *Kvæði*-Tanz ausmachen: Rekreation, Sozialisierung, Identifikation und Information. Während Rekreation sich auf die künstlerische Freizeitgestaltung durch Tanzen von Balladen und die dadurch erreichte Erholung vom Alltag beziehe und Sozialisierung darauf hinweise, dass die in den *Kvæði* vorgetragenen Situationen Norm- und Wertevorstellungen vermittelten und Vorbildfunktion hatten, sind gerade die Begriffe Identifikation und Information von zentraler Bedeutung für ein Verständnis der Eigenart der *Kvæði* und ihrer Stellung in der färöischen Gesellschaft:

*Identifikation.* [...] Forsangeren og de dansende ikke blot genfortæller en kendt handling, de er tilstede under begivenhedernes gang i overført betydning. Man identificerer sig med helten og tager afstand fra skurken. Man lider med den ulykkelige elskende osv. [...]

*Information.* [...] Kvad og viser må sees på som kilder til historisk information. [...] Disse tekster har i stor udstrækning været betragtet som sande, som faktiske oplysninger af historisk karakter. [...] Ikke desto mindre har man haft en klar og utvetydig opfattelse af, at begivenhederne og personerne har været reelle. Hvilket i de fleste tilfælde også er rigtigt (ANDREASSEN 1992, 140).

Die Feststellungen über diese Entwicklungstendenzen legen die Annahme nahe, dass es im Verlauf der *Kvæði*-Praxis verschiedene Ebenen gegeben hat. Bevor die *Kvæði* ihren Charakter veränderten, d. h. sich vom Privaten zum Öffentlichen wandten, waren die Tanzzusammenkünfte offensichtlich spontan, von unmittelbarer Lebendigkeit und Äußerung einer färöischen Volkseigenart. Die Performierenden waren – allerdings wohl unbewusst – gleichzeitig auch Publikum und die oben nach Eyðun Andreassen dargestellten vier Funktionen der *Kvæði* stellten die Bedürfnisse der Menschen, die ihnen aus ihrer Lebenssituation auf dem nördlich gelegenen Archipel entstanden, zufrieden. Die Erzählungen, die die *Kvæði* zu bieten hatten, waren lebendiges Erlebnis einer als historisch betrachteten Wirklichkeit der Menschen während der Aufführung und boten Identifikationsmomente.

Nach dem Charakterwandel der *Kvæði* wurden sie mit ihrem öffentlich Werden auch in das Bewusstsein der Färinger als eine für diese Inseln typische

Besonderheit gehoben. Durch diesen Vorgang wird sich der Performierende seiner gleichzeitigen Publikumsposition bewusst und kann nun in diesem Wissen die erwähnten Aspekte der *Kvæði* im vollen Umfange auf sich wirken lassen bzw. von ihnen Gebrauch machen. Der Performierende bekommt eine gewisse Vorstellung vom *Kvæði*, seiner Form und seinem Inhalt, das bloße Erlebnis in seiner Unmittelbarkeit stellt ihn nicht mehr zufrieden. Er begibt sich gleichsam auf eine höhere Warte und beginnt nun Urteile über die Einrichtung des *Kvæði* zu fällen. Daher liegt es an ihm, ob die Performanz nur äußere Vorstellung – im doppelten Sinne des Wortes – sein soll oder ob sie zum bewussten innerlichen Kulturerlebnis wird.

Dies bedeutet, dass die *Kvæði*-Praxis auf den Färöern als „Dauereinrichtung“ zwar für Außenstehende, d.h. für Menschen mit einem anderen kulturellen Hintergrund, bereits in der privaten Phase als Kulturgut zu erkennen gewesen wäre, dass sich aber im Laufe des 19. Jahrhunderts für die Färinger selbst ein Bewusstseinsprozess vollzog, der ihnen diese Erkenntnis erst ermöglichte. Zu einer solchen Betrachtungsweise kann die Theorie des „kulturellen Gedächtnisses“ von Jan Assmann (ASSMANN 2002) hinführen. Dabei erfolgt durch einen Bruch der Kontinuität von Tradition und Überlieferung ein Prozess der Bewusstseins- und Identitätsbildung, der sich als kulturelles Gedächtnis manifestiert. Sowohl die Verschriftlichung als auch der Übergang vom Privaten zum Öffentlichen können meiner Ansicht nach im Falle der *Kvæði* als Bruch angesehen werden.

Seit dem Mittelalter waren die *Kvæði* mündlich tradiert worden und offenbar herrschte mehrere Jahrhunderte Kontinuität in ihrer Rezeption und Popularität auf den Färöern. Kurt Schier fügt in seinem Beitrag im „Tjaldur“ einige zeitgenössische Zitate an, aus denen klar hervorgeht, „dass der färöische Tanz gegen Ende des 18. und Anfang des 19. Jahrhunderts allmählich zu schwinden begann“ (SCHIER 1995, 23). Wie bereits erwähnt, hatte sich das *Kvæði* durch die Jahrhunderte hindurch als Monoliteratur auf den Färöern herausgebildet und „die Dominanz des Balladentanzes führte dazu, dass diese Form auch auf ganz andere Liedarten übertragen wurde, so wurden insbesondere auch verschiedene geistliche Texte getanzt“ (SCHIER 1995, 23).

Als sich dann im 19. Jahrhundert mit den so genannten *Tættir* eine sich auf lebende Personen beziehende, satirische Dichtung entwickelte, die zeitweilig präsenter war als die alten *Kvæði*, wundert es nicht, dass auch ein *Táttur* als Reigentanz gesungen und ausgeführt wurde. Kurt Schier erklärt dazu, dass um die Wende vom 18. zum 19. Jahrhundert die Tanzballade besonders als *Táttur*-Dichtung eine Neubelebung erfahren habe, wodurch sich mithilfe der Tanzdichtung eine Art nationales Selbstverständnis habe entwickeln können (vgl. SCHIER 1995, 24). In diesem Zusammenhang komme vor allem Páll Nolsoy als Dichter des satirischen *Fuglakvæði* Bedeutung zu, der sich gegen die administrative und wirtschaftliche Bevormundung der Färöer gewandt habe (SCHIER 1995, 25).

Kurt Schier kommt zu dem interessanten und einleuchtenden Ergebnis, dass im Falle der Färöer die Balladendichtung einen nicht unerheblichen Einfluss auf die historische Entwicklung hatte. Der oben skizzierte kulturelle Bewusstseins-

prozess, der sich am Medium *Kvæði* vollzog, ist sicherlich ein maßgeblicher Strom in dieser Entwicklung.

Unverändert blieb trotz des Charakterwandels die primäre soziale Funktion der *Kvæði*, die darin besteht, den Grund für ein geselliges Beisammensein von Menschen zu liefern. Sie haben gemeinschaftsstiftende und identitätsfördernde Funktion. Nur die Art dieses Zusammenseins hat sich, wie bereits dargestellt, grundlegend verändert.

Durch den erwähnten Bewusstseinsprozess geht der Reiz der Tanzballaden in der Gegenwart vielmehr davon aus, dass sie Informationen über den Geist vergangener Jahrhunderte bieten und dass man sich gleichsam spielend theatralisch in Situationen aus der Mythologie, der Welt der Sagas oder Begebenheiten früherer Zeiten versetzen kann. Natürlich ist den Färingern heute klar, dass sie es in den *Kvæði*, die auf historische Ereignisse Bezug nehmen, mit einer durch Dichtung verschleierte Historik zu tun haben.

### Gattungsspezifische formale Gesichtspunkte der *Kvæði*

Kontrastiv greifbar wird an den uns heute schriftlich vorliegenden und inhaltlich auf norröne Vorlagen zurückgehenden *Kvæði*-Texten ihre typische Struktur. Sie bestehen aus zwei- bis vierzeiligen Strophen, in denen das Geschehen episch erzählt wird. Bei Zweiversigkeit sind Paarreime, bei Vierversigkeit Kreuzreime anzutreffen, die jedoch nicht immer strikt und rein durchgeführt werden müssen. Des Weiteren besitzt jedes *Kvæði* einen Refrain mit zuweilen lyrischem Inhalt, der nach jeder Strophe wiederholt wird. Früher war es offenbar so, dass das Singen der *Kvæði* antiphonal erfolgte, d.h. ein Vorsänger sang die Strophen und alle Tanzenden antworteten mit dem Refrain. Diese Praxis wurde aber zugunsten der singenden Beteiligung aller auch an den Strophen mehr und mehr verdrängt (vgl. HOPKINS 2001).

In der Tat ist es so, dass die literarische Betrachtung der färöischen *Kvæði* nur eine Seite dieser Gattung beleuchtet. Ihrer gebräuchlichen deutschen Bezeichnung und ihrem originären Wesen nach sind die färöischen Tanzballaden eine untrennbare Einheit von Vokalmusik, dramatisch aufgeführtem Tanz und epischer Literatur in metrischer Form.

In musikalischer Beziehung sind die Färöer insofern bemerkenswert, da es keine originär färöische Instrumentalmusik gibt, sondern „all indigenous traditions are vocal and are associated poetry, dance, drama and history“ (HOPKINS 2001, 511). Die Melodien, so meint Kurt Schier, auf die die *Kvæði*-Texte gesungen werden, seien nicht einheimisch auf den Färöern und „wirken altertümlich, lassen sich aber zeitlich kaum genauer bestimmen. Wahrscheinlich stehen sie spätmittelalterlichen Volksmelodien nahe“ (SCHIER 1964, 501). Beim Vortrag der *Kvæði* handelt es sich allerdings nicht um einen melodiosen Gesang, sondern um „recitative-like ballad performance“ (HOPKINS 2001, 511).

Beim Tanz selbst wird ein Reigen gebildet, indem sich die Teilnehmer an den Händen fassen oder sich die Hände auf die Schultern legen: „Die Grundschriffe des Tanzes sind für alle Lieder die gleichen, sind einfach“ (SCHIER 1964, 501), sie bestehen aus Dreiergruppen, bei denen zwei Doppelschritte rechts und ein

Doppelschritt links vollführt werden. Auf jede betonte Silbe erfolgt dabei ein Schritt. Weil aber eine Strophe aus 14 betonten Silben, denen 14 Melodie-Takte entsprechen, eine Tanzschrittgruppe nur aus drei Zweiergruppen, d.h. sechs Schritten, besteht, was einen Widerspruch darstellt (vgl. SCHIER 1992), ergeben sich rhythmische Überlagerungen von Strophen- bzw. Refrainenden und Tanzschrittgruppen, sodass tatsächlich davon gesprochen werden kann, dass „the stressed accents of all three elements (music, metre and dance) produce poly-rhythmic structures“ (HOPKINS 2001, 512). Nicht zuletzt darin dürfte wohl ein Grund für das gemeinsame theatralische Erleben beim Tanzen liegen.

Für die Ursprünge des Tanzes auf den Färöern geht Kurt Schier davon aus, dass der im frühen 11. Jahrhundert sich von Frankreich her über ganz Europa ausbreitende Tanz „*Carole*“ auch in Skandinavien zu Beliebtheit gelangte (SCHIER 1964, 498ff.). Die genauen Vorgänge seiner Einwanderung und seine Verbindung mit den Texten der Balladen sind jedoch im Dunkeln und werden dies vermutlich mit der gegenwärtigen Quellenlage, die nur Spekulationen erlaubt, auch bleiben (vgl. WERNER 1994; HOLZAPFEL 1992).

#### Fallstudie: *Bárðar saga Snæfellsáss* und *Seyða ríma*

Nachdem die literarischen Gegebenheiten auf den Färöern auch im Hinblick ihrer kulturellen, sozialen und historischen Komponenten skizziert wurden, soll nun anhand der Ergebnisse der Fallstudie veranschaulicht werden, wie die „Produktion“ eines *Kvæði* funktioniert.

Das hierfür ausgewählte *Kvæði* bezieht – wie erwähnt – seine literarische Vorlage aus Island. Es handelt sich also um ein *Kvæði* aus der ersten der oben genannten drei Gruppen im herkömmlichen Sinne, nicht um ein Exemplar der *Tættir*, mit denen sich wegen ihrer inhaltlichen Aktualität allmählich der kulturelle Bewusstseinsprozess vollzog.

Dieses *Kvæði* trägt den Titel *Seyða ríma* (künftig abgekürzt mit Sr) und ist unter CCF 87 in sechs Varianten (A-F) schriftlich überliefert. Die Texte des CCF lagen den Untersuchungen zugrunde.

Auf einen literarischen Zusammenhang zwischen den Sr-Varianten und der *Bárðar saga Snæfellsáss* (künftig abgekürzt mit Bs) weist bereits Kurt Schier in einer tabellarischen Übersicht hin (SCHIER 1978, 58). Allerdings gibt es keinerlei Literatur darüber, worin diese Verwandtschaft genau besteht. Dies sollte möglichst eingehend untersucht werden. Ausgangspunkt bilden die Transmissionsgegebenheiten beider Literaturstücke.

#### Transmissionsgegebenheiten und literarische Merkmale der *Bárðar saga Snæfellsáss* und der *Seyða ríma*

Die Bs ist aus spätmittelalterlichen Pergamentfragmenten im Umfang von einem bis zehn Blättern in Teilen überliefert, die alle aus dem 15. Jahrhundert stammen und die Signaturen AM 564 a 4to, AM 162 h fol, AM 489 4to und AM 551 a 4to tragen (ÍF XIII, LXIX f.), Jón Skaptason und Phillip Pulsiano nennen darüber

hinaus das als Palimpsest vorhandene, gesondert als AM 471 4to katalogisierte Blatt von AM 489 (JÓN SKAPTASON/PULSIANO 1984, xxiv).

Da die um 1275-1280 entstandene *Sturlubók*-Redaktion der *Landnámabók* in der Bs passagenweise zitiert oder paraphrasiert wird (JÓN SKAPTASON/PULSIANO 1984, xxii), kann das früheste Manuskript der Bs nur nach dieser Zeit anzusetzen sein. Möglicherweise ist AM 564 a 4to das früheste der Pergamenthandschriftenfragmente und eventuell schon aus dem 14. bzw. spätestens Anfang des 15. Jahrhunderts. Es handelt sich dabei wohl um Reste der so genannten *Gervivatsnhyrna*, einer mit der *Vatnshyrna* (vermutlich vor 1350) verwandten Handschrift (STEFÁN KARLSSON 1975). Dass die nun zum großen Teil verlorene *Vatnshyrna* – Teile von ihr verbrannten in Kopenhagen 1728 – die Bs enthielt, ist Hinweisen und Zitaten des Arngrímur Jónsson in seiner *Chrymogæa* und *Gronlandia* um 1600 zu entnehmen. Da die *Vatnshyrna* anscheinend geteilt wurde und zum Teil nach Kopenhagen kam, zum Teil in Island verblieb, wurden viele Versuche unternommen, Licht in die komplizierten und dunklen Beziehungen zwischen vorhandenem Material, verschiedenen Hinweisen und Handschriftenkatalogen des Árni Magnússon zu bringen, die hier nicht im Einzelnen aufgeführt werden sollen (vgl. STEFÁN KARLSSON 1970; MCKINNELL 1970). Die erste gedruckte Ausgabe besorgte Björn Markússon als Editor in *Nockrer marg-frooder Sögu-Þættir Islendinga* 1756 in Hólar, der die Bs in zwei Geschichten aufteilt (vgl. JÓN SKAPTASON/PULSIANO 1984, xiv; GOTZEN 1903, 1). Weitere Editionen gab es von Guðbrandr Vigfússon 1860, von Valdimar Ásmundarson 1902 und von Guðni Jónsson 1946 (vgl. ALLEE 1968, 15 Fußnote 1; ÍF XIII, CVIII f.). Daneben existiert die zweisprachige Ausgabe von Jón Skaptason und Phillip Pulsiano aus dem Jahre 1984. Die jüngste Ausgabe ist die der ÍF XIII von 1991.

In den für den Vergleich mit den Sr-Varianten besonders wichtigen Kapiteln 14 bis einschließlich 16 folgt die Edition des ÍF XIII der Handschrift AM 489 (vgl. ÍF XIII, CVIII). Des Weiteren ist Folgendes festzustellen: „Í AM 489, 4to eru tíu skinnblöð, að ætlan Stefáns Karlssonar frá síðari hluta 15. aldar, og geyma þau söguna frá fyrri hluta 10. kap. til upphafs 22. kap.“ (ÍF XIII, LXX). Somit kann also in dem für diese Darstellungen relevanten Teil der Bs auf eine Pergamenthandschrift aus der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts als Grundlage zurückgegriffen werden, die noch in einer größeren zeitlichen Nähe zum angenommenen Entstehungszeitpunkt der ersten schriftlichen Textfassung der Bs steht als die zwar den Gesamttext bewahrenden, aber jüngeren Papierhandschriften. Eine derartige Textform läge noch näher an einer eventuellen mündlichen Phase der Bs. Die benutzte Ausgabe bietet allerdings in den Kapiteln 14-16 den Text von AM 489 nicht in Reinform, sondern es wurden daran verschiedentlich kleinere Änderungen zugunsten der späteren Papierhandschriften vorgenommen, die eben diese Stellen auch bewahrten (vgl. ÍF XIII, 146-158: Fußnoten in den Kapiteln 14-16).

Obwohl es in meinen Untersuchungen nicht darum gehen sollte, AM 489 als eine spezielle Handschrift ins Auge zu fassen, erscheint mir die Kenntnis der Überlieferungslage und ihrer Zeittiefe dennoch wichtig, um die zeitlichen



Dimensionen bewusst zu machen, die hinter dem Inhalt der Sr-Varianten bzw. speziell ihrer Vorlagen liegen.

Als wesentliche Essenz dieser Informationen über die Transmission der Bs ist festzuhalten, dass die Bs sicher seit dem 15. Jahrhundert in schriftlicher Fassung vorliegt, womöglich auch schon etwas früher, bezieht man die verlorene *Vatns-hyrna* mit ein. Als schriftliches Werk unterwerfen sie Editoren und Editions-wissenschaftler ihren Methoden und stoßen dabei auf die üblichen Fragen und Probleme.

Vom heutigen Standpunkt aus betrachtet hat die Bs eine gut 600-jährige Entwicklung durchlaufen, in der versucht wurde, sie in einer schriftlichen Form zu fixieren. Diese Tatsache macht sie bei allen Unterschieden der einzelnen Überlieferungsträger zu einer Komposition mit eindeutigen Merkmalen der Schriftlichkeit.

Die Bs lässt sich nicht eindeutig einer bestimmten definierten Gruppe der Sagas zuweisen, sondern steht ihren literarischen Merkmalen nach sowohl den Íslendingasögur als auch den Fornaldasögur gleich nahe, wobei sie darüber hinaus sogar Elemente der Märchensagas und Riddarasögur enthält.<sup>1</sup>

Eine weitere Besonderheit der Bs ist – zumindest im so genannten ersten Teil der eigentlichen Bárðr-Geschichte – ein starkes Interesse an Ortsnamen-Aitiologien. Insgesamt ist die Textstruktur der Bs nach Art eines Patchwork aus Einzel-episoden mit volkssagenhaften Charakter gestaltet. Nachstehende Übersicht gibt den Aufbau der Bs aus den angesprochenen Episoden wieder, wobei die Gliederung in Kapitel der Angabe des ÍF XIII folgt.

Kapitel	Inhalt
I	Vorgeschichte in Norwegen:
II	Bárðs riesisch-menschliche Abstammung,
III	Erziehung bei einem Riesen; erste Jugendtat: Vatterache
IV	Landnahme des Bárðr und seiner Begleiter in Island
V	Helga-Episode: Darstellung und Durchbruch
VI	des riesisch-menschlichen Doppelwesens
VII	bei Bárðr und seiner Tochter Helga
VIII	Bárðr als bjargvættir, heitguð und mächtiger, zauberkundiger, unbesiegbarer Riese
	a) das Trollweib Hetta und Ingjaldr
IX	b) das Trollweib Torfár-Kolla und Þórir at Öxnakeldu
	Glíma bei Eiríkr í Skjaldbreið á Eiríksstöðum
X	Bárðr und Oddr Önundarson
XI	Bárðr bei Miðfjarðar-Skeggi: Bárðr zeugt mit Þórðís Skeggjadóttir Gestr

<sup>1</sup> Zu diesen Ergebnissen führten neben meinen eigenen kritischen Textbetrachtungen auch die folgenden Sekundärliteraturen: ALLEE 1968; ELLIS 1941; GOTZEN 1903; HUNGERLAND 1905; JÓNAS KRISTJÁNSSON 1994; MÜLLER 1817; ÓLAFUR LÁRUSSON 1944; PULSIANO 1993; SCHIER 1978; SIMEK/HERMANN PÁLSSON 1987; STEFÁN EINARSSON 1966; DE VRIES 1999.

- XII Gest's Jugend und Erziehung bei Helga Bárðardóttir
- XIII *Jólaveizla* bei dem Trollweib Hít
- XIV Sólrún-Episode: Eingreifen böser riesischer Mächte und
- XV Rettung durch hilfreiche Wesen;
- XVI Gestr als *bjargvættir* des Þórðr und Þorvaldr
- XVII Gest's Norwegenfahrt und *Primsegnung* unter Ólafr Tryggvason
- XVIII Raknarr-Episode: Gest's Ausfahrt zum Grabhügel des König Raknarr; Beweis der
- XIX Nutzlosigkeit aller heidnischer Zaubermacht gegenüber des Vermögens
- XX christlichen Glaubens, sei sie auch zur Förderung des Guten eingesetzt
- XXI Taufe Gest's und sein Tod durch Bárð's Einwirkung als Strafe für *siðaskipti*
- XXII Historisch anmutender Epilog: Verbleib von Þórðr und Þorvaldr

In der Bs wurde der Versuch unternommen, die Episoden in eine kausale Verknüpfung zu bringen, sodass sie eben nicht Sammlung von Einzelgeschichten bleiben, sondern Saga, d.h. zusammenhängende, fortlaufende Erzählung geworden sind. Am dünnsten sind diese Bande bei den Geschichten über Bárðr als *bjargvættir*, *heitguð* und Riese gewoben, doch dient die relativ unverbundene Reihung im Ganzen gesehen der Darstellung des Bárðr und seiner Natur, die vornehmlich darin besteht, unvermittelt aufzutauchen und (meist helfend) einzugreifen. Vor diesem Hintergrund erscheint die mehrmals in der Sekundärliteratur geäußerte Annahme, dass die Bs ein Kompilat von Volkssagen ist, berechtigt.

Die Sr-Varianten greifen stofflich die Sólrún-Episode der Bs auf (ÍF XIII, 148-158, d.h. Kap. 14-16). In den detaillierten Untersuchungen ging es nun darum aufzuzeigen, welche Verwandlungen hinsichtlich Stoff (Basisinformation, die Hinterfragungen impliziert) und Inhalt (Plot, kausaler Handlungszusammenhang), Darstellungsweise von Ereignissen und Personen sowie textlicher bzw. poetischer Form bei der Umgestaltung der Sólrún-Episode aus der Bs in die Sr-Varianten eingetreten sind.

Es ist unklar, in welcher medialen Form und in welchem Ausmaß die Transfrenz des Stoffes von Island auf die Färöer erfolgte; ebenso ist der Zeitpunkt dieses Vorganges unbekannt. Der Gattungswchsel von prosaischer zu poetischer Form bewirkte Veränderungen gegenüber der Vorlage, die sogar innerhalb der Sr-Varianten wohl aufgrund der oralen Medialität und ihres Performanz-Charakters noch zu weiteren Diskrepanzen führten.

Vor der Mitteilung der Untersuchungsergebnisse und ihrer Verdeutlichung durch Beispiele soll in knappen Worten geschildert werden, worum es in dem hier fraglichen Ausschnitt der Bs bzw. den Sr-Varianten geht:

Einem Bauern (in der Bs Þórbjörn, in den Sr-Varianten namenlos) kommt seine Schafherde abhanden. Er schickt seinen Hirten (Bs: Gustr, Sr: Gusti) aus, um sie zu suchen, dieser kann sie aber nicht finden. Auf den Rat seines Verwandten Skeggi hin, sendet der Bauer seine beiden Söhne (Bs: Þórðr und Þorvaldr, Sr: Tórður und Tórvaldur bzw. Tóraldur ) aus. Hier kommt es schon

zum ersten Unterschied: in der Bs trennen sich die Brüder und während Þórvaldr unverrichteter Dinge nach Hause kommt, begegnet sein Bruder Þórðr zunächst einem wunderschönen Mädchen, dann einem abscheulichen, trollähnlichen Riesen (= Kolbjörn), der sich als Entführer der Schafherde zu erkennen gibt und die gesamte Herde aushändigt, allerdings unter der Bedingung, dass Þórðr das schöne Mädchen, das Kolbjörn als seine Tochter ausgibt, binnen kurzer Frist zur Frau nehmen soll. Der Termin für das Hochzeitsfest, das in der Höhle des Riesen stattfinden soll, wird vereinbart und Þórðr zieht mit der Schafherde nach Hause.

Der Verbleib der Schafherde wird in den Sr-Varianten textlich nicht geklärt, sondern nur noch ohne Einbezug in den Plot erwähnt (außer in Variante C, die dieses Element gänzlich ausblendet). Die Begegnung mit dem schönen Mädchen wird ebenso wie die mit dem hässlichen Riesen (Sr: Kolbjörn bzw. Kolbein) genannt, allerdings wird die Ursache (d.h. der „Heiratskontrakt“), warum die beiden Brüder zum Festmahl in die Riesenhöhle ziehen, nicht explizit erwähnt. Es bleibt unklar, weswegen sich der eine Bruder verheiratet.

Als die Brüder zum vereinbarten Termin in der Höhle des Riesen ankommen, begegnet ihnen dort ein unbekannter Mann (Bs: Gestr, Sr: Gestur) mit einem außergewöhnlichen Hund bzw. Begleiter (Bs: Snati, später in Sr: Snatur, Snata, Snati, Sneita). In der Bs durchsuchen die drei Männer nun zunächst die Höhle und finden in einem Seitengang das wunderschöne Mädchen, mit ihren eigenen langen Haaren an einen Stuhl gefesselt, abgemagert und dadurch gepeinigt, dass Speisen in ihrer unmittelbaren Nähe stehen, sodass sie sie riechen, aber nicht ergreifen kann. Es stellt sich nun heraus, dass dieses Mädchen mit Namen Sólrún gar nicht die Tochter des Riesen ist, sondern von ihm aus Grönland entführt wurde. In den Sr-Varianten fehlt dieser Komplex völlig.

Daraufhin beginnt das Festgelage, der Riese erscheint mit einer Menge seiner ungestalteten Freunde. Die Gesellschaft wird immer ausgelassener und zur Unterhaltung spielt man Knochenwerfen (*knútukast*). Den drei Männern gelingt es dabei mit Ochsenchenkelknochen einige Riesen erheblich zu verletzen. In der Bs geben sich die betrunkenen Riesen entkräftet zur Ruhe: die meisten fallen an Ort und Stelle von ihren Bänken und schlafen sofort ein, Kolbjörn und zwei seiner Freunde legen sich in einen gesonderten Raum und schließen ihn zu. In der Nacht erschlägt Gestr alle Riesen in der Haupthöhle, in Kolbjörns Schlafraum kann er nicht eindringen. Er befreit Sólrún, weckt Þórðr und Þórvaldr und gemeinsam fliehen sie.

In den Sr-Varianten dagegen taucht das schöne Mädchen nur noch einmal ganz kurz beim Ergreifen der Flucht auf. Hier ist wesentlich mehr Wert auf die Schilderung des derben Knochenwerfens gelegt, das ohnehin die Kulmination der Sr-Varianten darstellt. Anschließend kommt es in beiden literarischen Gattungen zu einer Verfolgungsjagd: die erwachten überlebenden Riesen und auch Kolbjörns alte Riesenmutter setzen den Fliehenden nach – Sólrún ängstigt sich hierbei in der Bs stark und äußert ihre Bedenken, dass sie mit dem Leben davonkommen –, werden jedoch ausnahmslos vernichtet, wobei Gestr und sein Hund die maßgebliche Rolle spielen.

Während Þórðr in der Bs Sólrún zu seiner Braut erwählt und das Paar zusammen mit Gestr und dem anderen Bruder Þórvaldr ein Schiff für die Fahrt nach Norwegen rüsten wollen, erbittet sich Gestur in den Sr-Varianten als Lohn für seine Hilfe ein gerüstetes Schiff und will allein zu König Ólavur nach Norwegen fahren.

Auf diese Weise kann man in sehr groben Zügen einige wesentliche Stationen und Unterschiede skizzieren: Auffällig ist die Affinität der Handlung zum Märchengeschehen. Sie könnte etwa mithilfe von Vladimir Propps *Morphologie des Märchens* sowohl für Bs als auch Sr-Varianten annähernd analog in vereinfachter Weise mit den dort verwendeten Symbolen folgendermaßen strukturiert werden: Abreise (†), Auftreten eines feindlichen Wesens (Sch, da laut Bs das eigentliche Anliegen des Kolbjörn der Totschlag als Rache an mindestens einem Bruder ist (siehe unten), könnte man Sch<sup>8</sup> setzen), Auftreten eines Schenkers (Sch<sup>2</sup>), Sieg über den Gegenspieler (S), Belohnung bzw. Vermählung (H<sup>1</sup>). Dabei würden die beiden Brüder als ausziehende Helden, Kolbjörn als feindliches Wesen, Gestur und sein Hund als Schenker und Sólrún als vom Unhold gefangen gehaltene „Prinzessin“, die es durch Überwindung des Gegenspielers zu befreien gilt, zu identifizieren sein.

Die detaillierte vergleichende Untersuchung von Bs und Sr-Varianten wurde auf der Grundlage einer nach Erzähleinheiten gegliederten Konkordanz durchgeführt. Diese so genannten Erzähleinheiten ergaben sich jeweils für die Bs und für die einzelnen Sr-Varianten aus den oben genannten Definitionen für Stoff und Inhalt, sodass Übereinstimmungen und Abweichungen von Basisinformationen und kausalen Handlungszusammenhängen übersichtlich zur Darstellung kamen und ein Vergleich genügend kleiner Textpassagen vorgenommen werden konnte. Die umfassende Auswertung lieferte dann die folgenden Ergebnisse auf den drei Sektoren Stoff und Inhalt, Personendarstellung und poetische Form:

## I. Stoff und Inhalt

Die Bs stellt intratextuelle Bezüge zur Vorgeschichte, d. h. dem weiteren Kontext, her und gewährleistet somit eine Verknüpfung ihrer Einzelepisoden. Da den Sr-Varianten ein derartiges Umfeld fehlt und sie kontextlos, d. h. sozusagen „epische Episoden“ sind, werden keine inhaltlichen Mitteilungen von kontextbezogener Art in den Text aufgenommen.

Bereits weiter oben wurde auf die Episodenhaftigkeit der Struktur der Bs und die Notwendigkeit der Verknüpfung hingewiesen. Nun erklärt sich die ganze Sólrún-Episode der Bs daraus, dass sich der Riese Kolbjörn an Gestr rächen will. Gestr, der Sohn des Bárðr Snæfellsáss, hatte ihn nämlich auf einem Fest beim Trollweib Hít bei einem Spiel ein Bein gestellt und stolpern lassen, sodass Bárðr Snæfellsáss den Sieg erringen konnte. Dabei stürzte Kolbjörn so unglücklich, dass er sich die Nase schwer verletzte und seitdem ein verunstaltetes Gesicht hat. Da aber Gestr durch seine riesische Herkunft von Vaterseite zu mächtig ist, als dass Kolbjörn ihm etwas anhaben könnte (vgl. die Aussage des Skeggi ÍF XIII, 147), wählt er Gestrs menschliche Halbbrüder mütterlicherseits, Þórðr und Þórvaldr, die Söhne der Þórdís Skeggjadóttir und des Þorbjörn ór Tungu, als

leichter zu bewältigende Opfer aus und entführt die Schafherde ihres Vaters, um sich zu rächen. Insofern weist das Geschehen dieser Episode noch eine deutliche Verbindung nicht nur zum Saga-Kontext, sondern auch zur im Allgemeinen als historische Geschichte konstruierten Sagaliteratur auf bzw. zu einer als Wirklichkeit anerkannten Geschichte (vgl. GLAUSER, 2000, 203-220), in deren gesellschaftlichen Vorstellungen das Ausüben der Rache noch Wirklichkeitsgehalt besaß (MEULENGRACHT SØRENSEN, 1993, besonders 165-184).

Verständlich wird dann auch, dass in den Sr-Varianten das Motiv der Entführung der Schafherde lediglich als „Aufhänger“ für die Handlung fungieren kann, nicht aber unbedingt eine Weiterführung erfahren muss, da es sich ja um ein kontextbezogenes Motiv handelt. Solche Motive, die keine Weiterführung erfahren, sondern nur den Auszug des bzw. der Helden bedingen, sind aus dem europäischen Volksmärchen bekannt (vgl. LÜTHI 1985, 17ff. et passim). Das Augenmerk richtet sich mehr auf die handelnden Figuren und die Handlung (vgl. LÜTHI 1985, 10 et passim).

Da die Bs eine schriftlich fixierte und daher jederzeit und beliebig repetierbare Literatur ist, steht vor allem die rationale, gedankliche Durchdringung des Geschehens im Vordergrund und wird durch das Setzen von *abstractum pro concreto* geradezu gefordert. Dialoge liefern ein „nicht-sichtbares“ Wissen über Zusammenhänge und Hintergründe des Sagageschehens. Die Sr-Varianten leben als orale Gattung vornehmlich von ihrer Performanz und der damit verbundenen unmittelbaren Erlebbarkeit, die keine Erfassung komplexer Zusammenhänge benötigt und erlaubt, weswegen zur Gewährleistung des situationsgebundenen Amüsements meist ein sinnlich wahrnehmbares *concretum pro abstracto* tritt.

Dies bedeutet, dass in den Sr-Varianten sowohl Örtlichkeiten (z.B. die „Einrichtung“ der Höhle des Riesen mit Feuerstelle, Kessel, Schlachtvieh in A 26, 1-2: „Brikki stórt á gólvum stóð, / var sett við allskyns veiði“, B 28, 1-2: „Sígga nú stórar eldar brenna, / stórar ketlar hanga“, C 30, 1-2: „Bjartan síggja teir eld at brenna / og høgur ketlar hanga“, D 25, 1-2 und 26, 1-2: „Høgur sóu teir borgir [sic!] standa, / stórar katlar hanga“ „Bríkið stórt á gólvi stóð, / fæið lagt til deyða“, E 33 1-2 und 34, 1-2: „Høgur sóu teir eld at brenna, / stórar katlar hanga“ „,Biggji‘ stórt á gólvi stendur, / sum fæið var lagt til deyða“, F 29, 1-2 und 31, 1-2: „Høgur síggja teir eldar brenna, / stórar ketlar hanga“ „Stórt var brikki á gólvi stóð, / sum fárið var lagt til deyða“) und Zustände (Wetter, Landschaft) als auch Stimmungen (wiederholte Adjektive) in knapper Benennung beschrieben werden, was eine starke, filmähnliche Bildlichkeit zur Folge hat.

Über „helli stóran“ des Riesen in der Bs erfährt man recht abstrakt nur „var þar fúlt ok kalt“ und die Mitteilung „þeir kvámu í afhelli“ (ÍF XIII, 150f.) ist die einzige, die etwas über die „Innenarchitektur“ aussagt.

In enger Verbindung hierzu steht auch die Vermittlung des ‚Wie?‘ der Ereignisse in der Bs, die die Inhalte zur logischen Verknüpfung der Stoffelemente nutzt. Bei den Sr-Varianten hingegen steht die kompakte Vermittlung des Stoffes, das ‚Was?‘ der Ereignisse, im Mittelpunkt; die Frage nach deren ‚Warum?‘ wird häufig offen gelassen (wie eben beim Verschwinden der Schafherde). Die Folge davon ist eine ‚anachronistische Erzählweise‘, eine zuweilen

sprunghafte Vertauschung der logischen Reihenfolge des Erzählgeschehens und damit eine Diskursänderung.

Im Vergleich mit dem Stoff der Bs wirken die Sr-Varianten selektiv. Besonders deutlich geht dies aus einer Konkordanz der Erzähleinheiten hervor, wo tabellarisch sichtbar wird, dass die Sr-Varianten nicht alle Erzähleinheiten aus der Bs übernehmen und sich sogar untereinander hinsichtlich der übereinstimmenden Passagen unterscheiden.

## II. Personendarstellung

Die Personendarstellung ist in der Bs plastisch, individualisierend, psychologisierend (Äußeres steht für Inneres), characterschaffend, wesenszeichnend, sodass der Rezipient genaue Vorstellungen von den Einzelpersonen bekommt und diese aufgrund ihrer Eigenschaften unterscheiden kann. Sie wirken lebendig und in ihren Handlungen lebensnah, da ihre Motivationen nachvollzogen werden können. Die genealogische Personendarstellung erfolgt unabhängig vom Plot, doch es darf nicht übersehen werden, dass Personen, die in der Sólrún-Episode handelnd auftreten, schon vor dieser Episode in den Handlungszusammenhang der Bs mit entsprechenden Zusatzinformationen eingeführt wurden (vgl. die Ursache für die Schafentführung). Die Genealogien bilden also den Hintergrund für die Handlung, weswegen auch klar wird, warum sich die Bs sozusagen Zeit für die Personendarstellung nimmt.

Grundsätzlich werden neue Personen im Vergleich zu den Sr-Varianten exponiert, d.h. deutlich in Bezug auf Charakter und Aussehen dargestellt, menschliche Hauptpersonen, die wesentlichen Anteil am Sagaverlauf haben, mit Genealogie (vgl. oben), Nebenpersonen, die nur episodisch eine Rolle spielen, sowie Riesen und nicht-menschliche Wesen durch eine kurze Charakterisierung und Eigenschaftsbeschreibung, z. B. Gest's Hund, ein Geschenk des Trollweibes Hít, der bereits in ÍF XIII, 145 folgendermaßen eingeführt wird: „At skilnaði, er Gestr fór í burtu, gaf Hít honum hund, er Snati hét, mjök stóran; [...] hann var grár at lit. In mesta fylgd var í rakkanum sakir afls ok speki. Hon segir, at hann væri betri til vígs en fjórir röskvir karlar.“). Die Personen sind entwicklungsfähig, was sich dadurch äußert, dass sich ihre Ansichten und Einsichten im Laufe der Handlung verändern.

In den Sr-Varianten dagegen findet sich eine stark pauschalisierende und typisierende Personendarstellung und eine ausgeprägte Charaktertopik, wodurch die Figuren märchenhaft wirken. Die von Lüthi 1985 für das Volksmärchen entwickelten Kategorien „Eindimensionalität“, „Flächenhaftigkeit“, „abstrakter Stil“ sowie „Isolation und Allverbundenheit“ lassen sich in weiten Teilen auch auf die Figuren der Sr-Varianten anwenden. (Bei beiden Gattungen handelt es sich schließlich um lange oral überlieferte Literatur, woraus sich auffällige Gemeinsamkeiten erklären ließen.) Lüthi's Kategorie „Welthaltigkeit“ dagegen besitzt nur für sie nur eingeschränkt Gültigkeit und müsste im Falle der färöischen *Kvæði* treffender mit den Termini „Identifikation“ und „Information“, wie sie Eyðun Andreassen (vgl. oben) aufführt, umschrieben werden. Die Personendarstellung ist abhängig vom Plot und kann deshalb unterbleiben, wenn es dem

Handlungsfortgang abträglich ist und nicht unmittelbar dient, d. h. sie ist situativ gebunden. So wird beispielsweise nicht deutlich, dass es sich bei Gest's Begleiter um einen mit übernatürlichen Kräften ausgestatteten Hund handelt, der mit ihm die Höhle betritt. Die Bezeichnungen an den entsprechenden Stellen lauten „neyti“ (A 23, 4), „föruneyti“ (B 30, 4), „Hálvihali“ (C 35, 3; E 38, 3; F 35, 3), „Nótu“ (D 23, 4). Es wird nur ein Minimum an Informationen außerhalb des eigentlichen Handlungsstranges vermittelt, sodass das Augenmerk und Interesse auf dem Verlauf des Geschehens liegt und alles andere in den Hintergrund tritt. Keine der Figuren wird aus diesem Grund ausführlich exponiert; vielmehr treten Personen szenenhaft ohne Namensnennung durch plötzliches Handeln oder unvermitteltes Sprechen auf. Sie sind in ihrem Charakter eindeutig als entweder gut oder böse zu erkennen. In den wenigen Fällen, in denen Eigenschaften genannt werden, sind dies hauptsächlich äußere physische Qualitäten oder typenhafte Kategorien. Es erfolgt keine Psychologisierung, da dies durch ausgeklügelte, hintergründige, noch weitere Inhalte als die der unmittelbar vorhandenen Textinformation implizierende Aussagen ausgedrückt werden müsste, deren Zusammenhänge bei oraler Wiedergabe zu schwer zu erfassen sind.

Die Personen sind nicht entwicklungsfähig und stellen keine eigenständigen Persönlichkeiten dar, sondern Typen. Ihre vorrangige Eigenschaft ist ein Leben im „Hier und Jetzt“. Somit eröffnen die Sr-Varianten keinen Hintergrund über das unmittelbar Geschilderte hinaus.

Als Beispiel sei hier Gestr genannt: Der Gestr der Bs ist bereits aus der Vorgeschichte der Sólrún-Episode bekannt und wurde als Sohn des Titelhelden Bárðr Snæfellsáss auch in eine Genealogie eingeordnet. Er ist dreist, stolz, frech, ziemlich kaltblütig und nüchtern kalkulierend. Im Ganzen ist er eine sehr facettenreiche Gestalt. Der Gestur der Sr-Varianten dagegen tritt unvermittelt auf und hat auch dementsprechend stereotype Züge.

Am Beispiel von Sólrúns Auftreten ist der Unterschied ebenfalls gut zu erkennen. In der Bs ist zunächst noch nicht auszumachen, ob sie einen guten oder bösen Charakter hat, denn sie erscheint dem Þórðr in einem höchst zweideutigen Umfeld (ÍF XIII, 148):

Ok er hann hefir gengit um hríð, gerir á svarta þoku svá mikla, at hann sá hvergi frá sér; ok er minnst ván er, varð hann varr við, at maðr var nærr honum í þokunni. Þórðr stefndi þangat, ok er hann nálgast, sér hann, at þetta var kona ein. Þórði sýndist hon fríð ok vel á sik komin ok ekki stærr en í góðu meðallagi. En er hann hugðist mundu ná henni, hvarf hon honum svá skjótt, at hann gat eigi auga á fest, hvat af henni varð í þokunni.

Die Sr-Varianten lassen sie dagegen positiv in einer romantisch anmutenden Einführung erscheinen (CCF 87, zitiert wird die an den betreffenden Stellen ausführlichste Variante C):

9. Tokan tók at lýsa av,  
sól tók fagurt at skina,  
Tórður sær úr einum dali  
'fainga' eina 'mæe' so fina.
10. Tórður tekur björtu brúður  
undir kallsins skinn,  
tá fekk hann so sötan kyss,  
at vín av vørrum fall.
11. Tórður leggur björtu brúður  
undir kápan sín,  
tá fekk hann so sötan kyss,  
at vørrin vætti vín.

Kolbjörn bezeichnet sie in der Bs wenig später als „Sórún, dóttir mín“ (ÍF XIII, 149), sodass man annehmen muss, es handele sich um ein Riesenmädchen. Dieselbe Annahme legen auch die Sr-Varianten nahe (CCF 87, C 18, 4 „tað er dóttir mín“), doch bringt nur die Bs ganz explizit die Enthüllung von Sólrúns wahrer Identität (ÍF XIII, 151 f):

Hon sagðist eigi hans [sc. Kolbjarnar] dóttir vera, segir hann hafa numit sik í burt af Grænlandi undan Sólarfjöllum, [...] – „frá Barði, föður mínum, með fjölkynngi, ok ætlar mik sér til handa ok frillu, [...] en nú hefi ek ekki viljat samþykkjast honum, ok því hefir hann jafnan illa haldit mik, en þó verst, síðan hann játaði mik þér. [...] Fyrirman hann hverjum manni at eiga mik, hverjar glósur sem hann gerir þar á.“

Diese fehlt in den Sr-Varianten ebenso wie der Hinweis auf den Zustand des Mädchens (gefesselt mit duftenden, unerreichbaren Speisen in ihrer Nähe), als sie gefunden wird. Die Sr-Varianten bieten hierfür ein anderes, positives Bild (CCF 87, C 31):

31. Brúður bjarta á beinki situr,  
klædd í hvíta lín,  
tá fekk Tórður so sötan kyss,  
at vørrin vætti vín.

In den Strophen C 32 und 33, in denen man annehmen muss, dass das schöne Mädchen auf eine Frage des Tórður antwortet, wird zwar eine Warnung vor dem Riesen ausgesprochen, umfassendere Hintergründe bleiben jedoch offen (mit „Glyvra-Geiri“ ist offensichtlich der Riese gemeint):

32. »Hvar er hin gamli Glyvra-Geiri?«  
»Kolbjörn er ikki heima,  
hann er farin at finna flagd  
og stevna jøtnum saman.
33. Tú ert ikki ræddur, kappi reysti.  
og 'fraista uir deani vaa',  
Kolbjörn vil tykkum deydán mæta,  
og tykkum brøðrum báðum.«



So erfolgt in den Sr-Varianten durch die Betonung des Handlungsfortgangs textlich keine Auflösung der wahren Identität des Mädchens, weswegen man zum Schluss annehmen muss, Tórður freue sich über ein Riesenmädchen als Braut (CCF 87, C 66).

66. »Tú hevur nú givið mær gull og fæ  
bjarta brúður ljósa,  
Gestur, tak tær gjald ímót,  
sum tú her vilt tær kjósa!«

(Es gibt keine textlichen Hinweise, dass „fæ“ in C 66, 1 einen Zusammenhang zur verlorenen Schafherde vom Beginn besitzt.)

Der epische Spannungsbogen der Bs ist also in den Sr-Varianten zugunsten der Handlungsführung reduziert worden.

### III. Poetische Form

Der grundlegende formale Unterschied besteht natürlich darin, dass die Bs in romanhafter, durch epische Schilderungen und erzählenden Charakter gekennzeichneter Prosa, die Sr-Varianten als Dichtung in Reimform abgefasst sind.

Im Überblick der beiden literarischen Werke steht in Bezug auf die poetische Form kompositorische Ausgefeiltheit (stilistisch und syntaktisch) der Bs der spontanen Satzbildung (parataktische Reihungen, häufige formelhafte Wiederholungen) der Sr-Varianten gegenüber.

Der objektive Sagastil der Bs bildet einen Gegensatz zu dem von subjektiven Elementen durchsetzten Stil der Sr-Varianten (lyrische Refrains; Reflexionen des *Kvæði*-Sängers). Bei der Bs kann hinter dem Geschehen ein Erzähler vermutet werden, der die ganze Geschichte ordnet und überblickt. Die Erzählperspektive ist dadurch eine allwissende, auktorial geprägte, die bei der Wiedergabe der Begebenheiten Neutralität wahrt (vgl. VÉSTEINN ÓLASON 1993).

Dadurch, dass in den Sr-Varianten zum einen dem restlichen *Kvæði*-Geschehen inhaltsfremde Refrains vorkommen und in den Versen immer wieder ein „Ich“ einbezogen wird, das mehrere Male eine Apostrophe an die Tanzenden richtet, ist die Kontinuität der Fiktionalität nicht gegeben und die Handlungsebene wird immer wieder für kurze Zeit verlassen. Die Erzählperspektive ist wesentlich enger, was sich vor allem durch die im Verhältnis zur Bs gesteigerte Anteilnahme am Geschehen (auch gerade während der Performanz) oft durch den Wechsel in direkte Rede einer Figur äußert (vgl. RÖHRICH 1979, 225). Außerdem finden sich in den Sr-Varianten metatextuelle Reflexionen, meist über Länge und Ausdehnung der *Ríma*, einmal auch als Selbstreflexion des Erzählers darüber, dass er nun nicht mehr länger imstande sei zu singen und das *Kvæði* zu Ende gehe (Sr-Variante B 60, 1-2: „Eg kann ikki kvøða longur, / enn kvøðið er fyri oss“).

Als weiterer Unterschied fällt auf, dass in der Bs das selbe Ereignis aus verschiedenen Blickwinkeln dargeboten wird. Die Tatsache des Schafverlusts wird so beispielsweise sowohl aus den recht engen Blickwinkeln des Hirten

Gustr und des Bauern Þórbjörn dargeboten. Letzterer wendet sich Rat suchend an seinen Verwandten Skeggi, der reiches Hintergrundwissen besitzt und durch seine Äußerungen die Sólrún-Episode in den Kontext der Bs einordnet. Þórðr, der Sohn des Bauern, kommentiert den Verlust der Herde mit einer Prophezeiung über seinen möglichen Tod: so erscheint der Auszug der Brüder, zu dem Skeggi geraten hatte, als die einzige und auch gefährvollste Möglichkeit, die Schafe wiederzuerlangen. Die Bs verwendet also epische Technik zur Aufrechterhaltung der Spannung (ÍF XIII, 146 f).

Die Sr-Varianten liefern nur einen Blickwinkel. Gustr „beichtet“ das Abhandenkommen der Schafherde. Diese Tatsache ist dann einfach gegeben und statt weiterer Ausführungen darüber wird die Handlung in zum Teil sprunghaften Szenenwechseln fortgeführt und schnell vorangetrieben. Zwar sind die Sr-Varianten durchaus episch, enthalten wegen ihrer Szenenhaftigkeit aber auch dramatische Züge.

Des Weiteren fällt die ausgeprägte Formelhaftigkeit der Sr-Varianten ins Auge, wohingegen sich im Vergleich dazu die Bs um Varianz im Ausdruck bemüht. Eine solche Formelhaftigkeit erleichtert neben den ähnlich lautenden Reimen sicherlich das Memorieren und kann außerdem als besonderes Merkmal der oralen Überlieferung und der Performanz gelten (vgl. O'NEIL 1970).

Die Handlung in den Sr-Varianten ist einsträngig und übersichtlich, aber mehrgliedrig. Auch dies ist ein Merkmal, das Lüthi für das Volksmärchen herausgearbeitet hat (LÜTHI 1985, 34).

### Von der Saga zum *Kvæði*: offene Fragen

Trotz der ausführlichen Analysen bleiben manche Punkte nach wie vor ungeklärt und zum Schluss soll ein Versuch unternommen werden, aufgrund der erlangten Erkenntnisse einige Grundfragen, die sich hinsichtlich des Vergleichs von Bs und Sr-Varianten regen, zu beantworten bzw. wenigstens die Richtung für ihre Beantwortung weisen.

Die primäre Gegebenheit, über die man sich dabei Rechenschaft geben muss, ist die folgende Frage: Wie, d.h. in welcher Form (oral oder schriftlich) kam die Kenntnis der Sólrún-Episode von Island auf die Färöer?

Direkt im Anschluss und in enger Verknüpfung daran ist dies zu klären: Kam nur die Sólrún-Episode oder die ganze Bs auf die Färöer?

Schließlich bleibt noch ein Drittes: Warum war es gerade die Sólrún-Episode, die in eine färöische Tanzballade ‚verwandelt‘ wurde, wenn unter Umständen jede beliebige Episode der Bs hätte umgestaltet werden können?

Es wäre ein voreiliger Schluss zu behaupten, die Existenz eines *Kvæði* nur mit dem Stoff der Sólrún-Episode berechtigte zu der Annahme, die umgebende Geschichte, der Kontext in der Bs, sei nicht bekannt gewesen. Zieht man in Betracht, welch ein ‚unpräzises Exzerpt‘ der Bs die Sr-Varianten im Grunde genommen darstellen, so muss man sich in der Tat fragen, ob nicht das Wissen um den Prosa-Kontext aus der Bs als Verständnisvoraussetzung von größter Notwendigkeit ist.

Um die zweite der oben genannten Fragen annähernd zu erörtern, sei kurz auf zwei Fälle aus der deutschen Literatur hingewiesen.

Es gibt die bekannten Kinderlieder „Dornröschen“ und „Hänsel und Gretel“ (DIEKMANN/GOHL 1975, 140; 158). Kennt man die Prosa-Vorlagen dieser beiden Kinderlieder (GRIMM 1999, 86ff.; 225ff.), so werden sogleich essenzielle Unterschiede hinsichtlich des Inhalts feststellbar: Einerseits wird Dornröschen durch die böse Fee dazu verwünscht, in ihrem 15. Jahr zu sterben, doch mildert die gute Fee die Verwünschung in einen 100-jährigen Schlaf ab, andererseits wird sie nicht durch den Anruf des Prinzen, sondern durch dessen Kuss wieder geweckt, um nur die auffälligsten Unterschiede zu nennen.

Im Lied über Hänsel und Gretel fehlt die Ursache ihres Herumirrens im Wald – sie wurden ja auf Geheiß der Stiefmutter bereits zweimal zuvor schon hinausgebracht und kehren erst beim dritten Male nicht mehr heim – und darüber hinaus ist die Erzählchronologie vertauscht, denn Gretel stößt die Hexe in den Ofen und befreit danach den Hänsel; ferner nehmen die Kinder im Lied weder Pfefferkuchen noch den Schatz der Hexe mit nach Hause. Im Prinzip greifen also die gleichen „Regeln“, wie sie in der detaillierten Untersuchung für Bs und Sr-Varianten gefunden wurden und hier in Auszügen zur Darstellung kamen.

Der Reiz dieser Lieder besteht nun darin, dass sich Kinder in Form von Reigentänzen spielerisch in das gesungene Geschehen hineinversetzen können (vgl. RÖHRICH 1979, 44) und gerade diesbezüglich stellt sich die Frage, ob das Hineinversetzen überhaupt möglich ist, ohne die umfassendere Prosa-Fassung der Märchen zu kennen.

Wie bei den *Kvæði* scheinen auch hier Musik und Tanz an die Stelle von logischer Transparenz, epischem Spannungsaufbau und narrativer Stringenz zu treten und in gewissem Sinne diese Elemente einer Prosa-Fassung zu ersetzen. In einer analogen Situation sind Färinger, die eine der Sr-Varianten tanzen, die ja ähnlich verkürzt sind im Vergleich zur Bs.

Um die ersten beiden der oben genannten Fragen zu beantworten, kommen verschiedene Vorgehensweisen in Betracht. Zum einen kann man die heute auf den Färöern lebenden Menschen befragen, ob die Sr-Varianten zum beliebten und häufig getanzten Repertoire gehören. Sollte dies der Fall sein, so müsste weiter geforscht werden, ob der jeweilige tanzende Personenkreis ein ‚Hintergrundwissen‘, d.h. Kenntnis einer Prosa-Fassung des Stoffes, hat.

Sollte dies allerdings nicht der Fall sein, müsste man sich fragen, welches die Ursachen dafür sind und ob unter Umständen der fehlende Prosa-Hintergrund für den Ausschluss aus einem gängigen Repertoire ausschlaggebend gewesen sein könnte.

Da nach dem momentanen Forschungsstand kein schriftliches färöisches Zeugnis in Prosa mit dem Titel *Bárðar saga* vorhanden ist, wäre eine weitere Möglichkeit, den färöischen Märchen- und Sagenschatz nach ähnlichen Stoffen, Motiven, Diskursen und Personenkonstellationen zu durchsuchen, dessen Quellen offen zu legen und daraus dann Rückschlüsse zu ziehen, wie die Transmission von Island auf die Färöer erfolgte. Eine denkbare Möglichkeit wäre dabei, dass nur die zweite Hälfte der Bs, in der Gestalt der Hauptheldin, nicht

aber der Anfang über Bárðr Snæfellsáss und die mit ihm verbundenen Ortsnamen-Aitiologien auf Snæfellsnes, die für die Färöer uninteressant sind, übergeführt wurde.

Auf diese Weise könnte man sich einer Beantwortung der beiden ersten Fragen nähern.

Für einen wichtigen Grund, weswegen gerade die Sólrún-Episode weiterverarbeitet wurde – vorausgesetzt natürlich, sie kam nicht separat, sondern in die Bs eingebettet auf die Färöer –, halte ich ihre Affinität zum Märchengeschehen in vielen Punkten (vgl. GOTZEN 1903, 49ff.). Keine andere Episode der Bs lässt sich so hervorragend aus dem Sagakontext herauslösen und in völliger Unabhängigkeit weiterverarbeiten und repräsentiert einen doch sehr beliebten und weit verbreiteten nordischen Stoff der ‚nachklassischen Sagaperiode‘, in der sich der Literaturgeschmack zu einer Romantisierung der Erzählungen hinneigte. Vielleicht wurde gerade deswegen die Sólrún-Episode in eine färöische Tanzballade umgedichtet, weil sie ihrer Struktur nach Brautwerbungs- und Brautbefreiungsszenen aus den in Island über Jahrhunderte beliebten Märchensagas sehr ähnlich ist und somit dem Geschmack der Zeit entspricht (vgl. GLAUSER 1994).

Meiner Ansicht nach spricht nichts dagegen, eine Änderung des literarischen Geschmacks auch in Ermangelung schriftlicher Textzeugnisse ab dem 14. Jahrhundert für die Färöer anzunehmen, da für den westnordischen Raum Bergen mit seiner höfischen Übersetzungsliteratur – wie oben bereits einmal erwähnt – als maßgebliches Literaturzentrum eine bedeutende Rolle spielte.

Eine Verarbeitung der Raknarr-Episode beispielsweise dürfte durch den eigenartigen Schluss mit Gest's Tod für eine Nachgestaltung unattraktiv gewesen sein, da ja eine enorme Diskursänderung hätte vorgenommen werden müssen, um Gestr als Helden zu wahren und die Tanzballade nicht in einer wenig ansprechenden Negation enden zu lassen.

Neben diesen drei vornehmlichen Fragen gibt es natürlich noch eine Reihe anderer interessanter Einzelheiten in Verbindung mit der Bs und den Sr-Varianten. Zum einen gehört hierzu das Verhältnis der Bs zur *Landnámabók* (*Sturlubók*-Version), aus der die Bs passagenweise zitiert, doch wurde das gegenseitige Verhältnis bisher noch nicht hinreichend in einer Einzeluntersuchung offen gelegt. Zum anderen existiert eine Paraphrase oder Nacherzählung der Bs in lateinischer Sprache in *Crymogæa* und *Gronlandia* des Arngrímr Jónsson, vgl. ÍF XIII, LXIX).

Beachtenswert ist der Hinweis „Þrennar rímur hafa verið ortar um Bárð Snæfellsás“ (ÍF XIII, CIX) Bei diesen *Rímur* handelt es sich um isländische Produkte. Die ‚Autoren‘ oder Redaktoren dieser drei Fassungen sind namentlich bekannt. 1. Eiríkur Hallsson (1614-1698), 2. Helgi Bjarnason (gestorben 1784) und 3. Magnús Jónsson (1763-1840) schufen je einen *Rímur*-Zyklus mit 10, 15 bzw. 5 *Rímur* mit dem Titel *Rímur af Bárði Snæfellsás* (FINNUR SIGMUNDSSON 1966, I 62f.; II 37f.; 65; 104f.).

Es wäre äußerst interessant, die Bs und die Sr-Varianten nun auch noch mit diesen *Rímur*-Zyklen zu vergleichen und zu sehen, welche Episoden, Passagen oder Teile in sie übernommen wurden und wie sie ausgestaltet sind. So wäre es

gut möglich, dass die Sr-Varianten unter Umständen gar nicht auf direktem Wege von der Bs die stoffliche Grundlage empfangen haben, sondern über eine bereits poetisierte Form einer isländischen *Ríma*. Leider können derartige Vermutungen gegenwärtig nur im hypothetischen Bereich bleiben, da keiner der drei *Rímur*-Zyklen bisher in einer Edition vorliegt (1. Bibl. Univ. Upsala, R. 717, Salanska saml.; 2. Lbs. 985, 4to; JS 579, 4to; 3. Lbs. 368, 4to, vgl. FINNUR SIGMUNDSSON 1966, I 62f.).

Insofern wäre allerdings die wahrscheinlich umfangreiche und mühsame editorische Arbeit mit Sicherheit lohnend, da man sich andernfalls nur wenig Aufschlüsse über die komplexen literarischen Transmissionsvorgänge erhoffen darf. Darüber hinaus könnten auch noch Beobachtungen bezüglich des Medienwechsels von Saga zu *Ríma* gemacht und ein Vergleich angestellt werden, ob dabei ähnliche wiederkehrende „Regeln“ gelten wie bei der hier dargestellten Analyse des Medienwechsel von Saga zu färöischen *Kvæði*.

Obwohl die Färingers erst in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts begannen, literarisch eigenproduktiv tätig zu werden, ist aus der umfangreichen Sammlung des CCF die unermüdliche Kreativität und Ausdauer zu erkennen, mit der auf diesen Inseln über Jahrhunderte hinweg vorhandenes auswärtiges literarisches Material nicht einfach adaptiert, sondern neu- und umgestaltet wurde, sodass sich das färöische *Kvæði* als Gattung konstituierte. Aus dieser Gattung sind Merkmale und Vorgehensweisen bei der Verwandlung vorgegebener Erzählungen zu erschließen, die als Grundlagen für eine eigene, identitätsstiftende literarische Kultur auf den Färöern betrachtet werden können.

## Literatur

### Primärliteratur

DIEKMANN, Anne/Willi Gohl 1975: *Das große Liederbuch*. 204 deutsche Volks- und Kinderlieder. Zürich.

*Føroya Kvæði Corpus Carminum Færoensium* 1941ff. Hg. von Sv. Grundtvig/J. Bloch. Kopenhagen.

GRIMM, Jakob und Wilhelm 1999: *Kinder und Hausmärchen*. Hg. von Heinz Rölleke. Darmstadt.

ÞÓRHALLUR VILMUNDARSON/Bjarni Vilhjálmsón (Hg.) 1991: *Harðar saga*. (= Íslenzk Fornrit XIII) Reykjavík, 100-172.

### Sekundärliteratur

ALLEE, John G. 1968: „A Study Of The Place Names In Bárðar Saga Snæfellsáss.“ In: *Germanic Studies in Honor of Edward Henry Sehrt*. Florida. 15-36.

ANDREASSEN, Eyðun 1992: *Folkelig offenthed*. En undersøgelse af kulturelle former på Færøerne i 100 år. Kopenhagen.

ASSMANN, Jan 2002: *Das kulturelle Gedächtnis*. Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen. München.

ELLIS, Hilda R. 1941: „Fostering By Giants In Old Norse Saga Literature.“ In: *Medium Ævum* 10. Oxford. 70-85.

FINNUR SIGMUNDSSON 1966: *Rímnatal I-II*. Reykjavík.

- GLAUSER, Jürg 1994: „Spätmittelalterliche Vorleseliteratur und frühneuzeitliche Handschriftentradition. Die Veränderungen der Medialität und Textualität der isländischen Märchensagas zwischen dem 14. und 19. Jahrhundert.“ In: Tristram, Hildegard (Hg.): *Text und Zeittiefe* (= ScriptOralia 58). Tübingen, 377-438.
- GOTZEN, Joseph 1903: *Über die Bárðar saga Snæfellsáss*. Berlin.
- HOLZAPFEL, Otto 1992: „Skandinavische Volksballaden.“ In: *Kindlers Neues Literaturlexikon* 19. München. 528-531.
- HOPKINS, Pandora 2001: „Færoes.“ In: Sadie, Stanley (Hg.): *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* 8. London/New York. 511-513.
- HUNGERLAND, Heinz 1905: „Anmälan Über die Bárðar saga Snæfellsáss von Joseph Gotzen.“ In: *Arkiv för Nordisk Philologi* 21. Lund, 386-392.
- JÓNAS Kristjánsson 1994: *Eddas und Sagas*. Hamburg.
- JÓN SKAPTASON/Phillip Pulsiano (Hg.) 1984: *Bárðar saga*. London/New York.
- LÜTHI, Max 1985: *Das europäische Volksmärchen*. Tübingen.
- MCKINNEL, John 1970: „The Reconstruction of Pseudo-Vatnshyrna.“ In: Jón Helgason (Hg.): *Opuscula Vol. IV* (=Bibliotheca Arnamagnæana XXX). Kopenhagen, 304-337.
- MEULENGRACHT SØRENSEN, Preben 1993: *Fortælling og ære*. Studier i islændingesagaerne. Aarhus.
- MÜLLER, Peter E. 1817: *Sagabibliothek* 1. Kopenhagen.
- ÓLAFUR Lárússon 1944: „Undir Jökli. Ýmislegt um Bárðar sögu Snæfellsáss“ In: *Byggd og Saga*. Reykjavík, 146-179.
- O'NEIL, Wayne A. 1970: „The oral-formulaic structure of the Faroese kvæði.“ In: *Fróðskaparrit*. (=Annales societatis scientiarum Færoensis 18) Tórshavn, 59-68.
- PULSIANO, Phillip 1993: „Bárðar saga Snæfellsáss“ In: Ders. (Hg.): *Medieval Scandinavia*. An Encyclopedia. London/New York. 35f.
- PROPP, Vladimir 1972: *Morphologie des Märchens* (= Schriftenreihe „Literatur als Kunst“) München.
- RÖHRICH, Lutz 1979: *Märchen und Wirklichkeit*. Wiesbaden.
- SCHIER, Kurt 1964: „Die Färöische Literatur“ In: von Einsiedel, Wolfgang (Hg.): *Die Literaturen der Welt*. Zürich, 497-505.
- SCHIER, Kurt 1978: *Sagaliteratur*. (= Sammlung Metzler 78) Stuttgart.
- SCHIER, Kurt 1992: „Føroya kvæði Corpus Carminum Færoensium“ In: *Kindlers Neues Literatur Lexikon* 18. München. 594-597.
- SCHIER, Kurt 1995: „Sammlung, Wiederbelebung und Neudichtung von Heldenballaden auf den Färøern zu Beginn des 19. Jahrhunderts: historische Voraussetzungen und Konsequenzen“ In: *Tjaldur*. Mitteilungsblatt des Deutsch-Färöischen Freundeskreises e. V. 14. Kiel, 21-34.
- SIMEK, Rudolf/Hermann Pálsson 1987: *Lexikon der altnordischen Literatur*. Stuttgart.
- STEFÁN EINARSSON 1966: „Bárðar saga Snæfellsáss Táknavísi og kristin áhrif“ In: *Eimreiðin* 72/2. Kopenhagen, 171-176.
- STEFÁN KARLSSON 1970: „Um Vatnshyrnu.“ In: Jón Helgason (Hg.): *Opuscula Vol. IV* (=Bibliotheca Arnamagnæana XXX) Kopenhagen, 279-303.
- STEFÁN KARLSSON 1975: „Vatnshyrna“ In: *Kulturhistorisk Leksikon for Nordisk Middelalder* 14. Kopenhagen. 576.
- VÉSTEINN ÓLASON 1993: „Islendingasögur“ In: Pulsiano, Phillip (Hg.): *Medieval Scandinavia*. An Encyclopedia. London/New York. 333-336.
- DE VRIES, Jan 1999: *Altnordische Literaturgeschichte*. Berlin/New York.
- WERNER, Otmar 1994: „Färøer“ In: *Realexikon der Germanischen Altertumskunde* (=RGA 8) Berlin/New York. 118-135.