



Christian Niedling

**Epentheorie als interdisziplinäre
Methodologie**

Die Epentheorien Karl Lachmanns und
Andreas Heuslers vor dem Hintergrund karelischer
Sampo-Epik und eddischer Überlieferungen



Christian Niedling

geb. 1976

bisherige Abschlüsse

FL, Åbo Akademi, 2008

M.A., Philipps-Universität Marburg (Tyskland), 2002

Åbo Akademi University Press
Tavastgatan 13, FI-20500 Åbo, Finland
Tel. +358 (0)2 215 4793
E-mail: forlaget@abo.fi

Sales and distribution:
Åbo Akademi University Library
Domkyrkogatan 2-4, FI-20500 Åbo, Finland
Tel. +358 (0)2 -215 4190
E-mail: publikationer@abo.fi

EPENTHEORIE ALS INTERDISZIPLINÄRE METHODOLOGIE



Epentheorie als interdisziplinäre Methodologie

Die Epentheorien Karl Lachmanns und Andreas Heuslers vor dem
Hintergrund karelischer Sampo-Epik und eddischer Überlieferungen

Christian Niedling

Åbo Akademis förlag | Åbo Akademi University Press
Åbo, Finland, 2020

CIP Cataloguing in Publication

Niedling, Christian.

Epentheorie als interdisziplinäre Methodologie :
die Epentheorien Karl Lachmanns und Andreas
Heuslers vor dem Hintergrund karelischer
Sampo-Epik und eddischer Überlieferungen /
Christian Niedling. - Åbo : Åbo Akademis förlag,
2020.

Diss.: Åbo Akademi. - Summary.

ISBN 978-951-765-980-2

ISBN 978-951-765-980-2
ISBN 978-951-765-981-9 (digital)
Painosalama Oy
Åbo 2020

Meiner Großmutter in dankbarem Andenken gewidmet

Pysy sydämässä pyhänä

Vorwort

Jede Doktorarbeit hat ihre eigenen Entstehungsbedingungen. Die Entstehung dieser Arbeit brachte es mit sich, dass ich sowohl eine Doktormutter als auch einen Doktorvater habe, denen ich an erster Stelle danken möchte: Professor Dr. Dagmar Neuendorff danke ich für die großartige kollegiale Zusammenarbeit während meiner Zeit als DAAD-Lektor und Doktorand an der Åbo Akademi. Gemeinsam mit ihr begann die Annäherung an die karelische Sängertadition. Professor Neuendorff verdanke ich nicht zuletzt durch ihre zugewandte, aufmerksame und empathische Art auch auf persönlicher Ebene sehr viel. Das werde ich nicht vergessen. Professor Dr. Christopher Schmidt bin ich äußerst dankbar für die effiziente wissenschaftliche und motivierende Betreuung. Beiden danke ich aufs Herzlichste für die wohlwollende Förderung, Begleitung und die hervorragende Arbeitsatmosphäre.

Für die Beratung, Motivation, Näherbringung der finnischen Kultur und übersetzerische Hilfen danke ich Anneli und Antero Hänninen und insbesondere Dr. Henri Snellman. Ohne ihn wäre diese Arbeit nicht beendet worden.

Für die zahlreichen guten Ratschläge sowie die freundschaftliche und professionelle Unterstützung danke ich Dr. Heike Link und meinem Bruder Dr. Mathias Niedling. Ihr habt mich immer wieder ermuntert und auch ohne Euch kann ich mir den Abschluss dieser Arbeit nicht vorstellen. Meiner Mutter gebührt der Dank für die unermüdliche Förderung in meinem Leben, auch während der Promotionsphase.

Dem DAAD danke ich an dieser Stelle für die Unterstützung in Form der Bereitstellung von Literaturverwaltung im Rahmen des Ortslektorenprogramms.

Schließlich erlaube ich mir auch, den in dieser Arbeit vielzitierten Forschern Joachim Heinzle und Lauri Honko zu danken. Beiden durfte ich während meines Studiums in Marburg und Turku persönlich begegnen und beide hatten Zeit für einen interessierten Studenten, der damals noch nicht die richtigen Fragen wusste.

Åbo/ Turku im Dezember 2020

Christian Niedling

Sammanfattning

Den här avhandlingen behandlar Karl Lachmanns och Andreas Heuslers teorier gällande uppkomsten av det tyska hjälteeposet Nibelungenlied. Karl Lachmann överförde den så kallade homeriska frågan, framtagen av Friedrich August Wolf, på Nibelungenlied och ansåg att hjälteeposet var sammanställt av enskilda sånger som ursprungligen cirkulerat fristående från varandra (sångteorin). Genom jämförelser med nordeuropeiska Nibelungarsagor, till exempel Eddan, kom Andreas Heusler fram till att Nibelungenlied har uppkommit genom påbyggnad av en enskild sång. Dessa båda ståndpunkter beaktas inom forskningen som två extrema motpoler, vars undersökningar bygger på grundläggande antaganden som inte kan vederläggas eller på källor som anses vara problematiska. Utgående från det valda korpusmaterialet tillämpas även teorier av Albert B. Lord samt Lauri Honko.

Forskningsmaterialet för den här avhandlingen utgörs i första hand av muntligt överförda, karelska hjälteepiska sånger med Sampomotiv. Utgående från dessa undersöks mekanismer för hur episka enheter uppkommer i den muntliga traditionen. Kännetecknande för det valda materialet är att det till sitt slag är jämförbart med Nibelungenmaterialet samt att materialet med Sampomotiv består av relativt fristående sånger. Korpusmaterialet, som består av fyrtio sånger, har valts ut så att det är möjligt att undersöka regional spridning (Vita Karelen och Norra Karelen) samt hur sångerna har förmedlats under loppet av tre generationer.

Vid analysen av korpusmaterialet framkom över generationsgränserna befästa berättartraditioner genom integrala eller konstitutiva segment som utgör den narrativa kärnan i Sampomotivet. Därutöver har sångarna även genom traditionen tillgång till en pool av alternativa sekvenser som kan användas för individuell variation. Därigenom kunde beröringspunkter med andra motivkomplex, påbyggnad av sånginnehåll samt integration av fristående sånginnehåll och allusioner konstateras. Verkställandet av ett framförande kan ses som en mental text, det vill säga som en individuell variant inom det spektrum som står till förfogande för framförandet.

Sökord: Eposteori, Sampo, Lachmanns eposteori, Heuslers eposteori, muntlig tradition, hjältediktning

Abstract

The present doctoral dissertation deals with the theories of Karl Lachmann and Andreas Heusler on the genesis of the *Nibelungenlied*. Karl Lachmann applied Friedrich August Wolf's Homeric question (Wolfian theory) to the *Nibelungenlied* and suggested that the epic was compiled from originally circulating lays (song theory). By comparing it with Northern European *Nibelungen* lays, for example *Edda*, Andreas Heusler came to the conclusion that the epic was created by the swelling of a lay. In research, both positions were viewed as extreme standpoints, the investigations of which were based on irrefutable basic assumptions or a problematic source situation. Due to the chosen corpus material, the theories of Albert B. Lord and Lauri Honko are also used.

In this research, for the first time in German studies, orally transmitted heroic epic songs of Karelia from the field of *Sampo* cyclics are used as research material for the investigation of mechanisms of origin of epic units in the oral field. Characteristic of the chosen material are genre-specific comparability with regard to the *Nibelungen* material and a relatively independent character of the songs that form the *Sampo* cycle. The corpus of forty songs is chosen so that a regional distribution (White Karelia and North Karelia) and a tradition can be examined over three generations.

The analysis of the corpus texts revealed narrative conventions that had been consolidated over generations through integral or constitutive sequences that depict the narrative core of the *Sampo* cycle. In addition, the singers have access to optional sequences through the pool of tradition, which they can use in individual variations. Connections to other motif complexes, the swelling of song content, but also the inclusion of independent song content and allusion could be recognized. The realization of a performance can be understood as a mental text, i.e. as an individual variant of a range of performances.

Keywords: epic theory, *Sampo*, song theory, swelling theory, oral tradition, heroic poetry

Kurzfassung

Die vorliegende Arbeit beschäftigt sich mit den Theorien Karl Lachmanns und Andreas Heuslers zur Entstehung des Nibelungenliedes. Karl Lachmann übertrug die Homer-Theorie Friedrich August Wolfs auf das Nibelungenlied und war der Ansicht, dass das Epos aus ursprünglich einzeln umlaufenden Liedern kompiliert wurde (Liedertheorie). Andreas Heusler kam durch den Vergleich mit nordeuropäischen Nibelungenstoffen, zum Beispiel der Edda, zu dem Schluss, dass das Epos durch Anschwellung eines Liedes entstanden sei. Beide Positionen wurden in der Forschung als Extrempositionen betrachtet, deren Untersuchungen auf nicht belegbaren Grundannahmen oder einer problematischen Quellenlage basierten. Aufgrund des gewählten Korpusmaterials werden auch die Theorien Albert B. Lords und Lauri Honkos hinzugezogen.

In dieser Arbeit werden erstmals mündlich überlieferte heldenepische Gesänge Kareliens aus dem Bereich der Sampo-Zyklik als Forschungsmaterial für die Untersuchung von Entstehungsmechanismen epischer Einheiten im mündlichen Bereich verwendet. Kennzeichen des gewählten Materials sind gattungsspezifische Vergleichbarkeit hinsichtlich des Nibelungenstoffes sowie ein relativ eigenständiger Charakter der Lieder, die den Sampo-Zyklus bilden. Das Korpus aus vierzig Gesängen ist so gewählt, dass eine regionale Streuung (Weißkarien und Nordkarelien) und eine Überlieferung über drei Generationen untersucht werden kann.

Bei der Analyse der Korpus Texte zeigten sich über Generationen hinweg verfestigte Erzählkonventionen durch integrale bzw. konstitutive Sequenzen, die den narrativen Kern des Sampo-Zyklus abbilden. Darüber hinaus stehen den Sängern durch den pool of tradition optionale Sequenzen zur Verfügung, die diese jeweils in individueller Variation anwenden können. Dabei ließen sich Verbindungen zu anderen Motivkomplexen, die Anschwellung von Liedinhalten, aber auch der Einbezug eigenständiger Liedinhalte und Allusion erkennen. Die Realisierung eines Vortrags kann als mentaler Text, das heißt als jeweils individuelle Variante eines Darbietungsspektrums verstanden werden.

Schlüsselwörter: Epentheorie, Sampo, Liedertheorie, Anschwellungstheorie, mündliche Überlieferung, Heldendichtung

Inhaltsverzeichnis

1. Einleitung.....	1
1.1. Fragestellung.....	1
1.2. Methodik.....	5
2. Heldenepik.....	8
2.1. Semi-Oralität.....	8
2.2. Gattungsmerkmale der Heldenepik.....	11
2.2.1. Begriffsklärung.....	11
2.2.2. Überlieferungsgeschichte deutscher Heldenepik.....	15
2.3. Zur Vergleichbarkeit der Materialsituationen.....	17
3. Epentheorien.....	22
3.1. Friedrich August Wolf und Karl Lachmann (1793–1851).....	22
3.1.1. <i>Über die ursprüngliche Gestalt des Gedichts von der Nibelungen Noth</i>	22
3.1.2. <i>Zu den Nibelungen und zur Klage</i>	26
3.2. Andreas Heusler (1865–1940).....	31
3.2.1. <i>Lied und Epos in germanischer Heldendichtung</i>	31
3.2.2. <i>Nibelungensage und Nibelungenlied. Die Stoffgeschichte des deutschen Heldenepos</i>	37
3.3. Forschungstendenzen von Heusler bis zur Gegenwart.....	46
3.4. Albert B. Lord (1912–1991).....	53
3.5. Lauri Honko (1932–2002).....	58
4. Nordeuropäische Erzähltraditionen.....	64
4.1. Nibelungische Motive in nordeuropäischen Quellen.....	64
4.2. Parallelen zur <i>Sampo</i> -Zyklus.....	70
5. Die karelische Sängertradition.....	72
5.1. Zeit und Raum.....	72
5.2. Versmaß und Sängervortrag.....	75
6. Der <i>Sampo</i> -Zyklus.....	79
6.1. Forschungstradition.....	79
6.2. Mythische Grundlagen und Motivverwandtschaften.....	82

6.3. Die Lebenswelt der Sänger mit besonderer Betrachtung Weißkareliens	87
6.4. Der <i>Sampo</i> -Zyklus: Aufbau und intertextuelle Besonderheiten	97
7. Analyse des Korpus-Materials.....	103
7.1. Korpus.....	103
7.1.1 Suomen Kansan Vanhat Runot (SKVR) und <i>Sampo-eepos</i> von Matti Kuusi.....	103
7.1.2. Beschreibung des Korpus.....	104
7.2. Maija Turpoinen: Der früheste <i>Sampo</i> -Beleg.....	108
7.3. Weißkarelien (SKVR I)	109
7.3.1. Weißkarelien allgemein	109
7.3.2. Ontrei Malinen	130
7.3.3. Redaktion Malinen	133
7.3.4. Redaktion Perttunen	144
7.4. Nordkarelien (SKVR VII)	154
7.4.1. Nordkarelien allgemein.....	154
7.4.2. Redaktion Sissonen – erste Generation.....	156
7.4.3 Redaktion Sissonen – zweite Generation.....	163
8. Auswertung der Ergebnisse	166
8.1. Varianz und Struktur	166
8.2. Korpus und Epentheorien	172
9. Zusammenfassung.....	183
Literaturverzeichnis.....	194
Abbildungsverzeichnis.....	204
Anhang	205

1. Einleitung

1.1. Fragestellung

Die Germanistik als universitäre Disziplin etabliert sich zu Beginn des 19. Jahrhunderts über die Beschäftigung mit altdeutschen Texten. Die Initialisierung der jungen Wissenschaft ist dabei maßgeblich – und nachhaltig – vom Wirken der Brüder Jacob (1785-1863) und Wilhelm (1786-1859) Grimm¹ sowie Karl Lachmanns (1793-1851) geprägt. Während die Grimms, insbesondere durch die Kinder- und Hausmärchen, ferner durch das Deutsche Wörterbuch und die Deutsche Mythologie bis in unsere Gegenwart hinein international populär sind, ist die Bekanntheit Karl Lachmanns mit seiner breit angelegten editorischen Tätigkeit² und seinen „epochemachenden“ Forschungen zum *Nibelungenlied* verbunden:

„[...] niemand kann mit größerem Recht als Lachmann als der eigentliche Begründer der Älteren Philologie, im Sinne der Wissenschaft von der deutschen Sprache und Literatur des Mittelalters mit besonderer Betonung der Textkritik, bezeichnet werden.“³

Das *Nibelungenlied* war zwei Jahre nach seiner Wiederentdeckung 1755 von Johann Jakob Bodmer als Teildruck veröffentlicht worden. Für Bodmer schien darin eine „Art Ilias, von Norwegischen Sagen entsprungen und mit einheimischen Romanzen durchwebet zu seyn.“⁴ In einer ersten vollständigen Ausgabe von Christoph Heinrich Myller war das Lied seit 1782 zugänglich. Auch eine frühe Rezension der Myllerschen Ausgabe (durch Johannes von Müller) ist an der Prägung des Rezeptionsmusters beteiligt, das sich als stabil und folgenreich erwies: Die Verbindung des mittelhochdeutschen Epos mit den homerischen Epen – ein Jahr vor Myllers *Nibelungen-Ausgabe* war die *Odyssee-Übersetzung* Johann Heinrich Voß' erschienen.

Im Jahr 1795 erschien die epochale *Prolegomena ad Homerum* des Hallenser Professors für Philologie und Eloquenz Friedrich August Wolf. Ihr Grundgedanke bestand darin, dass die Dichtungen des antiken Griechenland erst im Medium der Schriftlichkeit durch Zusammenstellen der frühen

¹ Vgl. Brunner 2000, S. 11.

² Vgl. Meves 2000, S. 20.

³ Hoffmann 1992, S. 7 Vgl. in diesem Zusammenhang auch Haymes 2004, S. 43; Wegmann 1994.

⁴ Zitiert nach Pfalzgraf 2003, S. 140 Eine ganz andere Art von Vergleich zwischen Ilias und Nibelungenlied betont Haferland 2019, S. 79 „Ilias' und ‚Nibelungenlied' teilen das Geschick, dass mündliche Vorstufen in einen Text gelaufen sind, der schriftlich überkommen ist. Ungeklärt ist jeweils, wo, wie und in welchem Ausmaß die Verzahnung von Mündlichkeit und Schriftlichkeit stattgefunden hat. Unklar ist im Fall des ‚Nibelungenliedes' auch, wie der mündliche Vorlauf überhaupt vorzustellen ist.“

mündlichen Liedüberlieferungen zustande gekommen seien. Wolf ging davon aus, dass solch große Werke wie *Ilias* und *Odyssee* auf mündlich überlieferter Liedtradition fußten und die einzelnen Lieder zuvor ohne feste Reihenfolge vorgetragen wurden. Ein einheitliches Ganzes entstand laut Wolf erst nach der Erfindung der Schrift.⁵ Wolf ging also von der Idee der ursprünglichen mündlichen Überlieferung einzeln umlaufender Lieder aus, die durch *Diaskeuasten* (Sammler und Ordner) zu einem einheitlichen Ganzen verbunden wurden.⁶

Karl Lachmann begann 1809 ein Studium der Theologie in Leipzig. Seit seinem Wechsel nach Göttingen beschäftigte er sich zunehmend mit Klassischer Philologie und Altertumskunde und über seinen Lehrer Georg Friedrich Benecke (1762-1844) zunehmend auch mit altdeutscher Sprache und Literatur. Im Jahr 1814 legte Lachmann an der Universität Halle seine Dissertation mit dem Titel „*De critica in Tibulli carminibus recte instituenda*“ vor. Als Habilitand hielt er 1816 in Berlin seine Probevorlesung „*über die ursprüngliche Form des Nibelungenliedes*“ – die erste über ein mittelhochdeutsches Thema überhaupt. Seine anschließenden Prüfer „im Fache der altdeutschen Litteratur“⁷ waren der Philosoph Carl Wilhelm Ferdinand Solger und der Historiker Friedrich Rühls.

Rühls hatte 1809 „*Finnland und seine Bewohner*“ veröffentlicht. Bedeutender als dieses Werk selbst ist im Zusammenhang der vorliegenden Arbeit jedoch seine Rezension von 1817 durch den jungen Carl Axel Gottlund:

„Der Rezensent geht so weit zu behaupten, dass, sammelte man die alten Nationalgesänge und bildete daraus ein systematisches Ganzes, es mag im übrigen Epos, Drama oder etwas völlig Anderes werden, so entstünde daraus ein neuer Homer, Ossian oder ein neues *Nibelungenlied*; und die Finnische Nationalität würde in verherrlichter Form das Staunen der Gegenwart und der Nachwelt erwecken [...] Der Rezensent gesteht, dass er seiner Ansicht nach niemals einen Teil seiner Zeit besser genutzt hat als jene Zeit, die er dem Sammeln dieser unschätzbaren Überreste der Lieder und Gesänge der Vorväter geopfert hat.“⁸

Der Rezensent und Sammler „dieser unschätzbaren Überreste“ hatte im selben Jahr im schwedischen Säfsen unter der finnischen Einwanderergruppe der so genannten *Metsäsuomalaiset* den ersten Beleg für den *Sampo* aufgezeichnet.⁹

⁵ Vgl. Haferland 2019, S. 36f. und 52f.; vgl. auch Haymes 2004, S. 43.

⁶ Vgl. Dehrmann 2015, S. 224–230.

⁷ Meves 2000, S. 21.

⁸ Schröder 2011, S. 245f. (Übersetzung von Schröder).

⁹ SKVR VII5 Metsäs. 10. (Vgl. Kapitel 7). Auch zehn Jahre später, 1827, maß Elias Lönnrot dem *Sampo* noch keine erkennbare Bedeutung zu – er wird in Lönnrots Dissertation *De Väinämöine. Priscorum Fennorum Numine* nicht erwähnt. SKVR (Suomen Kansan Vanhat

Auch die im Zitat erkennbare Idee eines finnischen Epos auf der Grundlage der Volksdichtung formulierte Gottlund in dem gegebenen Zitat als erster. Dieser Gedanke blieb an der Universität Turku nicht ohne Wirkung und wurde in der Folgezeit auch von Reinhold v. Becker, Elias Lönnrots Lehrer, aufgegriffen, der auch dem Beispiel Gottlunds folgte, die Volksdichtung durch Sammelreisen zusammenzutragen und Lönnrots Sammelreisen inspirierte.

Den Gedanken Wolfs, dass die Homerischen Epen auf einer Kompilation ursprünglicher Einzellieder basierten, die von Diaskeuasten vorgenommen wurde, übertrug Lachmann auf das *Nibelungenlied*, dessen Edition er 1836 vornahm und das er in zwanzig Liedern präsentierte – je zehn für beide Teile des Epos. Demnach entstand das Epos – ähnlich wie die Homerischen Epen – aus mündlich tradierten Einzelliedern, die im Zuge ihrer Verschriftlichung perlenschnurartig miteinander zu einer Art Gesamtschau der germanischen Heldenzeit verbunden wurden. In *Zu den Nibelungen und zur Klage* findet sich folgende knappe Ansicht, die beispielhaft das Ziel Lachmanns verdeutlicht, die Struktur eines Epos festzulegen bzw. seinen Aufbau zu erklären. Er ging davon aus,

dass ich die jetzige gestalt des werkes nicht aus interpolationen eines einzelnen liedes, das die ganze sage begriff, erklären zu können glaube, erhellt aus dem obigen genug: vielmehr sind einzelne lieder von sehr verschiedenem ton und werth, ihre anfänge, zwischengesetzte zusammenfügungen, oft leicht zu erkennen.¹⁰

Diese Lachmann'sche Liedertheorie wurde zwar einerseits alsbald in Zweifel gezogen, hatte jedoch auf der anderen Seite fast ein Jahrhundert lang durch Lachmann eine besondere Autorität und gab zusammen mit der Frage nach den Lachmann'schen Editionsprinzipien den Anstoß für den so genannten Nibelungenstreit,¹¹ der nicht weniger als die „Ausrichtung und das Selbstverständnis des Fachs“¹² diskutierte.

Andreas Heusler (1865-1940) verwarf mit einem Gegenmodell die Ansichten Lachmanns und seiner Schüler und ließ sie als romantisch und obsolet erscheinen. *Mit Lied und Epos in germanischer Heldendichtung* vertrat er 1905 eine völlig gegensätzliche Ansicht, nach der im Prozess einer Anschwellung ein Einzellied so an Umfang gewinnen kann, dass mit der Zeit aus ihm ein Epos entsteht.

Heusler fügte als Argumente gegen die Lachmann-Schule u. a. an, dass Lieder schwerlich einzeln und mithin kontextlos umgelaufen sein konnten und sie darüber hinaus in Form und Stil gänzlich von einem Epos abweichen. Die Epenentwicklung nach Heusler verläuft so, dass am Anfang *eine* Fabel

Runot [Die alten Dichtungen des finnischen Volkes]) ist die auch online verfügbare Standard-Edition, vgl. Kapitel 7.1.1.

¹⁰ Lachmann 1836, S. 5.

¹¹ Vgl. auch Heinzle 2014, S. 76.

¹² Kolk 2003, S. 62.

steht; ein knappes und schriftloses Lied mit überlieferungswürdigem, da für die Gemeinschaft bedeutsamen Inhalt, eine Heldensage, die bereits ihren ganzen Inhalt verkörpert. Jahrhundertelange mündliche Überlieferung verändern den Liedinhalt, die Gewichtung kann sich verschieben, aber der Rahmen, der allgemeine Umriss der Liedfabel bleibt nach Heusler gleich. Dieses schriftlose Lied kann in seiner Entwicklung noch im mündlichen Bereich stark in die Breite gehen.¹³

In Ermangelung tradierter Heldenlieder aus dem alt- oder mittelhochdeutschen Bereich orientierte sich Heusler an der nordeuropäischen Tradition, die sich etwa in den eddischen Texten repräsentiert und die trotz motivischer Unterschiede dennoch eine gemeinsame Sagentradition präsentieren. Die Edda-Texte sind in der *Lieder-Edda*, einer Sammlung vollständiger Lieder, und der *Snorra-Edda* repräsentiert. Der für letztere namengebende isländische Gelehrte *Snorri Sturluson* verfolgte das Ziel, ein Skalden-Lehrbuch zu verfassen und sammelte dafür u. a. Strophen aus den Liedern, die auch der *Lieder-Edda* zugrunde liegen. Dies geschah auch mit dem Ziel, diese Lieder mit ihrem Variantenreichtum vor dem Vergessen zu bewahren und weiter zu tradieren.

Heusler wurde bald dafür kritisiert, dass er mit seiner Argumentation im Prinzip das andere Extrem in der Frage präsentierte, wie ein Epos entsteht.¹⁴ Lachmanns und Heuslers Ansichten werden in dieser Arbeit aufgrund des gewählten Korpus durch einen Überblick über die *Oral-Formulaic Theory* Parrys und Lords und Ansätze des finnischen Epenforschers und Folkloristen Lauri Honko ergänzt.

Ziel der vorliegenden Arbeit ist es, vor diesem Hintergrund die Frage nach der Entstehung epischer Einheiten anhand eines im germanistischen Bereich bislang ungenutzten Materialkorpus zu betrachten. Hierbei handelt es sich um finno-karelische Heldendichtung. Die epischen Gesänge Kareliens wurden jahrhundertlang mündlich tradiert, bis sie seit dem Übergang vom 18. zum 19. Jahrhundert systematisch gesammelt, aufgezeichnet und dokumentiert wurden und schließlich die Grundlage der Kompilation zum *Kalevala* durch Elias Lönnrot bildeten, das heute als finnisches Nationalepos betrachtet wird. Um das umfangreiche Material der karelischen Heldengesänge sinnvoll einzugrenzen, wurden im Rahmen dieser Untersuchung die Gesänge des *Sampo-Zyklus* als Korpus gewählt. Die *Sampo*-Gesänge scheinen vor der Fragestellung einer möglichen Verbindung von Einzelliedern zu größeren Einheiten aussagekräftige Ergebnisse zu versprechen.

Die Frage, wie sich die Kontroverse von Karl Lachmann auf der einen und Andreas Heusler auf der anderen Seite vor dem karelischen Material beleuchten lässt, wird anhand folgender Arbeitshypothesen erörtert:

¹³ Heusler 1955 [1921], S. 109.

¹⁴ Vgl. unten Kapitel 3.3 sowie Heinzle 2014, S. 125–130.

- Das gewählte Korpus lässt prinzipiell Rückschlüsse auf die am *Nibelungenlied* formulierte Ausgangsfrage der Epenentstehung zu, da gattungstypische Vergleichbarkeit herausgearbeitet werden kann.
- Die Bereiche der Mündlichkeit (*Sampo*-Gesänge) und Schriftlichkeit (*Nibelungenlied*) sind in der Hinsicht nicht klar voneinander abgrenzbar, als sie Schnittmengen (Semi-Oralität) bilden. In beiden Überlieferungssituationen sind Einzelüberlieferungen, aber auch Verknüpfungen möglich.
- Die Lieder des *Sampo*-Zyklus besitzen eigenständigen Charakter, bieten aber Möglichkeiten zu zyklischer Verbindung. Dabei ist zu untersuchen, ob diese Verbindungen Mechanismen der Epenbildung zum Ausdruck bringen oder ein kulturspezifisches Phänomen beschreiben.
- Die nordeuropäische Nibelungen-Tradition, insbesondere die eddische Überlieferung, kann als *Tertium comparationis* dienen, z.B. hinsichtlich erkennbarer Verknüpfungen und eines individuellen Gestaltungswillens.

1.2. Methodik

„Es gibt außer dem Nibelungenbuch noch ein ‘Nationalepos’ dessen Geburt belauscht werden kann: das finnische Kalevala. Dieses Denkmal darf man nur mit Vorbehalten in die vielsprachige Sippe der heroischen Epen stellen. Heben wir nur diese Besonderheiten hervor: Im Falle Kalevala ist das abschließende Großepos durch einen Schriftsteller der buchdruckenden Neuzeit, Elias Lönnrot, um 1840 herum, zustande gekommen. Es ist der einzige Fall, wo ein Nationalepos in der Hauptsache als Sammlung vorhandener Gedichte zu bezeichnen ist. Hier steht also der Letzte völlig anders zu seinen Vorlagen, als dies für die Nibelungen zu beweisen, für die übrigen Epen zu vermuten ist. Von den Teilgedichten, die Lönnrot verschmelzte, kennt man viele verschiedene Fassungen, und oft kann man diese in eine zeitliche Stufenfolge bringen. Es gibt hier also etwas wie einen Stammbaum. Da schriftliche Texte bei den Finnen nicht weit zurückreichen, geht die ablesbare Entwicklung nur durch einen kurzen Zeitraum, und die Vorgänge der Epengeschichte haben nicht entfernt die Mannigfaltigkeit und aktenmäßige Deutlichkeit wie beim altdeutschen Heldenbuch.“¹⁵

Den Schwerpunkt dieser Arbeit bilden nicht das *Nibelungenlied* oder das *Kalevala* selbst, sondern wie dargelegt die den semi-oralen Epen zugrundeliegenden Lieder und deren mögliche Verbindung zu größeren zyklischen oder epischen Einheiten. *Belauscht* wird also nicht die Entstehung des *Kalevala*, das Elias Lönnrot unter Kenntnis der Wolf’schen Homer-

¹⁵ Heusler 1955 [1921], S. 113.

Theorie und mit dem Vorbild der *Edda*¹⁶ in einem gut dokumentierten Prozess kompilierte.¹⁷ *Belauscht* werden die Vorträge heldenepischer finno-karelischer Gesänge unter der Fragestellung, wie sich Lieder zu (zyklischer) Epik verhalten können, die die Grundlage für traditionsorientierte Epen¹⁸ mit langer mündlicher Vorgeschichte bilden. Damit wird die Tradition des *Sampo-Zyklus* als Direktaufzeichnung mündlicher Überlieferung vor dem Prozess des schriftlichen Epenprozesses erstmals in den Forschungsdiskurs eingeführt, der wie angedeutet mit den Anfängen der Germanistik verbunden ist und auch im aktuellen Diskurs seinen Stellenwert hat.¹⁹

Das gewählte Korpus-Material weist eine regionale Streuung mit Ausbildung inhaltlicher Eigenheiten und Traditionen aus, verfügt aber zusätzlich auch über eine weitere Achse, die ebenso gute Einblicke gewährt: den Sammelzeitraum. Hier lässt sich den Fragen nachgehen: Was variiert im Übergang des Stoffes von einer Generation auf die nächste? Was bleibt fest, wie manifestieren sich Veränderungen, wo sieht man individuellen Gestaltungswillen bzw. Gestaltungsspielraum, mithin den mentalen Text²⁰ eines Sängers bzw. einer Sängerin?²¹ Eine wesentliche Prämisse mündlicher Tradierung bis einschließlich der Verschriftlichungsphase ist immer: Sänger wie Publikum kennen den Stoff, d. h. er muss in der Substanz immer wiedererkennbar sein, kann aber dem jeweiligen Vortragsanlass angepasst, allusiv²² verwendet, angeschwollen, minimalisiert oder in bestimmte Kontexte eingebettet werden, Figuren können angesippt oder Texte bzw. vielmehr Motive können – quasi als Versatzstücke – inseriert werden:

„Die einzelnen Texte lassen sich nicht ‚aus sich selbst‘ verstehen. In einer umfassenden Erzählwelt verankert, sind sie Manifestationen einer überindividuellen Gedächtniskultur, die die Erzähler ebenso wie die Hörer zugleich bindet und orientiert.“²³

Die mikroepische Zyklenstruktur Kareliens, die über eine Länge von bis zu 500 Versen²⁴ nicht hinausgewachsen ist und deshalb mit Hatto *Mikroepik*²⁵ genannt werden kann, deckt die Bereiche der regionalen Streuung wie der Zeitachse ab. Außer den erkennbar zyklischen Strukturen werden im Korpus

¹⁶ Vgl. Voigt 1990; Oksala 1990; Fromm 1967a.

¹⁷ Vgl. Fromm 1990; Honko 2003, 2000a.

¹⁸ Vgl. z. B. Hämäläinen 2002, S. 364.

¹⁹ Vgl. Haferland 2019.

²⁰ Vgl. zum Konzept des mentalen Textes Kapitel 3.5 sowie Honko et al. 1993, S. 620.

²¹ In der Arbeit wird aus Gründen der besseren Lesbarkeit im Folgenden in der Regel die männliche Form verwendet. Sie bezieht sich auf Personen jeden Geschlechts. Damit wird auch der Umstand berücksichtigt, dass in einigen Fällen keine Angaben zur Sängerin/ zum Sänger gemacht wurden.

²² Vgl. Müller 1998, S. 23.

²³ Heinzle 2005b, S. 158. Vgl. auch das Konzept der "Kopfbühnen des Sängers und der Zuhörer" (Haferland 2019, S. 68.).

²⁴ Vgl. Honko 2000b.

²⁵ Vgl. Hatto 1991, S. 9.

auch Elemente des Zyklus betrachtet, die gesondert vorgetragen werden oder im Extremfall bis auf das Äußerste reduzierte Rudimente einzelner Lieder wie Verbindungen von Liedern unterschiedlicher Art enthalten. Da dieses Material wie angedeutet nie für den germanistischen Bereich oder für germanistische Fragestellungen auch nur ansatzweise erschlossen wurde, scheinen mit dem Einbezug des gewählten Korpus in die Diskussion der eingangs erwähnten Kontroverse neue Impulse einzugehen.

Honko zählt *Nibelungenlied* und *Kalevala* durch die Form ihrer Entstehung zu den semi-orale bzw. traditionsorientierten Epen,²⁶ also einer gemeinsamen Gattung angehörig.²⁷ Nach der grundsätzlichen Überprüfung der Frage, inwiefern eine Vergleichbarkeit im Hinblick auf die Gattungszugehörigkeit gegeben ist, kann gefragt werden, welche Phänomene gattungs- oder eher kulturtypischen Charakter tragen. Es lässt sich weiter u.a. analysieren, inwiefern bereits im mündlichen Bereich zyklisch angelegte Mikro-Epik besteht und welche Variationsmöglichkeiten möglich sind. Das Korpus repräsentiert epische Vorstufen, die erst durch Elias Lönnrot, einen gelehrten Kompilator, der Wolfs Theorie kannte, zu einem verschriftlichten Großepos zusammengefügt wurden. Im Falle des *Nibelungenliedes* liegen keine direkt greifbaren Vorstufen vor, obgleich sie aufgrund der Stofftradierung vorauszusetzen sind.²⁸ Es gilt lediglich als gesichert, dass verschiedene Versionen des Stoffes – auch nach der Verschriftlichung – im Umlauf waren und dass ursprünglichere Versionen der Nibelungenmotive in der nordischen Überlieferung tradiert wurden.

Der in dieser Arbeit angestrebte Vergleich der nibelungisch-eddischen und karelischen Heldengesänge erlaubt es, über Kulturgrenzen weg verschiedene Ausformungen und Überlieferungssituationen von Heldendichtung miteinander in Vergleich zu bringen und damit genrespezifische Merkmale von kulturell bedingten Besonderheiten abzugrenzen.

²⁶ Honko 1998, S. 37 unterscheidet einerseits zwischen literarischen bzw. „rein schriftlich konzipierten“, d. h. ohne Vorlagen geschaffenen Epen, in denen der Dichter frei gestalten kann, sowie andererseits zwischen traditionsorientierten/semi-orale und rein mündlichen Epen. Beispiele für die erste Kategorie sind nach dieser Einteilung Vergils *Aeneis*, auch wenn diese den homerischen Epen nachempfunden sein mag, oder John Miltons *Paradise Lost*. Ein Schema zur Schaffung eines mündlichen Epos findet sich bei Honko 1998, S. 109.

²⁷ Vgl. Honko 2000a; Ziyatdinova 2005, 15, 67, 156.

²⁸ Einleuchtende Belege sind die zeitliche Distanz der Überlieferungsstränge vom historischen Kern aus der Völkerwanderungszeit [zweiter Teil des *Nibelungenliedes*] bis hin zur Verschriftlichung im 13. Jahrhundert und die allmähliche Motivverschiebung, die aus dem Vergleich mit der archaischeren Tradition in Nordeuropa ersichtlich wird.

2. Heldenepik

2.1. Semi-Oralität

Ursprünglich mündliche Dichtung des Mittelalters ist stets in einer verschrifteten oder verschriftlichten²⁹ Form erhalten.³⁰ Bis zum Zeitpunkt der Verschriftung/ Verschriftlichung – und parallel dazu bzw. darüber hinaus³¹ – ist von einer teils langen mündlichen Überlieferung auszugehen.³² Über die mündliche Form der jeweils ausschließlich im schriftlichen Medium überlieferten Texte lassen sich daher kaum gesicherte Rückschlüsse ziehen.³³ Die fassbaren historischen Hintergründe insbesondere des zweiten Teils des in seiner erhaltenen Form um 1200 schriftlich vorliegenden *Nibelungenliedes* reichen in die Völkerwanderungszeit (4.-6. Jahrhundert) und karolingische Zeit (8.-9. Jahrhundert) zurück.³⁴ In diesen Zeiten standen keine etablierten Institutionen zum Zweck der Überlieferung mündlicher Traditionen zur Verfügung.³⁵ Daher wurden sprachliche Systeme verwendet, die Memorierung bei einem hohen Grad an Variation stützten – etwa Langzeile, Stabreim und Formelhaftigkeit.³⁶ Die stichischen Langzeilenverse des frühen Mittelalters wurden gegen Ende des 12. Jahrhunderts von Strophen abgelöst. Strophen begrenzen die Variationsmöglichkeiten, bieten aber ein höheres Maß an Stabilität; sie eignen sich weniger zur Improvisation als zur Memorierung und Erhaltung eines Textes.³⁷

Deutliche Hinweise auf eine mündliche Nibelungentradition und einzelne Nibelungenmotive ergeben sich aus verschiedenen Quellen, die eine weite Verbreitung mündlichen nibelungischen Erzählens belegen.³⁸ Die überlieferten Inhalte werden – auch aus Gründen effizienter Reproduzierbarkeit – so präsentiert, dass komplexe Zusammenhänge möglichst reduziert und auf Grundmuster zurückgeführt werden. Überlieferungswürdige ‚Helden‘, als Träger bedeutsamen Geschehens werden in unmittelbare zeitliche und kontextuelle Nähe gerückt, so dass ein

²⁹ Vgl. zu *verschriftet/ verschriftlicht* Haferland 2019, S. 32 (Fn. 10).

³⁰ Vgl. Müller 2012, S. 298.

³¹ Vgl. Haferland 2019, S. 80. „Zwischen einer nachträglichen oder zum Vortrag parallelen Aufzeichnung (Verschriftung) solcher Texte [mündliche Volkserzählungen], die ohne Zwischenschaltung von Schrift entstanden sind, und einem über ein Schriftmedium in Anlehnung an ein Schreibformat oder eine Gattung mehr oder weniger Wort für Wort geplanten Text erstreckt sich ein weitläufiges Kontinuum abgestufter Möglichkeiten.“ Vgl. hierzu auch Schmid 2018, S. 12f.

³² Haferland 2019, S. 41.

³³ Vgl. Müller 2012, S. 298.

³⁴ Vgl. Ziyatdinova 2005, S. 22.

³⁵ Vgl. Müller 2012, S. 298.

³⁶ Vgl. Müller 2012, S. 298.

³⁷ Müller 2012, S. 299.

³⁸ Vgl. Schmid 2018, S. 11–14.

‚heroisches Zeitalter‘ entsteht³⁹ und die etwa für das *Nibelungenlied* genannten Zeiträume bedeutungslos werden. Zur Geltung kommen hierbei traditionelle Erzählschemata, die „im Rahmen historisch jeweils spezifischer Kontinuitätserwartungen aktualisiert, d.h. durch Bezüge zu weiteren Ereignissen, Institutionen, Orten, Personen usw. neu funktionalisiert und damit modifiziert [werden]. Die diachrone Stoffgeschichte verbindet sich also mit einer jeweils synchronen Funktionalisierung.“⁴⁰

Das *Nibelungenlied* im schriftlichen Medium weist in seiner Textgestalt sowohl eher mündliche als auch schriftliche Erzählweisen auf, was bedeutet, dass es „textuell‘ weniger geschlossen [ist], als es für ein mittelalterliches Schriftwerk zu erwarten ist, aber stärker als ein mündlich fixierter Text.“⁴¹ Mündlichkeit und Schriftlichkeit bilden gerade beim *Nibelungenlied* ein untrennbares Geflecht, in dem die mündliche Tradition die Textgestalt beeinflusst hat,⁴² wenngleich sich im Detail hierzu keine gesicherten Aussagen treffen lassen.⁴³

Die variantenreiche Sagentradition des Nibelungenkomplexes ist als Teil des kollektiven Gedächtnisses anzusehen, über das sowohl Sänger wie Publikum verfügen:

„Wie für mündliches so ist ebenso für schriftliches Wiedererzählen eines bekannten Stoffes nicht nur seitens des Produzenten, sondern auch seitens des Rezipienten Sagenkenntnis vorauszusetzen. Perspektivierungen des Stoffes, Um- und Neuformulierungen, vermeintliche oder tatsächliche Leerstellen des Texts – nicht nur aus neuzeitlicher Perspektive – werden vermutlich zur Kenntnis genommen, überbrückt, kontrastiert, vervollständigt usw. Jede (Neu-)Gestaltung muss sich mit dieser Tradition auseinandersetzen und findet eine eigene ‚Antwort‘ auf Vorgaben und Erwartungen in der je spezifischen historischen Konstellation.“⁴⁴

Nach gegenwärtigem Stand der Forschung ist davon auszugehen, dass der Nibelungenepiker erst im Zuge der Verschriftlichung (also keiner reinen Verschriftung) des Stoffes auf dem Weg zum konzipierten Großepos die ursprünglich eigenständigen Komplexe der Bründhildwerbung und des Burgundenuntergangs zusammenfügte.⁴⁵ Gleichwohl ist zu berücksichtigen: „Wie sich seine Genese [gemeint ist das Nibelungenepos] von der Sagenbildung im 5. Jahrhundert bis zu seiner Ausformung zum Großepos hin etwa im 13. Jahrhundert vollzogen hat, beruht auf umstrittenen

³⁹ Vgl. Müller 2012, S. 312.

⁴⁰ Vgl. Schmid 2018, S. 13.

⁴¹ Schmid 2018, S. 15.

⁴² Vgl. für das hier relevante Konzept der fingierten Mündlichkeit Haferland 2019, S. 81–84. sowie Haferland 2001.

⁴³ Vgl. Schmid 2018, S. 15.

⁴⁴ Schmid 2018, S. 16; Schenda 2007, S. 130f.

⁴⁵ Vgl. Schmid 2018, S. 17.

Rekonstruktionen. Solche Aufklärungsversuche gehen ins 20. Jahrhundert auf Andreas Heusler zurück.”⁴⁶

Laut Honko lassen sich durch die Form ihrer Entstehung sowohl *Nibelungenlied* als auch *Kalevala* zu den semi-orale bzw. traditionsorientierten Epen⁴⁷ rechnen, sind also einer gemeinsamen Gattung angehörig.⁴⁸ Kriterium hierfür ist u.a. eine bis zur schriftlichen Fixierung lange mündliche Tradition, die sich im Laufe der Zeit gesellschaftlichen Veränderungen anpassen kann, ihren narrativen Kern mit seiner identitätsstiftenden Funktion jedoch stets beibehält.

Sänger verstehen sich trotz – oft unbewusster – individueller Vorlieben und Varianten als Glied der Überlieferungskette und nicht als freie Ausgestalter von Material und Motiven.⁴⁹ Ebenso erwartet auch das Publikum, die bekannten umlaufenden Stoffe und Erzählungen so präsentiert zu bekommen, wie es der Gewohnheit entspricht.

Während sich die mündlichen Vorläufer oder mögliche schriftliche Vorstufen und die ausgefächerte Variationsbreite des *Nibelungenliedes* mit teils widersprüchlichen Traditionslinien allenfalls durch Abgleiche mit verwandten Stoffen aus dem nordeuropäischen Raum oder historischen Quellen erahnen lassen, verhält es sich bei den finnischen Gesängen umgekehrt. Bis ins 19. Jahrhundert sind diese im Hinblick auf die schriftliche Fixierung nicht „fest“ geworden, sondern waren mit allen möglichen Formen von Varianz im Umlauf. Ein längeres mündliches Epos ist in den finnischen Sängergebieten aller Wahrscheinlichkeit nach vor dem „*Kalevala*-Prozess“ nicht entstanden, obwohl alle Voraussetzungen dazu gegeben waren. Dies lässt den Schluss zu, dass ein Großepos letztlich kein angestrebtes Ziel finnischer Sänger war.

⁴⁶ Ziyatdinova 2005, S. 32.

⁴⁷ Vgl. oben Honko 1998.

⁴⁸ Vgl. Honko 2000a.

⁴⁹ Vgl. Heinzle 2014, 65f.

2.2. Gattungsmerkmale der Heldenepik

2.2.1. Begriffsklärung

Das Appellativ *helið* ist in der altsächsischen Stabreimdichtung mehrfach belegt und bedeutet zunächst ‚Mann‘, gelegentlich allgemein ‚Mensch‘, ohne darüberhinausgehende spezifische Bedeutungskomponenten. Im althochdeutschen *Hildebrandslied* (um 840) erscheint die Form *helid*, im hochdeutschen Sprachraum findet sich seit dem 11./12. Jh. *helt* in der Bedeutung ‚Mann‘ oder ‚(kämpferprobter) Krieger‘.⁵⁰

Der Terminus Heldenepos bezeichnet als Gattung der mittelalterlichen deutschen Literatur eine Form der hier funktional und stofflich zu verstehenden Heldendichtung, zu der auch Heldenlied und Heldensage zählen. Der Begriff Heldendichtung ist dabei nicht zeitgenössisch, sondern wurde während der beginnenden wissenschaftlichen Beschäftigung mit heldenepischen Texten im 19. Jh. geprägt. Vom Heldenlied unterscheidet sich das Heldenepos durch seinen größeren Umfang (im Heldenlied ca. 50-500; im Heldenepos meist mehrere tausend Verse) und die planvolle zyklische Verbindung mehrerer Handlungsteile.⁵¹ Im Heldenlied ist der Typ der germanischen Heldendichtung seit der Völkerwanderungszeit präsentiert, der stilistisch durch Stabreimvers und Parallelismus geprägt ist. Heldensage lässt sich als poetisch nicht gebundene Überlieferung eines – häufig überformten – lokalen bzw. einheimischen Geschehens beschreiben, die Heldenlied und Heldenepos oft zugrunde liegt. Die Ereignisse werden meist mit herausragenden Personen in Verbindung gebracht, Themenschwerpunkte sind Sippenkonflikte, Verrat und Rache.⁵²

Der Heldendichtung gemein ist die mündliche, später v. a. schriftliche Überlieferung von Ereignissen, die für die Entwicklung einer Gemeinschaft als bedeutsam betrachtet wurde sowie identitätsstiftend Herkunft und Vergangenheit bewahrt und deutet.⁵³ Heldendichtung kommt somit auch die Funktion kulturellen Gedächtnisses zu.⁵⁴ Im Vordergrund stehen dabei einzelne Helden mit Fähigkeiten körperlicher, moralischer oder intellektueller Art, welche die der anderen handelnden Figuren überragen. Dabei wird weniger die Darstellung eines Individuums, sondern insbesondere die Veranschaulichung eines „Typus“ vorgenommen. Die Figur des Helden ist hierbei nicht als Vorbild für eine Gemeinschaft aufzufassen, sondern steht jeweils für sich selbst.⁵⁵ Kulturübergreifend lassen sich für einen Helden wiederkehrende Kennzeichnungsmuster ausmachen, zu denen

⁵⁰ Vgl. Tiefenbach 1999.

⁵¹ Vgl. Müller 2002, S. 47f.; Müller 2015, S. 75–82.

⁵² Vgl. Wolf 1995, S. 87.

⁵³ Vgl. Ahola 2014, S. 361f.

⁵⁴ Vgl. Assmann 2007, S. 29–48 und passim; vgl. Anttonen 2005, S. 40–94 (insbesondere die Hinweise auf Honko 62–66).

⁵⁵ Vgl. See 1971, S. 166–172.

außergewöhnliche Geburt und Tod, gefahrenreiche Jugendzeit oft außerhalb der Gesellschaft, das Erleben von Abenteuern sowie verschieden motivierte Ausfahrten wie Brautwerbung oder Jenseitsfahrt gehören.

Das als historisch betrachtete überlieferte Geschehen wird nach Heinze⁵⁶ in charakteristischen Mustern umerzählt: Der geschichtliche Ereigniszusammenhang erfährt *Reduktion*, das Zurückführen komplexer Ereignisse auf elementare menschliche Affekte wie Hybris, Gier und Rache, *Assimilation*, die Anpassung historischer Fakten an traditionelle Erzählschemata und -motive wie das der Brautwerbung sowie schließlich *Koordination*, den Zusammenschluss von Sagenkreisen bzw. verschiedener Helden zu einer Gesamtschau. So fanden sich z. B. im *Nibelungenlied* der Tod Siegfrieds, der Burgundenuntergang und die Dietrichsage zusammen, was u. A. zu einer Umdeutung und Motivverschiebung einzelner Figuren, etwa Hagens und Kriemhilds, führte. Letztere wandelt sich so von der ursprünglichen Rächerin ihrer Brüder zur Rächerin ihres ersten Gatten Siegfried. Das Heldenepos ist demnach durch Verbinden zuvor mündlicher Erzählungen einer Gemeinschaft, im Falle des *Nibelungenliedes* insofern unter Einfluss des höfischen Romans, entstanden,⁵⁷ als Komplexität und Handlungsführung sowie die Technik des Spannungsbogens das Medium der Schrift erforderlich machten.⁵⁸

Zu den Merkmalen der Gattung Heldenepik gehören Sangbarkeit⁵⁹ und anonyme Überlieferung.⁶⁰ Der Dichter des Epos fungierte als Traditor, der eine überpersonale Vorzeitkunde vermittelt, was etwa durch die typischen Eingangsverweise zum Ausdruck gebracht wird. Die wiedergegebene *maere* war dem Publikum bekannt. Aufgrund der Funktion heroischer Überlieferung war es den Dichtern nicht möglich, den Stoff frei zu bearbeiten.

Die Thematisierung regionaler Sagenstoffe kann als grobe Abgrenzung zur so genannten *Spielmannsepik*⁶¹ gelten, wenngleich einige Motive einen literarischen Zusammenhang bildeten („Wandermotive“, hier insbes. das Motiv der gefahrvollen Brautwerbung)⁶² und Gattungsmuster ‚überblendet‘ wurden.⁶³ Unterschiede zu den höfischen Romanen⁶⁴ lassen sich in deren antiker, keltischer oder französischer Stofflichkeit und dem Vorhandensein französischer oder lateinischer Vorlagen ausmachen. Weiter bestehen in der äußeren Form Differenzen: Das Heldenepos ist strophisch gedichtet⁶⁵, während der höfische Roman, idealisiertes ritterliches Wesen im Helden

⁵⁶ Vgl. Heinze 2003.

⁵⁷ Vgl. Schmid 2018, S. 18f.

⁵⁸ Vgl. Johnson 1999, S. 292–294.

⁵⁹ Vgl. Ziyatdinova 2005, S. 16; Haferland 2019, S. 31.

⁶⁰ Vgl. Ziyatdinova 2005, S. 44–48; Haferland 2019, S. 41f.

⁶¹ Vgl. zum Gattungsbegriff Brandt 2005, S. 13–16.

⁶² Vgl. Boor 1991, S. 197.

⁶³ Vgl. Müller 2002, S. 71–73.

⁶⁴ Zur Problematik der Abgrenzung von mittelhochdeutschem Epos und Roman vgl. Schulze 2003, S. 104–112.

⁶⁵ Vgl. zur strophischen Form als 'semi-literalem Format' auch Haferland 2019, S. 81–84.

veranschaulichend, in der Regel in Reimpaarversen abgefasst wurde. Die Langzeilen des *Nibelungenliedes* wurden für weitere Epen wie das Kudrunepos formgebend. Gleichwohl ist bei der Frage der Gattungsunterscheidungen immer auch der Aspekt der Interferenz zu beachten⁶⁶ – das *Nibelungenlied* entstand im gleichen Zeitraum wie der ‚Tristan‘ Gottfrieds von Straßburg und Wolframs von Eschenbach ‚Parzival‘. Evident sind weiter die Einflüsse der ‚Eineit‘ Heinrichs von Veldekes⁶⁷ und des Minnesangs auf das *Nibelungenlied*.

Sofern die Helden auf historische Personen rückführbar sind, haben diese zwischen dem 4. und 7. Jh., d. h. bis in die Merowingerzeit hinein, gelebt. Hinweise auf Sammlungen von Heldenliedern finden sich allerdings erst in karolingischer Zeit⁶⁸, als sich bereits eine an antiken Mustern geschulte Geschichtsschreibung ausgeprägt hatte.

Die deutsche Heldendichtung lässt sich um zwei Hauptkomplexe gruppieren: die Stoffbereiche um Dietrich von Bern⁶⁹ (Ostgotenkönig Theoderich d. Gr., * um 450, † 526) und der Nibelungen, die im Kern den Burgunden-Untergang (im Jahre 436) wiedergeben. Mit der Überlieferung der Nibelungen verbunden wurde die Siegfriedsage. Daneben bestehen kleinere Sagenkreise um Walther, die zyklisch verknüpften Teile Ortnit/Wolfdietrich und Kudrun.

Träger der mündlichen heldenepischen Dichtung waren seit dem frühen Mittelalter neben Berufssängern und Dichtern, die einem bestimmten Stand nicht fest zugeordnet werden können, v. A. auch Adlige⁷⁰.

Der älteste erhaltene Text althochdeutscher Heldendichtung ist das ‚*Hildebrandslied*‘, das in den Erzählzusammenhang mit Dietrichs Heimkehr aus dem Exil einzuordnen ist. Das Fragment aus 68 Langversen⁷¹ bleibt in seiner Zeit das einzige überlieferte Beispiel für mitteleuropäische volkssprachige Heldendichtung, doch ist etwa durch den Vergleich mit frühen angelsächsischen oder nordeuropäischen Zeugnissen⁷² von einer Dichtungstradition auch in dieser Zeit auszugehen, die nicht überliefert wurde. Im *Hildebrandslied* finden wir eine für die Gattung typische Inszenierung eines Wertekonflikts vor, der hier im Aufeinandertreffen von Hildebrand, Held im Gefolge Dietrichs, und seinem Sohn *Hadubrand* zwischen zwei sich gegenüberstehenden Heeren auf eine nicht zu lösende Auseinandersetzung fokussiert wird. Dabei wird der Protagonist in den Widerstreit von Sippenbindung und Ehrauffassung verstrickt.

Die Dietrichsage beschreibt im Kern die Vertreibung des Königs aus seinem Reich um Verona („Bern“), seine Flucht an den Hof Etzels/Attilas und

⁶⁶ Vgl. Schmid 2018, S. 18f.

⁶⁷ Vgl. Bumke 1996, S. 565.

⁶⁸ Vgl. Müller 2012, S. 303Vgl..

⁶⁹ Vgl. Heinzle 1999.

⁷⁰ Vgl. Haubrichs 1995, S. 61–68; Heinzle 2005a, S. 42.

⁷¹ Cod. theol. fol. 54, 1r und 76v, Landesbibliothek Kassel; die Gesamtlänge wird auf 80 Langverse geschätzt.

⁷² Vgl. Heinzle 1999, S. 14–18.

seine Rückkehr nach 30 Jahren. Sie prägte sich wohl zwischen dem späten 6. und frühen 9. Jahrhundert aus.⁷³ Die Dietrichüberlieferung, die im „13. Jahrhundert von einem mächtigen Schub der Verschriftlichung erfasst worden“ war,⁷⁴ fand wie das *Nibelungenlied* insbesondere im bairisch-österreichischen Sprachgebiet weite Verbreitung. Auch die erhaltenden Beispiele der historischen Dietrichepik sind wohl in der Mitte des 13. Jahrhunderts entstanden und bilden die Fortsetzung einer langen mündlichen Tradition.⁷⁵

Im *Nibelungenlied* wird das Ereignis des Burgundenuntergangs dargestellt und motiviert. In 39 *Aventiuren* (kapitelartigen Handlungsabschnitten) werden im *Nibelungenlied* die Werbung Brünhilds und der Tod Siegfrieds (erster Teil) sowie der daraus folgende Untergang der Burgunden am Hof Etzels durch die Rache Kriemhilds (zweiter Teil), verbunden. Das unhistorische Aufeinandertreffen Dietrichs mit Attila/Etzel († 453), der 451 das heutige Frankreich erreichte und auf den *Katalaunischen Feldern* durch den römischen Feldherrn Aëtius eine entscheidende Niederlage erfuhr, wurde bereits in der Kaiserchronik (entstanden vor 1150), der ersten Geschichtsschreibung in deutscher Sprache, kritisiert. Im *Nibelungenlied* werden ursprünglich unabhängige Stoffe miteinander verbunden, neben historischen und mythischen finden sich auch märchenhafte Motive. Die ineinander verwobenen Handlungsteile finden sich in anderen Überlieferungszusammenhängen (z. B. in der nordischen Tradition, etwa der isländischen *Lieder-Edda* [Codex Regius, um 1270] oder der norwegischen *Thidrekssaga*⁷⁶ [Mitte des 13. Jh.]) selbständig und z. T. in anderen Konstellationen wieder. Durch die Verbindung von Siegfried- und Brünhildsage mit dem Burgundenuntergang entstehen im *Nibelungenlied* Ungereimtheiten, die bereits in der glättenden *C-Fassung⁷⁷ bearbeitet wurden.

Im Falle des *Nibelungenliedes* bestehen hinsichtlich des Entstehungsortes eindeutige Hinweise auf Passau. Die geographischen Angaben des NL-Dichters sind hier sehr präzise (mit zunehmender Distanz zum bayerisch-österreichisch Raum beginnen seine Ortsangaben im Ungenauen zu verschwimmen), in der Region finden sich die wichtigsten Handschriften und mit Wolfger von Erla (um 1140-1218) war hier ein Bischof im Amt (1191-1204), von dessen Mäzenatentum u. a. auch Walther von der Vogelweide profitierte. Die Hinweise auf die Bedeutung des Bischofs von Passau in der Dichtung selbst sind als weiteres Indiz zu werten.

⁷³ Vgl. Heinzle 1999, S. 4f.

⁷⁴ Heinzle 1999, S. 29.

⁷⁵ Vgl. Heinzle 1999, 32 und 49.

⁷⁶ Textausgabe: Bertelsen 1908-1911. Übersetzung: Voigt 1967.

⁷⁷ Zur Sonderstellung der *C-Fassung vgl. Müller 2001.

2.2.2. Überlieferungsgeschichte deutscher Heldenepik

Überblickt man die schriftlichen Zeugnisse der altnordischen Überlieferung sowie der altenglischen Heldenlieder und das ahd. Hildebrandslied, so zeigt sich eine deutliche Einheitlichkeit der Konfliktkonstruktionen, des Handlungsinventars sowie der Formen und Motive, was auf einen gemeinsamen germanischen Ursprung der Liedschemata hindeutet.⁷⁸ Die hierzu zählenden Sagenstoffe und ältere Stufen müssen für die mittelhochdeutsche Dichtung vor 1200 aus deren Niederschlägen in der lateinischen Historiographie oder Dichtung⁷⁹, zeitgenössischen Ausformungen in der (dort an die jeweiligen Verhältnisse angepassten) altenglischen und altnordischen Zeugnisse, etwa der *Thidrekssaga* oder späteren Umsetzungen in deutscher Sprache erschlossen werden.⁸⁰ Abgesehen von vereinzelt Zeugnissen früherer Zeit setzt eine uns heute greifbare kontinuierliche schriftliche Tradition deutscher Heldendichtung mit dem *Nibelungenlied* ein. Hinter der Verschriftlichung und parallel zu ihr bestand eine breite mündliche Tradition, die wohl von der Völkerwanderungszeit bis an den Übergang zur Neuzeit reichte. Im Prozess der Gesamtkonzeption des *Nibelungenliedes* zum Großepos mussten sich aufgrund der gleichlaufenden Überlieferung Brüche ergeben, die im Text ihren Niederschlag fanden. Die vorher erfolgte vorwiegend schriftlose Überlieferung ist durch universelle Muster beschreibbar:⁸¹ Mündliche Dichtung ist durch eine dichte Formelhaftigkeit, konventionalisierten Wort- und Bilderschatz, stereotype Stilzüge und Handlungsmuster⁸² gekennzeichnet, die dem Vortragenden eine improvisierende Performanz ermöglichten. Der in der mündlichen Tradition stehende Sänger verfügt über Techniken, die das prosodische System (etwa Metrum, Alliteration, Assonanz, Reim, tonale Wiederholung und Parallelismus) und die Diktion zur Verfügung stellen. In der Überlieferung sorgen insbesondere das Erzählergerüst und Formeln (wie Epitheta) für Festigkeit. Das Erzählergerüst bzw. die Erzählschablone garantiert die Identität der Erzählung, die wiederum die Wiedererkennung trotz der für Mündlichkeit typischen Variation ermöglicht. Das Zusammenspiel von Varianz und Festigkeit spielt in schriftloser Überlieferung daher eine wichtige Rolle. Jede konkrete mündliche Vortragssituation ersetzt die vorangegangene Vorführung. In diesem Sinne gibt es im Bereich der Mündlichkeit keinen Primär- oder Originaltext. Aufgrund der Prinzipien mündlicher Überlieferung, durch welche die Heldendichtung über lange Zeiträume hinweg tradiert werden konnte,

⁷⁸ Vgl. Haubrichs 1995, S. 111.

⁷⁹ Zum Beispiel den Quedlinburger Annalen Ende 10./Anfang 11. Jh., der Würzburger Chronik 11. Jh., die Weltchronik Frutolfs von Michelsberg um 1100 oder die Weltchronik Ottos von Freising 1143-1146.

⁸⁰ Vgl. Haubrichs 1995, S. 81.

⁸¹ Vgl. zu Stil und Aufführung und zur Überlieferung Finnegan 1977, S. 88-169, Ahola 2014, S. 362-368.

⁸² Vgl. Haubrichs 1995, S. 68f.

befand sich Heldendichtung in ihrer vorschriftlichen Form immer im Fluss – sie erfuhr Überarbeitung, Umformung, Erweiterung oder Schwund. Grundlegend für die so genannte *oral-formulaic theory* wurde das auf Vorarbeiten Milman Parrys fußende Werk *The Singer of Tales*⁸³ von Albert B. Lord, dessen Theorie in Anwendung auf mündliche Tradierung mittelalterlicher Texte modifiziert wurde.⁸⁴

Das *Nibelungenlied* ist in seiner uns bekannten Form schriftlich konzipiert worden, doch ist das Verhältnis schriftlicher Vorlagen, Selbstdichtung des Kompilator-Dichters und memorieller, d.h. fester Tradierung, nicht genauer zu bestimmen.⁸⁵ Der bewusst eingesetzte formelhafte Stil führt zu einer archaisierenden Erhabenheit und konstituiert zugleich eine Traditionsgemeinschaft von Sänger und Publikum, die im *Nibelungenlied* schriftlich nachgebildet ist.⁸⁶

Das *Nibelungenlied* ist in 36 Handschriften überliefert,⁸⁷ von denen vier der elf vollständigen Handschriften aus dem 13. Jahrhundert stammen. In der Diskussion des 19. Jahrhunderts, welche der Handschriften den vorausgesetzten Archetyp am besten repräsentiere, wurden v. a. die Handschriften A⁸⁸, B⁸⁹ und C⁹⁰ in den Mittelpunkt gestellt. Das Alter der Handschriften stimmt nicht mit dem der durch sie repräsentierten Textfassungen *A, *B, *C überein.

In romantisch geprägter Sicht herrschte die Vorstellung von einem ‚sich selbst dichtenden‘,⁹¹ der schöpferischen Kraft des Volkes entspringenden Epos vor, das dem Roman als individuelle Kunstleistung gegenübergestellt wurde.

Gegen die romantische Auffassung der Volkspoesie und Wolfs/Lachmanns Sammeltheorie stellte Andreas Heusler zu Beginn des 20. Jh. eine Anschwellungstheorie,⁹² nach der ein von einem Einzeldichter konzipiertes Epos in der Regel ein einziges Lied zur Grundlage hat, das bereits das gesamte Schema der Handlung enthält. Als Folge des zwar fruchtbaren, heute jedoch aufgrund seines zu statischen Charakters obsoleten Heusler’schen Modells,⁹³ wurden bis in die 1950er Jahre und darüber hinaus Rekonstruktionsversuche

⁸³ Lord 1960 [1964].

⁸⁴ Vgl. Haferland 2004, S. 80–89. Der frühe Ansatz von Bäuml und Ward 1967 zeigte sich als inadäquat, hat aber weitere Diskussionen stimuliert.

⁸⁵ Vgl. Wolf 1995, S. 269–276.

⁸⁶ Vgl. Heinze 2005a, S. 42.

⁸⁷ Vgl. zu Überlieferung und Editionen Müller 2015, S. 48–57.

⁸⁸ München, Bayerische Staatsbibliothek, cgm 34, 2316 Strophen, entstanden vor 1280, auch: Hohems-Münchner Handschrift.

⁸⁹ St. Gallen, Stiftsbibliothek, Ms 857, 2376 Strophen, entstanden 2. Viertel des 13. Jahrhunderts, auch: St. Galler Handschrift.

⁹⁰ Karlsruhe, Badische Landesbibliothek, Ms 63, 2439 Strophen, entstanden zwischen 1220 und 1230, auch: Donaueschinger bzw. Laßbergsche Handschrift.

⁹¹ Vgl. Markwardt 1971, S. 358.

⁹² S.u.

⁹³ Vgl. Haug 1989b, 277-292, 308-325.

verlorener Vorstufen von Epen unternommen. Seit den 1970ern konzentriert sich die Forschung dagegen auf die vorhandenen Textzeugnisse:

„An die Stelle einer diachronen Erfassung von Textschichten trat der Vergleich von Textfassungen und Versionen, die prinzipiell nebeneinander stehen und erst gemeinsam ein umfassendes Bild ergeben [...]“⁹⁴

Heutige Forschungsschwerpunkte sind u. a. die Diskussion der außerliterarischen Funktion heroischer Überlieferung, Merkmale des vermittelten Menschen- und Weltbildes wie auch der Bereich des Übergangs mündlicher Überlieferungstradition in die Schriftlichkeit, der heute als komplexer, auf beide Bereiche beeinflussend wirkender Vorgang betrachtet wird.⁹⁵

2.3. Zur Vergleichbarkeit der Materialsituationen

Joachim Heinzle⁹⁶ zeigte Prinzipien auf, welche Kriterien Heldenepik bzw. *heroische Überlieferung*⁹⁷ kennzeichnen.⁹⁸ In der Paraphrase „heroische Überlieferung“ scheint sich – abkehrend vom sehr formalen bzw. festgelegten Terminus Heldenepik – eine Öffnung des Begriffs anzudeuten. Heinzle selbst meint etwa, dass es in allen Kulturen heroische Überlieferung oder Heldenepik gebe. Dabei wird der Inhalt des Begriffs nicht unscharf gezeichnet. Die Kriterien sind Geschichte, Sage, Mündlichkeit, Gedächtnis, Mythos.

Von diesen Kriterien ist in Bezug auf die kalevalischen Gesänge lediglich die Kategorie Geschichte erklärungsbedürftig. Durch sie wird ein historischer Bezug als Kennzeichen dargestellt. Im Falle der Nibelungensage und etwa des Rolandsliedes lassen sich die historischen Bezüge sehr gut herausarbeiten, doch bereits bei der Ilias befindet man sich in einem anhaltenden Forschungsdiskurs, wenngleich die Historizität an sich kaum in Zweifel gezogen werden kann. Konkrete geschichtliche Bezüge in den kalevalischen epischen Gesängen sind ebenfalls nicht direkt möglich, es ist jedoch von Relationen zur Wikingerzeit⁹⁹ auszugehen:

„The epic cycles that are addressed in the following are those most frequently encountered in discussions of Kalevalaic heroic epics that derive

⁹⁴ Kerth und Lienert 2000, S. 107.

⁹⁵ Kerth und Lienert 2000.

⁹⁶ Heinzle 2003, 2014, S. 11–46.

⁹⁷ Heinzle 2003, S. 3, 2014, S. 11.

⁹⁸ Zur Funktionalität der Heldendichtung vgl. auch Hufnagel 2016, S. 103–120.

⁹⁹ Gerade in jüngster Zeit erfolgt in der finnischen Folkloristik eine intensive Auseinandersetzung mit der Wikingerzeit, vgl. Ahola et al. 2014.

from the Viking Age. These epics describe heroic war expeditions, often across the sea, with swords, spears and helmets as war gear.”¹⁰⁰

Ahola verweist in diesem Zusammenhang insbesondere auch auf den *Sampo-Zyklus*. Gerade die *Sampo*-Gesänge bzw. konkret der Raub des *Sampo* sei mit der Wikingerzeit verbunden, zum Beispiel durch das Motiv der bewaffneten Rückerbeutung des mühlenähnlichen Objekts auf dem Meer; das *Grotti*-Motiv.¹⁰¹ So ist die Sequenz des *Sampo*-Raubs in der Regel die längste und ausgeschmückteste Sequenz des *Sampo*-Zyklus. Ahola erwähnt das Beispiel SKVR VII1: 679,¹⁰² wo die Herrin des Nordlands den Raub ihrer Wildvorräte bemerkt und eine zahlreiche mit Bögen und Schwertern bewaffnete Kriegerschar in einem Ruderboot zur Verfolgung aufbietet:

Tuosta Pohjola havatsi,	Davon bemerkte das Nordland
70 Pohjan eukko ylös nousi,	Die Alte des Nordlands stieg auf
Itse Po[hjo]lan emäntä	Die Herrin des Nordlands selbst
Juoksi riista riihen luokse	lief zu ihrem Lager von Wildbret
Kartanoa katsomahan	ihr Gut zu sehen
Riista kaikki pois kadonna.	das gesamte Wildbret war verschwunden.
75 Katso karjansa katovan,	Sah ihr Vieh verschwunden,
Alenevan arviohon.	ihr Vermögen verringert.
Pani joukon jousihinsa,	Sie stellte eine Gruppe Bogenmänner,
Laitto miehet miekkohinsa,	Sie stellte Männer mit Schwertern,
Sata miestä soutamahan,	hundert Männer als Ruderer,
80 Tuhat ilman istumahan;	tausend Männer, die [im Boot] saßen;
Läksi V[äinä]mön jäl'estä.	zur Verfolgung Väinämöinens.

In der nordkarelischen Variante handelt es sich beim Raub um konkrete Beute (Wild), während in den weißkarelischen Varianten oft der mythische Charakter des *Sampo* als wohlstandspendendes Mahlwerk hervortritt.¹⁰³

Ahola verweist in diesem Zusammenhang auf Anna-Leena Siikalas diachronen Forschungsansatz, nach dem sie zentrale Motive kalevalischer epischer Gesänge als nordeuropäische Tradition der Wikingerzeit darstellt:

„Siikala suggests that the Kalevalaic epics about courtship (*The Courtship*) and raiding (*The Sampo*) belong to narrative traditions that were common across cultures in northern Europe in the Viking Age. Much of the imagery that these poems contain is derived from ancient mythic mentality whereas this imagery was intertwined with the conventions of heroic narration. In the course of sociocultural changes that took place in the Middle Ages, these poems transformed and received new meanings, yet in areas where the Church had less influence, especially in Viena Karelia, the poems retained more of their ancient features. [...]According to Siikala, the parallel features between medieval Scandinavian materials and *Kalevalaic* epic do not

¹⁰⁰ Ahola 2014, S. 365.

¹⁰¹ Ahola 2014, S. 366f.

¹⁰² Ebd. (Verse 69-81; Nordkarelilien).

¹⁰³ Vgl. unten Kapitel 7.

necessarily imply direct loans between the Scandinavian and Finno-Karelian narrative traditions but rather a common background of otherworldly imagery relevant to and shared by these cultures [...]”¹⁰⁴

In ihrer Bedeutung erfüllen die finno-karelischen Gesänge eine entsprechende Funktion wie die germanische heroische Überlieferung:

„Adventurous narratives and an exemplary character to which they are connected constitute the core elements of a heroic epic. The essence of this heroic character is constituted of the situations with which he is faced, of his reactions to these situations, and of the complementary implications these constituents evoke in the tradition community.”¹⁰⁵

Im Falle der *Sampo-Zyklus* ist der dominierende Held Väinämöinen:

„The *Sampo* per se figures only occasionally in so-called *Sampo* songs, and in any of these, it is seldom narrative focus. Rather, the songs center around the singer/ sage Väinämöinen, so much so that informants often referred to them Väinämöisen virsi [Väinämöinen's Verse].”¹⁰⁶

Zumeist erscheint Väinämöinen,¹⁰⁷ Sohn des Kawe,¹⁰⁸ als zauberkundiger Sänger; als mythischer Demiurg, der an der Kosmogonie beteiligt ist.¹⁰⁹ Die Darstellung dieses Helden kann jedoch auch eine ganz andere sein: Der Väinämöinen Ostbottniens ist ganz im Gegensatz etwa zu Weißmeerkarelien kein Weiser. Er wird nie mit dem in Karelien so verbreiteten Epitheton ‚urzeitlicher Zauberwischer‘ beschrieben, sondern als ‚heiliger Held‘ oder ‚mächtiger Junge‘.¹¹⁰ Wo in Karelien von Zauberwissen berichtet wird, tritt in Ostbottnien oft kriegerische Handlung. Die Frage des Vorrangs beider Sängertraditionen, ob also die Tradition des Kriegers oder des Zauberwissers älter ist, lässt sich nicht eindeutig klären.¹¹¹

In jedem Fall lässt sich zeigen, dass einige Sänger von der tatsächlichen physischen Existenz Väinämöinens überzeugt waren. Matti Immonen aus Savo sagte 1816, dass Väinämöinen ein Einwohner Savos gewesen sei und die Herrin des Nordlandes geheiratet habe.¹¹² Von Matro Lettijeve¹¹³ aus Weißmeerkarelien wird berichtet, dass sie glaubte, Väinämöinen sei ein Held gewesen, der in ihrer Gegend lebte und dereinst wie versprochen zurückkehren werde:

¹⁰⁴ Ahola 2014, S. 374.

¹⁰⁵ Ahola 2014, S. 377.

¹⁰⁶ DuBois 2001, S. 459.

¹⁰⁷ Vgl. Ganander 1789, S. 100–105.

¹⁰⁸ Vgl. Ganander 1789, S. 34.

¹⁰⁹ Vgl. unten Kapitel 6.

¹¹⁰ Im Übrigen ist auch an die allgemeine Feststellung zu erinnern: „Mythos und Märchen können sehr wohl an dem Werden von Heldensagen beteiligt sein.“ (Hoffmann 1992, S. 47).

¹¹¹ Vgl. hierzu auch den Aufsatz von Enges 2000.

¹¹² Vgl. SKVR VI1: 26 (Einschub nach Vers 22).

¹¹³ Vgl. Timonen 1984, S. 119–142.

„Aber Matro kannte die Worte Väinämöins bei dessen Abschied, dass er nämlich zum Sterben wiederkommt in sein eigenes Land. Diese Gegenden waren nach Matros Meinung Väinämöinen lieb und teuer.“¹¹⁴

Die Diskussion darüber, ob die dem *Kalevala* zu Grunde liegenden Lieder einen eher mythologischen oder einen historischen Ausgangspunkt haben, ist praktisch genauso alt wie das Epos selbst.¹¹⁵ Die Beantwortung dieser Frage stellte über mehrere Jahrzehnte hinweg einen Schwerpunkt der Forschungstätigkeit dar. Auf der Seite der Forscher, die den historischen Hintergrund betonten, wurde das Argument vorgetragen, dass Heldenerzählungen die Züge und Eroberungen von Völkern sowie die Konflikte zwischen den Neusiedlern und den alteingesessenen Menschen widerspiegeln. Lönnrot erwähnt auch, dass z.B. Väinämöinen selbst, der größte aller Helden, um die Hilfe des Obergottes bittet.¹¹⁶ Nach der historischen Interpretation haben die Helden des *Kalevala* – und damit eben auch der zu Grunde liegenden Lieder – in ganz konkreten ländlichen Orten gewirkt und gelebt. Bald gewann jedoch die mythologische Deutung die Oberhand, nach der etwa der Kampf um die Wundermühle des *Sampos* den Kampf zwischen Licht und Dunkelheit, dem fruchtbaren und warmen Sommer gegen den lebensfeindlichen und kalten Winter darstellt.

Der Ursprung der Inhalte und der Protagonisten ist für die Identität der Gemeinschaft aus Sänger und Publikum von zweitrangiger Bedeutung:

„The protagonists in these narratives are gods, heroic ancestors or otherwise remarkable persons. The historicity of these narratives is in their reception and function for the community in which they are performed and the mythic dimension of the narratives is an acceptance of supernatural elements [...]. Fundamentals of this understanding enabled even those elements where significance or meaning had become unclear to be loyally repeated. In other words, the fixed elements could have value for the performers even without a function as a key narrative element [...] The heroic epic poems contained elements that were alien to the immediate context of performance, such as mentions of archaic weaponry or jewelry. According to Väinö Salminen (1934: 171–182), singers sought to perform the epic poems in their conventional form, avoiding variation, because they were considered to narrate historical events.“¹¹⁷

Ein weiteres Zitat soll das Konzept von der *mythischen Geschichte* noch einmal verdeutlichen:

¹¹⁴ Timonen 1984, S. 126: „Mutta Matro tiesi Väinämöisen sanoneen lähtiessään, että tulen tänne omalle maalle kuitenkin kuolemaan. Nämä seudut kun olivat Matron mielestä Väinämöiselle rakkaat ja kalliit.“ (Übersetzung des Verfassers).

¹¹⁵ Vgl. Enges 2000.

¹¹⁶ Vgl. Lönnrot 1827, S. 8 Der zweite Teil dieser Dissertation Lönnrots ging im Stadtbrand von Turku 1827 verloren.

¹¹⁷ Ahola 2014, S. 368.

„Vereinfachend können wir sagen, dass eine existierende ‚heilige Geschichte‘, eine mythische Tradition, auch Modelle zum Ordnen und Beschreiben realer Geschichte anbietet. Da sowohl mythische als auch reale Geschichte anhand derselben Schemen dargestellt wird, verschmelzen beide leicht miteinander und werden Teile desselben Konzeptes von Geschichte. Mit anderen Worten ist das Erzählen historischer Vorgänge an alte mythische Formeln angepasst und im Gegenzug werden mythische Bilder benutzt, um etwas auszuschnücken, was einst ein konkretes Ereignis war.“¹¹⁸

Der Begriff der Geschichte lässt sich hier – ebenso wie der der Sage – also anwenden, auch wenn er sehr stark mit dem Mythos verwoben ist.¹¹⁹ Die übrigen Kriterien der Mündlichkeit, des Gedächtnisses und des Mythos sind im Falle der finnischen vorschriftlichen Literatur, d.h. auch bei der für diese Arbeit relevanten Textgrundlage, unstrittig. Damit lässt sich wohl die Ansicht rechtfertigen, dass in dem gewählten Korpus-Material mündliche heldenepische Lieder gesehen werden dürfen.

¹¹⁸ Siikala 1994, S. 37. Übersetzung Ch. N.).

¹¹⁹ Dass es sich bei der Sigurd-/ Siegfried-Figur ebenso verhält, zeigt auch Hoffmann 1992, S. 45–48.

3. Epentheorien

3.1. Friedrich August Wolf und Karl Lachmann (1793–1851)

3.1.1. *Über die ursprüngliche Gestalt des Gedichts von der Nibelungen Noth*

Karl Lachmann unternahm 1816 mit *Über die ursprüngliche Gestalt des Gedichts von der Nibelungen Noth* den Versuch, die Kompilation des *Nibelungenliedes* aus Einzelliedern nachzuweisen:

„Ich glaube nämlich und werde in dem Folgenden zu beweisen suchen, daß unser so genanntes *Nibelungenlied*, oder bestimmter, die Gestalt desselben, in der wir es, aus dem Anfange des dreizehnten Jahrhunderts uns überliefert, lesen, aus einer noch jetzt erkennbaren Zusammensetzung einzelner romanzenartiger Lieder entstanden sei.“¹²⁰

Damit einher geht für Lachmann die Frage, ob das Werk „ein künstliches sei, oder ein Volkslied, und im letzteren Falle vielmehr aus Volksliedern zusammengefügt“.¹²¹ Die Argumentation Lachmanns baut auf der Prämisse einer durchgehenden inneren Logik und einer vorausgesetzten Kohärenz auf, deren Störung nur durch editorische Eingriffe erklärt werden kann.¹²² Aus dieser Perspektive sind Unstimmigkeiten¹²³ stets im Nachhinein entstanden und Symptome einer Einzellieder konvertierenden epischen Kompilationstechnik.

Verschiedene Details deuten laut Lachmann zunächst auf einen einzigen Verfasser hin: die Sprache, die erst seit Heinrich von Veldeke etablierte Reinheit der Reime, die Gleichheit bzw. Begrenztheit der Reime und Reimwörter, die Kleidungsbeschreibungen und Vorausdeutungen und schließlich die angestrebte, auf den Endpunkt gerichtete Einheitlichkeit:

¹²⁰ Lachmann 1816, S. 3f.

¹²¹ Lachmann 1816, S. 5.

¹²² Sparnaay gewann den Eindruck, dass Lachmann „manchmal zwischen überspitzter Logik und einer allzu hohen Einschätzung der Gestaltungskraft des Lieddichters hin- und herzuschwanken scheint“ (Sparnaay 1948, S. 70).

¹²³ Ein klassisches Beispiel in der Argumentation ist der Hinweis Dankwarts, der im zweiten Teil des *Nibelungenliedes* zu Blödelin spricht, er sei bei der Tötung Siegfrieds erst ein kleines Kind gewesen, vgl. Lachmann 1816, S. 76. Im ersten Teil ist er jedoch bereits am Sachsenkrieg und der Fahrt nach Isenstein beteiligt. Weitere Unstimmigkeiten listet Haferland 2019, S. 72. Dass sich Unstimmigkeiten dieser Form kaum für stichhaltige Beweise eignen, formuliert Haferland folgendermaßen: „[...] Unstimmigkeiten entdecken in der Regel nur Philologen, wenn sie mündliche [sic!] Texte allzu akribisch durchmustern“ (Haferland 2019, S. 74f.).

„Dieses Ganze selbst gibt sich als Eins: dem Dichter ist Kriemhildens Rache an Siegfrieds Mördern und der Untergang der anderen, die sie mit sich ins Verderben reißen; ihm ist in höherem Sinne die Idee des Schicksals, das immer Leid auf Freude muß folgen lassen, das Bewegende und Treibende des ganzen Werkes.“¹²⁴

Gegen diesen Eindruck stehen jedoch "die Kürze, das Abgebrochene und Springende in einigen Theilen der Erzählung, [...] die größere Rundung, Glätte und Beweglichkeit der Darstellung in manchen Abschnitten der ersteren und in der ganzen letzteren Hälfte des Gedichts".¹²⁵

Die von Lachmann am Anfang gestellte Frage führt in seiner Untersuchung dazu, sich auf „Spuren der Zusammenfügung“¹²⁶ und Zusätze bzw. Einschübe zu konzentrieren, deren Ausgangspunkt aufgrund der eindeutigeren Resultate der zweite Teil des *Nibelungenliedes* bildet.

Ein probates Mittel der Lachmann'schen Beweisführung ist die Betrachtung der Einführung von Helden, deren Nennung offenbar um der Einheitlichkeit des Werkes willen später eingeschoben wurde oder die häufig erneut vorgestellt werden, was nach Lachmann den Schluss nahelegt, Aventuren mit ihrer früheren Nennung seien nicht bekannt gewesen: „Es wird sich späterhin zeigen, daß eben solche Strophen, in denen plötzlich mehrere der Burgundischen Mannen, gleichsam nur um sie doch auch wieder zu erwähnen, genannt werden, sich eben dadurch als eingeschoben verrathen“.¹²⁷

Ein gutes Beispiel bildet die Figur des Volker, der für Lachmann bereits in den Eingang des *Nibelungenliedes* eingeschoben wurde, um die Einheit des Werkes zu unterstreichen, dann aber lange dramaturgisch übersehen und später mehrmals neu eingeführt wird.¹²⁸

Neben der Sichtbarmachung von Interpolationen konzentriert sich Lachmann auch auf die Liedgrenzen bzw.

„bestimmte Anfänge einzelner Lieder, die aus der Zeit, wo die Begebenheiten zwar wohl durch die Sage, aber noch nicht durch die Form eines einzigen Epos verknüpft waren, nachher in das letztere mit übergegangen sind.“¹²⁹

Einen illustrierenden Kontrast sieht Lachmann beispielsweise im Übergang vom Traum Kriemhilds, der „aus einem älteren Liede genommen wurde“, aber in dieser Darbietung dem Dichter zuzuschreiben ist, „dem wir die letzte Gestalt des Ganzen verdanken; wofür auch die in einer Strophe ganz durchgeführten Mittelreime und der am Ende des Gedichts wiederholte Gedanke, daß Freude zuletzt immer Leid gebe, zu sprechen scheinen. Der

¹²⁴ Lachmann 1816, S. 6.

¹²⁵ Lachmann 1816, S. 7.

¹²⁶ Lachmann 1816, S. 7.

¹²⁷ Lachmann 1816, S. 11 Vgl. auch S. 12, 70 und passim.

¹²⁸ Lachmann 1816, S. 11–17.

¹²⁹ Lachmann 1816, S. 24.

Sanct-Gallische Verbesserer fand in diesem Liede nur Weniges zu ändern, das er mit großer Geschicklichkeit besser und gefälliger einrichtete".¹³⁰ Die unmittelbar folgende Szene von Siegfrieds Jugend und Fahrt nach Burgund sei dagegen „in einem weit älteren Stile keck und schroff gearbeitet".¹³¹ Lachmann erkennt hier einen eigenen Anfang und Schluss, Kriemhild werde erneut eingeführt, Giselher sei unbekannt und der Ordner habe Eingriffe vorgenommen, die in der *C-Bearbeitung wieder aussortiert wurden. Anschließende Erzählungen scheinen Lachmann als „zu weich" und daher nicht ursprünglich oder entlarven durch das unübliche Mittel der Vorausdeutung den Eingriff des Diaskeuasten.¹³²

Dass die einzelnen Lieder erst durch die Verarbeitung zum Epos verbunden wurden, zeigt sich für Lachmann auch im Vergleich mit verwandten außerepischen Zeugnissen von Parallelvarianten.¹³³ Unbefriedigende Auslassungen, die dem Prinzip der epischen Breite nicht genügen, lassen sich zum Teil durch deren fehlende Kenntnis erklären. Die Aussagekraft dieser Argumentationsform sei jedoch so unbestimmt und anfechtbar, dass sich Lachmann auf die Untersuchung des Überlieferungsverbands vom *Nibelungenlied* und der beigefügten Klage konzentriert.¹³⁴

Der Klagedichter legte laut Lachmann größten Wert auf Genauigkeit und folgt der Darstellung seiner Vorlage auf eine geradezu servile, bis in kleinste Details übereinstimmende Weise. Dadurch findet Lachmann "sicher gestellt, daß er nichts irgend Bedeutendes geändert und nichts, das für sein Gedicht passen konnte, unerwähnt habe vorbeigehen lassen [...] Um so wichtiger ist es denn, das Verhältniß des Buches, dem der Dichter der Klage folgte, zu unserem *Nibelungenliede* genau zu erforschen".¹³⁵ Dieses Buch, die Vorlage des Klagedichters, entspricht einem großen Teil des *Nibelungenliedes*, ist mit diesem jedoch nicht identisch. Lachmann kommt durch einen Vergleich zu dem Schluss, dass das *Nibelungenlied* Einschübe haben müsse, die dem Klagedichter nicht bekannt waren. So stehen für den Philologen die Könige beim Einzug in die Burg Etzels im *Nibelungenlied* viel zu lange im Hof, in der Klage jedoch nicht – ein offenbar klarer Beweis eines dem Klagedichter unbekanntem Einschubs im Epos.¹³⁶

In der Dankwart-Blödel-Szene weisen *Nibelungenlied* und Klage entgegen der sonst vorherrschenden Regel eindeutige Unterschiede auf, die nach Lachmann erklärbar werden, wenn die Vorlage der Klage ein anderes Lied war, vergleichbar dem Hagen-Beispiel. Darauf folgen wieder Passagen, in dem *Nibelungenlied* und Klage genau übereinstimmen.¹³⁷ Als vorläufiges Fazit des

¹³⁰ Lachmann 1816, S. 70.

¹³¹ Lachmann 1816, S. 71.

¹³² Vgl. Lachmann 1816, S. 72 ff. und passim.

¹³³ Vgl. Lachmann 1816, S. 31. (Hagen, Fährmann vs. Meerweiber).

¹³⁴ Lachmann 1816, S. 32ff.

¹³⁵ Lachmann 1816, S. 36.

¹³⁶ Lachmann 1816, S. 42 f.; weitere Beispiele S. 49 und passim.

¹³⁷ Vgl. Lachmann 1816, S. 45f.

Vergleichs zwischen dem zweiten Teil des *Nibelungenliedes* und der Klage fasst Lachmann zusammen:

„Doch darf man schwerlich annehmen, daß er [der Klagedichter] irgend eins davon [der einzelnen Lieder] nicht in einer bloß sehr ähnlichen, sondern ganz in derselben Gestalt gekannt habe, wie sie, in kleineren Umständen oftmals abweichend, in vielen andern aber mehr ausgebildet und ausgeschmückt, in unsere Nibelungennoth aufgenommen wurden. Es wird leicht sein, sich hiervon zu überzeugen, wenn wir angeben, was die Klage von diesem letzten Abschnitte erwähnt, und dabei nur auf einige bedeutendere Auslassungen aufmerksam machen, die Abweichungen aber desto genauer anzeigen; wodurch sich zugleich ergeben wird, daß auch diese Aventüren, wie wir sie jetzt lesen, nicht von einem einzigen Dichter verfaßt, sondern nur durch den Ordner ohne durchgängige Hebung aller Widersprüche zusammengestellt worden sind.“¹³⁸

Für Lachmann steht fest, dass der erste Teil des *Nibelungenliedes* dem Klagedichter nur als kurzer, teilweise divergierender Auszug zur Verfügung gestanden haben konnte. Dies zeigen etwa fehlende Figuren oder das Fehlen sämtlicher Jungsiegfried-Taten bis zur Bezwingung Brünhilds in der Klage – „lauter Umstände, die der Verfasser der Klage gewiß nicht übergang, wenn ihm in seinem Buche etwas Bestimmtes davon wäre überliefert worden.“¹³⁹

Da damit eine Beweisführung durch den Vergleich von Epos und Klage für den ersten Teil nicht möglich sei, greift Lachmann auf andere Vergleichsmöglichkeiten zurück: die nach ihm so klassifizierten Handschriften B und C des *Nibelungenliedes*. Durch ihren Vergleich folgert er:

„Dabei ist nun aber sehr auffallend und bemerkenswerth, daß man keineswegs überall in der Sanct-Galler Handschrift [C], sondern nur in einigen Aventüren sehr viele, in anderen nur wenige und in manchen gar keine neue Strophen findet; woraus denn doch zum allerwenigsten erhellt, daß der geschickte Urheber der Sanct-Galler Recension einen Unterschied zwischen jenen Liedern bemerkte, von denen er einige vieler Veränderungen und Zusätze, andere nur einer geringen Nachhülfe bedürftig glaubte. Wenn nun gerade dieselben Lieder auch an anderen Kennzeichen, mit denen Inhalt oder Darstellung behaftet wären, sich von den übrigen verschieden zeigten, so möchte sich auch daraus Manches für die weitere Erörterung unserer Frage ergeben. Es sei erlaubt, hier in Voraus das Resultat anzuzeigen, daß gerade in den Liedern, welche in der Sanct-Galler Recension keinen bedeutenden neuen Zuwachs erhalten haben, sich am häufigsten die Hand des früheren Ordners, dessen Arbeit uns das Hohenemser Manuscript liefert, zu erkennen ist, und daß insbesondere, um gleich etwas ganz Einzelnes anzuführen, alle Strophen mit inneren Reimen theils dem Ordner, theils dem Sanct-Galler Verbesserer, aber nie der ursprünglichen Gestalt unserer Lieder angehören.“¹⁴⁰

¹³⁸ Lachmann 1816, S. 51, vgl. auch S. 59 und 66f.

¹³⁹ Lachmann 1816, S. 66.

¹⁴⁰ Lachmann 1816, S. 68f.

Grundsätzlich ist Lachmann der Auffassung, dass die „ursprüngliche Gestalt des ganzen Liedes“ sich manifestiere, wenn man „die vielen Zusätze der Sanct-Galler Handschrift“ abziehe.¹⁴¹

Die für Lachmann die Liedertheorie beweisenden Widersprüche im *Nibelungenlied* betreffen am Ende seiner stellenkritischen Durchsicht auch geographische Unsicherheiten (*Waskenwald*) nebst Vermischung des Nibelungenlandes und des Niederlandes, gefolgt von weiteren Beispielen nachträglicher Einführungen. Damit kommt er zu dem Fazit: „Uns ist genug, wenn die eigene Angabe des Ordners unserer Lieder, der erzählen wollte, was uns Großes in alten Mähren gesagt sei, durch sichere Anzeigen in der dermaligen Gestalt des Gedichtes ist bewährt worden.“¹⁴²

Die alten Mären finden auch außerhalb des *Nibelungenliedes* Zeugnisse ihrer Existenz in Form „einzelner Lieder, die wenigstens dem Inhalte nach mit Theilen unseres Gedichts zusammenfielen“,¹⁴³ von Lachmann angeführt werden Niflungasaga, der Hürne Seifried und der Marner. Wolfram von Eschenbach hatte nach Lachmanns Vermutung eventuell eine andere Sammlung oder auch nur einzelne Volkslieder, die dem Nibelungen-Epos zugrunde lagen, zur Verfügung.

3.1.2. Zu den Nibelungen und zur Klage

Zwanzig Jahre nach der Schrift *Über die ursprüngliche Gestalt* erschien *Zu den Nibelungen und zur Klage*. In der Einführung vertritt Lachmann nun anders als zuvor direkt die Auffassung, das *Nibelungenlied* sei ein Werk „welches nicht Anlass giebt an einen einzelnen Dichter zu denken.“¹⁴⁴ Die in der ersten Schrift genannte scheinbare Einheitlichkeit des Werkes auf den ersten Blick (s.o.) gilt ihm offenbar als widerlegt. Beweggrund zu dieser Aussage war die ins Spiel gebrachte Möglichkeit, Heinrich von Ofterdingen sei der Dichter des *Nibelungenliedes* gewesen. Als Werk eines einzelnen Dichters und damit einer einheitlichen Ausarbeitung scheidet für Lachmann das *Nibelungenlied* jedoch bereits aus, weil es keine Rückbezüge oder Vorausdeutungen mache, also einer inhärenten Konzeption ermangele, was sich auch darin zeige, dass die innere Struktur klare Mängel aufweise. Dies zeige sich bei Figuren wie Iring, der zwar „auftritt, und offenbar mit liebe geschildert, [aber] gleich nach seinem tode gänzlich vergessen wird.“¹⁴⁵

Lachmann bekräftigt zudem den Charakter des *Nibelungenliedes* als Volksdichtung: Es sei längst bewiesen, „dass das gedicht von den Nibelungen auf der sage ruht, dass auch kein irgend bedeutender theil der erzählung von einem einzelnen kann mit absicht erfunden sein: man muss es nur

¹⁴¹ Lachmann 1816, S. 76.

¹⁴² Lachmann 1816, S. 84.

¹⁴³ Lachmann 1816, S. 84.

¹⁴⁴ Lachmann 1836, S. 1.

¹⁴⁵ Lachmann 1836, S. 1

widerholen, weil ein gelehrtes Zeitalter immer abgeneigt ist der Volkspoesie etwas eignes zu gönnen, das nicht von Buchgelehrsamkeit ausgeht“.

Außerdem hebt Lachmann hervor, dass Teile des *Nibelungenliedes* auch separat vorgetragen worden seien: „ferner ist uns bestimmt überliefert dass beinahe hundert Jahre früher, dass im Verlauf des dreizehnten Jahrhunderts und später, Theile der in unserem Buch enthaltenen Sage von deutschen Sängern einzeln vorgetragen wurden“.¹⁴⁶

Eine weitere Frage, die Lachmann am Beginn seiner Ausgabe diskutiert, ist die der möglichen Vorlage des Ordners. Die in der Klage angegebene lateinische Vorlage des *Nibelungenliedes* hält Lachmann für eine literarische Fiktion, weil die Widersprüche, die sich besonders augenscheinlich bei der Ausgestaltung der Figuren zeigen – als prominentes Beispiel wird wiederum Dankwart angeführt – bei der Übertragung ins Deutsche schwerlich stehen geblieben wären. Bei einer deutschen Vorlage hätte Lachmann dem Ordner eher Verständnis für nachlassendes Geschick, Aufmerksamkeit oder Begeisterung zugestanden.¹⁴⁷ Als bedeutendstes Indiz gegen eine Buchvorlage gilt indes der Umstand, dass der Diaskeuast der *Nibelungen* eklatant gegen den Brauch seiner Zeit gehandelt hätte – er stünde damit als unerklärliche Ausnahme der Konvention gegenüber.

Vor diesem Ausgangspunkt widmet sich Lachmann der Frage nach einem individuellen Stil, der für ihn Hinweise zulässt, ob es sich um einen oder mehrere Dichter des *Nibelungenliedes* gehandelt habe: Schrieb dieser Dichter „nach einer poetischen Darstellung die er vortragen hörte? Nach einem einzigen Liede? oder nach mehreren? oder nach einem in das er wiederum andere eingeschaltet hat?“¹⁴⁸ Im Stil lässt sich eine individuelle „Eigentümlichkeit“ erkennen, die selbst bei allgemeiner verfahrenender Volksdichtern noch zum Vorschein kommt. Die Identifizierung eines individuellen Stils, der sich bei einem Einzeldichter durch das Werk zieht, verlangt Lachmann als Gegenbeweis gegen seine Auffassung:

„wer nun behaupten will, das Buch von den Nibelungen habe einer nach einem oder mehreren Liedern gedichtet, der darf nicht sagen 'ich glaube das, weil es doch möglich ist, und weil wir so auf eine grossartige Weise die innerliche Einheit und die äussere Vielheit retten', sondern er muss mit Gefühl und Fleiss sich in das Innere des Werks vertiefen und das eigenthümliche seines einen Dichters, wie es sich durch das Ganze ziehe, vorweisen, daneben aber das Besondere und Bezeichnende des einen ursprünglichen oder jedes der mehreren zum Grunde gelegten oder eingefügten Lieder. einer so schweren Beweisführung muss sich unterziehen wer meiner Vermutung auf mehrere Dichter die andere Vermutung, das Ganze sei nur eines einzigen Werk, ehrlich entgegenstellen will.“¹⁴⁹

¹⁴⁶ Lachmann 1836, S. 1.

¹⁴⁷ Vgl. Lachmann 1836, S. 2.

¹⁴⁸ Lachmann 1836, S. 2.

¹⁴⁹ Lachmann 1836, S. 3f.

Lachmann sieht nach seiner Analyse diese durchgängige Individualität nicht und bleibt daher bei der für ihn näher liegenden Annahme, dass „das Werk eine Sammlung von Volksliedern sei.“¹⁵⁰

Bestätigung für seine Annahme findet er in den nordischen Liedern, wo der Zusammenhang der Fabel ein anderer war – auch wenn er für die Umbildung von Sagenteilen und einzelner Charaktere eine „Veränderung der Sitte“ einräumt.¹⁵¹

Die uneinheitliche Veränderung des Anredepronomens, die Lachmann bei der Analyse des *Nibelungenliedes* beobachtet – *Du* bleibe Höherstehenden vorbehalten, während Gleichrangigen oder niedriger stehenden Figuren das „Ihr“ zukomme, ist für den Forscher ebenfalls ein klares Indiz für die Liederthese.¹⁵²

Die Weiterentwicklung des literarischen Stils führe schließlich zu einer Veränderung des Tons der Lieder: Wo die frühere Alliteration ein kräftiges Wiederholen des Einzelnen förderte, führte die Einführung des reinen Reims zu einer vollständigen Schilderung des Ganzen „im lyrischen Fortschritte“.¹⁵³ Damit verweist Lachmann auf die Entwicklung vom Episodischen zum Epischen; von einzelnen Liedern zu epischen Einheiten.

Als Fazit kommt Lachmann zu dem Schluss:

„dass ich die des jetzige Gestalt des Werkes nicht aus Interpolationen eines einzelnen Liedes, das die ganze Sage begriff, erklären zu können glaubte, erhellt aus dem obigen genug: vielmehr sind einzelne Lieder von sehr verschiedenem Ton und Werth, ihre Anfänge, zwischengesetzte Zusammenfügungen, oft leicht zu erkennen. Aber ist wohl die Untersuchung so weit zu führen, dass sich die Zahl der Lieder, aus denen die ganze Sammlung besteht, angeben lässt?“¹⁵⁴

Die Zahl der Lieder, die Lachmann identifizieren kann, beträgt zwanzig.¹⁵⁵ Einige davon reihen sich so ein, dass sie andere Erzählungen voraussetzen, einige sind ohne Anfang überliefert, manche haben – offenbar von anderen

¹⁵⁰ Lachmann 1836, ebd.

¹⁵¹ Vgl. zu den nordischen Liedern und den Figuren auch Lachmann 1829: Kritik der Sage von den Nibelungen. In dem Aufsatz beschäftigt sich Lachmann u.a. mit historischen und mythischen Bestandteilen des Nibelungenstoffs und vertritt hinsichtlich der Lieder die Auffassung, dass Dietrich im gesamten deutschen Raum die Eigenschaft entwickelte, fast alle Sagen an sich zu binden, in der nordischen Überlieferung jedoch eine deutlich weniger prominente Stellung einnimmt, da er etwa in der *Völsungasaga* fehlt. Figuren wie Volker, Dankwart und Eckwart spielen für die deutschen Lieder eine wichtige Rolle, während sie keine Bedeutung im nordischen Raum haben (mit Volker als gewisse Ausnahme). Andererseits neigen die nordischen Lieder dazu, zu erweitern und hinzuzufügen. Im genannten Aufsatz spricht Lachmann auch von der Verbindung der beiden Sagen (Burgunden und Nibelungen).

¹⁵² Vgl. Lachmann 1836, S. 4.

¹⁵³ Lachmann 1836, S. 4.

¹⁵⁴ Lachmann 1836, S. 5.

¹⁵⁵ In den „Anmerkungen“ S. 10-286, vgl. auch die Edition.

Verfassern – Fortsetzungen bekommen, davon einige wenige vom letzten Kompilator.¹⁵⁶

Insbesondere bei Liedern, die besonders archaisch wirken, lassen sich für Lachmann Einschübe erkennen, die bereits vor der Aufzeichnung erfolgt seien, so dass diese Ergänzungen wohl auch in dem Fall, dass die Lieder außerhalb der Kompilation gefunden würden, bereits als Liedbestandteil vorliegen würden: „vielmehr zeigt es sich grade in den am alterthümlichsten aussehenden Liedern häufig, dass sie schon vor der Aufzeichnung mit großen Vermehrungen umher gegangen sind; so dass zu erwarten steht, wenn sich auch etwa noch einmahl eins dieser Lieder einzeln aufgezeichnet finden sollte, von allen Zusätzen und Verfälschungen werde es nicht frei sein, der Schreiber müste es denn unmittelbar aus dem Munde des Dichters aufgefasst haben.“¹⁵⁷ Laut Lachmann können diese Zusätze aus anderen Sagen stammen. Damit ist bereits die umfassende Kenntnis des Editors Lachmann angedeutet, der neben dem *Nibelungenlied* bereits maßgebliche weitere Editionen betreut hatte und wie kaum ein Kollege seiner Zeit über eine Kenntnis und Gesamtschau von Dichtungen und ihren Repräsentationen aus der mittelhochdeutschen Zeit verfügte. Aus dieser Perspektive eines stilistisch geschulten Überblickes ist sein Vorschlag einer Leseanleitung und das Vertrauen auf seine Expertise zu verstehen:

„da zwischen der ursprünglichen Abfassung der Lieder und der uns überlieferten Aufzeichnung gewiss oft nicht zwanzig Jahre liegen. wären sie nicht so früh gesammelt worden, noch wenig umgebildet und in der Zeit des unverwilderten Volksgesanges, der jedoch damals schon die höchste Staffel erreicht hatte und dem Verfall entgegen gieng, so würde ich eine Kritik wie die von mir gewagte auf unsicherem Boden nicht viel vermocht haben. Wer sich nun über diese Kritik ein Urtheil zutraut, der thue zuerst das was auch demjenigen Lesen zu rathen ist, der die schönsten Volkslieder aus dem Jahre 1190-1210 gern in möglichst gereinigter Form nur genießen will, ohne zu fragen wie die Untersuchung zu ihr gelange: zuerst lese man von jedem Liede nur was ich für echt erkläre, um sich in den eigenthümlichen Ton desselben hinein zu finden, und dann zu versuchen ob ich dem eingeschalteten oder dem nachfolgenden das fremdartige richtig angefühlt habe. Denn die Beweise lassen sich zwar wo es nöthig ist aussprechen, aber sie können nicht immer gleich zwingend sein, und das Gefühl, das sie unterstützen muss, kann man dem Prüfenden nicht geben. wer aber das ganze der Untersuchungen nicht auffasst, der wird entweder die genaue Wahrheit als kleinlich verachten, oder mit kleinlichem Tadel das zusammenhängende zu widerlegen meinen, oder mit unüberlegten Einfällen mir meinen Bau verderben.“¹⁵⁸

¹⁵⁶ Vgl. Lachmann 1836, S. 5.

¹⁵⁷ Lachmann 1836, S. 6.

¹⁵⁸ Lachmann 1836, S. 6.

Nach der Studie zum *Nibelungenlied* beschäftigt sich Lachmann¹⁵⁹ mit der Klage, der in Reimpaaren verfassten und im Überlieferungsverbund mit dem eigentlichen *Nibelungenlied* befindlichen zeitgenössischen Interpretation der Dichtung. In dem Klagedichter sieht Lachmann eine Person, die aus der Schule der fahrenden Dichter stammt und die das *Nibelungenlied* im Ganzen nicht gekannt habe.¹⁶⁰ Der Klagedichter habe ein geschriebenes Buch als Vorlage benutzt, das ähnlich dem *Nibelungenlied* auch aus Liedern bestanden habe, die altertümlicher als die des *Nibelungenliedes* gewesen seien.¹⁶¹ Auch bei der Klage führt Lachmann innere Widersprüche zur Begründung der Liedertheorie an und verweist auf einzelne Protagonisten wie Gernot und Iring, die im gleichen Werk anders charakterisiert oder zwar anzitiert, aber nicht als Handelnde dargestellt werden¹⁶².

„lieder von diesem inhalt [wie die der Klage] können weder sich sehr weit verbreitet noch lange gedauert haben. aber die bestimmten und einzelnen anspielungen auf die eigentliche sage, dreissig oder mehr jahre vor unserer liedersammlung, sind für die geschichte der sage von der grösten wichtigkeit, und verdienen wohl eine zusammenstellung die auf den ältesten erhaltenen text der Klage gebaut wäre und von einer richtigeren ansicht über das verfahren des dichters ausgienge als die in der schrift über die ursprüngliche gestalt der Nibelungenoth... die oft sogar wörtliche übereinstimmung der Klage mit dem letzten drittel der Nibelunge scheint mir eben so merkwürdig als dass die dichter der Klagelieder offenbar von der ersten theilen der sage keine genaue kenntniss hatten; so dass man sieht. In ihrer gegend und zeit waren theils dem inhalt der uns erhaltenen ähnliche lieder gangbar, und ein grosser theil der sage in dieser gestalt wieder nicht.“¹⁶³

¹⁵⁹ Lachmann 1836, S. 287–332.

¹⁶⁰ Vgl. Lachmann 1836, S. 287.

¹⁶¹ Vgl. Lachmann 1836, S. 290.

¹⁶² Vgl. Lachmann 1836, S. 288.

¹⁶³ Lachmann 1836, S. 291.

3.2. Andreas Heusler (1865–1940)

3.2.1. *Lied und Epos in germanischer Heldendichtung*

Seine Argumentation zur Genese des *Nibelungenliedes* entwickelte Andreas Heusler hauptsächlich in den kompakten Abhandlungen *Lied und Epos in germanischer Sagendichtung*¹⁶⁴ sowie *Nibelungensage und Nibelungenlied. Die Stoffgeschichte des deutschen Heldenepos*.¹⁶⁵ Sie Ausdruck der Bestrebung, die Sammeltheorie Karl Lachmanns und seiner Anhänger endgültig aus dem Diskurs der Epenentstehung zu verabschieden. Die wesentlichen Inhalte beider Schriften werden im Folgenden ausgeführt.

In *Lied und Epos in germanischer Sagendichtung* verweist Heusler zunächst auf den englischen Forscher Ker (1897),¹⁶⁶ der in der deutschsprachigen Forschung noch nicht die gebührende Beachtung erfahren habe. Nach Ker entstanden längere Epen durch eine im Vergleich zu früherer Dichtung ruhigere, reichere und anspruchsvollere Erzählart.¹⁶⁷ Diese Veränderung des Erzählstils war von größerer Bedeutung als eine Vergrößerung der heroischen Fabel. Der Terminus *Fabel* wird von Heusler synonym zu Liedinhalt oder Sage verwendet:

„Die Realität war anfangs und durch lange Zeiten hindurch die einzelne epische Fabel, die als Liedinhalt in ähnlicher Begrenzung immer wieder vor die Ohren der Hörer kam. Geben wir dieser epischen Realität den Namen Sage! *Fabel = Liedinhalt = Sage*.“¹⁶⁸

Die Art, die Fabel zu erzählen, ist bei Heusler – beziehnehmend auf Ker – das Kriterium für die Entstehung eines Epos, nicht Agglutination oder Kontamination, die in der Sammeltheorie die entscheidenden Prinzipien darstellen. Das Lied bleibt bei der Genese zum Epos in seinem Rahmen erhalten, gewinnt aber durch die Änderung der Erzähltechnik erheblich an Umfang:

¹⁶⁴ Heusler 1905.

¹⁶⁵ Heusler 1955 [1921]. Vgl. darüber hinaus auch Reuschel 1969; Sonderegger 1969.

¹⁶⁶ Dies geschieht offenbar bewusst in Anspielung an Lachmann 1816, der sich im ersten Satz direkt auf Wolf bezieht: „Die Wolfschen Untersuchungen über die ursprüngliche Gestalt der Homerischen Gesänge haben sich teils durch ihre innere, in den Hauptpunkten wenigstens unangreifbare Beweiskraft, teils durch die Anwendung auf andere Werke der ältesten Griechischen Poesie so kräftig bewährt, daß nun schon, wo sich bei anderen Völkern an Gedichten aus uralter Zeit derselbe rätselhafte, wahrhaft epische Charakter zeigt, die Vermutung rege gemacht oder wenigstens eine strenge Untersuchung unerlässlich wird, ob sie vielleicht auf eine ähnliche Art, wie jene, entstanden und erst allmählich zu ihrer letzten festen Gestalt gediehen sein mögen.“ (S. 3).

¹⁶⁷ Heusler 1905, S. 3.

¹⁶⁸ Heusler 1905 [Sonderausgabe 1956], S. 58.

„Der alte Grundriß eines kurzen Liedes konnte beibehalten werden, und durch beredteren Vortrag, durch Ausschmückung des Einzelnen, erreichte man das Maß eines umfänglichen Epos.“¹⁶⁹

Ganz anders ist dagegen der Ausgangspunkt der Liedertheorie, die Heusler als abwegig akzentuiert. Nach ihr sind Einzellieder

„unselbständige Ausschnitte aus einer Sage; sie werden erst genießbar, wenn man sie aneinanderfügt, und sollen doch dichterische Einheiten gewesen sein! Das Einzellied ist bare Erfindung für die Zwecke der Sammellehre; es ruhe in Frieden!“¹⁷⁰

Die Voraussetzung der Einzellieder und ihre Begründung führt Heusler direkt auf Lachmann zurück,¹⁷¹ der seine Argumentation wie dargelegt auf die Beobachtung von *Nahtstellen* im Text, Unstimmigkeiten, Wiederholungen (und erneute Einführungen) sowie auf Widersprüche aufgebaut hatte.¹⁷²

Bei der Entwicklung seiner Argumentation umreißt Heusler die infrage kommende Materialsituation, wobei er sich an tatsächlich vorhandenen Dokumenten orientiert und diese den postulierten Konstrukten der Liedertheorie gegenüberstellt: Es geht Heusler um die „empirische Frage, wie sich die überlieferten Lieder älterer und jüngerer Zeit zu den geforderten Liedern der Sammeltheorie verhalten.“¹⁷³ Ältere Stufen als die verlorenen „Liedquellen“ werden durch die *Edda* und das *Hildebrandslied* präsentiert, während spätmittelalterliche Balladen uns ähnliche Stoffe eine jüngere Stufe abbilden. „Wir sind daher in der Lage, von zwei Seiten her Schlüsse zu ziehn, und da diese Schlüsse zueinander stimmen, wird der Einwurf ‘andre Zeiten, andre Lieder’ für die mitteninne liegende Zeit, das 12. Jahrhundert, nicht zu fürchten sein.“¹⁷⁴

Für Heusler zeigt sich dabei nach Auswertung aller greifbaren Lieder deutlich: „[...] ein Lied erzählt nicht eine Episode, sondern eine ganze Fabel. *Die epische Fabel und der Liedinhalt decken sich.*“¹⁷⁵ Gleichwohl lassen sich verschiedene Phänomene erkennen, die zu der spezifischen Fabel einen weiteren Kontext signalisieren: „Es gibt Fabeln, die uns fühlen lassen, daß die Helden vorher oder nachher noch anderes erlebt haben [...]“. Nach einem anderen Beispiel können Lieder „auch ein großes Anfangsstück der Fabel überspringen, d. h. sie vermitteln es dem Bewusstsein des kundigen Hörers durch Rückblicke.“¹⁷⁶

Das fragmentarische *Hildebrandslied* dient Heusler als Beispiel eines archaischen Zeugnisses, das in seiner erhaltenen Form eine Einzelenen-Anlage

¹⁶⁹ Heusler 1905, S. 3.

¹⁷⁰ Heusler 1955 [1921], S. 154.

¹⁷¹ Vgl. Heusler 1955 [1921], S. 115.

¹⁷² Vgl. Hoffmann 1992, S. 8.

¹⁷³ Heusler 1905, S. 8.

¹⁷⁴ Heusler 1905, S. 8.

¹⁷⁵ Heusler 1905, S. 8 (Kursivierung im Original).

¹⁷⁶ Heusler 1905, S. 9.

präsentiert, das jedoch keinesfalls episodischen Charakter aufweist, sondern vielmehr das Ganze in sich schließt, aber einiges durch Rückblicke bewältigt: Eine Einordnung in einen erweiterten Rahmen für das Publikum ergibt sich aus dem Anzitiern des Dietrichkomplexes: „Da der Held der Vater-Sohnsage zum Waffenmeister Dietrichs von Bern gemacht worden war, kann man unsern Liedstoff als einen Teil der Dietrichsagen ansehen. Die Hörer des alten Liedes kannten diese Sagen: Deotrîh, der Hûneo truhtîn, das waren keine leeren Namen: sie weisen auf weitere Zusammenhänge.“¹⁷⁷

Bei dem zweiten Beispiel für die ältere Stufe als die verlorenen Lieder, der *Edda*, unterscheidet Heusler zwischen zwei verschiedenen Liedfunktionen:

„Nötig ist zunächst, die Ereignislieder von den Situationsliedern zu unterscheiden: jene führen eine Sagenhandlung unmittelbar vor Augen [hier also dem Hildebrandslied vergleichbar]; diese stellen die eigentliche Sage durch rückblickende [...] Reden dar und erfinden bisweilen zu den Reden eine rahmenhafte Handlung.“¹⁷⁸

Von anders gelagerter, aber besonderer Bedeutung ist Heuslers Hinweis, dass einzelne Episoden eines Helden nicht als Teil einer Summe gesehen werden dürfen, die in ihrem Ganzen eine vollständige Vita ergebe:

„Thors Riesenkämpfe als Gesamtheit sind eine Abstraktion; eine Lebensgeschichte Thors hat es in keines Nordländers Kopfe gegeben, sogar der Sammler Snorri denkt nicht daran, eine solche zu entwerfen. Die Realität waren die einzelnen Thorsfahrten, die man nicht wohl als ‘Bruchstücke’ eines imaginären Ganzen fassen kann [...]“¹⁷⁹

Mit dieser Auffassung umschreibt Heusler bereits Prinzipien des „mentalens Textes“,¹⁸⁰ nach dem ein Sänger immer mehr Repertoire besitzt oder mehr zu dichten vermag, als er in einer konkreten Situation vorzutragen imstande ist. So wie in Heuslers Beispiel die Einzeltaten Thors nicht jeweilige Bruchstücke einer Ganzheit darstellen, lässt sich gleiches für die Taten des kalevalischen Protagonisten *Väinämöinen* formulieren.¹⁸¹

Ebenfalls das Repertoire betrifft Heuslers Hinweis auf die berühmten Verse des Marner,¹⁸² mit dem er Beispiele für die Balladen aus spätmittelalterlicher Zeit einleitet. So vieldeutig wie die Aufzählung des Werkumfangs des Spielmanns einerseits und die unterschiedlichen Vorlieben des Publikums andererseits gestaltet sich mithin auch die vielseitige Ausformung und Variabilität der mittelalterlichen Balladenformate. Sehr leicht entstehe hier der Eindruck von Unselbstständigkeit, wie ihn die Liedertheorie ansetzt, etwa durch Abbrüche oder eine lückenhafte Darstellung.¹⁸³ Manchmal werden

¹⁷⁷ Heusler 1905, S. 9f.

¹⁷⁸ Heusler 1905, S. 11.

¹⁷⁹ Heusler 1905, S. 11.

¹⁸⁰ Honko 1998, S. 94.

¹⁸¹ Vgl. DuBois 2001, S. 459.

¹⁸² Vgl. Heusler 1905, S. 16f.

¹⁸³ Vgl. Heusler 1905, S. 17.

Fabeln in Balladenform abgelöst oder miteinander verbunden. Unter den zahllosen Belegen lassen sich Balladen finden, die für sich allein vorgetragen wurden, ebenso auch solche Beispiele, die erkennbar Voraussetzungen hatten und trotz eines möglichen großen Umfangs und Inhaltes doch keine Selbständigkeit bieten. Zusammenfügungen von Balladen sind erfolgt, was jedoch nicht zur Bildung eines Epos führte und auch nicht zu einem Schritt zum Epos hin.¹⁸⁴ Erkennbare Verkettungen von Balladen sind für Heusler kein Indiz für einen Prozess, der eine generische Entwicklung anzeigen würde. Auch eine in Verbindung zu anderen gebrachte Ballade bleibt eine Ballade und der Verbund stellt kein summativ gewonnenes Epos dar.

Ein weiteres erkennbares Prinzip neben der Reihung ist die Entlehnung bzw. Übernahme von Motiven aus anderen Kontexten. Auf diese Weise bereicherte Lieder oder Balladen verlassen jedoch ebenfalls nicht den Bereich einer einheitlichen Fabel.

Nach seiner Beschreibung der zugänglichen Materialsituationen, die Schlaglichter auf die Zeiträume vor und nach dem Entstehen des *Nibelungenliedes* werfen und in ihren Wesenszügen übereinstimmen, gibt Heusler einen Überblick über die Stoffbegrenzung von Epen, die auf germanischen Sagenstoffen beruhen: Eine klar abgegrenzte Fabel liege im *Waltharius* vor, zwei äußerlich addierte, innerlich jedoch nicht verknüpfte Fabeln finden sich im *Beowulf*, während bei *König Rother* eine Fabel mit einer sachlich lose verknüpften, aber abtrennbaren Fortsetzung verbunden ist. Für das *Nibelungenlied* sieht Heusler eine Verknüpfung zweier Sagen, die nach Vergleich mit der *Edda* ursprünglich separat überliefert waren:

„Das Nibelungenepos enthält zwei Fabeln: die Brünhildsage und die Burgundensage. Die einstige sachliche Unabhängigkeit der beiden Stoffe zeigt die *Edda*. Aber sobald die Burgundensage zur Gattenrache umgebildet war (8. Jahrh.), schloß sie sich innerlich an die Brünhildsage an [...]“¹⁸⁵

Im zweiten Teil von *Lied und Epos* befasst sich Heusler mit dem für ihn maßgeblichen Grundunterschied zwischen Lied und Epos: der Erzählweise. Ein Lied ist charakterisiert von einem gedrunenen, andeutenden, springenden, knappen Stil, wohingegen der Stil des Epos gemächlich, verweilend, ausmalend sei, um die ihm typische Breite zu erreichen. *Knappheit* und *Breite* sind für ihn als Prinzipien der Charakterisierung besser geeignet als Kürze und Länge, die eher zu Missverständnissen und Fehldeutungen führen können, da sie nicht den Stil als solches als Kriterium nehmen, sondern den bloßen Umfang:

„Denken wir uns eine erzählende Dichtung von 150 Nibelungenstrophen. Es würde sich fragen, ob sie als außergewöhnlich langes Lied oder als

¹⁸⁴ Vgl. Heusler 1905, S. 18.

¹⁸⁵ Heusler 1905, S. 20.

außergewöhnlich kurzes Epos anzusprechen sei. Die Entscheidung läge darin, ob die Fabel der Dichtung reich oder einfach wäre.“¹⁸⁶

Atlamal und das *Große Sigurdgedicht* zeigen als längste eddische Lieder unstreitig „Ansätze“ zum Epos. Das für Heusler entscheidende Grundprinzip ist die Darstellungsform: „Der Weg vom Liede zum Epos ist Anschwellung; Verbreiterung des Stiles.“¹⁸⁷ Hierzu fügt er ein Gedankenspiel zur Verdeutlichung an: Aus der *Swanhildsage*, einem Lied mit nur wenigen Strophen, das gleichwohl eine ganze Fabel enthält, könnte durch Ausschmückung, Vermehrung von Auftritten und anderen Techniken leicht ein Epos entstehen. Dabei behält sie jedoch die Grundform ihrer eigenen, einer Fabel bei. „Eine Summierung von Liedinhalten wäre nicht sowohl überflüssig als unmöglich gewesen: sie hätte die natürlichen Grenzen der Fabel zerstört.“¹⁸⁸ Die Fabel oder Sage kann sich also in einer auf ein Grundraaster reduzierten Form ebenso wie einer ausgeweiteten Form manifestieren, bleibt ihr jedoch eindeutig gleich. Gegen dieses Diktum verstoßen die rekonstruierten Lieder nach Lachmanns Annahme in zweifacher Form: Fiktive Lieder der Sammeltheorie sind unselbständig, aber episch breit im Stil; diese Konstruktionen wären – würde man sie in der Realität finden – ‚episodische Epen‘ oder ‚Teilepen‘.¹⁸⁹ Damit ist erneut darauf hingewiesen, dass die Sammeltheorie nur auf Postulate verweisen kann, die keine Entsprechungen in tatsächlichen Materialsituationen vorzuweisen vermag. Zwischenstufen können nicht ausgeschlossen werden, doch selbst wenn sie bestanden, wären sie auch in dieser fiktiven Form nicht über die Stufe eines unselbstständigen Liedes hinausgelangt:

„Allein, das ist Anschwellung, nicht Summierung! Der entscheidende, für die Sammeltheorie wesentliche Schritt läge in dieser Entwicklung noch nicht beschlossen, der Schritt nämlich, daß einmal ein Dichter sagte: ‚Ich behandle jetzt nicht mehr die ganze Geschichte von Sigfrid, Kriemhild und Brünhild, sondern ich greife die Werbungsfahrt heraus und schließe mit Brünhildens Bezwingung. Das gibt immer noch ein Lied von dem Umfange, wie die Hörer es haben wollen. Die Fortsetzung der Geschichte, die mag ein anderer gelegentlich liefern. Die Hörer kennen ja alle die ganze Sage und werden sich daher auch an einem Ausschnitte erfreuen können.‘ Dieser Vorgang, der von der Sammeltheorie bzw. der Liederzyklen-Theorie als selbstverständliche Voraussetzung mit spielender Leichtigkeit angenommen wird, dürfte manchem als unüberwindliche Schwierigkeit erscheinen: nicht aus Gründen allgemeiner Psychologie, sondern weil ein immerhin reiches Material an überlieferter Dichtung keinen Anhalt dafür bietet.“¹⁹⁰

¹⁸⁶ Heusler 1905, S. 22f.

¹⁸⁷ Heusler 1905, S. 24.

¹⁸⁸ Heusler 1905, S. 26.

¹⁸⁹ Heusler 1905, S. 26.

¹⁹⁰ Heusler 1905, S. 27 Die Schreibweise *Sigfried* wird im Folgenden beibehalten.

Heusler erwähnt anschließend auch Abwandlungen der Lachmann'schen Lehre, etwa die Idee von der Entstehung von Liederketten ohne Anstreben einer genaueren Einheit für bestimmte Vorträge. Nach dieser Konzeption, die man sich ebenfalls als in Buchform gebracht vorstellte, hätte der Ependichter dann die Aufgabe gehabt, die einzelnen 'Rhapsodien' miteinander in Verbindung zu bringen. Gegen diese Möglichkeit wendet Heusler ein, dass es sich dann letztlich nur um Vortrags- oder Leseabschnitte handele,

„die ein Dichter in seinem Werke angebracht hätte; eine stilistische Einrichtung, die auch in Balladen (s. o.), in Ritterromanen und Epen aller Art begegnet und mit dem Verhältnisse von Lied zu Epos nur in sehr loser Berührung steht [...]“¹⁹¹

An der englischen Robin Hood-Überlieferung erschließt Heusler einen Kompilator, der Balladen aneinander fügt; drei unabhängige Fabeln habe dieser durch "Rollenverschmelzung, durch Zu/dichten, Verpflanzen und Auslassen [...]"¹⁹² in einen Zusammenhang gebracht. Das Ergebnis sei keine bloße Liedersammlung; ähnlich wie beim *Nibelungenlied* gebe es allerdings Unebenheiten inhaltlicher wie sprachlicher Art. Eine Umdichtung hinsichtlich der Erzählweise habe nicht stattgefunden, womit die Liedertheorie an diesem Punkt eine reale Grundlage findet: "Zu den Voraussetzungen der Sammeltheorie *stimmt* somit der allgemeine Vorgang: Lieder gleichen Strophenmaßes wurden zu einer umfänglichen Verserzählung aneinander gereiht, unter Zudichtung von Gelenkstrophen. Ob man das neue Ganze als 'Epos' gelten lassen will, möge auf sich beruhen [...]"¹⁹³ Der Stil ist laut Heuser "entschieden liedmäßig", doch sind die Lieder im Gegensatz zur Sammeltheorie nicht episodisch, sondern enthalten ganze Fabeln. Dadurch entstand "neuer Gesamtverlauf [...], der den Dichtern und Hörern der drei Balladen noch nicht vorgeschwebt hatte."¹⁹⁴ Auch die erfolgte Verschmelzung zweier Ritter zu einer Figur sei ein Eingriff, der sich nicht mit dem Prinzip der Sammeltheorie decken lasse.

¹⁹¹ Heusler 1905, S. 28.

¹⁹² Heusler 1905, S. 39f.

¹⁹³ Heusler 1905, S. 40.

¹⁹⁴ Heusler 1905, S. 40.

3.2.2. *Nibelungensage und Nibelungenlied. Die Stoffgeschichte des deutschen Heldenepos*

In *Nibelungensage und Nibelungenlied. Die Stoffgeschichte des deutschen Heldenepos* vertieft Heusler seine Auffassung zur Entstehung des *Nibelungenliedes* und die Genese der Stoffentwicklung. Das Epos bildet für ihn eine Einheit, dessen Fabel der Verrat an Siegfried und die Rache ist; Kriemhild als Trägerin der Einheit erscheint im ersten und letzten Auftritt des Epos. Diese Einheit der ursprünglich zwei Gedichtinhalte ist das Verdienst des Verfassers des *Nibelungenliedes*.¹⁹⁵ Die Gedichtinhalte der Doppelsage sind die fränkische Brünhild- und Burgundensage.

Das Sagenbild ist nicht als einheitlich zu denken - über die Todesart Siegfrieds waren zum Beispiel verschiedene Varianten in Umlauf: der Wald- und der Bett-Tod. Parallele Traditionen, die auch die Motivation der Figuren betrafen, lassen sich auch bei Hagen beobachten, der als albischer Halbbruder oder Gefolgsmann der Burgundenkönige auftreten konnte. Es gab also - für Heusler bereits im fränkischen Entstehungs- und Verbreitungsgebiet - Lieder mit gleichem Grundriss, mit gleichem Anfang und Schluss, aber mit wechselnder Füllung des Erzählgerüsts. Sobald sich der Stoff seinen Weg nach Nordeuropa gebahnt hatte, gab es auch dort eigenständige Entwicklungen, so dass man aus den eddischen Sigurdliedern keine Urstufen der fränkischen Brünhildsage ableiten dürfe.¹⁹⁶

Die Brünhildsage hat man sich nach Heusler als Lied vorzustellen, das „der Hofdichter vortrug in der Herrenhalle [...] ein gedrungenes Lied, auf einen Sitz, in einer Viertelstunde etwa, anzuhören. Es ist zu schätzen auf gegen zwanzig Auftritte mit sieben handelnden Personen.“¹⁹⁷

In seiner frühen Form war das Lied in Stabreimen verfasst, die in Langzeilen mit Ansätzen zu Strophen geformt waren. Das Lied war in Heuslers Auffassung mündlich im Umlauf bzw. nicht zur Verschriftlichung vorgesehen, da die Hofdichter, die Skopen, Analphabeten waren.¹⁹⁸ Zum Umfeld des betreffenden Liedes notiert Heusler:

„Den meisten Haupthelden können wir eine Stamm- oder Ursache zuweisen; von da haben manche um sich gegriffen. Ein paar wenige, und zu ihnen gehört Sigfrid, sehen wir, soweit uns die Quellen zurückführen, in mehreren Geschichten stehn. Die Brünhildfabel war Sigfrids Hauptsage: sie zeigte sein königliches Mannesalter und seinen Tod; sie prägte ihn zum vornehmen tragischen Helden. Aber auch Jugendtaten Sigfrids hatte die Dichtung ersonnen: es gab Jung-Sigfridlieder, kürzer und mit mehr abenteuerlichem Inhalt, mythischer Ausstattung.“¹⁹⁹

¹⁹⁵ Vgl. Heusler 1955 [1921], S. 5.

¹⁹⁶ Vgl. Heusler 1955 [1921], S. 6.

¹⁹⁷ Heusler 1955 [1921], S. 10.

¹⁹⁸ Vgl. Heusler 1955 [1921], S. 11f.

¹⁹⁹ Heusler 1955 [1921], S. 12.

Von den Jung-Siegfried-Liedern werden drei Typen erwähnt: ein Lied mit Siegfrieds Erlebnissen beim Schmied und dem Drachenkampf, ein anderes Lied zur Gewinnung des Nibelungenhorts und schließlich das Lied von der verzauberten Jungfrau, die von Siegfried befreit wird. Die Jung-Siegfried-Lieder dürfen nach Heusler als allgemein bekannt vorausgesetzt, andererseits aber nicht als Abfolge eines Siegfried-Lebenslaufs missinterpretiert werden: "Nur hüte man sich, in den vier Liedinhalten einen zusammenhängenden Lebenslauf zu sehen und die Brünhildsage nur als Ausschnitt einer sogenannten 'Sigfridsage' zu fassen. Die Erkenntnis, daß der Brünhildestoff als dichterische Einheiten durch die Jahrhunderte ging, ist geradezu ein Schlüssel zum Verstehen des *Nibelungenlieds*."²⁰⁰ Zusätzlich gab es auch Lieder über Siegfrieds Vorfahren (Sigmund und Siglind), die ihm zwar kein Erbreich, aber königliche Abstammung verschafften. Mit Siegfrieds Urahn Walis wird der Stammbaum und Sagenkomplex der "Walisungen" begründet, der allerdings nicht im fränkischen Bereich, sondern nur in Form der eddischen Völsungar überliefert ist und mit dem Tod Siegfrieds und dessen Sohnes erlischt:

„Mit Sigfrids und seines Söhnchens Tod war der Stamm der Walisungen erstorben. Aber von Sigfrids Witwe und ihren Brüdern, den Gibichungen, erzählte seit alters eine weitere fränkische Heldendichtung; das war das Lied vom Burgundenuntergang das den zweiten Hauptteil unserer Vorgeschichte ausmachen wird. So grenzte der Brünhildestoff nach vorn und hinten an andre Heldensagen an. Sieben²⁰¹ lose zusammenhängende Liedinhalte, durch keinen beherrschenden Gedanken, keinen 'roten Faden' verbunden, bildeten einen 'Zyklus', die Sagenkette von den Walisungen und Gibichungen."²⁰²

Die beiden Sigmund-Sagen sind laut Heusler in Deutschland früh erloschen, Brünhild- und Burgundensage sind im *Nibelungenlied* aufgehoben, während die Jung-Siegfried-Sagen eine eigenwillige Umdichtung im Hürnen Seifrit erfuhren.

Die Sagenkette von den Walisungen und den Gibichungen kam nach Heuslers Auffassung noch als stabreimende Dichtung spätestens Anfang des neunten Jahrhunderts nach Skandinavien, zunächst als stabreimende Lied-, seit dem 12. Jahrhundert auch als Prosaformen. Im Zuge der Einwanderung gingen dabei Details wie Siegfrieds Unverwundbarkeit, die Jagd sowie Orts- und Volksnamen (außer Rhein + Frankenland) verloren. Personennamen bekamen nordische Lautung: Gunnar/ Gunther, Högni/ Hagen, Gjuki/ Gibiche oder wurden durch anklingende Namen ersetzt, etwa: Sigurd/ Sigfrid oder Guttorm/ Gotmar. Andere Namen verschoben sich: Grimhild heißt nun die Mutter, während die Tochter – laut Heusler in Anklang an Gunther – Gudrun ist. Über 400 Jahre wurde die Sagenkette dann von norwegischen und

²⁰⁰ Heusler 1955 [1921], S. 12.

²⁰¹ Zwei Sigmund-Sagen, Brünhild- und Burgundensage, drei Jung-Siegfried-Sagen.

²⁰² Heusler 1955 [1921], S. 13.

isländischen Dichtern weitergedichtet, besonders Brünhild erfuhre Einarbeitung in neue Sagenformen.²⁰³

In Skandinavien zeigen sich nach Heusler drei markante Umdichtungsprinzipien: Einerseits werden die abgerundeten Liedstoffe der Sagenkette miteinander verbunden. Sigurd und Sigmund verbindet das Schwert und das Element der Rache des ermordeten Vaters, Sigurds Mutter tritt bereits in seiner Jugend auf und Brunhild wird zur Schwester Etzels, dessen neu erfundene zweite Schwester Oddrun die zweite Frau des Witwers Gunther wird. Dies erklärt die Feindschaft der Könige. Die von Jung-Sigurd entzauberte Jungfrau ist mit Brünhild gleichgesetzt; besonders populär wurde die Variante, in der Sigurd der erlösten Brünhild Treueeide schwört, aber von Gunnars Mutter einen Vergessenstrank bekommt, um Gudrun freit und Brünhild für Gunnar gewinnt. Diese Form hielten Forscher lange für die ursprüngliche, "denn sie vertrauten sich der jüngsten Quelle an, auch bestach sie dieser romanartig weite Zusammenhang. Aber die weiten Zusammenhänge sind in unserer Heldendichtung immer das Spätere; das ist einer der zuverlässigsten Leitsterne der Forschung."²⁰⁴

Zweitens haben die nordischen Dichter die Verbindung mit dem Mythos verstärkt - hier ist mitzubedenken, dass die Dichtung bei Goten und Franken schon zu christlicher Zeit erfolgte, während Island noch sechs Menschenalter lang heidnisch war und auch nach der Christianisierung Götter "Dichtungswesen" blieben - so wird die von Sigurd erweckte Jungfrau zur Walküre, die von Odin mit Zauberschlaf belegt wurde, Sigurds Schwert wird zur Gabe Odins, und Odin wurde zum Stammvater der Völsungen. Drittens erfolge ein Streben nach innerer Vertiefung, innere Kämpfe, z.B. Eifersucht; Liebes- und Ehedramen werden herausgearbeitet. Ein skandinavisches *Nibelungenlied* ist in der vierhundertjährigen Bearbeitungszeit dagegen nicht entstanden:

"Epen, wie das *Nibelungenlied*, blieben dem Norden fremd. Das abschließende Denkmal der isländischen Nibelungendichtung, etwa zwei Menschenalter jünger als die Schöpfung unseres Österreichers, wurde ein Prosaroman, der eine Menge alte und junge Liedinhalte nebst ihren Zutaten geschickt an einen Faden reiht. Es ist die Völsungasaga [...] worin die Niederschläge jahrhundertelangen Dichtens über- und durcheinander gelagert sind."²⁰⁵

Im fränkischen Bereich hat sich unterdessen seit dem 9./ 10. Jahrhundert eine stilistische Veränderung durchgesetzt, die den hergebrachten Stabreim durch Endreime ersetzte. Damit ging eine "zähmere, dünnere, gemütlichere" Sprache einher. Die Spielleute, fahrende Berufsdichter, übernahmen die Heldendichtung von den Skopen, aber bei allen Änderungen konnte sich das Lied doch

²⁰³ Vgl. Heusler 1955 [1921], S. 14.

²⁰⁴ Heusler 1955 [1921], S. 14.

²⁰⁵ Heusler 1955 [1921], S. 15.

„herüberhäuten in den neuen Stil. [...] Das Lied schritt von einer Fassung, von einer Auflage gleichsam, zur nächsten, alles noch in schriftlosem Zustand: ein wandelbares und zugleich dauerhaftes Gebilde.“²⁰⁶

Für die folgenden Jahrhunderte fehlen die Möglichkeiten, die weitere Entwicklung des Stoffes nachzuverfolgen – erst zur Lebenszeit des Nibelungendichters Ende des 12. Jahrhunderts lässt sich nach Heusler eine Fassung erkennen, die ihm als Vorlage gedient habe. Heusler nennt sie Jüngeres Brünhildlied und erschließt es wiederum aus einem nordischen Zeugnis, der Thidrekssage: „Wieder kommt uns hier das nordische Schrifttum zu Hilfe! Dieses Prosawerk von 1250 erweist und für das jüngere deutsche Brünhildenlied ähnliche Dienste wie die Eddageschichte für das alte fränkische Lied. „[...] Nur unter steter Rücksicht auf das *Nibelungenlied* hier, die Edda dort, gelangen wir dazu, den Inhalt des deutschen Gedichts nachzuzeichnen.“²⁰⁷

Die Edda-Lieder bieten Heusler nebenher „schöne Belege“²⁰⁸ für das Vorhandensein gleichlaufender Lieder, die er ebenso auch für die fränkische Frühzeit vermutet. Die gleichlaufenden Lieder wurden von den Dichtern übereinandergelegt und nutzbar gemacht, um ihre Reichhaltigkeit nach Möglichkeit auszuschöpfen. Ein konkretes Beispiel ist für Heusler die Völsungasaga:

„Da können wir beobachten, wie der Prosaepiker streckenweise aus zwei und sogar drei gleichlaufenden Liedern sein Gewebe zusammenflecht. Zum Beispiel erwähnt er den Frauenzank im Flusse nach dem ältesten Sigurdlied, darauf eine ruhigere Zwiesprache der beiden Schwägerinnen nach dem jüngsten, Großen Sigurdlied, später bringt er Brünhildens Eifersuchtsmonolog nach dem mittleren der drei Lieder. Sollten nicht auch die deutschen Versepiker so verfahren sein?“²⁰⁹

In seiner jahrhundertelangen ‘Häutung’ erfuhren die Elemente der Narrative Veränderungen, die teils Anpassungen an neue gesellschaftliche Strukturen oder eher unvorhersehbare Umformungen darstellten: „So geht es bei aller Überlieferungsstarken Kunst: das Dichtwerk stellt von sich aus seine Ansprüche, es hat ein gewisses Eigenleben; wieviel von der Denkart der jüngeren Zeit hereinsickern kann, hängt von Zufällen ab.“²¹⁰ Das Zusammenspiel sich gegenseitig beeinflussender Faktoren führte für Heusler zu einer Verschiebung der Tektonik im Gefüge des Liedbaus: Während Brünhild blasser wird, wird die Figur der Kriemhild präsenter und hinzu kommt eine Ausweitung des Blicks auf andere epische Stoffe: „Wir dürfen wohl annehmen, der Verfasser wußte, daß in einer andern Dichtung Kriemhild ihren Sigfrid rächt; mit andern Worten, die Burgundensaga – in

²⁰⁶ Heusler 1955 [1921], S. 16 (Sperrung im Original).

²⁰⁷ Heusler 1955 [1921], S. 17.

²⁰⁸ Heusler 1955 [1921], S. 111.

²⁰⁹ Heusler 1955 [1921], S. 111.

²¹⁰ Heusler 1955 [1921], S. 21.

ihrer jüngern, oberdeutschen Gestalt – wird er gekannt haben.“²¹¹ Noch weitreichender jedoch war der individuelle Plan des Nibelungendichters, in zweierlei Hinsicht: die Verbindung zweier Sagen (die Burgundensage denkt sich Heusler bereits als verschriftlichte Buchform, dessen in Deutschland verlorene Urgestalt in den Atliliedern der Edda erhalten sei) zu einem Werk, und zwar in einem großangelegten Buchwerk:

„Dieser Österreicher [Bayer] wollte grundsätzlich Neues geben. Einmal, diese Sage von Brünhildens Gewinnung und Sigfrids Tod, die wollte er als erste Hälfte eines umfassenderen Werkes behandeln: die zweite Hälfte sollte die Sage vom Burgundenuntergang sein. Zweitens aber, was ihm vorschwebte, war kein Lied, auswendig zu singen und auf einen Sitz anzuhören, sondern ein Buch, vom Pergament abzulesen, eine lange, abendfüllende Verserzählung, ein Epos“.²¹²

Zu der so entstandenen Dichtung verweist Heusler mit Blick auf das Verhältnis zwischen Dichter und Werk: „In dem Denkmal *Nibelungenlied* haben wir eine Form der Nibelungensage, eine von diesem Dichter geschaffene Form. Wir lernten andere Formen kennen, von andern Dichtern. Sie alle umfaßt der Name Nibelungensage.“²¹³

Ein prinzipielles Aneinanderrücken beider Sagenstoffe findet für Heusler über die Ineinssetzung des Nibelungenhortes mit dem Schatz der Gibichungen allerdings schon in frühester, das heißt in fränkischer Zeit statt:

„Also ein fränkischer Dichter, der in seinem Liedervorrat die Sigfridsagen und den Burgundenuntergang führte, kam auf den Einfall: dieses Gold, das den Gibichungen den Martertod eintrug, es möchte wohl eins gewesen sein mit dem unvergleichlichen Schatze, der durch das Leben des fränkischen Lieblingshelden ging. Daraus ergab sich ihm die Folgerung, die Gibichungen zu Erben dieses Schatzes zu machen, das heißt eben, nach ihnen die Mörder Sigfrids zu taufen, die burgundischen Namen in die Brünhildsage einzuführen.“²¹⁴

Über die Brücke des Nibelungenhortes konnte der Name „Nibelungen“ aus dem Brünhildlied auf die Burgunden übergehen. Auf dieser frühen Stufe waren beide Sagen jedoch noch nicht innerlich verbunden: „Jede ruhte noch in sich selbst. Die zweite Sage war keine Fortsetzung der ersten; sie konnte genauso verlaufen, wenn Grimhild nie das Weib Sigfrids gewesen war; [...]“²¹⁵ Erst in einer neuen Umgebung wurde die Verknüpfung bestimmter: In Bayern war „der beliebteste Heldenstoff seit alters ‘Dietrichs Flucht’: Dietrich von Bern, seines Reiches vertrieben, lebt dreißig Jahre lang beim Hünenherrscher

²¹¹ Heusler 1955 [1921], S. 22.

²¹² Heusler 1955 [1921], S. 23.

²¹³ Heusler 1955 [1921], S. 152.

²¹⁴ Heusler 1955 [1921], S. 28.

²¹⁵ Heusler 1955 [1921], S. 28.

Etzel, dem hochherzigen, milden Beschirmer fürstlicher Recken.“ Für Heusler bildet das Dietrichepos

„den unsichtbaren Hintergrund zu der zweiten Hälfte seines Werkes. Vom Dietrichepos her waren Etzel und die um ihn, auch kleinere Sterne, dem donauländischen Hörer alte Bekannte: sie brauchen keine Einführung, und ein beiläufiger Seitenblick, wie der auf Nuodungs Tod, erwartet Verständnis.“²¹⁶

Dem grausamen, verräterischen und goldgierigen Etzel der fränkischen Überlieferung stand also der edle Etzel der bayerischen Tradition gegenüber und erst durch eine bewusst und planvoll durchgeführte Umgestaltung, „dergleichen die Brünhildsage in deutschen Landen nie erlebt hat“²¹⁷ konnte das Burgundenlied Eingang auch in den bayrischen Kanon finden: Verrat und Hortgier gehen von Etzel über auf die gattenrächende Kriemhild. Dem „Gesetz der Trägheit“ folgend blieben aus der Urstufe sinnwidrige Überbleibsel erhalten (etwa der Warner, der ursprünglich von der besorgten Kriemhild den Brüdern entgegengeschickt wurde). Kurzum werden die Hunnen mit Etzel zum bloßen Werkzeug der Rache Kriemhilds. Aus dem Sagenkreis um Dietrich wurden unter anderem Dietrich und Blödelin, der Bruder Etzels, übernommen und so gibt uns

„der Burgundenstoff ein zweites Beispiel dafür, wie der Liedinhalt ein wandelbares und zugleich dauerhaftes Gebilde heißen kann. [...] Zugleich gibt uns dieser innige Zusammenhang der Teile den Mut, die angedeutete Sagenform – die uns ja erst Jahrhunderte später begegnet – in jede alte Zeit zu legen, als sich die fränkische Sage den Platz neben der baiwarischen Dietrichsage erzwang; als dieselben donauländischen Dichter vor gleichen Hörern heute das Burgundenlied und morgen Dietrichs Flucht vortrugen.“²¹⁸

Durch die planmäßig erfolgte Umformung des donauländischen Dichters war die Doppelsage in ihrem inneren und äußeren Gefüge auf ihrer letzten Stufe zur epischen Einheit, zum *Nibelungenlied* geworden. Dieser Wandel des Erzählgerüsts wurde jedoch – offenbar trotz Kenntnissnahme – im skandinavischen Bereich nicht übernommen; nur einige Hinweise, etwa in der Thidrekssaga, zeigen Heusler, dass die nordischen Sänger im Bilde blieben, durch das Vorhandensein des älteren und des neueren Sagenbildes aber gelegentlich Kollisionen auftraten.

In der zweiten Hälfte des 12. Jahrhunderts – die französische Rolandsdichtung fasst im deutschen Sprachraum Fuß, Spielmänner haben Zugang zu Bildung, König Rother wird verfasst – erfährt der Erzählstoff des Burgundenliedes auch stilistisch eine grundlegende Veränderung. Der unbekannt Dichter – Heusler sieht in ihm „einen Spielmann der höhern Art,

²¹⁶ Heusler 1955 [1921], S. 79.

²¹⁷ Heusler 1955 [1921], S. 29.

²¹⁸ Heusler 1955 [1921], S. 33f.

einen lesekundigen Mann von überragender Dichtkraft" - "schuf aus dem sangbaren Liede ein Leseepos von sechs- bis achtfachem Umfang. Ein Wendepunkt in der Entwicklung der Nibelungensage! Der altehrwürdige Stoff wurde buchfähig."²¹⁹ Die Breite²²⁰ wurde durch eine ausführliche, ausschmückende Darstellung einerseits, andererseits aber auch durch Vermehrung der Auftritte und Figuren erreicht: "Damit ist schon gesagt, daß die Breite des Epos nicht nur durch sprachliche Anschwellung und verweilendes Schildern zuwege kam: es brauchte dichterisches Empfinden dazu, und unser Künstler hat Auftritte und Gestalten neu geschaffen wie kaum ein Zweiter in der Geschichte des Nibelungenstoffs."²²¹ Zu diesem dichterischen Empfinden zählen auch weitläufige Schilderungen, mehr Tiefe und "wimmelnde Hintergründe". Die Ausschmückung des höfischen Lebens – unter Einfluss anderer Erzählwerke, der Zeitgeschichte, deren Zeuge der Dichter war und letztlich auch der Lebenslauf des Dichters selbst²²² hat den unermüdlich vorwärts drängenden Stil des Liedes ersetzt.

Damit sind alle Grundlagen beleuchtet, auf die der letzte Dichter des *Nibelungenliedes* bauen konnte. Der Stammbaum ist entwickelt. Seine Hauptquellen sind für den ersten Teil die erste Stufe der Brünhildsage, ein nicht verschriftlichtes Gedicht im Umfang von mehreren 200 Zweizeilern, der verschriftlichte Burgundenuntergang von einigen 400 Langstrophen sowie als Nebenquellen die Jungsiegfried-Überlieferung und Dietrichs Flucht.

Nachdem das *Nibelungenlied* als verschriftlichtes Buchepos vorlag, das auf einer jahrhundertelangen Vorgeschichte mit Wandlungen, Umformungen, Angleichungen, Seitenlinien und Anschwellungen derart beruhte, setzte eine Phase der Verbreitung der Handschriften, die fassbare Überlieferung, ein. Bereits unmittelbar nach dem Erscheinen des *Nibelungenliedes* folgte ein letzter maßgeblicher Eingriff in den Text: Fassung C, deren Urheber Heusler den Bearbeiter²²³ nennt. Neben ca. 100 Neustrophen war sein Beitrag zum Prozess eine innere Angleichung der beiden Epenteile und eine Tilgung allzu offensichtlicher Widersprüche, die für Heusler exemplarisch in der Darstellung der Figuren Hagen und Giselher erfolgten.

Als Zusammenfassung der bisherigen Heusler'schen Argumentation kann folgendes längeres Zitat dienen:

„'Am Anfang war die Fabel': erste Grundlage ist ein schriftloses Lied, das in knapper episch-dramatischer Haltung eine gewichtige Fabel, eine Heldensage, in ihrem ganzen Ablauf verkörpert. In jahrhundertelanger gedächtnismäßiger Wiedergabe verjüngt das Lied seine Sprach- und Versform gemäß dem Stil der Zeiten. Es ändert seinen Inhalt nach mehr

²¹⁹ Heusler 1955 [1921], S. 35f.

²²⁰ Der erste Teil (Lied) sollte ungefähr gleichen Umfang wie der zweite Teil (epische Breite) erhalten; das bedeutete nach Heusler eine Anschwellung von Teil 1 um das 10-fache, von Teil 2 noch um das 2,5-fache, S. 65.

²²¹ Heusler 1955 [1921], S. 39.

²²² Vgl. Heusler 1955 [1921], S. 110.

²²³ Vgl. Heusler 1955 [1921], S. 51 und passim.

oder minder planvollen Antrieben, wie Zeitgeschmack, Kunst des Einzelnen und äußere Zufälle es mit sich bringen. Die Änderungen ergreifen die Teile des Liedes sehr ungleich. Das Stärkeverhältnis der Teile kann sich verschieben, Die [sic] eine Gestalt kann wichtiger werden, die andere einschrumpfen. Neue Gestalten mittleren Ranges kann man einführen, mehr aus sachlicher Erwägung, als weil man bereichern will. Motive verwandeln ihre Gestalt oder ihren Sinn; ein äußerster Fall ist, daß das Hauptmotiv umbiegt. Am zähesten hält sich der Rahmen, der allgemeine Umriß der Liedfabel [...] Wohl aber kann schon das Lied erheblich in die Breite gehn. Es bleibt ein Lied, solange es schriftlos (und sangbar) ist. Ein Liedinhalt bekommt äußere, dann auch innere Beziehungen zu einem andern, doch gibt man die zwei Einheiten getrennt weiter, und Unstimmigkeiten zwischen ihnen können andauern. Unter besonderen Kulturbedingungen wird ein Liedinhalt ausgedichtet zu einem schriftstellerischen Werk, einem unsanglichen Buchepos: Vermehrfachung des Umfangs durch neue Personen und Auftritte durch Zustandsbilder, Kleinzeichnung der Menschen und Vorgänge, breite Sprache. Die Grenzen der Sprache bleiben die alten. Übernahme einer reicheren Strophenform aus der Kunstlyrik. Ein derartiges Heldenbuch wird noch einmal umgedichtet und zu reicheren Maßen erhoben. Ein Buchepiker verknüpft zwei bereits innerlich verbundene Gedichtinhalte zu einem fortlaufenden Ganzen und erstrebt sachliche und formale Ausgleichung. Die eine Vorlage ist ein Lied, die andere ein Epos."²²⁴

In konfrontativer Abgrenzung stellt Heusler anschließend seine Kritikpunkte zur Sammeltheorie zusammen:

„Keinen Raum haben wir für folgende Größen, die man anderwärts, früher auch bei den Nibelungen selbst, ins Treffen geführt hat: Sammlung und Ordnung umlaufender Lieder zu einem Buche; Verwirklichung einer Fabel durch Zusammentragen vorhandener Einzeldichtungen; Einverleiben selbständiger oder 'anders orientierter' Stücke in den Rahmen des Epos; Zudichtung großer Teile als Wandfüllung zwischen bisher fremden Massen. Kurz gesagt: Wir sehen ein Umdichten und Ausdichten, kein Zusammendichten. Der Grundriß der Fabel bleibt von Anfang zu Ende das Beherrschende, mögen auch zwei Fabeln zu einem reicheren Grundriß zusammenwachsen. Ausschnitte aus einer Fabel sehen wir auf keiner Stufe ein Gedicht für sich bilden. Daher gibt es keine Verwendung für den 'Sammler' und den 'Ordner', den Diaskeuasten, wie die Homerforscher ihn nennen."²²⁵

Ein Zudichten, wie es die Liedertheorie für notwendig erklärte, ist laut Heusler zwar tatsächlich erkennbar, aber unter völlig anderen Vorzeichen: Der innere Zusammenhang war dann längst gegeben. Umgekehrt findet ein Streichen längerer Strecken nicht statt; nur Glieder einer Fabel werden

²²⁴ Heusler 1955 [1921], S. 109.

²²⁵ Heusler 1955 [1921], S. 110.

gelegentlich ausgelassen, was zum stetigen „allgemeinen Umkneten des Überlieferten“²²⁶ gehört.

„sind unselbständige Ausschnitte aus einer Sage; sie werden erst genießbar, wenn man sie aneinanderfügt, und sollen doch dichterische Einheiten gewesen sein! Das Einzellied ist bare Erfindung für die Zwecke der Sammellehre; es ruhe in Frieden!“ Die Einzellieder und ihre Begründung führt Heusler direkt auf Lachmann zurück, den er als „ein so unlyrischer Verstandesmensch“, einschätzte der dem Nibelungendichter „vorrechnete, er sei gar nicht Einer, sondern eine Vielheit, sonst hätte er nicht all die Gedankenlosigkeiten begehrt.“²²⁷

Dass Heusler seine Theorie auf schlüssigen, aber notwendigerweise vereinfachenden und nicht beweisbaren Annahmen aufbaute, war ihm bewusst. Zur wissenschaftsgeschichtlichen Einordnung und Würdigung von Heuslers „umsichtiger und prägnanter Rekonstruktion“²²⁸ ist dessen eigene Einschränkung anzuführen:

„Sehr viel öfter, als es geschehen ist, hätten wir durch ein ‚wahrscheinlich‘ oder ‚man darf vermuten‘ den Leser erinnern können, daß eine solche Vorgeschichte über das Beweisbare häufig hinausmuß; baut sie doch mit lauter mittelbar erhaltenen Stufen! Auf geltende Lehren kann sich der Durchwanderer dieses Gebiets nur ausnahmsweise berufen [...]“²²⁹

²²⁶ Heusler 1955 [1921], S. 110.

²²⁷ Heusler 1955 [1921], S. 115; Lachmann 1816.

²²⁸ Haferland 2019, S. 38.

²²⁹ Heusler 1955 [1921], S. 151. Vgl. auch Hoffmann 1992, S. 18: „Heuslers genetisches Nibelungenstemma ist zweifellos eher eine idealtypische Reduktion oder ein Modell als die Wiedergabe der tatsächlichen Entwicklung in ihrer Vielfalt.“

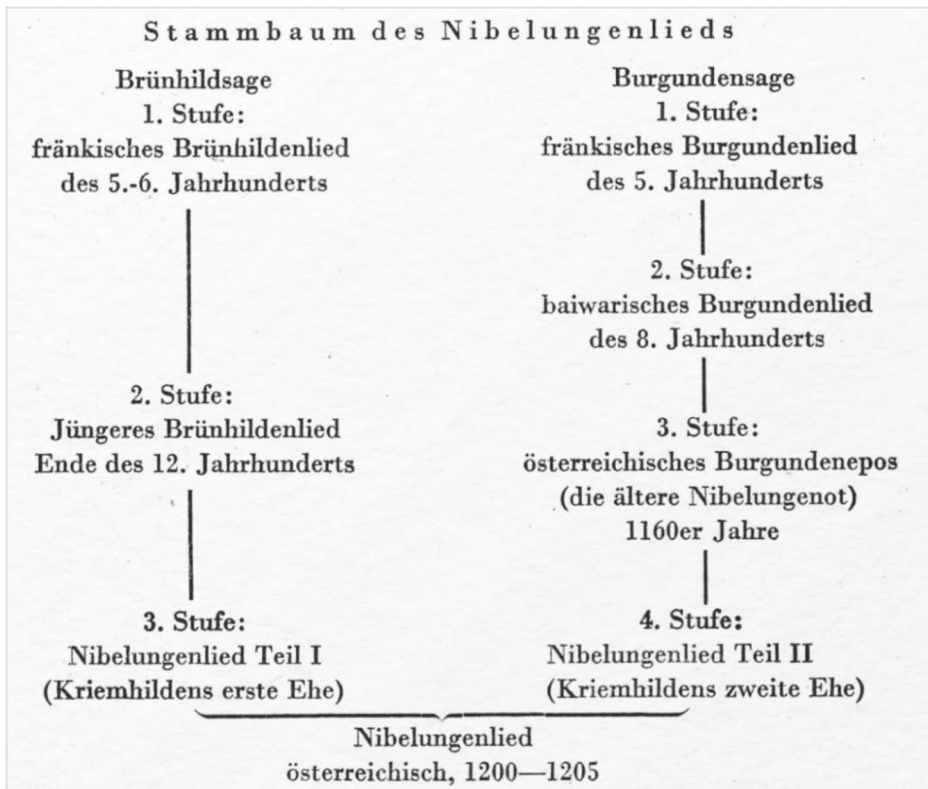


Abbildung 1. Stammbaum des Nibelungenlieds nach Heusler (Heusler 1955 [1921], S. 49).

3.3. Forschungstendenzen von Heusler bis zur Gegenwart

Die Position Heuslers, der als Antipode Lachmanns die andere Grenze des Spektrums bildete, innerhalb dessen sich die Forschungsdiskussion seither bewegt, wurde lange Zeit unhinterfragt als Paradigma der Nibelungenforschung betrachtet.²³⁰ Walter Haug schreibt in seinem Gegenentwurf:

„Es besteht Einigkeit darüber, daß das Modell, das Andreas Heusler zur Darstellung und Interpretation der germanisch-deutschen Heldensage entworfen hat, den literar-historischen Gegebenheiten nicht gerecht wird, ja, daß es den Weg zu einem adäquaten Verständnis der Entstehung und Entwicklung geradezu verstellt. Trotz dieser Einsicht scheint sich die Forschung nur schwer von der Schematik dieses Modells befreien zu können. Es übt in seiner eingängigen Simplizität und Stringenz einen

²³⁰ Vgl. Schulze 2003, S. 70 sowie Gentry 2002, S. 192.

derartigen Denkwang aus, daß die Kritik eines halben Jahrhunderts und selbst der massierte Vorstoß in den 50er und 60er Jahren es – im Prinzip – nicht aus den Angeln zu heben vermochten: Heusler hat sein Modell, vorbereitet durch die frühe Programmschrift ‚Lied und Epos‘ im Jahre 1920 am *Nibelungenlied* entwickelt, d.h. mehr implizit als explizit formuliert. Hermann Schneider hat es dann um 1930 dogmatisiert und ihm in seiner ‚Germanischen Heldensage‘ zu breitester Wirkung verholfen.“²³¹

Der Heusler’sche Stammbaum zur Nibelungengenese wurde als womöglich vereinfachende, doch prinzipiell überzeugende und damit valide Interpretation der Stoffentwicklung betrachtet, was auch stilistische Implikationen etwa hinsichtlich der Texttypen und die Prämisse einschloss, dass die Überlieferung tendenziell regelhaft und innerhalb der Grenzen dichterischer Überlieferung verlief.

Hans Kuhn setzt sich 1952 mit einem Leitsatz Heuslers auseinander, „die germanischen Heldensagen seien in Liedern entstanden und hätten lange allein in der Dichtung gelebt“.²³² Diese Überzeugung sei, obwohl unbewiesen und unbeweisbar, doch „fast allgemein und gesichert hingenommen“,²³³ obwohl es sich hierbei wie bei der abgelehnten romantischen Lehre um eine Abstraktion handele, die das entgegengesetzte Extrem bilde. Es laufe auf die Behauptung hinaus, „daß die wohlgeformten Fabeln und Lieder vom Schlage des Hildebrands- und des alten Atlilieds in solchen Liedern ausgeformt sind und ohne diese Form schlecht leben konnten“. Kuhn wendet sich gegen diese vereinfachende Ausschließlichkeit: „Es gibt jedoch auch vielen Heldensagenstoff und ganze Sagen, die von anderer Art [als Hildebrands- und altes Atlilied] sind. Wir kommen nicht darum, ihnen das Dasein in anderen Formen zuzuerkennen: Heldensage vor und außerhalb der Dichtung.“²³⁴ Diese Auffassung entwickelt Kuhn exemplarisch an der *Hamdismál*, dem letzten Heldenlied der *Lieder-Edda*, dessen Eingangsszene zerrüttet überliefert ist und – durch Rekonstruktionen aus der *Gudrunarhvat* geschlossen – wahrscheinlich von einem deutschen *Hamdirslid* stamme, dessen Sage schon in Deutschland mit dem Nibelungenstoff verbunden

²³¹ Haug 1989a, S. 277. Apologetisch heißt es bei Schneider 1962, S. 445 „Heldensage ist Literaturgeschichte – unter diesem Leitwort steht größtenteils die neuere Heldensagenforschung, die ihre Grundgedanken von Andreas Heusler übernommen hat. Sie kann sich das Verdienst zuschreiben, an Stelle romantischer Verschwommenheit klare, sichere Vorstellungen von Werden und Sein der literarischen Gattung geschaffen zu haben, die man zwar immer noch Heldensage nannte, aber rein entstehungsgeschichtlich nur als Heldendichtung gelten ließ.“ (Zu Haugs Argumentation vgl. weiter unten. Aus chronologischen Gründen werden Kuhn und Schröder hier zwischengefügt.) Auch Schneider hatte jedoch „ein Vierteljahrhundert später“ seine Ansichten grundlegend revidiert, vgl. Hoffmann 1992, S. 15.

²³² Kuhn 1971, S. 102. Der Titel *Heldensage vor und außerhalb der Dichtung* nimmt Bezug auf einen Kommentar Heuslers von 1929, in dem dieser Heldensage vor und außerhalb der Dichtung als *romantische Gedankenblässe* ablehnt. Zur Problematik der Verwendung des Terminus *Sage* vgl. Kuhn 1971, S. 112f.

²³³ Kuhn 1971, S. 102.

²³⁴ Kuhn 1971, S. 102; vgl. auch S. 111.

worden sei.²³⁵ Weiter stellt Kuhn fest, dass die überlieferten Heldenlieder nicht den gesamten Stoff der Sage wiedergeben: „Sie setzen viel von ihm als bekannt voraus, übergehen aber auch manches, ohne seine Kenntnis zu fordern.“²³⁶ Nur in Ausnahmefällen seien in den Liedern Hintergründe zur Zugehörigkeit der Figuren gegeben worden: „Daß die Hörer den [Knéfrodr im Alten Atlilied] kannten, wurde nicht erwartet. Aber die andern alle, die mußten sie erkennen.“²³⁷ Dieser Hinweis richtet sich gegen die Annahme Heuslers, dass die Heldenlieder fehlende Angaben aus dem Grundgerüst bzw. der Erzählschablone verloren hatten.

Während zahlreiche Zusammenhänge als bekannt vorausgesetzt werden konnten und damit kein Bestandteil der Heldenlieder sein mussten, deutet Kuhn auch darauf hin, dass die Themen der Heldenlieder teilweise austauschbar sein konnten: Dieselbe Sage kann in verschiedenen Liedfabeln erscheinen.²³⁸ Damit kommt Kuhn zu der Folgerung:

„Das Lied setzt die Sage voraus, nicht umgekehrt [...] Diese Lieder [die ältesten bewahrten Heldenlieder] sind ferner zwar straffe Einheiten, und keine Stücke, die die Verbindung mit andern Liedern fordern, aber sie können im Verhältnis zur gesamten Sage doch episodisch sein.“²³⁹

Mit Hans Kuhn hat die mögliche Diversität der Überlieferung zunehmend Berücksichtigung erfahren und die Sichtweise, „daß die Heldenlieder keine umfassende Kompendien von Erzähltraditionen darstellen, sondern vielmehr ausschnitthaft Aktualisierungen zugrundeliegender Heldensagen sind“²⁴⁰, gewann Einfluss.

Franz Rudolf Schröder bezieht sich in seinem Aufsatz über „Siegfrieds Tod“ 1960 auf die Jagdszene, in der Siegfried ermordet wird. Diese befinde sich nur in der norwegischen Thidrekssaga und im *Nibelungenlied*, sei also spät überliefert.²⁴¹ Laut Schröder handele es sich hier um ein jüngeres Brünhildlied, dem Heusler aber „gar zu viel aufgebürdet“²⁴² habe. Zwar passe das *Alte Atlilied* der *Lieder-Edda* als Paradebeispiel für die Anschwellungstheorie zum zweiten Teil des *Nibelungenliedes*, doch zweifelt Schröder daran, dass die Theorie auch allgemeine Gültigkeit beanspruchen könne:

„muß deshalb auch der erste Teil auf eine einzige Quelle und Vorlage zurückgeführt werden? und [sic] die Übernahme von Einzelliedern so kategorisch ausgeschlossen werden, wie es Heusler tut?

²³⁵ Kuhn 1971, S. 105f.

²³⁶ Kuhn 1971, S. 105. Im mündlichen Bereich kann diese Beobachtung mit Honko als „mentaler Text“ bezeichnet werden, siehe dazu unten.

²³⁷ Kuhn 1971, S. 106; vgl. auch die weiteren Ausführungen 106-109.

²³⁸ Vgl. Kuhn 1971, S. 108f.

²³⁹ Kuhn 1971, S. 109.

²⁴⁰ Wandhoff 1996, S. 45.

²⁴¹ Schröder 1960, S. 114.

²⁴² Schröder 1960, S. 115.

In seiner Bekämpfung der Liedertheorie ist Heusler in das andere Extrem gefallen. Wir müssen mit beiden Liedformen rechnen, mit Liedern, die eine längere Ereigniskette haben und damit eine größere Szenenfülle aufweisen, und mit solchen die eine einzelne Episode aus dem Leben des Helden behandeln.“²⁴³

Als Beispiel führt Schröder (a.a.O.) Siegfrieds Drachenkampf an, der zwar eine Episode sei, aber liedhaft gestaltet.²⁴⁴ Ähnlich verhalte es sich bei der Erweckung der schlafenden Jungfrau.²⁴⁵ Auch das Hildebrandslied ist für Schröder Beleg für ein Episodenlied und seine Schlussfolgerung lautet entsprechend: „Die Grenzen zwischen beiden Liedformen sind durchaus unscharf.“²⁴⁶ Der letzte Nibelungendichter habe im Fall von Kriemhilds Falkentraum die Szene aus einem Episodenlied entlehnt und an den Anfang des Epos gestellt – Schröder hält es trotz Heuslers Verdikt gegenüber Lachmanns Liedertheorie für wahrscheinlich, dass sich selbständige Lieder aneinander reihten,²⁴⁷ sodass ein Lied etwa über Siegfrieds Ermordung durchaus als Einzellied gesungen worden sein konnte.²⁴⁸ Als „repräsentativ für die neuere, den tatsächlichen Verhältnissen angemessenere Betrachtungsweise“²⁴⁹ kann Schröders Kritik an Heusler gelten:

„Wir müssen uns überhaupt von der Vorstellung – an der auch Heuslers germanische Heldenliedtheorie krankt – freimachen, als sei jede chanson de geste – wie etwa Goethes ‚Hermann und Dorothea‘, wo jeder Vers und jede Szene ihren festen, unverrückbaren und unantastbaren Platz haben – ein unwiederholbares, geschlossenes Ganze.“²⁵⁰

Eine kritische Auseinandersetzung mit Heuslers „Axiomen der Sagen- und Epenforschung“ verfolgte auch Walter Haug²⁵¹. Er befasste sich mit dem Verhältnis von Historie, ihrer Überlieferung und damit der Form der Tradierung im Medium der heroischen Epik. Die Heusler’sche Aufschwellung ist für ihn eher Erscheinungsform und von prozeduralem Charakter, die Entstehung des *Nibelungenliedes* Ausdruck einer „Reflexion des heroisch-historischen Bewusstseins, und er sieht so das Ergebnis der Verschriftlichung mündlicher Tradition bereits als deren Voraussetzung.“²⁵²

In „Andreas Heuslers Heldensagenmodell: Prämissen, Kritik und Gegenentwurf“²⁵³ beschreibt er die drei Axiome, auf denen Heuslers Modell

²⁴³ Schröder 1960, S. 115f.

²⁴⁴ Vgl. Regins- und Fáfnismál.

²⁴⁵ Vgl. Sigrdrifumál.

²⁴⁶ Schröder, 1960, S. 116.

²⁴⁷ Schröder 1960, S. 116.

²⁴⁸ Schröder 1960, S. 117.

²⁴⁹ Hoffmann 1992, S. 15.

²⁵⁰ Schröder 1960, S. 113.

²⁵¹ Vgl. Haug 1975 und Haug 1980.

²⁵² Schulze 2003, S. 71.

²⁵³ Haug 1975.

beruhe:²⁵⁴ Erstens sei Heldensage Dichtung im engeren Sinne, wobei sich die heroische Sage aus ihrem direkten Bezug zur historischen Vorlage löst und in einer überzeitlichen Thematik aufgehoben wird. Zweitens seien die heldenepischen Gattungen „scharf“ von anderen literarischen Gattungen abgegrenzt. Drittens verlaufe die Tradition über feste Formen; als Stufenfolge vom Lied der Völkerwanderungszeit über das frühmittelalterliche Kurzepos zum Großepos des Mittelalters.

Haug konzentriert sich in seinem Gegenentwurf exemplarisch einerseits auf den Prozess zur Entstehung des heroischen Liedes und andererseits auf die Transformation zum Großepos. Für den ersten Fall, die „Ablösung der Heldensage von der Geschichte“,²⁵⁵ greift er auf das wie gesehen auch von Heusler verwendete „Paradebeispiel“ der Swanhildsage zurück, deren historischer Ursprung zurück verfolgbar ist und die dann in Skandinavien eine Vielzahl von Varianten ausbildete. Mit dieser Entwicklung illustriert sie zunächst idealtypisch das Heusler'sche Modell. Diese Interpretation ist jedoch keineswegs zwingend oder exklusiv – ebenso könne ein literarisches Motivationsmuster zugrunde gelegt werden.

„Der Ausgangspunkt der Sagenbildung wäre also nicht, wie Heusler meinte, in dem Sinne die Geschichte, daß sich die Heldendichtung in einem Prozeß der enthistorisierenden Literarisierung von ihr entfernen würde, sondern es gäbe demnach im Ursprung zwei Pole, die Geschichte auf der einen und das literarische Schema auf der anderen Seite. Ist das richtig, so heißt das: Heroische Epik konstituiert sich dadurch, daß historische Erfahrung mittels literarischer Schemata zu sich selbst kommt.“²⁵⁶

Die weitere Entwicklung könne davon geprägt sein, dass die historische Erfahrung in bestimmter Ausformung der Sage tradiert werde – unter Umständen auch als Reduktion auf ein literarisches Muster – und dass die literarische Form in den Spielarten ihrer Variation nach allen Möglichkeiten der optimalen Narration sucht.

Der zweite Teil von Haugs Gegenentwurf – das Verhältnis von Lied und Epos – beginnt mit dem Rückverweis auf die zwei klassischen Erklärungsansätze: Lachmanns Liedertheorie, die von Heusler widerlegt und durch die Anschwellungstheorie ersetzt wurde. Hinzu treten jedoch auch die Möglichkeiten von Stoffkombination und Materialklitterung. Dazu gehöre die Konzeption eines Heldenzeitalters, eines *Heroic Age*, die ahistorische Gesamtschau aller Helden, die ein heroisch-historisches Identifikationsangebot eröffnet. Haug würdigt zwar die gelungene Darstellung der technischen Vorgehensweise beim Anschwellen durch Heusler, kritisiert aber seine Reduktion auf äußerliche Vorgangsbeschreibungen. Durch die von bestimmten Voraussetzungen in Gang gesetzte Anschwellung entstehe im Inneren Raum für den Einbezug „der

²⁵⁴ Vgl. Haug 1975, S. 277f.

²⁵⁵ Haug 1975, S. 280.

²⁵⁶ Haug 1975, S. 183.

gegenwärtigen Wirklichkeit, in der Erzähler und Hörer stehen“²⁵⁷. Der Übergang vom Lied zum angeschwellten Epos führe also zwangsläufig über die „Reflexion auf das historisch-heroische Bewusstsein“ und sei damit weit mehr „als ein nur stofflich breitgetretenes Lied“²⁵⁸. Diese innere Wende lasse sich literaturhistorisch nicht beim *Nibelungenlied* nachverfolgen, da die „Überlieferungslücke zwischen den Liedtrümmern der Frühzeit und dem ausgebildeten Großepos“²⁵⁹ dies verwehre. Die Chance, Veränderungen der Zwischenzeit nachzuverfolgen, biete lediglich der lateinische und noch dazu als singulärer Fall geltende ‚Waltharius‘, wobei es jedoch verschiedene andere Problemfragen zu klären gilt.²⁶⁰ Im Waltharius sieht Haug die lateinische Umdichtung einer Heldensage, die weniger einer durchdachten Konzeption, als dem Eintritt der Welt der Gegenwart des Dichters in sein Werk folgt.²⁶¹

Aus dem Inhalt des Waltharius hebt Haug zunächst typische Schemata und Motive der Heldenepik hervor, die angespielt und teilweise zerstört werden: Flucht und Brautwerbung (der Königstochter – vgl. das *Nibelungenlied*), Habsucht (Gunthers Überfall am Rhein wegen des mitgeführten Schatzes) und Heimkehrsage. Daneben sieht Haug anzitierte blinde, d.h. hier folgenlose oder unmotiviert Motive, die am besten als Rückverweis auf die Gattungszugehörigkeit und den Kenntnishorizont des Rezipienten zu verstehen sind.²⁶²

Der Dichter musste aus seiner Perspektive (der Welt der Gegenwart)

„auf die zentralen Momente des heroischen Handlungszusammenhangs stoßen und sie bei der Umformulierung in Frage stellen oder zerstören. So liefert das Walthariusepos trotz seines lateinischen Gewandes einen ersten frühen Beleg dafür, daß das Großepos – als wirkliche Neukonzeption, nicht nur als Lachmannsche Klitterung oder Heuslersche Anschwellung verstanden – aus der Reflexion auf das heroische Bewußtsein erwächst und sich als Kritik desselben in der Form einer Umgestaltung realisiert, die die Kernelemente, in denen dieses Bewußtsein seinen literarischen Ausdruck findet, angreift und ausschaltet oder verwandelt.“²⁶³

Der so beschriebene Vorgang habe sich dann beim *Nibelungenlied* wiederholt. Haug folgert aus seiner Analyse,²⁶⁴ dass das Literarische und Geschichtliche nicht wie in Heuslers erstem Axiom gegeneinander stünden, sondern dass vorhandene literarische Schemata der historischen Erfahrung nutzbar gemacht werden. Heuslers zweites Axiom wird derart neuformuliert, dass die literarische Schematik an den Anfang zu setzen und auch die Heldensage der Eigengesetzlichkeit des Literarischen unterworfen sei. Drittens stimmt Haug

²⁵⁷ Haug 1975, S. 286.

²⁵⁸ Haug 1975, ebd.

²⁵⁹ Haug 1975, S. 286.

²⁶⁰ Vgl. Haug 1975, S. 286f.

²⁶¹ Vgl. Haug 1975, S. 291.

²⁶² Vgl. Haug 1975, S. 288-290.

²⁶³ Haug 1975, S. 291.

²⁶⁴ Vgl. Haug 1975, S. 291f.

mit Heusler überein, dass der Übergang vom Lied zum Epos eine höhere Entwicklungsstufe darstelle, Heusler allerdings nur formal äußerliche Beschreibungen dieses Vorgangs vorgenommen habe, während die inhaltlichen Prozesse der Reflexion eines heroischen-historischen Bewusstseins weitgehend unberücksichtigt blieben.

„So erhellend Heuslers Klarstellung ist: er hat die Unterschiede zwischen Lied und Epos zu starr hervorgehoben und Übergangsformen nicht anerkannt. Vor allem aber wird die Existenz von Liedern auch episodischen Inhalts heute, entgegen Heusler, wieder überwiegend eingeräumt.“²⁶⁵

Heusler hat die jahrhundertalte, verflochtene und vielgestaltige Vorgeschichte des im *Nibelungenlied* zum Großepos verbundenen Stoffes zugunsten eines übersichtlichen, im Prinzip schlüssigen Stammbaum-Modells vereinfacht. Teilweise geht man auch in der jüngeren Forschung von der Annahme „nur weniger Vorstufen“, d. h. von Positionen aus, die Heusler nahe stehen.²⁶⁶ Als Konsens besteht jedoch die Meinung, „daß die Vorgeschichte des *Nibelungenliedes* heute durchweg als sehr viel verästelter und komplizierter betrachtet wird, als das in Heuslers Stammbaum zum Ausdruck kommt [...] Manche der neueren Arbeiten treffen sich zwar auch in ihren Ergebnissen; aber aufs Ganze gesehen, ist man im Positiven, in dem, was man an die Stelle der Heuslerschen Genealogie und Genese des *Nibelungenliedes* setzt, von jeglicher Einigkeit weit entfernt.“²⁶⁷

Die Nibelungenforschung der Ära nach Heusler löste sich zunehmend von der Frage der Epengenese und fächerte sich sehr breit in andere Fragestellungen auf, die freilich auch vor und während Heusler schon ihren Stellenwert hatten.²⁶⁸ Gleichwohl wird Heuslers „Name in der Nibelungenforschung für immer einen Markstein bedeuten“.²⁶⁹

Auch in der aktuellen Nibelungenforschung, die sich z. T. weiterhin mit dem ‚*Nibelungenlied*‘ im *Zwischenbereich von Mündlichkeit und Schriftlichkeit* beschäftigt, findet eine Auseinandersetzung mit den Thesen Heuslers statt. Gleich im Abstract Haferland sieht das *Nibelungenlied* hierbei nicht als Buchepos im Heusler’schen Sinne, sondern vielmehr lasse sich „auf eine Herstellung im und aus dem Gedächtnis schließen“.²⁷² Das *Nibelungenlied*

²⁶⁵ Hoffmann 1992, S. 13.

²⁶⁶ Vgl. Hoffmann 1992, S. 16.

²⁶⁷ Hoffmann 1992, S. 21.

²⁶⁸ Vgl. Hoffmann 1992, S. 20–35.; Heinzle 2014; Schulze 2003; Müller 2015; Hufnagel 2016.

²⁶⁹ Hoffmann 1992, S. 12.

²⁷⁰ Vgl. Haferland 2001, 2019, 2004.

²⁷¹ Der Beitrag beginnt: „Der Aufsatz richtet sich gegen das seit Andreas Heusler vorherrschende Verständnis des ‚*Nibelungenliedes*‘ als Buchepos und stellt den Begriff des Gedächtnistextes dagegen. Auch Heuslers Herleitung aus buchepischer Tradition wird bestritten.“ (Haferland 2019, S. 28).

²⁷² Haferland 2019, S. 28.

wird als „aufgezeichneter Gedächtnistext“²⁷³ betrachtet, was insbesondere an der Fassung *C mit charakteristischen Auffälligkeiten exemplifiziert wird.

3.4. Albert B. Lord (1912–1991)

Die *Oral-Formulaic Theory* wurde aus der Grundfrage heraus entwickelt, zu welchem Ausmaß die homerische *Ilias* und *Odyssee* das Ergebnis eines mündlichen Dichtungsprozesses widerspiegeln und ob größere epische Dichtungen wörtlich memoriert und überliefert oder im Akt der konkreten Performanz jeweils neu komponiert wurden.²⁷⁴ Das alte Forschungs-Paradigma einer diachronen Ausrichtung, die nach Alter und Herkunft einzelner Bestandteile fragte, wurde durch eine andere Betrachtungsweise ersetzt: Im Mittelpunkt des Interesses blieb die homerische Epik, der man sich jedoch durch synchrone Ansätze näherte.

Als besonders einflussreich für die Homer-Philologie einerseits²⁷⁵ und als Ausgangspunkt für die Entwicklung der *Oral Formulaic Theory* andererseits²⁷⁶ ist die *Prolegomena ad Homerum* (1795) Wolfs²⁷⁷ anzusehen:

Wolf proposed, and for the first time summoned historical and archaeological proof to bear out the contention, that writing could not have been available to Homer; from this assertion he went to argue that the Homeric texts had necessarily to be the creation of later redactors who joined together the primitive oral songs into the works we celebrate for their unity of design. He attributed the incongruities noted as early as antiquity to this process of conglomeration, viewing the composite songs as expressions of "folk-memory" handed down through schools of professional reciters".²⁷⁸

Milman Parry und dessen Schüler Albert B. Lord betrieben Feldforschung in Südslawien, wo eine lebendige epische Tradition *in situ* beobachtet werden konnte. Das Ergebnis dieser Forschung war, dass die Sänger epischer mündlicher Dichtung in jeder Performanz erneut komponierten, wobei sie einen Formelschatz nutzbar machten „to fill in each critical slot in the overall sequence of thematic slots“.²⁷⁹ Nachdem sie von der Validität ihrer Theorie überzeugt waren, übertrugen sie diese auf den Entstehungsprozess der

²⁷³ Haferland 2019, S. 29.

²⁷⁴ Vgl. Foley 1988, ix.

²⁷⁵ Vgl. Latacz 2012, 101, 112-114 und passim.

²⁷⁶ Latacz 2012. spielt aber einleitend zur Druckfassung seines Textes darauf an: „Die Mündlichkeitsform ist bei diesem vor einem breiten Publikum gehaltenen Fest-Vortrag bewußt beibehalten. Die Fußnoten sind auf Literatur-Angaben beschränkt.“ (S. 89).

²⁷⁷ Wolf 1795.

²⁷⁸ Foley 1988, S. 4.

²⁷⁹ Vgl. Foley 1988 a.a.O.

homerischen Epen. Mit der Veröffentlichung von „The Singer of Tales“ 1960²⁸⁰ wurde die *Oral-Formulaic Theory* eine eigene Forschungsdisziplin.²⁸¹

The *Singer of Tales*²⁸² beschäftigt sich im ersten Teil mit der Entstehungsgeschichte der Oral-Formulaic-Theorie, mit der serbo-kroatischen Sängereinheit und der Beherrschung der traditionellen Gesänge, sowie den Beschreibungen von Formel²⁸³, Thema, dem Verhältnis von Liedern und Lied und der mündlichen Dichtung im Medium der Schriftlichkeit. Die Anwendung der Oral Formulaic Theory wird im zweiten Teil an den homerischen Epen sowie einigen Überlegungen zu mittelalterlicher Epik vorgenommen.

Bei der Definition der *Formel* hält sich Lord an seinen Lehrer Parry, der sie als „group of words which is regularly employed under the same metrical conditions to express a given essential idea“ beschreibt.²⁸⁴ Die Formel in der mündlichen Performanz dient dazu, die metrischen Anforderungen der Dichtungen auf eine einfache Weise zu erfüllen. Daraus folgt für den Sänger:

„Expression is his business, not originality, which, indeed, is a concept quite foreign to him and one that he would avoid, if he understood it. To say that the *opportunity* for originality and for finding the “poetically” fine phrase exists does *not* mean that the *desire* for originality also exists. There are periods and styles in which originality is *not* at a premium. If the singer knows a ready-made phrase and thinks of it, he uses it without hesitation, but he has, as we have seen, a method of making phrases when he either does not know one or cannot remember one. This is the situation more frequently than we tend to believe.”²⁸⁵

Formeln und Gruppen von Formeln haben demnach einen Hauptzweck: Sie bieten dem Sänger die Möglichkeit, eine Narrative in Liedern und Versen vorzutragen. Die Formel formt die Fabel oder: „The tale’s the thing.”²⁸⁶

Das Thema ist bei Lord “the groups of ideas regularly used in telling a tale in the formulaic style of traditional song”.²⁸⁷ In anderen Worten ist das Thema “even though it be verbal, [...] not any fixed set of words, but a grouping of ideas. Some singers, of course, do not change their wording much from one singing to another, especially if the song is one that they sing often.”²⁸⁸ Wie die Formel ist das Thema “always at hand when the singer needs it; it relieves his mind of much remembering, and leaves him free to think of the plan of the

²⁸⁰ Lord 1960 [1964].

²⁸¹ Foley 1988, S. 36.

²⁸² Deutsche Ausgabe: Lord 1965 (Der Sänger erzählt. Wie ein Epos entsteht).

²⁸³ Vgl. zum Begriff der Formel und seiner Genese von Parry/ Lord über Foley zu Honko Delić 2013.

²⁸⁴ Lord 1960 [1964], S. 30.

²⁸⁵ Lord 1960 [1964], S. 44f.

²⁸⁶ Lord 1960 [1964], S. 69.

²⁸⁷ Lord 1960 [1964], S. 69.

²⁸⁸ Lord 1960 [1964], S. 69.

song itself or of the moment of the song in which he is involved.”²⁸⁹ Foley erläutert Lords Thema:

„the theme provides both an outline of related actions balanced from within and a kernel of verbal correspondence among its various instances. Apart from the external profile a scholar assembles to help keep track of elements associated with the pattern, the theme has no ”norm” or archetype; it takes shape only in the variety of its instances, with all occurrences being equivalent (if differing) variants of the unit.”²⁹⁰

Schließlich ist der Terminus *multiform* anzuführen, der bei Lord in der Bedeutung von *Variante* Anwendung findet: ”Our real difficulty arises from the fact that, unlike the oral poet, we are not accustomed to thinking in terms of fluidity. We find it difficult to grasp something that is multiform.”²⁹¹ Foley beschreibt die Funktion dieser generischen Formen als das ”Herzblut” der mündlichen Überlieferung.²⁹²

Die *Oral-Formulaic Theory* wurde vor dem Hintergrund der homerischen Frage entwickelt, jedoch von Lord selbst²⁹³ und seither in unüberschaubarer Zahl auch für mittelalterliche Dichtungen angewandt.²⁹⁴ Im Rahmen dieser Arbeit ergeben sich drei Blickrichtungen der Theorie. Für das *Nibelungenlied* stellte Ziyatdinova fest:

„Der Anwendungsversuch dieser Theorie auf den *Nibelungenlied*-Text zuerst durch Franz Bäumel und seine Mitarbeiter, wobei Bäumel in dessen Formeldichte seine Mündlichkeit zu erkennen glaubte, gilt als gescheitert, mit dem Ergebnis, dass Bäumel seine anfängliche These fast widerrief und erkannte, dass eine direkte Anwendung der ‘Oral-Formulaic Theory’ auf das *Nibelungenlied* unzulässig sei, da es sich hier nicht um einen mündlichen, sondern um einen schriftlichen oder literarischen Text mit einem Mischcharakter handelt.

Zwar prägte dieser Ansatz auch die Forschung im Nachhinein und reizte zu weiteren Versuchen, die Mündlichkeit des *Nibelungenliedes* nachzuweisen, wenn auch mit anderen Methoden, man erkennt ihm aber eher bescheidene Erkenntnisse für die Nibelungenforschung zu. Heute gilt die kontroverse Debatte um die ‘Oral-Formulaic Theory’ in Bezug auf das *Nibelungenlied* zwar als abgeschlossen, es wird aber gleichzeitig bemängelt, „daß die

²⁸⁹ Lord 1960 [1964], S. 86.

²⁹⁰ Foley 1993, S. 279.

²⁹¹ Lord 1960 [1964], S. 100. Vgl. auch ebd. Seite 112: „The substitution of one multiform of a theme for another, one kind of recognition scene for another kind, for example, one kind of disguise for another, is not uncommon, we have seen, as songs pass from one singer to another. The endings of songs are less stable, more open to variation, than their beginnings.”

²⁹² Foley 1993, S. 6.

²⁹³ Vgl. Bosley 1989, S. 198–222.

²⁹⁴ Vgl. exemplarisch für den englischen Bereich Hennessey Olsen 1986, 1988.

Erkenntnisse aus der Mündlichkeitstheorie Parrys und Lords [nicht] vollständig verarbeitet wurden.“²⁹⁵

Hans Fromm bezieht sich im Hinblick auf die kalevalischen Lieder – die mündlich überlieferten Lieder der karelischen Sänger – direkt auf die Arbeiten Lords, wenn er Überlieferung und Performanz finnischer Gesänge beschreibt:

„Die Art des Liedgedächtnisses entsprach in allem wesentlichem dem, was die wissenschaftliche Feldforschung über die südslavischen Sänger und ihre Traditionen bekannt gemacht und dann zur Erhellung des homerischen Epenproblems ausgenutzt hat. Die ostseefinnischen Sänger besaßen wie ihre südlicheren Kollegen nicht in ihrem Gedächtnis einen Schatz von in allen Einzelheiten festliegenden, auswendig gelernten Liedern, sondern eine feste Vorstellung von der Fabel und dem Liedrahmen und dazu einen großen Vorrat an formelhaften Versen, Versgruppen und Motiven, welche sie je nach den Erfordernissen der Handlung kombinierten.“²⁹⁶

Den Entstehungsprozess des Kalevala wiederum sieht Albert B. Lord sehr ähnlich zu dem der homerischen Epen:

„Our great collections from the past, from the Homeric poems to the medieval songs and epics, have very probably set down in just this way [gemeint ist die Vorgehensweise Lönnrots bei der Erstellung des *Kalevala*]. In the hands of a skilled scribe and/or collector such a performance has in the past produced great poetry. Prime examples are the *Iliad* and the *Odyssey* of Homer!“²⁹⁷

Dieser Ansicht war übrigens auch Lönnrot selber. Er war sowohl mit den homerischen Epen selbst als auch (über Henrik Gabriel Porthan) mit F. A. Wolfs *Prolegomena ad Homerum* vertraut.²⁹⁸ Lönnrot verglich sich selbst wiederholt mit Homer²⁹⁹ und schrieb 1833 in einem Brief, dass er nicht eher mit seiner Sammeltätigkeit ruhen werde, bis er nicht etwa die Hälfte der Verse Homers beisammen habe.³⁰⁰

„He [Lönnrot] also dealt with the question of whether the material in his collection could be combined to form an entity as great and as highly respected in the eyes of posterity as the Edda among the Gothic peoples,

²⁹⁵ Ziyatdinova 2005, S. 34. Für Bäuml's/ Wards ersten Ansatz vgl. Bäuml und Ward 1967. Vgl. Haferland 2019, S. 55.

²⁹⁶ Fromm 1967a, S. 365 (Nachdruck 1996).

²⁹⁷ Lönnrot und Bosley 1999, ix.

²⁹⁸ Vgl. Oksala 1990, S. 68.

²⁹⁹ Voigt 1990, S. 248.

³⁰⁰ Vgl. Voigt 1990, 247.

and if not Homer, then at least Hesiod among the Greeks and the Romans.”³⁰¹

³⁰¹ Voigt 1990, S. 247. So kam es zu einer Gleichzeitigkeit der Aktivitäten Lachmanns und Lönnrots: „At the same time that Lachmann was deconstructing the German medieval epic, Elias Lönnrot was assembling the Finnish epic he called *Kalevala* from shorter songs in conscious imitation of the Homer (or Pisistratus) described by Wolf.” (Haymes 2004, S. 43).

3.5 Lauri Honko (1932–2002)

Lauri Honko gilt als einer der bedeutendsten finnischen Folkloristen.³⁰² In seiner auf Deutsch verfassten Dissertation *Krankheitsprojekte: Untersuchung über eine urtümliche Krankheitserklärung*³⁰³ hinterfragte er die *historisch-geographische* Forschungsmethode,³⁰⁴ die im 19. Jahrhundert entwickelt wurde und international Bedeutung erlangte:

„Unter den diversen weiteren Schulen, die sich seit dem Ende des 19. Jahrhunderts entwickelten, ist vor allem die finnische beziehungsweise historisch-geographische Forschungsmethode herauszustellen, der auch gegenwärtig noch Beachtung gezollt werden muss. Sie entstand als positivistische Gegenreaktion auf das spekulative Gedankengut der romantischen, irrationalen und mythologischen Erzählforschung [...]. [Sie] erlangte in den zwanziger und dreißiger Jahren [des 20. Jahrhunderts] ihren größten Einfluss, als sie sich allgemein auf dem Gebiet der vergleichenden Erzähl- und Liedforschung durchsetzte.“³⁰⁵

Honkos Paradigmenwechsel „elaborated a methodology within the tradition-ecological perspective, created a means of applying sociological role theory in the study of folklore, oversaw the debate on folkloristic theories of genre, fostered research on cultural identity [...]“,³⁰⁶ in der insbesondere auch der Aspekt der Funktionalität einen wichtigen Stellenwert einnahm.³⁰⁷ Lauri Honko gründete an der Universität Turku das *Kalevala*-Institut und war Hauptherausgeber der *Folklore Fellows' Communications*³⁰⁸ und *FF Network*. Als Schwerpunkt im Bereich Epenstudien ist sein Forschungsinteresse darin zu sehen, eine Theorie zu entwickeln, wie traditionsorientierte Epen entstehen.³⁰⁹ Honko widmete sein Forschungsinteresse u. a. dem *Kalevala*,³¹⁰ aber auch der indischen mündlichen *Siri*-Epik, die er textualisierte³¹¹ sowie anderen epischen Formen, etwa A. O. Väisänens Aufzeichnung der Epen der estnischen Sängerin Anne Vabarna.³¹²

Vier epentheoretische Aspekte Lauri Honkos sollen im Folgenden betrachtet werden. Der *mentale Text* wurde von Honko eingeführt, um ein prä-narratives Netzwerk³¹³ zu beschreiben, das bewusste und unbewusste Strukturen sängerischer Konzepte fassen kann. Der Sänger greift im Akt der

³⁰² Hakamies und Wolf-Knuts 2014, S. 1.

³⁰³ Honko 1959.

³⁰⁴ Hakamies und Wolf-Knuts 2014 a.a.O.

³⁰⁵ Feustel 2004, S. 63.

³⁰⁶ Harvilahti 2014, S. 18.

³⁰⁷ Hakamies und Wolf-Knuts 2014, S. 1.

³⁰⁸ <https://www.folklorefellows.fi/> (8.05.2020).

³⁰⁹ Harvilahti 2014, S. 21.

³¹⁰ Hakamies 2014, S. 13.

³¹¹ Honko 1998.

³¹² Harvilahti 2014, S. 21.

³¹³ Vgl. Honko 1996, S. 1.

mündlichen Performanz auf einen Rahmen, Bilder, Multiformen – ein gemeinsames Register zurück, das er durch einen Vorrat bestehender Phrasen, Formeln und Motive in eine Narrative realisiert. Honkos Definition lautet:

„To be able to understand the production of text in actual performance, it seems necessary to postulate a kind of „prenarrative“, a pretextual frame, i.e., an organized structure of relevant conscious and unconscious material present in the singer’s mind. This preexistent module seems to consist of 1) storylines, 2) textual elements, i.e., episodic patterns, images of epic situations, multiforms, etc., and 3) their genetic rules of reproduction as well as 4) contextual frames such as remembrances of earlier performances, yet not as haphazard collection of traditional knowledge but, in the case of distinct epics of the active repertoire, a prearranged set of elements internalized by the individual singer. We may call this variable template a „mental text“, an emergent entity, able to be cut to different sizes and adapted to various modes of performance yet preserving its textual identity.”³¹⁴

Im Konzept des mentalen Textes ist damit die Adaptierbarkeit des Repertoires eines Sängers in einer spezifischen Performanz und ihrer jeweiligen Umstände aufgehoben. Gleichzeitig zeigt dieses Konzept deutlich Einflüsse Albert B. Lords:

„The main difference between Honko and Lord is perhaps in the process of the formation of the mental text. Lord pays attention to the development of an individual singer, whereas Honko emphasizes the result, the elaborated mental text, although he also observes the gradual formation of the mental text.”³¹⁵

Besondere Aufmerksamkeit verdient die Feststellung, dass Honko den mentalen Text auch auf den Prozess der Verschriftlichung eines Epos ausdehnt, aus seiner Perspektive am Beispiel Elias Lönnrots und der Entstehungsstufen des Kalevala-Prozesses ausgeführt.³¹⁶ Der mentale Text zielt zusammenfassend auf zwei Aspekte: „[A] mental text is constituted both of ‘textual elements’ [...] and by ‘rules of production’”.³¹⁷

³¹⁴ Honko 1998, S. 94. Vgl. zu den „images of epic situations“ auch Haferland 2019, S. 61: „Sänger sehen mit inneren Augen, was sie erinnernd erzählen [...] Sänger memorieren nicht nur Wortlaut, sie ‘sehen’ und ‘fühlen’ auch, was sie erzählen, und deshalb fällt ihnen dazu der Text ein, und er kann, wenn er partiell vergessen wurde, auch mittels der visuellen und affektiven Orientierung leichter repariert werden.”

³¹⁵ Hakamies 2014, S. 14.

³¹⁶ Hakamies 2014, S. 14.

³¹⁷ Palmieri 2017, S. 7.

Der zweite Aspekt ist der kollektive *Vorrat an Überlieferung* („pool of tradition“).³¹⁸ Diese konzeptuelle Konstruktion als Ausdruck des für Honkos Kulturtheorie wesentlichen Elements des Funktionalismus³¹⁹ lässt sich bereits aus den frühen Arbeiten Honkos herleiten.³²⁰ Das Konzept wird in Unterscheidung zum System der Kultur verwendet, wenn Kultur als Organisation von Elementen in einer integrierten, funktionalen Ganzheit verstanden wird. Der *pool of tradition* liegt diesem funktionalen Ganzen der Kultur zugrunde:

„It may even prove realistic to seek a model [...] of narrative elements bubbling freely in a pool of tradition, ready to float in many directions and to fuse in novel ways. I deliberately use the word *pool*, meaning both a body of water and a fund to which many contribute and from which many can draw. There has long been a need to speak of a store or stock of tradition and to make a difference between the wide range of available traditions and the much narrower body of traditions actually used [...].³²¹

Die Bedeutung des *Pool of Tradition* kann in seiner Tragweite wie folgt charakterisiert werden:

To recapitulate, the distinction between the pool of tradition and systems of culture was implied by functionalism. It serves an important role [...]: we are saved from watering down the concept of culture, as we can use the concept of culture to refer to the organised, actualized elements, and denote by ‘tradition’ the materials from which the actual cultural systems are composed. Honko proposed the distinction on the basis of empirical material. For him, the distinction was motivated as an explanatory tool.³²²

Der von Honko verwendete Begriff der *Multiform* steht in direkter Nähe zu Albert B. Lords Adjektiv ‚multiform‘,³²³ das die verschiedenen Formen bezeichnet, in denen inhaltliche Bedeutungselemente ausgedrückt werden.³²⁴ Für Honko sind Multiformen

„repeatable and artistic expressions of variable length which are constitutive for narration and function as generic markers. Multiforms are perhaps the most important tool in a singer’s craft: they build on the fact that basic situations recur and that a particular narrative feature or event

³¹⁸ Vgl. Honko 1998, S. 66–74 und passim.

³¹⁹ Vgl. Kamppinen 2014, S. 3.

³²⁰ Vgl. Kamppinen 2014, S. 5.

³²¹ Honko 1998, S. 70.

³²² Kamppinen 2014, S. 11.

³²³ Vgl. Lord 1960 [1964], S. 100.

³²⁴ Vgl. Hakamies 2014, S. 15.

is best expressed through poetic convention. The repeatability of situations and the conformity of expressions do not, however, exclude variability.”³²⁵

Multiformen³²⁶ ermöglichen dem Sänger je nach situativem Kontext kürzere oder längere Repräsentationen einer mündlichen Narrative und andere strategische Lösungen. Sie sind nach Honko in ihrer Länge von 2 bis 120 Versen sehr variabel, können also eine kurze Angabe oder eine elaborierte künstlerische Ausarbeitung enthalten und sie können von einem Epos in ein anderes übertragen oder innerhalb eines Epos verschoben werden.³²⁷ Honko merkte an, dass der Begriff seit Lord verschiedentlich, aber unspezifisch verwendet wurde (bei Lord etwa in Zusammenhang mit „theme“). Im Vergleich zur extrem kurzen und damit festen Formel in mündlicher Dichtung ist die Multiform lang und variabel. Im Unterschied zum *Thema* der *Oral Formulaic Theory* hat Honkos Multiform den Charakter eines Textes. Zusammenfassend kann festgehalten werden:

It can be said that multiform and the mental text form the core of Honko's theory of oral epic poetry. The technique of committing to memory and performing a song is primarily explained by means of these concepts, because mental text forms the basis for the text to be performed and multiforms are crucial for the composition of the text in course of the performance.³²⁸

Der vierte Aspekt ist die Unterscheidung zwischen kurzem und langem Epos. Kurze epische Gesänge bis zu ca. 1000 Versen können mit sehr geringer Variation auswendig gelernt werden, was bei langen Epen mit mehreren tausend Versen³²⁹ nicht möglich ist und andere mentale Prozesse beim Sänger verlangt. Der mentale Text Honkos (oder die *composition-in-performance* Lords) bietet hierfür theoretische Grundlagen. Obwohl die längsten im 19. Jahrhundert aufgezeichneten Gesänge der kalevaischen Epik einen geringeren Umfang als 500 Verse hatten, rechnet Honko ihre Vorläufer zu den traditionellen langen epischen Gesängen.³³⁰ Honko zog diesen Rückschluss aus den Angaben der alten Sänger des 19. Jahrhunderts, dass ihre Väter und Vorfahren – rückrechnend ins 17. Jahrhundert – Gesänge von einer Woche und länger hintereinander produzieren konnten. Diese Angaben finden sich bei Virtanen³³¹ und die notwendigen Multiformen waren bei den Sängern des 19. Jahrhunderts vorhanden. Im Hinblick auf die kalevalischen Gesänge

³²⁵ Honko 1998, S. 100 Vgl. auch Honko 2002, S. 14.

³²⁶ Vgl. auch Haferland 2019, S. 62f., auch wenn a.a.O. nicht explizit der Begriff „Multiform“ verwendet wird.

³²⁷ Honko 1998, S. 100f.

³²⁸ Hakamies 2014, S. 15.

³²⁹ Im Falle der Siri-Epik dauerte die Performanz der längsten Version sieben Tage, vgl. Hakamies 2014, S. 16.

³³⁰ Honko 2002, vgl. Hakamies 2014 a.a.O.

³³¹ Virtanen 1968.

betont Honko, dass Kürze in gewisser Hinsicht ein Vortragsideal in Karelien darstellen konnte und ihre Aufzeichnungsart längere Vorträge erschwerte:

„The longest cycle noted down is probably the 565-line Creator’s Song [...]. I personally am prepared to believe that much longer episodes were performed, but that like most performances of oral tradition, they have since disappeared. This does not alter the fact that brevity is a virtue in Finnish-Karelian epic, and that even the longest poems are reminiscent of synopses, of summaries of a plot. They cursorily cover and sometimes merely allude to motifs that could, if dealt with at leisure and length, quickly make the performance many times longer.

We must not forget that the oral performances that have been preserved for us were noted down under difficult conditions in which the spontaneous performance would have suffered from frequent interruption. Even an experienced singer would try to be brief in such a situation.”³³²

Ein längeres Zitat verdeutlicht im Hinblick auf die *Sampo*-Zyklik das Zusammenspiel von mentalem Text, Multiform und karelischem Sänger-Ideal das Verständnis Honkos:

„16. *Cyclical technique*. The only way to “enlarge”, a vital condition for epic, is therefore to adopt a cyclical technique. By this I mean the linking together of poetic motifs to form a broader entity. This was done to a varying extent by singers of oral poetry in Finland and Karelia. The cycles were relatively fixed, as in the case of the *Sampo* episode performed by many singers, in which 4–5 motifs are woven together to form an exciting narrative, or loose, as in the case of the poems performed in succession by singers competing with one another; on another occasion the poems might be presented in a different order.

What is interesting is that a longer version did not alter the formal ideal: the longest *Sampo* episode is only 402 lines (Kuusi *et al.* 1977: 110–20, 528), because even in cycles, singers favored the compactness characteristic of Finnish-Karelian narrative poetry. The best singers had enough material at their command to produce poems ten times as long, but they were prevented from using it by the unnatural context – dictation – and by the prevailing concept of what constituted a “good poem”. This was not conducive to the detailed description or pauses for digression into minor episodes characteristic of long epic.

No reliable information remains of the cycles covered in singing competitions, but the cuts from one theme to another must have been sharp. Singers sought to satisfy the length ideal by carrying on singing, not by choosing a longer poetic entity. It is regrettable that we do not have any documents of the nocturnal singing sessions at the Lapukka fishing huts where the young Arhippa Perttunen listened to his father, a singer capable

³³² Honko 2000b.

of singing all night without once having to sing the same poem twice (Virtanen 1968: 23)."³³³

³³³ Honko 2000b.

4. Nordeuropäische Erzähltraditionen

4.1. Nibelungische Motive in nordeuropäischen Quellen

Die im *Nibelungenlied* verbundenen Stoffkomplexe, die Bründhildwerbung und Taten Siegfrieds sowie der Burgundenuntergang, sind „vermutlich über lange Zeiträume hinweg selbstständig tradiert worden.“³³⁴ Wie sich das Verhältnis des Nibelungendichters zur Erzähltradition verhält, lässt sich nicht sicher bestimmen:

„Unstreitig steht hinter ihm [dem Verfasser des *Nibelungenliedes*] eine breite, diffuse Sagentradition. Über das, was sie erzählte, und erst recht das, was der Epiker davon wissen konnte, sind günstigstenfalls ein paar plausible Vermutungen möglich.“³³⁵

Im Entwurf des Heusler'schen Entstehungsmodells spielen die nordischen Überlieferungen eine bedeutende Rolle. Seine konstatierte ‚Ältere Not‘³³⁶ als Vorstufe des *Nibelungenliedes* sollte „Aufschlüsse aus der nordischen Überlieferung“³³⁷ einbeziehen. Somit erlangten bei den Rekonstruktionsbemühungen des *Nibelungenliedes* aus mündlichen Vorstufen namentlich *Edda* und *Thidrekssaga* seit Heusler besondere Bedeutung.

Schmid fasst als Forschungskonsens zusammen, dass die deutschen Fassungen des Nibelungenkomplexes nicht als bloßes Zeugnis einer „reinen Verschriftung mündlicher Erzähltraditionen“ aufzufassen sind, sondern dass „vermutlich erst der Nibelungenepiker, d.h. der Verfasser des Grundtexts des Lieds, die beiden Stoffkomplexe [...], die jeweils in sich geschlossenen [sic] Handlungs- und Motivationsabläufe aufweisen, zusammenfügt.“³³⁸ Damit hebt sich die Konzeption laut Schmid eindeutig ab „von einem reinen Sammelinteresse, wie es der ‚Edda‘ abzulesen ist, in der einzelne Texte notiert sind, nicht aber ein übergreifendes Gestaltungskonzept zu beobachten ist.“³³⁹

Unter *Edda* sind die sogenannte *Lieder-Edda* und das ebenfalls als *Edda* (*Snorra Edda*) bezeichnete Traktat des seinerzeit zu den „politisch einflussreichsten und kulturell bedeutendsten“³⁴⁰ Isländern Snorri Sturluson (1179-1241) zu zählen.³⁴¹ Die Lieder Edda ist „eine Sammlung anonymer Dichtung und gibt [...] in den Heldenliedern gemeingermanische Heldensagen in altnordischer Ausprägung wieder.“³⁴² Der bedeutendste Textzeuge der

³³⁴ Schmid 2018, S. 17.

³³⁵ Müller 1998, S. 19.

³³⁶ Vgl. Ziyatdinova 2005, S. 29.

³³⁷ Müller 1998, S. 20.

³³⁸ Schmid 2018, S. 17; Ziyatdinova 2005, S. 26.

³³⁹ Schmid 2018 ebd.

³⁴⁰ Millet 2008, S. 291.

³⁴¹ Zum Verhältnis von *Lieder-Edda* und *Snorra-Edda* untereinander vgl. Millet 2008, 286-294.

³⁴² Rösli 2015, S. 2.

Lieder-Edda ist der sogenannte *Codex Regius*, der um 1270³⁴³ entstand.³⁴⁴ Mythologische Dichtung und Heldendichtung, zu der auch die Nibelungenüberlieferung gehört, sind deutlich voneinander getrennt. Die *Snorra-Edda* besteht aus den nur lose in Verbindung stehenden Teilen ‚Gylfis Täuschung‘ (*Gylfaginning*), einem Lehrdialog mit Überblick über nordgermanische Kosmologie und Mythologie, der von Dichtkunst handelnden *Skáldskaparmál* und *Háttatal* als Versformverzeichnis mit Kommentar.

Dem beschriebenen Sammelinteresse der *Eddas* sind auch Hinweise auf umlaufende Parallelversionen von Liedern zu verdanken. Zwei Beispiele sollen dies verdeutlichen: Im *Brot af Sigurðakviðu* der *Lieder-Edda* werden der Bett- und der Waldtod Sigurds als Varianten erwähnt:

„**Frá dauða Sigurðar.** Hér er sagt í Þessi kviðo frá dauða Sigurðar, ok víkr hér svá til, sem Þeir dræpi hann úti. En umir segia svá, at Þeir dræpi hann inni í rekkio sinni sofanda. En Þýðverskir menn segia svá, at Þeir dræpi hann úti í skógi. Ok svá segir í Guðrúnarkviðo inni forno, at Sigurðr ok Giúka synir hefði til Þings riðit, Þá er hann var drepinn. En Þat segia allir einnig, at Þeir sviko hann í tryggð ok vógo at hánom liggianda ok óbúnom.”³⁴⁵

(„Vom Tode Sigurds. Hier in diesem Lied wird vom Tode Sigurds gesprochen. Und es läuft darin so ab, als hätten sie ihn draußen getötet. Einige jedoch sagen, dass sie ihn, den Schlafenden, drinnen in seinem Bett erschlagen hätten. Aber deutsche Männer erzählen, sie hätten ihn draußen im Wald getötet. Und im *alten Gudrunlied* wird gesagt, dass Sigurd und Gjukis Söhne zum Thing geritten waren, als er erschlagen wurde. Aber dass sie ihn um die Treue betrogen und ihn erschlugen, den Liegenden und Unbewaffneten.”)³⁴⁶

In der *Skáldskaparmál* der *Snorra Edda* wird die Nibelungensage knapp zusammengefasst³⁴⁷ und Snorri erwähnt:

„Eptir Þessum sögum hafa flest skáld ort ok tekit ýmsa Þáttu. Bragi hinn gamli orti um fall Sörla ok Hamðis í drápu Þeiri, er hann orti um Ragnar loðbrók.”³⁴⁸

(„Nach diesen Geschichten haben die meisten Skalden gedichtet und verschiedene Episoden daraus verwendet. Bragi der Alte besang den Fall Sörlis und Hamdirs, in dem Gedicht, das er über Ragnar loðbrók machte.”)³⁴⁹

Nach den Hinweisen auf die skaldischen Überlieferungen sollen im Folgenden die Sagenkreise im *Nibelungenlied* und in der nordeuropäischen

³⁴³ Vgl. Frog 2010, S. 38; Millet 2008, S. 288.

³⁴⁴ Zur Anordnung des *Codex Regius* vgl. Millet 2008, S. 288–290.

³⁴⁵ Neckel 1914, S. 196.

³⁴⁶ Krause 2001, S. 133 (Kursivierung im Original).

³⁴⁷ Jónsson 1907, S. 174–186.

³⁴⁸ Jónsson 1907, S. 186.

³⁴⁹ Übersetzung: Krause 1997, S. 153.

Überlieferung kurz umrissen werden.³⁵⁰ *Snorri* verbindet in der von ihm gegebenen Version die Götter- und die Heldenwelt, in dem zuvor berichtet wird, warum der Schatz, den Sigurd³⁵¹ als Drachentöter erwirbt, verflucht ist. Nach dem Erwerb des Schatzes trifft Sigurd Brynhild, reitet zu Gjuki, Grimhild und deren Kindern, den Niflungen Gunnar, Högni und Gudrun. Sigurd gewinnt Gudrun zur Frau und wird Schwurbruder Gunnars und Högnis. Die drei Helden werben bei Atli um dessen Schwester Brynhild als Gemahlin Gunnars, was nur durch einen Gestaltwechsel Gunnars und Sigurds erwirkt werden kann. Durch einen Streit Brynhilds und Gudruns kommt es zum Komplott gegen Sigurd, worauf dieser und sein Sohn Sigmund getötet werden. Atli wird neuer Gemahl Gudruns und lädt Gunnar und Högni ein, um den Schatz zu gewinnen, der in ihrem Besitz ist. Beide werden getötet. Den Tod ihrer Brüder rächt Gudrun durch die Ermordung der gemeinsamen Söhne mit Atli, die sie ihm zur Speise vorsetzt und ihn anschließend erschlägt.

Im *Nibelungenlied* entsteht die „kausale Verbindung zwischen den beiden Sagenkreisen, die in den *Edda*-Liedern als zwei für sich stehende Fabeln vorkommen, [...] durch den unmittelbaren Bezug von Siegfrieds Tod, der den ersten Teil abschließt, auf den Burgundenuntergang, wobei dieser wiederum als Racheakt Kriemhilds an ihren Brüdern und Hagen für die Ermordung ihres ersten Ehemanns motiviert ist.“³⁵²

Eine ältere Sagenfassung als das *Nibelungenlied* ist im sogenannten *Älteren Atlilied* (*Atlakviða*) der *Lieder-Edda*³⁵³ überliefert. Das Ältere Atlilied stellt als älteste Dichtung der Sammlung bereits eine germanische Dichtung wohl aus dem 9. Jahrhundert dar.³⁵⁴ Im Älteren Atlilied werden die Brüder Gunnar und Högni von König Atli in heimtückischer Absicht eingeladen, damit dieser in den Besitz ihres Schatzes kommt. Atlis Frau Gudrun, Schwester Gunnars und Högnis, warnt ihre Brüder vergeblich. Als Bedingung, ihren Schatz preiszugeben, verlangt Gunnar, das Herz Högnis zu sehen, worauf dieser getötet wird. Gunnar gibt das Geheimnis des Schatzes nicht preis und findet darauf Harfe spielend in der Schlangengrube seinen Tod. Gudrun rächt die Morde an ihren Brüdern, indem sie dem ahnungslosen Atli ihre getöteten Kinder zur Speise gibt. Im *Nibelungenlied* rächt Kriemhild den Tod ihres Mannes Siegfried an ihrem Bruder Gunther und dessen Gefolgsmann Hagen, die sie ins Hunnenland einlädt. Nach der vergeblichen Hortforderung Kriemhilds finden beide dort ihren Tod. Über den Tod Siegfrieds erfolgt also im *Nibelungenlied* die Verbindung beider Epenteile, während die Sigurd-Thematik und Gunnar/ Högni in der Überlieferung der *Lieder-Edda* getrennt verläuft.

³⁵⁰ Vgl. auch Heinzle 2014, S. 128–130.

³⁵¹ Hier erfährt man auch von *Sigurds* Vorfahren *Sigmund* und *Völsung*, vgl. Jónsson 1907, S. 177.

³⁵² Ziyatdinova 2005, S. 26.

³⁵³ Textausgabe: Neckel 1914, Dronke 1969.

³⁵⁴ Vgl. Dronke 1969, vii. Die Sage selbst entstand „wohl zwischen dem 5. und 7. Jh. bei den Burgunden und Franken“ (Heinzle 2014, 128.).

Somit bleibt die *Atlakviða* die älteste Dichtung, die den Burgundenuntergang behandelt. Die gegenüber der *Atlakviða* invertierte Handlung ist erst, glaubt man dem bisherigen Forschungsstand, durch das *Nibelungenlied* belegt, obwohl auch ein weiteres Zeugnis, die um 1200 verfasste *Gesta Danorum* des Dänen Saxo Grammaticus, zuweilen als Beleg einer früheren Verknüpfung zwischen der Geschichte von Siegfrieds Ermordung und der vom Burgundenuntergang durch den Racheakt Kriemhilds gewertet wird. Man begründet diese Annahme mit den Veränderungen in der ursprünglichen Komposition im Entwicklungsprozess zu einem Großepos hin.³⁵⁵

In den *Helgiliedern* der *Lieder-Edda* erscheint der namengebende Held als Teil der Wölsungensippe und Halbbruder Sigurds, was als nachträgliche „Verbindung an den Sagenstoff der Nibelungen (Niflungen)“ verstanden werden kann.³⁵⁶ *Gripirs Weissagung* (Grípisspá) ist eine späte Dichtung der Heldenlieder und „bietet eine Übersicht über Sigurds Leben und Schicksal und setzt somit eine Reihe einzelner Sigurdlieder voraus.“³⁵⁷ Nach dieser Übersicht folgen in der *Lieder-Edda* die drei Jung-Sigurd-Lieder: Reginnlied, Fafnirlied und Sigrdrifaliad. Offensichtlich wurden die Lieder von dem *Edda*-Schreiber als stofflich so enge Einheit gesehen, „dass er sie nicht streng voneinander trennte. So bilden sie in der Überlieferung ein Gemenge aus Strophen und reichlich Prosatext.“³⁵⁸ Passagen aus dem Leben des jungen Helden werden im *Nibelungenlied* nur in knappster Form anzitiert,³⁵⁹ die Jung-Siegfried-Tradition war demnach beim Publikum des *Nibelungenliedes* als bekannt vorauszusetzen.³⁶⁰ An die drei Jung-Sigurd-Lieder schließt sich das nur als Fragment überlieferte, von Andreas Heusler als „Altes Sigurdlied“³⁶¹ bezeichnete *Brot af Sigurðakviðu* an, das er in enge Verbindung zu dem von ihm vermuteten fränkischen Brünhildenlied setzte.³⁶² In Skandinavien „übernahm man den südlichen Helden Siegfried, nannte ihn Sigurd und verband ihn verwandtschaftlich mit eigenen Sippen und Heldenfiguren, wie die Helgilieder zeigen.“³⁶³ Das *Brot af Sigurðakviðu* entsprach wohl in seiner Struktur dem ersten Teil des *Nibelungenliedes*, durch die unvollständige Handschrift „sind jedoch sowohl ganze Lieder als

³⁵⁵ Ziyatdinova 2005, S. 27.

³⁵⁶ Krause 2001, S. 21.

³⁵⁷ Krause 2001, S. 75.

³⁵⁸ Krause 2001, S. 90.

³⁵⁹ Vgl. Ziyatdinova 2005, S. 27. Vgl. auch Krause 2001, S. 90: „Was in den skandinavischen Quellen ausführlich und zum Teil eigenständig entwickelt und formuliert [!] wurde, findet im *Nibelungenlied* nur geringe Anspielung. [...] Vielleicht existierten sogar Lieder, die denselben Inhalt auf verschiedene Weise wiedergaben [...]“

³⁶⁰ Zur Motivation dieser Marginalisierung vgl. Heinzle 2014, S. 133.

³⁶¹ Vgl. Reuschel 1969, S. 34.

³⁶² Vgl. Heusler 1955 [1921], S. 17 und passim.

³⁶³ Krause 2001, S. 127.

auch mehr als die Hälfte des *Alten Sigurdliedes* verloren gegangen.“³⁶⁴ Das *Kurze Sigurdlied* (auch: *Jüngeres Sigurdlied*, *Sigurðakviða in skamma*) zeigt wiederum die Variation der Überlieferung: Brynhild erscheint nicht als Walküre, sondern als Schildmaid, Sigurd stirbt im Bett und Gunnars Motiv gegenüber Sigurd ist Goldgier – „Dies alles zeichnet das *Kurze Sigurdlied* als jüngere Bearbeitung des alten Sagenstoffes aus.“³⁶⁵ Der sehr kurze Bericht von der *Tötung der Nibelungen* (*Drap Níflunga*) der *Lieder-Edda* stimmt in den Grundzügen mit dem zweiten Teil des *Nibelungenliedes* überein. „Dieses Prosastück hat der Handschriftenschreiber eingeflochten, um die folgenden Lieder, die den Untergang der Niflungen zum Inhalt haben, mit den vorhergehenden zu verbinden.“³⁶⁶ Die folgenden Gudrunlieder der *Lieder-Edda* (*Guðrúnarkviða önnur* und *Guðrúnarkviða in Þriðja*) und *Oddruns Klage* (*Oddrúnargrátr*) enthalten zum Teil ungewöhnliche Passagen wie Gudruns Aufenthalt in Dänemark. Darüber hinaus werden in ihnen Verbindungselemente zum allgemeinen Sagenstoff erkennbar: Es werden für die *Edda* ungebräuchliche Namen³⁶⁷ wie *Thjodrek* (was Dietrich von Bern entspricht) verwendet, mit dem Gudrun Atli betrogen haben soll³⁶⁸ oder es erfolgt eine freie Ausgestaltung des Sagenstoffes durch die Erdichtung der *Oddrun*, die mit *Gunnar* in einer unglücklichen Beziehung lebt. *Oddruns Klage* schließen sich in der *Lieder-Edda* die bereits genannte *Atlakviða* (*in groenlenska*) und die *Atlamál*³⁶⁹ an, die das längste Heldenlied der *Lieder-Edda* bildet und sich in der Darstellung der Lebenswelt der Protagonisten weit von einer höfischen Umgebung entfernt hat.

Zwar stehen die Fabeln der Sagenkreise in der *Lieder-Edda* für sich, doch zeigte sich, dass es verschiedene Formen der Andeutung von Verbindungen gibt. Eine andere Form ist auch die Prophezeiung des Raben, der in der *Brot af Sigurðakviðu* den Mördern Sigurds ihren Tod durch Atli vorhersagt:

„Soltinn varð Sigurðr	sunnan Rínar:
hrafn at meiði	hátt kallaði:
,Ykkir mun Atli	eggjar rióða!
muno vígskáa of	viða eiðar!“ ³⁷⁰

³⁶⁴ Krause 2001, S. 128.

³⁶⁵ Krause 2001, S. 141.

³⁶⁶ Krause 2001, S. 162.

³⁶⁷ Vgl. Krause 2001, S. 176.

³⁶⁸ Auch im *Nibelungenlied* ist Dietrich Gast an Etzels Hof.

³⁶⁹ Interessant erscheint Simeks Hinweis auf den Umfang der *Atlamál*: „Hier hat die skandinavische Tradition offenbar einen ganz anderen Weg genommen als die kontinentale: Selbst das längste erhaltene altnordische Heldenlied, die *Atlamál in groenlensku*, das grönländische Atli-Lied, weist nur um 400 Verse auf, und auch wenn das verlorene große Edda Gedicht über Sigurd noch ein Stück länger gewesen sein mag, so ist das herzlich wenig vergleichen mit den (je nach Handschrift) 9264 bis 9756 Versen des *Nibelungenliedes* oder den 3182 Langzeilen des *Beowulf*.“ (Simek 2007, S. 89). Das längste altnordische Heldenlied entspricht damit exakt dem Umfang der längsten Aufzeichnung eines *Sampo-Zyklus* von 401 Versen (SKVR I1: 54).

³⁷⁰ Neckel 1914, S. 194.

(„Getötet wurde Sigurd südlich am Rhein, ein Rabe schrie laut vom Baum:
"An euch wird Atli die Schneiden röten, die Eide werden die Kämpfer
vernichten.")³⁷¹

Die mündliche Tradition der Nibelungensage lässt sich auch in der *Völsungsa saga*,³⁷² einer Prosaparaphrase der *Lieder-Edda* sowie der *Thidrekssaga*³⁷³ aus dem 13. Jahrhundert³⁷⁴ fassen. Der „Sagamann“ der *Thidrekssaga* beruft sich auf deutsche Gewährsmänner u.a. aus Soest.³⁷⁵ Die *Thidkressaga* „zeigt viele Ähnlichkeiten mit dem *Nibelungenlied* und liefert gleichzeitig Lösungen für die im *Nibelungenlied* als mangelhaft angesehenen Stellen, vor allem für den ersten Teil.“³⁷⁶ Das Verhältnis untereinander ist noch immer ungeklärt; dessen ungeachtet spielt die *Thidrekssaga* für den Heusler'schen Stammbaum des *Nibelungenliedes* eine bedeutsame Rolle.³⁷⁷ Ziyatdinova³⁷⁸ zeichnet wesentliche Ansätze zum Verhältnis des *Nibelungenliedes* und der *Thidrekssaga* nach, wo gelegentlich die *Thidrekssaga* auf das *Nibelungenlied* zurückgeführt wurde,³⁷⁹ die *Thidrekssaga* nach Lohse und Heinze einerseits aus einer deutschen Fassung des Nibelungenstoffes schöpfe, die älter als das *Nibelungenlied* ist (was also Heuslers Annahme entspricht), gleichzeitig aber Teile des *Nibelungenliedes* von 1200 wiedergebe, während Wolf eine niederdeutsche Quelle für möglich hält. Für Müller repräsentieren *Nibelungenlied* und *Thidrekssaga* „**verwandte, doch selbständige Adaptationen** der Sage“.³⁸⁰ Schon zuvor betonte Müller die Bedeutung der Variantenbreite:

„Vermutlich waren verschiedene Versionen den Verfassern bekannt; daraus folgt jedoch nicht, daß die eine mehr oder minder zufällig erhaltene Fassung Auskunft darüber geben kann, was mit ‚considerable evidence‘ in der anderen gestanden haben muß und vom Verfasser mit großen Mühen um den Preis von ‚many inconsistencies‘ unterdrückt wurde. Deshalb sagen älteres und jüngerer ‚Atlilied‘, ‚Völsungasaga‘, ‚Thidrekssaga‘ nichts für eine Geschichte, in der Sivrit nicht eidbrüchig, Gunther kein Hahnrei und Etzel nicht goldgierig ist, und das dem Fehlen des Deflorationsverbots in der ‚Thidrekssaga‘ läßt sich werden schließen, dass das Verbot im ‚*Nibelungenlied*‘ Zutat ist, noch umgekehrt, daß die ‚Thidrekssaga‘ es ‚vergessen habe, handelt es sich doch um verschiedene Deutungen des

³⁷¹ Übersetzung: Krause 2001, S. 130. Vgl. auch Midderhoff 1966, S. 250f.: „Eine dichterische Zusammenfassung im Sinne des mhd. Epos ist den Edda-Liedern zwar nicht beschieden worden, aber sie haben doch das Motiv der Vergeltung für Sigurd, also die Gattenrache, zu gestalten und damit eine inhaltlich-logische Verknüpfung beider Teile herzustellen versucht.“

³⁷² Diederichs und Herrmann 1985.

³⁷³ Textausgabe: Bertelsen 1908-1911; Übersetzung: Voigt 1967.

³⁷⁴ Vgl. Schmid 2018, S. 11; Heinze 2014, S. 128.

³⁷⁵ Vgl. Ziyatdinova 2005, S. 29.

³⁷⁶ Ziyatdinova 2005, S. 28.

³⁷⁷ Vgl. Sieburg 2008, S. 74.

³⁷⁸ Vgl. Ziyatdinova 2005, S. 28–30.

³⁷⁹ Vgl. Panzer 1955.

³⁸⁰ Müller 2015, S. 39 (Fettdruck im Original).

Handlungskerns. Wichtig sind konkurrierende Dichtungen deshalb nicht als ‚Quellen‘, sondern als Hinweis auf Deutungsalternativen und auf unterschiedliche Selektionsmöglichkeiten aus der Tradition.“³⁸¹

4.2. Parallelen zur *Sampo*-Zyklus

Auch für die kalevalische Sängertadition spielen nordeuropäische Erzähltraditionen eine wichtige Rolle. Enge Parallelen zur *Sampo*-Zyklus sind z. T. bereits sehr früh im Falle der *Grotti*-Mühle des Königs *Fróði* in der *Snorra-Edda*³⁸² (Jacob Grimm, 1845)³⁸³ und des *Freyr-Kultes* allgemein herausgestellt worden.³⁸⁴ Die mythische *Grotti*-Mühle war im Besitz eines mythisch-heroischen Königs, dessen Reich dem Objekt Frieden und Wohlstand verdankte, bis das Königreich angegriffen und die Mühle gestohlen wurde – und schließlich im Meer unterging. Darüber hinaus wird *Grotti* wie dem *Sampo* der Grund dafür zugeschrieben, warum das Meer salzig sei.³⁸⁵

Besonders auffällig sind auch inhaltliche Übereinstimmungen des *Sampo*-Raubs mit der zu den *fornaldarsögur* zählenden *Bósa saga og Herraúðs*.³⁸⁶ Die *fornaldarsögur* lassen sich mit van Wezel beschreiben als „Old Norse prose narratives based on traditional heroic themes, whose numerous fabulous episodes and motifs create an atmosphere of unreality.“³⁸⁷ Sowohl *Bósa saga* als auch typische Darstellungen in der *Sampo*-Zyklus enthalten eine gemeinsame Raubfahrt im Boot in ein nördliches Land (Bjarmaland/Pohjola)³⁸⁸ mit einem Schmied bzw. einer Person *Smiðr*, der Befreiung der Maid, einem mythischen Ei, einer Hexe und einem Gegner, der sich in einen Drachen verwandelt. Eine vergleichsweise ausführliche, pointiert Gemeinsamkeiten mit dem *Sampo* hervorhebende Inhaltsangabe bieten Drobin und Keinänen.³⁸⁹

Eindeutige motivische Übereinstimmungen zwischen nordischen Erzählungen (hier insbesondere das *Grotti*-Motiv bei *Snorri*³⁹⁰ und die *Bosa saga*) sind zusammenfassend gemeinhin akzeptiert, aber ihre Aussagekraft

³⁸¹ Müller 1998, S. 21f.

³⁸² Vgl. zur *Snorra Edda* Frog 2010, S. 32–34.

³⁸³ Vgl. Müllenhoff et al. 1991-1992.

³⁸⁴ Vgl. Szokody 2000, S. 174. A.a.O. weist Szokody bei der *Bosa saga* auch auf „einen Beutezug zum Heiligtum eines *Jomali* (< finn. *Jumala* ‚Gott‘)“ hin. Vgl. hierzu auch Kaarle Krohns und Elias Lönnrots Vorstellung vom *Sampo* als Heiligenbild, das aus Gotland = *Vuojola* = *Pohjola* gestohlen wurde; Drobin und Keinänen 2001, S. 157.

³⁸⁵ Vgl. Frog 2012, S. 238.

³⁸⁶ Tómasson 2005; Eine kritisch kommentierte Übersetzung ins Deutsche bietet Reifegerste 2005.

³⁸⁷ van Wezel 2006, S. 1034.

³⁸⁸ Vgl. Drobin und Keinänen 2001, S. 159.

³⁸⁹ Drobin und Keinänen 2001, S. 159f. Zusätzlich erwähnen sie (S. 160) auch einen Hinweis in *Snorras Heimskringla* über ein *Jomala*-Bild in Bjarmaland.

³⁹⁰ Vgl. zu *Snorris Heimskringla* sowie den Stämmen der *Bjarmar*, *Kvænir* und *Kirjálar* in den isländischen Sagas auch Lähteenmäki 2017, S. 24–26.

wird zurückhaltend beurteilt. Drobin und Keinänen kommen etwa zu folgendem Schluss:

„Es scheint, dass in gewisser Hinsicht so große Ähnlichkeiten zwischen der nordischen, samischen und finnischen Religion vorliegen, dass keine Religion isoliert von den anderen studiert werden kann. Eine naheliegende Schlussfolgerung ist, dass es einerseits eine gemeinsame archaische nordische Schicht gibt und dass die altnordische Vorstellungswelt und der Kult während der Wikingerzeit und der Zeit unmittelbar davor einen gewissen Einfluss auf die samische und finnische Religion und Folklore ausgeübt haben.“³⁹¹

Frog interpretiert die Aussagekraft der erkennbaren Gemeinsamkeiten noch etwas zurückhaltender:³⁹²

„*Bosa saga* could be adapting an unknown myth that had earlier provided a model for the *Sampo*-Cycle, but many of the points of comparison are suspiciously specific, such as the exceptional name *Smidr* [‘Smith’] for one of the three heroes and a mythic egg as the treasure acquired on the raid and [inexplicably] broken like the *Sampo* at the conclusion of the saga. When the essential features under comparison are fully integrated into North Finnic belief traditions but held “no place in Norse religious life” [...], it seems probable that the *Sampo*-Cycle was one of the exceptional range of traditions manipulated by the saga author [...] This does not invalidate the comparison with the story-pattern, but it reduces comparison to a very broad and general paradigm.“³⁹³

Zusammenfassend betrachtet liegt die Bedeutung nordeuropäischer Erzähltraditionen im Falle des *Nibelungenliedes* in der Erhellung der Variationsbreite mündlicher Dichtung, der Diskussion möglicher Wechselwirkungen und der Verschiebung von Motiven. Im Falle der *Sampo*-Zyklik deuten sie dagegen die Beeinflussung durch Wikingerzeit und nordische Erzählmuster an.

³⁹¹ Drobin und Keinänen 2001, S. 162.

³⁹² Hier ist auch zu berücksichtigen, dass es sich bei der erhaltenen *Bósa saga* um einen parodistischen Text handelt, „without basis on a traditional hero“ (Frog 2012, S. 237).

³⁹³ Frog 2012, S. 237.

5. Die karelische Sängertradition

5.1. Zeit und Raum

Nach derzeitigem Stand der Forschung ist davon auszugehen, dass vor ca. 2500 bis 3000 Jahren in der Kultur der Ur-Finnen ein Bruch erfolgte.³⁹⁴ Als dessen Folge entstand eine eigenständige Gesangsform, deren Merkmale Alliteration, Parallelismus und Strophenlosigkeit sind. Das vierhebige Versmaß dieser Gesänge wurde in Finnland später als *Kalevala*-Versmaß bezeichnet. Die Besiedelung Finnlands durch ostseefinnische Stämme beginnt vor ca. 2000 Jahren und dauerte etwa bis in das Jahr 800 an.³⁹⁵

Das handwerkliche Niveau der merowingischen Waffenschmiedekunst und Eisenverarbeitung bilden sich aus den Funden [um das Jahr 800] ab; doch ist an eine kriegerische Gesellschaft in Finnland weniger zu denken als an Ackerbauern, die neben dem Brandrodungsbau (Schwenden) auch Jagd und Fischfang betrieben, freilich auch in kleinen lockeren Gruppen wehrhaft wurden, wenn Not am Mann war. Bis 800 reicht im Norden die Eisenzeit [...] ³⁹⁶

An diese Zeit schließt sich die Wikingerzeit³⁹⁷ (bis ca. 1050) an, denen „aus stilistischen, thematischen und motivischen Gründen eine Reihe kalevalischer Lieder“³⁹⁸ zugeordnet werden – wenngleich belastbare historische Quellen aus dieser Zeit spärlich sind. Laut Fromm haben die Finnen nicht an wikingerzeitlichen Raubfahrten unmittelbar teilgenommen, über das sich etablierende Handelsnetz mit dem entstehenden russischen Reich geriet Finnland jedoch in dieser Periode in eine „neue geopolitische Lage“,³⁹⁹ hier konkret zwischen Gotland und Birka im Westen und Nowgorod im Osten. Für dieses Handelsnetz war auch der Pelzhandel und die damit einhergehende „Verbindung zu den Lappen im Innern des Landes und im Norden“ von Bedeutung. Die Nordlandfahrten wurden wohl teilweise auch mit dem Schiff durchgeführt. Vielfach brachte man einzelne Gruppen von Lappen durch Zwangsbesteuerung in ein festeres Abhängigkeitsverhältnis. ⁴⁰⁰

³⁹⁴ Vgl. hierzu die Darstellungen unter <http://nebu.finlit.fi/Kalevala/index.php?m=11&s=38&l=1> (4.05.2020) und Järvinen 2017, S. 76.

³⁹⁵ Hierbei handelt es sich vor allem um archäologische Befunde, Vgl. Fromm 1967a, S. 358–361.

³⁹⁶ Fromm 1967a, S. 359.

³⁹⁷ Vgl. Singleton 1989, S. 15.

³⁹⁸ Fromm 1967a, S. 359.

³⁹⁹ Fromm 1967a, S. 359.

⁴⁰⁰ Ebd.

Erst mit der anschließenden Christianisierung im 12., mit Vorläufern im 11. Jahrhundert und der damit einhergehenden Einverleibung der südwestlichen Landesteile unter schwedische Hoheit beginnt eine kontinuierliche historische Überlieferung für Finnland.⁴⁰¹ In der Frühzeit der Christianisierung bestand die dünne Besiedelung des Landes vorwiegend aus den (eigentlichen) Finnen im Südwesten, den Tawastländern im mittelfinnischen Seengebiet und den Kareliern am Ladogasee und in Savo⁴⁰². Die Karelier wurden von Novgorod aus orthodox christianisiert und durch diesen anderen Einflussbereich insofern kulturell von anderen finnischen Gruppierungen getrennt, dass sich eine eigenständige Liedtradition herausbildete.⁴⁰³ Die kulturelle Trennung manifestierte sich insbesondere durch den Vertrag von Schlüsselburg 1323.⁴⁰⁴

PÄHKINÄSAAREN RAUHAN MUKAINEN RAJA

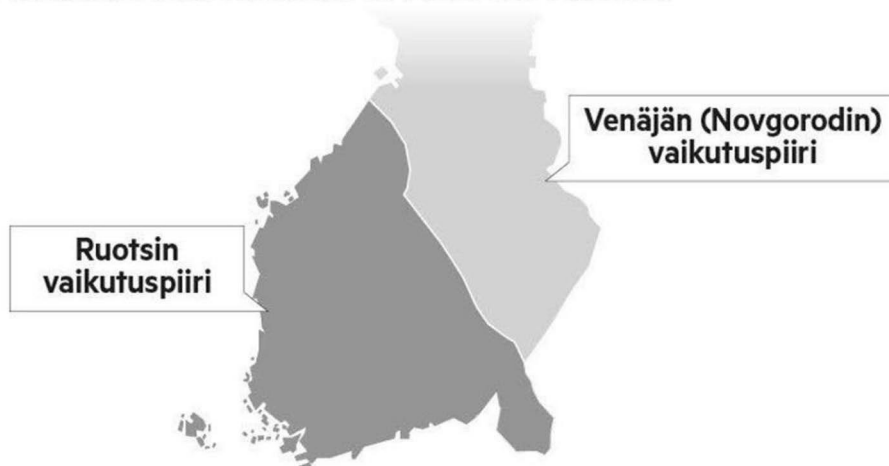


Abbildung 2: Grenzlinie zwischen schwedischem (Ruotsin) und novgorodischem Einflussgebiet nach dem Frieden von Pähkinäsaari (Schlüsselburg) 1323.

Besonders jedoch im Zuge der Reformation wurden die traditionellen finnischen Lieder zunehmend an die Ränder des kulturellen Einflussgebietes verdrängt.⁴⁰⁵ In Weißmerkkarelien und Ingermanland erhielten sich die Lieder bis in die Gegenwart⁴⁰⁶ und wurden weiter ausgebaut, während in den ehemaligen Kernbereichen im Süden und Westen die traditionelle Liedtradition zunehmend verkümmerte und von neuen Gesangsformen ersetzt wurde. In den beschriebenen dünn besiedelten, von Fischerei, Jagd

⁴⁰¹ Vgl. Fromm 1967a, S. 358; Singleton 1989, S. 16; Lähteenmäki 2017, S. 21–23.

⁴⁰² Vgl. Singleton 1989, S. 16.

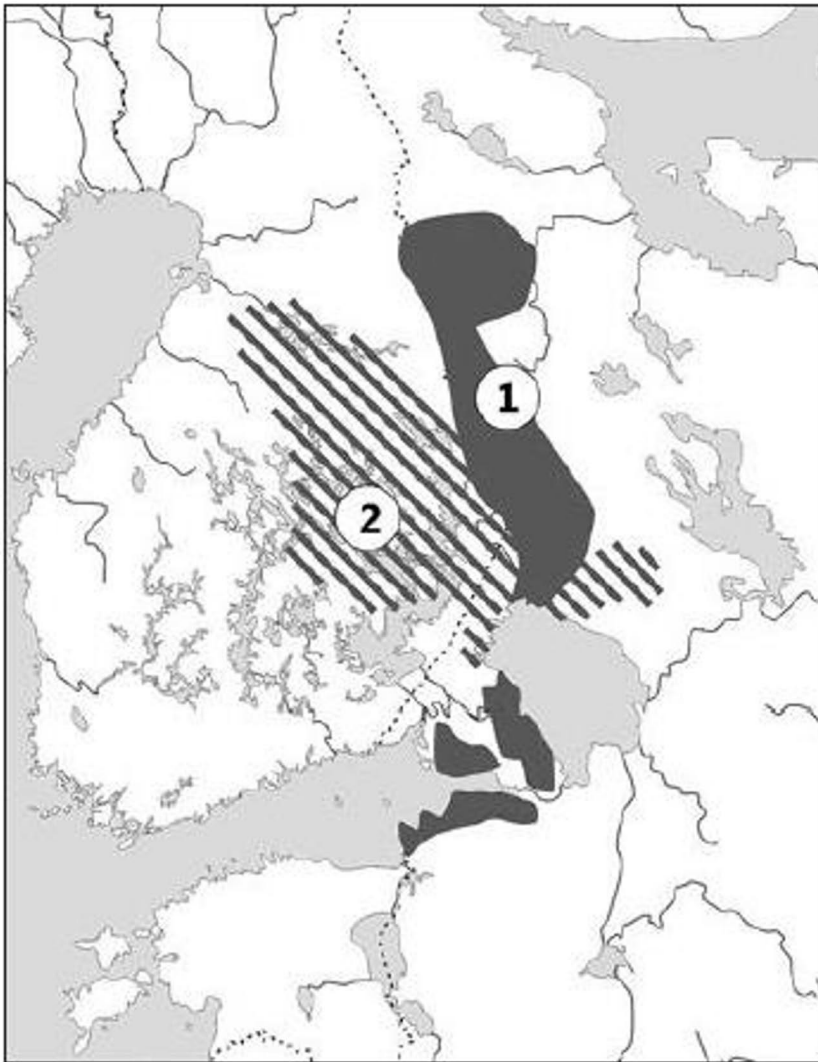
⁴⁰³ Vgl. Fromm 1967a, S. 360.

⁴⁰⁴ Vgl. Singleton 1989, S. 21; Sarmela 2009, S. 487.

⁴⁰⁵ Vgl. <http://nebu.finlit.fi/Kalevala/index.php?m=218&s=225&l=9> (4.05.2020) und Järvinen 2017, S. 77. Vgl. auch Drobin und Keinänen 2001, S. 152.

⁴⁰⁶ Vgl. Ramnarine 2003, S. 39–43; Siikala 1994, 2002b.

und Landwirtschaft geprägten Gebieten Kareliens war es üblich, dass große Teile der Bevölkerung Gesänge im *Kalevala*-Metrum beherrschten, die auch beim Verrichten der Arbeit gesungen wurden und praktisch allpräsent waren.⁴⁰⁷



Map 1. The most important areas where kalevalaic epic has been recorded, representing areas where epic was (1) more frequently and (2) less frequently recorded in the nineteenth century. Following Kuusi 1963: 27.

Abbildung 3: Weißkarelien und Nordkarelien (im Gebiet 1) als besonders wichtige Sammelgebiete epischer Gesänge

⁴⁰⁷ Vgl. Järvinen 2017, S. 80.



Abbildung 4: Kerngebiet der Sampo-Gesänge im finnischen Grenzgebiet im 19. Jahrhundert: Weißkarelien

In den Abbildungen 3 und 4 lässt sich die kulturelle Trennlinie durch den Vertrag von Schlüsselburg 1323 (vgl. Abbildung 2) annähernd nachverfolgen.

5.2. Versmaß und Sängervortrag

Wichtige Merkmale der traditionellen finnischen Gesänge sind allgemein Alliteration, Parallelismus und Strophenlosigkeit.⁴⁰⁸ Das vierhebige trochäische Versmaß⁴⁰⁹ dieser Gesänge wurde in Finnland später als *Kalevala*-Versmaß bezeichnet.⁴¹⁰ Die Volksdichtung entstammt keiner einheitlichen Epoche, sondern lässt sich verschiedenen Altersschichten zuordnen.⁴¹¹ Weiter ist deutlich erkennbar, dass die Form der Aufführung oder eine Bevorzugung bestimmter Lieder regional starke Unterschiede aufweist. In Weißkarelien wurden im 19. Jahrhundert epische Gesänge vor allem von männlichen Sängern vorgetragen,⁴¹² während im südlichen Karelien, dem Ingermanland und Estland lyrische Formen überwogen, die

⁴⁰⁸ Vgl. Järvinen 2017, S. 76–83.

⁴⁰⁹ Vgl. Järvinen 2017, S. 77.

⁴¹⁰ Vgl. Ahola 2014, 361 und 367.

⁴¹¹ Vgl. Fromm 1967b, S. 358–361.

⁴¹² Siikala 2002b, S. 29–38.

sehr oft von Frauen vorgetragen wurden.⁴¹³ In den von männlichen Sängern dominierten Gebieten waren die Gesänge deutlich archaischer, mythischer und fester in der Form als im Süden.⁴¹⁴ Im Norden werden z. B. unter dem Haupthelden Väinämöinen zahlreiche Motive summiert, die sich auch im Süden finden, dort jedoch nicht mit Väinämöinen in Verbindung gebracht werden. Im Gegensatz zu den Gebieten Weißmeerkareliens verloren die epischen Lieder in Ingermanland den Charakter von Mythos oder Darstellung einer Vorzeit.

Honko⁴¹⁵ führt sieben Faktoren an, die wichtig bei der Entstehung eines langen Epos sind: Diese seien zunächst der Wunsch eines Individuums nach einem solchen Format, eine entsprechende poetische Kultur, ein direktes Modell, ein angemessener Performanz-Modus, die Möglichkeit der variablen Textbildung, ein passender Kontext sowie eine Plot-Strategie. In einer Diskussion seines Artikels wurde Honko von seiner Kollegin Anna Leena Siikala gefragt, ob nicht der wichtigste Faktor vergessen wurde. Sie meinte damit eine „interessante Geschichte“. Diese Anekdote wäre noch weitaus treffender, wenn statt „interessant“ das Adjektiv „überlieferungswürdig“ in Betracht gezogen worden wäre.

Der Rhythmus der Verse bestand in der Regel aus vier oder fünf Takten, die melodisch begleitet wurden. Die mündlich tradierte Volksdichtung entstammt jedoch nicht einer einheitlichen Epoche, sondern lässt sich verschiedenen Altersschichten zuordnen. In den mythischen Liedern, die von den Schöpfungswerken, der Entstehung der Welt und dem Beginn der menschlichen Kultur berichten, liegen uns Zeugnisse der ältesten Liederschicht vor.

Die Hauptgattungen der Lieder im sog. *Kalevala*-Metrum sind epische, lyrische, magische (bzw. beschwörende) sowie zeremonielle Dichtung.⁴¹⁶ Im Mittelpunkt der epischen Lieder steht häufig ein ‚Sänger‘ bzw. Zauberwisser, von dessen Macht oder dessen Abenteuern berichtet wird. Die Macht kann sich dabei durch Reisen in die Totenwelt oder dem Zeigen von Wissen manifestieren.

Finnische Volksdichtung ist bis zu ihrer Aufzeichnung, die durch Sammler direkt beim Vortrag durchgeführt wurde, bzw. durch die traditionelle Performanz nicht fest geworden und wurde mündlich vorgetragen und überliefert. Typisch für mündliche Überlieferung, aber auch für deren einsetzende Verschriftlichung (als Überbleibsel oder als bewusst eingesetzte Anlehnung an die Mündlichkeit und deren traditions- wie identitätsstiftende Funktion) sind die starke Formelhaftigkeit, metrische Gebundenheit, die häufige Verwendung von Epitheta, das Vorhandensein eines Erzählgerüsts (einer Erzähl-schablone)⁴¹⁷, die Tendenz zur Schaffung eines

⁴¹³ Vgl. zu den Unterschieden allgemeiner Kallio 2017, S. 331; Järvinen 2017, S. 81.

⁴¹⁴ Vgl. Siikala 1994, S. 31.

⁴¹⁵ Honko 2003, S. 191.

⁴¹⁶ Vgl. Fromm 1974, S. 19; und Järvinen 2017, S. 76.

⁴¹⁷ Vgl. Gantert 1998, 67, 77-85.

Heldenzeitalters,⁴¹⁸ in der alle Vorzeit-,Helden⁴¹⁹ einer Kulturgemeinschaft gemeinsam auftreten und eine ständige Varianz in den Texten, wobei die wesentlichen Elemente in aller Regel jedoch durch die genannten Überlieferungsmerkmale über erstaunlich lange Zeiträume hinweg stabil bleiben. Die Sänger vermochten es, bei Bedarf einen Liedtext während der Performanz stark anzuschwellen. Im Vergleich von semi-oraler Epik oder reiner Buchepik ergeben sich hierdurch weitaus breitere Formen der Variation.⁴²⁰ Jede Darbietung eines Gesangs oder Gesangszyklus, z. B. um das *Sampo*-Motiv herum angelegt, ist dabei als eine eigenständige, ‚originale‘ Version zu betrachten.⁴²¹ Die ausgeprägte Varianz verteilt sich von Weißmeerkarelien bis nach Ingermanland und zeitlich auf einen Sammelzeitraum von etwa einem Jahrhundert.

Im Gegensatz zum Balkan, wo in den 1930er Jahren Milman Parry und dessen Schüler Albert B. Lord anhand jugoslawischer Sänger die Charakteristika schriftloser Überlieferung ableiteten, wurden in Finnland keine längeren epischen Formen gesammelt. Dies täuscht aber darüber hinweg, dass sie mit hoher Wahrscheinlichkeit bestanden haben.⁴²² Wo die jugoslawischen Beispiele im ersten Drittel des 20. Jahrhunderts mit Tonträgern aufgezeichnet werden konnten, war man in Finnland rund 100 Jahre zuvor noch auf manuelle Aufzeichnungen angewiesen. Dies konnte erhebliche Folgen haben, denn die Aufführungssituation wurde dadurch unnatürlich; der Sänger musste z. B. an bestimmten Stellen innehalten und wurde auf diese Weise in seiner Performanz gestört: „[A] mouth that prattles is not the same thing as a pen that scribbles.“⁴²³

Authentische Aufführungen in Finnland konnten nächtelang dauern, ohne dass auch nur ein Gesang wiederholt worden wäre.⁴²⁴ Man nimmt heute an, dass diese Gesänge zu Sequenzen bzw. längeren Einheiten zusammengefasst wurden, die über den eigentlichen Performanzakt hinaus keinen Bestand hatten. Ein technischer Wechsel von z. B. 400 zu 4.000 Versen wäre für gute Sänger kein Problem gewesen. Entsprechend wurde diese Form der Anschwellung bei Sängerwettkämpfen gehandhabt, die jedoch nie aufgezeichnet wurden.⁴²⁵ Kürze und Kompaktheit galt den finnischen Sängern häufig als erstrebenswert, vor allen Dingen während der für sie

⁴¹⁸ Gemeint ist hier „Heldendichtung als alternativer Geschichtsentwurf“, vgl. Hufnagel 2016, S. 102f.

⁴¹⁹ Vgl. hierzu oben Kapitel 2.2.1.

⁴²⁰ Auch im Bereich der Nibelungenüberlieferung gilt jedoch: „Die Hss. weichen in Textbestand und Textgestalt z. T. erheblich voneinander ab. Wie diese Abweichungen zu beurteilen sind – wie es zu den verschiedenen Ausformungen des Textes gekommen ist, wie sie sich zueinander verhalten und welche literarhistorische Bedeutung sie haben –, ist nach zweihundert Jahren philologischer Forschung noch immer nicht hinreichend geklärt.“ (Heinzle 2014, S. 75). Zur Problematik des Begriffs *Buchepik* vgl. Haferland 2019.

⁴²¹ Vgl. zur Diskussion des Originalitätsbegriffs Bumke 1996, S. 3ff.

⁴²² Vgl. Hakamies 2014, 15f.

⁴²³ Schenda 2007, S. 128.

⁴²⁴ Vgl. Virtanen 1968.

⁴²⁵ Vgl. Honko 2000a, S. 21.

unnatürlichen Situation des Aufzeichnens durch einen Sammler.⁴²⁶ Epische Breite galt den finnischen Sängern offenbar weniger als Ideal und es ist zu betonen, dass die Vorträger langer Epik in jeder Kultur eher Ausnahmen als die Regel darstellen.⁴²⁷ Mit anderen Worten verfügten die finnischen Sänger mit ihrer Anschwellungstechnik, mit Metrum, Erzählgerüst und ihrer Stoff-Fülle über die gleichen Werkzeuge und Voraussetzungen wie ihre jugoslawischen Kollegen. Über den begabtesten Sänger, den Lord fand, schrieb er übrigens bewundernd:

"Fig. 29 Avdo Medjedovitch, peasant farmer, is the finest singer in the expedition encountered. His poems reached as many as a fifteen thousand lines. A veritable Yugoslav Homer!"⁴²⁸

An anderer Stelle schreibt er über Avdo:

"Avdo could sing songs about the length of Homer's *Odyssey*. An illiterate butcher in a small town in the Central Balkans was equalling Homer's feat, at least in regard to length of song. Parry had actually seen and heard two long epics produced in a tradition of oral epic."⁴²⁹

Der Unterschied zu den serbokroatischen Gesängen Lords und Parrys ist, dass die Gesänge der Karelier auf der Liedebene geblieben sind und keine langen *homerischen* Einheiten hervorgebracht haben, wohl aber die zyklische Technik zur Anwendung brachten. Entsprechend wandte Lord im finnischen Fall seinen homerischen Vergleich nicht auf die Sänger der kalevalischen Gesänge hinter dem Epos an, sondern auf das *Kalevala* selbst:

Our great collections from the past, from the Homeric poems to the medieval songs and epics, have very probably set down in just this way [gemeint ist die Vorgehensweise Lönnroths bei der Erstellung des *Kalevala*]. In the hands of a skilled scribe and/or collector such a performance has in the past produced great poetry. Prime examples are the *Iliad* and the *Odyssey* of Homer!⁴³⁰

⁴²⁶ Vgl. Honko 2000a, S. 20.

⁴²⁷ Vgl. Honko 2000a, S. 32.

⁴²⁸ <http://homermultitext.blogspot.com/2011/11/paradigm-shifts.html> (4.05.2020).

⁴²⁹ Lord, S. 125.

⁴³⁰ Lord in Bosley 1989, ix (Vorwort).

6. Der *Sampo*-Zyklus

6.1. Forschungstradition

Vor der Analyse des Korpus-Materials sollen im Folgenden typische Eigenschaften des *Sampo*-Zyklus dargestellt werden. Das zyklische Handlungsschema besteht in seinem typischen bzw. häufig wiedergegebenen Aufbau aus drei Teilen, die auch als separate Gesänge aufgezeichnet wurden und die im *Sampo*-Zyklus mit anderen narrativen Elementen eine Einheit bilden:⁴³¹

1. 'Schöpfung'
2. 'Brautwerbung' (einbezüglich des 'Schmiedens des *Sampo*')
3. 'Raub des *Sampo*'⁴³²

Die mikroepische⁴³³ Zyklenstruktur um den *Sampo*, die über einen Umfang von ca. vierhundert Versen⁴³⁴ nicht hinausgewachsen ist und mit Hatto⁴³⁵ Mikroepik genannt werden kann, lässt sich auf einer regionalen ebenso wie einer zeitlichen Achse u.a. auf Tradierungsmuster, Variation und Festigkeit, Entwicklung größerer Erzählsequenzen und individueller Gestaltungsmöglichkeiten untersuchen.

Dass die *Sampo*-Tradition als epische Einheit mit verschiedenen Sequenzen, mithin als Zyklus zu betrachten ist, ist unstrittig.⁴³⁶ Im Laufe der jahrzehntelangen intensiven Beschäftigung wurden zahlreiche divergierende Auffassungen formuliert, die etwa die Fragen berühren, ob es eine ursprüngliche, „originale“ Abfolge in den Sequenzen gab und was traditionell dem *Sampo*-Zyklus zuzuordnen ist. Standardwerke legten Kuusi⁴³⁷ und Haavio⁴³⁸ vor, die darin übereinstimmen, dass die Elemente Schöpfung der Welt, Schmieden und Raub des *Sampo* zentrale Konstituenten des Zyklus sind. Während Kuusi auch den Freierstreit und das Schmieden der Goldenen Jungfrau zu den zentralen Sequenzen des Zyklus rechnet,⁴³⁹ sind diese für

⁴³¹ Vgl. Honko et al. 1993, S. 630; Frog 2010, S. 121.

⁴³² Honko et al. 1993, S. 630; Tarkka 2012, S. 148.

⁴³³ Zur Verwendung des Begriffs *Epic/ epic* für die finno-karelische Situation vgl. auch Frog 2010, S. 230–232.

⁴³⁴ Die längste aufgezeichnete zyklische Einheit eines epischen Gesangs beträgt laut Honko 1998, S. 172 565 Verse.

⁴³⁵ Hatto 1991, S. 9 spricht im Hinblick auf die „finnischen *sampo*-Lieder“ explizit von „finnischen ‚Mikro-Epen“.

⁴³⁶ Vgl. Frog 2012, S. 243 (Anmerkung 1).

⁴³⁷ Kuusi 1949. Einen guten Überblick über zuvor geleistete epentheoretische Forschungsergebnisse bieten S. 311-356 und konkret 311-325 der Abschnitt *elf Epentheorien* (yksitoista eeposteoriaa).

⁴³⁸ Haavio 1952.

⁴³⁹ Exemplarisch Kuusi 1949, S. 357; vgl. Sarmela 2009, S. 566.

Haavio eher zufällig mit dem Zyklus verbunden worden, also eine sekundäre Anbindung.⁴⁴⁰

Setälä⁴⁴¹ interpretierte in die Überlieferung des *Sampo*-Schmiedens zwei Parallelversionen, nach denen der *Sampo* einerseits als Lohn für die Rückkehr Väinämöins aus Pohjola und andererseits als Aufgabe im Rahmen des Freierwettkampfs geschaffen wurde. Kuusi und Borenius⁴⁴² vermuteten gar ein ursprünglich zweimaliges Schmieden des *Sampo*, was sie aus der expliziten Forderung der Herrin des Nordlands nach dem Raub des *Samos* schlossen, einen neuen *Sampo* zu schaffen.⁴⁴³ Da sie konkrete Angaben zu dessen Beschaffenheit mache, sei ein Fehler in den Aufzeichnungen unwahrscheinlich.

Was der *Sampo* genau darstellte oder auf was er referierte, verliert sich in der mündlichen Überlieferung. Die in der Forschung zahlreich vertretenen Interpretationen lassen sich in allegorische, kultbezogene und historische Ansätze einteilen.⁴⁴⁴ In dem Objekt wurde u.a. die Symbolisierung der Sonne, eine Kultstatue, eine Metapher für Zivilisation und Kultur, eine Himmels- bzw. Weltsäule oder ein Niederschlag nordeuropäischer Plünderungszüge gesehen.

Das Wesen des *Sampo*⁴⁴⁵ ist seit dem 19. Jahrhundert⁴⁴⁶ Gegenstand intensiver Forschungsbemühungen: "The *Sampo*, or more specifically the mystery attached to it, has been one of the prime subjects of Finnish folk culture studies."⁴⁴⁷ Die Forschungstradition lässt sich in eine mythologische und eine historische Perspektive unterteilen.⁴⁴⁸

Der *Sampo* (synonymisch mit *kirjokansi*, Abdeckung, bezeichnet)⁴⁴⁹ ist in der Regel ein Objekt, das von der Herrin des Nordlands explizit gefordert und von Ilmarinen im Nordland zu dem Zweck, Glück und Wohlstand zu erzeugen, geschmiedet wird. Das Objekt kann verborgen und geschützt sowie beim Raub in ein Schiff verbracht werden und zerbricht, wobei auch die verbliebenen Teile noch Wohlstand spendende Eigenschaften besitzen. Der *Sampo* wird in Zusammenhang mit oder als Fortsetzung der kosmischen Schöpfung beschrieben, kann mit Ritualen der Fruchtbarkeit (s.u.) in

⁴⁴⁰ Vgl. Pentikäinen 1999, S. 33.

⁴⁴¹ Setälä 1932; vgl. Tarkka 2012, S. 146f.

⁴⁴² Vgl. Niemi 1904, S. 450.

⁴⁴³ Vgl. Pentikäinen 1999, S. 34.

⁴⁴⁴ Vgl. Sarmela 2009, S. 568.

⁴⁴⁵ Grundlegend sind nach wie vor die Arbeiten von Setälä 1932 und Kuusi 1949.

⁴⁴⁶ Die erste rudimentäre Prosa-Erwähnung des *Sampo* (*sammas*) findet sich 1817 bei Maja Hindricksdoter Turpoinen, aufgezeichnet von Gottlund (SKVR VII S Metsäs. 10; englische Übersetzung in Kuusi et al. 1977, S. 121). Bei Turpoinen wird der Raub des *Sampo* durch Väijnämöjnen und Jompajnen beschrieben, die in den Norden aufbrechen; der *Sampo* selbst wird offenbar als Vogel imaginiert, der in die Luft fliegt und dem Jompajnen Zehen abschlagen kann.

⁴⁴⁷ Sarmela 2009, S. 559.

⁴⁴⁸ Vgl. Siikala 1994 und Siikala 2002a sowie Tarkka 2012, S. 143–145.

⁴⁴⁹ Vgl. auch die Zusammenstellungen bei Anttonen und Kuusi 1999, S. 116f. sowie Tarkka 2012, S. 146–148, die über die karelischen Sängergebiete hinausreichen.

Verbindung stehen und entwickelt eine strudelgleiche Anziehungskraft, um die herum zyklische Einheiten entstehen können.

Bereits ein so überschaubares Korpus wie das von DuBois⁴⁵⁰ aus einer begrenzten Region in einem begrenzten Zeitraum zeigt die beachtliche Breite der *Sampo*-Varianten, etwa hinsichtlich der miteinander verknüpften Motive (von einem⁴⁵¹ bis neun)⁴⁵², wobei motivarme Gesänge größeren Umfang einnehmen können als Gesänge mit einer erkennbar größeren Zahl von in eine Sequenz gebrachter Motive.

Deutliche Beschreibungen werden von den Sängern oft vermieden.⁴⁵³ In der frühesten Aufzeichnung erscheint der *Sampo* mit vogelähnlichen Eigenschaften, wenngleich Maija Turpoinen offensichtlich keine Vorstellung mehr davon hatte, was den *Sampo* eigentlich ausmachte.⁴⁵⁴ Sie überlieferte etwas, dessen Bedeutung ihr nicht mehr erschließbar war. In weißmeerkarelischen Gesängen⁴⁵⁵ ist die Funktionsweise des *Sampo* einer Mühle ähnlich, die permanent Wohlstand zu erschaffen vermag, im südlicheren Ilomantsi⁴⁵⁶ erscheint der *Sampo* auch als Boot, welches zum Teil mit Nahrung als Beute gefüllt ist.

Grob unterteilen lässt sich die Betrachtung des *Sampos* wie erwähnt in eine mythische und eine historische Perspektive.⁴⁵⁷ Aus mythischer Sicht ist der *Sampo*-Zyklus Teil der vorchristlichen Kosmogonie, in der die Welterschöpfung und Schmieden und Raub des *Sampo* miteinander verbunden werden. Der erste *Sampo*-Forscher Borenius vermerkte dazu über Castrén:

„Schon Castrén bemerkte, dass die meisten Sänger die Gesänge über den *Sampo* in einer Aufeinanderfolge [Einheit] sangen. Es wurde jedoch bisher noch nicht genügend gewürdigt, dass die besten Sänger die *Sampo*-Folge und die Welterschöpfung in einem Gesang singen. Dass der Beginn der Welt in diesem Gesang fremd wäre und eine Verbindung zufällig erfolgt sei (wie Castrén behauptet), ist nicht anzunehmen. [...] Der *Sampo* ist die Sonne, der ganze *Sampo*-Gesang ist nichts anderes als der Bericht von der Schöpfung der Welt und der Aufbewahrung der Schöpfungskraft.“⁴⁵⁸

⁴⁵⁰ DuBois 2001, S. 458. In seinem Aufsatz untersucht er die 14 *Sampo*-Gesänge, die Lönnrot aus Weißkarelien aufzeichnete.

⁴⁵¹ SKVR I1 96 (Raub des *Sampo*, 270 Verse).

⁴⁵² SKVR I1 30 (Ursprung der Kantele, Spiel der Kantele, Freierwettkampf, Bootsfahrt, Entstehung der Welt, Schmieden des *Sampo*, Raub des *Sampo*, Besuch der Anderwelt, Niederschießen Väinämöinens, 284 Verse).

⁴⁵³ Andererseits gibt es jedoch auch sehr gegenständliche Vorstellungen vom *Sampo* unter den Sängern; vgl. hierzu das Beispiel der Visualisierung des *Sampo* von Riiko Kallio für Gallen-Kallela bei Tarkka 2012, S. 163–166.

⁴⁵⁴ SKVR VII5 Metsäs.: 10 (1817).

⁴⁵⁵ Vgl. Kapitel 7.2.

⁴⁵⁶ Vgl. Kapitel 7.3.

⁴⁵⁷ Vgl. Siikala 1999, S. 201.

⁴⁵⁸ Krohn 1927, S. 215. Die Kursivsetzung (durch den Autor dieser Arbeit) zeigt, dass die Einheit der Sequenzen eher okkasionell, zumindest nicht obligatorisch aufgefasst wurde.

Aber auch ohne die Sequenz der Welterschöpfung wurden *Sampo*-Gesänge z.B. im Zusammenhang mit Getreidewachstum, Ernte, der Abfolge von Jahreszeiten vorgetragen; hier kam ihrer Aufführung ritueller Gebrauch bei.⁴⁵⁹

Immer wieder wurde die *Sampo*-Zyklik jedoch auch als Reflexion historischer Einflüsse betrachtet, in denen Raub und Plünderungen um oder durch den Bottnischen Meerbusen einen Wiederhall finden und dem Umstand Rechnung getragen wird, dass die Gesänge sich zwar in Karelien erhalten haben, aber an der finnischen Westküste mit stärkeren Verbindungen zu Skandinavien entstanden sind. Tatsächlich lassen sich in verschiedenen Quellen Austausch, aber auch gewalttätige Auseinandersetzungen im nördlichen Ostseeraum verfolgen.⁴⁶⁰ Ebenso lässt sich aus der historischen Perspektive heraus eine Reflexion der frühen Auseinandersetzung zwischen einwandernden finnischen und abgedrängten, z.T. tributpflichtigen samischen Stämmen deuten. Gleichwohl wird es nicht gelingen, zu einem konkreten historischen Anlass durchzudringen:

Wir können das Pohjola der *Kalevala*-Dichtungen nicht auf irgendeiner Karte finden. Die Gesänge über Pohjola beschreiben weniger bestimmte Geschehnisse, sondern Konzepte einer anderen Welt und die Einstellungen und Interessen altertümlicher Jäger und Reisender.⁴⁶¹

6.2. Mythische Grundlagen und Motivverwandtschaften

Der *Sampo*-Zyklus⁴⁶² war weitaus mehr als eine Narrative oder Geschichte – er war eine Narrative mit einer sozial etablierten textuellen Form und eine „*textual entity*“⁴⁶³ mit herausragender Funktion, d.h. seine Sequenzen boten in seiner kulturhistorischen Funktion eine zusammengehörende Einheit. Beispiele und Fragmente dieser textuellen Einheit sind dokumentiert vom Weißen Meer zu den südlichen Ufern des Golfs von Finnland in Nord-Süd-Ausrichtung und in Ost-West-Ausrichtung vom Ladoga-See bis nach Mittelschweden (Dalarna; sog. *Metsäsuomalaiset*). Laut Anttonen und Tarkka⁴⁶⁴ steht der *Sampo* für alles Gute in der Welt, er symbolisiert die Quelle des Wachstums und Wohlstands:⁴⁶⁵ „As Matti Kuusi [...] has noted, the only

⁴⁵⁹ Vgl. z.B. Jyrkini Iivana (Ontrei Malinens Sohn) 1881 zu Kaarle Krohn (SKVR I, 1:88b).

⁴⁶⁰ Vgl. z.B. die isländischen Annalen von 1271, in den berichtet wird, dass *Kvener* und *Karelier Halogaland* zerstören.

⁴⁶¹ Siikala 2002a, S. 177.

⁴⁶² In einer Fußnote (S. 243) formuliert Frog „Designations such as ‚Sampo-Cycle‘ (*Sampojakso*) and ‚Sampo-Epic‘ (*Sampo-eepos*) are products of academic discourses. These and other designations for the vernacular songs and narrative sequences have become conventional and practical terms of reference for discussion.“

⁴⁶³ Frog 2012, S. 207.

⁴⁶⁴ Anttonen 2012; Tarkka 2012.

⁴⁶⁵ Siikala 2018.

unquestioned quality of the vernacular *Sampo* is that it is something good.”⁴⁶⁶ Bei aller Variation und erkennbarer abweichender Vorstellung in den epischen Gesängen symbolisiert der *Sampo* stets die Gesamtheit alles dem Menschen dienlichen Guten, das immer neue Bilder und deren Interpretationen erzeugte.

Kai Donner und Uno Holmberg-Harva interpretierten den *Sampo* als mythische Weltsäule, Holmberg-Harva stellte sich häufig gegen die Vorstellung vom *Sampo*-Konzept einer „Mühle“, wie dies häufiger von Folkloristen und Philologen favorisiert wurde.⁴⁶⁷ Donner und Holmberg-Harva beschreiben mit der Konzeption der Weltsäule die mutmaßlich älteste Stufe des *Sampo*-Mythos, nach der sich die Kosmogonie in der Vorstellung des *Sampo* widerspiegelt und in die Gegenwart hineinreicht. Die Weltsäule ist dabei jedoch kein greifbares Objekt⁴⁶⁸ – genauso wenig wie andere Repräsentanten einer kosmischen Ordnung – obwohl aus ihnen zusätzlich zu einem mentalen Bild auch ein Modell gemacht wurde. Durch diese Spiegelung werden Vorgänge parallel abgebildet: Himmel und Erde entstehen durch das Zerbrechen des Ur-Eis – oft hervorgerufen durch Väinämöinen als Agens –, so wie auch der *Sampo* durch die Handlung Väinämöinens zerbricht, der in sich alles Gute der Welt enthält⁴⁶⁹ und für den Wohlstand des Meeres und weitaus bescheidener auch der Erde sorgt.

In jüngerer Zeit ist das Interesse an der ursprünglichen Identität des *Sampo* der Beschäftigung mit der Struktur und dem Zusammenhang der Varianten des *Sampo*-Zyklus, der Wechselbeziehungen der separaten Gesänge, die verbunden wurden und der Geschichte ihrer Bedeutung gewichen (vgl. hierzu weiter unten). Die gegenwärtige Sicht ist, dass der *Sampo*-Zyklus über Jahrhunderte als eine Sequenz von Dichtungen mit unterschiedlicher Festigkeit, die aus älteren, nicht zusammenhängenden mythologischen Dichtungen entstand. Laut Matti Kuusi sind die drei Hauptsequenzen das Niederschießen Väinämöinens und der Schöpfungsakt, das Schmieden des *Sampo* und der Raub des *Sampo*. Der erste Teil basiert auf einem ostseefinnischen Mythos, der als separater Gesang in weiten Teilen Finnlands, Kareliens und Estlands bekannt war und die Hauptrolle Väinämöinens im gesamten Zyklus durch seine Bedeutung als Schöpfergott begründet. Das Niederschießen Väinämöinens basiert wiederum auf dem älteren Mythos des blinden Bogenschützen.⁴⁷⁰ Dieses Motiv erscheint auch anderswo, z.B. im Gesang von Lemminkäinen. Der Name und die Figur des Schützen sind nicht von Interesse.⁴⁷¹ In Weißkarelien geschieht das Schießen teils auch losgelöst von der Schöpfung. Für Sarmela bilden das Niederschießen Väinämöinens, verbunden mit anschließenden

⁴⁶⁶ Tarkka 2012, S. 146.

⁴⁶⁷ Vgl. Anttonen 2012, S. 175.

⁴⁶⁸ Vgl. Anttonen 2012.

⁴⁶⁹ SKVR I1: 83 (19): „kaikki moaliman hüvüs, kuu ja päivä ja armas aurinkoinen“.

⁴⁷⁰ Frog 2012, S. 234f.

⁴⁷¹ Frog 2012, S. 235.

Schöpfungsakten sowie das Schmieden und der Raub des *Sampo* ursprünglich separate Gesänge; sie seien

[...] epic runes that have been linked to the so-called *Sampo* epic, although they have originally been independent poems. In Dvina, the most famous singers often performed the Forging and Stealing of the *Sampo* as a single sequence, with its opening scene consisting of the Shooting of Väinämöinen or the Proposal Contest and Work Proposal.⁴⁷²

Von besonderem Interesse hinsichtlich der Zyklenbildung ist hierbei auch die Verlinkung der Schöpfungsakte Väinämöinens mit dem Sängerwettkampf zwischen Väinämöinen und Joukahainen sowie weiteren möglichen Sequenzen.⁴⁷³

Für die Ursprünge des *Sampo*-Zyklus haben zwei Anstöße eine herausragende Bedeutung gespielt, die beide durch den Kontakt mit anderen Gruppen des Ostsee-Raums entstanden. Sie manifestieren sich in den Sequenzen vom Schmieden und Raub des *Sampo*, die angebunden an den Schöpfungsakt das Grundgerüst des Zyklus in Weißkarelien darstellen.

Einen wesentlichen Impuls stellte die Einführung eisenverarbeitender Technologien in finnische Kulturbereiche dar, der einen technologischer Quantensprung mit Auswirkungen auf Semiotik der finnischen Kultur und Mythologie bedeutete und gegen 500 v.Chr. in den Küstengebieten eingeführt wurde – die Technologie stammt aufgrund archäologischer und etymologischer Hinweise aus dem germanischen Skandinavien.⁴⁷⁴ Eisen und seine Gewinnung wurden als eine Art magische Substanz und Prozess betrachtet, deren Aneignung offenbar zusammen mit mythologischem Material im Sinne von Bildern, Motiven sowie Narrativen, einschließlich kosmologischer Konzeptionen, in Verbindung mit den kulturellen Praktiken, durch die sie kommuniziert wurden, erfolgte.

Vor dieser Ausgangslage nimmt die Figur des Ilmarinen eine wichtige Stellung ein, der als Himmelsschmied⁴⁷⁵ auch den *Sampo* zu schmieden vermag – eine Fertigkeit, über die selbst der im Schöpfungsakt anwesende Demiurg und eindeutige Hauptakteur des Zyklus, Väinämöinen, in der Regel nicht verfügt. Damit liegt hier eine durch Konfrontation mit anderen Gesellschaften entstandene Verschmelzung einer mythischen Konzeption aus dem proto-uralischen bzw. dem proto-fenno-ugrischen Bereich mit einer neuen Kulturtechnik vor – dieser Umbruch wird greifbar in der gewandelten Figur des Schmiedes Ilmarinen,⁴⁷⁶ ebenso aber auch in der Figur des Väinämöinen.

⁴⁷² Sarmela 2009, S. 559.

⁴⁷³ Vgl. Sarmela 2009, S. 538–571.

⁴⁷⁴ Vgl. Frog 2012, S. 216.

⁴⁷⁵ Dass Ilmarinen auch den Himmel geschaffen hat, ist der Herrin der Nordlands in einigen Varianten bewusst; vgl. Siikala 2018, S. 192.

⁴⁷⁶ Vgl. Frog 2012, S. 210–242.

Matti Sarmela (1994) vermutet, dass die Institution des *tietäjä* („Wisser“) mit der Fähigkeit, Eisen herzustellen, eng verknüpft war⁴⁷⁷. Ein wichtiger Hinweis in diesem Zusammenhang ist der Feuerstein, den Väinämöinen etwa während der Verfolgung nutzt, um daraus Land entstehen zu lassen. Durch den Kontakt mit der skandinavischen Kultursphäre ergaben sich aus dieser Richtung auch deutliche Einflüsse in der Darstellung des *Sampo*. Insbesondere in der weißkarelischen Tradition sind die Handlungen ‚*Schmieden des Sampo*‘ und ‚*Raub des Sampo*‘ von herausgehobener Bedeutung.⁴⁷⁸ Zwar findet sich der *Sampo/sammas*⁴⁷⁹ als Konzept in verschiedenen Ausformungen bis nach Estland, doch ist das Raub-Motiv fragmentarisch und als narrative Strategie ein Kennzeichen der weißkarelischen Tradition.

Im Zusammenhang mit dem Raub des *Sampo* wurde immer wieder auf Parallelen in skandinavischen Sagas hingewiesen. Bereits Jacob Grimm⁴⁸⁰ verwies auf eindeutige Parallelen zwischen dem Raub des *Sampo* und der Grotti-Mühle:⁴⁸¹ Ein Glück bringender Gegenstand wird aus der Anderwelt gebracht, mit dem Gegenstand lassen sich Gold, Frieden und Glück mahlen, er wird gestohlen, zerbricht am Ende und verändert die Beschaffenheit des Meeres. Andere Parallelen wurden zum Gral oder zum Frej-Kult gezogen⁴⁸². Des weiteren wurden Ähnlichkeiten mit den Ausformungen der *Bósa Saga* („*förnaldarsögur*“) ausgemacht.⁴⁸³

Das Raubthema sowie die Nordland- und Mühlenvorstellung weisen nach Skandinavien (Norwegen); die ursprünglichen Versionen des Raubs des *Sampo* sind nach Siikala⁴⁸⁴ um den Bottnischen Meerbusen herum entstanden und verbreitet gewesen, worauf auch die Beliebtheit der Gesänge gerade im westlichen Weißkarelien hindeutet. Das Raubthema wird in der weißkarelischen Tradition auch durch das Wettsingen erkennbar, wo an Stelle des *Sampo* der Raub einer jungen Frau stehen kann.⁴⁸⁵ Die ursprünglich mythenhistorische Bedeutung des *Sampo*-Raubs ist in dieser Sichtweise später einem Ritual gewichen und hat in dieser Form ein Eigenleben entwickelt.

Matti Kuusi vermutete, dass die Gesänge über die Schöpfung, der Großen Eiche, der Jungfrau aus Gold und den *tietäjä* – den ‚Wisser‘ schon in

⁴⁷⁷ Vgl. Anttonen 2012, S. 180.

⁴⁷⁸ Vgl. Siikala 2018, S. 189. Hier verweist Siikala auch auf die „Kettentechnik“ der Epik („*runojen rakentamisen ketjutekniikka*“). Vgl. hierzu auch Kuusi 1990, S. 138.

⁴⁷⁹ Vgl. Sarmela 2009, S. 568: „Many explanatory chains start from the etymology of the words *sampo* ‚*sammakko*‘ [frog], *sampi* ‚*kala*‘ [fish] or *sammas* ‚*patsas*‘ [pillar, statue]. *Sammakko* may also mean a support, e.g. *sammakkorauta* [frog iron] of a mill, a base on which a support beam leans, allegorically a supporter, e.g. the cosmic pillar.“

⁴⁸⁰ Vgl. Müllenhoff et al. 1991-1992.

⁴⁸¹ Vgl. Siikala 2018, S. 189; Svendsen 2009.

⁴⁸² Vgl. Siikala 2018, S. 190.

⁴⁸³ Vgl. Honko et al. 1993, S. 630..

⁴⁸⁴ Siikala 2018, S. 193.

⁴⁸⁵ Vgl. Kellovaaran alue SKVR I1 433, Liedma SKVR I1 434, 435, Tsolmo I1 436. (Siikala 2018, S. 193).

vorchristlicher Zeit ein loses Epos gebildet haben konnten⁴⁸⁶. Ebenso vermutete er, dass die Gesänge über die heroischen Taten Ilmarinens und Väinämöinens auf mythologischer Ebene in rituellen Zusammenhängen und in einer bestimmten Abfolge gesungen wurden; der *Sampo* dabei eine wichtige Rolle im Kontext von Frühjahrs- und Herbstsaat spielte, in dem das Schmieden und der Raub des *Sampos* auf Formeln zur Saat folgten⁴⁸⁷.

Siikala⁴⁸⁸ vertritt die Meinung, dass die *Sampo*-Gesänge nicht geographisch oder historisch lokalisierbar sind. Sie vermutet den Ursprung der Gesänge im Zeitraum der Wikinger-Ära und der Christianisierung Finnlands, d.h. in die Zeit des 9. bis 12. Jahrhunderts. Hierdurch lassen sich auch die teils sehr engen Verbindungen zur skandinavischen Mythologie erklären.

Die Sänger selbst waren sich des Wesens oder der Konzeption des *Sampos* nicht ganz sicher: Einige sahen in ihm ein Objekt, das unendlichen Wohlstand schaffen konnte, andere sahen in seinen Fragmenten den Grund für die Fruchtbarkeit der Erde und der Gewässer und andere sahen in ihm eine Art geheimnisvolle Mühle. In der Forschung wurden zahllose Konzepte entwickelt, von denen sich kein Ansatz als allgemeinen anerkannt durchgesetzt hat. Die am breitesten anerkannte Theorie interpretiert den *Sampo* als zwei jeweils vom Kontext abhängende unterschiedliche Objekte. Demnach handelt es sich bei den Dichtungen zum Schmieden des *Sampo* um Referenzen zu einer Weltsäule und einem kosmologischen Akt, der mit anderen Schöpfungsmythen vergleichbar ist. Die Dichtungen zum Raub des *Sampo* beziehen sich nach dieser Deutung auf ein Artefakt einer Miniatur-Weltsäule, eventuell aus Metall, die Erfolg im Jagen, Fischen und in der Landwirtschaft symbolisierte, mithin um einen konkreten Akt eines Raubzuges.

⁴⁸⁶ Vgl. Anttonen 2012, S. 179.

⁴⁸⁷ Vgl. Anttonen 2012, S. 179.

⁴⁸⁸ Siikala 1994, S. 151f.

6.3. Die Lebenswelt der Sänger mit besonderer Betrachtung Weiskareliens

Das *Kalevala* ist aufgebaut auf dem Gegensatz zwischen Kaleva, repräsentiert von Väinämöinen und Pohjola, repräsentiert von Louhi. Die Spannung der Antagonisten kulminiert im Raub und dem damit verbundenen Kampf um den *Sampo*.

Tatsächlich kann festgestellt werden, dass karelische Publika einen Gesang über den Helden Väinämöinen erwarteten, wenn sie einen *Sampo*-Gesang hornten. Nur wenige Lieder an sich waren so genannte *Sampo*-Gesänge, und selbst dann lag der Fokus fast nie allein auf dem *Sampo* selbst, sondern ein Gesang über den Helden/ Wissener Väinämöinen, so dass *Sampo*-Gesänge auch als *Vainamoisien virsi* (Väinämöinens Gesänge) bezeichnet wurden⁴⁸⁹.

Das wohlstandsbringende Objekt wird in der Regel von Schmied Ilmarinen gefertigt und anschließend von Väinämöinen, Ilmarinen und möglichen anderen Protagonisten geraubt. In dem auf See stattfindenden Verfolgungskampf wird der *Sampo* zerstört, Teile davon sorgen für ein gewisses Maß an Wohlstand in Väinämöinens Land; Louhis Reich ist verarmt, aber das Meer profitiert durch Salz und reiche Fischbestände.

Bevor Elias Lönnrot selbst einen *Sampo*-Gesang hörte, hatte er bereits durch zwei Quellen vom *Sampo* erfahren: durch Carl Axel Gottlunds Aufzeichnung aus Dalarna innerhalb der finnischen Migranten (sog. Metsäsuomalaiset) in West- und Mittelschweden 1818 (SKVR VII5: 10a)⁴⁹⁰ und die Publikation Zacharias Topelius d. . (1823: SKVR I1: 63b).⁴⁹¹ Die Kenntnis scheint jedoch keinen allzu großen Eindruck hinterlassen zu haben – zumindest wird der *Sampo* nicht in Lönnrots Dissertation (1827) erwähnt.⁴⁹²

In Maija Turpoinens Vorstellung – sie war 1817 in Safsen von Gottlund aufgezeichnet worden – war der wohlstandspendende *Sampo* mit der Gestalt der Nordlandherrin verschmolzen, die sich in einen Raubvogel verwandeln konnte. Laut Tarkka⁴⁹³ lautet auch hier noch wie ursprünglich die Nachricht: Wenn der *Sampo* verloren geht, fällt die Weltgeschichte in einen Status, der von der Spannung zwischen Wohlstand und Mangel bestimmt ist. Bei Turpoinen wird der *Sampo* offensichtlich als Vogel beschrieben: Er kann gefangen werden und andererseits davonfliegen, er verfügt über Krallen, die abgeschlagen werden können. Die Darstellung ist sehr bildlich und konkret,

⁴⁸⁹ Vgl. DuBois 2001, S. 459.

⁴⁹⁰ Vgl. Tarkka 2012, S. 143 Die erste Aufzeichnung Gottlunds aus dieser Region stammt allerdings aus dem Vorjahr (vgl. SKVR VII5: 10).

⁴⁹¹ Die bei Tarkka 2012, S. 143 angegebene Variante („Verschiedentliche Handlungen Väinämöinens“) stammt aus dem Jahr 1821 und enthält die ungewöhnliche Abfolge Schmieden und Raub des *Sampo*, Niederschießen Väinämöinens.

⁴⁹² Vgl. Tarkka 2012, S. 143. Hier ist daran zu erinnern, dass Lönnrots Dissertation unvollständig erhalten ist.

⁴⁹³ Tarkka 2012, S. 145.

was letztlich als typische Strategie der Sänger in der Annäherung an das Motiv gesehen werden kann.⁴⁹⁴

Erst durch die *Sampo*-Gesänge von Ontrei Malinen, Arhippa Perttunen und Vaassila Kieleväinen begann Lönnrot, das Epos um den *Sampo*-Zyklus herum aufzubauen.⁴⁹⁵ Der Kompilationsprozess des *Kalevala* erfuhr einen bedeutenden Schritt durch die Erweiterung des epischen Kerns *Väinämöinen*, eine Aufeinanderfolge epischer Dichtungen über den Helden, nach einem Interview Lönnrots mit Ontrei Malinen im September 1833. Bereits im November war durch den Einbezug des *Sampo*-Zyklus von Ontrei das sogenannte *Runokokous Vainamoisesta* entstanden⁴⁹⁶. Im weiteren Entwicklungsprozess des *Kalevala* wurde die ursprüngliche Verbindung des *Sampo* mit kosmogonischen Themen immer mehr an den ereignisreichen Brautwerbungszyklus angenähert, der die erfolglosen Werbeversuche der epischen Helden thematisiert.

Lönnrot selbst betrachtete die *Sampo*-Gesänge als Reflexion einer zivilisatorischen Genese: „In ihrem primitiven Status, lebten die Urvölker zuerst vom Jagen; Fischen gehörte zur darauffolgenden Phase. Es folgte die Domestizierung der Tiere und schließlich die Landwirtschaft. In der gleichen Reihenfolge schenkt die Dichtung dem *Sampo* die Geburt.“⁴⁹⁷

Während also Lönnrot – im Neuen *Kalevala* von 1849 nicht zuletzt von Jacob Grimm inspiriert – den *Sampo* als evolutive Allegorie betrachtete, war die Bedeutung in der Lebenswelt der Sänger zwar mit dem mythischen Schöpfungsakt verbunden, allerdings derart, dass sie sich mit der konkreten Bedeutung auf die wirtschaftliche Situation verband: „Whereas Lönnrot’s allegorical interpretation of the *Sampo* reduced the many facets of the symbol to a supposedly universal historical succession of models of subsistence, the Vuokkiniemi *Sampo* absorbs all of them into one dynamic whole: it is a core symbol of mixed economy.“⁴⁹⁸

Der Linguist E.N. Setälä kam nach seinen eingehenden Studien⁴⁹⁹ zu dem Schluss, dass die Sänger nicht wussten, was der *Sampo* war und diesen Mangel mit Bildern substituierten. Dieser Auffassung folgt auch Tarkka: „The *Sampo* of the folk poems is a symbol that absorbed and reflected images acute in the cultural context and individual mind.“⁵⁰⁰ Als Symbol nahm der *Sampo* hier Eigenschaften aus historischen Schichten auf; seine Interpretationen variierten je nach Genre und Individuum und enthielten auch die Konzepte des Lebensunterhalts und der vorhandenen Knappheit von Ressourcen. Im

⁴⁹⁴ Vgl. Tarkka 2012, S. 145–148.

⁴⁹⁵ Tarkka 2012, S. 143.

⁴⁹⁶ Vgl. Tarkka 2012, S. 143.

⁴⁹⁷ Lönnrot 1991, 492f. (hier zitiert nach Tarkka 2012, S. 144). Die Erschaffung des *Sampo* als Symbol des unendlichen Wohlstands wird in der Volksdichtung paradoxerweise oft als Adynaton beschrieben: Er entsteht aus unmöglich wenig, vgl. Tarkka 2012, S. 155.

⁴⁹⁸ Tarkka 2012, S. 154.

⁴⁹⁹ Setälä 1932.

⁵⁰⁰ Tarkka 2012, 148. Tarkka konzentriert sich räumlich auf Weisskarelien und zeitlich auf den Abschnitt 1821-1921.

Bereich SKVR I1⁵⁰¹ scheint die Vorstellung eines Behälters überwogen zu haben, der von einem Menschen geschmiedet wurde und die Menschheit in Besitzende und nicht Besitzende teilt⁵⁰². Die Bezugsgröße, auf die sich alle Säger einigen können, ist die Eigenschaft des „Guten“ oder „Nützlichen“ in verschiedenen Ausformungen. Dies lässt sich mit folgenden Beispielen belegen:

- SKVR I1, 123: *Sampo als Weltkarte*⁵⁰³
- SKVR I1, 61: *Sampo als Schiff*⁵⁰⁴
- SKVR I1, 58a: *Sampo als Windmühle*⁵⁰⁵
- SKVR I1, 64: *Sampo als Mühlstein*⁵⁰⁶
- SKVR I1, 649: *„ein großzügiges Wesen, das alles Gute enthält“*⁵⁰⁷
- SKVR I1, 4a, 206: *Sampo als Kantele*⁵⁰⁸
- SKVR I1, 97: 164f.: *Sampo als Himmel*⁵⁰⁹
- SKVR I1, 62: 181: *Sampo als Schlitten*⁵¹⁰
- SKVR I1, 13: 118: *Sampo als fliegendes Objekt*⁵¹¹
- SKVR I1, 75: 73: *Sampo als Eiche*⁵¹²
- SKVR I1, 83: *Sampo als „alles Gute der Welt“*⁵¹³

Mit dieser keineswegs vollständigen Liste (die Beispiele stammen allein aus Weißkarelien und wurden oft eher beiläufig durch das Interesse des Sammlers vermerkt) wird deutlich, dass Tradition und Repertoire den individuellen Gestaltungswillen stimuliert und kreative Prozesse fördert:

„This metafolkloric interpretation of the *Sampo* elaborates on the notion of creativity in the runo-singers' practice: tradition was not perceived as a closed storehouse. Even when viewed as a bounded container, traditional

⁵⁰¹ SKVR (Suomen Kansan Vanhat Runot) ist auch die online abrufbare Standard-Edition des kalevalischen Gesaänge, SKVR I1 enthält repräsentiert das Gebiet Weißkarelien; vgl. Kapitel 7.1.1.

⁵⁰² Vgl. Tarkka 2012, S. 146.

⁵⁰³ Anmerkung 15 (zu Vers 74): „Kirjakansi selitettiin maailman kartaksi“ (1872).

⁵⁰⁴ Anmerkung 24 (zu Vers 93): „Laiva se on sampo, totta se on laiva.“ (1877).

⁵⁰⁵ Anmerkung 29 (zu Vers 136): „Sampo se on kuin mylly rouno, tuulimylly.“ (1877).

⁵⁰⁶ „Sämpy tros vara en sådan sten, som kunde mala allt till behof, både salt och säd.“ (1825).

⁵⁰⁷ „*Šampo oli eläjä pohatta, šiinä oli šeämeššä kaiken-näköni hyvyš.*“ (1872).

⁵⁰⁸ „*Šamppo se oli kandeleh.*“ (1877).

⁵⁰⁹ „*Se on taivoista takoopi, Ilman kaartta [kalkuttaapi]*“ (1834).

⁵¹⁰ *Kirjakorja* (1879).

⁵¹¹ (Väinämöinen): „*Pañi kirjokannen lendämähe*“ (1872).

⁵¹² „*Sepä kynti tammen juuret*“ (1829).

⁵¹³ Anmerkung 19 (zu Vers 172): „*oli kaikki moailman hüvüs, kuu ja päivä ja armas aurinkoinen*“ (1872).

competences and repertoires were spaces of creativity and organic growth that pushed again all limits [...]”⁵¹⁴.

Ebenso wichtig ist der Befund, dass bei Textkorpora insbesondere mündlicher Dichtung der kulturelle Kontext und historische Veränderungen eine maßgebliche Rolle spielen:⁵¹⁵

„An analysis of the vernacular and local ways of imagining the *Sampo* has to be sensitive to the cultural context, historical change, and individual variation.”⁵¹⁶

Die Bedeutung und der Sinn des *Sampo*-Zyklus waren in einigen Traditionen, namentlich der Familie Malinen, mit der Herkunft der Landwirtschaft verbunden. Vaassilei Malinen, Ontreis Sohn, brachte beispielsweise die Landwirtschaft mit der Kosmogonie direkt in Verbindung.⁵¹⁷

Iivana Malinen, ein Enkel Ontreis, war der Meinung, dass Väinämöinen den von der Nordlandherrin gesendeten Frost bannen konnte⁵¹⁸. Väinämöinen vermochte es mit dem *Sampo*-Raub jedoch nicht, zufriedenstellenden Wohlstand für sein Volk zu gewinnen. In Lönnrots Aufzeichnungen habe ein bestimmter alter Sänger – vermutlich Ontrei – den *Sampo* als das ganze landwirtschaftlich nutzbare Land gesehen⁵¹⁹.

Auf seiner Sammelreise im Jahr 1833, die insgesamt nur etwa 20 Tage dauerte, traf Lönnrot im weißkarelischen Vuonninen⁵²⁰ auf Ontrei Malinen (1781–1856). Ontrei sang offenbar nur eine begrenzte Zahl von Gesängen,⁵²¹ doch liegt die Bedeutung nicht in der Zahl, sondern den zentralen Sequenzen des *Sampo*-Zyklus, die Ontrei planvoll teilte, um andere Sequenzen zu integrieren.⁵²² Bei Ontrei manifestiert sich ein ausgeprägter individueller Stil, der in der Perfektion seiner Form überragt und dessen epischer Stil als getragen und langsam fortschreitend zu charakterisieren ist. Ontrei singt von den herausragenden Ereignissen und Helden, von Väinämöinen, der Herrin des Nordlands, Ilmarinen, dem Lappländer, Joukahainen und dessen fürsorgender Mutter; sein längster Gesang gilt Timonen als „Kleineros“⁵²³: Zu Beginn wird Väinämöinen ins Meer gesungen. Durch den im Meer treibenden

⁵¹⁴ Tarkka 2012, S. 162.

⁵¹⁵ Haug 1989a; Frog 2012, S. 217.

⁵¹⁶ Tarkka 2012, S. 165.

⁵¹⁷ (SKVR I1: 91 Anmerkung 21 [zu Vers 123]): (Am Beginn der Welt starteten Pflügen und Säen).

⁵¹⁸ Vgl. Tarkka 2012, S. 150; Frog 2012, S. 223.

⁵¹⁹ Vgl. Tarkka 2012, S. 153.

⁵²⁰ Heute: Republik Karelien, Russische Föderation.

⁵²¹ Für Timonen 2008 gelten „sieben oder acht“ Gesänge als gesichert, während es nach Honko (1998, S. 172) neun Gesänge mit 800 Versen „bestmöglichen epischen Materials“, darunter der *Sampo*-Zyklus, sind; von besonderer Bedeutung ist SKVR I1, 79a (366 Verse, englische Übersetzung [einer von Sjögren aufgezeichneten Variante mit 331 Versen] in Honko/Timonen/ Branch 1993, S. 655–663).

⁵²² Vgl. Honko/ Timonen/ Branch 1993, S. 630. Diese Beobachtung übernahm Lönnrot; sie führte zur Plotgestaltung des *Kalevala*.

⁵²³ Zur gleichen Einschätzung kommt Järvinen 2017, S. 85.

Körper des Helden entstehen Erde und Himmel, Inseln, Sonne, Mond und Sterne. In der dritten Szene rauben Väinämöinen und Ilmarinen den *Sampo*, woraufhin sie unter Führung der Nordlandherrin verfolgt werden.

„His [Ontreis] masterful idea was to divide the cycle into parts for use at the beginning and end of the *Kalevala*, thus allowing space for the insertion of other cycles (e.g. Lemminkäinen, Kullervo) and thematic compilations (e.g. wedding, hunting, healing).“⁵²⁴

Bei Ontrei endet der Kampf mit einem Sieg Väinämöinens und der Entstehung der Landwirtschaft. Nach den Angaben von Ontreis Enkel Iivana wurde der Gesang vom Schmieden und Raub des *Sampo* eng mit dem Ritus der Frühjahrssaussaat verbunden.⁵²⁵ Während bei Juhana Kainulainen Lemminkäinen als Hauptheld auftritt, ist bei Ontrei die überragende Heldenfigur Väinämöinen.

Typisch für Ontreis Version ist die Verbindung und Ausgewogenheit zwischen den kosmologischen Inhalten, die die Narrative durchdringen: Der Zyklus ende – und dies sei einzigartig – wie er beginne: mit großartigen Schöpfungsakten, die auf ihre Weise die Abenteuer und kriegerischen Auseinandersetzungen relativieren.⁵²⁶

Eine im Vergleich zu Ontrei andere Art interner Verbindung fand Lönnrot bei Vaassila Kieleväinen⁵²⁷ (ca. 1755–1840) aus dem Nachbarort Vuokkiniemi. In seinen Aufzeichnungen vermerkte Lönnrot:

„Dieser Vaassila, hauptsächlich mit Zaubergesängen vertraut, war ein alter Mann. Sein Gedächtnis hatte in den letzten Jahren so nachgelassen, dass er nicht mehr so viel wusste wie früher. Über Väinämöinen und andere mythologische Figuren erzählte er jedoch viele Dinge, die mir vorher nicht bekannt waren. Und wenn es geschah, dass er etwas vergessen hatte, was ich bereits wusste, fragte ich ihn mehr dazu. Dann wiederum erinnerte er sich und so bekam ich das Wissen über alle Heldentaten Väinämöinens in einer Abfolge, und danach habe ich die Gesänge über Väinämöinen angeordnet, die bekannt sind.“⁵²⁸

Zu dem, was Lönnrots Treffen mit Vaassila vielleicht besonders eindrücklich machte, zählt das Fragmentarische, Unvollkommene, Springende, der Wechsel von singenden und erzählenden Elementen in Vaassilas Vortrag, der Versuch, sein Gedächtnis wachzurufen. Lönnrot wurde bei der Aufzeichnung quasi als kongenialer Lauscher und Stichwortgeber an der kalevalischen Epik beteiligt und darüber hinaus Zeuge, wie der Sänger die Helden und Szenen und Motive ganz verschiedener Gesänge in einer Sequenz miteinander verbindet: darunter die Jungfrau von Vellamo, Nordlandherrin, Väinämöinen, Ilmarinen, Kullervo, Freierfahrt und Freierwettkampf und *Sampo*.

⁵²⁴ Honko et al. 1993, S. 630.

⁵²⁵ Tarkka 2012, S. 150.

⁵²⁶ Vgl. Honko et al. 1993, S. 630.

⁵²⁷ Vgl. Vaassilas *Sampo*-Vortrag SKVR I1, 80.

⁵²⁸ Zitat wiedergegeben bei Timonen 2008, Übersetzung des Verfassers.

Väinämöinen und offensichtlich auch Ilmarinen bleiben zum Schluss allein. Ungewiss bleibt nach Timonen, ob Lönnrot glaubte, bei Vaassila die Spuren des alten Volksepos gefunden zu haben, doch es gilt als unstrittig, dass die Begegnung mit Vaassila in Lönnrot einen kreativen Prozess initiierte, der sich auf die Material-Konzeption des gelehrten Sammlers hinsichtlich seines *Kalevala*-Projektes auswirkte.⁵²⁹

Um sein Ziel eines Großepos zu realisieren, benötigte Lönnrot weiteres Material, was ihn zu einer erneuten Reise nach Weißkarelien im Jahr 1834 führte. Er hatte bereits von Arhippa Perttunen (1762–1841) aus Latvajärvi (ebenfalls Weißkarelien) gehört und sammelte in drei Tagen 40 hervorragende Gesänge, insgesamt ca. 4.000 Verse⁵³⁰, darunter den längsten dokumentierten *Sampo*-Zyklus.⁵³¹ Zu den bisherigen Eindrücken, die die herausragenden Sänger durch ihre Persönlichkeit, den individuellen Stil und die Anordnung der Gesänge gemacht hatten, kam für Lönnrot in Kontakt mit Arhippa noch eine weitere Schlüsselerfahrung hinzu: der Bericht über die Sängerwettkämpfe des Vaters am Lapukka-See, deren Zeuge Arhippa als Kind wurde.⁵³² Während der Abende und Nächte am Lagerfeuer maßen sich die erfahrenen Sänger mit ihrem Repertoire, ohne dass nach dem Bericht Arhippas je ein Gesang wiederholt worden wäre; der nach Lönnrots Bericht 80-Jährige⁵³³ saß als Junge am nächstgelegenen Lagerfeuer, lauschte und lernte.

Arhippa betonte dabei, dass Lönnrot wesentlich mehr Gesänge bei seinem Vater gefunden hätte; diese Art von Sänger werde nicht mehr geboren und alle Sänger dieser Generation seien verschwunden; die Sänger der früheren Generationen sangen Tag und Nacht und nur der Schlaf unterbrach den Wettkampf.⁵³⁴ Die jungen Leute von heute verwürfen die alten und schönen Gesänge und verfassten ihre eigenen Geschichten, für die sich Arhippa schämen würde. Heute gebe es nicht mehr die Kenntnis der ganzen Lieder, sondern nur noch zerstreutes Wissen.

⁵²⁹ Vgl. Järvinen 2017, S. 86f. Honko demonstriert am Beispiel Kieleväinens das Konzept des *mentalen Textes* (vgl. Kapitel 3.5): „Another important encounter was that with Vaassila Kieleväinen, whose vocal art was on the decline but whose combinations of poetic motifs provided Lönnrot with materials for a great narrative. It may be claimed that the „mental text” of this old man, his personal vision of the mutual relationships between the events in the narrative poems, caused Lönnrot to stop thinking of the events individually and proved to him that, just as he had long suspected, there were threads running through them and linking them up. This encouraged him to continue working on the mental text that would lay the foundations for the Kalevalas to follow.” (Honko 2000b).

⁵³⁰ Vgl. Järvinen 2017, S. 87.

⁵³¹ SKVR I1, 54 (402 Verse, engl. Übersetzung in Kuusi, Bosley, Branch 1977, S. 110–120).

⁵³² Eine aufschlussreiche Darstellung dieser Passage inklusive einer Gegenüberstellung von Lönnrots direkten Feldnotizen mit den gedruckten Versionen bietet Saarinen 2018, S. 111–118; zum Phänomen der Sängerwettkämpfe vgl. auch Virtanen 1968, S. 14.

⁵³³ Saarinen 2018 hat gezeigt, dass Arhippa 1834 deutlich jünger war (Järvinen 2017, S. 87 nennt das Alter 70) – das vermeintlich höhere Alter mag den Eindruck auf Lönnrot noch einmal verstärkt haben.

⁵³⁴ Vgl. Järvinen 2017, S. 87.

In Arhippas langem *Sampo*-Gesang – der weniger Motive enthält als Vaassilas Text – bilden die Berichte von Väinämöinen und Ilmarinen den Rahmen: Zentrale Motive sind Freierwettkampf, Schmieden und Raub des *Sampo*. Väinämöinen erscheint als Zauberwisser, der sich im Sängerwettkampf behauptet, die Kantele⁵³⁵ baut und sich auf der Suche nach fehlenden Worten in die Anderwelt begibt. Auch bei Arhippa stehen Tragödien im Zentrum; so bei Lemminkäinens Werbung um die Jungfrau von Vellamo und Tieräs unwissentlicher Verführung seiner eigenen Schwester auf dem Eis des Meeres.

Arhippa pflegte in auffälliger Weise die Verwendung von Wiederholungsmustern – sie sind typisch in der mündlichen Darstellung einer großangelegten epischen Landschaft, doch bei Arhippa in seinem erkennbaren Streben nach epischer Breite besonders effektiv und weniger schematisch als vielmehr in kunstvoller Variation planvoll eingesetzt. Hierzu zählt auch die ebenfalls bei Arhippa besonders auffällige Beweglichkeit kleiner, relativ fester Versabschnitte zwischen verschiedenen Gesängen. Beispielhaft sei die Beschreibung der Braut genannt, die in den Worten Vellamos an Väinämöinen, im Freierwettkampf, im *Sampogesang* oder in den Worten Joukahainens an Väinämöinen in der Beschreibung seiner Schwester begegnet.⁵³⁶ Arhippa hat diese Verssequenz als Beschreibung für die Ehefrau verinnerlicht und verwendet sie durch Variation der Einleitungs- oder Übergangsverse in verschiedenen Kontexten bei Helden und ihrem Freien. Für diese Technik lassen sich auch für andere Kategorien und Kontexte Belege liefern.

Zurückkehrend zu Ontrei lässt sich zeigen, dass die Landwirtschaft tatsächlich von existenzieller Bedeutung für die Familie war und direkte Auswirkungen auf die Lebensumstände zur Folge hatte: Im Sommer 1834 war Ontrei selbst gezwungen, sein frostempfindliches Eigenland zu verlassen und 10 Kilometer südlich von Vuonninen neu zu beginnen. Der neue Hof in Haapakotkue ging später an Jyrki, da der ältere Sohn Vaassilei bereits in ein anderes Haus gezogen war.

In den 1860ern, als Jyrkis Sohn Jeremie (Jeremei)⁵³⁷ 18 Jahre war, wurde der Hof in Haapakotkue geteilt und Jeremie rodete Land für ein Haus in Pissonsuu – er beschrieb seine Herkunft als ärmlich.⁵³⁸

Die Familie Malinen bildet neben anderen Sängerfamilien Weißkareliens, aber auch anderer Sängergebiete ein Beispiel für die Institutionalisierung der

⁵³⁵ Talve 1997, S. 240.

⁵³⁶ Vgl. SKVR I1, 80, 170, 249, 469: Es wird die Beschreibung „ikuseksi puolisoksi, kainaloiseksi kanaksi, sian levittäjäksi, paniaksi pään alaisen, jalkoin jaksajaksi“ variiert, übersetzt etwa „zur immerwährenden Ehefrau, Huhn der Achselhöhle, Bereiterin der Bettstatt, Stütze des Kopfes, Labsal der Füße“.

⁵³⁷ Die Schreibweise der Person schwankt zwischen „Jeremie“ und „Jeremei“, da er von Borenius 1872 als „Jeremei“ verzeichnet wurde. In anderen Zeugnissen ist für dieselbe Person „Jeremie“ üblich.

⁵³⁸ Vgl. Tarkka 2012, S. 153f.

Tradition, die trotz typischer Variation im Sinne einer Ökotypisierbarkeit⁵³⁹ Festigkeit hervorbrachte:

„The Karelian institution of the extended family maintained contact among even distant members of the family, and it was the norm that a rune had to sung „correctly“, in accordance with the common tradition. We can thus assume that at the beginning of the 20th century the Perttunens, the Malinens, Karjalainens, Sissonens and Shemeikkas sang their runes to almost or exactly the same words as their predecessors in the mid-19th century.”⁵⁴⁰

Auf der anderen Seite ist jedoch auch auf die erkennbare Individualität innerhalb der angedeuteten Tradition zu achten:

”The individuality of the various *Sampo* cycles, of which there are many in Finnish-Karelian epic poetry, has not been studied from the point of view of composition and meaning. This is necessary for several reasons. One is the need to form a complete picture of all the folk interpretations of the *Sampo* [...] in all those regions where the poetic material and the singers’ interpretations varied so greatly. Such variation may not be a sign of uncertainty about the identity of the *Sampo*, as some scholars claim, but rather a clue to personal interpretations, sometimes peculiar only one small community, family or village.”⁵⁴¹

Auf diese Weise werden individuelle Konzepte des mentalen Textes erkennbar, die über den so entstehenden Text hinaus eine neue Bedeutung generieren können. Ein nicht der Tradition verpflichteter Poet würde vermutlich den Mythos – und damit die Tradition – brechen und mit Elementen verbinden, die seinen eigenen narrativen Absichten dienen. In den Sängergebieten wird jedoch aufgrund der Traditionsorientiertheit der Mythos beibehalten.⁵⁴²

Neben dem besonders für die Malinens typischen Bezug zur Landwirtschaft spielte der *Sampo* auch für den Bereich des Fischens eine herausragende Rolle:

The *Sampo*-Cycle is also associated with the mythic images linked to fishing and the sea. Farmers made vulnerable by the hazards of northern agriculture cherished the image of the *Sampo* whose shattered remains had filled the sea with fish. The motif has been interpreted as an origin myth for the livelihood of fishing: it explains the superior wealth of the sea and why fishing is a more reliable than farming. The fishing grounds created in The Song of Creation are filled with catch when the *Sampo*’s riches are ”poured”

⁵³⁹ Zum *Ökotyp* (oicotype) vgl. Dundes 1999, S. 138. Der Begriff wurde von v. Sydow 1927 aus der Botanik für die Folkloristik entlehnt. Wie sich Pflanzen verschiedener Regionen an verschiedene klimatische Bedingungen oder Böden anpassen könnten, so könne sich auch bei Volksdichtung in bestimmten Gebieten eigene Charakteristika herausbilden; vgl. auch Ahola 2014, S. 382.

⁵⁴⁰ Kuusi 1990, S. 145.

⁵⁴¹ Honko et al. 1993, S. 630.

⁵⁴² Vgl. Honko et al. 1993, S. 631.

into the sea. Many of the related proverbs and moral judgements formulated at the close of *The Theft of the Sampo* also highlight the wealth of the sea.⁵⁴³

Die Dichtung endet oft mit der mythischen Erklärung, warum Meerwasser salzig ist (z.B. weil der *Sampo* auf dem Meeresgrund weiterhin Salz mahlt, vgl. oben die Parallele zu *Grotti*). Laut Sjögren glaubten die Einheimischen (SKVR I1: 64), dass Väinämöinen einen Stein in das Meer geworfen hatte, wo er alles Mögliche mahlt; Salz und Getreide.

Salz war von besonders herausragender Bedeutung, musste gekauft werden und brachte eine Verbindung zur Geldwirtschaft. Die Identifizierung des *Sampo* mit der Produktion von Salz folgt daher dem Prinzip der wirtschaftlich relevanten Produktivität: Der *Sampo* mahlt nicht nur essbare Dinge – alles was er tagsüber produzierte, war zum Verkauf bestimmt (Tarkka 2012: 156)

Die wirtschaftliche Existenzgrundlage ist in den Interpretationen des *Sampo*-Zyklus also erkennbar präsent. Die Helden aus Kaleva machen übrigens auch keinen Hehl daraus, dass sie eine Raubexpedition unternehmen um den *Sampo* zu stehlen – es wird offen ausgesprochen.⁵⁴⁴

Der Gesang vom Raub des *Sampo* kann als Kern der epischen Kette angesehen werden. Dies hat sich auch unter den nach Mittelschweden emigrierten sog. Waldfinnen erhalten.⁵⁴⁵ Fragmente des Gesangs haben sich weiter westlich als irgendeine andere Sequenz des *Sampo*-Zyklus gefunden und sein allgemeiner Plot hat sich als stabiler erwiesen als der von der Entstehung der Welt und dem Schmieden des *Sampo*:

„In a world of scarcity and want, the *Sampo* emerges as the ultimate fantasy, for it is produced from practically nothing – from scratch and ”even half of it, still even half of the half.“⁵⁴⁶

Nur die Malinens und Perttunens berichten von einer separaten Raub-Expedition, die sich an die Heimkehr nach dem Schmieden anschließt. Sehr häufig sind die Themen Bootsfahrt und Raub miteinander verflochten. Als Prolog dient eine Aufzählung davon, wie das Boot geschaffen ist, einschließlich der Besuch von Vipunen oder Tuonela, Erschaffung und Spielen der Kantele, das z.B. bei Martiska Karjalainen und Jyrkki Kettunen zum Einschlafen der Nordländer führt. In den Redaktionen in Süd-Karelien und Ladoga-Karelien, wo es eine Reihe von Brautwerbungs-Aufgaben gibt, fehlt der Raub des *Sampo* oft ganz: Dem Held wird erlaubt, mit *Sampo* und Braut nach Hause zu fahren.⁵⁴⁷ Der Kampf wird dann durch andere Motive ersetzt.

⁵⁴³ Tarkka 2012, 155.

⁵⁴⁴ Vgl. SKVR I1: 410 (75); allerdings wird oft von Väinämöinen auch ein explizites Verhandlungsangebot formuliert.

⁵⁴⁵ S.o. den Beleg von Maria Turpoinen.

⁵⁴⁶ Tarkka 2012, S. 158, mit Verweis auf SKVR I1: 93.

⁵⁴⁷ Kuusi 1990, S. 140.

Matti Kuusi folgert daraus:

The development of folk tradition unquestionably displays both the merging of individual poems into cycles and the disintegration of entities, but which trend was more characteristic of the process of change around the birth of poems remained a matter of speculation. Perhaps both trends applied.⁵⁴⁸

Der erste von Kuusi genannte Trend wird u.a. auch von Sarmela geteilt:

Forging and Stealing of the *Sampo* are not a part of a more extensive adventure or etiological epic. Many other narrative runes have become entwined around Stealing of the *Sampo*, with their heroes Väinämöinen or Ilmarinen: interim episodes could be the Boat Journey, Creation and Playing of the Kantele (map 89) or even Fishing for the Maid of Vellamo (map 91). In Dvina [Weißkarelien], and probably in all long-distance hunting cultures, people with epic skills have – on their long boat journeys – extended their performance by combining runes with compatible themes and weaving the events around a certain principal character. Singers have competed in their epic skills and produced their own epics. They may have followed the local singing convention or kinship tradition to a degree, but the *Sampo* epic as such did not exist.⁵⁴⁹

Sarmela geht demnach davon aus, dass es ein *ätiologisches Sampo*-Epos als solches nicht gegeben habe, dass aber verschiedene Gesänge *ad hoc*, in Form z. T. okkassioneller Kombinationen, um die Motive des Schmiedens und Raubes des *Samos* als narrativen Kern herum nicht verfestigte Erzählgewebe bilden konnten.⁵⁵⁰ Diese epischen Einheiten verdeutlichen den mentalen Text des Sängers als individuelle Realisation eines kollektiven Repertoires. Diese zyklischen Strukturen konnten sich, hatten sie tatsächlich einen kompetitiven Charakter, auch wieder auflösen und neue Formen annehmen.

⁵⁴⁸ Kuusi 1990, S. 135.

⁵⁴⁹ Sarmela 2009, S. 567. „This finding contradicts C. M. Bowra’s dictum that hunter-fisher-gatherers have no notion to the heroic ethos and hence produce no epics: another illustration of how difficult it is to generalize about epics.” (Honko et al. 1993, S. 623).

⁵⁵⁰ Als weitere Sequenz lässt sich durch den Bezug Väinämöinens auf sein Schaffen der Fischgründe [beim Treiben und Meer] beim Sängerwettkampf mit Joukahainen anfügen, vgl. Sarmela 2009, S. 561.

6.4. Der *Sampo*-Zyklus: Aufbau und intertextuelle Besonderheiten

Der *Sampo*-Komplex ist sowohl hinsichtlich seiner Struktur als auch seines heldenepischen Inhalts ein charakteristisches Beispiel von epischer Zyklenbildung der kalevalischen Dichtung:

”But cyclic fusions of compatible lays had taken place since early times in Finnish, forming ‘chains’, ‘extended song’ or ‘miniature epics’. The outstanding example with heroic content is the *Sampo*-epos, in which, not later than the twelfth century least three songs of different date and origin coalesced on the matrix of ‘The stealing of the *Sampo*’. Three different redactions of the *Sampo*-epos have been recognized with a long lasting fixity of text probably due to use in ritual, since the mysterious *Sampo* guaranteed prosperity.”⁵⁵¹

Es ist demnach davon auszugehen, dass um den narrativen Kern des *Sampo*-Raubs herum ein epischer Zyklus entstand, der ab dem 12. Jahrhundert eine relativ verfestigte Überlieferungstradition (in drei Redaktionen) bildete. Frog (2012) sieht die textuelle Einheit des *Liedes von der Schöpfung* nicht einfach als eigenständige Erzählung, die an den *Sampo*-Zyklus angeschlossen wurde, sondern als Teil des Zyklus, durch den sie seine uns bekannte Form erhielt. Dies geschah, indem der Schöpfung eine auslösende Funktion für den Fortgang der Handlung, die Initiierung des Schmiedens des *Sampo* durch Schmied Ilmarinen erwuchs. Dies geschah laut Frog (auch) durch Adaption früher germanischer Modelle:

In this case, the textual entity of *The Song of Creation* that became dominant across North Finnic cultural areas was not simply an independent narrative “attached” to the *Sampo*-Cycle (cf. Kuusi 1949): it most probably took this shape as an integrated episode of the *Sampo*-Cycle. Second, it appears fully integrated as the instigating event of *The Forging of the Sampo*, situating Väinä to be ransomed for the *Sampo* and Ilmari, consistent with their integrated development in the formation of the *Sampo*-Cycle. Third, taken together, the vast majority of narrative material in *The Song of Creation* and *The Forging of the Sampo* appear adapted into a narrative whole on the basis of early Germanic models.⁵⁵²

Ein anderes Kriterium für die Entstehung von längeren narrativen “Ketten” oder “erweiterten Gesängen” macht DuBois (2000) in der überragenden Position des Protagonisten Väinämöinen geltend:

He [Väinämöinen] not only figures in the songs of the *Sampo* cycle, variety of other popular songs as well, such as Väinämöisen polvenhaava [The Knee

⁵⁵¹ Hainsworth und Hatto 1989, S. 276. Anthologien von z. T. „compatible lays” bieten Haavio 1952; Kuusi et al. 1977; Honko et al. 1993. Zu den mindestens drei Gesängen des *Sampo*-Zyklus vgl. Kuusi et al. 1977, S. 525–529.

⁵⁵² Frog 2012, S. 236.

Wound], Kantele [The First Kantele] or Kilpalaulanta [Song Duel]. This fact gave Väinämöinen a notoriety which beyond any single song and allowed him in certain ways to the narrative elements of the songs⁵⁵³

In dieser Hinsicht lässt sich die Argumentation DuBois' mit der Heuslers hinsichtlich der Riesenkämpfe Thors vergleichen.⁵⁵⁴

Der mündlich überlieferte *Sampo*-Zyklus lässt sich durch seine identitätsstiftende Bedeutung und teils rituelle Funktion (z.B. in Zusammenhang mit Aussaat und Ernte)⁵⁵⁵ mit als kulturelles und ausdeutendes Gedächtnis für Sänger und Zuhörer verstehen. Die kulturgeschichtliche Bedeutung konnte auch dazu führen, dass bestimmte Sequenzen den Sängern selbst bereits höchst suspekt und unverständlich erscheinen konnten – hier ist eine mögliche Leerstelle für individuelle Interpretation zu berücksichtigen – und einige kontext- oder bedeutungslose Sequenzen wurden entsprechend gelöscht oder nach Bedarf geändert.⁵⁵⁶

Der Inhalt des Zyklenkerns kann – unter starker Vereinfachung der tatsächlichen Variation – kurz mit Frog zusammengefasst werden:

„Väinämöinen organizes a sea-raid on Pohjola, where Ilmarinen has created the *Sampo*. He is accompanied by Ilmarinen and a third companion (who may join the party after their departure). On arrival, Väinämöinen plays the *kantele* (the traditional harp-like instrument), causing everyone in Pohjola to fall asleep. The *Sampo* is locked behind nine locks (overcome by Väinä) and the third companion ploughs the roots of the *Sampo*, freeing it from the earth. The heroes sails away with the *Sampo*. The Mistress of the Pohjola wakes, discovers the theft, and pursues the heroes in her own ship. Väinä tosses a piece of flint over his shoulder and this becomes a shoal or island on which the pursuing ship breaks apart. The Mistress of Pohjola transforms herself, the ship and crew into a mythic bird and lands on Väinä's ship. Väinä disrupts the bird's attempt to take the *Sampo* with a blow from his oar, and the *Sampo* is inadvertently broken, resulting in a redistribution of its creative power. The mythic bird returns to the North (with the *kirjokansi* ['ornamented cover'; poetic 'vault of heaven'])."⁵⁵⁷

Der Zusammenhang von Kosmogonie und *Sampo*-Zyklus unterstreicht die Verbindung zwischen *Sampo* und Universum. Bei der Welterschöpfung geschmiedet, enthielt auch der *Sampo* alles Gute der Welt, den Mond und das Tageslicht, die geliebte Sonne.⁵⁵⁸

Es ist jedoch darauf hinzuweisen, dass das Schmieden des *Sampo* im Vergleich zu den anderen Einheiten kaum als Einzelgesang auftritt:

”Such epic-singing families in the northwestern parts of Russian Karelia as the Perttunens, the Malinens, the Kettunens and the Karjalainens usually

⁵⁵³ DuBois 2001, S. 459.

⁵⁵⁴ Siehe oben (Heusler 1905, S. 11).

⁵⁵⁵ Vgl. DuBois 2001, S. 470–472.

⁵⁵⁶ Vgl. Frog 2012, S. 233.

⁵⁵⁷ Frog 2012, S. 228.

⁵⁵⁸ Tarkka 2012, 149. Die Angabe zum Inhalt des *Sampo* bezieht sich auf SKVR I1: 83 a.

present it as a bridge between the poems describing the origin of the world and the stealing of the *Sampo* [...]”⁵⁵⁹

Frog vertritt die Auffassung, dass das Schmieden des *Sampo* überhaupt nicht unabhängig und außerhalb des Zyklus auftritt:

„Unlike *The Song of Creation* or *The Theft of the Sampo*, *The Forging of the Sampo* was not exhibited as an independent song. The *Sampo* was invariably produced through images and verbs of iron-working. This was done by Ilmarinen, although it was attributed to Väinämöinen in isolated redactions.”⁵⁶⁰

Es wurde bereits erwähnt, dass der gesamte *Sampo*-Zyklus auf die Figur des Väinämöinen ausgerichtet ist. Daher ist die Frage danach relevant, was Sänger und Publika erwarteten, als Handlungen von Väinämöinen zu hören. Den Beginn des Zyklus bildet häufig das Niederschießen Väinämöinens, das Treiben im Meer für sechs bis acht Jahre und die damit verbundene Kosmogonie.⁵⁶¹ Nur bei einem kleinen Teil der Varianten beginnt der Gesang anders.⁵⁶² Der Angriff auf Väinämöinen wird mit sehr standardisierten Versen dargestellt, in der Regel von *lappalainen*⁵⁶³ („Lappländer“), gelegentlich von Lemminkäinen⁵⁶⁴ oder Joukahainen⁵⁶⁵ ausgeführt. Auch diese Passagen können als Beleg gelesen werden, dass die höchste narrative Stabilität bei Väinämöinen vorliegt, während seine Gegner oder der Charakter der Handlungen eher Variation unterliegt⁵⁶⁶. In seiner Ausgabe zum Alten *Kalevala* merkte Lönnrot an, dass zu viele Taten, die ursprünglich von anderen Helden stammten, von den Sängern immer mehr unter Väinämöinen subsummiert würden⁵⁶⁷.

Die Assoziation mit Väinämöinen lässt Auswirkungen auf das *Sampo*-Konzept insgesamt vermuten:

„Associations with Väinämöinen may have also influenced the variations within the corpus of songs classified as the „*Sampo cycle*“ itself: Väinämöinen’s recurrence⁵⁶⁸ in several songs would help merge them narratively. When the *Sampo* song recounts Väinämöinen’s putting the people of Pohjola to sleep, for instance, it is easy to see how singers and audiences alike would think of the account of the first kantele, whose music at Väinämöinen’s fingertips charms all the world into ecstasy. And so we

⁵⁵⁹ Kuusi 1990, 138. Das Schmieden übernimmt gelegentlich Väinämöinen, gewöhnlich jedoch Ilmarinen, s.o.

⁵⁶⁰ Frog 2012, S. 229.

⁵⁶¹ Vgl. DuBois 2001, S. 460.

⁵⁶² Vgl. DuBois 2001, S. 460: Schaffung einer Insel (80), Klage von Väinämöinens Boot (96, 108), Annis - Ilmarinens Schwester - Beobachtung des Aufbruchs Väinämöinens (55).

⁵⁶³ Varianten 30, 54, 63c, 79, 95, 97, 105, 106, 107, vgl. DuBois 2001, S. 460.

⁵⁶⁴ 51.

⁵⁶⁵ 95.

⁵⁶⁶ Vgl. DuBois 2001, S. 460.

⁵⁶⁷ Vgl. DuBois 2001, S. 461.

⁵⁶⁸ Während die Sänger in Weißkarelien in Väinämöinen eher eine reale Person sahen (vgl. Virtanen 1988) hatte Lönnrot in seiner Dissertation Väinämöinen als Gottheit betrachtet.

find variants of the *Sampo* songs that have the narrative of the first kantele folded into them precisely that logical moment in the plot (30, 96, 105, 106). Likewise, Väinämöinen's misadventures at wooing could easily be incorporated into the *Sampo* song, which seems to contain a subplot of wooing a maiden in many variants. So it is that in Aunus Karelia especially, Väinämöinen's voyage to Pohjola is depicted as an attempt to woo a bride (55, 80, 97, 105, 106). This Väinämöinen-centered narrative understanding parallels Lönnrot's own approach to the songs of the *Kalevala*, although, as we shall see, with certain crucial differences."⁵⁶⁹

Die im Zitat erwähnte Anspielung auf die Kantele, die angefügt werden kann oder Allusion bleibt, ist einerseits Hinweis auf eine allusive Kommunikation, die auf eine Konvention zwischen Sänger und Publikum beruhen muss und gleichzeitig Ausdruck des mentalen Textes und der Kontexte der Aufführung.⁵⁷⁰ Es ist davon auszugehen, dass das Publikum nicht nur mit dem Hauptstrang, sondern auch den Details der Erzählung vertraut war.⁵⁷¹

In südlicheren Regionen kann die komplexe, mit Väinämöinen verbundene *Sampo*-Narrative simpler werden – die Episoden erscheinen in anderen Kontexten, unverständlich gewordene Bilder und Passagen werden stärker reinterpreted oder umgruppiert oder in neue Kontexte gesetzt; „Väinä eventually disappears entirely from regional traditions: the first land rises from the sea without an agent; the wind or „wind of God“ becomes the agent that breaks the eggs, and a connection to the *Sampo*-Cycle is absent.“⁵⁷²

Auch wenn Väinämöinen in südlicheren Gebieten aus dem Schöpfungsmythos verschwindet, so bleibt er doch im *Kilpalaulanta* in der Rolle des Demiurgen; wo er im Norden der Sängergebiete im Schöpfungsakt nicht anwesend ist, wird der Bruch des Weltalls immer durch ein Agens hervorgerufen.⁵⁷³

Auch in Bezug auf intertextuelle Strategien zwischen Episoden oder innerhalb der Lieder des *Sampo*-Zyklus spielt die Figur des Väinämöinen eine bedeutende Rolle. Beim Terminus „Intertextualität“ wird in diesem Zusammenhang mit Frog ein engerer Kontext verstanden, und zwar:

„used in the narrow sense of oriented reference that generates a relationship between specific, discrete and socially recognizable “texts”.

⁵⁶⁹ DuBois 2001, S. 459f.

⁵⁷⁰ Vgl. hierzu auch Ahola 2014, S. 375 „The historical preservation of such references requires a certain degree of sensibility in changing contexts. Poetry and individual poems are multilayered both in terms of their content units and their narrative techniques (Kuusi 1977: 40). The meanings of individual narratives were created against the context-bound sphere of the experiences of the performers and their audiences. Individual words or poetic images could be used in numerous connections, and these connections affected their meanings for the cultural community in every period throughout the history of the poems. Individual poems have each had their place and function in the poetic culture.”

⁵⁷¹ Vgl. Honko et al. 1993, S. 621–623.

⁵⁷² Frog 2012, S. 223f.

⁵⁷³ Vgl. Frog 2012, S. 225f.

Intertextual strategies can be perceived in the relationship between *The Song of Creation* and *The Theft of the Sampo*.⁵⁷⁴

Väinämöinen sorgt für das Zerschneiden des Schöpfungs-Eis und in gespiegelter Weise in der Raubszene für das Zerschneiden des *Sampo*; bei der Welterschöpfung entsteht durch ihn Land, genauso wie bei der Flucht aus Pohjola durch Väinämöinen Land aus Feuerstein⁵⁷⁵ entsteht.⁵⁷⁶

Auch das Ei der Schöpfung selbst zeigt intertextuelle Bezüge zum *Sampo*: Als Spiegelung enthielten sowohl Ei des Schöpfungsgesangs als auch der *Sampo* alle möglichen Dinge. Arhippa nutzt die formelhafte Struktur der Herkunftsgesänge in seinem *Sampo*-Gesang.⁵⁷⁷

Das Schmieden des *Sampo* folgt unmittelbar auf den Schöpfungsgesang mit der pragmatischen Funktion, die Entstehung des *Sampo* mit dem Beginn der Welt zu verbinden.⁵⁷⁸ Dem Gesang vom Raub des *Sampo* dient der Schöpfungsgesang als intertextuelle Vorlage, in dem Bilder und Motive auf einer verbalen Ebene verbunden werden.

Frog vertritt die These, dass die drei Hauptsequenzen des *Sampo*-Zyklus weniger als unabhängige Einheiten entstanden, als viel wahrscheinlicher ein von vornherein miteinander verbundenes System bildeten.⁵⁷⁹

Hier ist jedoch anzumerken, dass die vermutete Interrelation auch ein sekundäres Merkmal darstellen kann, das aufgrund der Repertoires der Sänger, der Ökotypisierung in Weißkarelien, der mentalen Texte und der Lebenswelt der Sängergebiete entstand. Ebenso ist zu berücksichtigen, dass Interrelation in viel größerem Maßstab nachträglich gebildet werden kann und dass die vorhandenen Aufzeichnungen nur einen Ausschnitt der mündlichen Sängertradition beleuchten können:

The mental texts of the best singers, using the technique of cycles, and also the considerable variation in them, gave him [Lönnrot] the idea of compiling a cohesive epic, much larger in scope than the recorded epic cycles. That – he seems to have believed – was might have happened in the natural development of epic poetry, given more time and allowing more changes towards expansive techniques in the poetic system. In reality, what Lönnrot actually experienced was probably in many villages the last,

⁵⁷⁴ Frog 2012, S. 228.

⁵⁷⁵ Frog 2012, S. 229.

⁵⁷⁶ Dass häufig der Feuerstein bei der Entstehung einer Insel eine Rolle spielt, mag wiederum eine Reflexion früherer Erfahrungen bei der Eisengewinnung sein, vgl. oben „Mythische Grundlagen und Motivverwandtschaften“; vgl. auch den Hinweis zur „merowingischen Waffenschmiedekunst und Eisenverarbeitung“ und die Wikingerzeit als Entstehungszeit kalevalischer Lieder bei Fromm 1967a, 359.

⁵⁷⁷ Vgl. Tarkka 2003, S. 166.

⁵⁷⁸ Dies unterstreicht wiederum die herausragende Rolle Väinämöinens, der beim Schöpfungsakt als Demiurg auftritt; vgl. Frog 2012, S. 223.

⁵⁷⁹ Frog 2012, S. 241.

withering bloom of this kind of poetry, soon to be abandoned by new generations.”⁵⁸⁰

⁵⁸⁰ Honko et al. 1993, 623. Vgl außerdem auch den Hinweis bei Ahola 2014, S. 376: „There are severe challenges in the use of oral poetry as a source for historical research [...]: 1. The corpus of poems collected in the nineteenth century is not fully representative of the traditions that prevailed at the time when they were documented and earlier periods remain beyond the scope of direct evidence. The construction and isolation of categories of nineteenth century traditions [...] raises questions of their representativeness [...] 2. Categories developed and described by researchers cannot fully depict the indigenous categorization of the tradition at any individual moment in history. Categorization is dependent on the interpretation and selection of diverse traditional materials, while the structuring of the corpus through categories reciprocally directs the researcher’s analysis and thought.”

7. Analyse des Korpus-Materials

*Siel' on küntö, siel' on külvö, Dort ist Pflügen, dort ist Säen,
Sielä kasvu kaikenlaini! Dort ist Wachstum aller Art!*

Jyrki Malinen, 1871⁵⁸¹

7.1. Korpus

7.1.1 Suomen Kansan Vanhat Runot (SKVR) und *Sampo-eepos* von Matti Kuusi

Die gesamte traditionelle mündliche Dichtung im kalevalischen⁵⁸² Stil wurde als *Suomen Kansan Vanhat Runot* (SKVR)⁵⁸³ von der Finnischen Literaturgesellschaft (Suomen Krjallisuuden Seura, SKS) in 34 Bänden (33 Bde. 1908-1948 sowie ein Ergänzungsband 1997⁵⁸⁴) editiert. Sie beruht zum Großteil auf dem Archivmaterial der Gesellschaft. SKVR erfüllt den Anspruch, alle in Archiven und literarischen Quellen vorhandenen Zeugnisse kalevalischer Dichtung zugänglich zu machen. Die Edition der SKVR ist eine wissenschaftliche Standardreferenz und umfasst ca. 90.000 Texte. Die Einträge wurden nach 14 Sammelgebieten (die Bände ordnen sich der Zählung I – XIV unter) und innerhalb dieser Gebiete nach Gattungen geordnet (epische bzw. narrative Dichtung, Lyrik, besondere Anlässe wie Hochzeit und Jagd sowie Zaubersprüche [loitsut]).

Der Gesamtbestand der SKVR wurde in den Jahren 1998-2000 digitalisiert und ist mit verschiedenen Suchfunktionen (z. B. seit 2015 mit Suchindex) frei unter <https://skvr.fi/> zugänglich. Die SKVR-Datenbank ist Teil eines breit angelegten Digitalisierungsprojektes der SKS, in dem das Ziel verfolgt wurde, auch ungedrucktes Archivmaterial zu Forschungszwecken zur Verfügung zu stellen.

Im Jahr 1949 – also kurz nach Fertigstellung der SKVR – legte Matti Kuusi seine Dissertation *Sampo-eepos* vor, in der er die „insgesamt über 40.000 Zeilen“⁵⁸⁵ der kalevalischen *Sampodichtung* analysierte. Kuusis Arbeit wird im Rahmen dieser Analyse als Konkordanz verwendet, ohne sich zwangsläufig den Folgerungen Kuusis anzuschließen, die im Laufe der Forschungsgeschichte kontrovers diskutiert wurden. Gleichwohl bleibt die

⁵⁸¹ SKVR I1: 84 (206f.)

⁵⁸² Gemeint ist hier die typische vierhebige alliterative trochäische Form, vgl. Ahola 2014, S. 361.

⁵⁸³ Vgl. zu diesen Angaben <https://skvr.fi/skvr-teos>. (22.05.2020)

⁵⁸⁴ Der Ergänzungsband wurde von Senni Timonen und Matti Kuusi herausgegeben.

⁵⁸⁵ Kuusi 1949, S. 357.

Untersuchung „*Sampo-eepos*“ in seiner stellenweise eigenwilligen,⁵⁸⁶ aber prüfbar und zuverlässigen Aufbereitung des immensen Korpus eine wertvolle Orientierungshilfe. Matti Kuusi begleitete 1959-1977 die Professur für die Erforschung der Volksdichtung an der Universität Helsinki.⁵⁸⁷ Zu den noch immer in der universitären Ausbildung gebräuchlichen Standardwerken zählt u.a. *Finnish Folk Poetry*⁵⁸⁸, in dem ausgewählte Volksdichtung aus SKVR mit englischen Übersetzungen und Kommentaren publiziert wurden.

7.1.2. Beschreibung des Korpus

Erste Zeugnisse kalevalischer Epik sind seit dem Ende des 18. Jahrhunderts dokumentiert. Zu Beginn des 19. Jahrhunderts war die kalevalische Dichtung allgemein im südlichen und westlichen Finnland bereits verschwunden:

„It was soon discovered that the liveliest epic traditions prevailed on the peripheries of Finno-Karelian cultural area, in the backwoods of Värmland in Central Sweden and especially in the eastern border area.“⁵⁸⁹

Das Korpus mit 40 Belegen wurde primär so gewählt, dass es die Untersuchung aus zwei Perspektiven erlaubt. Ein Schwerpunkt liegt bei der Betrachtung einer regionalen Achse. Damit ist gemeint, dass einerseits Unterschiede zwischen verschiedenen Sängerregionen, aber ebenso auch innerhalb einer Region erkennbar werden.

Besondere Bedeutung kommt hierbei der Region Weißkarelien⁵⁹⁰ zu, die hinsichtlich der epischen Tradition kalevalischer Dichtung – gerade im Bereich der *Sampo*-Zyklus – einen Schlüsselbereich darstellt.⁵⁹¹ Die epische Dichtung hatte hier noch im 19. und 20. Jahrhundert einen besonderen Stellenwert und ihre Sänger ein besonders hohes, z. T. überregionales Ansehen.⁵⁹² In Weißkarelien hatten sich in besonders deutlicher Form ökotypische Familientraditionen bzw. –redaktionen herausgebildet, die einen individuellen Stil bildeten, tradierten und variierten. Beispielhaft seien die

⁵⁸⁶ Als Beispiel sei eine im Rahmen dieser Arbeit interessante Eigenart genannt: Für die im dreiseitigen deutschsprachigen Referat (Kuusi 1949, S. 357–359) „Stammredaktionen“ (Kuusi 1949, S. 358) bezeichnete Hypothese verwendete Kuusi in offensichtlicher Anlehnung an die Lachmannsche Zählung der Nibelungenfassungen die Bezeichnungen *A*, *B* und *C* (*redactio australis* = Tawastland, *redactio borealis* = Ostbottnien und *redactio Carelica* = Karelien). Diese bemühten Bezeichnungen werden außerhalb des genannten Werkes nicht verwendet. Dass Kuusi mit der Lachmann'schen Liedertheorie bestens vertraut war, belegt seine Diskussion von elf Epentheorien, vgl. Kuusi 1949, S. 311–325.

⁵⁸⁷ Später erhielt Kuusi in Anerkennung seiner Leistungen den vom finnischen Präsidenten zu verleihenden Ehrentitel *Akateemikko*.

⁵⁸⁸ Kuusi et al. 1977.

⁵⁸⁹ Ahola 2014, S. 363.

⁵⁹⁰ SKVR I.

⁵⁹¹ Vgl. Tarkka 2012, S. 143–145 und passim.

⁵⁹² Vgl. Järvinen 2017, S. 85–88.

Familien Perttunen und Malinen hervorgehoben, die namentlich mit Arhippa Perttunen und Ontrei Malinen herausragende Stellungen in der kalevalischen Dichtung des 19. Jahrhunderts einnehmen.

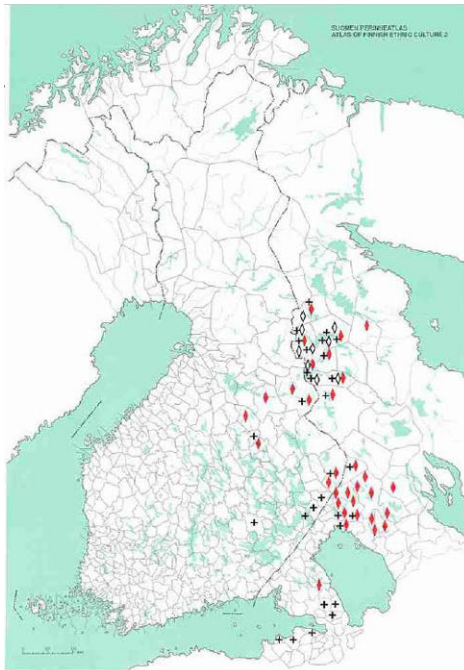
Bekannte Sängergeschlechter fanden sich jedoch auch in anderen Regionen. In der Region Nordkarelien war dies zweifellos die Sippe der Sissonens.⁵⁹³ Das südlich an Weißkarelien grenzende Nord- und Grenzkarelien⁵⁹⁴ stellt aus diesem Grund auch die wesentliche Vergleichsregion dieser Untersuchung dar.

Die Abbildung 5⁵⁹⁵ zeigt auf Karte 92 die Nachweise des Niederschießens Väinämöinens sowie auf Karte 93 Nachweise für das Schmieden und den Raub des *Sampo*. Aus der Häufung der Belege wird ersichtlich, dass die Regionen Weißkarelien (nördliches Häufungsgebiet) und Nordkarelien (oberhalb des Ladogasees) sich besonders als Vergleichsgebiete für die *Sampo*-Zyklik eignen.

⁵⁹³ Vgl. hierzu <https://kansallisbiografia.fi/kansallisbiografia/henkilo/4721> (12.05.2020).

⁵⁹⁴ SKVR VII.

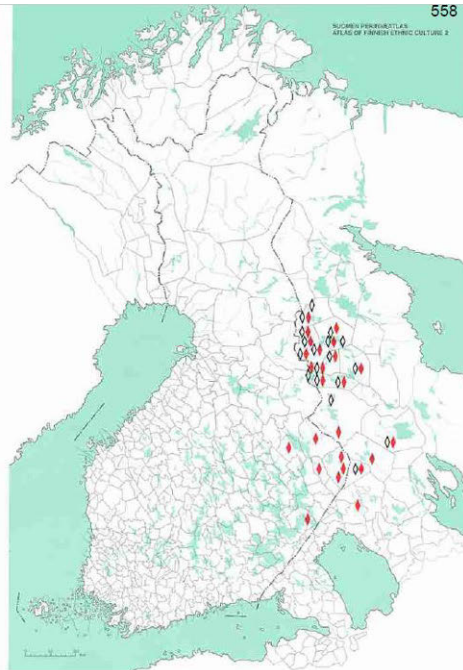
⁵⁹⁵ Sarmela 2009, S. 558.



92. Väinämöisen ammutta
The Shooting of Väinämöinen

Meren ammuttu Väinämöinen
ajautuu Pohjoaan ja lupaa
sammon henkensä lunnaksi
Snot hero is driven to Pohjoia
(Northland) and promises the
Sampo as ransom

♦ Väinämöisen ammutta
The Shooting of Väinämöinen



93. Sammon taonta ja ryöstö
The Forging and Stealing of the Sampo

♦ Sammon taonta
The Forging of the Sampo

♦ Sammon ryöstö
The Stealing of the Sampo

Rekistenkarta
Archive map

Abbildung 5: Verteilung des Niederschießens Väinämöins (Nr. 92) und des Schmiedens des Sampo (Nr. 93) insbesondere in Weiß- und Nordkarelien (Sarmela 2009, S. 558).

Den zweiten Schwerpunkt der Untersuchung bildet die temporale Achse. Das Korpus erlaubt einerseits die Variationsanalyse z. B. einer Performanz bzw. eines Gesangs eines Sängers, der zu verschiedenen Zeitpunkten und ggf. von verschiedenen Sammlern aufgezeichnet wurde. Diese Vergleichsmöglichkeiten sind aus dem Blickwinkel der Varianzforschung besonders wertvoll.

Noch interessanter gestaltet sich die Untersuchung auf temporaler Ebene über verschiedene Generationen hinweg. Innerhalb der Familien wurden die Gesänge weitertradiert, so dass sich in einigen Fällen die Variation und Festigkeit über drei Generationen hinweg vergleichen lassen. Hier ist zu erwarten, dass sich Mechanismen der Variation und Zyklusbildung zeigen, die den Umgang mit der Überlieferung einerseits und die individuelle Eigenleistung andererseits aufzeigen.

Eine außerordentlich wichtige Informationsquelle etwa hinsichtlich der Zyklenbildung oder der Varianz stellen auch die Metainformationen der Sammler dar, die bei der Diskussion aufschlussreiche Hinweise liefern.⁵⁹⁶ Gelegentlich vermerken Sammler beispielsweise explizit das Wesen des *Sampo*,⁵⁹⁷ dass Rückkoppelungen gedruckter Texte in die Aufzeichnungen mündlicher Vorträge beobachtet wurden⁵⁹⁸ oder dass der Kontext des dokumentierten Gesangs greifbarer wird.⁵⁹⁹ Insbesondere in der ersten Sammlergeneration gab es noch keine Konventionen, welche weiteren Angaben zum eigentlichen Gesang hinzu festgehalten wurden, sodass es in der Datenlage erhebliche Unterschiede geben kann. Selbst die Namen der Sänger schienen oft nicht wichtig – es handelte sich nach Auffassung einiger Sammler ja um Volksdichtung. Auch bei Elias Lönnrot variieren die Angaben sehr stark. Wo Metadaten zur Verfügung stehen, werden sie in SKVR angeführt und können ausgewertet werden.

Die in SKVR editierten Gesänge sind in der Regel nicht übersetzt,⁶⁰⁰ was den Zugang und ihre Nutzungsmöglichkeit einschränkt. Anhand der Inhaltsangaben soll die sprachliche Barriere überwunden und die Argumentation nachvollziehbar gemacht werden. Die Gesänge werden im Folgenden mit ihrer Identifikationsnummer in SKVR, wo vorhanden mit Angabe des Sängers/ der Sängerin sowie mit Jahr der Aufzeichnung, Angabe des Sammlers, Ortsangabe, Verszahl, Sequenzen, ggf. mit Anmerkungen und mit einer Inhaltsangabe angeführt.

⁵⁹⁶ S.u.

⁵⁹⁷ Vgl. SKVR VII1: 679.

⁵⁹⁸ Vgl. SKVR VII1: 56.

⁵⁹⁹ Vgl. SKVR VII1: 58.

⁶⁰⁰ Ausnahmen sind die fünf ins Englische übersetzten Belege SKVR I1: 54 (Kuusi et al. 1977, S. 110–120), SKVR I1: 79 (Honko et al. 1993, S. 655–663), SKVR I1: 441 (Kuusi et al. 1977, S. 128–134), SKVR VII1: 679 (Kuusi et al. 1977, S. 122–127), SKVR VII5 (Metsäs.) 10 (Kuusi et al. 1977, S. 121).

7.2. Maija Turpoinen: Der früheste *Sampo*-Beleg

Maija Hindricksdöter Turpoinen, en gammal gumma SKVR VII5 (Metsäs.): 10

Jahr: 1817

Sammler: K. A. Gottlund

Ort: Värmland/Dalarna (Sävsen)

Verse: kurzer Prosatext

Sequenzen mit Reihenfolge und Umfang: Raub des *Sampo*

Figuren: alter Väjnämöjnen und junger Jompajnen

Anmerkungen: erste Erwähnung des *Sampo* (*sammas*). Das Sammelgebiet liegt in Schweden. Die sog. *Metsäsuomalaiset* waren ab dem 16. Jahrhundert nach Schweden und Norwegen abgewandert.

Inhaltsangabe:

Der alte Väjnämöjnen und der junge Jompajnen brechen in den Norden auf, um den *Sammas* zu holen. Auf dem Rückweg über das Meer fordert Jompajnen Väjnämöjnen auf zu singen, was dieser aufgrund der Nähe zum Norden ablehnt. Der *Sammas* fliegt in die Wolken. Der junge Jompajnen schlägt mit seinem Schwert zwei Krallen vom *Sammas* ab; eine davon fällt ins Meer, die andere auf das Land. Von der einen Kralle kommt das Salz im Meer, von der anderen das Gras auf dem Land. Wären mehrere Krallen auf das Land gefallen, gäbe es Getreide ohne Säen.

Carl Axel Gottlund sammelte diesen ersten Beleg des *Sampo* überhaupt⁶⁰¹ im Jahr 1817 unter der finnischen Einwandergruppe der *Metsäsuomalaiset*⁶⁰² im schwedischen Sävsen (Dalarna). Maija Turpoinen erklärt den *Sampo* (bzw. den *sammas*)⁶⁰³ in Prosa-Form. In dem äußerst kurzen Text finden sich die Angabe des Raubs zweier Gefährten im Norden, das Fliegen des *sammas* als Vogel in den Himmel, eine Abwehrhandlung durch ein Schwert, bei dem *sammas* Krallen abgeschlagen werden, die dazu führen, dass das Meer salzig wird. Beinahe wäre durch den Kampf die Erde so fruchtbar geworden, dass Saat nicht mehr notwendig gewesen wäre.

Der *sammas* der Maija Turpoinen stellt eine hybride Form dar, in dem das Wohlstandspendende Raubobjekt und die Herrin des Nordlandes in der Vogelform fusionieren. Die reduzierte *Sampo*-Darstellung gibt eine Variante der Raub-Sequenz wieder.

⁶⁰¹ Bei Ganander 1789 findet sich entsprechend kein Eintrag; vgl. auch Tarkka 2012, S. 145.

⁶⁰² Vgl. zum Hintergrund der *Metsäsuomalaiset* aus Savo ausführlich Lähteenmäki 2002.

⁶⁰³ Vgl. zur Beziehung beider Formen Frog 2012.

7.3. Weißkarelien (SKVR I)

7.3.1. Weißkarelien allgemein

Weißkarelien bildet die Kernregion der dokumentierten *Sampo*-Zyklus. In diesem Bereich zeigen sich im Vergleich zu anderen Gebieten eine besonders große Verbreitung, Variantenreichtum und verschiedene Formen von Ausgestaltungen. Untersucht werden in diesem Abschnitt 17 Gesänge der 40 Belege des Gesamtkorpus dieser Arbeit. Ausgewählt wurden die Gesänge nach DuBois.⁶⁰⁴ Durch Hinzufügung weiterer Beispiele soll ein hinreichend allgemeines Bild der Region entstehen.

Die in der Beschreibung der einzelnen Gesänge als „Sequenzen“ bezeichneten Elemente sind in der Regel inhaltlich und durch Einstiegs- und Endverse klar abgrenzbare sowie identifizierbare narrative Einheiten, die sich jedoch in ihrer Ausgestaltung sehr variabel darstellen können. Bis auf die Sequenz *Bootsfahrt* sind alle anderen Elemente dadurch gekennzeichnet, dass sie als relativ verfestigte Repertoire-Sequenzen sängerisches Allgemeingut bzw. einen Pool narrativer Sequenzen darstellen.

Der *Sampo*-Zyklus wird häufig – in neun der 17 Belege – durch das Niederschießen Väinämöinens durch den (namenlosen) Lappländer eingeleitet. Diese narrative Sequenz steht im weißkarelischen Teilkorpus bis auf die Ausnahme q), wo der Sängerwettkampf vorgeschaltet ist, was prinzipiell auch in p) möglich wäre, am Beginn des Zyklus. An diese Form des Einstiegs schließen sich stets das Treiben Väinämöinens in ein fremdes Land und/ oder die Entstehung der Welt an. Auch bei dem Element *Treiben in ein fremdes Land* sind Schöpfungsakte konstitutiv. Die Kosmogonie stellt für den *Sampo*-Zyklus aufgrund seiner Häufigkeit offensichtlich eine verfestigte Tradition oder ein narratives Muster dar. Sie ist für die innere Struktur oder die Handlungslogik des Verlaufs in keinem Fall notwendig, spiegelt sich allerdings im weiteren Verlauf eines ausgearbeiteten Zyklen-Vortrags: das Schaffen von Inseln in der Abwehr des verfolgenden Bootes oder das Zerschlagen der Eier in der Zerstörung des *Sampo*.

Das Verlassen des fremden Landes ist dem Protagonisten Väinämöinen aus eigener Kraft nicht möglich. Er ist hilflos und von der Antagonistin abhängig. Die (namenlose) Herrin des Nordlandes stellt in der Regel⁶⁰⁵ das Schmieden des *Sampo* zur Bedingung. Diese Bedingung kann Väinämöinen, der zwar als Demiurg, nicht aber als allmächtiger Agens dargestellt wird, im Allgemeinen nicht selbst erfüllen, so dass er erneut auf fremde Hilfe angewiesen ist: den Schmied Ilmarinen. Das Schmieden des *Sampo* erfolgt

⁶⁰⁴ DuBois 2001, S. 458. SKVR I1: 30, 51, 54, 55, 63c, 79, 80, 95, 96, 97, 105, 106, 107, 108. Da der von DuBois genannte Beleg SKVR I1: 55 nur einen Teil von SKVR I1: 470 darstellt, wurde er durch SKVR I1: 470 ersetzt. Ebenso verhält es sich bei SKVR I1: 96 (> SKVR I1: 647). Die Belege SKVR I1: 54 (Arhippa Perttunen) und AKVR I1: 79 (Ontrei Malinen) werden an anderer Stelle (s. u.) berücksichtigt.

⁶⁰⁵ In zehn der 14 Belege.

ohne Ausnahme im Nordland, was die Präsenz Ilmarinens dort erforderlich macht. Der Ort wird gewöhnlich als furchterregend – mit dem eindeutigen Beiwort *männerfressend*⁶⁰⁶ – beschrieben, wodurch für Väinämöinen die Notwendigkeit besteht, seinen Gefährten zum Aufbruch zu bewegen. Ilmarinen ahnt üblicherweise, dass sein lebensgefährlicher Aufbruch notwendig wird, weil Väinämöinen sich nur so aus der Gefangenschaft lösen konnte. Erzählstrategisch kommen an dieser Stelle zwei Varianten zum Einsatz: die listige Überrumpelung Ilmarinens, also Zwang, und das In-Aussicht-Stellen einer Braut – der Maid des Nordlands, also Motivation. Sobald Ilmarinen im Nordland angelangt ist, beginnen unverzüglich das Schmieden des *Sampo* und die gleichzeitige Brautwerbung. Ebenso jählings erfolgt die Rückkehr ins eigene Land, teils mit und teils ohne Braut, womit die Sequenz des *Sampo*-Schmiedens abgeschlossen ist. Stilistisch ist sie dadurch gekennzeichnet, dass das eigentliche *Sampo*-Schmieden äußerst gerafft erzählt wird, während die Verhandlungen Väinämöinens mit der Herrin des Nordlands, mehr noch mit Ilmarinen, aufwändiger ausgestaltet werden.

Unmittelbar nach der Rückkehr Ilmarinens erfolgt der Raub des *Sampo*, der meist zu dritt von Väinämöinen, Ilmarinen und einem jungen Gefährten ausgeführt wird – häufig ist es *Joukahainen*⁶⁰⁷. Charakteristische Bestandteile dieser Sequenz sind der Aufbruch ins Nordland, das In-den-Schlaf-Singen der Bevölkerung des Nordlands, die aufwändige Lösung des *Sampo* aus seinen Sicherungen und seine Verbringung auf Väinämöinens Boot, die Verfolgung durch die – stets durch einen Kranichschrei erwachte – Herrin des Nordlands und ihrem Gefolge, das Zerschellen des Boots der Verfolger an einer von Väinämöinen erzeugten Klippe/kleinen Insel und der Kampf um den *Sampo*, den die in einen Raubvogel verwandelte Herrin mit Väinämöinen führt und der mit der Zerstörung bzw. dem Verlust des *Sampo* endet.

Die Korpus-Belege zeigen signifikant, dass die Ausarbeitung der Raubsequenz mit ihren eindeutig als feste Sequenzen zu betrachtenden Teilsequenzen innerhalb des Zyklenkerns den Schwerpunkt der Erzählung bilden. Der Raub des *Sampo* stellt den dramaturgischen Höhepunkt des Zyklus dar. Aufgrund der Häufigkeiten und der inneren Handlungslogik lassen sich die Sequenzen Niederschießen Väinämöinens – Entstehung der Welt – In fremdes Land geraten – Schmieden des *Sampo* – Raub des *Sampo* als integrale, den Zyklus tragende Sequenzen verstehen. Sie bilden mit einer relativ festen Abfolge die narrativen Kerne. Gleichwohl ist es keine Ausnahme, dass Schmieden und/ oder Raub des *Sampo* fehlen oder im Vortrag nur angedeutet werden. Je nach Kontext und Erzählintention werden die zyklischen Kernsequenzen nur als Setting oder Allusion gegenwärtig.

⁶⁰⁶ Vgl. SKVR VIII: 679, 36f.

⁶⁰⁷ Belege b, d, f, h. Auf die Figur des *Joukahainen* trifft Väinämöinen üblicherweise im Sängerwettkampf (wie in Beleg a), der jedoch keine integrale Sequenz des *Sampo*-Zyklus ist. In Beleg g) findet sich *Joukahainen* in der Rolle des sonst namenlosen Lappländers.

Zu den integralen Sequenzen lassen sich optionale Sequenzen als Erweiterungsmöglichkeiten hinzufügen. Dies kann insbesondere innerhalb der Erzählkette oder als Anschluss an den Raub des *Sampo* erfolgen. Innerhalb des integralen bzw. konstitutiven Kernzyklus lassen sich im Korpus die Elemente der Entstehung⁶⁰⁸ und des Spiels⁶⁰⁹ der Kantele als optionale Ergänzungen anführen.

In sieben der neun Beispiele mit der Raubsequenz steht diese am Ende der Handlung. Die Belege a) und d) sind damit hinsichtlich einer erweiterten Zyklenbildung oder -fortentwicklung als Alternative zu einer etablierten kompositionellen Konvention von besonderem Interesse. In Beleg d) kommt es zu einer Erweiterung durch das Element des Schmiedens der Goldenen Jungfrau – eine Kompensation für die missglückte Brautwerbung. In Beleg a) lässt sich eine völlig andere zyklische Konzeption erkennen, die – unter Beibehaltung des konstitutiven Kerns – eine enorme Ausweitung ermöglicht: Durch die Verschiebung der Sequenz der Weltentstehung hinter den *Samporaub* wird die Eingangssequenz frei, die mit der Wettfreite Ilmarinens und Väinämöinens besetzt wird. Andere Ausarbeitungen im Vorfeld sind möglich, in dem der Sängerwettkampf vorgekoppelt wird (Beleg q) – auch die unspezifische Bootsfahrt in Beleg h) oder die Heimkehr Väinämöinens in p) lassen sich als Erweiterungsoption der Eingangssequenz betrachten. Auch der Anschluss des Sängerwettkampfs an die Entstehung der Welt, der eine weitere Episodenkette am Ende möglich macht, zeigt die Möglichkeiten einer Ausdehnung.

Ein erstes Beispiel für Optionalität, Variabilität, gleichzeitig auch für offensichtliche Allusion und die Bedeutung des mentalen Textes bieten die Belege h) und i) des Martiska Karjalainen aus dem Jahr 1834, die von Elias Lönnrot direkt hintereinander aufgezeichnet wurden.⁶¹⁰ Alle Sequenzen waren also Repertoire Martiskas, die dieser in zwei verschiedenen – beide einer Handlungslogik folgenden Kombinationen – präsentierte. Bemerkenswert ist hier, dass ausschließlich eine Sequenz (von insgesamt acht), der Raub des *Sampo*, in beiden Gesängen auftaucht. Sehr wahrscheinlich wurde Martiska gebeten, möglichst viel seines Repertoires widerzugeben, was dieser in zwei stimmigen Variationen realisierte. Daraus lässt sich folgern, dass durch den mentalen Text eines geübten Sängers und durch die allgemeine Vertrautheit der Motive Allusionen und Variationen möglich sind.⁶¹¹ Es ist zu erkennen, dass der *Sampo*-Zyklus über ein Grundmuster verfügt, das jedoch einer deutlichen Varianz unterliegt. Ebenso eindeutig ist die Bedeutung der Figur des Väinämöinens, die so unverzichtbar

⁶⁰⁸ Belege b, e, h, j, k.

⁶⁰⁹ Belege b, h, j, k.

⁶¹⁰ Beleg h) (SKVR I1: 647) trägt das Signum A II 5, n. 21., Beleg i) (SKVR I1: 97) Signum A II 5, n. 22.

⁶¹¹ Vgl. Ahola 2014, S. 375 „Single words, lines, clusters of lines as well as narrative actors and motifs could be exchanged in order to maintain a sense of internal logic of a poem, resulting in the variation evident in the collections of the poetry.“

ist, dass sie – und nur sie – im Gegensatz zu allen anderen Sequenzen oder Figuren in allen ausgewerteten Belegen Weißkareliens auftritt. Der weißkarelische *Sampo*-Zyklus ist unter diesem Blickwinkel immer auch ein Gesang über Väinämöinen.

Ein anderes Beispiel für Gestaltungsvariabilität sind die Gesänge von Arhippa Perttunens Neffen Miihkalinen Simana (Belege p und q). Trotz der engen Verwandtschaft und der zeitlichen Nähe zur Arhippas Gesang – bei relativ großer räumlicher Distanz – ist der Vortrag Miihkalinens aus dem Jahr 1835 ganz eigenständig gestaltet: Väinämöinen befindet sich im Moment des Niederschießens auf dem Weg nach Hause – woher er kommt, bleibt ungesagt. Das lange Treiben Väinämöinens im Meer führt bei Miihkalinen dazu, dass sich dessen Mutter auf seine Suche begibt und dazu von Ilmarinen einen Rechen erbittet. Nur ganz beiläufig wird das frühere (oder zukünftige) Schmieden des *Sampo* von Ilmarinen erwähnt. Statt des eigentlichen Schmiedens und Raubs des *Sampo* wird hier die Entstehung und das Spiel der Kantele eingeschoben, die in anderen Belegen (s.o.) auch gemeinsam auftreten. In Beleg SKVR q) von Miihkalinen, den Borenius 37 Jahre später aufzeichnete, schaltet der Sänger ein Element vor das Niederschießen: den Sängerwettkampf mit Joukahainen, der durch den Schuss des Lappländers und das Treiben Väinämöinens an den *Sampo*-Komplex gekoppelt wird – ohne, dass der *Sampo* explizit erwähnt wird. Auch Ilmarinen wird nicht mehr als *Sampo*-Schmied bezeichnet, sodass das *Sampo*-Setting (inklusive der Figuren⁶¹²) als reiner Erzählrahmen mit einer anderen inhaltlichen Füllung. Eine innere Erzählkonsistenz ist jedoch nicht ausgearbeitet, denn der Sängerwettkampf bleibt (in diesem Vortrag) folgenlos. Miihkali Simanen hat im Laufe einer Generation also von seinem Repertoire einen sehr individuellen Gebrauch gemacht und die sich bietenden Variationsmöglichkeiten durchgespielt.

Hökkä-Petri (Beleg o) verbindet das für den Raub des *Sampo* zentrale Motiv der Bootsfahrt⁶¹³ mit dem Bootsbau und den Besuch bei dem mythischen Riesen Antero Vipunen, der ebenso wie der Sängerwettkampf zwischen Väinämöinen und Joukahainen üblicherweise einen eigenständigen Komplex bildet.

Zusammenfassend lässt sich ein narrativer Kern beobachten, der sich reduzieren bzw. auflösen (Beleg c) und auch sehr stark erweitern und mit anderen Komplexen verbinden lässt. Ebenso gibt es Erzählvarianten im Sinne von alternativen Realisierungsmöglichkeiten, d.h. der *Sampo*-Zyklus kann als ein breites Spektrum von Realisierungen aufgefasst werden. Es gibt zwei Vergrößerungsmöglichkeiten: Die gedehnte Erzählweise (Ausschmückung)

⁶¹² Auch hier kommt es zu einer weit greifenden Umdeutung: Die Rollen der Nordland-Alten und Väinämöinens Mutter vermischen sich.

⁶¹³ Der *Sampo*-Raub erfolgt in seinen ausgearbeiteten Versionen ohne Ausnahme mit einem Boot und die Verfolgung kulminiert im Kampf auf dem offenen Meer. Der *Sampo*-Raub und das Boot sind so eng miteinander verbunden, dass *Sampo* und Boot in Nordkarelien miteinander verschmelzen (s.u.).

und die sequenzielle Verkettung. Entsprechend gibt es auch reduzierte Erzählmöglichkeiten durch De-Sequenzierung und erzählerische Verdichtung oder Verknappung.

Übersicht: Sequenzen und deren Vorkommen (X von 17 Belegen)

Für den Bereich *Weißkarelien allgemein* wurden 17 Belege (a bis q) untersucht. Die Belege wurden in *Sequenzen* unterteilt. Unter *Sequenz* wird in dieser Korpusanalyse eine inhaltlich abgrenzbare, bedeutungstragende, wiedererkennbare und von mehreren Sängern verwendete motivische Einheit verstanden. Hinter den einzelnen Belegen (a bis q) findet sich die jeweilige Zahl und Anordnung der Sequenzen sowie die Länge des Gesanges. In eckigen Klammern sind die Protagonisten vermerkt.

Beispiel i): -5- NV – FL – EW – SS – RS (195 V.) [Lappländer; Väinämöinen; Herrin NL; Maid NL]

Der Gesang besteht bei einer Gesamtlänge von 195 Versen aus den fünf Sequenzen Niederschießen Väinämöinens – Treiben in ein fremdes Land – Entstehung der Welt (Kosmogonie) – Schmieden des *Sampo* – Raub des *Sampo*. Im Gesang erscheinen die Protagonisten Lappländer, Väinämöinen, Herrin des Nordlands, Maid des Nordlands.

Abkürzungen für die Sequenzen.

AV: Antero Vipunen (1/17)

(BF: Bootsfahrt⁶¹⁴ (1/17)

BT: Besuch Tuonelas (1/17)

EB: Erfüllen von Bedingungen (1/17)

EK: Entstehung der Kantele (7/17)

EW: Entstehung der Welt (9/17)

FB: Fertigen des Bootes (1/17)

FL: In fremdes Land geraten (11/17)

FN: Flucht aus dem Nordland (ohne *Sampo*) (2/17)

GJ: Goldene Jungfrau (2/17)

KR: Kullervos Rache (1/17)

MW: Fischen der Maid des Wassers (1/17)

NV: Niederschießen Väinämöinens (11/17)

RS: Raub des *Sampo* (9/17)

SK: Spiel der Kantele (6/17)

SS: Schmieden des *Sampo* (10/17)

SW: Sängerwettkampf (2/17)

WF: Wettfreite (5/17)

a) -5- WF – SS – RS – EW – SW (196 V.) [Väinämöinen; Maid NL⁶¹⁵; Anni; Vater Annis; Herrin NL; Gemahl Herrin; Ilmollinen, Joukonen; Schwester Joukonens; Mutter Joukonens]

⁶¹⁴ Hier handelt es sich um eine unspezifische Szene, die keiner Sequenz eindeutig zugeordnet werden konnte.

⁶¹⁵ NL: Nordland.

- b) -9- NV – FL – EW – SS – EK – SK – WF – BT – RS (284 V.) [Lappländer; Mutter des Lappländers; Väinämöinen, Herrin NL; Maid NL; Ilmorinen; Joukahainen; Anni; Annis Vater]
- c) -1- RS (20 V.) [Lemminkäinen; Väinämöinen]
- d) -4- WF – SS – RS – GJ (65 V.) [Anni (Ilmarinens Schwester); Annis Eltern; Ilmarinen; Väinämöinen; Joukahainen; Maid NL; Herrin NL]
- e) -5- NV – FL – EK – SS – RS (81 V.) [Lappländer; Väinämöinen; Herrin d. NL; Ilmarinen]
- f) -6- NV – EW – FL – SS – EB – RS (228 V.) [Lappländer; Väinämöinen; Herrin NL; Maid NL; Ilmarinen; Joukahainen]
- g) -4- NV – FL – EW – WF (195 V.) [Väinämöinen; Joukahainen; Herrin NL; Ilmarinen; Annikki; Eltern Annikkis]
- h) -4- BF – EK – SK – RS (270 V.) [Väinämöinen; Ilmarinen; Joukahainen; Herrin NL]
- i) -5- NV – FL – EW – SS – RS (195 V.) [Lappländer; Väinämöinen; Herrin NL; Maid NL]
- j) -6- NV – EW – SS – EK – SK – FN (118V.) [Väinämöinen, Lappländer, Mutter des Lappländers; Herrin NL; Maid NL; Ilmarinen]
- k) -7- NV – FL – EW – SS – EK – SK – FN (130 V.) [Väinämöinen; Tante Väinämöinens; Lappländer; Mutter des Lappländers; Herrin NL; Ilmarinen]
- l) -3- NV – EW – FL (85 V.) [Väinämöinen; Lappländer; Ilmarinen]
- m) -3- NV – FL – SS (94 V.) [Väinämöinen; Ilmarinen; Lappländer; Herrin NL]
- n) -6- MW – GJ – FL – SS – WF – KR (157 V.) [Väinämöinen; Ilmarinen; Annikki, Herrin des NL; Maid NL; Kullervo]
- o) -3- FB – AV – RS (135 V.) [Väinämöinen; Ilmarinen; Antero Vipunen; Herrin des Nordlandes; Väinämöinens Mutter]
- p) -5- NV – FL – EK – SK – EW (139 V.) [Väinämöinen; Junge aus dem Norden; dessen Mutter; Herrin NL; Väinämöinens Mutter; Ilmarinen]
- q) -5-SW – NV – FL – EK – SK (171 V.) [Figuren: alter Väinämöinen; Joukahainen; Junge aus dem Norden; dessen Mutter; Herrin NL; Schmied Ilmarinen]

Figuren

Väinämöinen: 17/17

Väinämöinens Mutter 2/17

Ilmarinen: 15/17

Herrin des Nordlands (NL) 15/17

Lappländer (inklusive Junge aus dem Norden (10/17)

Mutter des Jungen aus dem Norden (2/17)

Maid NL (7/17)

Anni (5/17)

Joukahainen (6/17)

Lemminkäinen (1/17)

Kullervo (1/17)

Antero Vipunen (1/17)

a) Miihkali Senkkanen

SKVR I1: 441

Jahr: 1872

Sammler: Borenius

Ort: Kiimasjärvi

Verse: 196

Sequenzen mit Reihenfolge und Umfang: A) Wettfreite (1-108); B) Schmieden des *Sampo* (109-112); C) Raub des *Sampo*; (113-143); D) Entstehung der Welt (144-156); E) Sängerwettkampf (157-196 [darin Schmieden des Himmels: 168])

Figuren: Väinämöinen, Maid des Nordlands, Anni (Vertraute Ilmollinens), Schmied Ilmollinen; Vater Annis, Herrin des Nordlandes, Gemahl der Herrin des Nordlandes, Magd der Herrin des Nordlandes, Knechte der Herrin des Nordlandes, Volk des Nordlandes, Joukonen, Schwester Joukonens, Mutter Joukonens

Anmerkungen: Tapivola als Synonym für Pohjola, Tuoni/Manala als Ort für vorgebliche Schwanen- und Lachs Jagd

Inhaltsangabe:⁶¹⁶

Väinämöinen bricht auf, um die Braut des Nordlands zu werben. Anni wusch am Ufer ihre Sachen, Väinämöinen aber bittet sie zu einem Gespräch und fragt ihn, wohin er auf dem Weg sei. Väinämöinen antwortet, er habe vor, den Schwan am Fluss Tuonela zu erlegen. Darauf entgegnet sie, dass er ein Lügner sei, denn als ihr Vater dieses Vorhaben hatte, waren ein großer Jagdhund, ein Bogen und andere Ausrüstung bei ihm. Sie fragt ihn erneut, was er vorhat und nun behauptet er, er gehe zum Lachsfischen am Tuoni-See. Erneut erkennt Anni Väinämöinens Lüge, da ihr Vater mit einem Boot voller Netze zum Fischen fuhr. Zum dritten Mal fragt sie ihn, wohin er unterwegs sei und nun sagt er, dass er auf Freite sei.

Anni geht in die Schmiede und spricht mit dem Schmied Ilmollinen, er sollte ihr Schmuck schmieden und sie werde ihm gute Nachrichten erzählen. Er schmiedet den Schmuck und sie sagt, dass seine Braut, um die er drei Jahre warb, jetzt genommen sei. Daraufhin eilt der Schmied auf einem Schlitten nach Pohjola. Die Herrin von Pohjola hört das Bellen des Wachhundes. Die Herrin des Nordlandes fordert erst die Magd, dann einen Mann des Gefolges, nachzusehen, wer dort sei. Beide lehnen ab, da sie beschäftigt seien.

Väinämöinen hatte Pohjola erreicht und die Herrin sprach: Ich gebe Dir meine Tochter, wenn Du den *Sampo* schmiedest. Schmied Ilmollinen schmiedete drei Tage und schuf den *Sampo*. Väinämöinen lässt das Volk von Pohjola einschlafen: Und dann nahm ich Deine Tochter und den *Sampo* mit mir, brachte den *Sampo* in mein Schiff segelte damit über das Meer.

Väinämöinen segelt drei Tage, dann wachte die Herrin Pohjolas auf: Jemand nahm meine Tochter! Fliegend nahm sie die Verfolgung auf und erreichte am dritten Tag das Boot, ließ sich auf dem Mast nieder.

⁶¹⁶ Eine englische Übersetzung findet sich bei Kuusi et al. 1977, S. 128-134.

Väinämöinen nahm seine Zunderbüchse. Der alte Mann der Lüfte⁶¹⁷ erzeugte einen Blitz. Ein Funke durchfährt die Erde und Manala und sein Schiff stand in Flammen. Väinämöinen geht ins Meer, wo er drei Jahre treibt. Wohin sein Finger rührt, entsteht eine Insel, die Berührung seines Knies schafft eine Klippe. Eine kleine Ente baut ihr Nest auf einem Knie des alten Väinämöinen. Dort legte es ein Ei, welches zerbrach, er nutzte es als Balsam. Dann kam er ins Leben zurück und setzte seine Reise fort. Er traf Joukonen und sprach zu diesem: Wer von uns singen kann, muss den Weg nicht verlassen. Du Joukonen sing zuerst. Joukonen fasste diese Worte: Er sang die Sterne in den Himmel. Darauf ergriff Väinämöinen die Worte: Mein ist der sterngefüllte Himmel. Er sang Joukonen hüfttief in den Sumpf. Der alte Väinämöinen sprach zu ihm: Gibst Du mir Deine eine Schwester, lasse ich Dich aus dem Sumpf. Joukonen versprach seine Schwester. Daraufhin ging er am Boden zerstört und mit schief sitzendem Helm nach Hause. Seine Mutter fasste diese Worte: Warum bist du am Boden zerstört? Joukonen antwortete, dass er seine Schwester gegeben habe, um den Alten zu erfreuen und aus dem Sumpf zu gelangen. Die Mutter erwiderte darauf, dass er nicht traurig sein solle, darauf habe sie ihr ganzes Leben gehofft – auf Väinämöinen als Schwiegersohn.

b) Soava Trohkimaini

SKVR I1: 30

Jahr: 1832

Sammler: Elias Lönnrot

Ort: Kontokki (Akonlaksi)

Verse: 284

Sequenzen mit Reihenfolge und Umfang: A) Niederschießen Väinämöinens (1-25); B) In fremdes Land geraten (26-38; 58-71); C) Entstehung der Welt (29-57); D) Schmieden des *Sampo* (72-76; 129-134); E) Entstehung der Kantele (77-120); F) Spiel der Kantele (121-128); G) Wettfreite (135-251); H) Besuch Tuonelas (185-204); I) Raub des *Sampo* (252-284);

Figuren: Lappländer; Mutter des Lappländers; Väinämöinen; Herrin des Nordlandes; Maid des Nordlandes; Schmied Ilmorinen; junger Joukahainen; Mädchen Anni; Vater des Mädchens Anni; Ukko;

Anmerkungen: Tuonela mit Synonym Manala;

Inhaltsangabe:

Der Lappländer wartet lange auf Väinämöinen. Seine Mutter warnt vor dem Niederschießen; er sei der Sohn der Tante des Lappländers; Väinämöinens Pferd wird niedergeschossen; er treibt im Meer und schafft Fischgründe.

Auf seinem Knie, das aus dem Meer ragt, wird ein Nest gebaut. Das Knie wird heiß, das Nest fällt ins Wasser und die Eier zerbrechen; aus dem unteren Teil wird die Erde, aus dem oberen Teil der Himmel; aus dem Eiweiß wird der Mond, aus dem Braunen die Sonne; aus dem Übrigen die Sterne.

⁶¹⁷ Synonym für Väinämöinen.

Der Wind treibt Väinämöinen ins Nordland, wo er auf die Herrin des Nordlands trifft: Sie fordert in auf, den *Sampo* (Kirjokansi) zu schmieden und verspricht ihm die Maid als Lohn. Väinämöinen singt goldene Kuckucks und ging in die Schmiede [aber offenbar ist der Schmied nicht da: 84-94]. Die Kantele wird geschaffen, es versuchen darauf nacheinander der junge Joukahainen, Schmied, Ilmorinen und Väinämöinen zu spielen, aber offenbar kam niemand, das Spiel zu hören.

Ilmorinen beginnt tags den *Sampo* zu schmieden, nachts die Jungfrau zu freien. Der *Sampo* wird vollendet, aber die Jungfrau nicht gewonnen.

Das Mädchen Anni spricht mit Väinämöinen und erfährt, dass er ins Nordland fährt, um die Maid zu freien, was sie dem Schmied berichtet. Väinämöinen fährt ins Nordland, um die Maid zu freien; bekommt aber von der Herrin verschiedene Aufgaben, die Besuche in Tuonela erfordern.

Die versprochene Maid verwandelt sich in einen Vogel und der *Sampo* wird geraubt. Durch den Schrei des Kranichs erwacht das Nordland. Es kommt zur Verfolgung mit einem Boot, das an einer Klippe zerschellt. Die Herrin verwandelt sich in einen Vogel; Väinämöinen schlägt mit dem Paddel auf die Krallen.

c) unbekannt⁶¹⁸

SKVR I1: 51

Jahr: 1833

Sammler: Elias Lönnrot

Ort: Vuokkiniemi (Kivijärvi)

Verse: 20

Sequenzen mit Reihenfolge und Umfang: Raub des *Sampo*

Figuren: Lemminkäinen, Väinämöinen

Anmerkungen: Verbindung zwischen Lemminkäinen und Väinämöinen ist unklar

Inhaltsangabe:

Der ewige Sänger Lemminkäinen spricht offenbar mit Väinämöinen. Väinämöinen fährt ins Nordland, um den *Sampo* zu holen. Man solle erst singen, wenn die eigenen Tore in Sicht seien. An den Abenden sitzt Väinämöinen wachend am Fenster.

d) unbekannt

SKVR I1: 470

Jahr: 1834

Sammler: Elias Lönnrot

Ort: Vuokkiniemi (Latvajärvi)

⁶¹⁸ Järvinen 2017, S. 84 erwähnt, dass Lönnrot auf seinen Sammelreisen zahllose Sänger traf, von denen später 70 Personen identifiziert wurden. Er selbst machte Notizen zu 48 Sängerinnen und Sängern, von denen er 13 namentlich erwähnte. Eine nützliche Darstellung der Sänger Weißkareliens, in der auch von Lönnrot ungenannte Sänger identifiziert werden, bietet Niemi 1921.

Verse: 65

Sequenzen mit Reihenfolge und Umfang: A) Wettfreite (1-28); B) Schmieden des *Sampo* (29-32); C); Raub des *Sampo* (33-46); D) Goldene Jungfrau (47-65)
Figuren: Mädchen Anni (Ilmarinens Schwester); Annis Vater und Mutter; Schmied Ilmarinen; der alte Väinämöinen; der junge Joukahainen; Maid des Nordlandes; Herrin des Nordlandes

Anmerkungen: Anfang Wettfreite, Fortgang: Schmieden der goldenen Frau, siehe Wettfreite, I1: 470 wird bei DuBois⁶¹⁹ nicht erwähnt, obwohl er „all of Lönnrot's recorded *Sampo* songs from Viena" untersuchen wollte.⁶²⁰ Für Pohjola und Väinämöinens Heimat werden Imantola und Väinölä verwendet.
Inhaltsangabe:

Mädchen Anni begegnet beim Waschen ihrer Wäsche Väinämöinen, der ihr nach versuchter Täuschung sagt, dass er Brautfahrt geht. Sie erzählt dies ihrem Bruder, dem Schmied Ilmarinen, der daraufhin ebenfalls in den Norden aufbricht. Väinämöinen schmiedet den *Sampo* und bekommt die Maid des Nordens, der *Sampo* wird mit einem Boot gestohlen. Der junge Joukahainen hält dort Ausschau. Die Herrin des Nordlands verfolgt das Boot, und bringt den *Sampo* dazu, ins Wasser zu stürzen. Schmied Ilmarinen schmiedet eine goldene Jungfrau, die aber kalt bleibt.

e) Jyrkki Kettunen

SKVR I1: 63c

Jahr: 1834

Sammler: Elias Lönnrot

Ort: Vuokkiniemi (Tsenä)

Verse: 81

Sequenzen mit Reihenfolge und Umfang: A) Niederschießen Väinämöinens (1-8); B) In fremdes Land geraten (9-50); C) Entstehung der Kantele (51-64); D) Schmieden des *Sampo* (65-68; E) Raub des *Sampo* (69-81)

Figuren: Lappländer; Väinämöinen; Herrin des Nordlands; Schmied Ilmarinen (Bruder Väinämöinens);

Anmerkungen: direkt unter dem Text I1: 63c⁶²¹ ist ein anderer (eigenständiger) Text aufgeführt: I1: 61, der an der dafür vorgesehenen Stelle seinen eigenen (identischen) Nachweis hat. Dieser offensichtlich versehentlich in SKVR an dieser Stelle hinzugekommene Text wird im nächsten Eintrag beschrieben.

Inhaltsangabe:

Der Lappländer schießt Väinämöinen nieder, worauf dieser 6 Jahre im Meer treibt und ins Nordland gelangt. Die Herrin des Nordlands fragt, was sie zum Lohn erhalte, wenn sie Väinämöinen zurückschickt. Väinämöinen verspricht

⁶¹⁹ DuBois 2001, S. 458.

⁶²⁰ DuBois 2001, S. 458

⁶²¹ [<https://skvr.fi/poems?page=1&per-page=10&textnorm&metanorm&refsnorm&volumes=I1&numbers=63c&id=skvr01100633#%7B%7D>] (Aufruf am 6.04.2020).

Schmied Ilmarinen, der den Himmel geschmiedet hat und kehrt niedergeschlagen⁶²² zurück. Väinämöinen spielt Kantele, Ilmarinen schmiedet den *Sampo*, den beide gemeinsam rauben. Die Herrin des Nordlandes beschimpft ihn als Lügner, der seine Eltern betrogen habe.

f) Petrini Timo

SKVR I1: 61

Jahr: 1877

Sammler: Borenius

Ort: Vuokkiniemi (Latvajärvi)

Verse: 228

Sequenzen mit Reihenfolge und Umfang: A) Niederschießen Väinämöinens (1-14); B) Entstehung der Welt (15-49); C) In fremdes Land geraten (50-79); D) Schmieden des *Sampo* (80-106); E) Erfüllung von Bedingungen (107-138); F) Raub des *Sampo* (139-228);

Figuren: Lappländer; alter Väinämöinen; Herrin des Nordlandes; Maid des Nordlandes; Volk und Krieger des Nordlands; Schmied Ilmarinen; junger Joukahainen

Anmerkungen: Tapiola als Synonym für Pohjola

Inhaltsangabe:

Der alte Väinämöinen wird vom Lappländer niedergeschossen, treibt im Meer und es kommt zur Entstehung der Welt durch die Eier im Nest auf dem Knie Väinämöinens, die durch die Bewegung des Knies zerbrechen. Väinämöinen treibt ins Nordland, wo ihn die Alte findet und ihm wie zum Trost sofort ihre Tochter verspricht. Auf Nachfrage Väinämöinens fordert sie jedoch den großen *Sampo*, den Väinämöinen zunächst nur dem Schmied Ilmarinen zutraut, den *Sampo* dann aber selber schmiedet. Auf Nachfrage verweigert die Herrin des Nordlandes ihre Tochter und verlangt, den Hecht aus dem Meer von Tuoni zu fischen. Als Väinämöinen den Hecht bringt, verweigert die Herrin wiederum ihre Tochter, worauf Väinämöinen die Herrin und das Nordland in den Schlaf singt. Mit der Hilfe Joukahainens verlässt Väinämöinen im Boot das Nordland. Nach dem Schrei des Kranichs erwacht das Nordland, es kommt zur Verfolgung; das Boot der Nordländer zerschellt; die Herrin verwandelt sich in einen Greifvogel. Als Metatext wird erzählt, dass der *Sampo* zerbricht und ins Meer fällt, wäre er auf das Land gefallen wäre es sehr reich gewesen.

g) unbekannt

SKVR I1: 95

Jahr: 1834

Sammler: Elias Lönnrot

Ort: Vuokkiniemi (Lonkka)

Verse: 195

⁶²² Die Beschreibung der Niedergeschlagenheit und Aufmunterung Väinämöinens entspricht der Niedergeschlagenheit Ilmollinens in SKVR I1: 529 und Joukonens in SKVR I1: 441.

Sequenzen mit Reihenfolge und Umfang: A) Niederschießen Väinämöinens (1-8); B) In fremde Welt geraten (9-28, 60-117); C) Entstehung der Welt (19-59); D) Wettfreite (118-195)

Figuren: alter Väinämöinen; junger Joukahainen; Herrin des Nordlandes; Schmied Ilmarinen; Annikki, Mädchen der Insel, Schwester Ilmarinens; Vater Annikkis; Mutter Ilmarinens

Anmerkungen: *kein* Raub des *Sampo*. Auch das Schmieden des *Sampo* ist hier allusiv impliziert. Der Gesang findet eine Fortsetzung in SKVR I2: 876 (V. 195-235), deren Hauptsequenz eine Elchjagd ist.

Inhaltsangabe:

Der junge Joukahainen hegte lange Groll gegen Väinämöinen und schießt ihn nieder. Väinämöinen fällt ins Meer, wo er sechs Jahre, sieben Sommer treibt und dabei Fischgründe⁶²³ usw. entstehen. Auf seinem Knie nistet eine Gans und legt sieben Eier, eines davon aus Eisen. Als das Knie heiß zu werden beginnt, stößt Väinämöinen das Nest ins Wasser, die Eier zerbrechen. Aus ihnen entstehen Erde, Himmel und Sterne. Die Herrin des Nordlandes findet ihn, hat offenbar Mitleid mit dem hilflosen Väinämöinen und lässt ihn mit Flügeln sein eigenes Land erreichen. Er verwünscht den Lappländer. Zu Hause angelangt, trifft er auf Annikki, die ihn fragt, wohin er unterwegs sei. Väinämöinen versucht sie mit einer Ausrede zu täuschen, aber Annikki erkennt die Lüge. Sie läuft in die Schmiede Ilmarinens und gegen das Fertigen von Schmuck berichtet sie ihm von Väinämöinens Absichten.

h) Martiska Karjalainen

SKVR I1: 647

Jahr: 1834

Sammler: Elias Lönnrot

Ort: Vuokkiniemi (Lonkka)

Verse: 270

Sequenzen mit Reihenfolge und Umfang: A) Bootsfahrt (1-57); B) Entstehung der Kantele (58-84); C) Spiel der Kantele (85-135); D) Raub des *Sampo* (136-270)

Figuren: der alte Väinämöinen, Schmied Ilmarinen, der junge Joukahainen; Herrin des Nordlandes

Anmerkungen: Das übliche Weinen Väinämöinens, weil er hilflos im Nordland ist, wird hier auf das Boot übertragen.

DuBois⁶²⁴ erwähnt SKVR I1: 96. Tatsächlich ist der vollständigere Gesang unter SKVR I1: 647 zu finden (SKVR I1: 96 ist sonst identisch, beginnt aber erst mit Vers 136).

Inhaltsangabe:

Der alte Väinämöinen hört sein Boot weinen. Zum ‚Trost‘ lässt er es ins Wasser. Mit Gefährten im Boot bricht er auf. Das Boot hängt an einem großen

⁶²³ Die Sänger verwenden üblicherweise *kalahauta*, Fischgrab. In den Inhaltsangaben wird hier dennoch Fischgrund verwendet.

⁶²⁴ DuBois 2001, S. 458.

Hecht fest, aus dem anschließend Väinämöins Kantele gefertigt wird. Es kommt zum Spiel der Kantele. Das Volk des Nordlandes wird zum Schlafen gebracht. Der junge Joukahainen gibt die Ankunft am Ufer des Nordlandes bekannt, wo der *Sampo* mühsam aus der Erde gelöst und geraubt wird. Joukahainen ermuntert Väinämöin, was dieser nach einiger Distanz zum Nordland macht. Durch den Schrei eines Kranichs erwacht das Nordland. Die Verfolgung wird im Boot aufgenommen. Ilmarinen meldet das herannahende Boot des Nordlandes. Es zerschellt auf einer von Väinämöin gebildeten Insel. Die Herrin verwandelt sich in einen Raubvogel und fliegt zu Väinämöins Boot, der sie mit dem Paddel abwehrt. Der *Sampo* fällt ins Meer, das reich wird, das Land bleibt arm. Tanne kyntö, tanne kylvö!

i) Martiska Karjalainen

SKVR I1: 97

Jahr: 1834

Sammler: Elias Lönnrot

Ort: Vuokkiniemi (Lonkka)

Verse: 195

Sequenzen mit Reihenfolge und Umfang: A) Niederschießen Väinämöins (1-18); B) In fremde Welt geraten (19-31); C) Entstehung der Welt (32-51); D) Schmieden des *Sampo* (52-188); E) Raub des *Sampo* (189-195)

Figuren: Lappländer; alter Väinämöin; Ilmarinen; Herrin des Nordlandes; Maid des Nordlandes;

Anmerkungen: Dieser Gesang hat das Folge-Signum von SKVR I1: 647 Die Gesänge müssen also während derselben Performanz entstanden sein,

Inhaltsangabe:

Der Lappländer schießt Väinämöin nieder, woraufhin Väinämöin sechs Jahre, sieben Sommer im Meer treibt und Schöpfungsakte vollbringt. Auf seinem Knie baut ein Vogel ein Nest. Die Eier fallen ins Meer und zerbrechen. Aus ihren Teilen entsteht die Welt. Väinämöin weint und die Herrin des Nordlandes sagt seine Rücksendung zu, wenn er den *Sampo* schmieden könne. Väinämöin bestätigt dies. Tagsüber schmiedet Väinämöin den *Sampo*, abends freit er die Maid des Nordlands. Er schmiedet den *Sampo* fertig und sagt, dass im eigenen Land der Schmied des Himmels, ein noch besserer Schmied, lebt. Diesen soll Väinämöin in das Nordland bringen. Sie lässt ihn mit einem Boot über drei Meere zurück ins eigene Land fahren. Väinämöin singt in eine Fichte einen goldenen Zweig. Er findet den Schmied Ilmarinen und berichtet ihm, dass im Norden der *Sampo* ist. Ilmarinen erkennt die Absicht Väinämöins, ihn ins Nordland zu locken, um nach Hause zu gelangen. Darauf erwähnt Väinämöin den goldenen Zweig der Fichte. Als Ilmarinen diesen holen will, führt ihn ein Sturm ins Nordland, wo er sich der Herrin als Schmied des Himmels vorstellt. Ilmarinen schmiedet den *Sampo*, der hinter neun Schlössern eingeschlossen wird. Darauf möchte Ilmarinen nach Hause und wird von Väinämöin zurückgeholt. Väinämöin bricht mit einem Pferd auf, um den *Sampo* zu holen.

j) Matro Arvatenki

SKVR I1: 105

Jahr: 1834

Sammler: Elias Lönnrot

Ort: Uhtua (Uhut)

Verse: 118

Sequenzen mit Reihenfolge und Umfang: A) Niederschießen Väinämöinens (1-29); B) Entstehung der Welt (30-53); C) Schmieden des *Sampo* (54-78); D) Entstehung der Kantele (79-90); E) Spielen der Kantele (91-103); F) Flucht aus dem Nordland (104-118)

Figuren: alter Väinämöinen, Lappländer; Mutter des Lappländers; Herrin des Nordlandes; Maid des Nordlandes; Schmied Ilmarinen; Gefolge

Anmerkungen: Lappländer und Väinämöinen stehen in einer verwandtschaftlichen Beziehung zueinander; es kommt zu einer Verfolgung Väinämöinens, ohne, dass dieser den *Sampo* geraubt hat

Inhaltsangabe:

Der Lappländer lauert Väinämöinen auf und schießt ihn trotz dreimaliger Warnung seiner Mutter nieder – Väinämöinen sei der Sohn seiner Tante. Väinämöinen treibt sieben Sommer im Meer, als ein Vogel ein Nest auf seinem Knie baut. Die Eier darin brechen entzwei, als das Nest ins Meer fällt, und aus ihnen entsteht u. a. der Mond. Die Herrin des Nordlandes findet den weinenden Väinämöinen und verspricht ihm als Gegenleistung die Maid des Nordlandes. Väinämöinen beginnt zu schmieden, um die Maid zu bekommen. Dabei beginnt er den Schmied Ilmarinen anzurufen, der einen Rechen schmieden soll. Damit werden Gegenstände gesammelt, die Ilmarinen das Schaffen der Kantele ermöglichen. Väinämöinen fährt mit Gefolge aus dem Nordland und wird von der Herrin des Nordlandes verfolgt.

k) vielleicht Vater oder Sohn von Arhippa Orvokainen

SKVR I1: 106

Jahr: 1834

Sammler: Elias Lönnrot

Ort: Uhtua (Uhut)

Verse: 130

Sequenzen mit Reihenfolge und Umfang: A) Niederschießen Väinämöinens (1-31); B) In fremdes Land geraten (32-45); C) Entstehung der Welt (46-59); D) Schmieden des *Sampo* (60-82); E) Entstehung der Kantele (83-97); F) Spiel der Kantele (98-113); G) Flucht aus dem Nordland (114-130)

Figuren: alter Väinämöinen; Tante Väinämöinens; Lappländer; Mutter des Lappländers; Herrin des Nordlandes; Schmied Ilmarinen

Anmerkungen:

Inhaltsangabe:

Der alte Väinämöinen bricht auf, um zu seiner Tante zu fahren. Der Lappländer lauert ihm auf, seiner Mutter warnt ihn jedoch drei Mal vor dem Schießen: Väinämöinen sei der Sohn der Tochter. Er schießt trotzdem auf ihn, verfehlt

ihn jedoch und trifft Väinämöins Pferd. Väinämöin fällt ins Meer und treibt dort sieben Sommer Richtung Nordland. Ein Vogel baut auf Väinämöins Knie ein Nest, die Eier darin zerbrechen, als sie ins Meer fallen, so entsteht u. a. der Mond. Die Herrin des Nordlandes findet den weinenden Väinämöin. Sie verspricht die Maid des Nordlandes gegen das Schmieden des *Sampo*. So schmiedet er am *Sampo* um die Maid zu bekommen. Er ruft Schmied Ilmarinen an; dieser soll einen eisernen Rechen schmieden, um die Gegenstände für die Kantele zu sammeln. Es kommt zum Spielen der Kantele. Väinämöin verlässt im Boot das Nordland und wird von der Herrin des Nordlandes verfolgt.

l) unsicher, evtl. Lari Teppinens Vater

SKVR I1: 107

Jahr: 1834

Sammler: Lönnrot

Ort: Uhtua (Uhut)

Verse: 85

Sequenzen mit Reihenfolge und Umfang: A) Niederschießen Väinämöins (1-25); B) Entstehung der Welt (26-85) C) In fremdes Land geraten

Figuren: alter Väinämöin; Lappländer; Schmied Ilmarinen

Anmerkungen: enthält nicht den eigentlichen *Sampo*-Raub

Inhaltsangabe:

Der alte Väinämöin schmiedet ein eisernes Pferd, auf dem er sich über das Meer auf den Weg macht. Der Lappländer lauert ihm auf und schießt ihn nieder. Väinämöin fällt ins Meer und auf seinem Knie baut ein Vogel ein Nest, in das er drei goldene Eier legt. Das Knie wird unerträglich heiß und das Nest stürzt ins Meer. Väinämöin schafft einen Weg, auf dem er den Himmelschmied Ilmarinen erreicht, der eine Schmiede errichtet hatte.

m) unbekannt

SKVR I1: 108

Jahr: 1835

Sammler: Elias Lönnrot

Ort: Uhtua (Uhut)

Verse: 94

Sequenzen mit Reihenfolge und Umfang: A) Niederschießen Väinämöins (davor: Besuch Väinämöins bei seinem Freund Ilmarinen in der Schmiede), (1-28); B) In fremdes Land geraten (29-34); C) Schmieden des *Sampo* (40-94)

Figuren: alter Väinämöin; Schmied Ilmarinen; Lappländer; Herrin des Nordlandes;

Anmerkungen: es gibt keine Weltentstehung, Wechsel in der Erzählperspektive von ich zu er; besonders gestaltete Eingangspassage; Väinämöin befindet sich beim Niederschießen nicht auf einem Reittier oder Schlitten, sondern in einem Boot (Bootsszenen sind übliche Bestandteile beim Raub des *Sampo*)

Inhaltsangabe:

Die Eingangspassage ist offenbar so gestaltet, dass Väinämöinen zu Beginn einen inneren Dialog in seinem Boot führt und in der Ich-Perspektive mit seinem Freund, dem Schmied spricht, bevor die Erzählperspektive wechselt. Nach dem Besuch der Schmiede fährt er mit seinen Booten los und wird alsbald niedergeschossen. Er treibt ins Nordland, wobei Schöpfungsakte entstehen. Dort findet die Herrin des Nordlandes den Weinenden. Es kommt zur Verhandlung um den Preis seiner Rückkehr. Das von Väinämöinen angebotene Gold und Silber lehnt die Herrin des Nordlandes ab, sondern wünscht sich einen Schmied, der den *Sampo* schmieden kann. Darauf wird Väinämöinen zurückgeschickt und er lockt den Schmied ins Nordland, in dem er die Maid des Nordlands verspricht, wenn er den *Sampo* schmiede.

n) Vaassila Kieleväinen (ca. 1755- ca. 1840)

SKVR I1: 80

Jahr: 1833

Sammler: Elias Lönnrot

Ort: Vuokkiniemi (Vuonninen)

Verse: 157

Sequenzen mit Reihenfolge und Umfang: A) Fischen der Maid des Wassers (1-25); B) Goldene Jungfrau; (26-33); C) In fremdes Land geraten (34-65); D) Schmieden des *Sampo*; (66-84); E) Wettfreite (85-144); F) Kullervos Rache (145-157)

Figuren: alter Väinämöinen, Schmied Ilmarinen; Annikki; Herrin des Nordlands; Maid des Nordlands; Kullervo

Anmerkungen: Der Vortrag des greisen Vaassila hat auf den jungen Sammler Lönnrot eine tiefe Wirkung gehabt. Die teils lose oder bruchstückhafte Verkettung der Sequenzen, die Vaassila nur unter Mühen und mit Hilfestellung Lönnrots erzeugte, war für den späteren Entstehungsprozess des *Kalevala* von entscheidender Bedeutung. Die Abfolge des Gesangs stellt im Korpus einen Sonderfall dar.

Inhaltsangabe:

Väinämöinen vollführt einige Schöpfungsakte; es entstehen Inseln und Klippen. Er fischt vergeblich nach der Maid des Wassers, um sie als Braut zu gewinnen. Er erschafft die goldene Maid. Durch einen Sturm gerät Väinämöinen ins Nordland, wo ihn die Herrin des Nordlands findet. Sie freut sich über dessen Ankunft, Väinämöinen möchte jedoch zurück ins eigene Land, was auch geschieht. Dort trifft er Ilmarinen, der sich nach seinem jahrelangen Wegbleiben erkundigt. Im Gesang wird eine Finte Väinämöinens angedeutet (Motiv des goldbrüstigen Marders), um Ilmarinen ins Nordland zu locken. Dort schmiedet Ilmarinen den *Sampo*. Er freit die Maid des Nordlands und fährt nach Hause. Väinämöinen erkundigt sich danach, wie es sich im Nordland lebe und erfährt, dass der *Sampo* Reichtum bringt. Er begibt sich auf Brautwerbung und trifft auf Ilmarinens Schwester Annikki. Diese entlarvt Väinämöinens versuchte Täuschungen, erfährt den wahren Grund und

berichtet Väinämöiens Absicht ihrem Bruder Ilmarinen. Der Schmied bricht daraufhin ins Nordland auf, um seine Braut heimzuführen, die er gegen eine reiche Mitgift bekommt. Nach der Hochzeit bricht Ilmarinen mit der Braut ins eigene Land auf. Seine Braut sträubt sich allerdings gegen ihre zukünftige Stellung als Frau des Schmieds. Ilmarinen beruhigt sie und sichert ihr ein Leben im Wohlstand zu. Es schließt sich unmittelbar, jedoch ohne erkennbaren Zusammenhang die Kullervo-Szene an, dem für seine Arbeit als Viehhirte ein Stein in das Brot gebacken wird und der daraufhin als Rache Bären nach Hause bringt.

o) Hökkä-Petri

SKVR I1: 77 (410)

Jahr: 1871

Sammler: Borenius

Ort: Vuokkiniemi (Vehnäjärvi)

Verse: 135

Sequenzen mit Reihenfolge und Umfang: A) Fertigen des Bootes (1-10; 51-71); B) Fahrt zu und Kampf mit Antero Vipunen (11-50); C) Raub des *Sampo* (72-135)

Figuren: alter Väinämöinen; Schmied Ilmarinen; Antero Vipunen; Herrin des Nordlandes; Gefolge; Väinämöiens Mutter

Anmerkungen: Hier ist der Protagonist im Mittelpunkt nicht Väinämöinen, sondern vielmehr Ilmarinen

Inhaltsangabe:

Der alte Väinämöinen und der Schmied Ilmarinen fertigen ein Boot, das auch durch Sprüche entsteht. Es fehlen drei Worte, die von Antero Vipunen zu besorgen sind. Ilmarinen und Väinämöinen machen sich auf den Weg zu Antero Vipunen, einen Riesen, in den sie eindringen. Mit Waffen bekämpfen sie Vipunen von innen, der sie bittet, wieder herauszukommen. Als Gegenleistung verspricht er, die geforderten Worte preiszugeben. Dies geschieht und Ilmarinen und Väinämöinen machen sich auf den Rückweg und können den Bootsbau vollenden. Als das Boot ins Wasser gelassen wird und sich als wendig erweist, schlägt Ilmarinen vor, den *Sampo* aus dem dunklen Nordland zu rauben. Sie zerstören die tiefen Wurzeln des *Sampo*, so dass sie diesen in ihr Boot bringen können. Ilmarinen fragt, warum Väinämöinen nicht singe. Dieser antwortet, es sei noch zu gefährlich. Ilmarinen soll Ausschau nach der möglichen Verfolgung halten. Ilmarinen sieht das Boot des Nordlandes mit zahlreichen Ruderern. Väinämöinen erschafft aus einem Feuerstein eine Klippe, an der das Boot des Nordlandes zerschellt. Die Herrin des Nordlandes verwandelt sich in einen Greifvogel und beschimpft Väinämöinen, dass dieser seine eigene Mutter betrogen habe. Väinämöinen schlägt der Nordlandherrin mit dem Ruder Finger ab.

p) Miihkalinen Simana (Sohn von Arhippa Perttunens Schwester Moarie)

SKVR I1: 1

Jahr: 1835

Sammler: Elias Lönnrot

Ort: Jyskyjärvi (Kellovaara)

Verse: 139

Sequenzen mit Reihenfolge und Umfang: A) Niederschießen Väinämöinens (1-26); B) in fremdes Land geraten (27-46); C) Entstehung der Kantele (47-69) D) Spiel der Kantele (70-104); E) Entstehung der Welt (105-138)

Figuren: alter Väinämöinen; Junge aus dem Norden; dessen Mutter; Herrin des Nordlandes (emäntä), Frau Väinämöinens; Schmied Ilmarinen;

Anmerkungen: Belege I1: 1 und I1: 2 können als Beispiel für allusive Einbindung verstanden werden: In SKVR sind beide Gesänge unter „Sammon taonta“ (Schmieden des *Sampo*) verschlagwortet und auch⁶²⁵ führt die Gesänge auf (als Beispiel dafür, „wie grundlegend 37 Jahre die Variante des Sängers ändern können“,⁶²⁶ a.a.O., S 52).; einen Hinweis auf den *Sampo* gibt es in Vers 56. Bemerkenswert ist ebenfalls, dass in Miihkalinens Gesängen die Entstehung der Welt am Ende des Gesangs steht.

Inhaltsangabe:

Väinämöinen ist unterwegs nach Hause/ Väinölä. Der Junge aus dem Norden sagt seiner Mutter, dass er Väinämöinen niederschießen werde. Die Mutter weist ihn an, nicht auf Väinämöinen, sondern dessen Pferd zu schießen, was dieser befolgt. Väinämöinen treibt sechs Jahre, sieben Sommer im Meer. Die Herrin des Nordlandes findet den Weinenden. Derweil sucht die Frau Väinämöinens nach ihm. Sie geht zum Schmied Ilmarinen, dem Schmied des *Sampo* und bittet ihn um das Schmieden eines Rechens. Damit will sie auf dem Grund des Meeres nach Väinämöinen suchen und findet ihn. Väinämöinen bittet seine Frau um Gegenstände (Hirtenflöte; Flosse), aus denen die Kantele entsteht und wird gespielt, was die ganze Natur berührt. Nach diesem Spielen treibt Väinämöinen im Meer, auf seinem Knie nistet ein Vogel, der drei Eier legt. Nachdem das Nest ins Wasser fällt und die Eier zerbrechen, werden aus ihnen – durch den Spruch des Vogels – Himmel, Erde und Gestirne.

q) Miihkalinen Simana

SKVR I1: 2

Jahr: 1872

Sammler: Borenius

Ort: Jyskyjärvi

Verse: 171

Sequenzen mit Reihenfolge und Umfang: A) Sängerwettkampf (1-67); B) Niederschießen Väinämöinens (68-101); C) in fremdes Land geraten (102-142); D) Entstehung der Kantele (143-148); E) Spiel der Kantele (149-171)

⁶²⁵ Kuusi 1949, S. 51f.

⁶²⁶ Kuusi 1949, S. 52.

Figuren: alter Väinämöinen; junger Joukahainen; Lappländer⁶²⁷, dessen Mutter; die Alte des Nordlandes (= Väinämöinens Mutter?); Schmied Ilmarinen;

Anmerkungen: Im Gegensatz zu I1: 1 wird Ilmarinen nicht mehr als Schmied des *Sampo* bezeichnet.

Inhaltsangabe:

Väinämöinen und Joukahainen treffen aufeinander. Beide fordern vom anderen, den Weg frei zu machen. Väinämöinen singt Joukahainen in den Sumpf. Joukahainen fleht um Befreiung und bietet dafür nacheinander sein einziges Pferd, seinen einzigen Hund und seinen einzigen Bogen an. Erst das Angebot seiner Schwester als Väinämöinens Braut wird akzeptiert.

Väinämöinen setzt seine Fahrt über das Meer fort. Der Lappländer spricht kurz mit seiner Mutter und schießt Väinämöinen nieder, worauf dieser sechs Jahre, sieben Sommer im Meer treibt. Die Alte des Nordens (Väinämöinens Mutter?) geht zu Schmied Ilmarinen und fordert, dass er einen Rechen schmiede, mit dem sie sich auf die Suche nach Väinämöinen begeben könne. Sie reißt den Meeresgrund, ohne Väinämöinen zu finden. Daraufhin kehrt die Alte heim und hört bald einen Mann weinen, sodass sie Väinämöinen findet. Väinämöinen bittet die Alte um Zutaten der Kantele. Er beginnt das Kantele-Spiel zur Freude aller.

⁶²⁷ In SKVR I: 1 verwendet Miihkalinen die Bezeichnung „Pohjan poika“ (Junge des Nordens) für die Figur des auflauernden Lappländers.

7.3.2. Ontrei Malinen

Der von Ontrei vorgetragene Gesang ist zweifach – mit einem Abstand von acht Jahren⁶²⁸ und durch verschiedene Sammler – aufgezeichnet worden und in seiner Abfolge sowie Struktur in sich geschlossen. Der Zyklus wird als organische Gesamtheit vorgetragen. Die Sequenzen sind aufeinander abgestimmt, d.h. der Sänger fasst die Sequenzen als Teil einer Gesamtheit auf, die er auf makrostruktureller Ebene ebenso wie im mikrostrukturellen Bereich durchkomponiert hat. Die Länge des Gesangs ist mit 331 bzw. 365 Versen beachtlich⁶²⁹ und wird nur von Arhippa Perttunen übertroffen (s.u.), der zu dieser Zeit in der Region eine weitere idealtypische Version präsentiert. Für den Sammler und Epenkompilator Lönnrot muss der direkte Vergleich zwischen Ontrei Malinen und Vaassila Kieleväinen⁶³⁰ besonders eindrücklich gewesen sein⁶³¹: Beide berichteten vom Raub des *Sampo*, dieser in einer geschlossenen epischen Form, jener sprunghaft, nach Fortsetzung suchend, auf Stichworte des Sammlers reagierend. Für Elias Lönnrot ergab sich in diesen Tagen die Vision einer erzählerisch geschlossenen Einheit (in der Variante Ontreis) und gleichzeitig die Idee eines größeren und allgemeinen ursprünglichen Zusammengangs der Sequenzen, die Lönnrot bei verschiedenen Sängern unterschiedlich angeordnet fand. Von Ontrei sind außer dem *Sampo* nur wenige Gesänge überliefert.

Ontrei Malinen folgt der relativ verfestigten Erzähltradition Weißkareliens, an deren Beginn des *Sampo*-Zyklus der Schuss des Lappländers, die Kosmogonie und das hilflose Erreichen des Nordlands stehen. Väinämöinen ist gezwungen, Ilmarinen ins Nordland zu senden, um sich selbst zu befreien. Nachdem Ilmarinen ins Nordland gesungen wurde, kommt es zum Schmieden des *Sampo* und parallel zum Freien der Maid des Nordlands. Während es jedoch bei Vaassila zu einer regelrechten Hochzeit im Nordland kommt, bleibt der Fortgang der Gemeinschaft bei Ontrei in diesem Komplex unklar. Der Raub des *Sampo* bildet den mit Abstand größten am stärksten ausgestalteten Abschnitt des Zyklus, der – typisch für die Familie Malinen (s.u.) – den *Sampo* konkret mit Pflügen und Säen verbindet:

SKVR I1: 79 (319-331) [1825]:

”Tänne kyntö, tänne kylvö,

[Väinämöinen]: ”Hierhin Pflügen, hierhin Aussaat

320 Tänne asu kaiken lainen,

⁶²⁸ 1825 (Sjögren) und 1833 (Lönnrot).

⁶²⁹ Hierbei ist zu beachten, dass Lönnrot mit ”etc.” markierte, dass der ursprüngliche Vortrag also noch länger war.

⁶³⁰ Vgl. SVR I1: 80 = Beleg n).

⁶³¹ Aus den Tagebucheintragungen Lönnrots geht hervor, dass er tagsüber die Gesänge Ontreis aufzeichnete und als dieser fischen ging, den greisen Vaassila aufsuchte, der noch den Ruf eines großen Sängers genoss.

Hierhin Wirken aller Art
 Tanne kuut, tanne päivät,
 Hierhin Monde, hierhin Sonnen
 Tanne tähet taivosilta."
 Hierhin die Sterne des Himmels"
 (Pohjan akka sänkte sedan samppon i sjön, hvaraf den blef rikare.)⁶³²
 [Sjögren] (Die Alte des Nordens senkte daraufhin den *Sampo* ins Meer,
 wovon dieses reicher wurde.)
 "Keksin kummoo vähäsen
 [Alte des Nordens] Mir fiel ein kleiner Trick ein
 Sinun kynnön, kylvön päälle,
 Auf dein Pflügen, auf deine Saat
 325 Saan rautaista raahta,
 Geb ich Hagel aus Eisen,
 Teräxistä tellittelen."
 Stahlhagel bestelle ich."
 Sano vanha Väin[ämöinen]:
 Sagt der alte Väinämöinen:
 "Tuonne satuos rautaista raahta,
 "Dorthin richte eisernen Hagel
 Teräxistä tellittele
 Bestelle Stahlhagel
 330 Pohjolan kujan perille,
 Ans Ende der Wege des Nordlands
 Savi harjun hartiolle."
 auf die Schulter des Lehmkamms."⁶³³

SKVR I1: 79a (349-366) [1833]

"Tanne kyntö, tanne kylvö,
 [Väinämöinen]: "Hierhin Pflügen, hierhin Aussaat
 350 Tanne vilja kaikenlainen
 Hierhin Getreide aller Art
 Poloiselle Pohj[an] maalle,
 dem elenden Nordland
 Suomen suurille tiloille;
 die großen Flächen Finnlands
 Tanne kuut, täne päivät!"
 Hierhin Monde, hierhin Sonnen!"
 Sano Pohj[olan] em[äntä]:
 Sagt die Alte des Nordlands:
 355 *"Vielä mä tuohon [mutkan muistan],*
 "An diese Finte erinnere ich mich noch
 Keksin kummoa väh[äisen]
 Ein kleiner Trick fiel mir ein

⁶³² Diese schwedische Erläuterung wurde durch den Sammler (Sjögren) hinzugefügt und ist so in SKVR übernommen worden.

⁶³³ Übersetzung des Verfassers.

Sinun kynnön, kylvön pääle;
 Auf dein Pflügen, auf deine Saat
 Soan rautas[en] rakehen,
 Geb ich Hagel aus Eisen,
 Teräksisen tellittelen
 Bestelle Stahlhagel
 360 *Halmettasi hakkaamahan,
 Dein Holz zu hacken
 Pieks[ä]mä[ä]n peltojasi!”*
 Deine Felder zu schlagen
 Sano v[anha] Väin[ämöinen]:
 Sagt der alte Väinämöinen:
 ”Satoos rau[taista] raetta,
 ”Gib Hagel aus Eisen
 Ter[äksistä] tellittellös
 Bestelle Stahlhagel
 365 Pohj[olan] kujun perille,
 Ans Ende der Wege des Nordlands,
 Saviharjan haltiolle!
 Auf die Schulter des Lehmkamms!”

Festzuhalten bleibt außerdem, dass die Belege SKVR I1: 79 und 79a) zeigen, wie verfestigt und nahezu identisch ein mündlicher Vortrag über einen längeren Zeitraum bleiben kann – und doch Möglichkeiten der Anschwellung und Ausarbeitung andeuten kann.

7.3.3. Redaktion Malinen

Ontreis Söhne Vaassila und Jyrki sowie Jyrkis Söhne Iivana und Jeremei (= Jeremie) wurden 1871/2, rund 35 Jahre nach Ontreis von Lönnrot gesammelten Gesang aufgezeichnet. Jeremei wurde noch einmal 1915, also nach 43 Jahren aufgezeichnet. Ein Blick auf die Sequenzen zeigt, dass hinsichtlich des Beginns und des Endes bei allen Sängern prinzipiell gleich gebaut sind. Auch in der inneren Abfolge und Handlungslogik bleiben sie über den Zeitraum von 90 Jahren und abgesehen vom besonderen Gestaltungswillen Jeremeis relativ stabil: Das Treiben in ein fremdes Land und die Entstehung der Welt können ihre Position tauschen, bei Jeremei ist die Kosmogonie nicht mehr Bestandteil des Zyklus. Als Familientradition lässt sich der stets erfolgende, d.h. verfestigte Hinweis auf die Ernte in Verbindung mit der Zerstörung des *Sampo* verstehen: Er ist in allen Gesängen vorhanden, während er in anderen Belegen des Gesamtkorpus nicht auftaucht.

Auffällig ist auch die Figur des Gefährten Väinämöinens und Ilmarinens beim Raub des *Sampo*. Er ist bei Ontrei namenlos, heißt bei seinen Söhnen Vaassila und Jyrki *Vesi-Liitto* – und ist bei der Enkelgeneration getilgt. Auch die kurze eigene Passage des Himmels-Schmiedens von Ontrei wurde nicht übernommen. Jeremei erweitert in seiner Jugend (1872) den *Sampo*-Zyklus durch Einschub der Wettfreite und die damit verbundene Hinzufügung der Figur der Annikki und ersetzt die Wettfreite 1915 durch die Entstehung und das Spiel der Kantele. In den anderen Belegen wird die Grundstruktur Ontreis beibehalten, unterliegt aber erkennbaren individuellen Anpassungen. Bei Ontreis Sohn Vaassila ist der aufgezeichnete Vortrag mit Ausnahme der ausführlichen Raub-Sequenz reduziert und äußerst knapp dargestellt, die Kosmogonie ist unvollständig und der innere Handlungsverlauf lückenhaft, sodass die Tätigkeiten Väinämöinens und Ilmarinens ineinander verschwimmen. Jyrkis Vortrag ist deutlich ausführlicher und stärker ausgestaltet, d.h. auf Stimmigkeit des Handlungsablaufs bedacht. Er fügt zum Beispiel auch Gründe für die Mitnahme des jungen Gefährten Vesi-Liittos an – wie Ilmarinen allein es vermag, den *Sampo* zu schmieden, braucht es die Hilfe des jungen Gefährten, um diesen aus dem Erdreich zu lösen: SKVR I1: 84 (220-226):

220 "Otas milma matkohoisi,
„Nimm mich mit auf die Reise
Olem mieki miessä sielä
Auch ich bin dort
Kuin soat sammon soatantaha,
Wenn Du den *Sampo* bekommst
Kirjo-kannen kannantaha
den farbigen Deckel⁶³⁴
Härän suussani suloon,
Ich trage den Stier in meinem Mund

⁶³⁴ Der farbige Deckel (kirjokansi) ist ein Synonym für den *Sampo* (vgl. Frog 2012, S. 230).

225 Sata-sarven kielelläni,
den Hunderthörnigen auf meiner Zunge
Sillä künnän sammon juuret.”
Damit pflüge ich die Wurzeln des *Sampo*.“⁶³⁵

Am Ende des Vortrags wird der *Sampo* allerdings nicht mehr erwähnt – im Fokus steht die Formel vom Pflügen, Säen und der Gefahr für die Ernte: SKVR I1: 84 (304-313):

Sanopa vanha Väinämöini:
Sagt der alte Väinämöinen:
305 ”Tänne küntö, tänne külvö,
„Hierher Pflügen, hierher Saat
Tänne kasvu kaikenlaini!”
Hierher Wachstum aller Art!”
Portto Pohjoilan emäntä
Die Hure, die Herrin des Nordlands
Itše noin sanoiksi virkki:
Gab zur Antwort:
”Keksin kummoa vähäisen,
„Ich habe eine kleine List,
310 Siun künnön, külvöm peällä!
auf dein Pflügen, auf dein Säen
Soam mie rauta’sen rakehen,
Lass ich eisernen Hagel nieder
Teräksisen tellittelen,
stählernen Hagel bringe ich
Siun künnön, külvöm peällä!”
auf dein Pflügen, auf dein Säen!“⁶³⁶

Jyrkis Sohn Iivana liefert einen kurzen Vortrag, in dem er zu Beginn erwähnt, dass sich Väinämöinen ein neues Pferd gekauft hat – diese Information ist seine eigene Zutat. Weit bedeutsamer ist jedoch eine originelle Änderung beim Schmieden des *Sampo*: Als die Herrin des Nordlands nach der Identität des Ankömmlings fragt, gibt sich Väinämöinen als Himmelschmied Ilmarinen aus, der auch den *Sampo* schmieden könne. Das gelingt Väinämöinen auch und so kann er ohne Umweg ins sein eigenes Land und ohne Ilmarinens Hilfe (oder Vesi-Liittos Hilfe) den *Sampo* direkt rauben. Dadurch entsteht eine schlüssige Möglichkeit, den Raub des *Sampo* in kürzerer Form darzustellen. Jyrkis zweiter Sohn Jeremei ist wie angeführt ein Sänger, der den Zyklus mit anderen narrativen Einheiten anreichert und in beiden Fällen – 1872 und 1915 – sehr ausführliche Vorträge mit je eigener Handlungslogik bildet:

⁶³⁵ Übersetzung des Verfassers.

⁶³⁶ Übersetzung des Verfassers.

e) Jyrkini Jeremei (Jyrki Malinens Sohn Jeremei), SKVR I1: 93, 1872

5- NV – FL – WF – SS – RS [Lappländer; Väinämöinen; Ilmorinen; Annikki; Vesi-Liitto; Herrin NL; Maid NL]

f) Jeremie Malini, „Pissonsuun Jeremie” SKVR I4: 2134, 1915

6- NV – FL – EK – SK – SS – RS [Lappländer; Väinämöinen; Ilmarinen; Herrin NL; Maid NL]

Beide Gesänge – der Abstand der Aufzeichnungen beträgt ungewöhnliche 43 Jahre beginnen mit dem Niederschießen Väinämöinens und dessen anschließenden Treiben in das fremde Land und enden mit Schmieden und Raub des *Sampo*. In der früheren Variante ist die Zwischensequenz aus der Wettfreite gebildet, in der späten Aufzeichnung wird sie durch die Sequenzen der Entstehung und des Spiels der Kantele ersetzt. Damit bleibt der Rahmen bei einem alternativen Übergang gleich.

Zusammenfassend lässt sich zeigen, dass bei den Belegen für Malinen die Familientradition über drei Generationen bzw. rund 90 Jahre durch die gleich gebaute Gestaltung der Anfangs- und Endsequenzen deutlich erkennbar bleibt, die Struktur und Abfolge also stabil ist, aber ebenso auch individuellem Gestaltungswillen unterliegt. Die Möglichkeit, eine solche Familienkontinuität beobachten zu können, relativiert das Bild, das sich aus der Betrachtung verschiedener Einzelbelege der Region ergeben kann: Es bestehen Variationsmöglichkeiten, die jedoch nicht als Beliebigkeit des zyklischen Vortrags missverstanden werden dürfen.

Sequenzen

EK: Entstehung der Kantele (1/6)
EW: Entstehung der Welt (4/6)
FL: In fremdes Land geraten (6/6)
NV: Niederschießen Väinämöinens (6/6)
RS: Raub des *Sampo* (6/6)
SH: Schmieden des Himmels (1/6)
SK: Spiel der Kantele (1/6)
SS: Schmieden des *Sampo* (6/6)
WF: Wettfreite (1/6)

a)⁶³⁷ -6- NV – EW – FL – SH – SS – RS [Lappländer; Väinämöinen; Ilmarinen; Gefährte Väinämöinens; Herrin NL; Maid NL]

b)⁶³⁸ -5- NV – FL – EW – SS – RS [Lappländer; Väinämöinen; Ilmarinen; Vesi-Liitto; Herrin NL; Maid NL]

⁶³⁷ Ontrei.

⁶³⁸ Ontreis Sohn Vaassilei.

c)⁶³⁹ -5- NV – EW – FL – SS – RS [Lappländer; Väinämöinen; Ilmarinen; Vesi-Liitto; Herrin NL; Maid NL]

d)⁶⁴⁰ -5- NV – FL – EW – SS – RS [Lappländer; Väinämöinen; Herrin NL; Maid NL]

e)⁶⁴¹ -5- NV – FL – WF – SS – RS [Lappländer; Väinämöinen; Ilmorinen; Annikki; Vesi-Liitto; Herrin NL; Maid NL]

f)⁶⁴² -6- NV – FL – EK – SK – SS – RS [Lappländer; Väinämöinen; Ilmarinen; Herrin NL; Maid NL]

Figuren:

Lappländer (6/6)

Väinämöinen (6/6)

Ilmarinen (Ilmorinen) (5/6)

Gefährte Väinämöinens (Vesi—Liitto) (3/6)

Herrin NL (6/6)

Maid NL (6/6)

Annikki (1/6)

a(a) Ontrei Malinen (1777-1851)

SKVR I1: 79

Jahr: 1825

Sammler: Anders Sjögren

Ort: Vuonninen (Vuokkiniemi)

Verse: 331⁶⁴³

Sequenzen mit Reihenfolge und Umfang: A) Niederschießen Väinämöinens (1-14); B) Entstehung der Welt (15-61); C) In fremdes Land geraten (62-109); D) Schmieden des Himmels (110-120); E) Schmieden des *Sampo* (121-191); F) Raub des *Sampo* (192-331)

Figuren: Lappländer, Väinämöinen, Väinämöinens Eltern, Ilmarinen, namenloser Gefährte Väinämöinens, Herrin des Nordlandes, Maid, des Nordlandes, Volk des Nordlandes mit Kriegern

Anmerkungen:

Inhaltsangabe:⁶⁴⁴

⁶³⁹ Ontreis Sohn Jyrki.

⁶⁴⁰ Jyrkis Sohn Iivana.

⁶⁴¹ Jyrkis Sohn Jeremei 1/2 (1872).

⁶⁴² Jyrkis Sohn Jeremei 2/2 (1915).

⁶⁴³ Ontrei trug diesen Gesang ca. acht Jahre später Elias Lönnrot vor (I1: 79a, 1833). Die Abfolge ist gleich, der Gesang jedoch mit 365 Versen erkennbar angeschwellt.

⁶⁴⁴ Englische Übersetzung findet sich bei Honko et al. 1993, S. 655–663.

- A) Der schiefhäugige Lappländer hegte seit langem Hass gegen Väinämöinen. Nach zwei Fehlversuchen schießt er dem blauen Elch⁶⁴⁵ in die Schultern.
- B) Väinämöinen sinkt mit seinen Fingern und Handflächen zuerst ins Wasser, wo er sechs Jahre treibt und sieben Sommer stoppt. Während des Treibens entstehen u. a. Fischmulden und Klippen. Eine Gans baut auf Väinämöinens Knie ein Nest und legt sieben Eier, eines davon aus Eisen. Väinämöinens Knie wird brennend heiß, deshalb dreht er es und das Nest fällt ins Wasser; die Eier zerbrechen. Durch Väinämöinens Spruch werden aus dem unteren Teil des Eies die Erde, aus der oberen Hälfte der Himmel; aus den Bruchstücken werden die Sterne, aus dem Eigelb die Sonne, aus dem Eiweiß der Mond.
- C) Väinämöinen treibt im Meer und erreicht Pohjola. Die Herrin des Nordlandes hört Väinämöinens Weinen und nimmt ihn in ihr Boot, bringt ihn nach Pohjola. Dort fragt sie ihn, ob er den *Sampo* schmieden könne ("aus zwei Kalbsknochen, drei Gerstenkörnern oder sogar der Hälfte davon")
- D) Väinämöinen sagt, er kann den *Sampo* nicht schmieden, kennt aber einen Schmied im eigenen Land, der das kann; das ist Ilmarinen. Er hat den Himmel geschmiedet.
- E) Die Herrin des Nordlandes bringt Väinämöinen zu seinen Eltern, von wo er sich in sein eigenes Land singt; er singt eine Fichte mit goldener Spitze, auf die er einen goldbrüstigen Marder singt; als er zu Ilmarinen kommt, sagt er, dass eine junge Frau im Norden ist, die berühmte, vielgepriesene. Schmied Ilmarinen antwortet, dass Väinämöinen sicher den Schmied versprochen habe, um seine eigene Haut zu retten. Väinämöinen berichtet Ilmarinen von dem goldbrüstigen Marder, den sich der Schmied ansieht. Er wird von Väinämöinen ermuntert, sich den Marder (das Eichhörnchen) zu holen. Darauf lässt Väinämöinen Ilmarinen durch einen Wind ins Nordland wirbeln. Die Herrin des Nordlands fragt, ob er Schmied Ilmarinen ist und er den *Sampo* schmieden kann, was Ilmarinen bestätigt. Er schmiedet tagsüber den *Sampo* und erfreut in der Nacht die Jungfrau. Er schmiedet den *Sampo*, den bunten Deckel, woraufhin ihn die Herrin des Nordlandes in sein eigenes Land bringt.
- F) Zurückgekehrt berichtet Ilmarinen vom *Sampo* im Nordland und dass es dort nun Pflügen, Säen und Getreide aller Art gebe und Väinämöinen sich den *Sampo* aus dem dunklen Nordland holen solle. Väinämöinen bricht auf, um den *Sampo* zu holen; auf dem Weg bittet ein Junge von einer Halbinsel als dritter Mann mitzukommen, um den *Sampo* mit den hundert Hörnern zu holen. Väinämöinen nimmt ihn mit. Er sendet das heidnische Nordvolk in den Schlaf. Dort ist der *Sampo* hinter neun Schlössern verschlossen. Die Schlösser werden gelöst, der *Sampo* ist viele Klafter tief verwurzelt. Väinämöinens Gefährte bringt einen Ochsen, mit dessen Hilfe die Erde gepflügt wird und der *Sampo* bewegt werden kann. Väinämöinen bringt den *Sampo* in sein Boot und segelt davon. Eine Ameise pinkelt auf das Bein eines Kranichs, worauf der Vogel einen Schrei ausstößt, durch den das Nordland erwacht. Die Herrin des Nordlands entdeckt, dass der *Sampo* entwendet wurde und rüstet ein

⁶⁴⁵ Väinämöinens Reittier.

Ruderboot mit hundert Männern, tausend Paddeln und nimmt die Verfolgung auf.

Ilmarinen fragt, warum Väinämöinen jetzt wo er den *Sampo* hat, nicht singe. Väinämöinen antwortet, dass es dafür noch zu früh sei. Ilmarinen bekommt die Anweisung, auf den Bootsmasten Ausschau zu halten. Von dort meldet er verschiedene Vögel zu sehen. Väinämöinen bezichtigt ihn der Lüge und Ilmarinen meldet das verfolgende Schiff aus dem Nordland. Väinämöinen erschafft mit einem Feuerstein eine Klippe im Meer. Daran zerschellt das Boot aus dem Nordland.

Die Herrin des Nordlands fliegt – in einen Vogel verwandelt – auf den Bootsmast, worauf Väinämöinen ihr mit einem Paddel die Klauen abschlägt, aber eine Krallen bleibt übrig. Väinämöinen bietet an, den *Sampo* zu teilen, was die Herrin des Nordlands ablehnt. Väinämöinen lässt Nebel entstehen und spricht von pflügen und säen. Die Nordland-Alte versenkt den *Sampo* im Meer, wodurch es reichhaltiger wird, sie verwendet einen Spruch gegen das Pflügen und Säen und will Hagel aus Eisen regnen lassen. Väinämöinen wehrt den Hagel ab und leitet ihn Richtung Nordland.

a(b) Ontrei Malinen (1777-1851)

SKVR I1: 79a

Jahr: 1833

Sammler: Elias Lönnrot

Ort: Vuonninen

Verse: 366

Sequenzen mit Reihenfolge und Umfang: wie a)

Figuren: wie a)

Anmerkungen:

Die Texte sind bei dem zeitlichen Abstand von ca. acht Jahren mikro- und makrostrukturell gleich. Man berücksichtige dabei die konkrete Aufzeichnungssituation verschiedener Sammler. Es gibt eher geringfügige Umstellungen und Variationen, jedoch auch handlungstragende – wenngleich unsichere – Plusverse wie SKVR I1: 79a) (Niin saat neion palkastasi?). Lönnrot überspringt einige repetitive Verse, die er mit *etc.* markiert (z.B. 79a: 198). In Lönnrots aufgezeichneter Variante gibt es den Hinweis auf die Sicherung des *Sampo* (79: 216-218). Bei 79 fehlt die Passage, in der die Herrin des Nordlandes den Raub explizit bemerkt. Der Zusatz nach 322 (79) hat keine Entsprechung in 79a.

Inhaltsangabe:

wie a(a)

b) Ontreini Vaassilei (Vaassilei Malinen, Ontreis Sohn)

SKVR I1: 91

Jahr: 1872

Sammler: Borenius

Ort: Vuokkiniemi

Verse: 182

Sequenzen mit Reihenfolge und Umfang: A) Niederschießen Väinämöins (1-15); B) in fremdes Land geraten (16-24); C) Entstehung der Welt (25-36); D) Schmieden des *Sampo* (37-87); E) Raub des *Sampo* (88-182)

Figuren: Lappländer; alter Väinämöin; Herrin des Nordlandes; Maid des Nordlandes; Schmied Ilmarinen; Vesi-Liitto

Anmerkungen: Die ersten Sequenzen sind sehr kurz gehalten, (z.B. Entstehung der Welt unvollständig); der abschließende *Sampo*-Raub dagegen sehr ausführlich; Väinämöins Rückkehr ins eigene Land wird ausgeblendet-Ilmarinen wird nicht ins Nordland geschickt, um den *Sampo* zu schmieden, obwohl die entsprechende Szene so angelegt ist (die Ermunterung, sich die goldene Spitze einer Fichte anzusehen, bleibt so auch unmotiviert).

Inhaltsangabe:

Der Lappländer lauert Väinämöin auf und schießt ihn nieder.

Väinämöin treibt sechs Jahre, sieben Sommer im Meer; ein Vogel nistet auf seinem Knie. Das Nest fällt ins Wasser. Väinämöin treibt an das Ufer des Nordlands. Dort findet die Herrin des Nordlands den Weinenden. Sie fragt ihn, ob er den *Sampo* schmieden kann. Väinämöin beginnt tags den *Sampo* zu schmieden und nachts die Maid zu freien. Als der *Sampo* fertig ist und mahlt, bittet Väinämöin um seine Rückkehr. Im eigenen Land wohne der Schmied des Himmels. Es kommt zum Aufbruch Väinämöins, Ilmarinens und Vesi-Liittos, um den *Sampo* zu rauben. Die den *Sampo* sichernden Schlösser werden geschmiert, die Wurzeln werden von Vesi-Liitto gerodet, der *Sampo* wird geraubt. Eine Ameise veranlasst den Schrei eines Kranichs, der das Nordvolk erweckt. Der Raub des *Sampo* wird entdeckt. Ilmarinen fragt, warum Väinämöin noch nicht singe und Väinämöin fordert den Schmied auf, nach Verfolgern Ausschau zu halten. Das Boot des Nordvolks wird entdeckt. Väinämöin erschafft eine Klippe, an der das Boot zerschellt. Die Herrin des Nordlandes erhebt sich als Vogel in die Luft und landet auf Väinämöins Boot. Väinämöin wehrt den Angriff mit dem Ruder ab und schlägt die Krallen des Vogels bis auf eine. Die Herrin fordert den *Sampo*, was Väinämöin verwehrt. Er will ihn zum eigenen Pflügen und Säen. Die Herrin wünscht eisernen Hagel auf Väinämöins Saat, die dieser in den Norden wünscht.

c) Ontreini Jyrki (Jyrki Malinen, Ontreis Sohn)

SKVR 11: 84

Jahr: 1871

Sammler: Borenius

Ort: Vuokkiniemi (Vuonninen)

Verse: 313

Sequenzen mit Reihenfolge und Umfang: A) Niederschießen Väinämöins (1-26); B) Entstehung der Welt (27-64); C) In fremdes Land geraten (65-83) D) Schmieden des *Sampo* (84-207); E) Raub des *Sampo* (208-313)

Figuren: Lappländer; alter Väinämöinen; Herrin des Nordlandes; Maid des Nordlandes, Schmied Ilmarinen; Vesi-Liitto

Anmerkungen:

Inhaltsangabe:

Der Lappländer lauert Väinämöinen auf und schießt dessen Pferd nieder. Darauf fällt Väinämöinen ins Wasser und treibt dort sechs Jahre. Ein Vogel baut auf seinem Knie ein Nest. Dieses fällt ins Wasser und die darin befindlichen Eier (sechs und ein weiteres aus Eisen) zerbrechen. Daraus werden Erde, Himmel und Gestirne. Väinämöinen treibt sechs Jahre und sieben Sommer im Meer, bis er ans Ufer des Nordlandes gelangt. Die Herrin des Nordlandes hört sein Weinen und bietet ihm die Maid des Nordlandes an, wenn er ihr den *Sampo* schmiede. Väinämöinen entgegnet, dass er den *Sampo* nicht selbst schmieden kann, sondern dass Schmied Ilmarinen es vermag, der auch den Himmel geschmiedet habe. Darauf sendet ihn die Herrin des Nordlandes zu seiner früheren Mutter und zu Ilmarinen. Väinämöinen singt auf dem Rückweg einen Marder mit goldener Brust in eine Fichte mit goldener Spitze. Er lockt Ilmarinen, den Marder mit der goldenen Brust anzuschauen, woraufhin ihn Väinämöinen mit einem Sturm ins Nordland schickt. Dort schmiedet er tags den *Sampo* und freit nachts die Maid. Nachdem der *Sampo* gefertigt ist, wird er neun Schlössern und mit Wurzeln gesichert. Ilmarinen wird zurück in sein eigenes Land zu Väinämöinen geschickt. Ilmarinen berichtet Väinämöinen vom Ernte bringenden *Sampo*. Väinämöinen fasst den Plan, den *Sampo* zu rauben. Er, Ilmarinen und Vesi-Liitto, der mitkommen will, weil der die Wurzeln des *Sampo* trennen könne, machen sich auf den Weg ins Nordland. Väinämöinen singt das Nordvolk in den Schlaf. Mit Vesi-Liittos Hilfe gelingt es, den *Sampo* ins Schiff zu laden und die Rückfahrt anzutreten. Ilmarinen fragt, warum Väinämöinen nicht zu singen beginne⁶⁴⁶. Väinämöinen bittet Ilmarinen, nach Verfolgern Ausschau zu halten. Eine Ameise pinkelt auf das Bein eines Kranichs, der zu schreien beginnt und so das Volk im Norden erweckt. Die Nordland-Herrin bemerkt den Raub des *Sampo*. Sie nimmt die Verfolgung auf. Väinämöinen selbst hält nach Verfolgern Ausschau und erspäht das Boot aus dem Norden, das er durch das Entstehen einer Klippe zum Zerschellen bringt. Die Herrin des Nordlands. fliegt als Vogel auf Väinämöinens Boot. Väinämöinen wehrt den Angriff mit dem Ruder ab und schlägt dem Vogel alle Krallen bis auf eine ab. Es kommt zum abwechselnden Verwünschen des Pflügens und Säens des/der Anderen – vom *Sampo* ist keine Rede mehr.

d) Jyrkini Iivana (Jyrki Malinens Sohn)

SKVR I1: 88

Jahr: 1872

Sammler: Borenius

Ort: Vuokkiniemi

⁶⁴⁶ Hinweis auf die Kantele – hier gibt es offensichtlich eine allusive Anspielung.

Verse: 129

Sequenzen mit Reihenfolge und Umfang: A) Niederschießen Väinämöinens (1-18) B) in fremdes Land geraten (19-34); C) Entstehung der Welt (35-57); D) Schmieden des *Sampo* (58-90); E) Raub des-*Sampo* (91-129)

Figuren: Lappländer; alter Väinämöinen; Herrin des Nordlandes; Maid des Nordlands

Anmerkungen:

Inhaltsangabe:

Der alte Väinämöinen hatte sich ein Pferd gekauft, um damit auf dem gefrorenen Meer fahren zu können. Der Lappländer lauerte Väinämöinen auf und schoss sein Pferd nieder. Väinämöinen treibt sechs Jahre, sieben Sommer im Meer. Ein Vogel nistet auf seinem Knie, legt sechs Eier und eines aus Eisen. Das Nest fällt ins Wasser, aus den zerbrochenen Eiern entstehen Erde, Himmel und Gestirne. Die Alte („Hure“) des Nordlandes entdeckt Väinämöinen und fragt, wer er ist. Dieser verstellt sich und sagt, er sei Schmied Ilmarinen. Auf die Frage, ob er den *Sampo* schmieden könne, antwortet er, dass er als Himmelschmied den *Sampo* schmieden könne. Er schmiedet tags den *Sampo* und freit nachts die Maid. Nachdem der *Sampo* fertig geschmiedet ist und mahlt, löst Väinämöinen dessen Wurzeln aus der Erde und nimmt den *Sampo* mit. Durch den von einer Ameise verursachten Kranich-Schrei wacht die Alte des Nordens auf und verfolgt Väinämöinen. Dieser schlägt mit dem Ruder nach ihr. Der *Sampo* fällt ins Meer und die Alte wünscht Kälte und Sturm auf Väinämöinen.

e) Jyrkini Jeremei (Jyrki Malinens Sohn Jeremei)

SKVR 11: 93

Jahr: 1872

Sammler: Borenius

Ort: Vuokkiniemi

Verse: 236

Sequenzen mit Reihenfolge und Umfang: A) Niederschießen Väinämöinens (1-19), B) In fremdes Land treiben (20-58); C) Wettfreite (59-145); D) Schmieden des *Sampo* (146-155) E) Raub des *Sampo* (156-236)

Figuren: Lappländer; alter Väinämöinen; Annikki, Maid der Insel; Ilmorinen; Herrin des Nordlandes; Maid des Nordlands;

Anmerkungen:

Inhaltsangabe:

Väinämöinen wird vom Lappländer niedergeschossen und treibt sechs Jahre, sieben Sommer im Meer, bis er weinend am Ufer des Nordlands ankommt. Die Herrin des Nordlandes findet ihn und fragt ihn, ob er den *Sampo* schmieden könne, was Väinämöinen verneint. Dies könne Schmied Ilmarinen machen, der den Himmel geschmiedet habe. Die Herrin fordert Väinämöinen auf, Ilmarinen ins Nordland zu bringen. Sie stellt die Maid des Nordlands in Aussicht.

Annikki trifft auf Väinämöinen und fragt nach seinen Absichten. Er täuscht eine Jagd vor, doch Annikki erkennt die Lüge. Väinämöinen berichtet ihr die Wahrheit, das er dabei sei, die Maid des Nordens zu freien. Annikki berichtet dies Schmied Ilmorinen. Ilmorinen bricht zu Pferd ins Nordland auf. Tags schmiedet er den *Sampo*, nachts freit der Maid des Nordens. Nachdem der *Sampo* fertig gestellt ist und mahlt, wird der *Sampo* von Väinämöinen aus dem Boden gelöst der Raub ins Boot gebracht. Ein Kranich-Schrei weckt die Aufmerksamkeit der Herrin des Nordlands, den Raub bemerkt und die Verfolgung beginnt. Am dritten Tag sieht Väinämöinen das verfolgende Boot aus dem Norden. Er erzeugt eine Klippe, an der das Boot zerschellt. Als Vogel nimmt die Herrin des Nordlandes Krieger mit sich und fliegt zum Boot Väinämöinens. Väinämöinen schlägt dem Vogel alle Krallen bis auf eine ab. Die Herrin des Nordlands wirft den *Sampo* ins Wasser. Väinämöinen beansprucht Pflügen und Säen für sich, die Herrin des Nordlands wünscht kalte Winde auf sein Feld.

f) Jeremie Malini, „Pissonsuun Jeremie“

SKVR I4: 2134

Jahr: 1915

Sammler: Paulaharju

Ort: Vuokkiniemi

Verse: 340

Sequenzen mit Reihenfolge und Umfang: A) Niederschießen Väinämöinens (1-33); B) In fremdes Land geraten (34-82); C) Entstehung der Kantele (83-153); D) Spiel der Kantele (154-176) E) Schmieden des *Sampo* (177-218); F) Raub des *Sampo* (219-340)

Figuren: Lappländer; alter Väinämöinen; Herrin des Nordlands; Schmied Ilmarinen; Maid des Nordlandes;

Anmerkungen:

Inhaltsangabe:

Väinämöinen wird auf seinem Weg in den Norden (um Steuern zu bezahlen) niedergeschossen. Er treibt sechs Jahre und sieben Sommer im Meer, beim Stoßen an Formationen entstehen Schöpfungen. Als er das Ufer des Nordlands erreicht, findet die Herrin des Nordlandes den Weinenden und fragt ihn, ob der den *Sampo* schmieden könne. Väinämöinen verneint dies. Der Schmied in seinem eigenen Land sei dazu allerdings in der Lage. Die Alte fordert auf, den Schmied zu bringen, sie gebe dafür die Maid. Väinämöinen wird durch einen Sturm ins eigene Land zu seiner früheren Mutter gebracht. Er singt eine Goldspitze in eine Fichte und geht in die Schmiede zu Ilmarinen. Ilmarinen erkennt, dass er ins Nordland gehen soll, weil Väinämöinen so seinen Kopf gerettet hat. Väinämöinen fordert ihn auf, den *Sampo* im Nordland zu schmieden und zum Lohn die Maid zu bekommen. Ilmarinen fordert, dass Väinämöinen dazu Boote baue, was drei Tage dauert. Die beiden fahren mit dem Boot Richtung Nordland, über Landgewässer, Sümpfe, übers Meer, bis das Boot aufläuft. Sie befinden sich auf einem Hecht, der in drei Teile

geteilt wird. So entsteht die Kantele. Ilmarinen spielt, aber keiner kommt zu hören. Ilmarinen fährt weiter ins Nordland. Die Herrin fragt ihn, ob er Ilmarinen gesehen habe und er gibt sich zu erkennen. Die Herrin bittet ihn, den *Sampo* zu schmieden und verspricht ihm die Maid. Ilmarinen schmiedet tags die *Sampo* und freit nachts die Maid. Der *Sampo* wird gefertigt und mahlt das ganze Jahr über. Der *Sampo* hat tiefe Wurzeln.

Väinämöinen schlägt vor, den *Sampo* ins eigene Land zu bringen. Ilmarinen singt mit der Kantele das Volk des Nordens in den Schlaf. Väinämöinen durchtrennt die Wurzeln des *Sampo*. Sie fahren mit dem Boot ins eigene Land. Ilmarinen schlägt vor zu singen, aber Väinämöinen ist skeptisch und möchte damit warten. Ilmarinen singt dennoch, eine Ameise bringt einen Kranich zum Schreien und das Nordland erwacht. Es kommt zur Verfolgungsjagd. Als das Boot des Nordvolkes in Sicht kommt, lässt Väinämöinen eine Klippe entstehen, auf der das Boot zerschellt. Die Nordlandherrin verwandelt sich in einen Vogel und nimmt ihre Krieger mit zum Boot Väinämöinens. Väinämöinen wehrt den Vogel mit dem Ruder ab und schlägt alle Krallen bis auf eine ab. Väinämöinen wirft ihr vor, dass man eine Maid nicht wie Eichhörnchen verkauft und die Herrin entgegnet, dass sie den *Sampo* holen kommt und Väinämöinen entgegnet, dass nur für sie Pflügen und Säen sei. Die Herrin sendet kalten Wind für die Felder und Ilmarinen sagt, dass er als Himmelschmied eisernen Hagel auf die Felder des Nordlands sendet.

7.3.4. Redaktion Perttunen

Arhippa Perttunen wird neben Ontrei Malinen traditionell zu den bedeutendsten Sängern Weißkareliens gezählt. Der hier besprochene *Sampo*-Vortrag ist mit 401 Versen der längste geschlossene Vortrag, der aufgezeichnet wurde. Während das überlieferte Repertoire Ontreis verhältnismäßig gering ist, ist das von Arhippa deutlich umfangreicher.

Arhippas *Sampo*-Zyklus ist ebenso wie die Vorträge Ontreis blockhaft, in sich geschlossen und durchkomponiert. Bei der vergleichweisen Länge fällt die geringe Zahl der narrativen Einzelsequenzen auf: Nach dem Niederschießen folgt das Treiben in das Nordland, die Sequenz des *Sampo*-Schmiedens und die gedehnte, ausführliche ausgestaltete Wiedergabe des Raubs, die über die Hälfte des Vortrages füllt und damit als Sequenz länger ist als die meisten Gesamt-Zyklen anderer Sänger. Das kosmogonische Element ist bei Arhippa nicht Bestandteil des Zyklus.

Im Gegensatz zu Ontrei wendet Väinämöinen keine List an, um den verwandten Ilmarinen ins Nordland zu bringen, um dort den *Sampo* zu schmieden. Da sich der Schmied nicht wie in den meisten Fällen am Raub des *Sampo* beteiligt, gibt es eine stille Übereinkunft – einer bekommt die Braut, der andere den *Sampo*. Väinämöinens Begleiter in das Nordland ist *Iku-Tierä* bzw. Nieran poika, der als bester Freund Väinämöinens beschrieben wird. Er korrespondiert mit der Figur des *Vesi-Liitto* der Malinens.

Mit einem zeitlichen Abstand von 37 und 43 Jahren wurde nach Arhippa dessen Sohn Miihkali aufgezeichnet. Auch Miihkalis Vorträge sind dem seines Vaters hinsichtlich des ausgestalteten Erzählstils und der Abfolge ähnlich. Miihkali erweitert den Zyklus um das Element der Kosmogonie (Entstehung der Welt, **EW**).

a) Arhippa Perttunen (SKVR I1: 54, 1834, 401 Verse)

Sequenzen: NV (1-36); FL (37-97); SS (98-177); RS (178-401)

b) Arhippaini Miihkali (SKVR I1: 58, 1871, 293 Verse)

Sequenzen: NV (1-33); **EW (34-70)**; FL (71-99); SS (100-193); RS (194-293)

Vaka vanha Väinämöini
Der alte beständige Väinämöinen
35 Šormin šortuvi merehe,
Fiel mit den Fingern ins Meer
Käsiñ laških lainnehise.
Legte seine Hände auf die Wellen
Šielä kulki kuusi vuotta,
Dort trieb er sechs Jahre
Šeiso šeittšemen kešeä,
blieb sieben Sommer
Kulki kuušissa hako'na,
Trieb wie ein Fichtenast
40 Petäjäissä pölküm peänä.

Wie der Stumpf einer Kiefer.
 Eттsittihi Väinämöistä
 Nach Väinämöinen suchte man
 Keveällä kevüsim puršiñ,
 Im Frühling mit leichten Segeln
 Talvella lülüiñ#9†: lipeiñ;
 Im Winter mit langen Gleitskiern
 Eipä löütüt Väinämöistä.
 Väinämöinen fand man nicht
 45 Vihurilla viijennellä,
 im fünften Wind
 Oallolla ühekšännellä#10†
 auf der neunten Welle
 Nošti polveša mereštä,
 Erhob sein Knie aus dem Meer
 Jäšenešä lainnehešta.
 seine Glieder aus der Welle
 Sotko'ni ilman lintu'ni
 Die Ente, der Himmelsvogel
 50 Eттsivi pešän šijoa.
 Suchte einen Ort fürs Nest
 Jo muni munoa kolme
 Legte drei Eier
 Peähä polven Väinämöiseñ.
 Auf das Knie Väinämöinens
 Hierelövi, hautelouve#11†
 Brütete
 Peätä polven Väinämöisen.
 auf dem Knie Väinämöinens
 55 Luuli polveñša palavañ,
 [Väinämöinen] fühlte sein Knie brennen
 Jäseneñšä lämpievän.
 seine Glieder wärmer werden
 Vetä polveša merehe,
 Neigte sein Knie ins Meer
 Lapo-luuša lainnehise.
 Seine Knochen in die Wellen
 Jo munat muruikse vieri,
 Schon zerbrachen die Eier
 60 Kohta kolmekše palakše.
 Bald in drei Teile
 Itše noin šanoikse virkko:
 Sagte zu sich selbst:
 "Mi munašš' ala'ni puoli
 Der untere Teil des Eis
 Moakše alla jalkojeñi,
 Wurde zu Erde unter meinen Füßen
 Mi munašš' üliñi puoli Der obere Teil des Eis
 65 Peäni peällä taivo'sekše,
 zum Himmel über meinem Kopf

Mi munašša valkieta,#12†
Aus Eiweiß
Še kuikse kumottamahe,#13†
wurde Mondschein
Mi munašša rüškieta,#14†
Aus dem Eigelb
Še päiväkše taivo'sella,
wurde der Tag am Himmel

c) Arhippaine Miikhali (SKVR I1: 58a, 1877, 338 Verse)

Sequenzen: NV (1-34); EW (35-69); FL (70-128); SS (129-201); RS (202-293)

35 Vaka v[anha] V[äinämöi]ni
Der alte beständige Väinämöinen
Šormin šortuvi merehe,
Fiel mit den Fingern ins Meer
Käsin laških lainnehise.
Legte seine Hände auf die Wellen
Šielä kulki kuuši vuotta,
Dort trieb er sechs Jahre
Šeiso šeittšemen kešeä,
blieb sieben Sommer
40 Kulki kuušissa hakoina,
Trieb wie ein Fichtenast
Petäjäissä pölkyn peänä.#10
Wie der Stumpf einer Kiefer.
Etsittihi V[äinä]möistä,
Nach Väinämöinen suchte man
Keveäl'l'ä#11 kevyisin#1
2 pursin, Im Frühling mit leichten Segeln
Talvella lylyin lipein.
Im Winter mit langen Gleitskiern
45 Eipä löytyt V[äinä]möistä.
Väinämöinen fand man nicht
Vaka v[anha] V[äinämöi]ni
Der alte beständige Väinämöinen
Nosti polveša#13 mereštä,
Erhob sein Knie aus dem Meer
Jäsenenšä lainnehista.#14
seine Glieder aus der Welle
Šotkoni ilman lintuini
Die Ente, der Himmelsvogel
50 Ettsi-i pešan sijo'a;
Suchte einen Ort fürs Nest
Jo muni munoa#15 3
Legte drei Eier
Peähä polven V[äinämöi]sen.
auf dem Knie Väinämöinens
Hierelövvi#16, hautelouve.
Brütete

Vaka v[anha Väinämöini]
 Der alte beständige Väinämöinen
 55 Luuli polvensa palava[n],
 Fühlte sein Knie brennen
 Jäsenensä lämpievän,
 seine Glieder wärmer werden
 Veti polveša#17 merehe,
 Neigte sein Knie ins Meer
 Laski#18 luunša#19 lainnehise,
 Seine Knochen in die Wellen
 Niin munat muruikse vieri.
 So zerbrachen die Eier
 60 Niin hečän sanuo soatto:
 Sagt er auf diese Weise:
 Mi munass' ylini puoli,
 Der obere Teil des Eis
 Peäni om peällä taivosekse!
 zum Himmel über meinem Kopf
 Mi munass' alańi p[uoli]
 Der untere Teil des Eis
 Moakse alla jalkojeńi!
 Wurde zu Erde unter meinen Füßen
 65 Mi m[unass]a valkieta,
 Aus Eiweiß
 Se päiväkše taivahalla!
 wurde zum Tag am Himmel
 Mi m[una]šša ruškieta,
 Aus dem Eigelb
 Še kuikse kumottamahe,
 wurde Mondschein
 Tähtilöikse taivahalla.
 Sterne am Himmel

Die von Miihkali verwendete Sequenz der Entstehung der Welt (EW, Kosmogonie) aus den zerbrochenen Eiern des auf Väinämöinens Knie gebildeten Nests ist eine verfestigte Sequenz, die er im Gegensatz zum Vortrag seines Vaters Arhippa in den Zyklus eingebaut hat, die aber für den Handlungsablauf des Zyklus nicht erforderlich ist.

Die Verlängerung des Vortrags von Miihkali 1877 im Vergleich zu 1871 erfolgt durch eine Ausdehnung der Passage des Treibens in das Nordland. Beiden Sängern ist das Konzept des *neuen Sampo* eigen: Die Herrin des Nordlands fordert den *Sampo* so, dass sie einen früheren *Sampo* impliziert: („Wenn du einen *neuen Sampo* schmiedest“)⁶⁴⁷

Arhippa (SKVR I1: 54, Vers 99): Kun sie laait *uen sam*[on]

⁶⁴⁷ (Kursivierung durch Verfasser dieser Arbeit).

Miihkali (SKVR I1: 58, Vers 134): Kuin takonet *uuveñ* šammoñ

Miihkali (SKVR I1: 58 a, Vers 135): Kuin takonet *uuv*en sammon

Ein expliziter Hinweis auf Pflügen, Säen und Ernte wie bei den Malinens ist bei den Perttunen-Vorträgen nicht vorhanden.

Ein Vergleich der Vorträge Arhippas und seines Sohnes Miihkali zeigt ebenso wie bei den Belegen der Malinens eine klare Festigkeit in Konzeption, Aufbau und Vortragsweise, aber auch Erweiterungsmöglichkeiten durch im Umlauf befindliche narrative Sequenzen (den pool of tradition)⁶⁴⁸, hier der Kosmogonie:

Fasst man die zehn Belege⁶⁴⁹ der sieben Sängers⁶⁵⁰ aus drei Generationen aus dem Zeitraum von 1825 bis 1915 zusammen, ergibt sich folgendes Schema für den *Sampo*-Zyklus bei den Redaktionen Malinen und Perttunen:

NV - (...) - FL - (...) - (...) - SS - RS

Zwischen dem *Niederschließen Väinämöinens* und dem *Treiben in ein fremdes Land* kann nur die *Entstehung der Welt* stehen,⁶⁵¹ sie kann sich aber auch an das *Treiben in ein fremdes Land* anschließen. Nur bei dem Sänger Jeremie Malinen treten noch weitere Sequenzen auf: in einem Gesang war es die Wettfreite (WF), in dem 43 Jahre später aufgezeichneten Gesang waren es anstelle der Wettfreite die Entstehung (EK) und das Spielen der Kantele (SK). Damit ergibt sich ein stabiler Rahmen mit Möglichkeit innerer Ausgestaltung.

a) Arhippa Perttunen (1769-1841)

SKVR I1: 54

Jahr: 1834

Sammler: Elias Lönnrot

Ort: Latvajärvi (Vuokkiniemi)

Verse: 401

Sequenzen mit Reihenfolge und Umfang: A) Niederschießen Väinämöinens (1-36); B) In fremdes Land geraten (37-97); C) Schmieden des *Sampo* (98-177); D) Raub des *Sampo* (178-401)

Figuren: Lappländer, Väinämöinen, Ilmarinen, Iku-Tierä, Herrin des Nordlandes, Maid des Nordlandes; Volk des Nordlandes mit Kriegern, Ukko
Anmerkungen: Untamoinen als Synonym für Väinämöinen; Nieran poika als Synonym für Iku-Tierä; längster zusammenhängender klassischer *Sampo*-Komplex

⁶⁴⁸ Vgl. oben 3.3.5 (Lauri Honko).

⁶⁴⁹ **Malinen:** SKVR I1: 79, SKVR I1: 79a, SKVR I1: 91, SKVR I1: 84, SKVR I1: 88, SKVR I1: 93, SKVR I4: 2134, **Perttunen:** SKVR I1: 54, SKVR I1: 58, SKVR I1: 58a.

⁶⁵⁰ **Malinen:** Ontrei Malinen, Ontrei Malinens Söhne Vaassilei und Jyrki, Jyrkis Söhne Iivana und Jeremie (= Jeremei), **Perttunen:** Arhippa Perttunen und dessen Sohn Miihkali.

⁶⁵¹ So in den Beispielen SKVR

Inhaltsangabe:⁶⁵²

A) Der Lappländer hegt seit langen Zeiten Groll gegen Väinämöinen; wartete morgens und abends auf den Mann aus Umento. Väinämöinen macht sich mit seinem Schlitten auf den Weg über das Meer. Der Lappländer spuckt auf das Meer und nimmt seinen feurigen Bogen und beginnt mit den Worten zu zielen: Wenn meine Hand nach unten neigt, lass den Pfeil steigen, wenn meine Hand nach oben neigt, lass den Pfeil sinken. Der Lappländer schießt Väinämöinens Pferd ins Schlüsselbein.

B) Väinämöinen sinkt mit seinen Fingern und Handflächen zuerst ins Wasser, wo er sechs Jahre treibt und sieben Sommer stoppt. Er weint und betet zu Ukko und betet zu Pavannainen⁶⁵³, dass dieser einen Sturm senden möge. Darauf lässt Ukko diesen Sturm entstehen, der Väinämöinen in das dunkle Pohjola führt, wo er wieder weint.

Die Alte des Nordlands wachte sehr früh auf und wärmte ihre Stube, putzte ihre Räume. Dann nahm sie den Schmutz nach draußen und hörte dort einen Mann wimmern, schluchzen und jammern. Darauf schmückte sich die Alte und ging zu Väinämöinen, fragte nach dem Grund seines Schluchzens. Väinämöinen antwortete, dass er das tue, weil er in einem fremden Land sei. Die Alte fragt Väinämöinen, was er zu geben bereit sei, wenn sie ihn zurück in seine Heimat sende. Väinämöinen fragt, was sie wolle.

C) Die Alte fordert den neuen *Sampo*, geschmiedet aus einer Schwanenfeder, einem Spinnrocken, ein wenig Wolle, der Milch einer unfruchtbaren Kuh, einem Gerstenkorn. Väinämöinen sagt, dass er dazu nicht imstande ist und dass er Schmied Ilmarinen dazu bringen werde, worauf ihn die Alte zurück vom Tod nach Hause brachte und ihn verpflegte und mit einem Hengst zurück aus dem männerfressenden arktischen Dorf nach Hause sandte.

Zurück zu Hause ging Väinämöinen zum Schmied und sprach zu Ilmarinen: Schmied, Verwandter, Bruder! Geh eine junge Frau werben aus dem dunklen Nordland! Daraufhin macht sich der Schmied zurecht, wäscht und kleidet sich, gürtet sich und macht sich auf seinem Pferdeschlitten auf den Weg ins dunkle Nordland, dem männeressenden arktischen Dorf.

Im Nordland angekommen lässt die Alte Ilmarinen den *Sampo* schmieden (aus den genannten Bestandteilen). Bei Tag schmiedet Ilmarinen den *Sampo*, nachts umwirbt er die junge Frau. Der *Sampo* ist fertig, aber die Maid noch nicht gefreit.

Der neue *Sampo* beginnt zu mahlen, ein Häufchen am Abend, ein Häufchen zum Essen, ein Häufchen zum Verkaufen, ein drittes Häufchen zum Verwahren. Das erfreut die Nordlandalte, die darauf ihre Tochter dem Schmied gibt, um dessen Ehefrau zu sein.

D) Ilmarinen fährt nach Hause, in deutschen Stiefeln und mit seiner Hand an der Brust der Braut, der anderen zwischen ihren Schenkeln. Väinämöinen fragt ihn, ob er den *Sampo* geschmiedet habe, Ilmarinen bejaht und Väinämöinen fragt, ob er auch mahle, was der Schmied ebenfalls bejaht.

⁶⁵² Englische Übersetzung findet sich bei Kuusi et al. 1977, S. 110–120.

⁶⁵³ Offenbar Synonym zu Ukko.

Daraufhin macht Väinämöinen sofort sein Schiff klar und fragt, wer ihn begleiten wolle, fordert *Iku Tierä*⁶⁵⁴ direkt dazu auf, seinen größten Freund. Er fährt nach Pohjola, holt Schlaf-Pfeile aus seiner Tasche und lässt das böse heidnische Volk des Nordens einschlafen. Er fordert Iku Tierä auf, den *Sampo* zu nehmen, und dieser folgt dem Befehl. Aber der *Sampo* bewegt sich nicht – seine Wurzeln banden ihn fest an die Erde. Darauf ging Väinämöinen selbst, um den *Sampo* zu holen. Er pflügt die *Sampo*-Wurzeln mit einem Ochsen, der hundert Hörner hat, einem tausendköpfigen See-Wurm und brachte darauf den *Sampo* in sein Boot und begann mit der Rückfahrt. Als eine Ameise auf das Bein eines Kranichs pinkelt, beginnt dieser zu schreien und weckt damit das Volk des Nordlands.

Die Alte bemerkt den Raub des *Sampo* und nimmt mit hunderten bewaffneten Männern die Verfolgung im Boot auf. Iku Tierä ermuntert Väinämöinen zum Singen, weil dieser jetzt den *Sampo* habe, doch Väinämöinen meint, dass es noch zu früh sei, sich zu freuen und zu singen – dies könne man erst tun, wenn man im eigenen Land angelangt sei. Er fordert Iku Tierä auf, auf dem Bootsmast Aussicht zu halten, von wo dieser die Verfolger bald erblickt.

Im Angesicht seines drohenden Endes holt Väinämöinen einen Feuerstein aus seiner Tasche und wirft ihn über seine rechts Schulter ins Meer. Daraus formt sich eine gigantische unterseeische Klippe, an der das Boot des Nordlands zerschellt.

Die Nordlandalte fliegt – in einen Adler verwandelt – auf den Mast von Väinämöinens Boot, woraufhin dieses zu sinken droht. Väinämöinen befiehlt Iku Tierä, dem Adler auf die Klauen zu schlagen, was dieser tut, ohne dem Vogel jedoch den geringsten Schaden zuzufügen. Daraufhin hebt Väinämöinen ein Paddel aus dem Wasser und schlägt damit dem Adler auf die Klauen. Nur ein namenloser Finger war übrig, der sich an den *Sampo* klammerte und ihn mitnehmen wollte. Väinämöinen nimmt sein Schwert und schlägt zu, woraufhin der *Sampo* über dem Meer zerbricht und seine Teile im Meer treibt. Die Nordlandalte trägt mit ihrem namenlosen Finger den Deckel ins Nordland.

⁶⁵⁴ *Iku-Tierä* ist bei Arhippa neben Schmied Ilmarinen Väinämöinens zweiter Gefährte. Bei anderen Sängern kann *Iki-Tiera* Kriegsgefährte Lemminkäinen sein, vgl. Turunen 1949, S. 297.

b) Arhippaineen Miikkali (Miikkali Perttunen, 1815-1899)

SKVR I1: 58

Jahr: 1871

Sammler: Borenius

Ort: Vuokkiniemi (Latvajärvi)

Verse: 293

Sequenzen mit Reihenfolge und Umfang: A) Niederschießen Väinämöins (1-33); B) Entstehung der Welt (34-70); C) in fremdes Land geraten (71-99); D) Schmieden des *Sampo* (100-193); E) Raub des *Sampo* (194-293)

Figuren: alter Väinämöin; Lappländer; Ukko; Alte des Nordlandes; Schmied Ilmarinen; Maid des Nordlandes; Iku-Tierä

Anmerkungen: Pohjola („das männerfressende Dorf“) wird synonymisch Tapiola genannt

Inhaltsangabe:

Auf seiner Fahrt über das Meer wird das Pferd Väinämöins vom Lappländer niedergeschossen. Väinämöin treibt sechs Jahre, sieben Sommer im Meer, dann baut ein Vogel auf seinem Knie ein Nest. Als das Knie zu heiß wird, fällt das Nest mit den drei Eiern ins Wasser, die Eier zerbrechen; aus ihnen entstehen Erde, Himmel und Gestirne. Väinämöin treibt an die Ufer des Nordlandes. Dort hört ihn die Alte des Nordlandes weinen und fragt nach dem Grund. Väinämöin weint, weil er hilflos im Nordland angekommen ist. Die Alte sagt, dass sie Väinämöin ins eigene Land lässt, wenn er einen neuen *Sampo* schmiedet. Väinämöin entgegnet, dass er selbst nicht den *Sampo* schmieden könne, aber Ilmarinen, der in seinem Land wohnt. Darauf sendet die Alte Väinämöin zurück. Sofort rät Väinämöin dem Schmied Ilmarinen, die Maid des Nordens zu freien, die Väinämöin gesehen habe. Ilmarinen schmiedet im Nordland tags den *Sampo* nachts frei der die Maid. Er fertigt den *Sampo*, bekommt die Maid allerdings nicht. Der *Sampo* beginnt Wohlstand zu schaffen (einen Teil zum Essen, einen Teil zum Verkaufen, einen Teil zur Lagerung). Dies gefällt der Alten des Nordlandes und sie gibt dem Schmied ihre Tochter. Mit dieser fährt Ilmarinen zurück zu Väinämöin und berichtet ihm, dass der neue *Sampo* fertig ist und Wohlstand schafft. Väinämöin bricht auf, um den *Sampo* zu holen. Als Gefährten wählt er seinen besten Freund Iku-Tierä. Das Nordvolk wird in Schlaf versetzt. Väinämöin bittet Iku-Tierä, den *Sampo* ins Boot zu bringen, aber der *Sampo* bewegt sich nicht, weil er fest im Boden verwurzelt ist. Mit einem hunderthörnigen Ochsen werden die Wurzeln durchpflügt und der *Sampo* kann ins Boot geladen werden. Iku-Tierä fragt Väinämöin, warum er nicht singe, jetzt, wo der *Sampo* im Boot sei? Väinämöin antwortet, dafür sei es noch zu früh; erst, wenn man die eigenen Tore sehe, sei die Zeit zu singen. Eine Ameise pinkelt auf das Bein eines Kranichs, worauf dieser einen Schrei ausstößt und damit das Volk des Nordens weckt. Die Alte des Nordlandes bemerkt den Diebstahl. Väinämöin befiehlt Iku-Tierä, Ausschau nach der Verfolgung aus dem Nordland zu halten. Schon ist das mit tausenden Kriegern ausgestattete Boot der Verfolger in Sicht. Väinämöin schafft eine Klippe, an

der das Boot des Nordens zerschellt. Die Alte des Nordens verwandelt sich in einen Vogel und fliegt auf Väinämöins Boot, worauf dieser dem Vogel die Krallen bis auf eine abschlägt. Mit dieser Kralle greift die Alte den *Sampo*.

c) Arhippaineen Miihkali (Miihkali Perttunen, 1815-1899)

SKVR I1: 58a

Jahr: 1877

Sammler: Borenius

Ort: Vuokkiniemi (Latvajärvi)

Verse: 338

Sequenzen mit Reihenfolge und Umfang: A) Niederschießen Väinämöins (1-34); B) Entstehung der Welt (35-69) C) in fremdes Land geraten (70-128); D) Schmieden des *Sampo* (129-201); E) Raub des *Sampo* (202-293)

Figuren: alter Väinämöine; Lappländer; Alte des Nordlandes; Schmied Ilmarinen; Maid des Nordlandes; Iku-Tierä; Ukko;

Anmerkungen: In Versen 40-45 wird vom vergeblichen Suchen nach Väinämöine berichtet.

Inhaltsangabe:

Auf seiner Fahrt über das Meer wird das Pferd Väinämöins vom Lappländer niedergeschossen. Väinämöine treibt sechs Jahre und sieben Sommer im Meer. Auf seinem Knie baut ein Vogel ein Nest, das mit den drei Eiern darin ins Meer fällt, als Väinämöins Knie zu heiß wird. Aus den zerbrochenen Eiern werden Himmel, Erde und Gestirne. Danach bittet Väinämöine Ukko um einen Sturm und er wird ans Ufer gespült und weint. Dies hört die Alte des Nordlandes und fragt nach dem Grund des Weins. Väinämöine entgegnet, dass er in einem fremden Land sei. Gegen das Schmieden des *Sampo* stellt die Alte Väinämöine die Rückkehr in Aussicht, Väinämöine entgegnet, dass er das nicht könne und dass er Schmied Ilmarinen bitten könne. Daraufhin wird er nach Hause gelassen. Er rät Ilmarinen, ins Nordland zu fahren und dort die Maid zu freien. Ilmarinen schmiedet im Nordland den *Sampo* und freit die Maid. Er schmiedet den *Sampo*, bekommt aber nicht Maid. Der *Sampo* beginnt zu mahlen und Wohlstand zu schaffen, so dass die Alte des Nordens zufrieden ist und dem Schmied ihre Tochter gibt. Beide fahren zurück ins Land Ilmarinens. Er berichtet Väinämöine, dass der neue *Sampo* im Nordland Wohlstand mahlt. Väinämöine bricht auf, um den *Sampo* zu rauben und nimmt seinen engsten Freund Iku-Tierä mit. Durch die Hilfe Ukkos des Obergottes wird das Volk des Nordlandes zum Schlaf gebracht. Das Nordvolk wird in Schlaf versetzt. Väinämöine bittet Iku-Tierä, den *Sampo* ins Boot zu bringen, aber der *Sampo* bewegt sich nicht, weil er fest im Boden verwurzelt ist. Mit einem hunderthörnigen Ochsen werden die Wurzeln durchpflügt und der *Sampo* kann ins Boot geladen werden. Iku-Tierä fragt Väinämöine, warum er nicht singe, jetzt, wo der *Sampo* im Boot sei? Väinämöine antwortet, dafür sei es noch zu früh; erst, wenn man die eigenen Tore sehe, sei die Zeit zu singen. Eine Ameise pinkelt auf das Bein eines Kranichs, worauf dieser einen Schrei ausstößt und damit das Volk des Nordens weckt. die Alte

des Nordlandes bemerkt den Diebstahl. Sie sattelt Pferde und bewaffnet ihre Krieger. Väinämöinen befiehlt Iku-Tierä, Ausschau nach der Verfolgung aus dem Nordland zu halten. Schon ist das mit tausenden Kriegern ausgestattete Boot der Verfolger in Sicht. Väinämöinen schafft eine Klippe, an der das Boot des Nordens zerschellt. Die Alte des Nordens verwandelt sich in einen Vogel und fliegt auf Väinämöinens Boot, worauf dieser dem Vogel die die Krallen bis auf eine abschlägt. Mit dieser Kralle greift die Alte den *Sampo*.

7.4. Nordkarelien (SKVR VII)

7.4.1. Nordkarelien allgemein

Bereits in Weißkareliens Nachbarregion Grenz- und Nordkarelien ist die Bedeutung des *Sampo* erheblich geringer. Außerhalb der Redaktion Sissonen lassen sich lassen sich vorwiegend Schwundstufen und nichtepische Verwendungen des *Sampo* ausmachen; ein Zyklus wird in der Regel nicht gebildet; es bestehen kein Gesamtbild oder verfestigte Erzähltraditionen.

Beleg a) aus dem Jahr 1846 erhält das Motiv des singenden Väinämöinen, der den *Sampo* bekommen möchte:

Laula, v[anha] V[äinämöinen],
Sing, alter Väinämöinen,
Hyvän samm[o]n saat[uasi],
um den guten *Sampo* zu bekommen,
Kirj[okannen] t[uotuasi].⁶⁵⁵
den farbigen Deckel zu erhalten.

Im späten Beleg b) ist als einzigem Beleg die Figur des Väinämöinen gänzlich getilgt. Der *Sampo* lässt sich als honigbringende Biene ausmachen, die aus dem Nordland zu Ilmarinen fliegt und ihm den Honig zum Schmieden lässt. Bemerkenswert ist auch das erhaltene Motiv des Kranichschreis, durch den die Alte des Nordlands erwacht. Beleg c) verbindet den Sängerwettkampf zwischen Joukahainen und Väinämöinen und dem Niederschießen Väinämöinens, da dieser in Umkehrung der Tradition Joukahainen unterlegen ist. Joukahainen wird dadurch mit dem Lappländer gleichgesetzt, es entsteht eine ungewöhnliche, aber sinnvolle Abfolge.

a) Sänger unsicher, eventuell David Issakainen⁶⁵⁶

SKVR VIII: 238

Jahr: 1846

Sammler: Europaeus

Ort: Soanlahti (Kuikka)

Verse: 33

Sequenzen mit Reihenfolge und Umfang:

Figuren: Tiere; Väinämöinen

⁶⁵⁵ SKVR VIII: 238 (V. 16-18).

⁶⁵⁶ Metatext: "[...] J. Krohn tullut siihen päätökseen, että laulaja on mahtanut olla David Iivananpoika Issakainen, jolla oli paikkakunnalla hyvän laulajan maine." (J. Krohn ist zu dem Schluss gekommen, dass der Sänger David Issakainen sein könnte, der in der Gegend einen guten Ruf als Sänger hatte).

Anmerkungen: Hier handelt es sich um eventuell ein Kindergedicht, in dem Tiere wie Wolf und Hase als Boten aufgezählt werden. In Versen 16-18 wird Väinämöinen aufgefordert, zu singen, um den *Sampo* zu bekommen.

Inhaltsangabe:

b) Taavetti Kainulainen, 46 Jahre

SKVR VIII: 666

Jahr: 1896

Sammler: Pennanen

Ort: Kesälahti (Villala)

Verse: 34

Sequenzen mit Reihenfolge und Umfang: Raub des *Sampo*

Figuren: Herrin des Nordlands; Biene; Schmied Ilmarinen

Anmerkungen:

Inhaltsangabe:

Nach dem Schrei des Kranichs wacht die Herrin des Nordlands auf und schaut nach dem *Sampo*. Die Biene soll Saunabüschel als Flügel, einen Spaten als Schwanz nehmen und über neun Meere, halb über das zehnte fliegen. Sie soll Honig aus sieben Gräsern mitnehmen, sechs Gläser voll in der Hand, sieben hinter dem Rücken. Sie flog in die Schmiede. Der Schmied probierte und es schmeckte ihm. Die Biene lasse es ihm zum Schmieden da.

c) Okulina Kuokka, 42 Jahre

SKVR VIII: 158

Jahr: 1897

Sammler: Borenius

Ort: Suistamo (Muuanto)

Verse: 77

Sequenzen mit Reihenfolge und Umfang: Sängerwettkampf (1-34); Niederschießen Väinämöinens (35-54); Entstehung der Welt (55-77)

Figuren: junger Joukahainen; alter Väinämöinen

Anmerkungen:

Inhaltsangabe:

Der junge Joukamoinen und der alte Väinämöinen treffen aufeinander. Väinämöinen fleht Joukamoinen an, ihn nicht zu erschießen. Joukamoinen fordert zum Wettstreit: Wer hat die besseren Fähigkeiten, wer das längere Schwert. Väinämöinen fleht darum, nicht erschossen zu werden und bietet Joukamoinen nacheinander Sklaven, Boote und Schwestern ab. Alle Angebote werden als minderwertig abgelehnt. Joukamöinens Pfeil trifft Väinämöinen an den Stellen, die üblicherweise mit dem Ritual zur Entstehung der Klippe beim Raub des *Sampo* in Verbindung stehen. Es kommt zu einer Vermischung des In den Sumpf-Singens und Treibens in Meer. Auf Väinämöinens Knie wird ein Nest gebaut und ein Vogel legt ein goldenes Ei. Als dieses zerbricht, entstehen daraus Himmel, Erde und Gestirne.

7.4.2. Redaktion Sissonen – erste Generation

Der Stellenwert des *Sampo* als Zentrum eines Zyklus ist in Nord- und Grenzkarelien im Vergleich zu Weißkarelien von ungleich geringerer Bedeutung. In Simana Sissonen und seiner näheren familiären Umgebung findet sich eine reiche Gesangstradition, die sich von der nördlicheren in Weißkarelien deutlich unterscheidet. Die Gesänge sind kurz oder fragmentarisch, sie haben meist weniger Sequenzen als in Weißkarelien (vgl. jedoch unten zu Beleg f!): es dominieren Einzelgesänge (Raub des *Sampo*) oder Gesänge mit zwei Komponenten (Niederschließen Väinämöins und Entstehung der Welt) In Beleg b) werden Sequenzen mit dem *Sampo*-Raub am Ende verbunden, die in Weißkarelien unüblich sind. Auch in der Redaktion Sissonen ist Väinämöin die dominierende Figur und der einzige Bestandteil bzw. die einzige Figur, die ohne Ausnahme erscheint.

Besonders interessant sind die Doppelperformanz des Belegs a), der Zyklus Simanas in Beleg b) sowie die vorhandenen Metatexte. Bei Beleg a) handelt es sich um einen separaten, durchaus langen Vortrag des *Sampo*-Raubs, der in vielen Aspekten entsprechenden Passagen aus Weißkarelien ähnelt. Vergleicht man den separaten Raubgesang des nordkarelischen Sängerduos von 1845 (177 Verse)⁶⁵⁷ mit dem Raub des *Sampo* aus dem weißkarelischen Zyklus Arhippas von 1835 (letzte 136 Verse),⁶⁵⁸ ergeben sich als Gemeinsamkeiten u. a. die Zahl der drei an der Raubfahrt beteiligten Protagonisten,⁶⁵⁹ die mehrtägige Rückfahrt übers Meer, die Aufforderung Väinämöins, des Helden aus gutem Geschlecht, zu singen, die dieser (zunächst ablehnt), das Erwachen des Nordlands durch einen Kranichschrei, die Aufnahme der Verfolgung durch die Herrin mit stark bewaffnetem Gefolge, die Abwehr der Verfolger durch das Bilden einer Klippe aus Feuerstein, an der das Boot des Nordlands zerschellt, die Verwandlung der Herrin des Nordlands in einen Raubvogel, die mit ihrer Kriegerschar auf dem Boot Väinämöins landet, ein Abwehrgefecht, bei der dem Vogel alle Krallen bis auf eine abgeschlagen werden, der Verlust des *Sampo*⁶⁶⁰, der Rückflug der Herrin des Nordlands und die starke Fokussierung auf Väinämöin, die seine Gefährten und die Krieger des Nordens völlig aus dem Blick geraten lassen.

Der *Sampo* selbst wird sehr viel weniger mythisch als in Weißkarelien behandelt. Teile des zerstörten *Sampo* gelten als Begründung für Reichtum/ Fruchtbarkeit im Meer⁶⁶¹ oder der Felder,⁶⁶² das in Nordkarelien fehlende

⁶⁵⁷ SKVR VII: 679

⁶⁵⁸ SKVR I: 54

⁶⁵⁹ SKVR VII: 679: Väinämöin, Ilmarinen, Joukamoinen (V. 1-3); SKVR I: 54: Väinämöin, Ilmarinen, Iku-Tierä (V. 177ff.; Iku-Tierä ab V. 223).

⁶⁶⁰ Im Fall SKVR VII: 679 wird ja das Boot ausdrücklich als der *Sampo* bezeichnet: "Siten ja myös Sissosen oman lausunnankin mukaan on Sampo = laiva".

⁶⁶¹ Vgl. SKVR I: 79 nach 322: „(Pohjan akka sänkte sedan samppon i sjön, hvaraf den blef rikare.)“ (Die Alte des Nordlandes versenkte sodann den *Sampo* im Meer, wodurch es reicher wurde).

⁶⁶² Vgl. hierzu oben die Pflug- und Saat-Formel der Malinens.

Schmieden des *Sampo* aus denkbar geringen Zutaten ist in Weißkarelien ein übermenschlicher Akt:

Bei Ontrei Malinen heißt es 1825:

„Oho vanh[a] Väin[ämöinen],
Oh alter Väinämöinen
105 Saatatko *Sampo* takuo,
bekommst du den *Sampo* geschmiedet,
Kirjokantta kirjotella
den bunten Deckel
Kahesta karitschan luusta,
aus zwei Lammknochen,
Kolmesta jyvästä osran,
drei Gerstenkörnern,
Vielä puolesta sitäki?“⁶⁶³
aus nur der Hälfte davon?⁶⁶⁴

Die entsprechende Stelle bei Arhippa Perttunen lautet 1834:

„Kun sie laait uuen sam[on],
Wenn du den neuen *Sampo*,
100 Kirjokannen [kirjoalet]
den bunten Deckel schmiedest
Yhen joukosen sulasta,
aus einer Schwanenfeder,
Yhen värkk[inän] murusta,
einem Spinnrocken,
[Yhen] villan kylkyvöstä, [...]
ein wenig Wolle,
Maiosta mahovan lehmän,
der Milch einer unfruchtbaren Kuh,
105 Yhen otrasen jyvästä.“⁶⁶⁵ einem Gerstenkorn.⁶⁶⁶

In Nordkarelien ist der *Sampo* meist das beladene Boot mit der Beute selbst oder ein real raubbares Objekt (vgl. dazu auch oben unter 7.4.1 der Beleg mit dem *Sampo* als Bienenhonig⁶⁶⁷). Dies vermerken die Sammler in den Metatexten⁶⁶⁸ und andererseits wird es vor allem daran augenfällig, dass das Element des *Sampo*-Schmiedens nie vorhanden ist. In Beleg a) wird ebenfalls vermerkt, dass die Sängerpartner Simana Sissonen und Simana Huohvanainen über einzelne Details in Streit geraten, was die immer zu bedenkende Vielfalt der mündlichen Tradierung in Erinnerung ruft: „Die

⁶⁶³ SKVR I1: 79 (104-109).

⁶⁶⁴ Übersetzung des Verfassers.

⁶⁶⁵ SKVR I1: 54 (99-105).

⁶⁶⁶ Übersetzung des Verfassers.

⁶⁶⁷ Vgl. SKVR VII1: 666.

⁶⁶⁸ Vgl. SKVR VII1: 679. Europaeus vermerkt „Siten ja myös Sissosen oman lausunnankin mukaan on Sampo = laiva.“

Alten gerieten in einen heftigen Streit darüber, wer im Recht sei".⁶⁶⁹ Es geht im konkreten Fall um die korrekte Ortsangabe: *Pohjola* oder *Hiitola*.

Sammler Ahlqvist verweist darauf, dass im Fall b) (dem einzigen Beleg für einen Zyklus in dieser Generation) Simana Sissonen im Jahr zuvor Europaeus mit einem anderen Einstieg und begonnen hatte und den Raub des *Sampo* separat vorgetragen hatte⁶⁷⁰ – er verweist damit also direkt auf Beleg a aus dem Vorjahr. Zu Beginn des Zyklus fügt sich Väinämöinen selbst beim Bootsbau eine Wunde zu. Diese Wunde kann erst gestillt werden, nach dem ein schwarzer Mann aus dem Meer die gigantische Eiche gefällt hat. Nach dem Vollenden des Bootsbaus erfolgt der Raub des *Sampo* durch Väinämöinen, Ilmarinen und Joukahainen.

Belege c) und d) sind sehr ähnliche kurze Vorträge des Niederschießens Väinämöinens und der Entstehung der Welt – einmal von Simana Sissonen und einmal von Simana Huohvanainen. Der Metatext zu Beleg c) legt nahe, dass einige Gesänge nicht mehr aus der mündlichen Tradition selbst stammen, sondern bereits memorierte Vorträge publizierter Texte sind.⁶⁷¹

Das Fragment der Iro Sissotar, Schwester Simana Sissonens (Beleg e), wird interessant durch die Einfügung und unklare In-Beziehung-Setzung Vipunens und Lemminkäinens, während in Beleg f) wiederum der Metatext des Sammlers Ahlqvist von besonderem Interesse ist: Der (aus zwei Sequenzen bestehende Gesang) eröffnete eine Gruppe (sic!) von zehn Gesängen.⁶⁷² Welcher Art diese Gruppe war, bleibt jedoch unklar.

Sequenzen

BB: Bootsbau (1/6)

EW: Entstehung der Welt (3/6)

GE: Große Eiche (1/6)

K: Kniewunde (1/6)

NS: Niederschießen Väinämöinens (3/6)

RS: Raub des *Sampo* (3/6)

Sequenzen und Figuren

a) -1- RS [Väinämöinen; Ilmarinen; Joukamöinen; Herrin NL]

b) -4- BB – K – GE – RS [Väinämöinen; Herrin NL; schwarzer Mann aus dem Meer; Ilmarinen; Joukamöinen]

⁶⁶⁹ Es handelt sich konkret um den *Ort* in SKVR VII1: 679 (69): „ukot kovaan kiistelivät, kumpi olisi oikeassa”.

⁶⁷⁰ SKVR VII: 680: ”Vuotta ennen oli Sissonen Europaeukselle laulanut runon alkupuolen eri runona, Sammon ryöstön erikseen.”

⁶⁷¹ Vgl. SKVR VIII: 56: „Huohvanaisen laulama, *kumpikin* ovat Turun Viikkosanomista opittuja”.

⁶⁷² Vgl. SKVR VII1: 58: „Runo alkaa kymmenen runoa käsittävän ryhmän, joka on Sissoselta saatujen edellä.”

- c) -2- NV – EW [Lappländer; Väinämöinen]
- d) -2- NV – EW [Lappländer; Väinämöinen]
- e) -1- RS (Fragment) [Vipunen; Lemminkäinen; Väinämöinen; Ilmarinen]
- f) -2- NV – EW [Lappländer; Väinämöinen]

a) Simana Sissonen (1786-1843) und Simana Huohvanainen (1771-1858)

SKVR VII1: 679

Jahr: 1845

Sammler: D.E.D. Europaeus

Ort: Ilomantsi (Megrijärvi)

Verse: 177

Sequenzen mit Reihenfolge und Umfang: Raub des *Sampo*

Figuren: alter Väinämöinen, Schmied Ilmarinen, der junge Joukamoinen, Herrin des Nordlands, Krieger des Nordlandes

Anmerkungen: Hiitola als synonymische Beschreibung für Pohjola; Eigenständiger Gesang mit nur einer Sequenz; zwei Sänger, die miteinander in Streit geraten

Inhaltsangabe:⁶⁷³

Der alte Väinämöinen, Schmied Ilmarinen und der junge Joukamoinen fuhren auf See ins ferne Nordland, das männerfressende und Helden ertränkende Dorf. Der uralte Väinämöinen ging in die Scheune, ölte die Türen, damit sie nicht quietschen. Er lud das Schiff voll mit Beute, dem *Sampo*, dann fuhr er mit dem Schiff frohgemut zurück Richtung Heimat. Auf dem Rückweg ermunterte ihn Joukamoinen am ersten Tag: „Sing Väinämöinen, jetzt warst Du in Pohjola, jetzt hast Du den Stör. (sic!) Väinämöinen aber entgegnet: „Es ist noch zu früh zur Freude, die Tore des Nordlands sind noch in Sicht.“ Am zweiten Tag ermunterte Joukamoinen den Alten erneut, was dieser wiederum ablehnt. Ilmarinen meint daraufhin, dass er an seiner Stelle singen würde und Väinämöinen beginnt zu singen. Eine Ameise pinkelte auf die Beine eines Kranichs, woraufhin dieser schreit.

Darauf erwachte das Volk in Pohjola, die Herrin rannte über den Hof und sah, dass die Beute verschwunden war. Ihren Reichtum sah sie versiegen. So sammelte sie ihre Männer, um Väinämöinen zu verfolgen. Am dritten Tag warnte Ilmarinen, dass sich der Himmel hinten verdunkelt habe. Die Verfolger kamen näher und Ilmarinen sagte zu Väinämöinen, er solle Feuerstein nehmen, auf dass sie eine versteckte Klippe formten. So geschah es und das Schiff aus Pohjola lief auf Die Nordlandalte versuchte das sinkende Schiff zu heben, aber es bewegte sich nicht. Sie verwandelte sich in einen schwarzen Adler und trug ihre Männer mit sich. Ilmarinen meldet das Väinämöinen. Sie landet auf Väinämöinens Schiff und Ilmarinen sagt Väinämöinen, er solle sein Ruder heben und dem Vogel damit auf die Nägel schlagen. Väinämöinen schlägt dem Vogel auf die Nägel, die zersplittern. Der

⁶⁷³ Englische Übersetzung findet sich bei Kuusi et al. 1977, S. 122–127.

kleine Finger blieb übrig, um das Boot anzuheben. Auf eine Beschwörung Väinämöins hin fällt das Boot zurück ins Wasser, die Beute ebenso. Die Nordlandherrin lässt Nebel aufsteigen, den Väinämöinen singend beseitigt, die Nordlandalte fliegt weinend zurück. Nach drei Nächten stieg Väinämöinen aus dem Wasser, der Nebel verzog sich.

b) Simana Sissonen

SKVR VIII: 680

Jahr: 1846

Sammler: Ahlqvist

Ort: Ilomantsi (Megrijärvi)

Verse: 291

Sequenzen mit Reihenfolge und Umfang: A) Bootsbau (1-8; 109-114); B) Zufügung und Heilung der Kniewunde (9-50; 79-108); C) Fällen der großen Eiche (51-78); D) Raub des *Sampo* (115-291)

Figuren: alter Väinämöinen; Herrin des Nordlandes; schwarzer Mann aus dem Meer; Schmied Ilmarinen, junger Joukamöinen

Anmerkungen: Metatext: Vuotta ennen oli Sissonen Europaeukselle laulanut runon alkupuolen eri runona, Sammon ryöstön erikseen. Offenbar ist der Variantenreichtum sehr viel größer als in Weißkarelien?; Geglückte geschickte Einschübe; *Sampo* ist kein Gegenstand, sondern Beute

Inhaltsangabe:

Der alte Väinämöinen ist beim Bootsbau und benötigt dafür drei Worte. Mit einer Axt fügt er sich eine stark blutende und qualvolle Kniewunde zu. Er ruft mehrmals vergeblich zu Hilfe. Aus dem Meer steigt ein schwarzer Mann, eher tot als lebendig, mit einer geschulterten Axt. Eine gewaltige Eiche war gewachsen, die alles Tageslicht und den Mondschein überdeckte. Der schwarze Mann fällt drei Tage lang die Eiche, so dass die Sonne wieder scheinen kann und der Himmel sichtbar wird. Väinämöinen sammelt die Späne der gefällten Eiche und bereitet daraus eine Wundsalbe zu. Die Kniewunde heilt und Väinämöinen kann den Bau des Boots vollenden. Darin nimmt er Schmied Ilmarinen und den jungen Joukamöinen mit auf den Beutezug ins Nordland. Väinämöinen schmiert die Schlösser des Nordlandes ein und bringt das Nordvolk zum Schlafen. Das Boot wird mit Beute vollgepackt [der *Sampo*, in V.157 explizit erwähnt, wird hier also sehr gegenständlich als Raubgut interpretiert] und das Nordland wird verlassen. Joukamöinen ermuntert Väinämöinen mehrmals zu singen, was dieser zunächst ablehnt, aber nach Ilmarinens Einwand schließlich doch singt. Darauf pinkelt eine Ameise einem Kranich auf das Bein, der einen lauten Schrei ausstößt und das Nordland weckt. Die Nordlandherrin bemerkt den Diebstahl und nimmt mit großer Streitmacht umgehend die Verfolgung im Boot auf. Väinämöinen lässt Ausschau halten und bemerkt die Verfolgung. Ilmarinen gibt Väinämöinen den Rat, eine Klippe entstehen zu lassen. Drauf zerschellt das Boot der Verfolger. Die Nordlandherrin verwandelt sich in einen schwarzen Vogel und nimmt ihre Streitmacht mit sich auf dem Weg zu

Väinämöinen Boot. Väinämöinen wehrt den Angriff mit dem Ruder ab und schlägt dem Vogel alle Krallen bis auf eine ab. Mit dieser Kralle hebt die Nordlandherrin Väinämöinen aus dem Boot. Väinämöinen fällt ins Meer, wo er drei Nächte bleibt, bevor aus dem Meer emporsteigt und der Nebel des Meeres sich auflöst.

c) Simana Sissonen

SKVR VIII: 56

Jahr: 1845

Sammler: Europaeus

Ort: Ilomantsi (Megrijärvi)

Verse: 43

Sequenzen mit Reihenfolge und Umfang: A) Niederschießen Väinämöinen (1-14); B) Entstehung der Welt (15-43)

Figuren: Lappländer; alter Väinämöinen

Anmerkungen: Metatext: Es wird erwähnt, dass Europaeus Julius Krohn berichtete, dass die Sänger einmal heftig in Streit darüber gerieten, ob Lemminkäinen als Hochzeitsgast in Pohjola oder in Päivölä war.⁶⁷⁴ Auch so kann Variation entstehen. Ebenso wird erwähnt, dass einige Gesänge möglicherweise aus einer Zeitung *Turun Viikkosanomat* bekannt sein konnten.⁶⁷⁵

Inhaltsangabe:

Der dünne Lappländer schießt trotz Verbots Väinämöinen nieder. Väinämöinen treibt sechs Jahre, sieben Sommer im Meer. Ein Vogel baut auf seinem Knie ein Nest und legt ein goldenes Ei. Als das Nest ins Meer fällt und das Ei zerbricht, entstehen Erde, Himmel und Gestirne.

d) Simana Huohvanainen

SKVR VIII: 57

Jahr: 1845

Sammler: Europaeus

Ort: Ilomantsi (Megrijärvi)

Verse: 38

Sequenzen mit Reihenfolge und Umfang: A) Niederschießen Väinämöinen (1-13); B) Entstehung der Welt (14-38)

Figuren: Lappländer; alter Väinämöinen

Anmerkungen: Väinämöinen wird als Sohn Kalevas bezeichnet

Inhaltsangabe:

⁶⁷⁴ "Vanhana Europaeus J. Krohnille kertoi, kuinka eräänkin kerran ukot ankarasti kiistelevät siitä kävikö Lemminkäinen häävieraana Pohjolassa vai Päivölässä."

⁶⁷⁵ „Megrijärven laulajien runovaroja tutkiessaan teki J. Krohn sen huomion, että G-kokoelmassa toisella palstalla olevat runot olivat vaaleammalla musteella ja päätti niiden olevan Huohvanaiselta saatuja (KT, n. 19), mutta tätä vastustaa se tekemäni havainto, että n. 630, Krohnin mukaan Sissoselta saatu, sekä n. 634, hänen mukaansa Huohvanaisen laulama, *kumpikin* ovat Turun Viikkosanomista opittuja"

Der dünne Lappländer schießt trotz Verbots Väinämöinen nieder. Väinämöinen treibt sechs Jahre, sieben Sommer im Meer. Ein Vogel baut auf seinem Knie ein Nest und legt ein goldenes Ei. Als das Nest ins Meer fällt und das Ei zerbricht, entstehen Erde, Himmel und Gestirne.

e) Veitsisyrjä. Iro Sissotar

SKVR VIII: 674

Jahr: 1846

Sammler: Europaeus

Ort: Ilomantsi

Verse: 34

Sequenzen mit Reihenfolge und Umfang:

Figuren: toter Vipunen, Lemminkäinen; alter Väinämöinen; Schmied Ilmarinen

Anmerkungen: zwei Fragmente

Inhaltsangabe:

Das Fragmentstück des *Samporaubs* erwähnt den Schrei des Kranichs bei der Flucht aus dem Nordland. Väinämöinen gibt Ilmarinen die Anweisung, nach den Verfolgern Ausschau zu halten, die gerade in Sicht geraten.

f) Sänger unsicher, eventuell Jyrki Sissonen

SKVR VIII: 58

Jahr: 1846

Sammler: Ahlqvist

Ort: Ilomantsi (Megrijärvi)

Verse: 41

Sequenzen mit Reihenfolge und Umfang: A) Niederschießen Väinämöinens (1-13); B) Entstehung der Welt (14-41)

Figuren: Lappländer; alter Väinämöinen,

Anmerkungen: Metatext: Der Gesang beginnt eine zehn Gesänge umfassende Gruppe (!)

Inhaltsangabe:

Der dünne Lappländer schießt trotz Verbots Väinämöinen nieder. Ein Vogel nistet auf dem Knie des toten Väinämöinen und legt ein goldenes Ei. Das Nest fällt ins Wasser und das Ei zerbricht. Daraus entstehen Erde, Himmel und Gestirne.

7.4.3 Redaktion Sissonen – zweite Generation

Bei den Belegen handelt es sich um drei gleichförmig gebaute Gesänge mit drei Sequenzen: Der erwähnte Tod Antero Vipunens, die Knieverletzung Väinämöinens Kniewunde und der anschließende Raub des als beutegefüllten Boots geschilderten *Sampo*. In Beleg c), dessen Sänger eventuell auch der unsichere Sänger von SKVR VII1: 58 ist (s.o.) erhält Väinämöinen Hilfe aus dem Nordland bei seiner Knieverletzung, in den Belegen a) und b) bricht Väinämöinen trotz der Verletzung auf. Die Brüder Jaakko und Vasilei Jeskanen sind Söhne der Iro Sissotar, Jyrki Sissonen ist ein Vetter der Geschwister Simana Sissonen und Iro Sissotar.

a) Vetsisyrjä. Jaakko Jeskanen

SKVR VII: 675

Jahr: 1877

Sammler: Borenus

Ort: Ilomantsi

Verse: 159

Sequenzen mit Reihenfolge und Umfang: A) toter Vipunen (1-12); B) Väinämöinens Knieverletzung (13-44); C) Raub des *Sampo* (45-159)

Figuren: Vipunen; Lemminkäinen (Vipunens Sohn?); alter Väinämöinen; Schmied Ilmarinen; junger Joukamoinen; Herrin des Nordlandes

Anmerkungen:

Inhaltsangabe:

Vipunen ist seit einer Woche tot. Väinämöinen fügt sich mit seiner Axt beim Bootsbau eine stark blutende und schmerzende Kniewunde zu. Er ruft nach Hilfe, die er aber nicht bekommt. Er fragt das Boot, ob er es auch benutzen kann, ohne das Knie zu bewegen. Dann lässt er das Boot ohne das Knie zu bewegen ins Wasser und nimmt den jungen Joukamoinen sowie den Schmied Ilmarinen mit auf die Bootsfahrt ins Nordland, über Land- und Sumpfwasser und über das Meer. Im Nordland rauben sie die Wildbestände aus den Vorratslagern, füllen das Boot und flüchten. Nach drei Tagen auf See sagt Schmied Ilmarinen, dass Väinämöinen jetzt, wo sie den *Sampo* hätten, singen sollte. Väinämöinen wendet ein, dass sie noch zu nah am Nordland seien, aber nach der zweiten Aufforderung beginnt er laut zu singen. Durch den Schrei eines Kranichs erwacht das Nordland und die Herrin bemerkt den Raub es Wildbrets. Väinämöinen fordert Ilmarinen und Joukamoinen auf, Ausschau nach Verfolgern zu halten. Das Boot der Verfolger kommt in Sicht, Väinämöinen lässt eine Klippe entstehen, an der das Boot aus dem Nordland zerbricht. Die Herrin erhebt sich als großer Vogel mit ihren Kriegern unter den Flügeln zu Väinämöinens Boot. Väinämöinen schlägt dem Vogel mit dem Ruder alle Krallen bis auf eine ab. Mit dieser Kralle hebt der Vogel das Wildbret aus dem Boot und wirft es ins Wasser.

b) Veitsisyrjä, Vasilei Jeskanen, 50 Jahre

SKVR VIII: 676

Jahr: 1884

Sammler: K. Krohn

Ort: Ilomantsi

Verse: 131

Sequenzen mit Reihenfolge und Umfang: A) toter Vipunen (1-7); B) Väinämöins Knieverletzung (8-31); C) Raub des *Sampo* (32-131)

Figuren: Vipunen; alter Väinämöinen; Schmied Ilmarinen; junger Joukamoinen; Herrin des Nordlandes

Anmerkungen:

Inhaltsangabe:

Vipunen ist seit einer Woche tot. Väinämöinen fügt sich mit seiner Axt beim Bootsbau eine stark blutende und schmerzende Kniewunde zu. Er ruft nach Hilfe, die er aber nicht bekommt. Er geht auf die Suche nach Hilfe, lässt das Boot ins Wasser und nimmt den jungen Joukamoinen sowie den Schmied Ilmarinen mit auf die Bootsfahrt ins Nordland, über Land- und Sumpfwasser und über das Meer. Im Nordland rauben sie die Wildbestände aus den Vorratslagern, füllen das Boot und flüchten. Nach drei Tagen auf See sagt Schmied Ilmarinen, dass Väinämöinen jetzt, wo sie den *Sampo* hätten, singen sollte. Väinämöinen wendet ein, dass sie noch zu nah am Nordland seien, aber nach der Aufforderung Joukahainens beginnt er laut zu singen. Durch den Schrei eines Kranichs erwacht das Nordland und die Herrin bemerkt den Raub es Wildbrets. Väinämöinen fordert Ilmarinen und Joukamoinen auf, Ausschau nach Verfolgern zu halten. Das Boot der Verfolger kommt in Sicht, Väinämöinen lässt eine Klippe entstehen, an der das Boot aus dem Nordland zerbricht. Die Herrin erhebt sich als großer Vogel mit ihren Kriegern unter den Flügeln zu Väinämöins Boot. Väinämöinen schlägt dem Vogel mit dem Ruder alle Krallen bis auf eine ab. Mit dieser Kralle zerstört der Vogel das Boot.

c) Jyrki Sissonen, 75 Jahre

SKVR VIII: 682

Jahr: 1877

Sammler: Borenius

Ort: Ilomantsi (Megrijärvi)

Verse: 126

Sequenzen mit Reihenfolge und Umfang: A) toter Vipunen (1-11); B) Väinämöins Knieverletzung (12-55); C) Raub des *Sampo* (56-126)

Figuren: Vipunen; Lemminkäinen (Vipunens Sohn?); alter Väinämöinen; Schmied Ilmarinen; junger Joukamoinen; Herrin des Nordlandes

Anmerkungen:

Inhaltsangabe:

Vipunen ist seit einer Woche tot; Väinämöinen hat vom ihm drei Worte (für den Bootsbau) bekommen. Väinämöinen fügt sich mit seiner Axt beim

Bootsbau eine stark blutende und schmerzende Kniewunde zu. Er ruft nach Hilfe⁶⁷⁶, die er aus dem Nordland bekommt.

Ein Kranichschrei lässt das Nordvolk erwachen. Väinämöinen packt sein Boot voll guter Sachen und fährt mit Schmied Ilmarinen und Joukamoinen davon. Schmied Ilmarinen und anschließend Joukamoinen fordern Väinämöinen auf, jetzt, wo sie den *Sampo* hätten, singen solle. Väinämöinen lehnt ab, da sie noch zu nah am Nordland seien. Väinämöinen fordert Joukamoinen auf, Ausschau nach Verfolgern zu halten. Das Boot der Verfolger kommt in Sicht, Väinämöinen lässt eine Klippe entstehen, an der das Boot aus dem Nordland zerbricht. Die Herrin erhebt sich als großer in die Luft. Väinämöinen lässt Nebel entstehen und schlägt dem Vogel mit dem Ruder alle Krallen bis auf eine ab. Mit dieser Kralle zerstört der Vogel das Boot, das Wildbret fällt ins Wasser. Anfügung: Davon wurde das Meer reich.

⁶⁷⁶ Im Hilferuf lassen sich Motive erkennen, die in Weißkarelien zur Weltentstehung gehören: Dort werden Himmel und Erde geschaffen, bei dem Ruf nach Hilfe werden Himmel und Erde angerufen.

8. Auswertung der Ergebnisse

8.1. Varianz und Struktur

Die Analyse zeigte, dass die Teilkorpora Weiß- und Nordkareliens sich durch spezifische Traditionsbildungen deutlich voneinander unterscheiden. Innerhalb der Teilkorpora konnten verfestigte Familientraditionen beobachtet werden.

Die früheste Erwähnung des *Sampo* wurde in der aus Savo nach Schweden ausgewanderten Gruppe der sog. *Metsäsuomalaiset* aufgezeichnet.⁶⁷⁷ In dieser isolierten Volksgruppe haben sich in Prosaform der Raub und das mythische Wesen des *Sampo* in einer rudimentären Form erhalten. Die Motive eines Abwehrkampfes auf dem Meer, eines Vogels und die Reichtum bringenden Eigenschaften des *sammass* sind erhalten geblieben.

Für das weißkarelische Kerngebiet des *Sampo*-Zyklus ergab sich bei den Familientraditionen Malinen und Perttunen aus zehn Belegen bei sieben Sängern in einem Zeitraum von 90 Jahren folgendes verfestigtes Schema:⁶⁷⁸

NV - (...) - FL - (...) - (...) - SS - RS

Diese Sequenzen bilden die Struktur des Zyklus ab, der ungefähr seit dem 12. Jahrhundert (mit Einflüssen der Wikingerzeit)⁶⁷⁹ eine verfestigte Überlieferungstradition zusammengefügt Sequenzen bildete. Väinämöinen wird niedergeschossen und treibt in das Nordland, von wo er aus eigener Kraft nicht mehr zurückkehren kann. Er ist auf die Hilfe der Herrin des Nordlands angewiesen, die als Gegenleistung das Schmieden des *Sampo* fordert. Nachdem dieser fertig gestellt ist und Wohlstand erzeugt, wird er von Väinämöinen und Gefährten geraubt und geht im Abwehrkampf verloren bzw. wird zerstört.

In der Familientradition der Malinens hat sich eine auffällige Verbindung des *Sampo* mit dem Ritus von Pflügen und Aussaat etabliert. Iivana Malinen, Ontrei Malinens Enkel, berichtete dem Sammler, dass jeweils vor der Frühjahrs- und Herbstaussaat die Worte des Pflügens und anschließend die Gesänge vom Schmieden und Raub des *Sampo* gesungen wurden, gefolgt von dem expliziten Rückzug der Herrin des Nordlands und wie Väinämöinen den von ihr geschickten Frost unschädlich machte.⁶⁸⁰ Bei den Perttunens gibt es dagegen Hinweise auf die Konzeption eines *neuen Sampo*.

⁶⁷⁷ Vgl. Kapitel 7.2.

⁶⁷⁸ Vgl. Kapitel 7.3.2-7.3.4.

⁶⁷⁹ Vgl. Kapitel 6.

⁶⁸⁰ Diese Angaben sind eine freie Übersetzung aus SKVR I1: 88b (1881; Sammler: Kaarle Krohn): „Kevät- ja syksy-kylvöjä tehdessä laulettiin ensin kylvösanat ja sitten laulu Sammon ta'onnasta ja ryöstöstä, sekä Pohjolan emäntän takaa-ajosta. Loppu kuvasi sitä, kuinka

Die Leerstellen bilden Raum für optionale, d.h. nicht handlungstragende oder motivisch nicht notwendige Sequenzen aus dem *pool of tradition*,⁶⁸¹ was hier bedeutet, dass die Sequenzen außerhalb einer Generationen-Sukzession aus dem verfügbaren Traditionsbestand der Region eingefügt werden konnten. Im Fall der Perttunens ist das an Miihkalis Ergänzung der *Kosmogonie* erkennbar,⁶⁸² die bei seinem Vater Arhippa nicht Teil des vorgetragenen Zyklus war; deutlicher erkennbar ist die optionale Verkettung weiterer Sequenzen bei Jeremie Malinen, der als einziger seiner Familie einmal die *Wettfreite*⁶⁸³ und Jahrzehnte später statt ihrer die *Entstehung* und das *Spiel der Kantele*⁶⁸⁴ einbrachte. Jeremies Vorträge mit alternativen Sequenzen aus dem *pool of tradition* stellen Beispiele für den *mentalen Text* nach Honko dar.⁶⁸⁵

Beispiele für Honkos *Multiformen*⁶⁸⁶ finden sich im Korpus u.a. als Beschreibungsmuster, die in verschiedenen Kontexten Verwendung finden konnten. So zeigt sich das Motiv der Niedergeschlagenheit und der anschließende Trost:

SKVR I1: 63c (41-48; 1834): Niedergeschlagenheit Väinämöinsens, nachdem er Ilmarinen zur Auslöse versprochen hat

"Mit' olet [paholla mielin]?"
Warum bist du niedergeschlagen?
[Sano vanha] V[äinämöinen]:
Sagt der alte Väinämöinen:
"Ompa syytä [ollakseni];
Dazu gibt es Grund.
Jouuin maille vierahille,
Ich geriet in fremdes Land,
45 Annon seppo Ilm[arinen],
gab Schmied Ilmarinen,
Lainasin emoni lapsen."
verlieh das Kind meiner Mutter.
Seppo Ilm[arinen] virkk[i]:
Darauf Schmied Ilmarinen:
"Ellös ollo millehkänä!"
Sei nicht betrübt!⁶⁸⁷

Väinämöinen poisti Pohjolan emännän lähettämän pakkasen." Vgl. auch Tarkka 2012, S. 149–154.

⁶⁸¹ Honko 1998, S. 66–74.

⁶⁸² Die Sequenz in Miihkalis Vortrag SKVR I1: 58 (34-70) und SKVR I1: 58 a) (35-69) hat keine Entsprechung bzw. fehlt bei Arhippas Gesang SKVR I1: 54.

⁶⁸³ SKVR I1: 93 (59-145).

⁶⁸⁴ SKVR I4: 2134 (83-176).

⁶⁸⁵ Vgl. Honko 1998, S. 94; Honko et al. 1993, S. 620.

⁶⁸⁶ Vgl. Honko 1998, S. 100.

⁶⁸⁷ Übersetzung des Verfassers.

SKVR I1: 441 (176-196; 1872): Niedergeschlagenheit Joukonens, nachdem er seine Schwester zur Auslöse versprochen hat)

Mäni Joukoŋe kot'ihis;
Joukonen ging nach Hause,
Heittihi pahalla mieliñ,
niedergeschlagen,
Alla suim, pahalla mieliñ,
hängenden Kopfes,
Kaiken kallella kypäriñ.
den Helm ganz schief sitzend
180 Se oli moamo kantajaiñe#34†
Darauf sagte seine Mutter
Heän tuon sanoiksi virkki:
Sagte diese Worte:
"Mit' olet poika pahalla mieliñ,
Warum mein Junge bist du niedergeschlagen,
Kaiken kallella kypäriñ?"
ist dein Helm ganz schief?
"Sit' olem pahalla mieliñ,
Darum bin ich betrübt,
185 Kaiken kallella kypäriñ:
mit ganz schiefem Helm:
Annoin ainuon šizaren
Ich gab meine einzige Schwester
Tuolla vanhalla varakši,
dem Alten zum Eigentum,
Iloksi iki-lopulla,#35†
zur steten Freude,
Tuošta šuošta peässäkseni."
um aus dem Sumpf zu entkommen.
190 Se oli moamo kantajaiñe
Darauf war es die Mutter
Heän tuon sanoiksi virkki:
die diese Worte sprach:
"Poikuoñi ainuoñi!
Mein einziger Sohn!
Elä ole pahalla mieliñ;
Sei nicht betrübt;
Tuota mie itin ikäñi,
Danach sehnte ich mein ganzes Leben lang,
195 Puhki polveñi halazin,
in meiner Sippe zu haben
Vävükseni Väinämöistä!"
Väinämöinen als Schwiegersohn!⁶⁸⁸

⁶⁸⁸ Übersetzung des Verfassers.

SKVR I1: 529⁶⁸⁹ (1-4, 1871): Niedergeschlagenheit des Schmieds Ilmollinen, der zum Schmieden der goldenen Jungfrau führt

Tuo on seppä Ilmollini
Das ist Schmied Ilmollinen
Alla päin, pahalla mielin,
hängender Kopf, niedergeschlagen,
Kaiken kallella kypärin
den Helm ganz schief sitzend
Mäni seppojen pajahe [...]
ging er in die Schmiede [...] ⁶⁹⁰

Im Vortrag der Martiska Karjalainen weint Väinämöins Boot und wird von ihm getröstet (SKVR I1: 647 (15-21, 1834):

15 "Mitä [itket puinen pursi],
Warum weinst du hölzernes Boot,
Venet [hankava halajat]?
Ei ole syytä itk[eäsi]."
Es gibt keinen Grund für dein Weinen.
Pursi varsin vastoali:
Das Boot gab zur Antwort:
"Ompa syytä [itkeäni],
Es gibt Grund für mein Weinen,
20 Vaivoja [valittoani]:
Grund für Beschweris:
Tähän lahon lastuillani, [...]"
Hier verfaulen meine Hölzer, [...] ⁶⁹¹

In den anderen Belegen des weißkarelischen Korpus ergibt sich ein weitaus differenzierteres Bild und ein breit gefächertes Panorama mündlicher Varianz in der Verwendung und Anordnung umlaufender Sequenzen. Der Raub des *Sampo* wurde einmal als kurzer Einzelgesang vorgetragen, während die anderen Belege zyklischen Charakter mit drei bis zu neun Sequenzen aufweisen. Das Niederschießen Väinämöins ist in elf Fällen vorhanden und steht dann ausnahmslos am Beginn der Vorträge. Fehlt diese Sequenz, beginnt der Zyklus in zwei Fällen mit der Wettfreite. Nach diesem Beginn folgt die Entstehung der Welt und/ oder das Treiben in das fremde Land, dem meist das Schmieden des *Sampo* folgt. Vor dem Schmieden des *Sampo* kann die Entstehung der Kantele vorgetragen werden,⁶⁹² häufiger ist diese Sequenz zusammen mit dem Spiel der Kantele nach dem Schmieden des *Sampo*.⁶⁹³ In zwei Fällen erfolgt nach dem *Sampo*-Schmieden eine Flucht aus dem

⁶⁸⁹ Der Gesang ist von Miihkali Perttunen (1871), wurde aber nicht in das Korpus aufgenommen, da er zwar prinzipiell zum Umfeld des *Sampo*-Zyklus gehört (vgl. Kuusi et al. 1977, S. 532), der *Sampo* aber nicht explizit erwähnt wird.

⁶⁹⁰ Übersetzung des Verfassers.

⁶⁹¹ Übersetzung des Verfassers.

⁶⁹² Beleg e.

⁶⁹³ Belege b, j, k.

Nordland ohne explizite Nennung des *Sampo*-Raubs,⁶⁹⁴ in einem Fall schließt sich die Wettfreite und die Anbindung an einen anderen Komplex (Kullervo) an,⁶⁹⁵ ebenfalls in einem Fall endet der Vortrag mit dem Schmieden.⁶⁹⁶ In sechs Fällen folgt nach dem Schmieden des *Sampo* die Raubsequenz,⁶⁹⁷ zum Teil mit Zwischensequenzen.⁶⁹⁸ In zwei dieser Fälle steht die Raubsequenz nicht am Ende des Vortrags: In Beispiel a) erfolgt ungewöhnlicher Weise nach dem *Sampo*-Raub die Entstehung der Welt, an den sich der Sängerwettkampf zwischen Väinämöinen und Joukonen anschließt, in Beleg d) schließt sich die Sequenz von der Goldenen Jungfrau an. In drei Fällen⁶⁹⁹ erfolgt der Raub ohne explizite Nennung des vorherigen Schmieden, in drei Fällen ist weder die Schmiede-, noch die Raubsequenz realisiert⁷⁰⁰ und lediglich das Setting entfaltet.

Neben einem erheblich breiteren Spektrum möglicher Sequenzen zeigen sich auch in der Anordnung Variationsmöglichkeiten, die erzählstrategisch mit einer Verkettung zusammenhängen können: Vor dem üblichen Beginn bzw. der Eingangssequenz, dem Niederschießen Väinämöinens, kann der Sängerwettkampf mit Joukahainen stehen und nach dem üblichen Ende des Handlungsschemas, dem Raub des *Sampo*, können weitere Sequenzen folgen. Die Klammern zeigen, dass keine der Sequenzen immer realisiert ist⁷⁰¹ und mögliche Leerstellen, die durch Sequenzen besetzt werden können:

(...) - (NV) - (FL u./od. EW)⁷⁰² - (...) - (SS) - (...) - (...) - (...) - (...) - (RS) - (...) - (...)

Wie in dem oben dargestellten relativ verfestigten Beispiel der Malinens und Perttunens ist die Anordnung der Sequenzen und damit des *Sampo*-Zyklus annähernd gleichbleibend, aber aus dem *pool of tradition* können *mehr* (optionale) Sequenzen (innerhalb des Erzählgerüsts oder an seinen Rändern) aktiviert und in den Zyklus integriert werden.

⁶⁹⁴ Belege j, k.

⁶⁹⁵ Beleg n.

⁶⁹⁶ Beleg m.

⁶⁹⁷ Belege a, b, d, e, f, i.

⁶⁹⁸ Im Beleg b gibt es mit vier Sequenzen zwischen Schmieden und Raub des *Sampo* einen richtigen Spannungsbogen.

⁶⁹⁹ Belege c, h, o.

⁷⁰⁰ Belege l, p, q.

⁷⁰¹ Die Sequenzen NV, FL/ EW, SS, RS erscheinen jedoch erkennbar häufiger als andere Sequenzen. Die als (...) markierten optionalen Sequenzen sollen verdeutlichen, an welchen Stellen und in welcher Anzahl sie auftreten können. Vor der Sequenz Niederschießen Väinämöinens erscheint im Korpus (in einem Fall) eine Sequenz (Sängerwettkampf; Beleg Weißkarelien allgemein q) = SKVR I1: 2), nach dem Raub des *Sampo* können im Korpus bis zu zwei weitere Sequenzen folgen: die goldene Jungfrau in Beleg Weißkarelien allgemein d) = SKVR I1: 470 (eine Sequenz) und Entstehung der Welt + Sängerwettkampf in Beleg Weißkarelien allgemein a) = SKVR I1: 441 (zwei Sequenzen). Zwischen dem Schmieden und dem Raub des *Sampo* können bis zu vier optionale Sequenzen stehen (Beleg Weißkarelien allgemein b) = SKVR I1: 30).

⁷⁰² In Beleg a) folgt die Entstehung der Welt dem Raub des *Sampo*.

Von besonderem Interesse sind die Sequenzen, die vor dem Niederschießen Väinämöinens am Beginn und nach dem Raub des *Sampo* als Anschluss stehen können. Der Sängerwettkampf zwischen Väinämöinen und Joukahainen (SW) kann wie im Beleg q) ganz am Beginn dem Niederschießen Väinämöinens vorgeschaltet sein, was eine Figurenverschmelzung des im Sängerwettkampf unterlegenen Joukahainen mit dem namenlosen Lappländer aus der Sequenz des Niederschießens Väinämöinens impliziert. Die Demütigung und erzwungene Preisgabe der Schwester Joukahainens bieten hinreichende Gründe für das Motiv des Niederschießens des Konkurrenten. In den Belegen g⁷⁰³ und SKVR VII1: 158⁷⁰⁴ kommt es tatsächlich zum Niederschießen Väinämöinens durch Joukahainen.

Neben dem Sängerwettkampf kann in den Belegen auch eine Verlängerung bzw. Erweiterung der Darbietung durch das Schmieden der goldenen Jungfrau erfolgen. Diese Sequenz steht mit der Wettfreite Ilmarinens und Väinämöinens um die Maid des Nordlands in sehr engem Zusammenhang und stellt eine inhaltliche Erweiterung des *Sampo*-Zyklus dar.⁷⁰⁵

Die *Sampo*-Tradition in Nordkarelien unterscheidet sich unter verschiedenen Gesichtspunkten von der weißkarelischen Kernregion. Der Stellenwert des *Sampo* nimmt sowohl hinsichtlich seiner zyklischen Einbettung als auch in seiner Häufigkeit insgesamt ab. Das Konzept des *Sampo*-Zyklus, das vorwiegend im Vortrag des Sängers Simana Sissonen erkennbar wird, und das Wesen des *Sampo* insgesamt haben einen anderen Charakter: Da der *Sampo* Beutegut in Form eines mit Wildbret gefüllten Bootes darstellt, hat das vorherige Schmieden keine Funktion mehr und ist entsprechend nicht vorhanden.⁷⁰⁶ Dennoch bleibt dem Zyklus ein mythischer Bezug durch die Sequenz des Fällens der Großen Eiche⁷⁰⁷ und die vage Verbindung zu den eigenständigen Komplexen um den Riesen Antero Vipunen und die Figur des Lemminkäinen.⁷⁰⁸ Auffällig in den Belegen ist außerdem die dreimalige Verbindung der Sequenzen des Niederschießens Väinämöinens und der Entstehung der Welt,⁷⁰⁹ die hier vom eigentlichen *Sampo*-Zyklus abgekoppelt sind.⁷¹⁰

⁷⁰³ SKVR I1: 95.

⁷⁰⁴ 'Nordkarelien allgemein', Beleg c).

⁷⁰⁵ Vgl. Kuusi et al. 1977, S. 526. Neben den drei Sequenzen *Entstehung der Welt*, *Schmieden* und *Raub des Sampo* hält man eine Erweiterung für möglich: „Some scholars link to these three episodes the poem about the rival suitors [...] and *The Golden Bride*, although it is agreed that they became associated with the *Sampo Epos* only at a later date.“ Vgl. dazu die Ausführung unten im Vergleich mit dem Kantele-Spiel. Zu weiteren Sequenzen in Verbindung mit *Joukahainen* und *Lemminkäinen* vgl. auch Frog 2010.

⁷⁰⁶ Vgl. auch die Karte bei Sarmela 2009, S. 558.

⁷⁰⁷ Beleg b).

⁷⁰⁸ Vgl. Beleg e).

⁷⁰⁹ Belege c), d), f).

⁷¹⁰ An dieser Stelle sei eine Überlegung zur Verbindung der nibelungischen Sagenstoffe (vgl. Kapitel 4.1) erlaubt, bei der nach wie vor unklar ist, wann sie erfolgte. Ohne Kenntnis der weißkarelischen Tradition wüsste man nicht von der ursprünglichen Verbindung der Sequenzen (Niederschließen Väinämöinens und Raub des *Sampo*) und könnte zu dem

Während bei Sänger Simana Sissonen ein zyklischer Vortrag mit den Sequenzen

BB – K – GE – RS

aufgezeichnet wurde, findet sich in der zweiten Generation dreimal bzw. bei drei verschiedenen Sängern der Familie die Abfolge

Vipunen – K – RS,

woraus zu schließen ist, dass die Sequenz der Großen Eiche optional ist und dem Raub des *Sampo* in Nordkarelien offenbar die Sequenz der Kniewunde vorgeschaltet ist. Es ist sowohl im realisierten Sequenz-Inventar des Korpus als auch auf der Übersicht der regionalen Verteilung bei Sarmela⁷¹¹ offensichtlich, dass der *pool of tradition* in beiden Regionen aus verschiedenen Elementen bestand, was in der Einbindung des *Sampo*-Raubs als Kerngesang des *Sampo*-Zyklus Konsequenzen hatte. Auch in Nordkarelien lässt sich eine Familien-Sukzession von zwei Generationen erkennen, die mit deutlich weniger Belegen als bei den Malinens und Perttunens das Schema

(...) – (K) – (...) – RS ergeben.

Der Raub des *Sampo* wurde von Simana Sissonen sowohl im Rahmen einer Paar-Performanz als auch als Einzelsequenz vorgetragen.

Neben der Erzählschablone, die den *Sampo*-Zyklus abbildet und die in den Redaktionen tradiert wird, gibt es zusammenfassend eine sehr großes Spektrum der Variation. Diese Merkmale der mündlichen heroischen Überlieferung, eine erkennbare Erzählkonvention einerseits und variable Ausgestaltung mit parallelen Traditionsbildungen andererseits lassen sich in den hier beobachteten direkten Aufzeichnungen klarer fassen als in den *eddischen* Hinweisen auf Varianz durch Sänger. Die Ergebnisse lassen sich so interpretieren, dass neben der erwarteten Konvention auch die individuelle Eigenleistung in der Überlieferung eine maßgebliche Rolle spielt.

8.2. Korpus und Epentheorien

Der *Sampo*-Zyklus ist als mikroepische Einheit⁷¹² Bestandteil einer Jahrhunderte alten mündlichen Erzähltradition kalevalischer Gesänge, die sich in den karelistischen Gebieten bis ins 19. und 20. Jahrhundert erhalten hat, nach aktuellem Forschungsstand zu diesem Zeitpunkt jedoch bereits im

Schluss kommen, dass beide zuerst getrennt waren und sekundär zusammengefügt wurden. Übertragen auf die eddische Situation bedeutete dies, dass hinter der greifbaren Überlieferung eine frühere Verbindung schon bestanden haben könnte, wie dies verschiedentlich angenommen wurde (vgl. z.B. Hoffmann 1992, S. 16–19).

⁷¹¹ Vgl. Sarmela 2009, S. 558.

⁷¹² Vgl. Hatto 1991, S. 9.

Niedergang begriffen war.⁷¹³ Als Element eines durch ein hohes Maß an Überlieferungsbedingter Varianz gekennzeichneten *pools of tradition* ist der Zyklus in Weiß- und in begrenzterem Maß in Nordkarelien Teil eines reichen Vortrags-Repertoires, das immer wieder in neue Beziehungen zueinander gesetzt und zum Teil an gesellschaftliche Realitäten angepasst wurde.

Im Hinblick auf die Epentheorien Lachmanns und Heuslers kann davon ausgegangen werden, dass die *Sampo*-Zyklus zur heroischen Überlieferung zu zählen ist⁷¹⁴ sowie hinsichtlich ihrer Überlieferung und Struktur Material zur Untersuchung bietet, das im Falle des *Nibelungenliedes* rekonstruiert bzw. über die nordeuropäische Überlieferung erschlossen wurde, denn „Leider sind uns die Liedquellen des mhd. Epos verloren [...]“⁷¹⁵ Für die mündliche Überlieferung heldenepischer Gesänge gewann die *Oral Formulaic Theory* Parrys und Lords maßgeblichen Einfluss und wurde dabei stark von der *Homer-Theorie* Friedrich August Wolfs inspiriert.⁷¹⁶ Lauri Honko modifizierte das Modell Albert B. Lords und befasste sich intensiv mit dem Entstehungsprozess des Kalevala.⁷¹⁷

Vergleicht man das Korpus-Material mit den Epentheorien, lassen sich folgende Ergebnisse ableiten: Der *Sampo*-Zyklus als Bestandteil einer vitalen variationsreichen Sängertradition erweist sich in seinem narrativen Kern innerhalb einer Redaktion als kohärent; als *Redaktion* werden hier Familientraditionen der Malinens, Perttunens und Sissonens gesehen, die über mehrere Generationen eine verfestigte Version des Zyklus tradieren, die dennoch individuelle Variation und Ausgestaltung dokumentiert. Der Inhalt des Kernzyklus entspricht der *epischen Fabel* Heuslers, für die gilt: „*Die epische Fabel und der Liedinhalt decken sich.*“⁷¹⁸ Zwar können Sequenzen als *Episode*⁷¹⁹ oder – augenfällig im Falle des besonders ausgearbeiteten *Raubs des Sampo*, der sich separat z. B. in Dalarna und den karelischen Gebieten erhalten hat – als Einzellied auftreten, doch bleiben sie auch dann Teil einer (nicht immer realisierten, aber stets präsenten) Ganzheit; sie sind dann nicht *der* Liedinhalt, sondern Teil des *pool of tradition*. Der epische, integrale Kern des *Sampo*-Zyklus, der selbst ursprünglich aus einer Verbindung mehrerer Lieder entstand, kann in sich angeschwollen werden, indem andere Sequenzen optional oder funktional⁷²⁰ hinzutreten. In dieser Hinsicht ergibt sich Übereinstimmung mit Heuslers Anschwellungsmöglichkeit der in sich abgeschlossenen *epischen Fabel*.

Mit dem Konzept des kollektiven *pool of tradition*, aus dem durch den jeweils individuellen und situativ variablen *mentalen Text* verschiedene

⁷¹³ Vgl. Honko et al. 1993, S. 623. Zu früherer reicherer bzw. weiter ausgeprägten Sängertradition vgl. Virtanen 1968.

⁷¹⁴ Vgl. Kapitel 2.3.

⁷¹⁵ Heusler 1905, S. 8.

⁷¹⁶ Vgl. Kapitel 3.4.

⁷¹⁷ Vgl. Kapitel 3.5.

⁷¹⁸ Heusler 1905, S. 8.

⁷¹⁹ Vgl. hierzu Heusler 1905, S. 8.

⁷²⁰ S.u.

Gestaltungsformen möglich sind, lassen sich deutliche Verlängerungen des Grundzyklus erklären. Narrative Verkettungen, die auch im mündlichen Bereich beträchtliche Länge erreichen konnten,⁷²¹ sind dabei jedoch nicht als Summierung *unselbständiger* Lieder aufzufassen⁷²² – als Bestandteil eines gemeinsamen Überlieferungsinventars sind sie stets verfügbar, variabel und individuell in eine Erzählschablone einfügbar, die integrale Bestandteile unter Zulassung möglicher Leerstellen locker verbindet.

Die von Heusler zur Zurückweisung der Liedertheorie eingebrachte grundsätzliche Unterscheidung der Erzählart – im Lied sprunghaft, im Epos reich, getragen und anspruchsvoll⁷²³ – lässt sich durch das Korpus relativieren; in der mündlichen Überlieferung bestehen beide Formen parallel nebeneinander: Der 1833 dem Sammler Elias Lönnrot seine Vision zum Aufbau des Kalevala gebende Vaassila Kieleväinen präsentierte tatsächlich in einer als sprunghaft zu bezeichnenden Erzählform Sequenzen in einer zyklischen Einheit, während etwa Arhippa Perttunen im Folgejahr in einer episch getragenen, ruhigen Form seinen *Sampo*-Zyklus vortrug.⁷²⁴ Heusler geht es ausdrücklich um die „Erzählweise“ und weniger um den „Szenenreichtum“⁷²⁵ – und dies ist im gegebenen Beispiel erkennbar.⁷²⁶ Diese Beobachtung wird auch durch eine Untersuchung Siikalas unterstützt, die das Nebeneinander möglicher variierender Vortragsstile feststellt: im öffentlichem Bereich mit einem „elevated style of archaic expressions“⁷²⁷ oder einem weniger gehobenen Vortragsstil zu informelleren Anlässen.⁷²⁸ Hinsichtlich der Genese der *Stoffgeschichte des deutschen Heldenepos* ergeben sich weitere Vergleichsmöglichkeiten. Heusler geht von einem

⁷²¹ Vgl. Virtanen 1968, S. 14; Honko 2000b.

⁷²² Die kohäsive Kraft von Figuren, die Handlungsträger in verschiedenen Komplexen sind – wie Väinämöinen beim Spiel der Kantele, im eigentlichen *Sampo*-Zyklus sowie in weiteren Sequenzen sowie das gesamte Inventar der Überlieferungstradition zeigen, dass allein das Konzept *unselbständiger* Lieder in der mündlichen Überlieferung unangemessen erscheint. Vgl. zur Kantele auch die Darstellung weiter unten.

⁷²³ Vgl. Heusler 1905, S. 20ff..

⁷²⁴ Vgl. Timonen 2019 [gekürzte Version von Timonen 2008]. Zuletzt abgerufen am 7.07.2020. Der Gesang Vaassilas ist SKVR I1: 80, der von Arhippa SKVR I1: 86. Beispielhaft sei die Sequenz „Schmieden des *Sampo*“ hervorgehoben, die bei Vaassila 18 Verse umfasst, bei Arhippa 79.

⁷²⁵ Heusler 1905, S. 46.

⁷²⁶ Vaassilas Vortrag enthält bei sechs Sequenzen 177 Verse, bei Arhippa umfassen 4 Sequenzen 401 Verse. Grundsätzlich ist augenscheinlich, dass hinsichtlich des Umfangs der epischen Gesänge verschiedene Dimensionen bestehen, die sich einer Vergleichbarkeit entziehen, wengleich sich Heusler 1955 [1921], S. 10 die frühe Brünhildsage als „ein gedrungenes Lied, auf einen Sitz, in einer Viertelstunde etwa“ vorzutragen vorstellt. Vgl. auch Ziyatdinova 2005, S. 10 : „Die bekannte These von Andreas Heusler in Bezug auf das germanische Überlieferungsgut, dass das Lied ‚knapp erzählt‘, das Epos dagegen ‚breit ausmalt‘, wobei das Lied mündlich überliefert, das Epos dagegen als ‚literarische Großform‘ schriftlich tradiert werde, ist in der Forschung zurecht bezweifelt worden.“ Vgl. zum Umfang des längsten eddischen Heldenliedes auch Simek 2007, S. 89; vgl. auch Haferland 2019, S. 78f.

⁷²⁷ Siikala 2000, S. 262.

⁷²⁸ Vgl. Siikala 2000, S. 275.

uneinheitlichen Sagenbild aus, in dem sich parallele Traditionen etwa hinsichtlich des Todes Siegfrieds oder der Art der Beziehung von Hagen zu Gunther herausbildeten.⁷²⁹ Die Ausprägung von Parallelversionen ist im Korpus des *Sampo*-Zyklus sehr häufig; sie kann Figurenkonstellation wie das Verhältnis von Joukahainen und Väinämöinen⁷³⁰ oder Väinämöinen und Ilmarinen⁷³¹ oder das Verhältnis Väinämöinens zur Herrin des Nordlands⁷³² betreffen, aber auch die Art, wie Ilmarinen ins Nordland gerät⁷³³ oder welches Konzept mit dem *Sampo* verbunden ist.⁷³⁴

Für die germanische Heldendichtung ging Heusler davon aus, dass man den meisten Haupthelden „eine Stamm- oder Ursage zuweisen“ könne, während Sigfrid zu den wenigen Helden gehörte, die „in mehreren Geschichten stehn“.⁷³⁵ Im Fall der hier untersuchten kalevalischen Lieder gibt es einen dominanten, nahezu omnipräsenten Helden, der die eigentliche Handlung gelegentlich in den Hintergrund stellt.⁷³⁶ Durch die Figur des *Väinämöinen*, der in einer Vielzahl von *Geschichten* oder *Sagen* steht, ist es leicht, Sequenzen miteinander zu verketteten, denn der Protagonist regt durch seine Allgegenwart Verlinkungen geradezu an. Wenn Heusler bei der Figur des *Sigfrid* davon ausgeht, dass seine Lieder als bekannt vorausgesetzt werden können, aber nicht als chronologische Abfolge im Sinne einer *Vita*⁷³⁷ missverstanden werden dürfen, so gilt dies aufgrund der weitaus exponierteren Stellung Väinämöinens in der kalevalischen Dichtung auch für sequentielle Verkettungen: Da eine chronologische Abfolge nicht erwartet wird (Väinämöinen ist ja per se fest mit den Epitheta *beständig/ unveränderlich (vakaa)* und *alt (vanha)* markiert), bieten sich den Sängern weite Gestaltungsmöglichkeiten für Verkettungen.

Durch die Zeugnisse der nordischen Erzähltradition konnte Heusler zu dem Schluss kommen, dass Teile der Sagenkomplexe um Sigfrid im fränkischen Bereich verloren gingen, sich aber in der *Völsunga saga*⁷³⁸ fassen lassen. Mit

⁷²⁹ Vgl. Heusler 1955 [1921], S. 5f.

⁷³⁰ Z. B. Gegner im Sängerkampfe (z. B. SKVR I1: 2) oder Schütze beim Niederschießen (z. B. SKVR I1: 95) vs. Gefährte beim Raub des Sampo (z. B. SKVR VII1: 679).

⁷³¹ Z. B. als Kontrahenten in der Wettfreite (z. B. SKVR I1: 441) vs. Gefährten beim Raub des Sampo (z. B. SKVR I1: 647).

⁷³² In einigen Gesängen wird die Herrin in ein Verwandtschaftsverhältnis zu Väinämöinen gesetzt, vgl. SKVR I1: 105.

⁷³³ Vgl. Väinämöinens Finte z. B. in SKVR I1: 80 vs. Wettfreite z.B. SKVR I1: 93.

⁷³⁴ Vgl. Sängergebiete SKVR I und SKVR VII.

⁷³⁵ Heusler 1955 [1921], S. 12.

⁷³⁶ Vgl. DuBois 2001, S. 459.

⁷³⁷ Vgl. Heusler 1955 [1921], S. 12 vgl. auch Heusler 1905, S. 11 ("Thors Riesenkämpfe als Gesamtheit") als zusätzliches Beispiel.

⁷³⁸ Heusler 1955 [1921], S. 15 beschreibt die *Völsunga saga* als Prosaroman, „der eine Menge alte und junge Liedinhalte nebst ihren Zutaten geschickt an einen Faden reiht.“ Epen dagegen „blieben dem Norden fremd.“ Letztlich vollzieht bei Heusler erst der österreichische Nibelungendichter um 1200 den entscheidenden Schritt: [...] was ihm [dem Dichter des Nibelungenliedes] vorschwebte, war kein Lied, auswendig zu singen und auf einen Sitz anzuhören, sondern ein Buch, vom Pergament abzulesen, eine lange,

dem Tod Sigfrieds und seines Sohnes erlischt das Geschlecht der „Walisungen“⁷³⁹ (von dessen Vorgeschichte wie gesagt keine Überlieferung mehr im fränkischen Bereich bestand), doch gibt es über Sigfrids Witwe Brünhild die Verbindung zu deren Brüdern, den Gibichungen, von denen der Burgundenuntergang erzählt:

„So grenzte der Brünhildenstoff nach vorn und hinten an andre Heldensagen an. Sieben lose zusammenhängende Liedinhalte, durch keinen beherrschenden Gedanken, keinen ‘roten Faden’ verbunden, bildeten einen ‘Zyklus’, die Sagenkette von den Walisungen und Gibichungen.“⁷⁴⁰

Mit dieser Stelle umschreibt Heusler eine Situation, die der sich abgebildeten Lage des *Sampo*-Zyklus im Korpus dieser Arbeit sehr nahekommt. Die optionalen Liedinhalte der kalevalischen Sänger in Bezug auf den *Sampo*-Komplex sind lose verbunden und ermöglichen eine zyklische Verkettung bekannter Erzählsequenzen.

Nach seiner Argumentation kommt Heusler rückblickend zu dem Schluss:

„Keinen Raum haben wir für folgende Größen, die man anderwärts, früher auch bei den Nibelungen selbst, ins Treffen geführt hat: Sammlung und Ordnung umlaufender Lieder zu einem Buche; Verwirklichung einer Fabel durch Zusammentragen vorhandener Einzeldichtungen; Einverleiben selbständiger oder ‘anders orientierter’ Stücke in den Rahmen des Epos; Zudichtung großer Teile als Wandfüllung zwischen bisher fremden Massen. Kurz gesagt: Wir sehen ein Umdichten und Ausdichten, kein Zusammendichten. Der Grundriß der Fabel bleibt von Anfang zu Ende das Beherrschende, mögen auch zwei Fabeln zu einem reicheren Grundriß zusammenwachsen. Ausschnitte aus einer Fabel sehen wir auf keiner Stufe ein Gedicht für sich bilden. Daher gibt es keine Verwendung für den ‘Sammler’ und den ‘Ordner’, den Diaskeuasten, wie die Homerforscher ihn nennen.“⁷⁴¹

Auch wenn Heusler hier deutlich von der Epos-Stufe des verschriftlichten *Nibelungenliedes* spricht, lässt sich vor dem Hintergrund der *Sampo*-Zyklizität festhalten, dass das Einverleiben ‚anders orientierter‘ Stücke im Sinne optionaler Einheiten zu berücksichtigen ist. Eine *Fabel* wird durch Zusammentragen einzelner Dichtungen nicht verwirklicht, aber die Zusammenfügung ist im mündlichen Bereich ein gängiges Erzählprinzip. Heusler kam weiter zu der Folgerung, dass der *Rahmen* des Liedes in der schriftlosen Überlieferung festen Bestand habe, während demgegenüber

abendefüllende Verserzählung, ein Epos“ (Heusler 1955 [1921], S. 23, Sperrung im Original).

⁷³⁹ Die Schreibweise folgt hier Heusler 1955 [1921], S. 12f.

⁷⁴⁰ Heusler 1955 [1921], S. 13 (Sperrung im Original). Heusler 1955 [1921], S. 28 geht jedoch auch davon aus, dass bereits in der frühesten Zeit der Sigurd-Schatz und das Gold der Gibichungen in eins gesetzt wurden, wodurch allerdings noch keine innerliche Verbindung der beiden Sagen erfolgte.

⁷⁴¹ Heusler 1955 [1921], S. 110.

Änderungen verschiedener Art auf das Lied und seinen Inhalt einwirken könnten – erwähnt werden u.a. Sängertalent oder äußere Umstände. Dies könne zu Verschiebungen der Akzente in der Liedüberlieferung, zu einem Wandel der Motive, zu geändertem Protagonisteninventar und zu Verschiebungen der Figurenkonstellationen führen.⁷⁴² Es wurde bereits dargelegt, dass die Festigkeit des Rahmens insbesondere in den weißkarelischen Redaktionen Malinen und Perttunen ein nachweisbares Phänomen ist. Bei den Figurenkonstellationen lassen sich außer dem Antagonismus der Akteure um Väinämöinen einerseits (neben Ilmarinen spielen *Vesi-Liitto* im Falle der Malinens und Iku-Tierä bei den Perttunens eine gewisse Rolle) und den Akteuren um die Herrin des Nordlands kaum spezifische Angaben zu Verhältnissen untereinander treffen. Es ist nicht ungewöhnlich, dass die Protagonisten keine Namen tragen oder die Namen nicht erwähnt werden.

In den betrachteten Darbietungen außerhalb der Familientraditionen ergibt sich ein differenzierteres Bild. Hier werden durchaus Konzeptionen von Beziehungen sichtbar, die miteinander konkurrieren können. In einigen Belegen wird ausdrücklich die Warnung der Mutter des Lappländers erwähnt, Väinämöinen nicht niederzuschießen. In einigen Fällen geschieht dies unter explizitem Hinweis darauf, dass eine Blutsverwandtschaft vorliegt.⁷⁴³ Der in der Regel namenlos bleibende Lappländer wird gelegentlich mit Joukahainen gleichgesetzt.⁷⁴⁴ Damit erscheint Joukahainen in drei Funktionen: als Gegner Väinämöinens im Sängerwettkampf,⁷⁴⁵ als Gefährte beim Raub des *Sampo*⁷⁴⁶ und an der Position des Lappländers, der Väinämöinen niederschießt.⁷⁴⁷ Im Beleg der Okulina Kuokka⁷⁴⁸ kommt es zu der ungewöhnlichen Überlagerung vom Niederschießen Väinämöinens und dem Sängerwettkampf, die auch deshalb ungewohnt ist, weil die übliche Erzählkonvention,⁷⁴⁹ dass der junge Joukahainen dem alten Demiurgen Väinämöinen unterliegen muss, umgekehrt ist.

Die Beziehung Väinämöinens zu Ilmarinen wird in der Regel nicht gesondert dargestellt. Sie sind als Gefährten,⁷⁵⁰ im Fall der Wettfreite als Kontrahenten⁷⁵¹ zu denken und werden gelegentlich als Brüder geschildert.⁷⁵² Jeweils einmal wird Väinämöinen als Sohn *Kalevas*⁷⁵³

⁷⁴² Vgl. Heusler 1905, 9f., 39f., 1955 [1921], S. 109.

⁷⁴³ Vgl. oben (SKVR I1: 30, SKVR I1: 105).

⁷⁴⁴ SKVR I1: 95

⁷⁴⁵ Vgl. SKVR I1: 2, 441, SKVR VII1: 158.

⁷⁴⁶ Vgl. SKVR I1: 30, 470, 647, SKVR VII1: 679, SKVR VII5 (Mesäs.) 10.

⁷⁴⁷ SKVR I1: 95, SKVR VII1: 158.

⁷⁴⁸ SKVR VII1: 158.

⁷⁴⁹ Vgl. Frog 2017, S. 445.

⁷⁵⁰ SKVR I1: 647 (sowie) in zahlreichen Belegen.

⁷⁵¹ Vgl. SKVR I1: 20, 95, 441.

⁷⁵² Vgl. SKVR I1: 63c.

⁷⁵³ SKVR VII1: 57. Vgl. hierzu auch Ganander 1789, S. 34.

bezeichnet, scheint er im Vergleich zu Ilmarinen in seiner Bedeutung „eingeschrumpft“⁷⁵⁴ und mit Ehefrau⁷⁵⁵ vorgestellt worden zu sein.

Durch die variierenden, nur gelegentlich erkennbar werdenden Beziehungskonzepte der einzelnen Belege sind Möglichkeiten zu Erweiterungen und Verkopplungsmöglichkeiten denkbar, die die Auswahl und Ordnung des Repertoires in einem Vortrag oder im mentalen Text berühren können. Gleiches gilt für die Nennung verschiedener Orte wie Imantola⁷⁵⁶ Tapi[v]ola⁷⁵⁷ (als Synonym für Pohjola) und Väinölä⁷⁵⁸ (als Heimat Väinämöinens) sowie Tuonela/ Manala⁷⁵⁹ und den von Europaeus dokumentierten Streit um Pohjola/ Päivölä/ Hiitola des Sängerpaars Simana Sissonen und Simana Huohvainainen.⁷⁶⁰

Protagonisten, die in der Regel eigene Erzählkreise bildeten, werden in unterschiedlichem Ausmaß im Rahmen des *Sampo*-Zyklus bzw. im hier zugrunde gelegten Korpus anzitiert. Lemminkäinen ist der Held eines eigenen, in sich geschlossenen Erzählkreises, der ausschließlich in den beiden hier betrachteten Regionen Weißkarelien und Nordkarelien eine Tradition ausgebildet hatte: „[...] it [*Lemminäisen virsi*, LV] persisted in only two regions (Viena and Northern Karelia).“⁷⁶¹ *Lemminkäisen virsi* – der Gesang über Lemminkäinen – wird von Frog beschrieben als „simple linear narrative sequence of a single adventure with several episodes. [...] LV is not inclined to incorporating additional episodes.“⁷⁶²

Lemminkäinen wird in der Handlung seines Erzählkreises als einziger nicht zu einem großen Gelage eingeladen, das in *Päivölä* stattfindet. Vor diesem Hintergrund erscheint der Streit der nordkarelischen Sänger Sissonen und Huohvainainen um den richtigen Ort auch als möglicher Konflikt um eine Verknüpfungsmöglichkeit von Erzählkomplexen. Im Ablauf des Lemminkäinen-Komplexes erscheint der Protagonist dennoch in Päivölä, woraufhin es zu einem Zweikampf, dem Tod Lemminkäinens und einer Zertrennung seines Körpers kommt. Mit einem magischen Rechen⁷⁶³ gelingt es seiner Mutter, die Körperteile zusammen zu rechen – und Lemminkäinen zum Leben zu erwecken.

Im hier untersuchten Korpus lassen sich – getrennt voneinander – sowohl Belege für den Helden Lemminkäinen⁷⁶⁴ als auch das Motiv des magischen

⁷⁵⁴ SKVR I1: 77 (410). Auch die genannte Niederlage gegen Joukahainen im Beleg der Okulina ließe sich in Heuslers Worten als „Einschrumpfung“ Väinämöinens werten (vgl. dazu Heusler 1955 [1921], S. 109).

⁷⁵⁵ SKVR I1: 1.

⁷⁵⁶ SKVR I1: 470.

⁷⁵⁷ SKVR I1: 58, 61, 441.

⁷⁵⁸ SKVR I1: 1, 470.

⁷⁵⁹ SKVR I1: 30, 441.

⁷⁶⁰ SKVR VIII: 56 + 679.

⁷⁶¹ Frog 2010, S. 25.

⁷⁶² Frog 2010, a.a.O.

⁷⁶³ Vgl. hierzu Frog 2010, S. 94–98.

⁷⁶⁴ SKVR I: 51, SKVR VIII: 56, 674, 675, 682.

Rechens⁷⁶⁵ finden. Lemminkäinen wird dabei vorwiegend in Nordkarelien erwähnt, teils im Kontext mit Vipunen. Alle Belege, auch die weißkarelischen, sind jedoch derart, dass Lemminkäinen keine erkennbare handlungsstragende Funktion hat. Das Motiv des magischen Rechens erscheint in Weißkarelien und wird in Verbindung mit dem Sammeln der Bestandteile der Kantele oder der Suche nach Väinämöinen durch seine Frau oder die Alte des Nordlands verwendet. Hier scheint sich ein Motiv aus seinem ursprünglichen Kontext gelöst zu haben und in der Nennung des Lemminkäinen im Kontext des *Sampo*-Zyklus scheint eine Verbindung der Erzählkomplexe angedeutet. Aus anderen Gesängen wiederum geht hervor, dass die Besuche bei (Antero) Vipunen⁷⁶⁶ auch für Lemminkäinen essenziell sind, um zu erfahren, wie man nach *Päivölä* gelange.⁷⁶⁷ Auch *Kullervo*, der in dem Beleg des Vaassila Kieleväinen erscheint,⁷⁶⁸ ist wie Lemminkäinen Protagonist eines eigenen Erzählkreises.⁷⁶⁹ Vaassila hatte einen Ruf als einstiger großer Sänger und inspirierte Lönnot durch die Zusammenstellung seines Vortrags bei der Entstehung des *Kalevala*, andererseits ist seine Darbietung auch eine „lose und inkonsequente Sammlung von Bruchstücken seines nachlassenden Gedächtnisses [...]“,⁷⁷⁰ bei der auch die *Kullervo*-Passage keine kohärente Einfügung in die Abfolge erfährt.

In den Regionen Weiß- und Nordkarelien hat es mit dem *Sampo*-Zyklus um Väinämöinen und den Berichten über *Lemminkäinen* also zwei unabhängige Erzähltraditionen gegeben, die im betrachteten Korpus gemeinsame Berührungspunkte in Form entliehener Motive, Orte und Verbindung der Helden haben. Dies passt durchaus zu der Annahme Heuslers, dass Dichter verschiedene Stoffe ihres Repertoires anpassen und dabei im Sinn haben, Neues zu schaffen.⁷⁷¹

Wenngleich die Prinzipien Heuslers in sich schlüssig sind, wurde in der späteren Forschung kritisiert, dass die Ablehnung der Möglichkeit eines Einbezuges auch einzelner (episodischer) Lieder⁷⁷² nicht haltbar sei.⁷⁷³ In diesem Zusammenhang seien zwei Beispiele aus dem Korpus erwähnt: die *Kantele* und die *goldene Jungfrau*.

⁷⁶⁵ SKVR I1: 1, 2, 105, 106.

⁷⁶⁶ Erwähnungen finden sich in SKVR I1: 77, SKVR VIII1: 674-676, 682.

⁷⁶⁷ Vgl. Frog 2010, S. 80 Auch in Bezug auf die vorliegende Untersuchung gilt Frogs Feststellung: „The lack of contextualizing information makes the nature of some variants uncertain [...]“ (a.a.O.).

⁷⁶⁸ SKVR I1: 80.

⁷⁶⁹ Vgl. Ahola 2014, S. 366.

⁷⁷⁰ Freie Übersetzung des Verfassers von Niemi 1921, S. 35 („Näin Vaassilalta kyselemällä syntynyt runo, VLR I,180, on itse asiassa kokoomus katkelmia, hämäästi muistelevan vanhuksen tapailemia [...]").

⁷⁷¹ Vgl. Heusler 1955 [1921], S. 21–23.

⁷⁷² Vgl. Heusler 1955 [1921], S. 40.

⁷⁷³ Vgl. Schröder 1960, 115f.

Die Entstehung und das Spielen der Kantele ist als ursprünglicher Einzelgesang zu betrachten.⁷⁷⁴ Im untersuchten Korpus erscheint die Kantele nur in Weißkarelien. Die Entstehung und das Spiel der Kantele können zusammen und getrennt voneinander erscheinen. Wie bereits erwähnt wurden Entstehung und Spiel der Kantele bei Jeremie Malinen einmal eingefügt, in seinem anderen Beleg steht an dieser Stelle die Wettfreite. Die Kantele kann unabhängig vom Raub des *Sampo* in den Zyklus eingefügt sein⁷⁷⁵ oder eine handlungslogische Funktion haben: Durch das Spiel der Kantele wird das Volk des Nordlands in den Schlaf gesungen, wodurch der Raub des *Sampo* ermöglicht wird. Es ergeben sich zusammenfassend folgende Möglichkeiten: Sänger singen den *Sampo*-Zyklus sowohl mit Kantele als handlungstragender Einheit (sie wird mit dem Raub des *Sampo* verbunden) als auch ohne die Kantele.⁷⁷⁶ Entstehung und Spiel der Kantele werden in einer Aufführung dargeboten, die den Raub des *Sampo* nicht enthält,⁷⁷⁷ die Kantele ermöglicht den Raub bzw. die Flucht aus dem Nordland⁷⁷⁸ oder die Kantele erscheint ohne Bezug zum Raub im Beleg.⁷⁷⁹ *Entstehung und Spiel der Kantele* kann damit als deutlicher Beleg eines eingefügten Einzelliedes gelten.

Im Fall der goldenen Jungfrau wird darauf verwiesen, dass diese in besonderer Weise mit *Ilmarinen* verbunden ist. „Alongside the crafting of the *Sampo*, the forging of a golden maiden is the most central achievement of *Ilmarinen* in epic poems.”⁷⁸⁰ Im Zusammenhang mit dem *Sampo*-Zyklus stehe das Schmieden der goldenen Jungfrau häufig in Verbindung mit der Wettfreite *Väinämöinens* und *Ilmarinens*.⁷⁸¹ Kuusi ging in seiner detaillierten *Sampo*-Analyse noch davon aus, dass das Schmieden der goldenen Jungfrau ursprünglich zu den fünf Gesängen gehörte, auf denen der *Sampo*-Zyklus basierte.⁷⁸² Später revidierte er diese Ansicht teilweise⁷⁸³ und sah in der Sequenz der goldenen Jungfrau „in Karelia [...] a continuation of the wooing contest [...]“.⁷⁸⁴ Beide Gesänge seien mit dem Schmieden des *Sampo* verbunden: „The wooing contest poem and the following golden bride poem are thematically connected with the forging of the *Sampo*.”⁷⁸⁵

⁷⁷⁴ Vgl. die drei Varianten in Kuusi et al. 1977, 167-173 sowie den Hinweis S. 532: „Ingrian and Estonian variants, however, show clearly, that these poems [variants of *The Kantele*] were originally sung separately”.

⁷⁷⁵ SKVR I1: 30.

⁷⁷⁶ So bei Martiska (SKVR I1: 97, 647) und Jeremie Malinen (SKVR I1: SKVR I1: 93).

⁷⁷⁷ SKVR I1: 1 und 2.

⁷⁷⁸ SKVR I1: 63c, 105.

⁷⁷⁹ SKVR I1: 30.

⁷⁸⁰ Hakamies 2012, S. 192.

⁷⁸¹ Vgl. Hakamies 2012, a.a.O.

⁷⁸² Vgl. Kuusi 1949, 284-293, 358. Die 1949 vermuteten fünf Gesänge waren neben dem Schmieden der goldenen Jungfrau Entstehung der Welt, Schmieden des *Sampo*, Raub des *Sampo* und die Wettfreite.

⁷⁸³ Vgl. Kuusi 1990.

⁷⁸⁴ Kuusi 1990, S. 142.

⁷⁸⁵ Kuusi 1990, S. 150.

Im betrachteten Korpus erscheint die goldene Jungfrau in zwei Belegen in Weißmeerkarelien. In einem Beleg ist Ilmarinen der Schmied der kalt bleibenden Jungfrau aus Gold,⁷⁸⁶ in einem anderen ist es Väinämöinen, nachdem er erfolglos nach der Jungfrau des Wassers fischte.⁷⁸⁷ In beiden Fällen⁷⁸⁸ ist die Passage mit einer Brautwerbung verbunden. Im Vergleich zum Fall der *Kantele* scheint die Sequenz der *goldenen Jungfrau* kein frei umstellbares Einzellied im eigentlichen Sinne zu sein, sondern als optionale Erweiterung der Wettfreite fungiert zu haben.

Die Auswertung des Korpus erlaubt auch Einblicke in die „Kunst des Einzelnen“, die teilweise den „Inhalt nach mehr oder minder planvollen Antrieben“ beeinflusst.⁷⁸⁹ Hier bietet sich ein kurzer Vergleich der Enkel Ontrei Malinens an: Iivana⁷⁹⁰ und Jeremei (Jeremie)⁷⁹¹ wurden im Jahr 1872 in Vuokkiniemi von Borenius aufgezeichnet. Obwohl beide Gesänge das Erzählergerüst wiedergeben, weichen sie doch inhaltlich erkennbar voneinander ab. Der wesentlich kürzere Beleg des Iivana zeigt eine im Korpus einmalige, d.h. wahrscheinlich individuelle Finte Väinämöinens, durch die die Handlung gerafft dargestellt werden kann: Im Nordland gibt sich Väinämöinen vor der Herrin des Nordlands als Ilmarinen aus – und übernimmt mit dieser Lüge auch dessen Fähigkeiten, den *Sampo* zu schmieden sowie das Freien der Maid des Nordlands. Die Passage der Fahrt Ilmarinens ins Nordland kann damit übersprungen werden und der Raub des *Sampo* wird von Väinämöinen allein durchgeführt. Es kommt also zu einer Fokussierung auf das wesentliche Erzählergerüst und zur Entfernung eines traditionellen Protagonisten. Bei Jeremei (Jeremie) ist die Darstellung deutlich detailreicher und erfolgt unter Einbau der Wettfreite in das Erzählergerüst.⁷⁹² In den Brüdern Iivana und Jeremei liegen offenbar verschiedene Wiedergabekonzepte vor: eine planvolle Reduktion auf das Wesentliche (mit einem bewussten Eingriff in die Erzähltradition) und ein erkennbares Ausnutzen des möglichen Variantenreichtums.

Argumente der kritischen Auseinandersetzung mit Heuslers Modell lassen sich auch an dem hier vorgestellten Korpus diskutieren. Kuhn⁷⁹³ hatte eingewandt, dass überlieferte Heldenlieder nicht den gesamten Stoff der bekannten Sage wiedergeben, vieles beim Hörer als bekannt vorausgesetzt wurde und Heldensage außerhalb der (erhaltenen) Dichtung mit zu bedenken sei. Die Belege dieser Untersuchung deuten vielmehr darauf hin, dass Hörer offenbar bereit waren, das Erzählergerüst in sehr varianten- und

⁷⁸⁶ SKVR 11: 470.

⁷⁸⁷ SKVR 11: 80 – es handelt sich wieder um den Vortrag des Vaassila Kieleväinen.

⁷⁸⁸ Dass beide Protagonisten mit dem Schaffen der goldenen Jungfrau verbunden werden, ist durchaus üblich, vgl. Kuusi 1990, S. 141.

⁷⁸⁹ Heusler 1955 [1921], S. 109.

⁷⁹⁰ SKVR 11: 88.

⁷⁹¹ SKVR 11: 93. Zur Schwankung der Schreibweise vgl. oben Fn 537.

⁷⁹² In Jeremies sehr viel später aufgezeichnetem Gesang von 1915 ist die Wettfreite durch die Sequenz der *Kantele* ersetzt (s.o.).

⁷⁹³ Vgl. Kuhn 1971.

sequenzreichen Darbietungsformen zu erleben und dass damit verbunden auch eine breite Kenntnis der Erzählstoffe und seiner diversen Verflechtungen und Verbindungsmöglichkeiten vorauszusetzen ist.⁷⁹⁴ Variation ist nicht als gelegentliche Ausnahme, sondern in mündlicher Überlieferung als selbstverständliche Realität zu betrachten, die weit über das aus den eddischen Überlieferungen bekannte Maß hinausging.⁷⁹⁵ In diesem Sinne ist auch der Argumentation Schröders zuzustimmen, nach der die Festigkeit der von Heusler angenommenen Heldenlieder nicht haltbar ist.⁷⁹⁶

In Haugs Kritik am Heldensagenmodell Heuslers⁷⁹⁷ wird u. a. dessen Reduktion auf die äußerlichen Vorgangsbeschreibungen der Epenentstehung aus dem Lied thematisiert, die über eine große „Überlieferungslücke“⁷⁹⁸ hinweg erfolgen müsse. Dabei sei Heusler zu stark bei einer formal äußerlichen Beschreibung des Vorgangs verblieben, der die inhaltlichen Prozesse nicht genug berücksichtigt habe. Die inhaltlichen Prozesse, die den Bestand des Repertoires unter Berücksichtigung der literarischen Schemata zu immer neuer Interpretation durch den Sänger ermuntern, werden in dem untersuchten Korpus fassbar.

Damit zeigt die in dieser Arbeit durchgeführte Analyse, dass die Theorien Lachmanns und Heuslers nicht als einander ausschließende Kategorien begriffen werden können. In der späteren Forschung wurde mit Recht auf eine Vielfalt von Variationsmöglichkeiten hingewiesen. Sie sind als Ergebnis der Analyse durch das kollektive Gedächtnis, einen individuellen mentalen Text, den konkreten Performanz-Akt mit seinen spezifischen Umständen und den gemeinsamen Vorrat an Überlieferung erklärbar.

⁷⁹⁴ Es gibt allerdings auch Hinweise, dass sich Sänger gegenüber der Kritik ihres Publikums rechtfertigen mussten: „sometimes they [die Sänger] ask for beer to moisten their throats and on occasions defend themselves against possible criticism of their performance“ (Kuusi et al. 1977, S. 522).

⁷⁹⁵ Hier ist auch zu beachten, „that most versions of an oral epic are never available to scholars and consequently the limits of variation are poorly known [...] Yet no text is authoritative enough to replace all other variants of an oral epic.“ (Honko et al. 1993, S. 621).

⁷⁹⁶ Vgl. Schröder 1960.

⁷⁹⁷ Haug 1975.

⁷⁹⁸ Haug 1975, S. 186.

9. Zusammenfassung

Die vorliegende Untersuchung trägt den Titel „*Epentheorie als interdisziplinäre Methodologie*. Die Epentheorien Karl Lachmanns und Andreas Heuslers vor dem Hintergrund karelischer *Sampo*-Epik und eddischer Überlieferungen“.

Interdisziplinär war die Forschung zur Entstehung des *Nibelungenliedes* seit ihren Anfängen: Karl Lachmann war Professor für lateinische und deutsche, Andreas Heusler für germanische und nordische Philologie. Die Einflüsse Friedrich August Wolfs und dessen *Prolegomena ad Homerum*⁷⁹⁹ wirkten in ihrer epochalen Tragweite⁸⁰⁰ auf die Nibelungenforschung ebenso wie auf die systematische Erforschung der traditionellen finno-karelischen Dichtung. Elias Lönnrot kompilierte unter dem Einfluss der Wolf'schen *Prolegomena*, die über Henrik Gabriel Porthan an die Universität Turku gelangte,⁸⁰¹ die gesammelten Gesänge zum *Kalevala*. Damit steht das finnische Epos fest in der Tradition epischer mündlicher Dichtung.

Das – wie das *Nibelungenlied* – am Schnittpunkt zwischen Mündlichkeit und Schriftlichkeit einzuordnende *Kalevala* ist hierbei nicht als unveränderliches Werk, sondern als Prozess zu verstehen, der in seinem engeren Sinne fünf *Kalevalas* entstehen ließ: „[W]e speak of the narrower Kalevala process taking place in the mind of Elias Lönnrot that produced five Kalevalas between 1833 and 1862.“⁸⁰² Andreas Heusler hatte das *Kalevala* wie gezeigt zur Kenntnis genommen, jedoch hinsichtlich des Entstehungsprozesses „nur mit Vorbehalten“⁸⁰³ für vergleichbar mit der Genese des *Nibelungenliedes* erachtet, da „das abschließende Großepos durch einen Schriftsteller der buchdruckenden Neuzeit, Elias Lönnrot, zustande gekommen“⁸⁰⁴ sei. Die Vorbehalte sind aus dem Blickwinkel dieser

⁷⁹⁹ Wolf 1795.

⁸⁰⁰ Vgl. Heinzle 2014, 76-79; 125-127.

⁸⁰¹ Vgl. Honko 2000b; Scholz 2000.

⁸⁰² Honko 2000b (Abschnitt 9). Allgemein bekannt sind das so genannte *Alte Kalevala* (1835/36), das Jacob Grimm in seiner berühmten Akademie-Rede *Über das finnische Epos* am 13.03.1845 (Müllenhoff et al. 1991-1992, S. 75–113Bd. 2) besprach und damit direkt Lönnrots *Sampo*-Gestaltung des *Neuen Kalevala* (1849) beeinflusste (vgl. Kaukonen 1963, S. 235). Vor dem *Alten* und *Neuen Kalevala* fertigte Lönnrot 1833 zyklische Vorstufen um Lemminkäinen und Väinämöinen an, dem im selben Jahr das so genannte *Proto-Kalevala* folgte (*Runokokous Väinämöisestä*). Nach dem *Neuen Kalevala* veröffentlichte Lönnrot 1862 ein zur Verwendung an Schulen konzipiertes *Kurzes Kalevala*, vgl. Honko 2000b Abschnitte 11 und 13. Hier sei auch an die offensichtliche Parallele zum *Nibelungenlied* erinnert: „Das ‘*Nibelungenlied*’ ist nicht in einem Zug entstanden. Die *nôt*-Fassung, die der Interpretation zugrundeliegt, ist nicht das Werk, sie repräsentiert nur den ältesten Textzustand, den wir fassen können. Er genügte den Ansprüchen des Verfassers und/oder des Publikums offenbar nicht und wurde umgehend fortentwickelt in der *liet*-Fassung.“ (Heinzle 2014, S. 132).

⁸⁰³ Heusler 1955 [1921], S. 113.

⁸⁰⁴ Heusler 1955 [1921] a.a.O. Es sei angemerkt, dass der bestens dokumentierte Entstehungsprozess des *Kalevala* in seinen verschiedenen Ausformungen sich durchaus mündlicher Vortragskunst annähert, vgl. Roininen 2000.

Arbeit von Bedeutung, da Lönnrot selbst zwar in seiner Kompilation des *Kalevala* davon überzeugt war, so zu handeln, wie die bedeutenden karelischen Sänger, denen er begegnet war,⁸⁰⁵ er aber ebenso die Theorie Wolfs nachweisbar kannte. Gleichzeitig entstand das *Neue Kalevala* auch durch eine massive Anschwellung seines Vorläufers.⁸⁰⁶

Gegenstand der Untersuchung dieser Arbeit war nicht das Großepos Lönnrots, sondern die ihm zugrundeliegende und in *SKVR* dokumentierte mündliche heldenepische Dichtung Finno-Kareliens,⁸⁰⁷ exemplifiziert an der *Sampo*-Zyklus, die z. B. auch Matti Kuusi⁸⁰⁸ unter Einbezug epentheoretischer, unter dem Einfluss der Auseinandersetzung mit Lachmann und Heusler stehender Diskurse analysierte.⁸⁰⁹

Karl Lachmann, „der Inbegriff einer (erneut) als Habitus gedachten Disziplin [...] der Textkritiker schlechthin [...]“,⁸¹⁰ sah das *Nibelungenlied* entstanden aus einer „Reihe selbständiger Lieder von verschiedenen Verfassern, die jeweils einzelne Episoden des Geschehens behandelten“⁸¹¹ und von einem Redaktor zusammengefügt wurden. Lachmann stützte seine Argumentation textanalytisch insbesondere auf die vermeintliche Sichtbarmachung von Interpolationen und Liedgrenzen in der Kompilation zum Epos, auf außerepische Zeugnisse der von ihm vertretenen Einzellieder sowie auf häufige Unstimmigkeiten im Epos, die die ursprüngliche Verbindungslosigkeit bzw. Eigenständigkeit der Einzellieder belegen sollten. Weitere Argumentationsmittel waren der Vergleich des Epos mit der begleitenden Klage sowie stilistische Merkmale, die *dem* geschulten Kritiker auffallen mussten.

Damit hatte Lachmann Friedrich August Wolfs Ansicht zur Entstehung der Homerischen Epen auf das *Nibelungenlied* übertragen. Dieser Schritt findet bis in die Gegenwart seinen Nachhall:

„Wolfs Theorie hatte die Homer-Forschung in zwei Parteien gespalten: die ‘Analytiker’ oder ‘Traditionalisten’, die ihr zustimmten, und die ‘Unitarier’ oder ‘Individualisten’, die an der herkömmlichen Annahme festhielten, dass die Homerischen Epen das Produkt eines individuellen Schöpfungsaktes sind. Durch Lachmann ist es zu einer entsprechenden Parteibildung in der ‘*Nibelungenlied*’-Forschung gekommen. Die Kontroverse wirkt bis in die gegenwärtige Forschung nach.“⁸¹²

⁸⁰⁵ Vgl. Timonen 2008.

⁸⁰⁶ Das *Alte Kalevala* (1835/36) umfasste 12.078 Verse, das *Neue Kalevala* (1849) 22.795 Verse.

⁸⁰⁷ Das Verhältnis der gesammelten Dichtung zu Lönnrots *Kalevala* lässt sich wie folgt veranschaulichen: „Yet parts of the epic (about 33% of the lines) are just as in the field notes [...] The patches may be identical with oral poems but the patchwork as a whole is Lönnrot’s vision of long epic.“ (Honko 1998, S. 176).

⁸⁰⁸ Kuusi 1949.

⁸⁰⁹ Vgl. Kuusi 1949, S. 311–325.

⁸¹⁰ Wegmann 1994, S. 407.

⁸¹¹ Heinzle 2014, S. 76 Lachmann 1836. ging von zwanzig Einzelliedern aus – je zehn für beide Teile.

⁸¹² Heinzle 2014, S. 76 Dies beweist auch der Beitrag von Haferland 2019.

In der Forschung besteht gleichzeitig Konsens darin, dass die *Sammel-* oder (*Klein-*)*Liedertheorie* Karl Lachmanns in der Anwendung auf das *Nibelungenlied* nicht haltbar ist:

„Die Forschung zum ‘*Nibelungenlied*’ ist nun allerdings – lange Zeit von Heuslers umsichtiger und prägnanter Rekonstruktion der stofflichen und textuellen Entstehungsgeschichte dominiert – nie zu einer vergleichbaren Problematisierung gelangt, wie sie die Homerforschung seit langem beschäftigt. Sehr lange schon – und sicher zu Recht – ist Karl Lachmanns Annahme einer durch einen Sänger veranstalteten bloßen Sammlung von Liedern vergessen [...]“⁸¹³

Andreas Heusler verwarf die lange Zeit wirkmächtige Sammeltheorie Lachmanns und stellte ihr in seiner zunächst allgemein gehaltenen Schrift über *Lied und Epos in germanischer Heldendichtung*⁸¹⁴ und später direkt auf die Genese des *Nibelungenliedes* bezogen⁸¹⁵ eine Theorie gegenüber, nach der das Epos aus der Anschwellung *eines* in seiner frühen Phase gedrungenen, andeutenden und auf seinem Weg zum Epos zunehmend getragenen Liedes entstehe. Veranschaulichend lassen sich Sammel- und Anschwellungstheorie wie folgt gegeneinanderstellen:

„Der Weg vom Liede zum Epos ist Anschwellung; Verbreiterung des Stiles. Nach der Sammeltheorie verhält sich das Epos zum Liede wie eine Menschenreihe zum einzelnen Menschen; oder wie ein Baumspalier zum einzelnen Baume. Nehmen wir Epen und Lieder, so wie die Überlieferung der Germanen sie kennt, so müssen wir sagen: das Epos verhält sich zum Liede wie der erwachsene Mensch zum Embryo; wie der weitverästelte Baum zur jungen Pflanze.“⁸¹⁶

Die große Leistung des Nibelungendichters bestand nach Heuslers Ansicht darin, dass er um 1200 die (nach nordischen Zeugnissen) zwei getrennt überlieferten Fabeln⁸¹⁷ des ersten und zweiten Teils miteinander verband,⁸¹⁸ um etwas „grundsätzlich Neues“⁸¹⁹ zu geben. Während Lachmann vorwiegend textkritisch analysierte, um seine These zu untermauern und die Lieder des Nibelungendichters zu erschließen, entwickelte Heusler

⁸¹³ Haferland 2019, S. 38. Hinsichtlich Heuslers Auffassung der Entstehung germanischer Epen als „schriftgeboren“ und sie „aus einer bucheptischen Tradition“ abzuleiten habe sich laut Haferland die Forschung zum *Nibelungenlied* auch „längst von Heusler abgewendet, sie hat allerdings mit dieser Grundannahme weitergearbeitet [...]“ (a.a.O., S. 82).

⁸¹⁴ Heusler 1905.

⁸¹⁵ Heusler 1955 [1921].

⁸¹⁶ Heusler 1905, S. 24.

⁸¹⁷ Fabel, Liedinhalt und Sage waren für Heusler deckungsgleich, vgl. Heusler 1905 [Sonderausgabe 1956], S. 58.

⁸¹⁸ „Das Nibelungenepos enthält zwei Fabeln: die Brünhildsage und die Burgundensage. Die einstige sachliche Unabhängigkeit der beiden Stoffe zeigt die Edda.“ (Heusler 1905, S. 20).

⁸¹⁹ Heusler 1955 [1921], S. 23.

abgleichend einen zweisträngigen Stammbaum der Entwicklung des Nibelungenepos, den er „[d]ank den nordischen Quellen“⁸²⁰ herleitete.

Das Verhältnis der Lieder in ihrer fränkischen Entstehungszeit im 5.-6. Jahrhundert⁸²¹ zu ihren greifbaren Ausformungen in isländischen und norwegischen Quellen des 13. Jahrhunderts ist allerdings problematisch: „Viele Jahrhunderte durch fehlen uns alle Zeugnisse für die Entwicklung unseres Liedstoffes.“⁸²² Die dazwischen erfolgende Überlieferung eines Heldenliedes, „alles noch in schriftlosem Zustand“, als „wandelbares und zugleich dauerhaftes Gebilde“⁸²³ – das „Umbilden und Auslassen“ der Sänger können die „Lieder und Bruchstücke“⁸²⁴ der eddischen und übrigen nordischen Überlieferung letztlich nicht abbilden. Diese „Überlieferungslücke zwischen den Liedtrümmern der Frühzeit und dem ausgebildeten Großepos“⁸²⁵ wurde in der Forschung zurecht kritisiert.

Die Betrachtung der Forschungsgeschichte hat gezeigt, dass die Auseinandersetzung mit Andreas Heusler längst nicht abgeschlossen ist, wengleich entscheidende Grundannahmen Heuslers von der Forschung überholt wurden:

„Wir vermögen heute zu sagen, daß Heuslers Thesen nicht die endgültige Lösung der mannigfachen Probleme der Vorgeschichte des *Nibelungenliedes* bedeuten, wohl auch kaum im Grundsätzlichen; für die Einzelheiten war man (und auch Heusler selbst) sich dessen ja immer bewusst gewesen [...] Alle weitreichenden Schlußfolgerungen für die Vorgeschichte des mhd. Nibelungenepos, die auf *einer* Stelle oder auf wenigen Stellen beruhen, sind darum fragwürdig: es ist eben nicht möglich, nicht erhaltene Heldendichtungen aufgrund von (unter Umständen sehr viel) später überlieferten Texten zu rekonstruieren, weil Heldendichtungen potentiell immer im Fluß sind, anders als Heusler meinte.“⁸²⁶

Neben den Problemen der Quellenlage wurde auch der Leitsatz Heuslers zurückgewiesen, „die germanischen Heldensagen seien in Liedern entstanden und hätten lange allein in der Dichtung gelebt“.⁸²⁷ Vielmehr sei davon auszugehen, dass überlieferte Lieder nicht den gesamten Sagenstoff

⁸²⁰ Heusler 1955 [1921], S. 49.

⁸²¹ Vgl. Heusler 1955 [1921], S. 49.

⁸²² Heusler 1955 [1921], S. 17 Diese Prämisse formuliert Heusler für den ersten Teil des Nibelungenliedes, dem *Brünhildenslied*, das in seiner „nordischen Nacherzählung“, der Thidreksaga, wiederum „verstümmelt oder verschoben“ sei. (a.a.O.). Dem zweiten Teil des *Nibelungenliedes*, dem Burgundenlied „erging es ähnlich wie dem Brünhildensliede: in seiner deutschen Urgestalt ist es uns verloren; es fand aber seinen Weg nach Norwegen und Island, und in der isländischen Lieder-Edda haben wir zwei Fassungen des Stoffes“ (Heusler 1955 [1921], S. 23).

⁸²³ Heusler 1955 [1921], S. 16.

⁸²⁴ Heusler 1905, S. 13.

⁸²⁵ Haug 1975, S. 286.

⁸²⁶ Hoffmann 1992, S. 15.

⁸²⁷ Kuhn 1971, S. 102. Heusler hatte seine Ansicht so auf den Punkt gebracht, dass Liedinhalt, Fabel und Sage deckungsgleich seien (s.o.).

wiederzugeben vermögen.⁸²⁸ Ein weiterer wesentlicher Kritikpunkt an Heuslers Modell betraf seine Ansicht, dass eine „Übernahme von Einzelliedern so kategorisch ausgeschlossen“ und seine Argumentation damit „in das andere Extrem gefallen“ sei.⁸²⁹ Auch das Prinzip der Anschwellung des Liedes zum Epos als äußerliche Vorgangsbeschreibung, „als ein nur stofflich breitbetretenes Lied“⁸³⁰ wurde kritisch hinterfragt. In der aktuellen Forschung schließlich wird die auf Heusler zurückgehende Konzeption des *Nibelungenliedes* als Buchepos hinterfragt und als „aufgezeichneter Gedächtnistext“⁸³¹ im *Zwischenbereich von Mündlichkeit und Schriftlichkeit* betrachtet.

Die Wirkmächtigkeit Andreas Heuslers bis heute zeigt sich auch darin, dass die aktuelle Nibelungenforschung immer wieder direkt auf ihn Bezug nimmt: Wie sich Lachmann 1816 im ersten Satz folgewirksam auf Wolf⁸³² und sich Heusler 1905 auf Ker bezieht,⁸³³ beziehen sich Ziyatdinova 2005⁸³⁴ und Haferland 2019⁸³⁵ in gleicher Weise auf Heusler.

Heuslers Widerlegung der Sammeltheorie hatte auch zur Folge, dass er „den Ependichter als schöpferisches Individuum an die Stelle des bloß sammelnden und redigierenden Ordners“⁸³⁶ setzte. Dies lässt sich in Heuslers Beschreibung der Tradierung zeigen:

„er singt das Lied von Kriemhildens Verrat‘ usw. Das, nicht ein! Dieses Lied klang um 800 sehr anders als um 1200, es klang in Passau anders als in Soest, anders im Munde des Kuonrat als in dem des Eberhart – und war doch eine Einheit, ein Lebewesen wie die Raupe in ihren fünf Häutungen.“⁸³⁷

Eine Arbeitshypothese dieser Arbeit lautete, dass das gewählte Korpus der *Sampo*-Zyklik „prinzipiell Rückschlüsse auf die am *Nibelungenlied* formulierte Ausgangsfrage der Epenentstehung“ zulasse, da gattungstypische Vergleichbarkeit bestehe. In der vorliegenden Arbeit wurde die Auffassung begründet, dass es sich bei der untersuchten *Sampo*-Zyklik um heroische Dichtung handelt, die nachweisbar auf Jahrhunderte langer *mündlicher Überlieferung* sowie auf *Sage*, *Gedächtnis* und *Mythos* basiert.⁸³⁸ Der in der Regel den narrativen Kern des *Sampo*-Zyklus bildende *Raub des Sampo* ist nach dem derzeitigen Stand der Forschung mit kriegerischen Expeditionen

⁸²⁸ Vgl. Kuhn 1971, 105f.

⁸²⁹ Schröder 1960, 115f.

⁸³⁰ Haug 1975, S. 286.

⁸³¹ Haferland 2019, S. 29.

⁸³² Vgl. Lachmann 1816, S. 3.

⁸³³ Vgl. Heusler 1905, S. 3. William Paton Ker war „nicht beeinflusst von der Wolf-Lachmannschen Liedertheorie“ und ging – wie in der Folgezeit Heusler – von „einer primär anzusetzenden Aufschwellung“ aus (Haferland 2019, S. 32).

⁸³⁴ Vgl. Ziyatdinova 2005, S. 10.

⁸³⁵ Vgl. Haferland 2019, S. 28.

⁸³⁶ Heinzle 2014, S. 77.

⁸³⁷ Heusler 1955 [1921], S. 111.

⁸³⁸ Für diese Kategorien war der Aufsatz von Heinzle 2003 zugrunde gelegt worden.

der Wikingerzeit in Verbindung zu setzen,⁸³⁹ wodurch auch die Kategorie *Geschichte* – im Kontext nordeuropäischer Erzähltraditionen – ihre Entsprechung findet. Des Weiteren wurde gezeigt, dass Sängerinnen und Sänger von der Historizität der Protagonisten, im Fall des *Sampo*-Raubes insbesondere *Väinämöinens*, überzeugt sein konnten. Die dem Korpus zugrundeliegende Dichtung zeigt damit wie die Tradition des Nibelungenstoffes seine Eigenschaft als *heroische Überlieferung*.⁸⁴⁰

Eine weitere These bezieht sich auf die mögliche Betrachtung der mündlich überlieferten *Sampo*-Gesänge und des schriftlich überlieferten *Nibelungenliedes*⁸⁴¹ aus einem Blickwinkel, der unter dem Begriff *Semi-Oralität* Schnittmengen bzw. keine eindeutige Abgrenzbarkeit der Überlieferungstradition in Bezug auf die Erzählgestaltung ermöglicht. Damit ist gemeint, dass das gewählte Korpus variantenreicher mündlicher Überlieferung entspricht, die vor, während und nach den schriftlichen Zeugnissen auch im Falle des *Nibelungenliedes* und der eddischen Überlieferung umlief und in deren Tradition das *Nibelungenlied* und nordische Zeugnisse der Nibelungensage stehen.

Die für Heusler beschriebene Bedeutung des schöpferischen Individuums bei der Ependichtung hebt auch Lauri Honko hervor – im mündlichen wie im semi-oralen Bereich.⁸⁴² Honko modifizierte die *Oral Formulaic Theory*,⁸⁴³ mit einer Ausrichtung auf *semi-orale* Epik.⁸⁴⁴ In diesem Zusammenhang kommt dem von Honko eingeführten Konzept des *mentalen Textes* eine besondere Rolle zu. Eine Definition wurde bereits gegeben,⁸⁴⁵ an dieser Stelle sei noch

⁸³⁹ Vgl. Ahola 2014.

⁸⁴⁰ Vgl. Heinze 2003.

⁸⁴¹ Dass es neben dem Verschriftlichungsprozess des *Nibelungenliedes* auch weiterhin eine Mündlichkeit des Nibelungenstoffes gab, zeigt das aus Drucken des 16. und 17. Jahrhunderts belegte Lied vom ‚Hürnen Seifried‘.

⁸⁴² Vgl. beispielhaft Honko 1998, S. 34, wo das „intertextual epic universe of a particular *singer*“ betont wird sowie Honko 2000b. In Abschnitt 24 findet sich in der Darstellung von Lönnrots Vorgehen: „he is both a scribe affecting the textualisation of a poem and a singer performing his own version of the great narrative. The fact that his version is a personal one does not discount the product as one of oral poetry, since oral epics are likewise produced by an individual, often in a way that differs radically from that of other singers. In writing the Kalevala Lönnrot assimilates and rejects elements produced by others just as a singer of oral tradition does in his own performance in the cultures in which long oral epic is known.“ Hierbei ist jedoch einzuschränken, dass sich der individuelle Gestaltungswille auch auf eine Konvention zu beziehen hat: „In Finland and Karelia, singing was an individual art. The singers worked out an acceptable, stable version of a song to be repeated at each performance [...] the fame of the Finnish-Karelian singers was based on their ability to present the ancient songs faithfully and without change.“ (Oinas 1990, S. 306). Als Belege sei nochmals auf Ontreis Malinens Vorträge SKVR I1: 79 (1825) und SKVR I1: 79a (1833) sowie auf Miihkali Perttunens Sequenz der Entstehung der Welt SKVR I1: 58 (V. 34-70, 1871) und SKVR I1: 58a (V. 35-69, 1871) verwiesen.

⁸⁴³ Vgl. Hakamies 2014.

⁸⁴⁴ Vgl. Foley 2004.

⁸⁴⁵ Vgl. Kapitel 3.5.

eine spätere Veranschaulichung Honkos mit direktem Bezug auf Lönnrot und „singers of long oral epics“ hinzugefügt:

„Mental text [...] contains the storyline of the narrative in question, standard descriptions of events, repeatable expressions, phrases and formulas familiar from the performances of other singers. Yet the whole mental text is the singer's making, i.e. individual, and it cannot be transferred to another performer. [...] The repeatable elements of the epic [...] constitute the essence of epic register, a kind of genre-specific (but not epic-specific!) language.“⁸⁴⁶

Honko kommt zu der Folgerung, dass das auf mündlicher Überlieferung basierende *Kalevala* Elias Lönnrots nicht ein Buch (oder fünf Bücher), sondern in bestimmter Hinsicht *kein* Buch sei: „It is a peculiar mental text in Elias Lönnrot's mind, developed in interaction with the epic registers of different regions as manifested by singers whom he met or recieved materials from.“⁸⁴⁷ Diese Sichtweise, die das Konzept des *mentalen Textes* einerseits vom mündlichen in den semi-oralen Bereich erweitert,⁸⁴⁸ führt andererseits von Lönnrot zurück zum Korpusmaterial dieser Arbeit:

„There is no question that a long epic such as the Siri Epic or the Homeric songs and other epics of a similar scale can be performed only using the composition-in-performance method. But Honko made a bold assumption that the old Finnish-Karelian epic known from the *Kalevala* was included in the more ancient long epic versions as well, although the longest records from the nineteenth century are less than 500 lines long, and researchers of this tradition had thought previously that each song had been memorized literally, and each had an (unknown) author (Honko 2002).“⁸⁴⁹

Als weitere Arbeitshypothese wurde in der Einleitung formuliert, dass die Lieder des *Sampo*-Zyklus eigenständigen Charakter besitzen, aber Möglichkeiten zu zyklischer Verbindung bieten. Dabei sei zu untersuchen, ob diese Verbindungen Mechanismen der Epenbildung zum Ausdruck bringen oder ein kulturspezifisches Phänomen beschreiben.

Während die deutsche Ependiskussion bereits seit Friedrich August Wolf in Finnland rezipiert wurde, blieb umgekehrt die mündliche heldenepische Dichtung Finno-Kareliens trotz ihrer besonderen Eigenschaften – direkt aufgezeichnete mündliche Varianten heldenepischer Stoffe mit regionaler Streuung und Schwerpunktbildung, einem Betrachtungszeitraum über mehrere Generationen, verschiedene Realisierungen der Narrative – als Gegenstand epentheoretischer Fragestellungen im deutschsprachigen Bereich weitgehend unbeachtet; auch da sie aufgrund sprachlicher Barrieren

⁸⁴⁶ Honko 2002, S. 15.

⁸⁴⁷ Honko 2002, S. 15.

⁸⁴⁸ Vgl. hierzu auch Haferlands Konzept des aufgezeichneten Gedächtnistextes im Zwischenbereich von Mündlichkeit und Schriftlichkeit.

⁸⁴⁹ Hakamies 2014, S. 16. Hakamies bezieht sich mit der Literaturangabe auf den hier zitierten Beitrag Honkos.

schwer zugänglich ist. Die vorliegende Arbeit erschließt dieses Material⁸⁵⁰ erstmals in der deutschsprachigen Ependiskussion vor dem umrissenen Kontext und aus einer semi-oralen Betrachtungsweise.

Die kalevalische Dichtung, die zur Zeit systematischer Sammelaktivitäten insbesondere im 19. Jahrhundert noch einen besonderen Stellenwert in Weißkarelien innehatte, ist durch Verbindungsmöglichkeiten der Gesänge⁸⁵¹ und ihrer Themen⁸⁵² sowie durch ihren vergleichsweise geringen Umfang gekennzeichnet. Durch diese Kompatibilität, den Variantenreichtum und die dokumentierte Tradierung über mehrere Generationen bietet das Korpus einen besonderen Blick auf die gegensätzlichen Annahmen Karl Lachmanns (Sammel- oder (Klein-)Liedertheorie) und Andreas Heuslers (Anschwellungstheorie), die einen gemeinsamen Ausgangspunkt haben:

„Wie Lachmann (und Wolf) nahm er [Heusler] an, dass den großen Epen kürzere Lieder vorausgingen, dachte sich das Epos aber nicht durch Sammeln und Aneinanderfügen einer Vielzahl von Liedern entstanden, sondern – im modellhaften Idealfall – durch Aufschwellung eines einzigen Liedes [...]“⁸⁵³

Die Jahrhunderte lang mündlich tradierte heroische Überlieferung Finno-Kareliens basiert auf Gesängen, die einst miteinander verbunden und somit als zyklische Einheit tradiert wurden. Das Korpus von 40 Belegen wurde so zusammengestellt, dass der im 19. Jahrhundert verbliebene Kernbereich der kalevalischen Tradition, Weißkarelien, sowie das angrenzende Nordkarelien über einen Zeitraum von bis zu drei Generationen abgebildet ist. In Weißkarelien wurden die Familientraditionen Malinen und Perttunen, in Nordkarelien die Tradierung der Sissonens untersucht. Darüber hinaus wurde die parallellaufende *Sampo*-Tradition außerhalb dieser Familien-Redaktionen in den Regionen berücksichtigt.

In den Sängerfamilien ließen sich verfestigte Erzählschemata mit einer erkennbaren Sequenzbildung zeigen, die in die nächste Generation überliefert wurden. Gleichzeitig erlaubte das Erzählgerüst dem Sänger einen individuellen Gestaltungsspielraum bzw. Möglichkeiten, diese Schablone während der Performanz zu realisieren. Auch bei konzeptionell z.T. erheblicher Abweichung der Darbietung des *Sampo*-Zyklus unter Anwendung verschiedener Elemente des zur Verfügung stehenden kollektiven Bestands

⁸⁵⁰ Einen ähnlichen Fall stellt in dieser Hinsicht die Dissertation von Elmira Ziyatdinova (Ziyatdinova 2005) dar, die Varianten des mündlich tradierten usbekischen Epos *Alpamys* mit dem *Nibelungenlied* verglich.

⁸⁵¹ Vgl. Hainsworth und Hatto 1989, S. 276.

⁸⁵² Vgl. Sarmela 2009, S. 567.

⁸⁵³ Heinzle 2014, S. 77. Es sei noch einmal darauf hingewiesen, dass Heinzles zutreffender Hinweis auf den „modellhaften Idealfall“ Heusler in seiner Argumentation stets bewusst geblieben ist. Für den Einzelfall räumte Heusler ein: „Gar oft bleibt ein Fragezeichen.“ (Heusler 1955 [1921]), S. 121.

der Überlieferung (*pool of tradition*)⁸⁵⁴ blieb dieses Erzählgerüst als Konvention erkennbar. In Weißkarelien bestand es sequenziell aus dem Niederschießen Väinämöinens, dem anschließenden Erreichen des Nordlands, wo der *Sampo* gefertigt und anschließend geraubt wird. Es zeigte sich hierbei eine spezifische Eigenheit bei den Malinens, die den Raub des *Sampo* explizit mit der *Aussaat* in Verbindung brachten und bei den Perttunens, die explizit von einem *neuen Sampo* berichteten.

In Nordkarelien ließ sich eine andere *Sampo*-Konzeption zeigen (der *Sampo* ist kein Wohlstand *erzeugendes* Objekt, sondern verschiffbares Beutegut), die sich auch in der Verwendung bzw. Tilgung von Sequenzen (namentlich dem Schmieden des *Sampo*) niederschlug. Der Raub des *Sampo* als narrativer Kern wurde mit anderen Sequenzen als in Weißkarelien verbunden.

Das Korpus insgesamt zeigt neben der Verfestigung von Erzähl-Konventionen in Form familiärer und regionaler Redaktionsbildung auch die Breite der Variationsmöglichkeiten im mündlichen Bereich, die eine Bildung von abweichenden Parallelversionen oder eine Anschwellung von Liedelementen innerhalb des Erzählgerüsts ermöglicht, ebenso aber auch eine sequenzielle Verlängerung der Narrative durch Verkettung mit anderen Motiven oder Handlungseinheiten.

Im untersuchten Korpus wird deutlich, dass die von Heusler postulierte Anschwellung auch ein erkennbares Mittel der kalevalischen Sänger ist: In den Belegen findet sich für den epischen Kern des *Sampo*-Zyklus – den Raub des *Sampo* – ein Spektrum von der rudimentären Prosa-Paraphrase⁸⁵⁵ in einem kulturellen und sprachlichen Inselbereich bis hin zum episch getragenen Vortrag⁸⁵⁶ eines großen Sängers wie Arhippa Perttunen im Zentrum der finno-karelischen heldenepischen Dichtungstradition.

Ebenso wird ersichtlich, „dass An- bzw. Aufschwellung eine Einbringung unabhängiger und eigenständiger Lied- oder Textvorlagen nicht ausschließt.“⁸⁵⁷ Dies ist im Korpus durch die Ökotypisierung (z. B. in der Familientradition der Malinens), die regionalspezifischen Traditionen sowie

⁸⁵⁴ Das deutlichste Beispiel bilden die unterschiedlichen Interpretationen Jeremie Malinens (vgl. SKVR I1: 93 und SKVR I4: 2134).

⁸⁵⁵ Vgl. SKVR VIII5 (Metsäs.): 10. Hierbei handelt es sich nicht um die Aufzeichnung einer metrisch gebundenen Form, aber um ein anschauliches Beispiel für die Breite des abgebildeten Spektrums. Für weitere Belege vgl. Kapitel 7.

⁸⁵⁶ Vgl. SKVR I1: 54. Zur epischen Vortragsweise Arhippas vgl. Timonen 2019. Ein „sprunghafter Stil“ würde im Übrigen auch der erwarteten Würde des Vortrags und seines Sängers zuwiderhandeln: „With slow and measured movements the singers underlined the dignity of their songs. The images of elderly male singers are compatible with their society’s hierarchical order—a society in which seniority and manliness were highly esteemed. The image of Väinämöinen, the main hero, conveyed these values. Indeed, the ideal rune-singer was a personification of Väinämöinen, the prototypical singer, old and wise [...]“ (Siikala 2000, S. 262). Weitere Belege für Anschwellung [Sequenz: Raub des *Sampo*] sind die Gesänge der Martiska (SKVR I1: 647 und SKVR I1: 97).

⁸⁵⁷ Haferland 2019, S. 37. Zur Frage eigenständiger und unabhängiger Lieder im *Sampo*-Kontext vgl. Frog 2012, S. 229f.; Kuusi et al. 1977; Honko et al. 1993.

durch den kollektiven Vorrat an Überlieferung ersichtlich. Je nach Anlass, äußeren Umständen und individuellen Interpretationen kann der *pool of tradition* genutzt werden, um die Erzähleinheit zu ergänzen, umzuordnen und damit zu akzentuieren und sequenziell zu verlängern. Als optionales oder funktionales Einzellied wurde das *Spiel der Kantele* besprochen, als Ergänzung der Wettfreite die Sequenz von der *goldenen Jungfrau*. Hier gilt es, verallgemeinernde Urteile wie Gentrys Standpunkt zu relativieren: „Heusler’s refutation of the *Liedertheorie*, while viewed by some scholars as too rigid, was nonetheless the final nail in the Lachmannian Nibelungen coffin.”⁸⁵⁸ Als Prinzip werden Einzelgesänge um eine Heldenfigur wie Väinämöinen oder um zentrale Handlungen verkoppelt und können mehr oder weniger lose Verkettungen bilden. Diese Beobachtung passt sehr gut zu Heuslers Darstellung einer Zyklenbildung oder Sagenkette, wo der Stoff „nach vorn und hinten an andre Heldensagen“⁸⁵⁹ angrenzen konnte.

Anhand der Erzähltradition um *Lemminkäinen*, der in den betrachteten karelischen Gebieten einen eigenen Sagenkreis entwickelte, wurde gezeigt, dass Protagonisten, die getrennt im Repertoire der Sänger vorhanden waren, Schnittmengen und damit Verbindungsmöglichkeiten eingehen können. Dies kann auch über entlehnte Motive wie den *magischen Rechen*, über gemeinsame Orte wie *Päivölä* oder gemeinsame Bezugspunkte wie *Vipunen* erfolgen.

Hinsichtlich der Beziehung von deutscher und nordeuropäischer *Nibelungen*-Tradition, insbesondere bei der *eddischen* Überlieferung, zeigt der aktuelle Stand der Forschung, dass wechselseitige Abhängigkeiten und textuelle Vorlagen ungeklärt bleiben. Bei der in der Einleitung gestellten Frage nach erkennbaren Verknüpfungen und eines individuellen Gestaltungswillens *eddischer* Lieder bleibt zunächst festzuhalten: „Keines von ihnen [den Liedern der Edda] umspannt beide Fabeln [entsprechend dem ersten und zweiten Teil des *Nibelungenliedes*].“⁸⁶⁰ Heusler war davon ausgegangen, dass diese Verbindung erst der Dichter des *Nibelungenliedes* um 1200 geschaffen hatte, doch scheint diese Annahme „heute zweifelhafter als vor einigen Jahrzehnten.“⁸⁶¹ Dass es lose Verbindungen zwischen den *eddischen* Liedern gibt, ist bekannt⁸⁶² und auch im Zusammenhang mit anderen Zeugnissen wie den „skandinavischen Bilddenkmälern“⁸⁶³ bzw. den frühen „bildlichen Darstellungen aus dem nordwesteuropäischen Raum“⁸⁶⁴ wurden sie für wahrscheinlich gehalten. Die hier untersuchten Belege der *Sampo*-Zyklus, selbst von nordischen Erzähltraditionen beeinflusst, können bei aller Vorsicht als Indiz dafür gewertet werden, dass frühe – teils instabile

⁸⁵⁸ Gentry 2010, S. 608.

⁸⁵⁹ Heusler 1955 [1921], S. 13.

⁸⁶⁰ Hoffmann 1992, S. 41.

⁸⁶¹ Hoffmann 1992 ebd.

⁸⁶² Vgl. als Beispiel in Kapitel 4.1 die Weissagung des Raben.

⁸⁶³ Hoffmann 1992, S. 16.

⁸⁶⁴ Heinzle 2014, S. 128.

– Verbindungen und In-Bezug-Setzungen zwischen den eddischen Liedern, die sich etwa auch in Bildzeugnissen andeuten, während ihrer Überlieferung als wahrscheinlich gelten können. Zumindest spricht die beobachtete Vortragsweise der finno-karelischen Sänger dafür.

Die variantenreichen Heldendichtungen des *Sampo*-Zyklus sind erhalten und frei zugänglich. Sie sind als *heroische Überlieferung* heldenepische Dichtung der finno-karelischen Sänger. Sie sprechen eine vergleichbare genre- (nicht epen-)spezifische Sprache⁸⁶⁵ wie die *nibelungischen* Traditionen des Mittelalters.

Die hier betrachtete Materialsituation ist ein Beispiel für die Vielfalt der Darbietungsmöglichkeiten, die dem Dichter zur Verfügung stehen. Sie umfasst Anschwellung, Anbindung und Allusion. Sie zeigt, dass heroische Überlieferung nicht in ausschließenden Kategorien gefasst werden kann. Andreas Heusler verdeutlichte eines seiner Leitprinzipien in einer Gleichung: „Die Realität war anfangs und durch lange Zeiten hindurch die einzelne epische Fabel, die als Liedinhalt in ähnlicher Begrenzung immer wieder vor die Ohren der Hörer kam. Geben wir dieser epischen Realität den Namen Sage! *Fabel = Liedinhalt = Sage.*“⁸⁶⁶ Die Untersuchung der finno-karelischen *Sampo*-Zyklik führte zu einem abgewandelten Ergebnis: Die Sage besteht aus der verfestigten, konstitutiven Erzählkonvention und den optionalen Realisierungsmöglichkeiten aus dem *pool of tradition*. Im Dichter-Individuum entsteht daraus der *mentale Text*, aus dem sich in der Performanz der Liedinhalt als konkrete Realisation ergibt.

⁸⁶⁵ Vgl. Honko 2002, S. 14.

⁸⁶⁶ Heusler 1905 [Sonderausgabe 1956], S. 58 (Kursivierung im Original).

Literaturverzeichnis

- Ahola, Joonas (2014): Kalevaic Heroic Epic and the Viking Age in Finland. In: Joonas Ahola, Frog und Tolley, Clive, SKS (Hg.): *Fibula, Fabula, Fact*. Helsinki: Finnish Literature Society/SKS, S. 361–386.
- Ahola, Joonas; Frog; Tolley, Clive, SKS (Hg.) (2014): *Fibula, Fabula, Fact*. Helsinki: Finnish Literature Society/SKS.
- Anttonen, Pertti; Kuusi, Matti (1999): *Kalevala-Lipas*. Jyväskylä.
- Anttonen, Pertti J. (2005): Tradition through modernity. Postmodernism and the nation-state in folklore scholarship. Helsinki: Finnish Literature Society (*Studia Fennica Folkloristica*, 15).
- Anttonen, Veikko (2012): The Sampo as a Mental Representation of the Mythic Origin of Growth. Towards a New Comprehensive Theory. In: Frog, Anna-Leena Siikala und Eila (Hg.) Stepanova (Hg.): *Mythic Discourses. Studies in Uralic Traditions*. Helsinki (Suomalaisen kirjallisuuden seuran toimituksia), S. 171–187.
- Assmann, Jan (2007): *Das kulturelle Gedächtnis. Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen*. 6. Aufl. München.
- Bertelsen, Henrik (Hg.) (1908-1911): *Þiðriks saga af Bern*. Kopenhagen. Biografiakeskus. Online verfügbar unter <https://kansallisbiografia.fi/>, zuletzt geprüft am 07.07.2020.
- Boor, Helmut Anton Wilhelm de (1991): *Die höfische Literatur. Vorbereitung, Blüte, Ausklang, 1170-1250*. Elfte Aufl. München: C.H. Beck (Geschichte der deutschen Literatur von den Anfängen bis zur Gegenwart, 2).
- Bosley, Keith (Hg.) (1989): *The Kalevala. An Epic Poem after Oral Tradition by Elias Lönnrot*. Translated from the Finnish with an Introduction and Notes by Keith Bosley and a Foreword by Albert B. Lord. Oxford.
- Brandt, Rüdiger (2005): 'Spielmannsepik': Literaturwissenschaft zwischen Edition, Überlieferung und Literaturgeschichte ; ein nicht immer unproblematisches Verhältnis. In: *Jahrbuch für internationale Germanistik* Bd. 37 (2), S. 9–49.
- Bumke, Joachim (1996): *Die vier Fassungen der Nibelungenklage*. Berlin/ New York.
- Bäumel, Franz; Ward, Donald (1967): Zur mündlichen Überlieferung des Nibelungenliedes. In: *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* (41), S. 351–390.
- Dehrmann, Mark-Georg (2015): *Studierte Dichter. Zum Spannungsverhältnis von Dichtung und philologisch-historischen Wissenschaften im 19. Jahrhundert*. Berlin/ München/ Boston: De Gruyter.
- Delić, Lidija (2013): Poetic Grounds of Epic Formulae. In: *Balkanica* XLIV, S. 51–78.
- Diederichs, Ulf; Herrmann, Paul (1985): *Nordische Nibelungen. Die Sagas von den Völsungen, von Ragnar Lodbrok und Hrolf Kraki*. Neuausg. Köln: Diederichs (Diederichs gelbe Reihe Alt-Island, 54).
- Drobin, Ulf; Keinänen, Marja-Liisa (2001): *Frey, Veraldin olmai och Sampo*. In: Anders Hultgård, Astrid van Nahl, Michael Stausberg und Olof

- Sundqvist (Hg.): Kontinuitäten und Brüche in der Religionsgeschichte. Festschrift für Anders Hultgård zu seinem 65. Geburtstag am 23.12. 2001 / in Verbindung mit Olof Sundqvist und Astrid van Nahl herausgegeben von Michael Stausberg. Berlin, New York: De Gruyter (Ergänzungsbände zum Reallexikon der germanischen Altertumskunde, Bd. 31), S. 136–169.
- Dronke, Ursula (Hg.) (1969): *The Poetic Edda. Volume I: Heroic Poems*, ed. with Translation, Introduction and Commentary by Ursula Dronke. Oxford.
- DuBois, Thomas (2001): Narrative Expectations and the Sampo Song. In: *Scandinavian Studies, Vol 73, Scandinavian Folklore* (3), S. 457–474.
- Dundes, Alan (1999): *International folkloristics. Classic contributions by the founders of folklore*. Lanham Md.: Rowman & Littlefield.
- Enges, Pasi (2000): *Historiaa vai mytologiaa? Kalevalan tulkintoja eepoksen ilmestymisestä kansanrunoustieteen syntyyn*. In: Niina Roininen (Hg.): *Viimeinen Väinämöinen. Näkökulmia kansalliseepokseen*. Turku, S. 70–89.
- Feustel, Elke (2004): *Rätselprinzessinnen und schlafende Schönheiten. Typologie und Funktionen der weiblichen Figuren in den Kinder- und Hausmärchen der Brüder Grimm* / Elke Feustel. Hildesheim: Olms (Germanistische Texte und Studien, 0175-9388, Bd. 72).
- Finnegan, Ruth (1977): *Oral Poetry. Its nature, significance and social context*. Cambridge.
- Foley, John Miles (1988): *The theory of oral composition. History and methodology* / John Miles Foley. Bloomington: Indiana University Press (Folkloristics).
- Foley, John Miles (1993): *Traditional oral epic. The Odyssey, Beowulf, and the serbo-croatian return song*. Berkeley: University of California Press.
- Foley, John Miles (2004): Epic as genre. In: R. L. Fowler (Hg.): *The Cambridge companion to Homer*. Cambridge: Cambridge University Press (Cambridge companions to literature), S. 171–187.
- Frog (2010): *Baldr and Lemminkäinen Approaching the Evolution of Mythological Narrative through the Activating Power of Expression. A Case Study in Germanic and Finno-Karelian Cultural Contact and Exchange*. Dissertation, Helsinki.
- Frog (2012): *Confluence, Continuity and Change in the Evolution of Mythology. The Case of the Finno-Karelian Sampo-Cycle*. In: Frog, Anna-Leena Siikala und Eila (Hg.) Stepanova (Hg.): *Mythic Discourses. Studies in Uralic Traditions*. Helsinki (Suomalaisen kirjallisuuden seuran toimituksia), S. 205–254.
- Frog (2017): *Parallelism and Orders of Signification (Parallelism Dynamics I)*. In: *Oral Tradition* (31/2), S. 425–484.
- Fromm, Hans (Hg.) (1967a): *Kalevala. Das finnische Epos des Elias Lönnrot. Aus dem finnischen Urtext übertragen von Lore Fromm und Hans Fromm. Nachwort von Hans Fromm*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.
- Fromm, Hans (1967b): *Nachwort und Kommentar*. In: Hans Fromm (Hg.): *Kalevala. Das finnische Epos des Elias Lönnrot. Aus dem finnischen Urtext*

- übertragen von Lore Fromm und Hans Fromm. Nachwort von Hans Fromm. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, S. 343–617.
- Fromm, Hans (1974): Zwischen Parodie und Mythos. Kalevalische Betrachtungen. In: *Schriften aus dem Finnland-Institut in Köln 11*, S. 7–35.
- Fromm, Hans (1990): Kalevala and Nibelungenlied: The Problem of Oral and Written Composition. In: Lauri Honko (Hg.): Religion, Myth, and Folklore in the World's Epics. The Kalevala and its Predecessors. Berlin/ New York, S. 93–114.
- Ganander, Christfrid (1789): *Mythologia Fennica*. Åbo.
- Gantert, Klaus (1998): Akkommodation und eingeschriebener Kommentar. Untersuchungen zur Übertragungsstrategie des Helianddichters / Klaus Gantert. Tübingen: Narr (ScriptOralia, 111).
- Gentry, Francis (Hg.) (2002): *The Nibelungen Tradition*. An Encyclopedia. New York.
- Gentry, Francis (2010): German Studies. In: Albrecht Classen (Hg.): Handbook of medieval studies. Terms, methods, trends / edited by Albrecht Classen. Berlin: De Gruyter, S. 602–618.
- Haavio, Martti (1952): *Kirjokansi*. 2. Auflage 1980. Porvoo.
- Haferland, Harald (2001): Das Nibelungenlied - ein Buchepos? In: John Greenfield (Hg.): *Das Nibelungenlied : Actas do Simpósio Internacional 27*. - Porto: Faculdade de Letras da Universidade do Porto, S. 79–95. Online verfügbar unter <https://core.ac.uk/download/pdf/14514270.pdf>, zuletzt geprüft am 07.07.2020.
- Haferland, Harald (2004): Mündlichkeit, Gedächtnis und Medialität. Heldendichtung im deutschen Mittelalter. Göttingen.
- Haferland, Harald (2019): Das 'Nibelungenlied' im Zwischenbereich von Mündlichkeit und Schriftlichkeit. In: *ZfDA* (148), S. 28–84.
- Hainsworth, J. B.; Hatto, A. T. (Hg.) (1989): Traditions of heroic and epic poetry. Vol.2, Characteristics and techniques. J. B. Hainsworth ... [et al.] ; edited J. B. Hainsworth ; under the general editorship of A. T. Hatto. London Seminar on Epic. London: Modern Humanities Research Association (Publications of the Modern Humanities Research Association v.13).
- Hakamies, Pekka (2012): Ilmarinen and Popular Techno-Utopian Conceptions. In: Frog, Anna-Leena Siikala und Eila (Hg.) Stepanova (Hg.): *Mythic Discourses. Studies in Uralic Traditions*. Helsinki (Suomalaisen kirjallisuuden seuran toimituksia), S. 188–204.
- Hakamies, Pekka (2014): Innovations in Epic Studies by Lauri Honko. In: *Approaching Religion* 4 (1), S. 13–17.
- Hakamies, Pekka; Wolf-Knuts, Ulrika (2014): The Legacy of Lauri Honko. Contemporary Conversations. In: *Approaching Religion* 4 (1), S. 1–2.
- Harvilahti, Lauri (2014): Textualising an Oral Epic – Mission Completed. In: *Approaching Religion* (1), S. 18–24.
- Hatto, Arthur (1991): Eine allgemeine Theorie der Heldenepik. In: *Rheinisch-Westfälische Akademie der Wissenschaften, Vorträge, G307*, S. 7–24.

- Haubrichs, Wolfgang (1995): Geschichte der deutschen Literatur von den Anfängen bis zum Beginn der Neuzeit/Die Anfänge: Versuche volkssprachlicher Schriftlichkeit im frühen Mittelalter (ca. 700-1050/60) (= Heinzle, Joachim (Hg.): Geschichte der deutschen Literatur von den Anfängen bis zum Beginn der Neuzeit, Bd. 1): De Gruyter.
- Haug, Walter (1989a): Andreas Heuslers Heldensagenmodell: Prämissen, Kritik und Gegenentwurf [1975]. In: Walter Haug: Strukturen als Schlüssel zur Welt. Kleine Schriften zur Erzählliteratur des Mittelalters. Hg. v. Walter Haug. Tübingen, S. 277–292.
- Haug, Walter (1989b): Strukturen als Schlüssel zur Welt. Kleine Schriften zur Erzählliteratur des Mittelalters. Hg. v. Walter Haug. Tübingen.
- Haymes, Edward R. (2004): The Germanic Heldenlied and the Poetic Edda: Speculations on Preliterary History. In: *Oral Tradition* (19/1), S. 43–62.
- Heinzle, Joachim (1999): Einführung in die mittelhochdeutsche Dietrichepik. Berlin/ New York.
- Heinzle, Joachim (2003): Die Nibelungensage als europäische Heldensage. In: Joachim Heinzle, Klaus Klein und Ute Obhof (Hg.): Die Nibelungen. Sage – Epos – Mythos. Wiesbaden, S. 3–29.
- Heinzle, Joachim (2005a): Die Nibelungen. Lied und Sage. Darmstadt.
- Heinzle, Joachim (2005b): Wiedererzählen in der Heldendichtung: zur Fassung n des ‚Nibelungenliedes‘. In: *ZfdPh* 124, S. 139–158.
- Heinzle, Joachim (Hg.) (2014): Traditionelles Erzählen. Beiträge zum Verständnis von Nibelungensage und Nibelungenlied. Zeitschrift für deutsches Altertum und deutsche Literatur, Beiheft 20.
- Hennessey Olsen, Alexandra (1986): Oral-Formulaic Research in Old English Studies: I. In: *Oral Tradition* (1/3), S. 548–606.
- Hennessey Olsen, Alexandra (1988): Oral—Formulaic Research in Old English Studies: II (3/1-2), S. 138–190.
- Heusler, Andreas (1905 [Sonderausgabe 1956]): Lied und Epos in germanischer Heldendichtung. 0.
- Heusler, Andreas (1905): Lied und Epos in germanischer Sagendichtung. Dortmund. Online verfügbar unter https://reader.digitale-sammlungen.de/de/fs1/object/display/bsb11167583_00005.html, zuletzt geprüft am 07.07.2020.
- Heusler, Andreas (1955 [1921]): Nibelungensage und Nibelungenlied. Die Stoffgeschichte des deutschen Heldenepos. 5. Aufl. Dortmund.
- Hoffmann, Werner (1992): Nibelungenlied. 6., überarbeitete und erw. Aufl. des Bandes Nibelungenlied. Stuttgart: Metzler (Sammlung Metzler, Bd. 7).
- Honko, Lauri (1959): Krankheitsprojekte: Untersuchung über eine urtümliche Krankheitserklärung. Helsinki (Folklore Fellows' communications, 178).
- Honko, Lauri (1996): Epics along the Silk Roads: Mental Text, Performance, and Written Codification. In: *Oral Tradition* (11/1), S. 1–17.
- Honko, Lauri (1998): Textualising the Siri Epic. Helsinki.

- Honko, Lauri (2000a): Kalevalan viisi esitystä. In: Niina Roininen (Hg.): Viimeinen Väinämöinen. Näkökulmia kansalliseepokseen. Turku, S. 10–36. Online verfügbar unter <http://www.folklorefellows.fi/the-five-performances-of-the-kalevala/>, zuletzt geprüft am 07.07.2020.
- Honko, Lauri (2000b): The five performances of the Kalevala. Online verfügbar unter <https://www.folklorefellows.fi/the-five-performances-of-the-kalevala/>, zuletzt geprüft am 07.07.2020.
- Honko, Lauri (2002): The Kalevala as performance. In: Lauri Honko (Hg.): The Kalevala and the world's traditional epics. Helsinki: Finnish Literature Society (Studia Fennica. Folkloristica, 1235-1946, 12), S. 13–25.
- Honko, Lauri (2003): The Quest for the Long Epic. Three Cases. In: Lotte Tarkka (Hg.): Dynamics of Tradition. Perspectives on Oral Poetry and Folk Belief. Helsinki, S. 191–212.
- Honko, Lauri; Timonen, Senni; Branch, Michael (Hg.) (1993): The Great Bear. A Thematic Anthology of Oral Poetry in the Finno-Ugrian Languages. Helsinki.
- Hufnagel, Sabrina (2016): Nibelungische Memoria. Zur Erinnerungsfunktion von Emotionalität und Geschlecht in der "Klage". Bamberg: University of Bamberg Press (Bamberger Germanistische Mittelalter- und Frühneuzeit-Studien, Band 1).
- Hämäläinen, Nina (2002): Elias Lönnrot's first Kullervo poem and its folk-poem models. In: Lauri Honko (Hg.): The Kalevala and the world's traditional epics. Helsinki: Finnish Literature Society (Studia Fennica. Folkloristica, 1235-1946, 12), S. 364–387.
- Johnson, Leslie Peter (1999): Höfische Literatur der Blütezeit (= Geschichte der deutschen Literatur von den Anfängen bis zum Beginn der Neuzeit, hg. von Joachim Heinzle, Bd. II/1). Tübingen.
- Jónsson, Finnur (Hg.) (1907): Edda Snorra Sturlusonar. Reykjavík.
- Järvinen, Irma-Riitta (2017): Kalevala guide. 2. Aufl. Helsinki: Finnish Literature Society (Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran toimituksia, 0355-1768, 1276).
- Kallio, Kati (2017): Parallelism and Musical Structures in Ingrian and Karelian Oral Poetry 31/2, S. 331–354.
- Kamppinen, Matti (2014): The Role of Theory in Folkloristics and Comparative Religion. In: *Approaching Religion* 4 (1), S. 3–12.
- Kaukonen, Väinö (1963): Jacob Grimm und das Kalevala-Epos. In: *Deutsches Jahrbuch für Volkskunde* (9), S. 229–239.
- Kerth, Sonja; Lienert, Elisabeth (2000): Nachnibelungische Heldenepik. Forschungsstand und Forschungsaufgaben. In: *Jahrbuch der Oswald von Wolkenstein-Gesellschaft* 12, S. 107–122.
- Kolk, Rainer (2003): 'Krise' der Germanistik. Eine fachgeschichtliche Bemerkung. In: *Kritische Ausgabe. Zeitschrift für Germanistik & Literatur*, S. 62–63.
- Krause, Arnulf (Hg.) (1997): Die Edda des Snorri Sturluson. Stuttgart.
- Krause, Arnulf (Hg.) (2001): Die Heldenlieder der Älteren Edda. Stuttgart.

- Krohn, Kaarle (1927): Kalevalastudien IV: Sampo. Helsinki (FF Communications, 72).
- Kuhn, Hans (1971): Heldensage vor und außerhalb der Dichtung [1952]. In: Hans Kuhn: Kleine Schriften. Aufsätze und Rezensionen aus den Gebieten der germanischen und nordischen Sprach-, Literatur- und Kulturgeschichte. Zweiter Band. Berlin (2), S. 102–118.
- Kuusi, Matti (1949): Sampo-Epos. Typologinen analyysi. Helsinki.
- Kuusi, Matti (1990): Epic Cycles as the Basis for the Kalevala. In: Lauri Honko (Hg.): Religion, Myth, and Folklore in the World's Epics. The Kalevala and its Predecessors. Berlin/ New York, S. 133–155.
- Kuusi, Matti; Bosley, Keith; Branch, Michael (Hg.) (1977): Finnish Folk Poetry. Epic. Helsinki.
- Lachmann, Karl (1816): Über die ursprüngliche Gestalt des Gedichts von der Nibelungen Noth. Berlin. Online verfügbar unter http://www.deutschestextarchiv.de/book/show/lachmann_nibelungen_1816, zuletzt geprüft am 07.07.2020.
- Lachmann, Karl (1829): Kritik der Sage von den Nibelungen. Online verfügbar unter <https://babel.hathitrust.org/cgi/pt?id=njp.32101072905415&view=1up&seq=33>, zuletzt geprüft am 07.07.2020.
- Lachmann, Karl (1836): Zu den Nibelungen und zur Klage. Berlin. Online verfügbar unter <https://digitale-bibliothek-mv.de/viewer/resolver?urn=urn:nbn:de:gbv:9-g-5094308>, zuletzt geprüft am 07.07.2020.
- Latacz, Joachim (2012): Homer und Europa. Höhepunkte Homerischen Einflusses auf Europas Kulturentwicklung. In: Michael Meier-Brügger (Hg.): Homer, gedeutet durch ein grosses Lexikon. Akten des Hamburger Kolloquiums vom 6.-8. Oktober 2010 zum Abschluss des Lexikons des frühgriechischen Epos. Berlin: De Gruyter (Abhandlungen der Akademie der Wissenschaften zu Göttingen, Neue Folge, Band 21), S. 89–118.
- Lord, Albert B.: Avdo Mededovic, Guslar. In: *Slavic folklore. A symposium* 1956.
- Lord, Albert B. (1960 [1964]): The Singer of Tales.
- Lord, Albert B. (1965): Der Sänger erzählt. Wie ein Epos entsteht. München: Hanser.
- Lähteenmäki, Eija (2002): Ruotsinsuomalaismetsiensyntyy ja savolainenliikkuvuusvanhemmallaVaasa-kaudella. Helsinki.
- Lähteenmäki, Maria (2017): Footprints in the snow. The long History of Arctic Finland. [Helsinki]: Prime Minister's office publications.
- Lönnrot, Elias (1827): De Väinämöine. Priscorum Fennorum Numine. Turku.
- Lönnrot, Elias (1991): Tre ord om och ur finska fornsången [1859]. In: Raija Majamaa (Hg.): Kirjoitelmia lausmia. Valitut teokset 3. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, S. 486–495.
- Lönnrot, Elias; Bosley, Keith (1999): The Kalevala. An epic poem after oral tradition. Oxford, New York: Oxford University Press (Oxford world's classics).

- Markwardt, Bruno (1971): Geschichte der deutschen Poetik. Band III: Klassik und Romantik. Berlin/ New York: De Gruyter (Grundriss der Germanischen Philologie).
- Meves, Uwe (2000): Karl Lachman. In: Christoph König, Hans-Harald Müller und Röcke Werner (Hg.): Wissenschaftsgeschichte der Germanistik in Porträts, S. 20–32.
- Midderhoff, Hanns (1966): Zur Verbindung des ersten und zweiten Teils des Nibelungenstoffes in der Lieder-Edda. In: *ZfDA* 95, S. 243–258.
- Millet, Victor (2008): Germanische Heldendichtung im Mittelalter: eine Einführung (De Gruyter Studienbuch). Berlin: De Gruyter.
- Müllenhoff, K.; Ippel, Eduard; Ehrismann, Otfried (Hg.) (1991-1992): Grimm, Jacob: Kleinere Schriften. Hildesheim: Olms Weidmann (Werke / Jacob und Wilhelm Grimm Die Werke Jacob Grimms, Bd. 1-8).
- Müller, Jan-Dirk (1998): Spielregeln für den Untergang. Die Welt des Nibelungenliedes / Jan-Dirk Müller. Tübingen: Niemeyer.
- Müller, Jan-Dirk (2001): Die ‚Vulgatfassung‘ des Nibelungenliedes, die Bearbeitung *C und das Problem der Kontamination. In: John Greenfield (Hg.): Das Nibelungenlied : Actas do Simpósio Internacional 27. - Porto: Faculdade de Letras da Universidade do Porto, S. 51–78.
- Müller, Jan-Dirk (2002): Das Nibelungenlied. Berlin.
- Müller, Jan-Dirk (2012): Medieval German Literature: Literacy, Orality and Semi-Orality. In: Karl Reichl (Hg.): Medieval oral literature. Berlin: De Gruyter (De Gruyter Lexikon), S. 295–334.
- Müller, Jan-Dirk (2015): Das Nibelungenlied. 4. neu bearbeitete und erweiterte Auflage. Berlin: Erich Schmidt Verlag (Klassiker-Lektüren, Band 5).
- Neckel, Gustav (Hg.) (1914): Edda. Die Lieder des Codex Regius nebst verwandten Denkmälern. Heidelberg. Online verfügbar unter https://reader.digitale-sammlungen.de/de/fs1/object/display/bsb11023168_00008.html, zuletzt geprüft am 07.07.2020.
- Niemi, Aukusti (Hg.) (1904): A. A. Boreniuksen kertomus runonkeräyksistä Venäjän Karjalassa v. 1871. – Runonkeräjäimme matkakertomuksia 1830-luvulta 1880-luvulle.: Helsinki.
- Niemi, Aukusti (1921): Vienen läänin runonlaulajat ja tietäjät. Helsinki.
- Oinas, Felix J. (1990): Russian and Finnish Epic Songs. In: Lauri Honko (Hg.): Religion, Myth, and Folklore in the World's Epics. The Kalevala and its Predecessors. Berlin/ New York, S. 287–310.
- Oksala, Teivas (1990): Virgil's Aeneid as Homeric, National and Universal Epic. In: Lauri Honko (Hg.): Religion, Myth, and Folklore in the World's Epics. The Kalevala and its Predecessors. Berlin/ New York, S. 49–72.
- Palmieri, Giacinto (2017): Oral self-translation of stand-up comedy and its (mental) text: a theoretical model. In: *HUMOR* 30, S. 198–210.
- Panzer, Friedrich (1955): Das Nibelungenlied. Stuttgart.
- Pentikäinen, Juha (1999): Kalevala Mythology. Expanded Edition.

- Pfalzgraf, Annegret (2003): Eine Deutsche Ilias? Homer und das "Nibelungenlied" bei Johann Jakob Bodmer ; zu den Anfängen der nationalen Nibelungenrezeption im 18. Jahrhundert / von Annegret Pfalzgraf. Marburg: Tectum.
- Ramnarine, Tina K. (2003): Ilmatar's inspirations. Nationalism, globalization, and the changing soundscapes of Finnish folk music / Tina K. Ramnarine. Chicago, Ill., London: University of Chicago Press (Chicago studies in ethnomusicology). Online verfügbar unter <http://www.loc.gov/catdir/description/uchi052/2002152512.html>, zuletzt geprüft am 07.07.2020.
- Reifegerste, E. Matthias (2005): Die Bósa saga. Eine kritisch kommentierte Übersetzung. In: *Mediaevistik* 18.
- Reuschel, Helga (Hg.) (1969): Andreas Heusler. Kleine Schriften: 1. Berlin.
- Roininen, Niina (Hg.) (2000): Viimeinen Väinämöinen. Näkökulmia kansalliseepokseen. Turku.
- Rösli, Lukas (2015): Topographien der eddischen Mythen. Eine Untersuchung zu den Raumnarrativen und den narrativen Räumen in der Lieder-Edda und der Prosa-Edda / Lukas Rösli. Tübingen: A. Francke Verlag (Beiträge zur nordischen Philologie, 1661-2086, Band 55).
- Sarmela, Matti (2009): Finnish folklore atlas. Ethnic culture of Finland 2. Helsinki: [Matti Sarmela].
- Schenda, Rudolf (2007): Semiliterate and Semi-Oral Processes. In: *Marvels & Tales* (Vol. 21, Nr. 1), S. 127–140. Online verfügbar unter <https://muse.jhu.edu/article/241665/pdf>, zuletzt geprüft am 07.07.2020.
- Schmid, Florian (2018): Die Fassung *C des >Nibelungenlieds< und der >Klage<. Strategien der Retextualisierung / Florian M. Schmid. Berlin: De Gruyter (Hermaea, 0440-7164, Neue Folge, Band 147).
- Schneider, Hermann (1962): Germanische Heldensage. I. Bd, 1. Buch: Deutsche Heldensage. 2. Aufl. Berlin.
- Scholz, Birgit (2000): Von der Chronistik zur modernen Geschichtswissenschaft. Die Warägerfrage in der russischen, deutschen und schwedischen Historiographie. Wiesbaden: Harrasowitz.
- Schröder, Franz Rolf (1960): Siegfrieds Tod. In: *GRM* 41, S. 111–122.
- Schröder, Stephan Michael (2011): 1809 aus deutscher Perspektive: Rühs' Finland und seine Bewohner. In: Jan Hecker-Stampehl, Berns Henningsen, Anna-Maija Mertens und Stephan Michael Schröder (Hg.): 1809 und die Folgen. Finland zwischen Schweden, Russland und Deutschland, S. 229–248.
- Schulze, Ursula (2003): Das Nibelungenlied, durchgesehene und bibliographisch ergänzte Ausgabe. Stuttgart.
- See, Klaus von (1971): Germanische Heldensage. Stoffe, Probleme, Methoden. Frankfurt am Main.
- Setälä, Emil N. (1932): Sammon arvoitus.
- Sieburg, Heinz (2008): Frühe Grenzgänger. Die Nibelungen auf dem Weg zur hochmittelalterlichen Schriftkultur. In: Achim Geisenhanslüke und Georg

- Mein (Hg.): *Grenzräume der Schrift*. Bielefeld: Transcript (Literalität und Liminalität, Bd. 2), S. 67–76.
- Siikala, Anna-Leena (1994): *Suomalainen Šamanismi – mielikuvien historiaa*.
- Siikala, Anna-Leena (1999): *Das Reich Pohjola de kalevalischen Dichtung im Licht der Sagas*. In: Stig Toftgaard Andersen und Hans Schottmann (Hg.): *Die Aktualität der Saga*. Festschrift für Hans Schottmann / herausgegeben von Stig Toftgaard Andersen. Berlin, New York: De Gruyter (Ergänzungsbände zum Reallexikon der germanischen Altertumskunde, Bd. 21), S. 201–214.
- Siikala, Anna-Leena (2000): *Body, Performance, and Agency in Kalevala Rune-Singing*. In: *Oral Tradition* (15/2), S. 255–278.
- Siikala, Anna-Leena (2002a): *Mythic Images and Shamanism. A Perspektive on Kalevala Poetry*. Helsinki.
- Siikala, Anna-Leena (2002b): *The singer ideal and the enrichment of poetic culture. Why did the ingredients for the Kalevala come from Viena Karelia?* In: Lauri Honko (Hg.): *The Kalevala and the world's traditional epics*. Helsinki: Finnish Literature Society (Studia Fennica. Folkloristica, 1235-1946, 12), S. 26–43.
- Siikala, Anna-Leena (2018): *Itämerensuomalaisten mytologia: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura*.
- Simek, Rudolf (2007): *Die Edda. Germanische Götter- und Heldenlieder*. München: Beck, C H (Beck'sche Reihe, 2419).
- Singleton, Frederick Bernard (1989): *A short history of Finland*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Sonderegger, Stefan (Hg.) (1969): *Andreas Heusler. Kleine Schriften: 2*. Berlin.
- Sparnaay, Hendricus (1948): *Karl Lachmann als Germanist*. Bern.
- Svendsen, Erik (2009): *Grottesangen i Johannes V. Jensens og Viktor Rydbergs regi*. In: *Danske Studier*, S. 177–180.
- Szokody, Oliver (2000): *Kalevala*. In: Heinrich Beck, Dieter Geuenich und Steuerm Heiko (Hg.): *Reallexikon der Germanischen Altertumskunde*. 2. völlig neu bearb. und stark erw. Aufl. Berlin: De Gruyter (16), S. 172–175.
- Talve, Ilmar (1997): *Finnish folk culture*. English ed. Helsinki: Finnish Literature Society (Studia Fennica. Ethnologica, 4).
- Tarkka, Lotte (Hg.) (2003): *Dynamics of Tradition. Perspectives on Oral Poetry and Folk Belief*. Helsinki.
- Tarkka, Lotte (2012): *The Sampo. Myth and Vernacular Imagination*. In: Frog, Anna-Leena Siikala und Eila (Hg.) Stepanova (Hg.): *Mythic Discourses. Studies in Uralic Traditions*. Helsinki (Suomalaisen kirjallisuuden seuran toimituksia), S. 143–170.
- Tiefenbach, Heinrich (1999): *Held, Heldendichtung und Heldensage*. In: Heinrich Beck, Johannes Hoops und Herbert Jankuhn (Hg.): *Reallexikon der Germanischen Altertumskunde*. 2. völlig neu bearb. und stark erw. Aufl. Berlin: De Gruyter, S. 260–262.

- Timonen, Elina (1984): Ei mahti maahan jouda. Lähikuvia runonlaulajista. Petroskoi.
- Timonen, Senni (2008): Elias Lönnrot ja runonlaulaja. In: Ulla Piela, Seppo Knuutila und Pekka Laaksonen (Hg.): Kalevalan kulttuurihistoria. Helsinki, S. 2–27.
- Timonen, Senni (2019): Lönnrot ja runonlaulun estetiikka [Lönnrot und die Ästhetik des kalevalischen Vortrags]. Online verfügbar unter <https://kaku.kalevalaseura.fi/lonnrot-ja-runonlaulun-estetiikka/>, zuletzt geprüft am 07.07.2020.
- Tómasson, Sverrir (Hg.) (2005): Bósa saga og Herraúðs. Reykjavík.
- Turunen, Aimo (1949): Kalevalan sanakirja. Lexique du Kalevala.
- van Wezel, Lars (2006): Myths to Play with. Bósa saga ok Herraúðs. In: John McKinnell, David Ashurst und Donata Kick (Hg.): The fantastic in old Norse/Icelandic literature. Sagas and the British Isles : preprint papers of the Thirteenth International Saga Conference, Durham and York, 6th-12th August, 2006. Durham: Centre for Medieval and Renaissance Studies, Durham University, S. 1034–1043.
- Wegmann, Nikolaus (1994): Was heißt einen 'klassischen Text' lesen? Philologische Selbstreflexion zwischen Wissenschaft und Bildung. In: Jürgen Fohrmann und Wilhelm Vosskamp (Hg.): Wissenschaftsgeschichte der Germanistik im 19. Jahrhundert. Stuttgart/ Weimar, S. 334–450.
- Virtanen, Leea (1968): Kalevalainen laulutapa Karjalassa. Helsinki.
- Virtanen, Leea (1988): Suomalainen kansanperinne. Helsinki.
- Voigt, Helmut (1967): Die Geschichte Thidreks von Bern. Übertragen von Finne Erichsen. Neuausg. Mit einem Nachwort von Helmut Voigt. Düsseldorf/ Köln.
- Voigt, Vilmos (1990): The Kalevala and the Epic Traditions of Europe. In: Lauri Honko (Hg.): Religion, Myth, and Folklore in the World's Epics. The Kalevala and its Predecessors. Berlin/ New York, S. 247–264.
- Wolf, Alois (1995): Heldensage und Epos. Zur Konstituierung einer mittelalterlichen volkssprachlichen Gattung im Spannungsfeld von Mündlichkeit und Schriftlichkeit. Tübingen (ScriptOralia; 68).
- Wolf, Friedrich August (1795): Prolegomena ad Homerum sive de operum Homericorum prisca et genuina forma variisque mutationibus et probabili ratione emendandi. Halle.
- Ziyatdinova, Elmira (2005): Variation. Vergleichende Untersuchungen zum Nibelungenlied und zum zentralasiatischen Epos Alpamys. Dissertation, Bonn.

Abbildungsverzeichnis

Abbildung 1: Stammbaum des *Nibelungenlieds* nach Heusler: (Heusler 1955 [1921], S. 49).

Abbildung 2: Grenzlinie zwischen schwedischem (Ruotsin) und novgorodischem Einflussgebiet nach dem Frieden von Pähkinäsaari (Schlüsselburg) 1323.

<https://www.kainuunsanomat.fi/app/kainuunsanomat/uutiset/?articlepg=170977325> (4.05.2020).

Abbildung 3: Weißkarelien und Nordkarelien (im Gebiet 1) als besonders wichtige Sammelgebiete epischer Gesänge (Ahola 2014, S. 364).

Abbildung 4: Kerngebiet der *Sampo*-Gesänge im finnischen Grenzgebiet im 19. Jahrhundert: Weißkarelien <http://www.juminkeko.fi/viena/kartta.html> (4.05.2020).

Abbildung 5: Verteilung des Niederschießens Väinämöinens (Nr. 92) und des Schmiedens des *Sampo* (Nr. 93) insbesondere in Weiß- und Nordkarelien (Sarmela 2009, S. 558).

Anhang

Anhang 1: Korpus der Gesänge⁸⁶⁷

SKVR I1: 1
SKVR I1: 2
SKVR I1: 30
SKVR I1: 51
SKVR I1: 54
SKVR I1: 58
SKVR I1: 58a
SKVR I1: 61
SKVR I1: 63c
SKVR I1: 77 (410)
SKVR I1: 79
SKVR I1: 79a
SKVR I1: 80
SKVR I1: 84
SKVR I1: 88
SKVR I1: 91
SKVR I1: 93
SKVR I1: 95
SKVR I1: 97
SKVR I1: 105
SKVR I1: 106
SKVR I1: 107
SKVR I1: 108
SKVR I1: 441
SKVR I1: 470
SKVR I1: 647

SKVR I4: 2134

SKVR VII1: 56
SKVR VII1: 57
SKVR VII1: 58
SKVR VII1: 158
SKVR VII1: 238
SKVR VII1: 666
SKVR VII1: 674

⁸⁶⁷ Die Gesänge sind unter <https://skvr.fi/> frei zugänglich.

SKVR VII: 675
SKVR VII1: 676
SKVR VII1: 679
SKVR VII1: 680
SKVR VII1: 682

SKVR VII5 (Metsäs.): 10

Anhang 2: Verwandtschaftsbeziehungen/ Redaktionen⁸⁶⁸

Malinen

Ontrei Malinen

(1777-1851)

SKVR I1: 79 (1825)

SKVR I1: 79a (1833)

Vassilei Malinen

(ca. 1802- nach 1872)

SKVR I1: 91 (1872)

Jyrki Malinen

(1806-1884)

SKVR I1: 84 (1871)

Iivana Malinen

(ca. 1837 od. 41- ca. 1909)

SKVR I1: 88 (1872)

Jeremie Malinen

(ca. 1852- nach 1915)

SKVR I1: 93 (1872)

SKVR I4: 2134 (1915)

Perttunen

Arhippa Perttunen

(1769-1841)

SKVR I1: 54 (1834)

(Arhippas Schwester: Moarie)

Miihkali Perttunen

(1815-1899)

SKVR I1: 58 (1871)

SKVR I1: 58a (1877)

Miihkalinen Simana (Neffe Arhippas. Vetter Miihkalis)

(1806-1876)

SKVR I1: 1 (1835)

SKVR I1: 2 (1872)

Sissonen

Simana Sissonen

(1786-1848)

SKVR VII: 679 (1845)

SKVR VII: 56 (1845)

SKVR VII: 680 (1846)

(Simanas Schwester:
Iro Sissotar)

(ca. 1800- ca. 1856)

SKVR VII: 674 (1846)

Jyrki

Sissonen (Vetter)

(1802- nach 1877)

SKVR VII: 682 1877)

Jaakko Jeskanen

SKVR VII 675 (1877)

Vasilei Jeskanen

SKVR VII 676 (1884)

⁸⁶⁸ Die Angaben basieren auf Haavio 1948; Kuusi 1949; Niemi 1921; Biografiakeskus.

ISBN 978-951-765-981-9