



universität  
wien

# MASTERARBEIT / MASTER'S THESIS

Titel der Masterarbeit / Title of the Master's Thesis

„Frauendarstellungen auf den gotländischen Bildsteinen  
der Vendel- und Wikingerzeit“

verfasst von / submitted by

Ingrid Kowatschek, BA

angestrebter akademischer Grad / in partial fulfilment of the requirements for the degree of

Master of Arts (MA)

Wien, 2017 / Vienna 2017

Studienkennzahl lt. Studienblatt /  
degree programme code as it appears on  
the student record sheet:

A 066 868

Studienrichtung lt. Studienblatt /  
degree programme as it appears on  
the student record sheet:

Masterstudium Skandinavistik

Betreut von / Supervisor:

ao. Univ.-Prof. Dr. Robert Nedoma



# Inhaltsverzeichnis

1. Einleitung.....	3
1.1 Gegenstand der Arbeit.....	3
1.2 Auswahl des Analysematerials.....	5
1.3 Vorgehensweise.....	6
2. Die gotländischen Bildsteine: Eine Einführung.....	8
2.1 Forschungsgeschichte.....	8
2.2 Methoden der Bildsteinforschung.....	10
2.3 Typologie und Datierung.....	13
2.4 Die Motive der Bildsteingruppen C und D.....	16
2.4.1 Positionierung und Anordnung.....	16
2.4.2 Anknüpfung an die schriftliche Überlieferung.....	17
2.5 Die Funktion der Bildsteine.....	19
2.5.1 Bildsteine in Gruppen.....	20
2.5.2 Die Funktion von Bildern in einer mündlichen Kultur.....	23
2.5.3 Motive und Gedenkfunktion.....	23
3. Geschlechterbestimmung.....	24
3.1 Biologische Kriterien.....	25
3.2 Kulturelle Kriterien.....	26
3.2.1 Kleidung.....	28
3.2.2 Frisuren.....	31
3.2.3 Attribute und Körpersprache.....	33
3.3 Archäologisches Vergleichsmaterial.....	36
4. Motivgruppen.....	37
4.1 Mehrfach auftretende Motive.....	37
4.1.1 Frauen- und Reiterdarstellungen.....	38
4.1.1.1 Vorikonographische Beschreibungen.....	38
4.1.1.2 Ikonographische Analyse und Interpretation.....	40
4.1.1.2 a Walküren als Trankspenderinnen.....	42
4.1.1.2 b Sigrdrífa/Brynhildr empfängt Sigurðr.....	49
4.1.1.2 c Weitere mythische Trankspenderinnen.....	51
4.1.1.3 Fazit: Die Trinkhornfrauen und ihre Vorbilder.....	52
4.1.2 Frauen- und Wagendarstellungen.....	56
4.1.2.1 Vorikonographische Beschreibungen.....	57
4.1.2.2 Ikonographische Analyse und Interpretation.....	59
4.1.3 Frauen- und Vogeldarstellungen.....	64
4.1.3.1 Szenenzusammenhang: Gebäude und Prozession.....	64
4.1.3.1.1 Vorikonographische Beschreibungen.....	64
4.1.3.1.2 Ikonographische Analyse und Interpretation.....	66
4.1.3.2 Szenenzusammenhang: Willkommensszene.....	70
4.1.3.2.1 Vorikonographische Beschreibungen.....	70
4.1.3.2.2 Ikonographische Analyse und Interpretation.....	71

4.1.3.3 Szenenzusammenhang: Vogelmetamorphosen.....	72
4.1.3.3.1 Vorikonographische Beschreibungen.....	72
4.1.3.3.2 Ikonographische Analyse und Interpretation.....	74
4.1.3.4 Szenenzusammenhang: Frauen mit Flügeln.....	80
4.1.3.4.1 Vorikonographische Beschreibungen.....	80
4.1.3.4.2 Ikonographische Analyse und Interpretation.....	81
4.1.4 Frauen zwischen kämpfenden Männern.....	82
4.1.4.1 Szenenzusammenhang: Kämpfende Männer.....	82
4.1.4.1.1 Vorikonographische Beschreibungen.....	82
4.1.4.1.2 Ikonographische Analysen und Interpretationen...	83
4.1.4.2 Szenenzusammenhang: Zwei kampfbereite Heere.....	85
4.1.4.2.1 Vorikonographische Beschreibungen.....	85
4.1.4.2.2 Ikonographische Analyse und Interpretation.....	86
4.1.5 Frauen und Schlangengruben.....	92
4.1.5.1 Vorikonographische Beschreibungen.....	92
4.1.5.2 Ikonographische Analysen und Interpretationen.....	94
4.1.5.2 a Die Bestrafung Lokis.....	95
4.1.5.2 b Der Tod von Gunnarr.....	97
4.1.5.2 c Ragnarr loðbrók .....	100
4.1.5.3 Fazit.....	101
4.2 Einmalig auftretende Motive.....	103
4.2.1 Alskog kyrka.....	103
4.2.1.1 Vorikonographische Beschreibungen.....	103
4.2.1.2 Ikonographische Analyse und Interpretation.....	104
4.2.2 Ardre kyrka VIII.....	105
4.2.2.1 Vorikonographische Beschreibungen.....	105
4.2.2.2 Ikonographische Analyse und Interpretation.....	106
4.2.3 Garda Bote.....	108
4.2.3.1 Vorikonographische Beschreibungen.....	108
4.2.3.2 Ikonographische Analyse und Interpretation.....	108
4.2.4 Hellvi Ire V.....	110
4.2.4.1 Vorikonographische Beschreibungen.....	110
4.2.4.2 Ikonographische Analyse und Interpretation.....	110
5. Fazit und Ausblick.....	111
6. Bibliographie.....	119
7. Appendix.....	128
7.1 Tafeln.....	128
7.2 Zusammenfassung.....	153

# 1. Einleitung

Die vorliegende Arbeit befasst sich mit der Untersuchung der Menschenfiguren auf den gotländischen Bildsteinen im Allgemeinen, den Möglichkeiten einer geschlechtsspezifischen Kategorisierung und schließlich den Frauendarstellungen auf den späten vendel- und wikingerzeitlichen Bildträgern im Speziellen. Hauptaugenmerk wird dabei auf die Möglichkeiten zur Visualisierung des weiblichen Geschlechts auf den gotländischen Bildsteinen gelegt. Die Beschreibung umfasst die Gestaltung der Frauenfiguren für sich und deren Darstellungen im Verhältnis zu anderen anthropomorphen und theriomorphen Figuren im szenischen Verband. Zum Inhalt der unterschiedlichen Szenen mit Frauenfiguren werden die bislang in der Forschung diskutierten Interpretationen vorgebracht.

Bevor der Gegenstand der vorliegenden Masterarbeit präsentiert und analysiert wird, soll das Phänomen der gotländischen Bildsteine in Form eines Überblickes veranschaulicht werden. Die darauffolgenden Kapitel befassen sich mit den etablierten Modellen der Typologie und Chronologie, sowie den Methoden der Bildsteinforschung. Ebenso wird an dieser Stelle den grundlegenden Fragen nach der Funktion der Bildsteine in der schriftlosen Kultur der Vendel- und Wikingerzeit nachgegangen.

## 1.1 Gegenstand der Arbeit

Die Anzahl der heute bekannten gotländischen Bildsteine umfasst 570 Exemplare.<sup>1</sup> Die Gesamthöhe der noch im Ganzen erhaltenen Steine variiert zwischen 32 cm und 480 cm.<sup>2</sup> Während sich die Herstellung der großen Bildsteine auf einige Phasen konzentriert, wurden die kleinen Exemplare, die sogenannten „Zwergsteine“, kontinuierlich während der gesamten Zeitspanne der Bildsteintradition von etwa 400 bis 1100 n. Chr. errichtet.<sup>3</sup> Das Feststellen des ursprünglichen Materialumfangs ist aufgrund der besonderen Fundumstände ein unmögliches Unterfangen. Viele der Bildsteine wurden von ihren ursprünglichen Standorten entfernt und als Baumaterial für die zahlreichen mittelalterlichen Steinkirchen Gotlands oder für Einfassungen von Gräbern herangezogen, wo sie teilweise heute noch im Verborgenen warten.<sup>4</sup> Diese sekundäre Verwendung beeinflusst aber nicht nur die Anzahl der bekannten Denkmäler, sondern wirkt sich auch

---

1 Widerström 2012, S. 36 (Stand: 1. Jänner 2012).

2 Der kleinste Bildstein ist Lärbro Norder-Ire II mit 32 cm Gesamthöhe, davon etwa 24 cm über der Erde. Lindqvist 1941, S. 38. Buttle Änge I ist der größte Stein und weist eine Gesamthöhe von 4,80 m auf, davon etwa 3,70 m über der Erde. Lindqvist 1942, S. 38.

3 Nach Lindqvist 1941, S. 108-123.

4 Von den 570 bekannten Bildsteinen stammen 224 aus mittelalterlichen Kirchen. Widerström 2012, S. 36.

negativ auf die Fragen nach dem ursprünglichen Aufstellungsort und dem Funktionsmilieu der Steine aus.

Die größten Probleme bei der Auswahl des Analysematerials aus dem Gesamtumfang der gotländischen Bildsteine stellen die fortgeschrittene Verwitterung und die durch sekundäre Verwendung verursachte Abnutzung oder Zerstörung der Oberflächen dar. Mitunter dafür verantwortlich sind die für die Herstellung der Bilddenkmäler verwendeten lokalen Gesteinsarten, Kalk- und Sandstein. Es handelt sich dabei um ein weiches Material, das sich zwar besonders gut für die Bearbeitung eignet, aus diesem Grund aber auch sehr stark von Wind und Wetter in Mitleidenschaft gezogen wird. Ein weiteres Problem bei der Identifizierung der Darstellungen stellen die bereits bei der Herstellung flach gestalteten Reliefs und feinen Ritzlinien der Bildflächen dar.<sup>5</sup> Die gewünschten Motive wurden zuerst in Form von Skizzen mit einem Messer oder einem anderen spitzen Werkzeug in die Oberfläche eingeritzt.<sup>6</sup> Die Gestaltung der Ornamente und Figuren wurde in den verschiedenen Epochen der Bildsteintradition unterschiedlich ausgeführt. In der ersten Bildsteinphase wurden die Motive mit dem Meißel eingetieft, während auf den späteren Steinen der Hintergrund abgetragen wurde und so die Figuren und Ornamente hervortreten.<sup>7</sup> Die abgemeißelten Flächen weisen dabei nur eine unbedeutende Tiefe von etwa 1-3 mm auf.<sup>8</sup> Mit feinen Linien innerhalb der Figuren wurden schließlich noch Details in den Gesichtern und der Bekleidung angedeutet. Da das Relief der motivreichen wikingerzeitlichen Steine besonders niedrig ausfällt, scheint eine zusätzliche Bemalung in unterschiedlichen Farben bereits für den zeitgenössischen Betrachter eine Voraussetzung für das Erkennen der einzelnen Figuren und ihrer Details gewesen zu sein. Auf den Oberflächen einiger Steine aus dem elften Jahrhundert haben sich minimale Farbreste erhalten, die darauf schließen lassen, dass die Ritzungen zur visuellen Unterstützung zusätzlich bemalt wurden.<sup>9</sup> Die Spuren dieser ursprünglichen Bemalung zeigen rote und schwarze Farbe, die aus natürlich im Boden vorkommendem Blei- und Eisenoxid bzw. aus Kohle und Ruß gewonnen wurde.<sup>10</sup>

---

5 Die Bearbeitung der Steine erfolgte in mehreren Schritten. Die großen abgebauten Steinplatten erhielten durch das Behauen der Seitenkanten ihre charakteristische axt- oder pilzförmige Kontur und wurden anschließend an der Oberfläche der Schauseite geglättet. Die Rückseite wurde in den meisten Fällen im Rohzustand belassen und trug nur in sehr wenigen Ausnahmefällen ebenfalls eine Dekoration.

6 Lindqvist 1941, S. 42.

7 Lindqvist 1941, S. 23, 42.

8 Eshleman 1983, S. 118.

9 Nylén/Lamm 2003, S. 82-85. Lindqvist 1941, S. 42.

10 Nylén/Lamm 1960, S. 69, sowie 2003, S. 82. Nylén schlägt mindestens drei verschiedene Farben vor.

## 1.2 Auswahl des Analysematerials

Im Zentrum der vorliegenden Untersuchung stehen die Bildsteine der Vendel- und Wikingerzeit. In diese Perioden fallen die Bildsteine der Gruppen B – E nach Einteilung von Sune Lindqvist.<sup>11</sup> Da nur wenige Steine der Gruppe B und E anthropomorphe Figuren zeigen, liegt der Fokus der vorliegenden Arbeit auf den Steinen der Gruppen C und D, die grob etwa ins achte bis zehnte Jahrhundert datieren.<sup>12</sup> Die augenfälligsten Merkmale der Steine der Gruppen C und D sind die einheitliche Formgebung und der gemeinsame, wiederkehrende Motivkreis.<sup>13</sup> Die häufigsten Szenen der Monumente zeigen menschliche Figuren bei Kampfhandlungen oder auf einer Reise mit Schiff, Pferd oder Wagen.

Einige wenige Exemplare aus der darauffolgenden Gruppe E haben aufgrund ihrer Frauendarstellungen ebenfalls Eingang in das Untersuchungsmaterial gefunden. Diese Bildsteine scheinen zu Beginn des elften Jahrhunderts in einer Art Übergangsphase entstanden zu sein. Sie stehen stilistisch zwischen den neuen Steinen im Runenstil und den bildreichen Steinen der vorangehenden Epochen und kombinieren altbekannte figurative Motive mit Runenbändern. Während diese Steine bereits deutlich christliche Einflüsse und Symbolik zeigen, handelt es sich bei den Bildsteinen aus den vorangehenden Gruppen um vorchristliche, pagane Denkmäler.

Für die vorliegende Untersuchung wurden 21 Bildsteine aus den Gruppen C – E ausgewählt, die Frauendarstellungen auf ihren Bildflächen zeigen. Auf diesen sind insgesamt 265 anthropomorphe Figuren auszumachen, die einem der beiden biologischen Geschlechter zugewiesen werden können. Auf den Bildfeldern sind 211 als Männer identifizierte Figuren und 54 Frauenfiguren in unterschiedlichen Szenen dargestellt. Diese zeigen Frauenfiguren in verschiedenen Motivkombinationen, bei unterschiedlichen Handlungen, in Interaktionen mit anderen Figuren und mit variierenden Attributen.

Ein ausschlaggebendes Kriterium für die Auswahl des Untersuchungsmaterials aus dem beachtlichen Gesamtumfang stellt der Erhaltungszustand der Oberfläche der einzelnen Steine dar. Die Mehrzahl der Bildsteine ist heute so stark beschädigt, verschlissen oder verwittert, dass eine Analyse der Motive auf den Oberflächen kaum mehr möglich ist. Daraus resultiert, dass nur wenige Bildsteine als Analysematerial der folgenden Untersuchung herangezogen werden konnten. Es wurden vorwiegend Bildsteine

---

11 Nach Lindqvist 1941. Auf die Typologie und Chronologie der gotländischen Bildsteine wird in Kapitel 2.3 ausführlicher eingegangen (vergleiche Abb. 1 und 2).

12 Während die verhältnismäßig kleinen Bildsteine der Gruppe B vorwiegend Wasservögel, Schiffe und geweihtragende Tiere zeigen, stehen im Zentrum der meisten Steine aus Gruppe E Runeninschriften, die dazugehörigen Runentiere und das christliche Kreuz.

13 Althaus 1993, S. 50.

ausgewählt, auf denen die ursprünglichen Ritzungen noch gut genug erhalten sind, um die gezeigten Menschenfiguren mit freiem Auge ausfindig machen zu können. In die Analyse wurden auch fragmentarisch erhaltene Bildsteine miteinbezogen, bei denen der Grad der Beschädigung oder der Verwitterung eine Ansprache der figürlichen Darstellungen noch möglich macht.

Eine Vielzahl dieser Steine konnte ich im Zuge eines Auslandsaufenthalts im Sommer 2015 selbst inspizieren. Dabei habe ich die Oberflächen der in den permanenten Ausstellungen des Historiska Museum Stockholm, in Gotlands Fornsal Visby bzw. im Freilichtmuseum Bunge ausgestellten gotländischen Bildsteine untersucht. Einige der von mir behandelten Steine sind nicht öffentlich zugänglich und befinden sich in den Depots der Museen. In diesen Fällen war ich auf die publizierten Fotos der Fachliteratur angewiesen. Der Großteil der an dieser Stelle behandelten Bildsteine ist bereits von Sune Lindqvist in den 1940er Jahren eingefärbt, abfotografiert und publiziert worden. Zusätzlich konnten die Oberflächen einiger Bildsteine dank der 3D-Modelle von Laila Kitzler Åhfeldt und den RTI-Aufnahmen von Sigmund Oehrl untersucht werden.<sup>14</sup>

### **1.3 Vorgehensweise**

Im Zentrum der Analyse stehen zunächst die Untersuchung und Identifizierung der einzelnen anthropomorphen Figuren ohne Berücksichtigung ihres szenischen Zusammenhangs. Um eine Analyse der Frauenfiguren auf den gotländischen Bildsteinen möglich zu machen, ist es im ersten Schritt nötig, die Menschenfiguren einem der beiden biologischen Geschlechtern zuzuweisen. Mit Hilfe von biologischen und kulturellen Kriterien können Muster herausgearbeitet werden, die eine einigermaßen sichere Zuweisung der anthropomorphen Figuren möglich machen. Dabei soll festgestellt werden, durch welche Merkmale Frauen auf den Bildsteinen charakterisiert werden und ob im Material ein ideales Frauenbild festzustellen ist. Ein weiteres Ziel ist es schließlich, anhand dieser Kriterien nachzuweisen, ob und in welchem Maße es sich bei den Frauenfiguren um schablonenhafte Stereotypen oder individuelle Charaktere handelt. Im folgenden Kapitel werden die Frauenfiguren im Szenenzusammenhang oder in Interaktion mit anderen Personen, Gruppen oder Tieren genauer analysiert. Dabei werden zunächst jene Motive mit weiblichen Figuren vorgestellt, die sich im Material der gotländischen Bildsteine mehrmals finden und zu Motivgruppen zusammengefasst werden können. Darauf folgt die

<sup>14</sup> Kitzler Åhfeldt 2013, S. 55-65. Die von ihr publizierten 3D-Modelle finden sich unter <http://3ddata.raa.se> (Stand: 26.02.2017). Oehrl, 2016. Für die von Sigmund Oehrl zur Verfügung gestellten RTI-Daten siehe <http://data.ub.uni-muenchen.de/93> (Stand: 26.02.2017).

Untersuchung von Motiven, die im Analysematerial einzigartig sind und deren Szeneninventar sich nicht wiederholt.

Grundlegend für das Verständnis der bildlichen Denkmäler als Ganzheit und ihrer Darstellungen im Speziellen ist eine strikte Trennung zwischen Beschreibung und Deutung ihres Inhalts. Bei der Interpretation der dargestellten Figuren und Objekte halte ich mich an das etablierte Analyse- und Interpretationsmodell des deutschen Kunstwissenschaftlers Erwin Panofsky.<sup>15</sup> Die Interpretation von Objekten der bildlichen Kunst erfolgt nach Panofsky in drei aufeinander aufbauenden Untersuchungsphasen. Sie umfasst die vorikonographische Beschreibung, die ikonographische Analyse und die ikonologische Interpretation der Motive.

Die erste Stufe stellt die vorikonographische Beschreibung dar. Im Zentrum dieser ersten Bestandsaufnahme und Analyse gilt es, die dargestellten Figuren und Objekte als solche anzusprechen und so exakt wie möglich zu beschreiben. Die Ansprache der Motive muss dabei möglichst unbefangen und frei von vorgefertigten Bildern und althergebrachten Interpretationen erfolgen. Die Identifikation von bildlich dargestellten Objekten und Ereignissen ist allein auf Grundlage der persönlichen, praktischen Erfahrung und dem Umgang mit den Gegenständen an sich möglich.<sup>16</sup> Aufgrund der schemenhaften Gestaltung und der schlechten Erhaltung einzelner Bildelemente, können bereits in diesem ersten Interpretationsschritt Probleme auftreten. Im Fall von Unklarheiten werden verschiedene Vorschläge zur Lesung der Bilder aus der Forschung präsentiert.

In der zweiten Stufe, der ikonographischen Analyse, werden zu den beschriebenen Figuren und Objekten schließlich Deutungsvorschläge vorgebracht. Dieser Phase der Interpretation ist eine gewisse Vertrautheit mit bestimmten Themen und Vorstellungen der literarischen Überlieferung vorauszusetzen.<sup>17</sup> Durch den Vergleich mit unterschiedlichen bildlichen und schriftlichen Quellen sollen nun einzelne Motive identifiziert und bekannten Themen zugeordnet werden.

Die ikonologische Interpretation ist schließlich die dritte und letzte Stufe der Analyse, in deren Zentrum die eigentliche Bedeutung der Darstellung steht.<sup>18</sup> Der Blick richtet sich auf den Gehalt, Kontext und die Funktion des Motivs in seiner Entstehungszeit. Die Ikonologie versucht, das Bild in seinem kulturwissenschaftlichen Kontext zu deuten und zu ermitteln,

---

15 Panofsky 1975. Seine ikonologische Methode griff Panofsky in seinen Aufsätzen der 1920er bis 1950er Jahre immer wieder auf. Die deutsche Übersetzung von 1975 entspricht der von Panofsky 1955 veröffentlichten Sammlung von Aufsätzen unter dem Titel *Meaning in the Visual Arts*.

16 Panofsky 1975, S. 43.

17 Panofsky 1975, S. 45.

18 Panofsky 1975, S. 40.

warum ein bestimmtes Motiv gewählt wurde. Es stellen sich in diesem Zusammenhang ebenfalls die Fragen, welche politischen, religiösen oder gesellschaftlichen Überzeugungen und Zusammenhänge sich in dem Gesamtkunstwerk manifestierten und welchen Zweck dieses letztendlich zu erfüllen hatte.<sup>19</sup> Fragen zur ikonologischen Bedeutung der Motive sind in der Forschung nur ausnahmsweise getrennt von der ikonographischen Analyse behandelt worden. In dieser Arbeit soll bereits zu Beginn in einem separaten Kapitel auf die Funktion und den Zweck der gotländischen Bildsteine und ihrer Motive in der vorchristlichen Gesellschaft eingegangen werden. Die ikonographische und die ikonologische Untersuchungsphase werden schließlich in einem gemeinsamen Abschnitt zu den jeweiligen Motivgruppen präsentiert. In diesem werden die in der Forschung bislang vorgebrachten Interpretationen vorgestellt und allenfalls mit Hinweisen und Deutungsvorschlägen ergänzt. Für die Deutung der narrativen Szenen auf den gotländischen Bildsteinen werden vorwiegend die im Mittelalter niedergeschriebenen Lieder des Codex Regius, Snorri Sturlusons Edda und einige repräsentative Beispiele aus der Skalden- und Sagaliteratur herangezogen. Die Übersetzung der altnordischen Passagen ist entweder in den Fußnoten zu finden oder frei im fortlaufenden Text wiedergegeben. Sämtliche Runeninschriften der präsentierten Steine finden sich zusammen mit deren Übersetzungen auf den jeweiligen Tafeln im Anhang.<sup>20</sup>

## **2. Die gotländischen Bildsteine - Eine Einführung**

### **2.1 Forschungsgeschichte**

Als Standardwerk der Bildsteinforschung gilt bis heute die zweibändige Publikation *Gotlands Bildsteine* von Sune Lindqvist aus den Jahren 1941-42. Es handelt sich hierbei um die erste umfassende Zusammenstellung und Untersuchung der gotländischen Bildsteine, deren Materialumfang zu dieser Zeit 281 Steine umfasste. Die Arbeit Lindqvists basiert auf der jahrzehntelangen Forschung seiner Vorgänger Fredrik Nordin, Gabriel Gustafson und Olof Sörling, deren unpublizierte Notizen und Zeichnungen der Bildsteine ebenfalls Eingang in die Publikation gefunden haben. Die in *Gotlands Bildsteine* präsentierte typologische Einteilung der Bildsteine in fünf Gruppen, sowie deren Datierung und die Interpretationen der (figurativen) Bildinhalte dienen bis heute noch als Grundlage für die wissenschaftliche Auseinandersetzung mit diesem Thema. Als weiteres

---

19 Panofsky 1975, S. 48. Oehrl 2006, S. 9.

20 Quelle: <http://www.nordiska.uu.se/forsk/samnord.htm> (Stand: 21.02.2017).

Überblickswerk ist *Bildstenar* von Erik Nylén und Jan Peder Lamm zu nennen.<sup>21</sup> Die Intention der Autoren war es, das Werk Lindqvists weiterzuführen und durch einen populärwissenschaftlichen Einblick in die Materie zur Beschäftigung mit den gotländischen Steindenkmälern anzuregen. Das Werk zeigt die wichtigsten Motive samt Interpretationen und detaillierter Fotografien. Das Werk beinhaltet eine umfassende Bibliographie und den vollständigen Katalog der bis dahin bekannten Bildsteine Gotlands. Zum Zeitpunkt der ersten Auflage (1978) war die Anzahl der Bildsteine bereits auf 395 Exemplare angewachsen, in der aktuellen, dritten Auflage (2003) präsentiert der Katalog 467 vollständig erhaltene und fragmentierte Bildsteine. Einen wertvollen Beitrag für die Auseinandersetzung mit den neuesten Erkenntnissen der Bildsteinforschung liefert die Publikation *Gotlands Bildstenar. Järnålderns gåtfulla budbärare*.<sup>22</sup> Dieser Tagungsband zum Picture Stone Symposium 2011 in Visby präsentiert neben den neuesten Interpretationsansätzen auch zahlreiche interdisziplinäre Untersuchungsmethoden und Forschungsergebnisse rund um die gotländischen Bildsteine.

Neben diesen umfassenden Publikationen zur Denkmalgruppe der Bildsteine findet sich mittlerweile eine große Anzahl an Artikeln und Untersuchungen aus unterschiedlichen Forschungsdisziplinen, die sich mit einzelnen Steinen oder Motivgruppen auseinandersetzen. Im Zentrum des Interesses stehen vorwiegend die narrativen Szenen auf den Steinen der Gruppen C und D, sowie deren ikonographische und ikonologische Analyse. Die Forschung konzentrierte sich in erster Linie auf die inhaltliche Deutung der Bilder und die Zuschreibung der Figuren und Szenen zu bestimmten Episoden aus der altwestnordischen, besonders der eddischen Überlieferung.<sup>23</sup> Dabei wurden die Darstellungen der gotländischen Bildsteine oftmals als direkte bildliche Entsprechungen der altwestnordischen Mythen und Heldensagen verstanden. Zur Interpretation der Menschenfiguren und narrativen Szenen auf den Bildsteinen der Vendel- und Wikingerzeit sind insbesondere die Werke von Ludwig Buisson<sup>24</sup>, Beata Böttger-Niedenzu<sup>25</sup>, Sylvia Althaus<sup>26</sup>, Aðalheiður Guðmundsdóttir<sup>27</sup>, Sigmund Oehrl<sup>28</sup> und Michaela Helmbrecht<sup>29</sup> zu nennen. In Bezug auf die Darstellung von Frauen und den Ausdrucksmöglichkeiten von

---

21 Nylén/Lamm <sup>1</sup>1978; <sup>2</sup>1987; <sup>3</sup>2003.

22 Herlin Karnell 2012.

23 Exemplarisch: Lindqvist 1941, 1942; Lindqvist 1968; Ellis Davidson 1982; Marold 1998; Staecker 2006; Oehrl 2009.

24 Buisson 1976.

25 Böttger-Niedenzu 1982.

26 Althaus 1993.

27 Guðmundsdóttir 2012a und b.

28 Oehrl 2006, 2009 und 2010.

29 Helmbrecht 2011 und 2012.

Weiblichkeit ist auf die Arbeit von Eva-Marie Göransson zu verweisen.<sup>30</sup> In ihrer Abhandlung beschäftigt sie sich mit den Figurendarstellungen der gotländischen Bildsteine und stellt einen Vergleich mit den Abbildungen in der textilen Kunst und den Funktionen von Frauen in der schriftlichen Überlieferung an. Im Gegensatz zu den ikonographischen und ikonologischen Untersuchungen verfolgt Lori Elain Eshleman in ihrer Abhandlung zur Lärbro-Gruppe einen formalen Ansatz und konzentriert sich vorwiegend auf die Analyse von Stil, Struktur und Syntax der Motive.<sup>31</sup> Sie präsentiert ebenfalls einen umfassenden Vergleich mit Beispielen der nordgermanischen sowie kontinentaleuropäischen, merowingischen Kunst. In der jüngeren Bildsteinforschung bemüht man sich zusehends um den Einsatz moderner archäologischer Untersuchungsmethoden. In diesem Zusammenhang ist vor allem auf die Publikationen von Sigmund Oehrl und Laila Kitzler Åhfeldt zu verweisen.<sup>32</sup> Im Mittelpunkt ihrer Arbeit liegt die Autopsie der Bildsteinoberflächen durch Anwendung der Reflectance Transformation Imaging Methode (RTI), des Photogrammetrie-Verfahrens und dem hochauflösenden 3D-Scanning.<sup>33</sup> Auf Basis dieser Autopsieverfahren wird versucht, Unklarheiten alter Lesungen zu beseitigen und zu neuen ikonographischen Deutungsmöglichkeiten zu gelangen.

## 2.2 Methoden der Bildsteinforschung

Wer heute Gotlands Fornsal in Visby oder das Schwedische Historische Museum in Stockholm besucht, trifft dort in den permanenten Ausstellungen auf viele Exemplare der gotländischen Bildsteine aus unterschiedlichen Epochen. Die Motive der Steine treten dem Besucher durch die rezente Bemalung in schwarzer oder roter Farbe entgegen und strahlen eine beruhigende Klarheit aus, die durch die Begleittexte oftmals noch zusätzlich unterstrichen wird. Die Realität sieht jedoch in den meisten Fällen anders aus, denn in den Ausstellungen finden sich natürlich vor allem die gut erhaltenen Exemplare. Die Oberflächen einer Vielzahl der Steine sind jedoch oftmals stark verwittert oder durch die sekundäre Verwendung in Fußböden von Kirchen bis zur Unkenntlichkeit abgetreten. Die einst prachtvollen Motive, Ornamente und Figuren sind, wenn überhaupt, nur mühevoll zu identifizieren und ihre Details bislang gar nicht mehr wahrzunehmen. Die nachträgliche Einfärbung der Motive basiert auf den Untersuchungen aus den 1940er Jahren und

---

30 Göransson 1999.

31 Eshleman 1983.

32 Oehrl 2015; Kitzler Åhfeldt 2015.

33 Eine kurze Einführung zu den neuen Methoden der digitalen Archäologie und ihrer Möglichkeiten bei der Erforschung der Bildsteinmotive wird im folgenden Kapitel ab S. 12 gegeben.

repräsentiert die subjektive Wahrnehmung und Interpretation eines einzelnen Mannes. Sune Lindqvist hat als Vorbereitung für die Fotografien seiner Publikation *Gotlands Bildsteine* die geritzten Linien, abgemeißelten Flächen und figurlichen Motive auf den Oberflächen der Steine eingefärbt.<sup>34</sup> Während seine Vorgänger die Bildsteine noch im natürlichen Tageslicht untersuchten, um die Motive abzuzeichnen, hat Lindqvist diese abgedeckt und mit einer elektrischen Lampe gearbeitet, deren Stellung er fortwährend verändern konnte.<sup>35</sup> Die genaue Betrachtung der Bildsteinoberflächen macht deutlich, dass die Klarheit der Motive und auch die Details einiger Figuren auf den Fotografien Lindqvists in vielen Fällen nicht gegeben ist. Die sekundären Einfärbungen sind auch heute noch gut erhalten und stellen, trotz der häufig aufkommenden Kritik einzelner Lesungen, die Hauptgrundlage für die Interpretation der Motive dar. Dies liegt vor allem daran, dass von vielen Bildsteinen ausschließlich Fotografien von Lindqvist und seiner Bemalung publiziert sind.

Bereits im Jahr 1958 veröffentlichte Karl Hauck einige mit Hilfe von Latexabzügen angefertigte Zeichnungen von verschiedenen Bildsteinmotiven, die im Widerspruch zu Lindqvists Interpretationen stehen.<sup>36</sup> Bei diesem aufwendigen Verfahren wird flüssiges Latex auf die Gesteinsoberfläche aufgetragen, das in jede Vertiefung eindringt und somit die Oberflächenstruktur exakt abbildet. Auf dem Latexabguss lassen sich schließlich auch die feinen Reste von Linien feststellen, die von Vorritzungen diverser Szenen stammen, sowie Hilfslinien für die spätere Bemalung.<sup>37</sup> Auf diese Art konnten bis dato unbeobachtete Figurendetails sichtbar gemacht werden.<sup>38</sup> Die Methode selbst wird heute nicht mehr angewandt, da man durch das Abziehen der Latexschicht mitunter auch die Steinoberfläche beschädigt oder eventuell noch vorhandene Reste der Originalfarben entfernt.<sup>39</sup>

Ein gutes Beispiel für die erfolgreiche Kombination verschiedener Untersuchungsverfahren zeigen die Ergebnisse der Autopsie von Fröjel Bottarve durch Helena und Alexander Andreeff.<sup>40</sup> Die verhältnismäßig hochwertige Dokumentation gelang

34 Lindqvist 1941; Lindqvist 1942.

35 Lindqvist 1941, S. 15. Ein Vergleich der älteren Zeichnungen von Sörling und den Einfärbungen Lindqvists bzw. der heutigen Bemalung der Steine zeigt die Probleme der Deutung schlecht erhaltener Szenen besonders deutlich. Dass die Ergebnisse Lindqvists ebenfalls in Frage zu stellen sind, zeigen die Ergebnisse der RTI-Dokumentation (Siehe: Klinte Hunninge I, Tafel 12).

36 Hauck untersuchte z. B. die Oberflächen von *Ardre kyrka VIII*, *Hablingbo Havor I*, *När Smiss III*, *Lärbro St. Hammars I*, *Lärbro Tängelgårda I und IV* und *Stenkyrka Smiss I*. Hauck 1957.

37 Siehe Tafel 14, Abb. 36.

38 In der späteren Forschung wurden immer wieder Zweifel an Haucks Abformungen laut, deren feine Bilddetails auf den heutigen Steinen mit freiem Auge kaum mehr nachzuvollziehen sind. *Ardre kyrka VIII*: Buisson 1976, S. 5 und 80; *Lärbro St. Hammars I*: Eshleman 1983, S. 50f.

39 Oehrl 2015, S. 224.

40 Siehe Tafel 6, Abb. 13. Eine Präsentation der Ergebnisse dieser Untersuchung findet sich bei Andreeff 2001.

vornehmlich durch die Durchführung einer Abreibung. Bei der sog. Frottage-technik wird mittels Abreibung mit Kreide, Wachs- oder Bleistift die Struktur der Steinoberflächen auf ein darübergelegtes Blatt Papier übertragen. Auf diese Weise können feine Details sichtbar gemacht werden, ohne den empfindlichen Untergrund zu gefährden.

In der jüngeren Bildsteinforschung bemüht man sich zusehends um den Einsatz moderner archäologischer Untersuchungsmethoden. Die RTI-Methode dient zur Dokumentation von Reliefs aller Art und kann auch bei den gotländischen Bildsteinen erfolgversprechende Ergebnisse liefern. Hierbei wird die Steinoberfläche mehrfach abfotografiert, wobei die Beleuchtung (Blitz) jeweils aus unterschiedlichen Positionen erfolgen muss. Eine spezielle Software kann schließlich die fertige Aufnahme aus unterschiedlichen Richtungen beleuchten, die sekundäre Bemalung entfernen und somit feine Details hervorheben, die auf einer normalen Fotografie nicht erkennbar sind. Einen Einblick in die vielversprechenden Ergebnisse der Untersuchungen mittels RTI-Methode gewährte Sigmund Oehrl bereits 2012 und 2015.<sup>41</sup> Für ihr Projekt *Gotlands bildstenar: Verkstäder, ikonografi och datering* hat Laila Kitzler Åhfeldt in den Jahren 2006-2008 die Oberflächen von insgesamt 68 gotländischen Bildsteinen aus den Sammlungen des Statens Historiska Museum (SHM) in Stockholm und Gotlands Fornsal in Visby mittels 3D-Scanner untersucht.<sup>42</sup> Diese Analyse brachte zahlreiche neue Informationen zu den Herstellungsmethoden und der Arbeitsorganisation der Bildsteinmeister, aber auch zu Ikonographie und Datierung.<sup>43</sup> Die aus ihrer Arbeit hervorgegangenen 3D-Modelle sind in Form von STL-Dateien über die Homepage des Schwedischen Amtes für Denkmalpflege öffentlich zugänglich und mit den meisten gängigen 3D-Softwares zu bearbeiten.<sup>44</sup> Die Dokumentation der Steinoberflächen durch 3D-Scans und RTI-Aufnahmen erlaubt einen objektiven, zerstörungsfreien Blick auf die Bildsteine und ist von unschätzbarem Wert für die ikonographische Auswertung ihrer Motive. Dadurch ist es möglich, die feinen Linien und Details der ursprünglichen Ritzung genauer zu untersuchen, aber auch fragwürdige Details der künstlichen Ausmalung zu überprüfen und gegebenenfalls neu zu interpretieren. Für die Untersuchung der gotländischen Bildsteine ist es dennoch weiterhin unabdingbar, sich mit den Originaloberflächen auseinanderzusetzen und die feinen Ritzungen mit eigenen Augen zu inspizieren. Dabei hat sich vor allem eine Kombination

---

41 Oehrl 2012a. Oehrl 2015.

42 Kitzler Åhfeldt 2013.

43 Eine wichtige Voraussetzung für eine solche Aufnahme ist natürlich, dass auf den Bildflächen noch Spuren der ursprünglich eingeritzten Linien sichtbar sind. Die bis zur Unkenntlichkeit verwitterten und eingeebneten Steinoberflächen können auch durch diese Methode nicht wiederbelebt werden.

44 <http://3ddata.raa.se> (Stand: 26.02.2017).

von unterschiedlich starken Vergrößerungsgläsern und Taschenlampen, mit denen die Oberfläche aus verschiedenen Winkeln beleuchtet werden kann, bewährt.

## 2.3 Typologie und Datierung

Die Tradition, Steine mit figürlichen oder geometrischen Mustern zu errichten, wurde auf Gotland von der Völkerwanderungszeit bis ins Mittelalter und damit über mindestens 700 Jahre aufrecht erhalten. In diesem Zeitraum haben die Bildsteine in Bezug auf ihre äußere Form und die Motive starke Veränderungen durchlaufen. Als charakteristisches Merkmal haben sich die Steine über Jahrhunderte die typischen Kantenborten erhalten, die, gefüllt mit Ornamentik oder Runeninschriften, als Rahmen entlang der Kanten verlaufen.

Die gotländischen Bildsteine wurden von Sune Lindqvist anhand stilistischer Merkmale und ihrer charakteristischen äußeren Form fünf chronologisch aufeinander folgenden Gruppen zugewiesen. Noch heute wird die Typologie Lindqvists als Ausgangspunkt für die Einteilung der Bildsteine herangezogen, jedoch mit den entsprechenden zeitlichen Verschiebungen.

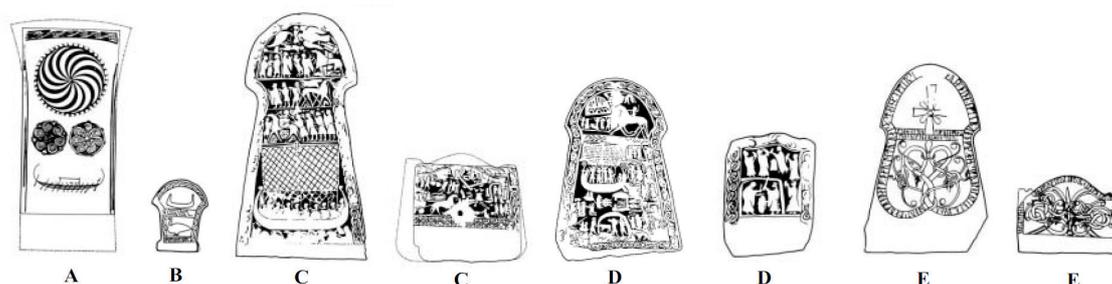


Abb. 1: Typeneinteilung der gotländischen Bildsteine nach Sune Lindqvist (nach Andrén 1989, S. 288-289).

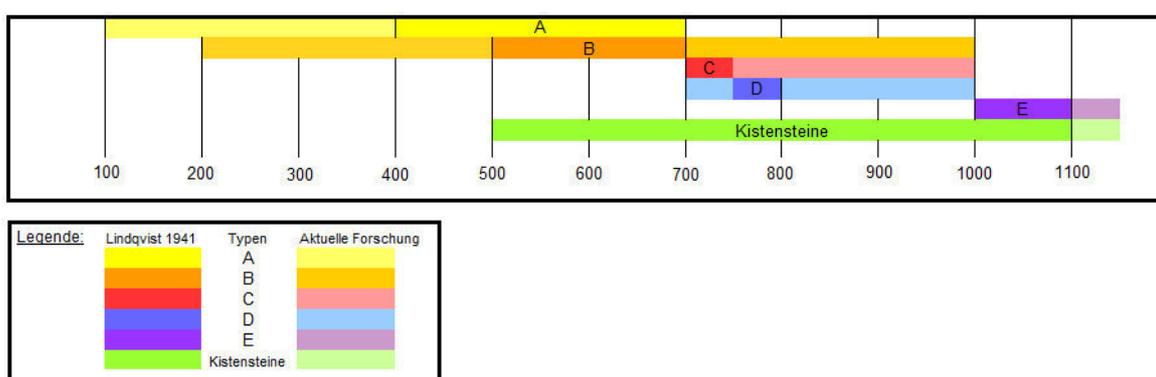


Abb. 2: Die chronologische Abfolge der Bildsteintypen nach Sune Lindqvist bzw. in der aktuellen Forschung (nach Gotländskt Arkiv 2012, S. 14-15).

Der Brauch, Gräber mit Steinen zu markieren, findet sich bereits in der römischen Eisenzeit. Im Laufe des vierten Jahrhunderts tauchen schließlich im Zusammenhang mit Bestattungen die ersten sorgfältig behauenen Kalksteinplatten mit variierenden Motiven

auf. Diese Steine erreichen eine Höhe von bis zu 3,30 m und sind in eckige Form geschlagen worden, deren obere Kante an die Schneide einer Axt erinnert.<sup>45</sup> Sie sind mit geometrischen Mustern und Symbolen verziert und zeigen in einigen Fällen auch Ruderschiffe, bewaffnete Männerfiguren und Tiere in symmetrischer Anordnung. Diese erste Gruppe von Bildsteinen wurde von Sune Lindqvist der Gruppe A zugewiesen, die er in eine Zeit von etwa 400 – 600 n. Chr. datiert.<sup>46</sup> Die heutige Forschung dagegen vermutet das Aufkommen der Bildsteintradition schon in den ersten nachchristlichen Jahrhunderten. In Lindqvists Typologie stellt die zweite Gruppe der Bildsteine eine Übergangsphase zwischen den Großsteinepochen A und C – E dar. Aufgrund ihrer geringen Größe und dem standardisierten und vereinfachten Dekor betrachtet er sie als qualitativen Rückschritt in der Bildsteintradition.<sup>47</sup> Die von ihm als Zwergsteine bezeichnete Gruppe hat eine durchschnittliche Höhe von unter einem Meter und zeigt einfache Randborten, Wasservögel, Geweih tragende Tiere und die ersten Segelschiffe. Lindqvist datiert die Steine der Gruppe B in das sechste und siebente Jahrhundert, während man heute der Ansicht ist, dass die Zwergsteine durch die gesamte Bildsteintradition hindurch, parallel zu den monumentalen Steinen hergestellt wurden.<sup>48</sup> Die kleinen Steine scheinen dabei in jeder Epoche den äußeren Konturen der gebräuchlichen, aktuellen Großsteingruppe zu folgen. Mit den Bildsteinen der Gruppe C beginnt die zweite Großsteinphase, die figurenreiche Monumente mit einer Höhe von bis zu 3,70 m umfasst. Die Oberkante der Steine ist weit gekrümmt und der Kopf wird zusätzlich mit einer Borte vom Rumpf abgetrennt. Vom Hals abwärts verbreitert sich der Stein gleichmäßig und erinnert in seiner Kontur an die Form gespaltener Champignons. Eine weitere Neuerung stellt die Anordnung der Motive in einzelnen Bildzeilen dar. Die Figuren nehmen beinahe jeden Raum des Bildfeldes ein und treten in realistischer Darstellung und in abwechslungsreichen Varianten auf. Die Bildflächen zeigen große Segelschiffe mit bewaffneter Mannschaft, Kampfszenen und zahlreiche Darstellungen narrativen Charakters. Umrahmt werden sie von durchgehenden Randborten, die in verschiedenen Ausführungen der Kontur des Steines folgen. Die zahlreichen Steine der Gruppe C schreibt Lindqvist einem bemerkenswert kurzen Zeitraum von nur 50 Jahren zu und schlägt eine Datierung von etwa 700 – 750 n. Chr. vor. Die Bildsteine der Lärbro-Gruppe, Klinte Hunninge I und Stenkyrka Smis I sind typische Vertreter dieser Gruppe (Tafeln 14-16, 12 und 21).

---

45 Böttger-Niedenzu 1982, S. 3.

46 Lindqvist 1941, S. 22 ff., speziell zur Datierung der Bildsteine: S.108 ff.

47 Lindqvist 1941, S. 36. Böttger-Niedenzu 1982, S. 9.

48 Lindqvist 1941, S. 117; Nylén/Lamm 2003, S. 178; Varenus 2012, S. 43.

In den Abschnitt D fällt nur eine geringe Anzahl der bildreichen, pilzförmigen Steine. Diese Gruppe tritt vorwiegend im südlichen Teil Gotlands in Erscheinung.<sup>49</sup> Die stilistischen Unterschiede zur vorangehenden Gruppe sind gering und auch die Bildinhalte auf den Steinen der Gruppe D sind überwiegend bekannte Motive früherer Exemplare. Für eine zeitlich spätere Datierung sprechen laut Lindqvist die unterschiedlich ausgeschmückten Randborten, die verworrene Anordnung der Figuren und einige Neuheiten in der Motivwelt.<sup>50</sup> Er legt das Aufkommen der Steine in die zweite Hälfte des achten Jahrhunderts, zweifelt aber aufgrund der geringen Anzahl an Exemplaren am Andauern der Bildsteinsitte während des neunten und zehnten Jahrhunderts.<sup>51</sup> Prominente Beispiele der Gruppe D sind die Steine Alskog kyrka, Alskog Tjängvide I, Ardre kyrka VIII und Garda Bote (Tafeln 1-3 und 7).

In der Forschungsliteratur wird gerade die von Lindqvist festgestellte Lücke zwischen den Gruppen C/D und E viel diskutiert.<sup>52</sup> Ein Versuch, diese zu schließen ist zumeist verbunden mit einer Zusammenlegung der Bildsteine aus den Gruppen C und D, deren Unterschiede ohnehin mehr regional als chronologisch zu verstehen sind.<sup>53</sup> Die Bevorzugung unterschiedlicher Motive und die schwankende Qualität in der Produktion können durch die Fertigung in unterschiedlichen Werkstätten erklärt werden. Schon Lindqvist bemerkt die Konzentration der Steine aus Gruppe C im nördlichen bis mittleren Teil der Insel bzw. das Auftreten der dem Abschnitt D zugeordneten Steine im Süden.<sup>54</sup> Die beiden Bildsteingruppen werden heute als parallele Entwicklung gesehen und in die Zeit von 700 – 1000 n. Chr. datiert. Kriterien, die für die Datierung der Bildsteine in den Abschnitten C und D herangezogen wurden, sind Randbortenornamentik, etwaige Runeninschriften, bestimmte datierbare Bildelemente und in wenigen Fällen auch spezielle Fundkontexte.<sup>55</sup> Die Untersuchungen haben gezeigt, dass die Steine der Gruppen C und D, sofern sie datierbar waren, ins neunte und zehnte Jahrhundert zu datieren sind.<sup>56</sup>

Die Kontur der Steine aus Gruppe E knüpft nahtlos an die Vorgänger der Gruppen C und D

---

49 Lindqvist 1941, S. 49.

50 Lindqvist 1941, S. 121.

51 Lindqvist 1941, S. 121.

52 Eine Überarbeitung der Typologie findet sich etwa bei Andrén 1989; Wilson 1998; Göransson 1999; Nylén/Lamm 2003 und Imer 2004.

53 Imer 2012, S. 117.

54 Lindqvist 1941, S. 49.

55 Imer 2004; Imer 2012; Wilson 1998.

56 Argumente für die Datierung sind etwa die spezielle Bandornamentik und einige bildliche Motive, die sich auf datierbarem archäologischen Vergleichsmaterial wiederfinden. Parallelen sind auf Fibeln und figürlichen Anhängern festzustellen und finden sich als Dekoration auch auf Waffen und anderen Objekten aus Metall. Ebenso sprechen die Runeninschriften im jüngeren Futhark für eine Datierung nach 800 n.Chr. Zusammenfassend dazu: Imer 2012.

an. Die Randborten werden nun jedoch am unteren Ende verlängert und ins Innere des Steines gebogen, wo sie im Vorder- bzw. Hinterkörper eines Tieres enden.<sup>57</sup> Die Borten sind nun nicht mehr mit Ornamenten gefüllt, sondern wurden nach dem Vorbild der verwandten Denkmäler auf dem schwedischen Festland, durch Runeninschriften in Schriftbänder verwandelt. Die neue Gruppe weist eine tiefgreifende Veränderung in der Bilderwelt der Steine auf, die nun fast durchwegs ohne Figuren auskommt. Der Fokus dieser Monumente liegt auf dem Inhalt der Runeninschriften in den Randborten und der Präsentation christlicher Symbolik. Im unteren Bildfeld sind die Tiere die einzige, jedoch flächendeckende Dekoration, während der Kopf der Steine oftmals das Symbol des Kreuzes trägt. Fallweise finden sich aber auch noch Motive der Bildsteine vom Typ C und D, wie etwa die Willkommensszene im oberen Bildfeld von Hablingbo kyrka und die Wagenfahrten auf den Fragmenten Ekeby kyrka und Levide kyrka. Die Steine des Abschnitts E werden vorwiegend in das elfte Jahrhundert datiert, einzelne Steine können aber durchaus noch bis etwa 1150 n. Chr. reichen.<sup>58</sup>

Gesondert behandelt werden in der Forschung die sog. Kistensteine. Diese haben grundsätzlich eine rechteckige Form, allerdings weist die Oberkante eine nach außen gewölbte Form an den beiden Ecken und in der Mitte des Steines auf.<sup>59</sup> Im Gegensatz zur markant abweichenden äußeren Form zeigen die Kistensteine in ihrer Motivwelt und den Randbortenmustern große Ähnlichkeiten zu den Abbildungen der Gruppen C – E. Sie werden als parallele Entwicklung zu den Monumenten der einzelnen Bildsteingruppen angesehen und damit in eine Zeit von etwa 500 – 1100 n. Chr. datiert.<sup>60</sup>

## **2.4 Die Motive der Bildsteingruppen C und D**

### **2.4.1 Positionierung und Anordnung**

Die einzelnen Szenen auf den Bildsteinen der Gruppen C und D wurden entweder in waagrechten Zeilen angeordnet oder sind in einer für den modernen Betrachter nicht erkennbaren Ordnung über das Bildfeld verteilt worden. In beiden Fällen ist unklar, ob die Bilder in einer festgelegten Reihenfolge zu lesen sind und ob sie in einem Zusammenhang miteinander stehen. Die Anordnung in horizontale Bildzeilen ist mit hoher Wahrscheinlichkeit auf einen stärkeren Grad der Schriftlichkeit und den Einfluss von

---

57 Lindqvist 1941, S. 52.

58 Lindqvist 1941, S. 123.

59 Die Benennung ist stark an die vermutete Funktion der Steine als Teil einer aus vier Steinen zusammengesetzten (Grab-)Kiste gekoppelt. Exemplarisch: Sanda kyrka I. Tafel 18, Abb. 42 und 43.

60 Die Kistensteine stellen in den Typologien von Lindqvist und Nylén eigene Typen dar. Lindqvist 1941; Nylén/Lamm 2003.

Manuskripten zurückzuführen.<sup>61</sup> Aber auch die Bildsteine mit scheinbar ungeordneten Szenen unterlagen bei der Gestaltung und Positionierung der einzelnen Motive bestimmten Regeln. Auch wenn die verschiedenen Szenen dieser Steine nicht eindeutig voneinander abgegrenzt sind, ist es durch die mehr oder weniger geschlossene Gruppierung der Figuren in vielen Fällen möglich, diese voneinander zu trennen. Die Regelmäßigkeit in der Anordnung der einzelnen Szenen lässt sich am besten an dem am häufigsten auftretenden Motiv der Gruppen C und D, dem Segelschiff, erkennen. Dieses ist stets im unteren Bildfeld der pilzförmigen Steine anzutreffen, findet sich jedoch niemals auf Kistensteinen. Im oberen Bildfeld dominiert die Darstellung eines männlichen Reiters, oftmals im Zusammenhang mit einer Frau mit Trinkhorn. Im Falle einer gemeinsamen Darstellung der beiden Motive, nimmt der Reiter stets eine dominierende Position über dem großen Schiff ein. Es ist anzunehmen, dass auch die anderen Motive auf den Bildsteinen einer gewissen Ordnung unterliegen, jedoch ist das Muster der Positionierung nur schwer auszumachen.<sup>62</sup> Je nach Deutung der Motive wurde in der Forschung ebenfalls versucht eine Art übergeordnetes Bildprogramm oder ein grundlegendes Thema der narrativen Szenen innerhalb eines Steines festzustellen. Anders Andrén denkt dabei an Ehre und Tod, während Jörn Staecker Liebe bzw. Hass und Rache als übergeordnete Themen der Motive vorschlägt.<sup>63</sup>

#### **2.4.2 Anknüpfung an die schriftliche Überlieferung**

Den Schlüssel zum Verständnis der Motive auf den gotländischen Bildsteinen kann die schriftliche Überlieferung bieten. Im Zentrum des Interesses steht in den ikonographischen Analysen die Identifizierung und Zuordnung der abgebildeten Figuren und Objekte zu Namen und Szenen aus den mittelalterlichen Quellen. Mangels kontemporärer interner Quellen muss auf Werke zurückgegriffen werden, die räumlich und zeitlich weit entfernt entstanden sind. Bezugspunkte für die Interpretation der Figuren und Szenen finden sich dabei einerseits in den mittelalterlichen, in Norwegen und auf Island verfassten Werken in altwestnordischer oder lateinischer Sprache. Andererseits wird in diesem Zusammenhang

---

61 Die Unterschiede in der Anordnung der verschiedenen Motive könnte ebenso auf unterschiedliche Werkstatttraditionen oder inhaltliche Unterschiede in den zugrundeliegenden Erzählungen zurückzuführen sein. Helmbrecht 2011, S. 275. Nach Eshleman fungieren die Bildzeilen auf den Bildsteinen aus Lärbro vor allem als formale Teiler zwischen den Szenen und geben nicht die chronologische Abfolge einer zusammenhängenden Erzählung, vergleichbar zu einem modernen Comicstrips, vor. Eshleman 1983, S.43-49.

62 Mit der Anordnung der Motive in Bildzeilen und deren Positionierung, im speziellen auf den Steinen aus Lärbro, hat sich L.E. Eshleman ausführlicher beschäftigt. Eshleman 1983, 39ff.

63 Andrén 2001, S. 30. Staecker 2006, 367.

oftmals auch auf kontemporäre Werke von kontinentalen oder englischen Schriftstellern des Frühmittelalters zurückgegriffen. Diese Berichte können nicht ohne die nötigen quellenkritischen Überlegungen auf die vendel- und wikingerzeitlichen Bilder übertragen werden. Es handelt sich bei den Werken nicht um die Wiedergabe objektiver Fakten und Schilderungen über die skandinavischen Verhältnisse, sondern oftmals um politisch gefärbte Literatur, die zu einem bestimmten Zweck und mit einer gewissen Absicht niedergeschrieben wurde. Dieser Blick von außen ist oftmals durch den religiösen und kulturellen Hintergrund des Autors und den vorherrschenden Stereotyp des unzivilisierten, heidnischen Bewohners aus dem fernen Norden negativ konnotiert. Dabei sind aber nicht allein die externen Quellen aufgrund ihrer geographischen Entfernung und der Prägung durch eine andere Kultur problematisch. Es ist durchaus auch zu hinterfragen, ob etwa die Berichte der isländischen Quellen aus dem dreizehnten Jahrhundert ohne weiteres auf die Verhältnisse auf Gotland im achten bis zehnten Jahrhundert übertragen werden können. Die heute vorliegenden Handschriften zu den nordischen Mythen und Heldensagen sind in einem christlich geprägten Umfeld entstanden und oftmals von christlichen Gelehrten niedergeschrieben worden. Die Werke stellen einen Blick zurück in die eigene pagane Vergangenheit dar und zeichnen ein Bild davon, wie man sich die Wikingerzeit im mittelalterlichen, christlichen Island vorgestellt hat. Obwohl die zugrundeliegenden Stoffe der Erzählungen oftmals einer jahrhundertelangen mündlichen Tradition entstammen, berichten sie nicht direkt von realen Zuständen und Ereignissen, sondern spiegeln vielmehr die politischen und gesellschaftlichen Interessen des Autors wieder. Im Laufe der Zeit erfuhren die literarischen Werke zahlreiche inhaltliche Veränderungen und distanzieren sich von den Ausgangstexten, die den Darstellungen der Bildsteine zugrundeliegen.<sup>64</sup>

Die Motive der wikingerzeitlichen Bildsteine werden in der Forschung oftmals als Belege für die frühe Bekanntheit und Verbreitung der altwestnordischen Mythologie und Heldensage herangezogen. So werden also fast ausschließlich Figuren aus der nordischen Mythologie und Heldensage für die Interpretation der dargestellten Figuren auf den Bildsteinen in Betracht gezogen.<sup>65</sup> Weniger populär ist die Zuordnung der Motive zu alltäglichen Situationen, zu Menschen und Handlungen in einem weltlichen Umfeld.

---

64 Da mehrere hundert Jahre und auch ein beachtlicher geographischer Abstand zwischen der Entstehungszeit und der Verschriftlichung der Geschichten liegen, sind die heute erhaltenen Texte keinesfalls als eine vollständige Zusammenstellung aller vorchristlichen Mythen und Heldensagen zu verstehen. Sie dürften vielmehr eine repräsentative Auswahl der Erzählungen darstellen, die während der Wikingerzeit im Umlauf waren. Zahlreiche Geschichten, die den narrativen Szenen zugrunde liegen, sind im Laufe der (mündlichen) Überlieferung schlichtweg verloren gegangen, weswegen wohl eine Vielzahl der Motive niemals verstanden werden kann. Helmbrecht 2011, S. 25.

65 Staecker 2004, S. 39f.

Für die ikonographische Interpretation der Szenen auf den Bildsteinen werden vorwiegend die im Mittelalter niedergeschriebenen Lieder des Codex Regius (1280), Snorri Sturlusons *Edda* (1220) und einige repräsentative Beispiele aus der Skalden- und Sagaliteratur herangezogen.

Bei den Motiven, die der schriftlichen Überlieferung einigermaßen überzeugend gegenübergestellt werden können, handelt es sich um Szenen aus der Heldensage und Mythologie. Dazu zählen etwa die oftmals in diesem Zusammenhang vorgebrachten Darstellungen von Völundr dem Schmied und Thors Fischfang auf Ardre kyrka VIII oder von Hildir auf Lärbro St. Hammars I. Es muss jedoch ausdrücklich betont werden, dass nur sehr wenige Darstellungen auf den Bildsteinen auch tatsächlich genug Übereinstimmungen mit den schriftlichen Quellen bieten, um als Entsprechungen dieser zu gelten. Die Identifizierung der einzelnen Figuren mit bestimmten Personen, Helden oder Götter, sowie die Anknüpfung der Szenen an bestimmte Ereignisse aus den mittelalterlichen Texten ist in den meisten Fällen schlichtweg unmöglich. Aufgrund der Mehrdeutigkeit der Darstellungen hält man sich in der modernen Bildsteinforschung mit eindeutigen Zuschreibungen überwiegend zurück.

## **2.5 Die Funktion der Bildsteine**

Das größte Problem bei der Interpretation dieser Steindenkmäler aus vorchristlicher Zeit ist, dass sie trotz der figurenreichen Darstellungen keine direkten Informationen darüber liefern, welchen Zweck sie in der Gesellschaft zu erfüllen hatten. In der Forschung wird allgemein die Meinung vertreten, dass es sich bei den Bildsteinen Gotlands um Gedenksteine handelt, die zum Andenken an einen bestimmten Toten errichtet wurden. Die Interpretation geht vorwiegend aus dem Vergleich der Gattung mit jener der späteren, aber verwandten Gruppe der festlandskandinavischen Runensteine hervor. Der Hersteller äußert sich hier explizit über die Absichten und meistens auch über die Umstände, die zur Errichtung des jeweiligen Steines führten.<sup>66</sup> Ab dem elften Jahrhundert lassen sich auch auf den gotländischen Bildsteinen wiederholt Runeninschriften unterschiedlicher Länge feststellen. Diese Inschriften befinden sich gemeinsam mit den bildlichen Darstellungen auf den Bildsteinen der Gruppe E, die am Übergang zwischen der Bildstein- und der Runesteingattung stehen. In den Runeninschriften wird der Tote namentlich genannt, ebenso seine verwandtschaftlichen Verhältnisse zum Auftraggeber, ab und zu wird auch erwähnt, dass der Verstorbene Christ war und unter welchen Umständen er starb. Damit

---

66 Althaus 1993, S. 18.

steht zumindest für die christliche Zeit und die letzte Phase der gotländischen Bildsteine außer Frage, dass sie zum Andenken an eine bestimmte Person gefertigt wurden. Für die Bildsteine der vorangehenden Gruppen existieren jedoch keine Anhaltspunkte, die auf die Funktion der Steine zum individuellen Totengedenken hinweisen würden. Die Bildsteine der Vendel- und frühen Wikingerzeit tragen noch keine Runeninchriften. Auch fehlen in Skandinavien die direkten schriftlichen Quellen, die etwa Aufschluss über den Zweck der Errichtung von bildlich geschmückten Steinen auf Gotland geben könnten.

Um ein besseres Verständnis der Rolle und Funktion der Bildsteine in der Gesellschaft zu erlangen, ist es unabdingbar, einen Blick auf ihren ursprünglichen Aufstellungsort und den beabsichtigten Wirkungsbereich ihrer Darstellungen zu werfen. Dabei liegt der Fokus auf den gotländischen Bildsteinen als Ganzheit, während mit Beispielen aus den Gruppen C und D schließlich ihre Funktion in der Vendel- und Wikingerzeit verdeutlicht werden soll. In diesem Zusammenhang wird ebenfalls ein Blick auf die problematischen Fundsituationen der gotländischen Bildsteine geworfen werden. Eine Vielzahl der Bildsteine wurde in sekundärer Verwendung aufgefunden, wodurch jegliche Informationen zu ihrem ursprünglichen Kontext verloren gegangen sind.<sup>67</sup> Die Wiederverwendung alter Bildsteine setzt bereits in einer Zeit ein, in der die Produktion noch für lange Zeit ausgeführt wurde. Bereits im Laufe des zehnten und elften Jahrhunderts wurden zahlreiche Steine der Gruppen B – D von ihren ursprünglichen Standorten entfernt und als Randsteine, Decksteine oder Steinkisten in Gräbern verwendet.<sup>68</sup> Eine derartige Fundsituation zeigen etwa die Bildsteine Fröjel Bottarve, Grötlingbo Barshaldershed und Hellvi Ire V, die jeweils an den Kopf- oder Fußenden von Körpergräbern aufgefunden wurden, wo sie bewusst mit den Bildfeldern zum Bestatteten hin platziert wurden.<sup>69</sup>

### **2.5.1 Bildsteine in Gruppen**

Bei der Untersuchung der Fundorte hat sich gezeigt, dass die gotländischen Bildsteine oftmals in Gruppen von zwei oder mehreren Steinen nebeneinander aufgestellt wurden. Zwei Bildsteine, die sich heute noch in ihrer ursprünglichen Position befinden, sind Buttle Änge I und II. Bei den Ausgrabungen im direkten Umfeld der beiden Steine konnten zahlreiche Überreste von weiteren Bildsteinen gefunden werden, darunter vier

---

67 Etwa die Hälfte der heute bekannten Steine wurde in Steinkirchen des zwölften Jahrhunderts als Baumaterial für Böden oder Wände eingesetzt. Per Widerström spricht von insgesamt 224 Bildsteinen, die in den mittelalterlichen Kirchengebäuden verbaut aufgefunden wurden. Widerström 2012, S. 36.

68 Rundkvist, 2012.

69 Andreeff 2001; Göransson 1999, S. 236-237; Rundkvist 2012, S. 147f.; Nylén/Lamm 2003, S. 97. Siehe Tafel 11, Abb. 2.

Kistensteine, die heute als zusammengehörende Kiste in Gotlands Fornsal in Visby präsentiert werden.<sup>70</sup> Die Funde mehrerer älterer Fragmente von Bildsteinen am selben Ort lassen auf eine große, bedeutsame (Kult-)Anlage schließen, in der die nebeneinander platzierten steinernen Monumente eine wichtige Funktion übernahmen. In der unmittelbaren Umgebung der beiden Steine befinden sich eisenzeitliche und völkerwanderungszeitliche Siedlungsreste, einzelne Bestattungen oder Gräberfelder. Ihre Bildflächen sind zu einer alten Straße orientiert, die direkt an den Bildsteinen und den älteren Hausfundamenten vorbeiführt.<sup>71</sup> Bei den Funden handelt sich um profanes mittelalterliches Material und Grabfunde der späten Vendel- und frühen Wikingerzeit. Verbrannte und unverbrannte Menschen- und Tierknochen, Keramik, Glasperlen und unterschiedliche Artefakte aus Eisen und Bronze lassen auf eine kultische Nutzung des Ortes in der Wikingerzeit schließen.<sup>72</sup> Die Reste von Holzkohle, unverbrannten Tierknochen und Keramik werden als Opfer oder Opfermahl im Zusammenhang mit dem Errichten und wiederholten Aufsuchen der Bildsteine interpretiert.<sup>73</sup>

Ein bemerkenswertes Beispiel für den Zusammenhang zwischen Bildsteinen und Kultanlagen stellt das Daggängs-Monument dar, das sich aus den fünf Bildsteinen von Lärbro St. Hammars zusammensetzt.<sup>74</sup> Die Steine wurden in umgestürzter, teilweise zerbrochener Lage zwischen, auf bzw. in den drei Steinschüttungen der Anlage aufgefunden.<sup>75</sup> Innerhalb dieser Steinschüttungen wurden Ascheschichten und zahlreiche unverbrannte Tierknochen gefunden, die mit Opferhandlungen in Verbindung gebracht werden.<sup>76</sup> In der Nähe der Anlage von Lärbro befinden sich ebenfalls mehrere eisenzeitliche Hausfundamente (*kämpgravar*) mit dazugehörigen Weganlagen.<sup>77</sup> Da keine Überreste von menschlichen Knochen festgestellt werden konnten, dürfte die Anlage nicht im Zusammenhang mit einzelnen Bestattungen stehen.

Die noch heute in Originalposition stehenden Bildsteine der Gruppen C und D zeigen eine auffallende Nähe zu Hausfundamenten der Eisenzeit und Völkerwanderungszeit.<sup>78</sup> Von Beginn der Bildsteinsitte an ist auch der Zusammenhang zwischen den Steinen und

---

70 Die Ausgrabungen an den Bildsteinen Buttle Änge I und II wurden 1999 wieder aufgenommen und werden seit 2013 als jährliche Forschungsgrabung der Universität Uppsala durchgeführt. Ausführliche Informationen zu den Ergebnissen der Grabaungen finden sich in den Publikationen Andreeffs.

71 Lindqvist 1942, S. 36-38. Andreeff/Potter 2014, S. 680f.

72 Andreeff/Potter 2014, S. 680f.

73 Andreeff/Melander/Bakunic Fridén 2014, S. 9.

74 Drei der Bildsteine des Daggäng-Monuments werden in der vorliegenden Arbeit behandelt (Lärbro St. Hammars I, III und IV: Tafeln 14-16).

75 Lindqvist 1942, S. 83-86; Lindqvist 1964, S. 52-53

76 Lindqvist 1942, S. 84f.

77 Lindqvist 1942, S. 85.

78 Mähl 1990, S. 21-23.

Gräberfeldern signifikant. Wenn auch keine direkte Verbindung der einzelnen Steine zu bestimmten Bestattungen auszumachen ist, so verweist ihre Platzierung oftmals in den Bereich des Totengedenkens. Auch die Überreste von Einäscherungen, Speiseopfern und die deponierten Objekte, die in der Nähe der Bildsteine gefunden wurden, werden üblicherweise mit Bestattungen in Verbindung gebracht.<sup>79</sup>

Angesichts der unterschiedlichen Fundorte und Fundzusammenhänge innerhalb der Bildsteintradition scheint es nur schwer möglich, eine übergreifende Erklärung zum Verwendungszweck der Bildsteine zu treffen. Sämtliche bisher vorgebrachten Interpretationsvorschläge können jeweils nur für einen Teil der Bildsteine Gültigkeit beanspruchen. Die variierenden Fundumstände der Bildsteine könnten zudem auch auf regionale und zeitliche Unterschiede hinweisen.

Die Bildsteine stellen vermutlich keine Denkmäler im Sinne von Grabsteinen für eine Einzelperson dar, sondern sollten vielmehr eine Verbindung zur Vergangenheit und der Welt der Ahnen herstellen.<sup>80</sup> Die Bildsteine wurden über lange Zeit wiederholt im Zuge von rituellen Handlungen aufgesucht und hatten damit eine wichtige Rolle bei der Kommunikation zwischen den Lebenden und den Toten.<sup>81</sup> Ihre bildlichen Darstellungen sollten dem Betrachter eine oder mehrere Erzählungen zu einem bestimmten Thema in Erinnerung rufen. Die präsentierten Figuren und Szenen berichten von einer entfernten Vergangenheit, von Mythen und Heldensagen und damit auch vom Schicksal der gemeinsamen Vorfahren. Die Bildsteine wurden bewusst in der Nähe von älteren Siedlungsresten und Gräberfeldern platziert, um die Verbindung zu dieser Vergangenheit nicht nur symbolisch, sondern auch physisch aufzubauen. Birgit Arrhenius und Andres Andrén haben die Bildsteine aufgrund ihrer Form als Tür der Toten bzw. zu einer anderen Welt interpretiert.<sup>82</sup> Arrhenius vermutet hinter der Schlüssellochform der Bildsteine die Nachahmung eines Portals, das eine Verbindung zum Totenreich aufbaut und durch die Abbildungen aus der Mythologie einen Blick ins Jenseits erlauben.<sup>83</sup> Die Steine können demnach als physische Grenze zwischen der bekannten, geordneten Welt der Menschen (*inmark*) und der Sphäre der wilden Natur und der übernatürlichen Mächte (*utmark*) angesehen werden.<sup>84</sup> Hier standen sie als symbolische Markierung der Grenze zwischen irdischer Welt und Jenseits, der Gegenwart und der Vergangenheit.

---

79 Helmbrecht, 2011, S. 276-281; Andreeff/Melander/Bakunic Fridén 2014, S. 9-10.

80 Helmbrecht 2011, S. 280.

81 Helmbrecht 2012, S. 89; Lindqvist 1964, S. 52f.

82 Arrhenius 1970 und Andrén 1989.

83 Arrhenius 1970, S. 391ff.

84 Andrén 1989, S. 293f; Andrén 1993.

### **2.5.2 Die Funktion von Bildern in einer mündlichen Kultur**

Den Bildern kommen in einer nicht-schriftlichen Kultur andere Funktionen und weitaus größere Bedeutung zu, als während einer blühenden Schriftkultur. Damit die Erzählungen nicht in Vergessenheit geraten, müssen sie immer wieder neu ins Gedächtnis gerufen und der Gemeinschaft vorgetragen werden. Das kulturelle Wissen wurde in der Gesellschaft der Vendel- und Wikingerzeit über Jahrhunderte mündlich weitergegeben. Diese Form der Überlieferung ist in höchstem Maße an die Person des Erzählers gebunden, der den Inhalt der Geschichten zu besonderen Anlässen mehr oder weniger frei vortragen und gestalten konnte. Die Erzählungen veränderten sich mit den Bedürfnissen und dem Geschmack des Publikums, Details wurden etwa aufgrund ihrer Aktualität hinzugefügt oder mangels dieser weggelassen, wodurch mehreren Versionen einer Geschichte parallel existieren konnten.<sup>85</sup> Das gemeinschaftliche Erinnern an die Geschichten erfolgte möglicherweise in Verbindung mit rituellen Handlungen vor den Bildsteinen. Eine Funktion der Bilder ist dabei die Speicherung der wichtigsten Elemente einer Geschichte, etwa die Darstellung der Hauptfiguren und deren Interaktion in entscheidenden Szenen. Durch die Präsentation einiger wichtiger Szenen wurden die Kernelemente der Geschichten, vergleichbar mit der Intention von schriftlichen Aufzeichnungen, vor der Vergessenheit bewahrt. Beim gemeinschaftlichen Erinnern vor den Bildträgern mussten die einzelnen Szenen von ihren Betrachtern immer wieder aufs neue richtig interpretiert werden, um schließlich auch an die nächste Generation weitergegeben werden zu können.

### **2.5.3 Motive und Gedenkfunktion**

Vor dem Hintergrund der Interpretation der Bildsteine als Gedenkmonumente wurden auch deren Motive in diese Richtung gedeutet. Dabei werden besonders die Darstellungen im oberen Bildfeld mit den Glaubens- und Jenseitsvorstellungen ihrer Hersteller und Auftraggeber in Verbindung gebracht. Während das Kreuz auf den späten Bildsteinen die in der Runeninschrift genannte verstorbene Person als Christ ausweist, könnten die Wirbelräder der Völkerwanderungszeit und die Willkommensszenen der Vendel- und Wikingerzeit ebenfalls bestimmte Glaubensvorstellungen zum Ausdruck bringen.

In der Forschung wurden das große Segelschiff, sowie die Wagen- und Reiterdarstellungen auf den Steinen der Gruppen C - E mit der Reise eines Verstorbenen in Jenseits in Verbindung gebracht. Während diese Objekte in anderen Teilen Skandinaviens als Grabbeigaben zu finden sind, fehlen Nachweise für die Mitgabe von Wagen oder Schiffen

---

<sup>85</sup> Helmbrecht 2011, S. 30.

in den wikingerzeitlichen Bestattungen auf Gotland jedoch zur Gänze.<sup>86</sup> Als Beigaben im Grab sind sie als exklusive Transportmittel eines wohlhabenden Verstorbenen interpretiert worden, die in Verbindung mit dem Wunsch der Hinterbliebenen stehen, dass der Tote seinem sozialen Status entsprechend ins Jenseits gelangt. Die gleiche Bedeutung könnte auch den abgebildeten Exemplaren auf den Bildsteinen zu Grunde liegen. Die Reise ins Jenseits und die gute Aufnahme dort sind jedenfalls das Hauptthema des oberen Bildfeldes der wikingerzeitlichen Bildsteine, das seinen Ausdruck in der Darstellung des in Empfang genommenen Reiters findet. Die Frau mit dem Trinkhorn, die in den meisten Fällen direkt auf den Reiter zugeht, symbolisiert die geglückte Aufnahme im Jenseits.<sup>87</sup>

### **3. Geschlechterbestimmung**

An erster Stelle der ikonographischen Analyse steht die grundlegende Kategorisierung der Menschenfiguren und die Zuordnung zu den beiden biologischen Geschlechtern Mann und Frau. Eine Verbindung zwischen dem realen menschlichen Körper und den stilisierten Menschenfiguren der Bildsteine ist jedoch nur mit einigen Vorbehalten möglich. Nicht nur die fortgeschrittene Verwitterung und Zerstörung durch die sekundäre Verwendung der Steine machen die Interpretation schwierig, auch die teilweise grobe Gestaltung der Figuren selbst lässt in vielen Fällen keine eindeutige Kategorisierung zu. Die Figuren stellen eine freie Gestaltung des realen menschlichen Körpers dar, sie werden im Profil gezeigt und sind oftmals auf nur einige wenige äußerliche Merkmale reduziert. Diese Schlichtheit mag vor allem damit zusammenhängen, dass die Motive auf den Bildflächen der Steine zusätzlich bemalt waren. Durch den Einsatz von verschiedenen Farben konnten Akzente gesetzt und Details an Kleidung und Frisur sichtbar gemacht werden, die uns heute bei der Interpretation der Bilder fehlen.

Die Bildsteinhauer haben nur jene Elemente dargestellt, die sie persönlich oder ihre Auftraggeber als wesentlich erachteten. Dies gilt für das ausgewählte Figureninventar, das Zusammenspiel der einzelnen Figuren und deren Funktion in den narrativen Szenen. Die stereotype und homogene Darstellung vieler Figuren lässt auf den Einsatz von Schablonen und vorgefertigten Mustern schließen. Diese spiegeln die gesellschaftlichen Vorstellungen und Normen darüber wider, wie der menschliche Körper auszusehen hat und welche Details bei der Gestaltung als geschlechtsspezifisch erachtet wurden.

#### **3.1 Biologische Kriterien**

<sup>86</sup> Andrén 1991, S. 24-30; Staecker 2002, S. 17.

<sup>87</sup> Mehr zur Interpretation der sog. Willkommensszene mit Reiter bzw. Wagenfahrerin und Trinkhornfrau in Kapitel 4.1.1 bzw. 4.1.2.

Eine nötige Voraussetzung für die wissenschaftliche Untersuchung der Motive ist eine möglichst detaillierte Ordnung oder Klassifizierung der Menschenfiguren auf den behandelten Bildsteinen. Erforderlich dafür ist die Definition von Kriterien, bestimmten Charakteristika und Merkmalen, aufgrund derer die einzelnen Figuren letztendlich differenziert oder gruppiert werden können.<sup>88</sup> Die Klassifikation der Menschenfiguren erfolgt damit in der einfachsten Form der typologischen Methode, auf Basis von Gleichheit und Unterschied. Daraus ergeben sich im Idealfall zwei einander ausschließende Gruppen, zwei Typen von Menschenfiguren, die sich etwa durch spezielle Merkmale in der Haar- und Kleidungstracht voneinander unterscheiden und welche letztendlich den beiden biologischen Geschlechtern Mann und Frau entsprechen. Für die Identifikation und Zuordnung der dargestellten Figuren zu einem der beiden Geschlechter können folgende Merkmale herangezogen werden: Primäre und sekundäre Geschlechtsmerkmale, Kleidung und Frisur, sowie Attribute und Körpersprache.<sup>89</sup> Für die Geschlechterbestimmung einer Figur sind an erster Stelle biologische Kriterien heranzuziehen. Da die primären Geschlechtsmerkmale auf den Bildsteinen aber nicht wiedergegeben wurden, muss die erste Zuordnung anhand sekundärer Merkmale erfolgen. Dabei spielt besonders das Formelement Bart, welches als biologisches Merkmal des männlichen Geschlechts zu sehen ist, bei der Zuweisung der Figuren eine entscheidende Rolle. Rückschlüsse auf das Geschlecht der Figuren kann ebenfalls die Ausformung der am Körper anliegenden Kleidung im Brustbereich geben. Sofern es die vorwiegend weite Tracht und die Armstellung der Figuren erlauben, kann bei einigen Figuren von der Darstellung der weiblichen Brust unter der Kleidung ausgegangen werden. Nach der Betrachtung der biologischen Merkmale kann eine Vielzahl der Figuren bereits einem der beiden Geschlechter zugeteilt werden: Figuren ohne Bartwuchs, die eine Betonung der weiblichen Brust aufweisen sind als Frauen anzusprechen, während Figuren mit Bart und flachem Oberkörper Männer darstellen.

An dieser Stelle ist noch auf jene Gruppe von Figuren hinzuweisen, bei denen die eindeutige Zuweisung zu einem der biologischen Geschlechter nicht möglich ist. Es handelt sich hierbei einerseits um Figuren, deren geschlechtsspezifische Merkmale aufgrund von Verwitterung oder sekundären Beschädigungen vergangen sind und andererseits um Figuren, die Charakteristika beider Geschlechter gleichermaßen aufweisen. In der Forschung haben gerade jene Figuren, die aufgrund ihrer

---

<sup>88</sup> Vergleiche Eggert 2012, S.131.

<sup>89</sup> Vergleiche Göransson 1999, S. 34ff, sowie Simek 2002, S. 96.

widersprüchlichen Merkmale nicht eindeutig zu einem der beiden biologischen Geschlechtern zuzuweisen sind, Unbehagen ausgelöst. Lange Zeit hat man den Ansatz verfolgt, möglichst alle dargestellten Menschenfiguren – und damit auch die vielen Figuren uneindeutigen Geschlechts – in eine der beiden Kategorien zu zwingen. Nach Vorlieben der Forscher oder schlichtweg im Hinblick auf die gewünschte Deutung der abgebildeten Szene, wurde schließlich die Argumentation in Richtung eines der beiden Geschlechter gelenkt. Die Uneindeutigkeit mancher Figuren galt als inakzeptabler und vorläufiger Zustand, den man in der Analyse zu beheben hatte.<sup>90</sup> Eva-Marie Göransson hat in ihrer Untersuchung der Frauenfiguren auf den gotländischen Bildsteinen und mittelalterlicher Textilien versucht, über das dualistische Modell der zwei Geschlechter hinauszugehen und hat die Merkmale eines dritten Geschlechts (*androgynen*) erkannt, das sich vorrangig durch Kleidung ausdrückt.<sup>91</sup> Diese aus der Norm herausbrechenden Figuren zeichnen sich durch weiblich anmutende Tracht aus, folgen aber in den Kategorien Frisur und Körperlinien meist den männlichen Exemplaren. Ihre Gesten fallen in den Rahmen beider Geschlechter, können zurückhaltend oder ungehemmt ausfallen. Es scheint jedoch übereilt, aufgrund der Uneindeutigkeit dieser Figuren auf die Existenz eines weiteren, zwitterhaften Geschlechts im Material der Bildsteine zu schließen. Die von Göransson als *androgynen* angesprochenen Figuren stellen möglicherweise Personen einer anderen ethnischen Herkunft oder eines besonderen Berufsstandes dar. Die Kleidung der Figuren könnte ebenfalls auf eine besondere soziale oder rituelle Funktion in der Gesellschaft hindeuten. Zudem dürfen wir bei der Begutachtung der vorchristlichen Bilder nicht außer Acht lassen, dass der zeitgenössische Betrachter mit völlig anderen Vorkenntnissen an die Bilder herantreten ist und die heute uneindeutig wahrgenommenen Figuren in der vorchristlichen Zeit mit völlig anderen Augen betrachtet wurden.<sup>92</sup>

### 3.2 Kulturelle Kriterien

An zweiter Stelle der Geschlechterbestimmung werden schließlich die kulturellen Kriterien Kleidung, Frisur, Attribute und Körpersprache in den Vordergrund gerückt. Dabei sind die Kategorien Kleidung und Frisur stark kulturell geprägt, während die Kategorien Attribute

90 Helmbrecht 2011, S. 52.

91 Das androgynen Erscheinungsbild zeigt mitunter auch eine Mischung aus weiblichen und männlichen Charakteristika und bewegt sich damit außerhalb der Normen für die Darstellung der beiden Geschlechter. Die Merkmale der *androgynen* sind als eine Schattierung, Variation oder Gegenreaktion zu den beiden Geschlechtern zu verstehen. Göransson behandelt die androgynen Figuren als separate Kategorie von Menschenfiguren, führt in ihrer Analyse jedoch keine weiteren Beispiele von *androgynen* außerhalb des Bildsteinmaterials an. Göransson 1999, S. 11, S. 34, S. 40ff.

92 Beispiele für diese androgynen Figuren im Material der gotländischen Bildsteine sind etwa auf Levide kyrka, När Bosarve und Lärbro Tängelgård IV anzutreffen (Tafeln 17 und 22).

und Körpersprache eher von szenischer Bedeutung sind. Diese Kriterien sind im Gegensatz zu den biologischen als soziokulturell bedingte Phänomene zu betrachten und unterliegen demnach stark der Mode der jeweiligen Zeit.<sup>93</sup> Die Interpretation der dargestellten Geschlechter kann dabei immer nur unter dem Vorbehalt geschehen, dass die Deutung aus unserer modernen Sicht und den heutigen Vorstellungen darüber, welche Charakteristika weiblich oder männlich angesehen werden, getätigt wird und damit unter Umständen nicht den Konventionen des Produktions- und Wirkungszeitraumes entspricht.

Die erste Figurengruppe zeichnet sich durch besonders langes Haar aus, welches sich in den Frisuren Haarknoten und Haarzopf oder einer Kombination aus beiden zeigt. Die charakteristische Tracht dieser Figuren ist weit und knöchellang und weist eine Schleppe auf. Die Körperhaltung, die zu einem wesentlichen Teil von der Tracht konstruiert wird, entspricht einer schwachen S-Kurve.<sup>94</sup> Die Vielzahl dieser Figuren trägt einen Gegenstand vor sich, der als Trinkhorn interpretiert werden kann, während andere wiederum ohne zusätzliche Attribute und in passiver Stellung gezeigt werden.<sup>95</sup>

Die zweite Gruppe zeigt größere Variationen der Frisuren, Kleidung und Körperhaltungen. Die Figuren werden vorwiegend mit Bart, niemals jedoch mit Haarknoten dargestellt. Die Kleidung besteht in den meisten Fällen aus einem knielangen Hemd und einer Hose. Die Figuren werden bei den verschiedensten Tätigkeiten gezeigt und zeichnen sich durch das Tragen von Waffen und die Darstellung mit einem Schiff oder Pferd aus.<sup>96</sup>

Durch das Zusammenspiel der Kategorien Kleidung, Frisur, Attribute und Körpersprache wird ein Abbild von Frauen und Männern konstruiert, das die Bildsteinhauer nach dem Idealbild ihrer Zeit und Kultur geschaffen haben. Im Mittelpunkt der Darstellung stand jedoch nicht die Wiedergabe eines solchen Frauen- oder Männerideals, sondern der szenische Zusammenhang und die möglichst eindeutige Abbildung der zugrundeliegenden Geschichte.

Im folgenden Teil werden die einzelnen diagnostischen Merkmale, die zur Geschlechterbestimmung maßgeblich beitragen, getrennt von einander vorgestellt. Die Darstellung der Kleidung, Frisuren, Attribute und Körpersprache soll schließlich anhand

---

93 Göransson 1999, S. 34.

94 Eine genaue Analyse der unterschiedlichen Körperhaltungen von männlichen und weiblichen Figuren findet sich bei E.-M. Göransson. Die S-Kurve entsteht vor allem durch die Ausformung der weiblichen Kleidung mit Schleppe und ist ein charakteristisches Merkmal der Frauenfiguren. Göransson 1999, S. 35, S. 42ff.

95 Charakteristische Beispiele dieses Figurentyps sind auf Alskog Tjängvide I und Ardre kyrka VIII zu finden (Tafeln 2 und 3).

96 Der Unterschied dieser beiden Typen ist besonders deutlich auf den figurenreichen Bildsteinen Alskog kyrka, Ardre kyrka VIII und Lärbro St. Hammars I zu erkennen, welche die Menschenfiguren in vielen unterschiedlichen Szenen zeigen (Tafeln 1, 3 und 14).

von konkreten Beispielen aus der Motivwelt der Bildsteine und dem archäologischen Vergleichsmaterial veranschaulicht werden.

### **3.2.1 Kleidung**

Bei der Kleidung der Bildsteinfiguren lassen sich bereits auf den ersten Blick klare Muster erkennen, die zur Ausbildung von zwei grundsätzlich verschiedenen Gruppen führen. Die ersten Figurengruppe präsentiert sich in knöchel- bzw. bodenlangen Kleidern in gerader Form oder mit Schleppe. In Verbindung mit der Bartlosigkeit, den langen Haaren und einer S-Form des Körpers können diese Figuren als Frauen identifiziert werden. Die zweite Gruppe ist in eine etwa knielange Oberbekleidung aus geraden Hemden oder Tuniken in Kombination mit verschiedenen Arten von Hosen gekleidet. Die Form der Kleidung folgt allgemein der Körperlínie und ist zusätzlich mit einem Gürtel tailliert. Dieser Kleidungsstyp tritt ausschließlich bei den als Männern identifizierten Figuren mit Bart auf. Während die Kleidung der männlichen Figuren in einigen Varianten vorkommt und unterschiedliche Längen und Weiten der Oberbekleidung, Ärmel und Hosenbeine zeigt, wird die weibliche Tracht stereotyp nach einem Schema ausgeformt. Eine Mischung der Kleidungsmerkmale beider Gruppen zeigt ein dritter Figurentyp. Die Figuren dieser Gruppe tragen eine knöchellange Tracht, die jedoch im Unterschied zur weiblichen ohne Schleppe auskommt. Diese Tunika ist in der Mitte durch einen Gürtel tailliert und hat besonders weite Ärmel, die in Zipfeln herabhängen.<sup>97</sup> In einigen Fällen wird diese zusammen mit einer langen Puffhose gezeigt. Die Figuren dieser Gruppe wurden mit oder ohne Bart dargestellt und tragen sowohl Haarzöpfe, als auch kurzes Haar. Vermutlich handelt es sich bei dieser speziellen Kleidung um eine zeremonielle Tracht, die auf eine ganz bestimmten Funktion in der Gesellschaft verweist.

#### **Beispiele weiblicher Kleidung**

Anhand der ersten Beobachtungen scheint sich vor allem in Bezug auf die Gestaltung der Frauenbekleidung eine strenge Norm abzuzeichnen. Die Frauenfiguren sind stets mit einer langen, weiten Tracht bekleidet, die den kompletten Körper bedeckt und in den meisten Fällen in einer Schleppe endet. Einige Figuren tragen zusätzlich einen Umhang oder Mantel über dem Kleid, der am Rücken in einem Zipfel vom Körper absteht. Dieses zusätzliche Kleidungsstück bedeckt den kompletten Oberkörper vom Hals bis etwa zu den Hüften. Die charakteristische Form lässt an ein dreieckig gefaltetes Tuch denken, das als

---

<sup>97</sup> Vergleiche Lärbro Tängelgård I und IV, Tafel 22, Abb. 2 und 3.

Mantel oder Umhang über den Schultern getragen und von einer oder mehreren Fibeln im Brustbereich zusammengehalten wird. Die weite Kleidung verdeckt den Rumpf und die Beine, während die Arme, Füße und Kopf gezeigt werden. Die Körperform selbst wird durch die Kleidung nicht besonders betont, da diese in den meisten Fällen weit und an der Taille nicht akzentuiert ist. Die Darstellung von Gürteln in der Körpermitte ist nur auf den zwei Bildsteinen Garda Bote und Hablingbo kyrka zu erkennen (Tafeln 6 und 9). Die Arme der Figuren sind frei oder mit engen Ärmeln bedeckt, die sich auf den Abbildungen nicht genau ausmachen lassen. Die Kleider mit Schleppe lassen die Frauenfiguren anmutig schreitend und erhaben wirken. Die beinahe bodenlange Kleidung bietet ihrer Trägerin jedoch kaum Bewegungsfreiheit und ist damit nicht als Alltags- und Arbeitskleidung der Vendel- und Wikingerzeit zu verstehen. In ihrer Ausprägung vermittelt die Kleidung Würde und Status und deutet wie die kunstvoll ausgeführten Frisuren auf die Darstellung einer Frau hohen Ranges hin.

Die bei den Männerfiguren üblichen, variierenden Kopfbedeckungen fehlen bei den Frauenfiguren fast gänzlich. Nur in drei Fällen kann als Kopfbedeckung eine spitze Mütze oder Kappe angenommen werden.<sup>98</sup> An den Füßen lassen sich keine Schuhe oder Stiefel erkennen. Da jedoch nicht anzunehmen ist, dass die Figuren barfuß über das Bildfeld schreiten, scheint die Darstellung von dünnem, eng geschnürtem und daher nicht erkennbarem Schuhwerk wahrscheinlich.

Die am detailreichsten erhaltene Darstellung der weiblichen Kleidung findet sich auf dem Bildstein Alskog Tjängvide I (Tafel 2). Die Frauenfigur im Zentrum des oberen Bildfeldes trägt ein Kleid, das bis zu ihren Knöcheln hinab reicht und nach hinten eine Schleppe bildet. Der Künstler hat hier zusätzlich von der Taille abwärts mehrere Längsstreifen im hinteren Teil bzw. waagrechte Linien im vorderen Teil des Kleides eingezeichnet. Mit diesen feinen Ritzungen hat er möglicherweise mehrere Stofflagen, Zierborten oder Details einer Musterung im Stoff angedeutet. Über dem Kleid trägt die Frauenfigur einen Umhang oder einen Mantel, der ihren Oberkörper vom Hals abwärts bis etwa zu den Hüften schützt. Es scheint im Brustbereich fixiert zu sein, fällt gerade über den Rücken und endet in einem Zipfel, der vergleichbar mit der Schleppe vom Körper absteht.

Von besonderem Interesse ist auch die Kleidung der Frauenfiguren im mittleren Bildfeld von Garda Bote (Tafel 6, Abb. 14-17). Trotz einiger Beschädigungen kann angenommen werden, dass alle sieben Frauen hier die gleichen knöchellangen Kleider mit kurzer

---

<sup>98</sup> Kopfbedeckungen in Form von spitzen Mützen oder Helmen sind auf den Bildsteinen Buttle Änge, Hablingbo kyrka und Stenkyrka Lillbjärs III zu erkennen (Tafeln 4, 9 und 20).

Schleppe tragen. Die Figuren teilen die gerundete Rückenform, eine auffällig hochbusige, spitze Form des Oberkörpers, sowie die Ausformung des Hinterkopfes (Haarknoten) und der Füße. Diese Ähnlichkeiten lassen sich bereits mit freiem Auge gut feststellen, die Annahme der Verwendung einer Schablone für alle Frauenfiguren auf dem Bildstein kann schließlich durch die Bearbeitung der 3D-Modelle bekräftigt werden.<sup>99</sup> Die Kleider der Frauen auf diesem Stein werden mit einem Gürtel in der Körpermitte zusammengehalten. Von dieser Markierung abwärts wurden wie auf Alskog Tjängvide I senkrechte Streifen im hinteren Trachtenteil eingeritzt. Eine weitere Frauenfigur im oberen Bildfeld scheint mit derselben Schablone gefertigt, nachträglich jedoch aufgrund ihrer speziellen Funktion in der Begrüßungsszene modifiziert worden zu sein.<sup>100</sup>

Abschließend sei auch auf die Kleidung der beiden Frauenfiguren auf dem Bildsteinfragment Lärbro St. Hammars IV hingewiesen (Tafel 16). Dieses befindet sich heute zusammen mit den drei anderen Bildsteinen aus Lärbro im Freilichtmuseum Bunge, Gotland. Aufgrund der Witterung, der die Steine dort ausgesetzt sind, ist die sekundäre Bemalung Lindqvists bereits vollständig abgewaschen und die Motive sind mit freiem Auge nicht mehr zu erkennen. Das Fragment wird dennoch in die Analyse miteinbezogen, da es sich – so die Bemalung und Fotografien von Sune Lindqvist recht behalten – was Kleidung und Attribute betrifft, um eine besondere Variante der Willkommensszene handelt. Die beiden Frauenfiguren sind einem Reiter zugewandt und tragen vermutlich aufgrund ihrer Funktion in der Szene unterschiedliche Kleidung. Die linke Frau hinter dem Pferd trägt ein knöchellanges, gerades Kleid und darüber einen langen Umhang oder Mantel als Überbekleidung. Dass weder das Kleid, noch der Überwurf über die charakteristische Schleppe bzw. Zipfel am Rücken verfügt, könnte aus der Platznot am Bildrand hinter dem Pferd resultiert sein. Die Frau steht hinter dem Pferd und hält einen Ring oder Kranz hoch, vergleichbar mit den Figuren in der Prozession der Ringträger auf Lärbro Tängelgård I (Tafel 22, Abb. 3). Aufgrund ihrer Größe im Vergleich zur rechten Frau denkt Eva-Marie Göransson bei ihr an die bewusste Darstellung einer anderen Weiblichkeitsform, möglicherweise ist die linke Figur ein junges Mädchen.<sup>101</sup> Die rechte Frauenfigur ist leider nur zur Hälfte erhalten und obwohl ihr gesamter Oberkörper fehlt, scheint sie annähernd doppelt so groß zu sein wie die Ringträgerin. Ihr Aussehen entspricht der Norm für weibliche Figuren auf Bildsteinen, sie trägt ein knöchellanges Kleid mit Schleppe und dicht an ihrem Rücken ist auch ein Haarzopf als kleiner Fortsatz erhalten.

---

99 Kitzler Åhfeldt, 2013; Kitzler Åhfeldt 2015, S. 414-415, Fig. 32-34 (Siehe Tafel 6).

100 Kitzler Åhfeldt 2015, S. 415. Tafel 6, Abb. 17-18.

101 Göransson führt für diese Figur eine eigene Kategorie (*flicka*) ein. Göransson 1999, S. 61.

Die von Lindqvist eingezeichneten Details der Ritzung deuten darauf hin, dass die Figur im Gegensatz zum Großteil der Frauenfiguren wohl eine etwa knielange Tunika über einem knöchellangen, senkrecht gestreiften Unterkleid trägt. Die dargestellte Szene dürfte der wohlbekannten Willkommensszene von Reiter und Trinkhornfrau entsprechen, mit dem Unterschied, dass die Frauenfigur hier einen Korb oder Eimer überreicht. Von Bedeutung ist diese Darstellung aufgrund der beiden länglichen Fortsätze hinter der Frau, die von Lindqvist als Flügel angesprochen werden.<sup>102</sup>

Die unterschiedlichen Details in der Darstellung der Kleidung könnte auf verschiedene Funktionen oder soziale Stellungen der gezeigten Personen innerhalb der Gesellschaft hindeuten. Die Unterschiede in der Frauenkleidung sind auf den Bildsteinen jedoch so gering, dass keine näheren Aussagen darüber gemacht werden können. Im Falle der Darstellung von mehreren Frauenfiguren auf ein und demselben Bildstein finden sich nur selten Kleidungsvarianten. Diese wird meist auf einheitliche Weise dargestellt, egal welche Positionen die Frauen innehaben oder welche Handlungen sie ausführen.

### **3.2.2 Frisuren**

Die Haartracht der Frauenfiguren ist gekennzeichnet durch auffallend langes Haar. Dieses wird entweder zu einem Haarknoten im Nacken hochgesteckt oder zu einem Haarzopf zusammengebunden und fällt gerade am Rücken entlang hinab.<sup>103</sup> Ob der Haarzopf zusätzlich auch geflochten wurde oder mit Spangen und Nadeln geschmückt wurde, ist nicht zu erkennen. In einigen Fällen zeigen die Abbildungen auch eine Kombination aus den beiden Frisurvarianten. In Ausnahmefällen wird auch offenes, gerade herabhängendes Haar dargestellt, das jedoch mit einer zusätzlichen Kopfbedeckung, einer Mütze oder einem Tuch getragen wird. Auf zwei Bildsteinen wird die Frisur komplett von einer spitzen Mütze verdeckt und nicht genauer definiert.<sup>104</sup> Als Norm für die Darstellung der weiblichen Haartracht kann in allen Fällen langes Haar betrachtet werden, welches mitunter bis über die Hüfte herabfällt. Um die entsprechende Länge für diese Frisuren zu erreichen, muss das Haar aufwendig gepflegt und mit mehreren Haarnadeln fixiert werden.

Bei den Männerfiguren fällt das Haar entweder nackenlang herab oder bildet einen schulterlangen Haarzopf. Bei einigen Figuren kann keine Frisur festgestellt werden, das

---

102 Eine Analyse der geflügelten Frauenfigur findet sich in Kapitel 4.1.3.4

103 Die Haare der Frauenfiguren werden sowohl im Falle des Haarknotens, als auch beim Haarzopf elegant zusammengehalten, möglicherweise um bei etwaigen Tätigkeiten nicht zu behindern.

104 Die Kopfbedeckungen der Figuren auf Buttle Ånge I und Hablingbo kyrka lassen keine Haare erkennen (Tafeln 4 und 9), während die Frauen auf Stenkyrka Lillbjärs III und Stenkyrka Smis I jeweils offenes Haar in Kombination mit einer Kappe zeigen (Tafeln 20 und 21).

Haar könnte demnach als kahlgeschoren, mit Kurzhaarschnitt oder mit einer eng anliegenden Mütze vorzustellen sein. Männer aller Frisurenvarianten können zusätzlich einen Bart tragen, der in der Regel die Form eines spitz zulaufenden Kinnbartes zeigt.<sup>105</sup>

### **Beispiele weiblicher Frisuren**

Bei keiner der Figurengruppen ist eine Verbindung zwischen den Frisuren der Figuren und ihren Aktivitäten oder ihrem szenischen Zusammenhang zu erkennen. Dies hängt vor allem damit zusammen, dass die Figuren eines Bildsteines oftmals nach dem gleichen Schema gestaltet wurden und somit auch deren Frisuren kaum variieren. Die populäre Frauenfigur mit Trinkhorn erscheint sowohl mit Haarknoten, Haarzopf als auch mit einer Kombination aus beidem. Im Fall von Ekeby kyrka und Lärbro St. Hammars III haben sich die Künstler jedoch besonders Mühe gegeben, die Figuren auch durch die Abbildung unterschiedlicher Frisuren zu differenzieren (Tafeln 5 und 15). Auf Ekeby kyrka hat wurde die Frisur als Stilmittel bewusst eingesetzt, um auf den Bedeutungsunterschied der beiden Figuren, der Frau im Wagen und der begrüßenden Frau davor, hinzuweisen. Eva-Marie Göransson schlägt vor, in den beiden Frisurenvarianten Haarknoten und Haarzopf zwei Lebensphasen einer Frau zu sehen. Demnach könnten hier etwa die unverheiratete und die verheiratete Frau durch unterschiedliche Frisuren dargestellt worden sein.<sup>106</sup>

Wenig Wert auf die Individualität seiner Figuren hat wohl der Hersteller von Klinte Hunninge I gelegt (Tafel 12). Trotz der unterschiedlichen Szenenzusammenhänge und Funktionen, tragen die vier Frauenfiguren hier einheitliche Kleidung und Frisuren. Es handelt sich dabei um einen einfachen Haarzopf ohne Haarknoten oder Flechtung, der etwa bis auf Höhe der Schulterblätter hinabhängt. Mit insgesamt 15 Darstellungen auf elf Bildsteinen ist der Haarzopf die am häufigsten auftretende Frisur für Frauen auf den gotländischen Bildsteinen. Diese Frisur kommt in vielen szenischen Zusammenhängen und bei Frauen in den unterschiedlichsten Funktionen vor.<sup>107</sup>

Auf dem Bildstein Garda Bote sind acht Frauen mit einheitlicher Frisur dargestellt. Ihr Haar endet im Nacken in einem Bündel, das auf die Abbildung eines großen Haarknotens

105 Die größte Varianz in Kleidung und Frisuren zeigt der Bildstein Lärbro Tängelgård I, welcher in seinen Bildfeldern ausschließlich Männer zeigt (Tafel 22, Abb. 3). Zur Diskussion der Frisurenvarianten von Männerfiguren in verschiedenen Szenen vgl. Göransson 1999, S. 41f.

106 Göransson 1999, S. 41. Eine derartige Zuweisung der Figuren ist meiner Meinung nach nicht möglich, da die Frisuren der Frauenfiguren auch in jenen wiederholt auftretenden Szenen variieren, deren Personal festgelegt ist. So stellen etwa die Trinkhornfrauen in den Willkommensszenen stets denselben Frauentyp dar, auch wenn ihre Frisuren unterschiedlich dargestellt werden.

107 Ähnliche Haarzöpfe tragen die Frauen in den Willkommensszenen auf Klinte Hunninge IV (Tafel 13) und Ekeby kyrka (5), die Wagenlenkerin auf Levide kyrka (17), die Frauenfigur im Zusammenhang mit der Schlangengrube auf Stenkyrka Smiss I (21), die Frau zwischen zwei Heeren auf Lärbro St. Hammars I (14), sowie die in einem Gebäude sitzende Frau mit Vogel auf Sanda kyrka I (18).

schließen lässt (Tafel 6). Dieses Gebilde könnte alternativ auch das Tragen eines Kopftuchs andeuten, das die Haare komplett verdeckt und sie im Nacken zusammenhält.<sup>108</sup>

Die Kombination aus Haarknoten und Haarzopf ist am besten bei der Frauenfigur auf Alskog Tjängvide I ersichtlich (Tafel 2). Das lange Haar der Frau wurde zu einem Haarzopf zusammengebunden und zeigt zusätzlich einen brezelförmigen Knoten im Nacken. Aus diesem Knoten hängt das Haar schließlich gerade hinab bis auf Hüfthöhe. Um die aufwendige Frisur in Form zu halten war es nötig, diese mit Haarnadeln oder Kämmen zu fixieren, auch wenn diese in den Darstellungen nicht ersichtlich sind. Nicht ganz so detailreich sind die Darstellungen dieser Frisur auf den Bildsteinen von Alskog kyrka und Ardre kyrka VIII, auf denen sich weitere acht Frauen mit erkennbarem Haarknoten und Haarzopf befinden (Tafel 1 und 3). Auch bei dieser Frisurenvariante ist kein bevorzugter Szenenzusammenhang festzustellen. Sie kommt sowohl bei den Frauenfiguren in Anbindung an eine Schlangengrube oder Schmiedeszene, als auch in den Willkommensszenen mit Trinkhornfrau und Wagenlenkerin vor.

### **3.2.3 Attribute und Körpersprache**

Von insgesamt 54 Frauenfiguren auf den untersuchten Bildsteinen haben 41 Frauen auch Gegenstände bei sich, die von ihnen getragen oder benutzt werden. Drei Frauen weisen jeweils zwei Attribute auf,<sup>109</sup> während 13 Frauenfiguren gänzlich ohne Gegenstände und mit beiden Armen fest am Körper dargestellt wurden. Die dargestellten Objekte haben über ihre faktische Bedeutung auch Symbolcharakter in den präsentierten Szenen. Durch die Darstellung bestimmter Attribute war es dem Künstler möglich die Grundstimmung ganz spezifischer Ereignisse und Handlungen auszudrücken. Auch der heutige Betrachter kann durch viele der dargestellten Gegenstände sofort wahrnehmen, ob es sich bei der gezeigten Szene um eine im Grunde friedliche oder kriegerische Situation handelt. So ist etwa das durch eine Frauenfigur überreichte Trinkhorn als Zeichen der Begrüßung und Aufnahme in der (jenseitigen) Gesellschaft zu verstehen. In derselben Weise fungierte auch das Darreichen eines Getränkes durch eine sozial höherstehende Frau an die Gäste in der wikingerzeitlichen Halle. In der zweiten Bildzeile von Lärbro St. Hammars I zeigen die im Boden steckenden Schwerter das friedlich gestimmte Eintreffen der beiden Männer rechts, während die erhobenen Waffen in den übrigen Bildzeilen die Kampfbereitschaft ihrer

---

108 Dieselbe Frisur findet sich auch bei den Trinkhornfrauen auf Lärbro St. Hammars III (15) und Stenbro Silte (19), den Wagenlenkerinnen auf Ekeby kyrka (5) und Alskog kyrka (1), sowie möglicherweise auch bei der Frauenfigur in der Mitte des Kistensteins Hellvi Ire V (11).

109 Alskog Tjängvide I, Hablingbo kyrka und Levide kyrka (Tafeln 2, 9 und 17).

Träger oder kriegerische Auseinandersetzungen andeuten sollen (Tafel 14, Abb. 33). Die Schlangen in den Händen der Frauen auf *Ardre kyrka VIII* und *Klinte Hunninge I* deuten auf eine spannungsgeladene Situation mit Bestrafungscharakter hin (Tafeln 3 und 12).

Die dargestellten Attribute sind nicht nur kennzeichnende Gegenstände einer einzelnen Figur, sondern können auch die Beziehung der Figuren untereinander anzeigen. Die Objekte schaffen eine Verbindung zwischen den Figuren einer Szene, indem sie überreicht oder gegeneinander gerichtet werden. Die Männer sind entweder als Empfänger von (Gast-)Geschenken oder als Besitzer von kostbaren Gegenständen wie Waffen dargestellt. Die Rolle der Frauenfiguren auf den gotländischen Bildsteinen und ihr Interagieren mit anderen Figuren ist durch das Übergeben von Gegenständen gekennzeichnet. In den meisten Fällen sind dies Trinkgefäße wie Trinkhörner oder Becher. Die Motivgruppe umfasst insgesamt 14 Darstellungen von Frauen mit Trinkhörnern, jedoch haben lediglich die Frauen auf *Levide kyrka* und *Lärbro St. Hammars III* die Mündung des Hornes auch zu sich gewandt (Tafeln 15 und 17). Durch diese kleine Geste können sie als Besitzerin dieses Trinkgefäßes verstanden werden. In den übrigen Fällen übergibt die Frau das Horn mit der Mündung nach vorne an einen vor sie tretenden Mann<sup>110</sup> oder einen Reiter<sup>111</sup>. Sonderfälle stellen die Übergabe an eine Wagenlenkerin<sup>112</sup> oder an einen Mann in Vogelgestalt<sup>113</sup> dar. In den als Willkommensszenen interpretierten Motiven werden auf drei Steinen auch Körbe an den Ankömmling gereicht<sup>114</sup> und in einem Fall übergibt die Frau zusätzlich einen Gegenstand, der vermutlich einen Schlüssel darstellt.<sup>115</sup>

Die Aufgabe der Attribute ist ebenfalls, den sozialen Rang der agierenden Figuren und ihre Zugehörigkeit zu einer bestimmten Gruppe zu zeigen. Auf vier Bildsteinen werden Frauen im Wagenkorb eines vierrädrigen Wagens mit Pferdegespann dargestellt.<sup>116</sup> Sie sitzen hier entweder alleine oder in Begleitung einer weiteren Person und halten selbst die Zügel in der Hand. Der Besitz eines solchen Wagens, angedeutet durch die Benutzung als Transportmittel, zeichnet die Frauen als wohlhabende Personen aus. Die Attribute Waffen, Reitpferd und Schiff sind ausschließlich Männerfiguren vorbehalten und verweisen ebenfalls auf den hohen Rang der dargestellten Person. Die einzelnen Männerfiguren können durch den Besitz von Waffen auch als Teil einer Gruppe Fußkämpfer, Reiterkrieger

---

110 *Alskog Tjängvide I* und *Fröjel Bottarve* (Tafeln 2 und 6).

111 *Alskog Tjängvide I* (Tafel 2), *Garda Bote* (7), *Hablingbo kyrka* (9), *Halla Broa IV* (10), *Klinte Hunninge I* und *IV* (12 und 13), *Lärbro St. Hammars III* (15), *Stenbro Silte* (19) und *Stenkyrka Lillbjärs III* (20).

112 *Grötlingbo Barshaldershed* (Tafel 8).

113 *Lärbro St. Hammars III* (Tafel 15).

114 *Ekeby kyrka*, *Hablingbo kyrka* und *Lärbro St. Hammars IV* (Tafeln 5, 9 und 16).

115 *Alskog Tjängvide I* (Tafel 1).

116 *Alskog kyrka*, *Ekeby kyrka*, *Grötlingbo Barshaldershed* und *Levide kyrka* (Tafeln 1, 5, 8 und 17).

oder einer Schiffsmannschaft auf kriegerischer Ausfahrt identifiziert werden.<sup>117</sup>

Ein weiteres Attribut, das die abgebildeten Figuren einem hohen sozialen Rang zuweist, ist der auf drei Steinen dargestellte Stuhl, der vermutlich als eine Art Hochsitz zu verstehen ist.<sup>118</sup> Es handelt sich dabei um die Darstellung eines Sitzmöbels mit Rückenlehne, das den Anschein erweckt, als ob es im Ganzen aus einem einzelnen Baumstamm gefertigt wurde. Die Darstellung von anderen Möbelstücken ist auf den gotländischen Bildsteinen nicht gebräuchlich, weswegen es sich höchst wahrscheinlich um einen für die Figur oder Szene kennzeichnenden Gegenstand handelt. Das Attribut des Sitzmöbels findet bei Frauen und Männern gleichermaßen Anwendung und zeigt an, dass der darin verweilenden Person ein eigener Platz innerhalb eines Gebäudes zu Eigen war. Da die meisten Figuren auf den Bildsteinen stehend oder in Bewegung dargestellt werden, sind die mit dem Sitzmöbel gekennzeichneten Figuren vermutlich in einer erhabenen, machtvollen Position vorzustellen. Die sitzende Frauenfigur verweilt entweder in ruhender Position auf diesem Hochsitz oder ist gerade im Begriff aufzustehen. Die beiden sitzenden Frauen auf Alskog kyrka sind jeweils zu einem vor ihren Füßen liegenden Mann orientiert. Auf den Steinen Buttle Änge I und Sanda kyrka I wird in der gegenüberliegenden Ecke des Gebäudes ein sitzender Mann gezeigt. Die Interaktion mit den männlichen Figuren findet in den dargestellten Szenen im Sitzen statt. Die Frauenfigur im Gebäude auf Alskog kyrka erhebt sich aus ihrem Stuhl und greift scheinbar nach den Beinen eines vor ihr liegenden Mannes, während das sitzende Paar im Gebäude auf Buttle Änge I mit erhobenen Händen nach einander zu greifen scheint. In passiver Stellung verweilt indes die Frauenfigur vor dem liegenden Mann in der ovalen Einfassung auf Alskog kyrka. Die Frau auf Sanda kyrka I hält ihre Hand vor den Mund oder an die Nasenspitze und scheint die Interaktion der beiden Männer vor ihr zu beobachten.

Die Körperhaltung wird bei einem Großteil der Figuren durch die Kleidung beeinflusst. Während den Frauen durch die lange Tracht mit Schleppe wenig Bewegungsspielraum geboten wird, sind die Männerfiguren in einer Vielzahl von Aktivitäten dargestellt. Die Beinstellung der Frauenfiguren verweist auf ein langsames Schreiten oder Stehen. Insgesamt acht Frauen sind im Sitzen dargestellt und befinden sich dabei in einem Wagen oder in einem Klotzstuhl.<sup>119</sup> Ein Charakteristikum der Frauenfiguren auf den Bildsteinen ist

---

117 Dabei sind Schwerter und Schilde die am häufigsten dargestellten Attribute in den Händen von Männern und kommen häufig in Kombination mit Schiffen und Reitpferden vor – ein Schema, das sich auch in den Grabbeigaben der vendel- und wikingerzeitlichen Bestattungen hohen Ranges abzeichnet.

118 Alskog kyrka (zwei Frauen in unterschiedlichen Szenen), Buttle Änge I und Sanda kyrka I (Tafeln 1, 4 und 18).

119 Stuhl: Alskog kyrka (zwei Frauen), Buttle Änge I und Sanda kyrka I (Tafeln 1, 4 und 18). Wagen: Alskog

die zurückhaltende Körpersprache. Eine Vielzahl der Figuren zeigt keinerlei Gesten und trägt die Arme am Körper anliegend, sodass diese nicht zu erkennen sind. Bei der Interaktion mit anderen Figuren ist zu bemerken, dass ihre Arme niemals über Schulterhöhe gehoben werden und damit die Gegenstände kaum über den Kopf der Frau reichen. Eva-Marie Göransson hat bei ihrer Untersuchung der Menschenfiguren auf den Bildsteinen auch die Körperlinien der einzelnen Figuren untersucht und ist zu dem Schluss gekommen, dass die Haltung der Frauen stets eine charakteristische S-Kurve bildet.<sup>120</sup> Diese Körperlinie wird vor allem durch die charakteristische Ausformung der Kleidung und weniger durch die ausgeführte Tätigkeit konstruiert.

Die Männerfiguren dagegen weisen aufgrund zahlreicher Aktivitäten eine breite Variation an Körperhaltungen und Gesten auf. Im Gegensatz zu den Frauenfiguren werden sie nicht nur im Stehen oder Gehen, sondern auch in kniender oder liegender Haltung gezeigt. Ihre Beine sind oftmals weit auseinander gestellt und die Arme sind vor allem in den beliebten Kampf- und Schifffahrtsszenen hoch erhoben.<sup>121</sup>

### **3.3 Archäologisches Vergleichsmaterial**

Die Wiedergabe der weiblichen Tracht ist überraschend konstant und findet sich auf verschiedenstem archäologischen Vergleichsmaterial aus der Zeit von etwa 600 bis 1000 n. Chr. (Tafel 23). Das Tragen dieser einheitlich präsentierten Kleidung und der langen Haare muss bei Frauen in ganz Skandinavien populär gewesen sein, da sich die Vorliebe nicht nur auf den gotländischen Bildsteinen, sondern auf den unterschiedlichsten Bildträgern nordeuropäischer Herkunft äußert. Die gewöhnliche Kleidung für Frauen bestand in der Wikingerzeit aus einem langen Kleid, einer geraden Schürze und einem großen Tuch, das als Mantel oder dreieckig gefalteter Umhang über die Schultern getragen wurde.<sup>122</sup> Statusunterschiede fanden ihren Ausdruck im Tragen von hochwertigen, importierten Stoffen in verschiedenen Farben und wertvollem Schmuck. Derartige Kleidungsdetails können aber auf den Bildsteinen nicht festgestellt werden.

Auf wikingerzeitlichen Amuletten ist die gleiche Kleidungsnorm in Bezug auf Frauenfiguren festzustellen. Der Anhänger von Tuna, Uppland etwa zeigt eine Frau in knöchellanger, mehrlagiger Kleidung mit Schleppe (Tafel 23, Abb. 1). Der Rock zeigt eine detaillierte Musterung und Längsstreifen im hinteren Teil, dazu trägt die Frau einen etwa

---

kyrka (zwei Frauen), Ekeby kyrka und Levide kyrka (Tafeln 1, 5 und 17).

<sup>120</sup> Göransson 1999, S. 42 ff. Diese Stilisierung der Körperhaltung entsteht durch die Zeichnung einer Linie durch die Körpermitte der Figuren inkl. Arme und Beine.

<sup>121</sup> Die größte Variation an Aktivitäten ist auf dem Kistenstein von Alskog kyrka zu bemerken (Tafel 1).

<sup>122</sup> Hägg 2000.

hüftlangen Umhang oder ein Tuch mit Zipfel. Ihre langen Haare trägt sie zu einem Haarzopf zusammengebunden, der am Hinterkopf aus einem Brezelknoten herabfällt. Die Figur trägt keinerlei Attribute mit sich und ähnelt in ihrer starren Haltung einer Vielzahl von gotländischen Frauendarstellungen. Die Darstellung der Kleidung und die aufwendig gestaltete Frisur gleichen jener der Frauenfigur auf dem Bildstein Alskog Tjängvide I. Das Motiv ist ebenfalls vergleichbar mit der detailreichen Darstellung der weiblichen Goldblechfigur von Sorte Muld (Tafel 23, Abb. 3).

Die Frauendarstellungen auf dem Bildstein Garda Bote finden ein Gegenstück im figürlichen Anhänger von Klinte, Öland. Hier wird ebenfalls eine Frau in detailreich ausgeführter Kleidung mit Schleppe gezeigt (Tafel 23, Abb. 2). Durch die unterschiedliche Musterung ihrer Kleidung dürften mehrere Stofflagen angedeutet sein, die in der Körpermitte durch einen Gürtel zusammengehalten wurden. Die Frau trägt einen großen Haarknoten im Nacken und ein Trinkhorn als Attribut, das sie gerade von sich streckt. Damit entspricht sie dem klassischen Idealbild der Frau auf den Bildsteinen.

Auch auf den Fragmenten der Bildteppiche von Oseberg wurden Frauen in bodenlanger Kleidung mit Schleppe dargestellt und tragen ebenfalls einen Mantel oder ein Tuch darüber (Tafel 23, Abb. 7 und 8). Als Frisuren tragen sie Haarknoten oder Haarzopf, manche könnten auch mit einer Kopfbedeckung dargestellt sein. Die Frauen werden als homogene Gruppe von Prozessionsteilnehmern, gehend oder in Wagen sitzend, gezeigt.

## **4. Motivgruppen**

### **4.1 Mehrfach auftretende Motive**

Bei eingehender Untersuchung der verschiedenen Szenen mit Frauenfiguren lassen sich wiederholt Zusammenhänge und Muster feststellen. In diesem Kapitel werden die jeweiligen Szenen der Bildsteine, die übereinstimmende Motivkombinationen aufweisen, in einzelne Motivgruppen zusammengefasst und getrennt von anderen Darstellungen präsentiert. Im Fokus der Untersuchung dieser Gruppen stehen die Frauenfiguren, die sich in Interaktion mit anderen Einzelfiguren oder innerhalb eines größeren szenischen Zusammenhanges mit mehreren Figuren befinden. Obwohl der Motivschatz innerhalb der einzelnen Epochen auf einen kleinen, wiederkehrenden Kreis beschränkt zu sein scheint, tritt uns dennoch jeder einzelne Bildstein als einmaliges Kunstwerk mit einer besonderen Kombinationen von Figuren und Szenen entgegen. Aus diesem Grund werden im folgenden Kapitel möglichst alle Bildsteine, die Szenen der jeweiligen Motivgruppe

aufweisen, einzeln vorgestellt und diskutiert. Zu jeder Motivgruppe werden anschließend die wichtigsten ikonographischen Deutungen, die bisher in der Forschung diskutiert wurden, vorgebracht und gegebenenfalls ergänzt.

## **4.1.1 Frauen- und Reiterdarstellungen**

### **4.1.1.1 Vorikonographische Beschreibungen**

#### **Klinte Hunninge I (Tafel 12, Abb. 28)**

Das obere Bildfeld ist umrahmt von einer einfach geflochtenen Zweibandschnur, die sich in Rand- und Querborte wiederfindet. In der Mitte des Bildfeldes ist ein Pferd zu sehen, das sich mit großen Schritten nach rechts bewegt. Auf dem Rücken des Pferdes sitzt ein männlicher Reiter, ausgerüstet mit einem langen Speer und einem runden Schild, der den Körper des Mannes komplett verdeckt. Direkt vor dem Pferd befindet sich ein kleiner Vierbeiner, vermutlich ein Hund, der sich in die gleiche Richtung wie der Reiter bewegt. Über dem Vierbeiner ist eine kleine Frauenfigur in einem weiten, knöchellangen Kleid dargestellt. Vom Hinterkopf fällt ein einfacher Haarzopf herab. Sie befindet sich etwa auf Augenhöhe des Reiters und ist zu ihm orientiert. In der Hand hält sie ein großes Horn, dessen Mündung zum Reiter gerichtet ist. Längs über dem Speer des Reiters wird eine horizontal liegende, männliche Figur mit einem Ring oder Kranz in der Hand gezeigt. Im oberen Bereich des Bildfeldes wurden ebenfalls zwei Männer mit Schilden und erhobenen Schwertern dargestellt. Beide tragen an ihren Gürteln Schwertscheiden. Die Gestik der beiden Männer lässt erahnen, dass sie sich gerade im Zweikampf befinden. Alle männlichen Figuren dieser Szene tragen nackenlanges, offenes Haar und einen spitzen Kinnbart, sowie eng anliegende Tracht mit Hose, die keine individuellen Züge zeigt.

#### **Garda Bote (Tafel 7, Abb. 14)**

Das obere Bildfeld des Bildsteins Garda Bote wird zu einem beachtlichen Teil von der Darstellung eines männlichen Reiters eingenommen. Der Mann trägt einen spitzen Helm oder eine Kappe auf dem Kopf und hält mit einer Hand die Zügel, mit der anderen einen Speer. Er trägt entweder besonders weite Kleidung oder einen Rundschild, der seinen gesamten Oberkörper bis zum Hals hinauf verdeckt. Vor dem Pferd befinden sich ein achteckiger Stern und zwei nach links gewandte anthropomorphe Figuren. Die Person direkt vor dem Reiter kann aufgrund ihres knöchellangen Kleides mit Schleppe als Frau angesprochen werden. Ihre Kleidung ist tailliert und wird möglicherweise von einem Gürtel in der Körpermitte zusammengehalten. Als Frisur trägt sie einen Haarknoten im

Nacken. Die Frau hält ein Horn vor sich, das vermutlich aufgrund der Platznot zwischen ihr und dem Pferdekopf in einer unnatürlichen Position direkt unterhalb ihres Kinns dargestellt wurde. Hinter der Frau steht eine kleine männliche Figur in knielanger Tracht und mit einem spitzem Helm oder einer Kappe auf dem Kopf. Die Figur ist dicht hinter der Frau abgebildet und verfügt über keine erkennbaren Attribute. Unterhalb der beiden Figuren wurde ein kleiner, nach rechts laufender Vierbeiner dargestellt. Direkt über dem Pferd befanden sich einst entlang der oberen Randborte mehrere Figuren oder Objekte, die heute jedoch nicht mehr genau erkennbar sind.<sup>123</sup>

### **Alskog Tjängvide I (Tafel 2, Abb. 2)**

Im oberen Bildfeld ist ein mächtiges Reitpferd mit acht überkreuzten Beinen zu sehen, das über ein mehrfach verschlungenes Gebilde hinwegsteigt. Auf dem Rücken des Pferdes sitzt eine Männerfigur mit langem Spitzbart und nackenlangem Haar. Mit der rechten Hand hält die Figur die Zügel fest, mit der linken einen becher- oder kelchförmigen Gegenstand. Seine Kleidung ist eng am Körper anliegend und lässt keine Details erkennen. Etwa auf Höhe der Hüfte ragt der abschließende Teil eines Schwertgriffes samt Knauf hervor. Dem Reiter tritt eine Frauenfigur entgegen, die eine äußerst detailreiche Kleidung aufweist. Diese Frau zählt nicht nur zu den am besten bewahrten Frauenfiguren der wikingerzeitlichen Bildsteine, der Künstler hat sich auch besondere Mühe bei ihrer Gestaltung gegeben. Das knöchellange Kleid mit Schleppe wurde von der Taille abwärts mit mehreren Längsstreifen im hinteren Teil bzw. waagrechten Linien im vorderen Teil des Kleides verziert. Über dem Kleid trägt die Frau einen Umhang oder Mantel, der den gesamten Oberkörper bedeckt und auf Hüfthöhe in einem Zipfel endet. Das Haar ist auf Nackenhöhe zu einem brezelförmigen Knoten gebunden und hängt in einem geraden Haarzopf bis auf Hüfthöhe hinab. In der oberen Hand hält die Frau vermutlich ein Trinkhorn mit Aufsatz.<sup>124</sup> In der anderen Hand hält die Frau ein längliches Objekt mit zwei kurzen Fortsätzen, das in der Forschung wiederholt als Schlüssel angesprochen wurde.<sup>125</sup> Direkt hinter der Frau, in der linken Ecke des Steines ist ein kleiner Vierbeiner mit angelegten Ohren und langem Schwanz dargestellt. Direkt über ihm befinden sich zwei weitere anthropomorphe Figuren, die einander zugewandt sind. Die linke Figur kann durch ihre knöchellange Tracht mit Schleppe und Mantelzipfel ebenfalls als Frau identifiziert

---

123 Sune Lindqvist erkennt hier die Darstellung eines nach rechts fliegenden Vogels. Lindqvist 1942, S. 47.

124 Sune Lindqvist vermutet in der ungewöhnlichen Ausformung an der Mündung des Trinkhornes einen Deckel oder eine besondere Verzierung, während Wilhelm Heizmann etwa an die Darstellung des über den Rand schwappenden Willkommenstrunks denkt. Lindqvist 1942, S. 16 bzw. Heizmann 2015, S. 95.

125 Exemplarisch: Lindqvist 1942, S. 16; Göransson 1999, S. 63; Ney 2012, S. 75.

werden. An ihrem Rücken entlang verläuft ein langer gerader Haarzopf. Der obere Teil ihres Hinterkopfes ist aufgrund der Beschädigung des Steines nicht mehr erhalten, das Gesicht mit einem großen, runden Auge ist aber noch zur Gänze erkennbar. Die Frau hält einen beinahe rechtwinkelig gebogenen Gegenstand auf Höhe ihres Gesichtes hoch, dessen breiteres Ende zu ihr gewandt ist. Ihr gegenüber steht eine bärtige Figur mit knielanger Tracht, engen Hosen und etwa nackenlangem Haar. Der Mann hält mit der einen Hand den eine große Axt, während er mit der anderen nach dem Gegenstand greift, den die Frau hochhält. Sune Lindqvist spricht dieses Objekt als Horn an,<sup>126</sup> denkbar wäre aber auch die Übergabe einer zweiten Axt, die dem Mann mit dem Schaft voraus gereicht wird. Die Haltung des Gegenstandes erinnert an die Übergabe des Trinkhorns an den männlichen Reiter in der Mitte des Bildfeldes, wobei die Öffnung des Horns hier zur Frau gewandt ist. Über dem Figurenpaar befindet sich die beschädigte Darstellung eines Gebäudes mit halbkreisförmigem Dach aus senkrechten Brettern, samt einer zusätzlichen Abdeckung, die durch kleine senkrechte Striche angedeutet wurde. Im unteren Bereich des Gebäudes ist eine halbrunde Öffnung zu sehen, die möglicherweise eine Tür zeigt. Rechts daneben befindet sich eine weitere anthropomorphe Figur, die in ihren Umrissen Ähnlichkeiten zu der knöchellangen, weiten Tracht mit Schleppe bei den beiden anderen Frauenfiguren zeigt. Die Figur steht auf einer rechteckigen Plattform und ist dem Gebäude zugewandt. Details der Tracht und Frisur sind nicht erhalten und auch das Objekt vor ihrem Kopf kann nicht näher bestimmt werden.

Im oberen Bereich des Bildfeldes schwebt eine anthropomorphe Figur mit ausgestreckten Armen und Beinen horizontal über dem Reiter. Die Figur trägt knielange Kleidung und einen breiten, länglichen Gegenstand in der Hand. Um diese ausgestreckte Figur herum befinden sich drei weitere Motive, die durch die Beschädigung des Steines verloren gegangen sind. Sune Lindqvist will hier zwischen dem Gebäude und dem Mann die Reste eines nach links fliegenden Vogels und darüber einen Mann in stark verdrehter Körperhaltung mit Speer erkennen.<sup>127</sup>

#### **4.1.1.2 Ikonographische Analyse und Interpretation**

Die erste behandelte Motivgruppe zeigt eine Frau, die einem bewaffneten, männlichen Reiter gegenübersteht. Die Frau und das Reitpferd sind in Seitenansicht dargestellt und ihre Beinstellung deutet an, dass sie aufeinander zugehen. Von den 21 behandelten

---

126 Lindqvist 1942, S. 17.

127 Lindqvist 1942, S. 17.

gotländischen Bildsteinen tragen zehn Exemplare diese Szene. Die Frau wird in der klassischen Frauentracht der Bildsteine, einem knöchellangen Kleid mit Schleppe, dargestellt und tritt sowohl mit Haarzopf, als auch mit Haarknoten auf. Als Attribute halten die Frauenfiguren dieser Szenen vorwiegend Trinkhörner in den Händen, in drei Fällen finden sich zusätzlich zum Trinkgefäß auch ein Korb oder ein Schlüssel.<sup>128</sup> Auf neun Steinen tritt die Frau dem Reiter mit einem Trinkhorn in der erhobenen Hand entgegen. Da die Mündung stets dem Reiter zugewandt ist, dürfte das Getränk darin auch für ihn bestimmt sein.<sup>129</sup> Der Mann reitet auf einem Pferd und ist mit Schild, Speer und/oder Schwert ausgestattet. Diese Attribute identifizieren den Reiter als Mann von hohem Rang. Die Darstellung der Begegnung zwischen Trinkhornfrau und Reiter findet sich auf Bildsteinen der Gruppen C – E, sowohl im Norden, als auch im Süden Gotlands. Dabei wird das Motiv vorwiegend im oberen Bildfeld, im Kopf des Steines gezeigt. Die einzige Ausnahme stellt der Bildstein Lärbro St. Hammars III dar, auf dem sich die Szene in der Mitte des Steines befindet. Die auffallende Frequenz, in der dieses Motiv auf den Bildsteinen auftritt, zeigt nicht nur die Beliebtheit der Empfangsszene innerhalb der Bildsteintradition, sondern gibt auch Aufschlüsse über den favorisierten Frauentyp in der Wikingerzeit. Dieser Frauentyp zeichnet sich durch das aufrechte Entgegentreten, das Überreichen eines Getränks und das damit verbundene Willkommen heißen eines Mannes aus. Die Trinkhornfrau verkörpert das in der Bilderwelt und literarischen Überlieferung kommunizierte Frauenideal der Wikingerzeit und steht auch dem bevorzugten Männertyp, einem bewaffneten männlichen Krieger, gegenüber.

Ikongraphische Äquivalente zu den Trinkhornfrauen der gotländischen Bildsteine finden sich auf den Goldblechfiguren der Vendelzeit, sowie auf Anhängern der Wikingerzeit. Es ist anzunehmen, dass die Bildträger unterschiedliche Zwecke erfüllten und damit auch den Frauenfiguren unterschiedliche Bedeutungsinhalte zukamen. Während die kleinen Goldblechfiguren höchstwahrscheinlich in einem religiösen, rituellen Zusammenhang standen, waren die gegossenen Anhänger Teil der individuellen Ausstattung von wohlhabenden Frauen und wurden jenen als Beigaben mit ins Grab gelegt. Auffallende Ähnlichkeit zu den Willkommensszenen der Bildsteine zeigen die sogenannten Walkürenfibeln. Auf diesen figürlichen Anhängern sind ebenfalls Frauen dargestellt, die einem Reiter entgegentreten. Im Unterschied zu den Trinkhornfrauen der Bildsteine tragen

---

128 Korb oder Eimer: Hablingbo kyrka, Lärbro St. Hammars IV (Tafeln 9 und 16). Schlüssel: Alskog Tjängvide I (Tafel 2).

129 Alskog Tjängvide I (Tafel 2), Garda Bote (7), Hablingbo kyrka (9), Halla Broa IV (10), Klinte Hunninge I und IV (12 und 13), Lärbro St. Hammars III (15), Stenbro Silte (19), Stenkyrka Lillbjärs III (20).

sie jedoch einen Schild und in einigen Fällen auch Waffen (Tafel 23, Abb. 4). Den Motiven auf den Anhängern und Bildsteinen scheint der gleiche Inhalt zugrunde zu liegen, nämlich das freundliche Empfangen eines reisenden Kriegers durch eine edle Frau.<sup>130</sup> Aufgrund des unterschiedlichen Verwendungszwecks der Bildsteine und des archäologischen Vergleichsmaterials ist jedoch davon auszugehen, dass die Darstellungen im Detail unterschiedliche Bedeutungen innehatten.<sup>131</sup>

#### 4.1.1.2 a Walküren als Trankspenderinnen

Die Frauenfigur, die mit einem Trinkhorn in der Hand vor einem Reiter tritt, wird in der Forschung beinahe einstimmig als Walküre angesprochen. Das häufig wiederkehrende Motiv wird als eine Willkommensszene interpretiert, in der diese Walküre den im Jenseits angekommenen Verstorbenen mit einem Begrüßungstrunk in Empfang nimmt. Diese Interpretation findet sich erstmals bei Fredrik Nordin im Jahr 1903, wird allerdings erst durch Sune Lindqvists Publikation der Bildsteine in den 1940er Jahren populär.<sup>132</sup> Von zentraler Bedeutung für die Interpretation der dargestellten Frauenfigur sind die überlieferten Passagen aus dem Skaldengedicht *Eiríksmál*, dem mythologischen Eddalied *Grímnismál* und Snorri Sturlusons *Gylfaginning*. Das Ausschenken von Alkohol an den ankommenden Helden erscheint hier als eine der klassischen Aufgaben der Walküren in Valhöll.<sup>133</sup> Die *Eiríksmál* wurden als Preislied auf Eiríkr blóðøx Haraldsson gedichtet und sind vermutlich kurz nach dessen Tod im Jahr 954 entstanden.<sup>134</sup> Zu Beginn berichtet Óðinn von einem Traum, aus dem er soeben erwacht ist (*Eiríksmál* 1):

Hvat's þat drauma,  
hugðumk fyr dag rísa  
Valhöll at ryðja,  
fyr vegnu folki;  
vakðak Einherja,  
baðk upp rísa  
bekki at stráa  
bjórker at leyðra,  
valkyrjur vín bera  
sem vísi kæmi.<sup>135</sup>

130 Helmbrecht 2011, S. 67.

131 Helmbrecht 2011, S. 67.

132 Nordin 1903, S. 150; Lindqvist 1941, S. 96 ff.. Weitere Vertreter: Hauck 1961, S. 429; Böttger-Niedenzu 1982, S. 32 ff.; Nylén/Lamm 2003, S.70; Nordberg 2003, S. 44f.; Zimmermann 2006; Oehrl 2006, S. 22ff.; Helmbrecht 2011, S. 67f.

133 Zimmermann 2006, S. 47-50.

134 Simek/Pálsson 2007, S. 78.

135 *Eiríksmál* 1. Nach Jónsson 1908–1915, S. 64. Übersetzung nach Egeler 2011, S. 40: Was für Träume sind

Das eddische Preislied berichtet anschließend von Eiríks überraschenden Einzug und seiner Aufnahme in Valhöll. Für die Ankunft des hohen Gastes müssen allerhand Vorbereitungen getroffen werden und dafür verlangt Óðinn von allen aktive Mithilfe. Die Aufgabe der Walküren ist es, den Wein zu holen, mit dem Eiríkr begrüßt werden soll. Die *Eiríksmál* sind zugleich der älteste Beleg für das Auftreten der Walküren in Valhöll und für ihre Verbindung zu den jenseitigen Trinkfreuden.<sup>136</sup> In den geschilderten Geschehnissen spielen die Walküren jedoch nur eine untergeordnete Rolle, die auf das Vorbereiten von Wein für den Helden beschränkt ist. Eiríkr wird nicht von ihnen selbst empfangen, sondern an späterer Stelle explizit von Sigurðr und Sinfjötli.<sup>137</sup>

In den *Grímnismál* 36 spricht Óðinn eine Gruppe von Walküren beim Namen an und trägt ihnen auf, den untoten Kriegern Valhölls Bier zu servieren. Zwei der Walküren überreichen Óðinn persönlich das Trinkhorn:

Hrist oc Mist vil ec at mér horn beri,  
Sceggiöld oc Scögul,  
Hildi oc Þrúði, Hjöcc oc Herfjotur,  
Göll oc Geiröul;  
Randgríð oc Ráðgríð oc Reginleif,  
þær bera einheriom öl.<sup>138</sup>

Die gleiche Passage wird von Snorri Sturluson in der *Gylfaginning* zitiert. Er führt ebenfalls eine kurze Beschreibung der Aufgaben der Walküren an (*Gylfaginning* 36):

Enn eru þær aðrar, er þjóna skulu í Valhöll, bera drykkju ok gæta borðbúnaðar ok ölgagna.[...] Þessar heita valkyrjur.<sup>139</sup>

Diese Ausführungen Snorris basieren zweifellos auf den *Grímnismál* und bieten damit keine neuen Informationen zu den Walküren und ihrer Verbindung zu den Trinkfreuden des Jenseits.

---

das, / ich schien mir vor Tagesanbruch aufzustehen, / in Walhall Platz zu machen / vor erschlagenem Volk; / ich weckte die Einherjer auf, / ich bat sie aufzustehen, / die Bänke zu bestreuen, / den Biertrog zu spülen, / die Walküren, Wein zu bringen, / als ob ein Anführer käme.

136 Egeler 2011, S. 40.

137 *Eiríksmál* 5 und 8.

138 *Grímnismál* 36. Nach Neckel/Kuhn 1983, S. 64. Übersetzung nach Krause 2004, S. 99: Hrist und Mist, sollen mir das Horn reichen, / Skeggiöld und Skögul, / Hild und Thrud, Hjökk und Herfjotur, / Göll und Geirölul; / Randgrid und Radgrid und Reginleif, / sie bringen den Einherjern Bier.

139 *Gylfaginning* 36. Nach Faulkes 2005, S. 30. Übersetzung nach Häny 1991, S. 69: Es gibt noch jene anderen, die in Walhalla die Gäste bedienen; sie bringen den Trank dar und sorgen für das Gedeck und die Biergefäße [...] Diese heißen Walküren.

Nach den vorgebrachten literarischen Quellen nehmen die Walküren von Óðinn den Befehl entgegen, Getränke (*drykki*), Wein (*vín*) oder Bier (*ǫl*) vorzubereiten und haben damit ausdrücklich Anteil an der Bewirtung der Gäste.<sup>140</sup> Genaueres zum Ablauf der Trinkgelage oder Feste im Jenseits erfahren wir leider nicht. Auch eine mit den Motiven der Bildsteine korrespondierende Beschreibung der Begrüßung der ankommenden Toten in Valhøll durch die Walküren ist in den literarischen Quellen nicht vorzufinden.

Dass es sich bei der Darstellung im oberen Bildfeld um Szenen der Ankunft und Begrüßung des Toten in Valhøll handelt, ist vor allem durch die Funktion der Bildsteine als Gedenk- und Grabmonumente begründet worden. Für diese Interpretation sprechen aber auch die variierenden Details in den Willkommensszenen unterschiedlicher Steine. Vier der ausgewählten Bildsteine zeigen keine weiteren Informationen zur Ankunft des Reiters, was vermutlich auf den limitierten Platz im Bildfeld zurückzuführen ist. Sie weisen eine verkürzte Darstellung der populären Szene auf, welche auf die wesentlichen Elemente zur Identifikation reduziert wurde und bloß eine Frau mit Trinkhorn vor einem bewaffneten Reiter zeigen.<sup>141</sup> Die übrigen Bildsteine präsentieren eine Vielzahl an weiteren Details, die sich mit den literarisch überlieferten Jenseitsvorstellungen in Verbindung mit Valhøll gut in Einklang bringen lassen.<sup>142</sup>

Valhøll selbst könnte auf den Bildsteinen Alskog Tjängvide I und Ardre kyrka VIII im linken Teil des oberen Bildfeldes zu sehen sein (Tafeln 2 und 3). Auf beiden Steinen ist ein Gebäude mit einem großen halbkreisförmigen Dach aus senkrechten Brettern dargestellt. Im Gegensatz zu anderen Darstellungen von Häusern oder Räumen auf den Bildsteinen sehen wir jedoch nicht in das Innere des Gebäudes. Der Fokus liegt auf der Präsentation der äußeren Form und der Betonung der Eingänge. Auf Ardre kyrka VIII sehen wir drei Tore, welche die gesamte Breite der Front des Gebäudes einnehmen. Zusätzlich sind auch vier runde Öffnungen über den Toren dargestellt, die runde Luken in der Wand darstellen könnten. Die Beschädigungen auf Alskog Tjängvide I lassen nur noch die Reste eines Tores erkennen, aufgrund der nahen Verwandtschaft der Steine ist aber an eine ähnliche Darstellung mit mehreren Öffnungen oder Toren zu denken. Möglicherweise handelt es sich hier um eine Referenz auf die zahlreichen Tore Valhølls, durch die zu den Ragnarök hunderte Einherjar in den Kampf ziehen. Die Geschehnisse, die sich der Betrachter

---

140 Zimmermann 2012, S. 168.

141 Hablingbo kyrka, Halla Broa IV, Lärbro St. Hammars III und Stenkyrka Lillbjärs III (Tafeln 9, 10, 15 und 20).

142 Zur allgemeinen Einführung vergleiche Dillmann 2007, besonders §5 Valhøll als Gebäude, §6 zu den diversen Bewohnern Valhølls, sowie §9 Ikonographische Zeugnisse und archäologische Befunde. Marold 1972; Simek/Pálsson 2007, S. 481-483.

innerhalb Valhöll vorzustellen hat, das Einreiten des Gefallenen in Óðinns Reich und die Begrüßung durch die Walküre, werden außerhalb des Gebäudes dargestellt.

Umfangreiche Schilderungen der Vorstellungen von Valhöll als Halle der Gefallenen finden sich in den *Grímnismál* 8-10 und 18-26, sowie in Snorri Sturlusons *Gylfaginning* 37-40. Einige Elemente des jenseitigen Lebens und der Aufnahme in Óðinns Gefolgschaft lassen sich auch in den *Haraldskvæði* des Þorbjörn hornklofi, den *Hákonarmál* des Eyvindr skáldaspillir und in den anonymen *Eiríksmál* ausmachen. In den *Grímnismál* berichtet der unter dem Decknamen Grimnir getarnte Óðinn von den Wohnsitzen der Götter und kommt auch auf Valhöll zu sprechen:

- 8      Gláðsheimr heitir inn fimti, þars en gullbiarta  
         Valhöll víð of þrumir;  
         en þar Hroptr kýss hverian dag  
         vápndauða vera.
- 9      Mioc er auðkent, þeim er til Óðins koma  
         salkynni at síá;  
         scøptum er rann rept,  
         scioldom er salr þakiðr,  
         bryniom um becci strát.
- 10     [...]  
         vargr hangir    fyr vestan dyrr,  
         oc drúpir örn yfir.<sup>143</sup>

Valhöll liegt demnach in einem Teil von Asgarð, der Gláðsheimr heißt und ist als eine Halle vorzustellen, die mit Schilden und Speeren gedeckt ist. Vor dem Tor *Valgrind* halten ein Wolf und ein Adler Wache. In den Strophen 18-26 folgen weitere Details zum Leben der gefallenen Krieger in Valhöll. Die Einherjar speisen hier jeden Tag vom Fleisch des Ebers Sæhrímnir und trinken den Met aus den Eutern der Ziege Heiðrun. Valhöll hat laut Strophe 23 insgesamt 540 Tore, durch die zu den Ragnarök alle Einherjar ausziehen werden, um mit den Göttern gegen die Chaosmächte in den Krieg zu ziehen.

Auf fünf Bildsteinen befinden sich neben der Trinkhornfrau und dem Reiter noch weitere Personen im Bildfeld, die der dargestellten Willkommensszene angehören.<sup>144</sup> Die beiden kämpfenden Männer auf Klinte Hunninge I und der bewaffnete Krieger auf Alskog

---

143 *Grímnismál* 8-10. Nach Neckel/Kuhn 1983, S. 58-59. Übersetzung nach Krause 2004, S. 92-93: Gladshheim heißt der fünfte, wo glänzend / Walhall weit sich erstreckt; / dort wählt sich Hropt jeden Tag / waffentote Männer. Sehr leicht zu erkennen ist dem, der zu Odin kommt, / das Anwesen, sobald er's sieht; / mit Schäften ist das Haus gedeckt, / mit Schilden ist die Halle bedeckt, / mit Brünnen die Bänke bestreut. [...] ein Wolf hängt westlich des Tors, / und darüber schwebt ein Adler.

144 Alskog Tjängvide I (Tafel 2), Garda Bote (7), Klinte Hunninge I (12), Lärbro St. Hammars IV (16) und Stenbro Silte (19).

Tjängvide I wurden in der Forschung als Einherjar angesprochen.<sup>145</sup> Sie symbolisieren das Leben der gefallenen Krieger im Jenseits, das von andauernden Kämpfen geprägt ist. In den *Vafþrúðnismál* heißt es dazu:

Allir einheriar Óðins tynom í  
höggvaz hverian dag;  
val þeir kíosa oc ríða vígi frá,  
sitia meirr um sáttir samman.<sup>146</sup>

Demnach kämpfen die Einherjar den ganzen Tag über und sitzen am Abend wieder unverletzt und lebendig zusammen und trinken. Valhöll ist die Halle der gefallenen Krieger und aus diesem Grund werden die männlichen Figuren in diesen Szenen auch bewaffnet, kampfbereit oder kämpfend gezeigt. Auf Alskog Tjängvide I dürfte links die Übergabe eines Getränks an einen der Einherjar durch eine Walküre dargestellt sein. Möglicherweise reicht sie ihm aber auch eine Axt zum Kampf. Die Zweikämpfer am oberen Bildrand von Klinte Hunninge I verweisen auf den Alltag der verstorbenen Krieger im Jenseits.

Auf den Bildsteinen Garda Bote und Stenbro Silte steht jeweils eine weitere Person direkt hinter der Trinkhornfrau und begleitet oder unterstützt diese bei der Begrüßung des ankommenden Reiters. Auf Garda Bote steht eine kleine Männerfigur regungslos und ohne Attribute hinter der Trinkhornfrau. Im Fall von Stenbro Silte handelt es sich um eine zweite Frau, die ebenfalls ein knöchellanges Kleid und einen Haarknoten trägt. Möglicherweise trägt auch sie ein Trinkhorn in der Hand, die Details der Darstellung sind jedoch vergangen. Eine weitere weibliche Begleitperson befindet sich auf dem Bildsteinfragment Lärbro St. Hammars IV. Hier sehen wir direkt hinter dem Reiter eine Frauenfigur in einem geraden, eng geschnittenen und knöchellangen Kleid und mit einem schmalen Haarzopf. Sie hebt mit der rechten Hand einen Gegenstand empor, der entweder einen großen Ring oder Kranz darstellt.

Auf fünf Bildsteinen wurde ein vierbeiniges Tier im oberen Bildfeld dargestellt, das sich meist direkt vor dem Reiter befindet und in die gleiche Richtung wie dieser bewegt.<sup>147</sup> Das Tier kann aufgrund seines Körperbaus als Hund oder Wolf angesprochen werden und

---

145 Lindqvist 1941, S. 103.

146 *Vafþrúðnismál* 41. Nach Neckel/Kuhn 1983, S. 52. Übersetzung nach Krause 2004, S. 83: Alle Einherjer schlagen sich in Odins / Hof jeden Tag; / sie wählen die Gefallenen aus und reiten vom Kampf, / sie sitzen versöhnt zusammen.

147 Alskog Tjängvide I (Tafel 2), Garda Bote (7), Klinte Hunninge I und IV (12 und 13) Stenbro Silte (19). Auf Ekeby kyrka (5), Grötlingbo Barshaldershed (8) und Levide kyrka (17) befindet sich der Vierbeiner in unmittelbarer Umgebung einer Frau in einem vierrädrigen Wagen mit Pferdegespann. Dazu ausführlicher im folgenden Kapitel.

befindet sich in der unmittelbaren Umgebung der Frauenfigur. Auch wenn aufgrund der äußeren Form des Vierbeiners grundsätzlich keine genaue Zuweisung innerhalb der Gattung möglich ist, so spricht die Nähe des Vierbeiners zu den Menschenfiguren und seine Rolle als Begleiter für die domestizierte Form, den Haushund. Der Wolf findet sich in den schriftlichen Quellen vorwiegend in einem negativen Zusammenhang. In den literarischen Quellen finden sich Verbindungen zwischen Hunden und dem Bereich der Toten. In den ersten Strophen von *Baldrs draumar* begegnet Óðinn auf seinem Weg ins Totenreich der Hel einem blutbefleckten und bellenden Hund, der ihm von Hel aus entgegenkommt.<sup>148</sup> Der Hund scheint als mythologisches Wesen am Eingang zum Totenreich Wache zu halten und dafür zu sorgen, dass weder Lebende noch Tote die Grenze überschreiten. Die zahlreichen Bestattungen mit Hunden, die sich in ganz Skandinavien und auch am Kontinent zeigen, dass Hunde für den Menschen mehr als nur treue Begleiter zu Lebzeiten waren. Sie wurden den Verstorbenen als Statussymbole oder aufgrund ihrer besonderen Rolle am Weg ins Jenseits und für das Leben nach dem Tod mit ins Grab gegeben.<sup>149</sup> Auch in den Willkommensszenen der gotländischen Bildsteine stellt der Hund im Gefolge des Reiters einen essenziellen Bestandteil der Szenerie dar. Sie könnten in der Vorstellungswelt als Begleiter zwischen der Welt der Lebenden und der Welt der Toten fungiert haben. Auf insgesamt acht Bildsteinen begleiten oder führen sie die dargestellten Verstorbenen in der Rolle eines *Psychopompos* ins Jenseits.<sup>150</sup>

In der Forschung ist man sich durchwegs einig, dass es sich bei der Darstellung des achtbeinigen Pferdes auf Alskog Tjängvide I und Ardre kyrka VIII um Óðinns Hengst Sleipnir handelt (Tafeln 2 und 3). Den literarischen Nachweis für Sleipnirs acht Beine und seine Zugehörigkeit zu Óðinn findet sich in Snorri Sturlusons *Gylfaginning*. Sleipnir wird hier außerdem als das Beste unter allen Pferden bezeichnet: *Sleipnir er baztr - hann á Óðinn, hann hefir átta fætr*.<sup>151</sup> In der Forschung gibt es bezüglich der Person des Reiters verschiedene Positionen. Die Frage ist, ob es sich bei dem Reiter um Óðinn handelt, der in Valhöll einreitet oder ob der Verstorbene dargestellt wird, dem Óðinn sein Pferd für den Weg vom Schlachtfeld zu seiner Halle geliehen hat.<sup>152</sup> Laut Ludwig Buisson handelt es sich beim Reiter zweifelsohne um Óðinn, der gelegentlich die hervorragendsten Krieger auf

---

148 *Baldrs draumar* 2-3.

149 Gräslund 2004, S. 173. Gräslund unterstreicht die symbolische Bedeutung dieses Tieres in Verbindung mit dem Übergang zwischen Leben und Tod.

150 Oehrl 2010, S. 8. Gräslund 2004, S. 170ff.

151 *Gylfaginning* 15. Faulkes 2005, S. 17. Sleipnir ist das Beste (unter allen Pferden), gehört Óðinn und hat acht Füße.

152 Lindqvist 1964, S. 81; Hauck 1961, S. 429.

dem Schlachtfeld selbst auswählt und mit sich nimmt.<sup>153</sup> Seiner Ansicht nach könnten die beiden über dem Reiter schwebenden Figuren auf den Steinen von Alskog und Ardre die Verstorbenen darstellen, die zusammen mit Óðinn im Jenseits einreiten. Da das Pferd jedoch nur in zwei der Willkommensszenen mit acht Beinen dargestellt wird, gehen die meisten Forscher davon aus, dass es sich bei dem Reiter um einen gefallenen Krieger, eine symbolische Repräsentation des Verstorbenen selbst handelt, zu dessen Erinnerung der Gedenkstein errichtet wurde.<sup>154</sup> Nach Detlev Ellmers ist die auf den Bildsteinen dargestellte Reise nach Valhöll in zwei Etappen gegliedert.<sup>155</sup> Der Verstorbene tritt die Jenseitsreise zunächst mit einem Schiff an. Nach seiner Ankunft am jenseitigen Hafen wird ihm die Ehre zuteil, auf Sleipnir in Valhöll einzureiten. Ellmers stützt sich dabei auf zeitgleiche kontinentale Aufzeichnungen, in denen Ludwig der Fromme dem angekündigten Dänenkönig Harald Klak nach dessen Reise über den Seeweg sein eigenes Pferd bereitgestellt hätte, mit dem dieser schließlich zum Königshof gelangen konnte.<sup>156</sup> Auf den Bildsteinen von Alskog Tjängvide I und Ardre kyrka VIII hat Óðinn dem gefallenen Krieger also möglicherweise die besondere Ehre erwiesen, ihm für den Weg sein eigenes Pferd zu überlassen.<sup>157</sup>

Von besonderer Bedeutung ist in diesem Zusammenhang auch die Fähigkeit Sleipnirs, die Grenze zum Totenreich überschreiten zu können. Dass diese Grenze nicht nur als eine symbolische verstanden wurde, zeigen die Darstellungen von dreieckigen und mitunter verschlungenen Symbolen, die wie Hindernisse zwischen den Beinen der Pferde auf den gotländischen Bildsteinen dargestellt wurden. Der Reiter muss erst mit seinem Pferd über diese hinwegreiten, um bei der Trinkhornfrau anzukommen.<sup>158</sup> Die Darstellungen auf den

---

153 Ausgangspunkt seiner Interpretation ist die Achtbeinigkeit des Pferdes auf Ardre kyrka VIII. Da es sich hier nur um Óðinns Pferd Sleipnir handeln kann und dieses besondere Pferd laut Buisson von niemand anderem geritten werden kann, muss es sich bei der Reiterdarstellung um Óðinn persönlich handeln. Buisson 1976, S. 90. Da die zahlreichen anderen Pferdedarstellungen in den Willkommensszenen gewöhnliche vierbeinige Exemplare und keine weiteren eindeutigen Indizien für die Interpretation des Reiters als Óðinn zeigen, kann die Theorie nicht ohne weiteres auf alle Reiterdarstellungen übertragen werden. Da das vierbeinige Pferd wesentlich häufiger zu finden ist, spricht sich die moderne Forschung überwiegend für die Darstellung eines Verstorbenen aus. Die acht Beine auf den Bildsteinen Alskog Tjängvide I und Ardre kyrka VIII verweist möglicherweise auch bloß auf die Schnelligkeit des Pferdes.

154 Den Reiter in den Willkommensszenen identifizieren als verstorbenen Krieger u.a. Lindqvist (1941, S. 101), Weber (1973, S. 94f.), Althaus (1993, S. 100f.), Göransson (1999, S. 230f), Nylén/Lamm (2003, S. 70) und Oehrl (2010, S. 7).

155 Ellmers 1995, S. 169.

156 Schilderungen der Ankunft Haralds und seiner Taufe bei Ludwig dem Frommen im Jahr 826 finden sich in der *Vita sancti Anskarii* des Rimbert, den *Annales regni Francorum* und in Ermoldus Nigellus *Carmen In Honorem Ludovici Christianissimi Caesaris Augusti*. Ellmers 1973; 1986, S. 354; 1995, S. 169.

157 Lindqvist 1941, S. 101.

158 Alskog Tjängvide I (Tafel 2), Lärbro St. Hammars IV (16), Lärbro Tängelgård I (22, 3), Stenbro Silte (19) und Stenkyrka Lillbjärs III (20).

Bildsteinen veranschaulichen nach Lindqvist den Ritt des Toten ins Jenseits.<sup>159</sup> Die Hindernisse stellen die Umzäunung des Totenreichs dar, die in den Schriftquellen als *helgrind* (Snorri, *Gylfaginning* 48), *nágrind* (*Lokasenna* 63) oder *valgrind* (*Grímnismál* 22) bezeichnet wird. Das Pferd stellt ein weiteres Kriterium für die Identifizierung der Szene als Abbild der Reise und der Aufnahme in Valhøll durch eine Walküre dar. Da die Willkommensszenen ein festes Muster und Figureninventar zeigen, kann angenommen werden, dass die Darstellungen von Reitern auf vierbeinigen Pferden, die deutlich in der Überzahl sind, ein und dieselbe Person zeigen.

Die Gestaltung der Willkommensszene geht der Form nach auf antike *adventus*-Szenen zurück, welche den festlichen Einzug des siegreichen Kaisers und die Begrüßung durch die Siegesgöttin wiedergeben.<sup>160</sup> Zusammen mit den Kernelementen des Motivs wurde sicherlich auch der Sinngehalt der Darstellung, die positive Aufnahme des Reiters, auf die Szenen des Empfangs im Jenseits auf den gotländischen Bildsteine übertragen.<sup>161</sup> Die Willkommensszenen präsentieren eine Möglichkeit, wie man sich die Jenseitsreise des Verstorbenen vorzustellen hatte. Im Zentrum steht die geglückte Ankunft nach einer Reise zu Pferd, der Empfang durch eine ihm entgegentretende Frau und die Aufnahme in die jenseitige Gesellschaft durch die Übergabe eines Willkommenstrunks.

Alle an dieser Stelle besprochenen Details der Willkommensszene auf den Bildsteinen ergeben in Abstimmung mit der schriftlichen Überlieferung ein kohärentes Bild von der jenseitigen Welt. In dieser steht die ehrenvolle Begrüßung des Ankommenden durch eine Frau mit einem alkoholischen Getränk im Mittelpunkt. Gezeigt werden neben dieser Empfangsszene auch kampfbereite Krieger und Zweikämpfe, die auf die Freuden im Kriegerjenseits Valhøll schließen lassen. Auf dem Weg dorthin wird der Mann von einem Vierbeiner begleitet und von einem Pferd getragen. In einigen Fällen nehmen auch weitere Personen am Empfang des Kriegers teil, assistieren der Frau und feiern seinen Einzug.

#### **4.1.1.2 b Sigrdrífa/Brynhildr empfängt Sigurðr**

Eine alternative Interpretation der Willkommensszenen auf Alskog Tjängvide I und Ardre kyrka VIII liefert Jörn Staecker.<sup>162</sup> Ausgehend von den Darstellungen des achtbeinigen Pferdes versucht er, die Szene aus einer anderen Perspektive und mit Hilfe der Völsungenüberlieferung neu zu deuten. Abweichend von der gängigen Interpretation des

<sup>159</sup> Lindqvist 1941, S. 99.

<sup>160</sup> Lindqvist 1941, S. 96-98; Helmbrecht 2011, S. 67, 77. Zum Einfluss der karolingischen Kunst auf die Willkommensszene der gotländischen Bildsteine siehe Eshleman 1983.

<sup>161</sup> Helmbrecht 2011, S. 67.

<sup>162</sup> Staecker 2006; Staecker 2013, S. 43-58.

Pferdes als Sleipnir, deutet er das achtbeinige Pferd als Grani, Sigurðs Pferd. Die Szene zeige Sigurðr, der auf Grani über die Feuerwand zu Sigrdrífa bzw. Brynhildr<sup>163</sup> reitet, die auf Hindarfjäll gefesselt liegt. Staecker sieht in dieser schicksalhaften Begegnung zwischen Sigurðr und der Walküre den Höhepunkt der Erzählung, deren Details er im oberen Bildfeld von Alskog Tjängvide I erkannt haben will.<sup>164</sup> Rechts von der Begrüßungsszene sei Sigrdrífa dargestellt, die Sigurð nach ihrer Befreiung einen Trunk überreicht und – angedeutet durch die Runeninschrift links – eine Menge an Ratschlägen, Alltagswissen und das Lesen der Runen beibringt. Der überreichte Met ist in dieser Episode jedoch nicht als Begrüßungsgetränk zu verstehen, sondern übernimmt die Funktion eines Gedächtnistrunks. Auf *Ardre kyrka VIII* will Staecker in der Figurengruppe vor dem Pferd die Anstiftung zur Ermordung Sigurðs durch Brynhildr erkannt haben.<sup>165</sup> Als Folge dieser Rachepläne sieht man schließlich oberhalb des Reiters auch den getöteten Sigurðr und den zweigeteilten Guttorm.<sup>166</sup>

Auch Staecker sieht in der Begegnung zwischen der Trinkhornfrau und dem Reiter auf den gotländischen Bildsteinen eine Willkommenszene und die Überreichung eines Getränks zur Begrüßung. Die Trinkhornfrau stellt in seiner Interpretation ebenfalls eine Walküre dar, die jedoch keine namenlose Figur aus dem Kollektiv, sondern eine ganz bestimmte Frau, nämlich Brynhildr bzw. Sigrdrífa, abbildet. Ausgangspunkt seiner Interpretation der Willkommensszenen ist das achtbeinige Pferd, das sich jedoch nur auf zwei der pilzförmigen Bildsteine befindet. Eine Umlegung der Interpretation auf die übrigen Szenen mit vierbeinigen Pferden, ist meines Erachtens problematisch. Gerade die von Staecker vorausgesetzte achtbeinige Gestalt Granis, die hier bloß aufgrund seiner Abstammung von Sleipnir angenommen wird, ist in keiner schriftlichen Quelle bezeugt. Bei den Darstellungen der Völsungensage stehen in Skandinavien für gewöhnlich die Jugendtaten Sigurðs im Mittelpunkt. Die populärsten Motive in diesem Zusammenhang sind die Tötung des Drachen Fafnir durch Sigurðr und der Erwerb des Drachenhorts.<sup>167</sup> Auch wenn es sich beim Völsungenkreis um populäre Erzählungen innerhalb Skandinaviens handelte, ist nicht anzunehmen, dass gerade die Begegnungssequenz zwischen Sigurðr und Sigrdrífa bzw.

---

163 In den *Sigrdrífumál* trifft Sigurðr Fáfnisbani auf die Walküre Sigrdrífa, in der *Völsunga saga* wird sie Brynhildr genannt.

164 Staecker 2006, S. 364 ff; Staecker 2013, S. 52 ff.

165 Staecker 2013, S. 50.

166 Staecker 2006, S. 365.

167 Beispiele für die Darstellung Sigurds finden sich in ganz Skandinavien, sie zeigen das gleiche Schema und den gleichen wiederholenden Motivschatz. Beispiele sind etwa die Sigurdritzungen auf dem Felsen von Ramsund und dem Gök-Stein, sowie die Schnitzereiarbeiten an den Portalen verschiedener norwegischer Stabkirchen. Siehe Düwel 1986, S. 221-271.

Brynhildr einen Niederschlag in der Willkommenszene, dem beliebtesten Motiv der wikingerzeitlichen Bildsteingruppen, fand.

#### 4.1.1.2 c Weitere mythische Trankspenderinnen

In der altwestnordischen Literatur übernehmen traditionell Frauenfiguren die Funktion, am Hof ankommende Männer zu begrüßen und ihnen Getränke zu servieren. Dies gilt für menschliche Frauen wie auch für Göttinnen oder Riesenfrauen gleichermaßen.<sup>168</sup> Das Darbringen von Alkohol ist als friedensstiftende Handlung zu verstehen, in der diese die Funktion einer Vermittlerin einnimmt.

Freyja zeigt in ihrer Rolle als Hausherrin von *fólkvangr* große Ähnlichkeit zu den Walküren, die auf dem Schlachtfeld die gefallenen Krieger auswählen und diese im Jenseits bewirten. In *Grimnismál* 14 heißt es bei der Aufzählung der Wohnsitze der Götter:

Fólkvangr er inn níundi, en þar Freyja ræðr  
sessa kostum í sal;  
hálfan val hon kýss hverian dag,  
enn hálfan Óðinn á.<sup>169</sup>

Als Herrin dieser Halle kommt ihr die Funktion zu, jene im Kampf gefallenen Krieger auszuwählen, die bei ihr wohnen dürfen. Sie entscheidet ebenfalls über die in ihrem Saal vorherrschende Sitzordnung und damit auch über die Rangfolge der Gefallenen.<sup>170</sup> Die Rolle Freyjas als Trankspenderin in *fólkvangr* wird nicht explizit beschrieben, als Hausherrin kommt ihr aber vermutlich auch die Bewirtung ihrer Gäste zu. Freyja wird etwa mit dem Ausschenken von Getränken bei den Festen der Götter in Valhöll in Verbindung gebracht.<sup>171</sup>

Eine weitere Göttin, die in Verbindung mit jenseitigem Trinken genannt wird, ist Hel. In *Baldrs draumar* berichtet eine Seherin Óðinn vom Tod seines Sohnes Baldr. Sie schildert die Vorbereitungen auf dessen Ankunft im Totenreich der Hel, wo bereits die Bänke mit

---

168 Simek 2002, S. 112-113. Das Überreichen eines alkoholischen Getränks durch eine Frau findet sich in den Eddaliedern *Skirnismál* 37 und *Lokasenna* 53. Das Getränk wird hier von der Göttin Sif bzw. von der Riesin Gerðr ausgeschenkt. In Snorris *Skáldskaparmál* und den *Havamál* übernimmt die Riesin Gunnlöð für ihren Vater die sichere Verwahrung des wertvollen Skaldenmets. Nachdem Óðinn drei Nächte bei ihr verbringt, kann er Gunnlöð davon überzeugen, ihm drei Schlucke des Mets anzubieten.

169 *Grimnismál* 14. Nach Neckel/Kuhn 1983, S. 60. Übersetzung nach Krause 2004, S. 94: Fólkvangr ist der neunte, und dort entscheidet Freyja / über die Sitze im Saal; / die Hälfte der Gefallenen wählt sie jeden Tag, / die andere Hälfte gehört Odin.

170 Zimmermann 2012, S. 173.

171 In den *Skáldskaparmál* etwa bewirte sie den Riesen Hrúgnir, wie sie es laut Thor sonst nur bei den Trinkgelagen der Götter tut. *Skáldskaparmál* 17. Nach Jónsson 1931, S. 101.

Ringen bestreut und die Bretter mit Gold belegt werden.<sup>172</sup> Auch Met wird ihm bereitgestellt (*Baldrs draumar* 6):

Hér stendr Baldri of brugginn mioðr, scírar veigar, liggr scioldr yfir,  
enn ásmegir í ofvæni.<sup>173</sup>

Sowohl Freyja als auch Hel verfügen über eigene Totenreiche und sind hier vermutlich auch für das Ausschänken von alkoholischen Getränken zuständig. Eine Willkommensszene im Totenreich der Hel als Grundlage für die Darstellung auf den gotländischen Bildsteinen ist meiner Ansicht nach jedoch auszuschließen. Der bewaffnete Reiter vor der Trinkhornfrau ist die Repräsentation eines in der Schlacht gefallenen Kriegers. Ihm steht die ehrenvolle Aufnahme und ein Platz in dem für ausgezeichnete Krieger bestimmten Jenseits, sei es Valhöll oder *folkvangr*, zu.

Obwohl weitere mythische Frauenfiguren Verbindungen zu Alkohol zeigen, so wurde gezeigt, dass das Vorbereiten und Ausschänken von Willkommensgetränken an die verstorbenen Krieger im Jenseits literarisch ausschließlich für die Walküren belegt ist. Im Falle einer mythologischen Interpretation der Willkommensszene auf den gotländischen Bildsteinen kann jedoch nicht ausgeschlossen werden, dass es sich bei der Trinkhornfrau um eine Göttin, im speziellen etwa um Freyja handelt.

#### **4.1.1.3 Fazit: Die Trinkhornfrauen und ihre Vorbilder**

Das Motiv der Frau mit Trinkgefäß kann historisch mit dem rituellen Anbieten von alkoholischen Getränken an Mitglieder der Kriegergemeinschaft verbunden werden. Die Zusammenkünfte der Gefolgschaft zum Aufrechterhalten der Verbindungen oder schlichtweg zum gemeinschaftlichen Trinken und Feiern in der großen Halle waren zentral im Lebensstil der Wohlhabenden in der germanischen Gesellschaft.<sup>174</sup> Die Frauen dieser wohlhabenden Männer übernahmen das Servieren von Bier, Wein und Met auf diesen Festen.<sup>175</sup> Ihre Pflicht war es dafür zu sorgen, dass die Anwesenden in der Halle ihrem Rang entsprechend bewirtet werden. Ihre Funktion ist damit nicht nur friedensstiftend, sondern vor allem von politischer und sozialer Bedeutung.

Einen Vergleich zwischen der Funktion der Walküren im Jenseits und den ritualisierten

---

<sup>172</sup> *Baldrs draumar* 6. Nach Neckel/Kuhn 1983, S. 278.

<sup>173</sup> *Baldrs draumar* 7. Nach Neckel/Kuhn 1983, S. 278. Übersetzung nach Krause 2004, S. 183: Hier steht für Baldr der Met gebraut, / klare Rauschgetränke, ein Schild liegt darüber, / aber die Asensöhne sind hoffnungslos.

<sup>174</sup> Enright 1996, S. 104.

<sup>175</sup> Enright 1996, S. 125-126.

Handlungen in den wikingerzeitlichen Hallen stellt schon Ludwig Frauer 1846 an.<sup>176</sup> Als Vergleich zieht er eine Passage aus der *Ynglinga saga* heran, in welcher die Königstochter Hildigunnr eine bedeutende Rolle bei einer Veranstaltung ihres Vaters spielt:

Þá mælti Granmarr konungr við Hildigunni, dóttir sína, at hon skyldi búa sik ok bera ǫl víkingum; hon var allra kvinna friðust. Þá tók hon silfrkálk einn ok fylldi ok gekk fyrir Hjørvarð konung ok mælti: „Allir heilir Ylgingar at Hrólfs minni kraka“ - ok drakk af til hálfis og seldi Hjørvarði konungi.<sup>177</sup>

In dieser Szene wird Hildigunnr von ihrem Vater König Granmarr dazu aufgefordert, bei einem Gastmahl für König Hjørvarðr und seine Männer das Bier aufzutragen. Beim Überreichen des Getränks ehrt sie den Helden und sein Geschlecht, die Ylfingar, bevor sie den Becher zur Hälfte leert und ihn dann an Hjørvarðr übergibt.

Michael J. Enright betont die wichtige verbindende Funktion der Übergabe von Getränken für das Verhältnis zwischen dem Herrn und seinem Gefolge.<sup>178</sup> Die Verantwortung über den guten Ausgang dieser zeremoniellen Handlung lag dabei in den Händen der Frau des Anführers oder der Königin, sowohl in angelsächsischen, fränkischen als auch in skandinavischen Hallen.<sup>179</sup> Ausgangspunkt seiner Untersuchung ist das altenglische epische Heldengedicht *Beowulf*, dessen Handlung sich in Skandinavien abspielt. Es schildert die Heldentaten des Gauten Beowulf, der sich beim dänischen König Hroðgar dem Kampf mit der Kreatur Grendel und dessen Mutter stellt. Von besonderem Interesse sind im Zusammenhang mit den Willkommensszenen die Geschehnisse in der königlichen Halle Hroðgars. Kurz nach seiner Ankunft wird Beowulf beim König feierlich in der Met- und Festhalle Heorot empfangen.<sup>180</sup> Der König äußert den Wunsch, dass der Held wie einer seiner Söhne behandelt wird und gewährt ihm einen ehrenvollen Platz zwischen den jungen Männern. Erst als sich alle zum Festmahl eingefunden haben, betritt Königin Wealhþeow mit einem Becher voll Met die Halle und begrüßt die Krieger:

Ēode Wealhþeow forð, cwēn Hrōðzāres, cynna zemyndiz, zrētte zoldhroden zuman on healle; ond þā frēolīc wīf ful zesealde ærest Ēastdena ēpelwearde, bæd hine blīðne æt þære bēorþeze, lēodum lēofne. Hē on lust zepeah symbol ond seful,

---

176 Frauer, Ludwig: Die Walkyrien der skandinavisch-germanischen Götter- und Heldensage. Weimar 1846. Vergleiche Zimmermann 2012, 168f.

177 *Ynglinga saga* 37. Nach Jónsson 1911, S. 28. Eine freie Übersetzung der Passage findet sich im folgenden Absatz.

178 Enright 1996.

179 Enright 1996, S. 12-14.

180 Verse 610-641 umreißen die Festlichkeiten und den Empfang Beowulfs in der Halle.

siȝe-rōf kyninȝ.<sup>181</sup>

Als erstes geht sie zu ihrem Mann und überreicht ihm das Getränk. Erst nachdem dieser getrunken hat, bedient sie auch die anderen Männer in der Runde. Dabei geht sie nach einer bestimmten Reihenfolge vor, die dem sozialen Status der Krieger innerhalb des Gefolges Hroðgars entspricht – zuerst werden die erfahrenen Kämpfer bedient, danach die jungen Männer unter denen auch Beowulf sitzt. Bevor Wealhþeow ihm den Becher überreicht, betont sie ihr Vertrauen darauf, dass er sie von den Plagen Grendels befreien würde. Beowulf nimmt den Becher entgegen und bekräftigt gleichzeitig seinen festen Entschluss für sie zu kämpfen. Mit der Antwort ist Wealhþeow zufrieden und nimmt ihren Platz an der Seite des Königs ein. Mit diesem feierlichen Akt wird Beowulf in die Gefolgschaft aufgenommen. Der Dichter war bei seiner Beschreibung besonders darauf bedacht die edle Abstammung und die königlichen Attribute Wealhþeows zu betonen. Sie ist der Idealtyp einer Königin, kleidet sich in edle Stoffe, ist mit Goldschmuck ausgestattet und weist mit ihrem würdevollen Auftreten, in Worten und Gesten auf ihren königlichen Status hin.<sup>182</sup>

Das Überreichen der Getränke bei einem festlichen Anlass ist also nicht die Arbeit eines Dieners, sondern das Privileg und die Verantwortung einer Frau in hoher sozialer Stellung. Das Darreichen des Bechers wird von Hildigunnr und Wealhþeow mit einer Art von rituellem Sprechen, einer formalen Rede zur Begrüßung und Ehrung verbunden. In ihrer zeremoniellen Funktion als Gebende, Getränke überreichende Frau korrespondieren die beiden Frauen königlicher Abstammung mit dem beliebten Motiv der Trinkhornfrauen auf den gotländischen Bildsteinen. Im Kern stimmen also die literarische und die bildliche Darstellung dieser Frauenfiguren überein, auch wenn die Szenen der Bildfelder keine direkte Verbindung zu einem Festmahl zeigen.<sup>183</sup> Das Motiv zeigt einen Mann hohen Ranges, der auf einem Pferd an einem bestimmten Ziel anzukommen scheint, an dem ihn die Frau empfängt. Die in den Bildern wiedergegebene Übergabe des Trinkhorns fungiert als Metapher für den feierlichen Empfang des Kriegers an diesem bestimmten Ort oder in einer Gesellschaft.

In dieser Rolle beschreibt auch Snorri seinen Idealtyp einer Frau in den *Skáldskaparmál*.

---

181 *Beowulf* Verse 611-619. Nach Nickel 1976, S. 38. Übersetzung nach Nickel 1976, S. 39: Ihrer Pflichten bewußt, trat Wealhtheow, die Gattin Hrothgars, vor. Goldgeschmückt grüßte sie die Männer in der Halle. Dann reichte die edle Frau zunächst dem [Schutz-]Herrn der Dänen den Becher und bat ihn, bei diesem Umtrunk fröhlich und den Leuten gewogen zu sein.

182 Enright 1996, S. 6.

183 Ney 2012, S. 80.

Nicht nur die hier präsentierten Themen aus der nordischen Mythologie und Heldensage stimmen sehr gut mit den Motiven der gotländischen Bildsteine der Wikingerzeit überein. Auch die den damaligen Idealvorstellungen entsprechenden, genderspezifischen Eigenschaften, Aktivitäten und Attribute von Männern und Frauen werden sowohl in den *Skáldskaparmál*, als auch auf den Bildsteinen präsentiert. Eine Auflistung von poetischen Umschreibungen für Männer und Frauen und deren Erklärungen findet sich in Kapitel 31:

Konu skal kenna til alls kvenbúnaðar, gulls ok gimsteina, ǫls eða víns eða annars drykkjar þess er hon selr eða gefr, svá ok til ǫlgagna ok til allra þeira hluta er henni samir at vinna eða veita.<sup>184</sup>

Eine Frau sollte demnach idealerweise durch ihre edle Kleidung und Schmuck und durch Dinge im Zusammenhang mit ihrer Tätigkeit des Ausschenkens von Bier, Wein und anderen Getränken umschrieben werden. Die Schilderungen der typischen Eigenschaften und Attribute in der *Skáldskaparmál* korrespondieren auffallend gut mit den ikonographischen Darstellungen von Frauen auf den wikingerzeitlichen Bildsteinen.<sup>185</sup> Diese zeigen sich eher zurückhaltend, tragen vornehme Kleidung und haben als charakteristisches Attribut ein Trinkgefäß bei sich.

Die Verknüpfung des weiblichen Geschlecht zum Bereich des Trankspendens ist auch in den archäologischen Quellen fassbar. Ein ähnliches Bild zeigt sich in den Ausstattungen der Frauengräber bei den Franken, Angelsachsen und Wikingern gleichermaßen festzustellen. Im Grabinventar wohlhabender Frauen finden sich unter anderem Trinkhörner und -schalen, Eimer und (Löffel-)Siebe. Es handelt sich bei diesen Objekten nicht nur um persönliche Alltags- und Gebrauchsgegenstände der Verstorbenen, sondern auch um wichtige Statussymbole der Frauen.<sup>186</sup> Diese Beigaben verweisen auch auf die wichtige soziale Funktion der Frau als Gastgeberin und aktive Vermittlerin bei unterschiedlichen Festen oder Gastmählern.

Das Ausschenken der Getränke sowohl in der weltlichen, als auch in der jenseitigen Gesellschaft ist also in einer Vielzahl von Quellen bestimmten Frauen überlassen und wird hier sowohl von Göttinnen, als auch von sterblichen Frauen übernommen. Dabei ist das Bewirten nicht als ausschließlich dienende, herabwürdigende Tätigkeit zu verstehen,

---

184 *Skáldskaparmál* 31. Nach Faulkes 1998, S. 40. Übersetzung nach Gottfried Lorenz 1985, S.76: Frauen umschreibt man mit aller Frauenkleidung, Gold und Edelsteinen, Bier oder Wein oder anderem Getränk, das sie reicht, oder gibt, wie auch nach Gefäßen zum Biertrinken und nach all dem, was sich für sie zu tun oder zu geben schickt.

185 Helmbrecht 2012, S. 86.

186 Enright 1996, S. 100-110.

sondern als wichtige Funktion in der Gemeinschaft der Toten im Jenseits.<sup>187</sup> Die weltlichen Zeremonien und bekannten Rituale aus den wikingerzeitlichen Hallen haben vermutlich Einfluss auf die Vorstellung von der Aufnahme im Jenseits und der Bewirtung des Verstorbenen genommen.<sup>188</sup> Die Rolle der Hausherrin wird im Jenseits von einer edlen, mythischen Frau übernommen. Am Besten ist die Funktion der Trankspenderin in Verbindung mit Jenseitsvorstellungen aber für die Walküren belegt, die den toten Helden in Valhöll mit einem alkoholischen Getränk begrüßen.<sup>189</sup> Die angeführten alternativen Interpretationen der Willkommensszene sollen jedoch verdeutlichen, dass die Identifizierung der Trinkhornfrau nicht ohne weiteres auf eine bestimmte mythische Figur, eine Walküre, reduziert werden kann.

Die Willkommensszene auf den Bildsteinen wäre ohne das Mitwirken der Frauenfigur nicht denkbar, da diese mehrere wichtige Aufgaben zu erfüllen hat. Sie alleine ist für den Empfang und die Übergabe des Trinkhorns zuständig. Ihr Entgegentreten symbolisiert die Wertschätzung des Ankommenden und dessen geglückte Aufnahme in der jenseitigen Gesellschaft. Die Häufigkeit und Übereinstimmung in der Gestaltung der Szene und deren fixes Personal zeigt, dass es für die Hersteller der Bildsteine äußerst wichtig war, diese Funktionen von einer Frau ausführen zu lassen.<sup>190</sup>

#### **4.1.2 Frauen- und Wagendarstellungen**

Auf insgesamt vier gotländischen Bildsteinen sind Darstellungen von Wagenfahrten überliefert: Alskog kyrka, Ekeby kyrka, Grötlingbo Barshaldershed und Levide kyrka I (Tafeln 1, 5, 8 und 17). Die Kistensteine Alskog kyrka und Grötlingbo Barshaldershed gehören Lindqvists Gruppe C oder D an, während die beiden ursprünglich pilzförmigen Bildsteine aus Ekeby und Levide Charakteristika der späteren Gruppe E aufweisen. Frauenfiguren treten in den Wagenszenen entweder in der Rolle der aktiven Hauptpersonen und Wagenlenkerin, oder als empfangende Trinkhornfrau auf. Auf drei Steinen werden Mitreisende dargestellt und in drei Szenen treten auch kleine Vierbeiner als Begleiter auf.

---

187 Zimmermann 2012, S. 167. Die dargestellte Übergabe des Trinkhorns ist verbunden mit dem Wunsch, das der Verstorbene gut in der Gemeinschaft der Krieger und als Gefolgsmann Óðinns aufgenommen wird. Durch das Darbieten des Getränks stellen die Trinkhornfrauen eine metaphysische Gemeinschaft zwischen Óðinn und den Kriegern in Valhöll her.

188 Zimmermann 2012, S. 171.

189 Jochens 1995, S. 107; Eshleman 2000, S. 19. Umfassender zum Schenkenamt der Walküren: Zimmermann 2006; Egeler 2011.

190 Ausnahmen bilden lediglich die Bildsteine När Bosarve und Lärbro Tängelgård I, auf denen die Übergabe des Trinkhorns an den Reiter von einer androgynen bzw. einer männlichen Figur übernommen wird (Tafel 22, Abb. 1 und 3).

### 4.1.2.1 Vorikonographische Beschreibungen

#### **Alskog kyrka** (Tafel 1, Abb. 1)

In der unteren linken Ecke sehen wir einen Kastenwagen mit Pferdegespann und zwei Insassen, deren Geschlecht auf den ersten Blick nicht eindeutig festzustellen ist.<sup>191</sup> Aufgrund der Abnutzung des Steines sind die Details der Frisuren und Kleidung beider Figuren nur schwer zu erkennen. Da sich der Kistenstein im Archiv Tumba (SHM) befindet und seine Oberfläche aus diesem Grund nicht unmittelbar zu untersuchen ist, gestaltete sich die Auseinandersetzung mit der RTI-Dokumentation des Steines von Sigmund Oehrl als überaus lohnenswert.<sup>192</sup> Die Aufnahmen zeigen im Fall beider Figuren keinen Ansatz von Bartwuchs und einen schmalen Haarzopf mit einem kleinen Haarknoten am Hinterkopf. Wir haben es also mit zwei weiblichen Figuren zu tun, die in ihrer Gestaltung den anderen Frauen auf dem Bildstein gleichen.<sup>193</sup> Von der Kleidung der beiden ist aufgrund der Sitzposition im Wagenkasten wenig auszumachen. Die Frauen scheinen auf einer durch kurze, vertikale Striche wiedergegebenen Unterlage auf Höhe der Oberkante des Wagens zu sitzen, wobei die Vordere die Zügel hält und damit den Wagen lenkt.<sup>194</sup> Das Pferd ist vermutlich durch eine Schere und ein Geschirr mit dem Einspanner verbunden. Aufgrund der Beinstellung des Pferdes kann angenommen werden, dass das Gespann in Bewegung dargestellt wurde und die beiden Figuren auf einer Reise vorzustellen sind. Unmittelbar vor dem Pferd ist eine Figur dargestellt, die eine spitze Kopfbedeckung trägt. Aufgrund der Zerstörung des Steines in diesem Bereich ist jedoch nicht eindeutig festzustellen, ob diese bärtige Männerfigur direkt mit der Wagenszene in Verbindung steht.

#### **Ekeby kyrka** (Tafel 5, Abb. 10 und 11)

Der Bildstein aus der Kirche von Ekeby ist aufgrund seiner sekundären Verwendung als Seitenplatte eines Steinsarges in rechteckige Form geschlagen worden. Das Relief ist zudem stark verwittert, was die Identifizierung der dargestellten Figuren beträchtlich erschwert. Das obere Bildfeld auf Seite A zeigt im Zentrum ein Pferd, das einen Wagen hinter sich zieht. In diesem Wagen sitzt eine Frauenfigur mit Haarknoten und weiter Kleidung, die scheinbar mit beiden Händen nach der mehrfach verschlungenen Zügel

<sup>191</sup> Die Untersuchung der bildlichen Motive war bisher von der fotografischen Dokumentation des Steines in der Publikation Lindqvists abhängig, in der die Bemalung der Figuren leider viele Fragen offen lässt. Lindqvist 1942, S. 14; Almgren 1946, S. 87-94; Böttger-Niedenzu 1982, S. 44.

<sup>192</sup> Die RTI-Daten (bzw. PTM-Dateien) der Untersuchung sind auf dem Server der UB in München zugänglich. Oehrl, Sigmund: Gotländische Bildsteine: PTM-Dateien. Juli 2016. Open Data LMU. Unter: <http://data.ub.uni-muenchen.de/93> (Stand: 27.02.2017).

<sup>193</sup> Schon Eva-Marie Göransson ordnet das Motiv und seine Protagonisten der Kategorie Wagenlenkerinnen zu, ohne jedoch das Geschlecht der Insassen genauer zu diskutieren. Göransson 1999, S. 63, S.238.

<sup>194</sup> Lindqvist 1941, S. 84.

greift. Vor dem Pferd steht eine zum Wagengespann orientierte Frau in einem langen, weiten Kleid, samt Überwurf und kurzem Haarzopf. In den Händen hält sie ein nicht eindeutig identifizierbares Objekt, das Lindqvist und Almgren als (Ess-)Korb ansprechen.<sup>195</sup> Über der Frau schwebt ein gefülltes, rundes Objekt. Oberhalb der Wagenszene befindet sich ein kleiner Vierbeiner, der aufgrund seiner äußeren Erscheinung vermutlich als Hund anzusprechen ist.<sup>196</sup> Hier sind ebenfalls die Überreste von zwei weiteren anthropomorphen Figuren zu erkennen, deren kompletter Oberkörper aufgrund der Beschädigung des Bildsteines jedoch fehlt.

### **Grötlingbo Barshaldershed Norrkvie 1:16** (Tafel 8, Abb. 19 und 20)

Das erhaltene Bildfeld wird dominiert von einer weiblichen Figur, die stehend einen Wagen mit Pferdegespann lenkt. Sie trägt lange, weite Kleidung und einen Haarzopf, der aus einem Knoten am Hinterkopf herabfällt. In der Hand hält sie die Zügel, die quer über das Bildfeld und vermutlich zum Haupt des vorgespannten, jedoch nur zur Hälfte erhaltenen Pferdes führen. Das Pferd ist durch eine Deichsel mit dem Wagen verbunden und schreitet mit den Hinterbeinen soeben über eine Hürde am Boden hinweg. Hinter dem Wagen befindet sich eine männliche Figur mit nackenlangem Haar, gekleidet in eine Hose, möglicherweise mit Gamaschen und ein knielanges Hemd mit Gürtel. Über dem Mann schwebt ein Dreiknoten. Mit den Händen greift er nach dem oberen Rand des Wagenkastens, hält diesen möglicherweise fest oder schiebt ihn an. Direkt vor der Wagenlenkerin steht eine etwas kleinere Frau mit Haarzopf in einem langen Kleid mit Schleppe und mit einem Trinkhorn in der Hand. Im Bereich zwischen der Trinkhornfrau, dem Wagenkasten und dem Pferd schreitet ein großer Vogel, der ebenfalls zur Wagenlenkerin orientiert ist. Er hat recht stämmige Beine, einen langen Hals und einen verhältnismäßig kleinen Kopf mit kurzem Schnabel. Die Statur des Vogels erinnert an einen Schwan oder eine Gans. Hinter dem Vogel ist ein kleiner Vierbeiner zu erkennen, der seinen Kopf in den Nacken wirft.

### **Levide kyrka** (Tafel 17, Abb. 41)

Das Bildsteinfragment *Levide kyrka* umfasst den Kopf eines ursprünglich pilzförmigen Bildsteines der Gruppe E und trägt eine Runeninschrift innerhalb der Rand- und Querborte.

---

<sup>195</sup> Lindqvist erkennt hier ebenfalls die Darstellung eines kleinen Horns in der Hand der stehenden Frau. Lindqvist 1942, S. 41; Almgren 1946, S. 89.

<sup>196</sup> Lindqvist und Böttger-Niedenzu halten auch ein zweites Pferd mit Reiter für wahrscheinlich. Lindqvist 1942, S. 41; Böttger-Niedenzu 1982, S. 45.

Das erhaltene Bildfeld zeigt einen rechteckigen, vierrädrigen Wagen, der von einem Pferd gezogen und von einem Hund begleitet wird. Auf diesem Wagen sitzt eine anthropomorphe Figur mit langem Haarzopf, die einen nach hinten wehenden Mantel trägt und beide Beine nach vorne ausstreckt. Am unteren Rücken, direkt unter dem Mantelzipfel ist ein kleiner Vorsprung wahrzunehmen, der möglicherweise die Schleppe der Kleidung oder eine Sitzfläche andeutet. In den Händen hält die Figur sowohl die Zügel des Gespanns, als auch ein Trinkhorn, dessen Mündung sie zum eigenen Mund führt. Die Frisur, die Kleidung und auch das Trinkhorn sprechen für die Zuweisung der lenkenden Figur zum weiblichen Geschlecht. Über dem Trinkhorn befindet sich ein scheinbar frei schwebendes Gesicht im Profil, bei dem es sich vermutlich um eine in perspektivischer Weise neben der Wagenlenkerin dargestellte, sitzende Person handelt.<sup>197</sup> Direkt über den Zügeln ist eine weitere anthropomorphe Figur mit langem Haarzopf und angewinkelten Beinen zu sehen. Im Gegensatz zur Frau im Wagen trägt diese Gestalt enge Kleidung mit blanken Beinen. Die Figur trägt offenbar ein umgegurtes Schwert und hält eine runde Scheibe vor sich, die möglicherweise einen Schild darstellt.<sup>198</sup> Die zur Wagenlenkerin orientierte, androgyne Figur lässt aufgrund der Kleidung mit sichtbaren Beinen und den typisch männlichen Attributen an die Darstellung eines Mannes denken.

#### **4.1.2.2 Ikonographische Analyse und Interpretation**

Die Wagendarstellungen befinden sich im oberen Bildfeld der ursprünglich pilzförmigen Bildsteine *Levide kyrka* und *Ekeby kyrka*. Durch diese prominente Position kommt der Darstellung der gleiche Stellenwert wie der Willkommensszene mit Reiter und Walküre zu. Auf den Kistensteinen befindet sich die Szene in der linken unteren Ecke (*Alskog kyrka*) oder füllt den größten Teil des Bildfeldes (*Grötlingbo Barshaldershed*). An der Beinstellung der Zugpferde ist zu erkennen, dass sich die Wagen gerade auf dem Weg zu einem bestimmten Ziel befinden. Einzig der Wagen auf *Ekeby kyrka* scheint zum Stillstand gekommen zu sein. Dieser hat möglicherweise bereits den Zielort erreicht, an dem die Wagenlenkerin von einer Frau mit einer begrüßenden Gabe in Empfang genommen wird. Das nur zum Teil erhaltene Pferd auf *Grötlingbo Barshaldershed* überschreitet mit seinen Hinterbeinen eine Hürde auf dem Boden. Bei diesem wellenartigen Gebilde dürfte es sich, vergleichbar zu den Reiterdarstellungen in den Willkommensszenen, um die Darstellung

---

<sup>197</sup> Lindqvist 1942, S. 96.

<sup>198</sup> Almgren und Göransson sehen in der Scheibe einen Schild, während Lindqvist an eine Art Fladenbrot oder Kuchen denkt. Almgren 1946, S. 88; Göransson 1999, S. 240; Lindqvist 1941, S. 88; Lindqvist 1964, S. 76.

der Umzäunung des Totenreichs (*helgrind*) handeln. Auch der in diesen Szenen auftretende Hund ist auf drei Bildsteinen mit Wagendarstellungen in unmittelbarer Umgebung zur reisenden Frau zu finden. Er übernimmt auf Grötlingbo Barshaldershed, Ekeby kyrka und Levide kyrka vermutlich ebenfalls die Funktion eines Begleiters oder Führers.<sup>199</sup> Auf drei Bildsteinen werden die Wagenlenker auf ihrer Reise von einer zweiten Person begleitet und unterstützt. Während das Gesicht neben der Wagenlenkerin auf Levide kyrka lediglich auf die Anwesenheit einer weiteren Person im Wagen hindeutet, scheint der Mann auf Grötlingbo Barshaldershed eine bedeutende Rolle in der Szene zu spielen. Er ist in gehender Haltung hinter dem Wagen dargestellt und greift unterstützend ein, indem er den Wagen an der Oberkante anschiebt. Er sitzt nicht selbst im Wagen, sondern assistiert der Wagenlenkerin bei ihrer Reise und sorgt damit für deren sichere Ankunft. Der Dreiknoten, der über seinem Kopf schwebt, verweist vermutlich auf die besondere Funktion des Mannes in der Szene. Eva-Marie Göransson interpretiert den Mann als ein Menschenopfer oder einen Leibeigenen, der sein Leben ließ, um der Wagenlenkerin auf ihrer Reise beizustehen.<sup>200</sup> Alskog kyrka zeigt gleich zwei Mitreisende, von denen die weibliche Begleitperson ebenfalls im Wagen sitzt und die männliche Figur dem Pferd vorangeht, um das Gespann zum Zielort zu führen.

Auf drei der gotländischen Bildsteine mit Wagendarstellung treten den fahrenden Frauen anthropomorphe Figuren mit unterschiedlichen Gegenständen in der Hand entgegen. Auf Grötlingbo Barshaldershed und Ekeby kyrka sind dies jeweils Frauen mit knöchellanger Tracht und Haarzopf, die der Wagenlenkerin ein Trinkhorn bzw. einen Korb entgegen reichen. Auf Levide kyrka sitzt den beiden Insassen eine bewaffnete androgyne Figur gegenüber, die eine Scheibe in Richtung der Lenkerin reicht. Während die Attribute und die Tracht der Figur traditionell männlich ausfallen, verweist der geschwungene Haarzopf auf eine weibliche Frisur, vergleichbar mit jener der Frau im Wagen. Lindqvist spricht die Figur als Mann an, Detlev Ellmers ordnet sie jedoch dem weiblichen Geschlecht zu.<sup>201</sup> Da die Frisur stark mit Frauenfiguren verknüpft ist, spricht Eva-Marie Göransson die Figur auf Levide ebenfalls als Frau an, genauer noch als gotländische Variante der bewaffneten Walküre.<sup>202</sup> Sie verweist auf die mit Schild und Schwert bewaffneten Walküren auf anderen skandinavischen Bildträgern, wie etwa den Walkürenfibeln. Der Haarzopf zählt auf den Bildsteinen zwar zu den weiblichen Frisurvarianten, findet sich aber zumindest auf drei

---

199 Weber 1973, S. 95.

200 Göransson 1999, S. 236.

201 Lindqvist 1942, S. 96; Ellmers 1986, S. 372.

202 Göransson 1999, S. 241.

Bildsteine auch in Verbindung mit typischen Männerdarstellungen.<sup>203</sup> Da alle weiteren Kriterien der Geschlechterbestimmung auf die Darstellung eines Mannes deuten, wird die Figur in der vorliegenden Arbeit als solcher angesprochen.

In der Forschung werden die Wagenszenen übereinstimmend als Darstellungen der Reise einer Verstorbenen ins Jenseits interpretiert.<sup>204</sup> Detlev Ellmers erkennt in den Wagenszenen der Bildsteine die Abbildung einer exklusiven Fortbewegungsart der sozial höhergestellten Frau am Weg ins Totenreich.<sup>205</sup> Nachweise für einen Totenwagen sind sowohl in der altwestnordischen Literatur, als auch in zahlreichen wikingerzeitlichen Grabfunden anzutreffen. Aus der literarischen, altwestnordischen Überlieferung sind besonders zwei Werke als Zeugnisse über die Vorstellung eines Totenwagens und einer Wagenfahrt ins Jenseits vorzubringen. Gerd W. Weber führt hier das Eddalied *Helreið Brynhildar* und das *Sögubrot af fornkonungum*, das Fragment der *Skjöldunga saga*, an.<sup>206</sup> Im Eddalied *Helreið Brynhildar* wird die Bestattung von Brynhildr, die auf einem mit Stoffen bedeckten Wagen auf einem Scheiterhaufen verbrannt wird, beschrieben. Brynhildr fährt anschließend mit diesem Wagen auf dem *helvegr* ins Totenreich:

Eptir dauða Brynhildar vóro gor bál tvau, annat Sigurði, oc brann þat fyrr, enn Brynhildr var á qðro brend, oc var hon í reið, þeiri er guðvefiom var tiolduð. Svá er sagt, at Brynhildr óc með reiðinni á helveg oc fór um tún, þar er gýgr noccor bió.<sup>207</sup>

Ein weiteres Zeugnis für den Totenwagen findet sich in Kapitel 9 des *Sögubrot af fornkonungum*, in dem erst die Schlacht von Brávalla und später die Bestattung des Harald Kampfzahn geschildert wird:

...lét leggja líkit í þann vagn, er Haraldr konungr hafði til orrostu. Ok eptir þat lét hann kasta mikinn haug ok lét þá líki hans aka í þeim vagni, á þeim hesti, er Haraldr konungr hafði til orrostu ok lét svá aka í hauginn, ok síðan var sá hestr drepinn. Ok þá lét Hringr konungr taka þann söðul, er hann sjálfr hafði riðit í, ok gaf þann Haraldi konungi, frænda sínum, ok bað hann gera hvárt, er hann vildi, ríða til Valhallar eða aka.<sup>208</sup>

203 Lärbro St. Hammars III, Lärbro Tängelgårdar I und Sanda kyrka I (Tafeln 15, 22 und 18).

204 Böttger-Niedenzu 1982, S. 46; Lindqvist 1964, S. 81; Oehrl 2006, S. 88-91; Weber 1973, S. 96f.

205 Ellmers 1986, S. 362.

206 Weber 1973, S. 95-97.

207 *Helreið Brynhildar*, Prosaerleitung. Nach Neckel/Kuhn 1983, S. 219. Übersetzung Krause 2004, S. 382: Nach Brynhildrs Tod wurden zwei Scheiterhaufen errichtet, einer für Sigurðr und der brannte zuerst. Aber Brynhildr wurde auf dem zweiten verbrannt, und sie war in einem Wagen, der war mit kostbaren Stoffen bedeckt. So sagt man, dass Brynhildr mit dem Wagen über den Helweg fuhr und zu einem Hof kam, auf dem eine Riesin wohnte.

208 *Sögubrot af fornkonungum* 9. Nach Petersens/Olson 1919–1925, S. 24. Die freie Übersetzung dieser Passage findet sich im folgenden Absatz.

Diesem Text zufolge ließ König Sigurd Hring den Leichnam Haralds in den Wagen legen, den er zuvor aufgrund seiner Altersschwäche in der Schlacht von Brávalla benutzt hatte. Im Zuge einer umfassenden Bestattungszeremonie wird der Wagen schließlich von Haralds Pferd in den Grabhügel gezogen, wo dieses getötet und mit ihm bestattet wird. Sigurd lässt ihm ebenfalls seinen Sattel mit ins Grab legen, damit Harald selbst wählen könne, ob er nach Valhöll reiten oder mit dem Wagen dort einfahren wolle.

Dass Transportmittel wie Wagen und auch Schlitten wichtige Bestandteile von Begräbniszeremonien waren, belegen die prunkvollen Beigaben des norwegischen Schiffgrabes von Oseberg. Im umfangreichen Beigabeninventar befanden sich unter anderem ein prunkvoller Wagen mit Schnitzereien (Tafel 23, Abb. 9), sowie Teile von insgesamt drei Schlitten. Man nimmt an, dass der Wagen im Rahmen des Bestattungsrituals als Totenwagen gedient hat und anschließend der wohlhabenden Frau auf ihrer Fahrt ins Jenseits behilflich sein sollte. Archäologische Hinweise auf die Bedeutung des Wagens im Totenkult finden sich aber auch in Bestattungen in Wagen oder Wagenkästen auf Gräberfeldern des Frühmittelalters.<sup>209</sup> Michael Müller-Wille verweist auf zahlreiche dänische Bestattungen der Wikingerzeit, bei denen Wagenkästen als Särge für sozial höherstehende Frauen benutzt wurden. Der Wagen fand nicht nur zur Demonstration des Ranges im diesseitigen Leben Eingang in das Grabinventar, sondern war möglicherweise auch als standesgemäßes Transportmittel ins Jenseits gedacht.<sup>210</sup>

Weitere prominente Wagendarstellungen finden sich auf den Bildteppichen von Oseberg und Överhogdal (Tafel 23, Abb. 6-8). Hier werden mehrere, zum Teil auch mit Stoffen bedeckte Wagen gezeigt, die sich zusammen mit Reitern und Fußgängern zu einer Art Prozession zusammenfinden. Die Darstellungen auf diesen textilen Überresten wurden wiederholt als Prozession im Zuge von Totenfeiern gedeutet.<sup>211</sup>

Die Wagenfahrt ins Jenseits findet ihr Gegenstück in den Willkommensszenen mit den männlichen Reitern und möglicherweise auch in der auf dem Bildstein Sproge kyrka wiedergegebenen Schlittenfahrt (Tafel 22, Abb. 4). Die Wagen sind dabei nicht als repräsentatives Attribut einer speziellen Figur zu verstehen, sondern markieren als standesgemäßes Transportmittel eine bestimmte soziale Gruppe.<sup>212</sup> Während Männer auf den gotländischen Bildsteinen Pferde und Schiffe benutzen, steht der Wagen ausschließlich im Zusammenhang mit Frauendarstellungen. Alle vier erhaltenen Wagenszenen zeigen

---

209 Müller-Wille 1985, S. 17-30; Price 2002, S. 150.

210 Müller-Wille 1985; Vergleiche Staecker 2002, S. 16-18; Helmbrecht 2011, S. 89.

211 Weber 1973, S. 96. Oehrl 2006, S. 90.

212 Helmbrecht 2011, S. 89; Vgl. Ellmers 1986, 362.

eindeutig weibliche Passagiere. Eva-Marie Göransson sieht in den Wagendarstellungen das weibliche Äquivalent zur Willkommensszene mit dem männlichen Reiter und der begrüßenden Trinkhornfrau.<sup>213</sup> Die Darstellung des Wagens sei nicht nur als Attribut der verstorbenen Reisenden zu verstehen, sondern als Ausdruck einer alternativen, weiblichen Todesauffassung, in der eine wohlhabende Frau ihre Reise zu Freyja im Wagen antritt.<sup>214</sup> Die Darstellung zeigt nach Göransson die symbolische Repräsentation einer verstorbenen, wohlhabenden Frau, sowie den Wunsch ihrer Hinterbliebenen, sie möge wie die Frauenfigur im Wagen gut im Jenseits aufgenommen werden.<sup>215</sup> Als Interpretation der Frauenfiguren in den Wagenszenen schlägt Jörn Staecker das Abbild der Verstorbenen selbst vor, die vermutlich eine alleinstehende, verwitwete oder im Kult tätige Frau war.<sup>216</sup> Die beiden häufigsten Motive der gotländischen Bildsteine, der Reiter und das Schiff, die ausschließlich in Verbindung mit Männerfiguren stehen, sind auf den vier Bildsteinen nicht vertreten. Da auf den Steinen vorwiegend Frauenfiguren dargestellt sind, hinterlassen sie den Eindruck, sie seien als weibliche Variante der großen, pilzförmigen Steine zu verstehen. Dass die Wagendarstellungen mit Frauen aber auf eine geschlechtsspezifische Verwendung der Steine schließen lassen, also ausschließlich als Gedenksteine für eine bestimmte verstorbene Frau fungierten, halte ich für unwahrscheinlich. Gegen die Zuschreibung der abgebildeten Person zu einer verstorbenen Frau spricht im Fall von *Levide kyrka* die Runeninschrift, die auf einen Vater oder einen Sohn verweist.<sup>217</sup> Auch die Auffindung des Kistensteines von Grötlingbo Barshaldershed innerhalb eines Männergrab spricht eher gegen die geschlechtsspezifische Exklusivität dieser Steine.

Wie die Szene des in *Valhöll* einreitenden Helden, der von einer Trinkhornfrau in Empfang genommen wird, haben vermutlich auch die Darstellungen der Wagenfahrt auf eine prominente Geschichte und damit verbundene Glaubensvorstellungen referiert. Wie die Parallelen der literarischen Überlieferung und der archäologischen Funde zeigen, ist die Bestattung im Wagen wohl eine der ehrenvollsten, die nur ausgewählten Personen zuteil wurde. Den vorgebrachten Beispielen dürften die gleichen Glaubensvorstellungen zugrundeliegen.<sup>218</sup> Eine Besonderheit stellen die Steine mit Wagenfahrt aber nicht nur

---

213 Göransson 1999, S. 61.

214 Göransson favorisiert sowohl in den Willkommensszenen mit Reitern, als auch mit den Wagendarstellungen die Interpretation der Ankunft bei Freyja, welche die Verstorbenen mit einem Trinkhorn empfängt. Göransson 1999, S. 215.

215 Göransson 1999, S. 236.

216 Staecker 2002, S. 18.

217 [...] oṭa · sun · sum · sins faṭur [...]. Die vollständige Wiedergabe der Inschrift mit Übersetzung findet sich auf Tafel 17. Vergleiche dazu Göransson 1999, S. 241.

218 Helmbrecht 2011, S. 89; Staecker 2002, S. 17f

aufgrund der dargestellten Vorstellung der Jenseitsreise im Wagen dar, sondern auch, weil hier eindeutig eine Frau als aktive Hauptperson der Szene auftritt. Damit dürfte sie aller Wahrscheinlichkeit nach auch die Protagonistin der zugrundeliegenden Geschichte darstellen. Im Gegensatz zu anderen Frauendarstellungen, wie etwa der auf den Bildsteinen favorisierten Trinkhornfrau, begegnen die Frauen hier nicht als passive Nebenfiguren. In den Wagenszenen steht die Frau selbst im Mittelpunkt der Szene, sie lenkt den Wagen, wird von einer anderen Frau Willkommen geheißen und nimmt das Willkommensgetränk aus dem Trinkhorn zu sich.

### **4.1.3 Frauen- und Vogeldarstellungen**

Auf neun Bildsteinen finden sich einzelne Frauenfiguren, die im direkten Zusammenhang mit Vögeln oder Vogelmetamorphosen stehen.<sup>219</sup> Auf zwei Steinen weisen diese Frauen selbst Vogelmerkmale auf.<sup>220</sup> Die Darstellungen können aufgrund ihres unterschiedlichen Szenenzusammenhangs in vier Motivgruppen unterteilt werden.

#### **4.1.3.1 Szenenzusammenhang: Gebäude und Prozession**

##### **4.1.3.1.1 Vorikonographische Beschreibungen**

**Sanda kyrka I** (Tafel 18, Abb. 42 und 43)

Zentral im oberen Bereich des Bildfeldes erhält man Einblick in ein rechteckiges Gebäude, dessen Dach durch den konvexen Rahmen des Runenbandes gebildet wird. In den Ecken dieses Hauses sitzen zwei Figuren mit dem Rücken zur Wand. Die Figur in der linken Ecke ist aufgrund ihres bodenlangen Kleides und des langen Haarzopfs als Frau anzusprechen. Sie sitzt aufrecht in einem Klotzstuhl und hält sich eine Hand vor den Mund oder fasst sich damit an die Nase. In der gegenüberliegenden Ecke sitzt ein Mann mit markantem Kinnbart und langem Haarzopf. Er greift zum Schaft eines Speeres, der aufrecht von einer dritten, in der Mitte des Raumes stehenden Person gehalten wird. Diese Figur trägt über dem Haarzopf einen Helm mit Nasenschutz oder einen Kammhelm und ist dem sitzenden Mann zugewandt. Von der Kleidung sind Hosenbeine und ein knielanger Mantel zu erkennen, der über der rechten Schulter fixiert ist und den Arm freilässt, der nach dem Speerschaft greift. Auch wenn bei dieser Figur kein Bartwuchs erkennbar ist, kann sie aufgrund der Kleidung ebenfalls als Mann identifiziert werden. Hinter der Frauenfigur an der linken Wand des Gebäudes ist ein großer Vogel dargestellt. Sein Körper befindet sich

---

219 Alskog kyrka (Tafel 1), Alskog Tjängvide (2), Ardre kyrka VIII (3), Fröjel Bottarve (6), Gards Bote (7), Grötlingbo Barshaldershed (8), Klinte Hunninge IV (13), Lärbro St. Hammars III (15), Sanda kyrka (18).  
220 Lärbro St. Hammars III und IV (Tafel 15 und 16).

außerhalb des Hauses, doch sein langer Hals reicht durch die Mauer hindurch in den Innenraum. Mit dem langen, spitzen Schnabel berührt er den stehenden Mann am Rücken. Hinsichtlich des Körperbaus, also der Körpergröße an sich, dem langen Hals, der Form des Schnabels und den langen Beinen, kann der Vogel als Schreitvogel angesprochen werden. So kommen hier Storch, Reiher und Kranich in Frage, grundsätzlich ist aber auch die übergroße Darstellung eines Entenvogels wie Schwan oder Gans denkbar. Unterhalb des Gebäudes sind drei Figuren in knielanger Oberbekleidung dargestellt, die hintereinander gehen und jeweils einen Gegenstand vor sich tragen. Die vorderste Figur hat einen langen Kinnbart, eine spitze Kopfbedeckung mit einer Quaste und hält einen Speer in der Hand. Die zweite Person hat einen Haarzopf und trägt ein Objekt in Form eines kurzen Spatens oder Hammers. Die dritte Figur trägt eine spitze Kappe oder einen Helm über dem Haarzopf und hebt eine Sichel hoch. Hinter dieser Dreiergruppe befindet sich auf einem rechteckigen Podest ein Objekt mit vier Zacken, über dem ein Rondell schwebt.

#### **Alskog kyrka** (Tafel 1, Abb. 1)

Am unteren Rand, etwa in der Mitte des Bildfeldes sitzt eine Frau auf einem Klotzstuhl in einem Gebäude, das durch ein gewölbtes Dach angedeutet wird. Sie trägt ein weites Kleid und als Frisur einen Haarzopf mit Haarknoten im Nacken. Direkt vor der sitzenden Frau ist der Unterkörper einer liegenden, anthropomorphen Figur zu erkennen. Die Kleidung dieser Figur ist etwa knielang und die Beine sind entweder frei oder durch eine lange, enge Hose bedeckt. Der Kopf der Figur ist aufgrund der Beschädigung nicht mehr erhalten, aber die Kleidung identifiziert die liegende Figur als männlich. Die Frau lehnt sich ihm auf dem Stuhl sitzend entgegen und greift nach seinen Füßen. Auf dem Dach des Gebäudes befindet sich ein großes, unförmiges Wesen, das seinen langen Hals samt Kopf durch das Dach hindurch ins Innere des Gebäudes steckt und sein weit aufgerissenes Maul auf den hier liegenden Mann richtet. Bei dieser beschädigten Tierdarstellung handelt es sich um einen langhalsigen Vogel, der seinen spitzen Schnabel weit aufsperrt. Rechts neben dem Gebäude befindet sich die gleiche Darstellung einer Dreiergruppe von Männern mit geschäfteten Gegenständen, die auch unter dem Gebäude von Sanda kyrka I gezeigt wird. Hinter der Gruppe ist ebenfalls ein Rondell zu sehen, das über einem quadratischen Gebilde schwebt.

#### **Fröjel Bottarve** (Tafel 6, Abb. 12 und 13)

Der Bildstein von Fröjel kann in vier horizontale Bildfelder eingeteilt werden. Im obersten Bildfeld befindet sich ein Reiter mit spitzer Kopfbedeckung und Kinnbart. Darunter wird

eine Frau mit weitem, knöchellangen Kleid mit Schleppe und Trinkhorn gezeigt, die mit einem Mann vor ihr interagiert. Sie ist die einzige Frauenfigur dieses Bildsteins und entspricht in ihrer Darstellung den Trinkhornfrauen der Willkommensszenen. Der Mann hat einen Kinnbart, trägt eine knielange, weite Tracht und zeigt auffallende Ähnlichkeiten zum Reiter des oberen Bildfeldes. Er streckt einen Arm nach hinten und den anderen der Trinkhornfrau entgegen. Er beugt sich dabei leicht nach vorne, wodurch seine Körperhaltung demütig wirkt. Der ausgestreckte Arm hat eine ungewöhnliche Form und scheint in ein gezacktes Ende überzugehen, möglicherweise in einen Gegenstand, den er der Frau überreichen möchte. Hinter dem Mann befindet sich ein Vogel mit langen Beinen, der ihn mit seinem spitzen Schnabel im Nacken oder an der Schulter berührt. Beide Figuren sind zur Frau orientiert. Die Proportionen des Vogels lassen erneut auf die Darstellung eines Storchs, Reiher oder Kranichs schließen. Die Aufmerksamkeit dieser Szene liegt auf der Frauenfigur, die offenbar vom Mann in Begleitung des Vogels aufgesucht wird. Auch der Bildstein aus Fröjel zeigt drei hintereinander gehende, anthropomorphe Figuren mit Gegenständen in den Händen. Der Bruch in der Mitte des Bildsteines verläuft quer durch diese Dreiergruppe und erschwert die Interpretation.

#### **4.1.3.1.2 Ikonographische Analyse und Interpretation**

In der modernen Forschung wird die ganzheitliche Interpretation des Bildsteines Sanda kyrka I von Hugo Jungner weitgehend übernommen.<sup>221</sup> Dieser identifiziert das Gebäude als Óðinns Halle, in welcher der Tote vor dem Gott erscheint. Durch die Waffennahme, das Umfassen des Speeres, wird der Verstorbene als Óðinns Adoptivsohn in dessen Gefolge aufgenommen.<sup>222</sup> Die Szene im Gebäude auf Sanda kyrka I ist demnach als eine Form von Eidesleistung und Adoption *per arma* zu verstehen.<sup>223</sup> Zu dieser Deutung der Szene gelangt Jungner durch den Vergleich mit unterschiedlichen Aufnahme ritualen in weltlichen Gefolgschaften in Verbindung mit der Übergabe von bestimmten Waffen.<sup>224</sup> Die auf Sanda kyrka I dargestellte Frau identifiziert er als Frigg, die ihrem Gemahl Óðinn in der Halle gegenüber sitzt. Den langhalsigen Vogel bezeichnet Jungner als Schwarzstorch, der im Volksmund die Seele der Verstorbenen vom Scheiterhaufen zu Óðinn führt.<sup>225</sup>

---

221 Vgl. Jungner 1930; Arrhenius 1961; Böttger-Niedenzu 1982, S. 71f.; Oehrl 2010, S. 13ff.

222 Jungner 1930, S. 76; Oehrl 2010, S. 16.

223 Jungner 1930, S. 65-82.

224 Jungner stützt sich dabei auf die überlieferten Berichte zur Einführung eines neuen Königs bei den Franken durch die symbolische Übergabe einer Lanze. Jungner 1930, S. 76.

225 Dem Storch wird im Volksmund eine besondere Beziehung zu Óðinn zugeschrieben: Während die weißen Störche als Lebensbringer gelten, sollen die schwarzen Exemplare die Seelen der Toten ins Jenseits gebracht haben. Jungner 1930, S. 76-80, S. 82. Kritisch dazu Böttger-Niedenzu 1982, S. 72.

Ältere Deutungen identifizieren die Szene auf Sanda kyrka I und ihr Personal mit der Geschichte von Swanhild und Jörmunrek, die hier in der Halle Jörmunreks mit dem Berater Bikki zusammentreffen. Der Vogel soll ein Schwan sein, der die Darstellung von Swanhild unterstreichen sollte und in dieser Szene keine eigenständige Funktion übernimmt.<sup>226</sup> Als uneigenständige Figur interpretiert auch Peter Paulsen den Vogel, der schlichtweg als Anspielung auf Friggs Federkleid abgebildet worden sei.<sup>227</sup> Beide Interpretationen ignorieren jedoch, dass der Vogel weniger mit der sitzenden Frau in Verbindung steht, sondern vielmehr mit dem stehenden Mann in der Mitte des Gebäudes. Der Vogel streckt seinen langen Hals durch das Gebäude und über die Frau hinweg, um den Mann mit seinem Schnabel zu berühren.

Da die Bildsteine selbst als Gedenksteine interpretiert werden und die häufigsten Motive der Bildsteine im Zusammenhang mit der Jenseitsreise eines Verstorbenen diskutiert wurden, scheint Jungners Interpretation der Szene als Ankunft eines Kriegers in Valhöll naheliegend. Die Vermutung einer jenseitigen Eidesleistung kann durch die Deutung des langhalsigen Vogels als Totenbegleiter bekräftigt werden. Dieser scheint den Mann in seiner Rolle als Vermittler und Führer mit dem Schnabel in Óðinns Halle und vor den Hochsitz des Gottes zu stoßen.<sup>228</sup>

Die zweite Szene mit einer Frau in einem Gebäude ist auf Alskog kyrka zu finden. Aufgrund einer sekundären Beschädigung ist die linke Seite des Hauses nur fragmentarisch erhalten. Die kompositorischen Ähnlichkeiten zur Hausszene mit Vogel auf Sanda kyrka I lassen für die linke Ecke des Gebäudes jedoch ebenfalls eine sitzende, männliche Figur vermuten.<sup>229</sup> Während der Vogel auf Sanda kyrka I den Mann in der Mitte des sitzenden Figurenpaars von hinten anstößt, scheint die liegende Männerfigur auf Alskog kyrka aus dem weit aufgerissenen Maul des Vogels vor die Füße der Frau gefallen zu sein. Die Frau beugt sich nach vorne oder steht gerade vom Stuhl auf, um nach den Füßen des Mannes zu greifen, möglicherweise um ihm behilflich zu sein oder ihn zu versorgen.<sup>230</sup> Im Gegensatz zur Darstellung auf Sanda kyrka I tritt die Frau hier aktiv mit der Person in der Mitte des Gebäudes in Verbindung. Auf beiden Steinen stellt die Männerfigur den Verstorbenen dar, der von einem Vogel ins Jenseits gebracht und in ein Gebäude vor die Augen des

---

226 Eine Zusammenstellung findet sich bei Böttger-Niedenzu 1982, S. 71; Oehrl 2010, S. 16-17.

227 Paulsen 1937, S. 395.

228 Oehrl 2010, S. 16.

229 Böttger-Niedenzu 1982, S. 70f. Oehrl 2010, S. 20.

230 Eva-Marie Göransson interpretiert die hier dargestellte Frauenfigur als *tortyrkvinna*, die den vor ihr liegenden Mann entweder foltert oder aus einer Gefahr rettet. Göransson 1999, S. 64. Die fragmentarische Darstellung zeigt meiner Ansicht nach keine Anzeichen für eine Folterszene. Die Frauenfigur scheint lediglich aufzustehen und in Richtung des liegenden Mannes zu greifen.

Götterpaares gebracht wurde.

Ein weiterer Grund für die Annahme, dass es sich bei den Szenen auf Alskog und Sanda um zwei Varianten des gleichen Motivs handelt, ist die Dreiergruppe, die rechts neben dem Gebäude von Alskog und unterhalb des Gebäudes von Sanda auf die selbe Weise dargestellt wurde.<sup>231</sup> Diese Dreiergruppe scheint fest mit der Hausszene samt Vogel zusammenzuhängen, möglicherweise handelt es sich bei den Szenen der beiden Steine um zwei Varianten des gleichen Motivs. Hugo Jungner interpretiert diese drei Männer als Teilnehmer eines Bestattungsrituals, die sich auf Sanda kyrka I mit Speer, Hammer und Spaten in den Händen von einem Scheiterhaufen wegbewegen.<sup>232</sup> Die drei geschäfteten Gegenstände sollen bei der Durchführung des Bestattungsrituals Anwendung gefunden haben und hätten die symbolische Funktion, den Verstorbenen den drei Göttern Thor, Óðinn und Freyr zu unterstellen.<sup>233</sup> Die Interpretation des Motivs als Bestattungsritual und auch die Abbildung der drei Götter würden erneut auf den Themenkomplex der Jenseitsvorstellungen verweisen und sich damit gut in den Bildkontext einfügen.<sup>234</sup> Dennoch gibt es für diese Interpretation des Prozessionsmotivs schlichtweg zu wenige konkrete Indizien. In der Darstellung sind keinerlei Hinweise auf eine Bestattung festzumachen und auch die Gegenstände in den Händen der drei Männer stellen alltägliche, landwirtschaftlich bzw. handwerklich genutzte Gegenstände dar.<sup>235</sup>

Eine vergleichbare Szene in einem Gebäude, in dem sich zwei anthropomorphe Figuren gegenüber sitzen, ist auf dem Bildstein Buttle Änge I zu finden. Die Frauenfigur in der linken Ecke des Gebäudes trägt eine weite, lange Tracht, einen Haarknoten oder eine Kopfbedeckung und greift mit beiden Armen nach der Person vor ihr. Diese gegenüber sitzende Figur hat einen spitzen Kinnbart und hält eine Schale oder einen Kelch hoch. Unter dem verlängerten Dach, in einer Art Vorraum, liegt ein Vierbeiner mit langer Schnauze. Direkt neben dem Gebäude ist eine Prozession von drei Männern mit erhobenen Gegenständen dargestellt. Auf dem mittlerweile stark verwitterten Bildfeld und der Fotografie von Sune Lindqvist kann im Zusammenhang mit dieser Gebäudeszene kein Vogel festgestellt werden. Der Bildstein Buttle Änge I zeigt möglicherweise eine verkürzte Variante der Szene in Valhöll, die ohne die Darstellung des Vogels auskommt.

---

231 Oehrl 2010, S. 20.

232 Jungner 1930, S. 67-75. Der gebogene Gegenstand in den Händen der dritten Person scheint mir vielmehr eine Sichel darzustellen.

233 Jungner 1930, S. 82.

234 Oehrl 2010, S. 36.

235 Sollten die Objekte in den Händen der drei Männer tatsächlich mit den nordischen Göttern in Verbindung stehen, verweisen sie doch viel wahrscheinlicher auf die Darstellung der Götter selbst als auf bloße Rituale, die zu deren Ehren durchgeführt wurden.

Das Motiv der Dreierprozession verbindet die Darstellungen der beiden Kistensteine ebenfalls mit den Szenen auf Fröjel Bottarve. Auch hier wird die Männerfigur als Verstorbener interpretiert, der von einem langbeinigen Vogel mit dem Schnabel angestupst wird.<sup>236</sup> Auf dem Bildstein von Fröjel wird dieser Mann wie die Reiter der Willkommensszenen von einer Frau mit Trinkhorn in Empfang genommen. Der Vogel dürfte damit auf allen drei Steinen die Funktion eines Psychopompos übernehmen und dem Verstorbenen als Begleiter oder Führer am Weg ins Jenseits zur Seite stehen.<sup>237</sup> Der Vogel könnte der Trinkhornfrau in dieser Szene – sei es eine Walküre oder Göttin – bei der Begrüßung und Versorgung des Verstorbenen nach seinem Tod zur Seite stehen.<sup>238</sup>

Aufgrund der fehlenden literarischen Quellen für einen nordischen Seelenbegleiter in Form eines Vogels hat man in der Forschung auf Vorstellungen der römischen Antike und der Überlieferung des frühen Christentums verwiesen.<sup>239</sup> Hier sind es Adler oder Taube, die die Seele des Verstorbenen vom Scheiterhaufen holen und ins Jenseits tragen. Die Funktion des Seelentransports kann auch von Zugvögeln, Schwänen, Wildgänsen oder Reihern übernommen werden.<sup>240</sup> Auf den frühen Bildsteinen der Gruppe B finden sich Wasservögel oftmals als zentrales und einziges Motiv, dennoch ist nicht geklärt, ob auch diesen Darstellungen Jenseitsvorstellungen zugrundeliegen. Es ist fraglich, ob diese Vorstellung in der vorchristlichen Zeit auf Gotland überhaupt bekannt war und wenn ja, ob das Thema auch populär genug war, um als Motiv auf den Bildsteinen in dieser Form auch verstanden zu werden. Ob derartige Vorstellungen tatsächlich Einfluss auf die Vogeldarstellungen der Bildsteine von Sanda, Alskog und Fröjel nehmen konnten, bleibt unsicher.<sup>241</sup>

Auf den Kistensteinen von Alskog und Sanda fehlt die prominente Darstellung der Trinkhornfrau, die den Verstorbenen oder dessen Seele im Jenseits Willkommen heißt. Dennoch sehen wir in den Gebäudeszenen jeweils eine Frauenfigur, die der Ankunft des Mannes in der Halle beiwohnt. Die Darstellung der Begrüßung vor Ort in Form einer Trankdarreichung scheint hier nicht nötig zu sein, da der Vogel den Krieger direkt nach Valhöll und vor Óðinn führt. Bei dieser Szene handelt es sich also um eine weitere, alternative Darstellung der Geschehnisse nach der Ankunft des Verstorbenen im Jenseits. Die gemeinsame Abbildung von Trinkhornfrau und Vogel auf Fröjel Bottarve spricht für

---

236 Oehrl 2010, S. 20.

237 Sollten die Szenen auf Fröjel Bottarve eine zusammenhängende Geschichte erzählen, so wäre denkbar, dass der Reiter aus der oberen Szene nach seinem Ritt vom Pferd abgestiegen ist und in der darunterliegenden Szene von dem Vogel vor die Trinkhorn geführt wird.

238 Oehrl 2010, S. 20.

239 Jungner 1930, S. 78-80; Oehrl 2010, S. 17f.

240 Oehrl 2006, S. 101.

241 Oehrl 2010, S. 18; Böttger-Niedenzu 1982, S. 72.

eine Arbeitsteilung und unterschiedliche Aufgabengebiete der beiden Figuren.<sup>242</sup> Während der Vogel den Verstorbenen begleitet und führt, ist die Trinkhornfrau für dessen angemessene Begrüßung und Bewirtung zuständig. Im direkten Vergleich mit den übrigen Willkommensszenen könnte die bei Óðinn sitzende Frau auf den Steinen von Sanda und Alskog nicht nur dessen Frau Frigg, sondern auch eine seiner Walküren darstellen, die mit ihm auf die Ankunft des Verstorbenen gewartet hat.<sup>243</sup>

### **4.1.3.2 Szenenzusammenhang: Willkommensszene**

#### **4.1.3.2.1 Vorikonographische Beschreibungen**

##### **Klinte Hunninge IV (Tafel 13, Abb. 32)**

In der Willkommensszene im oberen Bildfeld von Klinte Hunninge IV wird ein Vogel in unmittelbarer Nähe zu einer Frau mit Trinkhorn gezeigt. Zu sehen ist ebenfalls ein bärtiger Mann auf einem Pferd, das sich großen Schrittes dieser Frau mit langem Kleid und Haarzopf nähert. In einer Hand hält der Mann die Zügel und mit der anderen einen kleinen Greifvogel. Direkt über dem Reiter befindet sich ein Vierbeiner. Den beiden Figuren voraus scheint ein größerer, langhalsiger Vogel zu fliegen. Während es sich bei dem Vogel auf dem Arm des Reiters wohl um einen Vogel für die Beizjagd handelt,<sup>244</sup> verweist die Gestalt des fliegenden Vogels auf ein schwanenartiges Tier. Seine Flügel sind entlang der Randborte ausgebreitet und der lange Hals ist nach unten, zur Trinkhornfrau gerichtet. Das Haupt des Vogels befindet sich vermutlich direkt hinter dem Kopf der Frau, ist jedoch aufgrund der Verwitterung nicht mehr zu erkennen.<sup>245</sup>

##### **Grötlingbo Barshaldershed Norrkvie 1:16 (Tafel 8, Abb. 19 und 20)**

Das Fragment des Kistensteins Grötlingbo Barshaldershed zeigt ebenfalls eine Frau mit Trinkhorn und einen Vogel in einer gemeinsamen Szene. Die Hauptfigur der Szene ist eine Frau im Kasten eines vierrädrigen Wagens mit Pferdegespann. Über den Zügeln befindet sich eine weitere Frauenfigur, die der Wagenlenkerin ein großes Horn entgegenreicht. Zwischen dieser kleinen Trinkhornfrau und dem Pferd, das vor den Wagen gespannt ist, befindet sich ein überdimensional groß dargestellter, langhalsiger Vogel. Die Körperform

---

242 Karl Hauck hat vermutet, dass der langhalsige Vogel auf Sanda kyrka I und auch andere Vogeldarstellungen auf Bildsteinen eine Walküre in Form eines Schwanes darstellt. Hauck 1982, S. 259.

243 Die Frau könnte nach Neil Price ebenfalls eine Völva darstellen. Diese Seherinnen treten etwa in der *Völuspá* und in *Baldrs draumar* auf und werden hier von Óðinn aufgrund ihres umfangreichen, prophetischen Wissens aufgesucht. Price 2002, S. 167.

244 Lindqvist 1942, S. 81.

245 Oehrl 2010, S. 24.

mit dem spitzen Schwanzgefieder, dem kleinen Kopf und dem kurzen Schnabel entspricht der eines Schwanes oder einer Gans. Hinter dem Vogel ist auch ein kleiner Vierbeiner zu erkennen, der seinen Kopf in den Nacken wirft.

#### **4.1.3.2.2 Ikonographische Analyse und Interpretation**

Auf Klinte Hunninge IV findet sich ein weiteres Beispiel für die Willkommensszene, in der ein Reiter von einer Frau mit großem Trinkhorn in Empfang genommen wird. Die Darstellung ist hier durch ein weiteres Detail, den langhalsigen Vogel, ergänzt worden. Seine Position direkt vor dem Hund und dem Reiter könnte darauf hindeuten, dass er die beiden in Richtung der Trinkhornfrau führt, ihnen möglicherweise den Weg dorthin weist. Eingebettet in die Interpretation der Willkommensszene würde der Vogel die Aufgabe übernehmen, den Verstorbenen mit seinem Pferd und dem Hund nach Valhöll und vor die Frau mit dem Willkommenstrunk zu bringen.<sup>246</sup>

Die auf den Bildsteinen von Klinte und Grötlingbo gezeigten Vögel weisen die gleiche Gestaltung auf wie die langhalsigen Exemplare der zuvor besprochenen Steine von Sanda, Alskog und Fröjel. Im Vergleich zu den genannten Darstellungen befindet sich der Vogel auf Grötlingbo Barshaldershed jedoch nicht im Gefolge der ankommenden Person, sondern an der Seite der Trinkhornfrau und ist wie diese zur Wagenlenkerin orientiert. Die Empfangsszene mit Wagendarstellung wird in der Forschung als weibliches Äquivalent zur Willkommensszene mit männlichem Reiter angesehen. Die Begrüßung der Wagenlenkerin wird hier ebenfalls von der Frau mit Trinkhorn übernommen, allerdings tritt diese in Begleitung eines Vogels auf, der ihr scheinbar unterstützend zur Seite steht. Die Vogeldarstellung in der populären Willkommensszene könnte erneut auf einen tiergestaltigen Seelenbeleiter verweisen, der dafür sorgt, dass der Verstorbene sicher ins Jenseits gelangt und hier ehrenvoll in Empfang genommen wird.

Mit einer ähnlichen Darstellung wie die der Willkommensszene von Klinte Hunninge IV ist auch in den oberen Bildfeldern von Alskog Tjängvide I, Ardre kyrka VIII und Garda Bote zu rechnen. Alle vier Bildsteine stellen die Ankunft eines bewaffneten Mannes auf einem Pferd und in Begleitung eines Hundes dar. Auf den drei zuletzt genannten Steinen befinden sich vermutlich Reste von Vogeldarstellungen, die jedoch aufgrund von Beschädigungen nur schwer zu erkennen sind. Die beiden Steine von Alskog und Ardre zeigen rechts zwischen dem Gebäude und den über dem Reiter schwebenden Figuren die

---

246 Oehrl 2010, S. 25.

fragmentarisch erhaltene Darstellung eines Vogels.<sup>247</sup> Die von Laila Kitzler Åhfeldt durchgeführten Vergleiche der 3D-Modelle von *Aldre kyrka VIII* und *Alskog Tjängvide I* haben gezeigt, dass diese nicht nur miteinander verwandt sind, sondern auch, dass mit der Verwendung der gleichen Schablonen für beide Steine zu rechnen ist.<sup>248</sup> Im Hinblick auf die fast völlige Deckungsgleichheit des achtbeinigen Pferdes, des Hundes und der Kantenborten auf beiden Steinen, sei ebenfalls auf die Ähnlichkeiten des Vogels der *Wielandszene* von *Aldre kyrka VIII* und den vermuteten Überresten von Vögeln im oberen Bildfeld der beiden Steine verwiesen. Diese lassen gewisse Ähnlichkeiten in der Gestaltung der Flügel und im Bereich der fächerartigen Schwanzfedern erkennen. Der Vogel fliegt dem Reiter und den beiden über ihm schwebenden Figuren voraus und in Richtung des Gebäudes auf der linken Seite.

### **4.1.3.3 Szenenzusammenhang: Vogelmetamorphosen**

#### **4.1.3.3.1 Vorikonographische Beschreibungen**

##### **Alskog kyrka (Tafel 1, Abb. 1)**

In der rechten Bildhälfte von *Alskog kyrka* sehen wir oberhalb der Dreiergruppe die Darstellung einer knienden, männlichen Figur, die ihre Arme in Richtung eines dreieckigen Objektes vor sich ausstreckt. Der Mann hält mit beiden Händen einen länglichen Gegenstand fest, bei dem es sich vermutlich um ein Werkzeug wie eine Zange mit langen Griffen oder einen Hammer handelt.<sup>249</sup> Es könnte sich bei diesem Mann um einen Handwerker handeln, der mit einem geschäfteten Werkzeug auf einem Amboss arbeitet.<sup>250</sup> Hinter ihm liegt der Torso eines Mannes mit kurzem Halsstumpf unter einem leicht gebogenen Gebilde, als wäre er darunter verborgen worden.<sup>251</sup> Die von Sune Lindqvist als *Szene 7* zusammengefasste Figurengruppe umfasst ebenfalls die Darstellung direkt darüber, die zwei kniende Männer mit einem länglichen Gegenstand in einer hufeisenförmigen Umrahmung zeigt.<sup>252</sup> Direkt im Anschluss an die Szene in dem Gebäude befinden sich zwei Frauen, die einander gegenüberstehen. Sie werden jeweils in knöchellangen Kleidern mit Schleppe gezeigt und tragen einen Haarknoten mit Haarzopf. Zwischen ihnen sind vier Wasservögel und ein trapezförmiges Objekt mit zwei Fortsätzen

---

247 Lindqvist 1942, S. 16f, 23; Buisson 1976, S.88; Hauck 1984, Tafel XVIII: 38.

248 Kitzler Åhfeldt 2015, Fig. 15-19.

249 Sigmund Oehrl hat hier mit Hilfe von 3D-Modellen ebenfalls die Darstellung von zwei Ringen nachweisen können. Oehrl 2009, S. 545 und Abb. 5. Sowie Oehrl 2015, Abb. 37 und 38.

250 Oehrl 2012b, S. 302f; Oehrl 2015, S. 231.

251 Oehrl 2009, S. 548.

252 Lindqvist 1942, S. 15.

an den Seiten dargestellt. Über den Frauen befindet sich eine fünfeckige Einfriedung, deren Ecken sich überkreuzen und an den Enden mit Tierköpfen versehen sind.<sup>253</sup> Diese abgegrenzte Fläche zeigt möglicherweise einen Teich oder See, in dem zwei Wasservögel schwimmen und in dem sich auch das trapezförmige Objekt erneut zeigt.<sup>254</sup> Die von Sune Lindqvist getrennt beschriebenen Szenen sollen in der ikonographischen Interpretation als zusammenhängende Szene betrachtet werden.<sup>255</sup>

### **Ardre kyrka VIII** (Tafel 3, Abb. 3 und 5)

In der Mitte des unteren Bildfeldes befindet sich die Darstellung einer rechteckigen Umrahmung, die als Grundriss eines Hauses mit Grassodendach in Seitenansicht zu denken ist.<sup>256</sup> Das Gebäude kann aufgrund der darin befindlichen Zangen und Hämmer als Schmiede identifiziert werden. Links neben dem Gebäude befindet sich ein Vogel, der die Schmiede durch eine Öffnung in der Seitenwand zu verlassen scheint. Weiter links steht eine Frau mit Haarknoten und Haarzopf in einem knöchellangen Kleid mit Schleppe. Auch der Zipfel eines Überwurfs oder Mantels ist deutlich zu erkennen. Der Vogel scheint die Frau mit seinem Kopf am Rücken zu berühren. Beide Figuren bewegen sich von der Schmiede weg nach links. Rechts neben der Außenwand des Gebäudes liegen die kopflosen Körper zweier männlicher Figuren übereinander auf zwei gebogenen, schalenartigen Unterlagen.

### **Lärbro St. Hammars III** (Tafel 15, Abb. 37 und 38)

Der Stein ist in fünf Bildzeilen geteilt und zeigt in der Zweiten die Darstellung eines großen Raubvogels, der auf zwei anthropomorphe Figuren zufliegt. Innerhalb des Vogelkörpers sind der Rumpf und die Beine einer menschlichen Figur zu erkennen.<sup>257</sup> Die Gestaltung dieser Figur lässt keine Kleidungsdetails erkennen, zeigt jedoch einen kurzen, spitzen Schnabel oder einen Bart im Gesicht. Über dem Kopf trägt die Figur eine Art Überwurf, vergleichbar mit einer Kapuze. Direkt vor dem Vogelkopf befindet sich eine Frau mit Haarknoten in knöchellangem Kleid mit Schleppe und mit einem Trinkhorn in der Hand. Hinter ihr steht ein Mann mit Kinnbart, der in der ausgestreckten Hand ein nach oben gerichtetes Schwert trägt. Beide Figuren gehen in Richtung des Vogelwesens.

---

253 Oehrl 2009, S. 543.

254 Oehrl 2009, S. 546.

255 In Lindqvists Beschreibung des Bildsteines werden die besprochenen Motive in die Szenen 6, 7 und 10 unterteilt. Lindqvist 1942, S. 14f.

256 Böttger-Niedenzu 1982, S. 82.

257 Lindqvist 1947, S. 25, Abb. 3. Bei der Neubemalung des Steines konnten weitere Details des Vogels dokumentiert und veranschaulicht werden (Vergleiche Tafel 15).

#### 4.1.3.3.2 Ikonographische Analyse und Interpretation

Die Szene rund um das Gebäude auf Ardre VIII wird der Wielandsage zugeschrieben.<sup>258</sup> Ausschlaggebend für diese Interpretation ist die Darstellung einer Schmied im Zusammenhang mit zwei enthaupteten männlichen Körpern. Das hier gezeigte Motiv vermittelt dem Betrachter die wichtigsten Elemente der Geschichte von der unerbittlichen Rache des Schmiedes Vǫlundr. Sune Lindqvist identifiziert den dargestellten Vogel als verwandelten Vǫlundr, der, nachdem er sich für die Gefangenschaft und Verstümmelung an König Níðuðr gerächt hat, davonfliegt.<sup>259</sup> Neben der Schmiede liegen die Leichen der beiden Königssöhne, denen Vǫlundr zuvor die Köpfe abgeschlagen hat. Die zwei gebogenen Gebilde unter ihnen könnten auf den Aufbewahrungsort der Leichen der Königssöhne in einer Grube hinweisen.<sup>260</sup> In der literarischen Überlieferung nimmt Vǫlundr aber nicht nur durch die Ermordung der Söhne Rache an Níðuðr. Die *Vǫlundarkviða* berichtet auch davon, wie Vǫlundr die Königstochter Bǫðvildr zu sich in die Schmiede lockt, sie betrunken macht und sich anschließend im Schlaf an ihr vergeht.

##### Strophe 28

Bar hann hana bióri, þvíat hann betr kunni,  
svá at hon í sessi um sofnaði.  
‘Nú hefi ec hefnt harma minna,  
allra nema einna, íviðgiarna.’<sup>261</sup>

##### Strophe 29

‘Vel ec’, qvað Vǫlundr, ‘verða ec á fitiom,  
þeim er mic Níðaðar námo reccar.’  
Hlæiandi Vǫlundr hófz at lopti,  
grátandi Bǫðvildr gecc ór eyio;  
Tregði for friðils oc fǫður reiði.’<sup>262</sup>

Die Frauenfigur, die dem Vogel auf dem Bildstein Ardre VIII voranschreitet, stellt Bǫðvildr dar, die nach der Vergewaltigung die Schmiede verlässt. Die Berührung des Vogels verweist auf das Verhältnis zwischen der Königstochter und dem Schmied und damit auch auf den abgeschlossenen Teil der Rache von Vǫlundr, die Vergewaltigung.<sup>263</sup>

Die Gestaltwandlung von Vǫlundr in einen Vogel ist auf Ardre kyrka VIII bereits komplett

258 Lindqvist 1942, S. 24; Klindt-Jensen/Wilson 1965, S. 55; Buisson 1976, S. 70-80; Beck 1980, S.35; Böttger-Niedenzu 1982, S. 82f; Nedoma 1988, S. 27-31; Althaus 1993, S. 206ff; Oehrl 2009; Oehrl 2012b.

259 Lindqvist 1942, S. 24.

260 Buisson 1976, S. 75f.; Nedoma 1988, S. 30.

261 *Vǫlundarkviða* 28. Nach Neckel/Kuhn 1983, S. 121. Übersetzung Krause 2004, S. 241: Er brachte ihr Bier, weil er’s besser wusste, / sodass sie im Stuhl einschlieft. / »Nun hab ich meinen Kummer gerächt, / allen außer einem, an den Bosheitsgierigen.«

262 *Vǫlundarkviða* 29. Nach Neckel/Kuhn 1983, S. 122. Übersetzung Krause 2004, S. 241: »Wohl mir«, sprach Wölund, »komm ich wieder auf die Füße / die mir Niduds Männer nahmen.« / Lachend erhob sich Wölund in die Luft, / weinend ging Bǫðvild von der Insel./ Sie war bekümmert über die Flucht des Geliebten und des Vaters Zorn.

263 Oehrl 2012b, S. 285.

vollzogen und unterscheidet sich darin von der Mensch-Vogel-Metamorphose auf Lärbro St. Hammars III. Auffallend sind in diesem Zusammenhang die beiden höckerartigen Ausbuchtungen oberhalb der beiden Flügel, direkt neben dem Kopf des Vogels. Diese könnten möglicherweise auf den Kragen oder die Flügelwölbungen eines Vogelhemdes hinweisen.<sup>264</sup> Der Grund für das Flugvermögen des Schmiedes wird entweder durch die Verwandlung in einen Vogel, das Tragen eines Vogelhemdes oder durch die Verwendung eines Flugapparats erklärt.<sup>264</sup> In der *Piðreks saga af Bern* gelingt dem Schmied Velent die Flucht durch einen eigens dafür angefertigten Flugapparat, der als eine Art Kostüm oder Vogelhülle zu denken ist.<sup>265</sup> Die Darstellung eines solchen könnte auf den beiden Bildsteinen wiedergegeben sein.

Sigmund Oehrl hat gezeigt, dass unter den zahlreichen Szenen auf dem Kistenstein Alskog kyrka auch Szenen aus der Wielandsage dargestellt sind.<sup>266</sup> Der Handwerker in der rechten Bildhälfte kann durch seine Nähe zu einer enthaupteten Figur als Vǫlundr identifiziert werden, dessen Lähmung vermutlich durch die kniende Haltung angedeutet wurde.<sup>267</sup> Möglicherweise gehört auch die Abbildung der beiden knienden Männer in der Einrahmung darüber zum Komplex der Wielandsage und zeigt die beiden Königssöhne, die zur Begutachtung von neuen Schmuckstücken in die Schmiede gekommen sind, bevor sie den Tod finden.<sup>268</sup> Der kopflose Mann neben dem Schmied ist einer der Königssöhne, der stellvertretend für die durchgeführte Rache des Vǫlundr abgebildet wurde. Die Deponierung der Leiche unter der gebogenen Konstruktion ähnelt der Darstellung mit den zwei Kopflosen auf Ardre kyrka VIII und veranschaulicht das Verbergen der beiden Toten in einer Grube in der Schmiede.<sup>269</sup> Oehrl hat neben der Szene mit Vǫlundr, seiner Gefangenschaft und Rache auf Alskog kyrka auch die Darstellung der Vorgeschichte der *Vǫlundarkviða* erkannt.<sup>270</sup> Die beiden Frauenfiguren mit den Vögeln, die sich so nah neben dem Gebäude befinden, könnten laut Oehrl auf die Geschichte rund um die Walküren und ihre Schwanenhemden verweisen. In den ersten vier Strophen der *Vǫlundarkviða* und der vorangehenden, jüngeren Prosaeinleitung werden die drei geheimnisvollen Frauen als Walküren (*valkyrior*) mit Schwanenhemden und Schwanenfedern (*álptarhamir* und

---

264 Betz 1973, S. 81f.

265 Velents Bruder Egil kann durch sein Können als Bogenschütze die Federn verschiedener Vögel beschaffen, aus denen sich der Schmied schließlich ein Federhemd fertigt (*Piðreks saga af Bern*, Kapitel 130-132 nach Bertelsen).

266 Zuvor etwas vage Böttger-Niedenzu 1982, S. 82.

267 Lindqvist 1964, S. 69; Staecker 2004, S. 57f.

268 *Vǫlundarkviða* 20-24. Nach Neckel/Kuhn 1983, S. 120f.

269 Buisson 1976, S. 76; Oehrl 2009, S. 548; Oehrl 2012b, S. 285.

270 Oehrl 2009, S. 549.

*svanfjaðrar*) bezeichnet.<sup>271</sup> In der rasch abgehandelten Episode gehen diese übernatürlichen Schwanenfrauen Liebesbeziehungen zu Vǫlundr und seinen zwei Brüdern ein, die sie am Seeufer antreffen. Diese drei jungen Frauen besitzen die Macht, durch das Spinnen der Schicksalsfäden, das Schicksal zu bestimmen, also direkt in den Kampf einzugreifen und die Todgeweihten auszuwählen:

Snemma of morgin fundu þeir á vatzströndo konor þriár, oc spunno lin. Þar vóro hiá þeim álpтарhamir þeira. Þat vóro valkyrior. [...] Þeir hófðu heim scála með sér. [...] Þau bioggo siau vetr. Þá flugo þær at vitia víga oc qvómo eigi apr.<sup>272</sup>

Die Frauen verlassen die Brüder jedoch nach sieben Jahren, um in den Kampf zu fliegen. Die Walküren erscheinen als Wesen mit klaren Zügen von Vögeln, in dieser Episode spezifisch von Schwänen.<sup>273</sup> In Übereinstimmung mit der Vorgeschichte zur Wielandsage würde es sich bei der fünfeckigen Umrahmung auf Alskog kyrka um die Darstellung des Wolfssees (*Úlfsjár*)<sup>274</sup> handeln, an dem Vǫlundr und seine Brüder auf die Walküren treffen.<sup>275</sup> Die Anwesenheit der vier Wasservögel außerhalb und der zwei Exemplare innerhalb der Einhegung verorten die Szene zumindest in die Nähe eines Gewässers. Außerhalb dieses fünfeckigen Gebildes könnten sich zwei der Walküren befinden, die sich in Begleitung von jeweils zwei Vögeln aufeinander zu bewegen. Die beiden Frauenfiguren auf Alskog kyrka sind zu einem Gebilde in der Mitte orientiert, dessen Form in den Konturen durchaus Ähnlichkeiten mit einem ausgebreiteten Hemd oder einer Tunika mit kurzen Ärmeln zeigt. Möglicherweise ist hier eines der besonderen Vogel-/Schwanenhemden zu sehen (*álpтарhamir* oder *svanfjaðrar*).<sup>276</sup> Vielleicht sind diese im Sinne eines abgezogenen Vogelbalgs, der Haut eines Vogels mit Federn und Flügeln, zu verstehen, der den Walküren nach Wunsch die Fähigkeit zum Fliegen oder zur Verwandlung in einen Vogel gibt.<sup>277</sup>

271 *Vǫlundarkviða*, Prosaerleitung und Strophen 1-4. Nach Neckel/Kuhn 1983, S. 116f.

272 *Vǫlundarkviða*, Prosaerleitung. Nach Neckel/Kuhn 1983, S. 116. Übersetzung nach Krause 2004, S. 233-234.: Früh am Morgen entdeckten sie am Seeufer drei Frauen, und die spannen Linnen. Bei ihnen lagen ihre Schwanenhüllen. Das waren Walküren. [...] Die Brüder nahmen sie mit in ihr Haus. [...] Sie wohnten sieben Winter zusammen. Dann entflogen die Frauen, um Kämpfe aufzusuchen, und sie kamen nicht zurück.

273 Egeler 2011, S. 69.

274 *Vǫlundarkviða* Prosaerleitung. Nach Neckel/Kuhn 1983, S. 116.

275 Oehrl 2009, S. 549.

276 Vogel-/Schwanenhemden als *álpтарhamir* in der Prosaerleitung der *Vǫlundarkviða*, nach Neckel/Kuhn 1983, S. 116. bzw. als *svanfjaðrar* in Strophe 2 der *Vǫlundarkviða*, nach Neckel/Kuhn 1983, S. 117.

277 Egeler 2011, S. 67. Die Verwendung von Vogelhemden ist kein spezifischer Charakterzug der Walküren, in der altwestnordischen Überlieferung werden sie auch von anderen übernatürliche Figuren benutzt: Loki kann in Vogelgestalt fliegen, nachdem er sich von Freyja und Frigg ein Falken- bzw. Feder-*hamr* leiht (*Skaldskaparmál* 1 und 18 bzw. *Þrymsqviða* 3-5,9). Die Riesen Þjazi und Hræsvelgr können sich mittels Adler-*hamr*, wie Óðinn auf der Flucht vor dem Riesen Suttungr, in Adlergestalt versetzen.

Problematisch ist im Zusammenhang mit dieser erweiterten Interpretation der Wielandszene auf Alskog kyrka vor allem die Anzahl der dargestellten Frauenfiguren. Der Hersteller des Kistensteines hätte genügend Platz zwischen der Einhegung und der Schmiedeszene rechts vorgefunden, um alle drei Walküren der Wielandsage zu präsentieren. Dennoch hat er dies bewusst nicht getan und sich für die Darstellung von vier Wasservögeln entschieden. Diese Vögel nehmen jedoch keinen besonderen Platz in der Interpretation Oehrls ein und dienen ihm lediglich als Beleg für die Verortung der Szene an ein Seeufer. Die beiden Frauenfiguren der Szene wurden auf dieselbe Art und Weise, mit einem knöchellangen Kleid mit Schleppe und einem Haarknoten mit Zopf, dargestellt. Die Ähnlichkeit in der Gestaltung von Frauenfiguren innerhalb eines Bildsteins ist durchaus gewöhnlich und nicht weiter verwunderlich. Was jedoch ins Auge sticht, ist das Fehlen jeglicher Attribute oder Gesten bei beiden Frauen und die Begleitung von jeweils zwei voranschreitenden Wasservögeln. Die Gemeinsamkeiten der beiden Figuren lassen an die Darstellung von ein und derselben Frau denken, die sich einmal nach rechts zum Gebäude hin bewegt und sich im Anschluss wieder von dort entfernt. Sollten die von Lindqvist als getrennte Szenen behandelten Motive tatsächlich Anschluss an die Wielanddarstellung im rechten Bereich haben, so kann auch eine Deutung der Frauenfiguren als *Bǫðvildr* nicht ausgeschlossen werden. Wir sehen die Königstochter, die sich zwischen den Vögeln oder in deren Begleitung den Weg zur Schmiede bahnt und diese schließlich auf dem gleichen Weg wieder verlässt.

Die Darstellung der anthropomorphen Figur innerhalb eines Vogelkörpers auf dem Bildstein Lärbro St. Hammars III verweist auf einen Mann in einem Vogelkostüm oder mit einem angelegten Flugapparat, vielleicht sogar auf eine Art Mensch-Tier-Metamorphose.<sup>278</sup> Der Künstler von Lärbro St. Hammars III zeigt dabei keine vollständige Gestaltwandlung, sondern eine Männerfigur, die ihre menschlichen Züge, Oberkörper und Beine, ganz klar innerhalb eines Vogelkörpers beibehält. Bei der Interpretation dieser Szene stützt sich die Forschung auf die altwestnordische Überlieferung zu Gestaltwandlungen von übernatürlichen Helden, Göttern und Riesen. Für die inhaltliche Deutung dieser Szene wurde auf den Mythos vom Raub des Skaldenmets durch Óðinn, sowie auf die Flucht von *Vǫlundr* aus seiner Gefangenschaft bei König *Níðuðr* Bezug genommen.<sup>279</sup>

Die in der Forschung favorisierte Interpretationsmöglichkeit verweist auf den Mythos des

---

(*Skáldskaparmál* 1 bzw. *Vafþrúðnismál* 37).

278 Oehrl 2009, S. 553.

279 Herangezogene literarische Quellen: *Skáldskaparmál* 1, *Havamál* 13-14/104-110, bzw. *Vǫlundarkviða* und *Piðreks saga af Bern*.

Skaldenmets.<sup>280</sup> Der Riese Suttungr erlangte diesen als Buße für den Tod seiner Eltern von den zwei Zwergen Fjalarr und Gallar: *Flytr Suttungr mjǫðinn heim ok hirðir þar sem heita Hnitbjörg, setr þar til gæzlu dóttur sína Gunnlǫðu.*<sup>281</sup> Wieder daheim angekommen überträgt er seiner Tochter Gunnlǫð die Verantwortung über den in drei Gefäßen aufbewahrten Met. Sie soll als Hüterin des wertvollen Getränks für dessen sicheren Verbleib in einem als Berg beschriebenen Versteck (*Hnitbjörg*) sorgen. Durch eine List gelingt es Óðinn dennoch, zu Gunnlǫð vorzudringen, sie zu verführen und drei Nächte bei ihr zu verbringen. Er schafft es schließlich auch den gesamten Met in drei Zügen auszutrinken und zu entkommen. In den *Skáldskaparmál* berichtet Snorri davon, wie sich Óðinn aus eigener Kraft in einen Adler verwandelt, um dem Riesen Suttungr zu entkommen: *Þá brásk hann í arnarham ok flaug sem ákafast.*<sup>282</sup> Das vogelgestaltige Mischwesen der zweiten Szene auf Lärbro St. Hammars III wäre demnach der zu einem Adler verwandelte Óðinn, der sich auf der Flucht vor der Riesin Gunnlǫð und ihrem Vater Suttungr befindet, die direkt vor ihm dargestellt wurden.<sup>283</sup> Die Frau mit knöchellangem Kleid und Haarknoten, die sich mit einem Trinkhorn in der Hand dem Vogel zuwendet, stellt die Riesentochter Gunnlǫð dar. Sie nimmt als weibliche Hauptperson, als Hüterin des Skaldenmets und Opfer von Óðinns List, eine wichtige Position im Mythos ein. Die Darstellung ihrer Person in der bildlichen Wiedergabe erscheint besonders wichtig für die Identifikation der Szene als Teil des Mythos. Gunnlǫð erhebt offenbar eines der geleerten Gefäße des Skaldenmets, das in Form eines Trinkhorns wiedergegeben wurde.

Bei der auf Lärbro St. Hammars III gezeigten Symbiose aus Mensch und Vogel kann es sich jedoch auch um eine weitere Darstellung aus der Wielandsage handeln. Die Männerfigur, die in Vogelgestalt oder in einer Art Flugapparat dargestellt wurde, zeigt den geflügelten Vǫlundr im Moment seiner Flucht. Die beiden Figuren vor ihm wären in Folge dieser Deutung die Königstochter Bǫðvildr und ihr Vater, König Níðuðr. Bǫðvildr wird mit einem geleerten Trinkhorn dargestellt, das auf die vorangehende Episode verweisen soll, in der ihr ein Rauschgetränk zum Verhängnis wurde. Sigmund Oehrl verweist im Zusammenhang mit der Szene auf Lärbro St. Hammars III auf die Darstellungen der beiden nordenglischen Steinkreuze von Leeds (Western Yorkshire) und Sherburn (Northern

---

280 Lindqvist 1941, S. 95; Lindqvist 1946, S. 24f.; Hauck 1957, S. 370f.; Lindqvist 1970, S. 22; Nylén/Lamm 2003, S. 50f.

281 *Skáldskaparmál* 1. Nach Faulkes 1998, S. 3-4. Die freie Übersetzung der Passage findet sich im folgenden Absatz.

282 *Skáldskaparmál* 1. Faulkes 1998, S. 4. Die rasche Verwandlung und Flucht Óðinns gelingt in dieser Passage durch das Anlegen eines Adlerhemdes.

283 Lindqvist 1941, S. 95; Lindqvist 1947, S. 24; Buisson 1973, S. 77; Göransson 1999, S. 234; Nylén/Lamm 2003, S. 50f.

Yorkshire), die auf ihren Bildflächen ebenfalls ein Vogel-Mensch-Mischwesen präsentieren (Tafel 24, 1-4). Wie auch im Fall der gotländischen Bildsteine Lärbro St. Hammars III und Ardre kyrka VIII befindet sich auf dem Steinkreuz Leeds 1 eine weibliche Figur in einem knöchellangen Kleid mit Schleppe und Haarzopf direkt vor einem Vogelwesen. Sie hält ein Trinkhorn in den Händen und wendet sich von einer fliegenden Gestalt ab, die sie jedoch an Rockzipfel und Haarzopf festhält. Obwohl die Motive auf den Steinkreuzen zum Teil rekonstruiert werden mussten und damit ihre Lesung nicht eindeutig geklärt ist, wird die Darstellung von Leeds ebenfalls mit Vǫlundr in Vogelgestalt in Verbindung gebracht.<sup>284</sup> Im Gegensatz zu den Motiven auf den Denkmälern von Leeds und Ardre zeigt die Szene auf dem Stein aus Lärbro keine weiteren kennzeichnenden Attribute, etwa Schmiedewerkzeuge, die den Mann eindeutig als Handwerker auszeichnen würden. Die ikonographische Nähe der Darstellungen von Lärbro, Ardre und Leeds in Bezug auf die Vogelgestalt und die voranschreitende Frauenfigur macht die Interpretation der Szene als Teil der Wielandsage wahrscheinlich.

Vergleichbar mit den Darstellungen auf den gotländischen Bildsteinen, gibt auch das Franks Casket den Kern der Wielandsage ikonographisch wieder (Tafel 24, Abb. 6). Im linken Bereich der Vorderseite befindet sich der enthauptete Körper eines Königssohnes zu Füßen des bärtigen Vǫlundr und bildet den ersten Teil seiner Rache ab.<sup>285</sup> Vor dem Schmied stehen zwei Frauenfiguren in identischer, knöchellanger Tracht mit einem mantelartigen Überwurf und Kapuze. Während sich die rechte Frau mit einem Korb und darin befindlicher Flasche auf dem Weg zur Schmiede befindet, erhält die linke Frauenfigur soeben einen Becher vom Schmied.<sup>286</sup> Auch in dieser Szene befinden sich Vögel, jedoch stehen sie nicht im Zusammenhang mit den Frauenfiguren, sondern mit einem männlichen Vogelfänger. Die beiden Frauenfiguren stellen vermutlich ein und dieselbe Person, Bǫðvildr, in zeitlich aufeinander folgenden Szenen dar.<sup>287</sup> Eine ähnliche Deutung kann für die beiden Frauenfiguren neben der Schmiede auf Alskog kyrka angenommen werden. Während sich die Szenen auf Alskog kyrka und Franks Casket auf

---

284 Betz 1973, S. 93-98; Nedoma 1988, S. 32ff; Oehrl 2009, S. 553; Oehrl 2012b, S. 288ff.

285 Die bärtige Männerfigur wurde mit angewinkeltem Bein dargestellt, das vergleichbar zur knienden Haltung der Figur auf Alskog kyrka auf die Lähmung des Schmiedes anspielt. Nedoma 1988, S. 10-20; Oehrl 2009, S. 547.

286 Vermutlich sind Flasche und Becher mit dem Bier gefüllt, das zu der folgenden Vergewaltigung führt und auf den Vollzug der Rache an Bǫðvildr hinweist.

287 Nedoma 1988, S. 17. Die Darstellung auf der Vorderseite des Franks Casket zeigt Bǫðvildr vor der durchgeführten Rache Vǫlundrs. Im Gegensatz dazu verwendet der Bildstein Ardre kyrka VIII lediglich die Bildformel der weggehenden Frau, um die entehrte Königstochter nach der Vergewaltigung darzustellen. Diese Möglichkeit wurde auch für die beiden Frauen neben der Schmiede von Alskog kyrka erwogen.

die bildliche Umsetzung der Racheszenen konzentrieren, gibt Ardre kyrka VIII zusätzlich auch die anschließende Flucht in Vogelgestalt wieder. Gemein ist den Bildträgern die Darstellung eines zeitlichen Nacheinanders in nebeneinander stehenden Szenen, wobei die Trennungsmarkierungen zwischen den Figuren auf Franks Casket das Verständnis der Motive als aufeinanderfolgende Szenen deutlich erleichtern.<sup>288</sup> Eine derartige Kennzeichnung sucht man auf den Bildsteinen vergebens – hier muss jedes einzelne Motiv, jede Figur für sich und als eigenständiger Teil betrachtet und anschließend in das Gefüge einer überlieferten Erzählung eingebettet werden.

Da die Frauenfiguren der skandinavischen Denkmäler keine besonderen Merkmale zeigen, die sie einer bestimmten Rolle zuweisen könnten, beruht die Interpretation ihrer Person ausschließlich auf der Lesung der gesamten dargestellten Szene. Lediglich die Frau auf Lärbro St. Hammars III wurde mit einem Attribut dargestellt, die übrigen Frauenfiguren halten ihre Arme eng am Körper. Die inhaltliche Deutung der Frauenfiguren kann nur aufgrund ihrer Einbettung in den szenischen Kontext erfolgen. Indizien für die Zuweisung der bildlichen Darstellung zur schriftlichen Überlieferung der Wielandsage sind vor allem die Schmiedewerkzeuge und die enthaupteten Figuren auf Ardre kyrka VIII und Alskog kyrka. Auf dem Kistenstein von Alskog wurde der bildlichen Gestaltung der Geschichte mehr Platz zur Verfügung gestellt und so sehen wir hier ebenfalls Szenen, die sich vor Völundrs Rache abspielen. Im Fall der Frau vor der Vogel-Mann-Figur auf Lärbro St. Hammars III fehlen Indizien für die Zuweisung der gezeigten Figuren und so ist hier die Darstellung von Gunnlöð und Óðinn bzw. Bǫðvildr und Völundr denkbar. Dass sich die Frau im unmittelbaren Anschluss an eine geflügelte Figur befindet oder sogar von ihr berührt wird, deutet auf eine besondere Beziehung zwischen den beiden Figuren und auf eine bedeutsame weibliche Figur im Personeninventar der zugrundeliegenden Erzählung. Die Frauenfiguren auf den gotländischen und englischen Denkmälern sind ein integraler Bestandteil der Szenerie, auch wenn sie selbst keine aktive Rolle einnehmen.

#### **4.1.3.4 Szenenzusammenhang: Frauen mit Flügeln**

##### **4.1.3.4.1 Vorikonographische Beschreibungen**

###### **Lärbro St. Hammars III** (Tafel 15, Abb. 37 und 38)

Im vierten Bildfeld sehen wir einen Reiter mit Kinnbart, Haarzopf und Schild, der auf eine weibliche Figur zureitet. Die Frau vor dem Reiter trägt ein langes, gerade herabfallendes

---

<sup>288</sup> Im Vergleich zu den präsentierten mehrteiligen Szenen, zeigen die zweite Bildzeile auf Lärbro St. Hammars III und die Darstellung auf dem Steinkreuz von Leeds lediglich eine Art Momentaufnahme der Flucht Völundrs.

Kleid, hat einen Haarknoten im Nacken und hält ein kleines Trinkhorn hoch. Hinter ihrem Rücken befindet sich ein längliches Gebilde, das an die Darstellung von langen, wuchtigen Flügeln erinnert. Die Flügelwurzel bzw. die Verbindung dieses Gebilde mit dem Rücken der Frau scheint allerdings übermeißelt worden zu sein.<sup>289</sup>

#### **Lärbro St. Hammars IV** (Tafel 16, Abb. 39 und 40)

Das Fragment des Bildsteines Lärbro St. Hammars IV zeigt eine in Teilen erhaltene Willkommensszene mit einem Reiter und zwei Frauenfiguren. Hinter dem Pferd ist eine kleine, schlanke Frau mit knöchellangem Kleid und Haarzopf dargestellt, die einen Ring oder Kranz zum Reiter hochhält. Da der Mann und sein Pferd in die andere Richtung orientiert sind, handelt es sich bei dieser Geste um keine Übergabe. Von Bedeutung in diesem Zusammenhang ist die beschädigte Frauengestalt vor dem Reiter. Wir haben es in diesem Fall vermutlich mit der Trinkhornfrau der beliebten Willkommensszene zu tun, die den ankommenden Verstorbenen begrüßt. Aufgrund der Beschädigung fehlt jedoch der gesamte obere Teil ihres Körpers und damit auch das kennzeichnende Attribut der Frau, das Trinkhorn. In einer Hand hält sie jedoch einen Korb oder Eimer, mit dem sie den Ankommenden empfängt. Direkt an ihrem Rücken entlang erkennt man das untere Ende eines Haarzopfes, sowie in einiger Entfernung auch zwei leicht eingebogene Stränge, die in ungleicher Länge etwa bis zur Schleppe des Kleides hinabreichen und möglicherweise Flügel darstellen.<sup>290</sup>

#### **4.1.3.4.2 Ikonographische Analyse und Interpretation**

Beide Bildsteine zeigen ein längliches Gebilde hinter dem Rücken einer Frau, das auf den ersten Blick wie ein langer, voluminöser Haarzopf erscheint. Sune Lindqvist vermutet, dass es sich bei den beiden gebogenen Strängen hinter der Frauenfigur auf Lärbro St. Hammars IV um die Darstellung des unteren Teil eines stilisierten Flügels oder um ein Flügelpaar handelt.<sup>291</sup> Die zwei Steine aus Lärbro tragen offenbar beide die Darstellung einer geflügelten Frau, die mit einem Trinkhorn bzw. einem Geschenkkorb vor einem Reiter steht. Das Motiv der Frau vor einem ankommendem Reiter verweist erneut auf die Interpretation der Szene als Ankunft und Begrüßung eines Verstorbenen im Jenseits. Die Willkommensszene und ihre wichtige Hauptfigur, die Trinkhornfrau, werden hier um ein bedeutsames Detail ergänzt: die Flügel. Die Variante der begrüßenden Frau mit Flügeln

<sup>289</sup> Lindqvist 1942, S. 87.

<sup>290</sup> Lindqvist 1942, S. 88; Oehrl 2010, S. 25.

<sup>291</sup> Lindqvist 1942, S. 88.

lässt an ein Mischwesen oder eine Metamorphose denken und könnte auf die besondere Verbindung zwischen jenen Frauen und Vögeln hindeuten. Die Vögel stellen in diesen Szenen mehr als nur einen Begleiter oder Diener der Frauenfigur dar, sie teilen sich gewisse Wesenszüge mit ihnen.<sup>292</sup> Möglicherweise sind die Flügel auf den Steinen aus Lärbro als Andeutung auf einen besonderen Wesenszug der Walküren zu verstehen. Diese treten in der altwestnordischen Literatur nicht nur im Zusammenhang mit der Bewirtung im Jenseits auf, sondern viel öfter noch gemeinsam mit Vögeln und mit dem Geschehen auf dem Schlachtfeld. Eine derartige Mischwesengestalt nehmen auch die Bodbs an, irische Kampfdämoninnen, die in einem Akt der Metamorphose nach Belieben zwischen Frauen- und Vogelgestalt wechseln können.<sup>293</sup> Sowohl den Walküren, als auch den Bodbs wurden Verbindungen zu verschiedenen klassisch-mediterranen dämonischen Figuren nachgewiesen.<sup>294</sup> Auch auf die Steine von Lärbro St. Hammars könnte das Bild antiker Mischwesen eingewirkt haben, das für die eigenen Zwecke uminterpretiert und an die heimischen Vorstellungen angepasst wurde.<sup>295</sup>

#### **4.1.4 Frauen zwischen kämpfenden Männern**

Die folgenden Bildsteine zeigen Frauenfiguren, die sich zwischen mehreren bewaffneten und kämpfenden Männern in Mitten einer Konfliktsituation befinden. Dabei stehen die Frauen zwar meist im Mittelpunkt der Szene, aber verhalten sich während des Kampfgeschehens passiv. Durch ihre Position und Orientierung deuten sie an, für welchen der beteiligten Krieger oder für welche Gruppe von Kriegern sie Partei ergreifen. Diese Darstellungen von Krieg und Waffengewalt stehen im starken Kontrast zu den beliebten Willkommensszenen mit den Trinkhornfrauen oder Wagenlenkerinnen, die in ihrer Grundstimmung friedlich und hoffnungsvoll erscheinen.

##### **4.1.4.1 Szenenzusammenhang: Kämpfende Männer**

###### **4.1.4.1.1 Vorikonographische Beschreibungen**

**Alskog kyrka** (Tafel 1, Abb. 1)

In der linken oberen Ecke des Kistensteins befindet sich eine Gruppe von vier bewaffneten und miteinander kämpfenden Männern. Sie sind allesamt mit knielanger Kleidung, Kinnbart und etwa nackenlangem Haar dargestellt worden. Die beiden Männer in der Mitte

---

292 Oehrl 2010, S. 25.

293 Egeler 2011, S. 17.

294 Egeler 2011.

295 Lindqvist 1941, S. 96; Oehrl 2010, S. 25.

der Szene befinden sich im direkten Zweikampf gegeneinander und tragen jeweils ein umgurtetes Schwert, sowie einen Schild und einen Speer in der Hand. Die rechte Figur und ihr Schild sind bereits von einigen Speeren oder Pfeilen durchbohrt worden. Hinter ihr befindet sich eine weitere männliche Figur mit einer hoch über dem Kopf erhobenen Waffe, bei der es sich vermutlich um eine Axt oder einen großen Hammer handelt. Der Mann steht unter einem hufeisenförmigen Bogen, der möglicherweise ein Versteck, einen Hügel oder ein Gebäude darstellt, das mit kleinen runden Objekten bedeckt ist. Mit Hilfe seiner Waffe hat der Mann diese Umrahmung am oberen Ende durchstoßen und blickt mit Kopf und Oberkörper bei der daraus entstandenen Öffnung hinaus. Am linken Bildrand befindet sich schließlich die vierte männliche Figur, die mit einem hoch erhobenen Speer nach rechts zielt. Zwischen ihm und dem linken Zweikämpfer befindet sich eine kleine Frauenfigur. Sie trägt die typische knöchellange Frauentracht mit Schleppe und einen Haarknoten mit Haarzopf. Die Frau hat keine Gegenstände bei sich und ihre Arme liegen eng am Körper an. Sie steht starr hinter dem linken Zweikämpfer und beteiligt sich nicht aktiv am Geschehen.

#### **Lärbro St. Hammars I, Bildzeile 1 (Tafel 14, Abb. 33 und 34)**

Im obersten Bildfeld des Steines sehen wir eine Frau in einem weiten, knöchellangen Kleid mit Schleppe und mit einem einfachen Haarzopf. Sie steht zwischen zwei Männern mit Kinnbärten, die ihre Schwerter erheben, um die Frau oder einander mit dieser Geste zu bedrohen. Rechts neben den drei Figuren sitzt ein Vogel, der seinen Kopf demütig nach unten neigt.

#### **4.1.4.1.2 Ikonographische Analysen und Interpretationen**

##### **Alskog kyrka (Tafel 1, Abb. 1)**

Die hier dargestellte Frauenfigur zeigt die gewohnt zurückhaltende Körpersprache der gotländischen Frauenfiguren. Obwohl sie in der Mitte der Kampfhandlung steht, beteiligt sie sich nicht aktiv am Geschehen – weder kämpft sie mit, noch versucht sie die Männer zu trennen. Möglicherweise ist sie der Gegenstand und Auslöser des Kampfes oder hetzt die Beteiligten gegeneinander auf. Die Frauenfigur scheint jedenfalls Stellung zu beziehen, indem sie im Kampf hinter einem der Männer steht. Durch ihre starre Haltung hinter dem linken Zweikämpfer erweckt sie den Anschein, sie gehöre zu diesem. Sie greift zwar nicht aktiv mit Waffengewalt in den Kampf ein, sondern scheint sie das Geschehen nur von außerhalb zu beobachten. Was den Verlauf des Kampfes betrifft, so ist zu erkennen, dass

der rechte Krieger den Kampf offenbar bereits verloren hat, denn er taumelt durchbohrt von Speeren oder Pfeilen rückwärts. Damit wäre die Frauenfigur auf der Seite des Gewinners abgebildet, den sie möglicherweise durch ihre Anwesenheit beschützt hat und ihm dadurch diesen Sieg geschenkt hat. Durch ihre Position mitten am Schlachtfeld ist die Frauenfigur vergleichbar mit der literarisch überlieferten Funktion der Walküren. Als *valkyrjar* ist es ihre Aufgabe, den *valr* auszuwählen, also jene im Krieg Gefallenen, die zu Óðinn nach Valhöll ziehen dürfen. Die *Hákonarmál* sind das älteste Zeugnis dieser Funktion der Walküren. Hier sind es die beiden Walküren Gǫndul und Skǫgul, die von Óðinn persönlich ausgeschiedt werden, *at kjósa of konunga*<sup>296</sup>. Sie bestimmen über das Schicksal und verkünden König Hákon den Sieg, sowie seine Berufung nach Valhöll. Die Verbindung der Walküren zum Geschehen auf den weltlichen Schlachtfeldern beschreibt auch Snorri in der *Gylfaginning* 36:

Þessar heita valkyrjur. Þær sendir Óðinn til hvernar orrostu. Þær kjósa feigð á menn ok ráða sigri [...] riða jafnan at kjósa val ok ráða vígum.<sup>297</sup>

Die Darstellung einer Walküre, die einen Schlachttoten auswählt, ist einmalig auf den gotländischen Bildsteinen. Auf dieser Denkmälergruppe dürften diese mythischen Wesen sonst lediglich in ihrer Funktion als Trankspenderinnen im Jenseits erscheinen, als Frauen mit Trinkhörnern, die einen Reiter oder eine Wagenlenkerin bei der Ankunft Willkommen heißen. Die Darstellung kann ebenfalls im Zusammenhang mit den im Kriegerjenseits stattfindenden Kämpfen der Einherjar gesehen werden. Die kämpfenden Männer zeigen die in der Schlacht gefallenen Krieger, die sich durch Zweikämpfe im Jenseits für die Ragnarök vorbereiten. Die Frauenfigur könnte auch in diesem Fall als eine von Óðinns Walküren angesprochen werden.

### **Lärbro St. Hammars I, Bildzeile 1** (Tafel 14, Abb. 33 und 34)

Die Frauenfigur in der ersten Zeile des Bildsteines befindet sich ebenfalls im Mittelpunkt einer Konfliktsituation. Die erhobenen Schwerter der beiden Männer deuten auf einen Zweikampf zwischen Rivalen um die Liebe einer Frau oder verweisen auf die Bedrohung der Frau zwischen ihnen. Sune Lindqvist und Karl Hauck haben versucht die Motive aller Bildzeilen von Lärbro St. Hammars I einer einzelnen Sage, der Geschichte von Hildir und

---

296 *Hákonarmál* Str. 1. Nach Finnur Jónsson 1912-1915, S. 57.

297 *Gylfaginning* 36. Faulkes 2005, S. 30. Übersetzung nach Egeler 2011, 39: Diese heißen Walküren. Odin schickt sie zu jedem Kampf. Sie bestimmen den Männern das Todesschicksal und lenken den Sieg [...] reiten immer, um die Schlachttoten zu wählen und die Schlachten zu lenken.

Heðinn, zuzuordnen.<sup>298</sup> Die Szenen auf dem Stein sind von oben nach unten zu lesen und mit Motiven der Bildsteine Lärbro Tängelgård I und Stenkyrka Smiss I zu vergleichen und zu ergänzen. Lindqvist erkennt im obersten Bildfeld die Darstellung der Gefangennahme und Entführung von Hildir durch zwei bewaffnete Männer.<sup>299</sup> Ausgangspunkt seiner Interpretation sind die Darstellungen der vierten Bildzeile, welche genug spezifische Übereinstimmungen mit der Hildsage bieten, um als bildliche Repräsentation der Sage zu gelten.<sup>300</sup> Um die Zuordnung der übrigen Motive zu bewerkstelligen musste Lindqvist jedoch gewisse Details zur Geschichte hinzufügen, die so in keiner schriftlichen Überlieferung auszumachen sind.

Eine abweichende Deutung findet sich bei Michael Srigley, der in den Motiven auf Lärbro St. Hammars I Szenen vom Fall Trojas sehen will.<sup>301</sup> In der ersten Bildzeile erkennt er die Entführung Helenas durch Paris und die Trojaner, welche die wehrlose Frau mit erhobenen Schwertern bedrohen. Die Kampfszene mit der Frau zwischen den kämpfenden Männern im ersten Bildfeld von Lärbro St. Hammars I enthält keine charakteristischen Details, um mit einer bestimmten überlieferten Episode der Hildsage oder der Geschichte von Helenas Entführung zu korrespondieren. Auch die Deutung der übrigen Motive, mit Ausnahme der Darstellung im vierten Bildfeld, scheint höchst spekulativ. Auf die Interpretation dieser prominenten Szene wird im folgenden Kapitel ausführlicher eingegangen.

#### **4.1.4.2 Szenenzusammenhang: Zwei kampfbereite Heere**

##### **4.1.4.2.1 Vorikonographische Beschreibungen**

###### **Lärbro St. Hammars I, Bildzeile 4** (Tafel 14, Abb. 33, 35 und 36)

Die vierte Bildzeile des Steines zeigt eine Szene an einem Strand oder natürlichen Hafen mit Anlegestelle. Im Mittelpunkt des Geschehens steht eine Frauenfigur mit langem einem Haarzopf mit Knoten. Sie trägt ein bodenlanges Kleid mit Schleppe und einen Überwurf oder Mantel. Hoch erhoben hält sie eine Fackel, deren Flammen sich weit über ihren Kopf hinweg erstrecken. Die Frau steht zwischen zwei Gruppen von bewaffneten Männern, vermutlich verfeindete Heere mit gezückten Schwertern und Schilden. Sie selbst scheint eine Gruppe von drei Männern zu Fuß anzuführen, während sich das gegnerische Heer von vier Männern direkt vor ihnen in einem Ruderboot befindet. Über der Gruppe von

---

298 Lindqvist 1941, S. 104ff; K. Hauck, 1957, S. 367-369, Fig. 13. Genauere Ausführungen zur Interpretation der Darstellungen auf Lärbro St. Hammars I finden sich im folgenden Unterkapitel.

299 Lindqvist 1941, S. 105. Der Vogel soll dabei die friedlichen Verhältnisse symbolisieren, unter welchen die Frau lebte, bevor sie entführt wurde. Lindqvist 1942, S. 86.

300 Eshleman 1983, S. 50.

301 Srigley 1989, S. 182.

Seeleuten schwebt ein Objekt, das in seiner Form an eine Zange erinnert.

Im Jahr 1957 veröffentlichte Karl Hauck eine mit Hilfe von Latexabgüssen angefertigte Skizze der Szene, die bedeutend von der Einfärbung Lindqvists abweicht.<sup>302</sup> Die Zeichnung brachte eine Vielzahl von feinen Ritzungen und neuen Figurendetails zum Vorschein. In Haucks Version hält die Frauenfigur anstatt einer Fackel nun Ringe in der erhobenen Hand. Anstelle der mächtigen Flammen schwebt ein Wolf mit geöffnetem Maul über den Kriegern, als würde er sie in die Schlacht begleiten. Weitere Details sind vor allem in der Bekleidung, den Frisuren und Gesichtszügen der Figuren auszumachen. Die Kleidung der Frauenfigur ist in mehrere Lagen unterteilt und wird mit einem Gürtel zusammengehalten.

#### **Stenkyrka Smiss I** (Tafel 21, Abb. 47 und 48)

In der Bildzeile über der Schiffsdarstellung befindet sich eine Frau in knöchellangem Kleid mit Schleppe. Eine bestimmte Frisur ist nicht zu erkennen, möglicherweise fallen ihre Haare offen über die Schultern hinab, oder sie trägt ein Tuch darüber. In den ausgestreckten Händen trägt die Frau ein langes, in sich geschlungenes Objekt. Die Form erinnert an ein langes Band oder an eine eingerollte Schlange, vergleichbar mit den Exemplaren aus der darüber liegenden Schlangengrube. Die Frau steht als größte Figur der Szene vor sieben mit Schild und Schwert ausgerüsteten Männern. Diese haben allesamt einen Kinnbart, tragen teilweise spitze Helme auf den Köpfen und halten ihre Schwerte hoch erhoben. Die Frau und die kampfbereiten Männer hinter ihr sind nach rechts orientiert. Der Figurengruppe an Land steht eine weitere Gruppe bewaffneter Männer gegenüber, die sich direkt vor der Frau in einem Schiff befindet. Auch diese fünf Männer tragen spitze Kinnbärte und Helme, sowie runde Schilde und gezückte Schwerter als Attribute bei sich.

#### **4.1.4.2.2 Ikonographische Analyse und Interpretation**

Die Frau zwischen zwei Heeren ist neben der Wagenlenkerin eine der wenigen weiblichen Figuren im Mittelpunkt einer Szene und damit höchstwahrscheinlich auch die Hauptfigur der bildlich wiedergegebenen Geschichte. Auf beiden Steinen steht diese Frau zwischen zwei bewaffneten Männergruppen und führt jene Gruppe an, die sich auf dem Landweg nähert. Sie geht den Männern voran oder weist ihnen den Weg an die Stelle, an der die Gegner mit ihrem Schiff anlegen werden. Aufgrund der gezogenen und drohend erhobenen Waffen muss angenommen werden, dass es sich um zwei verfeindete Heere handelt, um

---

<sup>302</sup> Siehe Tafel 14, Abb. 38; Hauck 1957, S. 368, Tafel VII, Fig. 13.

Männer, die kurz davor stehen in den Kampf zu ziehen. Die Frau steht zwar im Mittelpunkt der Szene, jedoch muss offen bleiben, ob sie tatsächlich in die Konfliktsituation eingreift. In einem solchen Fall wäre vorstellbar, dass sie als Mitglied der einen Gruppe zwischen den beiden Heeren vermittelnd wirken möchte. Ihre Position und Orientierung könnte aber auch ein Indiz dafür sein, dass sie eine Gruppe in der beginnenden Schlacht anführt oder die Krieger beider Heere gegeneinander aufhetzt. Da sie sich in der Mitte der beiden Gruppen befindet, stellt sie möglicherweise auch den Auslöser für die drohende Auseinandersetzung dar. Die folgende Schlachtsequenz könnte in der darunterliegenden Bildzeile zu sehen sein, jedoch tritt die Frauenfigur in dieser nicht mehr auf.<sup>303</sup>

Für das Verständnis der Szene ist es wichtig die beiden gotländischen Denkmäler in enger Beziehung zueinander zu interpretieren, da sie offenkundig die gleiche Erzählung wiedergeben. Lediglich einige kleine Details werden in den Szenen der beiden Bildsteine unterschiedlich gezeigt. Die Figuren auf Stenkyrka Smiss I sind kleiner und stämmiger als die Figuren auf den Steinen aus Lärbro und weisen nicht deren elegante konkave oder konvexe Form auf.<sup>304</sup> Aufgrund der Darstellung in Bildzeilen und der Auswahl der Motive hat bereits Sune Lindqvist angenommen, dass der Bildstein aus Stenkyrka mit der Lärbro-Gruppe verwandt ist.<sup>305</sup> Lori E. Eshleman sieht ebenfalls eine nahe Verwandtschaft im Stil der beiden Steine und damit eine klare Verbindung des Meisters von Stenkyrka mit der Werkstatt von Lärbro.<sup>306</sup> Die Szenen der Steine haben unterschiedliche Deutungsversuche erfahren, wobei jedoch von den meisten Forschern davon ausgegangen wird, dass die Bildzeilen zusammenhängend von oben nach unten zu lesen sind und möglicherweise eine mehrere Steine umfassende, in sich geschlossene Erzählung präsentieren. Die Identifikation der dargestellten Szene und deren Zuweisung zu einer bestimmten Geschichte ist vor allem aufgrund der prominenten Position der Frauenfigur möglich, da Schlachtszenen mit mehreren Männern auf den Bildsteinen öfter vorkommen.

Die Motive von Lärbro St. Hammars I, Lärbro Tängelgård I und Stenkyrka Smiss I sind nach Lindqvist und Hauck Repräsentationen der Geschichte von Hildir, Heðinn und Hogni.<sup>307</sup> Der Inhalt dieser Geschichte ist in unterschiedlichem Ausmaß und mit variierenden Elementen in der *Ragnarsdrápa* des Bragi Boddason (Str. 8-11), in Snorris

---

303 Die Kampfszene der fünften Bildzeile wird oftmals als direkte Folge der Szene der Frau zwischen zwei Heeren gesehen. Siehe Lindqvist 1941, S. 106; Lindqvist 1970, S. 19-26; K. Hauck 1957, 367-369; Srigley 1989, S. 174. Nicht genügend Übereinstimmungen sehen etwa Böttger-Niedenzu 1982, S. 50 und Eshleman 1983, S. 51.

304 Eshleman 1983, S. 132.

305 Lindqvist 1941, S. 47.

306 Eshleman 1983, S. 301.

307 Lindqvist 1941, S. 104-107; Lindqvist 1970, S. 19-26. Hauck 1957, S. 367.

*Edda* (*Skáldskaparmál* Kap. 50), im *Háttalykill* Str. 23a+b des Rognvaldr jarl und des Hallr Þórarinsson, sowie in der *Heðins saga ok Høgna* und in Saxo Grammaticus' *Gesta Danorum* (V, 7.8 – V, 9) überliefert.<sup>308</sup> Das Auftauchen des Personals in anderen Sagas und Gedichten, in Form von *kenningar* und in bildlichen Darstellungen auf unterschiedlichem archäologischen Material belegt die Beliebtheit und Verbreitung der Geschichte über einen beachtlichen geographischen Raum.

Die schriftliche Überlieferung erzählt von der Königstochter Hildir, die von Heðinn Hjarrandason auf eine Insel entführt wird. Ihr Vater Høgni verfolgt die fliehenden Schiffe und trifft auf Heðinn und dessen Streitmacht. Hildir kommt ihrem Vater mit einem Halsschmuck als Geschenk zur Versöhnung entgegen. Bei der Übergabe merkt sie jedoch noch an, dass Heðinn sehr wohl zum Kampf bereit wäre und Høgni in diesem Fall keine Gnade von ihm zu erwarten hätte. Diese Aussage verschärft den Konflikt, Høgni lehnt die Buße ab und beide Seiten rüsten sich für die bevorstehende Schlacht. Ein weiterer, persönlicher Versuch Heðinns einen Vergleich mit Gold zu erwirken scheitert und so bricht die unerbittliche Schlacht, die als *Hjaðningavíg* bekannt ist, aus. Die beiden Heere kämpfen den ganzen Tag über und zahlreiche Männer fallen in der Schlacht. In jeder Nacht geht Hildir über das Schlachtfeld und holt alle gefallenen Krieger von den Toten zurück, damit diese erneut kämpfen können. Auf diese Weise muss der Kampf bis zu den Ragnarök weitergeführt werden. Die Überlieferung der Geschichte stimmt in der *Ragnarsdrápa*, *Skáldskaparmál* und *Háttalykill* in den Grundzügen überein. Etwas ausführlicher wird das Geschehen in der *Heðins saga ok Høgna* wiedergegeben. Die in der *Flateyjarbók* überlieferte Fassung nennt einen Fluch der Götter als Auslöser für den Streit zwischen den beiden Männern und drängt die Rolle von Hildir in den Hintergrund. Hildir hat hier keinen Anteil am Blutvergießen und der Wiederbelebung der Krieger, sondern muss dem Kampf hilflos zusehen. Saxo Grammaticus stellt die Liebesbeziehung zwischen seinen Protagonisten Hithinus und Hilda in den Vordergrund. Als Vater und Gatte im Kampf sterben, beginnt Hilda die Toten nachts mit Zaubersprüchen zu wecken, damit diese auferstehen. Die Wiedererweckung kann die beiden Männer jedoch nicht vor dem Konflikt bewahren, sie sind dazu verdammt auf ewig zu kämpfen und zu sterben.<sup>309</sup>

Die Szene mit der Frau zwischen den zwei Heeren bietet genug spezifische Übereinstimmungen, um als Repräsentation der Hildsage zu gelten. Die Darstellung zeigt den vergeblichen Vermittlungsversuch der weiblichen Hauptperson, wie er in der

---

308 Eine Zusammenstellung über die Quellen der Hildsage findet sich bei Landolt 1999.

309 Herrmann 1922.

*Ragnarsdrápa* und bei Snorri beschrieben wird. Zwei zum Kampf gerüstete Heere stehen sich gegenüber, wobei eines davon mit einem Schiff ankommt. Eine Frauenfigur befindet sich zwischen den beiden Truppen und bewegt sich mit einem Gegenstand in der Hand auf die Männer in dem Schiff zu. Damit sind alle essenziellen Elemente der Episode in die bildliche Überlieferung eingegangen. Snorri beschreibt die unheilvolle Szene folgendermaßen (*Skáldskapamál* 50):

Þá fór Hildir á fund fǫður síns ok bauð honum men <at> sætt af hendi Heðins, en í ǫðru orði sagði hon at Heðinn væri búinn at berjask ok ætti Hǫgni af honum ǫngrar vægðar ván.<sup>310</sup>

Auf beiden Bildsteinen können wir die Frauenfigur mit Hildir identifizieren, die sich zusammen mit ein paar Fußkämpfern einer ankommenden Armee entgegenstellt. Die bewaffneten Männer auf dem Schiff stellen Hǫgni und sein Gefolge dar, während die Gruppe von Männern hinter Hildir wiederum Heðinn und seine Männer zeigt. Nach Karl Hauck werden die Hjadningar zudem auf Lärbro St. Hammars I durch den über ihnen schwebenden Wolf als *úlfhéðnar*, Krieger, deren Charakter und Kampfgeist bestimmte wölfische Eigenarten ausweist, gekennzeichnet.<sup>311</sup> Der Wolf wird auch gerne als Symbol für den Verrat gewählt, was die bildliche Darstellung des Raubtieres über Hildir und Heðinns Heer erklären könnte.<sup>312</sup> Für die Interpretation der Szene scheint vor allem der Gegenstand in den Händen der beiden Frauenfiguren ausschlaggebend zu sein. Es dürfte sich hierbei um das Friedensgeschenk Heðinns handeln, das Hildir ihrem Vater übergeben soll. In Haucks detaillierter Zeichnung trägt die Frauenfigur mehrere Ringe in der erhobenen Hand, die zur Identifizierung von Hildir dienen sollten und möglicherweise die von Heðinn angebotenen Halsringe darstellen.<sup>313</sup> Auch das verschlungene Objekt auf Stenkyrka Smiss I könnte einen Halsschmuck darstellen, der aus mehreren Ringen besteht. Erwähnung finden diese Ringe etwa in den Strophen 8-10 der *Ragnarsdrápa*:

8. (...) þás hristi-Sif hringa / hals, en bǫls of fylða, /  
bar til byrjar drǫsla / baug ǫrlygis draugi /
9. Bauða sú til bleyði / bæti-Þrúðr at móti /  
malma mætum hilmi / men dreyrugra benja /

310 *Skáldskapamál* 50. Nach Faulkes 1998, S. 72. Übersetzung nach Gottfried Lorenz 1985, S. 130: Da kam Hildir zu ihrem Vater und bot ihm im Namen des Heðinn einen Halsschmuck zum Vergleich; aber außerdem sagte sie, dass Heðinn zu kämpfen bereit sei, und Hǫgni habe von ihm keine Nachgiebigkeit zu erhoffen.

311 Hauck 1957, S. 368; Guðmundsdóttir 2012b, S. 63.

312 Guðmundsdóttir 2012b, S. 63.

313 Hauck 1957, S. 368 und Fig. 13.

10. (...) þróttig Heðin sóttu, / heldr an Hildar svíra /  
hringa þeir of fingi.<sup>314</sup>

In den schriftlichen Quellen scheint es auf den ersten Blick so, als würde Hildr mit einer Geste des Friedens versuchen, den Konflikt zwischen den beiden Königen zu schlichten. Bragi erwähnt jedoch schon vor der Übergabe des Halsschmucks die feste Absicht von Hildr, Högni in einen Kampf zu verwickeln und Zorn in ihm zu erwecken. In einem Zug mit der Überreichung des Halsschmucks versucht sie die Annahme des Friedensangebots zu verhindern, indem sie ihren Vater mit der Anmerkung zur Kampfbereitschaft Heðinns aufreizt. Daraufhin will dieser lieber kämpfen, als die Halsringe von Hildr anzunehmen. Hildr ist damit der Auslöser für die Auseinandersetzung und stellt selbst sicher, dass der Konflikt zwischen den Männern angeheizt wird und jegliche Vermittlungsversuche scheitern. Sie nimmt damit eindeutig die Rolle der Hetzerin ein, eine literarische Figur, die auch in den mittelalterlichen Isländersagas des 12. und 13. Jahrhunderts beliebt ist. In ihrer Funktion als Unruhestifterin wäre auch das von Lindqvist als Fackel gedeutete Attribut in den Händen der Frau auf Lärbro St. Hammars I durchaus passend.

Mit Hilfe ihrer übernatürlichen Kräfte greift Hildr in das Geschehen auf dem Schlachtfeld ein und bestimmt über Leben und Tod, gleich der überlieferten Funktion der nordischen Walküren. Die Wiedererweckung der Gefallenen und die dafür nötigen übernatürlichen Kräfte der Frauenfigur sind zwar auf den Bildsteinen nicht direkt erkennbar, stellen jedoch einen entscheidenden Teil der Sage dar.<sup>315</sup> Eine Andeutung auf die magischen Kräfte von Hildr könnte in Form des verschlungenen Objekts auf Stenkyrka Smis I zu erkennen sein.<sup>316</sup> Das Band als Attribut in den Händen der Frauenfigur könnte die graphische Illustration ihres Walkürencharakters darstellen, ein Symbol für die Verwicklung der Krieger in die ewige Schlacht und die Beeinflussung des Geschehens während der Schlacht.<sup>317</sup> Im Gegensatz zu den zahlreichen Trinkhornfrauen in den friedlichen Willkommensszenen, haben wir es hier jedenfalls mit einem Unheil bringenden Frauentyp zu tun, der klare Verbindungen zum Untergang des dargestellten Helden zeigt.

---

314 *Ragnarsdrápa* 8-10. Nach Jónsson 1912-1915, S. 2-3. Übersetzung nach Guðmundsdóttir 2012b, S. 71: (...) when the ring(-sword) shaking Sif [Hild], filled with malice, brought a neck-ring on to the wind's horse [ship] to the battle-trunk [warrior]. This bloody-wound-curing Thrud did not offer the worthy prince the neck-ring to give him an excuse for cowardice in the meeting of metals. (...) when indefatigable edge-din powers [warriors] attacked Héðinn instead of accepting Hild's neck-rings.

315 Egeler 2011, S. 94.

316 Eshleman 1983, S. 29.

317 Lori E. Eshleman verweist in diesem Zusammenhang auf das in der *Njals saga* überlieferte Gedicht *Darraðarljóð*, in dem eine Gruppe von Frauen als Weberinnen des Kampfgeschicks auftreten. Eshleman 1983, S. 29.

Das Motiv der Frau zwischen zwei Heeren wurde auch im Zusammenhang mit anderen schriftlichen Quellen diskutiert. Die Darstellungen auf Lärbro St. Hammars I und Stenkyrka Smiss I könnten laut Anders Andrén und Jörn Staecker auch vom Schicksal der Guðrún Gjúkadóttir, der Heldin der Völsunga saga, berichten.<sup>318</sup> Sie steht in der literarischen Überlieferung wie die abgebildete Frauenfigur zwischen zwei verfeindeten Lagern, ihrer Familie und ihrem Mann. Die ankommenden Krieger im Schiff vor der Frauenfigur würden nach Andrén die Helden Gunnarr und Högni auf ihrer Fahrt zu Atli zeigen, wie es in der *Atlamáál in grænlensku* überliefert ist.<sup>319</sup>

Michael Srigley sieht in der Frauenfigur auf Lärbro St. Hammars I Helena von Troja, die mit einer Fackel in der Hand und einer Gruppe von Trojanern der Armee der Griechen gegenübersteht.<sup>320</sup> Eine besondere Bedeutung hat die brennende Fackel, die Srigley als charakteristisches Zeichen für die Figur der Helena ansieht.<sup>321</sup>

Wie Hildir stehen auch Guðrún und Helena zwischen ihrer Familie und ihrem Geliebten und müssen sich für eine Seite entscheiden. Sie werden als streitsüchtige, zwielfichtige Frauen dargestellt und sähen in ihrer Rolle als Provokateurin Zwietracht zwischen den Leuten. Sowohl in der literarischen, als auch in der bildlichen Überlieferung nehmen die Frauenfiguren eine wichtige Position im Mittelpunkt der Darstellung ein und agieren als Hauptpersonen. Ihr Charakter ist eng verbunden mit unausweichlichen Kämpfen – Hildir als Anstifterin der ewigen Schlacht und Helena als Auslöser für den zehnjährigen Krieg, dessen Folge die Zerstörung Trojas ist. Die Frauen führen den Untergang des Helden, ganzer Geschlechter oder Städte herbei, so wie etwa Guðrún den Untergang der Völsungen und Gjukungu zu verantworten hat.

Auch Lindqvist erkennt die Nähe der einzelnen Frauenfiguren in seiner Abhandlung und zieht in Erwägung, dass die Geschichte der Hildir und damit auch die gotländischen Darstellungen als nordische Adaption der Geschichte von Helena zu verstehen sind.<sup>322</sup> Es bleibt jedoch fraglich, ob die Geschichte von der Entführung Helenas und dem Fall Trojas in der Zeit der Bildsteintradition überhaupt bekannt und auch in dieser Form auf Gotland im Umlauf war. Die Verwendung des Motivs der Frau zwischen zwei Heeren setzt voraus, dass es sich bei den in der Szene gezeigten Bildern um die Visualisierung einer zu dieser

---

318 Andrén 1989, S. 287-319. Staecker 2006, S. 365.

319 Andrén 1989, S. 301.

320 Srigley 1989, S. 174

321 In einer Version der Geschichte um den Fall von Troja wird von Helena mit einer großen Fackel in der Hand berichtet, die damit den Griechen ein Signal zur Rückkehr nach Troja gibt. Srigley 1989, S. 174.

322 Lindqvist 1970, S. 27; Srigley 1989, S. 167 f. Trotz der vielen Berührungspunkte der beiden Geschichten wurde auf den Bildsteinen wahrscheinlich eher die nordische Fassung der Erzählung mit den eigenen Protagonisten dargestellt und nicht die Originalgeschichte aus dem fernen kulturellen Milieu.

Zeit beliebten und dem Publikum vertrauten Geschichte handelt. Die Bilder sind dabei lediglich als Anspielungen auf gewisse Episoden und Figuren aus einer populären Geschichte zu verstehen. Ohne das nötige Hintergrundwissen zum Inhalt dieser Geschichte, hätte die Darstellung auf den Bildsteinen für den zeitgenössischen Betrachter wenig Sinn ergeben. Dass die Geschichte von Hildr und Heðinn in Skandinavien bereits in der Wikingerzeit bekannt war, zeigt uns etwa die Verarbeitung der Geschehnisse rund um die *Hjaðningavíg* in der *Ragnarsdrápa* des Bragi Boddason. Das Gedicht hält einen Zyklus von Motiven fest, die in Skandinavien in der Mitte des neunten Jahrhunderts bekannt waren. Wie die gotländischen Bildsteine soll auch der hier beschriebene Schild mit Szenen aus nordischen Mythen und Legenden bemalt gewesen sein. Die auch sonst reiche literarische Überlieferung des Stoffes und deren Übereinstimmungen mit der bildlichen Wiedergabe legen die Interpretation der Szene als Teil der Hildsage nahe. Die unterschiedlichen Interpretationsansätze der Szenen auf Lärbro St. Hammars I und Stenkyrka Smiss I zeigen besonders deutlich, wie sehr die Vorerfahrungen und Forschungsinteressen die Ergebnisse der jeweiligen Forscher steuern können.<sup>323</sup>

## 4.1.5 Frauen und Schlangengruben

### 4.1.5.1 Vorikonographische Beschreibungen

#### **Klinte Hunninge I** (Tafel 12, Abb. 28-30)

Direkt unterhalb der Wellen, die das große Schiff in der Bildsteinmitte tragen, befindet sich eine rechteckige Einfassung oder ein Gebäude in Aufsicht. Darin ist eine liegende anthropomorphe Figur dargestellt, die sich mit beiden Händen gegen mehrere Schlangen wehrt. Die Figur wird von den Schlangen in den Rücken bzw. in die Seite gebissen.<sup>324</sup> In der Bemalung von Sune Lindqvist wird die liegende Person mit einem markanten spitzen Kinnbart wiedergegeben und dementsprechend als Mann angesprochen. Doch die Bemalung der Figuren aus den 1940er Jahren suggeriert ein falsches Bild. Mit Hilfe moderner Autopsiemethoden und der intensiven Auseinandersetzung mit seinen RTI-Aufnahmen konnte Sigmund Oehrl bei der Schlangengrube auf Klinte Hunninge I zu einer völlig neuen Interpretationsgrundlage gelangen.<sup>325</sup> Der Bart der Figur ist auf den Aufnahmen nicht zu erkennen. Die anthropomorphe Figur in der Grube wurde

323 Helmbrecht 2011, S. 58.

324 Lindqvist 1941, S. 88.

325 Einer Präsentation der vorläufigen Ergebnisse seiner Untersuchung der Schlangengrube von Klinte Hunninge I durfte ich im Jahr 2013 beiwohnen. Die Publikation befindet sich zur Zeit im Druck. Oehrl Im Druck. Die Unterschiede zwischen der Bemalung und den Ergebnissen der RTI-Untersuchung sind auf Tafel 12 ersichtlich.

ursprünglich mit einem langen Haarzopf dargestellt und ihre knöchellange Tracht zeigt eine Schleppe im hinteren Bereich. Es handelt sich dabei um jene Merkmale, die andere Figuren auf den Bildsteinen eindeutig als Frauen kennzeichnen (Tafel 12, Abb. 29-30). Demzufolge haben wir es innerhalb der Einzäunung mit einer Frau zu tun, die von mehreren Schlangen gequält wird. Rechts neben dieser Schlangengrube und direkt darunter befinden sich weitere Frauenfiguren. Beide tragen ein knöchellanges Kleid und einen langen Haarzopf. Die rechte Frau streckt einen Arm durch eine Öffnung des rechteckigen Rahmens. Sie scheint in das angedeutete Gebäude und nach einer der Schlangen im hinteren Bereich zu greifen. Die zweite Frau unterhalb der Einfassung trägt ein längliches Objekt in den Händen, das in seiner Darstellung den Schlangen aus der Grube gleicht.

#### **Stenkyrka Smiss I** (Tafel 21, Abb. 47 und 48)

Die dritte Bildzeile von unten zeigt ebenfalls die Darstellung einer Schlangengrube. Die gesamte Szene ist am oberen Rand entlang leicht abgetreten, sodass ein Teil der hier dargestellten Figuren beschädigt ist. Im linken Bereich befinden sich drei anthropomorphe Figuren in bodenlangen Kleidern mit Schleppe und Haarzopf. Alle drei Frauen tragen in den erhobenen Händen Gegenstände, jedoch sind von diesen keine Details zu erkennen. In der Mitte der Szene bilden zwei senkrechte Linien zusammen mit dem Rahmen der Bildzeile eine rechteckige Umzäunung. Innerhalb dieses abgegrenzten Bereichs befindet sich eine anthropomorphe Figur, deren Details an Oberkörper und Kopf nicht mehr genau erkennbar sind. Durch einen Vergleich mit der Tracht der anderen Menschenfiguren des Bildsteines kann die Figur mit den weiten Hosenbeinen als Mann identifiziert werden. Um diesen Mann herum sind mindestens zwei eingerollte Schlangen erkennbar. Im Gegensatz zur Darstellung auf Klinte Hunninge I scheinen diese Schlangen den Mann jedoch nicht zu beißen. Im rechten Bereich der Bildzeile sind sechs nach links orientierte Figuren in einer Prozession dargestellt, die sich auf die Schlangengrube zubewegt. Drei dieser Figuren weisen einen Kinnbart auf, die Darstellung der anderen ist im Kopfbereich nicht ausreichend gut erhalten, um Rückschlüsse auf Frisuren oder Gesichtsbehaarung zuzulassen. Aufgrund der einheitlichen Kleidung können jedoch alle sechs Figuren als Männer identifiziert werden. Sie tragen allesamt Gegenstände vor sich, die in ihrer Länge etwa der Gesamthöhe der Bildzeile entsprechen und möglicherweise Speere darstellen.

#### **Ardre kyrka VIII** (Tafel 3, Abb. 3 und 6)

In der unteren rechten Ecke des Bildsteines befindet sich eine rechteckige Einrahmung, in

der eine liegende männliche Figur dargestellt wurde. Um diese Räumlichkeit herum winden sich mehrere Schlangen, von denen eine dem Mann ins Gesicht zu beißen scheint. Neben der Schlangengrube befinden sich zwei Frauen, die Rücken an Rücken stehen. Sie tragen beide die für Frauen charakteristische knöchellange Tracht mit Schleppe. Während bei der linken Frau aufgrund der starken Abtretung des Bildfeldes keine Details in der Haartracht feststellbar sind, ist der Haarknoten mit daraus herabfallendem Zopf im Nacken der rechten Frau sehr deutlich zu erkennen. Die linke Frau ist von der Schlangenszene abgewandt und hält einen schalen- oder kelchförmigen Gegenstand in der erhobenen Hand. Die rechte Frau hält mit einer ausgestreckten Hand eine der Schlangen fest, die sich um eine Ecke der Umzäunung schlingt, in der anderen Hand hält sie ein schmales rechteckiges Objekt, vergleichbar mit einem hohen Gefäß.

#### 4.1.5.2 Ikonographische Analysen und Interpretationen

Die Darstellung der Schlangengruben erfolgt auf den drei Bildsteinen auf dieselbe Weise. Gezeigt wird jeweils eine anthropomorphe Gestalt in einer rechteckigen Umzäunung, die von Schlangen umgeben ist und in zwei Fällen auch von diesen gebissen wird. In unmittelbarer Umgebung der Szene befinden sich Frauenfiguren, die sich auf die Umzäunungen zu bewegen und mitunter auch direkt in das Geschehen eingreifen. Schlangengruben als Orte der Folter und Strafe sind nicht unbekannt in der altwestnordischen Literatur und auch die bildliche Darstellung dieses Motivs erfreut sich in ganz Skandinavien großer Beliebtheit. So berichtet etwa die *Völuspá* von einem großen Saal in Nastrand, dessen Wände von Schlangen umwunden sind (*Völuspá* 42-43). Der Inhalt dieser Strophe wird ebenfalls in Snorris *Gylfaginning* (52) wiedergegeben:

Sal veit ek standa sólu fjarri Náströndu á [...] Falla eitrdropar inn of ljóra. Sá er undinn salr orma hryggjum. Skulu þar vaða þunga strauma menn meinsvara ok morðvargar.<sup>326</sup>

Sowohl die *Völuspá*, als auch Snorri beschreiben einen grauenhaften Bestrafungsort. Hier werden verstorbene Meuchelmörder und meineidig gewordene Personen mit Schlangengift gequält, welches direkt aus den Mäulern durch die Fenster tropft und den Saal füllt.

Zur Interpretation des bildlichen Motivs wurden unterschiedliche Szenen der heroischen und mythologischen Überlieferung herangezogen, die sich mit einem Protagonisten unter Schlangen befassen. Genannt werden die Schlangengruben im Zusammenhang mit der

---

<sup>326</sup> *Gylfaginning* 52. Nach Faulkes 2005, S. 53. Die freie Übersetzung findet sich im folgenden Absatz.

Geschichte um König Gunnarr und seinem Tod in Atli Schlangengrube, der Fesselung des Gottes Loki unter einer Giftschlange und mit der Tod von Ragnarr loðbrok beim englischen König Ella, der sich ebenfalls in einer Schlangengrube zuträgt. Die unterschiedlichen Theorien zur Interpretation dieser Szenen sollen in den folgenden Kapiteln vorgebracht werden.

#### 4.1.5.2 a Lokis Bestrafung

Für die Interpretation der dargestellten Szene auf Ardre kyrka VIII sind die beiden Frauenfiguren neben der Schlangengrube von entscheidender Bedeutung. Schon Lindqvist weist die Szene aufgrund der beiden Frauengestalten dem Mythos der Bestrafung Lokis durch die Götter zu.<sup>327</sup> Die literarische Schilderung dieser Ereignisse liefert uns die *Gylfaginning* der Snorra Edda (Kapitel 49 und 50). Nachdem Loki den Tod von Baldr absichtlich herbeigeführt hat, wird er von den Asen gefangen genommen und zusammen mit seinen Söhnen in eine Felshöhle gebracht. Hier verwandeln die Götter seinen Sohn Wali in einen Wolf, der schließlich seinen Bruder Nari zerreißt. Mit den Eingeweiden Naris, die sich in Eisen verwandeln, binden die Götter Loki an drei flache Steine (*Gylfaginning* 50):

Þá tók Skaði eitrom ok festi upp yfir hann svá at eitrit skyldi drjúpa ór orminum í andlit honum. En Sigyn kona hana stendr hjá honum ok heldr mundlaugu undir eitrdropa. En þá er full er mundlaugin þá gengr hon ok slær út eitrinu, en meðan drýpr eitrit í andlit honum.<sup>328</sup>

Die Göttin Skaði befestigt anschließend eine Giftschlange über Lokis Gesicht, aus deren Maul unablässig Gift herabtropft. Sein einziger Schutz ist seine Frau Sigyn, die eine Schale unter das tropfende Gift hält. Sobald die Schale jedoch voll ist und Sigyn sich abwenden muss, um diese auszuleeren, tropft es erneut in Lokis Gesicht. Dabei zuckt der Gott so heftig, dass er die Erde zum Beben bringt. Hier muss Loki verweilen, bis er sich schließlich zu den Ragnarök befreien kann.

Die Frau, die links neben der Schlangengrube steht, könnte im Zusammenhang mit der soeben geschilderten Passage als die Göttin Skaði identifiziert werden. Sie bringt soeben jene Giftschlange bei Loki an, die sich um die linke Ecke windet. Neben ihr ist Lokis Gattin Sigyn abgebildet, die sich vom Geschehen abwendet, um die Schale mit dem

---

327 Lindqvist 1941, S. 88 und 1942, S. 24 (11).

328 *Gylfaginning* 50. Nach Faulkes 2005, S. 49. Die freie Übersetzung dieser Passage findet sich im folgenden Absatz.

Schlangengift zu leeren. Der Vierbeiner unterhalb der beiden Frauen zeigt möglicherweise den zu einem Wolf verwandelten Sohn Lokis.<sup>329</sup>

Die sehr ähnliche Darstellung auf Klinte Hunninge I wurde in der Forschung ebenfalls in Zusammenhang mit der Geschichte von der Fesselung Lokis gebracht. Im Hinblick auf die weibliche Erscheinung der Gestalt innerhalb der Schlangengrube wird die Interpretation der Szene jedoch erheblich erschwert. Wie im Fall von *Ardre kyrka VIII* wären die beiden Frauen, die neben bzw. unter der Umrahmung dargestellt wurden, als Skaði und Sigyn zu identifizieren. Es ist denkbar, dass der Gott Loki auf Klinte Hunninge I mit Absicht in Frauengestalt gezeigt wurde. Loki tritt in der altwestnordischen Überlieferung häufig auch in weiblicher Gestalt auf und zeigt deutlich androgyne Merkmale.<sup>330</sup> In der *Gylfaginning* berichtet Snorri Sturluson davon, wie Loki sich in Gestalt einer alten Frau zu Baldrs Mutter begibt, um zu erfahren, wie dieser zu verletzen sei. Wenig später verwandelt er sich in eine Riesenfrau und verweigert den Asen die Trauer um Baldr. Damit vereitelt er deren Plan, Baldr aus der Gewalt Hels zu befreien.<sup>331</sup> Diese beiden Ereignisse gehen der Episode um die Fesselung Lokis unter der Giftschlange voran und sind Auslöser für seine Bestrafung durch die Götter.

Die Androgynie Lokis ist nach Sigmund Oehrl auch im Motiv der Fesselungsszene auf dem Kreuz von Gosforth zu erkennen (Tafel 24, Abb. 5).<sup>332</sup> Das Kreuz stammt aus der ersten Hälfte des zehnten Jahrhunderts und trägt neben der christlichen Kreuzigungsszene auch Szenen aus der nordischen Mythologie. In der Darstellung auf dem Steinkreuz trägt die gefesselte Figur neben einem androgyn anmutenden Haarzopf eindeutig männliche Kleidung. Neben dem Mann ist eine Frauenfigur mit langer Kleidung und Haarzopf dargestellt worden, die eine große Schale hochhält. Das Motiv wurde ebenfalls mit der Fesselung Lokis unter einer Schlange und der Hilfe durch Sigyn in Verbindung gebracht. Es ist durchaus denkbar, dass eine bildliche Anspielung auf die Androgynie des zwielichtigen Gottes als notwendig für die Identifizierung der Figur als Loki erachtet wurde. Einen Haarzopf trägt schließlich auch die Männerfigur in der Schlangengrube auf *Ardre kyrka VIII*. Auf dem Bildstein von Klinte Hunninge I weist die Figur jedoch keinerlei Anzeichen auf, dass es sich um einen männlichen oder androgynen Gott handeln

---

329 Während Sune Lindqvist die linke Frau und den Vierbeiner zur Szene im mittleren Bildfeld zuschreibt, identifiziert Ludwig Buisson beide mit Gestalten des Mythos um Lokis Bestrafung. Lindqvist 1942, S. 24, 11; Buisson 1976, S. 66.

330 In der *Lokasenna* wird Loki von Óðinn und Njörðr bezichtigt, in Frauengestalt Kinder geboren zu haben. Snorri beschreibt in der *Gylfaginning*, wie Loki in Gestalt einer Stute den Hengst Swadilfari begattet und wenig später den achtbeinigen Sleipnir gebiert. *Lokasenna* 23 und 33; *Gylfaginning* 42.

331 *Gylfaginning* 49.

332 Oehrl 2011, S. 135ff.

könnte. Die Darstellung der Figur in dieser Schlangengrube vermittelt eindeutig Weiblichkeit: Sie wird ohne Bart und mit einem langem Kleid mit Schleppe gezeigt und trägt einen Haarzopf. Es handelt sich dabei um die typische Darstellungsweise weiblicher Merkmale, sowohl auf diesem, als auch auf zahlreichen anderen Bildsteinen. Der Vergleich mit den beiden Frauen direkt neben der Schlangengrube verlangt also danach, die Figur in der Schlangengrube ebenfalls als Frau anzusprechen. Wir haben es demnach mit der Darstellung der Bestrafung einer weiblichen Heldin in einer Schlangengrube zu tun, zu der sich in der altwestnordischen Literatur jedoch keine Analogie finden lässt.

Die Interpretation der Szene als Bestrafung Lokis mag für das gezeigte Figureninventar noch mehr oder weniger überzeugend zutreffen, schwerwiegender sind jedoch die Schwachstellen dieser Deutung im Bezug auf die Schlangenumzäunungen an sich. In der literarischen Schilderung der Bestrafungsszene wird der Gott in eine Höhle gebracht und auf drei Steinplatten liegend gefesselt. Die rechteckige Umzäunung in der die Figur liegt, ist jedoch nur sehr schwer als Höhle vorzustellen. Das Motiv korrespondiert viel besser mit der Vorstellung eines Gebäudes oder Raumes in Aufsicht oder einer offenen, gemauerten Einfassung. Es sind auch keine Anzeichen der drei Steinplatten oder einer Fesselung der Figur darin festzustellen. Nach den schriftlichen Quellen befestigt Skaði auch bloß eine einzelne Giftschlange über Lokis Gesicht. Die Darstellungen auf den Bildsteinen zeigen jedoch mehrere Schlangen, die sich um die Figur herum winden. Die Details der Einfassung verweisen damit viel überzeugender auf die Darstellung eines Bestrafungsorts in Form einer Schlangengrube.

#### **4.1.5.2 b Der Tod von Gunnarr**

Während der Gott Loki zur Strafe an drei Steine unter einer einzelnen Schlange gefesselt wird, findet König Gunnarr in der literarischen Überlieferung tatsächlich in einer Schlangengrube den Tod. Diese dramatische Episode aus der Geschichte rund um die Geschwister Guðrún, Gunnarr und Högni aus dem Geschlecht der Gjukungen findet sich in den Eddaliedern *Atlamál* (Str. 66, 67), *Atlakviða* (Str. 31), *Oddrúnargrátr* (Str. 28, 32) und *Dráp Niflunga*. Eine wichtige Quelle stellt auch die *Völsunga saga* dar, welche sich der Schilderungen und Informationen der eddischen Texte zu bedienen scheint. Vom Tod des Gunnarr berichtet die *Völsunga saga* folgendes: Um an den Schatz Fafnirs zu gelangen, nimmt Atli die beiden Brüder Guðrúns gefangen. Als Gunnarr und Högni ihm jedoch die Herausgabe verweigern, werden sie in Ketten gelegt. Nachdem Atli das Herz aus der Brust Högnis schneiden lässt, wird Gunnarr in eine Schlangengrube geworfen. Guðrún aber

schickt ihm eine Harfe, die er sogleich auf vortreffliche Weise mit den Zehen zu spielen beginnt, um damit die Schlangen an seiner Seite einzuschlängeln. Nur eine große Schlange widersteht der besänftigenden Musik und beißt Gunnarr mitten ins Herz, bis dieser stirbt.<sup>333</sup> Die literarische Schilderung eines gefesselten Mannes, der von Schlangen gebissen wird, deckt sich mit der bildlichen Überlieferung auf den gotländischen Bildsteinen. Die rechteckige Umzäunung auf den Bildsteinen entspricht der Schlangengrube (*ormgarð*), in der Gunnarr zwischen zahlreichen Schlangen gefangen gehalten wird und den Tod findet. Die Frauenfiguren, die sich neben der Grube befinden und sich dem Helden während seiner Bestrafung zuwenden, wurden in der Forschung unterschiedlich interpretiert. Die schriftliche Überlieferung des Gunnarrkomplexes nennt zwei Frauen, die direkt mit Gunnarr in Verbindung stehen und damit auch für die Deutung der Frauenfiguren auf den Bildsteinen in Frage kommen. Es handelt sich dabei um die Schwester von Gunnarr, Guðrún (*Völsunga saga*, *Atlamál* und *Atlakviða*) oder um seine Frau Oddrún (*Oddrúnargrátr*), die am Rand der Grube seinen Tod betrauern. Bei den drei Frauen neben der Schlangengrube von Stenkyrka Smiss I könnte es sich um die in der *Atlamál in grænlenzku* genannten, trauernden und klagenden Augenzeugen des Leierspiels handeln.<sup>334</sup> Ein wesentliches Merkmal der Geschichte um den Tod von Gunnarr, das den Szenen der gotländischen Bildsteinen jedoch fehlt, ist das Musikinstrument, das er laut Überlieferung zur Besänftigung der Schlangen von Guðrún erhält. Die Figur in den Schlangengruben der Bildsteine hat keine erkennbaren Attribute bei sich. Auch die Frauenfiguren in der unmittelbaren Umgebung tragen keine als Musikinstrumente identifizierbaren Gegenstände. Es ist in der Forschung durchaus umstritten, ob die Szene auch ohne die Darstellung dieses entscheidenden Attributs als Entsprechung der schriftlich überlieferten Sage gewertet werden kann. Auf den späteren Bildträgern stellt die Harfe oder Leier ein eindeutiges Indiz für die Darstellung des Gunnarrthemas dar. So tragen etwa die Portale der norwegischen Stabkirchen von Hylestad, Austad, Uvdal und Mellom Kravik allesamt das Motiv eines Mannes zwischen Schlangen, der mit den Füßen ein entsprechendes Musikinstrument spielt (Tafel 24, Abb. 7). Bildliche Darstellungen einer ähnlichen Szene finden sich auch auf älteren Denkmälern, die jedoch keine begleitenden Frauenfiguren zeigen. Auf dem Bildteppich Ia von Överhogdal etwa befindet sich eine stark stilisierte anthropomorphen Figur, die zwischen zwei Schlangen in einer Umzäunung liegt (Tafel 23, Abb. 5). Auch die einzigartigen Schnitzereien auf dem Wagenkasten von Oseberg zeigen

---

333 *Völsunga saga* 39.

334 *Atlamál in grænlenzku* 66. Oehrl 2006, S. 109.

eine Figur mit Bart, die von mehreren Seiten von Schlangen angegriffen und gebissen wird.<sup>335</sup> Die beiden Bildträger zeigen keine Harfe oder Leier im Zusammenhang mit der Figur im Zentrum und sind damit vergleichbar mit der Variante der Schlangengrubenszene auf den Bildsteinen. Entweder wurde das Motiv des Musizierens erst in späterer Zeit in die Geschichte eingefügt oder den Darstellungen der wikingerzeitlichen Bildsteine liegen andere Mythen oder Heldensagen zugrunde.<sup>336</sup> Aðalheiður Guðmundsdóttir, die sich für die Zuweisung der Schlangengruben-Motive auf den drei Bildsteinen zum Gunnarrkomplex ausspricht, verweist auf die lange Entwicklung der Legende in der mündlichen Überlieferung, während der das Element der Harfe oder Leier erst später dazugekommen sein könnte.<sup>337</sup> Demnach würden die bildlichen Darstellungen des neunten und zehnten Jahrhunderts einer Vorstufe der Legende vom Fall der Burgunden und dem Tod des Königs Gundaharius entsprechen. Erst die jüngere literarische Überlieferung in christlicher Zeit hat die Erzählung um das Motiv des musikalischen Talents des Königs erweitert.<sup>338</sup>

Zur Interpretation der Schlangengruben merkt Signe Horn Fuglesang an, dass in Skandinavien vor dem elften Jahrhundert keinerlei bildliche Darstellungen des Sigurdzirkels existieren. Auch die ersten gesicherten Darstellungen von Gunnarr, die ihn mit den Zehen Harfe spielend zeigen, tauchen erst im zwölften Jahrhundert auf.<sup>339</sup> Da die frühesten erhaltenen Darstellungen des Völsungenkomplexes stets auf den Helden Sigurðr verweisen, hält sie die Interpretation der Szenen als Darstellungen von Gunnarr für sehr zweifelhaft.<sup>340</sup> Für die Deutung der Szenen mit Frauen und Schlangengruben verweist auch Fuglesang auf den Mythos um Lokis Bestrafung.

Jörn Staecker sieht im oberen Bildfeld von Klinte Hunninge I die Begegnung zwischen Sigurðr und Brynhildr dargestellt, die er als erzählerischen Höhepunkt der *Völsunga saga* erachtet.<sup>341</sup> Entsprechend seinem Wunsch nach einem ganzheitlichen Bildprogramm erkennt er auf dem Stein noch weitere Episoden dieser Erzählung. Neben der Begrüßungsszene sollen hier ebenfalls der Kampf zwischen Guttorm und Sigurðr, sowie die Darstellung von Sigurðs Tod zu erkennen sein. Die Interpretation der Schlangengrubenszene als Motiv des sterbenden Gunnarr korrespondiert gut mit Staegers Deutung der Szenen im oberen Bildfeld. Obwohl er die *Völsunga saga* ebenfalls als

---

335 Die Schnitzereien befinden sich am Vorderteil des Wagenkastens von Oseberg, siehe Tafel 24, Abb. 9.

336 Helmbrecht 2011, S. 108.

337 Vgl. Guðmundsdóttir 2012a.

338 Guðmundsdóttir 2012a, S. 1046 ff.; Johansson 1979, S. 34f. Nordland 1949, S. 10.

339 Fuglesang 2007, S. 204 ff.

340 Fuglesang 2007, S. 207, 212.

341 Staecker 2013, S. 51

Interpretationsgrundlage für die Deutung des oberen Bildfelds von *Ardre kyrka VIII* heranzieht, schließt er sich bei der Interpretation der Schlangengrube auf demselben Stein dennoch den Meinungen von Lindqvist und Buisson an, die sich beide für die Zuweisung zur Geschichte um die Bestrafung Lokis aussprechen.<sup>342</sup> Entgegen der herkömmlichen Interpretation der Szene mit einer Frau zwischen kämpfenden Männern auf *Stenkyrka Smiss I*, will Staecker hier nicht die Darstellung von Hildir, sondern die Verabschiedung Guðrúns von ihren zwei Brüdern erkannt haben. Das Motiv der Schlangengrube im Bildfeld darüber zeige laut ihm den Tod von Gunnarr im Anschluss an diese Episode.<sup>343</sup>

#### 4.1.5.2 c Ragnarr loðbrók

Ein weiterer Sagenkönig, der durch die Bisse von Schlangen in der Schlangengrube eines verfeindeten Königs seinen frühen Tod findet, ist Ragnarr loðbrók. Dem dänischen Vorzeitkönig liegt vermutlich eine historische Person des neunten Jahrhunderts zugrunde. Die schriftliche Überlieferung der Umstände seines Todes in der Schlangengrube des northumbrischen Königs Ella findet sich in Saxo Grammatius Buch IX, 4.38 der *Gesta Danorum*, im Gedicht *Krákumál* aus dem 12. Jahrhundert, sowie in der *Ragnarssona þáttur* und der Fornaldarsaga *Ragnars saga loðbrókar*, deren Entstehung gegen Ende des 13. Jahrhunderts angenommen wird.<sup>344</sup> Ragnarr macht den Fehler sich mit nur zwei Schiffen nach England zu begeben, um dort mehr Ruhm und Ehre als seine Söhne zu erlangen. Vor seiner Abreise schenkt ihm seine Frau Áslaug ein besonderes Gewand, das ihn unverwundbar macht. Als Ragnarr schließlich vom northumbrischen König Ella gefangen genommen und in eine Schlangengrube geworfen wird, schützt ihn dieses Gewand vor den Bissen der Schlangen. Erst als er gezwungen wird dieses auszuziehen, sieht er seinem Ende entgegen. Er stirbt mit den berühmten letzten Worten:

"Gnyðja mundu grísir,  
ef galtar hag vissi,  
mér er gnótt at grandí,  
grafa inn rönum sínum  
ok harðliga hváta,  
hafa mik sogit, ormar;  
nú munk nár af bragði  
ok nær dýrum deyja." <sup>345</sup>

<sup>342</sup> Staecker 2013, S. 51; Lindqvist 1941, S. 96; Buisson 1976, S. 56ff.

<sup>343</sup> Staecker 2006, S. 365.

<sup>344</sup> Simek/Pálsson 2007, S. 30f.

<sup>345</sup> *Ragnars saga loðbrókar ok sona hans* 15. Nach Jónsson/Vilhjálmsson 1943-1944, S. 135. Übersetzung

Im Zusammenhang mit den Umständen, die zum Tod von Ragnarr führen, werden keine Frauen erwähnt. Die Deutung der beiden Frauenfiguren auf den Bildsteinen von Klinte und Ardre, die sich der Schlangengrube mit Schlangen in der Hand nähern, scheint mir im Zusammenhang mit der Episode um den Tod des Königs nicht möglich. Für die bildliche Darstellung der weiblichen und männlichen Figuren neben der Schlangengrube auf Stenkyrka Smiss I wären nur die symbolisch um den in der Ferne verstorbenen König trauernden Frauen und Söhne denkbar. Der Hauptgrund, warum die Darstellungen der gotländischen Bildsteine in der Forschung nicht in Verbindung mit dem Tod von Ragnarr gebracht wurden, ist die mögliche Verbindung zu der historischen Person des neunten Jahrhunderts. Sein Tod wäre in diesem Fall etwa zeitgleich mit der Entstehung der wikingerzeitlichen Bildsteine anzusetzen. Das Motiv der Schlangengrube könnte später unter dem Einfluss der Völsungentradition Eingang in *Ragnars saga* gefunden haben, der gewaltsame Tod von Gunnarr in Atlis Schlangengrube wurde auf Ragnarr loðbrók übertragen.<sup>346</sup> Beide Helden erhalten von Frauen lebensrettende Gegenstände, die sie jedoch trotz richtiger Anwendung nicht vor ihrem Schicksal, den tödlichen Bissen der Schlangen, bewahren können. Während Gunnarr seine letzten Kräfte zum Spielen der Harfe nutzt, dichtet Ragnarr noch zwei Strophen, bevor auch er stirbt.

#### 4.1.5.3 Fazit

Die Frauenfiguren wurden auf den Steinen von Ardre, Klinte und Stenkyrka direkt im Anschluss an die Schlangengruben dargestellt. Ihre Position deutet darauf hin, dass sie auch in den Handlungen der zugrundeliegenden Geschichte eine entscheidende Rolle übernehmen, selbst wenn in diesen vorwiegend Männer als Hauptfiguren im Zentrum stehen. In der bildlichen Darstellung sind es gerade die Frauenfiguren und ihre Interaktionen mit den männlichen Helden, die eine entscheidende Rolle bei der Zuweisung zu bestimmten Sagenkreisen spielen. Die beiden Frauen direkt neben den Schlangengruben der Bildsteine von Klinte und Ardre sind meiner Meinung nach die ausschlaggebenden Elemente, die das Verständnis der Szenen und die Identifikation der Person in der Schlangengrube überhaupt erst möglich machen. Auf beiden Steinen ist eine Frau mit einer Schlange als Attribut in der Hand dargestellt worden. Diese ist gerade dabei die Schlange zur rechteckigen Umzäunung zu bringen, diese dort festzubinden oder in die Grube zu

---

nach Herrmann/Diedrichs 1993, S. 145-146: Grunzen würden die Ferkel,/ Wüssten des Ebers Not sie./ (Schwere Schmerzen leid´ ich)/ Schlangen stechen mich./ Die gewundenen Würmer/ Saugen an mir gewaltig./ Bald in ich verblichen./ Zerbissen von den Nattern.

346 Guðmundsdóttir 2012a, S. 1043.

werfen. Die Frauen haben damit eindeutig etwas mit der Folter oder Ermordung der Figur innerhalb der Umzäunung zu tun. Ihr direktes Eingreifen könnte darauf verweisen, dass Frauen allgemein im Zusammenhang mit dieser Art der Bestrafung standen oder in der dargestellten Szene der Grund für den Tod der Hauptperson waren. Diese Tatsache ist von entscheidender Bedeutung für die Interpretation der Szene und spricht jedenfalls gegen die Interpretation der Frauenfigur als Schwester oder Frau von Gunnarr, die gekommen ist, um dem Helden beizustehen oder um ihn zu trauern. Obwohl Guðrún im Zusammenhang mit seinem Tod in der Schlangengrube auftritt, ist sie es doch, die ihm durch die Überbringung des Instruments das Leben retten will. Die Frauenfiguren mit den Schlangen in der Hand zeigen jedoch eindeutig böswilligen Charakter und haben aktiv Anteil an der Bestrafung der Figur in der Umzäunung. Die zweite Frauenfigur auf *Ardre kyrka VIII* hält eine Schale oder einen Becher hoch und wendet sich damit vom Geschehen ab. Damit tragen beide Frauen auf diesem Stein exakt jene Attribute, mit denen sich *Skaði* und *Sigyn* in der literarischen Überlieferung von *Lokis* Bestrafung auszeichnen. In Bezug auf die beiden weiblichen Figuren im Anschluss an die Schlangengruben von *Klinte Hunninge I* und *Ardre kyrka VIII* tendiere ich dazu, beide Motive dem Mythos um *Lokis* Fesselung zuzuschreiben. Die Schlussfolgerung, dass es sich auf *Stenkyrka Smis I* ebenfalls um die Darstellung der Bestrafung *Lokis* handelt, ist jedoch nicht ohne weiteres zu treffen. Zwar wurde hier die gleiche Art von Umzäunung mit Schlangen dargestellt, jedoch dürfte der Szenenzusammenhang hier ein ganz anderer sein. Die Szene ist umringt von Figuren, Männern und Frauen, deren obere Partien nicht mehr erhalten sind. Die Deutung dieser Szene muss im Dunkeln bleiben, weil gerade die von den Figuren hochgehaltenen Gegenstände, ihre kennzeichnenden Attribute, nicht mehr erkennbar sind.

Was die Interpretation der Darstellung auf den drei Bildsteinen betrifft, so kann zumindest in Bezug auf *Klinte Hunninge I* eine Zuweisung der Szene zum *Gunnarr*-Komplex mit einiger Sicherheit ausgeschlossen werden. Das hier der Tod eines heldenhaften Kriegers gezeigt wird, ist aufgrund der Erkenntnisse in Bezug auf die weiblichen Merkmale der Figur nur schwer denkbar. Trotz der vorgebrachten Zweifel scheint mir deshalb die Darstellung des androgynen Gottes *Loki* innerhalb der Umzäunung wahrscheinlicher. Die Interpretation ist in meinen Augen jedoch wenig zufriedenstellend. In den Motiven finden sich Übereinstimmungen zu Elementen aller angesprochenen Geschichten, jedoch lässt sich keine der Erzählungen im Detail betrachtet auf alle drei Bilddarstellungen übertragen. Das Motiv der Schlangengrube findet sich auf variierenden Bildträgern unterschiedlicher Epochen in einem großen geographischen Gebiet. Dabei ist die bildliche Überlieferung

nicht nur im skandinavischen Raum gut belegt, sondern durch die zusätzliche Darstellung auf dem englischen Steinkreuz Gosforth Cross (Cumbria) auf englisches Gebiet ausgeweitet. Das vielseitige archäologische Material bestätigt die über mehrere Jahrhunderte anhaltende Popularität der Schlangengrube als Ort der Bestrafung und in Verbindung mit dem Tod eines Helden. Neben den steinernen Zeugnissen finden sich im skandinavischen Raum auch einzigartige Bildträger aus vergänglichem Material wie Holz und Textilien, die auf eine vielseitige Anwendung und unterschiedliche Wirkungskreise der Bilder deuten. Dabei hat sich die bildliche Überlieferung vermutlich entsprechend der mündlichen bzw. der späteren schriftlichen Fassung ständig in Veränderung befunden. Die zugrundeliegende Legende wurde von ihren Erzählern und Rezipienten entsprechend den aktuellen Bedürfnissen und Geschmack, sowie unter dem Einfluss anderer populärer Geschichten weiterentwickelt. Das Detail der Harfe oder Leier etwa zeigt sich erst in der späteren bildlichen und schriftlichen Überlieferung und ist hier als eindeutiges Merkmal der Gunnarrdarstellung aufzufassen. Bei der Interpretation der übrigen Darstellungen darf nicht außer Acht gelassen werden, dass die variierenden oder fehlenden Attribute der Szene nicht nur auf eine verkürzte Darstellung der selben Geschichte deuten könnten, sondern durchaus auch auf unterschiedliche zugrundeliegende Erzählungen.

## **4.2 Einmalig auftretende Motive**

Neben den zahlreichen narrativen Szenen, die sich in mehr oder weniger gleicher Darstellungsweise auf mehreren gotländischen Bildsteinen zeigen, findet sich auch eine Reihe einzigartiger Motive. Die Darstellungen auf den folgenden Steinen zeigen Frauenfiguren unterschiedlicher Gestaltung in Szenenzusammenhängen, die sich im bisher bekannten Material der gotländischen Bildsteine nicht wiederholen.

### **4.2.1 Alskog kyrka (Tafel 1, Abb. 1)**

#### **4.2.1.1 Vorikonographische Beschreibung**

Zwischen der Kampfszene und der Wagendarstellung auf Alskog kyrka sehen wir eine liegende Männerfigur in einer ovalen Einfassung. Dieses Gebilde umgibt die Männerfigur zur Gänze und ist möglicherweise als Grab oder Sarg vorzustellen. Der Mann trägt eine Kurzhaarfrisur und einen Kinnbart und liegt auf einer durch kurze, senkrechte Striche angedeuteten Unterlage. Links neben dem Mann sitzt eine weibliche Figur, die sich dem liegenden Mann mit gesenktem Haupt zuwendet. Sie weist die typische Frauentracht mit langen, zu einem Zopf zusammengebunden Haaren auf. Die Untersuchung der RTI-

Aufnahmen zeigt deutlich den von Lindqvist vermuteten Klotzstuhl und auch einen Haarknoten in Verbindung mit dem herabhängenden Haarzopf.<sup>347</sup> Direkt hinter dem Kopf der Frau ist ein kleiner Wasservogel dargestellt worden, der zu ihr und dem liegenden Mann orientiert ist.

#### 4.2.1.2 Ikonographische Analyse und Interpretation

Die Szene mit der Frauenfigur vor dem liegenden Mann findet sich eingebettet zwischen der Kampfszene, der Wagenszene und der Hausszene. Durch ihre unmittelbare Nähe zu allen umliegenden Szenen kann sie keinem dieser Motive eindeutig zugewiesen werden. Die sitzende Frau ist in starrer Haltung hinter den Füßen des Mannes dargestellt worden und zu diesem orientiert. Der Wasservogel hinter ihr gleicht den Exemplaren der rechten Bildhälfte und wurde möglicherweise mit derselben Schablone gefertigt. Obwohl die beiden Figuren sich nicht berühren, also nicht in direkter Verbindung miteinander stehen, dürfte der Vogel dennoch als das kennzeichnende Attribut der Frauenfigur zu verstehen sein. Durch die Nähe zueinander wollte der Künstler die Identifikation der Frau ermöglichen. Die Szene mit der liegenden Figur zeigt vermutlich die Bestattung eines Mannes, der von seiner trauernden Frau an seinem Grab(-hügel) aufgesucht wird.<sup>348</sup> Es könnte sich dabei um einen der Krieger aus der darüber liegenden Kampfszene handeln, der soeben in der Schlacht gefallen ist. Inhaltlich würde diese Episode jedoch auch zu den beiden anderen Szenen in der unmittelbaren Umgebung passen. Aufgrund der in den vorangehenden Kapiteln präsentierten Interpretationen der umliegenden Szenen als Reise und Ankunft einer verstorbenen Person im Jenseits, könnte der hier liegende Mann ebenfalls in Verbindung mit einer solchen zu verstehen sein. Die Szene im Gebäude rechts wurde als Ankunft eines Verstorbenen im Jenseits durch die Beihilfe eines Vogels gedeutet. Möglicherweise zeigen beide Szenen den Verstorbenen, der erst in an seinem Grab betrauert und anschließend von einem Vogel nach Valhöll gebracht wird.

Beata Böttger-Niedenzu schlägt für die Interpretation der trauernden Frau Guðrún vor, die bei Sigurðs Leichnam sitzt und diesen betrauert.<sup>349</sup> Die Verbindung dieser Szene zur Völsungenüberlieferung scheint im Hinblick auf den Zusammenhang mit der darüber dargestellten Schlacht samt Partei ergreifender Frau durchaus plausibel. Das Motiv des im Kampf sterbenden Kriegers und der um ihn trauernden Frau, sowie die anschließend dargestellte Wagenfahrt finden sich auch als Elemente der literarischen Überlieferung. Für

---

347 Oehrl Juli 2016, <http://data.ub.uni-muenchen.de/93> (Stand: 27.02.2017).

348 Lindqvist 1964, S. 69.

349 Böttger-Niedenzu 1982, S. 80. Vgl. *Guðrúnarkviða in forna* 11.

sich alleine betrachtet zeigt die Darstellung des liegenden Mannes und der Frau mit Wasservogel jedoch zu wenige charakteristische Merkmale, um einer bestimmten Passage aus der altwestnordischen Überlieferung zugeordnet werden zu können.

## **4.2.2 Ardre kyrka VIII (Tafel 3, Abb. 3 und 4)**

### **4.2.2.1 Vorikonographische Beschreibung**

Unter der Querborte und direkt neben der Schiffsdarstellung von Ardre kyrka VIII befinden sich zwei Szenen mit jeweils zwei Männern und einer Frauenfigur. Direkt unter der Borte sind zwei männliche Figuren in einer halbrunden Einhegung, möglicherweise in einem Gebäude, dargestellt worden. Sie tragen spitze Kinnbärte und knien auf einer flachen Unterlage. Die beiden Männer tragen weite, knielange Kleidung und etwa nackenlanges Haar, das möglicherweise zu einem kurzen Haarzopf zusammengebunden ist. Die Männer greifen mit beiden Händen nach einem länglichen, im oberen Bereich spitz zulaufenden Gegenstand zwischen sich. Außerhalb der Einhegung steht eine weitere Figur, die mit beiden Armen an die rechte Seitenwand greift. Sie trägt ein knöchellanges Kleid und zeigt die gleiche geschwungene Körperform wie die eindeutig als Frauen identifizierten Figuren der Bildsteine. Aufgrund der starken Abnutzung des Steines in diesem Bereich und der ungünstigen Position der Frau direkt an der Kantenborte, sind ihre Details gerade im Rückenbereich nur noch schwer zu erkennen. Die Überreste der Ritzungen lassen jedoch einen langen Haarzopf und einen Mantel- bzw. Umhangzipfel erahnen.<sup>350</sup>

In der darunterliegenden Szene ist eine in sich verschlungene Umrahmung zu sehen, in der zwei Männer in Aufsicht liegend gezeigt werden. Die beiden Figuren tragen männliche Kleidung und liegen jeweils mit dem Kopf bei den Füßen des anderen. Sie sind mit Schlingen aneinander gefesselt, die von der Umrahmung ausgehen. Die Männer liegen starr nebeneinander, ihre Arme liegen eng am Körper an und sie zeigen keine weiteren Details oder Attribute. Auch in dieser Szene steht eine Frauenfigur rechts außerhalb der Umrahmung und wendet sich den beiden Männern zu. Die Figur ist ebenfalls stark abgetreten, lässt allerdings noch das knöchellange Kleid mit Schleppe und einen Haarknoten mit Haarzopf erkennen, der sich schwach entlang des Rückens abzeichnet. Oberhalb der Schleppe ist möglicherweise ein weiterer Kleidungszipfel dargestellt, der etwas länger und massiver erscheint, als die der übrigen Frauendarstellungen. In der

<sup>350</sup> Sune Lindqvist will in der spitz zulaufenden Form des Mantelzipfels die Darstellung eines umgegurten Schwertes erkannt haben. Lindqvist 1942, S. 24. Aufgrund der einheitlichen Gestaltung der übrigen Frauenfiguren auf Ardre kyrka VIII ist auch an dieser Stelle ein Kleidungszipfel anzunehmen.

Forschung sprach man sich wiederholt gegen den Kleidungszipfel aus und verwies aufgrund der Länge auf eine Schwertscheide oder ein umgegurtes Schwert.<sup>351</sup> In den Händen hält sie einen länglichen, leicht gewellten Gegenstand. Dieses Objekt erinnert in seiner Form an eine massive Schlange, kann aber aufgrund der Abnutzung der Oberfläche nicht mehr genau identifiziert werden.<sup>352</sup>

#### 4.2.2.2 Ikonographische Analyse und Interpretation

Ludwig Buisson bringt die Szenen mit den beiden liegenden und gefesselten Männern bzw. den nebeneinander knienden Männern auf Ardre kyrka VIII mit der schriftlichen Überlieferung der *Völsunga saga* in Verbindung.<sup>353</sup> Die zwei Szenen gehören nach Buisson zur gleichen Episode und sind von oben nach unten zu lesen. Sie zeigen Sigmund und Sinfjötli bei der Wolfsverwandlung und im Anschluss ihre Fesselung im Grabhügel.<sup>354</sup>

Die untere Darstellung zeigt Sigmund und Sinfjötli, die gefesselt im Hügel liegen und Signy, die ihnen einen Gegenstand zur Rettung bringt. Die beiden Männer wurden zuvor vom König Siggeirr für den Mord an seinen Söhnen in ein Hügelgrab gesperrt, in dem sie durch eine Steinplatte getrennt voneinander gefesselt verbleiben sollten. Kurz bevor der Hügel geschlossen wird, wirft Signy ein Bündel Stroh zu ihnen hinein. In dieses Bündel gewickelt befinden sich Speisen und ein Schwert, mit dessen Hilfe Sinfjötli die Steinplatte durchsägt und beide aus dem Hügel befreien kann.<sup>355</sup> Der bildlichen Darstellung fehlt die charakteristische Felsplatte, die zwischen den beiden gefesselten Männern aufgestellt wurde. Der Hersteller hat ihre Trennung auf andere Weise ausgedrückt, indem er sie gegengleich liegend dargestellt hat. In dieser Position konnten sie sich zwar hören, aber nicht sehen.<sup>356</sup> Die Frau, die sich außerhalb des Grabhügels befindet, der durch die ovale Umrahmung angedeutet wurde, stellt möglicherweise Signy dar. Die Frauenfigur trägt einen gewellten, länglichen Gegenstand in ihrer Hand, bei dem Lindqvist und Buisson das rettende Schwert in einem Strohbündel vermuten.<sup>357</sup> Eine Andeutung, dass sie das Schwert Sigmunds mit sich trägt, ist möglicherweise in dem breiten, spitzen Vorsprung über der Schleppe zu erkennen, der hier keinen Mantelzipfel, sondern die umgegurte Schwertscheide darstellt.

---

351 Lindqvist 1942, S. 24; Buisson 1976, S. 81; Böttger-Niedenzu 1982, S. 87.

352 Lindqvist interpretiert den Gegenstand als Schwert mit dem sie die Männer befreien will. Lindqvist 1942, S. 24.

353 Buisson 1976, S. 81 ff.

354 *Völsunga saga* 8. Buisson 1976, S. 84.

355 *Völsunga saga* 8.

356 Buisson 1976, S. 82.

357 Lindqvist 1942, S. 24 (Szene 9). Buisson 1976, S. 81f.

Die darüber befindliche Szene soll nach Buisson Sigmundr und Sinfjötli beim Anlegen ihrer Wolfsbälge zeigen.<sup>358</sup> Die beiden knienden Figuren in der Einhegung greifen nach einem ovalen Objekt zwischen sich. Dieses läuft im oberen Bereich spitz zu und zeigt an der linken Seite zwei kleine Ausbuchtungen. Sune Lindqvist hat das Objekt zwischen den Männern als Metbalg angesprochen, der aus einer Tierhaut gefertigt wurde.<sup>359</sup> Die Form erinnert durchaus an eine Tiergestalt, zeigt jedoch zu wenig charakteristische Merkmale um als Abbild eines bestimmten Tieres oder eines Wolfsfells, interpretiert zu werden. Die Frauenfigur neben dem Gebäude legt ihre Hände an die Außenwand und möchte offenbar an der Handlung der Männer teilhaben oder sie beobachten. Lindqvist, der sich des Geschlechtes der Figur unsicher ist, meint in ihr einen Späher zu erkennen, der die beiden Männer im Haus belauscht.<sup>360</sup> Buisson spricht die Frau in dieser Szene ebenfalls als Signy an, die hier jedoch keine besondere Funktion übernimmt und lediglich der Zuweisung der Szene zur Völsungensage dient. In ihrer Darstellung ähnelt sie zwar der Frau in der darunterliegenden Szene, jedoch zeigt sie keinerlei charakteristische Attribute, die eine Identifikation ihrer Person ermöglichen würden. Buisson scheint bei seiner Interpretation die auffälligen Gemeinsamkeiten der Szene mit Motiven anderer Bildsteine ein wenig außer Acht zu lassen. Die Szene mit den knienden Männern ist durchaus vergleichbar mit den Darstellungen auf Lärbro Tängelgård I und IV, auf denen jeweils zwei Männer in einem Gebäude ihre Schwerter über einem (Tier-)Balg erheben (Tafel 22, Abb. 2 und 3). Die Figurenkonstellation erinnert ebenfalls an die Darstellung am rechten Bildrand von Alskog kyrka (Tafel 1). Hier sind ebenfalls zwei kniende Männer in einer halbrunden Umrahmung abgebildet, die einen Gegenstand in der Mitte festhalten. Die Szenen der genannten Bildsteine sind in der Forschung wiederholt mit Eidesleistungen in Verbindung gebracht worden, im Fall der Steine aus Lärbro werden diese an einem geopfertem Eber oder mit einem Metbalg aus Tierhaut durchgeführt, auf dem Kistenstein von Alskog vermutlich mit einem Schwert in der Mitte.<sup>361</sup> Allen drei Vergleichsmotiven fehlt jedoch die Darstellung einer eingreifenden Frauenfigur neben dem Gebäude. Die beiden Bildsteine von Lärbro Tängelgård zeigen mehrere androgyne Figuren, jedoch keine einzige Frauendarstellung. Auf dem Kistenstein Alskog kyrka ist im Anschluss an das Gebäude eine Frauenfigur mit zwei Wasservögeln darstellt, die jedoch von den beiden knienden Männern abgewandt dargestellt wurde.

---

358 Buisson 1976, S. 82 ff.

359 Lindqvist 1942, S. 24 (Szene 8).

360 Lindqvist 1942, S. 24 (Szene 8).

361 Lindqvist 1941, S. 105; Weber 1973, S. 97; Buisson 1976, S. 83.

Das Motiv auf *Ardre kyrka VIII* weist zu wenige charakteristische Merkmale auf, um einer bestimmten Episode aus der altwestnordischen Überlieferung zugeordnet werden zu können. Durch den Vergleich mit Szenen anderer Bildsteine scheint jedoch eine Deutung des Motivs als Zeugnis einer Beratung unter vier Augen oder als feierliche Bekräftigung eines Eides plausibel. Die variierenden Gegenstände zwischen den Männern stellen nur ein geringes Hindernis für diese allgemeine Interpretation des Motivs dar.

### **4.2.3 Garda Bote (Tafel 7, Abb. 14-18)**

#### **4.2.3.1 Vorikonographische Beschreibung**

Im zweiten Bildfeld von *Garda Bote* sehen wir sieben nebeneinanderstehende Figuren in knöchellanger Kleidung mit kurzer Schleppe. Die Kleider sind in der Körpermitte durch einen schmalen Gürtel tailliert und eng anliegend. Im hinteren Bereich der Kleider sind senkrechte Streifen eingezeichnet worden, die vom Gürtel abwärts eine Musterung des Unterteils oder eine zusätzliche Stofflage aus einem anderem Material andeuten. Die Figuren teilen dieselbe gerundete Rückenform und eine auffällig hochbusige, spitze Form des Oberkörpers. Sie gleichen sich ebenfalls in der Ausformung des Hinterkopfes, an dem vermutlich ein Haarknoten als Frisur wiedergegeben ist.<sup>362</sup> Die als Frauen identifizierten Figuren halten die Arme eng am Körper und tragen keinerlei kennzeichnende Attribute mit sich. Die geschlossenen Füße deuten auf eine stehende Haltung hin. Die Szene ist durch eine Borte von der Willkommensszene im oberen Bildfeld getrennt und zusätzlich von einem schmalen Rahmen umgeben. Diese Umrahmung zeigt im oberen Bereich senkrecht herabhängende, beinahe dreieckige Ausbuchtungen, die zu den Köpfen der Figuren führen.

#### **4.2.3.2 Ikonographische Analyse und Interpretation**

Die Frauenfiguren dieses Bildsteins sind in Bezug auf Kleidung, Frisuren und Körperform auf die gleiche Weise dargestellt worden und zeigen keinerlei individuelle Züge oder Attribute. Möglicherweise entstammen sie der gleichen sozialen Schicht oder Altersgruppe und sind in dieser Szene als Kollektiv zu verstehen. Die dreieckigen Gebilde, die zu den Köpfen der Frauen führen und diese mit der Umrahmung verbinden, stellen vermutlich Stricke dar, an denen die Frauen nebeneinander angebunden wurden. Die reglose Haltung der sieben Frauen legt die Vermutung nahe, dass es sich hier um die Darstellung eines Menschenopfers durch Erhängen handelt.<sup>363</sup> In diesem Zusammenhang kann auf eine

---

<sup>362</sup> Vgl. Kapitel 3.2. und Tafel 6. Kitzler Åhfeldt 2015, S. 414-415, Fig. 32-34.

<sup>363</sup> Göransson 1999, S. 231; Pesch 2005, S. 124; Helmbrecht 2011, S. 91.

Episode der Gutasaga verwiesen werden, die von einem großen Menschenopfer berichtet:

Blotaþu þair synum ok dytrum sinum ok fileþi miþ mati ok mungati. Pet gierþu þair eptir vantro sinni. Land alt hafþi sir hoystu blotan miþ fulki.<sup>364</sup>

Man opferte demnach Frauen und Männer, so wie Tiere, Speisen und Getränke. In dieser Episode wird zudem auf eine regionale und überregionale Organisation der verschiedenen Opferhandlungen hingewiesen.<sup>365</sup> Bei den größten Opfern kamen Menschen von der ganzen Insel zusammen, um gemeinsam ein Menschenopfer abzuhalten. Die Schilderung des Opferfestes aus der christlichen Sicht des Autors ist sehr negativ gefärbt, der Opferritus wird als Irrglaube bezeichnet. Dabei wird lediglich das Vorkommen der Menschenopfer erwähnt, nähere Informationen zur Durchführung und auf welche Weise die Menschen bei diesen Handlungen getötet wurden werden nicht geschildert.

Die bedeutendste Quelle in Verbindung mit den Menschenopfern der Wikingerzeit stellt Adam von Bremens Kirchengeschichte Hamburgs dar. In seiner Schilderung des Tempels von Uppsala (*Ubsola*) beschreibt er ebenfalls ein dort stattfindendes Opferfest:

[...] Sacrificium itaque tale est. Ex omni animante, quod masculinum est, novem capita offeruntur, quorum sanguine deos placari mos est. Corpora autem suspenduntur in lucum, qui proximus est templo. Is enim lucus tam sacer est gentilibus, ut singulae arbores eius ex morte vel tabo immolatorum divinae credantur. Ibi etiam canes et equi pendent cum hominibus, quorum corpora mixtim suspensa narravit mihi aliquis christianorum 72 vidisse.<sup>366</sup>

Das Menschenopfer wird hier als periodisch wiederkehrende Kulthandlung der ganzen Gemeinschaft beschrieben. Die ausgewählten männlichen Individuen werden zuerst blutig getötet und anschließend im heiligen Hain neben dem Tempel aufgehängt. Das rituelle Erhängen von Opfern könnte auch auf dem Bildstein Garda Bote dargestellt sein. Im Gegensatz zur Schilderung bei Adam von Bremen werden hier jedoch sieben Frauen als Opfergaben an die Götter gezeigt.

Das berühmteste Beispiel für die bildliche Darstellung einer Opferszene ist in der dritten Bildzeile des Bildsteins Lärbro St. Hammars I zu finden (Tafel 14). Hier wird ein Mann

---

364 *Gutasaga* 1. Nach Peel 1999, S. 4. Die freie Übersetzung der Passage findet sich im folgenden Absatz.

365 Nach der schwedischen Übersetzung von Wessén 1983, S. 473. Vgl. Althaus 1993, 195; Müller-Wille 1984, S. 187-221, besonders S. 211.

366 Nach Schmeidler 1917, Lib. IV, 27, S. 259. Übersetzung nach Heine 1986, S. 278-279: Von jeder Gattung männlicher Geschöpfe werden neun dargebracht, mit deren Blut es Brauch ist, die Götter zu sühnen. Die Körper aber werden in dem Hain aufgehängt, der zunächst am Tempel liegt. Dieser Hain ist nämlich den Heiden so heilig, dass jeder einzelne Baum durch den Tod oder die Verwesung der Geopferten geheiligt erachtet wird. Dort hängen auch Hunde und Rosse neben den Menschen, und von solchen vermischt durcheinander hängenden Körpern habe er, erzählte mir ein Christ, 72 gesehen.

dargestellt, der in voller Rüstung mit einer Schlinge um den Hals am Ast eines Baumes festgebunden ist. In der Mitte der Bildzeile sehen wir einen Mann mit Speer, der soeben eine etwas kleinere Figur auf eine Art Scheiterhaufen oder Altar legt. Über der Szene schweben drei ineinander gesteckte Dreiecke (*valknut*) und zwei Vögel. Rechts davon sind vier zur Opferszene gewandte Männer mit Schilden und erhobenen Schwertern abgebildet. Der vorderste scheint einen großen Vogel zum Scheiterhaufen oder Altar zu reichen. Die Szene wurde bereits kurz nach Auffindung des Bildsteines mit dem Ritual des Menschenopfers in Verbindung gebracht.<sup>367</sup> Der Krieger mit Schild wird als Gehängter interpretiert, die zweite Figur als Opfer auf einem Altar. Auch diese beiden Motive finden sich als Elemente der Opferbeschreibungen in den literarischen Quellen.<sup>368</sup>

#### **4.2.4 Hellvi Ire V (Tafel 11, Abb. 26 und 27)**

##### **4.2.4.1 Vorikonographische Beschreibung**

Der vollständig erhaltene Kistenstein von Hellvi Ire V zeigt drei anthropomorphe Figuren. In der Mitte des Bildfeldes steht eine nach rechts gewandte Figur in knöchellanger Tracht mit etwa schulterlangem offenen Haar oder einem schwach ausgeprägten Haarknoten. Die beiden Figuren an ihrer linken und rechten Seite tragen weite Kleidung, die sich aus einem langärmeligen Hemd und einer weiten Hose zusammensetzt. Bei der rechten Figur ist ein deutlich ausgeprägter langer Spitzbart am Kinn zu erkennen, während die beiden anderen Figuren entweder einen besonders kurzen Bart oder ein ausgeprägtes Kinn zeigen. Die beiden Figuren an den Seiten halten offenbar zwei Teile einer länglichen Kiste hoch, die sie um die Figur in der Mitte schließen möchten.

##### **4.2.4.2 Ikonographische Analyse und Interpretation**

Sune Lindqvist spricht alle Figuren auf Hellvi Ire V als Männer an und sieht in der Szene die Darstellung der Auferstehung Jesu.<sup>369</sup> Die Figur in der Mitte des Bildfeldes steigt soeben aus der Kiste und ist im Sinne des christlichen Auferstehungsgedankens zu interpretieren. Diese Interpretation halte ich aufgrund der fehlenden christlichen Markierung des Steines durch das Symbol des Kreuzes für übereilt. Die zweiteilige Kiste könnte in der Szene ebenso von den beiden Männern geschlossen werden. Was die Geschlechterzuweisung der Person im Mittelpunkt betrifft soll auf den zweiten Kistenstein aus dem Grab 222A hingewiesen werden. Die Ähnlichkeit in der Figurendarstellung und

---

367 Lindqvist 1942, S. 86; Lindqvist 1968, S. 20 ff.

368 Lindqvist 1942, S. 86; Althaus 1993, S. 194 ff.; Nylén/Lamm 2003, S. 62.

369 Lindqvist 1964, S. 62.

auch in Bezug auf die Kantenborten lässt darauf schließen, dass beide vom selben Hersteller und möglicherweise vom gleichen ursprünglichen Standort stammen. Insgesamt werden auf den beiden Kistensteinen fünf anthropomorphe Figuren gezeigt. Auf Hellvi Ire VI wurden die beiden Figuren auf die gleiche Weise wie jene auf Stein V, mit spitzen Bärten, Kurzhaarschnitt, langärmeligen Hemden und weiten Hosen, dargestellt. Diese Figuren halten einen Speer und ein Schwert hoch und sind gerade dabei, ein geweihtragendes Tier zu erschlagen. Ihr Aussehen, aber auch der Zusammenhang mit Waffen und Jagd identifiziert sie eindeutig als Männer. Die Figur in der Mitte von Hellvi Ire V unterscheidet sich jedoch markant von der schablonenhaften Darstellung der gezeigten Männerfiguren und ist aus diesem Grund als Frauenfigur anzusprechen. Eva-Marie Göransson ordnet die weiblich anmutende Figur den *androgynen* zu und verweist ebenfalls auf den christlichen Auferstehungsgedanken. Die Androgynie der Figur sei in ihren Augen ein Ausdruck dafür, dass dem Hersteller des Steines die ausdrückliche Geschlechterkennzeichnung für den Toten überflüssig erschien.<sup>370</sup> Die Figur trägt jedoch die charakteristische Frauentracht mit Schleppe und auch ihr passives Verhalten, die zurückhaltende Körpersprache und die eng am Körper anliegenden Arme, tragen stark weibliche Züge. In ihrer Gestaltung erinnert die Figur an die Frauendarstellungen auf Garda Bote. Auch der vermutete kurze Bart scheint im Vergleich zu den langen, sitzen Fortsätzen in den Gesichtern der Männerfiguren vielmehr das Kinn der Figur darzustellen. Wir haben es hier also mit einer Frauenfigur zu tun, um die herum eine zweiteilige Kiste entweder geöffnet oder geschlossen wird. Die Kiste stellt möglicherweise eine Grabkiste oder einen Sarg dar, der von den beiden Männern im Zuge der Bestattung der Frau herangeschafft und geschlossen wird. Vorbilder für das Jagd- bzw. Bestattungsmotiv der beiden Kistensteine waren vermutlich weniger bestimmte Passagen aus Mythologie und Heldensage, sondern vielmehr reale, weltliche Situationen.

## 5. Fazit und Ausblick

Die Darstellungen auf den gotländischen Bildsteinen zeigen grundsätzlich zwei Gruppen von Menschenfiguren, die anhand von biologischen und kulturellen Merkmalen den beiden Geschlechtern Mann und Frau zugeordnet werden können. Die diagnostischen Merkmale bei der Geschlechterbestimmung der anthropomorphen Figuren sind vor allem in den Kategorien Kleidung und Frisuren zu finden, da diese detaillierter gezeigt werden, als etwa

---

<sup>370</sup> Göransson 1999, S. 235.

die biologischen Merkmale. Der erste Figurentyp zeichnet sich durch einen spitzen Kinnbart und kurzes bzw. nackenlanges Haar aus. Diese als Männer identifizierten Figuren tragen oftmals knielange Hemden in Kombination mit Hosen verschiedener Weiten und Längen. Ihre Aktivitäten in den Szenen der Bildsteine sind vielfältig, dennoch zeichnen sich auch hier klare Muster ab. Sie stehen bevorzugt in Verbindung mit dem Besitz und Gebrauch von Waffen, sowie mit Reisen auf Segelschiffen oder zu Pferd. Die Männerfiguren treten dabei häufig im Kollektiv auf und sind deutlich häufiger in den Szenen der Bildsteine vertreten als ihre weiblichen Äquivalente. Der zweite Figurentyp zeichnet sich durch eine knöchel- bis bodenlange Tracht mit Schleppe und besonders langes Haar aus, das in einem Haarknoten oder Haarzopf getragen wird. Die bevorzugte Darstellung der Frauenfiguren erfolgt in Zusammenhang mit der Übergabe von Trinkgefäßen oder mit Fahrten in einem Wagen mit Pferdegespann. Frauenfiguren können sich ebenfalls im Anschluss an die Darstellung eines Mannes in einer Schlangengrube befinden oder sie treten im Zentrum von Kampfhandlungen auf. In einem Großteil der Szenen werden sie dabei als Einzelpersonen abgebildet und zeigen eine zurückhaltende Körpersprache. Das auf den gotländischen Bildsteinen präsentierte Idealbild von Weiblichkeit steht in Übereinstimmung mit den bildlichen Darstellungen auf dem vorgebrachten archäologischen Vergleichsmaterial. Dieses zeigt eine stolze Frau mit erhobenem Kopf in einem langen Kleid mit Schleppe und mit gepflegtem langen Haar. Dieses kommunizierte Frauenbild vermittelt Würde und Zurückhaltung und wird in dieser Weise über einen langen Zeitraum auf verschiedenen Bildträgern in ganz Skandinavien beibehalten.

Bei der Untersuchung der als Frauen identifizierten Figuren konnten wiederholt auftretende Muster in Bezug auf ihren Szenenzusammenhang festgestellt werden. Diese Motivkombinationen zeigen Frauen bei der Interaktion mit anderen Einzelpersonen oder bei verschiedenen Tätigkeiten in einem großen szenischen Zusammenhang, sowie in Verbindung mit bestimmten Attributen oder Tieren. Daneben finden sich auch eine Reihe einzigartiger Darstellungen in Verbindung mit Frauenfiguren, die sich im bekannten Material nicht wiederholen. In der älteren Forschung sind vor allem die mehrfach auftretenden Szenen mit starker männlicher Hauptrolle diskutiert worden, in denen die Frauen als Nebenfiguren auftreten und dementsprechend weniger Beachtung fanden.

Die am häufigsten auftretende Motivkombination mit Frauenfiguren ist die Gruppe der

Frauen- und Reiterdarstellungen. Von den 21 behandelten gotländischen Bildsteinen tragen zehn Exemplare diese Szene. Wir sehen hier eine Frau mit Trinkhorn, die einem bewaffneten, männlichen Reiter gegenübersteht oder ihm entgegengeht. Diese als Willkommensszenen identifizierten Motive wurden als Empfang eines verstorbenen Kriegers in Valhöll gedeutet. Sie präsentieren eine Möglichkeit, wie man sich den Verbleib des Verstorbenen im Jenseits vorzustellen hatte. Am Beginn steht die geglückte Ankunft nach einer Reise zu Pferd, der Empfang durch eine ihm entgegentretende Frau und die Aufnahme in die jenseitige Gesellschaft durch die Übergabe eines Willkommenstrunks. In Anlehnung an die generelle Interpretation der gotländischen Bildsteine als Gedenksteine für einen Verstorbenen, scheint die Identifizierung und Zuweisung der Frauenfigur zu einer bestimmten Person zweitrangig. Im Vordergrund steht die bedeutende Funktion, die sie mit dem Empfang des Reiters und der Übergabe des Horns übernimmt. Das Entgegentreten der Frau mit dem Trinkhorn symbolisiert die Wertschätzung des Ankommenden und dessen geglückte Aufnahme in der jenseitigen Gesellschaft. Die Häufigkeit und Übereinstimmung in der Gestaltung der Szene und deren fixes Personal zeigen, dass es für die Hersteller der Bildsteine äußerst wichtig war, diese Funktionen von einer Frau ausführen zu lassen. Die Trinkhornfrau wird in der Forschung beinahe einhellig und in Anlehnung an die altwestnordische Überlieferung als Walküre angesprochen. Obwohl weitere mythische Frauenfiguren Verbindungen zu Alkohol aufweisen, so wurde dennoch gezeigt, dass das Vorbereiten und Ausschütten von Willkommensgetränken an die verstorbenen Krieger im Jenseits literarisch ausschließlich für die Walküren belegt ist. Im Falle einer mythologischen Interpretation der Willkommensszene auf den gotländischen Bildsteinen kann jedoch nicht ausgeschlossen werden, dass es sich bei der Trinkhornfrau um eine Göttin, im speziellen etwa um Freyja handelt.

Die Wagendarstellungen gelten als eine Besonderheit in der Motivwelt der Bildsteine, da diese eindeutig und ausschließlich Frauen als aktive Hauptpersonen der Szene zeigen. Während Männer auf den gotländischen Bildsteinen Pferde und Schiffe als Fortbewegungsmittel benutzen, steht der Wagen ausschließlich im Zusammenhang mit Frauendarstellungen. Sie sind hier nicht als passive Nebenfiguren wiedergegeben, sondern stehen als Wagenlenkerinnen selbst im Mittelpunkt der Szene. In der Forschung werden die Wagenszenen auf den Bildsteinen übereinstimmend als Darstellungen der Reise eines Verstorbenen ins Jenseits interpretiert. Diese zeigen die exklusive Fortbewegungsart einer sozial höhergestellten Frau am Weg ins Totenreich. Im Rahmen von Bestattungsritualen

diente der Wagen der wohlhabenden Frau als Totenwagen und sollte anschließend auch auf der Fahrt ins Jenseits behilflich sein. Die Wagenfahrt ins Jenseits findet ihr Gegenstück in den Willkommensszenen mit den männlichen Reitern. Die Wagen sind dabei keineswegs als kennzeichnendes Attribut einer bestimmten Person zu verstehen, sondern markieren als standesgemäßes Transportmittel eine bestimmte soziale Gruppe.

Auf neun Bildsteinen befinden sich einzelne Frauenfiguren im direkten Zusammenhang mit Vögeln oder Vogelmetamorphosen und weisen auf zwei Steinen sogar selbst Vogelmerkmale auf. Der Vogel wurde in den Willkommensszenen mit Reiter und Wagenlenkerin, sowie in den Szenen mit Gebäude und Prozession als Psychopompos gedeutet. In seiner Funktion als Seelenbegleiter sorgt er dafür, dass der Verstorbene sicher ins Jenseits gelangt, wo er entweder von einer Trinkhornfrau oder einem sitzenden Paar in Empfang genommen wird. Der Vogel greift in einigen Szenen aktiv ein und assistiert damit offensichtlich der anwesenden Frau bei der Begrüßung und Versorgung.

Die Identifikation der Frauenfigur in unmittelbarer Umgebung von Vogelmetamorphosen kann aufgrund fehlender kennzeichnender Merkmale nur durch ihre Einbettung in den szenischen Zusammenhang erfolgen. Indizien für die Zuweisung der bildlichen Darstellung zur schriftlichen Überlieferung der Wielandsage sind vor allem die Schmiedewerkzeuge und die enthaupteten Figuren auf *Ardre kyrka VIII* und *Alskog kyrka*. Auf dem Kistenstein von *Alskog* wurde der bildlichen Gestaltung der Geschichte mehr Platz zur Verfügung gestellt und so sehen wir hier ebenfalls Szenen, die sich vor der Rache von *Völundr* abspielen. Im Fall der Frau vor der Vogel-Mann-Figur auf *Lärbro St. Hammars III* fehlen die Indizien für die Zuweisung der gezeigten Figuren jedoch und so ist hier die Darstellung von *Gunnlöð* und *Óðinn* bzw. *Böðvildr* und *Völundr* denkbar.

Auf zwei Bildsteinen weisen die Frauenfiguren selbst Vogelmerkmale in Form von langen, schmalen Flügeln im Rückenbereich auf. Die beiden Frauen stehen vergleichbar zu den Willkommensszenen mit einem Trinkhorn bzw. einem Geschenkkorb vor einem Reiter. Die Bildformel verweist erneut auf die Interpretation der Szene als Aufnahme eines Verstorbenen im Jenseits. Die Variante der begrüßenden Frau mit Flügeln lässt an ein Mischwesen oder eine Metamorphose denken. Möglicherweise sind die Flügel auf den Steinen aus *Lärbro* als Andeutung auf einen besonderen Wesenszug der Walküren zu verstehen, die in der altwestnordischen Literatur oftmals im Zusammenhang mit dem Geschehen auf dem Schlachtfeld gemeinsam mit Vögeln auftreten.

Die Frau zwischen zwei Heeren ist neben der Wagenlenkerin eine der wenigen weiblichen Figuren im Mittelpunkt einer Szene und damit höchst wahrscheinlich auch die Hauptfigur der bildlich wiedergegebenen Geschichte. Das Motiv findet sich auf zwei Bildsteinen und zeigt eine Frau, die zwischen zwei bewaffneten Männergruppen steht und jene Gruppe anführt, die sich auf dem Landweg nähert. Die Motive von Lärbro St. Hammars I und Stenkyrka Smiss I sind nach Lindqvist und Hauck Repräsentationen der Geschichte von Hildir, Heðinn und Hogni. Die Szene mit der Frau zwischen den zwei Heeren bietet jedenfalls genug spezifische Übereinstimmungen, um als Repräsentation der Hildsage zu gelten. Auf beiden Bildsteinen können wir die Frauenfigur mit Hildir identifizieren, die sich zusammen mit ein paar Fußkämpfern an einem Ufer einer ankommenden Armee entgegenstellt. Die bewaffneten Männer auf dem Schiff stellen Hogni und sein Gefolge dar, während die Gruppe hinter Hildir wiederum Heðinn und seine Männer zeigt.

Auf drei Steinen werden Frauenfiguren neben einer rechteckigen Umzäunung dargestellt, in der sich eine anthropomorphe Figur und Schlangen befinden. Für die Interpretation dieser Szenen mit Frauen und Schlangengruben wurden Passagen aus den Geschichten um König Gunnarr und seinem Tod in Atlis Schlangengrube, zur Fesselung des Gottes Loki unter einer Giftschlange, sowie rund um den Tod von Ragnarr loðbrok beim englischen König Ella herangezogen. Selbst wenn in diesen Erzählungen vorwiegend Männer als Hauptfiguren im Zentrum stehen, so sind es in der bildlichen Darstellung gerade die Frauenfiguren und ihre Interaktionen mit den Helden, die eine entscheidende Rolle bei der Zuweisung zu bestimmten Sagenkreisen spielen. Ihr direktes Eingreifen könnte darauf verweisen, dass Frauen allgemein im Zusammenhang mit dieser Art der Bestrafung standen oder in der dargestellten Szene der Grund für den Tod der Hauptperson waren. Diese Tatsache ist von entscheidender Bedeutung für die Interpretation der Szene und spricht jedenfalls gegen die Interpretation der Frauenfigur als Schwester oder Frau von Gunnarr, die gekommen ist, um dem Helden beizustehen oder um ihn zu trauern. In den Darstellungen finden sich Übereinstimmungen zu Elementen aller angesprochenen Geschichten. Jedoch lässt sich keine der Erzählungen im Detail betrachtet auf alle drei Bilddarstellungen übertragen. In Bezug auf die beiden weiblichen Figuren im Anschluss an die Schlangengruben von Klinte Hunninge I und Ardre kyrka VIII tendiere ich dazu, beide Motive dem Mythos um Lokis Fesselung zuzuschreiben. Die Attribute, die beide Frauenfiguren bei sich tragen, sind exakt jene, mit denen sich Skaði und Sigyn in der literarischen Überlieferung von Lokis Bestrafung auszeichnen. Trotz der vorgebrachten

Zweifel scheint mir die Darstellung des androgynen Gottes Loki innerhalb der Umzäunung wahrscheinlicher, als jene der beiden Helden Gunnarr und Ragnarr.

Der Großteil der Frauenfiguren tritt scheinbar nur als Randfigur in den narrativen Szenen auf. Im Zentrum der Darstellung steht weniger ihre Person, sondern vielmehr ihre besondere Aufgabe im Szenenzusammenhang. Im Gegensatz zu den variierenden Darstellungen der Männerfiguren treten die Frauen hauptsächlich als Einzelpersonen und nur dann in einer Szene auf, wenn es für die Erkennbarkeit des Motivs und seine Zuweisung zu einer bestimmten Geschichte als relevant erachtet wurde. Frauen sind grundsätzlich unterrepräsentiert in den Bildern, da auch die zugrundeliegenden Erzählungen hauptsächlich männliche Götter und weltliche Helden in den Hauptrollen zeigen. Dennoch finden sich in einigen Szenen auch Frauen, die im Bildfeld aktiv in der Hauptrolle agieren. Es wurde gezeigt, dass die Frauenfiguren dabei sowohl in positiv als auch negativ besetzten Rollen auftreten können und damit nicht nur einen Aspekt von Weiblichkeit repräsentieren. Es handelt sich dabei einerseits um die Darstellungen von Wagenfahrten, in denen ausschließlich Frauen als Lenkerinnen des Gefährts dargestellt werden. Die Frauenfiguren sind als Äquivalent zu den männlichen Reitern der Willkommensszenen und damit als Verstorbene auf ihrem Weg ins Jenseits interpretiert worden. Dabei werden sie ebenso ehrenvoll von einer Trinkhornfrau in Empfang genommen und in einigen Fällen auch von Mitreisenden und Vierbeinern begleitet. Als zentrale Figur der zugrundeliegenden Erzählung kann andererseits auch jene Frauenfigur angesehen werden, die auf zwei Bildsteinen in der Mitte der Szene zwischen zwei kampfbereiten Heeren steht. Die dargestellte Frau konnte durch den Vergleich mit den überlieferten Schriftquellen überzeugend als Darstellung von Hildir identifiziert werden. Sie steht als starke weibliche Hauptfigur im Mittelpunkt der Geschichte zweier Könige, die aufgrund ihrer Aufhetzung in eine niemals enden wollende Schlacht verwickelt werden.

Grundsätzlich können im Material der Bildsteine ebenso zwei klare Vorstellungen von Weiblichkeit festgestellt werden, die sich auf mehreren Steinen wiederholen. Diese finden einerseits Ausdruck in den Darstellungen der Trinkhornfrauen und Wagenlenkerinnen in den Willkommensszenen und andererseits im Zusammenhang mit den Darstellungen der Schlangengruben und der Frau zwischen zwei Heeren. Die Willkommensszene mit den Trinkhornfrauen ist das am häufigsten auftretende Motiv der gotländischen Bildsteine und befindet sich an prominenter Position, im Kopf des Bildsteins. Die hier präsentierte Rolle der Frau zeichnet sich durch das Übergeben eines Trinkhorns aus, das sie an einen

männlichen Reiter oder eine weibliche Wagenlenkerin reicht, um diese an ihrem Ziel Willkommen zu heißen. Es finden sich auch wiederholt Szenen, in denen Frauen in einer bedrohlichen Rolle oder inmitten einer kriegerischen Auseinandersetzung gezeigt werden. Diese Szenen fangen zwei grundsätzlich verschiedene Stimmungen auf und tradieren zwei gegensätzliche Frauenbilder. Die Trinkhornfrau übernimmt die Rolle der Friedenstifterin und Vermittlerin, die durch die Geste des Trankdarreichens verbindend auf eine bestimmte Gruppe einwirkt. Die Szenen mit der im Wagen ankommenden Frau zeigen ebenfalls ein freudiges Ereignis und damit eine eindeutig friedliche Grundstimmung. Die Szenen sind sowohl mit der kommunizierten Rolle der Frau in den literarischen Quellen, als auch mit dem rituellen Anbieten von Getränken in der wikingerzeitlichen Halle vergleichbar und finden wiederholt Niederschlag in den archäologischen Quellen. Sie zeigen eindeutige Verbindungen zu Harmonie und Frieden und stellen damit einen visuellen und symbolischen Gegenpol zum zweiten Frauenbild dar. Diese Frauendarstellungen zeigen schließlich einen aggressiven, bedrohlichen Frauentyp im Mittelpunkt einer Szene mit narrativem Kontext. Die Frauen stehen entweder in Verbindung mit einer Schlangengrube und einem darin gefolterten Helden, oder in der Mitte zwischen kämpfenden Männern. Es handelt sich dabei um die Darstellung einer weiblichen Provokateurin und Anstifterin zu Kampf und Rache, eine Rolle, die ebenfalls breiten Niederschlag in der literarischen Überlieferung gefunden hat. Die Frauen stehen hier in Verbindung mit Kampf, Unheil und Untergang des Helden und ihre Grundstimmung steht im eindeutigen Kontrast zu den Szenen mit den Trankspenderinnen und Wagenlenkerinnen.

Die Figurendarstellung der gotländischen Bildsteine entspricht ebenfalls den mittelalterlichen Stereotypen vom allzeit kampfbereiten Wikinger und seiner devoten edlen Frau in den schriftlichen Quellen. Die auf den Bildsteinen präsentierten dualistischen Charakterzüge der Frauenfiguren entsprechen den bevorzugten Rollenbildern in der altwestnordischen Literatur. Frauen treten sowohl in der Mythologie und Heldensage, als auch in den isländischen Sagas entweder als konfliktschlichtende oder als provozierende Figuren auf und treiben die Handlung mit ihrem Verhalten voran.

Die vorliegende Untersuchung konnte die zu Beginn angestellten Vermutungen über die bevorzugte Darstellung von Frauenfiguren und ihre Funktionen im Szenenzusammenhang konkret fassbar machen und zudem auch Erkenntnisse zu den unterschiedlichen Motivgruppen mit Frauen liefern. Jedoch erscheint es problematisch, anhand der Ergebnisse generelle Schlüsse auf die gesamte Denkmalgruppe der gotländischen

Bildsteine zu ziehen, da für die vorliegende Untersuchung nur 21 Steine ausgewählt werden konnten. Dieser geringe Materialumfang ist vor allem darauf zurückzuführen, dass viele Steine infolge von Beschädigungen an der Oberfläche keine Frauenfiguren mehr aufweisen oder generell keine Frauen abbilden. Aufgrund der Tatsache, dass ein Großteil der Bildsteine mangels unvollständiger Dokumentation und Interpretation schlichtweg unpubliziert ist, diskutiert die Forschung seit Jahrzehnten nur eine überschaubare Anzahl der bisher aufgefundenen Steine. Die neuen Untersuchungsmethoden der digitalen Archäologie bringen hier in den nächsten Jahren hoffentlich neue, bisher ungedeutete Bildsteine ins Spiel, deren Motive noch im Dunkel der Museumsdepots schlummern. Dass die lohnenswerte Arbeit mit den modernen Autopsiemethoden zudem neue Erkenntnisse zu althergebrachten Interpretationen von bekannten Motiven liefern kann, wurde am Beispiel der Schlangengrube auf Klinte Hunninge I gezeigt.

## 6. Bibliographie

### Primärliteratur und Übersetzungen

Faulkes, Anthony (Hrsg.): Snorri Sturluson. Edda. Skáldskapamál. 1. Introduction, Text and Notes. London 1998.

Faulkes, Anthony (Hrsg.): Snorri Sturluson. Edda. Prologue and Gylfaginning. London 2005.

Häny, Arthur (Hrsg.): Snorri Sturluson. Prosa-Edda. Altisländische Göttergeschichten. Aus dem Altisländischen übertragen, mit Anmerkungen und einem Nachwort versehen von Arthur Häny. Zürich 1991.

Heine, Alexander (Hrsg.): Hamburgische Kirchengeschichte. Geschichte der Erzbischöfe von Hamburg. Essen/Stuttgart 1986.

Herrmann, Paul/Diedrichs, Ulf (Hrsg.): Nordische Nibelungen. Die Sagas von den Völsungen, von Ragnar Lodbrok und Hrolf Kraki. München 1993.

Jónsson, Finnur (Hrsg.): Snorri Sturluson, Heimskringla. Nóregs konunga sögur. Kopenhagen 1911.

Jónsson, Finnur (Hrsg.): Den norsk-islandske Skjaldedigtning, B,1: Rettet tekst. Kopenhagen/Kristiania 1912–1915.

Jónsson, Finnur (Hrsg.): Edda. Snorra Sturlusonar. Udgivet efter håndskrifterne af kommissionen for det Arnamagnæanske Legat. Kopenhagen 1931.

Jónsson, Guðni/Vilhjálmsson, Bjarni (Hrsg.): Fornaldarsögur Norðurlanda. Bd. 1. Völsunga saga und Ragnars saga loðbrókar ok sona hans. Reykjavík 1943-1944.

Krause, Arnulf (Hrsg.): Die Götter- und Heldenlieder der Älteren Edda. Übersetzt, kommentiert und herausgegeben von Arnulf Krause. Stuttgart 2004.

Lorenz, Gottfried (Hrsg.): Snorra Edda Skáldskaparmál. Aus dem Altnordischen übersetzt von Gottfried Lorenz. Glinde/Hamburg 1985.

Neckel, Gustav/Kuhn, Hans (Hrsg.): Edda. Die Lieder des Codex Regius nebst verwandten Denkmälern, 1. Text. 5. verbesserte Auflage von Hans Kuhn. Heidelberg 1983.

Nickel, Gerhard (Hrsg.): Beowulf und die kleineren Denkmäler der altenglischen Heldensage Waldere und Finnsburg: Mit Text und Übersetzung, Einleitung und Kommentaren sowie einem Konkordanz-Glossar, in drei Teilen. 1. Text, Übersetzung, Namensverzeichnis und Stammtafeln. Heidelberg 1976.

Peel, Christine (Hrsg.): Guta saga. The History of the Gotlanders (Viking Society for Northern Research, Text series 12). London 1999.

Petersens, Carl/Olson, Emil (Hrsg.): Sögur Danakonunga. 1: Sögubrot af fornkonungum (Samfund til Udgivelse af gammel nordisk Litteratur 46). Kopenhagen 1919–1925.

Schmeidler, Bernhard (Hrsg.): Magistri Adam Bremensis Gesta Hammaburgensis ecclesiae pontificum. Hannover/Leipzig 1917.

Wessén, Elias (Hrsg.): Gutasaga. Gutar och vikingar. Historia i fickformat. Stockholm 1983.

## Sekundärliteratur

Almgren, Bertil: Om vagnåkarnas färder. In: Gotländskt Arkiv 18 (1946), S. 87-94.

Althaus, Sylvia: Die gotländischen Bildsteine: Ein Programm (Göppinger Arbeiten zur Germanistik 588). Göppingen 1993.

Andreeff, Alexander: Bildsten från Fröjel: Port till en glömd värld. Fördjupningskurs i Arkeologi, D-uppsats.Handledare: doc. Dan Carlsson. Visby 2001.

Andreeff, Alexander/Potter, Rich: Imaging Picture Stones: Comparative studies of rendering techniques. In: Alexandersson et al. (Hrsg.): Med hjärta och hjärna: En vänbok till professor Elisabeth Arwill-Nordbladh (GOTARC Series A, Gothenburg Archaeological Studies 5). Göteborg 2014, S. 669-689.

Andreeff, Alexander/Melander, Victor Niels Love/Bakunic Fridén, Imelda: Arkeologisk undersökning vid bildstensplatsen Buttle Änge: Buttle Nygårds 1:28, Buttle Raä 42:1, 42:2, 145:1, Buttle socken, Gotland, 2009 & 2013. Arkeologiska fältrapporter Uppsala universitet 1 (GOTARC Serie D, Arkeologiska rapporter 97). Uppsala/Göteborg 2014.

Andrén, Anders: Dörrar till förgångna myter. En tolkning av de gotländska bildstenarna. In: Andrén, Anders (Hrsg.): Medeltidens födelse. Symposier på Krapperups borg 1. Lund 1989, S. 287-319.

Andrén, Anders: Förhållandet mellan texter, bilder och ting. In: Steinsland, Gro et al. (Hrsg.): Nordisk hedendom. Et symposium. Odense 1991, S. 19-39.

Andrén, Anders: Doors to other worlds: Scandinavian death rituals in Gotlandic perspectives. In: Journal of European Archaeology 1 (1993), S. 33-56.

Arrhenius, Birgit: Vikingatida miniatyrer. In: Tor. Tidskrift för nordisk fornkonst 7 (1961), S. 139-164.

Arrhenius, Birgit: Tür der Toten. Sach- und Wortzeugnisse zu einer frühmittelalterlichen Gräbersitte in Schweden. In: Frühmittelalterliche Studien 4 (1970), S. 384-394.

Bailey, Richard N.: Viking Age Sculpture in Northern England (Collins Archaeology 1). London 1980.

Bailey, Richard N./Cramp, Rosemary: Corpus of Anglo-Saxon Stone Sculpture II: Cumberland, Westmorland and Lancashire North-of-the-Sands. Oxford 1988.

Beck, Heinrich: Der kunstfertige Schmied – ein ikonographisches und narratives Thema des frühen Mittelalters. In: Andersen, Fleming G. et al. (Hrsg.): Medieval Iconography and Narrative: A Symposium. Odense 1980, S. 15–37.

Betz, Eva-Marie: Wieland der Schmied. Materialien zur Wielandüberlieferung (Erlanger Studien 2). Erlangen 1973.

Böttger-Niedenzu, Beata: Darstellungen auf gotländischen Bildsteinen, vor allem des Typs C und D, und die Frage ihres Zusammenhanges mit Stoffen der altnordischen Literatur. Hausarbeit zur Erlangung des Magister Grades an der Ludwig-Maximilians-Universität München. München 1982.

Buisson, Ludwig: Der Bildstein Ardre VIII auf Gotland. Göttermythen, Heldensagen und Jenseitsglaube der Germanen im 8. Jahrhundert n. Chr. (Abhandlungen der Akademie der Wissenschaften in Göttingen. Philologisch-Historische Klasse, Dritte Folge, Nr. 102). Göttingen 1976.

Coatsworth, Elizabeth: Corpus of Anglo-Saxon Stone Sculpture, Volume 8: Western Yorkshire. Oxford 2008.

Dillmann, François-Xavier: Valhöll. In: Beck, Heinrich et al. (Hrsg.): Reallexikon der Germanischen Altertumskunde 35. Berlin/New York 2007, S. 341-366.

Düwel, Klaus: Zur Ikonographie und Ikonologie der Sigurddarstellungen. In: Roth, Helmut (Hrsg.): Zum Problem der Deutung frühmittelalterlicher Bildinhalte. Akten des 1. Internationalen Kolloquiums in Marburg a.d. Lahn, 15. bis 19. Februar 1983 (Veröffentlichungen des Vorgeschichtlichen Seminars der Philipps-Universität Marburg a.d. Lahn, Sonderband 4). Sigmaringen 1986, S. 221-271.

Egeler, Matthias: Walküren, Bodbs, Sirenen. Gedanken zur religionsgeschichtlichen Anbindung Nordwesteuropas an den mediterranen Raum (Ergänzungsbände zum Reallexikon der germanischen Altertumskunde 71). Berlin/New York 2011.

Eggert, Manfred K. H.: Prähistorische Archäologie, Konzepte und Methoden. Tübingen 2012.

- Ellis Davidson, Hilda: *Scandinavian Mythology*. New, revised edition. Rushden 1982.
- Ellmers, Detlev: Der frühmittelalterliche Hafen der Ingelheimer Kaiserpfalz und gotländische Bildsteine. In: *Schiff und Zeit* 1(1973), S. 52–57.
- Ellmers, Detlev: Schiffsdarstellungen auf skandinavischen Grabsteinen. In: Roth, Helmut (Hrsg.): *Zum Problem der Deutung frühmittelalterlicher Bildinhalte*. Akten des 1. Internationalen Kolloquiums in Marburg a.d. Lahn, 15. bis 19. Februar 1983 (Veröffentlichungen des Vorgeschichtlichen Seminars der Philipps-Universität Marburg a.d. Lahn, Sonderband 4). Sigmaringen 1986, S. 341-372.
- Ellmers, Detlev: Valhalla and the Gotland Stones. In: Crumlin-Pedersen, Ole/Thye, Birgitte Munch (Hrsg.): *The Ship as Symbol in Prehistoric and Medieval Scandinavia* (Publications from the National Museum. Studies in Archaeology & History 1). Kopenhagen 1995, S. 165-171.
- Enright, Michael J.: *Lady with a Mead Cup. Ritual, Prophecy and Lordship in the European Warband from La Tène to the Viking Age*. Dublin/Portland 1996.
- Eshleman, Lori Elain: *The Monumental Stones of Gotland. A Study in Style and Motif*. A Thesis submitted to the Faculty of the Graduate School of the University of Minnesota. Ann Arbor, Michigan 1983.
- Eshleman, Lori Elain: *Weavers of Peace, Weavers of War*. In: Wolfthal, Diane (Hrsg.). *Peace and Negotiation. Strategies for Coexistence in the Middle Ages and the Renaissance* (Arizona Studies in the Middle Ages and the Renaissance 4). Turnhout 2000, S. 15-30.
- Fuglesang, Signe Horn: *Ekphrasis and Surviving Imagery in Viking Scandinavia*. In: *Viking and Medieval Scandinavia* 3 (2007), S. 193-224.
- Göransson, Eva-Marie Y.: *Bilder av kvinnor och kvinnlighet. Genus och kroppspråk under övergången till kristendomen* (Stockholm Studies in Archaeology 18). Stockholm 1999.
- Gräslund, Anne-Sofie: *Dogs in Graves – a question of symbolism?* In: Santillo Frizell, Barbro (Hrsg.): *Pecus. Man and animal in antiquity*. Proceedings of the conference at the Swedish Institute in Rome, September 9-12, 2002 (The Swedish Institute in Rome. Projects and Seminars 1), Rom 2004, S. 171-180.
- Guðmundsdóttir, Aðalheiður: *Gunnarr and the Snake Pit in Medieval Art and Legend*. In: *Speculum* 87 (2012a), S. 1015-1049.
- Guðmundsdóttir, Aðalheiður: *Saga Motifs on Gotland Picture Stones. The Case of Hildir Högnadóttir*. In: *Gotländskt Arkiv* 84 (2012b), S. 59-71.

Hauck, Karl: Germanische Bilddenkmäler des frühen Mittelalters. In: Deutsche Vierteljahresschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte 31 (1957), S. 349-387.

Hauck, Karl: Brieflicher Hinweis auf eine kleine ostnordische Bilder-Edda. In: Ders. (Hrsg.): Zur germanisch-deutschen Heldensage: sechzehn Aufsätze zum neuen Forschungsstand (Wege der Forschung 14). Darmstadt 1961, S. 427-449.

Hauck, Karl: Götterthronen des heidnischen Nordens (mit Hans Drescher). In: Frühmittelalterliche Studien 16 (1982), S. 237-301.

Hauck, Karl: Varianten des göttlichen Erscheinungsbildes im kultischen Vollzug erhellt mit einer ikonographischen Formenkunde des heidnischen Altars. Zur Ikonologie der Goldbrakteaten 30. In: Frühmittelalterliche Studien 18 (1984), S. 266-313.

Hägg, Inga: Kleidung §7. In: Beck, Heinrich et al. (Hrsg.): Reallexikon der Germanischen Altertumskunde 16. Berlin/New York 2000, S. 617-625.

Heizmann, Wilhelm: Das adventus-Motiv auf dem langen Horn von Gallehus (1639). In: Heizmann, Wilhelm/Oehrl, Sigmund (Hrsg.): Bilddenkmäler zur germanischen Götter- und Heldensage (Ergänzungsbände zum Reallexikon der germanischen Altertumskunde 91). Berlin/Boston 2015, S. 219-259.

Helmbrecht, Michaela: Wirkmächtige Kommunikationsmedien: Menschenbilder der Vendel- und Wikingerzeit und ihre Kontexte (Acta Archaeologica Lundensia, Series Prima in 4° 30). Lund 2011.

Helmbrecht, Michaela: A Man's World. The Imagery of the Group C and D Picture Stones. In: Gotländskt Arkiv 84 (2012), S. 83-90.

Hermodsson, Lars: En invandrad gud? Kring en märklig gotländsk bildsten. In: Fornvännen 95 (2000), S. 109-118.

Herrmann, Paul (Hrsg.): Erläuterungen zu den ersten neun Büchern der dänischen Geschichte des Saxo Grammaticus. Zweiter Teil: Kommentar (Die Heldensagen des Saxo Grammaticus). Leipzig 1922.

Imer, Lisbeth M.: Gotlandske billedsten – dateringen af Lindqvists gruppe C og D. In: Aarbøger for Nordisk Oldkyndighed og Historie 2001 (2004), 47-111.

Imer, Lisbeth M.: The Viking Period Gotlandic Picture Stones. A Chronological Revision. In: Gotländskt Arkiv 84 (2012), S. 115-118.

Jochens, Jenny: Women in Old Norse Society. Ithaca 1995.

- Johansson, Karin: Gunnars Harpa. In: Den iconographiske post 2 (1979), S. 33-36.
- Jungner, Hugo: Den gotländska runbildsten från Sanda. Om Valhallstro och hednisk begravningsritual. In: Fornvännen 25 (1930), S. 62-82.
- Kitzler Åhfeldt, Laila: Keltiskt eller kontinentalt? Om mallanvändning på Gotlands bildstenar. In: Lundberg, Erik B./Söderberg, Bengt G. (Hrsg.): Spaden och pennan. Ny humanistisk forskning i andan av Erik B Lundberg och Bengt G Söderberg. Stockholm 2009, S. 134-156.
- Kitzler Åhfeldt, Laila: 3D-scanning of Gotland picture stones with supplementary material: Digital catalogue of 3D data. In: Journal of Nordic Archaeological Science 18 (2013), S. 55-65.
- Kitzler Åhfeldt, Laila: Picture-stone workshops on Viking Age Gotland – a study of craftworkers' traces. In: Heizmann, Wilhelm/Oehrl, Sigmund (Hrsg.): Bilddenkmäler zur germanischen Götter- und Heldensage (Ergänzungsbände zum Reallexikon der germanischen Altertumskunde 91). Berlin/Boston 2015, 397-462.
- Klindt-Jensen, Ole/Wilson, David M.: Vikingetidens Kunst. Kopenhagen 1965.
- Landolt, Christoph: Hildedichtung und Hildesage. In: Beck, Heinrich et al. (Hrsg.): Reallexikon der Germanischen Altertumskunde 14. Berlin/New York 1999, S. 561-565.
- Lindqvist, Sune: *Gotlands Bildsteine 1*. Stockholm 1941.
- Lindqvist, Sune: *Gotlands Bildsteine 2*. Stockholm 1942.
- Lindqvist, Sune: Daggängs-monumentet. In: Gotländskt Arkiv 19 (1947), S. 19-26.
- Lindqvist, Sune: Tre nyfunna Bildstenar. In: Gotländskt Arkiv 27 (1955), 41-52.
- Lindqvist, Sune: Forngutniska altaren och därtill knutna studier. In: Kungliga Humanistiska Vetenskaps-Samfundet i Uppsala, Årsbok 1960-1962 (1964), S. 1-185.
- Lindqvist, Sune: Sagnet om Hild. In: Skalk 1968:3, S. 18-27.
- Lindqvist, Sune: Lånte vinger. In: Skalk 1970:2, S. 18-25.
- Måhl, Karl Gustaf: Bildstenar och stavgårdar – till frågan om de gotländska bildstenarnas placering. In: Gotländskt arkiv 62 (1990), S. 13-28.
- Marold, Edith: Das Walhallbild in den Eiríksmál und den Hákonarmál. In: Mediaeval Scandinavia 5 (1972), S. 19-33.

Marold, Edith: Der gotländische Bildstein von Ardre VIII und die Hymiskviða. In: Wesse, Anke (Hrsg.): Studien zur Archäologie des Ostseeraumes: Von der Eisenzeit zum Mittelalter. Festschrift für Michael Müller-Wille. Neumünster 1998, S. 39-48.

Müller-Wille, Michael: Opferplätze der Wikingerzeit. In: Frühmittelalterliche Studien 18 (1984), S. 187-221.

Müller-Wille, Michael: Frühmittelalterliche Bestattungen in Wagen und Wagenkästen. In: Backe, Margareta et al. (Hrsg.): In Honorem Evert Baudou (Archaeology and Environment 4). Umeå 1985, S. 17-30.

Nedoma, Robert: Die schriftlichen und bildlichen Denkmäler der Wielandsage (Göppinger Arbeiten zur Germanistik 490). Göppingen 1988.

Ney, Agneta: Välkomstmotivet på gotländska bildstenar i jämförelse med litterära källor från vikingatid och medeltid. In: Gotländskt Arkiv 84 (2012), S. 73-82.

Nordberg, Andreas: Krigarna i Odins sal. Dödsföreställningar och krigarkult i fornnordisk religion. Stockholm 2003.

Nordland, Odd: Ormegarden. In: Viking. Tidskrift for norrøn arkeologi 13 (1949), S. 77-126.

Nordin, Fredrik: Till frågan om de gotländska bildstenarnas utvecklingsformer. In: Studier tillägnade Oscar Montelius 1903 af Lärjungar. Stockholm 1903.

Nylén, Erik: Färg i forntiden. In: Gotländskt Arkiv 32 (1960), S. 67-71.

Nylén, Erik/Lamm, Jan Peder: Bildstenar. Stockholm 2003.

Oehrl, Sigmund: Zur Deutung anthropomorpher und theriomorpher Bilddarstellungen auf den spätvikingerzeitlichen Runensteinen Schwedens (Wiener Studien zur Skandinavistik 16). Wien 2006.

Oehrl, Sigmund: Wieland der Schmied auf dem Kistenstein von Alskog kyrka und dem Runenstein Ardre kyrka III - Zur partiellen Neulesung und Interpretation zweier gotländischer Bildsteine. In: Heizmann, Wilhelm et al. (Hrsg.): Analecta Septentrionalia. Beiträge zur nordgermanischen Kultur- und Literaturgeschichte. Festschrift für Kurt Schier (Ergänzungsbände zum Reallexikon der Germanischen Altertumskunde 65). Berlin/New York 2009, S. 540-566.

Oehrl, Sigmund: Ornithomorphe Psychopompoi im Bildprogramm der gotländischen Bildsteine. In: Frühmittelalterliche Studien 44 (2010), S. 1-37.

Oehrl, Sigmund: Vierbeinerdarstellungen auf schwedischen Runensteinen. Studien zur nordgermanischen Tier- und Fesselungsskulptur (Ergänzungsbände zum Reallexikon der germanischen Altertumskunde 72). Berlin/New York 2011.

Oehrl, Sigmund: New iconographic interpretations of Gotlandic picture stones based on surface re-analysis. In: *Gotländskt Arkiv* 84 (2012a), S. 91-106.

Oehrl, Sigmund: Bildliche Darstellungen vom Schmied Wieland und ein unerwarteter Auftritt in Walhall. In: Pesch, Alexandra/Blankenfeldt, Ruth (Hrsg.): *Goldsmith Mysteries – The elusive gold smithies of the North*. Papers presented at the workshop organized by the Centre for Baltic and Scandinavian Archaeology (ZBSA), Schleswig, June 20th and 21th, 2011 (Schriften des Archäologischen Landesmuseums. Ergänzungsreihe 8). Neumünster 2012b, S. 279-335.

Oehrl, Sigmund: Möglichkeiten der Neulesung gotländischer Bildsteine und ihre ikonographische Auswertung – ausgewählte Beispiele und Perspektiven. In: Heizmann, Wilhelm/Oehrl, Sigmund (Hrsg.): *Bilddenkmäler zur germanischen Götter- und Heldensage* (Ergänzungsbände zum Reallexikon der germanischen Altertumskunde 91). Berlin/Boston 2015, S. 219-259.

Oehrl, Sigmund: Re-Interpretations of Gotlandic Picture Stones based on the Reflectance Transformation Imaging Method (RTI). In: Sundqvist, Olof (Hrsg.): *Myth, materiality and lived religion*. Papers of the Old Norse Mythology Conference 2015 in Stockholm (Stockholm Studies in Comparative Religion). Im Druck.

Panofsky, Erwin: *Sinn und Deutung in der bildenden Kunst*. Köln 1975.

Pesch, Alexandra: Blodoffer, drikkelag og frække sange...? Noget om germanske kultpladser og ritualer. In: Capelle, Torsten/Fischer, Christian (Hrsg.): *Ragnarok, Odins Verden*. Begleitband zur Ausstellung „Ragnarok“ im Museum Silkeborg 2005. Silkeborg 2005, S. 119–130.

Price, Neil: *The Viking Way. Religion and war in late Iron Age Scandinavia* (Aun 31). Uppsala 2002.

Rundkvist, Martin: The Secondary Use of Picture Stones on Gotland Prior to the First Stone Churches, with a Typology of Picture Stone Outline Shapes. In: *Gotländskt Arkiv* 84 (2012), S. 145-160.

Simek, Rudolf/Pálsson, Hermann: *Lexikon der altnordischen Literatur*. 2. Auflage (Kröners Taschenausgabe 490). Stuttgart 2007.

Simek, Rudolf: Goddesses, Mothers, Dísir: Iconography and Interpretation of the Female Deity in Scandinavia in the First Millennium. In: Simek, Rudolf/Heizmann, Wilhelm

(Hrsg.): *Mythological Women. Studies in Memory of Lotte Motz 1922-1997* (Studia Mediaevalia Septentrionalia 7). Wien 2002, S. 93-123.

Srigley, Michael: The Dream of Troy: An interpretation of the Gotland Picture Stones of the Late Vendel and Viking Periods. In: *Tor. Tidskrift för nordisk fornkunskap* 22 (1989), S. 161-187.

Staecker, Jörn: The woman on the wagon. Pagan Scandinavian burials in a Christian perspective. In: *Viking Heritage magazine* 2002:1, S. 15-18.

Staecker, Jörn: Hjältar, kungar och gudar. Receptionen av bibliska element och av hjälteediktning i en hednisk värld. In: Berggren, Åsa et al. (Hrsg.): *Minne och myt. Konsten at skapa det förflutna* (Vägar till midgård 5). Lund 2004, S. 39-78.

Staecker, Jörn: Heroes, kings and Gods: Discovering sagas on Gotlandic picture-stones. In: Andrén, Anders et al. (Hrsg.): *Old Norse Religion in Long-Term Perspectives. Origins, Changes and Interactions. An international conference in Lund, Sweden, June 3-7, 2004* (Vägar till Midgård 8). Lund 2006, S. 363-368.

Staecker, Jörn: Der Held auf dem achtbeinigen Pferd. In: Kleingärtner, Sunhild et al. (Hrsg.): *Kulturwandel im Spannungsfeld von Tradition und Innovation. Festschrift für Michael Müller-Wille*. Neumünster 2013, S. 43-58.

Varenius, Björn: Picture stones as an opening to the Iron Age society. In: *Gotländskt Arkiv* 84 (2012), S. 41-48.

Weber, Gerd Wolfgang: Odins Wagen. Reflexe altnordischen Totenglaubens in literarischen und bildlichen Zeugnissen der Wikingerzeit. In: *Frühmittelalterliche Studien* 7 (1973), S. 88-99.

Widerström, Per: Leaving no stone unturned. In: *Gotländskt Arkiv* 84 (2012), S. 33-40.

Wilson, David M.: The Gotland Picture-Stones. A Chronological Re-Assessment. In: Wesse, Anke (Hrsg.): *Studien zur Archäologie des Ostseeraumes. Von der Eisenzeit zum Mittelalter*. Festschrift für Michael Müller-Wille. Neumünster 1998, S. 49-52.

Zimmermann, Ute: Bier und Unsterblichkeit. Zur Funktion der Walküren in Walhall. In: Marold, Edith/Müller, Ulrich (Hrsg.): *Beretning fra femogtyvende tværfaglige vikingesymposium*. Aarhus 2006, S. 45-56.

Zimmermann, Ute: Kampf, Tod und die Erweckung des Helden. Zu den Walkürevorstellungen in der mittelalterlichen skandinavischen Literatur (Schriften zur Mediävistik 20). Hamburg 2012.

## 7. Appendix

### 7.1 Tafeln

ALSKOG KYRKA

TAFEL 1



Abb. 1: Alskog kyrka (nach Lindqvist 1941, Fig. 135 zugeschnitten).

**Alskog kyrka, Alskog sn. SHM 5038.**

Kalkstein. Fragment. erhaltener Kistenstein der Gruppe D (Tjängvidegruppe), Datierung: 10. Jh.. Sekundäre Verwendung als Taufbeckenfundament (rechteckig zugeschlagen und durchbohrt). Höhe: 105-108 cm.

Fundumstände: 1850 als Bodenplatte in der Kirche von Alskog aufgefunden, heute SHM (Archiv Tumba), ursprünglicher Standort unbekannt.

Motive: Unregelmäßige Verteilung der Motive. Wagendarstellung mit zwei Frauen. Gebäude mit sitzender Frau, liegendem Mann und hereinblickendem Vogel. Prozession von drei Männern mit geschäfteten Gegenständen. Schmiedadarstellung und Torso. Zwei knieende Männer in Umrahmung. Zwei Frauen mit jeweils zwei Wasservögeln. Fünfeckige Einfriedung mit Tierkopfbenden und Wasservögeln. Kampfszene mit vier Männern und einer Frau. Eine Frau mit Wasservogel vor einem liegendem Mann.

Erhaltungszustand: Sekundäre Beschädigung, gesamtes inneres Bildfeld erhalten. Ritzung mit schwach vertieftem Hintergrund, Relief stark abgetreten.

Literatur: Lindqvist 1941, Fig. 135-136; Lindqvist 1942, S.13-15, Fig. 303-304; Böttger-Niedenzu 1982, S.44, S.46 f., S.70-79; Nylén, Lamm 2003, S.180; Oehrl 2009, S.559-564 Abb. 1-8; Oehrl 2010; Helmbrecht 2011, S.87 ff.



Abb. 2: Alskog Tjängvide I (Foto der Autorin).

**Alskog Tjängvide I, Alskog sn., Gotland. SHM 4171.**

Kalkstein. Fragment eines pilzförmigen Bildsteines der Gruppe D (Tjängvidegruppe), Datierung: 10. Jh.. Runeninschriften parallel zur Randborte. Sekundäre Verwendung in einem Grab(?). Höhe: 174 cm.

Fundumstände: 1844 beim Aushub eines Kieshügels, zusammen mit zwei weiteren Bildsteinen aufgefunden. Ursprünglicher Standort unbekannt. Heute: SHM (Ausstellung).

Motive: Zwei durch Borte getrennte Bildfelder. Segelschiff mit männlicher Besatzung. Willkommensszene mit achtbeinigem Pferd, Trinkhornfrau mit Schlüssel und Hund. Begegnung Frau und bewaffneter Mann samt Übergabe eines Gegenstandes. Beschädigtes Gebäude mit halbrundem Dach. Beschädigte Vogeldarstellung(?). Weibliche(?) Figur auf Plattform. Eine gekrümmte Figur mit Speer und eine ausgestreckt liegende Männerfigur schweben über dem Reiter.

Erhaltungszustand: Im oberen Bildfeld und unterhalb des Schiffes gebrochen. Ritzung mit vertieftem Hintergrund, Relief bis auf beschädigte Stellen gut erhalten.

Runeninschrift: **A fuþorkhn... ..fuþr...**

**B ... (r)aisti stαινin aft iurulf brupur sin ÷ sikuif(i)r(t)(u)(a)(n)k(i)sifil**

A Fuþork

B ... raised the stone in memory of Hjôrulfr/Jôrulfr, his brother ...

Literatur: Lindqvist 1941, Abb. 137-138; Lindqvist 1942, S.15-17, Abb. 305-306; Böttger-Niedenzu 1982, S.31 ff.; Nylén, Lamm 2003, S.130, S.180; Staecker 2013; Lamm 2006; Helmbrecht 2011, S.71 ff.



Abb. 3: Ardre kyrka VIII (Foto der Autorin).

Abb. 4-6: Ardre kyrka VIII, Ausschnitte (Foto der Autorin).

### **Ardre kyrka VIII, Ardre sn., Gotland. SHM 11118:VIII.**

Kalkstein. Pilzförmiger Bildstein der Gruppe D (Tjängvidegruppe), Datierung: 10. Jh. Sekundäre Verwendung in Kirchenfußboden. Höhe: 223 cm.

Fundumstände: 1900 bei Kirchenrenovierung zusammen mit sieben weiteren Bildsteinen gefunden, vermutlich Bauteil im Fußboden des Vorgängerbaus aus dem 11.-12. Jh., ursprünglicher Standort unbekannt.

Motive: Zwei durch Borte getrennte Bildfelder, unregelmäßige Verteilung der Motive. Unten links zwei Männer in einem Boot, mit aufgespießtem Fisch und Netz. Darüber knieender Mann, fünfköpfige Figur und ein Boot mit zwei Männern, möglicherweise mit Angel und Köder. Im mittleren Bereich eine halbrunde Einhegung mit Rind und zwei Männern innerhalb und einem Mann außerhalb. Darüber Schmiededarstellung, Vogel mit voranschreitender Frau, hinter der Schmiede zwei kopflose Körper. Rechts unten ein Vierbeiner/Hund. Darüber eine rechteckige Schlangengrube mit einem Mann darin und zwei Frauen mit Becher bzw. Schlange direkt im Anschluss. Darüber zwei stehende Männer mit länglichem Gegenstand zwischen sich und einer Frau außerhalb. Zwei gefesselte, gegengleich liegende Männer in Einhegung, Frau außerhalb. Darüber zwei knieende Männer in Umrahmung, die nach einem ovalen Objekt greifen, Frau außerhalb. Oberes Bildfeld: Reiter auf achtbeinigem Pferd. Drei Figuren mit erhobenen Objekten und ein liegender Mann in abgegrenztem Bereich, ein bewaffneter Mann außerhalb. Darüber halbrundes Gebäude. Beschädigte Vogeldarstellung(?). Gekrümmte Figur mit Speer über dem Reiter schwebend.

Erhaltungszustand: Spuren starker Abnutzung. Ritzung mit vertieftem Hintergrund.

Literatur: Lindqvist 1941, Abb. 137-140; Lindqvist 1942, S.18-20, Abb. 311; Hauck 1957; Buisson 1976; Böttger-Niedenzu 1982, S.25 ff.; Nylén, Lamm 2003, S.181; Staecker 2013.



7



8



9

Abb. 7: Buttle Änge I (nach Lindqvist 1941, Fig. 125).

Abb. 8: Buttle Änge I, Ausschnitt (nach Lindqvist 1941, Fig. 125).

Abb. 9: Buttle Änge I und II in loco (nach Andreeff & Bakunic 2014, Fig. 27. Foto: A. Andreeff).

### Buttle Änge I, Buttle sn., Gotland.

Kalkstein. Pilzförmiger Bildstein der Gruppe C (Lärbro-Gruppe), Datierung: 9.-10. Jh. Am ursprünglichen Standort. Gotlands größter Bildstein mit 480 cm Höhe (ca. 370 cm obertägig). Fundumstände: Erste Grabungen 1911 von F. Nordin, zwei Bildsteine an Originalposition mit Anbindung an eisenzeitl. Siedlungsreste, Gräber und altes Straßennetz. Zahlreiche Beifunde und Fragmente weiterer Bildsteine bei Augrabungen bis 2015 gefunden (u.a. 4 Kistensteine). Motive: Gegliedert in acht waagrechte Bildzeilen (Zeilen 1, 5 und 7 verwittert). 2. Zeile: Haus(?) mit zwei Personen darin und fünf Personen außerhalb. 3. Zeile: Rechts eine sitzende Figur, davor fünf Männer mit unklaren Gegenständen nach links gehend. 4. Zeile: Rechts ein Haus mit Satteldach, darin zwei Figuren mit erhobenen Händen und ein liegender Hund(?). 6. Zeile: Kleines Segelschiff mit Besatzung, rechts davon ein halbrundes Haus mit zwei(?) Personen, darunter ein Reiter mit Schild. Segelschiff mit Besatzung im untersten Bildfeld. Erhaltungszustand: Durch Verwitterung stark mitgenommen, nur vereinzelt Überreste der Ritzung, schwach eingetiefter Hintergrund. Zeilen 3 und 4 gut erhalten, Zeilen 1, 5 und 7 beinahe erblindet.

Literatur: Lindqvist 1941, Fig. 125-127; Lindqvist 1942, S. 36-39, Fig. 333-334. Andreeff & Bakunic 2014; Andreeff & Potter 2014, S. 680-687.



10



11

Abb. 10: Ekeby K., Seite A (nach Lindqvist 1941, Fig. 180).

Abb. 11: Ekeby K., Seite A, Ausschnitt (nach Lindqvist 1941 Fig. 180).

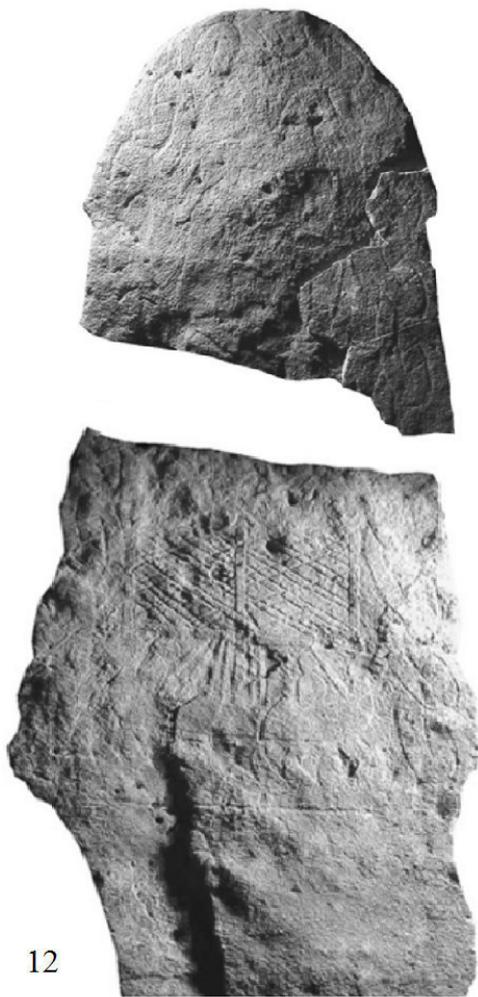
### **Ekeby kyrka, Ekeby sn., Gotland.**

Kalkstein. Fragment eines pilzformigen Bildsteins der Gruppe E. Datierung: 11. Jh. Sekundäre Verwendung als Teil eines Steinsarges (rechtwinkelig zugeschlagen). Höhe: 115 cm.

Fundumstände: 1924 bei Fundamentierungsarbeiten an der Kirche von Ekeby als Teil eines Sarges aus Kalksteinplatten (als stehende Langseitenplatte) aufgefunden. Heute: Im Chor der Kirche von Ekeby aufgestellt.

Motive: Doppelseitig verziert. Schlingen in Runenstil im unteren Bereich von Seite A und auf der gesamten Seite B. Seite A ist durch eine Querleiste am Hals getrennt und zeigt im oberen Bildfeld eine Wagendarstellung mit weiblicher Lenkerin und eine Frau mit Korb vor dem Pferdegespann. Oberhalb des Wagens ein Vierbeiner und zwei weitere fragment. Figuren. Erhaltungszustand: Von den ursprünglichen Schmalseiten ist nichts mehr übrig geblieben, übriges Relief ist stark verwittert.

Literatur: Lindqvist 1941, Fig. 180-181; Lindqvist 1942, S.40-41, Fig. 344; Almgren 1946; Weber 1973; Böttger-Niedenzu 1982, S.45 ff.; Göransson 199, S.238f.; Oehrl 2006, S.89.



12



13

Abb. 12: Fröjel Bottarve (nach Andreeff 2001, Fig. 22. Foto: H. Andreeff).

Abb. 13: Fröjel Bottarve, retuschierte Frottage (nach Andreeff 2001, Fig. 10).

### **Fröjel Bottarve, Fröjel sn., Gotland.**

Kalkstein. Pilzförmiger Bildstein der Gruppe C. Datierung: 9. Jh. Sekundäre Verwendung in einem Körpergrab des 10. Jh. (mittig gebrochen). Höhe: 145 cm.

Fundumstände: Auffindung 1999 bei Ausgrabungen des Gräberfeldes von Fröjel. Bildstein in zwei Teilen in einem Grab, an Kopf- bzw. Fußende des bestatteten Mannes stehend aufgefunden. Ursprünglicher Standort unbekannt. Heute: Pfarrgemeindehaus Fröjel.

Motive: Darstellung in vier Bildfeldern. Im untersten Bildfeld ein Segelschiff mit einer Besatzung von drei Mann. Darüber eine Prozession von drei Männern mit Gegenständen(?). Frau mit Trinkhorn in Interaktion mit einem Mann, dahinter ein langhalsiger Vogel. Im obersten Bildfeld ein männlicher Reiter mit spitzer Kappe/Helm.

Erhaltungszustand: Beschädigung im dritten Bildfeld (Prozession). Gut erhaltene Ritzung mit vertieftem Hintergrund.

Literatur: Andreeff 2001; Imer 2001, S. 53; Nylén, Lamm 2003, S. 205; Norderäng & Widerström 2004, S. 86; Oehrl 2010; Andreeff & Potter 2014, S. 672 f.

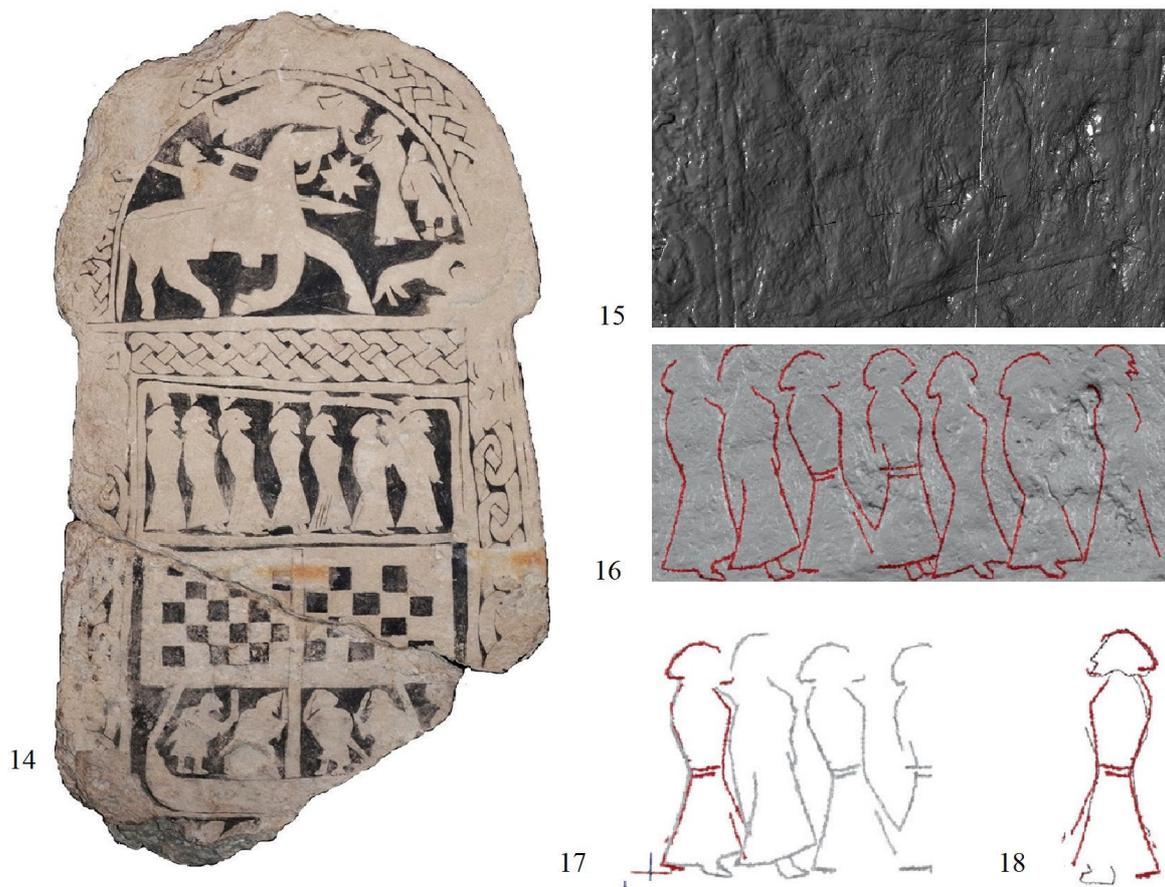


Abb. 14: Gardaböte (Foto der Autorin).

Abb. 15: Gardaböte, Snapshot aus dem 3D Modell (Kitzler Åhfeldt 2013, <http://3ddata.raa.se>. Stand: 27.02.2017).

Abb. 16: Gardaböte, retuschierter Snapshot aus dem 3D Modell (nach Kitzler Åhfeldt 2015, Fig. 32).

Abb. 17: Gardaböte, Vergleich der Frauenfiguren 1 & 3 v.l. (nach Kitzler Åhfeldt 2015, Fig. 33).

Abb. 18: Gardaböte, Vergleich mit der Frauenfigur der Willkommensszena (nach Kitzler Åhfeldt 2015, Fig. 34).

### **Gardaböte, Gardaböte sn., Gotland. SHM 15098.**

Kalkstein. Pilzförmiger Bildstein der Gruppe D. Datierung: 9. Jh., Höhe: 125 cm.

Fundumstände: Vom Hofbesitzer auf einem Acker gefunden, ursprünglicher Standort unbekannt. Heute: SHM (Ausstellung).

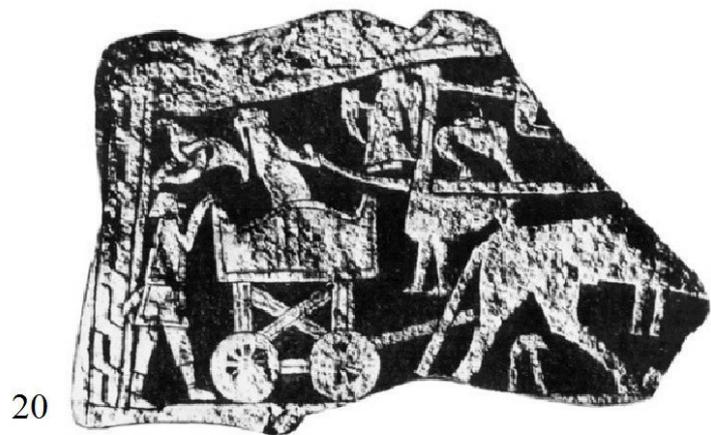
Motive: Gliederung in drei Bildfelder. Segelschiff mit vier bewaffneten Männern. Sieben Frauen, scheinbar mit Strick an der Umrahmung auf-/angehängt. Im obersten Bildfeld ein männlicher Reiter mit Schild und Speer, davor ein Stern, eine Frau mit Trinkhorn und eine weitere männliche Figur dicht hinter der Frau. Darunter ein Vierbeiner/Hund. Über dem Reiter möglicherweise eine Vogeldarstellung(?).

Erhaltungszustand: Sekundäre Beschädigung im unteren Bereich (Schiffsdarstellung). Gut erhaltene Motive vor vertieftem Hintergrund.

Literatur: Lindqvist 1941, Fig. 141, 144; Lindqvist 1942, S. 46, Fig. 353; Göransson 1999, S. 229 ff.; Nylén, Lamm 2003, S. 183; Ney 2012; Kitzler Åhfeldt 2015, S. 414-415.



19



20

Abb. 19: Grötlingbo Barshaldershed (Quelle: <https://kulturbilder.wordpress.com/2013/07/15/gotland-bildsten-2>. Stand: 01.03.2017).

Abb. 20: Grötlingbo Barshaldershed (Zeichnung nach Lamm/Nylén 2003, S. 103).

**Grötlingbo Barshaldershed Norrkvie 1:16, Grötlingbo/Fide sn., Gotland. SHM 27779:6.**

Kalkstein. Fragment. erhaltener Kistenstein. Datierung: 9.-10.Jh./10 Jh. Sekundär verwendet in einer Grabkonstruktion.

Fundumstände: Bei Ausgrabung 1963 als Westende einer Steinkiste (Bildseite Richtung Bestattung) gefunden. Hier sekundär verbaut worden, ursprünglicher Standort unbekannt.

Heute: Gotlands Fornsal.

Motive: Unregelmäßige Verteilung auf dem Bildfeld. Wagendarstellung mit weiblicher Lenkerin, Pferdegespann und einem Mann, der den Wagen anschiebt. Darüber eine Frau mit Trinkhorn, ein langhalsiger Vogel, ein Vierbeiner und die Überreste einer knieenden Figur.

Erhaltungszustand: Etwa 50% des Kistensteines sind erhalten geblieben. Gut erkennbare Motive mit vertieftem Hintergrund.

Literatur: Böttger-Niedenzu 1982, S. 44 ff., Imer 2001, S. 69, Abb. 32; Nylén, Lamm 2003, S. 184; Oehrl 2006, S. 254, Abb. 299, Oehrl 2010, S. 22f., Helmbrecht 2011, S. 87f.



Abb. 21 und 22: Hablingbo kyrka, Seiten A und B (nach Ney 2012, S.77. Foto: Raymond Hejdström).

### **Hablingbo kyrka, Hablingbo sn., Gotland.**

Kalkstein. Pilzförmiger Bildstein der Gruppe E. Datierung: 11. Jh. Runeninschrift im Rahmenwerk (Seite A). Höhe: 121 cm.

Fundumstände: Stand auf dem Kirchhof in ca. 1 m Entfernung zur Kirche (erste Dokumentation 1799). Seit 1920 in der Kirche von Hablingbo aufbewahrt und ausgestellt.

Motive: Doppelseitig verziert. Seite A: Rahmenwerk mit Runeninschrift aus zwei verknoteten Runentieren mit Vorderfüßen. Trennung des Bildfeldes durch eine Querborte am Hals. Im oberen Bildfeld eine Willkommensszene mit bewaffnetem Reiter und Frau mit spitzer Kopfbedeckung, Trinkhorn und Korb(?). Seite B: Gesamte Bildfläche wird von einem Segelschiff mit Besatzung eingenommen. Rahmenwerk stark verwittert.

Erhaltungszustand: Motive mit freiem Auge schwer zu erkennen. Seite A stellenweise besser erhalten, Seite B stark verwittert.

Runeninschrift: **· hlkaIR · auk · frusti · a-(k) · atli · (þ)... .. · heftiR in...- · iþiuf... ..ku-n ·**  
Hallgeirr/Heilgeirr and Frosti and Atli(?), they(?) ... in memory of ...

Literatur: Lindqvist 1941, S. 53-54, Fig. 182-183; Lindqvist 1942, S. 52-53, Fig. 368-369; Oehrl 2006, S. 20ff.; Ney 2012.



Abb. 23: Halla Broa IV (Foto der Autorin).

Abb. 24: Halla Broa IV, Ausschnitt (nach Lindqvist 1942, Fig. 381).

Abb. 25: Halla Broa IV, Ausschnitt (nach Lindqvist 1942, Fig. 382).

### Halla Broa IV, Halla sn., Gotland. GF A2263.

Kalkstein. Pilzförmiger Bildstein der Gruppe C. Datierung: 8.-10. Jh. Höhe: 58 cm.

Fundumstände: 1879 bei Kiesabbau aufgefunden, Nähe zu großem Gräberfeld in Halla sn., gesamt 20 Bildsteine im Umkreis gefunden (Halla Broa I-XX).

Motive: Zwei Bildfelder ohne Querborte. Willkommensszene im Kopf des Steines, Reiter mit Kappe/Helm, Pluderhose und Schwert. Davor eine Frau in weitem Kleid mit Trinkhorn (Unklarheiten in Gestaltung der Frauenfigur). Im unteren Bereich befindet sich ein Segelschiff mit Besatzung und Schilden.

Erhaltungszustand: Gut erhaltene Ritzung, vertiefter Hintergrund.

Literatur: Lindqvist 1941, Abb. 105, S. 116-117; Lindqvist 1942, S. 61, Abb. 381-384; Nylén/Lamm 2003, S. 185; Helmbrecht 2011, S. 470; Oehrl 2010, S. 24; Oehrl 2012, S. 92; Ney 2012.



Abb. 26 : Hellvi Ire V (Foto der Autorin).

Abb. 27: Grab 222A, Gräberfeld Ire, Hellvi sn. (nach Rundkvist 2012, 148. Foto: Bertil Almgren).

### **Hellvi Ire V, Hellvi sn., Gotland. GF C11041**

Kalkstein. Kistenstein der Gruppe C – D. Datierung: 9.-10. Jh., sekundär in Grabkonstruktion verwendet. Höhe: 50 cm.

Fundumstände: 1942 auf dem Gräberfeld von Ire in einem Männergrab des 11. Jh. aufgefunden, zusammen mit einem zweiten Kistenstein (Hellvi Ire VI). Position der beiden Steine an Kopf- bzw. Fußende des Bestatteten, jeweils mit der Bildseite nach innen. Ursprünglicher Standort unbekannt. Heute: Gotlands Fornsal (Ausstellung).

Motive: Zwei Männer halten große, längliche Gegenstände mit abgerundeten Enden, möglicherweise eine zweiteilige Kiste, die um eine Frauenfigur in der Mitte geöffnet oder geschlossen wird.

Erhaltungszustand: Gut erhaltene Ritzung vor vertieftem Hintergrund.

Literatur: Lindqvist 1964; Göransson 1999, S. 235; Nylén/Lamm 2003, S. 97, S. 187; Rundkvist 2012.

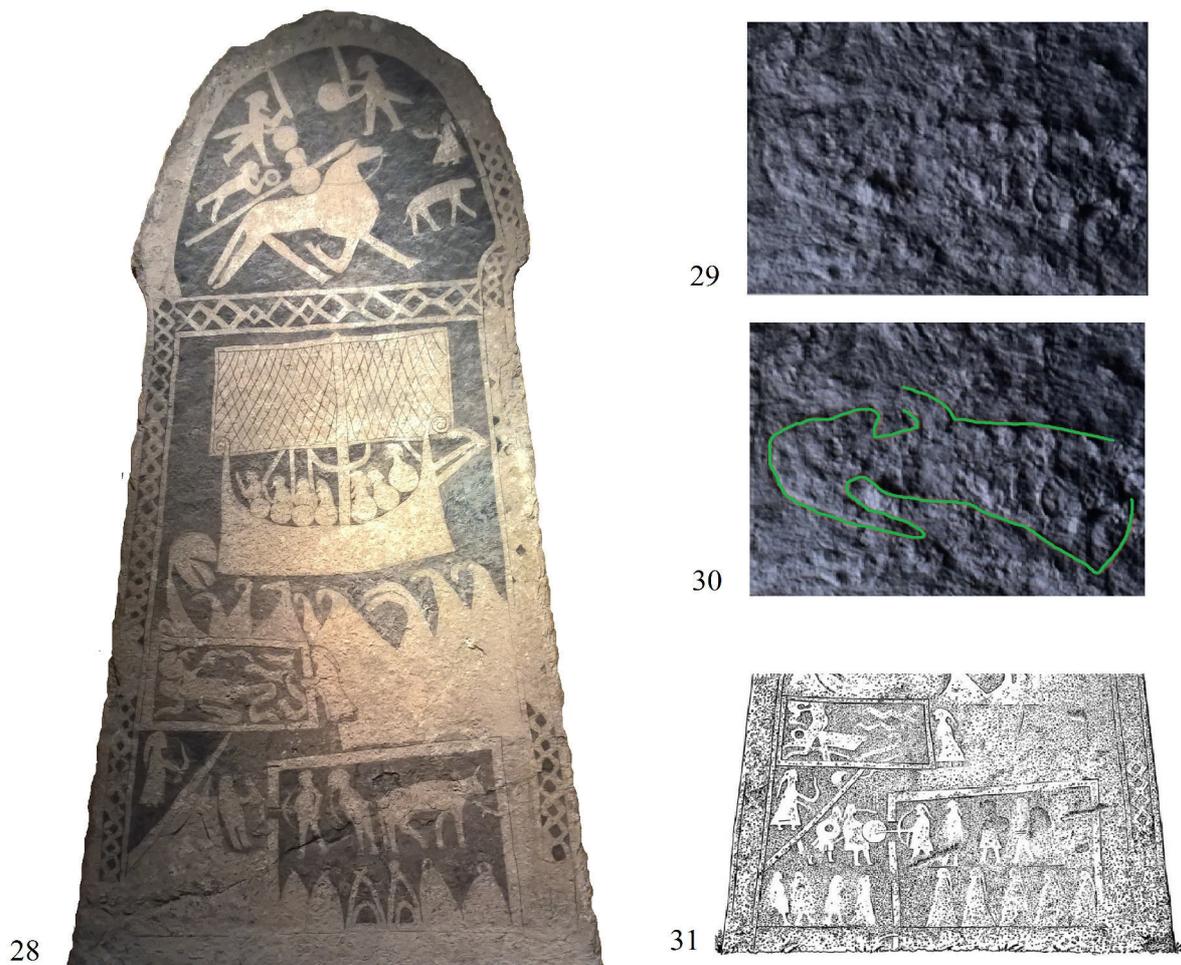


Abb. 28: Klinte Hunninge I (Foto der Autorin).

Abb. 29: Klinte Hunninge I, Snapshot aus der RTI-Dokumentation (Oehrl Juli 2016, <http://data.ub.uni-muenchen.de/93>. Stand: 27.02.2017).

Abb. 30: Klinte Hunninge I, retuschierter Snapshot aus der RTI-Dokumentation (s.o.).

Abb. 31: Klinte Hunninge I (nach Lindqvist 1942, Fig. 428. Zeichnung: O. Sörling).

### **Klinte Hunninge I, Klinte sn., Gotland. GF C 9286.**

Kalkstein. Pilzförmiger Bildstein der Gruppe C (Klintegruppe). Datierung: 9.-10. Jh.  
Höhe: 284 cm.

Fundumstände: In den 1860er Jahren bei der Bestellung eines Feldes zusammen mit zweitem Bildstein liegend aufgefunden. Heute: Gotlands Fornsal (Ausstellung).

Motive: Motive unregelmäßig in zwei Bildfeldern verteilt, Trennung durch Querborte am Hals. Im Kopf des Steines Wilkommensszene mit Reiter, Frau mit Trinkhorn und Hund. Weiters zwei Männer im Zweikampf und ein Ringträger. Darunter Segelschiff mit Besatzung auf hohen Wellen. Links eine Schlangengrube mit Frau darin und zwei Frauen im Anschluss. Rechts unten eine Szene in rechteckiger Umrahmung mit Gebäuden, Rind und Bogenschützen. Außerhalb davon ein Mann mit Schlange(?) und Vogel.

Erhaltungszustand: Teilweise gut erhaltene Ritzungen mit vertieftem Hintergrund, unterer Bereich des Steines stärker verwittert.

Literatur: Lindqvist 1941, Fig. 128-131; Lindqvist 1942, S. 80-81, Fig. 428; Nordland 1949; Nylén, Lamm 2003, S. 188; Oehrl 2006, S. 108 ff.; Swanström 2010; Guðmundsdóttir 2012a+b.



Abb. 32: Klinte Hunninge IV (nach Lindqvist 1941, Fig. 134).

#### **Klinte Hunninge IV, Klinte sn., Gotland.**

Kalkstein. Pilzförmiger Bildstein der Gruppe C (Klintegruppe). Datierung: 9.-10. Jh. Höhe: 151 cm.

Fundumstände: Im Jahr 1934 im Garten von Klintebys registriert, freistehend an eine Mauer gelehnt. Herkunft möglicherweise aus Hunninge. In der Literatur auch unter dem Namen Klinte Kirchspiel/Klintebys geführt. Ursprünglicher Standort unbekannt. Heute: Am Fundort.

Motive: Motive verteilt in drei Bildfeldern, getrennt durch einen einfachen Querstreifen. Im obersten Bildfeld eine Willkommensszene mit einem Reiter, der einen Greifvogel hält, ihm gegenüber steht eine Trinkhornfrau. Darüber ein Vierbeiner/Hund und ein Vogel. Im Bildfeld darunter Reste eines Segelschiffs mit Besatzung. Darunter zwei aufeinander zulaufende Pferde mit Zügeln, Reiter nur zu erahnen. Rechts hinter dem Pferd eine gehende Person(?).

Erhaltungszustand: Stark verwittert. Ritzung mit vertieftem Hintergrund.

Literatur: Lindqvist 1942, S. 81-82; Åkerström-Hougen, 1991; Nylén/Lamm 2003, S. 188; Oehrl 2010, S. 24f.; Ney 2012.



33

34



35



36

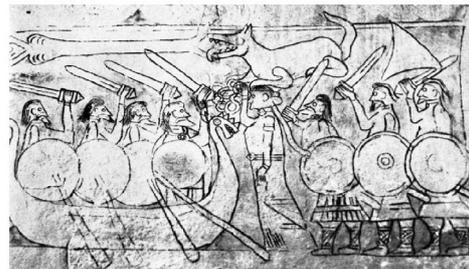


Abb. 33: Lärbro St. Hammars I (Foto der Autorin).

Abb. 34: Lärbro St. Hammars I, Ausschnitt 1. Bildzeile (nach Nylén/Lamm 2003, S. 63).

Abb. 35: Lärbro St. Hammars I, Ausschnitt 4. Bildzeile (Foto der Autorin).

Abb. 36: Lärbro St. Hammars I, Latex-Auswertung (nach Hauck 1957, Fig. 13. Zeichnung: K. Hauck).

### Lärbro St. Hammars I, Lärbro sn., Gotland. SHM 29974:1.

Kalkstein. Pilzförmiger Bildstein der Gruppe C (Lärbrogruppe). Datierung: 10. Jh.

Höhe: 312 cm.

Fundumstände: 1905 umgestürzt und gebrochen aufgefunden. Teil des sog. Daggängen-Monuments (Hammars I-V). Nähe zu Steinschüttungen und Hausfundamenten. Heute: Bunge Museum.

Motive: Angeordnet in 6 Bildzeilen. Zeile 1: Zwei Männer erheben ihre Schwerter über einer Frau. 2: Pferd, zwei Schwerter im Boden, 2 Männer mit erhobenen Armen, sitzender Mann mit zwei Figuren dahinter. 3: Opferszene mit 7 Männern. 4: Frau zwischen zwei Heeren. 5: Kampfszene mit 6 Männern, Pferd und Vogel. 6: Segelschiff mit Besatzung.

Erhaltungszustand: Gut erhaltene Ritzung, Hintergrund vertieft.

Literatur: Lindqvist 1941, S. 104 ff., Abb. 81-82; Lindqvist 1942, S. 83-87; Hauck 1957, S. 368 ff.; Lindqvist 1968; Böttger-Niedenzu 1982, S. 60 f.; Eshleman 1983; Guðmundsdóttir 2012b.



Abb. 37: Lärbro St. Hammars III (nach Nylén/Lamm 2003, S. 51).

Abb. 38: Lärbro St. Hammars III (Foto der Autorin).

### **Lärbro St. Hammars III, Lärbro sn., Gotland.**

Kalkstein. Pilzförmiger Bildstein der Gruppe C (Lärbrogruppe). Datierung: 9.-10. Jh..  
Höhe: 195 cm.

Fundumstände: Teil des sog. Daggängen-Monuments (Hammars I-V), lag zerbrochen zwischen den Steinschüttungen 1 und 2 mit Schauseite nach unten. Heute: Bunge Museum.

Motive: Aufgeteilt in vier Bildfelder mit breiter Querborte. Zuoberst ein Mann, der nach einem Pferd vor sich greift. Darunter eine Männerfigur innerhalb eines Vogelkörpers, die auf eine Frau mit Trinkhorn und einen Mann mit erhobenem Schwert zufliegt. Unter der breiten Querborte ein männlicher Reiter mit Schild vor einer Frau mit Trinkhorn. Zwischen den Beinen des Pferdes sind ein dreieckiges und ein rundes Objekt dargestellt. Die Frau ist geflügelt dargestellt worden. Im unteren Bildfeld befindet sich ein Segelschiff mit Besatzung, detaillierter Takelage und Tierkopfsteven.

Erhaltungszustand: Starke Verwitterung, Ritzung nicht mehr oder nur schwer zu erkennen.

Literatur: Lindqvist 1941, Fig. 84-85; Lindqvist 1942, S.84, S.87; Lindqvist 1947; Hauck 1957, S. 370 f.; Böttger-Niedenzu 1982, S. 14; Nylén/Lamm 2003, S. 51, S. 190; Oehrl 2010, S. 25 f.



Abb. 39: Lärbro St. Hammars IV (nach Lindqvist 1941, Fig. 83).

Abb. 40: Lärbro St. Hammars IV (Rekonstruktion Bunge Museum. Foto der Autorin).

**Lärbro St. Hammars IV, Lärbro sn., Gotland. SHM 29974:2.**

Kalkstein. Fragment, Mittelteil eines pilzförmigen Bildsteines der Gruppe C (Lärbrogruppe).  
 Datierung: 8.-10. Jh., Breite: 92-98 cm.

Fundumstände: Teil des sog. Daggängen-Monuments (Hammars I-V). Liegend in Steinschüttung 2 mit Schauseite auf Ascheschicht, Kohlefragmenten und Tierknochen aufgefunden. Hier in sekundärer, fragmentarischer Lage angetroffen. Heute: Bunge Museum (Rekonstruktion des Steines).

Motive: Fragmentierte Willkommensszene mit Reiter (Bein und Schild erhalten) und Pferd, das über ein sternförmiges Hindernis steigt. Davor eine Frauenfigur mit Flügeln und Korb. Hinter dem Reiter steht eine kleine Frau mit erhobenem Ring/Kranz. Darunter fragmentierte Segelschiffdarstellung mit Resten der Takelage und Besatzung.

Erhaltungszustand: Fragmentarisch, schlecht erhaltene Ritzung.

Literatur: Lindqvist 1941, Fig. 83; Lindqvist 1942, S. 84, S. 87-89; Nylén/Lamm 2003, S.190; Göransson 1999, S. 62-63; Oehrl 2010, S. 25; Rundkvist 2012, S. 154.



Abb. 41: Levide kyrka I (nach Lindqvist 1941, Fig. 178).

**Levide kyrka I, Levide sn., Gotland. GF DEP. C 398.**

Kalkstein. Fragment, Kopf eines pilzförmigen Bildsteines der Gruppe E. Datierung: 11. Jh. Umlaufende, fragment. Runeninschrift in Rand- und Querborte (R/Q). Höhe: 35 cm.

Fundumstände: 1957 auf dem Kirchhof von Levide aufgefunden. Heute: Gotlands Fornsal.

Motive: Frauenfigur mit Haarzopf und Umhang/Mantel in einem Wagenkasten sitzend, trinkt aus einem Trinkhorn. Neben ihrem Kopf das Gesicht einer zweiten im Wagen sitzenden Figur erkennbar. Vermutlich vierrädriger Wagen mit Pferdegespann und vorangehendem Hund. Über dem Pferd befindet sich eine sitzende(?) androgyne Figur in Männerkleidung, mit Haarzopf, Schild(?) und Schwert.

Runeninschrift: R -- **oṭa · sun · sum · sins faṭuṛ** -- **yn · a · ain · þet · uaṣ · eṛuak** --

Q -- **ḱuṭ ṣeḷu þaira hiaṽa**

..son, who his father's ... on one of them. That was(?) ...

God (help) this married couple's souls

Erhaltungszustand: Fragmentierter Bildstein und Runeninschrift, oberes Bildfeld (Kopf) vollständig erhalten.

Literatur: Lindqvist 1941, Fig. 176, 178; Lindqvist 1942, S. 96; Weber, 1973; Göransson 1999, S. 240 f.; Oehrl 2006, S. 88 ff.





Abb. 44: Stenbro Silte, Kopie Ausschnitt  
 (Quelle: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Welcoming\\_scene\\_on\\_Stenbro\\_stone.JPG#/media/File:Welcoming\\_scene\\_on\\_Stenbro\\_stone.JPG](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Welcoming_scene_on_Stenbro_stone.JPG#/media/File:Welcoming_scene_on_Stenbro_stone.JPG). Stand: 01.03.2017).

### **Stenbro Silte, Stenbro sn., Gotland. SHM**

Kalkstein. Pilzförmiger Bildstein der Gruppe C-D. Datierung: 8. – 9.Jh., Höhe: 350 cm.

Fundumstände: 1998 bei Kabelverlegungen im Steinfundament einer Brücke gefunden, möglicherweise vorgeschichtlicher Weg. Ursprünglicher Standort unbekannt. Heute: SHM. Kopie des Steines nahe des Fundortes.

Motive: In drei Bildzeilen angeordnet. Willkommensszene im Kopf des Steines, bewaffneter Reiter auf Pferd, das über vier dreieckige Hürden steigt. Davor zwei Frauen mit erhobenen Händen, eine davon mit Trinkhorn. Über der Szene schweben zwei undeutliche Objekte. Unteres Bildfeld: Segelschiff mit Besatzung(?).

Erhaltungszustand: Ritzung teilweise schlecht erhalten, leicht vertiefter Hintergrund.

Literatur: Nylén/Lamm 2003, S. 206; Norderäng/Widerström 2004, S. 85, Fig. 85; Oehrl 2006, S. 196, Abb. 61; Oehrl 2010, S. 31; Helmbrecht 2011, S. 492.



Abb. 45: Stenkyrka Lillbjärs III (Foto der Autorin).

Abb. 46: Stenkyrka Lillbjärs III (nach Lindqvist 1942, Fig. 512. Zeichnung: O. Sörling).

**Stenkyrka Lillbjärs III, Stenkyrka sn., Gotland. SHM 13742.**

Kalkstein. Pilzförmiger Bildstein der Gruppe C. Datierung: nach 750 n. Chr., Runeninschrift in einem Querband. Höhe: 86 cm.

Fundumstände: 1908 an der Südseite des Gräberfeldes Lillbjärs in der Nähe einer Grabsteinschüttung aufgefunden (hier gesamt 14 Bildsteine). Heute: SHM (Ausstellung).

Motive: Anordnung in drei Bildfeldern. Im Kopf eine Willkommensszene mit männlichem Reiter mit Schild und Helm, davor eine Frau mit Kopfbedeckung und Trinkhorn. Über der Szene drei ineinander greifende Trinkhörner und drei ineinander gesteckte Dreiecke (*valknut*). Im zweiten Bildfeld rechts eine Männerfigur mit ausgestreckter Hand, restliche Motive des Feldes nicht mehr erkennbar. Darunter ein kleines Segelboot mit zwei Männern und großem Steuerruder. Darunter stilisierte Wellen und ein weiteres Dreieckssymbol.

Runeninschrift: Ungedeutete Inschrift innerhalb eines 2 cm breiten Bandes im Mittelbereich des Steines. Mischung Kurzweigrunen und urnordischen Runen (Snædal 2002, S. 48): **D-(a)^R(u)(t^)^Duþ**

Erhaltungszustand: Gut erhaltene Ritzung mit vertieftem Hintergrund. Undeutlich im Mittelbereich.

Literatur: Lindqvist 1941, Fig. 104, 111-112, 114-115; Lindqvist 1942, S. 122-123; Nylén/Lamm 2003, S. 195; Helmbrecht 2011, S. 66 f., S. 485, Källström 2012, S. 123 f.

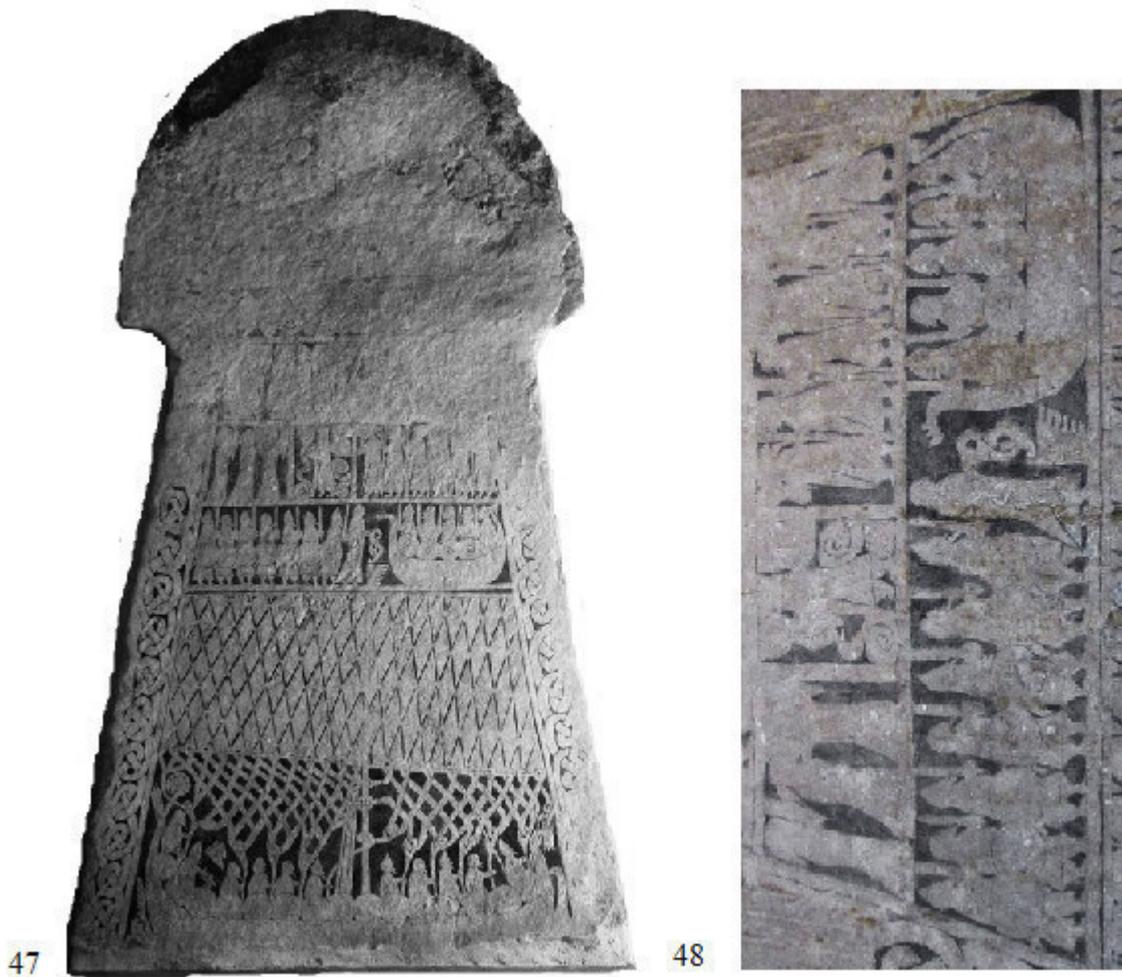


Abb. 47: Stenkyrka Smiss I (Foto der Autorin).  
 Abb. 48: Stenkyrka Smiss I, Ausschnitt (Foto der Autorin).

**Stenkyrka Smiss I, Stenkyrka sn., Gotland. GF 3428.**

Kalkstein. Pilzförmiger Bildstein der Gruppe C . Datierung: 10. Jh. Höhe: 253 cm.

Fundumstände: 1863 liegend in Steinpackung (Tiefe etwa 30-40 cm) auf einem Hügel gefunden, möglicherweise am ursprünglichen Standort. Heute: Gotlands Fornsal (Ausstellung).

Motive: Anordnung in mindestens fünf Bildzeilen, Motive im Kopfbereich vergangen. Segelschiffdarstellung mit Besatzung, detaillierter Takelage und Tierkopfsteven. Darüber Frauenfigur zwischen bewaffneten Männerfiguren mit Schildern. Sie ist zusammen mit einem Landheer zu einem ankommendem Schiff mit bewaffneter Besatzung orientiert. In der darüberliegenden Bildzeile drei Frauenfiguren mit hoch erhobenen Gegenständen vor einer rechteckigen Umrahmung mit männlicher Figur und Schlangen darin. Rechts darauf zugehend sechs Männer mit undeutlichen länglichen Gegenständen. Darstellungen der darüberliegenden Felder äußerst undeutlich, die Zeile im Bereich des Halses zeigt Reste einer Prozession(?).

Erhaltungszustand: Gut erhaltene Ritzung im unteren Bereich, oberer Bereich schlecht erhalten. Vertiefter Hintergrund.

Literatur: Lindqvist 1941, Fig. 97-102; Lindqvist 1942, S. 128-129, Fig. 521-523; Hauck 1957, S. 367 ff.; Lindqvist 1968; Böttger-Niedenzu 1982, S. 60 f.; Nylén, Lamm 2003, S.114f., S. 196; Eshleman 1983, S. 132 ff.; Guðmundsdóttir 2012a.



Abb. 1: När Bosarve (Foto der Autorin).

Abb. 2: Lärbro Tängelgård IV (Foto der Autorin).

Abb. 3: Lärbro Tängelgård I (nach Lindqvist 1941, Fig.86).

Abb. 4: Sproge kyrka (nach Källstrom 2012, S. 120).



Abb. 1: Anhänger, Tuna in Alsike, Uppland (<http://mis.historiska.se/mis/sok/fid.asp?fid=108947&page=1&in=1>). Foto: Gabriel Hildebrand. Stand: 01.03.2017).

Abb. 2: Anhänger, Klinta, Öland (<http://mis.historiska.se/mis/sok/fid.asp?fid=108864>). Foto: Gabriel Hildebrand. Stand: 01.03.2017).

Abb. 3: Goldblechfigur, Sorte Muld, Bornholm (<http://samlinger.natmus.dk/DO/asset/904>). Foto: Lennart Larsen. Stand: 01.03.2017).

Abb. 4: Anhänger, Tissø-Siedlungskomplex, Sjælland (nach Helmbrecht 2011, Abb. 3a. Foto: National Museum Kopenhagen).

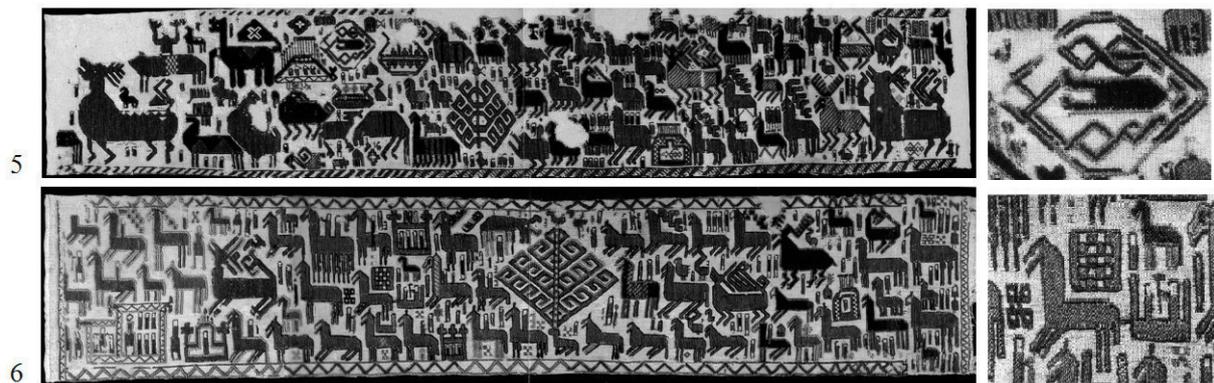


Abb. 5: Wandteppich Överhogdal Ia und Ausschnitt Schlangengrube (nach Helmbrecht 2011, Abb. 4c)

Abb. 6: Wandteppich Överhogdal II und Ausschnitt Wagenfahrt (nach Hembrecht 2011, Abb. 4d).

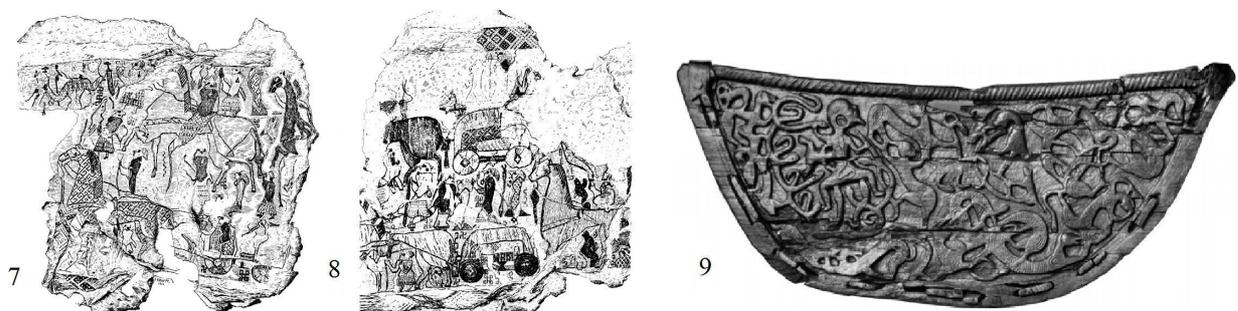


Abb. 7: Wandteppich Oseberg Fragment 1 (nach Krafft 1956, 30).

Abb. 8: Wandteppich Oseberg Fragment 2 (nach Krafft 1956, 31).

Abb. 9: Vorderteil des Wagenkastens von Oseberg (nach Klindt-Jensen, Wilson 1965, Tafel Xa).

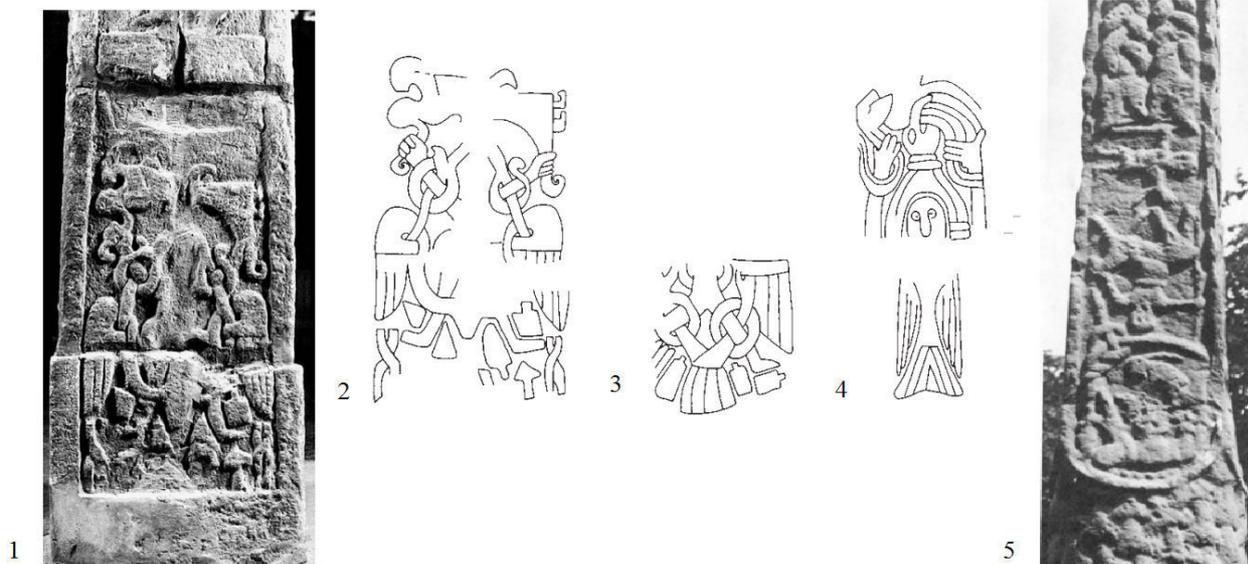


Abb. 1: Steinkreuz 1 von Leeds, Western Yorkshire (Wielandszene Seite C, Fragmente g,h,j mit Ergänzung; nach Coatsworth 2008, Ill. 485).

Abb. 2-4: Wielandszene auf den Steinkreuzen 1 und 2 von Leeds und Sherburn (Zeichnung z.T. rekonstruiert; nach Bailey 1980, Fig. 16).

Abb. 5: Steinkreuz von Gosforth, Cumbria (Loki und Sigyn; Fotografie: Bayley/Cramp 1988).

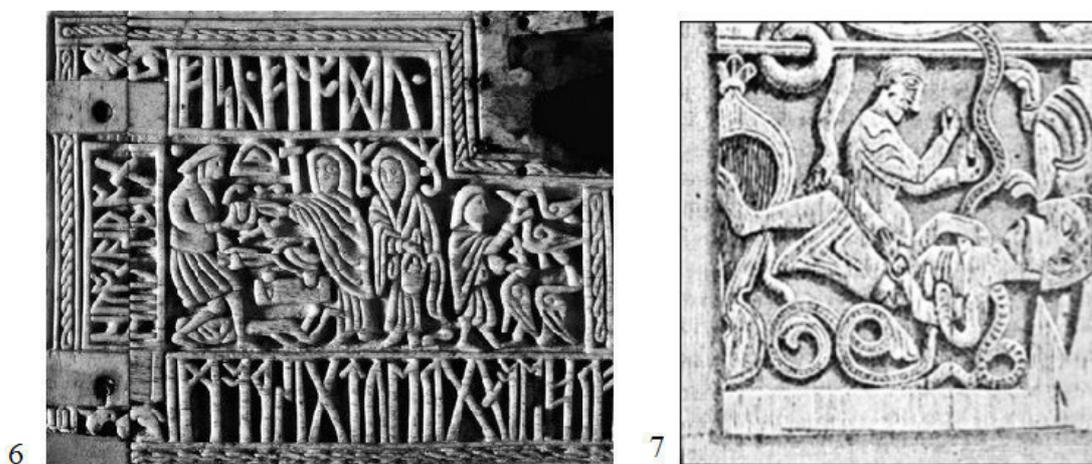


Abb. 6: Franks Casket Front, Ausschnitt (nach Buisson 1976, Taf. 16).

Abb. 7: Stabkirchenportal Austad, Ausschnitt (nach Guðmundsdóttir 2012a, Fig. 7).

## 7.2 Zusammenfassung

Die vorliegende Arbeit beschäftigt sich mit den anthropomorphen Figuren der gotländischen Bildsteine und fokussiert dabei auf die Darstellungen von Frauenfiguren in unterschiedlichen narrativen Szenen. Diese einzigartige Denkmälergruppe zeigt in der ausgehenden Vendelzeit und die gesamte Wikingerzeit hindurch eine Vielzahl an Menschenfiguren in unterschiedlichen Kontexten. Die in der vorliegenden Untersuchung behandelten gotländischen Bildsteine entstammen den Gruppen C – E nach Sune Lindqvist und datieren grob in eine Zeit von etwa 700 – 1100 n. Chr.

Nur wenige der bisher bekannten Bildsteine kommen für eine Untersuchung der Motivwelt überhaupt in Frage. Das größte Problem stellt der schlechte Erhaltungszustand vieler Steine dar, deren Bildflächen aufgrund von Verwitterung und sekundären Beschädigungen kaum noch Motive aufweisen. Ein beachtlicher Teil der Materialgruppe ist unpubliziert und konnte aus diesem Grund bisher schlichtweg nicht interpretiert werden.

Aus der Vielzahl an Bildsteinen mit anthropomorphen Figuren wurden 21 Bildsteine herangezogen, die auf ihren Bildfeldern Darstellungen von Frauenfiguren aufweisen. Die Motive jener Steine werden in dieser Arbeit ausführlich beleuchtet und auf Frauendarstellungen in unterschiedlichen Variationen und Szenenzusammenhängen hin untersucht. Auf den ausgewählten Bildsteinen konnten insgesamt 265 anthropomorphe Figuren ausgemacht werden, bei denen eine Zuweisung zu einem der beiden biologischen Geschlechter möglich ist. Es handelt sich dabei um 211 Darstellungen von Männern und 54 als Frauen identifizierte Figuren.

Der erste Teil der Arbeit setzt sich mit der umfangreichen Materialgruppe der gotländischen Bildsteine auseinander und präsentiert einen Einblick in die Forschungsgeschichte und deren wichtigste Werke und Methoden. Besondere Bedeutung kommt hier vor allem den neuen Methoden der digitalen Dokumentation zu, die einen objektiven Blick auf die Oberflächen der Steine erlauben und mit deren Hilfe neue Deutungsgrundlagen geschaffen werden können. In diesem ersten Abschnitt werden ebenso die gängigen Modelle zur Typologie und Chronologie der gotländischen Bildsteinen vorgestellt.

Um dem Gehalt der bildlichen Darstellungen auf den Grund zu gehen, folgt schließlich eine Präsentation der Theorien zur Funktion der Bildsteine in ihrem ursprünglichen Milieu. Das größte Problem bei der Frage nach ihrem Sinn und Zweck ist, dass sie trotz ihrer reichen figürlichen Zier selbst keine direkten Informationen zu ihrem Sitz im Leben geben. Für diese grundlegenden Fragen nach der Funktion der Steine sind besonders die am

ursprünglichen Standort aufgefundenen Exemplare von Bedeutung. In der Forschung wird allgemein die Meinung vertreten, es handle sich bei den Bildsteinen um Gedenksteine, die zu Ehren eines bestimmten Verstorbenen errichtet wurden. Diese Interpretation geht vorwiegend auf den Vergleich mit der verwandten, aber späteren Gruppe der Runensteine zurück. Tatsächlich weisen zwar einige Exemplare eine Nähe zu Gräberfeldern auf, jedoch stehen sie nicht in direkter Verbindung zu einzelnen Bestattungen. Die Monumente der Gruppen C und D zeigen Nähe zu alten Hausfundamenten, Straßen und waren in einigen Fällen selbst Teil von größeren Kultanlagen mit mehreren Bildsteinen. Diese reich verzierten Steine wurden über lange Zeit hinweg wiederholt im Zuge von rituellen Handlungen aufgesucht. In Verbindung damit erinnerte man sich gemeinsam an die auf den Steinen dargestellten Geschichten. Die Funktion der Bilder in der mündlichen Kultur der Vendel- und Wikingerzeit war die Speicherung der wichtigsten Elemente dieser Geschichten, etwa die Darstellung der Hauptfiguren und deren Interaktion in entscheidenden Szenen. Vor dem Hintergrund der Interpretation der Bildsteine als Gedenkmonumente wurden schließlich auch ihre Motive in diese Richtung gedeutet. Die auf den Steinen der Gruppen C – E präsentierte Willkommensszene mit Trinkhornfrau und Reiter wird dabei mit den Jenseitsvorstellungen der Vendel- und Wikingerzeit in Verbindung gebracht.

Für die Untersuchung der Frauendarstellungen auf den gotländischen Bildsteinen ist es im ersten Schritt nötig, gewisse Merkmale und Kriterien zu definieren, anhand derer die Frauenfiguren gruppiert und von anderen anthropomorphen Figuren unterschieden werden können. Die Zuordnung der Figuren zu den beiden biologischen Geschlechtern Mann und Frau erfolgt in dieser Untersuchung anhand der folgenden biologischen und kulturellen Merkmale: Primäre und sekundäre Geschlechtsmerkmale, Kleidung, Frisuren, sowie Attribute und Körpersprache. Durch das Zusammenspiel dieser Charakteristika wurde ein Abbild von Frauen und Männern geschaffen, das die Bildsteinhauer nach dem Idealbild ihrer Zeit und Kultur konstruiert haben.

Die erste Gruppe der Menschenfiguren zeichnet sich durch besonders langes Haar aus, welches sich in den Frisuren Haarknoten oder Haarzopf zeigt. Diese Figuren tragen eine weite, knöchellange Tracht, die zum Boden hin eine charakteristische Schleppe aufweist. Diese Gruppe repräsentiert Frauenfiguren, die bevorzugt als Einzelfiguren auftreten und eine zurückhaltende Körpersprache zeigen. Eine Vielzahl der Frauen wird im Zusammenhang mit der Übergabe eines Trinkhornes an einen männlichen Reiter dargestellt. Das auf den Bildsteinen gezeigte Bild von Weiblichkeit steht in

Übereinstimmung mit den bildlichen Darstellungen auf dem archäologischen Vergleichsmaterial der Vendel- und Wikingerzeit.

Die zweite Gruppe zeigt größere Variationen bei den Frisuren und Kleidungsstücken. Die meisten Figuren werden mit einem spitzen Kinnbart und kurzem Haar gezeigt und ihre Kleidung besteht aus einem knielangen Hemd mit Hose. Diese als Männer identifizierbaren Figuren treten häufig im Kollektiv auf und werden bei zahlreichen Tätigkeiten gezeigt. Charakteristisch für die Männerfiguren ist das Tragen von Waffen und die Darstellung mit einem Schiff oder Reitpferd.

Bei Untersuchung der Frauenfiguren können wiederholt auftretende Muster in Bezug auf ihren Szenenzusammenhang festgestellt werden. Ein sehr umfangreiches Kapitel dieser Arbeit widmet sich der Interpretation jener Motive mit weiblichen Figuren, die sich im Material der gotländischen Bildsteine mehrmals finden und zu Motivgruppen zusammengefasst werden können. Diese Motivkombinationen zeigen Frauen bei der Interaktion mit anderen Einzelpersonen oder bei verschiedenen Tätigkeiten in einem großen szenischen Zusammenhang, sowie in Verbindung mit bestimmten Attributen oder Tieren. Insgesamt konnten auf den 21 untersuchten Bildsteinen fünf Motivgruppen festgestellt werden, die sich mit demselben figürlichen Szeneninventar auf mehreren Steinen wiederholen. Die Darstellung der Frauenfiguren erfolgt dabei mehr oder weniger auf die gleiche Weise.

Die Methode, die in der Analyse der Motivgruppen zur Anwendung kommt, stammt aus der Kunstwissenschaft. Das Modell zur Interpretation von Werken der bildlichen Kunst von Erwin Panofsky plädiert für eine getrennte Behandlung von der Beschreibung einer Darstellung und der Interpretation und Analyse ihres Inhalts. Die ausgewählten Motive werden demnach in zwei getrennten Schritten, in der vorikonographischen Beschreibung und der ikonographischen Analyse und Interpretation, behandelt. Im Zuge der ikonographischen Interpretation werden die gängigen Theorien der Forschung vorgebracht und diskutiert. Für die Untersuchung der anthropomorphen Figuren und ihres Szenenzusammenhangs wurden im ersten Schritt die in der Forschungsliteratur publizierten Fotografien und Zeichnungen der Motive herangezogen. Die Ritzungen konnten schließlich in einigen Fällen auch auf den Originaloberflächen der Steine verifiziert werden. Als überaus lohnenswert erwies sich in diesem Zusammenhang auch die Beschäftigung mit den online zur Verfügung gestellten RTI-Aufnahmen und den 3D-Modellen einiger Bildsteine.

Den Schlüssel zum Verständnis der Motive auf den gotländischen Bildsteinen kann die

schriftliche Überlieferung bieten. Für die ikonographische Interpretation der Figuren wurden in der Forschung fast ausschließlich Gestalten aus der nordischen Mythologie und Heldensage in Betracht gezogen. Dafür werden vorwiegend die im Mittelalter niedergeschriebenen Lieder des Codex Regius, Snorri Sturlusons Edda und einige repräsentative Beispiele der Skalden- und Sagaliteratur herangezogen. Nur sehr wenige Darstellungen der Bildsteine weisen jedoch genug Übereinstimmungen mit den schriftlichen Quellen auf, um als Abbild dieser zu gelten.

Die häufigste Darstellung von Frauen findet sich in Kombination mit dem Attribut Trinkhorn und einem entgegenkommenden männlichen Reiter in den sogenannten Willkommensszenen im oberen Bildfeld der Steine. Die Funktion dieser Frauenfiguren ist das Empfangen des ankommenden Helden und dessen ehrenvolle Begrüßung mit einem Getränk. Die Trinkhornfrau wird in der Forschung in Anlehnung an die altwestnordische Überlieferung als Walküre angesprochen. Obwohl weitere mythische Frauenfiguren Verbindungen zu Alkohol aufweisen, so wurde gezeigt, dass das Vorbereiten und Ausschchenken von Willkommensgetränken an die verstorbenen Krieger im Jenseits literarisch ausschließlich für die Walküren belegt ist. Ein weiterer Zusammenhang lässt sich zwischen Frauenfiguren und den Darstellungen von vierrädrigen Wagen mit Pferdegespann feststellen. Dieses Attribut findet sich ausschließlich in Verbindung mit Frauenfiguren und wird ebenfalls mit der Reise einer verstorbenen Person ins Jenseits verknüpft. Eine dritte Motivgruppe zeigt Frauen in unmittelbarer Nähe zu verschiedenen Vögeln oder Vogelmetamorphosen in variierenden Szenenzusammenhängen. Der Vogel wurde in den Willkommensszenen mit Reiter und Wagenlenkerin, sowie in den Darstellungen mit Gebäude und Prozession als Psychopompos gedeutet. Die Szenen mit Frauenfiguren in unmittelbarer Umgebung von Vogelmetamorphosen wurden mit der schriftlichen Überlieferung der Wielandsage in Verbindung gebracht. Weitere Frauenfiguren treten zusammen mit einer Figur in einer Schlangengrube oder in der Mitte zwischen kämpfenden Männern auf. Für die Interpretation dieser Szenen mit Frauen und Schlangengruben wurden Passagen aus den Geschichten um König Gunnarrs Tod, zur Fesselung des Gottes Loki, sowie rund um den Tod von Ragnarr loðbrok herangezogen. In den Darstellungen finden sich Übereinstimmungen zu Elementen aller angesprochenen Geschichten, jedoch lässt sich keine der Erzählungen im Detail betrachtet auf alle Bilddarstellungen übertragen. Die Szene mit der Frau zwischen den zwei Heeren bietet jedenfalls genug spezifische Übereinstimmungen, um als Repräsentation der Hildsage zu gelten.

Neben den zahlreichen wiederholt auftretenden Motivkombinationen lässt sich auch eine Reihe einzigartiger Darstellungen in Verbindung mit Frauenfiguren feststellen. Diese Motive finden sich kein zweites Mal im bisher bekannten Material der Bildsteine. Die auf diesen Steinen dargestellten Motive wurden in der Forschung ebenfalls mit bekannten Episoden aus der Mythologie und Heldensage in Verbindung gebracht.

Frauen werden bevorzugt in Szenen gezeigt, die zum elementaren Standardinventar der Bildsteinmotive gehören und aus diesem Grund auch wiederholt zur Darstellung kommen.

In der Mehrzahl der Darstellungen werden Frauenfiguren als Nebenfiguren in Szenen gezeigt, deren Handlung um eine männliche Figur kreist. Die Frauenfiguren verhalten sich zwar mehr oder weniger passiv, haben jedoch in den zugrundeliegenden Geschichten durchaus handlungsrelevante Funktionen inne. Als fixes Szeneninventar dienen sie der eindeutigen Identifikation der dargestellten Ereignisse. Wie in den literarischen Quellen zur Wikingerzeit können Frauenfiguren aber auch als aktive Hauptfiguren im Mittelpunkt einer Szene auftreten.

Den Abschluss dieser Arbeit bilden 21 Tafeln mit Abbildungen, Informationen und weiterführender Literatur zu den einzelnen behandelten Bildsteinen. Weitere drei Tafeln zeigen schließlich die Abbildungen der vorgebrachten Vergleichsstücke aus dem Material der gotländischen Bildsteine und anderer archäologischer Fundkategorien.