

Zeitschrift: Beiträge zur nordischen Philologie
Herausgeber: Schweizerische Gesellschaft für Skandinavische Studien
Band: 63 (2020)

Artikel: Handeln mit Dichtung : literarische Performativität in der altisländischen Prosa-Edda
Autor: Schneeberger, Sandra
Kapitel: 2: Literarische Performativität
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-880807>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 05.12.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

2 Literarische Performativität

2.1 „Performative – an ugly word“

Dieses Kapitel bildet die theoretische Grundlage für die vorliegende Arbeit. Dabei steht der Diskurs des Performativen resp. der Performativität im Fokus. Mit einem solchen Fokus wird eine Lektüre der *Prosa-Edda* vorgeschlagen, die ein neues Licht auf dieses so bekannte Werk des nordischen Mittelalters werfen soll. Für ein Werk, das sich auf so komplexe Weise mit den Möglichkeiten und Grenzen von Sprache und Literatur befasst, kann ein theoretischer Zugang, der sich mit der Macht von Sprache beschäftigt, neue Einsichten ermöglichen. Inwiefern der Performativitätsdiskurs einer erneuten Lektüre der *P-E* dienen kann, wird im Folgenden beleuchtet.

Bereits lange vor dem in den 1990er Jahren propagierten *performative turn* ist der Begriff der *Performativität* in vielen verschiedenen Disziplinen zu finden. Schon seit ca. 1950 wird über *Performanz*, das *Performative* oder eben die *Performativität* diskutiert. Dementsprechend vielfältig sind die Definitionen und Gebrauchsfelder der Begriffe. Als erste Annäherung soll an dieser Stelle die Definition von Jillian Cavanaugh dienen: „Performativity is the power of language to effect change in the world: language does not simply describe the world but may instead (or also) function as a form of social action.“¹ Sprache wird hier die Fähigkeit zugeschrieben, die Wirklichkeit zu verändern und nicht nur der reinen Beschreibung der Welt zu dienen.

Der Ausgangspunkt des Performativitätsdiskurses liegt in der Sprachphilosophie. John L. Austin versucht Mitte des 20. Jahrhunderts, eine spezifische Kategorie sprachlicher Äußerungen zu fassen und benennt sie mit dem, wie er sagt, hässlichen Wort *performative*.² Der substantivierte Begriff der *Performativität* kommt erst später in Gebrauch: Ebenfalls in der Sprachphilosophie, allerdings auch in der Linguistik sowie in kultur- und sozialwissenschaftlichen Disziplinen. In den beiden letzteren bezeichnet er den Vollzugscharakter kommunikativer Handlungen und den Inszenierungscharakter sozialer Praktiken.³ Die Begriffe des *Performativen* und der *Performativität* unterscheiden sich weiter vom Begriff der *Performanz*. Es sind z. B. die Theaterwissenschaften, die stärker auf den Begriff *Performanz* fokussieren, indem sie damit den Aufführungscharakter von Handlungen bezeichnen.

Die weitläufigen Entwicklungen der verschiedenen Begriffe und Anwendungen werden von mehreren Seiten immer wieder kritisiert: Performativität sei ein modischer *umbrella*

1 Cavanaugh, Jillian: Performativity. In: *Oxford Bibliographies in Anthropology*, 2015. www.oxfordbibliographies.com/view/document/obo-9780199766567/obo-9780199766567-0114.xml. (Abgerufen am 26.02.2020)

2 Austin, John L.: Performative Utterances. In: Urmson, James O. und Geoffrey J. Warnock (Hg.): *Philosophical Papers*. Oxford 1979 [1961], S. 233.

3 Vgl. Barton, Ulrich und Rebekka Nöcker: Performativität. In: Ackermann, Christiane und Michael Egerding (Hg.): *Literatur- und Kulturtheorien in der germanistischen Mediävistik – Ein Handbuch*. Berlin/Boston 2015, S. 408.

term geworden und trage zu wenig analytische Kraft in sich, heisst es in vielen Einführungen zum Thema. Stellvertretend für derartige Bedenken stehen Joachim Grage und Stephan Michael Schröder:

Mit den Begriffen Performativität, Performanz, performance hat sich ein inter- bzw. transdisziplinäres Cluster von Begrifflichkeiten entwickelt, deren enge etymologische Verwandtschaft leicht darüber hinwegtäuscht, dass diese Termini in den einzelnen Disziplinen bzw. Problemfeldern durchaus Heterogenes bezeichnen und den inter- bzw. transdisziplinären Dialog zugleich ermöglichen und erschweren.⁴

Ähnlich formuliert es Eckhard Schumacher, er weist aber (wie auch Grage/Schröder) darauf hin, dass gerade die Uneindeutigkeiten, die durch die verschiedenen Konzeptverwendungen zustande kommen, häufig als produktiv verstanden werden:

Einleitungen zu Texten, die sich mit Konzeptionen von Performance oder Performativität auseinandersetzen, sind häufig dadurch gekennzeichnet, dass sie zunächst die verschiedenen, durchaus gegenläufigen Lesarten der Begriffe in Anthropologie, Theaterwissenschaften, Sprachphilosophie, Texttheorien oder Cultural Studies betonten, um diese Gemengelage in weiteren Schritten dann als tendenziell produktive Ausgangsbasis für die jeweils anvisierte spezifische Konzeptualisierung zu bestimmen.⁵

Auch in dieser Arbeit kommt der Diskurs des Performativen zum Einsatz, weil seine breiten Anwendungsfelder produktiv scheinen für eine Lektüre altnordischer Literatur. Ein gewisses Unbehagen bleibt, ausgelöst durch eine zu wenig präzise Bestimmung der Begrifflichkeiten und ihre Anwendung in den verschiedensten Feldern. Daher ist es sinnvoll, einen Überblick über die Forschungsgeschichte des Performativen zu geben, um die produktiven Aspekte des Diskurses zu sichten. Dies soll hier allerdings eher als Abgrenzung und Herleitung der in dieser Arbeit benötigten Konzepte geschehen, als in einem umfassenden Überblick.⁶ Zuerst werden die forschungsgeschichtlichen Verzweigungen im chronologischen Verlauf und in den verschiedenen Disziplinen betrachtet und versucht, wichtige Aspekte herauszukristallisieren. Zentral für diese Arbeit ist ein spezifisches Verständnis von Performativität: die *literarische Performativität* mit einer mediävistischen Perspektive. Ihr

4 Grage, Joachim und Stephan Michael Schröder: Performativität und literarische Praktiken: Zum Erkenntnispotential einer Verschränkung von Performativitätsforschung und Praxistheorie. In: Dies. (Hg.): *Literarische Praktiken in Skandinavien um 1900. Fallstudien*. Würzburg 2012, S. 7–37, hier S. 14.

5 Schumacher, Eckhard: Performativität und Performance. In: *Performanz. Zwischen Sprachphilosophie und Kulturwissenschaften*. Wirth, Uwe (Hg.), Frankfurt a. M. 2002, S. 383–403, hier S. 383.

6 Eine allzu detaillierte Diskussion der zahlreichen Konzepte des Performativen ist an dieser Stelle nicht sinnvoll. Für die vertiefte Beschäftigung mit der Forschungsgeschichte des Performativen sei daher auf verschiedene Einführungen etc. zum Thema verwiesen, die Liste ist keinesfalls abschliessend: Zur Verwendung des Begriffs in der Sprachphilosophie vgl. Krämer, Sybille: *Sprache, Sprechakt, Kommunikation. Sprachtheoretische Positionen des 20. Jahrhunderts*. Frankfurt a. M. 2001. Weitere Überblickswerke oder Einführungen: Fischer-Lichte, Erika und Christoph Wulf (Hg.): *Theorien des Performativen*. Berlin 2001; Fischer-Lichte, Erika: *Performativität. Eine Einführung*. Bielefeld 2012; Velten, Hans Rudolf: Performativitätsforschung. In: *Methodengeschichte der Germanistik*. Schneider, Jost (Hg.), Berlin/New York 2009, S. 549–571; Velten, Hans Rudolf: Performativity and Performance. In: *Travelling Concepts for the Study of Culture*. Neumann, Birgit und Ansgar Nünning (Hg.), Berlin/New York 2012, S. 249–267.

wird deshalb ein eigenes Unterkapitel gewidmet. Im Hauptteil der Arbeit – den Lektüren – wird sie vertieft behandelt und auf ihre Nützlichkeit für die Arbeit mit den Texten geprüft.

2.2 Forschungsüberblick

Man kann einen Forschungsüberblick zum Begriff der Performativität entlang verschiedener Linien nachzeichnen. Ein chronologisches Vorgehen bietet sich an, allerdings wird das leicht unübersichtlich, da sich die Entwicklung des Begriffs in verschiedenen Disziplinen gleichzeitig abspielt. Deshalb folgt dieser Überblick den chronologischen Entwicklungen innerhalb einzelner Fachrichtungen. Da sich die Diskurse gegenseitig beeinflussen und befruchten, kann die Aufteilung nicht völlig streng ausfallen. Damit ist auch impliziert, dass eine einheitliche Theorie des Performativen weder möglich noch erstrebenswert ist.

2.2.1 Entwicklungslinien des Performativen

Ihren Anfang nimmt die Performativitätsforschung wie oben erwähnt in der Sprachphilosophie. John L. Austin ist der Begründer der Sprechakttheorie und des Begriffs *performative*. Er versucht 1955 seine Einführung des „neue(n) und hässliche(n) Wort(es)“ zu begründen:

You are more than entitled not to know what the word ‚performative‘ means. It is a new word and an ugly word, and perhaps it does not mean anything very much. But at any rate there is one thing in favour, it is not a profound word.⁷

Das englische Adjektive *performative* leitet sich laut Austin vom Verb *to perform* (dt. vollziehen, ausführen, leisten; aber auch aufführen) ab. Austin bemerkt, dass man mit Sprache nicht nur etwas in der Welt beschreiben oder behaupten, sondern auch etwas tun kann. Mit *performative* bezeichnet er dementsprechend Äusserungen, die im Vollzug des Sprechakts soziale Wirklichkeit herstellen und grenzt sie anfangs von den *konstativen* Äusserungen ab. Konstative Äusserungen können wahr oder falsch sein, performative jedoch nicht, sie können nur gelingen oder misslingen. Austin macht deutlich, dass jede sprachliche Äusserung immer auch die Möglichkeit des Misslingens bzw. Scheiterns beinhaltet. Schliesslich verwirft er die Zweiteilung von konstativ und performativ, da jeder konstativen Äusserung immer auch eine performative Dimension eigne und umgekehrt bei performativen Akten auch der Wahrheitsgehalt bedeutsam sei.⁸ Deshalb nennt er schliesslich nur eine kleine Klasse von Äusserungen (*explizite*) *performative Äusserungen*. Diese vollziehen gleichzeitig das, was sie besagen und ändern dementsprechend die Wirklichkeit. Dazu müssen sie jedoch in den Kontext formaler oder informeller Institutionen eingebettet sein, sonst tritt keine Veränderung ein. Ein bekanntes Beispiel für eine durch einen institutionellen Kontext

7 Austin, John L.: *Performative Utterances*, S.233. Seine Sprechakttheorie wurde als solche erst posthum herausgegeben: Austin, John L.: *How to do things with words*. The William James lectures delivered at Harvard University in 1955. Cambridge/Mass. 1962. Hier verwendet wird die dt. Bearbeitung: Austin, John L.: *Zur Theorie der Sprechakte* (= *How to do things with words*). Dt. Bearbeitung v. Eike von Savigny. Stuttgart 2002.

8 Austin: *Zur Theorie der Sprechakte*, S. 153ff. (11. Vorlesung).

gestützte performative Äusserung, ist: „Sie sind jetzt Mann und Frau“ – ausgesprochen vom dazu autorisierten Pfarrer bei der Eheschliessung in der Kirche.

Austin konzentriert sich in seinen Überlegungen zum Performativen auf den Gebrauch von Äusserungen in „normaler Sprache“. Er unterscheidet sie von einem „nicht ernsthaften“ Gebrauch: „Es gibt die Auszehrung der Sprache, parasitären Gebrauch unterschiedlicher Art usw.: man kann sie in unterschiedlicher Weise ‚nicht ernsthaft‘ oder ‚nicht ganz normal‘ gebrauchen.“⁹ Performative Äusserungen können demnach z.B. nicht glücken, wenn sie in einem Gedicht vorkommen oder auf der Theaterbühne vorgetragen werden. Es ist diese Ausklammerung von bestimmten Äusserungssituationen, die John Searle und Jacques Derrida den Begriff des Performativen weiterentwickeln lassen.¹⁰ Während sich Searle auf die von Austin begründete Theorie beruft und eine allgemeine Sprechakttheorie entwickelt, stellt Derrida das Konzept grundsätzlich in Frage:

Denn ist nicht schliesslich, was Austin als Anomalie, Ausnahme, ‚unernst‘ das Zitieren (auf der Bühne, in einem Gedicht oder in einem Monolog), ausschliesst, die bestimmte Modifikation einer allgemeinen Zitathaftigkeit – einer allgemeinen Iterierbarkeit vielmehr –, ohne die es sogar kein ‚geglücktes‘ performative gäbe? So dass – als paradoxe, aber unvermeidliche Konsequenz – ein ge glücktes performative notgedrungen ein ‚unreines‘ performative ist, um das Wort wieder aufzunehmen, das Austin später vorschlägt, wenn er eingesteht, dass es kein ‚reines‘ performative gibt.¹¹

Derrida denkt ausgehend vom Sprechakt über die Sprache als Ganzes nach. Er setzt entgegen Austin voraus, dass jedes Zeichen iterierbar und damit zitierbar und eigentlich graphematischer Natur ist.¹² Somit ist jede performative Äusserung nach einem „iterierbaren Muster konform“ und als „Zitat identifizierbar“.¹³ Dies gilt sowohl für Äusserungen, die Austin als „normal“ bezeichnet, als auch für solche, die gemäss ihm „parasitär oder unnormal“ sind. Für diese Arbeit ist die Bestimmung des Performativen als im Wesen iterierbar zentral. Sybille Krämer arbeitet ein wichtiges Merkmal im Denken der Wiederholung bei Derrida heraus, das für die Lektüren der *Prosa-Edda* relevant sein wird:

Das klassische philosophische Denken der Wiederholbarkeit folgt dabei dem Primat des Universellen: Wiederholung setzt Allgemeinheit voraus. Doch Derridas Denkbewegung führt zu einem anderen Ergebnis: Es ist die Wiederholung, die Allgemeinheit, Identität und Idealität überhaupt erst erzeugt und stabilisiert: ‚...Idealität ist aber nur das gesicherte Vermögen der Wiederholung.‘ Doch insofern jede Wiederholung ein Anderswerden des Wiederholten einschliesst, sind Reproduktion bzw. Repetition nicht bloss als Aktualisierung eines vorgängigen Schemas verstehbar,

9 Austin: *Zur Theorie der Sprechakte*, S. 121f.

10 Vgl. z.B. Searle, John R.: Was ist ein Sprechakt? In: *Performanz. Zwischen Sprachphilosophie und Kulturwissenschaften*. Wirth, Uwe (Hg.), Frankfurt a.M. 2002, S. 83–104.

11 Derrida, Jacques: Signatur Ereignis Kontext. In: *Randgänge der Philosophie*. Engelmann, Peter (Hg.), Wien 1999 [1988], S. 345. Original: Derrida, Jacques: *Marges de la Philosophie*. Paris 1972.

12 Vgl. z.B. Barton und Nöcker: *Performativität*, S. 412f.: „Indem sich jedes Zeichen bei der Iteration auf ein anderes Zeichen beziehe, eigne ihm das wesentliche Merkmal der Schrift (als geschriebene Sprache), die ihrerseits als *Zeichen von Zeichen* gilt, insofern sie lautsprachliche Repräsentationen in graphische Symbole transkribiert.“

13 Derrida: *Signatur Ereignis Kontext*, S. 346.

sondern bergen einen Überschuss, der das Schema verändert und sprengt – doch eben nur, wenn dieses Schema zugleich auch aufgegriffen und bestätigt wird.¹⁴

Wie sich in den Lektüre-Kapiteln zeigen wird, ist die Wiederholung und das Zitat ein grundlegendes Prinzip der Textgestaltung in der *Prosa-Edda*. Eine detaillierte Auseinandersetzung mit den Begrifflichkeiten findet in Kapitel 2.4.2 statt.

Der Begriff *Performanz* findet unabhängig von der sprachphilosophischen Diskussion auch in der Linguistik Verbreitung. Noam Chomsky unterscheidet im Anschluss an Ferdinand de Saussures Konzept von *langue* und *parole* „die ‚Performanz‘ (engl. *performance*) als den konkret-aktualen Gebrauch sprachlicher Äusserungen von der ‚Kompetenz‘ (engl. *competence*), dem allgemeinen Regel- und Kenntnissystem, das die konkreten Sprachäusserungen determiniert.“¹⁵ Diese Linie wird für die vorliegende Arbeit nicht weiterverfolgt.

Auch in den Künsten wurde das Performative in den 1960er Jahren immer zentraler, dazu schreibt Erika Fischer-Lichte:

Ob bildende Kunst, Musik, Literatur oder Theater – alle tendieren dazu, sich in und als Aufführungen zu realisieren. Statt Werke zu schaffen, bringen Künstler zunehmend Ereignisse hervor, in die nicht nur sie selbst, sondern auch die Rezipienten, die Betrachter, Hörer, Zuschauer involviert sind.¹⁶

Der Ereignisbegriff ist zentral für diese Diskurse des Performativen. Weiter fokussiert sich Fischer-Lichte in ihren Ausführungen auf das Theater und den Begriff der Inszenierung und Aufführung. Sie vergleicht:

Was Austins Sprechakttheorie für die Erkenntnis von Sprache leistete, vollbrachte das „untitled event“ im Hinblick auf das Theater. Es liess schlagartig deutlich werden, was Theatermacher und Zuschauer immer schon intuitiv gewusst und praktiziert haben: dass Theater sich nicht in einer referentiellen Funktion erschöpft, sondern immer auch eine performative wahrnimmt. Mit dem besonderen Verhältnis der performativen Funktion zur referentiellen definiert es Theater neu als die performative Kunst schlechthin. Aufgrund dieses neuen Theaterbegriffs konnte Theater nun als ein kulturelles Modell begriffen werden.¹⁷

14 Krämer: *Sprache, Sprechakt, Kommunikation*, S. 239f. Für weitere Entwicklungen des sprachphilosophischen Verständnisses siehe auch: Velten, Hans Rudolf: Performativität – Ältere deutsche Literatur. In: *Germanistik als Kulturwissenschaft. Eine Einführung in neue Theoriekonzepte*. Benthien, Claudia und Hans Rudolf Velten (Hg.), Hamburg 2002, S. 220: „Die Bemühungen Austins und Searles um den Sprechakt wurden von Jacques Derrida und Jonathan Culler kritisiert und weitergeführt, die beide von unterschiedlichen Positionen her darauf hinweisen, dass der Kontext einer Äusserung prinzipiell unendlich und daher von der Intention des Sprechers nicht beherrschbar sei. Von dort entwickelt Derrida auch sein Konzept der aufgeschobenen Bedeutung (*différance*), mit welchem er die grundsätzliche Instabilität semantischer Bezüge aufdeckte und damit deutlich machte, dass nicht nur der Gebrauch der Sprache, sondern auch der von Texten in hohem Masse performativ ist.“

15 Barton und Nöcker: Performativität, S. 408.

16 Fischer-Lichte: *Ästhetik des Performativen*, S. 29.

17 Fischer-Lichte, Erika: Grenzgänge und Tauschhandel. Auf dem Wege zu einer performativen Kultur. In: *Theater seit den 60er Jahren: Grenzgänge der Neo-Avantgarde*. Fischer-Lichte, Erika et al. (Hg.), Tübingen/Basel 1998, S. 13–15.

Damit einher gehe auch eine Veränderung der lange Zeit vorherrschenden Vorstellung der „Welt als Text“ hin zu der Vorstellung der „Welt als Performance“: „Unsere zeitgenössische Kultur lässt sich als eine Kultur der Inszenierung beschreiben oder auch als eine Inszenierung von Kultur. In allen gesellschaftlichen Bereichen wetteifern einzelne und gesellschaftliche Gruppen in der Kunst, sich selbst und ihre Lebenswelt wirkungsvoll in Szene zu setzen.“¹⁸ Parallel zu den Entwicklungen in den Künsten vergleicht Richard Schechner¹⁹ in seiner Theater-Anthropologie die dramatische Inszenierung mit derjenigen von Ritualen, womit die Wechselbeziehungen zur Begriffsentwicklung in den Sozialwissenschaften deutlich werden.

Die Sprachphilosophie und die Künste sind nicht die einzigen Felder, in denen der Begriff des Performativen mit traditionellem Verständnis bricht. Während – wie eben geschildert – die Vorstellung der Welt als Text durch die Vorstellung der Welt als Performance ersetzt wird, verändert sich auch das Verständnis von Kultur und wird in diesem Sinne neu gedacht. Kultur wird nicht mehr als durch Texte (oder andere Artefakte) geschaffen resp. manifestiert angesehen, sondern eben auch durch „Performances“, die eine ebenso konstituierende Funktion für Kultur besitzen.²⁰ Dadurch rücken neue Gegenstände in den Blick der Forschung. Der amerikanische Ethnologe Milton Singer führt den Begriff der *cultural performance* ein, den er bestimmt als: „particular instances of cultural organization, e.g. weddings, temple festivals, recitations, plays, dances, musical concerts etc.“²¹ Nach Singer formuliert eine Kultur in derartigen *cultural performances* ihr Selbstverständnis und Selbstbild, das sie so vor ihren Mitgliedern und Fremden dar- und ausstellt:

For the outsider, these can conveniently be taken as the most concrete observable units of the cultural structure, for each performance has a definitely limited time span, a beginning and an end, an organized programme of activity, a set of performers, an audience and a place and occasion of performance.²²

Unter anderem diese offene Definition von *performance* führt in den 1970er Jahren dazu, dass sich die sozialwissenschaftliche und die theaterwissenschaftliche Forschung annähern.

Auch der britische Ethnologe Victor Turner beschäftigt sich mit *cultural performances*, d. h., mit einer bestimmten Art davon. Er untersucht die Parallelen, die das Ritual mit dem Theater hat und definiert das Ritual als Schwelle oder Übergang „zwischen zwei stärker gefestigten Feldern kultureller Aktivität.“²³ Die Eigenschaft der Liminalität ist für die Definition der Performativität in verschiedenen Bereichen sehr wichtig geworden²⁴ und wird

18 Fischer-Lichte: Grenzgänge, S. 13–15.

19 Vgl. z. B. Schechner, Richard: *Performance Theory*. New York 2010; Schechner, Richard: *Theater-Anthropologie. Spiel und Ritual im Kulturvergleich*. Reinbek 1990.

20 Fischer-Lichte: Grenzgänge, S. 12.

21 Zitat Singers aus Fischer-Lichte: Grenzgänge, S. 13.

22 Fischer-Lichte: Grenzgänge, S. 13.

23 Vgl. z. B. Velten: Performativität, S. 217–219; zu den Arbeiten Turners vgl. z.B.: Turner, Victor: *Das Ritual: Struktur und Antistruktur*. Frankfurt a.M. 2000.

24 Velten: Performativität, S. 217–219.

auch in der altnordischen Mediävistik diskutiert.²⁵ In Singers und Turners Nachfolge entwickelt sich ein breites neues Forschungsfeld, das sich mit je unterschiedlichen Arten von *cultural performances* auseinandersetzt: Alle kulturellen Praktiken, denen eine bestimmte Aufführungsdimension eigen ist – z. B. Feste und Spiele, aber auch Vorträge oder Filmvorführungen – werden in diesen *performance studies* in den Blick genommen. Ganz gemäss der eigenen Definition beschäftigen sich die *performance studies* jedoch nicht nur auf einer Reflexionsebene mit solchen kulturellen Praktiken, sondern auch auf einer ausführenden bzw. selbsttätigen Ebene. Künstlerische und wissenschaftliche Herangehensweise überkreuzen sich.²⁶

Die Philosophin Judith Butler interessiert sich ebenfalls für die performativen Sprechakte und könnte daher gut auch bei den sprachphilosophischen Theorien genannt werden. Sie dehnt ihren Gebrauch allerdings auch auf nichtsprachliche Akte aus und bringt den Körper, Politik und Gesellschaft in den Blick:

[Es] zeigt sich, dass die Frage, wie das komplexe Verhältnis von Sprechen und Handeln zu denken ist, immer auch ein körperliches Subjekt impliziert, das geschlechtlich und ethnisch kodiert ist und das durch Formen der Anrufung und der Adressierung gleichermassen konstituiert und bedroht wird.²⁷

Im Rahmen der *gender studies* analysiert sie „[...] unter Bezugnahme u. a. auf Austin, Turner, Derrida und Jacques Lacan – mit der Kategorie der ‚Performativität‘ die kulturelle Konstitution des sozialen und des biologischen Geschlechts (*gender* vs. *sex*).“²⁸ Butler untersucht Performativität unter einer diskurstheoretischen Perspektive „als die ständig wiederholende und zitierende Praxis, durch die der Diskurs die Wirkung erzeugt, die er benennt.“²⁹ Damit schliesst sie an demselben Punkt in Austins Theorie an wie Derrida. Allerdings fokussiert sie nicht auf sprachliche Äusserungen, sondern auf körperliche Handlungen:

Sprechen selbst ist ein körperlicher Akt, der von körperlichen Gesten begleitet, durch diese ersetzt oder konterkariert werden kann. So kann der mit einer performativen Äusserung vollzogene Sprechakt durch die Körpersprache oder begleitende Handlungen unterminiert oder in sein Gegenteil verkehrt werden. Umgekehrt reicht manchmal eine einfache körperliche Geste, um einen wirkungsvollen Sprechakt zu vollziehen. In diesem Sinne markiert der Körper nach Butler „die Grenze der Intentionalität des Sprechaktes“: Als ein grundlegend körperlicher Akt sagt der Sprechakt immer mehr oder sagt es in anderer Weise, als er es sagen will, wobei es nicht nur das Subjekt, sondern auch der Körper ist, der „spricht“.³⁰

Wie Derrida sieht Butler die Möglichkeit des Misslingens als notwendige Möglichkeit eines jeden Sprechaktes. Sie führt weiter aus, dass gerade dadurch, dass jeder Sprechakt ein körperlicher und damit teils unbewusster Akt ist, sich dieser auch immer einer intentionalen

25 Vgl. z. B. die Dissertation von Heiniger, Anna Katharina: *On the Threshold. Experiencing Liminality in the Íslendingasögur*. Reykjavík 2018.

26 Vgl. z. B. www.performance.uni-hamburg.de. (Abgerufen am 26.02.2020)

27 Posselt, Gerald und Matthias Flatscher: *Sprachphilosophie – Eine Einführung*. Wien 2016, S. 240.

28 Barton und Nöcker: Performativität, S. 415.

29 Barton und Nöcker: Performativität, S. 415.

30 Posselt und Flatscher: *Sprachphilosophie*, S. 243.

Kontrolle entzieht. Butler interessiert sich für die Gewalt, die mit Sprache ausgeübt werden kann und kommt so in das Feld der politischen Sprache. Auch hier schliesst sie an Derrida an und übernimmt den Begriff der Iterabilität und entwickelt ihn weiter im Hinblick auf seine ethischen und politischen Konsequenzen.³¹

Während die sprachphilosophische Strömung der Performanzdiskussion an Fluss verlor, erlebt sie in kulturwissenschaftlicher Ausrichtung seit den 1990er Jahren eine neue Blüte. Die Entwicklungen, welche die Literaturwissenschaft stark mit der Kulturwissenschaft verbunden denken, führen dazu, dass die beiden Disziplinen im Bereich des Performativen eng verknüpft sind. Andreas Hetzel verortet den Aufschwung des Performativen im deutschsprachigen Raum v. a. in dem von der DFG geförderten Sonderforschungsbereich *Kulturen des Performativen*: „Performativität wird in den entsprechenden Teilprojekten weniger als neues Paradigma beansprucht, denn als offenes Forschungsprogramm, als Konstellation kulturwissenschaftlicher Fragen inhaltlicher und methodologischer Art.“³² Hetzel sieht diese Offenheit als Möglichkeit, sich neueren Kunstformen zu nähern: „Gerade für das Verstehen neuerer Kunst- und Kulturformen erweist sich der performative turn der Kunstwissenschaften dabei als äusserst fruchtbar, scheitern hier doch, wie Fischer-Lichte betont, traditionelle ästhetische Leitunterscheidungen wie die zwischen Werk, Produzent und Rezipient.“³³ Dass sich diese Offenheit nicht nur für die Erforschung neuerer Kunstformen als hilfreich erweist, sondern auch bei der Arbeit an vormodernen Kulturphänomenen, zeigt sich in der breiten Annahme des Diskurses.

Die strikte Trennung in ein „vor“ und „nach“ dem *performative turn*, wie sie u. a. Fischer-Lichte konstatiert, ist aber nicht sinnvoll.³⁴ Zwar treten mit dem *performative turn* neue Aspekte von Kultur in den Blick und der bisher vernachlässigte Bereich des Performativen rückt in den Fokus. Aber es ist nicht hilfreich, den bisherigen Textbegriff zugunsten eines Performancebegriffs aufzugeben. Besser ist es, das Performative im Rahmen des Textes zu betrachten. So sagt z. B. André Bucher:

Denn der Text hat selbst eine eminent performative Dimension, die sich zwar im Konkreten von derjenigen einer künstlerischen Performance unterscheidet, im Prinzipiellen aber keineswegs. Auch ein Roman muss geschrieben und gelesen werden, auch ein Theaterstück inszeniert und die Inszenierung rezipiert, auch ein Gedicht muss vorgetragen oder still im Fauteuil goutiert werden, und ohne diese Vollzüge sind sie nicht.³⁵

Ein Text existiert nicht ohne Performanz, umgekehrt gibt es keine Performanz ohne Text. Daher lohnt sich die Unterscheidung zwischen einer Kultur des Textes und einer postmodernen Kultur der Performance nicht: „Auch die klassischen Formen der Repräsentation, etwa das aristotelische Drama oder der Entwicklungsroman, sind eminent performativ,

31 Posselt und Flatscher: Sprachphilosophie, S. 247.

32 Hetzel, Andreas: Performanz, Performativität. In: *Historisches Wörterbuch der Rhetorik*. Bd. 10: Nachträge A-Z, Tübingen 2012, S. 839–862, hier S. 851.

33 Hetzel: Performanz, Performativität, S. 851.

34 Fischer-Lichte: Grenzgänge, S. 15f.

35 Bucher, André: Text und Performanz. Walter Serners Kriminalgeschichten. In: Sabel, Barbara und André Bucher (Hg.): *Der unfeste Text. Perspektiven auf einen literatur- und kulturwissenschaftlichen Leitbegriff*. Würzburg 2001, S. 7–23, hier S. 12.

sofern sie ihre Inhalte nicht nur bezeichnen oder abbilden, sondern überhaupt erst hervorbringen.“³⁶ Es sollte folglich nicht zwischen dem Text und der Performanz unterschieden werden, sondern zwischen zwei Dimensionen des Textes: Jeder Text hat eine repräsentative und eine performative Dimension. Erstere „qualifiziert den Text hinsichtlich dessen, was er repräsentiert, hinsichtlich der symbolischen Bedeutungen, die er aufgreift aus dem – historisch, topologisch, metaphysisch oder wie auch spezifizierten – Reservoir des Imaginären, die er in je spezifischer Weise akzentuiert oder überhaupt erst als solche hervorbringt.“³⁷ Die performative Dimension jedoch betrifft den Effekt und die Wirkung, die der Text auslöst. Es geht dabei um die Aufführungs- resp. die Vollzugsmomente des Textes sowie die damit verbundenen Veränderungsprozesse. Sowohl die repräsentative als auch die performative Dimension des Textes wirken zusammen, sie sind nicht klar trennbar. Das Was der Darstellung ist notwendig an konkrete Akte und Vollzüge gebunden, die es hervorbringen und immer neu aktualisieren, das Wie wiederum lässt sich nur durch das hindurch fassen, was die Darstellung selbst hervorbringt, oder unter Umständen auch hintertreibt.“³⁸ Mit diesen Beobachtungen wird die enge Verknüpfung des kulturwissenschaftlichen Diskurses mit demjenigen der Literaturwissenschaften deutlich.

2.2.3 Neuere und ältere Literaturwissenschaft

Auch in der Literaturwissenschaft entwickelt sich ein eigener Begriff des Performativen resp. von Performativität und einige der oben beschriebenen Diskurse haben sich auf das literaturwissenschaftliche Verständnis ausgewirkt: „In der Literaturtheorie ist immer wieder darauf hingewiesen worden, dass das, was Literatur *tut*, mindestens genauso viel Beachtung verdiene wie das, was sie *sagt* [...]“.³⁹ Jonathan Culler vergleicht die literarische mit der performativen Äusserung und stellt fest, dass beide sich nicht auf eine bereits gegebene Situation beziehen und beide weder wahr noch falsch sind. Zusammenfassend parallelisiert Culler:

Kurzum, das Performative lässt einen Sprachgebrauch mit einem Mal zentral erscheinen, der bis dahin immer nur als marginal gegolten hat – einen aktiven, weltentwerfenden Sprachgebrauch, der Ähnlichkeiten zur literarischen Sprache aufweist –, und es bringt uns dazu, Literatur als Handlung oder Ereignis aufzufassen.⁴⁰

Auf den Aspekt der Literatur als Ereignis wird später zurückzukommen sein. Es stellt sich zuerst die Frage, inwiefern die literarische Sprache performativ ist bzw. im Sinne von Austins Sprechakttheorie glücken oder nicht glücken kann. Durch das Modell des Performativen wird nach Culler die Aufmerksamkeit auf die Konventionen gelenkt, die es einer Äusserung ermöglichen, ein Versprechen oder eben Literatur (z. B. ein Sonett) zu sein: „Das

36 Bucher: Text und Performanz, S. 12.

37 Bucher: Text und Performanz, S. 12f.

38 Bucher: Text und Performanz, S. 13.

39 Culler, Jonathan: *Literaturtheorie – Eine kurze Einführung*. Übers. aus dem Englischen von Andreas Mahler. Stuttgart 2002, S. 140. Original: Culler, Jonathan: *Literary Theory: A Very Short Introduction*. Oxford 2011.

40 Culler: *Literaturtheorie*, S. 141.

Glücken einer literarischen Äusserung könnte somit auch von ihrem Verhältnis zu den Konventionen einer literarischen Gattung abhängen. Fügt sie sich den Regeln und gelingt dementsprechend als Sonett oder geht sie daneben?“⁴¹ Weitergedacht könnte das bedeuten, dass ein literarisches Werk erst dann geglückt ist, „wenn es durch Veröffentlichung, Lektüre und allgemeine Anerkennung in vollem Umfang zu Literatur geworden ist, genauso wie eine Wette erst dann zur Wette wird, wenn sie als solche anerkannt wird.“⁴²

Das Glücken eines Sprechaktes hängt laut Austin u.a. davon ab, ob er in einem angemessenen Kontext gesprochen wird und z.B. durch die Institution der Kirche oder des Gesetzes legitimiert ist. In gleicher Weise funktionieren auch Texte, die institutionell eingebunden sind (bspw. Gesetzestexte oder Urkunden). Geht man davon aus, dass ein Text das tut, wovon er handelt bzw. die darin thematisierte neue Wirklichkeit auch aussertextuell herstellt (also performativ ist), so stellt sich die Frage, ob und inwiefern auch literarische Texte, die institutionell nicht gebunden sind, die Wirklichkeit, auf die sie verweisen, erschaffen.

Der Begriff des Performativen in der Literaturwissenschaft entwickelt sich vom Sprechakt hin zu Schreib- und Leseakten. Einer der Gründe dafür ist die ursprüngliche Eingrenzung des Begriffs des Performativen auf „realweltliche“ Äusserungen (Austin sieht in der Literatur und im Theater nur „parasitäre Formen“ von Sprache). Roland Barthes und Jacques Derrida sind für diese Entwicklung prägend: „Roland Barthes [...] setzt Performativität mit Selbstreferentialität gleich. Im Akt des Schreibens, den er als ein Performativ (im Sinne Austins) auffasst, habe die Äusserung keinen anderen Inhalt (keinen anderen Äusserungsgehalt) [...] als eben den Akt, durch den sie sich hervorbringt.“⁴³ Barthes sieht das Schreiben als Ursprungslos und als Gewebe, bestehend aus unzähligen Zitaten an.⁴⁴ Auch bei Derrida besteht ein Text aus Zitaten und der Fokus rückt vom Schreiben auf das Lesen: im Leseakt werden diese Zitate in den Leser eingeschrieben.⁴⁵ Um nochmals mit Culler zu sprechen:

Aber das, argumentiert Derrida, was Austin im Verweis auf so genannte „Normalbedingungen“ ausgrenzt, sind genau die vielfältigen Möglichkeiten, sprachliche Elemente zu wiederholen – und zwar „unernst“, aber auch ernsthaft wie etwa in einem Beispiel oder einem Zitat [...] Die Wiederholbarkeit ist ein Grundmerkmal von Sprache, und gerade Performative funktionieren nur dann, wenn sie als Versionen oder Zitate regelgeleiteter Formeln erkannt werden wie etwa: „Ja, ich will“ oder: „Ich verspreche es“.⁴⁶

Derrida spricht von einer Grundeigenschaft der Sprache, die er als „generelle Iterabilität“ bezeichnet. Erst durch die Möglichkeit der Wiederholung bekannter Handlungsgewohnheiten (in ernsten wie auch unernsten Kontexten) kann Sprache Handlungen vollziehen und ist nicht nur Übermittler von Informationen.⁴⁷

41 Culler: *Literaturtheorie*, S. 142.

42 Culler: *Literaturtheorie*, S. 142.

43 Barton und Nöcker: *Performativität*, S. 418.

44 Barton und Nöcker: *Performativität*, S. 418.

45 Barton und Nöcker: *Performativität*, S. 418.

46 Culler: *Literaturtheorie*, S. 143.

47 Culler: *Literaturtheorie*, S. 144. Wiederholung und Wiederholbarkeit werden auch für die Lektüre der *Prosa-Edda* zentral, vgl. Kapitel 2.4.2.

Silvia Sasse unterscheidet zwischen zwei möglichen Herangehensweisen in der Literaturwissenschaft: Einerseits spricht man von Performativität oder der Performanz literarischer Texte:

[...] und bezieht sich auf das Konzept literarischer Performativität bzw. Performanz: auf die Literarizität oder Rhetorizität von Sprache. Oder man bezieht sich auf Texte in Performanz, wobei es sich dann um das mediale, situative Bewegen von Texten in Aufführungssituationen, beim Lesen, in Installationen, Aktionen, Filmen handelt – also in künstlerischen Prozessen oder in Prozessen, in denen diese literarischen Texte auftauchen, etwa in den Medien, in der Literaturwissenschaft oder auch vor Gericht.⁴⁸

Zum ersten Punkt (literarische Performativität bzw. Performanz) führt Sasse die von der Sprechakttheorie inspirierte Forschung „zur Wirkungsästhetik und Rezeptionsästhetik literarischer Texte“ an. Auf der anderen Seite kann man von Performance und Performanz in Verbindung mit literarischen Texten sprechen, wenn Texte in bestimmte Kontexte, die den Text kommentieren, gestellt werden. Es geht dann nicht mehr um ihre Textualität, sondern um den Prozess des Aufführens, Ausstellens und Lesens:

Dann erscheint die Ereignishaftigkeit von Texten in konkreten Lesesituationen, Installationen oder Aufführungen mit der Ereignishaftigkeit des Textes, seine Performanz mit einer anderen Performanz oder Performance konfrontiert. Dabei trifft das raumzeitliche Verhältnis des Textes auf den Raum und die Zeit des Vortrags (konkret erzählte Zeit auf Erzählzeit), die Stimmen des Textes auf die Stimme, die den Text spricht.⁴⁹

Obwohl Erika Fischer-Lichte in ihrer Einführung in die Performativität klar einen Schwerpunkt auf den Aufführungsbegriff setzt, widmet sie einen Teil ihrer Ausführungen dem Performativen in der Literatur. Sie grenzt dabei literarische Texte von institutionell gestützten Texten wie z. B. Gesetzestexten oder heiligen Texten ab, ebenso von sog. „verkörperten Texten“ wie slam poetry etc., denen eine Aufführungssituation zugrunde liegt.⁵⁰ Fischer-Lichte sieht in der Literaturwissenschaft die Hauptfrage in Bezug auf das Performative darin, „inwiefern literarische Texte etwas zu erzeugen vermögen, was sie selbst noch nicht sind.“⁵¹ Sie fasst zusammen – und daran lässt sich auch für eine Lektüre der *Prosa-Edda* anschließen – was sie unter darunter versteht, literarische Texte unter der Perspektive des Performativen zu betrachten:

[das] heisst also, ihre Verfahren offenzulegen, mit denen sie eine neue, ihre eigene, Wirklichkeit konstituieren, und den Möglichkeiten nachzuspüren, wie sie durch diese Wirklichkeit auf ihre Leser einzuwirken vermögen, und vermittelt über die Leser ein kulturelles Wirkpotenzial zu entfalten. Wie sich gezeigt hat, sind literarische Texte – auch in dieser Hinsicht Sprechakten, symbolischen körperlichen Handlungen und Praktiken und Aufführungen vergleichbar – von Unvor-

48 Sasse: Performativität, S. 252.

49 Sasse: Performativität, S. 254.

50 Fischer-Lichte, Erika: *Performativität. Eine Einführung*. Bielefeld 32016 [2012] (= Edition Kulturwissenschaft 10).

51 Fischer-Lichte: *Performativität. Eine Einführung*, S. 136.

hersehbarkeit der Lektüre, Ambivalenzen und transformativer Kraft gekennzeichnet, die den Leser für die Zeit der Lektüre und vielleicht sogar über sie hinaus nachhaltig zu verwandeln vermag.⁵²

In ihrer Einführung fasst Fischer-Lichte zwei Prämissen für die Untersuchung zur Performativität von Texten zusammen: Einerseits wird Lesen als ein Akt der Inkorporation vollzogen und kann damit als Verkörperungsprozess begriffen werden. Weil der Leser in die Welt des Textes eintaucht, kommt er in einen liminalen Zustand, der verschiedene Transformationen ermöglicht.⁵³

Zusammenfassend kann man den Diskussionsverlauf in den Literaturwissenschaften als eine Verschiebung der Perspektive weg von der Textbedeutung hin zur Textwirkung beschreiben. Es geht nicht mehr um die Repräsentations- oder Bedeutungsfunktion von Texten, sondern um ihre Handlungs- und Erzeugungsfunktion. Gleichzeitig richtet sich der literaturwissenschaftliche Blick auf die Inszenierung, die Medialität sowie die Selbstreferentialität von Texten.⁵⁴ Mittlerweile wird die Performativität von Texten auf zwei Ebenen analysiert, die weiter unten genauer beschrieben werden: Die sogenannte *strukturelle Performativität* fokussiert darauf, wie der Text macht, wovon er spricht, oder gegebenenfalls etwas Anderes macht, als er behauptet. Die *funktionale Performativität* hingegen untersucht, was ein Text beim Rezipienten auslöst.

Auch in der mediävistischen Literaturwissenschaft hat das Begriffsfeld des Performativen grossen Einfluss gewonnen. Es werden ebenfalls verschiedene Ansätze verfolgt und wiederum lässt sich keine allgemeingültige Theorie bestimmen. Im Folgenden werden wichtige Schritte in der Entwicklung der verschiedenen Ansätze vorgestellt. Diese tragen ihren Teil zum Zugang bei, der in dieser Arbeit verfolgt wird. Sie greifen in einzelnen Abschnitten bereits auf weiter unten vorgeschlagene Verbindungen in die mediävistische Skandinavistik vor. Viele der hier angeführten Gedanken werden für die Lektüre der *P-E* von Bedeutung sein, auch wenn sie hier erst unter einer allgemeinen Übersicht vorgestellt werden.

Das Performative wird einerseits als wichtige neue Perspektive in unterschiedlichen mediävistischen Philologien akzentuiert, andererseits wird die Arbeit mit dem Begriff gerade für Phänomene der Vormoderne als problematisch angesehen. Im Zug des *performance turn* der Kulturwissenschaften in den 1990er Jahren wird das Mittelalter verstärkt als eine performative Kultur bzw. eine Kultur der Performanz angesehen. Im Gegensatz zur Moderne/Postmoderne, die dabei als Sinnkultur mit einem Fokus auf den Verstand und die Zeit beschrieben wird, kann man das Mittelalter auch als eine Kultur der Präsenz bezeichnen. In einer derartigen Kultur ist die Wahrnehmung durch die körperlichen Sinne die Zugangsform zu Welt bzw. zu Gott. Wichtige Aspekte sind dabei Räumlichkeit, Unmittelbarkeit und Körperlichkeit.⁵⁵ Manuele Gragnolati und Almut Suerbaum untersuchen in ihrem Sammel-

52 Fischer-Lichte: *Performativität. Eine Einführung*, S. 145.

53 Fischer-Lichte: *Performativität. Eine Einführung*, S. 138.

54 Velten: *Performativitätsforschung*, S. 549.

55 Für den Präsenzbegriff prägend (jedoch nicht unumstritten) ist: Gumbrecht, Hans Ulrich. *Diesseits der Hermeneutik – Die Produktion von Präsenz*. Frankfurt a.M. 2004; Erläuterungen auch in: Gragnolati, Manuela und Almut Suerbaum: Introduction. In: *Aspects of the Performative in Medieval Culture*. Dies. (Hg.), Berlin/New York 2010 (= Trends in Medieval Philology 18), S. 1–15.

band von 2010 Aspekte des Performativen in der mittelalterlichen Kultur und heben dabei sog. *Präsenzeffekte* als wichtig hervor.⁵⁶ Verhandlungen der performativen „Präsenzkultur“ kann man in kulturellen Erzeugnissen wie z.B. in Texten finden. Die Bedeutung von Körper und Raum als Mittel über und durch das man kommuniziert, wird für und in den neu aufkommenden medialen Möglichkeiten des Mittelalters aktualisiert. Ein Text sollte dieselbe Präsenz haben wie der menschliche Körper:

Study of the performative aspects of medieval culture allows a focus on the ways in which medieval texts, but also medieval forms of recording human behaviour and action, manage to convey both presence and absence simultaneously, thereby creating a space which is open to interpretation. In other words, medieval culture could be thought of as a culture in which the written text is endowed with potential to create presence or indeed as a culture of presence that is at the same time aware of the fact that it is liable to be given meaning through interpretation.⁵⁷

Eine performative Perspektive auf mittelalterliche Texte bedeutet dementsprechend zu sehen, inwiefern ein schriftlicher Text über seine paradoxe Wirkkraft reflektiert oder über die Unterschiede zur mündlichen Äusserung nachdenkt. Die Macht des geschriebenen Wortes muss sich erst über die Zeit hin entwickeln. In Gebrauchstexten wie z.B. Urkunden etc. bedarf es lange der gleichzeitigen Machtpräsenz oder Machtdemonstration (z.B. durch Siegel).

Ebenfalls mit dem Präsenzbegriff arbeitet Hans Rudolf Velten. Er verbindet ihn mit dem Begriff der Aufführung: Weil im Mittelalter und in der Frühen Neuzeit die Schriftkultur und die mündliche Kultur eng verwoben sind und die Schrift dazu dient, mündliches und körperliches Wissen zu fixieren und für die neuen medialen Möglichkeiten anzupassen, kann man die mittelalterliche Kultur als eine Aufführungskultur bezeichnen.⁵⁸ Velten führt aus:

Das Performative spielt als wesentlicher Bestandteil von Präsenz in zahllosen kulturellen Akten wie repräsentativen Herrschaftszeichen, Zeremonial- und Symbolhandlungen, ritualisierten Gesten, Spiel und Wettkampf, in den Inszenierungen von Ritualen religiöser und weltlicher (etwa politischer) Prägung, und eben auch in den verschiedenen Formen der Dichtung und künstlerischen Darstellung eine grosse Rolle.⁵⁹

56 Vgl. Gagnolati und Suerbaum: *Aspects of the Performative*, S. 2f. Die klare Zweiteilung in Gumbrechts Modell wird hier nicht weiterverfolgt, der Begriff des Präsenzeffekts ist in einer offeneren Auslegung jedoch hilfreich.

57 Gagnolati und Suerbaum: *Aspects of the Performative*, S. 2f.

58 Velten, *Performativität*, S. 229 sowie Bachorski, Hans-Jürgen et al.: *Performativität und Lachkultur in Mittelalter und früher Neuzeit*. In: Fischer-Lichte, Erika (Hg.): *Theorien des Performativen*. Berlin 2001 (= Paragrana 10/1), S. 157–191, hier S. 170f. Bachorski et al. beschreiben die historischen Implikationen des Performativen für den Übergang zwischen Mittelalter und früher Neuzeit mit einem „performativen Turn“ von einer Aufführungskultur zu einer Textkultur: „Zu beobachten sind in diesem Zeitraum eine generelle Abnahme, ein Verblassen (*fading out*) performativer Praktiken und eine gleichzeitige Zunahme textueller Repräsentation, kurz gesagt: ein Wandel von einer Aufführungskultur der körperlich-stimmlichen Präsenz zu einer Textkultur mit festen Texten als semiotischen Bedeutungsträgern. Dieser „turn“ beinhaltet nicht einfach eine Ablösung von verschiedenen Kultursystemen, sondern die graduelle Übernahme von Funktionen der Performanz durch Texte, sowie ihre Veränderung bzw. Verschiebung. Dabei sind die Schrifttexte in dieser Übergangszeit in hohem Masse selbst performativ, da sie mit verschiedenen Formen der Aufführung noch stark verbunden sind, sich mit ihnen vermischen und überlagern.“

59 Velten, *Performativität*, S. 229.

In literarischen und gelehrten Texten – und damit auch in der *P-E* – bietet sich die Möglichkeit, derartige kulturellen Bedeutungsverschiebungen zu thematisieren.

Als problematisch wird eine performative Perspektive auf vormoderne Phänomene manchmal deshalb angesehen, weil keine eigene mittelalterliche Theoriebildung zu Fragen des Performativen besteht und mit moderner Theorie an die Kultur des Mittelalters herangegangen wird. Wie alle Disziplinen, die historische kulturelle Praktiken zum Gegenstand haben, kann die mediävistische Literaturwissenschaft keine kulturellen Performances mehr beobachten. Es bleibt für immer unklar, wie diese ausgesehen haben, da weder Ton- noch Bildaufnahmen davon existieren. Erhalten sind einzig Texte, in denen mögliche Spuren solcher Performances enthalten sind – quasi zur Schrift erstarrte Performances. Das Problem einer solchen Auffassung ist, dass immer danach gefragt werden muss, inwiefern sich etwas durch eine Performance Aufgeführtes durch Schrift vermitteln lässt (bzw. auch durch Film- oder Tonaufnahmen). Zwar ermöglicht die Schrift eine Fixierung der flüchtigen Aufführung, sie erlaubt aber auch, die Aufführung umzudeuten und ihr neue Bedeutung zu verleihen. Inwiefern eine verschriftlichte Aufführung eine „reales Aufführungsereignis“ exakt abbildet, kann also nicht mehr bestimmt werden. Wie sich in den hier vorgestellten Überlegungen zum Performativen in vormodernen kulturellen Phänomenen zeigt, muss das aber auch nicht das Ziel sein. So sagt z. B. Jutta Eming (ähnlich wie bereits oben Gragnolati und Suerbaum), dass sich Untersuchungen mit einer performativen Perspektive durchaus lohnen, denn performative Kulturen zeichnen sich immer auch durch ein Reden über performative Phänomene bzw. deren Gestaltung aus. Derartige selbstreflexive Momente sind spannend und lohnen eine genaue Untersuchung. Eming sagt zum wichtigsten vormodernen performativen Turn und dessen Reflexion in textuellen Medien:

Der zentrale performative turn des 11. und 12. Jahrhunderts, die Etablierung einer Handschriftenkultur in der Volkssprache, kann beispielsweise nicht ohne Rekurs auf die körpergebundene mündliche Kommunikationssituation erfasst werden. Im Vordergrund steht damit die Frage, wie eine auf Visualität, Mündlichkeit und Performanz basierende Kultur mit textuellen Medien vermittelt wird. Zu den Formen, die sich aus mittelalterlichen Text- und Bildquellen ermitteln lassen, gehören Phänomene inszenierter Körperlichkeit, simulierter Akustik und Visualität, Strategien der Wahrnehmungssteuerung und der affektiven und sinnlichen Beteiligung von Rezipienten.⁶⁰

Inszenierte Körperlichkeit und simulierte Akustik bzw. Visualität können z. B. als ein Reden über das Performative gedeutet werden. Ebenso verschiedene Strategien der Wahrnehmungssteuerung oder der Beteiligung des Rezipienten (sowie auf der nächsten Beobachtungsebene die Verhandlung solcher Wahrnehmungssteuerung).

Eine forschungsgeschichtliche Wurzel des Performativen in der Mediävistik ist die Oralitätsforschung, die in den 1920er Jahren ihren Anfang nahm und stark von Milman Parry

60 Eming, Jutta: Vorwort. Dies. et al. (Hg.): *Mediale Performanzen: Historische Konzepte und Perspektiven*. Freiburg i.B. 2002 (= *Litterae* 97), S. 9–21, hier: S. 9f. Zum *performative turn* zwischen Mittelalter und früher Neuzeit, vgl. Fussnote 58 ebd.

und seinem Schüler Albert Bates Lord geprägt wurde.⁶¹ Untersuchungen in ihrer Tradition stellen die Mündlichkeit vormoderner Gesellschaften als alleinige Medialität dar und beschränken ihre Perspektive darauf. Mit Walter J. Ong erlebte der Begriff der Oralität in den 1980er Jahren wieder einen grossen Aufschwung. In seinem Aufsatz *Orality, Literacy, and Medieval Textualisation* fordert er die methodische Bearbeitung mündlicher Überlieferung.⁶²

Mit dem Begriff der Medialität wird diese Diskussion aktuell wieder aufgenommen und auch in der skandinavistischen Mediävistik untersucht.⁶³

Im Anschluss an Ong finden sich Positionen, die das enge Neben- und Miteinander von Schriftlichkeit und Mündlichkeit im Mittelalter herausstellen und die Untersuchungen abseits vom reinen Text ermöglichen. Almut Suerbaum und Manuele Gagnolati bezeichnen die mittelalterliche Kultur denn auch als „betwixt and between“:

On the one hand, medieval culture is seen as dominated by the transition from orality to literacy, by a focus on writings, signs, signification, and hermeneutics. On the other hand, aspects of ritual, gesture, and process are at the forefront of current interest. [...] Yet the question arises whether such polar oppositions really capture the characteristics of a culture which so often favoured tripartite rather than bipartite structuring, and whether in fact medieval culture is best understood as inhabiting the liminal space, in other words, whether it should, in the title of a recent study, be seen as situated ‚between body and writing‘.⁶⁴

In der skandinavistischen Mediävistik beschäftigte eine ähnlich gelagerte Frage: Nämlich die, ob die nordische Literatur ein einheimisches oder ein durch eine Obrigkeit wie die Kirche oder den Adel eingeführtes Produkt sei. Im selben Zusammenhang steht die Frage, ob es sich bei der Sagaliteratur um Geschichtsschreibung (resp. -erzählung) oder um Fiktion handelt. Die sogenannte Frei- vs. Buchprosa-Debatte zog sich über viele Jahrzehnte hin und sorgt teilweise noch heute für Diskussionen.⁶⁵

Der Romanist Paul Zumthor ist in den 1970er Jahren einer der frühesten Verfechter des Performanzbegriffs in der Mediävistik. Er widmete sich dem Begriff von literaturwissenschaftlicher Seite her, versuchte aber ethnologische, theaterwissenschaftliche und sprachphilosophische Ansätze miteinander zu verbinden, um so mittelalterliche Liedvorträge systematisch analysieren zu können. Hans Rudolf Velten sagt über seine Studien: „Zumthor

61 Vgl. z.B. Parry, Milman: *The Making of Homeric Verse: The Collected Papers of Milman Parry*. Milman, A. (Hg.), New York 1987; Lord, Albert Bates: *The Singer of Tales*. Mitchell, Stephen (Hg.), Cambridge 2003 (= Harvard Studies in Comparative Literature 24).

62 Ong, Walter J.: *Orality, Literacy, and Medieval Textualisation*. In: *New Literary History* 16 (1984), S. 1–12. Vgl. weiterführend auch Ongs bekanntestes Werk: *Orality and Literacy. The Technologizing of the Word*. London 1982. Ebenfalls einflussreich waren die Studien von Jack Goody.

63 Vgl. Heslop, Kate u. Jürg Glauser (Hg.): *RE:writing. Medial perspectives on textual culture in the Icelandic Middle Ages*. Zürich 2018 (= Medienwandel – Medienwechsel – Medienwissen 29).

64 Gagnolati und Suerbaum (Hg.): *Medieval Culture 'betwixt and between'*, S. 2.

65 Für einen Überblick vgl. z.B. Mitchell, Stephen: *Performance and Norse Poetry: The Hydromel of Praise and the Effluvia of Scorn*. The Albert Lord and Milman Parry Lecture for 2001 (= Oral Tradition, 16/1), S. 168–202, hier S. 169; Andersson, Theodore M.: *The Problem of Icelandic Saga Origins: A Historical Survey*, Yale 1964 (= Yale Germanic Studies 1); Byock, Jesse: *Saga Form, Oral Prehistory, and the Icelandic Social Context*, 1984 (= New Literary History 16), S. 153–73. Vgl. auch Kapitel 2.2.4 für eine Übersicht über die Entwicklungen des Performanzbegriffs in der Skandinavistik.

griff bereits 1972 in seinem *Essai de poétique médiévale*, basierend auf der Grundannahme der Theatralität mittelalterlicher Dichtung, auf den Begriff der *performance* zurück, um damit die Vokalität und multisensorische Wahrnehmung von künstlerischen Aufführungen zu beschreiben.⁶⁶ Zumthor schlägt den Begriff der *vocalité* anstelle von *oralité* für die mittelalterliche Kultur vor. Obwohl die Schrift bekannt ist (und mittelalterliche Literatur heute nur noch als Schriftstück existiert), wird die volkssprachliche mittelalterliche Kultur von der Mündlichkeit bestimmt und die meisten Texte werden vor einem Publikum aufgeführt. Die menschliche Stimme ist das zentrale Medium, die Schrift kommt nur für ausgewählte Zwecke zum Einsatz. Für die Speicherung und Weitergabe von Wissen ist man sowohl auf die Mündlichkeit wie auf die Schriftlichkeit angewiesen. Mit dem Begriff der *vocalité* wird dieses mediale Miteinander bezeichnet. Deshalb ist es für die Mediävistik zentral, nicht nur den Text zu untersuchen, sondern auch dessen Aufführungsdimension.⁶⁷ Jan-Dirk Müller sagt über Zumthor:

Er hat [...] die Materialität literarischer Kommunikation ins Zentrum der Forschung gerückt, angefangen von Stoff und Gestaltung der einzelnen Manuskriptseite über die Überlieferungsgeschichte bis hin zu der den Texten immanenten Theatralität. Er hat schliesslich das Konzept von mittelalterlicher „Literarität“ von den Vorgaben moderner Schriftkultur befreit, die bislang dominantes Modell philologischer Praxis war, hat zentrale literaturwissenschaftliche Begriffe wie ‚Text‘, und ‚Werk‘ für das Mittelalter historisch neu bestimmt und damit auch einer neuen Editionspraxis vorgearbeitet, die unter dem Titel ‚New Philology‘ auf eine Revision der Ausgaben mittelalterlicher Texte abzielt.⁶⁸

Das *Handbook of Medieval Studies* fasst die Auswirkungen des von Zumthor eingeführten Begriffs *mouvance* zusammen:

Mouvance remains valid as principle, in theory, but impractical as textual methodology. In hermeneutics, however, it continues to define our conception of medieval textuality. Mouvance serves as a critical tool to be applied sparingly in recognizing and confronting the complex representation and interpretation of individual medieval works which are so rarely fixed in a single textual form other than as an always artificially reconstructed, pseudo-authorial archetype or as a sometimes arbitrarily selected, nominally best manuscript. For those who want „the whole story until now“, mouvance alone can accurately tell the tale through its ideal of respect for the multiple textual versions of a work in progress with all their variants, medieval and post-medieval, modern and now post-modern.⁶⁹

Zumthors Arbeiten sind wegweisend für die Mediävistik und prägen sie bis heute.⁷⁰ Er griff den Entwicklungen der *new philology* vor, deren Herangehensweise an vormoderne Texte

66 Velten: Performativität, S. 220.

67 Velten: Performativität, S. 224f.

68 Müller, Jan-Dirk: Paul Zumthor: Das Mittelalter und die Stimme. In: *Grundlagen der Literaturwissenschaft. Exemplarische Texte*. Dotzler, Bernhard (Hg.), Köln 1999, S. 169–187, hier S. 170.

69 Rosenstein, Roy: Mouvance. In: *Handbook of Medieval Studies. Terms – Methods – Trends*. Classen, Albrecht (Hg.), 2010. www.degruyter.com/view/product/40828. S. 1547. (Abgerufen am 26.02.2020)

70 Für eine umfassende und etwas anders ausgerichtete Diskussion als bei Zumthor vgl. auch Cerquiglini, *Eloge de la variante*.

auch hier für den Umgang mit der *P-E* von grosser Bedeutung ist. In den beiden Lektürekapiteln wird das weiter thematisiert werden. Die Grenzen von Zumthors Begriffen liegen jedoch darin, dass sie in den uns überlieferten Texten nur eine Art Reduktionsform einer ursprünglichen Aufführung sehen und ein Text so nur noch eine Dokumentationsfunktion hat. Wie weiter unten beschrieben, fokussieren aktuelle Performativitätstheorien auf den Text selbst und seine Inszenierungs- resp. Vollzugsdimension.

Die Diskussion um die Gleichzeitigkeit von Mündlichkeit und Schriftlichkeit dauert dennoch an und Ursula Schaefer macht den Begriff der *Vokalität* dafür stark. Ihre Überlegungen beruhen auf Zumthors Begriff der *vocalité*:

Dieser Begriff [von dem, was kommuniziert wurde] muss zum einen der Tatsache Rechnung tragen, dass auf der Senderseite Schriftliches vorliegt, das auf der Empfängerseite hörend aufgenommen wird. Wie – den gelungenen Kommunikationsakt vorausgesetzt – das Schriftliche gestaltet sein muss, um hörend rezipiert und auch verstanden zu werden, bzw. wie der hörend Rezipierende das Schriftliche versteht, kann schon aus diesem Grund mit einem Textbegriff, der Schreiben und Lesen, vokale Vermittlung und Hören nicht unterscheidet, kaum erfasst werden. Es ist deshalb erneut zuerst zu trennen zwischen schriftlichem und mündlichem Diskurs.⁷¹

Auch in der Skandinavistik wird der Begriff der Vokalität prägend und zeigt sich u. a. für die Lektüre der skandinavischen Ballade als gewinnbringend. Denn diese können nach Jürg Glauser „geradezu als Texte ‚zwischen den Medien‘ – zwischen stimmlicher und (manuskript- bzw. druck-) schriftlicher Transmission – bezeichnet werden.“⁷²

Unter einer performativen Perspektive interessieren in der germanistischen Mediävistik zu Beginn vor allem literarische Gattungen wie der Minnesang, Sangspruchdichtung oder frühe geistliche Spiele, heute ist aber auch die Epik im Blick.⁷³ Ganz im Sinne Zumthors gibt es mehrere Studien zum performativen Potenzial mittelalterlicher Literatur.⁷⁴ Im Vordergrund stehen je nachdem Phänomene wie die Stimme und der Klang, bzw. körperliche Sinne wie das Hören. Ebenfalls von Interesse sind die Aufführungsdimensionen mittelalterlicher Texte.⁷⁵ So werden beispielsweise durch Schrift vermittelte Rituale oder Prozessionen analysiert. Der enge Zusammenhang von Performativität und Medialität kommt auch in den Untersuchungen zur Botenkommunikation oder zum Briefwechsel im Mittelalter zum Tragen.⁷⁶ Aktuell wird an einer Verbindung zwischen den Feldern der Performa-

71 Schaefer, Ursula: Vokalität. Ein Blick zurück in die Zukunft. In: *Balladen-Stimmen. Vokalität als theoretisches und historisches Phänomen*. Glauser, Jürg (Hg.), Tübingen 2012, S. 5–21, hier S. 12.

72 Glauser, Jürg: Einleitung. In: *Balladen-Stimmen*, S. 1–5, hier S. 2.

73 Für Beispiele: Velten, Performativität, S. 229f.; Suerbaum und Gagnolati (Hg.): *Medieval Culture 'between' and 'between'*, 2010.

74 Vgl. z.B. für die Germanistik: Däumer, Matthias: *Stimme im Raum und Bühne im Kopf. Über das performative Potenzial der höfischen Artusromane*. Bielefeld 2013; für einen Literaturüberblick in Anglistik und Romanistik z.B.: Vitz, Evelyn Birge et al. (Hg.): *Performing Medieval Narrative*. Cambridge 2005.

75 Vgl. z.B. Gvozdeva, Katja et al. (Hg.): *Medialität der Prozession: Performanz ritueller Bewegung in Texten und Bildern der Vormoderne: Performance du Mouvement Rituel en Textes et en Images à l'Époque Pré-moderne = Médialité de la Procession*. Heidelberg 2011 (= Germanisch-romanische Monatsschrift 39), S. 105–125.

76 Vgl. z.B. Eming, Jutta et al. (Hg.): *Mediale Performanzen. Historische Konzepte und Perspektiven*. Freiburg i. B. 2002 (= Litterae 97).

tivität und der Emotionsforschung gearbeitet, hier sind weitere interessante Fragestellungen zu erwarten.⁷⁷

Wichtig für diese Arbeit sind zwei weitere Kategorisierungen, die in der (germanistisch-) mediävistischen Arbeit mit dem Performativen vorgenommen werden. Eine davon ist oben bereits kurz angesprochen worden und soll hier vertieft werden: Es hat sich als hilfreich erwiesen, eine Trennung von *struktureller* und *funktionaler* Performativität vorzunehmen. *Funktionale Performativität* fragt nach der Wirkung eines Textes, interessiert sich also für eine aussertextuelle Ebene an der Schnittstelle zum Rezipienten. Der Text stiftet Wirklichkeit durch Handlungsanweisungen (ein Dialog zwischen Handschrift und Rezipient wird aufgenommen), er fördert z. B. Gemeinschaft (durch die Stiftung des gemeinsamen kulturellen Gedächtnisses) oder er verändert diese durch die iterativen Inszenierungen bestimmter Inhalte. Im Zusammenspiel mit der medialen Gestaltung wird dieser Wirkungsanspruch gestärkt (oder eben nicht). *Strukturelle Performativität* interessiert sich demgegenüber für „Performanz im Text“, also z. B. für Strategien, die der Inszenierung von Präsenz, von Mündlichkeit und Körperlichkeit dienen. Dazu gehören beispielsweise fingierte mündliche Kommunikation, ereignishafte Ausrufe oder die Inszenierung von Emotionalität.⁷⁸ Velten macht aber auf einen wichtigen Punkt aufmerksam:

Solche performativen Textstrukturen weisen jedoch weniger auf vorgängige Aufführungen hin, sondern sie sind bewusst gelegte Strategien der Schrift mit der Aufgabe, den Text selbst als Bühne von Aufführungen zu präsentieren. Indem solche Inszenierungen auf ihren eigenen, fingierten und artifiziellen Charakter zurückverweisen, können sie ein distanzierendes, sogar parodistisches Potential entfalten.⁷⁹

Auch Irmgard Maassen weist darauf hin, dass die genannten Textstrategien keine Spuren von „authentischeren oralen Praktiken“ sind, sondern bewusst gelegte Spuren einer Inszenierung von Oralität und Authentizität in einer Schriftkultur.⁸⁰ Auch die Lektüren der *P-E* werden im Hinblick auf diese zwei Dimensionen differenziert. Anschliessend müssen sie jedoch wieder in ihrem Zusammenspiel betrachtet werden, da die eine Dimension nicht ohne die andere existiert. Es wird auch danach zu fragen sein, inwiefern sich die beiden Dimensionen entsprechen oder (bewusst oder unbewusst) Gegensätzliches bewirken.

Die zweite der angesprochenen hilfreichen Kategorisierungen betrifft Hans Rudolf Veltens vier heuristische Ebenen zur Untersuchung von Performativität: Die erste Ebene ist die Darstellungsebene, auf der Performances und Handlungen im Text wiedergegeben und verstetigt werden. In der Oralitätsforschung richtet sich die Untersuchung dieser Ebene auf die Restbestände oder Spuren von Aufführungen oder Mündlichkeit. Mit einer performativen Perspektive aber wird klar, dass der Text nicht nur als Hilfe für eine Rekonstruktion dient, sondern er „wirkt der Flüchtigkeit von Aufführungen und Gesten entgegen, indem

77 Vgl. z. B. Eming, Jutta: Emotionen als Gegenstand mediävistischer Literaturwissenschaft. In: *Journal of Literary Theory* 1/2, 2008, S. 251–273.

78 Velten: *Performativitätsforschung*, S. 552.

79 Velten: *Performativitätsforschung*, S. 552.

80 Maassen, Irmgard: Text und/als/in der Performanz in der frühen Neuzeit: Thesen und Überlegungen. In: *Theorien des Performativen. Paragrana* 10/1, 2001, S. 291.

er sie fixiert und ihr kulturelles Wissen produktiv verarbeitet.“⁸¹ Wichtig ist diese Ebene für die Analyse von Re-Inszenierungen von *face-to-face*-Kommunikationen, Gesten und anderen Körperinszenierungen in Texten. Auf der zweiten Ebene interessiert der vormoderne Text als Material für und von Performance, d.h. erst durch Aufführung wird er zu einem Werk: „Zentral ist dabei die Frage, inwieweit der Text etwa Regieanweisungen oder im aktionistischen Sprechen mit situativen Aktualisierungen kalkuliert, welche durch die von ihm angeregten Formen des Lesens, Vorlesens, Vortragens oder Aufführens entstehen.“⁸² Auch die Materialität des Textes an sich und wie er in aussertextuellen Inszenierungen thematisiert wird, steht auf dieser Ebene im Vordergrund.

Für die vorliegende Arbeit wichtiger als die ersten zwei Ebenen sind Veltens dritte und vierte Ebene. Sie widerspiegeln auf gewisse Weise auch die Kategorisierung von funktionaler und struktureller Performativität. Die dritte Ebene (bzw. im Hinblick auf strukturelle Performativität) befasst sich mit der diskursiven Textebene: „Hier geht es darum, wie Performances in den narrativen oder dramatischen Vollzug integriert und simuliert werden. Dazu zählen sprachliche Inszenierungen, mittels deren der Text tut, wovon er spricht.“⁸³ Auf der vierten Ebene (bzw. im Hinblick auf funktionale Performativität) wird die Erzeugung von aussertextueller Wirkung durch den Text analysiert. Einerseits geht es um die Fähigkeit von Texten, Rezipienten zu affizieren, also Gefühle auszulösen. Weiter gedacht geht es aber auch um die Fähigkeit des Textes Wirklichkeit herzustellen: Adressaten können modelliert werden, Diskurse, Emotionen, soziale Zusammenhänge und Ähnliches können konstituiert oder verändert werden.⁸⁴ Erst in der Verbindung dieser Ebenen bzw. den in ihnen angelegten Reflexionsmomenten wird das Performative zu einer nützlichen Untersuchungsmethode und ermöglicht neue Zugänge zu vormodernen Texten.

2.2.4 Skandinavistik

Zwar sind bereits einige Untersuchungen oder Forschungsprojekte in der Skandinavistik entstanden, die sich mit dem Begriff des Performativen den nordischen Materialien annähern.⁸⁵ Allerdings verfolgen diese einen anderen theoretischen Ansatz als die vorliegende Arbeit und so finden sich nur in gewissen Bereichen Anknüpfungspunkte, die für diese Arbeit hilfreich sind. Eine vertiefte Behandlung davon findet jeweils in den Lektürekapiteln statt. In indirekter Weise haben sich Skandinavisten schon früh für Aspekte des Performativen interessiert. Die weitreichenden Diskussionen rund um die Herkunft der Sagaliteratur und die Wurzeln der nordischen Dichtung drehen sich unter anderem um die Frage, ob man von einer mündlichen Entstehung bzw. spontanen Aufführung oder von einer schriftlichen Komposition ausgehen muss.⁸⁶

81 Velten: Performativität, S. 227.

82 Velten: Performativität, S. 228.

83 Velten: Performativität, S. 228.

84 Velten: Performativität, S. 228.

85 Für einen ersten Überblick vgl. Lönnroth, Lars: Old Norse Texts as Performance. In: *Scripta Islandica* 60, 2009, S. 49–61.

86 Zur sogenannten Frei- vs. Buchprosadebatte vgl. auch Kapitel 2.2.3 zur Mediävistik allgemein.

Direkter an den Performanzbegriff anknüpfend gibt es einerseits Versuche, die Sprechakttheorie im Sinne Austins an die Sagaliteratur und andere Textgattungen heranzutragen. So werden z. B. die Dichtungsphänomene *senna*, *níð* und *mannjafnaðr* oder auch die Strukturen von Weisheitsdichtung als Sprechakte auf intra- wie extratextueller Ebene untersucht.⁸⁷ Zu schnell werden dabei jedoch die Eigenheiten einer spezifischen literarischen Performativität übergangen und der Übertrag auf das „reale Leben“ ausserhalb des Textes gesucht. Ein ähnliches Problem ergibt sich auch bei Ansätzen, die sich eher aus einer ritualtheoretischen Perspektive mit dem Performativen befassen. Verschiedene – literarische – Texte werden als „schriftlich erstarrte“ Aufführungen verstanden bzw. auf Spuren vergangener Rituale hin gelesen. Da Texte zu den wenigen erhaltenen Quellen für die skandinavische Mythologie gehören, ist es verständlich, diese auch auf derartige Fragen hin zu untersuchen und es ergeben sich spannende neue Zugänge. Für die vorliegende Arbeit ist eine solche Lektüre jedoch problematisch, da gerade die Mythologie, wie sie in der *P-E* dargestellt wird, als eine klar für die Schriftlichkeit konzipierte Mythologie verstanden wird. Deshalb steht hier hauptsächlich der Text selbst im Vordergrund.

Vertieft mit dem Begriff des Performativen (v. a. in Beziehung mit dem Medialen) in der altnordischen Literatur beschäftigt sich Jürg Glauser. Am Beispiel der Sagaliteratur bespricht er beispielsweise die Voraussetzungen für gelungene und misslungene Kommunikationsakte.⁸⁸ Seine Beobachtungen zu den verschiedenen medialen Umsetzungen und deren Bewertungen in den Texten ebnen den Grund für die vorliegende Arbeit. Glauser weist darauf hin, wie eminent wichtig der Körper für gelungene Kommunikation ist, sei es im mündlichen oder auch im schriftlichen Bereich. In der nordischen Literatur des Mittelalters scheint nur durch den menschlichen Körper eine verlässliche Überlieferung möglich. Die Schrift alleine ist immer korrumpierbar und losgelöst von einem „Medium Körper“ nicht gleich verlässlich wie mit. Die Schrift und mit ihr die Literatur ermöglicht aber auch

87 Stellvertretend für an Sprechakten und oralen Aufführungseignissen interessierte Studien z.B.: Amory, Frederic: Speech Acts and Violence in the Sagas. In: *Arkiv för nordisk filologi* 106, 1991, S. 57–84; Bax, Marcel und Tineke Padmos: Two Types of Verbal Dueling in Old Icelandic: The Interactional Structure of the *senna* and the „mannjafnaðr in Hárbarðsljóð“. In: *Scandinavian Studies* 55, 1983, S. 149–174; Bredsdorff, Thomas: Speech Act Theory and Saga Studies. In: *Representations* 100, 2007, S. 34–41; Clover, Carol J: The Germanic Context of the Unferþ Episode. In: *Speculum* 55/ 3, 1980, S. 444–468; Harris, Joseph: Eddic Poetry as Oral Poetry: The Evidence of Parallel Passages in the Helgi Poems for Questions of Composition and Performance. In: Glendinning, Robert (Hg.): *Edda: A Collection of Essays*. Winnipeg 1985, S. 210–42; Jóhanna Katrín Friðriksdóttir: „Gerðit hon ... sem konor adrar.“ Women and Subversion in Eddic Heroic Poetry. In: Acker, Paul (Hg.): *Revisiting the poetic Edda. Essays on Old Norse Heroic Legend*. New York 2013, S. 117–136; Mitchell, Stephen: *Performance and Norse Poetry*:

The Hydromel of Praise and the Effluvia of Scorn. The Albert Lord and Milman Parry Lecture for 2001 (= Oral Tradition 16/1), S. 168–202; Motz, Lotte: The Power of Speech: Eddic Poems and Their Frames. In: *Amsterdamer Beiträge zur Älteren Germanistik* 46, 1996, S. 105–117; Swenson, Karen: *Performing Definitions: Two Genres of Insult in Old Norse Literature*. Columbia 1991 (= Studies in Scandinavian Literature and Culture 3); Raudvere, Catharina: The Power of the Spoken Word as Literary Motif and Ritual Practice in Old Norse Literature. In: *Viking and Medieval Scandinavia* 1, 2005, S. 179–202.

88 Glauser, Jürg: The Speaking Bodies of Saga Texts. In: Quinn, Judy et al. (Hg.): *Learning and Understanding in the Old Norse World: Essays in Honour of Margaret Clunies Ross*. Turnhout 2007 (= Medieval Texts and Cultures of Northern Europe 18), S. 13–26.

die Schaffung von neuer Bedeutung, was besonders wichtig ist für eine Erinnerungskultur,⁸⁹ wie sie die das nordische Mittelalter ist.

What is especially important in relation to Old Norse literature is the fact that literature may potentially codify diverse versions of the past. Literary texts can accordingly play a prominent role in the founding, recording, transmission, and dissemination of collective memories or myths, but simultaneously the possibility exists for fictional texts to take up alternative versions of the past, the outlines of ‚counter-memories‘.⁹⁰

Aber Glauser hebt hervor:

Norwegian and Icelandic authors of the thirteenth century thought about the roles, potentialities, and limits of communication – about mediality – along much more differentiated lines than the bipolar configuration orality/literacy, as their texts demonstrate, both in the sometimes explicitly literary- and mediatheoretical remarks in the prologues, and implicitly in highly complex narratives [...].⁹¹

Für die *P-E* versucht die vorliegende Arbeit diese differenzierten Linien aufzuzeigen. Im theoretischen Verständnis ebenfalls sehr eng verbunden ist diese Arbeit mit derjenigen von Lukas Rösli.⁹² Rösli kombiniert den Begriff des Performativen mit demjenigen des Raums und macht so beide für narratologische Analysen brauchbar. Vor allem sein Fokus auf die performative Setzung von Anfängen und Enden in der nordischen Mythologie zeigt neue Wege für die *Edda*-Lektüre auf.

Auch in der neueren skandinavistischen Literaturwissenschaft gibt es Arbeiten, die sich mit dem Performativen beschäftigen. Als Beispiel sei hier das DFG-Projekt „Literarische Praktiken in Skandinavien um 1900“ erwähnt, das sich allerdings von einem reinen Performativitätsbegriff absetzt und ihn mit einem praxeologischen Ansatz ersetzt.⁹³

2.2.5 Performativität und Rhetorik – eine Abgrenzung

Wie meist bei der Arbeit mit neuen Theorie- und Methodenansätzen stellt sich die Frage nach dem Gewinn, der mit ihrer Anwendung zu erwarten ist. Zwar ist ein performativitätsgeleiteter Ansatz in der Mediävistik nicht mehr wirklich neu, doch gerade in der Skandinavistik gibt es noch nicht übermässig viele Arbeiten dazu. Es ist daher zu prüfen, was

89 Wie eng verknüpft der Begriff des Performativen mit den sog. *memory studies* ist, zeigt sich z.B. in: *Minni and Muninn: Memory in Medieval Nordic Culture*. Hermann, Pernille et al. (Hg.), Turnhout 2014 (= *Acta Scandinavica* 4).

90 Glauser: *Speaking Bodies*, S. 21.

91 Glauser: *Speaking Bodies*, S. 26.

92 Rösli, Lukas: *Topographien der eddischen Mythen. Eine Untersuchung zu den Raumnarrativen und den narrativen Räumen in der „Lieder-Edda“ und der „Prosa-Edda“*. Tübingen 2015 (= *Beiträge zur Nordischen Philologie* 55).

93 Vgl. www.skandinavistik.uni-freiburg.de/forschung/forschungsprojekte/litprax. (Abgerufen am 26.02.2020). Natürlich wird der Begriff des Performativen auch in der skandinavischen Literaturwissenschaft bzw. Literatur diskutiert, so kamen diverse Spezialhefte zum Thema heraus: Vgl. z.B. *Performativitet* (= *Tidskrift för Litteraturvetenskap* 37, 2007:4); *Performativitet* (*Peripeti* 2006:6); *Vagant* 2007:1.

genau diesen Ansatz für die skandinavistische Mediävistik produktiv macht und wie ältere Forschung darin integriert und weitergeführt werden kann. Es sollte für jede Untersuchung neu entschieden werden, wo die Unterschiede zu etablierten Theorien sind und ob diese allenfalls bessere Analysewerkzeuge darstellen.

Dass Texte (oder allgemeiner: Sprache) vielfältig auf die aussertextuelle Welt einwirken und sie auch verändern können, ist nicht erst seit dem Nachdenken über das Performative bekannt. Bereits antike Poetiken weisen auf die „kulturstiftende Potenz der Dichtung“⁹⁴ hin. Um die wirklichkeitsverändernde Macht von Sprachhandlungen geht es zu einem grossen Teil auch in der antiken Rhetorik. Andreas Hetzel betont denn auch die Herkunft des Performativitätsdiskurses aus der klassischen Rhetorik:

Obwohl genuin moderne Begriffe, betonen ‚Performativität‘ und ‚Performanz‘ einen Grundzug des Redeverständnisses der klassischen Rhetorik. Der *λόγος* gilt den antiken Rhetorikern wesentlich als wirkender Vollzug; er verändert Einstellungen und Situationen, insofern ist er eine wirk-same Praxis. Weite Teile des klassisch-rhetorischen Sprachdenkens antizipieren die zeitgenössischen Theorien des Performativen und der Performanz, die sich ihrer rhetorischen Vorgeschichte selten bewusst sind.⁹⁵

Hetzel zeichnet die Vorgeschichte des Begriffs nach und vermutet, sie reiche so weit zurück, wie die menschliche Reflexion auf das Reden selbst.⁹⁶ Einen Vorgänger des Performativen im Sinne Austins macht er in der stoischen Dialektik aus:

So wird Rede in Rhetorik und Logomystik dezidiert als welterzeugende Kraft interpretiert: beide Traditionen richten sich gegen die intellektualistische Idee der Sprache als System oder Kompetenz, die dem gewöhnlichen, verkörperten, Wirkungen zeitigenden und schöpferischem Reden vorausginge.⁹⁷

In der klassischen Rhetorik der Antike falle der *λόγος* mit seiner Wirksamkeit zusammen, so Hetzel. Rhetorik könne dabei insgesamt als Vollzugsform von Performativität gelesen werden: „sie lehrt dem Redenden, wie er redend Verständiges über Praxis sagen und durch Reden handelnd auf sie einwirken kann.“⁹⁸ Über Performativität werde in den klassischen Lehrbüchern im Rahmen aller fünf Produktionsstufen der Rede nachgedacht. Am wichtigsten sei sie allerdings in Bezug auf die *actio*:

Ein zuvor gedanklich und/oder schriftlich konzipiertes (*inventio*, *dispositio*) und ausgearbeitetes (*elocutio*) ‚Stück‘ (Rede, Drama, Musikstück, Aktionskunststück) wird ‚aufgeführt‘, ‚inszeniert‘, in eine wahrnehmbare Handlung (Vortrag, Konzert, performance) umgesetzt.⁹⁹

Es ist wichtig, die Rhetorik als Vorgeschichte des Performativitätsbegriffs ernst zu nehmen, gerade wenn man den Begriff auf ein gelehrtes Werk wie die *Prosa-Edda* anwenden will,

94 Häsner, Bernd et al. (Hg.): Text und Performativität. In: *Theorien des Performativen. Sprache – Wissen – Praxis. Eine kritische Bestandsaufnahme*. Hempfer, Klaus und Jörg Volbers (Hg.), Bielefeld 2011, S. 71.

95 Hetzel: *Performanz, Performativität*, Sp. 840.

96 Hetzel: *Performanz, Performativität*, Sp. 852.

97 Hetzel: *Performanz, Performativität*, Sp. 852.

98 Hetzel: *Performanz, Performativität*, Sp. 857.

99 Hetzel: *Performanz, Performativität*, Sp. 857.

die sich in eine Traditionslinie gelehrter klassischer Texte stellt. Trotz der Nähe der Rhetorik für die Fragestellungen der vorliegenden Arbeit dient hier der Performativitätsdiskurs als theoretische Basis für die Lektüre der *Prosa-Edda*. Analysen mithilfe der Rhetorik werden zwar als besserer Zugang zu Werken „vor einer Theorie des Performativen“ vorgeschlagen, sie konzentrieren sich aber meiner Meinung nach zu sehr auf rein sprachliche Phänomene bzw. kritisieren einen Performativitätsbegriff nach Austin, der in der vorliegenden Arbeit nicht im Zentrum steht. So kritisiert z. B. Karl G. Johansson berechtigterweise, dass keine Vermischung von moderner Theorie mit vormodernen Inhalten angestrebt werden sollte.¹⁰⁰ Vormoderne Werke nur mit vormoderner Theorie zu untersuchen, verspricht jedoch nicht unbedingt neue Einsichten. Für mediävistische Untersuchungen muss zwingend immer neu abgeklärt werden, ob und inwiefern moderne Theorien als Analysekatégorien für mittelalterliche Texte (oder allgemeiner, Phänomene) nutzbar sind. Jutta Eming formuliert die Notwendigkeit des Gebrauchs moderner Theorien in Bezug auf die Emotionsforschung, ihre Aussagen lassen sich aber auch auf die Performativitätstheorien übertragen:

Literaturwissenschaftliche Emotionsanalysen setzen sich mit der Frage auseinander, wie eine zu untersuchende Emotion definiert ist, und zwar historisch ebenso wie in der modernen Emotionsforschung. Dass beide Wege eingeschlagen werden, sorgt mitunter für Irritation. So wird in der Auseinandersetzung mit der Emotionsforschung vielfach der Einwand vorgebracht, dass nur von „Affekten“ gesprochen werden könne, nicht aber von Emotionen – denn nur „Affekt“ sei ein historischer Begriff [...]. Dem ist grundsätzlich entgegenzuhalten, dass Analysen historischer Literaturen nicht nur im Rekurs auf die Selbstbeschreibungsmodelle der entsprechenden historischen Kulturen zulässig sind. Tatsächlich wird in der Mediävistik auch nicht so verfahren, sonst hätte zum Beispiel die Systemtheorie nicht ihren prominenten Status in Bezug auf Konzepte von Identität, Gesellschaft, Code, amour passion erhalten, analytische Abstraktionen für Verhältnisse in der wirklichen Welt [...]. Sonst wäre nicht von Gesellschaft zu sprechen, sondern von ordo, nicht von Genealogie, sondern von art, und – zumindest bei einigen Diskurstypen – nicht von einem Autor, sondern von Gott.¹⁰¹

Es ist also beiderseits möglich und notwendig, moderne Theorien für die Analyse mittelalterlicher Texte einzusetzen, es kommt auf die Art und Weise der Umsetzung an. In Bezug auf performative Theorien und vormoderne Texte schreibt Alexandra Prica:

Der Einbezug weitgehend „überhistorischer“ Theorien in die Analyse eines mittelalterlichen Textes kann nicht grundsätzlich, sondern lediglich selektiv und mit heuristischem Anspruch erfolgen. Im Vordergrund steht nicht eine Kritik zeichentheoretischer Positionen, sondern deren Auslotung im Hinblick auf ihre Tauglichkeit als analytische Instrumentarien für den Zugang zum

100 Vgl. z. B. Karl G. Johanssons Rezension von Margaret Clunies Ross' *A History of Old Norse Poetry and Poetics*. Cambridge 2005. In: *Maal og Minne*, 2007, S. 105–114, hier S. 110f. Johansson kritisiert Clunies Ross' Vermischung der Sprachtheorie mit der altnordischen Dichtung zu einer „indigenous speech-act theory“ (S. 111) und plädiert für eine Betrachtungsweise unter einer Perspektive der mittelalterlichen Rhetoriktradition.

101 Eming, Jutta: Emotionen als Gegenstand mediävistischer Literaturwissenschaft. In: *Journal of Literary Theory* 1/2, 2008, S. 251–273, hier S. 263f. www.degruyter.com/view/j/jlt.2008.1.issue-2/jlt.2007.018/jlt.2007.018.xml. (Abgerufen am 26.02.2020)

konkreten Material. Was als „textuelle Performativität“ in den Blick kommen kann, ist auf historische Konstellationen zu beziehen und in diesen auf seine Aussagekraft zu prüfen.¹⁰²

In diesem Sinne soll auch eine Lektüre der *P-E* mit einem „doppelten Blick“ vorgenommen werden. Während der moderne theoretische Zugang eine neue Perspektive eröffnen soll, sollen auch spezifische historische Zugänge nicht ausser Acht gelassen werden. Wo immer möglich, sollen theoretische Ansätze oder eher Modelle zu den Möglichkeiten und Grenzen der Sprache und Literatur in der *P-E* selbst sichtbar gemacht werden.

Um die zahlreichen medialen Phänomene in der *Prosa-Edda* mit in eine Lektüre einzu-beziehen, kann ein breiter gefasster moderner Diskurs wie der der Performativität aber weitere Perspektiven eröffnen.

2.3 Literarische Performativität in der skandinavischen Mediävistik

Wie im Vorangegangenen gezeigt, verlangt der Begriff des Performativen eine genaue Bestimmung, soll er denn als theoretisches Werkzeug dienen. Die Verwendung des Begriffs in der germanistischen Mediävistik und in Teilen der Skandinavistik wurde bereits angesprochen.¹⁰³ Für die vorliegende Arbeit sind bestimmte Präzisierungen vonnöten. Wie der Forschungsüberblick gezeigt hat, lohnt es sich, gewisse Punkte des rhizomatischen Begriffs *performativ* so genau wie möglich zu bestimmen, um ein aussagekräftiges Analysewerkzeug zu erhalten. Ob sich mit Hilfe des so erarbeiteten Begriffs neue Perspektiven für die Lektüre der *P-E* (und evtl. für weitere Texte) eröffnen, wird sich erst im Verlauf der Untersuchung herausstellen. Die folgenden zwei Aspekte setze ich deshalb als Eingrenzung für die anschliessenden Lektüren voraus.

2.3.1 Die *Prosa-Edda* als schriftlich konzipiertes Werk

Anders als in bisherigen skandinavistischen Arbeiten unter dem Begriff des Performativen steht in dieser Arbeit die *literarische Performativität* im Fokus. Dieser Zugang wurde meines Wissens in der Skandinavistik noch nicht systematisch erprobt. Der Begriff des Performativen wird da eher im Hinblick auf die Aufführungssituationen von Texten (wie z. B. von eddischen Gedichten) und im Zusammenhang mit Aspekten der mündlichen Tradierung untersucht. Dabei wird meist ein *performance*-Begriff verwendet, der aus den Theater- oder der Ritualtheorien stammt. Die *P-E*, wie sie in der Version von Codex Upsaliensis vorliegt und hier im Zentrum steht, ist ein für eine spezifische Schriftlichkeit konzipiertes Werk und nicht für eine dramatische Aufführung gedacht.¹⁰⁴ Es geht nicht darum, Spuren ursprünglicher Mündlichkeit oder möglicher Aufführungssituationen im Text aufzuspüren

102 Prica, Alexandra: Frau Ava, Johannes und Leben Jesu. In: Herberichs, Cornelia und Christian Kiening (Hg.): *Literarische Performativität. Lektüren vormoderner Texte*. Zürich 2008 (= Medienwandel – Medienwechsel – Medienwissen 3), S. 85.

103 Vgl. Kapitel 2.2.4.

104 Vgl. Kapitel 2.2.4 für die bisherige Verwendung in der Skandinavistik. Zwar kann man gewissen Teilen der *Prosa-Edda* eine potentielle Aufführungsmöglichkeit nicht absprechen – sei es als Unterhaltung oder im Rahmen einer gelehrten Schüler-Lehrer-Situation. In derartigen Fällen kommt der

und sich so an eine vermeintliche „Urversion“ der *P-E* anzunähern. Es geht darum, das als Schriftstück konzipierte Werk in seiner Gesamtheit neu zu betrachten und mit Hilfe des Begriffs der literarischen Performativität neue Einblicke zu erhalten. Das erlaubt es, etwas wegzukommen von den vielbesprochenen Fragen nach Oralität und Skripturalität und einen Blick auf eine Kultur zu werfen, in der die Stimme und die Schrift in regem Austausch mit- und nebeneinander existierten. Die These dieser Arbeit ist es, dass die *P-E* im Codex Upsaliensis als Zeugnis für dieses mediale Miteinander gelten kann. Das Werk thematisiert Sprache, Literatur und Dichtung auf eine einzigartige Weise: Nicht nur die Vermittlung von Wissen über Sprache steht im Zentrum, sondern auch die Frage danach, wie eine solche Vermittlung am besten zu gestalten ist. Anhand der *P-E* lässt sich der selbstreflexive Prozess dieser Diskussion mitverfolgen, was eine Lektüre im Hinblick auf literarische Performativität äusserst interessant macht.

2.3.2 Vergleichbarkeit und Eingrenzung

Der theoretische Zugang soll für verschiedene Werke brauchbar sein: Ein theoretisches Konzept, das nur für eine einzige Untersuchung funktioniert, ist wenig sinnvoll, da eine Vergleichsmöglichkeit mit anderen Gegenständen fehlt. Deshalb werden hier bestimmte Aspekte literarischer Performativität abgegrenzt, die für die vorliegende Arbeit zentral sind. Das würde in einem zweiten Schritt erlauben, die Aspekte literarischer Performativität der *P-E* mit denjenigen anderer Werke zu vergleichen.

In der weitläufigen Theorielandschaft des Performativen scheint mir ein Ansatz aus der germanistischen Mediävistik besonders interessant, um ihn an altnordischem Textmaterial zu erproben: Cornelia Herberichs und Christian Kiening tragen in ihrem Sammelband zur *Literarischen Performativität*¹⁰⁵ eine Reihe möglicher Lektüren vormoderner (nicht nur germanistischer) Texte zusammen. Wie sie zeigen, eröffnen sich neue textuelle Dimensionen durch die performativ orientierten Lektüren – so unterschiedlich die einzelnen Beiträge diese Lektüre auch gestalten. Derartige neue Textdimensionen sind aufgrund des *performative turns* möglich und nötig, wie Herberichs/Kiening im Vorwort bestimmen:

Der vorliegende Band greift eine Blickwendung auf, die sich in den Kulturwissenschaften der letzten Jahre vollzogen hat: eine Abwendung von der Ermittlung fixierter, stabiler Bedeutungen und eine Hinwendung zur Betrachtung der Dynamiken, mit denen Kulturen Sinn erzeugen – durch Verhandlungen und Verheissungen, mediale Aufladungen und Selbstüberschreitungen.¹⁰⁶

Diese Blickwendung auf das „Ereignishafte“ und „Wirklichkeitskonstituierende“ kultureller Phänomene erfordere neue Analysearten. Ebenfalls zentral sei, dass die genannten Phäno-

Begriff der *performance* zum Zug. Im Fokus dieser Arbeit stehen allerdings Aspekte literarischer Performativität, die – wie sich zeigen wird – anders gelagert sind.

105 Herberichs, Cornelia und Christian Kiening (Hg.): *Literarische Performativität – Lektüren vormoderner Texte*. Zürich 2008 (= Medienwandel – Medienwechsel – Medienwissen. Historische Perspektiven 3).

106 Herberichs/Kiening: *Literarische Performativität*, S. 5. Im Folgenden gibt es einige Überschneidungen zu den Darlegungen im Forschungsüberblick Kapitel 2.2. Diese sind jedoch notwendig, um die hier spezifische theoretische Herangehensweise darzustellen.

mene nicht nur charakteristisch für die rein performativen Künste sind, sondern eben auch für literarische Texte:

Literatur ermöglicht die Teilhabe der Lesenden und erfordert sie zugleich. Sie schafft Tatsachen und verändert die Wirklichkeit. Sie stimuliert Reflexionsprozesse und Handlungsvollzüge. Sie gewinnt ihre spezifische Medialität gerade dadurch, dass sie die Vermitteltheit dessen, das sie darstellt, aufscheinen lässt.¹⁰⁷

Anders als viele Forscher, die sich negativ über die Breite des Begriffs des Performativen äussern, sehen Herberichs/Kiening den Reiz gerade darin, ein Schnittfeld zwischen all diesen Diskursen zu suchen – das Schnittfeld zwischen dem, was *in* Kommunikation, und dem, was *mit* Kommunikation geschieht. Damit ist ein weiterer wichtiger Punkt angesprochen, der für die Wahl der Analysekatégorien von Herberichs/Kiening spricht: Die Verbindung der beiden Begriffe Performativität und Medialität. Der Charakter des Performativen wird immer auch durch die medialen Gegebenheiten mitbestimmt (und nicht nur durch die sozialen), deshalb müssen sie immer als miteinander verbunden gedacht werden.¹⁰⁸ Während eine rein sprechakttheoretische Betrachtungsweise oder auch eine auf körperliche performance bezogene Untersuchung eines Gegenstands zu einschränkend ist, erlaubt die Verbindung des Performativen mit dem Medialen eine umfassendere Analyse verschiedenster Gegenstände. Es ist klar, dass ein performatives Phänomen je nach medialer Verfasstheit anders aussieht: Im auf körperlicher Präsenz beruhenden Schauspiel funktioniert es anders als im Film oder in einem literarischen Text. Gerade ein so komplexes und vielschichtiges Werk wie die *P-E*, das aus ganz unterschiedlichen Medienarten besteht, bedarf einer solchen Offenheit für mediale Gestaltung in der theoretischen Ausrichtung. So können die Charakteristika gelehrter altnordischer Literatur durch die Perspektivierung mit aktuellen theoretischen Zugängen neu ausgeleuchtet werden.

Wie einige andere sehen auch Herberichs/Kiening in der etymologischen Herleitung des Performativen eine Erklärungsmöglichkeit der verschiedenen zu thematisierenden Aspekte: *to perform* bedeutet im Englischen eben nicht nur, etwas konkret zur Aufführung zu bringen (Theater, Oper, Sportereignis etc.), sondern auch etwas auszuführen (z.B. ein Muster oder eine Partitur): „Das Performative besteht insofern nicht nur in dem Einmaligen und Ereignishaften einer bestimmten Aufführung oder Lektüre, sondern auch in der Wiederholbarkeit eines Aktes, der auf paradoxe Weise den Eindruck von Einmaligkeit erzeugen und zugleich mit Dauer versehen kann.“¹⁰⁹ Das Paradoxe liegt darin, dass die Performanz (= Aufführung) auf der Partitur bzw. dem Muster beruht, die Handlung selbst aber als einmalig wirkt – dieses Paradox kann mit Performativität bezeichnet werden. Es ist dabei ein zentrales Merkmal des Diskurses, die Möglichkeit des Scheiterns der Handlung immer mitzudenken.

Herberichs/Kiening stellen fest, dass Texte im Allgemeinen, literarische Texte aber im Spezifischen, sehr spannende Untersuchungsgegenstände für das Performative sind:

107 Herberichs/Kiening: *Literarische Performativität*, S. 5.

108 Herberichs/Kiening: *Literarische Performativität*, S. 10.

109 Herberichs/Kiening: *Literarische Performativität*, S. 10.

[Texte] besitzen einerseits spezifische Vollzugsdimensionen, die uns allerdings nicht als konkrete „Aufführungen“ fassbar werden. Sie enthalten andererseits eine Fülle rhetorischer sprachlicher und handlungsbezogener Elemente, die es uns erlauben, Modelle von Vollzügen und Wirkungsmöglichkeiten von performativen Akten zu beobachten. [...] Vor allem literarische Texte sind in dieser Hinsicht interessant: Durch einen höheren Aufwand an sprachlich-imaginativer Formung charakterisiert, markieren sie ihrerseits das Performative oder stellen es gar aus. Der Blick auf sie kann dazu dienen, Grundzüge performativer Dimensionen im Rahmen von Welten zweiter und dritter Ordnung zu studieren [...].¹¹⁰

Literarische Texte aus der Vormoderne sind dabei besonders interessant für eine performative Herangehensweise, denn:

Sie entstammen einer Kultur, die – wie die Forschung der letzten Jahrzehnte hervorgehoben hat – durch Aspekte wie Körperlichkeit, Mouvance, Ritualität, symbolische Kommunikation, Partizipation, Plurimedialität gekennzeichnet ist. In ihr scheinen zahlreiche Phänomene, seit der Neuzeit durch codifizierte Regularitäten festgelegt, in konstitutiver Weise auf je neue Verhandlung und Geltungssicherung angewiesen zu sein.¹¹¹

Wie bereits gezeigt, sind uns die genannten Phänomene in Gestalt von Aufführungen o. ä. heute nicht mehr zugänglich. In überlieferten Aufzeichnungen – in Texten – sind aber dennoch gewisse Sinnpotentiale enthalten, die es sich zu untersuchen lohnt. Es sind keine minderwertigen Stufen einer einstmals realen Situation, sondern eigenständige und auf die Schriftlichkeit hin komponierte Kunstwerke. Es ist zu hoffen, dass über die Theorien des Performativen, diese (performativen) Aspekte der vormodernen Kultur vertieft betrachtet werden können. Dafür braucht es ein verbindendes Analysewerkzeug. Herberichs/Kiening nennen drei Aspekte, die sie als charakteristisch für eine Lektüre im Hinblick auf literarische Performativität in vormodernen Texten ansehen: Die drei Aspekte werden unter *Sagen als Tun*, *Wiederholung/Wiederholbarkeit* sowie *Rahmung* verschlagwortet. Das performative Potential eines Textes lässt sich an diesen Aspekten sichtbar machen, allerdings geht es nicht um die reine Auflistung einzelner Phänomene. Erst im Zusammenspiel der verschiedenen Aspekte wird das Performative als Beschreibungsmodell aussagekräftig.

Als Ausgangspunkt für eine neue Lektüre der *P-E* scheinen diese drei Aspekte vielversprechend, da sie – wie die *Edda* – die Diskussion der Bedingungen und Möglichkeiten von Sprache und Literatur in den Blick nehmen. Die drei Aspekte machen das performative Potential des Werks sowohl auf struktureller als auch auf funktionaler Hinsicht sichtbar. Sie sollen als rote Fäden der einzelnen Lektüren dienen und werden bei Bedarf weiterentwickelt. Anders als bei Herberichs/Kiening werden die drei Aspekte nicht nur auf einer rein textuellen Ebene betrachtet, sondern die ganze Handschrift wird in eine Analyse miteinbezogen (was zwar von Herberichs/Kiening unter dem Aspekt der Rahmung ebenfalls geschieht, jedoch umfassender betrachtet werden soll). Gerade die Möglichkeit, mithilfe des theoretischen Zugangs eine verbindende Lektüre der verschiedenen Werkteile vorschlagen zu können, ist das Ziel dieser Arbeit. Eine erste Übersicht über die drei Aspekte literarischer

110 Herberichs/Kiening: *Literarische Performativität*, S. 11.

111 Herberichs/Kiening: *Literarische Performativität*, S. 12.

Performativität nach Herberichs/Kiening wird im Folgenden vorgenommen, die Anwendung resp. eine allfällige Weiterentwicklung geschieht in den Analysekapiteln.¹¹²

2.4 Drei Aspekte literarischer Performativität

2.4.1 Sagen als Tun

Unter diesem – etwas sperrigen – Titel werden bei Herberichs/Kiening Momente bezeichnet, in denen mit Sprache gehandelt wird. Momente also, die an Fragen der klassischen Sprechakttheorie erinnern. In der realen Welt ermöglicht es die soziale Dimension der Sprache in Verbindung mit dem menschlichen Körper, durch Sprache zu handeln bzw. Macht auszuüben. Ebenfalls entscheidend für die Wirkung ist der institutionelle Kontext, in dem etwas durch Sagen getan wird. Sybille Krämer macht in diesem Zusammenhang auf eine – für die vorliegende Arbeit – wichtige Besonderheit von Austins Auswahl der ursprünglichen Performativa¹¹³ aufmerksam:

Ursprüngliche Performativa sind Rituale, Restbestände einer quasi-magischen Praktik im zereemoniellen Reden. [...] Die illokutionäre Rolle von Äusserungen wird gewöhnlich mit in Zusammenhang gebracht mit ihrer Bindungsenergie, kraft deren der Sprecher eine soziale Beziehung mit dem Adressaten aufnimmt, die auch zukünftige Verpflichtungen einschliesst. Doch der Standesbeamte, der traut, der Priester, der tauft, der Richter, der ein Urteil spricht, stiften damit keineswegs eine soziale Bindung zu den Verheirateten, dem Getauften und dem Verurteilten. [...] Die ursprünglichen Performativa gehören nicht der persönlichen Rede an: Hierin wurzelt deren ‚Aufführungscharakter‘, insofern diese Sprechakte nicht einfach an den Hörer, sondern an Zuhörer gerichtet sind [...].¹¹⁴

Um als ritualisierter Sprechakt wirksam zu sein, braucht es ein Machtgefälle zwischen dem Sprecher und dem Angesprochenen. Die Wirksamkeit liegt nicht in der reinen sprachlichen Form, sondern in den gesellschaftlichen Umständen. Hier wird die enge Verbindung zum weiter unten dargestellten Aspekt der Wiederholung/Wiederholbarkeit deutlich: Erst im wiederholten Handeln bzw. in wiederholten kulturellen Praktiken ergibt sich die Autorität eines Richters, Priesters etc.¹¹⁵ Inwiefern die *P-E* mit einer auf Autoritätsgewinnung ausgelegten Wiederholung als textuelle Strategie arbeitet, wird in Kapitel 2.4.2 beleuchtet.

In der literarischen Welt funktioniert sprachliches Handeln anders als in der realen Welt:

Das „Handeln“, das in den Texten und durch sie stattfindet, kann von den Geltungsbedingungen alltäglichen Handelns entlastet sein, hat damit aber auch erst einmal eigene Geltungsbedingungen herzustellen. Wortmächtige Akte wie Segen, Gebete oder Verfluchungen besitzen, in Texten mit-

112 Vgl. Kapitel 3 und 4.

113 Als „ursprüngliche Performativa“ bezeichnet Austin bestimmte sprachliche Handlungen, z.B. das Taufen, die Verurteilung oder die Heirat.

114 Krämer, Sybille: *Sprache – Stimme – Schrift: Sieben Gedanken über Performativität als Medialität*. In: Wirth, Uwe (Hg.): *Performanz. Zwischen Sprachphilosophie und Kulturwissenschaften*. Frankfurt a.M. 2007, S. 323–347, hier S. 334f.

115 Krämer: *Sprache*, S. 335.

geteilt, nicht von vornherein Evidenz, vermag die Schrift doch grundsätzlich ursprüngliche Bedeutungen immer auch zu verändern oder ins Latente zu verschieben.¹¹⁶

In der realen Welt erhält ein Sprechakt durch eine ihm vorausliegende Geltung Wirkkraft. Ein literarischer Text muss diese Verbindlichkeit gleichzeitig konstituieren und auf sich übertragen. Das, worauf er sich stützt, muss er zugleich selbst hervorbringen. Das ermöglicht der Literatur immer auch das Spiel zwischen tatsächlicher und behaupteter Geltung und lässt ihre Wirkkraft entweder steigern oder einschränken. Die Evidenz literarischer Sprechakte muss deshalb durch zusätzliche Strategien gewonnen werden: „[...] zum Beispiel durch Anleihe bei onto-theologischen Konzepten, transzendenten Ursprüngen oder rechtlich normativen Modellen.“¹¹⁷ Für die christliche Vormoderne beruht die Wirkmacht von Sprache auf bestimmten kulturellen Vorbedingungen, nämlich auf:

[...] dem im Eingang der *Genesis* entwickelten und im Prolog zum Johannes-Evangelium aufgegriffenen Gedanken, die Welt sei durch die zugleich ursprünglichen und ewigen Schöpfungsworte Gottes hervorgebracht und damit Resultat einer Identität von Sprechen und Handeln. Dieser Gedanke bot den Hintergrund und Geltungsrahmen für die Übertragung transzendenter Bedingungen auf immanente: Das göttlich inspirierte oder autorisierte Wort, die christliche Offenbarungsmacht von Sprache und Schrift, sie ermöglichen es, Texte mit Transzendenzenergie aufzuladen und mit ontologischen Zügen zu versehen – als nicht nur Veranschaulichungen und Repräsentationen, sondern Verkörperungen und Realisationen genuin heilsgeschichtlicher Texte. Auch dort, wo es um die Legitimierung von Herrschaft, die Setzung von Recht oder allgemein die Schaffung von Geltung und Verbindlichkeit ging, spielte der nicht bloss referentielle oder mimetische, sondern performative und vollzugshafte Charakter von Texten eine Rolle.¹¹⁸

Literarische Texte rufen eine derartige Evidenz nicht einfach auf oder übernehmen sie, sondern sie stellen sie aus und reflektieren sie. So können z.B. intradiegetische Sprachhandlungen dem extradiegetischen Handeln des Textes entgegenstehen und so das Paradox des Performativen gerade hervorheben. Wie sich in der Lektüre der *P-E* zeigen wird, lassen sich performative Aspekte von *Sagen als Tun* auf verschiedenen Ebenen finden. In *Gylfaginning* werden bspw. sowohl auf der Rahmen- als auch auf der Binnenebene Eide geschworen, Flüche ausgesprochen und Versprechen gegeben bzw. gebrochen. Die *Genesis* und das Johannes-Evangelium als kulturelle Vorbedingungen gelten natürlich auch für das Entstehungsumfeld der *P-E*, was sich deutlich in der Gestaltung des Prologs und seinen Verbindungslinien zur Konzeption von *Gylfaginning* zeigt. So kann man z.B. die gesamte *Gylfaginning* als performativen Sprechakt/Schreibakt verstehen: Der Text berichtet über die Entstehung und das Wesen des nordischen Kosmos und stellt ihn als Lehre dieser Welt vor. Gleichzeitig stellt er aber auf ausgeklügelte Weise aus, dass diese Welt erst durch seine Erzählung entsteht und nur die konstante Weitererzählung ihr Bestehen sichert. Die Art und Weise, wie ein Text mit solchen Performativa verfährt, hilft dem Sprach- und Literaturverständnis eines Werks nachzuspüren. *Gylfaginning* scheint der Frage nachzugehen, ob „Welt“ nur im Erzählen hergestellt werden kann. Auf einer rezeptionsästhetischen Ebene

116 Herberichs/Kiening: *Literarische Performativität*, S. 13.

117 Herberichs/Kiening: *Literarische Performativität*, S. 13.

118 Herberichs/Kiening: *Literarische Performativität*, S. 17.

kann man auch nach der Sprechaktintention der *P-E* in Bezug auf die skaldische Dichtung fragen. Als These liesse sich annehmen, dass die *P-E* die Skaldik vor dem Verschwinden aus dem kulturellen Gedächtnis retten soll. Die Frage könnte dann lauten: Ist der Sprechakt geglückt? Derartige Zugänge werden in den Lektürekapiteln erprobt.

2.4.2 Wiederholung/Wiederholbarkeit

Ausgehend von Jacques Derridas Gedanken besagen Performativitätstheorien, dass es eine Gelingensbedingung von Handeln mit Sprache ist, dass dieses Handeln (z.B. Zeichen, Wörter, Sätze) wiederholbar ist. Performativität heisst nicht einfach „etwas wird getan“, sondern „ein Tun wird aufgeführt“. Ein derartiges Aufführen ist aber immer auch ein Wiederaufführen.¹¹⁹ Gleichzeitig ist diese Gelingensbedingung einer sprachlichen Handlung paradox, wie Herberichs/Kiening zeigen: „Was wiederholt werden kann, stiftet Erwartbarkeit, lässt aber auch deren Aushöhlung zu, schafft Stabilitäten, die aber immer auch von Instabilitäten durchdrungen sind.“¹²⁰ Die Wiederholung kann wie ein Zitat sowohl als Anknüpfung oder Kontextualisierung gedacht sein, sie kann im Gegenteil aber auch einen Bruch ausstellen und etwas in einen neuen Zusammenhang stellen.

Das kulturelle Muster der Iterabilität, das im Modus des wörtlichen Zitierens ein intertextuelles Wiederholungsmuster ist, stellt einen performativen Sprechakt stets in die Reihe der vorausgegangenen Sprechakte und verleiht ihm eine Identität, die eine Voraussetzung für die wirklichkeitsverändernde Wirkmacht des Wortes ist.¹²¹

Dieses allgemeingültige Muster ermöglicht es literarischen Texten die Wiederholung als Mittel zu gebrauchen, „sich auf eine Tradition zu beziehen und Anschlusskommunikation herzustellen.“¹²² Es sind solche Anschlussmittel, die dem literarischen Text die Möglichkeit verleihen, mit Bedeutung zu spielen. Nicht nur identische Repetition einer Tradition, sondern auch Abweichungen und Umdeutungen sind möglich. Noch einmal weisen Herberichs/Kiening auf das Paradoxe dieser Situation hin: „Demnach ist also die Iterabilität, die im Nicht-Authentischen, im Abgeleiteten, im Nachgeahmten, im Parodierten sich manifestiert, gerade dasjenige, was das Ursprüngliche und Authentische ermöglicht.“¹²³ Auch bei diesem Aspekt literarischer Performativität spielt der Kontext der christlichen Vormoderne eine grosse Rolle: Der Rückgriff auf göttlich begründete Ursprünge und autoritative Momente der Vergangenheit ist in dieser Kultur zentral und macht Texte zu Wiederholungsereignissen:

Sie nehmen Stoffe auf, die im kulturellen Wissen der Zeit fest verankert sind. Doch sie aktualisieren sie auch, passen sie je anderen Bedingungen und Kontexten an. Sie ermöglichen den affektiven Nachvollzug heilsgeschichtlicher und historischer Gegebenheiten, lenken aber überhaupt das Augenmerk auf den je neuen Vollzug von Gegebenem. Die Texte schaffen damit Raum für die Teilhabe

119 Vgl. Krämer: *Sprache*, S. 331.

120 Herberichs/Kiening: *Literarische Performativität*, S. 13f.

121 Herberichs/Kiening: *Literarische Performativität*, S. 13.

122 Herberichs/Kiening: *Literarische Performativität*, S. 13.

123 Herberichs/Kiening: *Literarische Performativität*, S. 13.

an der Ordnung der Welt, für transzendente Kommunikation und individuelle Heilssorge. Zugleich erzeugen sie Zeitverhältnisse, in denen sich Vergangenheit und Gegenwart auf komplexe Weise durchdringen.¹²⁴

Ob und inwiefern sich diese starke Gewichtung des christlichen Einflusses auch bei einer Poetik der volkssprachlichen Dichtung, die auf – vermeintlich – heidnischem Mythos beruht, bemerkbar macht, wird sich zeigen. In der Lektüre soll darum darauf geachtet werden, ob sich Unterschiede in der Ausgestaltung des literarischen Verfahrens der Wiederholung erkennen lassen. Ganz klar zentral ist der Aspekt der Wiederholung in der *P-E* auf der literarischen Ebene des Textes, wie es auch von Herberichs/Kiening für literarische Texte als charakteristisch dargestellt wird: „Der Anschluss an literarische Traditionen (auf der Ebene von Stoffen, Motiven, Erzählmustern, Strukturen), wird als Bedingung für das Weiter- und Wiedererzählen ausgestellt. Prozesse von Bedeutungs-genese und -übertragungen werden an Phänomenen der Wiederholung sichtbar gemacht.“¹²⁵ Je nach Gattung des Textes holen derartige Verfahren andere Dinge in den Blick: „In narrativen Texten erlauben gattungstypische Doppelungen eine strukturelle Reflexion von Erzählorganisation und -prozess, eine Sinnstiftung, die von vorgängigen Textordnungen sich ableiten oder auch abrücken und wiederum den Elementen innerhalb des jeweiligen Werkes zusätzliche Bedeutungsdimensionen verleihen kann.“¹²⁶ In der Wiederholung liegt die Macht der Um- oder Neudeutung. Gleichzeitig macht die Wiederholung darauf aufmerksam, dass sie „gemacht“ ist. Durch wiederholende Strukturen wird auf den Aufführungscharakter bzw. den jetzt aktuellen Vollzug, die vergangenen und zukünftig möglichen Vollzüge hingewiesen. (Nicht nur) für die *P-E* bedeutet das die Macht über das, was erinnert werden soll. In Kapitel 3.3.3 stehen so z.B. die wiederholenden Erzählungen der Herkunft der Asen und die Bedeutung für die Dichtkunst im Zentrum der Lektüre.

Wiederholungen können unterschiedlich ausgestaltet sein und unterschiedliche Funktionen aufweisen. Karl-Heinz Hartmann stellt verschiedene Varianten zusammen: So können Wiederholungen z.B. bestimmte Elemente sammeln und über die Menge beispielsweise eine allgemeine Gültigkeit vermitteln. Eine übermäßige Sammlung kann jedoch auch das Gegenteil bewirken und zu einem Sinnüberschuss und damit möglicherweise zu Bedeutungslosigkeit führen. Eine andere Art der Wiederholung ist die Steigerung: „Dabei geht es darum, zu übertreffen und Aufmerksamkeit zu erregen, um allfälligen Innovationsverlust durch mehrmaliges Erzählen auszugleichen. Auch hier kann das durch Ähnlichkeit oder Kontrast erzeugt werden. Eine Wiederholung stellt Gemeinsames und Kohärentes heraus, signalisiert aber auch den Fortlauf der Zeit.“¹²⁷

124 Herberichs/Kiening: *Literarische Performativität*, S. 18.

125 Herberichs/Kiening: *Literarische Performativität*, S. 18.

126 Herberichs/Kiening: *Literarische Performativität*, S. 18.

127 Hartmann, Karl-Heinz: *Wiederholungen im Erzählen: Zur Literarität narrativer Texte*. Stuttgart 1979 (= Studien zur allgemeinen und vergleichenden Literaturwissenschaft 17).

2.4.3 Rahmung

Der dritte Aspekt literarischer Performativität, der für diese Arbeit von grosser Bedeutung ist, ist die Rahmung. Auch die Wirkmacht von Rahmungen ist in verschiedenen Theorien des Performativen bereits hervorgehoben worden. Sprachliche Handlungen können nur innerhalb bestimmter Rahmen bzw. Bedingungen funktionieren. Rahmungen sind sowohl Gelingens- wie auch Misslingensbedingungen für sprachliches Handeln. Ähnlich wie die Wiederholung können sie für allgemeine Gültigkeit sorgen, können aber auch performative Akte aktualisieren und in einen neuen Zusammenhang stellen: „[...] etwa wenn ‚eine bestimmte Tätigkeit, die bereits im Rahmen eines primären Rahmens sinnvoll ist, in etwas transformiert wird, das dieser Tätigkeit nachgebildet ist, von den Beteiligten aber als etwas ganz anderes gesehen wird“.¹²⁸ In der Kunst, sei es z. B. im Theater oder eben in der Literatur sind derartige Übertragungen möglich und werden gleichzeitig auch als solche kenntlich. Herberichs/Kiening über den Unterschied von Rahmen alltäglicher Sprechakte und solchen in der Literatur:

In literarischen Texten ist dies [das Mitthematisieren des Rahmens] konstitutiv – schon Friedrich Schlegel notierte sich 1797: ‚Jedes Kunstwerk bringt den Rahm[en] mit auf die Welt‘. Es hat ja, wie angedeutet, seine Eigengeltung erst herzustellen, und es tut dies, indem es Rahmenbedingungen entwirft, unter denen jene Geltung sich zu ergeben hätte.¹²⁹

Wieder rückt das Performative eine paradoxe Situation in den Blick: Texte sind nicht einfach das Innere, das von dem sie umgebenden Rahmenäusseren bestimmt wird. Das Verhältnis von Innen und Aussen ist komplexer: „[Die Texte] sind vielmehr ein „Inneres“, in dem das „Äussere“ seinerseits enthalten ist – aber eben nur im Modus des „Inneren“, hier also unter den Gegebenheiten von (literarischer Textualität).“¹³⁰ Unter der Rahmung als Aspekt literarischer Performativität kann man so die komplexe Schnittstelle zwischen Innen und Aussen eines Textes sehen. Dabei muss man in einer Analyse unterscheiden zwischen dem, „was den Vollzug eines Textes allgemein kulturell und spezifisch situativ bestimmt, und dem, was der Text hinsichtlich seiner eigenen Wirkung und Verdauerung selbst zum Einsatz bringt – durchaus nicht nur in Übereinstimmung mit, sondern oft auch in Abweichung von kulturellen Mustern.“¹³¹

Zusätzlich zu den textuellen Rahmungen weisen vormoderne Handschriften (ebenso natürlich moderne Werke) auch aussertextuelle Rahmungen auf. Deshalb ist eine Lektüre von Texten, die in solchen Handschriften überliefert sind, nur umfassend, wenn sie auch derartige Rahmen beachtet: „Schon die jeweilige Ausstattung von Codices trägt zur Perspektivierung von Texten bei: Beigegebene Marginalien, Rubrizierungen und Überschriften sind Signale, die auf die Geltung der Texte rückwirken. Verschränkungen von Text und Bild sorgen für wechselseitige Rahmungen.“¹³² Derartige Verschränkungen finden sich mehrere im Codex Upsaliensis, sie führten unter anderem zu seiner Wahl als zentrales Werk dieser

128 Herberichs/Kiening: *Literarische Performativität*, S. 14.

129 Herberichs/Kiening: *Literarische Performativität*, S. 15.

130 Herberichs/Kiening: *Literarische Performativität*, S. 15.

131 Herberichs/Kiening: *Literarische Performativität*, S. 15.

132 Herberichs/Kiening: *Literarische Performativität*, S. 18.

Arbeit. Ihre spezifischen Ausgestaltungen werden in Kapitel 3.2 untersucht. Durch eine vergleichende Untersuchung solcher Rahmen liesse sich auch Interessantes über die unterschiedlichen Funktionen der verschiedenen *Edda*-Versionen sagen, was aber hier nicht im Vordergrund steht. Aber auch andere, der Handschrift beigegefügte Texte können die Wahrnehmung eines bestimmten Textes beeinflussen und seinen Deutungsrahmen verändern. Einen direkten Einfluss auf die Wirkung eines Texts haben natürlich auch rahmende Paratexte:

Pro- und Epiloge, Pro- und Epimythien gehören in verschiedenen Textgruppen konstitutiv zur literarischen Struktur. Sie lassen den Akt des Erzählens und die Aktualität des Erzählten aufscheinen; z. B. indem sie Situationen von Mündlichkeit fingieren, die Rezeptions- als eine Dialogsituation inszenieren und deiktische Verweise einsetzen. Sie pointieren derart die Ereignishaftigkeit und die Literarizität des Erzählens, ohne selbst ausserhalb des literarischen Textes verortet zu sein.¹³³

Ein Rahmen kann einem Text Geltung verleihen, dient gleichzeitig aber als Markierung für die prekäre Situation dieser Art von Geltungsstiftung. Ein Rahmen kann immer auch als reflexives Moment eines Textes verstanden werden. Eine der bekanntesten und komplexesten Rahmensituationen im Zusammenhang mit der *P-E* ist sicherlich in *Gylfaginning* zu finden. Wie sich da ein rahmender gelehrter Lehrer-Schüler-Dialog mit dem Rahmen eines nordischen Wissenswettstreits verbindet und die verschiedenen literarischen Ebenen ihre Rahmungen ausstellen, ist Thema von Kapitel 3.3.2.

2.4.4 Literarische Performativität: Ein Beispiel

Zur Verdeutlichung der oben beschriebenen theoretischen Grundlagen bietet sich der Blick auf einen spezifischen Beitrag aus Herberichs/Kienings Sammelband zur literarischen Performativität an. Obwohl die Thematik und die historische Verortung sich scheinbar sehr von der vorliegenden Arbeit unterscheiden, ist Christa Haeselis Beitrag zu den althochdeutschen Zaubersprüchen in ihrem Überlieferungskontext auch interessant im Hinblick auf die Untersuchung der skaldischen Dichtung in der *P-E*.¹³⁴ Haeseli kommt weg von der klassischen Sprechakttheorie und bestimmt auch den Begriff *performance* neu, indem sie ihn für eine Handschriftenanalyse und die Frage nach Textstrategien zusammendenkt. Dabei verschiebt sich der Fokus der Fragestellung von der realweltlichen Verwendung der Zaubersprüche hin auf Zaubersprüche als schriftliche Texte mit ihren je eigenen Wirkungsstrategien. Der Begriff *performance* wird dazu im Gegensatz zu seiner üblichen Verwendung bewusst für den „Auftritt“ eines Textes im schriftlichen Kontext verwendet:

Mit diesem Perspektivenwechsel wird gegen die schematische Vorstellung von situativer, wirkmächtiger *mündlicher* Aufführung versus dauerhaftem, wirkungslosem, *schriftlich* fixiertem Text argumentiert. Es stellt sich die Frage nach den textuellen Strategien, die darauf abzielen, textü-

133 Herberichs/Kiening: *Literarische Performativität*, S. 18f.

134 Haeseli, Christa M.: Sprachmagische Texte des Clm 536 (11./12. Jahrhundert). In: Herberichs/Kiening: *Literarische Performativität*, S. 63–83. Vertiefend vgl. Haeselis Dissertation: *Magische Performativität. Althochdeutsche Zaubersprüche in ihrem Überlieferungskontext*. Würzburg 2011.

berschreitende Wirkung zu erlangen. Dabei werden die sprachmagischen Texte nicht als defizitär, als Überreste einer umfassenderen mündlichen und deshalb nicht mehr zugänglichen *performance* betrachtet, sondern sie können als eine Art Partitur verstanden werden, welche die Bedingungen von Wirkungsmöglichkeiten erst herstellen und dabei selber performativ verfasst sind.¹³⁵

Haeseli zeigt, wie althochdeutsche Zaubersprüche in Handschriften eingefügt werden und da je unterschiedliche performative Wirkung entfalten. Sie fragt dabei nicht nur nach zauberspruchinhärenten performativen Strategien, sondern auch danach, wie die spezifische Eintragungsart und der handschriftliche Kontext als Wirkungssteigerung funktionieren können. Dies ist etwa der Fall, wenn sich Zaubersprüche an kryptographische Alphabete anlagern oder andere auratische Texte als performative Rahmungen nutzen.¹³⁶ Aus ihren Ausführungen wird klar, dass die Performativität der Rahmentexte aber nicht einseitig gedacht werden darf. Die „gerahmten“ Texte wirken genauso auch als performative Rahmen für die sie umgebenden Texte. Deshalb sollte man die Kompositionsprinzipien der Handschrift ernst nehmen.

Dies wird auch für die im Codex Upsaliensis enthaltenen Texte zu beachten sein, sowie auf einer anderen Ebene auch für die Integration skaldischer (und auch eddischer) Strophen in Prosatexte. Die Parallelen von skaldischen Gedichten und Zaubersprüchen mögen etwas gewagt sein, dennoch überschneiden sie sich in gewissen Dingen: Beides sind kulturelle Phänomene aus einer (vermeintlichen) heidnischen und mündlichen Vorzeit. Beide werden im Zusammenhang mit schriftlicher Gelehrsamkeit tradiert und ihnen wird eine hohe sprachliche Wirkmacht zugesprochen. Haeseli zählt vier Aspekte auf, die für ihre Untersuchung literarischer Performativität zentral sind¹³⁷: (1) Die Wirkmacht eines Zauberspruchs ist in einem Text nicht unmittelbar gegeben. Man muss also nach den Mechanismen fragen, die ihre Wirkung im Schriftlichen mitkonstituieren. Unter (2) „wird der Dynamisierungsprozess selbst verstanden, der den Zauberspruch zwischen stillgelegtem Muster und wirkmächtiger Rede oszillieren lässt. Solche Prozesse lassen sich an Umschlagpunkten ausmachen, die in den Zaubertexten angelegt sind.“ Aspekt (3) betrifft die Rahmungen der Zaubertexte, die sich nicht im Anfügen von Rahmenerzählungen oder liturgischen Formeln und Gebeten erschöpfen. Dieser Punkt verbindet sich mit dem Aspekt (4), dem Überlieferungskontext innerhalb von Sammelhandschriften. Ihm kann eine legitimierende, Evidenz stiftende oder auratisierende Funktion zukommen. Abschliessend fasst Haeseli zusammen:

Die performative Strategie des Zaubertextes besteht also darin, ein Szenario zu erschaffen, in dessen Rahmen er wirksam werden kann. Damit gehört zur Performativität nicht nur die Handlung selbst, sondern auch das Hervorbringen ihrer Wirkungs- und Gelingensbedingungen.¹³⁸

135 Haeseli: Sprachmagische Texte, S. 65.

136 Haeseli: *Magische Performativität*, S. 16. Ihre Betrachtungen zur Alphabetmagie sind auch für die Lektüre des 2. GTR in Kapitel 4.3 von Interesse.

137 Haeseli: *Magische Performativität*, S. 25.

138 Haeseli: *Magische Performativität*, S. 203.

2.5 Erstes Fazit und Ausblick auf die Lektüren

Diese Arbeit kann die oben genannten methodischen Probleme des Performativitätsdiskurses nicht lösen und hat einen viel bescheideneren Anspruch: Sie will ausloten, ob und wie ein Diskurs, der in anderen Disziplinen bereits sehr gut verankert ist, sich in der skandinavistischen Mediävistik sinnvoll anwenden lässt. Wenn das gelingt, so eröffnen sich vielleicht neue Sichtweisen auf einen der wichtigsten dichtungstheoretischen Texte des nordischen Mittelalters. Die Wahl der Begrifflichkeiten von Cornelia Herberichs und Christian Kiening als Analysewerkzeuge ist aufgrund ihres Fokus auf textimmanente Aspekte von Performativität gefallen – dies in Abgrenzung zu den eher rein sprechakt- oder ritualtheoretischen Zugängen innerhalb der skandinavistischen Mediävistik. Die drei Kategorien *Sagen als Tun*, *Wiederholung/Wiederholbarkeit* und *Rahmung* ermöglichen einen neuen Zugang zu literarischen Werken des Mittelalters, die neben ihren performativen Aufführungsdimensionen auch textimmanente performative Strategien aufweisen. Es ist die Kombination mehrerer Ebenen, die eine Lektüre der *P-E* unter diesem Blickwinkel interessant macht. In den Blick genommen wird sowohl die materiell mediale wie auch die textuelle Ebene. In der Kombination aller performativer Aspekte auf den verschiedenen Ebenen zeigt sich das performative Potential eines Werks. Die Betonung muss dabei auf *Potential* liegen, denn die Wirkung auf die mittelalterlichen Rezipienten kann heute nicht mehr untersucht werden. Um die Lektüren zu systematisieren, werden die verschiedenen Ebenen (textuell, medial, diskursiv) wenn möglich getrennt behandelt. Schliesslich gehören sie aber wieder zusammengelesen und verbinden sich zu einem Beschreibungsmodell „Literarischer Performativität“.

Um doch noch einmal zum Ausgangspunkt der wissenschaftlichen Beschäftigung mit dem Performativen zurückzukehren: John L. Austin weist in seiner Trennung von konstativen und performativen Sprechakten darauf hin, dass performative Äußerungen keine Zustände in der sozialen Welt beschreiben, sondern dass sie solche Zustände im Akt des Sprechens schaffen. Wie sich in den folgenden Lektüren zeigen wird, lässt sich ausgehend davon der Bogen von einer engen Sprechakttheorie hin zu einem breiteren Verständnis von literarischer Performativität schlagen: Am Beispiel der *Prosa-Edda* wird sichtbar, wie ein Text einen ganzen mythologischen Kosmos und eine für Jahrhunderte gültige Poetik aus den unterschiedlichsten Versatzstücken und Einzelbestandteilen zu erschaffen vermag. Die Gelingensbedingungen für einen derartigen Sprechakt werden im Folgenden von verschiedenen Seiten beleuchtet.

