

**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:** 4: Welt verfassen - Welt erfassen : performative Gelehrsamkeit  
**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:** 09.12.2025

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

## 4 Welt verfassen – Welt erfassen: Performative Gelehrsamkeit

### 4.1 Lektüre der gelehrten Teile der *Prosa-Edda*

Man könnte annehmen, dass Aspekte literarischer Performativität nur in den erzählenden Teilen von U zu finden sind, wo einerseits der nordische Kosmos, andererseits eine einheimische Vergangenheit erschrieben bzw. verfasst werden. Da im zweiten Teil von U weniger erzählende, sondern stärker argumentative Texte zu finden sind, könnte man diese als „die Welt erfassend“ bezeichnen. Doch eine so deutliche Trennung von „Verfassen“ und „Erfassen“ gibt es nicht zwischen *Liber primus* und *Liber secundus*. Denn auch in den gelehrten Texten von *Liber secundus* wird Wissen einerseits systematisiert, andererseits aber auch zum ersten Mal „gedacht“ und als relevant inszeniert. Es handelt sich dabei um spezifisches Wissen über Sprache und Dichtung, das in dieser Form originär diskutiert und dargestellt wird. Zwar sind einzelne Bestandteile durchaus bereits vor der Abfassung der *P-E* als Teil eines gelehrten Diskurses bekannt – zusammengebracht und in einen umfassenden Kontext gestellt werden sie aber erst in den verschiedenen Handschriften der *P-E*.

Während in *Liber primus* von U u. a. verschiedene Arten von Erzählen im Vordergrund stehen, fokussiert *Liber secundus* stärker auf kleinere sprachliche Einheiten, die einen Bezug zur Dichtung haben (mehrheitlich skaldische aber auch eddische Dichtung). In der Anfangsrubrik von U werden zwei Teile hervorgehoben, die heute gängigerweise zur *P-E* gezählt werden: „*skáldskapar mál ok heiti margra hluta*“ (Sprache der Dichtung und Namen vieler Dinge) sowie das Gedicht *Háttatal* (Versmassverzeichnis).<sup>1</sup> Doch an diese zwei Teile werden in U weitere Texte und andere mediale Formen angelagert. Einerseits bekommt *Háttatal* eine Art vorausgehendes Inhaltsverzeichnis, das einzelne Versmasse und sie exemplifizierende Strophen auflistet. Andererseits wird nach *Skáldskaparmál* der sogenannte 2. *Grammatische Traktat* (2. *GTR*) eingefügt, der wiederum zwei sehr interessante Diagramme enthält, die ausserhalb dieser Handschrift nicht bekannt sind.

Werden diese Inhalte und Formen zusammengelesen, ergibt sich ein Bild eines gelehrten Werks, das (dichterische) Sprache in all ihren Facetten zu erschliessen versucht: Von der kleinsten sprachlichen Ebene, den sich reimenden Silben (2. *GTR*), über die Beschreibung bzw. Erfassung komplexer dichterischer Umschreibungen (*Skpm*) und verschiedenster Versmasse (*Ht*), deckt *Liber secundus* alles ab, was in Bezug auf sprachtheoretisches Wissen zu der Zeit behandelt werden sollte. Eine derartig umfassende volkssprachliche *ars poetica* ist vor der Abfassung von U im nordischen Mittelalter nicht bekannt und die intellektuelle Leistung wird noch bewundernswerter, weitet man die sprachzentrierte Lektüre auf *Liber primus* und die dortige Diskussion narrativer Modelle aus. Mit diesem Blick auf das Gesamtwerk wird klar, dass U sich mit möglichst allen Ebenen sprachlichen Denkens beschäftigt.

---

1 *Uppsala Edda*, S. 6.



Die folgenden Lektüren sind den gelehrten Teilen der *P-E* in *U* gewidmet und von einer spezifischen Grundfrage geleitet: Wenn in *Liber primus* mit dem Mythos vom Dichtermet ausgesagt worden ist, dass gute Dichter bereits dichten können und deshalb von *Óðinn* den Met erhalten, wie legitimiert sich dann die *P-E* als Handbuch für junge Dichter? Dabei halten sich auch diese Lektüren vordergründig an die Reihenfolge der Texte, wie sie in *U* zusammengestellt sind. *Skpm* steht dabei etwas im Hintergrund, da dieser Text im Verhältnis zum 2. *GTR* und *Ht* bereits sehr viel Beachtung in der Forschung erfahren hat.

## 4.2 *Skáldskaparmál* – Wie skaldische Dichtung relevant bleibt

„*Hér hefr skáldskapar mál ok heiti margra hluta*“<sup>2</sup> (Hier beginnt die Sprache der Dichtung und die Namen vieler Dinge), mit dieser Rubrik setzt nach der Illustration von *Gylfi* und den drei Asen in *U* der Text wieder ein. Wie bereits zuvor in der Form eines gelehrten Frage-Antwort-Dialogs werden verschiedene Arten der skaldischen Dichtung beschrieben und durch Strophenbeispiele illustriert. Der Verfasserkommentar, der in *U* bereits am Ende von *Gylf* angefügt wird, nennt die Erweiterung des Wortschatzes mit alten Bezeichnungen und das Verstehen „verhüllter Dichtung“ als Funktionen des Textes.<sup>3</sup>

Da mit dem Verfasserkommentar auch die längeren Erzählteile von *Skpm* in *U* nach vorne gestellt worden sind, ist der Dialog nun ohne klare Sprechfiguren, was ihn formelhafter wirken lässt als *Gylf*.<sup>4</sup> Aber parallel zu *Gylf* arbeiten auch *Skpm* mit dem bedeutungsstiftenden Verfahren der Wiederholung und benützen Strophenzitate. Zum grössten Teil handelt es sich dabei um Zitate aus skaldischer Dichtung, aber auch einzelne eddische Zitate sind zu finden.<sup>5</sup> Die eddischen Zitate sind wie in *Gylf* auch hier anonym und inszenieren eine Art Überzeitlichkeit oder zumindest eine lange Vergangenheit. Die skaldischen Strophen hingegen sind meist einem namentlich genannten Dichter zugeschrieben. Das Zitiervorgehen weist wie bei den eddischen Strophen in *Gylf* in zwei Richtungen: Durch die explizite Benennung der Quelle wird den theoretischen Ausführungen Gewicht verlieht – grosse Skalden haben diese Umschreibungen verwendet, deshalb sind es wichtige Elemente, die nun auch theoretisch erfasst werden müssen. Umgekehrt setzen die theoretischen Ausführungen die Dichtkunst und damit auch die (historischen) Skalden als relevant für die Gegenwart.

Margaret Clunies Ross, eine der besten Kennerinnen von *Skpm*, hat die Bedeutung des Textes mit ihren Forschungen stark hervorgehoben.<sup>6</sup> Zum Status des Textes sagt sie:

2 *Uppsala Edda*, S. 124.

3 „[...] ok heyja sér orðfjöld þa með fornum heitum eða skilja þat er huli er ort [...]“ ([...] und ihren Wortschatz mit alten Bezeichnungen vergrössern oder verstehen, was verhüllt gedichtet ist [...]). *Uppsala Edda*, S. 90.

4 Die Verschiebung der narrativen Teile von *Skpm* nach vorne scheint auch als eine Trennung von mythologischen Erzählfiguren (*Gylfi* und die Asen, *Bragi* und *Ægir*) für die kommenden eher theoretischen Inhalte zu dienen. Die Abgrenzung ins „Unpersönliche“ kann durchaus auch als Hinweis darauf verstanden werden, dass diese Inhalte neu und innovativ sind und (noch) niemandem zugeschrieben werden können, dessen Nennung sie legitimieren würde.

5 z.B. aus *Grímnismál*: *Uppsala Edda*, S. 144.

6 Es ist u. a. Clunies Ross' Forschung zu verdanken, dass sich die Aufmerksamkeit der *P-E*-Forschung von *Gylfaginning* auch hin zu *Skpm* wandte. Vgl. z. B. Dies.: *Skáldskaparmál*; Dies.: *History*.

Within Iceland, *Skáldskaparmál* was arguably the most important, most copied and most imitated part of Snorri's *Edda* in the late Middle Ages and well into the Renaissance. The extant manuscripts preserve it in varying forms, and, as we have seen earlier, Snorri may have been experimenting with different arrangements of its material without making a final decision on which version was best. It is likely to have been used as a text book in some Icelandic schools of the later thirteenth and fourteenth centuries, and perhaps more generally for purposes of private study.<sup>7</sup>

Der unfertige Charakter des Textes wird unten vertieft diskutiert. Bereits hier kann aber als These formuliert werden, dass die Beliebtheit und die breite Rezeption von *Skpm* möglicherweise auch mit dem offenen und damit leicht adaptierbaren Zustand zusammenhängen können. Der Text liefert eine bislang nicht vorhandene Zusammenstellung von Dichtungssprache: Es geht nicht wie in *Ht* um metrische Eigenschaften skaldischer Dichtung, sondern um die stilistische Gestaltung der Dichtung mit verschiedenen Umschreibungsformen, sogenannten *kenningar* und *heiti*. Die Umschreibungen werden anhand von Beispielen aus der skaldischen Dichtung vorgestellt und meist mit Strophenzitaten versehen. Die verschiedenen Begriffe werden in den Versionen von *Skpm* in unterschiedlicher Reihenfolge und je anders gewichtet aufgeführt.

In U beginnt es mit einem kurzen Abschnitt und wie als Einleitung mit *kenningar* für die Dichtung, diese werden jedoch nicht näher ausgeführt. Dann folgen Umschreibungen für *Óðinn* mit vielen Strophenzitaten: „*Enn skal láta heyra dǫmin hvernig skáldin hafa sér látit líka at yrkja eptir þessum heitum ok kenningum.*“<sup>8</sup> (Weiter soll man Beispiele zu hören bekommen, wie es Dichtern zusagte zu dichten nach diesen *heiti* und *kenningar*.) Nach sehr vielen Beispielen mit Bezug zu *Óðinn* kehrt der Text zum Thema Dichtung selbst zurück: „*Hér skal heyra hvernig skáldin hafa kent skáldskapinn eptir þeim heitum er áðr eru rituð.*“<sup>9</sup> (Hier soll man hören, wie die Skalden die Dichtung umschrieben mit diesen *heiti*, die vorne geschrieben sind.) Nun folgen wiederum einzelne Bezeichnungen für Dichtung (ähnliche, aber nicht exakt dieselben wie am Anfang) und schliesslich werden wie bei *Óðinn* viele verschiedene Zitate aus Skaldenstrophen angeführt.

Im Vergleich mit dem Anfangsabschnitt über die Dichtung wird klar, dass es sich nicht um eine versehentliche Doppelung handelt, sondern dass der Text nach der Illustration von *Gylfi* und den Asen einen passenden Einstieg findet, indem er Dichtung und dichterische Umschreibungen kurz als Grundthema des Folgenden aufruft, dann aber direkt – und ganz in Abstimmung mit *Gylfaginning* – zur wichtigsten mythologischen Figur für die Dichtung wechselt. Erst nach den Bezeichnungen für *Óðinn* kann die Dichtung selbst beschrieben werden. Nachher geht es weiter mit *kenningar* für die anderen Asen, für verschiedene Naturphänomene, für Männer und Frauen und schliesslich für Gold. Es folgen Umschreibungen für Kampf, Waffen, Schiffe, Jesus Christus, weltliche Könige und Adlige.<sup>10</sup> Anschliessend an die *kenningar* werden *heiti* aufgelistet. Wieder beginnt es mit solchen für die

7 Clunies Ross: *History*, S.170.

8 *Uppsala Edda*, S.124.

9 *Uppsala Edda*, S.132.

10 Eine vollständige Auflistung der verschiedenen Inhalte in U bietet: Snorri Sturluson: *Skáldskaparmál*, S. xlix. Da werden auch die Verwendung (weniger) *þulur* sowie die aussergewöhnlichen Strophen am Ende des Textes behandelt, auf die hier nicht eingegangen werden kann.

Asen. Anschliessend kommen Bezeichnungen für Sonne und Mond sowie für den Menschen. Körperteile werden benannt, ebenso abstrakte Begriffe wie Sprache und Weisheit. Weiter geht es mit verschiedenen Tieren, Feuer und zum Abschluss *heiti* für Gold.<sup>11</sup> Zwischen einzelnen Umschreibungen treten immer wieder diskursive Überlegungen und Definitionsversuche bestimmter dichterischer Verfahren sowie längere erzählende Einheiten, die als Erklärungen für bestimmte *kenningar* sowie *heiti* dienen. Bevor diese argumentativen Einheiten beleuchtet werden, zuerst einige Beobachtungen zur Medialität von *Skpm*.

Die verschiedenen umschriebenen Begriffe werden in U durch Rubriken genannt und eingeleitet, wobei häufig eine direkt anschliessende Frage den Begriff wiederholt.<sup>12</sup> Derartige Wiederholungen können auf einen zweifachen Gebrauch des Textes hindeuten: Ein Leser nimmt die Rubriken als Titel auf und sieht sich durch die nachfolgende Frage in eine mündliche Situation versetzt. Ein vorlesender Lehrer hingegen überliest die Rubrik wahrscheinlich und braucht die einleitende Frage als „Titel“ (worauf er entweder selbst antwortet oder von den Schülern eine Antwort erwartet).<sup>13</sup> Die multimediale Situation in den *Skpm* wird auch durch mehrere textuelle Hinweise hervorgehoben, wie bereits in den obigen Zitaten sichtbar wurde. So verweist der Text z.B. auf Voranstehendes: „*sem fyrr er ritat*“<sup>14</sup> (wie es vorher geschrieben ist), schafft aber auch immer wieder einen mündlichen Kontext: „*Hér heyrir at gull er kent [...]*“<sup>15</sup> (Hier hörst du, dass Gold umschrieben ist [...]).

Die skaldische Strophe wird im Text meist eingeleitet mit der Formel: „*Svá kvað*“ (So dichtete). Durch das Verb *kveða* (sagen, sprechen, erklären, auf bestimmte Weise aussprechen, artikulieren, vortragen, (e. Dichtung) aufsagen, melodisch vortragen, dichten, e. Laut von sich geben, schreien)<sup>16</sup> wird eine stark performative Dimension des Sprechens eröffnet, die sich auf eine individuelle dichterische Aufführung bezieht. Mit dem Verb *segja* (sagen, erzählen, berichten, beantworten, vortragen, erzählen, erklären, verkünden, heissen, bedeuten)<sup>17</sup>, das in *Gylf* meist als Einleitung für die Strophenzitate steht, scheinen eher allgemeine und nicht eindeutig auf Personen zuweisbare Zitate eingeführt zu werden.<sup>18</sup>

Der Text von *Skpm* wird durch die zahlreichen Rubriken, die auf die folgenden Themen verweisen, in viele kleine Abschnitte unterteilt. Der Verfasser scheint zu versuchen, Ordnung in die verschiedensten Inhalte (Strophenzitate, diskursive Kommentare, erklärende Erzählungen) zu bringen und alle Facetten eines Phänomens zu erfassen. Dass das aber

11 Auf die Unterscheidung von *kenningar* und *heiti* und die weiteren Kategorien wird weiter unten eingegangen.

12 Z.B.: Rubrik „*Frá kenningu Þórs*“ (Vom Umschreiben *Þórs*) direkt danach die einleitende Frage des Abschnitts: „*Hvernig skal kenna Þór?*“ (Wie soll man *Þórr* umschreiben?). *Uppsala Edda*, S. 138.

13 Nicht alle Abschnitte haben eine Rubrik erhalten (oder sie ist nicht mehr zu lesen).

14 *Uppsala Edda*, S. 186.

15 *Uppsala Edda*, S. 238.

16 Vgl. Lemma *kveða* in Baetke: *Wörterbuch*.

17 Vgl. Lemma *segja* in Baetke: *Wörterbuch*.

18 Zu den Verszitaten in *Gylf* siehe Kapitel 3.3.3.4. Das Verhältnis von Verszitaten und Prosa lässt sich mit Hilfe der Redeeinleitungen genauer bestimmen, wie u.a. Russell Poole zeigt. Vgl. z.B.: Poole, Russell: The Cooperative Principle in Medieval Interpretations of Skaldic Verse: Snorri Sturluson, Þjóðólfr Arnórsson, and Eyvindr Skáldaspillir. In: *Journal of English and Germanic Philology* 87, 1988, S. 159–178; Ders.: Verses and Prose in *Gunnlaugs saga Ormstungu*. In: Tucker, J. (Hg.): *Sagas of the Icelanders*, New York 1989, S. 160–184.



nicht immer so einfach ist, zeigen u. a. einzelne Leerstellen oder auch zwei ungewöhnliche Rubriken, die nur den abstrakten Namen *Capitulum* tragen.<sup>19</sup> Insgesamt lässt sich dennoch ein deutlicher Wille zur Leserunterstützung ausmachen. Neben den Rubriken gibt es zahlreiche Initialen, die jeweils die Fragen hervorheben und v. a. zu Beginn des Textes wird praktisch jedes Strophenzitat durch ein „v“ am Manuskriptrand hervorgehoben. Gerade am Anfang des Textes gibt es eine zweite Schicht solcher Markierungen. Teilweise werden nicht nur „v“ am Rand angefügt, sondern auch einzelne Anfangsbuchstaben des Fliesstextes.

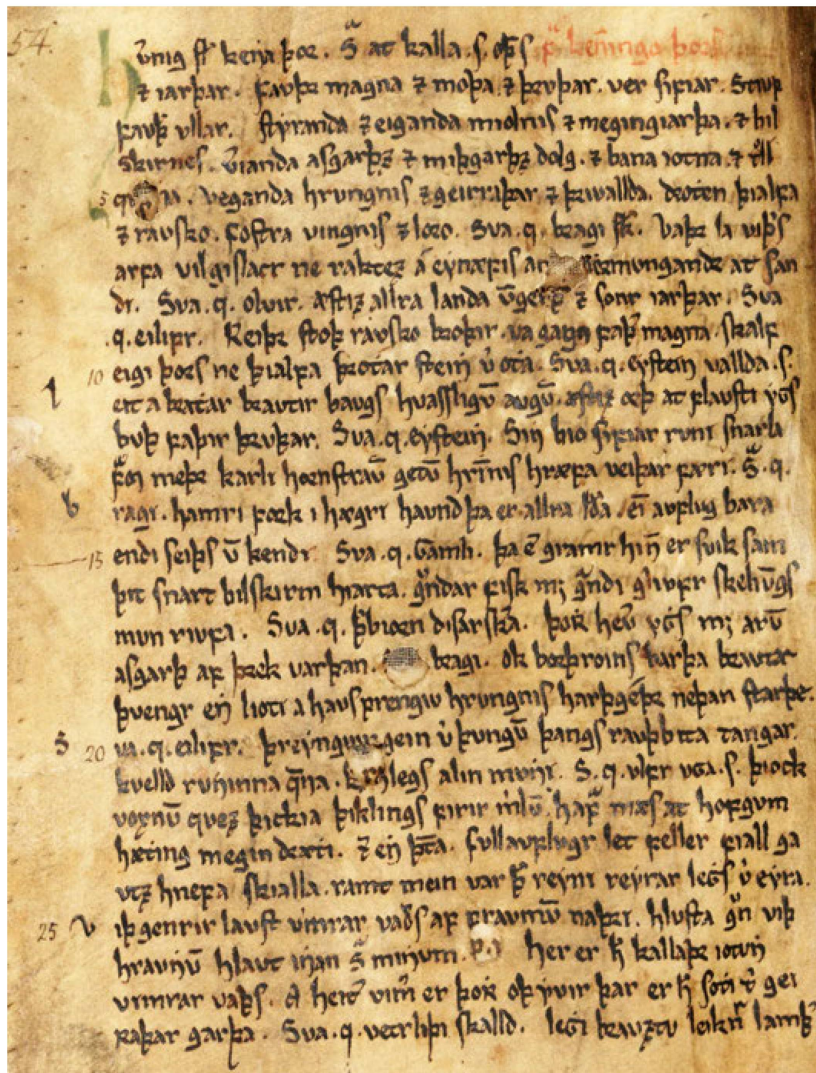


Abbildung 9: Marginalien (DG 11 4to, 28v)

Mit welcher Absicht (und für welche Stellen im Text genau) diese Marginalien dazukommen, ist nicht klar. Es könnte sich um ein weiteres Ergebnis der Systematisierungstendenz handeln, die im gesamten Text sichtbar wird. Die Lesehilfen nehmen im Verlauf

19 Ob die leeren Rubriken verblasst sind oder später noch dazukommen sollten, lässt sich nicht sagen.

des Textes aber ab, vielleicht aus dem Grund, dass so viele Zitate aufgeführt werden und Marginalien keine wirkliche Hilfe mehr darstellen würden. Vielleicht sollten sie aber auch später noch nachgetragen werden.

Alle oben beschriebenen Verfahren oder Phänomene lassen sich in der grundlegenden Dynamik, die *Skpm* charakterisiert, fassen. Es geht in dem Text darum, die skaldische Dichtung an zeitgenössische Anforderungen anzupassen, ihre kulturelle Geltung zu behaupten und ihr deshalb auch den Weg für weitere Überlieferung zu ebnen. Skaldische Dichtung funktioniert nicht mehr so, wie man sich im 13. und 14. Jahrhundert auf Island vorstellt, dass es bei den grossen Hofskalden der Wikingerzeit der Fall war.<sup>20</sup> Skaldische Dichtung wird rückblickend als wirkmächtiger Sprechakt angesehen: Ein komplexes Gedicht hat ökonomischen Wert und kann als Erinnerungsmedium ewigen Ruhm (oder Spott) verleihen. Doch das Potenzial, die Welt bzw. das Leben des Skalden mit nur einem Gedicht zu verändern, scheint nicht mehr unmittelbar gegeben: Die sozialen, politischen und kulturellen Bedingungen haben sich geändert. Skaldik braucht Vermittlung und die Möglichkeit dazu sehen *Skpm* in einer Übertragung und Anpassung an die Schriftlichkeit. Das ehemals mündliche Gedicht, dessen starke Wirkmacht auch durch die Präsenz seines Dichters und des jeweiligen Empfängers gegeben war, muss nun seine Geltung in der Schrift behaupten.

Dass es dabei nicht nur um die Anpassung an christliches Sprachdenken geht, sondern auch um die Betonung und Stärkung der eigenen Dichtung und Sprache, zeigt sich in den Versuchen theoretischer Argumentation und dem Zusammenspiel mit den weiteren Inhalten von U. Christliche Denkformen wie z. B. die Enzyklopädie haben ihre Spuren hinterlassen: Das Streben nach ganzheitlicher Erfassung und Beschreibung der dichterischen Möglichkeiten und Grenzen ist eine davon. Die Schrift und die damit verbundenen neuen medialen Möglichkeiten helfen, die einzelnen Phänomene möglichst kleinteilig zu kategorisieren, zu benennen und so zu erfassen.

Es scheint aber auch die spezifische Art der Skaldik zu sein, die schliesslich in der *P-E* zu einer aussergewöhnlich intensiven Beschäftigung mit der Sprache führt. Skaldische Dichtung ist für ihre selbstreflexiven und selbstreferentiellen Aspekte bekannt, die Freude und das Interesse an der Arbeit mit der eigenen Sprache zeigt sich in der isländischen Kultur natürlich auch in anderen Gattungen.

Ein skaldisches Gedicht eröffnet aber gerade durch seine inhärente Komplexität die Möglichkeit, als Ausgangspunkt für die volkssprachliche Beschäftigung mit der eigenen Sprache zu fungieren. Es wird als eine wichtige und bedeutungsvolle Art von Beleg angesehen, der keinesfalls falsch überliefert sein darf. Die hohen metrischen und stylistischen Anforderungen an die Skaldik werden auch als Begründung angeführt, dass sich diese Dichtung so hervorragend als Medium für Lobdichtung und historische Quelle eignet:

As manufactured objects in its own right, a poem was meant to last and accordingly could be criticized by colleagues and patrons if rhymes and quantities were false, refrains omitted, and the total stanza-count deficient [...]. Technical blemishes could impair memorability and thereby detract from the poem's value as a tribute.<sup>21</sup>

20 Zur Skaldik allgemein siehe Kapitel 1.1.

21 Poole, Russel: Skalde. In: RGA 2005, S. 553–559, hier S. 555.



Mit der lateinischen Gelehrsamkeit ergibt sich schliesslich die Möglichkeit, das Interesse am Potenzial der Dichtsprache auf einer diskursiven Ebene auszuweiten. Russel Poole fasst zusammen und hebt die neue Herleitung der Wirkmacht von Skaldik hervor:

Skaldic Poetry was from the outset a highly reflexive, self-conscious form, in which poets could make recurrent allusion to their work as ‚Óðinn’s mead‘ and similar. By the 12th century, however, this reflexiveness seems to have taken on a more broadly educative character in Iceland. Skaldic poetics were grasped as a ‚tool of power‘ by leading families and inculcated side by side with Latin-based learning.<sup>22</sup>

Die Aktualisierung – und damit die weitere Rezeption – der Skaldik wird durch die Übertragung der mündlichen Gelegenheitsdichtung auf eine abstrakt-diskursive Ebene in der Schrift zu erreichen versucht. Der Wert und die Wirkmacht des skaldischen Sprechaktes wird in den vielen Strophenzitaten wiederholend aufgerufen (wie das bei den Zitaten der eddischen Lieder in *Gylf* der Fall ist, vgl. Kapitel 3.3.3). Auch der Skalde als historische Figur wird als bedeutungstiftende Quelle verstanden, praktisch jede Strophe ist namentlich einem Dichter zugeordnet. Durch die elitäre Stellung, die sie sich mit ihren sprachlichen Fähigkeiten erarbeitet haben, verleihen sie einer Strophe auch im schriftlichen Kontext noch Geltung. Doch wie Poole oben sagt, gilt nun nicht mehr (nur) die Fähigkeit dichten zu können als Machtwerkzeug, sondern auch die theoretische Erfassung dieser Dichtung. Man muss wissen, wie man Skaldik neu angemessen vermittelt. Zahlreiche Vorlagen dazu gibt es z.B. in den klassischen Schulpoetiken der lateinischen Gelehrsamkeit. Lateinische und griechische (heidnische) Literatur wird darin mithilfe mythologischer Erzählungen und den dazugehörigen Beispielen aus der Dichtung von sogenannten *auctores* erklärt. Im enzyklopädischen Denken gehen Mythos und Poetik zusammen. Zu diesem Zusammenspiel sagt Clunies Ross „The relationship between myth and science is thus a collaborative one and implicitly similar to that explicitly enunciated by Bernardus Silvestris as between Physis, Urania, and Natura in the *Cosmographia*.“<sup>23</sup> Auf die Umsetzung dieser Denkform in *Skpm* bezogen, meint sie weiter: „The vigour and coherence of *Skpm* as a text, and indeed that of the Edda as a whole, depends on the nexus Snorri maintains between exegesis and narrative.“<sup>24</sup>

Die *P-E* geht ähnlich wie die klassischen Poetiken vor, nur dienen in *Skpm* nicht griechische Dichter als Legitimationsfiguren, sondern frühe Skalden (*hofuðskáld*), die diese Funktion übernehmen.<sup>25</sup> Durch eine solche theoretische Einbettung in klassische gelehrte Diskurse und die gleichzeitige Betonung der eigenen kulturellen Vergangenheit versuchen *Skpm* (und die weiteren Inhalte von U) die Skaldik als relevantes Medium für die gelehrte Gegenwart zu positionieren.

22 Poole, Russel: Skaldische Dichtung. In: RGA 2005, S. 562–568, hier S. 566.

23 Clunies Ross: *Skáldskaparmál*, S. 167.

24 Clunies Ross: *Skáldskaparmál*, S. 175.

25 Clunies Ross: *History*, S. 173.



#### 4.2.1 Schreibdenken: *Skáldskaparmál* als Momentaufnahme eines Denkprozesses

Vielfach werden *Skpm* als unpräzise, verwirrend in ihren Definitionen oder unklar in der Terminologie bezeichnet: „[...] there are many inconsistencies and much randomness, and it is not possible to dismiss all these as the result of the activity of interpolators or scribal interference.“<sup>26</sup> Entgegen der beispielhaften Meinung von Anthony Faulkes sehen andere die Gründe für die Unklarheiten in möglichen späteren Interpolationen oder in einem unfertigen oder in variiertem Ausgangstext. Auch das schwierige Zusammenspiel der Definitionen in *Skpm* mit denjenigen von *Ht* wird hervorgehoben: in beiden Texten werden verschiedene Definitionen der gleichen dichterischen Verfahren gegeben.<sup>27</sup> Ganz besonders ungenau sei dabei die *Skpm*-Version von *U. Kenningar* und *heiti* sind in *U* weniger klar getrennt, ihre Beispiele überschneiden sich manchmal.<sup>28</sup> Faulkes stellt die interessante These auf, dass sich die Überschneidungen bei den Definitionen ergeben hätten, weil diese erst im Entstehungsprozess der Textverfassung entstanden seien. Zuerst habe der Verfasser verschiedene Beispiele zusammengestellt, erst in einem zweiten Schritt habe er gesehen, dass sie sich in zwei (oder mehr) Kategorien ordnen lassen.<sup>29</sup> Dieser Gedanke soll weiterverfolgt werden, anders als Faulkes sagt, muss dieser sichtbare Denkprozess aber nicht unbedingt damit begründet werden, dass *U* eine frühere Version der *P-E* darstellt. *Skpm* zeigen eine Momentaufnahme in der Geschichte der Beschäftigung mit skaldischer Sprache: Die unklaren oder sich ändernden Definitionen und die (im Gegensatz zu den anderen Texten in *U*) wenig ausgeführte Struktur machen einen Denkprozess sichtbar, der nicht als abgeschlossen verstanden werden sollte. Die definitorischen Schwierigkeiten und die unfertige Strukturierung zeigen, wie eigenständig und kreativ um eine adäquate Terminologie gerungen wird. *Skpm* ermöglichen einen Blick darauf, wie schwierig es ist, etwas zum ersten Mal zu denken und in Schrift festzuhalten. Das Ringen um eine angemessene Vermittlung der Skaldik in gelehrtem Kontext zeigt sich in *U* u. a. an den verschiedenen Methoden, wie ein Begriff eingeführt und erklärt wird. Eine häufige Methode ist es, in einem zusammenfassenden Abschnitt viele *kenningar* oder *heiti* nacheinander aufzuführen. Einige dieser Abschnitte werden danach mit beispielhaften Strophen angereichert, andere stehen allein. Die listenhaften Abschnitte können auch mit oder ohne diskursive Anmerkung stehen.

Unterschiede gibt es auch bei der Verwendung der formelhaften Einleitung von Strophenzitaten. Vor allem zu Beginn des Textes wird ein Zitat nur durch den Namen des Dichters eingeführt (*svá kvað x*). Ab einem gewissen Moment im Text tauchen jedoch immer mehr erweiterte Einleitungsformeln auf. Vor der Nennung des Skalden wird die Umschreibung des folgenden Begriffs bereits gegeben, z. B. als direkte „Kurzantwort“ auf die Dialogfrage.<sup>30</sup> So folgt bspw. auf die kurze Zusammenstellung von Umschreibungen für „Mensch/Mann“ nicht wie gerade beschrieben nur eine Reihe von Beispielstrophen. Die

26 Snorri Sturluson: *Skáldskaparmál*, S. xxi.

27 Für eine umfassende Diskussion der skaldischen Kategorien siehe: Clunies Ross: *Skáldskaparmál*; für die Kategorisierungen in *U*: *Uppsala Edda*, Introduction, S. lvi–lxvi.

28 Z. B. Snorri Sturluson: *Skáldskaparmál*, S. xxi f.

29 Snorri Sturluson: *Skáldskaparmál*, S. xxi f.

30 Nicht immer ist der Frage-Antwort-Dialog durchgehalten. Manchmal werden neue Begriffe einfach als Festsetzung eingeführt.

einzelnen Umschreibungen werden auch auseinandergenommen und jeweils direkt vor das jeweilige Zitat gestellt: „*Viðr ok meiðr sem kvað Kormakr*“<sup>31</sup> (Baum und Stange wie *Kormakr* dichtet). Der Unterschied zur Stropheneinleitung ohne direkte Nennung der Umschreibung mag auf den ersten Blick gering erscheinen. Für das Verständnis und das Lesen des Textes hilft die zweite Methode aber enorm. Nur eine Auflistung aller Begriffe, die in den kommenden Strophen genannt werden, ist weniger übersichtlich und scheint gerade für Anfänger der Skaldik nicht sehr geeignet. Es gibt aber keine eindeutige Präferenzierung einer der beiden Methoden und es ist auch kein einheitliches Schema ersichtlich. Eine weitere Methode der Erklärung oder Belegung einer Umschreibung wird gegen Ende von *Skpm* verwendet. Zusätzlich zu den Strophen und den diskursiven Ausführungen werden längere Erzählungen als Erklärung v. a. für verschiedene Umschreibungen von Gold benützt. Nachdem der Text bis anhin wenig bis keine narrativen Elemente aufweist (bzw. ja gerade gewisse narrative Teile nach vorne in *Gylf* ausgelagert hat), wirken die langen Prosateile etwas deplatziert. Man könnte sich vorstellen, dass diese Methode der erklärenden Erzählungen ein erster Versuch der Erfassung von *kenningar* und *heiti* darstellte. Weil dieses Vorgehen jedoch sehr viel Platz auf der Seite braucht und der Wunsch nach direkten Strophenzitaten dazukam, versuchte sich der Verfasser an anderen Methoden.<sup>32</sup> Es gibt in *Skpm* keine Entscheidung für die beste Vermittlungsart, sondern man sieht an der gleichzeitigen Verwendung mehrerer Methoden unterschiedliche Stufen im Denk- bzw. Schreibprozess, der gerade durchlaufen wird. Wie es bereits für die Beschäftigung mit dem Mythos in *Gylf* gezeigt werden konnte, leisten auch *Skpm* diskursive Arbeit: Sie verschieben die Skaldik von der praktischen Anwendung auf eine gelehrte Ebene, wie es in dieser umfassenden Form noch nicht geleistet worden ist. Wie in *Gylf* kippt es auch in *Skpm* zwischen dem „Erfassen“ der Skaldik und dem erstmaligen „Verfassen“ einer Poetik für diese Dichtkunst. Wurde im Prolog und in *Gylfaginning* die Welt und ihre Bestandteile als durch Sprache entstehend erkannt, soll nun auch die Sprache als weltschöpfendes Werkzeug selbst möglichst genau beschrieben werden. Nur wenn man Sprache und ihre speziellen Funktionen erfasst hat, kann man sie der Situation angemessen anwenden. Mit verschiedenen performativen Verfahren inszeniert sich der Text als Legitimation, um die Skaldik weiterhin relevant zu halten. Dass dieses Vorhaben durchaus gefährdet sein könnte, zeigt sich an den uneindeutigen Stellen und den diskursiven Brüchen im Text. Aber die Überlieferungssituation der *Skpm*, die von allen Teilen der *P-E* am häufigsten weiterverwendet worden ist, bezeugt einen gelungenen „Sprech- bzw. Schreibakt“. Die unfertige Form und die innovative Behandlung der eigenen Tradition scheint das sprachliche Interesse weiterer Gelehrter zum Weiterdenken angeregt zu haben.

Sehr viel von dem, was wir heute über skaldische Dichtung wissen, stammt aus der sammelnden und ordnenden Arbeit von *Skpm* und den anderen Teilen der *P-E*. Ohne dieses

31 *Uppsala Edda*, S. 174. Interessanterweise wird in der darauffolgenden Strophe aber nur *meiðr* verwendet.

32 Es könnte auch umgekehrt gewesen sein: Dem Verfasser erschienen die diskursiven Aussagen und die Strophen zu wenig aussagekräftig, weshalb er zusätzlich grössere Erzählungen hinzusetzte. Denkt man jedoch die erste Variante weiter, könnte das Ringen um die angemessene Vermittlungsstrategie in zusätzlichen Texten (wie z. B. *Gylf*) resultiert haben. Zur Entstehungsgeschichte von U siehe Kapitel 1.3.1.

Werk wären unsere Skaldik-Kenntnisse noch lückenhafter, als sie es aufgrund der Überlieferungssituation bereits sind. Zusätzlich zu der reichen Sammlung an Beispielstrophen und der Liste von Skalden (die wir längst nicht alle aus den Sagas oder anderen Zusammenhängen kennen), kommen die theoretisierenden Ansätze, die der Text unternimmt, um die traditionsreiche Art der Dichtung zu erfassen. Das bedeutet, dass für unsere Betrachtung der Skaldik immer die Gefahr eines Zirkelschlusses besteht, was sich z.B. auch in der geläufigen Beschreibung der Skaldik als „selbstreflexive Dichtung“ zeigt: Es kann sein, dass der Verfasser der *P-E* einen Schwerpunkt der skaldischen Dichtung in ihrer Selbstreflexion sah und durch eine ausführliche Behandlung in der *P-E* gerade Beispiele für solch poetologische Strophen stark hervorhob.

Mit der nötigen Umsicht gelesen, liefern uns aber die oben zusammengetragenen Beobachtungen wertvolle Einblicke in das altisländische mittelalterliche Sprachdenken, welches sich von Innovations- wie Traditionsgedanken gleichermassen geprägt zeigt.

### 4.3 Zwischen Bild und Text – Der 2. *Grammatische Traktat*

Mit dem sogenannten 2. *Grammatischen Traktat* (2. *GTR*) kommt ein Text in den Blick, der bis heute wenig Beachtung erfahren hat. Fabrizio D. Raschellà besorgte die neuste Edition des 2. *GTR* und sagt darüber:

With a few exceptions, SGT [= 2. Grammatischer Traktat] has never been assigned a role of great importance in the history of Icelandic grammatical scholarship, nor has its documentary value vis-à-vis the intellectual life of medieval Iceland ever been much appreciated. This explains, among other things, the scarcity of specific studies to date.<sup>33</sup>

Im Gegensatz zum 1. *Grammatischen Traktat*, der als innovativ und in seiner Form einzigartig unter volkssprachlichen Grammatikdiskursen bezeichnet wird, scheint sogar Raschellà als Editor dem 2. *GTR* einen solch aussergewöhnlichen Charakter abzusprechen: „It did not contain any previously unknown notion or rule, and must therefore be regarded as a simple handbook of orthography, a sort of primer to be used in the schools for the teaching of the first elements of grammar to the students of the Trivium.“<sup>34</sup> In letzter Zeit hat sich dieser Eindruck geändert und mit Raschellàs Edition ist es möglich geworden, den Text als eigenständige Quelle wahrzunehmen. Bislang standen v.a. linguistische Fragen in Bezug auf das Altnordische im Zentrum der Text-Analyse. Ein weiterer Diskussionspunkt ist die Einordnung und der Zusammenhang des 2. *GTR* in die *P-E*: Nur in zwei Handschriften des Werks überliefert, stellt sich die Frage, ob und inwiefern der Traktat im Kontext ihrer weiteren Texte gelesen werden kann. Während die linguistischen Analysen hier nicht weiterverfolgt werden, tritt die zweite Frage und damit die Zusammengehörigkeit des Traktats mit der *P-E* in den Fokus. Nach einem kurzen Überblick auf die Überlieferungsgeschichte und auf den Inhalt des Textes werden ausgewählte Stellen diskutiert, die mit einer perfor-

33 Raschellà, Fabrizio D.: *The So-Called Second Grammatical Treatise. Edition, Translation and Commentary*. Firenze 1982, S. 9.

34 Raschellà: *Second Grammatical Treatise*, S. 9f.



mativitätsgeleiteten Lektüre ganz neue Fragen aufwerfen und zeigen, dass dem Traktat durchaus Innovationspotenzial zugesprochen werden kann.

Der 2. *GTR* ist in zwei Handschriften der *P-E* überliefert: Im Codex Upsaliensis, wo er sich zwischen *Skpm* und *Ht* befindet, sowie in Codex Wormianus, wo er gemeinsam mit drei weiteren grammatischen Traktaten (1., 3., 4. *GTR*) eingefügt ist. Alle vier Traktate versuchen auf je unterschiedliche Art, die altisländische Sprache systematisch und strukturiert darzustellen. Angela Beuerle hebt die Bedeutung der vier Texte hervor: „Sie stellen einen Ausnahmefall der mittelalterlichen Grammatikschreibung dar, der eine Entsprechung höchstens noch in der auf Irland einige Jahrhunderte früher entstandenen ‚Anleitung für Dichter‘ (*Auraicept na n-Éces*) findet.“<sup>35</sup>

In Codex Wormianus werden die vier Traktate durch einen gemeinsamen Prolog eingeleitet. Der Text des 2. *GTR* weicht in W v. a. am Anfang und am Ende von demjenigen in U ab, indem er die theoretischen Ausführungen in einen stärkeren christlichen Rahmen einbindet. Ein grösserer Unterschied zwischen beiden Versionen liegt aber in der Überlieferung zweier Diagramme, die nur in U in den Text eingefügt sind. Die Datierung des Traktats ist umstritten, ursprünglich ging man davon aus, dass die Reihenfolge der Überlieferung in W auch als Entstehungsgeschichte angesehen werden kann – deshalb nummerierte bzw. benannte man die eigentlich titellosen Texte gemäss ihrer Reihenfolge in W. Zeitlich unterscheiden sich die Datierungsvorschläge zwischen dem Ende des 12. Jahrhunderts und den letzten Dekaden des 13. Jahrhunderts.<sup>36</sup> Lasse Mårtensson stellte in seiner umfassenden paläographischen Arbeit zum Codex Upsaliensis fest, dass für U zwei ältere Schichten als Kopiervorlagen dienten: Eine aus dem frühen 13. Jahrhundert und eine zweite von nach 1250. In Bezug auf den 2. *GTR* sagt er:

The most archaic features are some of the graph-types found in the *Second Grammatical Treatise*, some of which have their origin round 1200 or soon after. It is of course not certain that the *Second Grammatical Treatise* as a whole came into being at this time. It is possible that older lists of alphabetical signs were used in the composition of this text.<sup>37</sup>

Im Zusammenhang mit der Entstehungsfrage ist sich die Forschung auch uneins, was die Funktion des Traktats betrifft. Ein Vorschlag ist, den 2. *GTR* als eine Art Prolog und Verständnishilfe in Bezug auf den Silbenbau in *Ht* zu verstehen:

So erklärt sich auch die Platzierung des Grammatischen Traktats im Cod. Upsaliensis von einem späteren Kompilator, nämlich unmittelbar vor dem *Háttatal* (*Háttalykill* und *Háttatal*), weil ihm die Kenntnis der Silbenbauregeln im Rahmen dieses Poetikhandb.s (der Snorra-Edda) als eine theoretische Voraussetzung der Reimbildung erschienen sein mag.<sup>38</sup>

35 Beuerle, Angela: *Sprachdenken im Mittelalter. Ein Vergleich mit der Moderne*. Berlin/New York 2010, S. 354.

36 Micillo, Valeria: The Latin tradition and Icelandic. In: *History of the Language Sciences: An International Handbook on the Evolution of the Study of Language from the Beginnings to the Present*, Vol. 1. Berlin 2000, S. 617–625, hier S. 620.

37 Mårtensson, Lasse: *Skrivaren och förlagan. Norm och normbrott i Codex Upsaliensis av Snorra Edda*. Oslo 2013, S. 285.

38 Vgl. z. B. Braunmüller, Kurt: Grammatische Traktate. In: *Germanische Altertumskunde Online*. Berlin/Boston 1998. [www.degruyter.com/view/GAO/RGA\\_2062](http://www.degruyter.com/view/GAO/RGA_2062). (Abgerufen am: 26.02.2020)

Eine andere Richtung schlägt Raschellà ein, der keine Verbindung zu *Ht* sieht und für eine unabhängige Entstehung des Traktats argumentiert. Der 2. *GTR* stellt für ihn keinen speziellen dichtungstheoretischen Text dar, sondern sei allgemeiner als eine orthographische Abhandlung zu verstehen.<sup>39</sup> Ob der Traktat tatsächlich in direktem Zusammenhang mit *Ht* zu sehen ist, ist schwierig zu belegen. Aber dass der Kompilator von U sinnvolle thematische (d. h. auf die Dichtung bezogene) Zusammenhänge zwischen den beiden Texten sah und sie deshalb zusammenstellte, ist sehr plausibel.<sup>40</sup> Auch die den Traktat einführende Rubrik, die auf Blatt 45r ganz unten steht, deutet in diese Richtung: „*Hér segir af setningu háttalykilsins*“<sup>41</sup> (Hier ist von der Beschaffenheit des Versmassschlüssels berichtet). Um die weiteren dichtungstheoretischen Verbindungslinien zu sehen, hilft eine kurze Inhaltsangabe der Traktatversion in U.

Zuerst werden in einer allgemeinen Lauttypologie Geräusche und Klänge von spezifischen menschlichen Lauten getrennt. Solche Typologien sind aus klassischen antiken und mittelalterlichen Grammatiken bekannt.<sup>42</sup> Danach wird anhand eines ersten Diagramms die Verteilung der Buchstaben und deren Eigenschaften im Altsländischen beschrieben. Braunmüller fasst mit heutigen Begriffen zusammen: „Zentral sind die Aussagen zur Struktur der minimalen Einsilber (Langvokal, Diphthong). Vokalische Länge sollte (wie im Ersten Grammatischen Traktat) durch Akut markiert werden.“<sup>43</sup>

Anschließend werden dieselben Buchstaben in einem zweiten Diagramm behandelt, wobei die Frage nach Bau und Reimfähigkeit von Silben im Vordergrund steht. Es geht darum, wie die verschiedenen Buchstaben zu Silben kombiniert werden können. Der gesamte Traktat nimmt nur ca. fünf Seiten der ganzen Handschrift ein, die beiden Diagramme füllen aber je knapp eine Seite davon.

Braunmüller hebt (anders als andere) die intellektuelle Leistung des Verfassers auf dieselbe Stufe wie diejenige, des 1. *GTR*: „[...] handelt es sich bei diesem Traktat [...] auch um eine strukturalistische Pionierarbeit, die sich mit der Phonemdistribution, dem Silbenbau und der Struktur der reimfähigen Silben befasst.“<sup>44</sup> Denn der 2. *GTR* stellt eine eigenständige Arbeit dar, die nicht auf spezielle Vorlagen – lateinisch geprägter – grammatischer Abhandlungen Bezug nimmt:

The Latin tradition apparently has little, if any, part in the composition of the *SGT*. Apart from the well known question-and-answer pattern in the opening, and from the general division of letters into vowels and consonants, scholars have failed to find precise parallels in Classical tradition.<sup>45</sup>

39 Micillo: *Latin tradition*, S. 620; sowie das einführende Zitat Raschellàs oben.

40 Vgl. z. B. Beuerle: *Sprachdenken*, S. 377. Beuerle sieht den Dichtungsbezug aus den Argumentationen des Traktats heraus begründet. Gewisse Aussagen lassen sich nur verstehen und sinnvoll in die Lektüre der Diagramme eingliedern, wenn man sie auf die Silbendistribution und nicht nur auf die Orthographie bezieht.

41 *Uppsala Edda*, S. 250. In der Handschrift ist die Rubrik aber praktisch verblasst.

42 Beuerle: *Sprachdenken*, S. 374.

43 Braunmüller: *Grammatische Traktate*.

44 Braunmüller: *Grammatische Traktate*.

45 Micillo: *Latin tradition*, S. 620. Micillo führt da auch einige mögliche (aber nicht direkte) klassische Ideengeber an.

Doch man sollte nicht nur rein inhaltlich argumentieren, sondern auch die mediale Gestaltung des Textes beachten, dann wird die intellektuelle Leistung des Verfassers noch deutlicher. Nach Beuerle hat die eigene Beobachtung der Gegebenheiten der Sprache in der isländischen Kultur einen hohen Stellenwert als Quelle des Wissens. Dennoch ist der Traktat ein Ergebnis der Beschäftigung mit lateinischer Gelehrsamkeit, gerade in Bezug auf Fragen der *grammatica* und ihrer Darstellung. Es ist jedoch nicht eindeutig festzustellen, ob die einheimische oder die lateinische Tradition höher gewichtet wird.<sup>46</sup>

Der Text des 2. *GTR* ist formell und unpersönlich gehalten. Nur zu Beginn weist er einen dialogischen Zug auf, der aus den anderen Texten in U bekannt ist. Es scheint, als sei der Text losgelöst von intertextuellen Verbindungen und spreche auch nicht direkt zu einem Rezipienten. Was ihn auszeichnet, sind seine ungewöhnlichen, aber sehr einprägsamen bildlichen Erklärungen: Nicht nur die zwei eingefügten Diagramme sind Zeugnisse dieser Anschaulichkeit, auch der Text selbst ist aussergewöhnlich bildhaft, was sich v. a. im Gebrauch von zwei Metaphern zeigt, die als erstes betrachtet werden. In einem zweiten Schritt werden dann die beiden Diagramme in die Diskussion miteinbezogen.<sup>47</sup> So können die Verfahren, die den Text anschaulicher (und damit überzeugender) machen sollen, genauer bestimmt werden. Es wird sich zeigen, dass der Text nicht nur wiederholende oder rahmende Verfahren zur Legitimationsstiftung einsetzt, sondern auch eine bestimmte Art von gelehrtem Denken, das vor allem durch seine mediale Innovationskraft Geltung behaupten will.

#### 4.3.1 Bildhafter Text

Wie oben erwähnt, beginnt der Text mit einer Lauttypologie, die drei verschiedene Kategorien aufstellt: Lautphänomene in der Natur sowie Musik gehören in die Kategorie der sog. „*vitlaus hjóð*“<sup>48</sup> (bewusst- oder bedeutungslose Laute).<sup>49</sup> Die zweite Kategorie ist die der „Stimmen“ der Tiere, „*rǫdd*“<sup>50</sup>. Ähnlich wie die erste Gruppe sind auch diese Laute „*skynlauss*“, d. h. ohne Verstand geäußert. Erst die dritte Kategorie benennt die bewusst gesprochenen Laute, die die menschliche Sprache auszeichnen:

En þriðja hljóðs grein er sú sem menninir hafa. Þat heitir hljóð ok rǫdd ok mál. Málit gerist af blæstrinum ok tungubragðinu við tenn ok góma ok skipan varranna. En hverju orðinu fylgir minnit ok vitit. Minnit þarf til þess at muna atkvæði orðanna, en vitit ok skilningina til þess at hann muni at mæla þau orðin er hann vill.<sup>51</sup>

46 Beuerle: *Sprachdenken*, S. 454.

47 Eine eindeutige Trennung in die beiden Bereiche ist aber nicht möglich. Text und Diagramm sind eng miteinander verwoben.

48 *Uppsala Edda*, S. 250.

49 Die frühe Erwähnung musikalischer Laute von Harfen oder anderen Instrumenten ist auffällig. Wie wichtig die Musik für den Traktat ist, zeigt sich v. a. in der Form des zweiten Diagramms, das einer Drehleier nachempfunden ist. Die Diagramme werden weiter unten diskutiert.

50 *Uppsala Edda*, S. 250.

51 *Uppsala Edda*, S. 250.



Und die dritte Kategorie der Laute sind diese, welche die Menschen besitzen. Sie heissen Laut, Stimme und Sprache. Die Sprache wird von der Atmung und der Zungenbewegung an die Zähne und den Gaumen und der Anordnung der Lippen gemacht. Und jedes Wort ist verbunden mit dem Gedächtnis und dem Verstand. Das Gedächtnis ist nötig, um sich an die Aussprache der Worte zu erinnern, der Verstand und das Verständnis dazu, dass man sich erinnert diese Worte zu sprechen, die man will.

Der Text beschreibt die menschliche Sprache als ein Zusammenspiel physischer und mentaler Vorgänge und bestimmt sie als einen individuellen Akt.<sup>52</sup> Was zuerst noch sehr allgemein und auf alle Menschen bezogen verstanden werden kann, wird direkt darauf aber spezifiziert:

Ef maðr fær snilld málsins þá þarf þar til vitit ok orðfróði ok fyrirætlan ok þat mjök at hógst sé tungubragðit. Ef tennrnar eru skörðottar ok missir tungan þar, þat lýtir málit. Svá ok ef tungan er of mikil, þá er málit blest. Nú er hon of lítil, þá er sá holgómr. Þat kann ok spilla málinu ef varrnar eru eigi heilar.<sup>53</sup>

Wenn ein Mensch Redegewandtheit hat/aufweist, dann bedarf es des Verstandes, der Kenntnis der Wörter und der Absicht, und in hohem Masse Zungenbeweglichkeit/-fertigkeit. Wenn die Zähne schartig sind und die Zunge sie dort verfehlt, so verunstaltet das die Sprache. Auch wenn die Zunge zu gross ist, dann ist die Sprache lispelnd. Aber wenn sie zu klein ist, dann hohlgaumig. Das kann die Sprache auch verderben, wenn die Lippen nicht ganz sind.

Es fällt erstens auf, dass der Gebrauch von Sprache bzw. der redegewandte Gebrauch von Sprache ein vielschichtiger Vorgang ist, der an dieser Stelle sehr körperbezogen erklärt wird. Nur wer einen gesunden und „normalen“ Kopf hat, kann richtig kommunizieren. Doch zusätzlich zu den physischen Voraussetzungen gibt es auch Voraussetzungen des Verstandes, des Wissens sowie planvollen Denkens. Diese Voraussetzungen lassen sich durchaus auf eine ganz spezifische Gruppe „Sprachbenutzer“ beziehen: Im Überlieferungskontext der *P-E* gelesen, könnte die Bezeichnung „*snilld málsins*“ (Beredsamkeit/Redegewandtheit) mit den sprachgewandten Skalden (und auch ihrem verständigen Publikum) in Verbindung stehen. Dass die skaldische Dichtung eine komplexe intellektuelle Herausforderung ist, wird immer wieder hervorgehoben – nur wer genügend Verstand hat und die richtigen Wörter kennt, kann sie verstehen. Die körperbezogenen Erklärungen lassen sich zudem mit dem wichtigen Status der *performance* von Dichtung erklären: Jemand kann ausgezeichnete Sprachkenntnisse aufweisen, kann er aber sein Gedicht vor Publikum nicht angemessen „aufführen“, so wird „der Sprechakt“ nicht gelingen und gilt nicht als redegewandt. Der schriftliche Text setzt die mündliche Inszenierung der Sprache als die gängige Art voraus. Der Fokus auf die Mündlichkeit verschiebt sich im Laufe des Texts auch auf Fragen der richtigen Schreibung der altisländischen Sprache. Doch immer wieder kommt die Argumentation auf die mündliche Dimension der Sprache zurück. So zum Beispiel in den Erklärungen zum Ringdiagramm und den darin gezeigten langen und kurzen Vokalen:

52 Beuerle: *Sprachdenken*, S. 432.

53 *Uppsala Edda*, S. 250.

Hljóðstafir hafa ok tvenna grein, at þeir sé styttr eða dregnir. En ef skýrt skal rita þá skal draga yfir þann stafinn er seint skal leiða, sem hér: Á því ári sem Ari var fódðr, þat er í mínu minni. Optliga skipta orða leiðingar öllu máli hvárt inn sami hljóðstafr er leiddr seint eða skjótt.<sup>54</sup>

Vokale haben auch eine zweifache Unterscheidung, dass sie gekürzt oder gelängt erscheinen. Und wenn man klar schreiben soll, dann soll man über dem Buchstaben, der langsam ausgesprochen werden soll, einen Strich ziehen, wie hier: In dem Jahr, in dem Ari geboren war, das ist in meiner Erinnerung. Oft verändern die Aussprachen der Wörter eine ganze Äusserung, wenn ein und derselbe Vokal entweder langsam oder schnell ausgesprochen ist.

Die deutliche Schreibung zu fördern, ist zwar offenbar ein Ziel des Traktats, allerdings nur im Zusammenhang mit der mündlichen Äusserung des Geschriebenen. Ein Längezeichen für Vokale braucht es deshalb, weil in der gesprochenen Sprache ein Wort mit langem Vokal eine andere Bedeutung haben kann als eines mit demselben kurzen Vokal.

Eine ähnliche – auf beide medialen Bereiche bezogene – Regel stellt der Traktat auch für die Schreibung von Konsonanten auf: Doppelte Konsonanten sollen mit Kapitälchen geschrieben werden, da:

Þessir stafir gera ekki annat, en menn vilja hafa þá fyrir ritsháttar sakir ok er settr hverr þeirra einn fyrir tvá málstafi, því at sum orð eða nöfn endast <í> svá fast atkvæði at engi málstafr fær einn borit, svá sem er hóll eða fjall eða kross eða hross, framm, hramm. Nú þarf annat hvárt at rita tysvar einn málstaf eða láta sér líka þanneg at rita.<sup>55</sup>

Diese Buchstaben bedeuten nichts anderes, als dass Menschen sie haben wollen in Bezug auf Schreibweisen und jeder von ihnen ist für zwei Konsonanten gesetzt, weil manche Worte enden in so einem festen Ausdruck, dass kein einzelner Konsonant genommen werden kann, so wie *hóll* oder *fjall* oder *kross* oder *hross*, *framm*, *hramm*. Nun muss man entweder einen Konsonant zweimal schreiben oder es sich gefallen lasse, in der Weise [mit Kapitälchen] zu schreiben.

Bedeutung wird gemäss dem Text durch lautliche Eindeutigkeit gewährleistet: Man muss differenzieren und einen Vokal lang oder kurz aussprechen bzw. manche Konsonanten im Auslaut „fester“ als andere. Diese Differenzierung generiert Bedeutung. Zumindest für die Konsonanten scheint es aber nicht darauf anzukommen, eine Doppelung durch eine ganz bestimmte graphische Form darzustellen, wichtig ist nur, dass sie hervorgehoben wird.<sup>56</sup>

Der Traktat sucht eine angemessene Übertragung der mündlichen Bedeutungseinheiten in die Schrift. Diese mündliche Eindeutigkeit darf durch den Medienwechsel nicht verloren gehen – damit sie im Text richtig „fixiert“ ist, aber auch, damit sie korrekt wieder in die Mündlichkeit gebracht werden kann. Gerade in Bezug auf die Skaldik als stark regelgebundene Dichtung erscheinen solche Regeln sehr wichtig. Dass sich der Abschnitt auf die Dichtung bezieht, wird aber nicht explizit gesagt. Allgemeiner ausgedrückt, versucht der Traktat die Sprache zu systematisieren und das bereits auf der Ebene der einzelnen Laute und Grapheme. Im Vergleich der gesamten Handschrift arbeitet sich der Text hier an der

54 *Uppsala Edda*, S. 254.

55 *Uppsala Edda*, S. 256.

56 Auch der Verfasser von U bzw. dem 2. *GTR* selbst hält sich nicht an eine bestimmte Vorgabe.

Mikroebene der Sprache ab, wohingegen die anderen Texte höhere sprachliche Ebenen diskutieren.

Bereits in den wenigen vorgestellten Stellen wechselt der Traktat häufig zwischen den medialen Ebenen der Schrift und der Stimme hin und her. Man könnte deshalb die Art und Weise, wie er die beiden Ebenen thematisiert, beinahe als performativ bezeichnen. Denn seine Argumentationsweise ist multimedial gestaltet. Stimme und Schrift werden mit Hilfe eines literarischen Verfahrens behandelt, das an visueller Anschaulichkeit interessiert ist: Metaphern und Analogien erweisen sich als die bevorzugten rhetorischen Mittel des Textes. Ein berühmtes Beispiel findet sich am Ende des ersten Teils mit der Lauttypologie:

Muðrinn ok tungan er leikvöllr orðanna. Á þeim velli eru reistir stafir þeir er mált allt gera ok hendir málit ymsa, svá til at jafna sem hörpustrengir eða eru læstir [sic!] lyklar í simphóníe.<sup>57</sup>

Der Mund und die Zunge sind das Spielfeld der Wörter. Auf diesem Feld sind die Buchstaben aufgestellt, die die ganze Sprache machen und die Sprache greift verschiedene, so wie zum Beispiel die Saiten einer Harfe oder wenn die Tasten einer Symphonia gelöst werden.

Den Mund und die Zunge als Spielfeld der Worte zu beschreiben, ist eine sehr gelungene Metapher. Direkt auf dieses Bild folgen die oben dargestellten Ausführungen, welche die körperlichen Voraussetzungen für gute Sprache festhalten. Sie lassen sich sehr gut in das Bild des Spielfelds integrieren: Nur wenn das Spielfeld (der Mund und die Zunge) intakt ist, können die Wörter angemessen produziert werden. Das Bild des Spielfelds wird kurz darauf weiterverwendet und wechselt vom semantischen Bereich des Mundes hin zu dem eines graphisch dargestellten Felds auf der Handschriftenseite. Das Feld wird meist als „Ringfigur“ oder „Ring-Diagramm“ bezeichnet und weiter unten behandelt. Der semantische Wechsel vom Mund zur graphischen Darstellung wird nicht explizit ausgesprochen, das Diagramm trägt keine Rubrik und auch der erklärende Text unter dem Diagramm spricht nicht mehr von einem Spielfeld. Der kurze Abschnitt mit der Metapher des Spielfelds kann deshalb als bewusste Hilfestellung für die folgenden abstrakten graphischen und textuellen Einheiten verstanden werden. Es scheint, als versuche der Text durch anschauliche Bilder die theoretischen Inhalte (die Klassifikation der Buchstaben und die Beschreibung ihrer Funktionen) mit einer gegenständlichen bzw. körperlichen Vorstellung zu verbinden. Das Ziel davon ist einerseits ein besseres Verständnis, andererseits längere Merkbarkeit.<sup>58</sup>

Aussergewöhnliche Bilder oder Assoziationen sind bekannte Bestandteile der skaldischen Dichtung. Der Traktat scheint mit ähnlichen Mitteln zu arbeiten, wie das die Skaldik mit *kenningar* macht: „*leikvöllr orðanna*“ (das Spielfeld der Wörter) ist selbst eine *kenning*. Zwar wird sie in *Skpm*, dem Verzeichnis der dichterischen Umschreibungen in U nicht aufgeführt, doch das skaldische Spiel mit verschiedenen semantischen Bereichen zeigt sich in der Metapher eindeutig. Das lässt sich als weiterer Hinweis darauf verstehen, dass der 2. *GTR* (auch) ein dichtungstheoretischer Text ist und nicht bloss an Orthographie interessiert ist.

57 *Uppsala Edda*, S. 250.

58 Visuelle Mittel zur Steigerung des Erinnerungsvermögens werden in der lateinischen Gelehrsamkeit häufig diskutiert. Einzelne Aspekte davon werden weiter unten in der Diskussion der Diagramme beleuchtet.



Die Metapher des Spielfelds wird im Text weiter herausgearbeitet: Buchstaben sind (wie Spielfiguren) auf einem Feld verteilt und machen die Sprache aus. Je nachdem, was für ein Wort geäußert werden soll, werden unterschiedliche Buchstaben „angespielt“.<sup>59</sup> Um das Bild noch anschaulicher zu machen, wird die Metapher des Spielfelds durch zwei musikalische Analogien ergänzt: Die Buchstaben werden je nach Wort gewählt (angespielt), wie auch nur einzelne Harfensaiten oder Tasten der *Symphonia* benutzt werden.<sup>60</sup>

Auf dem Tasteninstrument *Symphonia* basiert die Grundidee des letzten Traktatabschnitts, wobei das zweite Diagramm eine graphische Umsetzung dieses Instruments darstellt. Aber an der hier zitierten Stelle scheint das Bild grundsätzlich als einleitender Assoziationsrahmen aufgerufen zu werden, ähnlich wie auch das Spielfeld selbst. Der Rezipient wird mit realweltlichen Phänomenen auf die abstrakten sprachlichen Kategorisierungen eingestimmt.

Nach der Kategorisierung der Laute in Vokale und Konsonanten mit Hilfe des Ring-Diagramms wendet sich der Text der Frage zu, wie diese Buchstaben zu Silben kombiniert werden können. In der Beschreibung des zweiten Diagramms heisst es im Text:

Stafa setning sjá sem hér er rituð er svá sett til máls sem lyklar til hljóðs <i> músika ok regur fylgja hljóðstöfum svá sem þeir lyklum. Málstafir eru ritaðir með hverri regu bæði fyrir ok eptir, ok gera þeir mál af hendingum þeim sem þeir gera við hljóðstafina fyrir eða eptir.<sup>61</sup>

Die Verteilung der Buchstaben, wie sie hier geschrieben ist, verhält sich zur Sprache wie die Schlüssel zu den Tönen in der Musik und die geraden Linien gehören zu den Vokalen, die wie Schlüssel sind. Die Konsonanten sind geschrieben vor und nach den geraden Linien, sie machen Sprache mit dem Fassen der Vokale aus den Reimen mit den Vokalen davor oder danach.

Beuerle ist zuzustimmen, dass es sich bei *hendingar* ganz spezifisch um Silbenkombinationen von Konsonanten und Vokalen handelt, die sich reimen.<sup>62</sup> Auch Stefanie Gropper zeigt, dass der Traktat nicht nur mit *kenningar* argumentiert, sondern auch auf einer lautlichen Ebene mit der Skaldik in Verbindung steht: „der Text selbst enthält Reime, wie z. B. in dem Teilsatz *minni ok vit ok skilning*, dessen Bestandteile durch den gemeinsamen Vokal verbunden sind, in dem aber auch im ersten und letzten Wort *-in-* einen *hending* bildet.“<sup>63</sup> Für U trifft das nicht ganz zu, da im Teilsatz (anders als W) *skilning* ausgelassen wird und nur von „*minnit ok vitit*“<sup>64</sup> die Rede ist. Doch lautlich gesehen funktioniert es auch in U: Der gemeinsame Vokal *i* ist ebenfalls durchgängig, *-it-* kann als *hending* angesehen werden. Die bisherige Lektüre des Traktats zeigt, dass es sich um einen weiteren Text in U handelt, der sich mit der Systematisierung und der Benennung verschiedenster Aspekte in der Welt

59 Die Analogie kann sich auf die Position im Mund oder auf eine Position auf dem graphischen Spielfeld des Diagramms beziehen. Welche Option gemeint ist, bleibt offen.

60 Zum Instrument „*Symphonia*“, einer Art Drehleier, siehe weiter unten.

61 *Uppsala Edda*, S. 256.

62 Raschellà hingegen versteht *hendingar* allgemeiner und liest den Traktat deshalb als orthographisch interessierte Abhandlung. Vgl. Beuerle: *Sprachdenken*, S. 386–389.

63 Gropper, Stefanie: Der sogenannte *Zweite Grammatische Traktat*. Sprache und Musik. In: Müller-Wille, Klaus et al. (Hg.): *Skandinavische Schriftlandschaften. Vänbok till Jürg Glauser*. Tübingen 2017 (= Beiträge zur Nordischen Philologie 59), S. 78–83, hier S. 82.

64 *Uppsala Edda*, S. 250.

beschäftigt. Werden in *Gylf* zum Beispiel verschiedene Götter oder Naturphänomene und in *Skpm* unterschiedliche Arten von dichterischen Umschreibungen kategorisiert und definiert – so sind es im 2. *GTR* die kleinsten sprachlichen Einheiten, die Buchstaben. Raschellà macht darauf aufmerksam, dass der Text bzw. das Ring-Diagramm einige Namen für Buchstaben aufweist, die nirgendwo sonst bekannt sind. Der Verfasser mache jedoch keine Angaben oder Erklärungen dazu.<sup>65</sup> Doch das von Raschellà festgestellte Fehlen einer theoretischen Begründung für die eigenständige Behandlung scheint nur zum Teil zuzutreffen, wie aus seinen Beobachtungen selbst zu entnehmen ist:

The names assigned to the simple consonants have no parallel outside of SGT. Each consonant is placed at the beginning of its own name before a vowel and then repeated after it. This is clearly a device to epitomize in the form of the name itself the positional characteristics of these consonants in connected speech.<sup>66</sup>

In Bezug auf die Positionsbestimmung liegt Raschellà sicher richtig, er lässt aber die performative Wirkung der diagrammatischen Darstellung ausser Acht. Geltung wird an dieser Stelle nicht allein durch textuelle Erklärungen verliehen, sondern auch durch die aussergewöhnliche graphische Darstellung. Wie sich zeigte, arbeitet der Traktat auch auf der textuellen Ebene mit visuellen Mitteln. Anschaulichkeit und Bildhaftigkeit sind wichtige rhetorische Werkzeuge, um etwas verständlich zu machen und im Gedächtnis zu fixieren.<sup>67</sup>

In den bisherigen Lektüren der verschiedenen Texte in U wurde mehrfach die Funktion und die Art der angemessenen Erinnerung bzw. des Gedächtnisses thematisiert. Das Gebiet der *memory studies* [Gedächtnistheorien] hat in den letzten Jahren in der skandinavistischen Mediävistik grosses Interesse gefunden.<sup>68</sup> Für die Lektüre des 2. *GTR* bietet sich eine bestimmte Perspektive besonders an: Pernille Hermann hat die nordische Literatur auf Fragen der klassischen *ars memoria* hin untersucht. Sie schlägt vor, neben einheimischen Denkansätzen in Bezug auf das Gedächtnis auch Theorien aus der klassischen Gelehrsamkeit in die Diskussion miteinzubeziehen:

[...] I argue that we must, in part at least, seek inspiration in classical texts that deal with *ars memoria*. Those texts, in contrast to the Old Norse-Icelandic situation, where little concrete evidence about how memory was trained is provided, give insights into classical mnemotechniques, and into the considerable memorial capacity of memory specialists.<sup>69</sup>

65 Die meisten der Buchstabennamen sind entweder lateinischen oder einheimischen (z.B. 1. *GTR*) Ursprungs, vgl.: Raschellà: *Second Grammatical Treatise*, S. 101.

66 Raschellà: *Second Grammatical Treatise*, S. 101.

67 *memoria* wiederum ist einer der fünf Aspekte der antiken Rhetorik (*inventio, dispositio, elocutio, memoria, pronuntiatio*). Die Rhetorik ist ein Hauptbestandteil der schulischen Ausbildung des Mittelalters.

68 Das Themenspektrum der *memory studies* ist sehr breit. Einen Einstieg ermöglicht z.B.: Hermann, Pernille et al. (Hg.): *Minni and Muninn. Memory in Medieval Nordic Culture*. Turnhout 2014. Einen umfassenden Überblick bietet das Handbuch zum Thema: Glauser, Jürg et al. (Hg.): *Handbook of Pre-Modern Nordic Memory Studies. Interdisciplinary Approaches*. Berlin/Boston 2018.

69 Hermann, Pernille: Key Aspects of Memory and Remembering in Old Norse-Icelandic Literature. In: Dies. et al. (Hg.): *Minni and Muninn*, S. 14.

Hermann sieht in den klassisch-antiken Texten die Möglichkeit, den Gedächtnisbegriff im Kontext mit gelehrter Schriftlichkeit zu verstehen. Relevante Aspekte der *ars memoria* sind u. a. die Strukturierung von Wissen durch Bilder und durch die Platzierung im Raum. Solche Aspekte erscheinen auch für eine Lektüre des 2. *GTR* hilfreich. Unter dem Begriff „mnemonic images“ diskutiert Hermann, wie viele aussergewöhnliche und groteske Ereignisse in der nordischen Mythologie zu finden sind, die mit dem Erlangen von Wissen zu tun haben. Als Beispiele nennt sie einen sprechenden Kopf, Prophezeiungen geheimnisvoller Seherinnen oder einen einäugigen Gott. Diese Ereignisse haben laut Hermann etwas gemeinsam:

These are all memorable simply because they are imbedded in peculiar images. Such striking images as those found in the mythological texts resemble classical memorial techniques, which have as their main organizing principles places (*loci*) and images (*imagines*). According to these techniques, to memorize a situation implies a mental creation of a spatial environment and, next to that, the creation of images, placed at various locations within that spatial environment, and having the function of triggering the memory of things (*res*) or words (*verba*).<sup>70</sup>

Mit Hilfe der beiden Organisationsprinzipien „Raum“ und „Bild“ können Wissensbestände in der Erinnerung verankert werden.<sup>71</sup> Bilder unterstützen dabei das sogenannte künstliche Gedächtnis (*memoria artificiosa*) und betreffen weniger das natürliche Gedächtnis (*memoria naturalis*). Die Trennung geht zurück auf *Rhetorica ad Herennium*, eines der zentralen antiken rhetorischen Werke, das auch für die mittelalterliche Gelehrsamkeit von grosser Bedeutung ist.<sup>72</sup> Während das natürliche Gedächtnis dem Menschen inhärent ist, wird das künstliche Gedächtnis gezielt von aussen unterstützt:

Sunt igitur duae memoriae: una naturalis, altera artificiosa. Naturalis est ea, quae nostris animis insita est et simul cum cogitatione nata; artificiosa est ea, quam confirmât inductio quaedam et ratio praeceptionis.<sup>73</sup>

Es gibt also zwei Arten des Sicheinprägens: das eine ist von Natur aus gegeben, das andere künstlich erworben. Natürlich ist dasjenige, das uns eingepflanzt ist und gleichzeitig mit der Denkkraft entsteht; künstlich erworben ist dasjenige, welches eine gewisse Einführung und methodische Anleitung stärkt.<sup>74</sup>

Künstliches Gedächtnis bzw. das künstliche „Sicheinprägen“ ist eine erlernbare und durch methodische Mittel gestützte Technik, die den Zugang zu resp. die Aufnahme von aussergewöhnlichem Wissen ermöglicht. Als ein Beispiel in der nordischen Mythologie sieht

70 Hermann: Key Aspects, S. 23.

71 Das berühmte Beispiel für die Unterstützung der Erinnerung durch die mentale Vorstellung bestimmter Räume ist die griechische Legende von Simonides von Keos, der als Begründer der *ars memoria* gilt. Vgl. Hermann: Key Aspects, S. 14.

72 *Rhetorica ad Herennium*. Lateinisch-Deutsch. 2011, S. 126–181, hier S. 165 (= Liber Tertius). Online [www.degruyter.com/view/books/9783050093031/9783050093031.126/9783050093031.126.xml](http://www.degruyter.com/view/books/9783050093031/9783050093031.126/9783050093031.126.xml). (Abgerufen am 26.02.2020)

73 *Rhetorica ad Herennium*, S. 164.

74 *Rhetorica ad Herennium*, S. 165.



Hermann Óðins Verwendung von *Mimirs* Kopf als externes Medium im Streben nach mehr Wissen.<sup>75</sup>

Aussergewöhnliche Bilder sind nach antiker Vorstellung sehr gute Mittel, um das künstliche Gedächtnis zu stärken. Denn geläufige Bilder prägen sich nicht ins Gedächtnis ein, aber:

[...] si quid videmus aut audimus egregie turpe, inhonestum, inusitatum, magnum, incredibile, ridiculum, id diu meminisse consuevimus. [...]; nec hoc alia de causa potest accidere, nisi quod usitatae res facile e memoria elabuntur, insignes et novae diutius manent in animo.<sup>76</sup>

[...] sehen oder hören wir etwas ausnehmend Schändliches, Unehrenhaftes, Ungewöhnliches, Bedeutendes, Unglaubliches, Lächerliches, so prägen wir uns dies gewöhnlich für lange ein. [...]; und das kann aus keinem anderen Grund vorkommen als deswegen, weil gewöhnliche Vorkommnisse leicht aus der Erinnerung entschlüpfen, auffällige und neuartige länger im Sinn haften.<sup>77</sup>

Besonders schöne, hässliche oder ganz neue Bilder helfen, etwas im Gedächtnis zu fixieren. Gerade für abstrakte theoretische Wissensbestände bietet sich die Unterstützung durch bildliche Verfahren an. Davon scheint auch der 2. *GTR* auszugehen und arbeitet deshalb auf verschiedenen Ebenen mit möglichst anschaulichen Mitteln. Metaphern und Analogien sind sprachliche Bilder, die einen Assoziationsraum eröffnen, in dem sich abstrakte, laut-theoretische Inhalte vermitteln lassen und in Erinnerung bleiben. Will ein Rezipient sich die einzelnen Buchstabennamen oder -funktionen merken, hilft ihm das einprägsame sprachliche Bild eines Spielfelds oder eines Instruments ungemein. Ob die Bilder hilfreich sind, weil es sich um besonders schöne oder auch um neue Bilder handelt, ist nicht klar. Vielleicht ist auch das Zusammenspiel verschiedener Bilder in unterschiedlicher medialer Gestaltung dem Verständnis und der Erinnerung zuträglich.

Die starke Bildhaftigkeit des 2. *GTR* verbindet den Traktat implizit mit der skaldischen Dichtung, v. a. in Bezug auf die *kenningar*. Bergsveinn Birgisson kann mit Hilfe der antiken *memoria*-Tradition sowie der modernen kognitiven Metaphern-Theorie zeigen, wie wichtig diese umschreibenden Sprachbilder für die Fixierung der skaldischen Gedichte im Gedächtnis sind:

We have seen that the bizarre imagery of the kennings can be regarded as mnemonic in nature, and further that the unique aesthetics of contrast-tension, that seem to organise the production of kennings, is apparently a system that originated in an oral society, where visual imagery was central to the memorization of texts. Thus I have presented the kenning as a mnemonic figure.<sup>78</sup>

75 Hermann: *Key Aspects*, S. 23.

76 *Rhetorica ad Herennium*, S. 174.

77 *Rhetorica ad Herennium*, S. 175.

78 Bergsveinn Birgisson: *The Old Norse Kenning as a Mnemonic Figure*. In: Doležalová, Lucie (Hg.): *The Making of Memory in the Middle Ages*, Leiden/Boston 2000, S. 199–214, hier S. 212.

### 4.3.2 Texthafte Bilder

Der Traktat denkt die visuellen Unterstützungsmöglichkeiten noch weiter und geht über eine reine textuelle Umsetzung von Bildern hinaus. Zwei raumfüllende graphische Umsetzungen der abstrakten sprachtheoretischen Inhalte sind in den kurzen Text eingefügt. Sowohl das sogenannte Ring-Diagramm wie auch das Symphonia-Diagramm stehen ohne vergleichbare bekannte andere Diagramme in der altnordischen Überlieferung da. Der Codex Wormianus weist in seiner Version des 2. *GTR* keines der beiden Diagramme auf.

Aber nicht nur das plötzliche und einmalige Erscheinen der beiden Diagramme ist interessant, sondern auch ihr changierender medialer Status irgendwo zwischen Text und Bild. Es ist schwierig, den Text ohne die visuelle Umsetzung in Diagrammform zu verstehen und auch umgekehrt würde es nicht funktionieren. Ohne Text kann das Diagramm kaum verstanden werden.<sup>79</sup> Die zwei Diagramme stehen an einer Schnittstelle von materieller und textueller Ebene der Handschrift: Einerseits gehören sie in ihrer visuellen Ordnungsstruktur auf die materielle Seite, andererseits ist ihr Inhalt sprachtheoretisch und besteht aus Buchstaben und ihnen verwandten Zeichen. Diese Ambivalenz ist in der Forschung noch nicht thematisiert worden. Bislang wird meist nur darauf verwiesen, dass der Text die Diagramme nur sehr knapp und wenig zufriedenstellend erläutert.<sup>80</sup> Das ungenügende Zusammenspiel der beiden medialen Formen mag ein Grund dafür sein, weshalb der Verfasser des 2. *GTR* in W die Diagramme nicht in den Text eingefügt hat.

Trotz ungenügenden textuellen Erläuterungen tragen die Diagramme ihren Teil zur Bedeutungsstiftung des Traktats bei. Beides sind aussergewöhnliche Bilder, die im Gedächtnis bleiben und helfen, abstraktes Wissen zu systematisieren bzw. überhaupt erst zu denken.

Das Ring-Diagramm ist aufgeteilt in fünf Kreise mit je zwölf Feldern.<sup>81</sup>

---

79 Dieses Zusammenspiel scheint ein Diagramm überhaupt erst auszumachen.

80 Vgl. z.B. Beuerle: *Sprachdenken*, S. 376 und S. 383f.

81 Der erste bzw. innerste Kreis weist nur vier Felder auf.



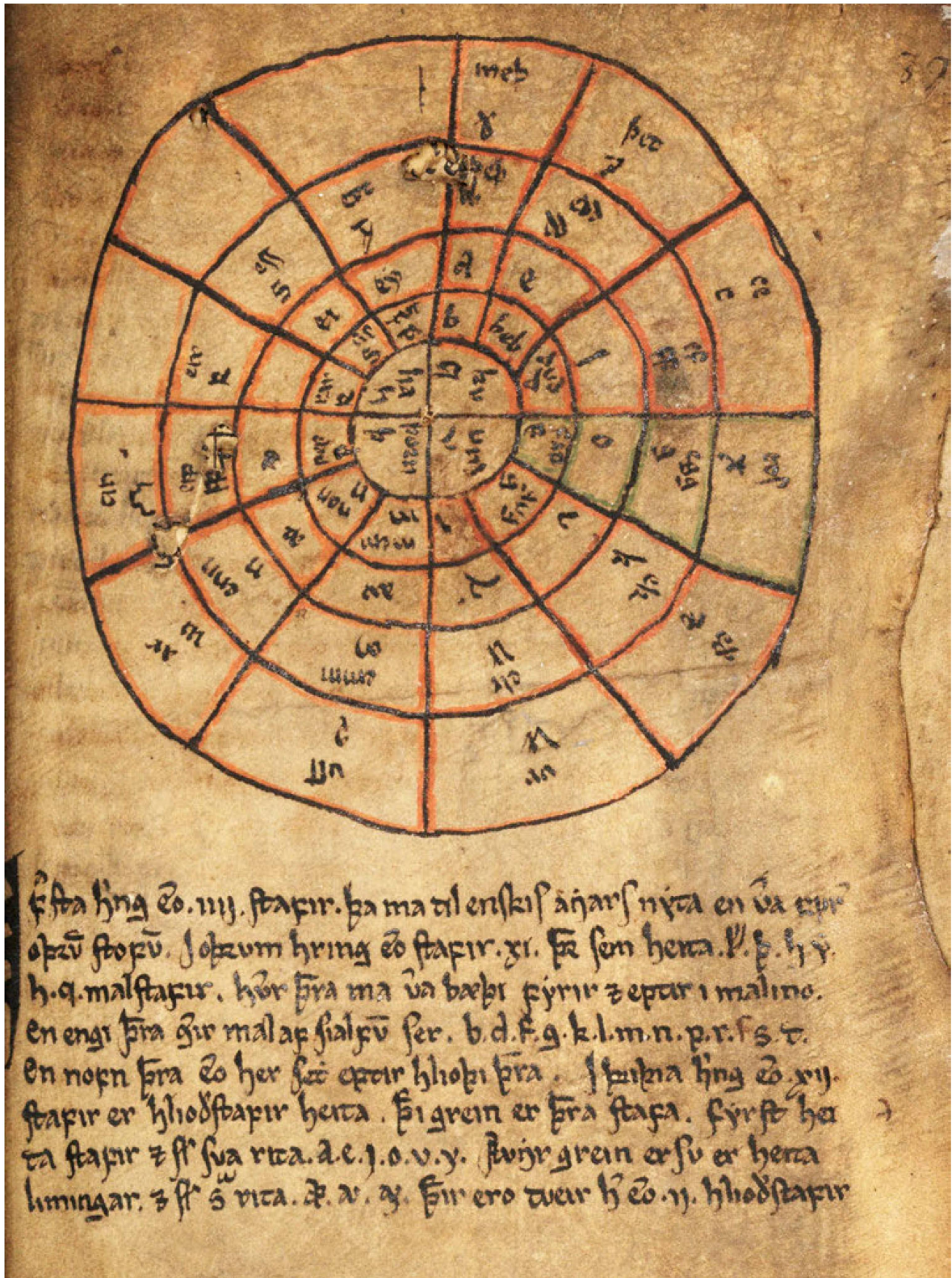


Abbildung 10: Ring-Diagramm (DG 11 4to, 46r)

Die Darstellung folgt auf den ersten Abschnitt des Traktats und nimmt die obere Hälfte von Blatt 46r ein. Direkt unterhalb folgt der Text mit den Beschreibungen des Diagramms.



Der Text ist eine Ausformulierung der einzelnen Ringe. Der erste Ring wird z. B. wie folgt beschrieben: „Í fyrsta hring eru fjórir stafir. Þá má til enskis annars nýta en vera fyrir þórum stofum: q, v, þ, h.“<sup>82</sup> (Im ersten Ring sind vier Buchstaben. Diese können für nichts anderes gebraucht werden als vor anderen Buchstaben zu sein: q, v, þ, h.) Für die weiteren Ringe fallen die Erläuterungen ausführlicher aus, auf einige Beispiele wurde oben schon verwiesen.

Die schwarzen Linien des Diagramms sind rot nachgefahren, ein Sektor auf der rechten Seite ist grün. Ob (und wenn ja wofür) das als Hervorhebung gedacht war, lässt sich nicht sagen, da der Text keinerlei Bezug auf die Farben nimmt.

Die graphische Gestaltung macht aber sichtbar, dass solche Diagramme als Schnittstelle zwischen der Produktions- und der Rezeptionsebene des Textes verstanden werden können. Der Verfasser kann mit Hilfe der schriftbasierten medialen Möglichkeiten auf der Handschriftenseite Wissen neu anordnen und somit systematisieren. Ein ähnliches graphisch-layouterisches Experiment in U stellt *Skáldatal* dar. Anstatt die Listen der Herrscher und ihrer Skalden linear und rein horizontal darzustellen, wird dort eine neue Darstellungsweise ausprobiert und die Herrscher vertikal auf der Seite angeordnet.<sup>83</sup>

Eine aussergewöhnliche Darstellung wie das Ring-Diagramm hilft aber nicht nur dem Verfasser beim Ordnen der Gedanken, sondern fördert auch das Verständnis des Rezipienten. In Verbindung mit dem Text (möglicherweise auch ohne Text) übt das Bild einen haptischen Reiz aus: Der Rezipient fährt die einzelnen Linien oder Felder mit dem Finger ab, um die abstrakten Inhalte zu erfassen. Ein Diagramm lässt den Verfasser Neues denken und hilft gleichzeitig dem Rezipienten leichter zu verstehen und zu erinnern.

Dasselbe gilt auch in Bezug auf die zweite Abbildung, das Symphonia-Diagramm. Beide Diagramme sind auf ein gedankliches Bild ausgerichtet, geben aber vor, sich auf einen Gegenstand in der realen Welt zu beziehen.<sup>84</sup> Die Anschaulichkeit im Abschnitt mit dem Symphonia-Diagramm ist dadurch erhöht, dass die verschiedenen Sinne zusätzlich angesprochen werden. Das Symphonia-Diagramm befindet sich auf Blatt 47r unterhalb der letzten textuellen Beschreibungen zum Ring-Diagramm. Es ist gross und nimmt ca. drei Viertel der Seite ein.

82 *Uppsala Edda*, S. 254. Pálsson weist in der dazugehörigen Fussnote auf viele Fehler hin, die dem Text in den Erklärungen unterlaufen.

83 Vgl. Kapitel 3.4.1.1.

84 Das Spielfeld selbst ist nur imaginiert. Eugen Mogk hat zwar die These aufgestellt, mit dem Spielfeld sei das Spielfeld des aus den literarischen Quellen bekannten Ballspiels *knattleikr* gemeint. Da jedoch zu wenig über das Spiel selbst bekannt ist, kann diese (an sich ansprechende) These nicht weiterverfolgt werden. Vgl. Mogk, Eugen: Untersuchungen zur Snorra-Edda. I. Der sogenannte zweite grammatische Traktat der Snorra-Edda. In: *Zeitschrift für deutsche Philologie* 22, 1890, S. 129–167. Auch das Instrument ist nur eine mentale Vorstellung einer Drehleier und hat keine reale Entsprechung, siehe unten.





Der Text führt zuerst in das Bild der Drehleier ein und setzt die „*stafa setning sjá sem hér er rituð*“<sup>85</sup> (die Aufstellung der Buchstaben, welche hier geschrieben ist) mit der Musik in Bezug. Im Anschluss daran wird erklärt, wie das Diagramm zu lesen ist:

Hér standa um þvert blað ellifu hljóðstafir, en um endilangt blað tuttugu málstafir. Eru þeir svá settir sem lyklar í simphoníe, en hljóðstafir sem strengir. Málstafir eru tólf þeir sem bæði hafa hljóð hvárt sem kipt er eða hrundit lyklinum. En átta þeir er síðarr eru ritaðir hafa hálf hljóð við hina. Sumir taka hljóð er þú kippir at þér, sumir er þú hrindir frá þér.<sup>86</sup>

Hier stehen quer auf der Seite elf Vokale, und auf längs auf der Seite 20 Konsonanten. Sie sind arrangiert wie die Tasten einer Drehleier, und die Vokale wie die Saiten. 12 Konsonanten haben sowohl Laut, wenn die Tasten gezogen, als auch wenn sie gestossen werden. Aber die acht, die danach geschrieben sind, haben die halben Laute von den anderen. Einige nehmen Laut an, wenn du sie zu dir ziehst, einige, wenn du sie von dir wegstösst.

Der Traktat endet darauf mit der Auflistung der verschiedenen Vokale und Konsonanten:

Þessir hljóðstafir standa um þvert: a, e, i, o, y, v, ę, ǫ, av, ey. Þessir eru tólf málstafir: b, d, f, g, k, l, m, n, p, r, ʃ, t. Þessir eru málstafir ok hafa hálf hljóð við hina: ð, þ, z, y, c, h, x, q.<sup>87</sup>

Diese Vokale stehen quer: a, e, i, o, y, v, ę, ǫ, av, ey. Dieses sind die 12 Konsonanten: b, d, f, g, k, l, m, n, p, r, ʃ, t. Dieses sind die Konsonanten, welche die halben Laute der anderen haben: ð, þ, z, y, c, h, x, q.

Dieser Schluss kann als Beispiel für das etwas unklare Verhältnis des erklärenden Texts und des Diagramms stehen. Anstatt nach den allgemeineren Erläuterungen zur Funktionsweise das Diagramm für sich sprechen zu lassen, führt der Text nochmals die einzelnen Buchstaben auf, diesmal einfach in der gängigen linearen Form. Der Traktat scheint nicht völlig von der Vermittlungskraft des Diagramms überzeugt, der Text alleine reicht für die angemessene Umsetzung aber offenbar auch nicht aus.

Die Drehleier (*symphóníe* oder auch *Organistrum*) ist ein aus dem Früh- und Hochmittelalter bekanntes Instrument, das sowohl in der Kirche als auch bei Hof gespielt wurde.<sup>88</sup> Es war auch in Skandinavien verbreitet, was durch bildliche Darstellungen z.B. in Kirchen und in verschiedenen Dokumenten bezeugt ist. Auch in der Sagaliteratur kommt die *symphóníe* vor. Beuerle beschreibt das Instrument folgendermassen:

Die *Symphonie* ist ein Saiteninstrument mit Tasten. Während ein Rad die Saiten zum Klingen bringt, können die Tangenten, meist kleine Holzzungen am Ende der Taste, gegen die Saiten gedrückt werden, wodurch die unterschiedlichen Tonhöhen erzeugt werden.<sup>89</sup>

Sie fügt an, dass die Tasten der Symphonie häufig auch mit Buchstaben bezeichnet waren, um das Spielen zu erleichtern. Das könnte auf die Gestaltung des Diagramms inspirierend

85 *Uppsala Edda*, S. 256.

86 *Uppsala Edda*, S. 256.

87 *Uppsala Edda*, S. 256.

88 In diesem Abschnitt dient Beuerles Übersicht als Vorlage: Beuerle: *Sprachdenken*, S. 383 (vgl. dort auch die Fussnoten für weiterführende Angaben).

89 Beuerle: *Sprachdenken*, S. 384.



gewirkt haben. Üblich waren drei Saiten, wobei jedoch nur eine als Melodiesaite diente, während die beiden anderen mitschwangen.<sup>90</sup> Auf das sprachliche Bild, das im Traktat hergestellt wird, passen diese Beschreibungen des realen Instruments relativ gut. Doch das Diagramm kann nicht als Abbild einer tatsächlichen Drehleier verstanden werden – es sind viel zu viele Saiten und Tangenten. Der Verfasser benutzt das Instrument und seine Funktionsweise als Assoziationsrahmen und wandelt es für seine Zwecke ab. Beuerle vermutet aber, dass er sehr genaue Kenntnis des Instruments hatte, da er zwei verschiedene Mechanismen verband, die nebeneinander existierten, aber wohl nicht im selben Instrument vorkamen:

Wenn der ZG also davon spricht, dass die Tangenten die Saite ‚reissen‘ (*kippa*), spielt er damit auf den Mechanismus der Zugtangenten an, bei denen, um die Tonhöhe zu markieren, die Taste nach oben gezogen wurde, so dass ein Holzpflockchen auf der Tangente von unten gegen die Saite drückte. Spricht er hingegen vom ‚stossen‘ (*hrinda*) der Saite, bezieht er sich auf die Stosstangenten, bei denen, gerade umgekehrt, ein Holzpflockchen von oben auf die Saite drückte, wenn die Taste nach unten gestossen wurde.<sup>91</sup>

Wer genau die beiden Diagramme konzipiert hat und wie sie schliesslich in den Traktat in U gelangten, ist unbekannt. Bis jetzt gibt es keine Anhaltspunkte, ob der Textschreiber auch für die Diagramme verantwortlich war oder nicht.<sup>92</sup> Wie aus anderen Handschriften bekannt ist, können visuelle Hervorhebungen (Rubriken etc.) oder Illustrationen auch von einem darauf spezialisierten Schreiber hinzugefügt werden.

Betrachtet man das Symphonia-Diagramm aus rezeptionsästhetischer Sicht, so wird wie beim Ring-Diagramm deutlich, dass hier eine neue Art von Geltungsstiftung angestrebt wird. Der musikalische Assoziationsrahmen leitet den Rezipienten implizit dazu an, das Instrument bzw. das Diagramm selbst zu spielen: Die verschiedenen Klangkombinationen können selbst – laut ausgesprochen – hervorgebracht werden, die fixierten Schriftzeichen werden so wieder zu stimmlichen Lauten. Auch eine taktile Dimension kommt hinzu, die Saiten und Tasten können auf der Handschriftenseite „gestossen“ und „gerissen“ werden, sie bilden eine Steigerung der Möglichkeit, mit dem Finger dem linearen Text auf der Seite nachzufahren. Der visuelle zweidimensionale Schriftraum wird so zu einem akustisch und taktil wahrnehmbaren Raum erweitert.

Das Diagramm als Medium der Anschauung und der Erkenntnis hat eine lange Tradition und kann hier nicht ausführlich behandelt werden. Interessante Ansatzpunkte für weitere Untersuchungen finden sich z.B. bei Sibylle Krämer. Sie definiert Diagramme und ihre verwandten Formen als „Spielfelder des Denkens und Erkennens.“<sup>93</sup> Dass sich diese Bezeichnung gerade mit der Spielfeld-Metapher des 2. GTR trifft, ist ein spannender Zufall. Krämer will – anders als die bereits zahlreich vorhandenen Studien zu verschiedensten

90 Beuerle: *Sprachdenken*, S. 385.

91 Beuerle: *Sprachdenken*, S. 385f.

92 Meines Wissens wurde die Schreiberhand der Diagramme noch nicht mit derjenigen des Fliesstextes verglichen.

93 Krämer, Sibylle: *Figuration, Anschauung, Erkenntnis. Grundlinien einer Diagrammatologie*. Berlin 2016, S. 11.

Formen von Diagrammen – eine allgemeine Theorie diagrammatischer Darstellungen und ihrer epistemischen Rollen finden.<sup>94</sup> Für eine neue Perspektive auf den 2. *GTR*, der bislang praktisch nur linguistische Beachtung fand, ergeben sich daraus interessante Ansätze. Krämer definiert Diagramme als eine Form von bestimmten operativen Visualisierungen, die zur Wissenserzeugung dienen:

Wir können nun eine Leitidee formulieren, die dieser Studie zugrunde liegt: So, wie der kartographische Impuls eine Strategie ist, Orientierungsprobleme unserer praktischen Mobilität zu lösen, so verkörpert die Kulturtechnik flächiger Inskriptionen in Gestalt von Schriften, Diagrammen, Graphen und Karten eine Strategie, Orientierungsprobleme unserer *theoretischen Mobilität* zu lösen.<sup>95</sup>

Mit der Hilfe von diagrammatischen Formen lassen sich Wissensbestände nicht nur auf eine vom Text verschiedene Art anordnen, sie ermöglichen auch das Weiterdenken:

Denkoperationen [werden] ermöglicht, die anders kaum zu vollziehen sind. Flächige Inskriptionen können in Bewegungsräume des Denkens und Erkennens, der Einsicht und des Verständnisses, der Komposition und des Entwurfs und nicht zuletzt: der Wissensübermittlung verwandelt werden.<sup>96</sup>

Ein Diagramm stellt eine Form dar, die für ein enzyklopädisch interessiertes Werk wie die *P-E* sehr geeignet ist. Auf kleinstem Raum lassen sich grosse Wissensbestände sammeln und strukturieren. Sie sind eine Art externes Gedächtnis, das man nur mit Kenntnis der Funktionsweise nutzen kann. Diagramme besitzen somit grosses performatives Potenzial: Sie wirken durch ihre innovative Form. Einem Diagramm ist Sinn und Bedeutung immer bereits eingeschrieben, wie auch Krämer sagt: „Beweiskraft zu haben, eine Einsicht im Medium der Visualisierung zu erzeugen, ist eine so frühe wie charakteristische Aufgabenbestimmung diagrammatischer Inskriptionen.“<sup>97</sup>

Weil die Diagramme des 2. *GTR* die Schrift und die Sprache selbst betreffen (und nicht z. B. geometrische Abbildungen oder Sternbilder o. ä. sind), sind sie besondere Beispiele für Diagramme und machen einen weiteren poetologischen Moment innerhalb der *P-E* von U sichtbar. Auf einer diskursiven Ebene ermöglichen die Diagramme die Diskussion, wie Schrift und Sprache zusammengehören und wie sie sich auf einer zweidimensionalen Ebene am besten darstellen lassen.

Die Innovation der visuellen Darstellung bzw. Ordnung von Schrift hat auch eine ästhetische Dimension. Die einzelnen Schriftzeichen werden in den Diagrammen nicht nur linear auf die Handschriftenseite gesetzt, sondern in geometrischen Mustern inszeniert. Kreis und Rechteck wiederum sind schematische Umsetzungen von mentalen Bildern zweier Objekte in der Welt. Der Denkprozess bzw. die Denkleistung, die hinter der Diagrammkonzeption liegt, ist visuell „sichtbar“ und trägt zur Geltungstiftung bei.

---

94 Krämer: *Figuration*, S. 20.

95 Krämer: *Figuration*, S. 18.

96 Krämer: *Figuration*, S. 19.

97 Krämer: *Figuration*, S. 37.

Die beiden Diagramme wirken in gewisser Hinsicht auch geheimnisvoll und suggerieren durch die Abstraktion, dass nur bestimmte Personen das darin enthaltene Wissen entschlüsseln können. Durch die elitäre Wirkung und ihre spezielle Form könnte man die beiden Diagramme in U fast als visuelle Umsetzungen von *kenningar* auffassen.

Durch die Einfassung der einzelnen Buchstaben in die Linien des Diagramms wird jedes Zeichen für sich hervorgehoben. Der Buchstabe ist nicht mehr Bestandteil des Fliesstexts, sondern wird in all seinen Einzelheiten betrachtet. Das steigert seine Bedeutung: Jeder Buchstabe und jedes Zeichen ist für sich genommen wichtig, man muss es kennen, um Wissen zu erlangen. Oben wurde beschrieben, dass die im Diagramm gesetzten Buchstaben auch im linearen Text einzeln aufgereiht werden – beiden Darstellungsformen scheint es darum zu gehen, die Schriftzeichen für sich wirken zu lassen.<sup>98</sup>

Es stellt sich die Frage, woher der Verfasser des Traktats die Idee der diagrammatischen Darstellungen hatte. Im Bereich der grammatischen Literatur gibt es nichts Vergleichbares in der altnordischen Überlieferung. Allgemein weisen antike und mittelalterliche grammatische Abhandlungen keine Illustrationen oder Diagramme auf. Raschellà sagt dazu:

As is well known, it was not in the habit of ancient and medieval grammarians to elucidate their theories by means of illustrative figures. This was, instead, a characteristic feature of technical and scientific writings, and can be found, for instance – to mention a field with which the author of SGT was to all appearances quite familiar – in musical manuscripts, especially in those concerning the construction of musical instruments.<sup>99</sup>

Raschellà führt weiter aus, dass der Gebrauch von musikalischen Bildern und Konzepten in grammatischen Diskursen des Mittelalters sehr verbreitet war – jedoch seien keine Quellen bekannt, die damit so komplex umgehen (und sprachliche Bilder mit graphischen Darstellungen verbinden) wie der 2. *GTR*.<sup>100</sup> Ein Vergleich mit der sog. Artes-Literatur, der Literatur zu den sieben freien Künsten, wäre interessant, gegebenenfalls gibt es da Entsprechungen zur Engführung von Sprache, Grammatik und Musik.<sup>101</sup>

Da der 2. *GTR* Musik als wichtiges Referenzthema hat, könnten auch musiktheoretische Texte eine mögliche Inspirationsquelle sein. Ob (und wenn ja welche) derartige Texte in Island oder Festlandskandinavien bekannt waren, ist allerdings schwierig zu sagen. Ein kurzer Blick in die Geschichte der Musiktheorie zeigt, dass im Kontext der christlichen bzw. klösterlichen Schriftlichkeit in Westeuropa auch viele musiktheoretische Traktate verfasst

98 Es könnte sich in diesem Zusammenhang lohnen, in Richtung Buchstaben- bzw. Alphabetmagie zu denken, vgl. z.B. Haeseli: *Magische Performativität*, 2011; Kiening, Christian und Martina Stercken (Hg.): *SchriftRäume. Dimensionen von Schrift zwischen Mittelalter und Moderne*. Zürich 2008 (= Medienwandel – Medienwechsel – Medienwissen. Historische Perspektiven 4). Interessant wäre es auch, die auf demselben sowie dem folgenden Blatt stehenden, verschlüsselten Texteinheiten dazu in Bezug zu setzen. Zwar stammen die verschlüsselten Stellen aus späterer Zeit und scheinen keinen direkten Bezug zum Traktat zu haben, doch sind auch sie Beispiele eines bewussten und spielerischen Umgangs mit Schriftzeichen. Zwei solche Texte scheinen zudem (magische) Verwünschungen zu sein. Zu den verschlüsselten Stellen vgl. z.B. *Uppsala Edda*, Introduction, S. xcvi–xcviii.

99 Raschellà: *Second Grammatical Treatise*, S. 111.

100 Raschellà: *Second Grammatical Treatise*, S. 114.

101 Vgl. z.B. Stolz, Michael: *Artes-liberales-Zyklen: Formationen des Wissens im Mittelalter*, 2 Bände. Tübingen 2004 (= Bibliotheca Germanica 47).



worden sind.<sup>102</sup> Zuerst handelt es sich dabei um rein theoretische Abhandlungen, ab dem 9. Jahrhundert kommen auch praktisch orientierte musikalische Traktate hinzu. Die Traktate reflektieren u. a. Probleme, die sich bei einer Verschriftlichung von Musik durch den Medienwechsel ergeben. Neben textuellen Beschreibungsmodellen werden auch verschiedenste Arten der graphischen Fixierung von Klängen auf der Handschriftenseite erprobt.

Visuelles Denken scheint in musikalischen Traktaten des Mittelalters also durchaus gängig zu sein. Eine gewisse Ähnlichkeit mit dem Symphonia-Diagramm zeigen laut Raschellà Illustrationen in bestimmten musikalischen Traktaten (z. B. in Boethius' *De musica*): „The resemblance, however, is rather broad and does not imply a direct connection between these manuscripts and SGT.“<sup>103</sup> Ob der Verfasser des 2. *GTR* vergleichbare Traktate kannte und/oder eine musikalische Bildung besass, darüber lässt sich nur spekulieren.

Zieht man auch andere mittelalterliche Sachtexte als Vergleich heran, wird die Situation nicht klarer. Rudolf Simek stellt in seinem umfassenden Werk zur altnordischen Kosmographie auch die wenigen bekannten Zeichnungen/Illustrationen aus dieser Literatur zusammen.<sup>104</sup> Diese sind v. a. in astronomischen, geographischen und geometrischen Sachtexten zu finden, haben aber laut Simek nicht die Qualität einer Illumination und können damit wohl auch nicht als klassische Diagramme verstanden werden.

Bis auf Weiteres kann man dem Verfasser des 2. *GTR* eine einzigartige Experimentierfreude in Bezug auf die medialen Möglichkeiten innerhalb einer Handschrift statuieren. Der Text argumentiert innovativ und eigenständig – das kann ein möglicher Grund dafür sein, dass er vom Verfasser der *P-E* in die Handschrift integriert worden ist.

Nun wurden bereits mehrere Beispiele innovativer Sprachreflexion in *U* diskutiert, mit der abschliessenden Lektüre von *Ht* wird ein weiteres Beispiel hinzukommen.<sup>105</sup>

#### 4.3.3 Zwischenfazit

Der 2. *GTR* in *U* ist ein weiteres Beispiel für einen Text, der über die Möglichkeiten und Grenzen der Schrift nachdenkt und dabei die Frage stellt, wie man Klang und Stimme auf einer Handschriftenseite darstellen kann. Weil es keine vergleichbaren Theoriemodelle gibt, muss der Text der Vermittlung besondere Aufmerksamkeit schenken: Am besten scheint ihm das richtige Verständnis durch Bilder und assoziative Rahmen gegeben. Da es sich um „neues Wissen“ bzw. um die gleichzeitige Generierung von „neuem Wissen“ handelt, muss der Text sich selbst legitimieren. Anders als in *Gylf* oder in *Skpm* kann das hier nicht mit Hilfe von intertextuellen Verweisen oder Zitaten als sinnstiftendes Verfahren geschehen. Der Text muss sich seinen Geltungsrahmen selbst schaffen und tut das, indem er über sprachliche Bilder Assoziationen weckt, die das Verständnis der abstrakten Inhalte fördern sollen. Es ist hier nicht die Anknüpfung an die Vergangenheit, die Bedeutung und Relevanz verleiht. Im 2. *GTR* dient das neue Medium der Schrift und seine innovative Ver-

102 Die folgenden Beobachtungen stammen aus: Feil, Arnold: *Metzler Musik Chronik: Vom frühen Mittelalter bis zur Gegenwart*. Stuttgart/Weimar 2005, S. 29–39.

103 Raschellà: *Second Grammatical Treatise*, S. 114.

104 Simek, Rudolf: *Altnordische Kosmographie*. Berlin/New York 1990, S. 383–387.

105 Vgl. Kapitel 4.4.

wendung der Legitimation. Skaldische Dichtung wird im Traktat mit Hilfe von visuellen Strukturierungsmodellen reflektiert.

Beuerle rechnet die Traktate in den *P-E*-Handschriften der *grammatica practica* zu und nicht einer abstrakt-theoretischen *grammatica speculativa*.<sup>106</sup> Die Traktate würden sich alle einem speziellen Problem widmen, das gelöst werden soll und zeigten kein Interesse an philosophischer Sprachbetrachtung. Den 2. *GTR* sieht sie als eine Art „Arbeitstabelle für Skalden“.<sup>107</sup> Es ist schwer abzuschätzen, inwiefern der Traktat tatsächlich praktische Hilfe bietet bzw. als solche aufgefasst worden ist. Insofern können gerade die multimediale Gestaltung des Traktats und die darin sichtbaren komplexen Denkformen auf ein philosophisches Interesse an Sprache hinweisen. Das diskursive Interesse lässt sich auch für die gesamte *P-E* in *U* festhalten: Ist sie wirklich ein Handbuch für angehende Skalden? Ist nicht vielmehr der umfassende theoretische Diskurs über die Sprache das, was das Werk eigentlich interessiert?

#### 4.4 *Háttatal*: Eine neue Form für das skaldische Gedicht

*Háttatal* (Verzeichnis der Versmasse; von nun an *Ht*) ist der letzte Text in der Handschrift *U* und schwer zu fassen. Die Forschung diskutiert, ob es sich dabei um einen oder zwei Texte handelt. Die Entscheidungsschwierigkeiten hängen zusammen mit den verschiedenen Dimensionen des Werks, die sowohl sich selbst genügsam sind, als auch im Zusammenhang gelesen werden können. So ist *Ht* einerseits ein skaldisches Preisgedicht auf den norwegischen König Hákon Hákonarson (1217–1263) und Járll Skúli (1188/9–1240), dieselben Strophen stellen andererseits aber auch ein Lehrgedicht bzw. eine Verslehre aller dem Verfasser bekannten (oder den ihm wichtigen) einheimischen Versmasse dar. Die gelehrte Dimension, die das Preisgedicht durch die Verwendung der verschiedenen Versmasse eröffnet, wird gestärkt durch einen Prosakommentar, der den Strophen beigegeben ist.

*Ht* ist in allen mittelalterlichen *Edda*-Handschriften in teils unterschiedlicher Ausgestaltung überliefert.<sup>108</sup> In *R* wird der Text als vollständig erhalten betrachtet, er umfasst da 102 Strophen und lässt sich in drei Teile (*kvæði*, Lieder) teilen. In *U* finden sich 56 Strophen, wobei diese den letzten Text der Handschrift darstellen.<sup>109</sup> *U* hat aber auf Blatt 48r vor dem Beginn des Gedichts eine Art Versverzeichnis eingefügt, das die ersten 36 Versmasse nennt und jeweils den dazugehörige Strophenanfang auflistet.<sup>110</sup> Dieses Verzeichnis ist aus keiner anderen Handschrift bekannt und wirft einige Fragen auf, die im Hinblick auf die Lektüre von *Ht* in *U* interessant sind.

106 Beuerle: *Sprachdenken*, S. 424.

107 Beuerle: *Sprachdenken*, S. 389.

108 *Ht* ist nur im Kontext der *P-E* überliefert.

109 In *R* folgen auf *Ht* zwei weitere Gedichte, *Jómsvíkingadrápa* und *Málsháttakvæði*; in *W* fehlen verschiedene Blätter von *Ht*, die mit Papierseiten ersetzt wurden und es folgen *Rígsþula* sowie weitere *ökend heiti*. Die Handschrift endet mit *Mariúvisur*.

110 Die Strophe 35 fehlt im Verzeichnis eigenartigerweise. Ob sie vergessen gegangen ist oder ob es andere Gründe für ihr Fehlen gibt, ist nicht klar.

Die Fragen betreffen die Entstehungsgeschichte und die Rezeption des Werks gleichermaßen: Wann wurde das Gedicht verfasst und zu welchem Zweck? Steht der Kommentar bereits von Anfang an bei den Strophen oder wird er erst nachträglich eingefügt? Wird das Gedicht tatsächlich als Geschenk zu den beiden Herrschern nach Norwegen gebracht, und wenn ja in mündlicher oder schriftlicher Form? Wird es am Hof auf Pergament (vor-) gelesen oder frei vorgetragen? Und schliesslich (mit einer Perspektive auf den Gesamtkontext), ist das Gedicht der Anfangs- oder der Endpunkt der Abfassung der *P-E*? Diese Fragen prägten und prägen die Forschung zu *Ht*.<sup>111</sup> In einem ersten Schritt werden das Inhaltsverzeichnis und das Gedicht getrennt betrachtet, anschliessend werden sie in Zusammenhang gestellt.

#### 4.4.1 Das Versverzeichnis: Erinnerungshilfe und Schreibakt

Das Versverzeichnis ist eine weitere Besonderheit der *P-E*-Version in U. Bevor das Gedicht *Ht* mit einer Rubrik auf Blatt 48v beginnt, wird auf dem Blatt davor eine Art Inhaltsverzeichnis oder Register der im Folgenden präsentierten Versmasse und Verse aufgelistet.<sup>112</sup> Das Verzeichnis ist nur in U überliefert, dort passt es aber bestens zu den weiteren schriftlichkeitsspezifischen Innovationen (Diagramme, andere Verzeichnisse etc.). Pálsson präsentiert das Verzeichnis in der Edition als schön formatierte Liste:

Fyrst er dróttkvæðr hátt: Lætr sá er Hákon heitir. Kendr hátt: Fellr um fúra stilli. Rekit: Úlfs bága verr ægis. [...]<sup>113</sup>

Zuerst ist das Versmass der Hofdichtung: *Lætr sá er Hákon heitir*. Versmass, das Kenningar nutzt: *Fellr um fúra stilli*. Ausgeweitet: *Úlfs bága verr ægis*. [...]

In der Handschrift selbst entspricht das Verzeichnis nicht heutigen Vorstellungen einer schön untereinander geordneten Liste. Die einzelnen Versmasse werden ähnlich wie Fliesstext hintereinander gereiht und sind nur durch teils grössere Leerräume voneinander zu unterscheiden (vgl. Abbildung 11 unten). Das Verzeichnis hat keinen Titel und beginnt ohne Rubrik. Aber der Anfang eines neuen Textes (oder Abschnitts) nach dem 2. *GTR* ist deutlich hervorgehoben durch eine grössere rote Initiale F, mit der *Fyrst* (Zuerst) beginnt. Der Verfasser des Verzeichnisses vollzieht mit dieser Nummerierung bzw. Hervorhebung der ersten Stelle eine Wertung des ersten präsentierten Versmasses, *dróttkvæðr hátt* (Versmass der Hofdichtung). Die Spitzenstellung des *dróttkvæðr hátt* ist somit bereits vor dem eigentlichen Gedicht festgesetzt.

111 Vgl. z. B. Marold, Edith: Zur Poetik von *Háttatal* und *Skáldskaparmál*. In: *Amsterdamer Beiträge zur älteren Germanistik* 42, 1995, S. 103–124.

112 Vgl. z. B. *Uppsala Edda*, Introduction: S. lxxxii–lxxxvi, mit einer hilfreichen Überblickstabelle der Versmasse des Verzeichnisses, den Rubriken in *Ht* in der Version von U sowie R.

113 *Uppsala Edda*, S. 260.







des Anfangsbuchstabens (und das zweite Versmass wird bloss durch einen grösseren Leer-  
raum zwischen den Wörtern abgetrennt). Diese mediale Gestaltung muss bei der Beant-  
wortung der Frage, was für einen Zweck das Verzeichnis hat, beachtet werden.<sup>114</sup>

Das Verzeichnis hat keine bekannten Vorlagen und ist in sich nicht ganz stimmig, wie  
auch Mårtensson zeigt: „Viss variation finns dock i denna struktur; i några fall saknas  
namnet, och i vissa fall är strofcitatet kortare än första versraden, och i vissa fall är det  
längre.“<sup>115</sup> (Gewisse Variation findet sich jedoch in dieser Struktur; in einigen Fällen fehlt  
der Name, und in gewissen Fällen ist das Strophenzitat kürzer als die erste Verszeile, und  
in gewissen Fällen ist es länger.)

Aus einer inhaltlichen Sicht ist das Verzeichnis von grossem Wert für unser Verständnis  
von *Ht* im Speziellen und der skaldischen Dichtung im Allgemeinen. Die Namen der ver-  
schiedenen Versformen werden im Kommentar zum Gedicht *Ht* nicht vollständig thema-  
tisiert und sind auch aus anderen Quellen nicht bekannt. So wird das Verzeichnis in U für  
die heutige Zeit zu einem hilfreichen Text, der zeigt, wie mit skaldischer Terminologie  
umgegangen worden ist und so einen Blick auf die Entstehungszeit der Terminologie er-  
möglicht. Welche Funktion hat das Verzeichnis der Versmasse in U aber zur Zeit der Ab-  
fassung, aus welchem Grund wurde es in U integriert? Eine Möglichkeit wäre, die Funktion  
auf der Seite des Rezipienten zu suchen: Ein Skalde kann die Liste als Hilfestellung beim  
Dichten nutzen. Aus dem gelehrten Kontext der Handschrift U lässt sich aber die wahr-  
scheinlichere These aufstellen, dass es sich beim Rezipienten eher um eine Lehrperson  
handelt, die in einer Unterrichtssituation auf eine schnelle Übersicht der Versmasse ange-  
wiesen ist oder sich an eine bestimmte Reihenfolge der Versmasse erinnern möchte. Diese  
Meinung vertritt z.B. Anthony Faulkes, er findet es:

[...] difficult to see any possible purpose in this arrangement of the text other than as an *aide-  
mémoire* to someone who knew the text of the poem by heart, but wanted to be reminded of the  
order of the verses and of the names of the verse-forms. It may have been used either in conjunction  
with performance, or, perhaps more likely, in conjunction with an oral discussion or lecture on  
the various metres represented.<sup>116</sup>

114 Unten auf Blatt 48r wurde der leere Raum nach dem verschlüsselten Text aufgefüllt, vgl. dazu Kapitel  
4.2.3, bes. Fussnote 529.

115 Mårtensson, Lasse: Översikten över *Háttatal* i DG 11 4to – dess funktion och ursprung. In: *Gripla*  
XXI, 2010, S. 105–147, hier S. 105. Mårtensson findet keine vergleichbaren Versverzeichnisse in mit-  
telalterlicher Zeit: „Det finns veterligen ingen ytterligare medeltida diktöversikt av det slag som  
föreligger i DG 11 från vare sig väst- eller östnordiskt område. Däremot finns ett exempel på en  
liknande översikt i en eftermedeltida isländsk handskrift, nämligen i Holm. perg. 8vo nr 4, fol. 11v–  
12r. Denna handskrift är en bönebok nedtecknad någon gång under den förra hälften av 1600-talet  
(Gödel 1897–1900, 109). Utifrån ett kodikologiskt perspektiv är dock denna översikt av begränsat  
värde som analogi eftersom den är så pass mycket yngre.“ (Es gibt wahrscheinlich keine weitere  
mittelalterliche Gedichtübersicht wie sie in DG 11 vorliegt, weder im west- noch im ostnordischen  
Raum. Ein Beispiel für eine ähnliche Übersicht findet sich jedoch in einem spätmittelalterlichen  
isländischen Manuskript, nämlich in Holm. Perg. 8vo Nr. 4, fol. 11v–12r. Diese Handschrift ist ein  
Gebetbuch, das irgendwann in der letzten Hälfte des 17. Jahrhunderts niedergeschrieben wurde  
(Gödel 1897–1900, 109). Aus kodikologischer Sicht ist diese Übersicht jedoch als Analogie von be-  
grenztem Wert, da sie viel jünger ist.)

116 Snorri Sturluson: *Edda. Háttatal*. Faulkes, Anthony (Hg.), Oxford, 1991, S. xxvf.

Das Verzeichnis hätte so die Funktion eines externen Gedächtnisses bzw. einer Erinnerungshilfe, die metrisches Wissen schnell verfügbar macht. Doch das oben gezeigte Layout der Liste könnte ein Hinweis darauf sein, dass eine derartige rezeptionsorientierte Funktion nicht zentral ist oder zumindest nicht die einzig angestrebte Funktion darstellt.

Verändert man die Perspektive vom Rezipienten auf den Produzenten bzw. Verfasser des Verzeichnisses, ergeben sich neue Funktionsmöglichkeiten und das Layout lässt sich besser einordnen. Liest man das Verzeichnis der Versformen im Kontext von *Ht*, so zeigt sich in den beiden Texten ein jeweils anderer Stand der Entwicklung auf metatextueller Ebene: Während das Gedicht selbst implizit und ausschliesslich im unkommentierten Wechsel der verschiedenen Versarten dichterisches Wissen ausstellt, fügt der Prosakommentar dem Gedicht theoretisches Wissen dazu oder formuliert dieses sogar erstmals explizit. Das Verzeichnis der Versmasse geht noch einen Schritt weiter und versucht für die expliziten Definitionen und qualitativen Wertungen adäquate Namen zu finden: Denn erst mit dem Schritt der Benennung ist ein Wissensgebiet gänzlich durchdrungen. Auf der Pergamentseite ist es möglich, vom Einfachen zum Abstrakten zu wechseln bzw. ausgehend von einem Strophenbeispiel zu einer theoretischen Fassung und Kategorisierung zu gelangen. Man könnte sich einen Verfasser vorstellen, der während der Abschrift von *Ht* die einzelnen Versmasse sammelt und auf einer separaten Seite zusammenstellt.<sup>117</sup>

Ist diese Annahme stimmig, würde das bedeuten, dass zumindest das Verzeichnis erst in einem nachträglichen Schritt des Denkprozesses an das Gedicht angefügt worden ist. Ob sich dasselbe auch für den Kommentar aussagen lässt, ist schwieriger zu entscheiden und wird weiter unten diskutiert. Es ist aber deutlich, dass sich dem Verfasser bei der Produktion des Lehr-Preis-Gedichts neue Fragen stellen, die aber nicht in der Form eines klassischen skaldischen Gedichts behandelt werden können. Werden die Strophenbeispiele theoretisch beschrieben und bewertet, so kann man diese neu entstandenen Wissensbestände am besten strukturieren, wenn man sie mit einem Namen bezeichnet. Dieser Schritt wird mit dem Verzeichnis für die einheimischen Versmasse vollzogen. Dem Schreiber kann der „Schreib-Akt“ auch als „Erinnerungsakt“ dienen, das eigenhändig Geschriebene prägt sich besser in das Gedächtnis ein. Die Schriftlichkeit schafft die Voraussetzung für neue Denkformen, die sich medial unterschiedlich gestalten lassen. Das schriftlich organisierte Verzeichnis weist somit in beide angedachten Richtungen, es ist sowohl rezipienten- wie auch produzentenorientiert. Ein individueller Schreib-Erinnerungsakt wird in einem zweiten Schritt durch die Fixierung auf dem Pergament und dank der performativen Wirkung des Gesamtwerks zu festem Wissen, das durch das Medium der Handschrift U in das kollektive kulturelle Gedächtnis eingeht.

Ein Problem des Verzeichnisses stellt seine vermeintliche Unvollständigkeit dar. Es listet nur 36 Versmasse auf, obwohl in *Ht* in U 56 verschiedene Versmasse präsentiert werden.<sup>118</sup> Auf Blatt 48r wäre durchaus mehr Platz frei gewesen und vielleicht sollten in einem späteren Schritt auch noch weitere Versmasse aufgeführt werden. Eine konträre Forschungsthese besagt, dass das Verzeichnis der erste Schritt in der Produktion von *Ht* gewesen sei und der Verfasser zuerst gar nicht die Absicht hatte, ein ganzes Lehrgedicht mit Kommentar zu

117 Sowohl *Ht* als auch das Verzeichnis der Versmasse beruhen wohl auf unterschiedlichen Vorlagen.

118 In *Ht* von R sogar 102.



verfassen. Während der Arbeit am Verzeichnis sei dann das Bedürfnis aufgekommen, sich ausführlicher mit dem Thema zu beschäftigen, woraus schliesslich *Ht* entstanden sei.<sup>119</sup> Nach Pálsson lassen sich die fehlenden Versmassen im Verzeichnis möglicherweise auch aus handschriftenkundlicher Sicht erklären:

The list of stanzas, as has been said, seems to come from a different source, or at least a different manuscript, from the text of *Háttatal* in DG 11 4to. The explanation of why the first lines of only thirty-five stanzas were included in the list, could of course be that originally these were written on a verso page and the continuation was later lost, but it is also conceivable that no more were written because, for example, the user (the teacher or the student) did not think that he needed to know any more. About that we obviously cannot know anything further.<sup>120</sup>

Sowohl das Argument der *verso*-Seite wie auch dasjenige, dass der Verfasser bewusst nicht weitergeschrieben hat (aus welchem Grund auch immer) leuchten mehr ein als die These, das Verzeichnis sei als Ausgangspunkt der Entstehungsgeschichte von *Ht* anzusehen. Denn die komplexe Verschränkung der verschiedenen textuellen Einheiten (Verzeichnis, Kommentar, Gedicht) zeigen, dass hier nicht Wissen aufgelistet wird, das bereits gut bekannt und in einem gelehrten Diskurs verankert ist, sondern dass hier jemand neues Wissen generieren und als relevant festsetzen möchte. Das zeigen auch die Klagen der Forschung, die sich über die inkonsistenten und wenig aussagekräftigen Definitionen beschweren. Die Herkunft der Bezeichnungen wird im folgenden Abschnitt im Zusammenhang mit *Ht* diskutiert. Das Verzeichnis stellt gemeinsam mit *Ht* neues Wissen her und verkauft es über performative Verfahren wie die Rahmung oder Wiederholung als bedeutungsvoll und damit wert, weiter tradiert zu werden.

#### 4.4.2 *Háttatal*: Ein didaktisches Lobgedicht

Ein skaldisches Lobgedicht kann als performativer Sprechakt bestimmt werden: Der Skalde will mit seinem Werk etwas erreichen. Ist es ein Preisgedicht und lobt beispielsweise den Kampfmuth und die Grosszügigkeit eines Herrschers, so wird es wie ein materielles Geschenk übergeben.<sup>121</sup> Im Vortrag des Gedichts wird ein illokutionärer Akt vollzogen und der Skalde erwartet ein Gegengeschenk bzw. Lohn für seine Gabe. Das können materielle Werte, aber auch Titel oder Ämter am Hof sein. Bei der illokutionären Dimension des Gedichts handelt es sich gleichzeitig um eine Bitte um Lohn an den Herrscher wie auch um die Überredung des Publikums, an die im Gedicht genannten grossen Taten und Eigenschaften des Herrschers zu glauben.<sup>122</sup> Auch *Ht* stellt einen derartigen performativen Sprechakt dar, es ist eine Preisdichtung auf den norwegischen König Hákon Hákonarson und den Jarl Skúli.<sup>123</sup>

119 Vgl. Mårtensson: Översikten över *Háttatal*, S. 107.

120 *Uppsala Edda*, Introduction: S. lxxxvi.

121 Skaldische Dichtung kann neben der Lobdichtung auch andere Funktionen haben, wie z.B. Quinn schreibt: „While the literate tradition was championing lofkvæði and the composition of poetry to please an aristocratic social order, the oral tradition continued to celebrate its age-old practice of defamation of character.“ Vgl. Quinn: *Eddu list*, S. 81.

122 Zur Skaldik allgemein vgl. Kapitel 1.1.

123 Vgl. Wanner: Snorri Sturluson and the *Edda*, S. 94–119.

Das Gedicht *Ht* ist der einzige Text in U, der namentlich einem Verfasser zugeordnet ist: Sowohl die Anfangsrubrik im Prolog nennt Snorri Sturluson als Dichter, als auch die Rubrik zu Beginn von *Ht* selbst: „*Háttatal*, er Snorri Sturluson orti um Hákon konung ok Skúla her-tuga.“<sup>124</sup> (*Háttatal*, das Snorri Sturluson über König Hákon und Jarl Skúli dichtete). Die allgemeine Forschungsmeinung ist, dass Snorri nach seiner ersten Reise nach Norwegen (1218–20) *Ht* als Geschenk verfasst und dem König und Jarl zukommen lässt.<sup>125</sup> Wie bereits erwähnt, ist jedoch umstritten, wie man sich diese Übergabe vorzustellen hat: Wird das Gedicht in schriftlicher oder mündlicher Form überbracht? Wird es (vor-) gelesen oder vorgetragen? Daraus ergeben sich weitere wichtige Fragen: Wie wird das Gedicht am Hof aufgenommen, ist der performative Sprechakt mit der Bitte um Ruhm und Lohn geglückt? Nicht viele Forscher würden diese Frage bejahen. Snorris Lobgedicht wird v. a. in älterer Forschung als zu technisch eingeschätzt, die innovative skaldische Ästhetik fehle dem Werk. Es sei zwar formal herausragend, aber in den dichterischen Umschreibungen nicht wirklich originell.<sup>126</sup> Kevin J. Wanner und andere entgegnen berechtigterweise, dass Originalität nicht der Zweck von mittelalterlicher skaldischer Lobdichtung gewesen sei: „Rather, this discourse’s goal is to attest – in ways that others will be persuaded by or at least assent to – that its subjects are exemplary, in the literal sense of instantiating a type: in the present case, that of the praiseworthy ruler.“<sup>127</sup> Ein skaldisches Lobgedicht hebt den zu lobenden Herrscher nicht auf originelle Art und Weise hervor, sondern stellt ihn stereotypisch als Höchsten unter Hohen dar. Dazu ist das angemessene Vorgehen die präzise technische Umsetzung.

Die folgende Lektüre interessiert sich dafür, was das Gedicht zusammen mit dem Prosa-kommentar über sich selbst und über die skaldische Dichtung aussagt. Das aus anderen Quellen unbekannte Zusammenspiel von skaldischem Gedicht und Kommentar zeigt, dass es in *Ht* nicht mehr im Kern darum geht, ein skaldisches Preisgedicht im Stil der Wikingerzeit zu verfassen. Der Verfasser des Textes bzw. der Schreiber der Handschrift hat erkannt, dass ein Skalde am Hof des norwegischen Königs nicht mehr dieselbe Stellung einnimmt wie im 10. Jahrhundert. Ein Herrscher im 13. Jahrhundert hat andere (mediale) Möglichkeiten, seine Größe für immer in Erinnerung halten zu lassen. Bjarne Fidjestøl schliesst seine Analyse von *Ht* mit den Worten:

Ein moderne fyrste som Håkon Håkonarsson med sin europeiske kulturpolitikk hadde ikkje lenger bruk for skaldens hylling qua skald, og fyrstediktet tenderer konsequent nok mot å ringe seg om seg sjølv og bli tømt for innhald ok funksjon, bli til ei metadikting som er i ferd med å bli rein form. Det synte seg då òg til slutt at diktet hadde mista si kraft, og Snorre makta ikkje å løyse hovudet sitt med versekunst, slik hans store ættefar hadde gjort.<sup>128</sup>

124 *Uppsala Edda*, S. 262. Die Anfangsrubrik des Prologs bezeichnet Snorri Sturluson ebenfalls als Dichter von *Ht*, die anderen Texte habe er „zusammengestellt“, vgl. Kapitel 3.2.3.

125 Snorri Sturluson: *Edda. Háttatal*, S. ix.

126 Für eine Forschungsübersicht vgl. Faulkes, Einleitung in: Snorri Sturluson: *Edda. Háttatal*, S. ix–xxvii, bes. S. xxiif.

127 Wanner, Kevin J.: *Háttatal and the Divine Legitimation of Kings*. In: Chase, Martin (Hg.): *Eddic, Skaldic, and Beyond. Poetic Variety in Medieval Iceland and Norway*. New York 2014, S. 75–87, hier S. 79.

128 Fidjestøl, Bjarne: *Det norrøne fyrstediktet*. Øvre Ervik 1982, S. 255.

Ein moderner Fürst wie Hákon Hákonarsson mit seiner europäischen Kulturpolitik hatte nicht länger Verwendung für skaldische Verehrung, und das Fürstengedicht tendiert konsequent genug in die Richtung, sich um sich selbst zu drehen und wird leer in Bezug auf Inhalt und Funktion, es wird ein Metagedicht, das auf dem Weg ist zur reinen Form zu werden. Das zeigte sich da und am Schluss hatte das Gedicht seine Kraft verloren, und Snorri konnte seinen Kopf nicht lösen mit der Verskunst, so wie seine grossen Vorfahren es gemacht hatten.

*Ht* und die dadurch propagierte skaldische Dichtung erfüllen nicht mehr die Funktion des Erinnerungsmediums, sondern wandeln sich in ein Medium der Gelehrsamkeit, das nicht aus der lateinischen Schriftlichkeit stammt, in dieser Kultur aber einen berechtigten Platz einnehmen kann. Das skaldische Gedicht *Ht* leitet seine Bedeutung aus der Vergangenheit ab, es zeigt aber auch das Bewusstsein, dass es einen neuen Geltungsrahmen und neue Vermittlungsformen benötigt, um relevant zu bleiben: Man trägt es nicht mehr mündlich am Hof vor, sondern es gehört in schriftlicher Form in ein gelehrtes Werk integriert. *Ht* in *U* ist eine Momentaufnahme des Wandels von wikingerzeitlicher Skaldik in mittelalterliche Skaldik. Es ist zu gleichen Teilen ein Lobgedicht auf die beiden norwegischen Herrscher und auf die Skaldik bzw. die Lobdichtung selbst.<sup>129</sup>

#### 4.4.2.1 Das skaldische Gedicht

In *U* hat *Ht* 56 Strophen, in der als vollständig betrachteten Version von *R* sind es 102 Strophen. Es sieht allerdings nicht so aus, als ob die in *RTW* enthaltenen Strophen in *U* verloren gegangen wären. Lasse Mårtensson sagt:

Háttatal, som i DG 11 endast består av 56 strofer [...], inleds längst upp på fol. 48v, och fortsätter sedan till rad 10 på fol. 56r. Därefter är texten slut i denna handskrift, och den avslutas med ett skiljetecken som i denna handskrift ofta används för att avsluta större avsnitt [...].<sup>130</sup>

Háttatal, das in DG 11 lediglich aus 56 Strophen besteht [...], beginnt ganz oben auf fol. 48v, und wird dann bis Zeile 10 auf fol. 56r fortgesetzt. Danach endet der Text in dieser Handschrift und wird abgeschlossen mit einem Satzzeichen, das in dieser Handschrift häufig verwendet wird, um einen grösseren Abschnitt abzuschliessen.

Auch Pálsson sieht ein bewusst gesetztes Ende: „[...] because the writing stops in the middle of a recto page and the scribe had chosen a gathering of six leaves as the final one in the book. In other words, he had never intended to write any more of the poem.“<sup>131</sup> Pálsson fügt als mögliche Gründe für die geringere Strophenanzahl in *U* an, dass entweder die Vorlage, die dem Schreiber zur Verfügung stand, ebenfalls nur 56 Strophen aufwies, oder dass der Verfasser es in Bezug auf die Versmasse sinnvoll fand, an dieser Stelle aufzuhören: In *R* wird

129 Karl G. Johansson zieht einen hilfreichen Vergleich zwischen traditioneller Skaldik und dem Skaldik-Diskurs, der sich aus dem neuen Interesse an Poetik speist. Dabei diskutiert er auch, inwiefern es nützlich sein könnte, den Sprechaktbegriff für die Lektüre mittelalterlicher Texte zu verwenden, vgl. Johansson, Karl G.: 1300-talets lärda kultur. Poetik och praxis från Lilja till Háttalykill Lopts Gutormssonar. In: Jørgensen, Jon Gunnar (Hg.): *Snorres Edda i europeisk og islands kultur*. Reykholzt 2009, S. 11–47.

130 Mårtensson: Översikten över Háttatal, S. 105.

131 *Uppsala Edda*, Introduction: S. lxxxvii.



vor Strophe 68 eine Wertung der Versmasse vorgenommen und gesagt, dass nun die kleineren Formen vorgestellt würden: „*Nú skal upp hefja it þriðja kvæði þat er ort er eptir inum smærum háttum, ok eru þeir hættir þó margir áðr í lofkvæðum.*“<sup>132</sup> (Nun soll das dritte Gedicht beginnen, das in kleineren/unbedeutenderen Versmassen gedichtet ist, obwohl diese Versmasse häufig in früherer Lobdichtung vorkommen.) Für U kann eine solche Unterscheidung von „wichtigeren“ und „kleineren“ Versmassen ein Grund gewesen sein, letztere wegzulassen. Nur *dróttkvætt* (Hofton), das wichtigste Versmass bzw. dasjenige, das im Text als wichtigstes Versmass dargestellt wird, bekommt Platz in U.<sup>133</sup>

Diejenigen Strophen, die in beiden Versionen überliefert sind, weisen teils grosse Unterschiede auf. U zeigt zudem viele Fehler in den Strophen und der Terminologie.<sup>134</sup>

Aus der unterschiedlichen Strophenanzahl in R und U ergibt sich auch eine inhaltliche Differenz. Für die *Ht*-Version in R ist allgemein anerkannt, dass das Gedicht mehr Strophen für Jarl Skúli aufweist, wodurch er höher gepriesen werde als König Hákon. Faulkes fasst die 102 Strophen wie folgt zusammen: „The first section, stt. 1–30, is about Hákon, the second, stt. 31–67, is about Skúli, except for st. 67, which is about both rulers; in the third, stt. 68–95 are also mainly about Skúli, stt. 96–102 again seem to relate to both rulers.“<sup>135</sup> Das potenziell gefährliche Ungleichgewicht zwischen dem Lob für den König und demjenigen für den Jarl wird damit erklärt, dass der Altersunterschied zum jugendlichen König Hákon zu gross war und Snorri Sturluson sich mit Skúli besser verstand. Die dichterische Bevorzugung wird schliesslich meist als Vorausblick auf die historischen Vorgänge rund um den Tod von Snorri Sturluson gelesen.<sup>136</sup> Eine derartige Problematik stellt sich in U nicht. Mit nur 56 Strophen ist das Verhältnis der Strophen in Bezug auf die beiden Herrscher ziemlich ausgeglichen: Nach anfänglichen 30 Strophen für den König folgen 26 für den Jarl.<sup>137</sup>

Mit Fidjestøl wurde oben bemerkt, dass *Ht* fast nur noch Form sei und keinen typisch skaldischen Inhalt mehr aufweise. Ganz inhaltsleer ist das Gedicht aber nicht: Beide Herrscher werden als grosse und weise Anführer und Kriegsleute beschrieben, ihre Grosszügigkeit gelobt und ihnen ewige, glückliche Herrschaft gewünscht. In U fehlen einige interessante Strophen, die als eine poetologische Reflexion auf die Skaldik selbst verstanden werden können. In R wird mit diesen Strophen die Stimme des Skalden stärker sicht- bzw. hörbar, die nicht nur über den grossen Herrscher, sondern auch über sich selber und das Potenzial seines Gedichts spricht.<sup>138</sup> So heisst es:

132 Snorri Sturluson: *Edda. Háttatal*, S. 29. In U werden die Strophen auch nicht explizit in drei *kvæði* eingeteilt.

133 Quinn: *Eddu list*, S. 76.

134 *Uppsala Edda*, Introduction: S. lxxxviii–xci. Die Fehler sind auch in den Fussnoten des Editionstextes, ab S. 262 aufgeführt.

135 Snorri Sturluson: *Edda. Háttatal*, S. ix.

136 Zur Beziehung zwischen Snorri und den Herrschern vgl. *Uppsala Edda*, Introduction: S. lxxxviif.

137 Ob das eine bewusste Ausbalancierung der Machtverhältnisse darstellt, bzw. ob in R das Verhältnis absichtlich nicht angemessen präsentiert wird, lässt sich schwer sagen. Wanner sieht auch in R den König höhergestellt als Skúli. Mit einer christlichen Perspektive basierend auf dem Begriff der Gottesgnade, versucht er zu zeigen, wie dem König ein hoher Grad an Bedeutung und vor allem Legitimation zugesprochen wird. Vgl. Wanner: *Háttatal*, Stanza 12, S. 75–87.

138 So werden auch Bezüge zum Dichtermetmythos hergestellt, vgl. z.B. Strophe 31; Krömmelbein: Snorri als Skalde, S. 308f.

Gløggva grein hefi ek gert til bragar, svá er tírætt hundrað talit; hróðrs ørvæðr skala maðr heitinn vera ef sá fær alla háttu ort.<sup>139</sup>

Close account have I given of poetic form so that ten tens are told. A man must not be called unworthy of renown if he is able to compose in all verse-forms.<sup>140</sup>

Der Skalde preist am Ende seines Werks die eigene dichterische Fähigkeit und bezieht sich dabei – passend für die Versmasslehre – auf das Vermögen, möglichst viele Versmasse benützen zu können. Abschliessend äussert er sich nochmals zu den zu preisenden Herrschern, stärkt deren Bedeutung aber durch das Lob auf sein Gedicht, das bis in die Ewigkeit erhalten bleibt:

Njóti aldrs ok auðsala konungr ok jarl. Þat er kvæðis lok. Falli fyrr fold í ægi steini studd en stillis lof.<sup>141</sup>

May king and earl enjoy age and halls of wealth. This is the end of the poem. May earth, stone-supported, first sink into the sea before the ruler's praise [cease].<sup>142</sup>

Die selbstbewusste Sprache der Skaldik überträgt sich auch auf den gelehrten Kontext des Gedichts. Auch in anderer skaldischer Dichtung ist Eigenlob in Bezug auf die dichterischen Fähigkeiten ein gängiges Mittel, um das Werk zu erhöhen. Doch in *Ht* weitet sich diese Dimension im Zusammenspiel mit dem gelehrten Kommentar aus: Das semantische Bezugsfeld der Skaldik verschiebt sich vom Herrscher zum Dichter, wobei das Herrscherlob immer noch Thema ist, allerdings nur noch als „leere Form“, die mit dichtungstheoretischem Wissen gefüllt und dadurch aktualisiert werden kann.

Thomas Krömmelbein untersucht *Ht* als eigenständiges Gedicht und arbeitet weitere Stellen heraus, die auch mit dem performativen Verfahren der Wiederholung beschrieben werden können. Einerseits werden in *kenningar* viele Anspielungen auf mythologische Inhalte gemacht (was ein gängiges Verfahren in der skaldischen Dichtung ist). Mit Hilfe solcher Umschreibungen wird z. B. für Jarl Skúli eine Abstammung aus mythologischer Vorzeit sowie aus dem grössten dänischen Heldengeschlecht entworfen.<sup>143</sup> Dieser Ansippungsgedanke hat legitimatorische Funktion und findet sich in zahlreichen skaldischen Lobgedichten. Auch die *kenningar* selber werden in *Ht* neu gedacht:

In einigen Fällen übernimmt er [Snorri] überlieferte, als klassisch empfundene Kenningausdrücke, d. h. er zitiert sie in mittelalterlicher Zitierweise und verfertigt so etwas wie eine ‚Kenningcollage‘, indem er eine ‚neue‘ Kenning schafft, die aus Umschreibungen verschiedener Vorgänger zusammengesetzt ist [...].<sup>144</sup>

139 Snorri Sturluson: *Edda. Háttatal*, S. 39.

140 Snorri Sturluson: *Edda*, S. 220.

141 Snorri Sturluson: *Edda. Háttatal*, S. 39.

142 Snorri Sturluson: *Edda*, S. 220.

143 Krömmelbein: Snorri als Skalde, S. 299.

144 Krömmelbein: Snorri als Skalde, S. 313.

Zusätzlich zu der „Arbeit am Mythos“<sup>145</sup> in Bezug auf die *kenningar* werden in *Ht*, wie auch in *Gylf* und *Skpm*, intertextuelle Verbindungen zu eddischen Liedern und anderen skaldischen Gedichten<sup>146</sup> hergestellt. Es sind wiederum die eddischen Lieder *Hávamál* und *Völuspá* auf die am häufigsten angespielt wird.<sup>147</sup> Zitate auf beide Lieder kann man z. B. in der oben erwähnten letzten Strophe erkennen:

Njóti aldrs ok auðsala konungr ok jarl. Þat er kvæðis lok. Falli fyrr fold í ægi steini studd en stillis lof.<sup>148</sup>

May king and earl enjoy age and halls of wealth. This is the end of the poem. May earth, stone-supported, first sink into the sea before the ruler's praise [cease].<sup>149</sup>

Aufforderungen etwas zu nutzen mit dem Begriff „*njóti*“, sind in *Hávamál* zentral. In der letzten Strophe von *Ht* bezieht sich die Aufforderung umfassender auf das Leben der beiden Herrscher, wohingegen es sich in *Hávamál* um alltäglichere Verhaltensregeln handelt. Krömmelbein verbindet den letzten Abschnitt der Strophe mit *Völuspá*: „Der 2. Helming dieser Strophe spielt auf das *Endzeitgeschehen* nach *Vsp.* an, hier, wenn ich recht sehe, in direktem Verweis auf Str. 57 mit der Schilderung des Weltendes (Ragnarök) unmittelbar vor Auftauchen der neuen Welt *Gimle* [...]“<sup>150</sup>

Krömmelbein sieht in den Kenning-Collagen und den Anspielungen auf die *Lieder-Edda* Snorris literarisches Interesse. Dass sich im Verfahren des Zitierens alleine literarisches Interesse zeigt, wird durch die vorangegangenen Lektüren widerlegt: Die aktualisierende Wiederholung ist ein performativer Akt, in dem Bedeutung aus der Vergangenheit als Legitimation einer bestimmten Neuerung gestiftet werden soll.

Da *Ht* in U nur bis Strophe 56 geht, fehlen einige der oben thematisierten Stellen. In der Tendenz stimmen die beiden Versionen jedoch überein. Aber auch die Lektüre der Strophen in der Version von U bietet interessante Einblicke. Das Gedicht ist einer der wenigen Texte in U, der auf historische Ereignisse verweist: Aus der Ansprache von Jarl Skúli mit dem Titel *hertogi* (Jarl) und der Nennung seiner letzten Schlacht kann man eine ungefähre Verfasserzeit des Gedichts errechnen. *hertogi* ist zuerst nur eine Bezeichnung für einen Heer- oder Kriegsführer, später wird es zum Titel. Skúli wird im Jahr 1237 zum Jarl ernannt, also erst viel später nach der angenommenen Abfassung von *Ht*. Faulkes begründet die zeitliche Diskrepanz damit, dass die Rubrik in U, die Skúli als Jarl benennt, erst später eingefügt worden ist.<sup>151</sup> Solche impliziten Verweise in die reale Welt ergeben sich in U ansonsten nur aus den drei Listen vor *Skpm*. In der Liste der Gesetzessprecher wird nur das Anfangsdatum von Snorris zweiter Amtszeit aufgeführt, was als Hinweis auf die Niederschrift der Liste verstanden werden kann.<sup>152</sup>

145 Zum Begriff des Mythos vgl. Kapitel 3.3.3.4.

146 Vgl. *Uppsala Edda*, zitiert werden z.B. eine Strophe von Refr, S. 272, sowie eine von König *Ragnarr loðbrók*, S. 304.

147 Beide sind auch in *Gylf* zentrale Anknüpfungspunkte, vgl. Kapitel 3.3.2.2.

148 Snorri Sturluson: *Edda. Háttatal*, S. 39.

149 Snorri Sturluson: *Edda*, S. 220.

150 Krömmelbein: Snorri als Skalde, S. 306.

151 Snorri Sturluson: *Edda. Háttatal*, S. 116.

152 Vgl. Kapitel 3.4.1.3



*Ht* ist aber nicht als alleinstehendes Gedicht überliefert. In allen erhaltenen Versionen wird es von einem Prosakommentar ergänzt und gerahmt. Deshalb lässt sich diskutieren, ob das Gedicht überhaupt ohne diesen Kommentar geplant und präsentiert worden ist. Da die beiden Textsorten in der Version in U eindeutig zusammengehörig und auch von derselben Hand verfasst sind, ist die Einzelbetrachtung etwas problematisch. Sie hilft aber eine vergleichende bzw. ganzheitliche Lektüre vorzubereiten.

#### 4.4.2.2 Der Prosa-Kommentar

Alle erhaltenen *Ht*-Versionen weisen einen Kommentar auf, der formale und stilistische Besonderheiten in den Gedichtstrophen diskutiert. Jede Kommentarversion weicht in unterschiedlichem Masse von den Aussagen des Gedichts ab. Für R sind es mindestens zehn Stellen, sieben davon sind auch in U zu finden.<sup>153</sup> Meist handelt es sich um Unstimmigkeiten in der Prosabeschreibung des Verses. Pálsson bestimmt diesen Fall als „[...] a good example of the commentator struggling to describe a phenomenon for which the language of his time did not have the necessary resources.“<sup>154</sup> Vergleicht man die sprachtheoretischen Diskussionen von *Ht* und *Skpm*, so zeigen sich ebenfalls begriffliche Unterschiede, die in den verschiedenen Versionen unterschiedlich stark ausgeprägt sind. Das kann der langen Verfassungszeit des Gesamtwerks geschuldet sein, denn nach langjähriger Schreibpause haben sich Konzepte verständlicherweise weiterentwickelt. Pálsson weist darauf hin, dass es trotz des grossen Interesses an *grammatica* und Rhetorik im mittelalterlichen Island keine einheitliche Terminologie dazu gegeben hat, sondern die Begriffe arbiträr benutzt worden sind.<sup>155</sup> Es könnte aber auch bedeuten, dass der Kommentar von einem anderen Verfasser als demjenigen des Gedichts stammt. Die These, dass nicht Snorri Sturluson den Kommentar geschrieben hat, wird diskutiert.<sup>156</sup> Für diese Arbeit ist sie jedoch nicht zentral, da die beiden Texte in U klar gemeinsam konzipiert worden sind. Die Zusammengehörigkeit des Gedichts und des Kommentars zeigt sich im Seitenlayout und der Integration der skaldischen Strophen in den Prosatext. Wie in *Skpm* werden Strophen direkt im Fliesstext der Prosa integriert, sie sind nicht sichtbar davon abgesetzt. *Ht* beginnt mit dem Kommentar, erst nach ca. einer halben Seite Prosatext wird die erste Strophe eingefügt. Zu Beginn wird im Stil eines gelehrten Dialogs über die verschiedenen Möglichkeiten und Bedingungen der Versmasse informiert.

Für eine Übersicht über die verschiedenen metrischen Definitionen in *Ht* ist hier nicht der richtige Ort.<sup>157</sup> Im Fokus stehen die verschiedenen Verfahren, die zu den Definitionen führen und sie als bedeutungsvoll inszenieren. *Ht* ist nicht wie z.B. *Háttalykill* eine reine Aufzählung verschiedener Versformen, sondern eine *ars metrica*, die die aufgezählten Versmasse bewertet, kategorisiert und durch Benennung definiert.<sup>158</sup> Um möglichst alle Phänomene

153 *Uppsala Edda*, Introduction: S. lxxxviii f.

154 *Uppsala Edda*, Introduction: S. lxxxix.

155 *Uppsala Edda*, Introduction: S. xc.

156 *Uppsala Edda*, Introduction: S. xci.

157 Eine Übersicht bietet z.B. Marold: Zur Poetik von *Háttatal* und *Skáldskaparmál*, S. 103–24.

158 Tranter, Stephen: Das *Háttatal* von Snorri Sturluson, mündlich trotz Schriftlichkeit? In: Wolf, Alois (Hg.): *Snorri Sturluson. Kolloquium anlässlich der 750. Wiederkehr seines Todestages*. Tübingen 1993 (= *ScriptOralia* 51), S. 179–193, hier S. 179f.

und Dimensionen des zu Beschreibenden zu erfassen, werden verschiedene Kategorien und Unterkategorien aufgestellt.

Die gelehrten Bezeichnungen in *Ht* beruhen auf einem Balanceakt zwischen Innovation und Tradition, was sich in den teilweise inkonsistenten Definitionen zeigt, wie oben bereits in Bezug auf das Inhaltsverzeichnis festgestellt worden ist. Tranter sagt über diesen Prozess des Ausbalancierens:

Um ein System der Kategorisierung überhaupt erstellen und anwenden zu können, ist es zuerst notwendig, ein schlüssiges, in sich konsistentes Bezeichnungssystem zu entwickeln. Dies geschieht am leichtesten, wenn die analysierte Metrik bislang ohne bewusste Kategorisierung auskam. So war zum Beispiel Sievers in der glücklichen Lage, dass für die germanische Langzeile kein Bezeichnungssystem vorhanden war [...]. Im Isländischen war dies jedoch keineswegs der Fall. Im *Háttatal* sehen wir also einen ständigen Dialog zwischen Snorris Vorstellungen der schriftbasierten Kategorisierung und einer schon vorhandenen mündlichen Benennungstradition.<sup>159</sup>

Aus heutiger Sicht ist es interessant zu sehen, wie in *Ht* (und den anderen Texten der *P-E*) die richtige Einordnung der neuen Wissensbestände diskutiert und in Frage gestellt worden ist. Uns liegt nicht das Endprodukt eines Diskurses vor, sondern eine Zwischenstufe, die Einblick in die Reflexion sprachtheoretischer Fragen ermöglicht. In der von Text zu Text bzw. von Handschrift zu Handschrift unterschiedlichen Terminologie zeigt sich der lange Denkprozess, den der gelehrte dichterische Diskurs durchläuft. Die Überlieferungssituation der *P-E*-Handschriften macht deutlich, dass bis ins nächste Jahrhundert weiter an der richtigen Benennung einzelner Versmasse o. ä. gearbeitet wurde:

The Codex Regius of *Snorra Edda* preserves a text of *Háttatal* written around the middle of the first half of the fourteenth century. A second, apparently contemporary hand [...] has added the following technical terms: „mala háttr“ (st. 95), „stakarþar lag“ (st. 98 – the prose text has „stikkalag“), and „galldra lag“ (st. 101). The Utrecht manuscript dubs the verseform of stanza 54 (which in the prose is ascribed to the poet king Ragnarr lóðbrok) „Ragnarsháttr“ and that of stanza 11 „fjórðungalok.“ The latter name is also preserved in the Uppsala manuscript of *Snorra Edda* but not within the text of *Háttatal* itself.<sup>160</sup>

Im jeweiligen Text sollen die neuen Definitionen als relevant und sinnvoll dargestellt werden, doch in U ist es gerade die Verwendung verschiedenster Verfahren der Sinnstiftung, die sichtbar machen, wie unfest die Definitionen noch sind.

Gleich zu Beginn von *Ht* zeigen sich auch intertextuell Verbindungen zu den Ausführungen des 2. *GTR*: Wie der Traktat beschäftigt sich natürlich auch die Verslehre *Ht* mit Silbe und Reim: „*Stafasettning gerir mál allt. En hljóð greinir þat at hafa samstofur langar eða skammar, harðar eða linar, ok þat er setning hljóðsgreina er vér kollum hendingar.*“<sup>161</sup> (Die Schreibweise macht alle Sprache. Und ein Laut unterscheidet sich durch lange oder kurze Silben, durch

159 Tranter: *Háttatal*, S. 181. Tranter bestimmt dazu diejenigen Bezeichnungen, die sich auf akustisch wahrnehmbare Phänomene beziehen als mündliche und solche ohne diesen Bezug, dafür mit einem hohen Grad an Abstraktion, als schriftlich.

160 Quinn: *Eddu list*, S. 87.

161 *Uppsala Edda*, S. 262.

harte oder weiche, und das ist die Beschaffenheit der lautlichen Unterscheidung, die wir Reim nennen.) Die Vertiefung dieser Aussage könnte mit ein Grund sein, weshalb der 2. *GTR Ht* vorangestellt worden ist.

Die darauffolgende erste Strophe des Gedichts wird wie bereits in den vorangehenden Texten durch die Formel „*Sem er hér kveðit*“<sup>162</sup> (So wie hier gedichtet ist) eingeleitet. Eine zusätzliche Hervorhebung im Fliesstext erfährt die Strophe durch die Rubrik „*Dróttkvæðr háttr i*“<sup>163</sup> (Versmass der Hofdichtung i). Wie wichtig der Text dieses Versmass erachtet, macht nicht nur dessen Positionierung an erster Stelle des Gedichts deutlich. Am Ende der Ausführungen zur ersten Strophe ist zudem eine deutliche Wertung angefügt: „*Þessi er dróttkvæðr háttr. Með þessum hætti er flest ort þat er vandat er. Þessi er upphaf allra hátta svá sem málrúnar eru fyrir qðrum rúnum.*“<sup>164</sup> (Dies ist das Versmass der Hofdichtung. Mit diesem Versmass wird meist gedichtet, was vorzüglich ist. Es ist der Ursprung aller Versmasse, so wie die Sprachrunen vor allen anderen Runen sind.)

Die formalen Eigenheiten von *dróttkvæðr háttr* werden davor ausführlich besprochen, wobei sich der Text die medialen Gestaltungsmöglichkeiten der Handschrift zunutze macht. In einem ersten Schritt wird die ganze Strophe angeführt:

Lætr sá er Hákon heitir, hann rókir lið, bannat jorð kann frelsa, fyrðum, friðrofs, konungr, ofsa.  
Sjálfir ræðr allt ok Elfar, einn stillir sá milli gramr of gipt at fremri Gandvíkr jofurr landi.<sup>165</sup>

He that is called Hákon causes peace-breaking arrogance to be banned to men; he takes care of troops; the king knows how to free the land. Himself, this ruler alone controls the land and all the way between Gandvík and the Elfr, the sovereign, the prince so much the greater in good fortune.<sup>166</sup>

König Hákon wird seinem Rang entsprechend als erster gepriesen. Mit einem etwas größeren Leerraum als im Fliesstext normal ist, folgt auf die Strophe der zugehörige Prosa-kommentar. Nach einer allgemeineren Erklärung zu den verschiedenen Stäben und Silben der Strophe werden bestimmte Einzelheiten besonders hervorgehoben. Anstatt nun z.B. die Verszeilen durchzunummerieren, um so auf Beispiele verweisen zu können, wiederholt der Text die jeweilige Zeile: „*Ef hqfuðstafr er samhljóðandi þá skulu stuðlar vera inn sami stafr, sem hér er: Lætr sá er H(ákon) h(eitir), h(ann) r(ókir) l(ið), b(annat).*“<sup>167</sup> (Wenn der Hauptstab ein Konsonant ist, dann müssen die Stützen (aus) denselben Buchstaben sein, so wie hier: *Lætr sá er H(ákon) h(eitir), h(ann) r(ókir) l(ið), b(annat).*) Diejenigen Zeilen, die relevant sind, werden nochmals genannt. Da sie bereits durch die vollständige Strophe zu Beginn bekannt sind, werden die Wörter teilweise nur abgekürzt geschrieben, was in der Handschrift so aussieht: *Lætr sá er h. h. h. r. l. b.*

162 *Uppsala Edda*, S. 262.

163 *Uppsala Edda*, S. 262. Diese und weitere Rubriken werden mit römischen Zahlen (hier i) nummeriert.

164 *Uppsala Edda*, S. 262.

165 *Uppsala Edda*, S. 262. Entsprechend dem Fliesstext in der Handschrift wird auch hier darauf verzichtet, die Verse in Strophenform anzugeben.

166 *Uppsala Edda*, S. 263.

167 *Uppsala Edda*, S. 262f.



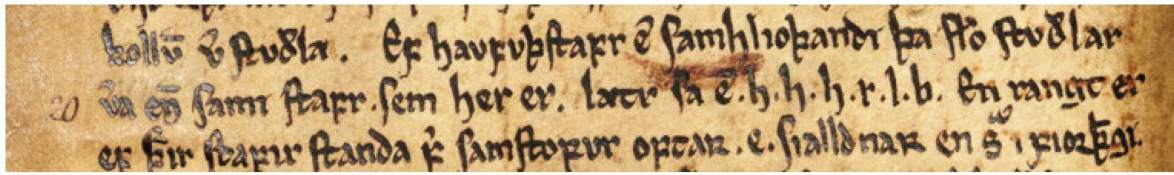


Abbildung 13: Kommentar Ht (DG 11 4to, 48v)

Es ist durchaus möglich, dass die Strophe auch ausserhalb des schriftlichen Textes als bekannt vorausgesetzt wird. In der Überlieferung innerhalb der *P-E*-Versionen wird das Gedicht jedoch deutlich in einen schriftlichen Kontext verlagert: Der Kommentar ist sich seiner Schriftlichkeit bewusst und arbeitet mit Verweisen nach vorne und hinten im Text. Der didaktische Charakter des Textes wird durch die nummerierte Auflistung (die Zahlen sind dabei ausgeschrieben) verschiedener Kategorien sichtbar.<sup>168</sup> Dadurch wird ein medialer Rahmen geschaffen, der auch die ursprünglich skaldischen Strophen in einen deutlichen Zusammenhang mit der Schriftlichkeit stellt. Bis auf die Formeln, die die Strophen einleiten, fehlen Hinweise auf eine (fingierte) Mündlichkeit. Anders als man es aus vergleichbaren skaldischen Zitaten kennt, wird z.B. am Anfang des Gedichts keine Aufführungssituation inszeniert: In der Strophe spricht kein Skalde den Herrscher (und das Publikum) an und bittet um Gehör. Ob es eine solche stereotype Einleitungsstrophe zu *Ht* einmal gegeben hat, lässt sich nicht mehr feststellen. Dass sie in den Versionen der *P-E* fehlt, zeigt aber, dass das Gedicht nicht zwingend als der mündlichen Dichtung angehörig verstanden wird.

Einzig eine fast nicht sichtbare Illustration verweist möglicherweise auf eine mündliche Dimension:<sup>169</sup> Unterhalb der Anfangsrubrik von *Ht* wird der Fliesstext durch eine grosse grüne Initiale *H* eingeleitet. In diesem grünen *H* (für das Fragewort *hvat* (was)) ist mit rot ganz fein eine Illustration eingefügt. Sie ist nicht gut zu erkennen, aber es könnte sich um einen menschlichen Kopf handeln. Wäre es tatsächlich ein Kopf, so könnte man ihn evtl. als „Sprecher“ des folgenden Lehrdialogs fassen.<sup>170</sup>

168 Solche Verweise nach vorne oder hinten finden sich auch in *Skpm*. Vgl. in *Ht* z.B. *Uppsala Edda*, S. 274. Von der nummerierten Aufzählung macht der Text Gebrauch bei zwölf verschiedenen erlaubten Möglichkeiten (*leyfi*, Erlaubnis), denen ein Versmass unterliegt, vgl. *Uppsala Edda*, S. 272.

169 Der Verweis auf die Mündlichkeit würde sich dabei wahrscheinlich eher mit der Lehrsituation als mit der skaldischen *performance* verbinden lassen.

170 Links und oben an der Initiale ist im selben feinen Rotstrich eine weitere Illustration zu sehen. Diese ist allerdings noch schwerer zu entschlüsseln – es könnte sich bei allem auch bloss um dekorative Verzierung handeln.

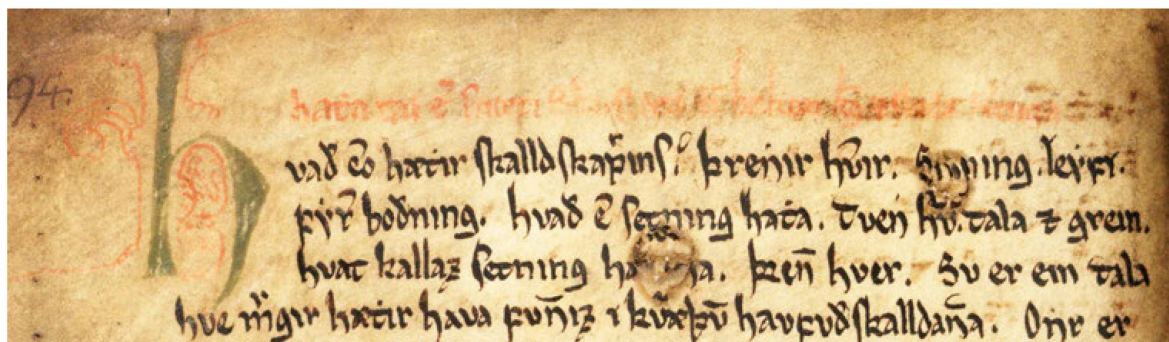


Abbildung 14: Anfangsrubrik und Initiale Ht (DG 11 4to, 48r)

Im Anschluss an die Anfangsrubrik wird *Ht* durch mehrere Rubriken und durch Grossbuchstaben am Rand ausserhalb des Textes gegliedert. Wie auch in den anderen Texten in *U* sind einzelne Abschnitte durch die rot hervorgehobenen „Titel“ markiert. Die Rubriken in *Ht* sind häufig verblasst, wo man sie noch lesen kann, zeigt sich, dass jeweils die Bezeichnung des folgenden Versmasses oder eine bestimmte Eigenheit davon als Rubrik gewählt worden ist: „*Hér segir um refhvørf*“<sup>171</sup> (Hier wird von *refhvørf* gesprochen) oder „*Hér segir hversu skipta skal hættinum*“<sup>172</sup> (Hier wird davon gesprochen, wie man das Versmass verändern kann). Wie sich bereits in der Lektüre von *Skpm* gezeigt hat, können auch in *Ht* die Rubriken vom Fliesstext abweichen. Das ist zum Beispiel bei der Rubrik „*Rekit iij*“<sup>173</sup> der Fall: Die darauffolgende Strophe illustriert nach Pálssons Meinung das Versmass *tvíkent*. Die Strophe steht ohne Prosakommentar da, direkt darauf folgt die nächste Rubrik. Es könnte sein, dass die Rubrik durch einen Abschreibefehler an diese Stelle gekommen ist, oder dass der Schreiber durch seine Vorlage nicht ausreichend informiert war und so einen bestehenden Fehler abschreibt oder aus Unverständnis der Kommentarvorlage diese Stelle auslässt.

Die Rubriken stehen in einem sonderbaren Verhältnis zum Verzeichnis am Anfang von *Ht*. Beide sind auf den ersten Blick Orientierungshilfen für den Rezipienten.<sup>174</sup> Eine Zusammenstellung aller Rubriken könnte den Ausgangspunkt für ein Verzeichnis darstellen, doch das Verzeichnis vor *Ht* weist wie oben beschrieben mehr Versmassbezeichnungen auf als in Rubriken und Fliesstext genannt sind. Lasse Mårtensson vergleicht die Bezeichnungen in allen drei Textsorten und kommt zum Ergebnis, dass sie dort, wo alle drei eine Bezeichnung aufweisen, meist ähnlich, aber nicht übereinstimmend gebraucht werden.<sup>175</sup> Mårtensson fasst zusammen:

Detta förhållande ger sannolikt också svaret på vilken funktion Ö [= Översikt] fyller inom ramen för DG 11. Det som finns i Ö men saknas i HtU [= Huvudtext] är majoriteten av de namn på versmått som förekommer, och sannolikt finns Ö med som en komplettering avseende dessa. Med detta antagande stämmer också de grafiska grepp som har tillgripits för att framhålla namnen, d.v.s. de

171 *Uppsala Edda*, S. 280.

172 *Uppsala Edda*, S. 286.

173 *Uppsala Edda*, S. 266.

174 Das Verzeichnis kann aber auch auf den Verfasser ausgerichtet verstanden werden, vgl. Kapitel 4.4.1.

175 Mårtensson: Översikten över Håttatal, S. 110–112.

inleds med majuskel/kapital. Det skall dock, som tidigare framhållits, noteras att detta avser funktionen i DG 11, och det behöver inte vara det ursprungliga syftet med förlagan till Ö.<sup>176</sup>

Dieses Verhältnis gibt wahrscheinlich auch die Antwort darauf, welche Funktion Ö [= Übersicht] im Rahmen von DG 11 erfüllt. Was sich in Ö findet, aber in HtU [= Haupttext] fehlt, ist die Mehrheit der Namen der vorkommenden Versmasse, und wahrscheinlich ist Ö eine Ergänzung diesbezüglich. Mit dieser Annahme stimmen auch die zur Betonung der Namen verwendeten grafischen Ansätze, d. h. sie werden mit Majuskeln/Kapitalen eingeführt. Es ist jedoch zu beachten, dass sich dies, wie bereits erwähnt, auf die Funktion in DG 11 bezieht, und es muss nicht der ursprüngliche Zweck der Vorlage für Ö sein.

Zusätzlich zu der Tendenz, mit Hilfe des Verzeichnisses Vollständigkeit anzustreben, lässt sich ein weiteres Phänomen beobachten, das bereits aus anderen Texten in U bekannt ist. Sowohl die Rubriken als auch die Marginalien, die einen Abschnitt gliedern helfen, sind wichtige Marker der gelehrten Schriftlichkeit. Mit dem Verzeichnis wird eine weitere Bedeutungsschicht aus eben diesem Bereich an den Text angefügt, auch wenn die Inhalte nicht ganz übereinzustimmen scheinen. Die gelehrten Formen stiften Bedeutung und helfen so dem Werk Sinn zu verleihen.

Um die Betrachtung der handschriftlichen Besonderheiten von *Ht* in U abzuschliessen, soll kurz noch das Ende des Textes und damit das Ende der Handschrift selbst in den Blick rücken: Es gibt keine Illustrationen innerhalb des Textes von *Ht*. Ganz am Schluss jedoch, nachdem der Text mit der 56. Strophe in der Mitte des Blattes aufhört, finden sich zwei grosse Figuren auf der unteren Blatthälfte, die wahrscheinlich wie die anderen Figuren in der Handschrift später hinzugefügt worden sind. Es handelt sich um einen Mann und eine grössere Frau, die mit einer Handgeste aufeinander zeigen und eine eigentümliche Körperhaltung aufweisen.

---

176 Mårtensson: Översikten över Håttatal, S. 112.





Abbildung 15: Schlussblatt Ht (DG 11 4to, 56r)

Aðalheiður Guðmundsdóttir bestimmt auch diese beiden Figuren aufgrund der Körperhaltung als Tänzer.<sup>177</sup> Neben den zwei Figuren auf Blatt 56r steht am Rand das Wort *fuð*. Der erste Buchstabe ist nicht eindeutig zu bestimmen, Thorell deutet das Wort als „enträgen begäran“ (dringliche Bitte).<sup>178</sup> Inwiefern die Illustration sowie das Wort mit dem Text von

177 Vgl. Kapitel 3.4.2. Zur Interpretation der Figuren, vgl. Guðmundsdóttir: *Dancing Images*, 2009. Ob die Definition dieser Figuren (wie auch der vorangehenden) als Tänzer zutrifft, bleibt offen.

178 Thorell: *Inledning*, S. xix. Ist der erste Buchstabe ein S, so könnte es auch *súð* [(eig. Plankenverband des Schiffes), Bord, Schiff] bedeuten.

*Ht* zusammenhängen, ist ebenfalls schwer zu sagen. Interessant wäre in diesem Zusammenhang auch eine eingehendere Analyse des letzten Handschriftenblattes, das einen kurzen, scheinbar nicht zu *Ht* oder *P-E* gehörigen, Text aufweist.<sup>179</sup>

Es konnte bislang gezeigt werden, wie die Skaldik in *Ht* in den Bereich der Schriftlichkeit integriert worden ist. Durch die Aktualisierung der Skaldik als schriftliche Kunst ist es möglich, auf einer Metaebene über sie zu sprechen. Neben den Definitionsversuchen finden sich im Kommentar auch zahlreiche Wertungsaussagen, die bestimmte dichterische Phänomene als herausragend, andere als nicht mehr zeitgemäss bestimmen. In *Ht* finden sich von allen Texten der *P-E* am meisten solche wertenden Kommentare. Häufig geht es darum, den Klang eines Gedichts durch poetischen Effekt zu verschönern, so z.B. bei der Umschreibung durch sog. *sannkenningar* (wahre Beschreibungen): „*En þó fegraðr þat mjök í kveðandi at eigi sé jammjök eptir þeim farit.*“<sup>180</sup> (Und doch verschönert es den poetischen Effekt/den Klang des Gedichts auch wenn sie nicht genau so befolgt werden.)<sup>181</sup> Ein Beispiel für eine korrigierende (aber nicht unbedingt negative) Wertung zeigt sich in der Behandlung von Versmassen alter Dichter:

Nú skal rita þá háttu er fornskáldin hafa kveðit, ok eru nú settir saman þótt þeir hafi ort sumt með háttaföllum, ok eru þessir hættir dróttkvæðir kallaðir í fornkvæðum, en sumir finnast í lausavísum [...].<sup>182</sup>

Nun sollen diese Versmasse geschrieben werden, welche alte Dichter gedichtet haben, und sie wurden nun zusammengesetzt, obwohl einige mit metrischen Fehlern gedichtet worden sind, und diese Versmasse in alten Gedichten sind als Versmasse der Hofdichtung benannt, und einige davon finden sich in losen Strophen [...].

Da diese eigentlich fehlerhaften Strophen überliefert sind (direkt im Anschluss an den obigen Kommentar wird ein Zitat von König *Ragnarr loðbrók* gebracht), müssen sie in den gelehrten Diskurs eingearbeitet werden. Die Funktion der Bedeutungsstiftung von alten und damit ehrwürdigen Strophen wird höher bewertet als die nicht regelkonforme Metrik.

An einigen Stellen glaubt man im (ansonsten sehr unpersönlich gehaltenen) Kommentar auch die Stimme eines Lehrers zu hören, der seine Schüler anweist, sorgfältig vorzugehen und nicht zu früh aufzugeben:

Nú er til þessa háttar vant at vinna öll orð gagnstaðlig, ok eru hér því sum orð dregin til hóginda. En sýnt er þat í þessi vísu at orðin munu finnast, ef vandlega er at leitast, ok mun þat sýnast at flest frumsmíð stendr til bóta.<sup>183</sup>

Nun ist es schwierig für diese Versform alle Worte mit gegenteiliger Bedeutung zu finden, und deshalb sind hier manche Worte gedehnt um zu passen. Aber es ist gezeigt, dass in dieser Strophe

179 Thorell: Inledning, S. xviii.

180 *Uppsala Edda*, S. 268.

181 *kveðandi* f. kann nach Faulkes verschiedene Bedeutungen haben: Poetischer Effekt und Klang der Dichtung sind relativ sicher, an anderen Stellen bezieht sich der Begriff auch auf Alliteration oder den Reim, vgl. Snorri Sturluson: *Edda. Háttatal*, S. 123.

182 *Uppsala Edda*, S. 304.

183 *Uppsala Edda*, S. 280.



die Worte gefunden werden, wenn sie sorgfältig gesucht werden, und es wird klar sein, dass die meisten ersten Versuche Verbesserung ertragen.

Trotz aller kleinteiligen Einordnungen und Definitionen versucht der Kommentar auch eine Art umfassende Poetik der Skaldik zu bieten. In Bezug auf *dróttkvæðr hátttr* und die dichterische Umschreibung mit *kenningar* heisst es nämlich:

Nú er dróttkvæðr hátttr með fimm greinum ok er þó enn sami hátttr réttr ok óbrugðinn ok er optliga þessar greinir samar eða allar í einni vísu ok er þat réttr. Kenningar auka orðafjölda. Sannkenningar fylla og fegra mál. Nýgervingar sýna kunnöstu ok orðfimi.<sup>184</sup>

Nun ist das Hofversmass mit fünf Varianten [präsentiert worden], und doch ist dasselbe Versmass richtig und ohne Veränderung und häufig sind diese Varianten alle in einer Strophe und das ist normal. Kenningar vergrössern den Wortschatz. Die wahren Umschreibungen füllen und verschönern die Sprache. Metaphern/Allegorien zeigen Kunstfertigkeit und Eloquenz.

Praktisch dieselben Möglichkeiten wurden im Verfasserkommentar in *Skpm* genannt: Das Werk soll genutzt werden um die Sprache der Dichtung zu verstehen, den Wortschatz zu vergrössern und verhüllte Sprache zu entschlüsseln.<sup>185</sup>

Thomas Krömmelbein liefert diesbezüglich eine interessante Analyse von *Ht*, in der er im Gedicht mindestens einen Aspekt umgesetzt sieht, der im Verfasserkommentar statuiert wird:

Das *Ht*. ist auch Beispieldichtung für jenes ‚Verbergen in der Dichtung oder in Geheimnissen [...]‘, von dem Snorri zu Beginn der *Skáldskaparmál* spricht. Diese Definition, die sich ausdrücklich auf das künstlerische Verfahren der Kenningsprache bezieht, meint, dass das Gemeinte der jeweiligen Kenning verschlüsselt wird (und somit im Text verborgen bleibt), wobei die Mythen- und Heldensagen-Verweise der Kenninglieder (die sprachlich-begriffliche Auffüllung) Assoziationen evozieren, nämlich im Prozess des Entschlüsselns. Zusammen mit dem Klartext werden Bedeutungs-räume errichtet, mit denen ein bewusst intendierter weitergreifender Sinn (Aussageabsichten) eingeholt wird. Der junge, zukünftige Skalde wird somit auch in den der skaldischen Dichtung eigenen Vorgang des Ver- und Enthüllens vermittelt spezifischer Kenningsprache eingeweiht, mit dem der Aussagegehalt einer skaldischen Dichtung konstituiert wird.<sup>186</sup>

Krömmelbein führt weiter aus, dass die skaldische Bildersprache nicht nur eine stilisierende Funktion darstellt, sondern auch eine „demonstrative.“<sup>187</sup> Dem ist zuzustimmen, man könnte den Begriff „demonstrativ“ auch durch „performativ“ ersetzen. Der Einsatz von bestimmten *kenningar* hat Wirkpotenzial, Krömmelbein demonstriert das einerseits am Beispiel von Dichtermet-*kenningar*, andererseits anhand von heroischen Herrscher-Umschreibungen:

So konstituiert die spezifische Einsetzung von Dichtermet-Kenningar die skaldische Berufsformel [...] und erweisen sich als mehr denn lediglich sich selbst genügende mythenabbreviierende

184 *Uppsala Edda*, S. 270.

185 Der Verfasserkommentar steht in *U* nicht in *Skpm*, sondern am Ende von *Gylf*, vgl. Kapitel 3.3.3.5. Zu *Ht* als Poetik vgl. auch Marold: Zur Poetik von *Háttatal*, 1995.

186 Krömmelbein: Snorri als Skalde, S. 312.

187 Krömmelbein: Snorri als Skalde, S. 312.



Umschreibungen. Und die Bezeichnung Skúlis als *niðr Skjöldungs* soll auch etwas mehr sein als eine ‚nur‘ heroisierende Charakterisierung; hier wird einer der Dichtungsadressaten an Heldenzeitpersonal angesippt.<sup>188</sup>

Im Entschlüsseln und Erfassen von *Ht*, d.h. Gedicht und Kommentar leistet der Rezipient die intellektuelle Arbeit, die traditionellerweise von dem Hörer skaldischer Dichtung verlangt wird. Dichtung alleine genügt zwar nicht mehr, sie braucht zusätzlich eine gelehrte Dimension. Dennoch birgt das Verstehen-Wollen der Dichtung eine intellektuelle Freude, oder so wird es zumindest in den Kommentaren (Gedichtkommentar und Verfasserkommentar) behauptet.

Die Diskussion über den Umgang mit der Terminologie wirft auch die Frage nach der Herkunft dieser Bezeichnungen bzw. auch nach möglichen intertextuellen Verbindungen auf. In der Forschung zu *Ht* werden dazu unterschiedliche Thesen diskutiert, die Grundfrage lautet dabei immer: Handelt es sich um eine einheimische Innovation (beruhend auf oraler Tradition) oder basiert *Ht* auf lateinischen Vorlagen?

Eine umfassende Analyse von Kristján Árnason zeigt, dass der Kommentar zum grössten Teil auf innovativem einheimischem Denken aufbaut und keine Anleihen bei lateinischen Vorbildern macht.<sup>189</sup> Das scheint nur auf den ersten Blick der These von Edith Marold zu widersprechen, die in den Bezeichnungen viele Lehnübersetzungen aus dem Lateinischen sieht:

Damit stehen wir vor dem unerwarteten Ergebnis, dass die Bezeichnungen für die seit langem angewandten Reimtechniken Lehnbildungen sind, die in Verbindung mit der Beschäftigung mit lateinischer Grammatik entstanden. Ob die Skalden des 10. Jh.s Bezeichnungen für ihre Reimtechniken hatten und wie sie lauteten, bleibt uns unbekannt. Es wäre allerdings auch zu überlegen, ob sie ihre Strophenformen und Reimgesetze nicht in Form von komplexen Lautvorstellungen quasi in sich trugen, die durch das Hören und Auswendiglernen von zahlreichen Strophen entstanden. Erst spätere Zeiten hätten versucht, so etwas wie eine poetologische Terminologie zu schaffen. Es dürfte jedoch nicht erst Snorri gewesen sein, der diese Bezeichnungen schuf. [...] Es wäre aber auch zu erwägen, ob nicht die Strophenbezeichnungen erst bei der späteren Niederschrift des Gedichtes hinzugefügt wurden.<sup>190</sup>

Auch Marold sieht die Terminologie also als einheimische Innovationsleistung. Es ist aber wohl ihrer These zuzustimmen, dass diese Aktualisierungstendenz durch die Beschäftigung mit lateinischen gelehrten Texten ausgelöst worden ist. Das zeigt sich auch darin, dass weniger als die Hälfte der von Snorri dargestellten Formen bei anderen Skalden belegt sind. Bei den restlichen Formen handelt es sich um zeilenweise vorkommende Variationen, die

---

188 Krömmelbein: Snorri als Skalde, S. 313.

189 Vgl. Kristján Árnason: Um Háttatal Snorra Sturlusonar: Bragform og braglýsing. In: *Gripla* 17, 2006, S. 75–124.

190 Marold: Zur Poetik von Háttatal, S. 112.

von Snorri zu eigenständigen Formen erhoben werden, um Nachahmungen ausländischer Vorbilder sowie evtl. auch um von Snorri selbst erfundene Formen.<sup>191</sup>

Frühe einheimische Beschäftigung mit dichtungstheoretischen Fragen findet sich möglicherweise im Umfeld von Jarl Rögnvald Kali auf den Orkney Inseln. Der Text *Hattalykill* (Versmassschlüssel) bietet eine Übersicht über verschiedenste skaldische Versmasse, leistet jedoch keine theoretische Begriffsarbeit wie *Ht*. Tranter beschreibt den Text so:

Háttalykill mag als erster uns überlieferter Versuch gelten, die Formenvielfalt der spätant. Metriklehren auf die einheimische Dichtung systematisierend einwirken zu lassen. [...] Das Gedicht ist vielleicht eher als ein erster Versuch zu betrachten, die einheimische Metrik mit einer der ant. Metrik vergleichbaren Formenvielfalt darzustellen.<sup>192</sup>

Aus der lateinischen Gelehrsamkeit sind mehrere Versmassschlüssel bekannt, die als Grundlage für nordische Versuche in der Volkssprache gedient haben könnten. Es können allerdings keine direkte Vorlagen zugeordnet werden. Inwiefern eine Verbindung zwischen *Háttalykill* und *Ht* besteht, lässt sich ebenfalls nur schwer feststellen. Zwar lässt die zeitliche Einordnung des *Háttalykils* ins 12.–13. Jahrhundert es zu, dass ihn der Verfasser von *Ht* gekannt haben könnte, doch beweisen lässt sich das nicht.

Für die Metriklehre von *Ht* sieht Tranter auch direkt klassische Texte als mögliche Vorlagen:

Das Gedicht zeigt implizit, der Kommentar explizit, den Einfluß spätant. Traktatenwesens: die Zahl der dargestellten Metren ist das dezimale Hundert, nicht das duodezimale; cf. Servius und die von Beda venerabilis erwähnten, nicht überlieferten *libri centimetri*, [...].<sup>193</sup>

Die unklare Herkunftsgeschichte von *Ht* ist eine Folge des stetigen Ausbalancierens zweier verschiedener Kulturen. Die neuen medialen Möglichkeiten und die gelehrten Diskurse, die damit in den Norden kommen, führen dazu, dass die eigene Beschäftigung mit der Sprache in neue Bereiche ausgeweitet werden kann. Bestimmte Formen oder Modelle werden übernommen und auf die eigenen Bedürfnisse angepasst, während die einheimischen damit aus einer neuen Perspektive betrachtet und aktualisiert werden können. Stephen Tranter bezeichnet den so entstandenen Zwischenstatus als „cultural ambiguity of *Ht*.“<sup>194</sup>

#### 4.4.3 Zwischenfazit

Pálsson sagt, es sei absurd, sich vorzustellen, das Gedicht *Ht* sei mit dem Kommentar an den Hof gebracht worden, da das absolut unhöflich gegenüber den Herrschern gewesen wäre. Doch die Lektüre zeigt, dass das nicht zwingend der Fall sein muss. Im 13. Jahrhundert wird im Norden die Gelehrsamkeit als zentrales Merkmal kultureller Geltung hervorge-

191 Tranter, Stephen: *Háttalykill und Háttatal*. In: Germanische Altertumskunde Online, 1999.

192 Tranter: *Háttalykill und Háttatal*, 1999.

193 Tranter: *Háttalykill und Háttatal*, 1999.

194 Tranter, Stephen: Medieval Icelandic *artes poeticae*. In: Clunies Ross, Margaret (Hg.): *Old Icelandic Literature and Society*. Cambridge 2000 (= Cambridge Studies in Medieval Literature 42), S. 140–161, hier S. 149.

hoben. Mythologisches wird mit mythographischen Verfahren erfasst und bearbeitet, in vergleichbarer Weise muss auch die Skaldik als kulturelle Praktik auf einer diskursiven Ebene behandelt werden. Der Wert des Gedichts wird durch den Kommentar gesteigert und dient dazu, den Strophen die Überlieferung zu sichern. Der Anspruch, eine aktuelle, innovative und gleichzeitig bleibende Abhandlung der traditionsreichen Dichtung zu bieten, ist im Text durchgängig zu finden. Das macht eine Übergabe des Gedichts in schriftlicher Form mit Kommentar denkbar, obschon keinerlei Hinweise existieren, dass und wie das Werk nach Norwegen gelangt ist.

Zu Beginn des Kapitels wurde die Frage gestellt, ob der performative Sprechakt von *Ht* geglückt sei. In Bezug auf die wertschätzende Aufnahme am norwegischen Hof und eine mögliche Entlohnung lässt sich das – wie gesagt – nicht bestimmen. Nimmt man hingegen die didaktische Intention des Gedichts in den Blick, so kann man durchaus von einem geglückten Akt sprechen. Im Mittelalter ist die Dichtungsterminologie noch nicht gefestigt, wird aber in verschiedenen Texten diskutiert und reflektiert. Diese aktualisierenden Wiederholungen führen schliesslich zu einer Lexikalisierung und immer stabileren Begrifflichkeiten. So sprechen wir heute noch von Dróttkvaett – ohne *Ht* (und ähnliche Texte) würden wir das nicht in gleichem Masse tun.

#### 4.5 Fazit *Liber secundus*

Auch die Lektüren von *Liber secundus* zeigen eine enzyklopädische Grundtendenz – jedoch besteht diese nicht in der Aufgabe, die „Welt“ zu erfassen, sondern das Medium der Welt-erfassung selbst – die Sprache. Wer die Welt ordnen will, muss ein angemessenes Verständnis sprachlicher Zusammenhänge und Vorgänge besitzen. *Liber secundus* interessiert sich für die Ebene der Silbe ebenso wie für die Ebene der dichterischen Umschreibungen: Beide sind zentral, um das Potenzial von sprachlichen Äusserungen zu erfassen und (in diesem Fall) skaldischer Dichtung Bedeutung zu verleihen.

In *Liber primus* wird dem Skalden mit dem Mythos vom Dichtermet eine hohe gesellschaftliche Stellung durch die göttliche Herkunft der Dichtung zugeschrieben: Dichten kann man nicht lernen, diese Fähigkeit hat man oder nicht. Nur wer sie besitzt, erhält vom Dichtermet. Allerdings ist die mythologische Erzählung in den komplexen literarischen Täuschungsrahmen von *Gylf* eingebunden, somit wird nicht eindeutig klar, wie man sie einordnen soll.

In *Liber secundus* scheint Vorstellung von der Dichtung als Fähigkeit oder Kunstfertigkeit (*íþrótt*) stärker betont: Dichten ist etwas, was man lernen kann, indem man sich Kenntnisse verschiedenster Techniken und Inhalte aneignet – wie z.B. mit Hilfe der Texte von *Liber secundus*, das derartige pragmatische Texte zusammengestellt. Aber die vielen impliziten und expliziten Momente der Selbstreflexion zeigen, dass es dabei über didaktische Absichten und den Erhalt der traditionellen Skaldik hinausgeht: Skaldische Dichtung wird neu als Medium positioniert, um über Sprache und deren Möglichkeiten und Grenzen in theoretischer Hinsicht nachzudenken.

*Liber secundus* ist auch ein Zeugnis für die mediale Dynamik, mit welcher der Verfasser von U umgehen muss. Die multimediale Umsetzung der einzelnen Inhalte hat einen expe-



rimentellen Charakter und lenken den Blick darauf, dass es sich nicht um die Vermittlung von feststehenden Wissensbeständen handelt, sondern um eine Momentaufnahme eines sprach- und medientheoretischen Denkprozesses. Wissen wird einerseits neu generiert in den Texten von *Liber secundus*, andererseits wird auch reflektiert, wie dieses neue Wissen am besten mit Sinn aufgeladen werden kann.

