

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: 3: Welt erfassen- Welt verfassen : performatives Erzählen
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: 17.08.2025

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

3 Welt erfassen – Welt verfassen: Performatives Erzählen

3.1 Lektüre der erzählenden Teile der *Prosa-Edda*

Ok er æsirnir heyra þetta sagt, gáfu þeir sér þessi nöfn ásanna, at þá er langar stundir liði efaðist menn ekki at allir væri einir, þeir æsir er nú er frá sagt ok þessir æsir er nú vóru, ok var Qku-Þórr kallaðr Ása-Þórr.¹

Und als die Asen das gesagt hören, gaben sie sich diese Namen der Asen, so dass, wenn lange Zeit vergangen ist, die Menschen nicht zweifeln, dass alle dieselben wären, diese Asen, von denen nun erzählt wurde, und diese Asen, die jetzt waren, und Qku-Þórr wurde Ása-Þórr genannt.²

Die Asen, die sich selbst zu Göttern erzählen – diese Stelle gehört wohl zu den bekanntesten und eindrucklichsten Szenen der *Prosa-Edda*. Eine Lektüre in Bezug auf die performativen Strategien derartiger Momente bietet sich sehr an, doch nicht nur solche eindeutigen „Sprechakte“ sollen untersucht werden, sondern auch Aspekte des Performativen, die nicht auf den ersten Blick als solche zu bestimmen sind. Denn nicht nur in der Erzählwelt der breit rezipierten *Gylfaginning* finden sich Momente der Sprachreflexionen in Bezug auf das Erzählen und die Dichtung.

In diesem Kapitel werden die erzählenden Teile der *P-E* einer neuen Lektüre unterzogen. Der Prolog, *Gylfaginning* sowie Teile, die man gängiger Weise *Skáldskaparmál* zurechnet, werden anhand beispielhafter Stellen gelesen. Nimmt man die Gestaltung von Codex Upsaliensis ernst, so gehören auch weitere Handschriftenbestandteile dazu: *Skáldatal*, eine Liste von Herrschern und ihren Skalden, *Ættartala Sturlunga*, eine genealogische Auflistung des Sturlungengeschlechts sowie *Loqsögumannatal*, eine Aufzählung der Gesetzessprecher. Zusätzlich zu beachten sind mehrere Zeichnungen, die auf den Blättern verteilt auftauchen, die bekannteste davon diejenige von *Gylfi* und den drei Asen. Vom Aufbau der Handschrift her gesehen, kann man alle diese Einzelteile als zueinander gehörig betrachten. Heimir Pálsson schlägt ein Trennung in *Liber primus* und *Liber secundus* vor, die hier übernommen werden soll: „The break between *Liber primus* and *Liber secundus* is after *Loqsögumannatal* and is actually emphasized by the placing of the fine picture of *Hár*, *Jafnhár* and *Þriði* [...]“³ Die Aufteilung macht U auffällig anders als RTW. Der Hauptunterschied liegt in der Verschiebung einiger mythologischen Geschichten, die ansonsten in *Skáldskaparmál* zu finden sind, nach vorne zu *Gylfaginning* sowie der Integration der drei Listen und den Zeich-

1 *Uppsala Edda*, S. 86. Alle altnordischen Zitate stammen aus dieser Edition, wenn nicht anders vermerkt.

2 Wenn nicht anders vermerkt, stammen alle Übersetzungen von der Verfasserin, SSchn.

3 Vgl. *Uppsala Edda*, Introduction: S. lxxiv: Pálsson sieht neben inhaltlichen Trennungsgründen auch Hinweise auf eine Aufteilung in der Handschriftengestaltung selbst. Siehe auch: Guðvarður Már Gunnlaugsson: Hvernig leit Uppsalaabók út í öndverðu? In: Ney, Agneta et al. (Hg.): *Á austrvega. Saga and East Scandinavia. Preprint Papers of the 14th International Saga Conference*, Gävle 2009, S. 343–45.

nungen. Fragt man nach dem Sinn der Zweiteilung, scheint auf den ersten Blick klar, dass der Verfasser alle Erzähltexte in einem Teil und alle gelehrten dichtungstheoretischen Aspekte im anderen Teil fassen wollte. Doch damit stünden die drei Listen als scharfe Trennung dazwischen. Als These wird hier angenommen, dass sich auch die Listen sehr gut zu den narrativen, „Welt-erschaffenden“ Teilen zählen lassen und bewusst dazugestellt worden sind. Die Zeichnung von *Gylfi* und den drei Asen schliesst den Rahmen und zeigt, dass hier ein ausgeprägtes Bewusstsein für mediale Gestaltung vorhanden ist. *Liber primus* weist so viele unterschiedliche literarische bzw. mediale Formen auf, dass es ganz klar ebenso sehr wie *Liber secundus* als Lehrbuch angesehen werden kann – ein Lehrbuch in Bezug auf narrative Verfahren anstelle von dichterischen.⁴

Narrative Texte ermöglichen es, die Bedeutung und das Potenzial von Sprache anders zu diskutieren als das argumentative Texte tun, wie sie in *Liber secundus* zu finden sind. In der Erzählung können unterschiedliche Modelle erprobt und Diskurse gefördert, kritisiert oder unterlaufen werden. Die Hauptthese dieser Arbeit ist es denn auch, dass die *Prosa-Edda* sich nicht nur als Lehrwerk für skaldische Dichtung alleine sieht, sondern viel umfassender für den Umgang mit Sprache im Allgemeinen.

Obwohl *Gylfaginning* meist als „mythologisches Hintergrundwissen“ für die auf der Mythologie aufbauenden Skaldik bezeichnet wird, passen die Erzählungen in *Gylfaginning* nicht wirklich als Erklärung für die in *Skáldskaparmál* aufgeführten dichterischen Umschreibungen. Das ist ein erster Hinweis darauf, dass die *P-E* nicht als ein rein auf die skaldische Praxis ausgelegtes Lehrbuch, sondern eher als grossangelegtes theoretisches Werk über die Sprache und das Erzählen allgemein angesehen werden kann. Die erzählenden Werkteile sind nicht nur als direkte Unterstützung für aktives Dichten zu verstehen, sondern auch in ihrer Eigenheit als Erzählung. Wie die folgenden Lektüren zeigen, können auch die erzählenden Teile in *Liber primus* als wertvolle Hinweise auf das Verständnis von Sprache und Literatur des 13. Jahrhunderts in Island dienen.

In den anschliessenden Lektüren stehen dementsprechend nicht religionswissenschaftliche oder folkloristische Fragen im Vordergrund, sondern eine klar sprach- und erzähltheoriezentrierte Perspektive. Es interessieren poetologische Fragen: Was für ein Verständnis von Sprache und Literatur vermitteln die erzählenden Teile in *Liber primus*? Welche literarischen Verfahren werden verwendet und findet eine Reflexion der Wahl statt? Welche Funktion haben die Texte innerhalb des gesamten Codex Upsaliensis?

Lektüreleitend ist dafür der Diskurs der literarischen Performativität: Unter dem übergreifenden Thema von „Handeln mit Sprache“ sollen 1) Szenen betrachtet werden, in denen Sagen = Tun ist; 2) Wiederholungen und deren literarische Bedingungen untersucht sowie 3) verschiedenartige Rahmungen auf ihre Funktion hin überprüft werden.⁵

Wie bereits mehrfach angedeutet, findet die Sprachreflexion in der *P-E* auf den verschiedensten Ebenen statt. Für die Lektüren werden deshalb unterschiedliche Aspekte gewählt, damit diese Vielfalt sichtbar wird. Um Sprünge zwischen den Ebenen zu zeigen und die Lek-

4 Dass es dabei weniger um die Trennung von Prosa und Dichtung geht, sondern mehr um zwei unterschiedliche Modelle der Wissensvermittlung, zeigt sich im Kapitel 3.3.2.

5 Für eine ausführliche Begründung der theoretischen Grundlage siehe Kapitel 2.

türen zu systematisieren, wird folgende Aufteilung vorgenommen: Zuerst erfolgt eine Lektüre auf der Erzählebene des jeweiligen Textes. Diese dient gleichzeitig als kurze Inhaltsangabe. Mit der Form und der Frage nach dem „Wie“ der erzählerischen Ausgestaltung steht anschliessend die diskursive Ebene im Fokus. Schliesslich kommt als drittes eine materielle Ebene in den Blick, auf welcher auch mediale Phänomene beleuchtet werden. Die Lektüren werden grob entlang dem Aufbau der Handschrift vorgenommen. Es ist jedoch wichtig, sie immer im Zusammenhang mit den weiteren Inhalten der Handschrift zu denken, obschon die Erzählteile bislang nur ungenügend im Gesamtzusammenhang der *P-E* gelesen worden sind. Den engen Vernetzungen aller Teile nachzuspüren ist ein erster Schritt zu einem gesamtheitlichen Verständnis der *Prosa-Edda*, wie sie im Codex Upsaliensis überliefert ist.

3.2 Prolog – Ein vermeintlich eindeutiger Rahmen

Alle vier Haupthandschriften der *P-E* überliefern einen Prolog in unterschiedlicher Länge und Ausgestaltung. Im Verhältnis zueinander ist der Prolog in W am längsten,⁶ derjenige in U am kürzesten, da darin die Erzählung der Herkunft der Asen aus Troja nicht angeführt ist.⁷ Der Prolog in U stellt Sprache und bestimmte Erzählungsformen als Mittel zur Legitimationssicherung sowie als Machtinstrument aus.

Ein mittelalterlicher Prolog kann ganz allgemein wie folgt bestimmt werden: „Der Prolog soll die Aufmerksamkeit des Lesers (Hörers) gewinnen, in den Sinn der Handlung einführen und die Glaubhaftigkeit des Geschehens durch Angabe von Gewährsleuten oder schriftl. Quellen erhöhen.“⁸ Aus der Tradition der antiken Gerichtsrede entwickelten sich in mittelalterlichen Poetiken eigenständige rhetorische Konventionen für Vorreden literarischer Werke.⁹ Zwar lässt sich für den mittelalterlichen Umgang mit Prologen eine grosse Vielfalt feststellen, dennoch sind auch für Prologe des nordischen Mittelalters allgemeine Vorgaben bekannt, wie Sverrir Tómasson herausgearbeitet hat. Gemäss ihm liefert ein Prolog in der altisländischen Prosaliteratur eine Begründung für die Notwendigkeit oder den Anlass des Werks und legt dessen Absichten offen, wozu auch eine Angabe der Quellen gehört.¹⁰ Der Prolog der *Prosa-Edda* tritt aus der Reihe und befolgt keine der genannten Vorgaben:

Snorri fasst weder sein Thema, noch eine wie auch immer geartete Streitsache zusammen, er wendet sich gerade nicht an einen Hörer oder Leser, um dessen Aufmerksamkeit oder dessen Wohlwollen zu erreichen. Sein Text hat den Charakter einer Hintergrundinformation für einen

6 In W findet sich anders als in den anderen Prologen auch eine Erzählung vom Turmbau zu Babel und ein Abschnitt über die klassischen Götter.

7 In R hingegen beginnt der Prolog erst auf dem zweiten Blatt, da das erste fehlt. Die Erzählung setzt mit Óðins Stammbaum ein.

8 Eintrag „Prolog“ in: *Kleine Enzyklopädie des deutschen Mittelalters*, Hg. Schels, Peter, 2010. <http://u01151612502.user.hosting-agency.de/malexwiki/index.php/Prolog>. (Abgerufen am 11.9.2017)

9 Vgl. z. B. Brinkmann, Hennig: Der Prolog im Mittelalter als literarische Erscheinung: Bau und Aussage. In: *Wirkendes Wort* 14, 1964, S. 1–21; Strerath-Bolz, Ulrike: *Kontinuität statt Konfrontation. Der Prolog der Snorra Edda und die europäische Gelehrsamkeit des Mittelalters*. Frankfurt a. M. 1990 (= Texte und Untersuchungen zur Germanistik und Skandinavistik 27).

10 Sverrir Tómasson: *Formálar íslenzkra sagnaritara á miðöldum*. Reykjavík 1988.

Leserkreis, bei dem Interesse ohne weiteres vorausgesetzt werden kann, und einer Klarlegung der philosophischen Grundlagen seiner Arbeit, ohne dass er den Leser ausdrücklich zur Kenntnis nimmt oder gar anspricht.¹¹

Dass ihr Verfasser mit den Gepflogenheiten der Literatur nicht genügend vertraut gewesen sein könnte, lässt sich mit dem Vergleich des Prologs in der *Heimskringla* („Weltkreis“) verneinen.¹² Denn hier finden sich die oben beschriebenen Vorgaben für Prologe. Gerade, dass der *Edda*-Prolog so eigenständig gestaltet ist, kann als ein erster Hinweis auf das intendierte Publikum verstanden werden: Der Prolog spricht indirekt ein mit sprachtheoretischen Fragen vertrautes Publikum an oder eines, das sich für solche Fragen interessiert.

Bereits viele Untersuchungen widmen sich dem ersten Teil der *Prosa-Edda* und tun dies beinahe ausschliesslich im Zusammenhang mit den anderen enthaltenen Texten. Der Blickwinkel bleibt dabei eingeschränkt auf theologisch-religionswissenschaftliche Fragen, auf die Suche nach dem Verfasser oder den möglichen Quellen für den Aufbau des Textes.¹³ Wie in Bezug auf die gesamte *Prosa-Edda* steht in dieser Arbeit aber nicht im Vordergrund, ob der Text von Snorri Sturluson verfasst bzw. in die Kompilation eingebracht worden ist oder ob er eine spätere Zutat ist. Zwar gibt es einen textimmanenten Hinweis mit Snorris Namen, auf den im Folgenden eingegangen werden soll, aber Codex Upsaliensis ist knapp 100 Jahre nach einer verlorenen, als „Urfassung“ bezeichneten Version, entstanden und steht in der Form für sich selbst und seine Zeit.¹⁴ Somit gehört der Prolog in seiner überlieferten Form zum Codex Upsaliensis und offensichtlich sahen auch die Verfasser der anderen mittelalterlichen *Prosa-Edda*-Handschriften eine Art dieses Prologs als sinnvollen und von Anfang an zugehörigen Einstieg in das Werk.¹⁵

Untersuchungen, die den Prolog ebenfalls als zum Gesamtwerk gehörig zählen, versuchen ihn für ihre jeweilige Interpretation fruchtbar zu machen und ihn als Lektüreeinweisung für die folgenden Texte zu verstehen. Arbeiten zum Inhalt der *Prosa-Edda* als heidnische Mythologie bzw. als Mythographie verstehen den Prolog als Vorrede für *Gylfaginning* und weniger auf das Gesamtwerk bezogen.¹⁶ Umgekehrt fällt der Prolog bei Arbeiten teilweise aus dem Blick, die sich hauptsächlich den dichtungstheoretischen Aspekten der *Prosa-Edda* widmen. Erst Margaret Clunies Ross stellt die enge Zusammengehörigkeit zwischen Prolog, *Gylfaginning* und *Skáldskaparmál* heraus.¹⁷ Auch in dieser Arbeit wird der

11 Strerath-Bolz: *Kontinuität*, S. 42f.

12 Ein solcher Vergleich kann entweder durch die vermutete gleiche Verfasserschaft der beiden Werke durch Snorri Sturluson begründet werden, oder unabhängig von bestimmten Personen in der zeit- und ortsnahen Abfassung.

13 Der Forschungsüberblick folgt hier der Arbeit (und dem darin vorgestellten Überblick) von Strerath-Bolz: *Kontinuität*.

14 Die Datierungen sind für alle erhaltenen ma. *Edda*-Handschriften nur Annäherungen, vgl. Kapitel 1.3.

15 Ansonsten wäre dieser Abschnitt nicht so weitertradiert worden. U.a. Andreas Heusler sah hingegen im Prolog eine spätere Zutat, die zu fremd für die Inhalte der *Edda* waren: Heusler, Andreas: Die gelehrte Urgeschichte im isländischen Schrifttum. Berlin 1908. In: Reuschel, Helga und Stefan Sonderegger (Hg.): *Andreas Heusler: Kleine Schriften*. Berlin 1969; von See, Klaus: *Mythos und Theologie im skandinavischen Hochmittelalter*. Heidelberg 1988 (= Skandinavistische Arbeiten 8).

16 Z.B. Snorri Sturluson: *Edda. Prologue and Gylfaginning*. Faulkes, Anthony (Hg.), Oxford 1982, S. xviii; Baetke, Walter: *Die Götterlehre der Snorra-Edda*. Berlin 1950.

17 Clunies Ross: *Skáldskaparmál*.

Prolog als Eröffnung der nachfolgenden Inhalte der *Edda* angesehen, die intertextuellen Bezüge werden aber noch ausgeweitet. Nicht nur die kanonischen Teile müssen als thematisch mit dem Prolog verbunden gedacht werden, auch alle weiteren im Codex Upsaliensis enthaltenen Teile wie z. B. die verschiedenen Listen oder der grammatische Traktat. Der gemeinsame Nenner aller Teile ist das Interesse an Sprache, Literatur und Dichtung als wirkmächtige kulturelle Praktiken.

Zu intertextuellen Verbindungen des Prologs mit Texten ausserhalb der *Prosa-Edda* (bzw. zur Quellen- oder Vorlagenfrage) schreibt Strerath-Bolz:

Unabhängig von der Frage der Funktion und den Auseinandersetzungen um die Verfasserschaft herrscht Einigkeit darüber, dass der Prolog in seinen theologischen und historischen Spekulationen auf allgemeines mittelalterliches Bildungsgut zurückgreift. Die Quellen dafür werden in kontinentalen Vorbildern der antiken, frühchristlichen und mittelalterlichen Literatur gesucht. Direkte Quellenbeziehungen sind jedoch allenfalls für einzelne Elemente hergestellt worden – der Prolog in der überlieferten Form konnte bisher auf kein konkretes Vorbild zurückgeführt werden.¹⁸

3.2.1 Das paradoxe Verfahren der Rahmung

In Kapitel 2 wurde die Rahmung als ein Aspekt literarischer Performativität definiert. Sprachliche Handlungen können nur innerhalb bestimmter Rahmen bzw. Bedingungen funktionieren. Rahmen sind aber insofern paradox, als sie sowohl Bedeutung stiften wie auch den Akt dieser Bedeutungsstiftung sichtbar machen. Rahmungen sind kulturell bestimmt, je nachdem können aber z. B. literarische Werke diese Bestimmungen auch aktualisieren, kommentieren oder unterlaufen. Zwischen Rahmen und „Inhalt“ des Rahmens besteht eine komplexe Beziehung, eine einfache Aufteilung in ein „Innen“ und „Aussen“ gibt es nicht. Derartige rahmentheoretische Beobachtungen lassen sich in der *P-E* auf verschiedenen Ebenen machen, besonders interessant sind dabei solche, die das eigene paradoxe Wesen reflektieren und damit spielen. Daher werden hier beispielhafte Ausprägungen literarischer Rahmungen näher beleuchtet. Sie sind performative Aspekte der *P-E*, die bislang in diesem Zusammenhang noch nicht diskutiert wurden, obwohl es in der Forschung bekannte Phänomene sind.

Aber wie bereits im Kapitel 2 dargelegt, kommt es in Bezug auf literarische Performativität nicht nur auf einen Aspekt alleine an, sondern auf das Zusammenspiel verschiedener Aspekte. In diesem Sinne gilt zwar der Schwerpunkt der folgenden Lektüren den unterschiedlichen Rahmungen, daneben werden aber immer auch die performativen Aspekte *Sagen als Tun* sowie *Wiederholung/Wiederholbarkeit* diskutiert.

3.2.2 Das Thema der Sprache im Prolog

Der Prolog beginnt auf Bl. 2r im Codex Upsaliensis und lässt sich grob in drei thematische Teile einteilen¹⁹: Zuerst wird die biblische Schöpfungsgeschichte und die Entstehung des

18 Strerath-Bolz: *Kontinuität*, S. 39f.

19 Der Text in U setzt mit der berühmten Rubrik ein, die als einzige Handschrift sowohl Snorri Sturluson als Kompilator nennt als auch den Titel *Edda* für das Werk vorgibt. Die Rubrik wird in Kapitel 3.2.3 ausführlich in die Lektüre einbezogen.

Heidentums geschildert. Darauf folgt eine Beschreibung zur Beschaffenheit der Welt, die mit naturphilosophischen Erklärungen geschildert wird. Auf diesen beiden Einheiten baut der anschliessende Teil auf, der die Geschichte der Asen erzählt, die von Asien in den Norden eingewandert sind.

Auf der Erzählebene ist die Sprache und ihr Potenzial als durchgehendes Thema präsent: Die Entstehung der Welt wird parallel zur biblischen Entstehungsgeschichte erzählt und folgt dem Text des 1. Buch Mose der *Genesis* fast wörtlich.

Almáttigr Guð skapaði himin ok jörð ok alla hluti er þeim fylgja, ok síðast menn, er ættirnar eru frá komnar, Adam ok Evu, ok dreifðust ættirnar um heiminn síðan.²⁰

Der allmächtige Gott schuf den Himmel und die Erde und alle Dinge darin, und danach Menschen, von denen die Geschlechter abstammen, Adam und Eva, und diese Geschlechter verteilten sich danach über die Welt.

Der Beginn des Prologs wird durch eine grosse grüne Initiale *A* in *Almáttigr* hervorgehoben, *A* als erster Buchstabe des Alphabets und im Wort „allmächtig“ setzt den christlichen Kontext. Der allmächtige Gott steht (fast) am Anfang von allem.²¹ Der Text beschreibt hier die Weltentstehung und implizit wird angesprochen, dass diese Welt durch Sprechen geschaffen wurde. Unterstützt wird diese Vorstellung durch Ausführungen im Johannes-Evangelium. Dort erschafft Gott die Welt im Sprechen, vor der Welt war folglich Sprache: „Im Anfang war das Wort, und das Wort war bei Gott, und Gott war das Wort.“²² Nur durch Sprache wurde Welt: Die Schöpfung wird als göttlicher „Ur-Sprechakt“ dargestellt. Göttliches Sprechen, Wesen und Handeln wird so als Einheit verstanden und ist in diesem Sinne höchst performativ. Das bedeutet weiter, dass Gott nur durch seine Sprache zugänglich ist, nur durch die Kenntnis seines Namens gelangt man zu ihm. Diese Voraussetzungen aus dem Johannes-Evangelium bestimmen den ersten Abschnitt des *Edda*-Prologs unausgesprochen mit. Die weniger performativ gestaltete, eher beschreibende Schöpfungserzählung der Genesis ist als Vorlage deutlicher zu erkennen, so z. B., wenn die Menschen nach der Sintflut nochmals von Gott abfallen:

En er frá liðu stundir újafnaðist fólkit. Sumir voru góðir, sumir lifðu eptir girndum sínum. Fyrir þat var drekt heiminum nema þeim er meðr Nóa voru í orkinni. Eptir þat bygðist enn veröldin af þeim. En allr fjöldinn afróktist þá Guð. En hverr mundi þá segja frá Guðs stórmerkjum er þeir týndu Guðs nafni? En þat var víðast um veröldina er fólkit villtist.²³

Aber als die Zeit verging, teilten sich die Menschen. Einige waren gut, andere lebten nach ihren Gelüsten. Deshalb wurde die Welt ertränkt, ausser diesen, die mit Noa in der Arche waren. Danach wurde die Welt von ihnen wieder bewohnt. Aber die grösste Mehrheit verschmähte da Gott. Aber

20 *Uppsala Edda*, S. 6.

21 Es gibt noch zwei weitere Anfangssetzungen, vgl. Kapitel 3.2.3.

22 Der Anfang des Johannes-Evangeliums wird auch als Logos-Hymnos bezeichnet, als Lobrede auf das Wort: Joh 1,1 – 1,2: „Im Anfang war das Wort, und das Wort war bei Gott, und Gott war das Wort. Dasselbe war im Anfang bei Gott.“ Vgl. z.B.: Lutherbibel, revidiert 2017. www.die-bibel.de/bibeln/online-bibeln/lutherbibel-2017/bibeltext/bibel/text/lesen/stelle/53/10001/19999/. (Abgerufen am 6.2.2020)

23 *Uppsala Edda*, S. 6.

wer konnte da von Gottes Grosstaten sprechen, als sie Gottes Namen vergassen? Und es war in den weitesten Teilen der Welt, dass die Menschen vom rechten Weg abkamen.

Nachdem der Auslöser für die Sintflut nur durch die Aufteilung in „gute“ und „schlechte“ Menschen begründet wird, ohne zu sagen, worin die „Schlechtheit“ liegt, wird der nächste Fall der Menschen ausführlicher beschrieben: Weil der Grossteil der Menschen Gott verschmäht, geht sein Name vergessen. Weiss niemand mehr den Namen Gottes, kann dieser nicht mehr gepriesen und seine Taten nicht mehr verehrt werden. Die Menschen sind verwirrt, weil Wissen verloren geht und sie deshalb den richtigen Weg nicht mehr erkennen.

Der Zusammenhang von Wort bzw. Name Gottes als einziger Weg in die Transzendenz wird in der *Genesis* (und im Johannes-Evangelium) hergestellt und vom *Edda*-Prolog aufgenommen. In der *Genesis* zeigt sich die sprachliche Verfügungsgewalt Gottes, der mit ihr und durch sie die Welt und alle Wesen und Dinge entstehen lassen kann. Sprache wird in diesem kleinen Abschnitt in zwei Arten mit je unterschiedlichem Potenzial aufgeteilt: Einerseits kann göttliche Sprache wirkmächtig und schöpferisch sein, denn die Welt gibt es nicht jenseits von Sprache. Andererseits ist menschliche Sprache ein Mittel gegen das Vergessen, hier gegen das Vergessen des richtigen Namen Gottes und das Wissen bzw. Verständnis der Welt. Für den Menschen dient Sprache als Mittel zur Welt-erfassung.²⁴

Gott gewährt den Menschen trotz des Vergessens seines Namens genügend Wissen, um weltliche Dinge zu verstehen. Es folgen naturphilosophische Erklärungen und die Schilderung, wie die Menschen ihre Abstammung an die Welt knüpfen. Die eigene Herkunft zu bestimmen zeigt sich als urmenschliches Bedürfnis. Die Menschen erkennen anhand verschiedener Naturphänomene, dass es einen Lenker der Welt (und damit einen Schöpfer) geben muss und sie wollen nun seinen Namen im Gedächtnis behalten:

En eigi vissu þeir hvern hann var. En því trúðu þeir at hann ræðr öllum hlutum ok til þess at þeir mætti muna, þá gáfu þeir öllum hlutum nafn með sér, ok síðan hefir átrúnaðr breyzt á marga vega, sem menn skiptust eða tungur greindust.²⁵

Aber sie wussten nicht, wer er war. Aber sie glaubten das, dass er alle Dinge steuert, und deshalb, dass sie sich erinnern können, gaben sie allen Dingen unter sich Namen, und seither hat der Glaube sich verändert in vieler Weise, so wie die Menschen sich aufteilten oder Sprachen sich verzweigten.

Die menschliche Sprache dient dazu, die Schöpfung zu erfassen. Den abgefallenen Menschen fehlt jedoch die letzte Erkenntnis bzw. die göttliche Offenbarung. Ohne diese teilen sich die Sprachen und damit die Glaubensformen auf und die Dinge in der Welt werden unterschiedlich benannt.

24 Lukas Rösli weist auf das sprachliche Verfahren der Analogie hin, mit dem die Menschen das Wesen der Erde mit dem menschlichen Wesen vergleichen und so die Umwelt zu erfassen versuchen. Siehe: Rösli: *Topographien*, S. 77.

25 *Uppsala Edda*, S. 6.

Ursula und Peter Dronke führen dazu aus: „The implication seems to be that naming was the essential first stage of communicating understanding and, dependent upon understanding, belief.“²⁶

In der Vormoderne sind Namen nicht als arbiträr und „äusserlich“ anzusehen, sondern gehören zum Wesen des Bezeichneten unveräusserlich dazu. Namen gehören für eine Person sozusagen zur anthropologischen Grundausstattung. Man darf von der „Fundamentalität des Namen-Habens“ sprechen [...] und mit Blick auf germanische Traditionen formulieren:

„der Name erst schafft seine Person. Darum ist der Name kostbarster Besitz, ohne den ein Mensch nicht wirklich leben kann.“ [...] Wie wichtig der Akt der Namengebung ist, lässt sich an den unterschiedlichen, je besonders ausgestalteten Taufzeremonien, ob christlich oder nicht, beobachten. Das Benennen ist ein urtümlicher Vorgang, mit dem mythische Vorstellungen wesenhaft verknüpft sind. Das alte Prinzip des *nomen est omen* will sagen, dass die mit dem Namen zugesprochene Verheissung im Heissen lebendig ist, dass der Benannte mit seinem Namen grundsätzlich eins wird, Name und Person identisch sind.²⁷

Die Kenntnis eines Namens verleiht also Macht über ein Wesen, dieser Gedanke gilt nicht nur in Märchen oder Zaubersprüchen, sondern auch in der nordischen Mythologie. In christlicher Hinsicht bedeutet die Kenntnis eines Namens „Erkenntnis“ – diese Verbindung macht deutlich, inwiefern z. B. gelehrte Enzyklopädien als Bücher, die die Welt erfassen, verstanden werden können.

Auf der Erzählebene des Prologs der *P-E* wird dementsprechend eine enzyklopädische Dimension aufgerufen, welche schliesslich noch deutlicher thematisiert wird: Der nächste Abschnitt des Prologs führt gelehrtes Wissen über die Aufteilung der Welt in drei Teile vor. Solches Wissen ist bekannt aus zahlreichen mittelalterlichen Enzyklopädien, die das gesammelte Wissen der Welt darstellen. Die beste und schönste Region der Welt mit den besten Menschen ist *Asía* (Asien): „*Þar er mið veröldin, ok svá sem þar er betra en í öðrum stöðum, svá er þar ok mannfólkit meirr tignat en í öðrum stöðum at spekt ok afli, fegrð ok ǫllum kostum.*“²⁸ (Die Mitte der Welt ist dort, und so wie es dort besser ist als an anderen Orten, so sind dort die Menschen ausgezeichneter als an anderen Orten in Bezug auf Weisheit und Kraft, Schönheit und allen Eigenschaften.) Der Text entwirft eine Welt der Elite mit zwölf Königreichen und zwölf Hauptsprachen. Diese Welt wird dann mit einer genealogischen Aufzählung der Könige belebt, wobei der wichtige Punkt die Ausdehnung des ausgezeichneten Volkes in den Norden ist. *Trojá*, die Tochter von König Priamus, heiratet König Menon und:

26 Dronke, Ursula und Peter: The Prologue of the Prose Edda. In: *Sjötíu ritgerðir helgaðar Jakobi Benediktssyni 20. júlí 1977*, 1, Reykjavík, S. 153–176, hier S. 163.

27 Debus, Friedhelm: *Namenkunde und Namengeschichte. Eine Einführung*. Berlin 2012, S. 11.

28 *Uppsala Edda*, S. 8.

Sonr þeira hét Trór er vér kollum Þór. Þá var hann tólf vetra er hann hafði fullt afl sitt. Þá lypti hann af jörðu tíu bjarnstökum senn. Hann sigraði marga berserki senn ok dýr eða dreka.²⁹

Ihr Sohn hiess *Trór*, den wir *Þórr* nennen. Er war zwölf Jahre alt, als er seine volle Kraft hatte. Da hob er zehn Bärenhäute zugleich von der Erde hoch. Er besiegte viele Berserker auf einmal und Tiere und Drachen.

Durch das Prinzip der genealogischen Erzählung (die Angleichung ist hier etymologischer Natur) lassen sich Beziehungen und Abstammungen herstellen, die der Legitimierung von Macht und der Bedeutungstiftung dienen. Im Codex Upsaliensis ist das Prinzip durch die Einfügung von der genealogischen Liste des Sturlungengeschlechts und zwei ähnlichen Listen, die aber nicht streng genealogisch funktionieren, besonders hervorgehoben.³⁰

Im Prolog dient es der Ansippung des Nordens an Kontinentaleuropa und den christlichen Glauben bzw. die antike Gelehrsamkeit: Der kulturell und geographisch vermeintlich am Rand der Welt stehende Norden soll ins Zentrum gerückt werden. Ein solcher Zug ist auch in nicht-nordischen Werken zu beobachten, wie Ursula und Peter Dronke schreiben:

The importance Snorri attaches to Troy, and his efforts to relate the Norse names to Trojan ones, suggest rather an attempt to give his people's ancestors the same Trojan aura as writers such as Nennius, and above all Geoffrey of Monmouth, had conjured up for the Kings of Britain.³¹

Wie an anderen Orten auch kann man dem Prolog bzw. der *P-E* einen sehr eigenständigen Gebrauch der bekannten und vielgenutzten Strategie zur Beziehungsherstellung attestieren: Es bleibt nicht bei der etymologischen Erklärung bzw. Verknüpfung von *Trór* mit *Þórr*, es werden zusätzliche weitere intertextuelle Bezüge gesucht: Mitten in die klassisch-gelehrte Stelle tritt die nordische Literatur dazu. *Þórr* wird dabei als typischer Held aus der Sagaliteratur beschrieben: Eben weil der Text noch in Troja, dem Zentrum der christlichen Welt, nun ist springt er in eine altisländische Sagawelt, in der es Bärenhäute, Berserker und wilde Tiere zu überwinden gilt. Die erste Welt wird hier mit der zweiten überlagert, durch das erzählerische Überblenden erscheinen die beiden zusammengehörig zu sein. Dazu trägt auch das Personalpronomen *vér* (wir) bei, das den Rezipienten als Teil dieser nordischen Welt direkt miteinbezieht und ihn so in einen Kreis mit dem Verfasser stellt.

Erst nach diesem Einschub wird die genealogische Aufzählung weitergeführt, von *Þórr* und seiner Frau *Sif* aus reicht die Kette bis zu *Óðinn*.

Þessi Óðinn hafði mikinn spádóm. Kona hans hét Frigida, er vér kollum Frigg. Hann fýstist norðr í heim með mikinn her ok stórmiklu fé, ok hvar sem þeir fóru þótti mikils um þá vert ok líkari goðum en mönnum.³²

Dieser *Óðinn* hatte eine ausgeprägte Sehergabe. Seine Frau hiess Frigida, die wir Frigg nennen. Er hatte grosses Verlangen in den Norden der Welt (zu gehen) mit einer grossen Armee und riesigem Besitz, und wo auch immer sie fuhren, dachte man, sie seien gross und Göttern ähnlicher als Menschen.

29 *Uppsala Edda*, S. 8.

30 Zu den Listen in U vgl. Kapitel 3.4.1.

31 Dronke: Prologue, S. 167.

32 *Uppsala Edda*, S. 8.

Die Macht, Länder einzunehmen, ist an Reichtum bzw. militärische Fähigkeiten gebunden, die offensichtliche Übermacht in diesen Belangen lässt *Óðinn* (der das voraussah) und sein Gefolge Göttern gleichen und macht sie zu den Herrschern über die Gebiete des Nordens. Von ihnen wiederum stammen die grossen zeitgenössischen Geschlechter ab. So wird Macht in zwei Richtungen gleichzeitig legitimiert: Aus dem Narrativ herausführend, verbinden sich die aktuellen nordischen Herrschersippen mit *Óðinn*, innerhalb der Erzählwelt der *Edda* erreicht *Óðinn* so eine Anbindung an die geltende historische Realität. Abermals zeigt sich der Text um Kontinuität bemüht und stellt die Asen in Anlehnung an euhemeristische Tradition nicht als Götter dar, sondern lässt sie nur in der Sicht der Menschen als solche aussehen. Was hier als eine Art passiver und unbeabsichtigter Vorgang geschildert wird, wird in *Gylfaginning* zur aktiven und bewussten Strategie.³³

Anders als andere zeitgenössische Texte ist der *Edda*-Prolog in der Beurteilung der Heiden neutral und ohne Polemik, er legitimiert das Heidentum als Vorgänger des Christentums und nicht als dessen Gegner.³⁴

Von der allgemeineren Erzählung der asischen Herrschaftsübernahme geht der Prolog zum Schluss über in eine exemplarische Darstellung: Explizit werden nun *Óðinn* und seine Leute als *Æsir* bzw. Asen, die aus *Asía* stammen, bezeichnet. Sie reisen durch Schweden und der dortige König *Gylfi* lädt sie zu sich ein. Auf den ersten Blick erscheint erzähllogisch nicht ganz klar, weshalb *Gylfi* bereits an dieser Stelle eingeführt wird – nach der kurzen Episode wird er erst wieder in *Gylfaginning* erwähnt. Der Prolog führt jedoch nochmals die Grösse der Asen vor:

En sá tími fylgði ferð þeira, hvar sem þeir dvöldust í löndum, þá var þar ár ok friðr, ok trúðu menn at þeir væri þess ráðandi, því at ríkis menn sá þá ólika flestum mönnum öðrum at fegrð ok viti.³⁵

Und solches Glück folgte ihrer Reise, wo auch immer sie sich aufhielten in den Ländern, war dort gute Ernte und Frieden, und die Menschen glaubten, dass sie die Urheber wären, weil mächtige Männer sahen, dass sie anders als die meisten Menschen waren in Schönheit und Weisheit.

Damit ist *Gylfis* Eintritt in die Erzählung erklärt: Die Macht der Asen wird durch die Anerkennung mächtiger Menschen legitimiert. *Gylfi* gehört als König in die Kategorie der mächtigen Männer. So bestätigt der Prolog *Gylfi* bereits vor seinem eigentlichen Auftritt in *Gylfaginning* als rechtmässige Gegenfigur für die Asen.

Der Schluss des Prologs im Codex Upsaliensis beleuchtet nochmals das Thema Sprache:

Þeir æsirnir tóku sér kvánföng þar innan lands ok urðu þær ættir fjölmennar um Saxland ok um norðrhálfuna. Þeirra tunga ein gekk um þessi lönd, ok þat skilja menn at þeir hafa norðr hingat haft tunguna í Noreg ok Danmörk, Svíþjóð ok Saxland.³⁶

33 Als euhemeristisches Prinzip (nach dem griech. Philosophen Euhemeros) wird bezeichnet, wenn ursprünglich herausragende Menschen zu Göttern erklärt werden. Da die Asen hier nur „Göttern ähnlich scheinen“, kann man die Vorgänge im Prolog nicht wirklich als euhemeristisch fassen. Allenfalls implizit könnte das Konzept dazu gedacht werden. Erst in *Gylfaginning* kommt es am Ende zur deutlichen euhemeristischen Apotheose durch die erzählenden Asen selbst, vgl. Kapitel 3.3.3.

34 Für einen Vergleich mit polemischen Texten siehe z. B. Strerath-Bolz: *Kontinuität*, S. 52–63.

35 *Uppsala Edda*, S. 10.

36 *Uppsala Edda*, S. 10.

Die Æsir nahmen sich Ehepartner dort im Land, und diese Geschlechter wurden dort zahlreich rund um Sachen und um die Nordhälfte. Deren Sprache alleine ging durch diese Länder, und die Menschen verstehen, dass sie die Sprache hierher in den Norden nach Norwegen und Dänemark, Schweden und Sachsen gebracht haben.

Das Adverb *hingat* (hierher) macht deutlich, dass sich der Verfasser als dem Norden zugehörig ansieht und so auch den Rezipienten da verortet – parallel zur Funktion des Pronomens *vér* (wir), wie oben beschrieben. Das Potenzial von Sprache tritt nochmals in den Vordergrund: Die Asen bringen ihre Sprache und damit auch ihre herausragende Kultur in den Norden. Durch das Einheiraten und die Weitergabe der Sprache wird diese Kultur vererbt und das ausgezeichnete Wesen weitergegeben. Indem die Sprache gesprochen wird, wird das Wissen der grossen Vorfahren überliefert. Wie der gesamte Prolog in U ist auch diese Feststellung äusserst knapp gehalten. Man ist versucht, die ausführlicheren Erzählungen anderer *Edda*-Prologe oder aus der *Heimskringla* als vertiefte Argumentation dazu zu lesen. So wird z. B. in der *Heimskringla Óðins* herausragender Umgang mit Sprache hervorgehoben:

[...] at hann talaði svá snjallt ok slétt, at öllum, er á heyrðu, þótti þat eina satt. Mælti hann allt hendingum, svá sem nú er þat kveðit, er skáldskapr heitir. Hann ok hofgoðar hans heita ljóðasmiðir, því at sú íþrott hófsk af þeim í Norðrlöndum.³⁷

[...] dass er so eloquent und einschmeichelnd sprach, dass alle, die zuhörten, dachten, das Gesagte sei einzig wahr. Er sprach ganz in Reimen, so wie nun das gesagt wird, was Dichtung heisst. Er und seine Tempelpriester heissen Liederdichter, weil diese Fertigkeit bei ihnen im Norden angefangen hatte.

Ob diese expliziten Zusammenhänge zwischen *Óðinn* und der Dichtersprache auch für den Prolog von Codex Upsaliensis als intertextuelles Hintergrundwissen angenommen werden können, lässt sich nicht sagen. Es entspricht aber der allgemeinen Tendenz des Handschriftenverfassers, nicht immer alles auszuformulieren und explizit zu machen. Diese uneindeutige Art eröffnet gerade vielfältige Sinndimensionen und macht eine Lektüre so interessant.

3.2.3 Multimediale Anfänge

Bis jetzt wurde unterschlagen, dass der Prolog im Codex Upsaliensis nicht der eigentliche Anfang des Werks ist. Als einzige Handschrift der *Prosa-Edda* stellt er vor die Vorrede eine Rubrik, die in der Forschung grosse Berühmtheit erlangt hat:

Bók þessi heitir Edda. Hana hefir saman setta Snorri Sturluson eptir þeim hætti sem hér er skipat. Er fyrst frá ásum ok Ymi, þar næst skáldskápar mál ok heiti margra hluta. Síðast Háttatal er Snorri hefir ort um Hákon konung ok Skúla hertuga.³⁸

37 Snorri Sturluson: *Heimskringla I*. B. Aðalbjarnarson (Hg.). Reykjavík 1941–51 (= Íslensk fornrit XXVI), S. 17.

38 *Uppsala Edda*, S. 6.

Dieses Buch heisst Edda. Snorri Sturluson hat es in der Form zusammengesetzt, wie es hier geordnet ist. Als erstes wird von den Asen erzählt und von Ymir, als nächstes von der Sprache der Dichtung und Bezeichnungen von vielen Dingen. Zuletzt das Vermaessverzeichnis, das Snorri über König Hákon und Herzog Skúli gedichtet hat.

Der eigentliche Prolog beginnt wie oben gezeigt, unterhalb der roten Überschrift mit einer grossen grünen Initialen *A* für *Almatigr Guð* (Allmächtiger Gott).

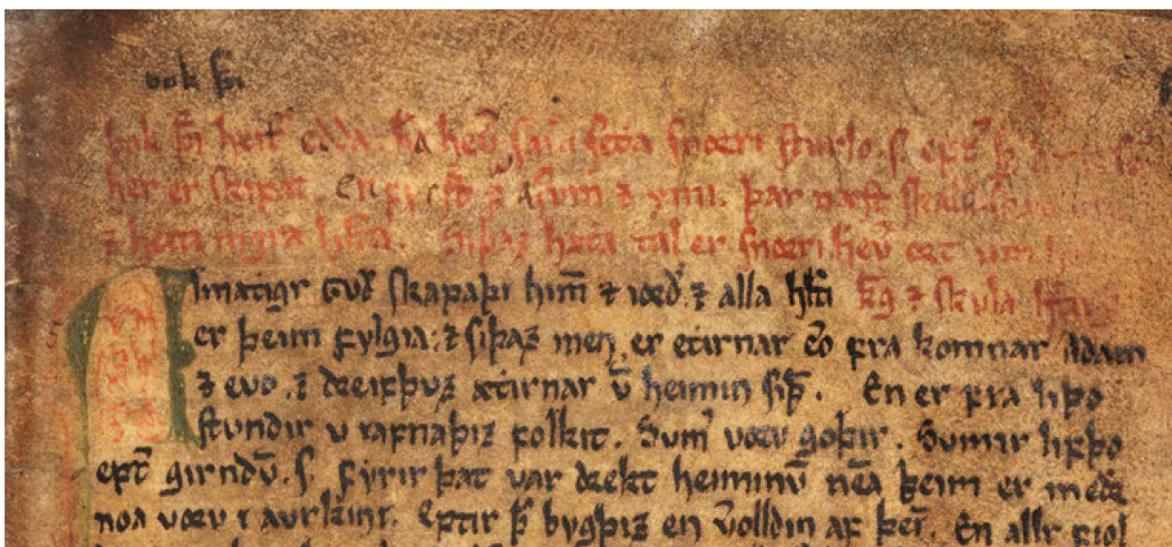


Abbildung 1: Anfangsrubrik (DG 11 4 to, 2r)

Die Rubrik ist die einzige Quelle für die Verfasserschaft Snorris und auch der Titel *Edda* ist nur hier überliefert. Bereits vielfach wurde auf das mediale Bewusstsein hingewiesen, das in der Rubrik sichtbar wird: Das Werk ist ein in und für die Schriftlichkeit konzipiertes Buch, d. h. ein materielles Objekt, und es wird bewusst als solches bezeichnet:

Der Schreiber der Notiz legt in seiner – höchst stereotypisierten – Formulierung gleich am Anfang Gewicht auf den Umstand, dass ein (mittelalterlicher) Text zusätzlich zu seiner thematisch-ästhetischen Seite immer auch eine materielle Dimension aufweist und referiert darauf die Entstehungsgeschichte des Werks, nimmt eine Zuschreibung an einen als bekannt vorausgesetzten Autor/Kompilator vor, versieht den ganzen Text sowie einzelne Teile mit Titeln [...] und gibt einen Überblick über seine Gliederung. Dazu bedient er sich mit *setja saman* für „kompilieren“, im Sinn von „zusammensetzen, zusammentragen, zusammenstellen“, und *yrkja* für „dichten, komponieren“ einer spezifischen poetologischen Terminologie.³⁹

Über den Verwendungszweck wird hier aber nur implizit (wenn überhaupt) etwas gesagt. Indem der Inhalt aufgelistet wird, wird eine Kategorisierung von Wissen vorgenommen und der enzyklopädische Charakter des Gesamtwerks kommt bereits ganz zu Beginn des Werks zum Vorschein, auf den im Folgenden der vorliegenden Arbeit immer wieder zurückzukommen sein wird.

39 Glauser, Jürg: Sinnestäuschungen. Medialitätskonzepte in der Prosa-Edda. In: Margrét Eggertsdóttir et al. (Hg.): *Greppaminni*. Reykjavík 2009, S. 165–174.

Die Rubrik (wie auch der darauffolgende Prologtext) gibt vor, einen eindeutigen Rahmen für das Kommende zu stiften. Aber dieser Rahmen generiert durchaus Mehrdeutigkeiten: Es fehlt beispielsweise eine Erklärung, was *Edda* bedeutet und bis heute ist die Etymologie des Wortes ungeklärt:

[...] von den verschiedenen Deutungsversuchen – zu *óðr*, „Dichtung“, das auch mit *Óðinn* in Verbindung zu bringen ist; zum isländischen Hof Oddi, auf dem Snorri Sturluson ausgebildet wurde, evtl. mit der Bedeutung „Buch von Oddi“; zum altisländischen Wort *edda* für „Urgrossmutter“; zum lateinischen *edo* im Sinn von „sammeln, herausgeben“ – hat sich keiner richtig durchgesetzt.⁴⁰

Alle Erklärungsversuche haben bis zu einem gewissen Grad ihre Berechtigung. Auch mit einer Perspektive, die nach dem Performativen in der *P-E* fragt, gibt es keine deutliche Präferenz für eine der Möglichkeiten. Sowohl die Herleitung von lat. *edo* (ich gebe heraus, verfasse), als auch von altnord. *óðr* (Dichtung) weisen auf eine Reflexion der eigenen Konstruiertheit zurück und sind in diesem Sinne performativ zu verstehen. Das Gleiche gilt aber auch für die Deutungen *Edda* (Urgrossmutter) und *Oddi* (von Oddi). Die erste verweist auf die mündliche Tradierung von Wissen aus der Vergangenheit, die zweite kann als Legitimationsstrategie durch Verweis auf eine bedeutende örtliche Herkunft gedacht werden. Hier liefert der Begriff des Performativen keine neuen Einsichten.

Gerade der Umstand, dass auch der Titel den Rezipienten mit mehreren Deutungsoptionen zurücklässt, könnte – ist es denn eine bewusste Verfasserstrategie – auf den uneindeutigen literarischen Status des Werks deuten.⁴¹ Ist es ein unbeabsichtigter Effekt, d. h. ging die Bedeutung verloren – wäre es ein ironischer Zufall der Rezeptionsgeschichte, dass ausgerechnet die Bedeutung des Namens für das Werk, das über die Wichtigkeit der richtigen sprachlichen Bezeichnungen berichtet, vergessen gegangen ist.⁴²

Obwohl diese Arbeit eine umfassende Behandlung des Werks, so wie es in der Handschrift vorliegt, fordert, scheint eine solche Lektüre durch die Anfangsrubrik nicht bestärkt zu werden: Sie beschränkt die Inhalte der *P-E* auf einige wenige Teile. Es besteht somit eine Diskrepanz zwischen der textuellen Inhaltssetzung und der materiellen Gestaltung der Handschrift. Nur von „*ásum ok Ymi*“ (Asen und Ymir), von „*skáldskápar mál*“ (der Sprache der Dichtung) und von „*heiti margra hluta*“ (der Bezeichnung vieler Dinge) ist die Rede. Die Inhaltsangabe bildet die Reihenfolge der Einzelteile relativ gut ab, der letzte Teil ist das Versmassverzeichnis *Háttatal*, das als einziger Teil als von Snorri „gedichtet“ (*hefir ort*) bezeichnet wird, die vorherigen Teile wurden von ihm „zusammengesetzt“ (*saman setta*). Man könnte nun „die Bezeichnung vieler

40 Glauser: *Skandinavische Literaturgeschichte*, S. 5. Die unklare Bedeutung des Titels wird auch diskutiert in: Quinn, Judy: Editing the Edda – the case of *Völuspá*. In: *Scripta Islandica* 51, 2001, S. 69–92, hier S. 70–71.

41 Zum Bedeutungswandel des Begriffs *Edda* hin zu einer Art Überbegriff für skaldische *ars poetica*, vgl. Quinn, Judy: *Edda list: The Emergence of Skaldic Pedagogy in Medieval Iceland*. In: *Alvíssmál: Forschungen zur mittelalterlichen Kultur Skandinaviens* 4, 1994, S. 69–92, hier S. 88. Für die spezifisch isländischen Weiterentwicklungen im Barock vgl. z. B. Glauser: *Skandinavische Literaturgeschichte*, S. 68.

42 Jedoch muss beachtet werden, dass mittelalterliche Werke häufig keinen Titel im heutigen Sinne tragen. Das Incipit diente der Kenntlichmachung des Inhalts, was die Anfangsrubrik im Codex Upsaliensis durchaus macht. Zu welchem Zeitpunkt der Name *Edda* zu den Inhalten dazukam, kann nicht mehr festgestellt werden.

Dinge“ sehr weit ausdehnen, um alle im Codex Upsaliensis enthaltenen Bestandteile miteinzubinden. Das scheint wenig sinnvoll, besser ist es, das unfeste Wesen des mittelalterlichen Textes anzuerkennen und die spezifische Ausgestaltung im Codex Upsaliensis als eine Version der *Prosa-Edda* zu verstehen. Daneben können problemlos weitere – medial unterschiedlich gestaltete – Versionen bestehen, einige sind bekannt, andere nicht. Die Anfangsrubrik (wie auch die weiteren Rubriken) kann aus einer dieser anderen Versionen übernommen, jedoch nicht an den Textkörper angepasst worden sein. Die gegenteilige Erklärung sieht die Rubrik als Innovation des Verfassers von U an und die Textbestandteile als ohne Anpassung übernommen.

In der vorliegenden Rubrik zeigt sich, dass paratextuelle Rahmen performative Strategien sind, die Bedeutung stiften, gleichzeitig dadurch aber auch offenlegen, dass diese Bedeutung dem „Inhalt“ nicht bereits inhärent ist, sondern zusätzlich beigegeben werden muss. Sie macht sichtbar, wie paradox derartige literarische Verfahren eigentlich sind: Sie verleihen Bedeutung und wirken auf das „Innere“ bzw. das Gerahmte. Aber das Innere wirkt zurück und hat durchaus Einfluss auf den äusseren Rahmen.

Zu paratextuellen Rahmen gesellen sich teilweise auch Rahmen nicht-sprachlicher Art. So kann der Anfang des Prologs in U um eine weitere Stelle nach vorne verschoben werden. Noch vor der eben besprochenen Anfangsrubrik weist der Codex Upsaliensis auf Blatt 1v eine weitere Eigenheit auf: Sie zeigt eine die ganze untere Blatthälfte einnehmende und relativ sorgfältige Zeichnung eines Mannes mit den Insignien eines Bischofs.



Abbildung 2: Bischof (DG 4to, 1v)

Der Mann trägt eine Kutte oder Umhang und eine Mitra. In der linken Hand hält er einen Krummstab, mit der rechten Hand weist er mit dem ausgestreckten Zeige- und Mittelfinger auf Blatt 2r. Olof Thorell schätzt die Abbildung als eine spätere Zutat ein: „Biskop med biskopstav; höger arm upplyft och ett par fingrar utsträckta. Knappast äldre än 1400-talet“⁴³ („Bischof mit Bischofsstab, rechter Arm erhoben und ein paar Finger ausgestreckt. Kaum älter als 15. Jahrhundert“).⁴⁴ Aðalheiður Guðmundsdóttir vermutet die Entstehung zwischen dem 14. und 15. Jahrhundert und begründet die Einschätzung mit der Ausgestaltung der Mitra und des Krummstabs.⁴⁵

43 Thorell, Olof: Inledning. In: *Snorre Sturlasons Edda. Uppsala-handskriften DG 11, II*, Uppsala 1977, S. XVIII.

44 Übersetzung der Verfasserin, SSchn.

45 Aðalheiður Guðmundsdóttir: Dancing Images from Medieval Iceland. In: Ney, Agneta et al. (Hg.): *Á austrvega. Saga and East Scandinavia*. Preprint Papers of the 14th International Saga Conference, Gävle 2009, S. 19.

Wirklich sicher kann folglich nicht bestimmt werden, wann die Zeichnung in die Handschrift kam. Dennoch kann man sie als Bestandteil und gegebenenfalls als frühes Rezeptionselement betrachten und in eine Lektüre miteinbeziehen. Aðalheiður Guðmundsdóttir fragt nach ihrer Funktion: „The question arises whether the bishop on fol. 1v was drawn for a particular purpose, or whether it is simply an exercise in draughtsmanship that happens to be here. Could it be that the bishop was intended as ‚blessing‘ the heathen content of the manuscript [...]?“⁴⁶ Dass der Bischof einen deutlichen christlichen Rahmen für das Werk aufmacht, ist nicht zu bezweifeln. Nimmt man dabei den Medienwechsel von Text zu Bild in den Blick, lässt sich das auch ohne Interpretation als Abwehr des heidnischen Inhalts verstehen. Eine Segnung könnte auch als rein textueller Zusatz hinzukommen, hier ist es aber eine visuelle Darstellung der Institution Kirche. Durch die zeigende Geste des Bischofs wird der Leser direkt zum Textbeginn geführt, er wird zum Lesen und Hören gleichzeitig aufgefordert. Seine Handgeste weist einerseits auf den Prolog, andererseits auf die gelehrte Schrifthöhe des Werks hin. Der lesende Rezipient bekommt gleich zu Beginn visuell von einem kirchlichen Vertreter eine Leseaufforderung. Der „unpersönliche“ Text schafft so eine direkte und unmittelbare Ansprache des Rezipienten. Die Zeichnung inszeniert gleichzeitig aber auch eine mündliche (gelehrte) Kommunikationssituation, deutet man die Handgeste des Bischofs als Bitte um Aufmerksamkeit bzw. Stille. Der Rahmen wirkt so in mehrfacher Hinsicht bedeutungstiftend für den folgenden Inhalt.

Eine kleine Überschrift oberhalb des Bischofs erweitert dieses Spektrum noch. Klein geschrieben steht da: *Hier er vnder pyramvs konvngr*⁴⁷ (Hier unten ist König Priamus). Bis jetzt hat erst Jürg Glauser eine Deutung dafür vorgeschlagen. Die Überschrift fügt dem kirchlichen Rahmen eine weitere Dimension hinzu und zeigt beispielhaft, wie vernetzt und verwoben die einzelnen Bestandteile der *Prosa-Edda* im Codex Upsaliensis zu verstehen sind. Bemerkenswert sei an der Notiz, dass sie den gezeichneten Bischof explizit mit dem trojanischen Hauptkönig Priamus identifiziert, der im Prolog als Schwiegervater von Menon genannt wird.⁴⁸ Eine erste Verbindungslinie führt so direkt von der Bischofszeichnung in den Prologtext hinein. Aber Glauser weist auf eine weitere Vernetzung hin:

Der mittelalterliche Bischof repräsentiert somit in der (möglicherweise durchaus nicht unironisch gemeinten) Notiz den antiken Hauptkönig. Auf diesen findet sich in dem weiter hinten im Codex Upsaliensis befindlichen kurzen Abschnitt ‚Ættartala Sturlunga‘, d. h. der genealogischen Herleitung des isländischen Geschlechts der Sturlungen ein weiterer Hinweis [...].⁴⁹

Ausgangspunkt der Sturlungen-Genealogie ist der biblische Adam, mit Priamus bekommt die Linie zusätzlich Anschluss an die Antike. Blatt 1v zeigt diese mehrfache Bedeutungsanhäufung intermedial ausgestaltet – Rahmen und Inhalt bedingen sich gegenseitig.⁵⁰

46 Guðmundsdóttir: *Dancing Images*, S. 19. Guðmundsdóttir stellt zusätzlich die These auf, dass der Bischof die weiteren Figuren, die von ihr als Tänzer bestimmt werden, tadelt. Für eine extratextuelle Deutung der Zeichnung vgl. Rösli: *Topographien*, S. 52f.

47 Thorolf: *Inledning*, S. XVIII.

48 Glauser, Jürg: *Unheilige Bücher. Zur Implosion mythischen Erzählens in der „Prosa-Edda“*. In: Cardelle de Hartmann, Carmen et al. (Hg.): *Heilige Bücher*. Berlin 2013 (= *Das Mittelalter* 18/1), S. 106–121, hier S. 112.

49 Glauser: *Unheilige Bücher*, S. 112.

50 Zu den genealogischen Listen vgl. Kapitel 3.4.1.

Auf Bl. 1r ist eine etwas weniger deutlich erkennbare Zeichnung zu finden. Thorell beschreibt sie unsicher als „Djur (?), med människohuvud. Vål knappast centaur?“⁵¹ (Tier (?), mit Menschenkopf. Wohl kaum ein Zentaur?). Lukas Rösli sieht darin „das Bild einer Chimäre, die aus einem menschlichen Kopf und dem Hinterteil eines Tieres, wohl eines Pferdes oder Hirschs, zusammengesetzt ist.“⁵²

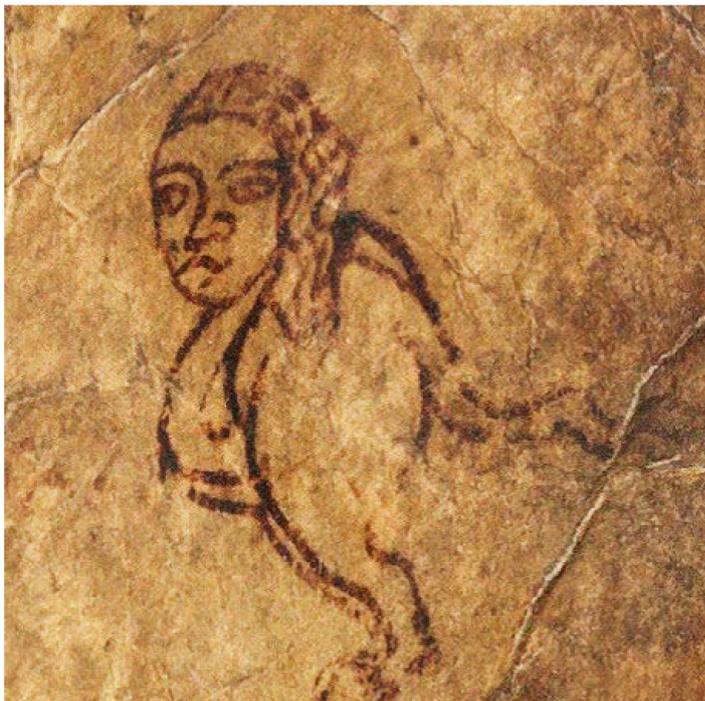


Abbildung 3: Figur mit Menschenkopf (DG 11 4to, 1r)

Weil man nicht genau sagen kann, worum es sich handelt, ist Rösli zuzustimmen, dass dem Bild kein zu grosses Gewicht für die Gesamt-*Edda* beigemessen werden kann. Anders als z. B. der Bischof ist es nicht gross und sieht auch nicht sehr sorgfältig gezeichnet aus. Einen Bezug zwischen dem mythologischen Wesen der Chimäre und der mythologischen Erzählungen der *P-E* herzustellen, ist schwer, „da Chimären nicht wirklich zum Figureninventar der eddischen Mythen zählen.“⁵³ Ist es denn eine Chimäre und wollte man daraus einen paratextuellen Zusammenhang zum Handschrifteninhalt herleiten, so wäre er evtl. in der Uneindeutigkeit des mythologischen Wesens und den ebenso in der Schwebelage gehaltenen Bedeutungen der *Prosa-Edda* zu suchen.

Bl. 1r weist aber auch Text auf, der wegen seiner erschwerten Lesbarkeit noch schwieriger einzuordnen ist als die kleine Zeichnung. Thorolf meint dazu: „På blad 1 r har en okänd

51 Thorolf: Inledning, S. XVIII.

52 Rösli: *Topographien*, S. 52f. Rösli beschreibt hier die Anfänge aller *Edda*-Handschriften und arbeitet die unterschiedlichen Textanfangsstrategien deutlich heraus.

53 Rösli: *Topographien*, S. 53.

hand från 1400-talet eller 1500-talet nedskrivit tre skaldestrofer (rimligtvis s.k. *lausavisor*).“ (Auf Blatt 1r hat eine unbekannt Hand aus dem 15. oder 16. Jahrhundert drei Skaldenstrophen niedergeschrieben, eigentlich sogenannte *lausavísur*). Die erste Strophe scheint unabhängig zu sein, Strophe 2 und 3 gehören zusammen.⁵⁴ Die Übersetzung ist umstritten, es scheint keinen direkten Zusammenhang zum Inhalt der Handschrift zu geben. Pálsson konstatiert denn auch: „They are merely a sign that empty spaces called for something to be written or drawn.“⁵⁵ Das stimmt zwar häufig, allerdings muss gerade für den Codex Upsaliensis gesagt werden, dass sehr viel Leerraum auf den Blättern zu finden ist. Längst nicht überall wurde dieser zu späterer Zeit mit Ergänzungen ausgefüllt. Einen indirekten Bezug ergibt sich allenfalls durch die Form des Textes als skaldische Strophen. Das könnte als Hinweis auf die Weitertradierung bzw. Weiterkomposition skaldischer Dichtung über eine lange Zeit dienen.⁵⁶ Der Rezipient aus dem späteren Jahrhundert zeigt sein dichterisches Können direkt im Dichtungshandbuch.

Aus heutiger Sicht sind solche Bestandteile, die dem „eigentlichen“ Text einer Handschrift vor-, dazu, oder hintenangestellt sind, nur schwer einzuordnen.⁵⁷ Sie gehören aber zur jeweiligen Handschrift bzw. Werk dazu und können ihnen neue Bedeutungsdimensionen eröffnen. Für den Codex Upsaliensis zeigt sich so ein starkes Bewusstsein für die multimediale Umsetzung von Rahmungen bereits ganz am Anfang der Handschrift. Nimmt man diese paratextuellen Voraussetzungen mit in eine Lektüre der Hauptteile, so erkennt man ein selbstreflexives Spiel: Rahmen sollen Eindeutigkeit stiften, tun es aber nicht immer.

3.2.4 Zwischenfazit

Die Lektüre des Prologs macht bereits deutlich, wie gewinnbringend eine sprach- und dichtungstheoretische Perspektive für die gesamte *Prosa-Edda* sein kann. Auf der Erzählebene bestimmt der Prolog einerseits Wesen, Herkunft und Potenzial von Sprache, macht aber andererseits auch auf die damit verbundenen Gefahren aufmerksam. Sprache stammt von Gott, die christliche Welt entstand durch das Sprechen Gottes und sie ist eine schöpferische Kraft. Nur durch diese Sprache hat der Mensch Zugang zu Gott – vergisst er sie, bzw. vergisst er den Namen Gottes, so bleibt ihm der Zugang zur göttlichen Erkenntnis verwehrt. Die menschliche Sprache kann die Welt erfassen, indem ihr und den Dingen darin Namen gegeben werden. Nur so kann man sie einordnen und verstehen.⁵⁸ Sprache, so zeigt sich im Prolog auch, ist das Mittel für die Erinnerung. Spricht man nicht mehr von etwas, vergisst man den Namen und es hört auf zu existieren.

Die Sprache des christlichen Glaubens wird über etymologische (d. h. sprachliche) Verfahren als Ausgangspunkt für die Herkunft der nordischen Sprache bestimmt. Übertragen wird sie durch herausragende Menschen, die von den nordischen Herrschern als höherge-

54 Der Text der drei Strophen und weitere Literaturhinweise in: *Uppsala Edda*, Introduction: S. xcviif.

55 *Uppsala Edda*, Introduction, S. xcix.

56 D.h. zwischen 100–200 Jahren, nimmt man die Altersangabe der eingefügten Strophe für stimmig.

57 *Liber primus* wird auch von einem visuellen Rahmen beendet: Die berühmte Zeichnung von *Gylfi* und den drei Asen findet sich direkt vor dem (in U nach hinten verschobenen) Beginn der *Skáldskaparmál*, vgl. Kapitel 3.4.2.

58 Ein Medium dafür können Enzyklopädien sein.

stellt anerkannt und schliesslich als Göttern ähnlich angesehen werden. Darin zeigt sich die grosse Macht, die von der Beherrschung der richtigen Sprache ausgeht.

Auf einer diskursiven Ebene legt der Prolog damit indirekt die Begründung für das Verfassen der *P-E* vor: Die eigene Sprache hat göttlichen Ursprung, ihre Bedeutsamkeit ergibt sich aus ihrer Funktion als Kulturträger und Wissensvermittler und der damit einhergehenden Deutungsmacht. Das Vergessen der Sprache bedeutet wiederum, dass man vom rechten, also christlichen, Weg abkommt und gefährlichen Täuschungen erliegt.

Ulrike Strerath-Bolz fasst die allgemein anerkannte Argumentation für die Entstehung des Prologs zusammen:

In der Betonung des sprachlichen Aspektes scheint die Hauptverbindung zwischen dem Prolog und den folgenden Teilen der Edda zu liegen. Snorri gibt hier die Erklärung für die Herkunft der in *Gylfaginning* gesammelten Mythen und der in *Skáldskaparmál* aufgezeichneten poetischen Sprache. Der gesamte Aufbau des bisher betrachteten ersten Teils spitzt sich zu auf eine religions- und sprachphilosophische Theorie, die in den Hauptteilen des Skaldenhandbuchs ihre Wirkung entfalten wird: Dichterische Sprache und skaldische Dichtkunst insgesamt sind Erbstücke aus heidnischer Zeit. Wenn sie bewahrt werden sollen, muss sich zumindest der (angehende) Dichter ihres religiösen Hintergrundes bewusst sein. In Snorris Sinne bedeutet das auch, dass der Dichter den vor-, nicht anti-christlichen Charakter dieses Hintergrundes kennt und richtig einschätzt, damit er ihn sich weder selbst zu eigen macht noch verdammt.⁵⁹

Man sollte aber noch weitergehen und den Prolog auf alle Bestandteile des Codex Upsaliensis bezogen lesen: Das Wissen um die eigene Sprache und die Kultur der Vorfahren (z. B. in Form der Skaldik) ist von grosser Bedeutung, da es göttlichen Ursprungs ist. Daher darf es nicht verloren gehen und muss dafür aktualisiert, d. h. (hier) gerahmt werden. Die Skaldik bzw. die eigene Sprache und die in ihr überlieferten Erzählungen sind Wissensspeicher und verleihen der eigenen Herkunft Bedeutung.

Die *bók* als Schriftträger der *P-E* ist der zeitgemässe Versuch, das Wissen über Sprache zu sammeln und durch die Niederschrift vor dem Vergessen zu bewahren.

Der Prolog rahmt dementsprechend das Folgende ein und steuert die Rezeption (man könnte ihn als institutionellen Rahmen für das Gelingen eines nachfolgenden Sprechakts bezeichnen). Paradoxerweise steigert er aber auch die Komplexität, da er nicht gängigen Prologkonventionen entspricht, sondern eigene Wege geht. Auch die zusätzlichen Rahmungen durch die Anfangsrubrik und die Zeichnungen fügen je eigene Bedeutungsdimensionen hinzu. Die Rubrik verweist auf die gelehrte Schriftlichkeit als adäquates Medium für die Überlieferung. Doch der Ursprung der Sprache liegt im mündlichen Sprechakt Gottes und auch die Zeichnung des Bischofs im Sinne einer Vergegenwärtigung der kirchlichen Legitimation weist darauf hin, dass nicht immer die Schrift der angemessene Vermittler von Wissen ist. Der Beginn des Codex Upsaliensis ist eine Art Anfangs-Inszenierung, die mehrere Strategien zur Sinnstiftung verwendet, dadurch aber nicht völlige Eindeutigkeit, sondern mehrschichtige Bedeutsamkeit herstellt und so auch das Streben nach Eindeutigkeit in Frage stellt. Im Zusammenspiel mit den weiteren Inhalten der *P-E* wird deutlich, dass es

59 Strerath-Bolz: *Kontinuität*, S. 64f.

sich hier durchaus um eine bewusste Reflexion und ein Spiel mit der eigenen Verfasstheit handelt.

3.3 *Gylfaginning* – Die Welt erzählen

Gylfaginning (kurz: *Gylf*; Gylfis Täuschung) wurde bereits in zahlreichen Untersuchungen behandelt, es ist wohl einer der am häufigsten thematisierten altisländischen Texte. Das liegt daran, dass *Gylf*, nach dem einleitenden Prolog der zweite Teil der *Prosa-Edda*, eine der ausführlichsten Quellen für unser heutiges Wissen über die altnordische Mythologie darstellt, trotz aller Schwierigkeiten, die sich aus solch einer Zuschreibung ergeben.⁶⁰

Die Popularität von *Gylf* zeigt sich in einer schier unüberschaubaren Forschungslage, die sich bis ins 18. Jahrhundert zurück erstreckt.⁶¹ Zu Beginn und bis weit ins 20. Jahrhundert hinein interessiert die Frage, ob es sich bei den erzählten Mythen um Zeugnisse einer germanischen Religion bzw. Kultur und damit bei der *P-E* um eine Theologie oder einen „heiligen Text“ handle. Die Idee, dass *Gylf* ein Abbild der lebensweltlichen Situation darstelle und damit kultische und rituelle Praktiken der nordischen Kultur bzw. eines nordischen Glaubens zeige, ist in manchen neopaganen Bewegungen der Gegenwart ebenfalls präsent. Mit dem Aufkommen stärker religionswissenschaftlich orientierter Fragen und der Forschung zum Begriff des Mythos und seiner Funktionsweise (auch in verschriftlicher Form) hat sich dieses Bild in der neueren Forschung gewandelt und andere Themen sind in den Vordergrund getreten. *Gylf* wird nun auch unter literaturwissenschaftlicher Perspektive gelesen, Motive und Stoffe bzw. narratologische Aspekte rücken in den Fokus.

Seit etwa drei Jahrzehnten wird *Gylf* meist im Kontext der *P-E* gelesen und als Grundlagenwerk für angehende Skalden verstanden, die sich damit die notwendigen Kenntnisse der heidnischen Mythologie aneignen können.⁶² Für die Skaldendichtung ist mythologisches Wissen unabdingbar und muss von angehenden Dichtern, die christlich sozialisiert sind, erlernt werden, genauso wie beispielsweise die skaldischen Versmasse. Die mytholo-

60 Gerade für einen von Mythologie handelnden Text wie *Gylfaginning* ist es für die Lektüre zentral, ihn im Zusammenhang seiner Überlieferung zu betrachten. Das heisst hier konkret, ihn durch seine Form und Gestaltung sowie sein kontextuelles Umfeld als Mythographie zu verstehen, die mit dem Blick einer längst christianisierten Gesellschaft auf die eigene Vergangenheit zurückschaut und sich diese für eigene Zwecke „erschreibt“. Inwieweit man dabei mit „authentischen“ Schilderungen oder literarischen „Fiktionen“ rechnen muss, ist in jedem Einzelfall zu prüfen und führt meist zu mehr Fragen als zu eindeutigen Antworten.

61 Hier sollen für einen allgemeinen Überblick aber nur modernere Arbeiten erwähnt werden, einen Einblick in die gesamte Forschungsgeschichte mit mehr Literaturhinweisen bieten jedoch: Snorri Sturluson: *Gylfaginning*. Weiter z. B. Snorri Sturluson: *Edda. Prologue and Gylfaginning*. Sowie spezifisch für Codex Upsaliensis: Snorri Sturluson: *The Uppsala Edda*. Eine nicht vollständige Auswahl neuerer Arbeiten ab 2000: Abram, Christopher: *Gylfaginning and early medieval conversion theory*. In: *Saga-Book* 33, 2009, S. 5–24; Beck, Heinrich: *Gylfaginning*. Anmerkungen zu Versionen und Interpretationen. In: Heizmann, Willhelm et al. (Hg.): *Analecta Septentrionalia*, Berlin/New York (= Ergänzungsbände RGA Bd. 40), S. 86–93; Glauser: *Unheilige Bücher*, S. 106–121; Ders.: *Sinnestäuschungen*, S. 165–174; Rösl: *Topographien der Eddischen Mythen*; van Nahl, Jan Alexander: *Snorri Sturlusons Mythologie und die mittelalterliche Theologie*. Berlin/Boston 2013, S. 12–22.

62 Prägend für diesen Ansatz ist v. a. Clunies Ross: *Skáldskaparmál*.

gischen Erzählungen bilden die stoffliche Basis für *kenningar* und *heiti*, die aussergewöhnlichen dichterischen Umschreibungen der Skaldik. Vergleicht man allerdings die in *Skáldskaparmál* (Sprache der Dichtung) vorgestellten *kenningar* und *heiti*, so lassen sich diese nicht so einfach durch die Erzählungen in *Gylf* erklären, für viele davon gibt es keine passende Erzählung oder nur Ansätze davon. Für ein praktisches orientiertes Lehrbuch zur Skaldendichtung könnte man aber vermuten, dass direkte Parallelen zwischen mythologischen Erzählungen und den darauf beruhenden poetischen Umschreibungen gezogen werden. Darauf wird unten einzugehen sein.

Über die Jahre hat eine Diversifizierung der Verständnisperspektiven stattgefunden, die verschiedenste Lektüreamsätze zulässt. Jan Alexander van Nahl macht dabei auf einen wichtigen Umstand aufmerksam:

Throughout the last decades, a plethora of interpretations has been put forward, focusing on literary, mythological, and societal questions on different methodological grounds. This multifaceted dimension makes us aware that no theory provides adequate methods on its own when dealing with medieval texts, and it reminds us that the task of understanding history by means of literature – and thereby the history of literature, too – is in need of an intensified dialogue between highly specialised medievalists from different research traditions.⁶³

Insofern fügt die vorliegende Arbeit eine weitere Interpretation zur weitläufigen Forschungslandschaft hinzu. Sie hat das Ziel, durch ihren theoretisch-methodischen Zugang Basis für weitere Lektüren zu bieten.

Die moderne Hervorhebung der mythologischen Erzählungen von *Gylf* als vermeintlich interessantestem Teil der *P-E* widerspricht der mittelalterlichen Überlieferungssituation: *Gylf* wurde im Gegensatz zu anderen Werkteilen wie z.B. den *Skáldskaparmál* nie unabhängig überliefert und wurde wahrscheinlich nicht als für sich stehendes Werk betrachtet. Fragt man nach der Funktion des Werks zur Zeit seiner Abfassung, muss man *Gylf* entsprechend im Gesamtzusammenhang betrachten. Mit einer solchen Herangehensweise stellt sich diese Arbeit auch vielen Beiträgen entgegen, die sich einzig mit *Gylf* beschäftigen und die sie umgebenden Texte und Illustrationen nicht oder nur sehr punktuell miteinbeziehen.

In U wird *Gylf* anders überliefert als in den Handschriftenversionen RTW. Nicht das Ende der Rahmenerzählung von *Gylfis* Fahrt zu den Asen steht am Schluss, sondern weitere mythologische Erzählungen, die in RTW bereits zu den *Skáldskaparmál* gehören. Heimir Pálsson dazu:

In the Uppsala Edda four mythological narratives, those about the origin of the mead of poetry, the battle between Þórr and Hrungnir, the kidnapping of Iðunn and Þórr's visit to Geirrðargarðar, have been moved from *Skáldskaparmál* and made into the closing chapters of *Gylfaginning*. In doing this, the redactor seems to have been trying to separate the mythological narratives from the account of poetical language, and takes it further than the author had originally done.⁶⁴

63 van Nahl, Jan Alexander: The Skilled Narrator. Myth and Scholarship in the Prose Edda. In: *Scripta Islandica: Isländska Sällskapets Årsbok* 66, Uppsala 2015, S. 123–41, hier S. 123.

64 *Uppsala Edda*, Introduction, S. Ivi.

Entgegen Pálssons durchaus plausibler Argumentation könnte aber auch der umgekehrte Fall eingetreten sein: Die Erzählungen standen anfänglich in *Gylf* und wurden erst bei den anderen Handschriften in *Skáldskaparmál* integriert.

Eine der in den Handschriften wandernden Geschichten – nämlich die von der Herkunft der Dichtung – wird für die folgende Lektüre wichtig und zeigt, dass U mit dieser andersartigen Strukturierung deutliche Hinweise auf die Werksintention liefert.

Gylfi ist eine systematische Mythographie über die Entstehung, den Aufbau und Untergang des nordischen Kosmos mit all seinen Bewohnern. Die Binnenerzählungen der verschiedenen kosmologischen Vorgänge und Göttergeschichten werden organisiert durch eine Rahmenerzählung, die als Gespräch gestaltet ist: Der im Prolog kurz eingeführte schwedische König *Gylfi* macht eine Reise nach *Ásgarðr*, der Heimat der Asen und will herausfinden, woher deren Macht stammt.⁶⁵ Der heutige Titel des Textes, *Gylfaginning* (*Gylfis Täuschung*) wirft einige Fragen auf, da er nur in einer Rubrik des Codex Upsaliensis überliefert ist. Die Rubrik, auf die zurückzukommen sein wird, sagt: *Hér hefr Gylfa ginning fra því er Gylfi sótti heim Alfǫðr með fjölkyngi ok frá villu ása ok frá spurningu Gylfi*.⁶⁶ (Hier beginnt *Gylfis Täuschung*, wie *Gylfi* Allvater mit Zauberei in *Ásgarðr* besuchte und von der Irrlehre der Asen und von *Gylfis* Fragen.)

Wie bereits für den Prolog festgestellt, wird auch in der bisherigen Forschung zu *Gylf* dem Thema Sprache und Erzählen wenig Bedeutung zugemessen.

Dabei lohnt es sich, ausgewählte Schlüsselstellen mit einem Blick auf poetologische Fragen zu lesen und so neue Verständnisperspektiven zu eröffnen. Eine derartige Lektüre soll wieder durch Begrifflichkeiten der literarischen Performativität geleitet sein – anders als im Prolog wird aber der Fokus hier nicht auf dem Aspekt der *Rahmung* liegen, sondern sich stärker mit den beiden anderen Aspekten *Sagen als Tun* und *Wiederholung/Wiederholbarkeit* beschäftigen.⁶⁷

3.3.1 Theoretische Vorbemerkungen I: Sagen als Tun

Der mehrschichtige Aufbau der *Gylfaginning* wurde schon oft in den Blick genommen. Die Strukturierung als didaktischer *magister-discipulus*-Dialog und traditionellem (eddischen) Wissenswettstreit gibt Anlass zu vielen Diskussionen.⁶⁸ Im Folgenden liegt der Schwerpunkt auf dem performativen Aspekt *Sagen als Tun*.⁶⁹ Wie im Theoriekapitel beschrieben, werden darunter Momente in den Blick genommen, in denen in literarischen Texten nach dem Sinnstiftungspotenzial von Sprechakten (mündlichen und solchen, die in die Schrift-

65 Während die Asen im Prolog gewissermaßen „irdisch“ oder „historisch“ in das christliche Weltbild eingeordnet werden können, werden die Asen in *Gylf* als „göttliche“ oder „mythische“ Wesen inszeniert.

66 *Uppsala Edda*, S. 10.

67 Der Rahmenaspekt ist zwar auch in der *Gylfaginning* von zentraler Bedeutung, er wird hier jedoch nur am Rande bzw. im Zusammenspiel mit den beiden weiteren Aspekten beleuchtet, um möglichst vielfältige Analysemöglichkeiten des performativen Begriffsinventars zeigen zu können.

68 Vgl. z.B. Marold, Edith: Der Dialog in Snorris *Gylfaginning*: In: Fix, Hans (Hg.): *Snorri Sturluson: Beiträge zu Werk und Rezeption*. Berlin 1998, S. 131–181 (= Ergänzungsbände RGA 18).

69 Vgl. Kapitel 2.4.1.

lichkeit übertragen werden) gefragt wird. Es geht um Situationen, in denen mit Sprache gehandelt wird. Davon gibt es in den mythologischen Binnenerzählungen von *Gylfi* einige: Eide werden geschworen, Versprechen gegeben und Flüche ausgesprochen. Auf der Rahmenebene geht es um das wirklichkeitskonstituierende Potenzial von Sprache bzw. von einer Erzählung, am prägnantesten dann, wenn die Asen sich selbst zu Göttern erzählen.

Die Inszenierung der Erzählung als Lehrgespräch und/oder Wissenswettkampf ist dafür wichtig, sie ist als Reflexion der unterschiedlichen Potenziale von mündlicher und schriftlicher Wissensvermittlung zu verstehen. Weitert man den Blick auf eine diskursive Ebene aus, so fragt der Text danach, ob er selbst als bedeutungstiftender Sprechakt gelten kann: Erschafft die Erzählung die Wirklichkeit oder beschreibt sie sie nur?

3.3.1.1 Die Halle als Ort der Wissensinszenierung

Für die genauere Betrachtung des Wissensdialogs ist der Ort, an dem dieser stattfindet, bedeutsam. Die namensgebende Hauptfigur von *Gylfaginning*, *Gylfi*, ist klug und zauberkundig, reist heimlich in Gestalt eines alten Mannes, der sich *Gangleri* nennt, nach *Ásgarðr*. Seine Gegenspieler sind die drei Asen, *Hár*, *Jafnhár* und *Briði*, welche als klüger als er beschrieben werden, da sie seine Verhüllung erkennen und ihrerseits mit Sinnestäuschungen aufwarten.⁷⁰ Nach dieser Einleitung zoomt die Erzählung direkt auf *Gylfi* und eine Welt, die in der nordischen Literatur sehr bekannt wirkt: „*Pá sá hann háva holl. Þak hennar voru þøkt gylltum skjöldum sem spánþak. Svá segir Þjóðolfr: [...]*“⁷¹ (Da sah er eine hohe Halle. Ihr Dach war mit goldenen Schilden wie ein Schindeldach gedeckt. So sagt *Þjóðolfr: [...]*). Damit zeigt der Text gleich zu Beginn, mit welchen literarischen Verfahren gearbeitet wird: Die „hohe Halle“ ist eine Anspielung auf die eine grosse Halle der nordischen Mythologie, *Óðins Valholl*. In der Halle der drei Asen (die sich später als eine Täuschung erweist) zeigt sich ein Verfahren der Bedeutungsstiftung, das für die gesamte *P-E* zentral ist: Die Wiederholung resp. das Spiel mit der Wiederholbarkeit als Autorisierungsstrategie. Durch die Zitierung (eine spezifische Art der Wiederholung) von Dichtungstropfen wird eine zusätzliche Sinndimension für die Prosa eröffnet.⁷²

Doch die an dieser Stelle zitierte Strophe ist anders als alle anderen Strophen, die für das legitimierende Verfahren in *Gylfi* benutzt werden. Es ist die einzige skaldische Strophe neben unzähligen eddischen. John Lindow macht darauf aufmerksam, dass der Verfasser des Textes leicht eine eddische Strophe mit derselben Aussage hätte einfügen können:

At this point the verse is cited as authority: it contains the kenning *Sváfnis salnæfrar*, evidently meaning „shields“. It is noteworthy that verification was available also in an Eddic stanza. *Grimnismál* 9 says of Óðinn's hall *scöldum er salr þakiðr*. Given his extensive citations from *Grimnismál*, it seems unlikely that Snorri was not acquainted with this verse. There is, furthermore, no particularly good reason why Snorri should scorn a clear Eddic stanza for an unclear skaldic one, particularly given the absence of other skaldic stanzas in *Gylfaginning*. Nordal has offered the attrac-

70 Einfachheitshalber wird von nun an von *Gylfi* gesprochen, obwohl er sich verschleiernd *Gangleri* nennt.

71 *Uppsala Edda*, S. 10.

72 Der Aspekt der *Wiederholung/Wiederholbarkeit* wird in Kapitel 3.3.3 diskutiert und bleibt hier auf die einzelne Strophe beschränkt.

tive argument that Snorri limited himself to Eddic verses only when the characters within the *ginning* were speaking, not when he himself was citing authority (*Snorri Sturluson*, p. 118). This argument cannot, however, account for Snorri's choice of the rather obscure skaldic verse over the abundantly clear Eddic one. And if, as seems likely, the *Gefjun* chapter is an interpolation, the lone skaldic stanza does seem out of place.⁷³

Lindow bezieht sich hier auf die RTW-Versionen von *Gylfi*, in denen vor dem Beginn des eigentlichen Rahmendialogs eine narrative Szene mit *Gylfi* und der Asin *Gefjun* eingeschoben ist und in der ebenfalls eine skaldische Strophe präsentiert wird. Diese Szene fehlt in U, was die Strophe von *Þjóðolfr enn hvinnverski* so heraustechen lässt. Lindow zitiert wiederum Nordal, der die Strophe als Legitimationsversuch des Verfassers auf einer diskursiven Textebene bestimmt – dies im Gegensatz zu den eddischen Strophen, die alle den Figuren auf der Erzählebene zugeordnet sind und für deren Aussagen eine legitimierende Funktion übernehmen. Wie das geschieht, wird noch zu zeigen sein.

Der Verfasser von U setzt die skaldische Dichtung als alt und von einer bekannten historischen Persönlichkeit stammend – sie dient deshalb als wirkkräftige Legitimation für den Rezipienten.⁷⁴ Geht man von Nordals Deutung aus, lässt sich die skaldische Strophe als Übergangsschwelle von der historiographischen Welt in die (fiktionale) Welt der Mythologie lesen: Die Relevanz der folgenden mythologischen Erzählungen wird mit Hilfe der Skaldik bestimmt, sie ist der Eingang nach *Valhöll*.

Der Text zeigt so, wie er sich Bedeutung über sich selbst hinaus verleiht: Es braucht den Rückbezug auf altes Wissen, das im Medium der Dichtung noch erhalten ist. Nirgends heisst es, dass die Halle *Valhöll* ist, aber durch die Überblendung der Prosa mit dem Vers, *scheint* sie wie *Valhöll*.⁷⁵ Für den Rezipienten weisen zusätzlich auch die Namen aller Figuren in die Richtung: Sowohl *Hár*, *Jafnhár* und *Priði* wie auch *Gylfis* Deckname, *Gangleri*, sind dichterische Umschreibungen des Herrns der Halle, *Óðinn* selbst. Es könnte sich also beim Wissensdialog um ein eigentliches Selbstgespräch des höchsten asischen Gottes handeln.

Die „hohe Halle“ als Schnittstelle zwischen Erzähl- und Aussenwelt ist jedoch noch weit komplexer als diese erste Annäherung zu zeigen vermag. Die Halle lässt sich auch unter dem Gesichtspunkt der Performanz, d.h. der Aufführung verstehen: Sie ist der Raum, in der eine mündliche Aufführung in der realen Welt geschieht und dient so als „Erzählraum“ im und für den Text.⁷⁶ Sie suggeriert die Präsenz der Erzählfiguren und ermöglicht dem Publikum den Zugang, da es derartige Erzählsituationen aus eigener Erfahrung kennt. Die Halle vergegenwärtigt das durch die Schrift Distanzierte und schafft Unmittelbarkeit durch das Fingieren von realen Stimmen und Körpern, sie ist somit ein hoch performativer Raum. Dazu passt auch die direkte Aufforderung *Hárs* an *Gylfi*: „*Ok stattu fram meðan þú fregn.*“

73 Lindow, John: The Two Skaldic Stanzas in *Gylfaginning*: Notes on Sources and Text History. In: *Arkiv för nordisk filologi* 92, 1977, S. 116f.

74 Zum authentifizierenden Einsatz von skaldischen Strophen vgl. auch: Clunies Ross, Margaret: *A history of Old Norse Poetry and Poetics*. Cambridge 2005, (v. a.) S. 69–83.

75 U ist dabei subtil und stellt die Analogie nur implizit her. In RTW hingegen wird explizit ausgeführt, dass *Þjóðolfr enn hvinnverski* sagt, dass *Valhöll* in derselben Weise mit Schilden bedeckt war. Vgl. Snorri Sturluson: *Gylfaginning* [Lorenz], S. 72.

76 Zur Erzählsituation in der Halle vgl. z. B. auch Lönnroth, Lars: *Den dubbla Scenen: Muntlig dikning från Eddan till ABBA*. Stockholm 1978.

*Sitja skal sá er segir*⁷⁷ (Und vorne sollst du stehen, während du fragst. Sitzen soll der, welcher antwortet). Die vorausgehenden Täuschungen dienen der Einleitung. Der Startpunkt der eigentlichen Inszenierung wird durch die Platzierung von Körpern und Stimmen im Raum der Halle präsent gemacht.

3.3.2 Zwei Arten von Wissensdialog: Die Anhäufung von Bedeutung

Wie angedeutet, wurde bereits viel über die Art des Wissensdialogs in *Gylf* geforscht. Mit ein Grund dafür könnte sein, dass sich zwei Modelle eines solchen Dialogs zu überschneiden scheinen. Anstatt eines der beiden Modelle als das „wichtigere“ oder „eigentliche“ herauszustellen und das andere als unabsichtliche Hineinmischung, wird hier der These nachgegangen, dass beide Arten bewusst und mit einer bestimmten Absicht vermengt worden sind. Das Ziel scheint, so viel Bedeutung wie nur möglich für den Text zu generieren. Dass diese Absicht auch in unklaren Mehrdeutigkeiten enden kann, wird im Anschluss an die Lektüren sichtbar.

3.3.2.1 Der gelehrte *magister-discipulus*-Dialog

Die Mythographie in *Gylf* ist in der klassischen Form der mittelalterlichen Wissensvermittlung und -organisation aufgebaut: Als Dialog zwischen zwei Figuren (resp. Figurengruppen), die in einer Frage- und Antwortstruktur miteinander sprechen und so verschiedene Wissensbestände weitergeben. In Bezug auf *Gylf* ist die Vermittlungssituation deshalb komplex, weil es sich um traditionelles, mündliches Wissen der heidnischen Vorfahren handelt, das für christliche Gelehrsamkeit aufbereitet werden muss. Es geht im Text also einerseits um den nordischen Kosmos als Wissensbestand an sich, andererseits um die Legitimierung des Textes selbst als relevant für die aktuelle Zeit. Man erkennt in der komplexen Struktur des Textes ein Nachdenken über die Art und Weise, ob und wie altes Wissen (sei das nun mythologischer oder dichterischer Art) am besten weitergegeben wird.

Wie sich in den einzelnen Lektüren zeigt, wird dem Erzählen eine welterfassende und erinnerungsstiftende Funktion zugesprochen: Es ist ein Medium, mit dem sich Wissen über die Welt erfassen und zu Wissensbeständen systematisiert weitergeben lässt. Dem Erzählen wird aber auch ein welterschaffendes Potenzial zugemessen. Bereits im Prolog sind diese Funktionen angelegt und werden in *Gylf* weiter erprobt.

Alle diese sprachlichen Funktionen sind mit der Frage von Macht und Herrschaft beschäftigt, da alle auf die Wirklichkeit bzw. auf die Wahrnehmung der Wirklichkeit Einfluss nehmen können. Sprache, v. a. bestimmte Arten von Sprache, erweisen sich als Machtinstrumente. Besonders zwei Stellen in der *Gylf* sind dafür zentral und stehen deshalb hier im Fokus. Auf der Dialogebene zwischen *Gylfi* und den Asen zeigt sich ebenso wie in der mythologischen Binnenerzählung um *Þórr* und *Útgarda-Loki*: Wer mit Sprache umgehen kann, besitzt die Handlungs- und Deutungsmacht über die Welt. Sowohl der christlich gelehrte als auch der einheimisch mythologische Diskurs kommt zu diesem Schluss. Es ist interessant nachzuverfolgen, inwiefern sie sich dennoch unterscheiden. Vorausblickend kann dazu gesagt werden, dass sich die Diskurse bei der Bewertung der verschiedenen

77 *Uppsala Edda*, S. 12.

sprachlichen Potenziale voneinander abheben: Denn wie gefährlich solche Potenziale sein können, zeigt der Mythos der Herkunft der Dichtersprache. Das Wesen dieser Sprache basiert im Kern auf Krieg um die Macht, auf Betrug und Täuschung. Vielleicht konnte sie deshalb für mehrere Jahrhunderte zum hochgeschätzten Medium für die Lobpreisung von Königen und Anführern werden.

Gylfaginning präsentiert diese Gedanken aber nicht in Form eines argumentativen Tatsachenberichts, sondern stellt sich als mehrschichtigen, performativen Denkprozess dar, der immer wieder neue Facetten des Themas beleuchtet.

Der angemessene Rahmen dafür ist im christianisierten mittelalterlichen Island der gelehrte Lehrer-Schüler-Dialog, der als Ausbildungsmittel bekannt und beliebt ist. Vergleichbar gestaltete Lehrdialoge sind z.B. der altnordische *Elucidarius*⁷⁸ und die aus Norwegen stammende *Konungsskuggsjá*⁷⁹. Der Lehrdialog unterstützt die enzyklopädische Grundtendenz der mittelalterlichen Gelehrsamkeit: Wissen kann als abgeschlossen, vollständig und fest präsentiert werden. Zu den Merkmalen mittelalterlicher Enzyklopädik gehört der Anspruch, die Welt zu erfassen:

Insofern Bücher die Welt oder Teile von ihr abbilden, sei es im kosmographisch-naturkundlichen, geschichtlichen, moralischen oder intellektuell-wissenschaftlichen Bereich, ist sie [die Enzyklopädie] das Buch par excellence: Sie vereinigt diese Gebiete in sich und ist daher [...] ein „Weltbuch“, ein Buch, das die Welt enthält [...].⁸⁰

Solche enzyklopädischen Tendenzen durchziehen die gesamte *P-E*.

Mit Hilfe des Dialogs zwischen zwei Parteien wird der schriftliche Text in eine mündliche *face-to-face*-Kommunikation verwandelt und man kann sich z.B. das wechselseitige Vorlesen in der Schulstube vorstellen. Die Frage-Antwort-Struktur hat einen mnemotechnischen Effekt und erleichtert das Auswendiglernen. Die Überlieferung von Wissen hat damit eine zweifache performative Dimension: Einmal wird sie als Wissen entfaltendes Frage- und Antwortgespräch, d. h. als Prozess geschildert, zum zweiten hat sie einen aufführenden Charakter, der klare Rollen verteilt und Wissen als Machtinstrument zwischen demjenigen, der mehr weiss, und dem, der mehr wissen will, zeigt.

Der mündliche wie auch der literarisch inszenierte Lehrer-Schüler-Dialog hat seinen Ursprung in der antiken Philosophie und bleibt im Mittelalter eine beliebte Form der Wissensvermittlung. Er kann unterschiedlich akzentuiert sein, einmal ist der Schüler der Fragende, einmal befragt der Lehrer den Schüler über bereits Gelerntes.⁸¹ Als Grund für die Beliebtheit wird angegeben, dass der Dialog besonders geeignet sei für Anfänger und we-

78 Vgl. z.B. Firchow Scherabon, Evelyn: *The Old Norse Elucidarius: Original Text and English Translation*. Columbia 1992 (= Studies in German Literature, Linguistics, and Culture. Medieval Texts and Translations).

79 Vgl. z.B. Schnall, Jens Eike: *Speculum Regale: Der altnorwegische Königsspiegel (Konungs Skuggsjá) in der europäischen Tradition*. Wien 2000 (= Bonner Arbeitsgespräche 5).

80 Luff, Robert: *Wissensvermittlung im europäischen Mittelalter. „Imago mundi“-Werke und ihre Prologe*. Tübingen 1999, S. 3. Vgl. auch ders. für einen Forschungsüberblick zur mittelalterlichen Enzyklopädik allgemein. Luff plädiert für die Unterscheidung der mittelalterlichen enzyklopädischen Literatur als *imago mundi*-Werke und neuzeitlichen Enzyklopädien.

81 Wie z.B. im Katechismus.

niger gebildetes Publikum, da er erlaube, Wissen in kleine Einheiten gegliedert zu präsentieren. Die Schülerfigur dient dabei als Identifikationsfigur für den Rezipienten und soll verhindern, dass ein Gefühl abstrakter Distanz aufkommt. Im Nachvollzug des Wissenserwerbs des Schülers kann auch der Rezipient das präsentierte Wissen erlangen. Für den Unterricht in der Schulstube kann ein solcher Dialog auch als praktisch umsetzbare „Regieanweisung“ dienen.

Von einer produktionsästhetischen Seite her gesehen bietet der Dialog eine hervorragende Möglichkeit, verschiedenste Formen und Inhalte zu systematisieren. Man kann unterschiedliche Quellen verbinden, Dinge auslassen oder hinzufügen und eigene Inhalte dazutun. Von diesen Möglichkeiten macht *Gylfaginning* häufigen Gebrauch.⁸² Mit Hilfe der Dialogstruktur bekommen auch abrupte Themensprünge eine erzähllogische Berechtigung, weil sie sich als authentische mündliche Gesprächssituation zeigen, in der der Schüler je nach Interesse plötzlich nach etwas Neuem fragt oder der Lehrer bei bestimmten Punkten länger verweilen will. Gerade auch für einen Text wie *Gylfi*, der mit so vielen verschiedenen Quellen arbeitet, ist eine Strukturierung durch Frage-Antwort-Form sehr geeignet. Das bekannte Format ist gleichzeitig ein intertextueller Rückverweis, die klassische Form dient übergreifend als Sinnstiftung für den Inhalt. Hier deuten sich auch Überschneidungen zum Aspekt der *Wiederholung/Wiederholbarkeit* an, die weiter unten ausgeführt werden.

Ganz wie in klassischen Lehrgesprächen zeichnet sich auch der Dialog zwischen *Gylfi* und den drei Asen dadurch aus, dass die Schülerfigur (*Gylfi*) immer wieder erstaunt, neugierig oder bewundernd dargestellt wird. Solche Gefühlsregungen sollen den Rezipienten affizieren und das durch die Lehrerfiguren präsentierte Wissen wird so als neu und relevant inszeniert. Durch Neugier und Staunen wird *Gylfis* Reise zu den Asen überhaupt erst ausgelöst: „*Gylfir (sic!) var maðr vitr ok hugsaði þat er allir lýðir lofuðu þá ok allir hlutir gengu at vilja þeira, hvárt þat mundi af eðli þeira vera eða mundi guðmognin valda því.*“⁸³ (*Gylfir* war ein kluger Mann und dachte darüber nach, dass alle Leute sie lobten und alle Dinge nach ihrem Willen gingen, und ob dies wegen ihrer Natur war, oder ob göttliche Mächte das verursachten.) Das Verlangen nach Wissen wird gesteigert, als *Gylfi* bei den Asen ankommt und Dinge sieht, die ihn zum Staunen bringen: „*Þar sá hann margar hallir ok mǫrg gólf ok margt fólk. Sumir drukku en sumir léku. Þá mælti Gangleri, er honum þótti þar margt ótrúligt: [...].*“⁸⁴ (Dort sah er viele Hallen und viele Räume und viele Leute. Einige tranken, andere spielten. Da sagte *Gylfi*, als ihm Vieles dort unglaublich schien: [...]).

Durch den so strukturierten Dialog lassen sich die erzählten Geschichten verschieden begründen: *Gylfi* reagiert immer wieder mit Ausdrücken des Erstaunens oder der Bewunderung für bestimmte Erzählungen: „*Þá mælti Gangleri: Mikil merki eru þetta ok mikil smíð.*“⁸⁵ (Da sagte *Gylfi*: Das sind bemerkenswerte Dinge und grosse (Bau-)Arbeiten.) Die Asen als Träger des aussergewöhnlichen Wissens werden durch *Gylfis* Bemerkungen selbst

82 Die Möglichkeiten des Hinzufügens oder Weglassens von Wissen durch den strukturgebenden Dialog finden sich auch in den Rubriken der Handschrift. Wie der Dialog ermöglichen die Rubriken, Inhalte zu Systematisierung und zu Ordnen.

83 *Uppsala Edda*, S. 10.

84 *Uppsala Edda*, S. 12.

85 *Uppsala Edda*, S. 18.

hervorgehoben: „Þá mælti Gangleri: Mikil tíðindi kantu segja af honum.“⁸⁶ (Dann sagte Gylfi: Grosse Neuigkeiten kannst du von ihm berichten.) Am deutlichsten wird das bei den asischen Ausführungen zu Óðinn:

Þá mælti Gangleri: Geysi mǫrg nöfn hafi þér gefit honum, ok þat veit trú mín at þat mun vera mikill fróðleikr sá er kann skyn ok dómi hverir atburðir orðit hafa til hvers þessa nafns.⁸⁷

Da sagte Gylfi: Überaus viele Namen habt ihr ihm gegeben, und so glaube ich, dass es grosse Kenntnisse sein müssen, Bescheid zu wissen und Beispiele (zu haben), welche Ereignisse zu diesen Namen geführt haben.

Die Asen nehmen die Vorlage dankbar an und betonen, wie wichtig ihr Wissen ist, ohne das man sich nicht gelehrt nennen dürfe: „[...] ok muntu eigi mega fróðr maðr heita ef þú skalt eigi kunna at segja frá þessum stórtíðindum.“⁸⁸ ([...] und du kannst dich nicht einen klugen Mann heissen, wenn du nicht von diesen wichtigen Ereignissen berichten kannst.) Die Bezeichnung *fróðr* ist dabei je nach Bedeutungsdimension zu verstehen: Das Adjektiv kann „reich an Wissen, Kenntnissen, gelehrt, bes. geschichtskundig; zauberkundig“⁸⁹ bedeuten. Möglicherweise lässt sich hier eine Abgrenzung zum Adjektiv *vittr* und *vizkr* (klug, verständig, gescheit)⁹⁰ ziehen. Sowohl Gylfi als auch die Asen werden ganz zu Beginn der Rahmengeschichte als *vittr* bzw. *vísari* bezeichnet, ihnen ist eine Grundintelligenz gegeben, die sie zu passenden Figuren für den Wissensdialog macht. *fróðr* zu werden ist hingegen Gylfis Ziel. Er geht dabei davon aus, dass es sich um vermittelbares Wissen handelt, das man erlangen kann.

Den Asen gelingt es, sich vor Gylfi so zu inszenieren, als wären sie *fróðir* und besäßen besondere Kenntnisse. Sie bestehen darin, die Namen der Wesen und Dingen in der Welt zu kennen und die Geschichten, die zu diesen Namen führten, erzählen zu können. Wie wichtig die Kenntnis der Namen sind, wurde bereits im Prolog christlich konnotiert. Aber auch für die nordische Mythologie wird dieser Aspekt als bedeutend präsentiert. Was das für die diskursive Ebene des Textes bedeutet, wird weiter unten ausgeführt. Die Asen präsentieren auch theologisches Wissen, indem sie sagen, welche Götter für spezifische Situationen jeweils angebetet werden sollen. An dieser Stelle im Text ist noch ein deutlicher Unterschied zwischen den erzählenden drei Asen und höheren Mächten auszumachen. Auch Gylfi sieht seine ursprüngliche Frage nach der Macht der Asen dahingehend beantwortet, wenn er sagt:

Miklir þikki mér þessir fyrir sér æsirnir. Ok eigi er undr at mikill kraptr fylgi yðr er þér skuluð kunna skyn guðanna ok vita hvern biðja skal hvers hlutar eða hvernarr bónar, eða eru fleiri guðin?⁹¹

86 Uppsala Edda, S. 32.

87 Uppsala Edda, S. 36.

88 Uppsala Edda, S. 38.

89 Vgl. Lemma *fróðr* in Baetke, Walter: *Wörterbuch zur altnordischen Prosaliteratur*. Berlin 72005.

90 Vgl. Lemma *vittr* in Baetke, *Wörterbuch*.

91 Uppsala Edda, S. 42.

Sehr wichtig scheinen mir diese Asen zu sein. Und es ist kein Wunder, dass grosse Macht mit euch ist, da ihr Kenntnis habt von den Göttern und wisst, wen man anrufen soll in welchen Dingen und mit welchen Gebeten, und gibt es mehr Götter?

Hier läuft die Argumentationslinie parallel mit derjenigen des Prologs: Die Kenntnis des Gottesnamens bedeutet auch Macht in der als mythologisch inszenierten Welt. Man kann dieses Wissen durch dialogisches Lernen erwerben und es dann für sein eigenes Fortkommen brauchen.⁹²

Die Ausrufe des Erstaunens und der Bewunderung (sowie die ebenfalls zahlreichen Stellen, in denen die Asen als Lehrer ihre Weisheit hervorheben und *Gylfi* bzw. den Schüler als unwissend darstellen) entsprechen dem gängigen Schema des *magister-discipulus*-Dialogs.

Abschliessend lässt sich betonen: Enzyklopädisch gestaltete Lehrdialoge haben Abgeschlossenheit und Vollständigkeit zum Ziel. In ihnen soll Wissen vermittelt werden, mit dessen Hilfe man die Welt erfassen und beschreiben kann. Doch die Situation in *Gylfaginning* ist komplexer, da ein zweites Ordnungssystem für Wissensvermittlung dazutritt, das nicht auf Vollständigkeit und Abgeschlossenheit hin arbeitet: Der eddische Wissenswettstreit. Damit wird ein Verständnishorizont eröffnet, der ganz auf die mythologische Vergangenheit ausgerichtet ist.⁹³

3.3.2.2 Der eddische Wissenswettstreit

Der Wissenswettstreit ist eine in der nordischen Mythologie bzw. in der eddischen Dichtung produktive Form der Wissensvermittlung, die anders funktioniert als der gelehrte christliche Dialog. Berühmte eddische Beispiele sind *Vafþrúðnismál*, *Alvíssmál*, *Skírnismál*, *Fáfnismál*, oder *Grímnismál*.⁹⁴ Anders als im gelehrten Schuldialog wechseln sich die Frage und Antwortposition nach der Hälfte der Zeit ab und es werden nur Fragen gestellt, auf die der Fragende selbst die Antwort kennt. Typische Figuren eines eddischen Wissenswettstreits sind verhüllt reisende Wanderer, die unter einem Decknamen in fremde Hallen kommen und dort nach einem bestimmten mythologischen Wissen suchen oder eigenes Wissen im Wettkampf weitergeben wollen. *Óðinn* ist sehr häufig in solche Wettstreitsituationen in-

92 Explizit zeigt sich das in der RTW-Version von *Gylfaginning*: Da beenden die Asen das Gespräch mit einer praktischen Aufforderung, die aus anderen didaktischen Werken bekannt ist: „*Ok njóttu nú sem þú namt.*“ (Snorri Sturluson: *Prologue and Gylfaginning*, S. 54) (Und nutze, was du gelernt hast). Wissen ist auf Praxis angelegt und soll angewendet werden.

93 Dass diese mythologische Vergangenheit in schriftlicher Form nur durch die christliche Gelehrsamkeit existiert, muss dabei immer mitbedacht werden. Wie stark christliche Schriftlichkeit auf orales Wissen eingewirkt hat, lässt sich nur schwer sagen. Gerade auch die häufig unsichere Datierung einzelner eddischer Lieder macht solche Aussagen schwierig. Für die folgenden Überlegungen gilt die These, dass „Vergangenheit“ zumindest inszeniert werden soll und wir so ein Bild von den Vorstellungen bzw. Wünschen betreffend der eigenen Vergangenheit des Verfassers und seiner Zeit erhalten.

94 Zwar gibt es auch gegenläufige Meinungen, jedoch sind gerade *Vafþrúðnismál* in der Forschung häufig als alt und mit grossem Anteil an vorchristlichem Inhalt bezeichnet worden. Für einen allgemeinen Überblick über den eddischen Wissenswettstreit vgl. z.B. Larrington, Carolyne: *A Store of Common Sense: Gnostic Theme and Style in Old Icelandic and Old English Wisdom Poetry*. Oxford 1993; Schorn, Brittany: „*How Can His Word Be Trusted?*“ *Speaker and Authority in Old Norse Wisdom Poetry*, 2012 (veröffentlicht online: www.dspace.cam.ac.uk/handle/1810/241661). (Abgerufen am 26.02.2020)) bzw. Dies: *Speaker and Authority in Old Norse Wisdom Poetry*. Berlin/Boston 2017.

volviert, ebenso die mythologischen Gegenspieler der Asen, Riesen und Zwerge. Der Tonfall ist meist bedrohlich und provozierend, Schmähreden sind ein wichtiger Bestandteil der Dialoge. Der Grund dafür ist im Wesen des Wissenswettstreits angelegt: Im Endeffekt geht es immer um Leben oder Tod. Die eine Figur (meist *Óðinn*) will Wissen über die Welt und v. a. über das Weltende erlangen, um mehr über den prophezeiten Welt- und Götteruntergang zu lernen.⁹⁵ Aber auch für den jeweiligen Gegenspieler geht es um alles: Nur wer mehr weiss als der andere, kommt lebend aus der Situation heraus.

Als Wissenswettstreit, wie er in der eddischen Dichtung bekannt ist, lässt sich auch der Dialog zwischen König *Gylfi* und den drei Asen in *Gylfaginning* beschreiben. *Gylfi* reist verhüllt zu den Asen, weil er deren Macht erkunden will. Dort angekommen, will er als erstes wissen, ob ein kluger Mann in der Halle sei. König *Hár* entgegnet ihm, dass er nur heil aus der Halle komme, wenn er klüger sei. Diese Umstände haben ihre Parallele in *Vafþrúðnismál*, wo *Óðinn* dem Riesen *Vafþrúðnir* in dessen Halle Wissen über den Verlauf der Welt abringen will. Der Riese warnt ihn zu Beginn auf dieselbe Weise wie die Asen es bei *Gylfi* tun: Er komme nicht heil aus dieser Halle, wenn er nicht der Klügere der beiden sei. *Óðinn* nennt sich wie so häufig nicht bei seinem eigentlichen Namen, sondern führt den Decknamen *Gagnraðr*.⁹⁶ Über diesen Namen schafft sich *Gylfi* einen zusätzlichen intertextuellen Bezug: Auch *Gylfi* verschleiert seinen wahren Namen und nennt sich *Gangleri* (müder Wanderer, Wegmüder). Der Bezug wird aber nicht nur durch die lautliche Ähnlichkeit hergestellt, ganz konkret nennt sich *Óðinn* in einem eddischen Zitat in *Gylfaginning* auch selbst *Gangleri*.⁹⁷ Durch dasselbe Zitat weisen aber auch die Namen der drei Asen auf *Óðinn* zurück: *Hár*, *Jafnhár* und *Þriði* sind ebenfalls alles *heiti*, d.h. Synonyme, für *Óðinn*.

Dieses Spiel mit Namen macht einerseits auf die Gefährlichkeit des Wissenswettstreits aufmerksam: Kennt man den Namen des Gegenspielers, so kennt man sein Wesen bzw. seine Macht. Andererseits kann es als performatives Verfahren der Wiederholung näher beleuchtet werden. Durch die Namen werden andere Texte aufgerufen und deren Bedeutung auf den vorliegenden Text projiziert. Allerdings kann diese Bedeutung neu ausgerichtet werden und z. B. ironisierend oder kritisierend gebraucht werden. Die ursprüngliche Bedeutung schwingt zwar noch mit (zumindest für diejenigen, die sie noch kennen), sie hat aber eine Aktualisierung erfahren.⁹⁸

Ähnlich wie beim gelehrten Dialog inszeniert der Wissenswettstreit eine fingierte mündliche Situation in schriftlichem Kontext und auch der Wettstreit hat das Potenzial für eine textexterne Performanz. Judy Quinn sieht in der anzunehmenden oralen Transmission der Gedichte die Möglichkeit eines „re-enactments“ der eddischen Wissensgespräche:

[...] it is clear that the aural learning which eddic poems depict comes about as a result of recitation of one kind or another and we may infer that during the centuries of oral transmission of these

95 Vgl. beispielsweise *Völuspá*.

96 Vgl. zu verschiedenen Übersetzungsmöglichkeiten: Tsitsiklis, Kieran R. M.: *Der Thul in Text und Kontext: Pulr/Pyle in Edda und altenglischer Literatur*. Berlin 2017 (= RGA 98), S. 34f.

97 *Uppsala Edda*, S. 36.

98 Vgl. dazu auch den Begriff der „Kippfigur“ in Kapitel 3.3.2.3.

poems (and probably in the period after their textualisation as well) such acts of recitation would inevitably have been re-enacted in delivery to some extent.⁹⁹

Gerade durch die Kombination mit dem für die schriftliche Gelehrsamkeit konzipierten Lehrgespräch scheint es sich in *Gylfi* mehr um eine Diskussion der medialen Möglichkeiten zu handeln als um eine Vorlage für eine lebensweltliche *performance*. Der Text alleine scheint für mythologische Wissensbestände nicht ausreichend Autorität zu besitzen. Aus der eddischen Dichtung sind aber Experten (allen voran *Óðinn*) auf dem Gebiet bekannt – lässt man diese in *Gylfi* über mythologische Themen sprechen, so ergibt sich eine grössere Legitimation dieses Wissens. Wie oben angedeutet, kann mit solchen wiederholenden Verfahren auch auf mögliche Diskrepanzen zwischen „alter“ und „neuer“ Bedeutung hingewiesen werden, wobei sich dann gerade umgekehrte Auswirkungen ergeben. Wie für den Prolog der *P-E* kann auch für *Gylfi* keine deutliche Polemisierung der traditionellen Stoffe und Formen festgestellt werden – es bleibt dem Rezipienten selbst überlassen, wie er diese Wiederholungsmomente auslegt.

In Bezug auf die Performativität des Textes fallen mehrere Aspekte im Dialoggefüge auf. Die Machtverhältnisse werden einerseits über sprachliche Akte ausgestellt. *Gylfi* ist der Fragende und damit auf den ersten Blick in der unterlegenen Position. Dennoch ist nicht eindeutig klar, ob er wirklich so naiv ist, wie er wirkt. Mit seinen Fragen und Aussagen versucht er den Erzählfluss der drei Asen zu lenken, was ihm manchmal durchaus gelingt.

Der Titel *Gylfaginning* (*Gylfis* Täuschung) lenkt den Blick bereits ganz am Anfang auf diesen Aspekt.¹⁰⁰ Rory McTurk schlägt eine Übersetzung des Titels vor, die normalerweise nicht angesprochen wird: Er weist darauf hin, dass das erste Element in *gylfaginning*, *gylfa-* nicht nur ein Genitivus Objectivus, der *Gylfi* als „Objekt“ der Täuschung beschreibt, sondern auch als Genitivus Subjectivus verstanden werden kann. So wird *Gylfi* zum Subjekt der Täuschung und *Gylfaginning* würde zur „Täuschung durch *Gylfi*“.¹⁰¹ Die Täuschung der (objektivierten) Asen liegt laut McTurk darin, dass *Gylfi* sie trotz allen Anstrengungen nicht als Götter ansieht. Er entkommt ihren Sinnestäuschungen, weil sie nicht mehr weiter wissen und den Wettbewerb aufheben, ohne ihre Tricksereien bekanntzumachen. Obwohl *Gylfi* durch das abrupte Ende des Gesprächs davon überzeugt ist, dass die Asen eine grössere Macht besäßen als er, geht er nicht davon aus, dass sie selber göttlich seien. Diesen Schritt vollzieht er innerhalb seiner Anerkennung der asischen Götterwelt nicht (das müsste man z.B. an plötzlich auftretenden ehrerbietenden Anredeformeln o. ä. sehen). Aber er anerkennt die Wichtigkeit der asischen Geschichten und hält sie für erzählenswert.¹⁰² Einmal

99 Quinn, Judy: Liquid Knowledge: Traditional Conceptualisations of Learning in Eddic Poetry. In: Rankovič, Slavica et al. (Hg.): *Along the oral-written Continuum. Types of texts, relations and their implications*. Turnhout 2010, S. 184.

100 Vgl. die Lemmata *ginning* f. und *ginna* vb. in Baetke, *Wörterbuch*. Der Titel (bzw. Formen davon) ist nur in zwei Rubriken im Codex Upsaliensis enthalten, die anderen Handschriften führen ihn nicht. Auch die Anfangsrubrik von U spricht in ihrer kurzen Inhaltsübersicht nicht von *Gylfaginning*, sondern von *frá asum ok Ymi*.

101 McTurk, Rory: Fooling *Gylfi*: Who tricks Who? In: *Alvíssmál: Forschungen zur mittelalterlichen Kultur Skandinaviens*, 3, 1994, S. 3–18.

102 Ganz ähnlich ist ein solches Verständnis auch im Verfasserkommentar in den *Skpm* formuliert, vgl. Kapitel 4.2.

mehr ist die Sache sehr komplex und mehrdeutig – der Rezipient wird vom Text in der Schwebe gelassen und muss die literarischen Täuschungsmanöver selber entschlüsseln. Aus rezeptionsästhetischer Perspektive sind es vor allem literarische Texte, die das Potenzial solcher Leerstellen nutzen.

Die spezielle Dialoggestaltung mit einer dreigeteilten Gegenfigur zu *Gylfi* stellt die Mündlichkeit der Situation noch deutlicher heraus: Zwar kann die Dreiteilung von *Hár*, *Jafnhár* und *Priði* auch christlich akzentuiert aufgelöst werden, genauso sinnvoll ist allerdings eine Lesart der drei Figuren als Markierung von Sprachmacht. *Hár* hat zwar im Verhältnis den grössten Sprechanteil der drei Figuren, aber nicht unbedingt den bedeutsamsten. Die drei Figuren wechseln jeweils dann, wenn eine Steigerung der Wichtigkeit der erzählten Elemente vorgenommen wird. Ein Beispiel dafür ist die Gestaltung der Antwort auf *Gylfis* Frage nach denjenigen Asen, an die man glauben sollte:

Hár svarar: Tólf eru æsir goðkunnigir. Þá mælti Jafnhár: Eigi eru ásynjur óhelgari, ok eigi megu þær minna. Þá mælti Priði: Óðinn er óztr ok elztr ásanna. Hann ræðr öllum hlutum [...].¹⁰³

Hoch antwortet: Es sind zwölf gottentstammte Asen. Da sagte Ebenhoch: Die Asinnen sind nicht weniger heilig, und ihre Macht ist nicht kleiner. Dann sprach der Dritte: „Óðinn ist der höchste und älteste der Asen. Er herrscht über alle Dinge [...]“.

Verlangt *Gylfi* eine bessere Antwort oder hakt kritisch nach, so werden die Sprechrollen ebenfalls ausgetauscht. Nach *Hár* fügt zuerst *Jafnhár* eine vermeintlich besser passende Erklärung hinzu, dann folgt *Priði* mit der endgültig geltenden Antwort. Ein Beispiel dieses Austauschs zeigt sich bei *Gylfis* Frage nach etwaigen Misserfolgen von *Pórr*, die sich als sehr gefährlich für die drei Asen entpuppt. Über den Wechsel von Sprecherrollen wird so eine Bedeutungssteigerung vorgenommen, die von *Gylfi* auch akzeptiert wird: Was *Priði* sagt, nimmt er als Festsetzung an. Was als Versuch der einfachsten Lösung durch die Asen erscheint,¹⁰⁴ ist von der Erzählstrategie her bewusste Taktik: Bedeutsamkeit wird durch variierende Wiederholung hergestellt.¹⁰⁵ In *Gylf* der *P-E*-Version RTW ist der Wechsel von *Hár* über *Jafnhár* hin zu *Priði* passend umgesetzt (und sogar noch von den Figuren selbst kommentiert). In *U* hingegen gibt es eine gewisse Unsicherheit in Bezug auf die korrekte Überlieferung der Rubriken und des Fliesstextes in der Handschrift.

Anders als der Schüler-Lehrer-Dialog ist der Erwerb von Wissen im Wettstreit in eddischer Dichtung gefährlich, so viel wurde gezeigt. In *Gylf* hingegen wird *Gylfi* zwar mit solchen Konsequenzen gedroht, sie sind am Ende aber kein Thema mehr. *Gylfi* steht nach der letzten Antwort der Asen auf freiem Feld, die Asen selbst sitzen zusammen und sprechen sich über die Weitertradierung ihrer Erzählungen ab. Niemand stirbt, das Wissen wurde weitergegeben und auch für ein textexternes Publikum aufbereitet.

103 *Uppsala Edda*, S. 34.

104 Und erst, wenn das nicht funktioniert, kommt ein weiterer Erklärungsversuch zum Zug.

105 Die intertextuellen Verweise mit Hilfe von Zitateinschüben sind ebenfalls zum Verfahren der variierenden Wiederholung zu zählen. Hier zeigt sich, wie eng verbunden die drei Aspekte literarischer Performativität gedacht werden müssen. Das performative Potenzial eines Textes ergibt sich erst aus dem Zusammenspiel aller Aspekte.

Während sich die Forschung uneins über den Sieger des Wettstreits ist, ist die gängige Meinung zum Ende der Rahmengeschichte, dass der Wettstreit vergessen gegangen sei. Das zeige sich in *Skpm* noch deutlicher, weil da gar kein Wettbewerb und praktisch keine individualisierten Figuren im Dialog auftraten. Mit einem Blick auf die performativen Aspekte des Wissenswettstreits in literarischer Form interessiert jedoch eher die Frage, was es für ein Lehrwerk wie die *P-E* insgesamt heisst, wenn die Vermittlung von wichtigem Wissen in mündlichen Formen inszeniert ist, diese Mündlichkeit aber deutlich als täuschend und gefährlich dargestellt wird. Das lässt sich gleichermassen als Kritik und Lob mündlicher Wissensvermittlung verstehen. Hebt es das schriftliche Werk auf eine höhere oder niedrigere Ebene der Vermittlung? Oder stellt es ganz einfach die allzeit prekäre Situation des Wissenserwerbs aus?

3.3.2.3 Zwischenfazit: Der Wissensdialog als Kippfigur

Nach der getrennten Betrachtung der zwei Modelle „Gelehrter Dialog“ und „Eddischer Wissenswettstreit“ lässt sich eine erste Zwischenbilanz ziehen. Es gilt mehrere interessante Beobachtungen miteinander in Beziehung zu setzen: Einmal sind da zwei an sich widersprüchliche Modelle – eines, das ganz auf christlicher Lehrtradition beruht, und ein zweites, das sich auf einheimische mythologische Tradition stützt – die aber offensichtlich nicht gegeneinander ausgespielt werden. Weiter scheint es eine grundsätzliche Diskussion der medialen Vermittlung zu geben: Ist nun die schriftliche oder die mündliche Überlieferung die angemessene Wahl? Auch hier lässt sich im Text keine eindeutige Präferenz ausmachen. Tradition und Innovation werden gleichzeitig thematisiert und reflektiert: Die Wahl, beide Formen von Wissensvermittlung miteinander zu kombinieren, lässt sie als eine Art „Kippfigur“ erscheinen.¹⁰⁶ Es gibt keine klare Trennung der beiden Modelle, sondern sie überlagern und überlappen sich, woraus mehrere Bedeutungsdimensionen entstehen. Hat man die Textstruktur einmal als Kippfigur erkannt, so bleiben beide Modelle immer im Blick, auch wenn gerade eines etwas stärker hervortritt, während das andere in den Hintergrund rückt. So lassen sich bestimmte Elemente eines Modells betonen, während andere eher unauffällig gemacht werden.

Gylfaginning inszeniert das christliche Lehrgespräch als besonders strukturiert und ordnungszentriert: Der Lehrer-Schüler-Dialog ordnet und kategorisiert die Welt und macht sie so erfassbar. Für den christlichen Dialog stehen die Antworten im Zentrum des Gesprächs. Der enzyklopädische Charakter wird durch die Fragen hervorgehoben, die Antworten grenzen das Wissen ein, was medial auch durch den Einsatz von Rubriken gestärkt wird.

Es ist aber gleichzeitig eine Rubrik, die diese Absichten unterläuft: Die Rubrik „*Gylfaginning*“ sollte den darauffolgenden Textabschnitt beschreiben, macht jedoch auf einer rezeptionsästhetischen Ebene eher das Gegenteil. Wie in der Anfangsrubrik des Prologs und dem Werktitel *Edda* ergeben sich aus dem Titel mehrere semantische Deutungen.¹⁰⁷ Dazu kommt, dass das christliche Dialog-Modell durchaus einiges mit dem eddischen Wissenswettstreit gemeinsam hat, so wird es auf jeden Fall vom Text dargestellt: In beiden Fällen

106 Zur Kippfigur vgl. z. B. das Teilprojekt „Kippfiguren des Medialen“ des NCCR Mediality: www.mediality.ch/projekt.php?id=3-Y.2. (Abgerufen am 26.02.2020)

107 Zum Titel *Edda* vgl. Kapitel 3.2.3.

ist Wissensvermittlung ein hoch performatives Ereignis, das durch vermeintliche Mündlichkeit und Präsenz zwischen zwei Parteien mit unterschiedlicher Macht fingiert wird.

Aber auch spezifische Eigenheiten des eddischen Wissenswettstreits werden hervorgehoben: Das einheimische mythologische Modell scheint eher auf unabgeschlossenes und ewiges Weitererzählen bedacht als auf Abgeschlossenheit. Die mythologischen Geschichten, die als Antwort auf Fragen gegeben werden, lösen jeweils direkt neue Geschichten aus. Im Wissenswettstreit steht die Frage im Zentrum, da der Fragende die Antwort ja bereits kennt. Es geht darum, *dass* und *wie* die Geschichte erzählt wird, nicht um das einmalige Setzen der Wahrheit wie im Lehrer-Schüler-Dialog. Das Potenzial für endloses Weitererzählen ist dem mythologischen Kosmos inhärent, da er zyklisch angelegt ist.¹⁰⁸ Die Welt wird im Wissenswettstreit immer neu hergestellt bzw. erzählt – und geht mit seinem Ende immer unter. Dennoch hat der Wissenswettstreit den performativen Charakter eines einmaligen Ereignisses: Durch den drohenden Tod des Verlierers könnte die Relevanz des vermittelten Wissens nicht stärker betont werden.

Die Kombination der beiden Formen in einer Kippfigur kann als Legitimationsstrategie und Sinnstiftung verstanden werden. Die so strukturierte Rahmengeschichte zeigt, wie sprachliche Äusserungen über den Prozess des mündlichen Gesprächs zu geltenden Aussagen werden (wie das im Prolog schon dargelegt wurde). Der Text zeigt ein Bewusstsein dafür, wie Wissen entsteht und über die Zeit weitergegeben werden kann. Dass diese mündlichen Sprechakte nicht mehr ausreichend Geltung stiften, aber immer noch eine bestimmte Autorität ausstrahlen, zeigt sich in der schriftlichen Umsetzung des Textes als fingierter Dialog.

Bedeutung wird auf verschiedenen Ebenen hergestellt mit dem Ziel, den Text und seine Inhalte zu legitimieren. Eigentlich ist ein rahmender Dialog ein Steuerungswerkzeug für die Rezeption und kann als fiktionale Leserweisung verstanden werden. Durch die komplexe Kippfigur der beiden Dialogarten weist der Text bzw. der Verfasser des Textes aber die Deutungsrolle zurück und überlässt die Einordnung dem Rezipienten.

Der semantische Überschuss, der durch diese Kombination entsteht, kann einerseits bewusst gewollt sein, andererseits aber auch ungewollte Konsequenzen für die Rezeption haben. Jürg Glauser argumentiert mit dem Begriff der „Implosion“, der sich gut für die Beschreibung dieses Phänomens eignet: In einer Implosion wird in einer bestimmten medialen Form zu viel Inhalt oder Material angehäuft und dieser Überschuss muss abgegeben werden. Das führt zur Vermengung und zum Einsturz bestehender Konstellationen und Konzepte und dies wiederum zur Neuverhandlung der Welt und zur Errichtung neuer Wertvorstellungen.¹⁰⁹

108 In diesem Zusammenhang ist auch Jan Assmanns Begriff der „Mythomotorik“ sowie seine Unterscheidung zwischen „heisser“ und „kalter Erinnerung“ interessant: Assmann, Jan: *Das kulturelle Gedächtnis. Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen*. München 2013 [1992], S. 66–83.

109 Wie der Begriff der „Kippfigur“ stammt auch derjenige der „Implosion“ aus den Diskussionen des NCCR Mediality. Vgl. z.B. www.mediality.ch/projekt.php?id=3-Y (abgerufen am 28.02.2020) sowie: Glauser: *Unheilige Bücher*, S. 106–121. Glauser bezieht sich dabei nicht auf das Zusammenspiel der beiden Dialogarten, sondern auf das Ende der *Gylfaginning*, wo die Täuschung der Asen „in sich

Das Spiel zwischen Mehrdeutigkeit und Eindeutigkeit ist ein Grundthema der *Prosa-Edda*, weshalb eine derartige Implosion hier eine gewollte Strategie sein könnte. Wie produktiv solche mehrschichtigen Bedeutungsdimensionen sind, zeigt sich bis heute durch die grosse Rezeption (akademischer und nicht-akademischer Art) von *Gylfaginning*.

3.3.3 Theoretische Vorbemerkungen II: Wiederholung/Wiederholbarkeit

Nicht nur die Dialoggestaltung in *Gylfaginning* zeigt sich als bewusste Reflexion darüber, inwiefern die einheimische Vergangenheit in den neuen kulturellen Rahmen der christlichen Gelehrsamkeit passen kann. Auch das literarische Verfahren der Zitierung verschiedenster eddischer Gedichte lässt sich unter einer performativen Perspektive näher betrachten. Im Fokus steht dabei der Aspekt der „Wiederholung“ resp. der „Wiederholbarkeit“.¹¹⁰

Wie im Theoriekapitel ausgeführt, ist es eine der Gelingensbedingungen von sprachlichem Handeln, dass dieses Handeln wiederholbar ist. Durch die Wiederholung bezieht sich ein Sprechakt immer auf alle vorangegangenen Sprechakte und lädt sich mit deren Bedeutung auf. Für einen Text weist das in den Bereich der Intertextualität und darauf, dass er durch die Wiederholung bzw. das Zitieren anderer Texte Anschluss an Traditionen herstellen kann. Paradoxerweise wird aber gerade durch diese Anknüpfung die Möglichkeit geschaffen, mit der Tradition zu brechen und sie umzudeuten. Das Zitat ist ein authentisches Ereignis in einer langen Reihe vergangener und evtl. noch folgender Vollzüge. Sein Einsatz stellt heraus, dass der Text etwas „Gemachtes“ ist und erweist sich dementsprechend als ein Mittel der Reflexion.

In den nächsten Lektüren stehen wiederholende Verfahren in Bezug auf den Umgang der *Gylfaginning* mit mythologischen Inhalten im Fokus. Da der Mythos an sich nur auf Wiederholung und Aktualisierung beruht, drängt sich eine derartige Perspektive geradezu auf.¹¹¹ In einem ersten Schritt werden das wiederholende Verfahren auf einer intratextuellen Ebene beleuchtet und die Parallelen zwischen der Erzählung von Þórs Fahrt zu *Útgarða-Loki* und *Gylfis* Reise zu den Asen thematisiert. Anschliessend wird die Zitierung eddischer Strophen als intertextuelle Legitimierungsstrategien genauer in den Blick genommen.

3.3.3.1 Intratextuelle Wiederholungen: Die Täuschung durch Sprache

Wiederholung wurde oben als textstrukturierendes Vorgehen bestimmt, welches Schlüsse darüber ermöglicht, dass und wie ein Text über etwas Bestimmtes reflektiert. Wiederholung ist folglich nicht nur als poetologische Struktur interessant, sondern auch in Bezug auf die darin verhandelten Inhalte. Wie sich in der Gestaltung der mythologischen Welt in *Gylfaginning* zeigt, ist sie zyklisch, also endlos wiederholend aufgebaut.¹¹² Die Wiederholung ist

zusammenstürzt“ und *Gylfi* allein dasteht. Eine Übertragung des Prinzips auf andere Aspekte der *Gylfaginning* bietet sich deshalb sehr an.

110 Dabei ergeben sich Überschneidungen mit den vorangegangenen Ausführungen zum mythologischen Wissenswettbewerb.

111 Zum Begriff des Mythos vgl. Kapitel 3.3.3.4.

112 Vgl. Kapitel 3.3.3.3.

im Mythos selbst begründet, weshalb es sich lohnt, auch einzelne Mythen auf dieses Verfahren hin zu lesen.

Die Mythe von Þórs Fahrt zu *Útgarða-Loki* lässt sich sowohl als wiederholende Projektion auf die Rahmengeschichte lesen als auch als wichtigen Kommentar zum Sprachverständnis, das *Gylf* präsentiert. Auch diese Erzählung beschäftigt sich damit, wie Macht und die Kenntniss der Möglichkeiten von Sprache zusammengehören.

In einem ersten Schritt steht deshalb die Lektüre der Erzählung als sich selbst genügend und mit einem Blick auf sprachliche Zusammenhänge. Bisherige Interpretationen (gemäss ihrem wichtigen Status ist die Erzählung bereits Grundlage zahlreicher Untersuchungen gewesen) sehen darin einerseits den mythologischen Kampf zwischen Riesen und Asen, andererseits die Spiegelung von *Gylfis* Täuschung auf der Rahmenebene. Die hier vorgeschlagene Lektüre zeigt aber, dass die Verknüpfung der beiden Ebenen sehr viel enger ist und nicht nur auf formaler Wiederholung beruht. Sie umspielt die Grundthematik der *P-E* und weist darauf hin, wie wichtig das richtige Verständnis von Sprache und ihrem wirklichkeitschaffendem Potenzial in der mythologischen Welt ist.

Þórs Fahrt zu *Útgarða-Loki* ist die längste (und damit eine prominent hervorgehobene) Geschichte, die von den drei Asenfiguren erzählt wird. Die Erzählung bestimmt *Þórr* als jemanden, dem das Verständnis für das Potenzial von Sprache fehlt, weshalb er bei *Útgarða-Loki* getäuscht wird und (vermeintlich) Ehre und Ansehen verliert. In der Figur von *Útgarða-Loki* andererseits zeigt sich, was alles möglich ist, wenn man Sprache beherrscht: Man entkommt *Þórs* mächtigen Hammerschlägen oder kann Welten entstehen und wieder verschwinden lassen. Dass diese Fähigkeiten durchaus auch die Erzählebene verlassen und die „reale Welt“ betreffen können, zeigt sich in den Naturphänomenen, die dem Rezipienten durch die Erzählung benannt und erklärt werden. In dieser einen Binnenerzählung liegt folglich schon sehr viel von dem angelegt, was auf der Rahmenebene reflektiert wird: Was kann Sprache und Erzählen leisten? Wie sind diese Kenntnisse als Machtinstrumente zum eigenen Vorteil zu nutzen?

In U beginnt die Geschichte mit der kleinen Vorerzählung, wie sich der Ase *Þórr* gemeinsam mit *Loki* die Diener *Þjálfi* und *Rǫska* aneignet. Das dadurch vermittelte Bild ist das eines zaubermächtigen Reisenden, der als Gast bei Menschen zwar sein Essen teilt, jedoch ausserordentlich wütend werden kann und grosse Furcht auslöst.

Die nun grössere Gruppe reist weiter ins Land der Riesen, das als fremdes und gleichzeitig *Þórr* vertrautes Gebiet geschildert wird. Die Fahrt über das Meer und durch den grossen Wald eröffnet einen Erzählraum, der für *Þórs* Abenteuerlust wie geschaffen ist. Auch die plötzlich auftauchende grosse Halle, die von der Gruppe als Nachtlager bezogen wird, passt gut in dieses Bild eines „*Þórr*-Abenteuers“. In der Nacht ereignet sich ein grosses Erdbeben und die Gruppe zieht sich in einen Nebenraum der Halle zurück, *Þórr* ist bereit für eine allfällig nötige Verteidigung. Am Morgen entdeckt er draussen den Grund für das Erdbeben und erkennt, dass ein grosser schlafender Mann für den Lärm verantwortlich ist.

Ab diesem Moment der Erzählung verläuft es nicht so, wie es aus anderen Geschichten *Þórs* bekannt ist: Normalerweise würde der Ase einen entdeckten Riesen sofort angreifen und töten. Nicht so hier: „*Þá varð Þór bilt at slá meðr hamrinum ok spurði hann at nafni*

[...]“¹¹³ (Da verliess Þórr der Mut mit dem Hammer zu schlagen und er fragte ihn nach seinem Namen.) Es ist nicht klar, weshalb Þórr zögert, doch dass er den für das Erkennen und Einschätzen des Gegenübers so wichtigen Namen nicht weiss, deutet die folgenden Schwierigkeiten bereits an. Der Riese, der sich *Skrýmir* nennt, scheint Þórr jedoch zu kennen. Er demonstriert seine Grösse, indem er die Halle als seinen Handschuh zu erkennen gibt, in dessen Daumen die Gruppe geschlafen habe. Es kommt zu einer Verlagerung der Handlungsmacht in der Erzählung: *Skrýmir* bestimmt, dass sie gemeinsam reisen und steuert die Gruppe. Þórr und seine Gefährten reagieren nur noch auf die Vorgaben und sind nicht mehr handlungsfähig: So schafft es der Ase in einer Marschpause nicht mehr, den Proviantst sack zu öffnen und will den schlafenden Riesen angreifen. Drei Versuche scheitern, ihn mit dem Hammer zu töten. *Skrýmir* scheint die Schläge nicht zu spüren, dafür schickt er die Reisenden am Morgen allein zu einer bestimmten Burg, wo es noch grössere Männer als ihn zu sehen gäbe und sie sich nicht zu arrogant verhalten sollten, da das dort nicht geschätzt werde.¹¹⁴ Die Gruppe macht sich auf den Weg:

Peir ganga til Miðgarðs [sic] ok sjá borg standa á völlum nokkurum ok settu hnakka á bak sér áðr þeir fengi yfir sét. Grind var fyrir bogarhliði. Þórr fekk eigi upp komit ok smugu millum svalanna. Peir sá holl mikla, gengu inn ok sá þar órit stóra menn.¹¹⁵

Sie gehen nach *Miðgarðr* [sic] und sehen eine Burg auf freiem Feld stehen und müssen den Kopf nach hinten legen bevor sie darüber sehen. Ein Tor war vor dem Burgeingang. Þórr konnte nicht darüber kommen und sie zwängten sich durch die Umzäunung. Sie sahen eine grosse Halle, gingen hinein und sahen dort ziemlich grosse Männer.

Die Parallele (und gleichzeitig Variation) zum Beginn der Rahmenhandlung und *Gylfis* Reise sind deutlich und werden weiter unten besprochen. Die Gruppe geht vor den Thron und begrüsst *Úgarða-Loki*, obwohl nicht klar ist, woher sie seinen Namen kennt. *Úgarða-Loki* heisst sie mit spöttischem Unterton willkommen und fordert Þórr heraus: „*Engi mun sá með oss vera er eigi kunni nokkurar íþróttir.*“¹¹⁶ (Keiner dürfte mit/unter uns sein, wenn er nicht gewisse Fertigkeiten hat.) Die Anlehnung der Szene an den Wissenswettstreit in eddischen Liedern ist deutlich¹¹⁷ und Þórrs Begleiter *Loki* steigt sofort darauf ein: „*Engi mun sá hér innan hirðar er skjótara muni eta en ek.*“¹¹⁸ (Keiner der hier drinnen anwesenden Gefolgs männer kann schneller essen als ich.) Damit nehmen die Wettkämpfe ihren Lauf und zum Erschrecken der Gruppe gehen alle verloren. *Úgarða-Loki*s Wettkämpfer sind alle schneller, stärker und praktisch unüberwindbar. Während *Loki* nicht so schnell essen kann wie *Logi* und *Þjálf* nicht so schnell rennen wie *Hugi*, scheitert Þórr als zentrale Figur gleich mehrmals. *Úgarða-Loki* reizt ihn mit zahlreichen Sticheleien wegen seiner geringen Grösse und

113 *Uppsala Edda*, S. 66.

114 In U ist *úgarðr* zwei Mal als *miðgarðr* bezeichnet. Das erste Mal ist es korrigiert, das zweite Mal nicht. Vgl. *Uppsala Edda*, S. 68; Grape: *Snorre Sturlasons Edda*, S. 126.

115 *Uppsala Edda*, S. 68.

116 *Uppsala Edda*, S. 68.

117 Zum Wissenswettstreit auf der Rahmenebene vgl. Kapitel 3.3.2.1. Anders als in den eddischen Wettbewerben geht es hier nicht um den Erwerb von mythologischem Wissen an sich, sondern man misst sich in praktisch angelegten Wettkämpfen.

118 *Uppsala Edda*, S. 68.

wundert sich, woher die Lobpreisungen über Þórs Stärke kommen, wenn er doch hier bei ihm nichts davon zeigen kann.

Þórr gelingt es nicht, ein grosses Trinkhorn zu leeren, er bekommt aber eine weitere Chance, die jedoch eigentlich unter seiner Würde ist:

Pá svarar Útgarða-Loki: Þat er ungra sveina at hefja upp af jörðu katt [sic] minn. En eigi munda ek slíkt kunna at mæla við Ása-Þór ef ek hefða eigi séð at hann er minni maðr en mér er sagt.¹¹⁹

Da antwortet Útgarða-Loki: Junge Männer heben meine Katze von der Erde. Aber ich würde nicht wissen, das Ása-Þórr zu sagen, hätte ich nicht gesehen, dass er ein geringerer Mann ist als mir gesagt ist.

Þórr gelingt es nicht, die Katze zu heben, nur eine Pfote löst sich vom Boden. Verärgert verlangt Þórr nach einem Ringkampf, um seine Stärke unter Beweis stellen zu können. Útgarða-Loki will keinem seiner Leute die Schmach antun, mit so einen schwachen Gegner ringen zu müssen. Er lässt aber seine alte Ziehmutter kommen und gegen ihn antreten:

Ekki er þar af annat sagt en því harðara er Þórr knýst at því fastara stóð hon. Þá tok kerling at leita til bragða. Þórr varð lauss á fótum ok vóru sviptingar harðar, ok fell Þórr á kné qðrum fóti, ok þá bað Útgarða-Loki þau hætta ok lét hann eigi fleirum þurfa at bjóða fang.¹²⁰

Nicht mehr ist dort gesagt, als dass je härter Þórr sich anstrengt, desto fester stand sie. Da begann die alte Frau zu tricksen. Þórr verlor seinen Stand und es waren harte Bewegungen, Þórr fiel auf einem Bein aufs Knie, und dann befahl Útgarða-Loki aufzuhören und liess ihn keine weiteren Kämpfe mehr vorschlagen.

Am Morgen danach macht sich die Gruppe zum Aufbruch bereit und Útgarða-Loki begleitet sie hinaus. Er will wissen, wie Þórr seine Reise einschätzt. Dieser sieht sich in seinem Ansehen geschwächt, er werde nun „lítinn mann“¹²¹ (kleiner Mann) genannt. Doch Útgarða-Loki deckt auf: „Nú skal segja þér it sanna, er þú ert kominn út af borginni. Eigi hefðir þú komit í hana ef ek hefða vitat þik svá mikils háttar sem þú ert. En sjónhverfingar vóru gervar, fyrst á skóginum [...]“¹²² (Nun soll dir die Wahrheit gesagt werden, da du aus der Burg draussen bist. Du wärst nicht hineingekommen, hätte ich gewusst, von welcher grosser Bedeutung du bist. Und es wurden Sinnestäuschungen gemacht, zuerst im Wald [...]). Útgarða-Loki löst auf, dass Þórr und seine Gefährten getäuscht wurden und die grosse Stärke des Asen nur durch Zauberei unterdrückt worden ist. Loki verlor den Essenswettstreit gegen das Feuer (*logi*), das alles verschlingt. Þjálfí war nicht schneller als ein Gedanke (*hugi*) und Þórr trank durch das Horn aus dem Meer, musste die als Katze erscheinende Miðgarðsschlange aufheben sowie gegen das Alter (*elli*) kämpfen. Útgarða-Loki verabschiedet sich mit den Worten, Þórr niemals mehr in seine Nähe zu lassen. Þórr will ihn angreifen, aber es ist zu spät: „Pá bregðr Þórr upp hamrinum, ok nú sér hann hvergi Útgarða-Loki ok eigi heldr borgina.“¹²³ (Da schwingt Þórr den Hammer hoch, aber nun sieht er Útgarða-Loki nirgends und auch nicht die Burg.)

119 Uppsala Edda, S. 70., zur Form *katt* in U vgl. Fussnote 1, ebd.

120 Uppsala Edda, S. 72.

121 Uppsala Edda, S. 72.

122 Uppsala Edda, S. 72.

123 Uppsala Edda, S. 72.

Damit endet in U die Geschichte von Þórs Fahrt zu *Útgarða-Loki*. Darauf folgt eine Rubrik, in der Þórs Fahrt zur Miðgarðsschlange angekündigt wird. Eine mythologische Erzählung geht hier nahtlos in die nächste über, nicht einmal eine um Erklärung bittende Zwischenfrage von *Gylfi* auf der Rahmenebene ist dafür vonnöten.

3.3.3.2 Fehlendes Sprachverständnis auf verschiedenen Ebenen

Man könnte die Erzählung nun als Kampf zwischen zwei mythologischen Wesen oder als strukturelle Wiederholung der Geschehnisse auf der Rahmenebene erklären. Es gibt aber auch die Möglichkeit, sie zusätzlich als bedeutungstiftende Wiederholung für das poetologische Grundthema in *Gylfaginning* oder sogar für die gesamte *Prosa-Edda* zu lesen. Alle Vorgänge der Geschichte erweisen sich als eine bestimmte Art von Täuschung. Diese *sjónhverfingar* (Augenverblendungen, Sinnestäuschungen, Blendwerke)¹²⁴ werden erst zum Schluss aufgedeckt – anders als in der Rahmengeschichte, wo ihr Einsatz bereits zu Beginn festgestellt wird, als die Asen *Gylfi* empfangen. Die Erzählung erweist sich als eine inszenierte Täuschung, welche Þórr und den Rezipienten betrifft: Nichts ist so, wie es scheint.

Bereits verdeckt als *Skrýmir* spielt *Útgarða-Loki* mit der Wahrnehmung Þórs bzw. das Narrativ mit derjenigen des Rezipienten: Nirgends wird explizit gesagt, dass es sich bei der grossen Gestalt und seinem Gefolge um Riesen handelt, alle *scheinen* bloss riesig. Einerseits durch materielle Objekte im Raum (zuerst der Handschuh als Halle, später auch beim Eintreten in die Burg), andererseits durch besonderen Sprachgebrauch *Útgarða-Lokis*. Durch rhetorische Stilfiguren wie z.B. Litotes (*Skrýmir* wird als „mann [...] var eigi lítill“¹²⁵ beschrieben) oder epistemischen Gebrauch von Modalverben¹²⁶ (*Skrýmir* scheinen die Hammerschläge wie eine Feder, die vom Baum fällt: „mér þótti sem fjoðr nokkur felli af trénu“¹²⁷) wird eine Welt der Riesen erschaffen, in der Þórs physische Fähigkeiten nicht zu zählen scheinen.

Die Täuschungen der Sinne betreffen aber auch das sprachliche Verständnis des Asen, er kann die Aussagen *Skrýmis* nicht richtig deuten und erfasst nicht, dass hier seine Ehre auf verschiedenen Ebenen angegriffen wird. Die Wettkämpfe, in denen Þórr und seine Leute unterliegen, verweisen zwar auf mangelnde physische Stärke (Rennen, Essen, Trinken, Kämpfen), sind aber eigentlich sprachlicher Natur: Weil Þórr nicht erkennt, dass Namen mehrdeutig sein können, verliert er. Er versteht Begriffe wie *hugi*, *logi* oder *elli* als Personennamen und ihm entgeht die rhetorische Figur der (umgekehrten) Personifikation. Das Trinkhorn und die Katze nimmt er andererseits wortwörtlich und verpasst so die verschleiende Allegorie. *Útgarða-Loki* hingegen weiss, wie die Wirklichkeit durch Sprache verändert werden kann, seine *sjónhverfingar* entpuppen sich mitunter als gezielt eingesetzte erzählerische Fähigkeiten. Ob Þórr diese Zusammenhänge versteht, als *Útgarða-Loki* sie ihm draussen vor der Halle aufdeckt, bleibt unklar. Wie es seinem Wesen entspricht, greift er

124 Vgl. Lemma *sjónhverfing* f. in Baetke: *Wörterbuch*.

125 *Uppsala Edda*, S. 66.

126 Epistemische Deutungskontexte entsprechen Annahmen aufgrund des Wissens des Sprechers, das jeweils zur Sprechzeit präsent ist, meist handelt es sich um „erlebte Rede“. Vgl. Grammatisches Informationssystem des Instituts für deutsche Sprache (ids) http://hypermedia.ids-mannheim.de/call/public/sysgram.ansicht?v_id=1552. (Abgerufen am 26.02.2020)

127 *Uppsala Edda*, S. 66.

sofort zu seinem Hammer und will den Gegner töten. Es darf vermutet werden, dass Óðinn, Dichtergott und Sprachbringer, die Täuschung problemlos durchschaut hätte.¹²⁸

Die Lektüre der Binnenerzählung hat Anknüpfungspunkte für eine sprachzentrierte Perspektive herausgearbeitet, die auch für die Rahmenebene von *Gylfaginning* von Bedeutung sind. Die Wiederholung einer Erzählung auf beiden Ebenen hat Implikationen für den Gesamttext.¹²⁹ Die Geschichte von Þórs Fahrt zu *Útgarða-Loki* ist eine der letzten Erzählungen der drei Asen für *Gylfi*, bevor sie schliesslich über die Ereignisse rund um *ragnarøkkr* berichten. Ausgelöst wird sie durch *Gylfis* Frage nach möglichen Schwächen von Þórr: „*Gangleri segir enn: Hvárt hefir Þórr hvergi þar komit at honum væri ofrefli fyrir fjölkyngi sökum?*“¹³⁰ (*Gangleri* sagt weiter: Ist Þórr nirgendwo hin gekommen, dass er vor einer unüberwindbaren Aufgabe stand wegen Zauberkraft?) Die Antwort der Asen (*Hár* spricht an dieser Stelle) macht deutlich, wie wichtig die folgende Binnenerzählung wird, denn sie sehen sich im Wissenswettstreit in die Enge gedrängt:

Fáir munu frá því segja kunna. En margt hefir honum harðfórt þótt. En þótt nokkur hlutr hafi svá rammr orðit at hann fengi eigi sigrat, þá er eigi skylt at segja frá, því at mörq eru dómi til þess ok því eru allir skyldir at trúa at hann er mátkastr.¹³¹

Wenige werden davon erzählen können. Aber vieles hat er als schwierig empfunden. Aber auch wenn etwas so mächtig war, dass er es nicht besiegen konnte, dann ist doch kein Grund davon zu sprechen, weil es viele Beispiele dafür gibt, und weil alle glauben sollen, dass er der mächtigste ist.

Die Asen deuten hier an, dass gewisse Wissensbestände nicht erzählt werden dürfen, wenn sie dem allgemeinen Ziel einer Erzählung entgegenstehen. Erzählen zeigt sich so als bewusst einzusetzendes Werkzeug zur Bedeutungssteuerung. Verschweigt man etwas, so wird es vergessen und kann keinen Schaden mehr anrichten.

Gylfi meint aber, die Asen nun im Wissenswettstreit besiegen zu können, da sie keine Antwort auf seine Frage geben können. Er erkennt nicht, dass die Asen nicht erzählen wollen, weil sie keine Antwort geben können, sondern gerade weil sie eine Antwort haben und diese ihr Täuschungsspiel entlarven könnte. Es geht zwar einerseits darum, dass Þórs Macht durch die Erzählung als nicht allumfassend gezeigt wird, andererseits denken die Asen weiter und sehen die Gefahr, dass diese „Ohnmacht“ auf sie selbst abfärben würde. Sie retten sich vorerst durch eine weitere Komplexitätssteigerung, die durch den Wechsel der drei Erzählinstanzen angezeigt wird. Die erste unbefriedigende Antwort gibt *Hár*, er wird nach

128 Es darf die Frage gestellt werden, ob Þórr die Täuschung mit dem Wissen, das in *Skpm* vermittelt wird, durchschaut hätte. Der direkte Bezug scheint nahezuliegen und Frog sieht ebenfalls deutliche Verbindungen zu den theoretischen Aspekten der *P-E*, wenn er die sprachlichen Missverständnisse der Þórs-Episode als Allegorien in Bezug auf die Interpretation von Dichtung bzw. explizit als unverstandene *heiti* und *kennningar* liest. Frog: Snorri Sturluson qua Fulcrum: Perspectives on the Cultural Activity of Myth, Mythological Poetry and Narrative in Medieval Iceland. In: *Mirator* 12, 2011, S. 1–28, hier S. 19.

129 Wie in Kapitel 2.4.3 gezeigt, bedingen sich Binnen- und Rahmenebene gegenseitig, der Rahmen darf nicht nur als das „Äussere“ verstanden werden – der Begriff „Kontext“ trifft es besser.

130 *Uppsala Edda*, S. 64.

131 *Uppsala Edda*, S. 64.

dem Zweifel von *Gylfi* durch die nächsthöhere Instanz, *Jafnhár*, ersetzt. Die Auswechsellstrategie thematisiert dieser schliesslich unter der Begründung von Wahrheit und Lüge:

Pá svarar Jafnhár: Heyrt höfum vér sagt frá því er oss þikkir ótrúligt. En nær sitr sá er veit, ok muntu því trúa at hann mun eigi ljúga nú it fyrsta sinn, er alldrigi ló fyrri.¹³²

Da antwortet *Jafnhár*: Wir haben davon gehört, was uns unglaublich erscheint. Aber nahe sitzt einer, der weiss, und du kannst darauf vertrauen, dass er nun nicht zum ersten Mal lügen wird, der vorher noch nie gelogen hat.

Wer bis jetzt noch nie gelogen hat, dem kann man auch bei zukünftigen Berichten Vertrauen schenken, scheint hier die Aussage zu sein. *Hár* und *Jafnhár* haben nur von diesen unglaublichen Ereignissen gehört, *Priði* weiss sie. Die Szene fragt danach, wer weshalb die Legitimation zum Erzählen hat.

Das bewusste Sichtbarmachen dieser Frage nutzen die drei Asen aber als Verschleierungstrategie. Man würde annehmen, *Jafnhár* übergibt die Erzählung anschliessend an die dritte Instanz, *Priði*. Allerdings ist es in U wieder *Hár*, der mit *Þórs* beschämender Geschichte beginnt. Es deutet einiges darauf hin, dass das ein Schreibfehler in der Handschrift ist. In RTW ist der letzte und mit am meisten Autorität versehene Sprecher klar *Priði*. Er heisst *Gylfi* schweigen, damit er die geforderte Geschichte berichten kann (*Gylfi* hingegen weist ausdrücklich darauf hin, dass er die Asen als überwunden ansieht, können sie seine Frage nicht beantworten).

In U ist der Wissenswettstreit an der Stelle nicht so deutlich hervorgehoben. Versucht man den Text zu lesen, ohne dass man darin einen Schreibfehler vermutet, dann muss man die Rubrik zu Beginn der Stelle miteinbeziehen: „*Hér þegir Priði*“¹³³ (Hier schweigt *Priði*). Weshalb dieser Sprecherwechsel von *Priði* zu *Hár* in U vorgenommen wird (entgegen der sonstigen Tendenz bei wichtigen Fragen *Priði* zu Wort kommen zu lassen), bleibt aber unklar. Eine mögliche Erklärung wäre, dass *Priði* tatsächlich gemeint ist als derjenige, der niemals lügt.¹³⁴ So würde *Priði* *Gylfi* erklären, wie dessen eigene Geschichte mit der Erzählung von *Þórr* zusammenhängt: Es wäre zu befürchten, dass *Priði* *Gylfi* auf die Sinnestäuschungen aufmerksam machen würde. Da *Hár* keine solche Wahrheitsliebe nachgesagt wird, muss er die Geschichte erzählen und darf von der Wahrheit abweichen.¹³⁵

In U spielt das für *Gylfi* aber keine Rolle, er ist ganz im Wettstreitmodus und sieht den Sieg vor sich. Ohne ein Zeichen von Zweifel verlangt er nach der Erzählung: „*Pá svarar Gangleri: Hér hlýði ek svorum þessa máls.*“¹³⁶ (*Gylfi* antwortet: Hier höre ich die Antworten auf diese Frage.) Zwar macht er keine Anspielung auf seinen möglichen Sieg im Wissenswettstreit, er anerkennt die Antworten aber als stimmig und nimmt auch die direkt darauffolgende Erzählung von *Þórr* und der *Miðgarðsschlange* ohne Argwohn an. Er kommentiert: „*Mikit afrek vár þetta.*“¹³⁷ (Eine gewaltige Leistung war das.) Die Parallele von *Þórs*

132 *Uppsala Edda*, S. 64.

133 *Uppsala Edda*, S. 64.

134 Was sich im restlichen Text nicht als richtig erweist.

135 Grundsätzlich wäre auch denkbar, dass *Priði* überhaupt nicht gemeint ist und *Jafnhár* von *Hár* spricht, der noch nie gelogen habe.

136 *Uppsala Edda*, S. 64.

137 *Uppsala Edda*, S. 74.

Ankunft in der hohen Halle mit seiner eigenen ist wohl noch zu schwach, als dass er sie erkennen würde. Erst im Augenblick der praktisch ähnlichen Beendigung des Wettstreits könnte *Gylfi* die Gemeinsamkeiten entdecken und gegebenenfalls als Warnung auffassen.

Dasselbe gilt für den Rezipienten: Hat *Gylfi* schliesslich vom Untergang und der Erneuerung der Welt erzählt bekommen, so folgt ein abrupter Wechsel. Eben noch hörte er das *Völuspá*-Zitat über die Tochter der Sonne, dann ist alles vorbei: „*Nú er Gangleri heyrir þetta þá verður gnýr mikill ok er hann á sléttum velli.*“¹³⁸ (Nun, als *Gylfi* das hört, ist da ein grosser Lärm und er ist auf ebenem Feld.)

Anders als in *Gylfaginning* in RTW kommt in U diese Auflösung bzw. das Ende des Wissensdialogs unvermittelt und direkt nach der letzten zitierten eddischen Strophe. In RTW hingegen ist die Auflösung der *sjónhverfingar* für *Gylfi* und den Rezipienten über mehrere Schritte vorbereitet und somit klarer erkennbar. Nach der letzten zitierten Strophe sagt *Hár* zu *Gylfi*:

En nú ef þú kant lengra fram at spyrja þá veit ek eigi hvaðan þér kemr þat, fyrir því at øngan mann heyrða ek lengra segja fram aldarfarit. Ok njóttu nú sem þú namt. Því næst heyrði Gangleri dyni mikla hvern veg frá sér, ok leit út á hlið sér. Ok þá er hann sésk meir um, þá stendr hann úti á sléttum velli, sér þá ønga höll ok ønga borg.¹³⁹

Nun aber, wenn du weiter fragen kannst, so weiss ich nicht woher dir das käme, weil ich niemanden habe mehr sagen hören vom Gang der Welt. Und nutze nun, was du nahmst. Als nächstes hörte *Gylfi* einen grossen Lärm überall um sich herum, und er wendet sich zur Seite. Und als er sich weiter umsieht, da steht er draussen auf ebenem Feld, sieht keine Halle und keine Burg.

In U gibt es keine derartig explizite Wiederholung der Szene mit *Þórr* und *Útgarða-Loki*. *Gylfi* wie auch dem Rezipienten wird zugetraut, selbstständig die richtigen Schlüsse aus dem plötzlichen Ende zu ziehen. Die Wiederholung der Geschichte aus der Binnenebene ist insofern variiert, als dass die Asen *Gylfi* ihre Täuschungen nicht erklären, sondern direkt verschwinden. Die Wiederholung besteht denn auch nicht in der formgetreuen Übernahme, sondern darin, dass ihr dasselbe Thema zugrunde liegt: Was für Möglichkeiten und Grenzen hat die Sprache und das Erzählen?

Die Inszenierung verschiedenster Täuschungs- und Verschleierungsstrategien entpuppen sich als Momente, in denen über das Wesen der Sprache reflektiert wird. Mit Sprache kann getäuscht werden, weil sie mehrdeutig ist. Das eröffnet die Möglichkeit, verschiedene Sinndimensionen aufzurufen. Dazu braucht es aber die richtigen Kenntnisse: *Útgarða-Loki* hat sie, die Asen haben sie und zweifelsfrei hat sie auch der Verfasser der *Gylfaginning* selbst. Wer gekonnt erzählt, hat die Deutungsmacht, das zeigt sich bereits in der diegetischen Welt.

3.3.3.3 Wiederholung als mythologisches Prinzip in *Gylfaginning*

Wie wichtig für das oben verhandelte Sprachpotenzial das Verfahren der Wiederholung als Prinzip des Mythos selbst ist, zeigt sich am Ende der Rahmenhandlung:

138 *Uppsala Edda*, S. 86.

139 Snorri Sturluson: *Prologue and Gylfaginning*, S. 54.

Ok er æsirnir heyra þetta sagt, gáfu þeir sér þessi nöfn ásanna, at þá er langar stundir liði efaðist menn ekki at allir væri einir, þeir æsir er nú frá sagt ok þessir æsir er nú vóru, ok var *Oku-Þórr* kallaðr *Ása-Þórr*.¹⁴⁰

Und als die Asen das gesagt hören, gaben sie sich diese Namen der Asen, so das, wenn lange Zeit vergangen ist, die Menschen nicht zweifeln, dass alle dieselben wären, diese Asen, von denen nun erzählt wurde, und diese Asen, die jetzt waren, und *Oku-Þórr* wurde *Ása-Þórr* genannt.

Blosses Erzählen allein reicht nicht, um eine neue Wirklichkeit bzw. Welt zu erschaffen. Die Erzählung muss „leben“, sie muss erzählt werden und darf nicht in Vergessenheit geraten. Ansonsten besteht Raum für Zweifel, ungewollte Deutungen oder gar die Auslöschung aus der Erinnerung. Die Asen erkennen, wie das Weiterleben des Erzählten gewährleistet werden kann: Nur wenn eine Geschichte die reale Welt „erfasst“, gelingt der Sprechakt. Sie übertragen deshalb die Namen aus der Erzählwelt in die reale Welt und machen sich so zu eigentlichen Überlieferungsträgern. Für solche Vorgänge braucht es „lange Zeit“ und wiederholtes Weitererzählen. Die Asen beweisen hier Wissen darüber, wie Erinnerungsprozesse funktionieren und nutzen es für ihre eigenen Zwecke: Sie erzählen sich selbst zu Göttern.

Dass dies kein zufällig gewähltes Verfahren ist, zeigt sich durch eine kurze Rückkehr in die mythologische Erzählwelt. Auch da wird Erinnern als bewusster und aktiver Vorgang dargestellt, der viel mit Kenntnissen der Funktion von Sprache zu tun hat: Nach der Schilderung des Weltuntergangs fragt *Gylfi*, ob es eine neue Welt mit neuen Bewohnern geben wird. *Hár* bejaht:

Upp skýtr jorðunni ór sænum ok er hon grón ok ósánir akrar. Viðarr ok Váli lifa ok svartalogi hefir eigi grandat þeim, ok byggva þeir á Eiðavelli, þar sem fyrrum var *Ásgarðr*, ok þar kómu synir Þórs Magni ok Móði ok hafa þar *Mjólni*. Þar kemr *Baldr* ok *Höðr* frá *Heljar*, talast við ok minnast á rúnar sínar, róða um tíðindi, *Miðgarðsorm* ok *Fenrisúlfr*. Þá finna þeir í grasinu gulltöflur er æsir hafa átt.¹⁴¹

Die Erde schießt aus dem Meer hinauf und sie ist grün und die Äcker unbesät. *Viðarr* und *Váli* leben und das schwarze Feuer hat sie nicht geschädigt, und sie leben auf *Eiðavöllr*, wo vorher *Ásgarðr* war, und dorthin kommen die Söhne *Þórs*, *Magni* und *Móði* und haben dort *Mjólner*. *Baldr* und *Höðr* kommen von Hel, sprechen zusammen und erinnern sich an ihr geheimes Wissen, reden über die Ereignisse, die *Miðgarðsschlange* und *Fenriswolf*. Dann finden sie im Gras die goldenen Spieltafeln, welche den Asen gehört haben.

Die erzählte mythologische Welt ist zyklisch angelegt, wie die neu auftauchende Welt zeigt. Die Nachkommen sowie zwei wichtige Überlebende der untergegangenen Asen kommen wieder zusammen.¹⁴² Ihre neue Welt basiert ganz auf der alten: Es ist wichtig, sich an das geheime Wissen zu erinnern und sich gemeinsam darüber einig zu werden. Hier wird ein

140 *Uppsala Edda*, S. 86.

141 *Uppsala Edda*, S. 84.

142 Lukas Rösli zeigt aber, dass die neue Welt autark und autopoetisch vorgestellt wird. Sie kommt selbst aus dem Meer herauf und wird nicht von einer schöpferischen Kraft (wie im Prolog oder am Anfang von *Gylfaginning* geschaffen. Vgl. Rösli: *Topographien*, S. 95f.

aktiver und bewusster Prozess beschrieben, der auf die Konstituierung eines gemeinsamen kulturellen Gedächtnisses herausläuft. Der Hammer *Mjǫlnir* und die goldenen Spielfafeln sind materielle Objekte, an die sich Erzählungen knüpfen lassen und sie so gleichzeitig in der jetzigen Welt vergegenwärtigen. Auch der Ort der Zusammenkunft hat Symbolcharakter: *Eiðavöllr* ist da, wo vorher *Ásgarðr*, das Zentrum der asischen Macht war. Das vorgeschulte Modell eines Erinnerungsprozesses sieht vor, dass Erzählungen durch Abstammung oder Augenzeugenschaft von legitimierten Figuren fixiert sowie durch wichtige materielle Objekte und der Verortung in der Welt verankert werden und so in kulturelles Wissen übergehen können.

Der Text hat schon am Anfang bewiesen, dass solche performative „Erzählakte“ gelingen können: Im Bericht über den Asen *Óðinn* wird dieser zum höchsten Asengott erzählt. Die Wortwahl *Hárs* zeigt dabei aber, dass er sich bewusst ist, was er hier tut:

Pau áttu þrjá sonu, Óðin, Vili, Vé, ok þat ætlum vér, segir Hár, at sá Óðinn ok hans bróðr munu vera stýrandi heims ok jarðar, ok þar er sá eptir herran er vér vitum nú mestan vera.¹⁴³

Sie hatten drei Söhne, *Óðinn*, *Vili* und *Vé*, und wir meinen, sagt *Hár*, dass dieser *Óðinn* und seine Brüder die Herrscher der Welt und der Erde sein werden, und dieser wird dort danach Herr sein, den wir nun am Grössten wissen.

Es reicht, dass die erzählenden Asen *annehmen*, dass *Óðinn* der Grösste sei und über die Welt herrschen werde, bereits so lässt er sich durch die Erzählung nach und nach in einen Gott verwandeln. *Gylfi* fragt zuerst noch nach: „*Hvat hefðust þá Burs synir at, er þú trúir guð vera?*“¹⁴⁴ (Was taten da die Söhne *Burs*, wenn ihr glaubt sie seien Götter?) Nach weiteren Ausführungen durch die Asen folgt dann der eigentliche Akt der Vergöttlichung, der *Óðinn* zum *Alfǫðr* (Vater aller Götter), Schöpfer der Menschen und gleichzeitigem Ahnherr der erzählenden Asen macht: „*Síðan gerðu þeir í miðjum heimi Ásgarð. Þar bygði Óðinn ok ættir þeira er várar ættir eru frá komnir.*“¹⁴⁵ (Danach bauten sie in der Mitte der Welt *Ásgarð*. Dort lebte *Óðinn* und dessen Nachkommen, von denen unsere Geschlechter abstammen.) Die Bezeichnung *Alfǫðr* wird zuerst als bekannte Tatsache geschildert. In einem zweiten Schritt aber wird eine sich selbst bestätigende Begründung nachgeliefert: „*Því heitir hann Alfǫðr at hann er faðir allra guðanna.*“¹⁴⁶ (Deshalb heisst er *Alfǫðr*, weil er der Vater aller Götter ist.) Von diesem Moment an sprechen sowohl die Asen als auch *Gylfi* von „Göttern“ und von *Alfǫðr*. Der vergöttlichende Sprechakt ist gelungen.

Nun ist wieder zurückzukommen auf die Rahmenebene und das Ende des Dialogs zwischen *Gylfi* und den Asen. Wie die vorangehenden Beispiele aus den mythologischen Narrativen zeigen, können die erzählenden Asen über performative Strategien mythologische Welten entstehen lassen und deren Bewohner zu Göttern erklären. Auf der Rahmenebene wenden sie diese Verfahren nun auf sich selbst an und verleihen dem Akt mit der Wiederholung noch mehr Gewicht.

143 *Uppsala Edda*, S. 18.

144 *Uppsala Edda*, S. 18.

145 *Uppsala Edda*, S. 20.

146 *Uppsala Edda*, S. 20.

Sowohl auf der Rahmen- wie auch auf der Binnenebene sind neue Erzählräume eröffnet: Die grüne neue Welt bietet sich dafür ebenso an wie das metaphorisch gesehene ebene (leere) Feld, auf dem *Gylfi* am Ende steht. In den Versionen von RTW ist das weitere Geschehen deutlich ausformuliert. *Gylfi* geht nach Hause und erzählt da, was er gesehen und gehört hat: „*Ok eptir honum sagði hverr maðr öðrum þessar sögur.*“¹⁴⁷ (Und danach sagte einer dem anderen diese Geschichten weiter.) *Gylfi* ist somit einer der Überlieferungsträger, der für die Weitererzählung der Geschichten sorgt. Auch das Vorgehen der Asen in RTW wird ausführlicher beschrieben. Wie in U festigen auch sie das Erzählte über Namensabgleichungen und Bezüge zur realen Welt. Im Unterschied dazu wird aber ein weiterer Erzählraum eröffnet, der die Asen mit Troja und seinen Helden verbindet.¹⁴⁸ Die Erzählungen werden aktualisiert, um sie an neue Umstände anzupassen.

Denkt man die Überlieferungslinie weiter, so wird klar, dass diese Stellen als Reflexionsmomente gelten können, in denen der Text über seine eigene Rolle in dieser Linie nachdenkt. Das mittelalterliche Manuskript ist das Medium, in dem die Geschichten schriftlich fixiert sind und so potenziell unendlich weitererzählt werden können. Im Sammeln und Zusammenstellen des disparaten mythologischen Materials und dem Verfassen der daraus geformten Mythographie entsteht die Möglichkeit der Rezeption und damit einer immer wieder neuen Aktualisierung der Stoffe. Die Wiederholung ist ein Reflexionsmoment, das den Status von Literatur als Wirklichkeitsherstellendes Werkzeug in Szene setzt und sich gleichzeitig selbst hinterfragt, da augenscheinlich alles nur eine grosse Täuschung ist.

3.3.3.4 Intertextuelle Wiederholungen: Mythos als Denkmodell

Bereits mehrfach wurden Überschneidungen oder Vermischungen formaler und inhaltlicher Art zwischen *Gylfaginning* und der eddischen Dichtung angesprochen. An dieser Stelle sollen nun ganz bestimmte intertextuelle Bezüge der beiden Werke diskutiert werden, die in einem zweiten Schritt mit den Begriffen des Mythischen zusammengedacht werden müssen.

Mythos ist dabei als Denkform zu verstehen und man kann „den Begriff des Mythischen zugleich auf Text- und auf Mentalitätsstrukturen beziehen, auf den Mythos als Erzählform und das sogenannte mythische Denken als eine Texten vorausliegende und sie durchdringende Bewusstseinsform mit einer ihr eigenen Logik.“¹⁴⁹ Jürg Glauser fasst die wichtige Rolle der Denkform für das nordische Mittelalter zusammen:

Nimmt man die in der Lieder-Edda, der Prosa-Edda, der Skaldik dokumentierte mythologische Dichtung [...], so kann man mit Margaret Clunies Ross vom Mythos als einem zentralen Denkmuster im Island des 13. Jh. sprechen. Grosse und wichtige Teile der isländischen Literatur zeugen von der Beschäftigung mit den alten Göttergeschichten und das Denken in Mythen strukturiert wie gesehen auch den Blick auf die Vergangenheit, die Rechtfertigung der eigenen Stellung und die Ansprüche, die man in der Gesellschaft daraus ableitet. In diesen Kartierungen, Genealogisie-

147 Snorri Sturluson: *Prologue and Gylfaginning*, S. 55.

148 RTW hat an mehreren Stellen die Tendenz, die Asen stärker mit Troja zu verbinden, als das in U der Fall ist, wo diese Verknüpfung nur im Prolog kurz angesprochen wird.

149 Friedrich, Udo und Bruno Quast: Mediävistische Mythosforschung. In: Dies. (Hg.): *Präsenz des Mythos. Konfigurationen einer Denkform in Mittelalter und Früher Neuzeit*. Berlin 2004 (= Trends in Medieval Philology 2), S. IX–XXXVIII, hier S. XXXV.

rungen und Mythisierungen steckt eine erzählerische Dynamik, die bewirkt, dass aus Geschichten Geschichte (gemacht) wird.¹⁵⁰

Mythos als Denkform verstanden, ist eng verwandt mit dem Begriff der Wiederholung. Mit einer performativ perspektivierten Lektüre geht es dabei weniger um die Frage, *was* der eddische Mythos ist, sondern mehr um seinen Einsatz und seine Funktion für die mit ihm arbeitenden Texte.

Bevor das Potenzial des Mythischen untersucht wird, sollen zuerst die intertextuellen Bezüge als wiederholende Verfahren in *Gylfaginning* betrachtet werden.¹⁵¹ Die eddische Dichtung ist neben der *P-E* unsere zweite grosse Quelle für die Kenntnis der nordischen Mythologie. Der grösste Teil der Gedichte ist in der Handschrift Codex Regius GKS 2365 4to der *Lieder-Edda* gesammelt und lässt sich in einen ersten Teil mit Götterliedern sowie einen zweiten Teil mit Heldenliedern trennen.¹⁵² Eddische Dichtung ist eine der drei grossen altnordischen literarischen Gattungen:

Die eddischen Gedichte unterscheiden sich in bezeichnender Weise von der Skaldendichtung. Während diese [...] auf ein Ereignis oder auf eine Person der jeweiligen Gegenwart bezogen ist, handeln jene von Entstehung und Untergang der Welt, von Episoden aus dem Leben der nordischen Götter, bieten Lebensweisheiten an und erzählen von Helden vergangener Zeiten. Sind die Namen der allermeisten Skalden bekannt, so sind die eddischen Lieder anonym überliefert.¹⁵³

Weiter ist die eddische Dichtung metrisch und stilistisch einfacher gehalten als die Skaldik (trotzdem gibt es viele Berührungspunkte zwischen den zwei Gattungen und sie sollten nicht so klar getrennt voneinander gedacht werden). Ihren Namen verdanken die eddischen Lieder wohl dem Umstand, dass sie inhaltlich sehr eng mit der *P-E* verbunden sind, er kam wohl aber nachträglich dazu, ein Titel fehlt in der Handschrift. Codex Regius der *Lieder-Edda* ist um 1270 verfasst worden, ca. 50 Jahre nach der angenommenen ersten Niederschrift der *Prosa-Edda*. Die Handschrift stellt ganz verschiedene Inhalte zusammen und verbindet die einzelnen Lieder durch die Anordnung und teilweise mit Prosaeinschüben miteinander. In welcher Form die Lieder ausserhalb des Codex Regius überliefert worden sind, lässt sich nur noch schwer bestimmen. Die Datierung der einzelnen Lieder ist ein vieldiskutiertes Problemfeld, man nimmt für einige Lieder aber eine lange (und mündliche) Tradition von mehreren Jahrhunderten an. Aber auch die gegenteilige Position wird für mehrere Lieder vertreten: Sie seien deutliche literarische Werke des Mittelalters und die vermeintlich alten Inhalte oder Formen seien archaisierende Strategie.¹⁵⁴

150 Glauser: *Skandinavische Literaturgeschichte*, S. 44f.

151 Die Trennung ist etwas künstlich, gehören die beiden Bereiche doch eigentlich zusammen. Dennoch kann der Versuch einer Trennung helfen, einzelne Ebenen voneinander besser zu unterscheiden.

152 Es sind einzelne weitere Lieder in anderen Handschriften enthalten, die formal und inhaltlich als „eddisch“ bezeichnet werden können. Dass es zusätzlich noch mehr derartige Dichtung gegeben haben muss, darauf verweisen auch einige Strophenzitate im Codex Upsaliensis, deren Herkunftslieder heute nicht mehr bekannt sind.

153 Uecker: *Geschichte der altnordischen Literatur*, S. 193.

154 Für Datierungsfragen vgl.: Thorvaldsen, Bernt Ø.: The dating of eddic poetry. In: Larrington, Carolyne et al. (Hg.): *A Handbook to Eddic Poetry. Myths and Legends of early Scandinavia*. Cambridge 2016, S. 72–92. Das Handbuch allgemein deckt auch vertiefende Fragen zur *Lieder-Edda* ab.

In ihrer je eigenen Ausgestaltung sind also sowohl *Gylf* der *Prosa-Edda* als auch die *Lieder-Edda* in Form des Codex Regius kategorisierende und systematisierende Zusammenstellungen mythologischer Bestände. Vorher und auch wohl auch zeitgleich mit der Abfassung des Codex Regius werden weitere mythologische Lieder und v. a. auch einzelne Fragmente kursiert sein, ohne dass diese speziell nach einer Eingliederung in eine geordnete Mythologie bzw. Mythographie verlangt haben.

Gylf macht Gebrauch von dieser unfesten Stoff- und Motivsammlung und gestaltet sie auf andere Art und Weise als das die Lieder-Sammlung tut. Die systematische Darstellung des nordischen mythologischen Kosmos in *Gylf* besteht einerseits aus Prosaerzählungen der bekannten Stoffe (hauptsächlich) der Götterlieder, andererseits aber auch aus unzähligen Versziten, die eddischen Gedichten entstammen.

Die klarste Vorlage ist *Völuspá*, deren Verlauf den gesamten Text von *Gylf* strukturiert.¹⁵⁵ Mit sehr vielen Zitaten vertreten sind auch *Vafþrúðnismál* und *Grímnismál*, weitere Götterlieder sind mit weniger Strophen in den Prosatext integriert. Anders als viele Arbeiten, die sich mit der Frage nach den Quellen der *Gylf* beschäftigen, steht hier weniger die Quelle an sich als vielmehr die Art ihrer Verwendung im Vordergrund.¹⁵⁶

Die Verteilung der eddischen Strophen auf den *Gylfaginning*-Gesamttext ist nicht ausgeglichen. Zu Beginn und ganz am Schluss sind die meisten Zitate eingearbeitet, in den langen Narrativen um Þórs Fahrt zu *Útgarða-Loki* und der Miðgarðschlange sowie zum Fenriswolf fehlen sie. Maja Bäckvall führt das darauf zurück, dass die Teile mit Zitaten eng an den Vorlagen der eddischen Gedichte orientiert sind, während die Erzählungen, zu denen es keine Gedichte gibt, keine Strophen brauchen.¹⁵⁷ In ihrer Arbeit über die Verwendung und Funktion der eddischen Strophen im Codex Upsaliensis, stellt Bäckvall alle Zitate zusammen, ihre Aufstellung dient hier als Vorlage.¹⁵⁸

Einige Strophen können keinen bekannten Liedern zugeordnet werden, diese müssen wohl verloren gegangen sein und weisen auf einen grösseren Gedichtbestand zurück als heute erhalten ist. Obwohl die bekannteste Handschrift, der Codex Regius der *Lieder-Edda*, um ca. 1270 und damit 30 Jahre vor dem Codex Upsaliensis verfasst worden ist, ist er wohl nicht die Vorlage für die Zitate in U. Es gibt mehrere Abweichungen, die auf verschiedene andere (schriftliche und mündliche) Varianten deuten.¹⁵⁹ Aus performativitätstheoretischer Sicht ist eine Wiederholung ein Mittel zur Anschlusskommunikation, welches das Spiel mit

155 Für einen genauen Vergleich von *Völuspá* in der *Lieder-Edda* und der Verwendung von *Völuspá* in *Gylfaginning*, siehe: Röslí: *Topographien*, 2015. Es stehen dort zwar narratologische Fragen zum Raum im Fokus, dennoch hilft die Untersuchung sehr, die Unterschiede bzw. die Art der jeweiligen Gestaltung und Funktion, gerade auch im Hinblick auf performative Verfahren, herauszuarbeiten.

156 Auch Maja Bäckvall konstatiert, dass häufiger danach gefragt worden ist, welche Quellen bzw. woher „Snorri“ resp. die Verfasser der *Gylfaginning* ihre Quellen haben, als was deren Funktion überhaupt ist. Sie liefert einen Überblick über die bisherige Forschungslage in: Bäckvall, Maja: *Skriva fel och læsa rátt? Eddiska dikter i Uppsalaeddan ur ett avsändar- och mottagarperspektiv*. Uppsala 2013, S. 31–36.

157 Bäckvall: *Skriva fel*, S. 63.

158 Bäckvall: *Skriva fel*, S. 25 mit einem Überblick über die verwendeten Strophen. Auf S. 62 ist eine Tabelle mit den detaillierten Angaben zu direkten Zitaten, Paraphrasen etc. zu finden.

159 Vgl. *Uppsala Edda*, Introduction: S. xlvf.

Bedeutung ermöglicht, das ist deutlich geworden. Das direkte Zitat hat dabei eine besondere Wirkung:

Das kulturelle Muster der Iterabilität, das im Modus des wörtlichen Zitierens ein intertextuelles Wiederholungsmuster ist, stellt einen performativen Sprechakt stets in die Reihe der vorausgegangenen Sprechakte und verleiht ihm eine Identität, die eine Voraussetzung für die wirklichkeitsverändernde Wirkmacht des Wortes ist.¹⁶⁰

Die Wiederholung schafft den Anschein von Ursprünglichkeit und Authentizität. Doch das Zitat muss immer erkennbar sein, ansonsten geht dieser Anschein verloren. Wiederholbarkeit ermöglicht so eine Sinnstiftung, reflektiert aber immer auch, wie sie zustande kommt: Es ist immer konstruierter Sinn.

Mit diesem Verfahren arbeitet auch *Gylf*, wenn Dichtungszitate als intertextuelle Verweise benützt werden. Die eddischen Strophen sind dabei entweder als Zitat mit paraphrasierender Prosa umgeben, oder als direkte, unkommentierte Verszitate in die Prosa des *Gylf*-Fliesstexts eingebunden, selten gibt es auch reine Paraphrasen eddischer Dichtung ohne eigentlichen Stropheneinschub.¹⁶¹ Alle diese Verfahren rufen aber eine intertextuelle Verbindung zum Korpus der eddischen Dichtung im Allgemeinen auf. Der Text benützt die eddische Dichtung als Medium für die Vergangenheit und die Gegenwart gleichermaßen. Die Bedeutungsstiftung muss in beide Richtungen gelingen: Das „Alte“ verleiht Aura und Autorität für die Gegenwart, umgekehrt braucht das „Alte“ aber selbst auch die Legitimierung seiner Relevanz um nicht aus dem kulturellen Gedächtnis zu fallen.

Wird in der U-Version der *Gylfaginning* einer Strophe eine Prosaparaphrase beigegeben, so dient diese meist der Erklärung und dem Verständnis der Verse. Es handelt sich aber nicht unbedingt um eine Vereinfachung für besseres Verständnis, sondern es wird mithilfe der Prosa auch mehr Bedeutung hinzugefügt (sei das durch die Verwendung von Synonymen oder zusätzliche Details, die in der Strophe fehlen).¹⁶² Das wörtliche Zitat der Strophe reicht offenbar als Aufrufung des „Ursprungstexts“ nicht aus, das Zitat könnte nicht als solches erkannt werden oder seine Bedeutung unklar bleiben. Deshalb formuliert der Prosatext nochmals neu, was an Inhalt mitgenommen werden sollte und es kommt zu einer eigentlichen Wiederholung der Wiederholung. Diese Beobachtungen auf der dritten Ebene machen Mythologie zur Mythographie.

Es gibt aber auch Fälle in U, in denen die Strophe und die Paraphrasierung nicht zusammenpassen. Ob es sich dabei um Schreibfehler oder bewusste Um-Schreibungen und damit Bedeutungsveränderungen handelt, ist nicht immer eindeutig zu bestimmen.¹⁶³

Einzelne Strophen werden völlig ohne Prosaeinführung verwendet und sind meist als direkte Rede von Figuren eingesetzt. Bäckvall bezeichnet das zwar nicht mit dem Begriff

160 Krämer: *Sprache, Sprechakt, Kommunikation*, S. 13. Wie eng die Wiederholung dabei mit dem Wesen des Mythos verbunden ist, zeigt sich weiter unten, wenn Hans Blumenbergs Mythos-Definition in die Lektüre miteinbezogen wird. Vorläufig soll die mythostheoretische Dimension für die Lektüre aber noch zurückstehen.

161 Bäckvall: *Skriva fel*, S. 63–67.

162 Vgl. Bäckvall, *Skriva fel*, S. 63f. für ein detailliertes Beispiel dieser Konstellation anhand der Strophen 38 und 39 der *Völuspá*.

163 Siehe Bäckvalls Analyse der einzelnen Strophen in ihren Kapiteln 4 und 5.

des Performativen, geht aber in ihrer Argumentation in diese Richtung: „Sådana fall kan tolkas som att det är replikformen snarare än strofens innehåll som står i fokus; vem som talar kan ha ansetts viktigare än vad personen säger.“¹⁶⁴ (dt. „Solche Fälle können so ausgelegt werden, dass eher die Replikformen als der Inhalt der Strophen sind, die im Fokus stehen; wer spricht, kann als wichtiger angesehen werden als was die Person sagt.“). Der Einsatz von Strophen als direkte Rede hat eine sehr unmittelbare und präsenzstiftende Wirkung auf den Text und hilft, den Text als mündliche Gesprächssituation zu inszenieren.

Etwas unterlaufen wird diese fingierte mündliche Kommunikation durch eine weitere Hervorhebung der Verse, die jedoch in der Schriftlichkeit begründet liegt: Die Strophen werden manchmal am Seitenrand der Handschrift mit einem kleinen <v> für *vísa* [Strophe] bezeichnet, allerdings durchaus nicht durchgängig. Bäckvall zählt 27 marginale <v>, die in derselben Hand wie der Fliesstext geschrieben sind, sieht jedoch keine klare Begründung, weshalb einige Strophen markiert werden und andere nicht. Die Funktion sei jedoch klar auf einen Leser ausgerichtet und helfe, Strophen auf der Handschriftenseite zu finden. Derartige Zeichen sind auch aus anderen Handschriften bekannt, wo Prosa und Vers von unterschiedlichen Händen geschrieben werden und die Zeichen dem Schreiber helfen, die richtige Stelle für den jeweiligen Nachtrag zu finden.¹⁶⁵

Terry Gunnell zeigte für Handschriften der *Lieder-Edda*, dass Marginalzeichen auch als eine Art Regieanweisungen für ein Nachspielen der Dialoge verstanden werden können.¹⁶⁶ Für einen schriftlich konzipierten Schultext wie *Gylf in U* lässt sich eine solche *re-performance* jedoch höchstens im Kontext der Schulstube und nicht in einem kultischen Zusammenhang vorstellen. Als eine Art materielle Performativität lassen sie sich aber durchaus beschreiben. Es sind visuelle Zeichen und Hervorhebungen bestimmter mündlicher Äußerungen bzw. deren Übertragungen in die Schriftlichkeit.

Dass diese Hervorhebungen auch inhaltlich und nicht nur formal bedeutsam sind, zeigt unter anderen Judy Quinn. Sie stellt fest, dass die mythologischen Wesen in *Gylf* jeweils in Versform, genauer in *ljóðaháttr* sprechen.¹⁶⁷ Ihre Zitate werden als direkte Rede genutzt und eingeleitet durch Formeln wie: „Óðinn sjálfr mælti við þann ás er Loki er nefndr“¹⁶⁸ (Óðinn selbst sprach mit dem Asen, der *Loki* genannt ist) oder „en er Njörðr kom aptr til Nóatúna af fjallinu, þá kvað hann þetta“¹⁶⁹ (und als *Njörðr* nach *Nóatún* von den Bergen zurück kam, da sagte er dies). Bereits im Prolog wird gesagt (wenn auch nur implizit), dass die Asen ihre herausragende Sprache in den Norden bringen. Die textuelle Gestaltung von *Gylfaginning* bildet diese Angabe konsequent ab.

164 Bäckvall: *Skriva fel*, S. 65.

165 Bäckvall: *Skriva fel*, S. 69.

166 Gunnell, Terry: *The Origins of Drama in Scandinavia*. Cambridge 1995, S. 207ff.

167 Quinn, Judy: Verseform and voice in eddic poems: the discourse of *Fáfnismál*. In: *Arkiv för nordisk filologi* 107/1, 1992, S. 100–130, hier S. 106. Quinn geht stärker auf die eddischen Lieder an sich als auf ihre Verwendung in *Gylfaginning* ein. Dennoch liefert sie interessante Erkenntnisse betreffend den Gebrauch unterschiedlicher Versmasse in verschiedenen Sprechaktsituationen.

168 *Uppsala Edda*, S. 34.

169 *Uppsala Edda*, S. 40. Die darauffolgende Strophe ist aus keinem eddischen Gedicht bekannt, aber als Beispiel eines asischen Sprechers eignet sie sich dennoch.

Werden die Zitate unpersönlichen Quellen zugeordnet, so folgen Strophen in *fornyrðislag* und mit einleitenden Formeln wie: „*Svá segir í Völuspá*“¹⁷⁰ (So heisst es in *Völuspá*) oder auch ohne Nennung der Quelle: „*sem hér segir*“¹⁷¹ (wie es hier heisst). Wie auch die Zitate für die direkten Reden sind diese unpersönlichen Quellenangaben auf eine übergeordnete überzeitliche Quelle bezogen. Das Versmass *fornyrðislag* (Versmass alter Geschichten) verweist an sich bereits auf die angenommene ehrwürdige Herkunft der Strophe. Anders als bei skaldischen Strophen, die meist mit einem Namen eines berühmten Dichters überliefert sind, fehlt hier der direkte Bezug zur menschlichen Welt der Gegenwart. Für beide Dichtungsarten sind diese formelhaften Einleitungen aber sprachliche Markierungen für den Einsatz von Dichtung. Sie sind Rezeptionshilfen, ähnlich wie das <v> am Seitenrand einer Handschrift.

Nachdem in einem ersten Schritt die intertextuelle Wiederholung als vernetzendes Verfahren in *Gylf* beschrieben wurde, soll nun das übergreifende Wirkungspotenzial des Mythos, das hinter Wiederholungen in den eddischen Liedern und der *Gylf* steht, näher beleuchtet werden.

Der Rückgriff auf eine der verschiedenen Theorien des Mythischen hilft bei der Klärung der Frage nach dem Wirkungspotenzial und der Funktion des Mythos in *Gylfaginning*. Zwar wird die *P-E* häufig als gelehrte Mythographie, d.h. als eine Art Erklärung für das unordentliche Mythenwuchern der nordischen Vorzeit betrachtet. Man kann das Werk aber auch selbst als eine weitere Bearbeitung des Mythos verstehen. Hans Blumenberg liefert dafür den zentralen Ansatz:

Eine Betrachtungsweise wie die hier vorzuschlagende sucht nicht historisch oder philosophisch zu klären, was ‚der Mythos‘ ursprünglich oder in einer bestimmten Phase unserer Geschichte bzw. Vorgeschichte gewesen sein mag; vielmehr wird er als immer schon in die Rezeption übergegangen verstanden.¹⁷²

Blumenbergs Betrachtungsweise hat auch Implikationen für die Lektüre von *Gylf* und ihre intertextuellen Bezüge zur eddischen Dichtung: Es kann nicht wie in frühen klassisch philologisch orientierten Arbeiten Ziel sein, die eine Quelle bzw. das eine ursprüngliche Gedicht zu suchen, das als Grundlage für die Strophen in *Gylfaginning* diene. Es gibt den einen festen Text nicht, die Überlieferung muss man sich vielfältig und multimedial vorstellen. Zu diesem unfesten Textmodell kommt im Fall der beiden *Eddas* aber auch der unfeste Mythos hinzu: Der Mythos schöpft sich aus der permanenten Rezeption, er ist produktiv durch die stetige Neugestaltung und Anpassung an die aktuellen Umstände. Das für die Erzählung des mythologischen Kosmos so wichtige Gedicht *Völuspá* selbst ist das beste Beispiel dafür. Judy Quinn zeigt in ihrem Artikel zu den verschiedenen Editionen des Gedichts sehr deutlich: Was als ganzes Gedicht in zwei mittelalterlichen Handschriften je unterschiedlich überliefert ist, entstammt selbst einer langen mündlichen Tradition. Die

170 *Uppsala Edda*, S. 14.

171 *Uppsala Edda*, S. 16.

172 Blumenberg, Hans: Wirklichkeitsbegriff und Wirkungspotenzial des Mythos. In: Fuhrmann, Manfred (Hg.): *Terror und Spiel. Probleme der Mythenrezeption*. München 1971 (= *Poetik und Hermeneutik* 4), S. 11–66, hier S. 28.

Prosa-Edda-Handschriften sind weitere Überlieferungsträger einzelner Strophen und Aus-erzählungen der *Völuspá* und beruhen ebenso auf unterschiedlichen Vorlagen.¹⁷³ Jede Variante fügt dem Mythos seine eigene Rezeptionsstufe an: Es kommen neue Aspekte dazu, Details gehen verloren, weil sie nicht mehr relevant sind oder sie werden umgedeutet. Quinns Übersicht über die verschiedenen modernen Editionenarten des Gedichts zeigen auch, dass der Mythos nichts an seiner Wirkmacht verloren hat: Jeder Editor arbeitet an seiner eigenen Version des Mythos von *Völuspá*.¹⁷⁴

Damit ist deutlich geworden, dass *Gylf* mit ihren intertextuellen Verweisen keine „Wiederauferstehung“ der Mythen der heidnischen Götterwelt ist, sondern eine Aktualisierung mit spezifischer Funktion für die Gegenwart. Durch die christliche Kultur hat sich die Beziehung zur einheimischen Mythologie verändert. Die mythologischen Erzählungen kursieren mündlich und schriftlich weiterhin, die Verfasser der *Prosa-Edda* und der *Lieder-Edda* übernehmen sie und versuchen, sie in die passende Form für die christliche Schriftlichkeit zu bringen.¹⁷⁵ Trotz der grundsätzlich starken Abwehr der heidnischen Mythologie durch die Kirche hält sich der Mythos in der Tradition – er ändert einfach seine Gestalt. Obwohl beide *Eddas* so unterschiedliche Werke sind, gibt es Gemeinsamkeiten: So scheint ein wichtiger Neuerungspunkt zu sein, dass ein Mythos bzw. eine mythologische Geschichte nicht mehr „unvermittelt“, also direkt und allein für sich stehend erzählt werden kann.¹⁷⁶ Es braucht einen rahmenden Kontext, der durch die Zusammenstellung mit anderen Texten (gleicher oder anderer Art) oder auch durch erklärende Prosaeinschübe geleistet werden kann.

Hans Blumenberg interessiert, was den Mythos so wirkmächtig macht und weshalb er eine so produktive Denkform ist. Auf die *P-E* bezogen stellt sich die Frage: Weshalb dieses Weitererzählen und Weiterschreiben der eigenen mythologischen Vergangenheit?

Ein Grundgedanke für das Verfassen der *Gylf*mag vielleicht tatsächlich im Wunsch nach einer systematischen Zusammenstellung der „Inhalte“ für die in den *Edda*-Handschriften folgenden dichtungstheoretischen Schriften zur Skaldik gelegen haben. Doch der Mythos ist nicht auf eine derartige Fixierung und Kategorisierung angelegt – er führt gewissermaßen ein Eigenleben. Blumenberg begründet dies mit dem Wesen des Mythos an sich. Mythisches Denken ist nicht auf Abgeschlossenheit, sondern auf produktive Weiterentwicklung ausgerichtet. Diese Weiterentwicklung beruht auf dem Verfahren der Wiederholung, das so auch als Aspekt literarischer Performativität thematisiert werden kann:

Die mythologische Tradition scheint auf Variation und auf die dadurch manifestierbare Uner-schöpflichkeit ihres Ausgangsbestands angelegt zu sein, wie das Thema musikalischer Variationen darauf, bis an die Grenzen der Unkenntlichkeit abgewandelt werden zu können. Noch in der Variation durchgehalten zu werden, erkennbar zu bleiben, ohne auf der Unantastbarkeit der Formel zu bestehen, erweist sich als spezifischer Modus von Gültigkeit.¹⁷⁷

173 Vgl. Quinn, Judy: Editing the Edda – the case of *Völuspá*. In: *Scripta Islandica* 51, 2001, S. 69–92.

174 Zur „Arbeit am Mythos“ vgl. Blumenberg, Hans: *Arbeit am Mythos*. Frankfurt a. M. 72006 [1979].

175 Dazu vgl. auch: Wanner: *Snorri Sturluson and the Edda*, S. 144f.

176 Da man wenig weiss, wie die Performanz der Lieder oder Erzählungen in vorchristlicher Zeit ausge-sehen hat, lässt sich dieser Umstand aber eigentlich nur vermuten.

177 Blumenberg: Wirklichkeitsbegriff, S. 21.

Blumenberg verweist hier auf einen durch eine variierende Wiederholung gestifteten Sinn des Mythos – so wie die Wiederholbarkeit als Aspekt literarischer Performativität bestimmt wurde. Eine Wiederholung stellt aus, dass sie etwas „Gemachtes“ ist und sie zeigt, dass ihre Geltungsbehauptung paradox ist. Für den Mythos bedeutet das: „Solche Gültigkeit bietet gleichsam Bezugspunkte für ‚Anspielungen‘ und vage Verweisungen: es darf Vertrautes vorausgesetzt werden, ohne dass es eine besondere Sanktion besäße oder dem Zwang einer konservativen Behandlungsweise unterworfen wäre.“¹⁷⁸ Der stabilisierende Prozess der Wiederholung erlaubt es dem Mythos gerade, sich als jeweils wieder neu und als Ereignis hervorzuheben: es ist „eine Demonstration von Neuheit und Kühnheit“¹⁷⁹. Gelingen kann aber die dadurch angestrebte Sinnstiftung nur, wenn die Anspielung auf etwas Davorliegendes erkannt wird.¹⁸⁰ Das u. a. durch Wiederholbarkeit ermöglichte Wirkungspotenzial des Mythos prägt auch die eddischen Lieder, am besten zu sehen in der *Völuspá*. In der ausgeprägt performativen Inszenierung des Gedichts entfaltet sich der nordische Kosmos sehr eindrücklich. Auf diese Wirkmacht referiert auch *Gylfaginning*, indem sie sich die „Stimme“ des Gedichts leiht. Wie produktiv der Mythos als Erzählform ist, zeigen auch die mit grosser Erzählfreude präsentierten Geschichten der *Gylf*. Sie sind nicht passgenau auf die dichtungstheoretischen Einheiten konzipiert, sondern sie inszenieren die grosse Erzählwelt des Mythos an sich. Für Codex Upsaliensis gilt das in etwas weniger hohem Masse als für die Versionen in RTW, wo umfangreichere Erzählungen präsentiert werden, die eine grosse Lust am Erzählen sichtbar machen. In U hingegen wirkt der gelehrte, systematisierende Gedanke stärker und grenzt den Mythos deutlicher ein als in RTW. Dazu gehört auch die häufige Verwendung von Rubriken in der Handschrift, die eine visuell-mediale Hilfe für eine klare Strukturierung und Eingrenzung ist. Allerdings sieht man auch in den langen Narrativen rund um die Abenteuer *Þórs*, dass eine Eingrenzung des Narrativen durchaus nicht immer gelingt. Die Erzählfreude kann mitunter in einem Zuviel an Erklärung ausarten: Anstatt zu erklären oder zu verdeutlichen (und so z. B. die christliche Wahrheit zu betonen), werden mehrere Bedeutungsdimensionen aufgerufen und nicht gewertet. So besteht erneut die Gefahr einer „Implosion“.¹⁸¹

Das ist vielleicht auch eines der Grundprobleme der zwei Denkkordnungen in der *Prosa-Edda*: Das mythische System ist produktiv und auf Weitererzählung angelegt, das gelehrte christliche auf statische und abgeschlossene Wahrheit. Das Wirkungspotenzial des Mythos in der *Prosa-Edda* zeigt sich auch darin, dass die vielen Verzeichnisse in der *Prosa-Edda* keine vollständigen und fertigen Materialsammlungen sind, sondern eigentliche Anleitungen zum Weiterdichten sein wollen. Die gegenläufige christliche Tendenz ist jedoch, daraus fixierte Wissensbestände zu machen, die nur noch archivarisch von Interesse sind.

Die beiden Ordnungen werden zwar zusammengebracht, lassen sich aber nur schwer vereinen. So entstehen immer wieder Momente, in denen nicht klar ist, ob daraus entstandene Uneindeutigkeit bewusst oder unbewusst in den Text gekommen ist.

178 Blumenberg: Wirklichkeitsbegriff, S. 21.

179 Blumenberg: Wirklichkeitsbegriff, S. 21.

180 In gewisser (struktureller) Weise zeigt sich das auch in der Vermischung der beiden Dialogformen „Lehrgespräch“ und „eddischer Wissenswettbewerb“, siehe Kapitel 3.3.2.3.

181 Zum Begriff der Implosion vgl. ebd.

In der Erzählung über die Herkunft der Dichtung bzw. Óðins Dichternet kreuzen sich die beiden Denkformen in einem dieser uneindeutigen Momente. Ein göttlicher Ursprungsmythos verleiht dem Skalden und seiner Kunst Bedeutung. Was dieser Mythos in Bezug auf das Dichten aber eigentlich aussagt, ist nicht das, wodurch sich ein angehender Dichter aus dem 13. Jahrhundert auszeichnen sollte. Dichterische Fähigkeiten erwirbt man nun in Form gelehrter Kenntnisse aus Büchern. Wie sich die zwei Modelle zusammen und gegeneinander positionieren, ist Thema des folgenden Abschnitts.

3.3.3.5 Der Dichternet: Ein Ursprungsmythos

Zentral für die gesamte *Gylf* (wenn nicht sogar für die gesamte *P-E*) ist der Begriff der *sjónhverfing* (Augenverblendung, Sinnestäuschung, Blendwerk). Mit einer solchen Zauberei empfangen die Asen *Gylfi* zu Beginn ihrer Begegnung. Was genau die Täuschung ausmacht und welche Elemente sie beinhaltet, wird nicht deutlich gesagt. Die Wortbedeutung lässt eine Täuschung des Sehsinns vermuten und auch die Halle, die *Gylfi* vorgespiegelt wird, scheint eine optische Täuschung zu sein. Da ihm aber alle Geschichten mündlich erzählt werden, muss auch das Gehör davon betroffen sein. Das lässt sich auch aus dem Ende der Täuschung entnehmen, die mit einem grossen Getöse (*gnýr mikill*) einhergeht. Beiden Sinnen ist gemein, dass sie durch sprachliche Mittel beeinflusst werden können.

Gylf in U sagt aber noch mehr zum Thema Sinnestäuschungen. Der Text fügt den bekannten Mythos von der Herkunft des Dichternet an und eröffnet mit dieser Binnenerzählung eine Deutungsmöglichkeit spezifisch für die Rahmenebene, im Allgemeinen aber auch für das Gesamtwerk *Prosa-Edda*.

U präsentiert sich nach dem Ende der Täuschung an *Gylfi* anders als die anderen Handschriften: Es folgt nicht wie in RTW ein neuer Text, der unter dem Titel *Skáldskaparmál* bekannt ist, sondern es geht unverändert im selben Stil wie bisher weiter. Eine Rubrik kündigt an: „*Frá heimboði ása með Ægi*“¹⁸² (Vom Gastmahl der Asen bei *Ægir*) Darauf folgen vergleichbar zum bisherigen Text von *Gylf* vier mythologische Erzählungen. Heimir Pálsson meint dazu:

In the Uppsala Edda four mythological narratives, those about the origin of the mead of poetry, the battle between *Pórr* and *Hrungnir*, the kidnapping of *Iðunn* and *Pórr*'s visit to *Geirrðargarðar*, have been moved from *Skáldskaparmál* and made into the closing chapters of *Gylfaginning*. In doing this, the redactor seems to have been trying to separate the mythological narratives from the account of poetical language, and takes this further than the author had originally done.¹⁸³

Zum Gesamtwerk, das in U vorliegt, scheint ein solches Vorgehen zu passen. *Gylfaginning* ist der narrative Teil, deshalb befinden sich da auch die ansonsten in *Skáldskaparmál* zu findenden Erzählungen. Dass der Verfasser von U gewisse Schwierigkeiten mit der Verschiebung und Aufteilung hatte, zeigt aber die etwas seltsame Rubrik, die im nächsten Abschnitt folgt: „*Hér segir frá því at æsir sátu at heimboði at Ægis ok hann spurði Braga hvaðan af kom skáldskaprinn. Frá því Kvasir var skapaðr. Hér hefr mjök setning skálds-*

182 *Uppsala Edda*, S. 86.

183 *Uppsala Edda*, Introduction: S. lvi.

kapar.“ (Hier ist gesagt wie die Asen beim Gastmahl bei *Ægir* sassen und er *Bragi* fragte woher die Dichtung kam. Wie *Kvasir* geschaffen wurde. Hier beginnen in hohem Masse/ziemlich¹⁸⁴ die Regeln der Dichtung.) Nach dem nächsten Textabschnitt folgt eine weitere Rubrik, die sich auf die Dichtung bezieht: „*Hér segir hversu skilja skal skáldskap*“¹⁸⁵ (Hier wird gesagt, wie man Dichtung verstehen soll). Zwar scheinen die Rubriken willkürlich und nicht logisch gewählt, dennoch lassen sie sich als Spuren der Bearbeitung und Weiterentwicklung einer Vorlage lesen. Der Verfasser bzw. Kompilator will alle narrativen Teile zusammen in der Mythographie sammeln, der folgende Teil (von Pálsson als *Liber secundus* bezeichnet) fügt hingegen sprach- und dichtungstheoretische Materialien zusammen. Die mythologischen Erzählungen dazwischen bilden eine Art Überleitung von einem Bereich in den anderen und lassen sich nur schwer in gelehrte Rubriken fassen.

Die Geschichte der Herkunft des Dichtermets folgt auf eine Art einleitende Erzählung der Tötung des Riesen *Þjazi*. Wie es später in *Skpm* gängiges Vorgehen ist, wird die Erzählung als Begründung für eine dichterische Umschreibung, eine *kenning*, gebraucht: „*Er nú gullit kallat munntal jötna, en í skáldskap mál þeira*.“¹⁸⁶ (Nun heisst Gold Munderzählung der Riesen, und in der Dichtung ihre Sprache.) Das ist der Auslöser für die Figuren auf der Rahmenebene über die Herkunft der Dichtung zu sprechen. Anders als im bisherigen Text sind das nicht mehr *Gylfi* und die drei Asen, sondern die Asen als Gemeinschaft, wie sie in den vorherigen Binnenerzählungen beschrieben worden ist. Ihr Dialogpartner ist *Ægir*, eine nicht weiter ausgestaltete Figur.¹⁸⁷ Unkommentiert vom Text haben sich die Asen, von denen erzählt worden ist, zu denen gemacht, die erzählen. Was am Ende der Täuschung von *Gylfi* beschrieben worden ist, hat sich auch in die neue Erzählordnung übertragen.

Ægir will von den Asen wissen, woher die Dichtung stammt. *Bragi*, dem in den Binnenerzählungen sehr grosses Sprachwissen zugesprochen worden ist¹⁸⁸, antwortet ihm mit einer verketteten Geschichte voller Gewalt und Tod: Der Ausgangspunkt ist ein Krieg zwischen den zwei mythologischen Völkern der *Æsir* und der *Vanir*.¹⁸⁹ In einer Friedenskonferenz beenden sie den Krieg dadurch, dass alle in einen Kessel spucken und aus der Flüssigkeit ein Mann namens *Kvasir* gemacht wird. *Kvasir* findet Lösungen für alles, und es scheint, als sei seine Klugheit der Grund, weshalb ihn zwei Zwerge töten und aus seinem

184 Das Adverb *mjök* ist hier uneindeutig: es kann sowohl „sehr, in hohem Grade“ als auch „fast, nahezu, ziemlich“ heissen. Beides passt nur mit etwas Umformulierung. Ersteres bedeutet, dass *Skáldskaparmál* absolut hier beginnen, im zweiten Fall ist es nicht ganz so sicher, es beginnt nur „ungefähr“ hier. Vgl. Baetke, *Wörterbuch*, S. 425. Allgemein lässt sich zu den Rubriken aber nicht mit Sicherheit sagen, wann und nach welchem Prinzip sie dem Text zugeordnet worden sind. Einige sind unpassend oder an der falschen Stelle, vgl. Pálsson: Introduction, S. xcii.

185 *Uppsala Edda*, S. 90.

186 *Uppsala Edda*, S. 88.

187 *Ægir* wird meist als Meeresriese bzw. als Personifikation des Meeres angesehen. Das wird im Text hier jedoch nicht thematisiert.

188 „*Hann (Bragi) er ágætr at speki ok mest at málsnillð ok orðfimi. Hann kann mest af skáldskap, ok af honum er bragr kallaðr skáldskaprinn. Ok af hans nafni er sá kallaðr bragarmaðr, karla eða kvenna, er orðsnilld hefir framarr en aðrir.*“ (*Uppsala Edda*, S. 44) (Er ist berühmt für Weisheit und am meisten für Wortgewandtheit und die Beherrschung der Sprache. Er weiss am meisten über Dichtung und nach ihm ist die Dichtung mit *bragr* benannt. Und von seinem Namen ist derjenige *bragr*-Mensch genannt, ob Mann oder Frau, der mehr Sprachgewandtheit hat als andere.)

189 Für die ganze Geschichte vgl. *Uppsala Edda*, S. 88.

Blut mit Honig gemischt einen Trank machen. Wer diesen trinkt, „*verðr skáld ok fróðamar*“¹⁹⁰ (wird Dichter und Gelehrter). Der Met wird von den Zwergen als Kompensation für eine weitere Tötung benutzt. Der Empfänger der Busse, der Riese Suttungr, versteckt die Flüssigkeit in einem Berg und setzt seine Tochter als Wächterin ein. Wieder werden mit den Erzählungen bestimmte *kenningar* erklärt. *Ægir* fragt danach, wie *Óðinn* selbst den Met erlangte. Die Verbindung des höchsten Asen mit dem Dichternet scheint ihm offensichtlich bekannt.

Auch *Óðins* Weg zum Met ist mit Leichen übersät, die Erzählung ist dabei sehr knapp gehalten: Zuerst tötet er neun Sklaven von *Baugi* und macht sich diesem unter falschem Namen bekannt. *Baugi* wird ohne Erklärung eingeführt, dass er der Bruder von *Suttungr* ist, entnimmt man nur der Version RTW. *Óðinn* verwandelt sich schliesslich in einen Eber und eine Schlange, um an den Met zu kommen. Er schläft für drei Nächte mit *Suttungs* Tochter und kann den gesamten Met austrinken. Verwandelt in die Gestalt eines Adlers gelingt ihm die Flucht, *Suttungr* nimmt ebenfalls Adlergestalt an und folgt ihm sofort. Die Übergabe des Mets an die Asen erfolgt schliesslich auf sehr physische Weise:

*Æsir settu út í garðinn ker sín. Óðinn spýtti miðinum í kerin. En sumum reпти hann aptr, er honum varð nær farit ok hafa þat skáldfífl ok heitir arnarleir, en Suttunga miðr þeir er yrkja kunna.*¹⁹¹

Die Asen stellten ihre Kessel in den Hof hinaus. *Óðinn* spuckte den Met in die Kessel. Und einiges liess er hinten hinaus, weil er ihm so nahe gekommen war, und das haben die Dichterlinge und es heisst Adlerdreck, aber *Suttungs* Met (haben) die, welche dichten können.

Jeder Mythos über die Herkunft der Dichtung betrifft ganz im Kern das Selbstverständnis des Dichters. Mit der hier vorgeführten Begründung der Herkunft aus dem Dichternet gehen bestimmte Implikationen einher: Dichtung wird als etwas sehr Konkretes (wenn auch nichts Festes) beschrieben. Es ist eine Flüssigkeit, die transportierbar ist und so leicht weitergegeben werden kann. Die konkrete Flüssigkeit musste aber gebraut werden, in erster Linie ist sie ein Zeichen zum Friedensschluss zwischen zwei feindlichen Lagern. Aus der Spucke wird zuerst ein personifiziertes Friedenszeichen in Form des weisen *Kvasis*. Doch aus einem nicht näher erklärten Grund töten ihn zwei Zwerge¹⁹² und süssen sein Blut mit Honig, d.h. sie machen ihn konsumierbar. Erst durch diesen Schritt wird man nach der Einnahme des Getränks zu einem Gelehrten *und* einem Dichter. Ohne den Honig scheint nur *Kvasir* alles zu wissen, man ist auf ihn als Medium angewiesen. Der Met lässt denjenigen, der ihn trinkt, sowohl gelehrt als auch Skalde werden. Judy Quinn bemerkt dazu, dass die Einnahme des Getränks eine Transformation des Menschen auslöst, er *wird* zum Gelehrten und Dichter und bekommt nicht bloss Worte bzw. Wissen eingegeben.¹⁹³ *Óðinn* holt den Met aus dem Besitz der Zwerge und Riesen zu den Asen zurück. Dafür braucht er seine zauberischen Fähigkeiten, tötet und geht eine sexuelle Beziehung zu einer Riesin ein. Das gesamte mythologische Personal ist also an der Herstellung des Mets beteiligt: Neben *Óðinn* sind auch die Riesen Träger von Wissen über die Welt. Die Zwerge sind ebenso alt, werden aber stärker als ausgezeichnete Handwerker dar-

190 *Uppsala Edda*, S. 88.

191 *Uppsala Edda*, S. 88.

192 Wie oben beschrieben, kann man nur annehmen, dass er aufgrund seiner Klugheit getötet worden ist.

193 Quinn: *Liquid Knowledge*, S. 201.

gestellt, die einen wertvollen Grundstoff in ein Kunstwerk verwandeln können. Alle dies macht das Getränk umso wertvoller und Dichtung zu etwas, das sowohl auf Wissen wie auch auf Handwerk basiert.¹⁹⁴

Die Herkunft der Dichtung wird als ein sehr körperlicher und prozessualer Vorgang beschrieben. Die Zusammenfügung gleicht einem Rezept für das Kochen von rohen Zutaten zu einem stimmigen Ganzen und weist damit beträchtliches performatives Potenzial auf. Jürg Glauser macht darauf aufmerksam, dass die *Edda* hier zwei sehr bekannte Topoi übernimmt: „Einerseits wird Dichten vor allem im europäischen Mittelalter als Inspiration, als Gottesgabe gesehen, andererseits wird ihre Ausübung auf die Einnahme eines (Rausch-) Getränks zurückgeführt, ein Motiv, das vielleicht indoeuropäische Verbindungen hat.“¹⁹⁵ Der Dichtermet ist ein elitäres Gut und trennt die Menschen in zwei Kategorien: Die unfähigen Dichter kriegen den Adlerdreck, den *Óðinn* hinten hinausgelassen hat, während diejenigen, die bereits dichten können, den Met erhalten. Der Mythos vom Raub des Dichtermets ist so deutlich ausformuliert nur aus der *Prosa-Edda* bekannt¹⁹⁶ und zeigt die Vorstellungen der mittelalterlichen Kultur gegenüber der eigenen heidnischen Vergangenheit. Dass die mythologische Erzählung nicht als „Wahrheit“ über die Herkunft der Dichtung aufgefasst worden ist, zeigt alleine schon ihre Eingliederung in eine Rahmengeschichte. Damit distanziert sich der Text von einer Herkunft der Dichtung aus Täuschung, Raub und Mord. Für diese These lässt sich nochmals mit Glauser argumentieren:

Für die im 13. Jahrhundert verfasste *Snorra Edda* beruhen Entstehung und Herkunft der Literatur auf Täuschungen und es lässt sich hier unschwer ein sprach- und dichtungsskeptischer Zug, der Traditionen in der antiken Rhetorikgeschichte aufgreift, erkennen. Dem Besitz guter Literatur voraus gehen Täuschung und Tötung, sie sind dieser Dichtung in den *Kenningar* immer eingeschrieben. In der altnordischen Überlieferung ist der Gott, der die Dichtung beschafft, auch der Gott, der am meisten betrügt.¹⁹⁷

Der Mythos vom Dichtermet hat die Funktion, auf die Gefährlichkeit von Dichtung aufmerksam zu machen. Man sollte sich nicht auf das verlassen, was auf ihrer Oberfläche gesagt wird, denn sie basiert im Kern auf einem Betrug. Aber dieser Betrug führte im Endeffekt zu etwas Positivem, der Kunst der Dichtung.

Aber nicht nur die Dichtung an sich birgt Gefahren, sondern auch die Art und Weise ihrer Vermittlung: *Gylf* thematisiert mit der ausgestalteten Erzählung der Herkunft des Dichtermets, wie unsicher und instabil eine mündliche Überlieferung ist. Der Dichtermet steht dabei nur für eine spezifische Flüssigkeit, die mit Wissen oder Erinnerung verbunden ist. Judy Quinn untersuchte diese flüssigen Formen von Wissen und liest die Übergabe des Tranks methaphorisch:

194 Quinn, *Liquid Knowledge*, S. 201.

195 Glauser: *Skandinavische Literaturgeschichte*, S. 10.

196 Die Version RTW liefert eine sehr viel ausführlichere Variante als U. Ansonsten ist der Mythos durch verschiedenste *kenningar* in skaldischen Strophen und möglicherweise als visuelle Umsetzung auf gotländischen Bildsteinen bekannt. Vgl. Glauser (Hg.): *Skandinavische Literaturgeschichte*, S. 6f.; in *Hávamál* wird ebenfalls von *Óðins* Fahrt zu Suttungr berichtet, jedoch episodenhafter und weniger erzähllogisch ausgestaltet als in *Gylfaginning*.

197 Glauser: *Skandinavische Literaturgeschichte*, S. 10.

[...] the sense of knowledge as flowing from mouth to mouth and being ingested in order to be incorporated by the listener is of course a product of a society not dependent on writing – or the metaphors of written culture – for the transmission of learning. This kind of knowledge may be withdrawn before reaching the lips, or it may be poisoned, or spilt, possibilities less likely to occur in the supervised process of providing the learner with glossed, re-readable written texts which in the solidity of their form offer more secure delivery.¹⁹⁸

Die Übergabe und Aufnahme von Wissen ist als performativer körperlicher Prozess dargestellt, sei es nun die Vorstellung einer primär oralen Kultur oder diejenige einer Schriftkultur, die auf die eigene Vergangenheit zurückblickt. Der Dichternet verbindet *Gylf* über das Motiv der wertvollen, aber gefährlichen Flüssigkeit motivisch mit den eddischen Götterliedern. Die spezifische Ausgestaltung als Trank für die Dichter ist natürlich dem Kontext der *ars poetica* geschuldet.

Die Inszenierung der Herkunft der Dichtkunst lässt sich somit auf unterschiedlichen Ebenen als performativ beschreiben. Auf einer diskursiven Ebene schafft sie es – ähnlich wie durch die gelungene Vermengung eines eddischen Wissenswettstreits und eines christlichen Lehrgesprächs – das Bild einer überlieferungswürdigen heidnischen Vergangenheit zu inszenieren. Zwar wird auf die Gefahr der Dichtung hingewiesen, die Aktualisierung und Validierung für die Gegenwart wird dennoch auf dem Mythos aufgebaut. Das Ergebnis ist ein Text, der wie so viele Texte der altnordischen Literatur gleichzeitig zurück in die Vergangenheit und nach vorn auf die Gegenwart bzw. Zukunft verweist. Durch performative Verfahren wird die Wertigkeit der Erzählung hervorgehoben und das in ihr selbst angelegte performative Potenzial weitergenutzt.

Wie (und damit gleichzeitig *dass*) man das Dichten auch in der christlichen Schriftkultur lernen soll, beantwortet das Gesamtwerk *Prosa-Edda* bzw. jede einzelne *Edda*-Handschrift neu. Für den Verfasser des Codex Upsaliensis gehören alle mythologischen Narrative in einen zusammengehörigen mythographischen Teil (*Liber primus*). In *Liber secundus* folgt dann, was es nun zusätzlich benötigt, um als Dichter angesehen zu sein: Es braucht umfassende gelehrte Kenntnisse, die durch Bücher vermittelt werden können. Das elitäre Ansehen der Schriftgelehrten wird aber durch die Anfügung des gottgegebenen Ursprungsmythos noch gesteigert. Bedeutungsstiftung funktioniert auch in diesem Fall über die Wiederholung bzw. Anhäufung von verschiedenen Bedeutungsdimensionen. Gleichzeitig hebt die Integration der nordischen Dimension die eigene kulturelle Dimension innerhalb der gelehrten lateinischen Welt hervor und macht sie ihr ebenbürtig.¹⁹⁹

Eine explizite Lektüreeinweisung, die in Richtung christliche Gelehrsamkeit weist, gibt es trotz des ausgewogenen Verhältnisses zwischen den zwei Kulturen. Anders als in der RTW-Version kommt in der U-Version der sogenannte Verfasserkommentar (auch *Eptirmáli*

198 Quinn: *Liquid Knowledge*, S. 183. Quinn analysiert hier hauptsächlich die Weitergabe von Wissen in eddischer Dichtung. Der Vorgang passt aber ebenso zum Dichternet: Quinn beschreibt, dass Wissen zwar viele erreicht (im Wissensdialog hören viele wichtige Dinge), aber längst nicht alle können dieses Wissen schliesslich auch nutzen. Nur diejenigen, die auf göttliches Wohlwollen stossen. Die Parallelen zum Dichternet sind deutlich.

199 Diese These vertritt v. a. auch Klaus von See in mehreren Artikeln, vgl. als Überblick: von See, Klaus: Snorri Sturluson and the Creation of a Norse Cultural Ideology. In: *Saga Book XXV*, 2001, S. 367–394.

genannt) bereits gegen Ende von *Liber primus*, mitten in den zusätzlich eingeschobenen mythologischen Narrativen, die in RTW Teil von *Skáldskaparmál* sind. Nach den ersten Erklärungen dichterischen Umschreibungen steht der Kommentar, welcher sich unpersönlich an junge Skalden richtet:

En þat er at segja ungum skáldum er girnast at nema skáldskapar mál ok heyja sér orðfjöldá með fornum heitum eða skilja þat er hulit er ort, þá skili hann þessa bók til skemtanar. En ekki er at gleyma eða ósanna þessar frásagnir eða taka ór skáldskapnum fornar kenningar er höfuðskáldin hafa sér líka látit. En eigi skulu kristinr menn trúá né á sannast at svá hafi verit.²⁰⁰

Aber das ist jungen Skalden zu sagen, die begehren die Sprache der Dichtung zu lernen und sich einen Wortschatz mit alten Namen anzueignen, oder zu verstehen, was verdeckt gedichtet ist, dann nehme er dieses Buch zur Unterhaltung. Aber diese Erzählungen sind nicht zu vergessen oder unwahr zu machen, oder alte Kenningar aus der Dichtung zu entfernen, welche die grossen Skalden gern gebraucht haben. Aber nicht sollen christliche Menschen glauben und auch nicht bekräftigt sein, dass es so gewesen ist.

Wie an anderen Stellen auch weicht der Kommentar in U von demjenigen in RTW ab. U ist kürzer und lässt einzelne Einheiten weg. So fehlt der Hinweis, man solle alles so verstehen, wie es am Anfang des Buches (wohl im Prolog) gesagt ist, so wie die euhemeristischen Verbindungen zu Troja (die im Gesamtwerk auch nicht stark ausgeprägt sind).

Dennoch versteht sich die Aussage in U als Hinweis auf die Werksintention und die Platzierung an dieser frühen Stelle zwischen den Narrativen von *Gylf* und den folgenden gelehrteren Teilen macht durchaus Sinn.²⁰¹ Es scheint, als vermeide der Kommentar den plakativen Verweis auf den Prolog, weil die eigene Aussage an sich bereits genügend deutlich ist.

Direkt im Anschluss an die mythologischen Erzählungen statuiert der Text, wer (nämlich junge Skalden) die gehörten/gelesenen Geschichten verstehen soll und welchen Nutzen sie haben können. Sie helfen beim Erlernen der Dichtersprache, man kann durch ihre Kenntnisse verdeckte Äusserungen verstehen, sich einen traditionsreichen Wortschatz aneignen und man kann sich an den Erzählungen erfreuen. Der zweifache Nutzen ist in RTW stärker betont: „*til fróðleiks ok skemtunar*“²⁰² (für Wissen und Unterhaltung). U formuliert das Wissen explizit aus und fasst die beiden Aspekte nicht mehr zusammen.

Der Text mahnt den Rezipienten auch, dass man weder die Geschichten vergessen noch bestimmte Kenningar aus der Dichtung entfernen soll – auch wenn Christen nichts davon glauben sollen. Den bisherigen Inhalten von *Liber primus* wird so ein eigenständiger Wert zugesprochen, der unabhängig vom christlichen Glauben zu finden ist. Die Wertigkeit ergibt sich aus dem hohen Alter (*fornum heitum; fornar kenningar*) und der elitären einheimischen Herkunft (*höfuðskáldin*). Der Kommentar scheint auf einen praktischen Nutzen des Werks hinzuweisen, richtet er sich doch an junge Skalden. Das widerspricht etwas dem komplexen Aufbau

200 *Uppsala Edda*, S. 90.

201 Der Kommentar kam wahrscheinlich im Verbund mit den zusätzlichen mythologischen Narrativen zu *Gylfaginning*.

202 Snorri Sturluson: *Edda. Skáldskaparmál. 1: Introduction, Text and Notes*. Faulkes, Anthony (Hg.), London 1998, S. 5.

und den vielfältigen und anspruchsvollen Inhalten, die in U enthalten sind. Es kann sein, dass der Kommentar auf ein ursprüngliches Ziel des Werks hinweist, das sich im Laufe der Zeit immer mehr gewandelt hat.

3.3.4 Zwischenfazit

In *Gylf* werden verschiedene Verfahren der Bedeutungsstiftung in Texten erprobt und somit offengelegt. Die Diskussion der Bedeutungsstiftung wird notwendig, weil traditionelle Modelle der Sinngenerierung von neuen Modellen überlagert werden – in *Gylf* wird das z. B. deutlich in der Verschränkung des einheimischen und des gelehrten Dialogmodells.

Der Text leistet Arbeit am Mythos, indem er unzusammenhängende mythologische Wissensbestände systematisiert, ordnet und zu einem Gesamtkomplex verbindet. Dabei zeigt sich, dass der Mythos nur noch als „Geschichte in der Geschichte“ bzw. in einem gelehrten Rahmen vermittelbar ist: So schlägt der Mythos um in Narrative, wie Jürg Glauser feststellt: „Wenn Mythen implodieren, explodieren Narrationen.“²⁰³

Über die Systematisierung lässt sich die Vergangenheit strukturieren und für die Gegenwart angemessen aufbereiten: *Gylf* verfasst eine nordische Vergangenheit, die passgenau auf die christliche Gegenwart ausgerichtet scheint.

Die Beschäftigung mit der Vergangenheit verlangt nach Überlegungen, wie etwas am besten in Erinnerung bleibt. In *Gylf* wird der Erinnerungsprozess des kulturellen Gedächtnisses reflektiert und das Potenzial von Erzählen als Erinnerungsmedium ausgelotet. Das legt aber gleichzeitig offen, wie prekär und unsicher Erinnern eigentlich ist. Auf einer diskursiven Ebene wird die Frage gestellt, ob nun mündliches oder schriftliches Erzählen das bessere Medium gegen das Vergessen ist. Die neue Schriftlichkeit verheißt ewig fixierbares Wissen und macht die Handschrift zu einer gesteigerten Möglichkeit des Weitererzählens. Allerdings gilt auch für die schriftliche Überlieferung: Ohne Rezipient verschwindet alles aus dem kulturellen Gedächtnis. Und anders als bei Erzählungen durch Augen- oder „Ohrenzeugen“ müssen Texte ausreichend gerahmt sein, damit der intendierte Sinn vermittelt werden kann. *Gylf* bleibt uneindeutig und nimmt keine explizite Wertung der verschiedenen Modelle vor. Die vielen reflexiven Momente weisen eher darauf hin, dass eine Verbindung der verschiedenen Bereiche gesucht wird und dieser Denkprozess mitten in Gange ist.

3.4 Literarische Performativität in medialer Variation

Im Folgenden kommen für U Inhalte in den Blick, die in den anderen Versionen nicht enthalten sind und auch erst sehr punktuell Beachtung in der Forschung gefunden haben. Einerseits handelt es sich dabei um drei listenähnliche Texte, die u. a. genealogisches Wissen enthalten, andererseits um Illustrationen. Die grossen Vorzüge literarischer Performativität als theoretische Herangehensweise liegen darin, dass sie hilft, solch unterschiedliche Formen zusammenzudenken. Wie zu zeigen sein wird, können die Genealogien wie auch die Illustrationen

203 Glauser: Wenn Mythen implodieren, S. 3–7.

tionen so in einen Zusammenhang mit den bisherigen poetologischen Lektüren gebracht werden. Sie werden in derselben Reihenfolge behandelt, wie sie in U aufgeführt sind.

3.4.1 Genealogie und Enzyklopädie: Drei Arten von Listen

Bislang wurden die drei in U eingefügten Listen höchstens als „sozialer und historischer Rahmen“ bzw. als Verweis auf das Entstehungsumfeld von U betrachtet. Auch Pálsson bezeichnet die drei Listen als unabhängige Einheiten, die alle in Bezug auf Inhalt und Charakter mit dem Geschlecht der Sturlungen in Verbindung stehen.²⁰⁴

Skáldatal, *Ættartala Sturlunga* und *Logsoğumannatal* können aber auch mit einem Blick auf möglichen poetologischen Gehalt gelesen werden. Die Bezeichnung *-tal* (Zahl, Anzahl; Aufzählung, Verzeichnis, Liste; Zählung)²⁰⁵ verweist bereits auf eine Gattungsverwandtschaft. Wie sich zeigt, weisen aber alle drei Verzeichnisse je verschiedene mediale und inhaltliche Besonderheiten auf.

In den drei Listen wird wie in den erzählenden Prosateilen u. a. genealogisches Wissen vermittelt, allerdings auf eine andere Art und Weise.²⁰⁶ Als Medium ist die Genealogie ebenso traditionsreich wie die eddischen und skaldischen Gedichte. Genealogien verweisen auf mündliche Wissensweitergabe und gehören wohl zu den frühesten Formen, die in die Schrift übertragen bzw. mit denen die Schrift erprobt wurde.²⁰⁷ Als erste schriftliche Listen gelten Königslisten, die in Norwegen auch zu den ersten schriftlichen Zeugnissen gehören und die Grundlage für die Königssagas bilden. In dem Übergang von Listenform zur Saga widerspiegelt sich ein Merkmal von Genealogien: Sie erweisen sich als äusserst produktiv für das Erzählen.²⁰⁸ Das ist einigermaßen paradox, da Listen in ihrer Formelhaftigkeit und Kürze auch für Eingrenzung stehen und Erzählungen sich durch blosse Namen ersetzen lassen. Doch es sind gerade diese Namen und ihre Anordnung in (potenziell immer erweiterbaren) Verzeichnissen, die als „Erzählkerne“ die Möglichkeit zu unendlicher Narration eröffnen.²⁰⁹ In ihrer speziellen Form machen sie aber auch immer darauf aufmerksam, dass sie eine Konstruktion sind – Genealogien geben vor, den geregelten und konstanten Ablauf von einem absoluten Ursprung aus von einer Person zur nächsten abzubilden. Dass diese Abfolge aber bewusst so inszeniert ist und einzelne Personen ausgelassen (vergessen) oder hinzugefügt (legitimiert) werden können, zeigt sich vor allem im Vergleich von mehreren Genealogien.

In performativer Hinsicht kann man der Genealogie klare soziale und implizit auch praktische Bedeutung zusprechen. Rechtliche Fragen wie Besitz- bzw. Machtansprüche,

204 *Uppsala Edda*, Introduction: S. lxxv.

205 Vgl. Lemma *tal* n. in Baetke: *Wörterbuch*.

206 Glauser: *Skandinavische Literaturgeschichte*, S. 43.

207 Clunies Ross: *History*.

208 Gut zu beobachten ist dies etwa in der Sagaliteratur, wo Genealogien wichtiger Bestandteil sind und Verwandtschaftsverhältnisse darstellen und legitimieren und so auch die Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft miteinander in Verbindung zu setzen wissen.

209 Diese Eigenschaft teilen sie sich auch mit *kenningar*, die als „Mythenkerne“ ebenfalls Erzählung auf kleinstem Raum (einer zweigliedrigen dichterischen Umschreibung) zusammenfassen.

aber auch das Eherecht beruhen auf verwandtschaftlichen Zusammenhängen und müssen dementsprechend legitimiert werden.²¹⁰

Mit dem Begriff der *Wiederholbarkeit* lässt sich die vermeintliche Konstanz, die von Genealogien gestiftet wird, beschreiben. Gewisse Bestandteile der Verzeichnisse wandern von einer Liste weiter in die nächste, es bilden sich ganze Netzwerke von genealogischen Formen, Verzeichnissen oder ausgearbeiteten Erzählungen. Beate Kellner fasst die Genealogie folgendermassen zusammen:

Auf einer gerade für die mediävistische Literatur- und Geschichtswissenschaft bedeutsamen Ebene gibt sich die Genealogie als Organisationsprinzip von Texten bzw. Textgruppen zu erkennen, als kulturelles Zeichensystem, das genealogische Bezüge zwischen verschiedenen Texten stiftet und ihren Zusammenhang dabei meist über Filiationen ihrer Figuren garantiert: Genealogie funktioniert als Inter textualitätsmodell.²¹¹

Der Codex Upsaliensis ist – wie generell für mittelalterliche Literatur festgestellt werden kann – stark geprägt von der Denkform der Genealogie. Das zeigte sich bereits im Prolog, später aber auch in den mythologischen Erzählungen von *Gylfaginning*. Diese sind stark auf den absoluten Anfang orientiert und es zeigt sich, dass dieser eigentlich nicht zu fassen ist.²¹² Deshalb ist es nicht verwunderlich, dass in die Handschrift drei besondere Vertreter der Gattung „Liste“ bzw. „genealogisches Verzeichnis“²¹³ eingefügt worden sind. Diese drei Texte stehen im Folgenden im Zentrum.

3.4.1.1 *Skáldatal* (Liste der Dichter)

*Skáldatal*²¹⁴, eine Liste von Dichtern bzw. Skalden, folgt im Codex Upsaliensis direkt auf Blatt 23r, im Anschluss an die vier zusätzlichen mythologischen Narrative von *Gylfaginning*. Das Verzeichnis wird nicht durch eine Rubrik mit Titelfunktion eingeführt, sondern es beginnt mit einem kurzen Prosatext, der mit einer grösseren roten Initiale *S* für *Starkaðr* anfängt: „*Starkaðr inn gamli var skáld. Hans kvæði eru fornust þeira sem menn kunnu. Hann orti um Danakonunga. Ragnarr konungr loðbrók var skáld, Áslaug kona hans ok synir þeira.*“²¹⁵ (*Starkaðr* der Alte war ein Skalde. Seine Gedichte sind die ältesten von denen, die die Menschen kennen. Er dichtete über die Könige der Dänen. König *Ragnarr loðbrók* war ein Dichter, seine Frau *Áslaug* und ihre Söhne auch.) Nach diesem rubrikhaften Prosatext kommt eine eigentümliche Darstellungsform zum Zug, die fast schon diagrammatisch zu nennen ist. Der eben im Prosatext genannte König *Ragnarr* führt die chronologische Liste an, daneben steht sein Skalde, *Bragi* der Alte. Die Liste besteht aus je drei Spalten pro Seite, wobei ganz links von jeder Spalte vertikal der Name eines Herrschers steht und rechts

210 Als umfassende Einführung in das genealogische Denken des Mittelalters vgl. Kellner, Beate: *Ursprung und Kontinuität*, München 2004.

211 Kellner: *Ursprung*, S. 32.

212 Zu den mehrfachen Anfangserzählungen in *Gylfaginning* vgl. Rösli: *Topographien*, 2015.

213 Nur *Ættartala Sturlunga* kann als eigenliche Genealogie bezeichnet werden. Die beiden anderen Verzeichnisse bilden keine Verwandtschaftsnetze, sondern eher politische Beziehungen ab.

214 *Uppsala Edda*, S. 100.

215 *Uppsala Edda*, S. 100.

daneben horizontal die Skalden untereinander gelistet sind, die für diesen Herrscher dichten.

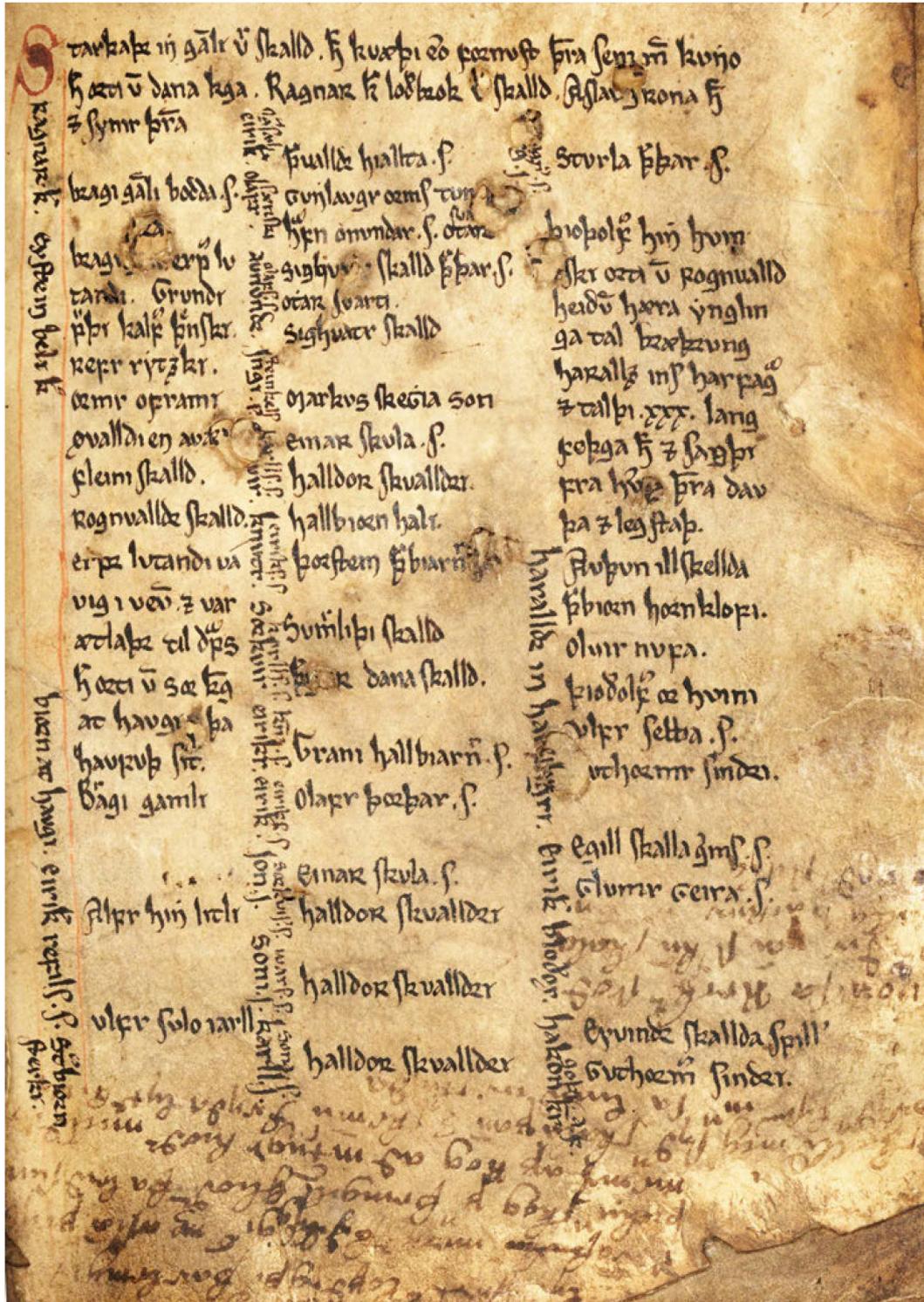


Abbildung 4: Skáldatal (DG 11 4to, 23r)

Der Verfasser der Liste (oder ihrer Vorlage) hat sich offenbar Gedanken über die beste Darstellungsmöglichkeit der Herrscher-Skalden-Kombination gemacht.²¹⁶ Im Zusammenhang mit den weiteren Verzeichnissen in U wird darauf zurückzukommen sein.

Die aussergewöhnliche Listendarstellung braucht eine Einführung, daher der kurze Prosa-Text ganz oben auf dem Blatt. *Starkaðr* ist eine interessante Wahl als Ausgangspunkt für das Dichterverzeichnis, das auf einer Königsliste aufbaut. Er entstammt dem halbmythologischen Bereich, wo er vom Dichtergott *Óðinn* gefördert und mit dem Dichtermet ausgezeichnet, von *Þórr* jedoch gehasst wird, da er möglicherweise von Riesen abstammt.²¹⁷ Dieser Konflikt entspannt sich jedoch in der Welt der menschlichen Herrscher, da *Starkaðr* für und gegen so einige Könige kämpft. Seine prominente Stellung könnte also die Vorstellung von einem Skalden stärken, der ebenso gut mit Waffen wie mit Worten umgehen kann. Nach *Starkaðr* ist in *Háttatal* und *Háttalykill* ein eigenes Versmass benannt und es sind Strophen von ihm in Texte verschiedenster Gattung integriert.

Ebenfalls interessant ist, dass neben dem halbmythischen *Bragi Boddason* auch der erste König auf der Liste, der legendäre *Ragnarr loðbrók* mit seiner gesamten Familie als Dichter bezeichnet wird. Damit wird textuell eine noch engere Verbindung der Dichtkunst und einer königlichen Herkunft geschaffen, als es die Liste visuell umzusetzen vermag.

Die Handschriftenseite zeigt sich so als Experimentierfeld für Ordnung und Darstellung von Wissensbeständen, die ursprünglich mündlich tradiert worden sind. Es ist zuerst eine Liste der Herrscher, wie es viele Königslisten gibt (und wohl auch schon mündlich gegeben hat). Diese Listen wurden sehr früh in die Schriftlichkeit übertragen und dienten auch als „Schreibexperimente“. Die Skalden kamen erst in einem weiteren Schritt zu dieser Königsliste hinzu, es ist quasi eine aktualisierende Wiederholung für einen neuen Anlass und dieser neue Anlass könnte als eine Art frühe „Literaturgeschichte“ bezeichnet werden.

Dass die Königsliste der Ausgangspunkt des Verzeichnisses darstellt, zeigt sich u. a. darin, dass in der Liste Könige ohne Skalden aufgeführt werden. Die Könige sind als Legitimationsgeber aber so wichtig, dass sie auch in der neuen Form nicht aus dem Verzeichnis fallen. Skaldik gehört in ein königliches Umfeld, das wird durch das Verzeichnis hervorgehoben.

Neben *Skáldatal* in U ist eine zweite Version davon in der *Kringla*-Handschrift der *Heimskringla* überliefert, existiert aber nur noch in Papierkopien. Diese Version ist wengier lang als diejenige in U, da sie um 1260 den Schlusspunkt setzt, die U-Version erst um 1300. In U werden auch Herrscher, die keine Könige sind, genannt und englische und norwegische Herrscher angefügt.²¹⁸ Leider ist es heute nicht mehr möglich herauszufinden, wie das Ver-

216 Leider übernahm meines Wissens nur die Codex Upsaliensis Edition von Grape (1977) diese eigen-tümliche graphische Darstellung. In der neuesten Edition von Pálsson (2012) werden auch die Königsnamen horizontal in die Liste eingegliedert. Auch die zweite Version von *Skáldatal* in den *Heimskringla*-Versionen bzw. Papierkopien hat meines Wissens die vertikale Listung der Könige nicht übernommen, sondern sie horizontal wie die Skalden dargestellt. Zur Überlieferung und Handschriftensituation von *Skáldatal* in *Heimskringla*, vgl. Jørgensen, Jon Gunnar: *The Lost Vellum Kringla*. København 2007 (= Bibliotheca Arnamagnæana vol. XLV), S. 319.

217 Vgl. z. B. Naumann, Hans-Peter: *Starkaðr*. In: *Germanische Altertumskunde Online*. Berlin/Boston 2005, www.degruyter.com/view/GAO/RGA_5444. (Abgerufen am 26.02.2020)

218 Vgl. *Uppsala Edda*, Introduction: S. lxxvi; Nordal: *Tools of Literacy*, S. 120–130. Vgl. dies. für einen Überblick über die verschiedenen, in der Liste genannten Könige und die Bedeutung ihrer Reihenfolge. Natürlich hat die Reihung bzw. die Begründung stark performativen Charakter, hier soll jedoch

zeichnis in dieser Version der *Kringla* aussah, die Überlieferungssituation lässt das nicht mehr zu. Es wäre interessant zu sehen, ob die spezielle Gestaltung des Layouts beiden Versionen eigen war, oder ob U hier etwas Neues ausprobiert.²¹⁹

Guðrún Nordal zeigt auf, wie eng verbunden das Verzeichnis in der *Kringla*-Version mit dem Prolog von *Heimskringla* ist.²²⁰ Es diene als Legitimation skaldischer Bedeutung bzw. der Relevanz von skaldischen Gedichten. Eine derartige Intention passt auch für die Integration des Textes im Codex Upsaliensis, wie Nordal schreibt:

What is *Skáldatal*? It is a list of poets who composed for kings and earls, exactly those poets whom Snorri Sturluson regarded as the most trustworthy sources in his Prologue to *Heimskringla*. The catalogue is furthermore a record of the achievements of the most celebrated Icelandic skalds who had gained recognition from the rulers of Scandinavia, the descendants of Óðinn. As a result of the new arrangement of *Skáldskaparmál* in U, no skaldic verse has so far been cited in the vellum to illustrate the wealth of the poetic diction, and therefore *Skáldatal* serves to lay the groundwork for the poet's testimony.²²¹

Gudrun Lange führt in ihrem Handschriftenvergleich vor, dass das Verzeichnis kaum sehr viel später entstanden sein kann, sondern schon früh zu Codex Upsaliensis gehört hat:

[Sie] kam zu dem Ergebnis, daß die Funktion der beiden Versionen des Kat.s eng mit Snorris Edda und Königssaga-Geschichtsschreibung sowie seinen Interessen als Angehörigem des Sturlungengeschlechts (Sturlunga saga und Sturlungen) verbunden sei. Man könne das Register also kaum als spätere Zutat betrachten.²²²

Das stützt die hier verfolgte These, dass die drei Listen als wichtiger Bestandteil von Codex Upsaliensis angesehen werden und auf ihr Zusammenspiel mit den weiteren Texten hin gelesen werden müssen.²²³ Wie aussergewöhnlich medial gestaltet dabei aber *Skáldatal* ist, zeigt sich im Vergleich mit den beiden weiteren Listenformen im Folgenden.

3.4.1.2 *Ættartala Sturlunga* (Genealogie der Sturlungen)

Nachdem mit *Skáldatal* der Wert der Skalden und ihrer Dichtung bezeugt und historisch situiert worden ist, folgt im Codex Upsaliensis eine darauf aufbauende, aber anders per-

mehr die mediale Gestaltung im Vordergrund stehen. Noch umfassender als Nordal auch in: *Edda Snorra Sturlusonar (= Edda Snorronis Sturlæi). Sumptibus legati Arnarnagnæani*. 3 Bände. Nachdruck: Otto Zeller, Osnabrück 1966. (Editio princeps: Legati Arnarnagnæani, Hafnia [= Kopenhagen] 1848–1887), hier Band 3, S. 205–498.

219 Es könnte gut sein, dass U auch mit *Skáldatal* eine Innovation der Listenform vorstellt bzw. ausprobiert. Das würde zu den diversen anderen aussergewöhnlichen Formen der Handschrift passen. Gerade an visuellen Formen scheint U mehr interessiert zu sein als die anderen *Edda*-Handschriften. Die beiden Diagramme im 2. *Grammatischen Traktat* sowie die Illustrationen deuten in diese Richtung. Mögliche Vorlagen für die Diagramme oder das Layout von *Skáldatal* könnten kalendarische Texte sein, vgl. Kapitel 4.3.2.

220 Nordal: *Tools of Literacy*, S. 120–130.

221 Nordal: *Tools of Literacy*, S. 126.

222 Lange, Gudrun: *Skáldatal*. In: *Germanische Altertumskunde Online*. www.degruyter.com/view/GAO/RGA_5254. (Abgerufen am 26.02.2020)

223 Die drei Listen sind neben der Anfangsrubrik im Codex Upsaliensis die einzigen klaren Hinweise auf die Verfasserschaft Snorri Sturlusons.

spektivierte Liste: *Ættartala Sturlunga*²²⁴, eine Genealogie des Sturlungengeschlechts. Auch derartige Genealogien im eigentlichen Sinne gehören zu den frühesten schriftlichen Quellen des Nordens (*Skáldatal* ist keine Genealogie an sich, ähnelt in ihrer Funktion aber diesen Verzeichnissen und Erzählungen).²²⁵ *Ættartala Sturlunga* beginnt mit dem biblischen Adam und endet mit Snorri Sturlusons Schwester Helga und ihren zwei Kindern. Die graphische Darstellung ist diesmal nicht so auffällig wie in *Skáldatal*: Der Fliesstext nimmt ca. die halbe Manuskriptseite ein. Die chronologische Genealogie ist einfacher in linearen Text umzusetzen, als das die verschiedenen „Einheiten“ der Könige und Skalden im vorherigen Fall war. Für heutige Verhältnisse ist der Text zwar langfädig und wenig interessant gestaltet. Diese Form schafft es aber, den Inhalt als zusammengehöriges Ganzes zu inszenieren: Von Adam aus bis zum letzten Namen, der wohl in die Gegenwart des Verfassers weist, sind alle Namen miteinander verbunden, das zeigt auch die mediale Gestaltung. Der Text ist organisiert durch den formelhaften Übergang: „x (ist) Vater von y“. Einzig die Umkehrung zu „y (ist) Sohn von x“ kommt ebenfalls vor.

Der Text arbeitet stark mit Abkürzungen und Formalisierungen. Das Verzeichnis nutzt die Möglichkeiten der Schrift, eine unglaublich lange Zeitspanne auf einem halben Blatt auf kleinstem Raum abzubilden.²²⁶ Mit dem formelhaften Stil kommt das paradoxe Wesen einer solchen Liste zum Vorschein: Einerseits fasst sie lange Geschichten, die zu jedem der aufgeführten Namen gehören, in kürzester Form zusammen und macht so das Erzählen als Erinnerungstechnik unnötig. Andererseits bietet aber jeder aufgeführte Name potenziell Anlass zum Erzählen, z. B. ausgelöst durch Fragen. Darin klingt auch die Frage nach der Medialität der Genealogie an. Wie sich für *Ættartala Sturlunga* zeigt, lässt sich in der Schrift genealogisches Wissen optimal darstellen, doch auch mündliche Aspekte schwingen immer mit, einerseits wenn man sich z. B. – wie für Codex Upsaliensis angenommen – eine Schulbuchlektüre vorstellt, in der die einzelnen Namen mit erklärenden Erzählungen „belebt“ werden. Andererseits im Hinblick auf die Herkunft genealogischer Texte aus dem Bereich der mündlichen Wissenstradierung.

Der ultimative Anfang wird in *Ættartala Sturlunga* mit einer roten Initiale *A* für Adam hervorgehoben, die biblische Anfangssetzung rahmt damit alles Folgende. Dass mit Adam ein Mensch die Liste anführt, hat Konsequenzen für alle folgenden Personen im Verzeichnis. Denn der Text stiftet nicht nur christlichen Sinn, sondern auch mehrere andere gelehrte Wissensbestände werden angefügt, an die die Namen der Sturlungen damit angesippt werden: Da sind einerseits weitere biblische Gestalten wie Noah, Gestalten aus der römischen Mythologie (Jupiter) und dem Umfeld der Troja-Geschichte. Über *Trór* bzw. *Þórr* erfolgt wie im Prolog die Angliederung der nordischen Götter an *Óðinn*.²²⁷ Diese „Götter“ sind durch den ersten Menschen Adam ebenfalls als Menschen bestimmt, sie sind euhe-

224 *Uppsala Edda*, S. 118.

225 Vgl. z.B.: Turville-Petre, Gabriel: *Origins of Icelandic Literature*, Oxford 1953, S. 166f.

226 Die folgenden Überlegungen verdanke ich den Diskussionen mit den Studierenden des Masterseminars „Genealogie als Poetologie und Denkform in der skandinavischen Literatur“ von Klaus Müller-Wille und Lukas Rösli im Herbstsemester 2017 an der Universität Zürich.

227 So auch Nordal: *Tools of Literacy*, S. 53: „The Sturlungar genealogy and the list of law-speakers in the manuscript link the Sturlungar family to the writing of Snorra Edda, a conclusion that is substantiated by the attribution to Snorri Sturluson at the beginning of the manuscript. There are striking textual similarities between the Prologue to Snorra Edda and the genealogy.“

meristisch erklärt und folgen so der Prologerzählung. Doch die Gleichsetzung von mythologischen Göttern und Menschen geht über das Arrangement der Liste mit Startpunkt Adam hinaus: Gerade die Stelle mit „*Trór, er vér kóllum Þór*“²²⁸ (*Trór*, den wir *Þór* nennen) vollzieht beispielhaft die Gleichsetzung auch auf lautlicher Basis. Wie wichtig das etymologische Prinzip in der *P-E* ist, konnte bereits für den Prolog und *Gylf* vorgeführt werden. Hier zeigt sich, dass Etymologie auch als genealogisches Prinzip bestimmt werden kann.²²⁹

Die intertextuellen Verbindungen zum Prolog lassen sich noch verstärken, nimmt man die kleine Überschrift zur Bischofsillustration hinzu.²³⁰ Auch der Anfangspunkt von *Skáldatal*, *Starkaðr*, wird aufgeführt. Das alles stärkt nochmals die Annahme, dass alle Texte bewusst für den Codex Upsaliensis zusammengestellt worden sind.

Als zusätzlicher Text in U verleiht die Genealogie dem Geschlecht der Sturlungen (und damit ihren intellektuellen, literarischen und politischen Werken und Taten) Bedeutung, die weit über die Landnahmezeit hinausgeht, als über das, was beispielsweise in der *Sturlunga saga* geleistet wird. Für ein nicht adeliges Geschlecht wird ein Legitimationsaufwand betrieben, der häufig nur königlichen Geschlechtern eigen ist. Ganz in der aus den bisherigen Lektüren von *Gylf* und dem Prolog erkannten Tendenz, scheint auch dieser Text so viel Bedeutung wie möglich verleihen zu wollen und kombiniert dazu biblische und verschiedene mythologische Ursprungsgeschichten – diese jedoch (durch Adam) klar menschlich perspektiviert.²³¹

3.4.1.3 *Lögsgumannatal* (Liste der Gesetzessprecher)

Wird in *Skáldatal* eine erste Form von Literaturgeschichte geschrieben (und an Königshäuser geknüpft) und in der Sturlungen-Genealogie Familienpolitik betrieben, so lässt sich die dritte Liste, *Lögsgumannatal*²³², als eine Art von landesgeschichtlichem Verzeichnis beschreiben.²³³ Das Verzeichnis listet alle Gesetzessprecher Islands auf und beginnt mit: „*Úlfjótr hét maðr er fyrst sagði lög upp á Íslandi.*“²³⁴ (*Úlfjótr* hiess der Mann, der zuerst das Gesetz verkündete auf Island). Dieser *Úlfjótr*, so heisst es weiter, habe aber nur dazu geraten, das *Alþingi* zu gründen, selbst hatte er das Amt des Gesetzessprechers nicht inne. Vergleichbar wie Adam als biblischer Ursprung der Sturlungen den Rahmen für alles Weitere setzt, wird in diesem Verzeichnis zuerst das Recht als solches institutionalisiert. Erst in einem zweiten Schritt kann es Gesetzessprecher geben. Diese werden anschliessend in chronologischer Reihenfolge zusammen mit der Angabe ihrer Amtsdauer genannt. Zwischen den formelhaften Sätzen sind immer wieder wichtige historische Momente eingefügt:

228 *Uppsala Edda*, S. 118.

229 Vgl. Kellner: *Ursprung und Kontinuität*, S. 31–46.

230 Vgl. Kapitel 3.2.3.

231 Pálsson sieht mögliche Quellen oder Vorbilder in anglosächsischen Genealogien, klassischen Texten und verschiedenen Sagas: *Uppsala Edda*, Introduction: S. lxxviif. Darin findet sich auch eine Literaturangabe zu möglichen Auftraggebern der Genealogie, vgl. Guðvarður Már Gunnlaugsson: Helga Sturludóttir og Sölmundur austmann. In: Gísli Sigurðsson et al. (Hg.): *Guðrúnarstikki kveðinn Guðrúnu Nordal fimmtugri 27. september 2010*. Reykjavík 2010, S. 34–37.

232 *Uppsala Edda*, S. 120.

233 So fasst Jürg Glauser die drei Listen im Codex Upsaliensis zusammen: *Unheilige Bücher*, S. 116.

234 *Uppsala Edda*, S. 120.

Die Christianisierung, der Tod verschiedener grosser Könige oder der Besuch von Bischof Gizzur. Diese Fixpunkte helfen einerseits, den Überblick im Verzeichnis zu behalten, andererseits sind sie auch als verbindende Referenzen zum politischen und kirchlichen Geschehen ausserhalb Islands zu verstehen. Lokalgeschichte wird so in die Weltgeschichte eingeschrieben.

Der Endpunkt der Liste ist die zweite Amtszeit von Snorri Sturluson, allerdings ohne Angabe der Dauer. Das wird als Argument für die Abfassung der Liste während der zweiten Amtszeit Snorris aufgenommen.²³⁵ Der Grossteil der Liste stimmt überein mit Informationen, die in *Íslendingabók* und den Annalen zu finden sind.²³⁶

Der Text weist eine zusätzliche Besonderheit auf: Anders als in der Genealogie der Sturlungen ist hier eine Erzählerstimme zu fassen. Im Sturlungenverzeichnis ist sie nur implizit vorhanden, das Erzählte erscheint als feststehendes Wissen bzw. Tatsache. Im Verzeichnis der Gesetzessprecher kommt die Erzählerstimme dazu ganz kurz zum Vorschein. Doch sie versucht, sich hinter einer distanzierenden Erzählweise zurückzuziehen. Zu Beginn der Institutionalisierung des *Alþingi* wird von *Úlfjótr* gesagt, er habe nie das Amt des Gesetzessprechers innegehabt. Mit seiner Formulierung verweist der Erzähler auf fremde Legitimation dieses Wissensbestands und tritt gerade dadurch hervor: „*Enn hann hafði eigi lagauppsögu á Íslandi svá at þat sé vitat.*“²³⁷ (Aber er hatte nie das Amt des Gesetzessprechers auf Island inne, so weit bekannt ist.) Auf welche Quelle er sich hier bezieht, ist unklar. Durch seinen distanzierenden Kommentar rückt er aber einerseits in den Blick, wie wichtig verlässliche Quellen sind, damit eine durch ein Verzeichnis hergestellte Ordnung Geltung beanspruchen kann, andererseits implizit natürlich auch darauf, wie prekär diese Ordnungen eigentlich sind.

3.4.1.4 Zwischenfazit

It is the same with both the genealogy and the list of lawspeakers, that it is difficult to see what business they have in a textbook on poetry. The most likely explanation is that someone in the Sturlung family was having material collected into a single volume that lay in booklets or on loose leaves and was connected with the family, or was relics of Snorri.²³⁸

Mit einer derartigen Meinung steht Pálsson nicht alleine da, häufig wird Codex Upsaliensis als eine blossе Ansammlung von verschiedensten, mit den Sturlungen bzw. Snorri Sturluson zusammengehörigen, Materialien betrachtet. Dass sich durchaus auch intertextuelle Verbindungen im Material zeigen, wird zumindest für die „Literaturgeschichte“ *Skáldatal* angenommen. Aber auch die beiden anderen Verzeichnisse können sinnvolle Zusätze für eine *ars poetica* darstellen. Genealogien können als grundlegende Denkformen der Wissensorganisation bestimmt werden. Sie stellen basale kulturelle Ordnungen her, z.B. im

235 *Uppsala Edda*, Introduction: S. lxxviii.

236 *Uppsala Edda*, Introduction: S. lxxviii.

237 *Uppsala Edda*, S. 120.

238 *Uppsala Edda*, Introduction: S. lxxx.

familiären oder rechtlichen Bereich.²³⁹ Diese Ordnungen verleihen Geltung, sie können ein Werk wie die *Prosa-Edda* (und auch die mit ihr verknüpften Personen) damit aufladen.

Bei den drei Verzeichnissen handelt es sich um drei verschiedene Arten von (genealogieähnlichen) Listen. Einmal ein aussergewöhnlich gestaltetes Layout, eine komprimierte Prosaerzählung in Listenform sowie schliesslich ein narrativ etwas ausführlicheres Verzeichnis der Gesetzessprecher. Die drei Listen zeigen unterschiedliche Möglichkeiten, Verwandtschaftsverhältnisse und andere Abhängigkeitsbeziehungen schriftlich darzustellen. Sie stehen folglich nicht nur wegen ihrem Inhaltswissen in U, sondern dienen auch als beispielshafte Erzählmuster von genealogischem Wissen. Man könnte sogar so weit gehen, die drei Listen selber als untereinander in einem genealogischen Verhältnis stehend zu beschreiben: Sie stehen in einem genealogischen Verhältnis des Schreibens.²⁴⁰ In der Inszenierung und Reflexion des Denkmodells wird dessen Bedeutung hervorgehoben und somit auch auf die poetologische Dimension übertragen.

3.4.2 *Gylfi* multimedial: Ein rahmendes Ende

Die Rahmengeschichte von *Gylfis* Reise zu den Asen wurde bereits diskutiert und ihre mehrschichtige Dialogform hervorgehoben. Doch es gibt eine weitere Dimension der Erzählung, die sie aus dem rein textuellen in den visuellen Bereich transferiert. U zeigt *Gylfi* im Gespräch mit den drei Asenkönigen auch in gezeichneter Form. Die Abbildung auf Blatt 26v ist berühmt geworden und hat in der modernen Beschäftigung mit der *Prosa-Edda* einen wichtigen Platz erhalten.²⁴¹ Wenige Untersuchungen weisen dabei darauf hin, wo in U die Zeichnung genau platziert ist. Anders als vielleicht häufig angenommen, ist sie nicht in direkter Nähe zu *Gylfaginning* zu finden. Sie folgt auf die Liste der Gesetzessprecher und steht damit vor dem dichtungstheoretischen Teil, der in der dazugehörigen Rubrik als *Skáldskaparmál* bezeichnet wird. Es stellt sich die Frage, was diese distanzierte Platzierung bedeutet. Einige Untersuchungen sehen darin die Eröffnung für den folgenden Text, *Skáldskaparmál*, andere jedoch eine rein zufällige Platzierung, weil sich da gerade ein freies Blatt in der Handschrift befand.

239 Trotz dieser „Kulturleistung“ der Genealogie bleibt aber die „Natur“ durch die Abstammungslinien immer auch präsent.

240 Dies wiederum unterstützt den enzyklopädischen Charakter der gesamten Handschrift: Auch die genealogischen Formen werden gesammelt und geordnet präsentiert – ganz so wie es mit den Versmassen oder den dichterischen Umschreibungen geschieht.

241 Sei das durch wissenschaftliche Beschäftigung oder durch den häufigen Gebrauch als Illustration für Buchumschläge oder Vortragspräsentationen, die nicht immer einen direkten Zusammenhang aufweisen müssen.



Abbildung 5: Gylfi und die Asen (DG 11 4to, 26v)

Mit einer performativen Perspektive wird die berühmte Zeichnung zu einem rahmenden Abschluss für die in *Liber primus* zusammengestellten Inhalte. Es werden verschiedenste Aspekte noch einmal angedeutet und zugleich mit einer neuen medialen Umsetzung versehen.

Dass sich die Illustrationen aber nicht nur als Rahmung, sondern auch mit den beiden weiteren Aspekten literarischer Performativität – *Sagen als Tun* und *Wiederholung/Wiederholbarkeit* – beschreiben lassen, soll nun gezeigt werden.

Olof Thorell bezeichnet die ganzseitige Zeichnung *Gylfis* als die älteste in U, sie stamme von ca. 1300.²⁴² Anders als die weiteren Zeichnungen ist sie also wahrscheinlich keine spätere Zutat, sondern gehörte schon relativ früh zur Handschrift. Die vier grossen Figuren zeigen eine Gesprächssituation: Eine Figur in Umhang mit Kapuze steht gestützt auf einen Stock vor drei auf Thronen übereinandersitzenden Figuren, die auch durch ihre Kronen als höhergestellt als die stehende Figur identifiziert werden können. Die Figuren sind aufeinander ausgerichtet und ihre Handgesten deuten darauf hin, dass sie miteinander sprechen. Der Zusammenhang mit *Gylfaginning* scheint offensichtlich. Doch so eindeutig ist die Sache nicht: Es gibt weitere Zeichnungen in U, die keinen so klaren Bezug zu einem der Texte aufweisen.²⁴³ Auch die Platzierung mit einigem Abstand zum Text von *Gylfaginning* macht den direkten Zusammenhang nicht wirklich klar, darauf wird zurückzukommen sein.

Die Illustration eröffnet eine weitere mediale Dimension für die Geschichte und kann als Hervorhebung eines ihrer wichtigsten Aspekte verstanden werden: Sie stellt eine mündliche Gesprächssituation als Medium für die Wissensvermittlung aus. Visuell wird dabei nicht unterschieden zwischen einem gelehrten Dialog oder einem eddischen Wissenswettbewerb²⁴⁴, sondern es wird das ihnen Gemeinsame markiert: Beides sind mündliche Situationen, die körperliche Präsenz erfordern und ihre Geltung davon ableiten.

Nach mehreren Jahrhunderten scheint die Zeichnung aber nach einer Erklärung verlangt zu haben: Die Figuren wurden mit Text überschrieben, den Thorell so liest:

Till vänster ovanför teckningen finns en anteckning, troligen från 1600-talet, möjligen av Guðmundur Ólafsson: „Her er Har, Jampnhar ok Þripi sem segir i Gylfa ginning.“ Jfr härmed anteckningen på innersidan av bakre pärmen, troligen av samma hand: „Her er Har, Jafn Har ok Þriðe, swa sem stendur i Gylfwa Ginning, pa. 50.“ Över Gangleri-figuren står: „gangleri spyrr“, skrivet av samma hand som stroferna på bl. 1 r.²⁴⁵

Links über der Zeichnung befindet sich eine Notiz, wahrscheinlich aus dem 17. Jahrhundert, möglicherweise von Guðmundur Ólafsson: „Hier sind Har, Jampnhar und Þripi, von denen in Gylfa Ginning erzählt wird.“ Über der Notiz auf der Innenseite der Rückseite, wahrscheinlich von derselben Hand: „Hier sind Har, Jafn Har und Þriðe, so wie es in Gylfwa Ginning, Seite 50 steht“. Über der Gangleri-Figur steht: „Gangleri fragt“, geschrieben von derselben Hand wie die Strophen auf Bl. 1 r.

242 Thorell: Inledning, S. XVIII.

243 Zu den weiteren Zeichnungen auf Blatt 26v vgl. weiter unten.

244 Eine solche Vereindeutigung hätte den Haupttext auch unterlaufen.

245 Thorell: Inledning, S. XVIII.

Ganz ähnlich wie die eddischen Strophen jeweils durch Formeln eingeleitet werden, wird hier auch die Illustration erläutert: „[...] *sem segir i Gylfa ginning.*“ ([...] wie es in *Gylfaginning* heisst) – nur, dass *Gylfaginning* hier selbst zum Zitierten wird. Die Verweissituation ist zweiseitig: Die Illustration kann als eine sinnstiftende Referenz an eine vormals körpergebundene Wissensvermittlung gelesen und so ähnlich wie der Einsatz von eddischen Strophen in die Prosa verstanden werden. Später braucht die Illustration ihrerseits wieder Erläuterung und wird rückbezogen auf den Text *Gylf*.

Die Überschrift „*Gangleri fragt*“ ist eine eigentliche Doppelung des Bildes, hier lassen sich Fragen, die ein Medienwechsel auslösen kann, beobachten. Das Handschriftenblatt als Erzählraum wird auf seine verschiedenen Möglichkeiten erprobt: Ist die körperliche Präsenz einer mündlichen Gesprächssituation nicht mehr gegeben, so versucht man sie durch „sprechende Illustrationen“ zu fingieren. Diese Körper scheinen auf dem Pergament aber nicht genügend Wirkmacht zu besitzen, weshalb die Schrift als zusätzliches Medium angefügt wird.

Aber nicht nur textuelle Erklärungen bzw. Doppelungen oder Wiederholungen gibt es auf dem Blatt, sondern auch visuell ausgestaltete: Neben den zwei grossen Figuren von *Gylfi* und den Asen fügen sich kleinere, gleichaussehende Figuren an. Vor allem *Gylfi* scheint als Kopiervorlage sehr beliebt gewesen zu sein, sind auf der Seite doch noch mindestens vier kleinere Versionen von ihm (in unterschiedlicher Ausführung) zu sehen. Jürg Glauser hat sich medientheoretisch mit der Illustration und ihren Kopien auseinandergesetzt und stellt fest, dass „das Prinzip des verdoppelnden Zitierens und Kopierens in dieser ‚Prosa-Edda‘ Handschrift sowohl auf der Text- wie der Bildebene eingesetzt wird mit dem klaren Ziel, undeutliche, ambigue Verhältnisse zu schaffen.“²⁴⁶ Waren die literarischen Verfahren einmal bewusst auf die Schaffung uneindeutiger Verhältnisse ausgelegt, so fügen nun auch die Transmissionsvorgänge je eigenen Sinn hinzu, was in einem noch grösseren Bedeutungsgeflecht endet. Auch im visuellen Bereich zeigt sich der Mythos produktiv: Wie schon der Text *Gylf* vom Wiedererzählen handelt und das Wiedererzählen anregt – z. B. in Form einer Illustration – löst auch die visuelle Szene weitere Wiederholungen aus: Während ein Lehrer vielleicht seinen Schülern die grosse Illustration zeigt, animierte sie offenbar einen oder mehrere Leser zum Zeichnen eigener *Gylfis*.

Solches „Wiederholungs-Potenzial“ führt manchmal zu Rezeptionssituationen, die so wahrscheinlich nicht intendiert waren: Ein Beispiel dafür kann die kleine Zeichnung rechts oben neben dem Kopf von *Priði* sein. Der Kopf ist anders als alle anderen Köpfe auf dem Blatt eher etwas wackelig geraten. Er wurde bereits als Teufelsfratze oder Dämon interpretiert.²⁴⁷ Jürg Glauser denkt ihn als etwas misslungene Kopie eines der Königsköpfe, ganz ähnlich der *Gylfi*-Kopien. Die Doppelung funktioniere als Kommentar, der die drei Könige in den Bereich des Dämonischen stelle.²⁴⁸

Wie solche – künstlerisch vielleicht weniger gelungene – Momente dennoch ihr ganz eigenes Leben entwickeln können, zeigt Lukas Rösli anhand eines Vergleichs verschiedener frühneuzeitlicher *Edda*-Handschriften, die die mittelalterliche Rede-Szene bildlich weiter-

246 Glauser: *Unheilige Bücher*, S. 115.

247 Vgl. Weber, Gerd Wolfgang: *Edda, Jüngere*. In: RGA 6. Berlin 1986, S. 394–412.

248 Glauser: *Unheilige Bücher*, S. 115.

tradieren. Der kleine gekritzelte Kopf wird als festes Element der visuellen Umsetzung verstanden und bleibt durch die Jahrhunderte hindurch präsent.²⁴⁹ Die Zeichnung der gesamten Szene ist so mit Bedeutung aufgeladen, dass sie wieder und wieder verwendet wird. Dabei wird aber auch klar, dass „Wiederholbarkeit“ nicht gleich „direktes Zitat“ ist, sondern jede Wiederholung immer für den jeweiligen Zweck angepasst wird. Das Bild bleibt sich gleich und wird in seiner Deutung doch völlig anders.

Durch die Platzierung der Illustration von *Gylfi* und den Asen wird der Text von *Liber primus* im Codex Upsaliensis in zwei grosse visuelle Rahmen gefasst: Durch den Bischof zu Beginn des Prologs und durch die Asen und *Gylfi* am Ende nach den drei Listentexten.²⁵⁰ Die zwei Momente von Medienwechsel kommen nicht einfach bloss als dekorative Visualisierungen in den Blick, sondern sind bedeutungsvolle Sinneinheiten: Sowohl der Bischof mit seiner deutlichen Handgeste als auch die Asen und *Gylfi* stellen je eine mündliche Kommunikationssituation aus, die das direkte Gespräch als Medium für die Weitergabe von Wissen inszeniert. Damit fassen sie die abstrakten erzählerischen Modelle in prägnante Rahmen, die Präsenz stiften und auf sich selbst bzw. die eigene Schriftlichkeit zurückverweisen.

So wie U heute überliefert ist, stellt der Bischof als eröffnender Sprecher das Nachfolgende in einen angemessenen Kontext. Die christliche Ordnung eröffnet das Werk und wie sich in vielen Aspekten zeigt, wirkt das strukturierende und kategorisierende Ordnungsprinzip durch die gesamte Handschrift.

Wie aber bereits mehrfach gezeigt werden konnte, steht der christlichen Ordnung eine zweite, weniger auf Fixiertheit und Abgeschlossenheit bedachte Ordnung gegenüber: der Mythos. Die beiden Ordnungen werden so komplex miteinander in Verbindung gebracht, dass häufig Mehrdeutigkeiten das Ergebnis sind, wo eigentlich Eindeutigkeit erwartet würde. Die beiden rahmenden Illustrationen sind dabei keine Ausnahme: Die Gesprächsszene von *Gylfi* und den Asen ruft nochmals das mythologische Denken auf, das in *Gylfaginning* seinen Platz hatte. Es zeigte sich, dass die (mythologische) Welt zyklisch aufgebaut ist und auch nur im wiederholenden Erzählen entstehen und existieren kann.²⁵¹ Die Illustration ist Wiederholung und Ausgangspunkt neuer Wiederholungen in einem.

Dem ist anzufügen, dass die Illustration als rahmendes Ende von *Liber primus* die drei genealogischen Listen deutlich in den gesamten Text einfügen und darauf aufmerksam machen, dass sie immer in eine Lektüre miteinbezogen werden sollten.

Wie bereits angetönt, gibt es in U noch weitere Zeichnungen. Über die ganze Handschrift verteilt, finden sich an den Rändern mal grössere, mal kleinere menschliche Figuren. Besonders viele davon sind rund um den Text von *Skáldatal* platziert:

249 Diese Ideen präsentierte Lukas Rösli in einem Vortrag. Sie dienten als Vorüberlegungen zu seinem SNF Ambizione-Forschungsprojekt „Gedächtniskultur im Paratext – Textränder altnordischer Prosa handschriften“, welches seit dem 01.02.2018 am Deutschen Seminar der Universität Zürich angesiedelt ist.

250 Zur Bischof-Illustration siehe Kapitel 3.2.3; zu den Listen Kapitel 3.4.1.

251 Vgl. Kapitel 3.3.3.3.



Abbildung 6: Figuren (DG 11 4to, 25r)

Über die Zeichner ist nichts bekannt, die Illustrationen werden meist als spätere Hinzufügungen bestimmt und sind wenig erforscht.²⁵² Einzig Aðalheiður Guðmundsdóttir setzte

²⁵² Thorell: Inledning, S. XVIII.

sich mit ihnen auseinander und interpretiert sie aufgrund ihrer speziellen Körperhaltung als Figuren von Tänzern.²⁵³ Neben diesen Figuren findet sich auch ein Mann in Ritterrüstung auf einem Pferd sowie eine kleine Hand. Es ist schwierig, eine Deutung all dieser Illustrationen vorzunehmen und sie nicht bloss als Dekoration einzustufen. Sind es tatsächlich Tänzer, Gaukler und Ritter, so scheint fast ein höfisches Umfeld aufgerufen zu werden – im weitesten Sinne könnte an „performances“ gedacht werden, bei denen auch Inhalte der Edda inszeniert werden. Das läuft aber der schulbuchkonformen Konzeption von Codex Upsaliensis zuwider. Allerdings sind es spätere Hinzufügungen und die Funktion der Handschrift kann sich geändert haben. Vielleicht zählt Codex Upsaliensis für die Zeichner nicht mehr als gelehrter Text für die Schulstube, sondern ist Stoffsammlung für Unterhaltung, wie das eben auch Tänzer oder Ritterspiele sein können.²⁵⁴



Abbildung 7: Ritter (DG 11 4to, 37v)

253 Guðmundsdóttir: *Dancing Images*, S. 13–20.

254 Eine sehr vage Verbindung lässt sich zwischen diesen Illustrationen und dem in *Liber secundus* eingefügten 2. *Grammatischen Traktat* herstellen. Der Traktat arbeitet auch mit starken Bildern (allerdings in Form von Metaphern bzw. Diagrammen) und benutzt das Musikinstrument *Symphonia* als Erklärungsmodell für lautliche Phänomene, vgl. Kapitel 4.3. In der Forschung wird dem Verfasser des 2. GTR eine ausgezeichnete musikalische Bildung nachgesagt. Es wäre möglich, dass sich (zumindest thematische) Überschneidungen mit den Illustrationen in einem musikalisch bzw. allgemeiner „unterhaltenden“ Umfeld zeigen.



Abbildung 8: Hand (DG 11 4to, 41v)

3.5 Fazit *Liber primus*

Die Lektüren von *Liber primus* machen ein Bedürfnis nach Vollständigkeit und Eindeutigkeit sichtbar, dass aus der gelehrten christlichen Schriftkultur gespeist wird. Dieses Bedürfnis führt zur Einordnung und Strukturierung der vielfältigen mythologischen Erzählungen hin zu einer umfassenden nordischen Mythologie. Mit dem Prolog und den genealogischen Listen wird die eigene Vergangenheit für die christliche Gegenwart aktualisiert. Dazu verwendet das Werk performative Verfahren wie z.B. Rahmungen oder intertextuelle Zitate auf unterschiedlichen medialen Ebenen. Über solche Verfahren soll sowohl der zu bewahrende Stoff (die Mythologie) als auch das diesen Stoff vermittelnde Werk selbst legitimiert werden. Den Texten von *Liber primus* ist eine enzyklopädische Grundtendenz eigen, welche die Welt in möglichst vielen Bereichen erfassen will. Immer wieder reflektieren die Texte, dass diese Welt eigentlich nur im Erzählen entstehen kann – Erzählen dient dementsprechend nicht nur der Welt-Erfassung, sondern auch der Welt-Verfassung.

Die Medialität des Erzählens selbst steht ebenfalls im Fokus von *Liber primus*: Die Texte und Illustrationen können auch als Zusammenstellung verschiedenster Vermittlungsformen für die Erfassung der Welt verstanden werden.

Der enzyklopädischen Denkform, die auf Vollständigkeit und Abgeschlossenheit ausgerichtet ist, steht der Mythos entgegen. Das mythische Denken ist durch seine un abgeschlossene Mehrdeutigkeit und fortwährende Veränderung gekennzeichnet, was die beiden Modelle schwer vereinbar macht. Beide Modelle werden zusammengebracht und es wird ausprobiert, wie sie am besten gemeinsam eingesetzt werden können. Die Texte und Illustrationen von *Liber primus* nehmen keine Wertung vor, gerade das Zusammenbringen der beiden Modelle führt immer wieder zu Sinnüberschüssen, die keine eindeutige Stellung-

nahme erkennen lassen. Die Uneindeutigkeit fordert den Rezipienten auf, sich selbst eine Meinung zu bilden. Gleichzeitig ist sie wohl auch ein Hinweis darauf, dass die poetologische und medientheoretische Diskussion an sich von zentralem Interesse zu sein scheint.

In *Liber secundus* wird diese Diskussion auf anderen sprachlichen Ebenen weitergeführt. Nachdem in *Liber primus* die Welt sprachlich er- und verfasst worden ist, soll nun auch die Sprache selbst in all ihren Facetten erfasst und systematisiert werden.