

3. Der Umgang mit dem Komischen

Die Frage nach dem Komischen in den *Chansons de geste* wurde und wird unter verschiedenen Paradigmen immer wieder gestellt.⁶³¹ Komik ist bekanntlich ein Phänomen der Rezeption und ihre Wahrnehmung abhängig von kaum rekonstruierbaren historischen Voraussetzungen. Die Definition von Komik unter diesen Umständen stellt im Grunde nicht lösbar Probleme.⁶³² Die Schwierigkeiten wachsen, wenn, wie hier, epische Texte zur Untersuchung anstehen, bei denen nicht wie etwa im Schwank oder Fastnachtsspiel Gattungskonventionen den Lachcharakter des Erzählten absichern könnten.

Das Problem kann auch hier nicht gelöst werden, es soll lediglich auf wenige Signale hingewiesen werden, die als Indizien auf einen Wandel der Erzählhaltung oder der Stilebene hindeuten oder auch auf der Ebene der Geschichte Komik anzeigen. Letztere Alternative ist scheinbar einfach abzuhandeln – die lachende Reaktion der Figuren auf ein Ereignis oder die Rede einer anderen Figur könnte als Indiz für Komik gelten. Wie vieldeutig allerdings bereits das Lachen ist, ein Phänomen, das dem Rezipienten doch auf der Textoberfläche unmittelbar entgegen tritt, erweist die Studie von Ménard 1969, der Erscheinungsformen und Anlässe des Lachens zu klassifizieren versucht und sich dabei im Grunde immer wieder auf die Frage der Komik zurückverwiesen sieht, ohne aber ihrem Gegenstand und ihren Erzeugungsmechanismen näher zu kommen. Lediglich die Tatsache, daß die Epenhelden als lachende, scherzende, spottende dimensioniert sind, daß die heroische Konstitution also eine nicht notwendig und konsequent ernste ist, belegt die erste, dem Lachen selbst gewidmete Textsichtung.⁶³³ Komik erschöpft sich aber nicht in der verbalen Aktion bzw. im Erzählerkommentar, sondern hat auch Handlungs- und Ereignischarakter, wenn auch häufig erst die zuspitzende (ironische, spöttische, höhnische, schadenfrohe etc.)

⁶³¹ Vgl. G. A. Bertin 1953; A. Burger 1960; M. de Combarieu 1995; J.-H. Grisward 1969; G. Gros 1995; Th. Hugo 1913; A. Hünerhoff 1894; Ph. Ménard 1965–66; ders. 1969; J.-M. Pastré 1995; Ribémont 1995; H. Spamer 1914; J. Subrenat 1995; N. Susskind 1961. Erst 1993 wurde eine Tagung der *Société Rencesvals* zu dem Thema „*Burlesque et Dérision dans les épopées de l'Occident Médiéval*“ veranstaltet, die das neuerdings wiederbelebte Interesse an dieser Frage dokumentiert.

⁶³² Ménard 1969 lehnt in seiner Monographie über „*Le rire et le sourire dans le roman courtois en France au Moyen Âge*“ selbst die Definition dieses doch wesentlich leichter zugänglichen Phänomens kategorisch ab: „*le rire échappe à toute définition*“, S. 11.

⁶³³ Vgl. Ménard 1969, S. 20–38.

verbale Transformation die komischen Aspekte einer Situation offenlegt, verstärkt oder erzeugt. Häufig genug aber ist es erst der Rezipient, der eine Situation, möglicherweise auch gegen die Erzählintention, als komisch wahrnimmt und sein Lachen oder Schmunzeln kein Echo auf das artikulierte Vergnügen des interagierenden, kommunizierenden Personals oder auf einen amüsierten und in diesem Sinne die Rezeption steuernden Erzählerkommentar.

Dennoch ist in der Chanson-de-geste-Prosa im Lachen der Figuren das wichtigste Komiksignal zu sehen, da Erzählerkommentare oder die Anwendung sprachlich-stilistischer Mittel rar sind bzw. fehlen.⁶³⁴ Einen weiteren Hinweis können narrative Abirrungen vom Gang der Handlung sein, d. h. narrative Überschüsse, die nicht erkennbar funktionalisiert dem Voranschreiten der epischen Narrationslinie untergeordnet sind, sondern eine eigene Existenzberechtigung behaupten.⁶³⁵

In meiner Betrachtung des Komischen konzentriere ich mich auf einige wenige Phänomene, die natürlich keinen vollständigen Katalog der komischen Stellen bieten können. Die Komik in den hier untersuchten Momenten ist stets situationsbedingt, aber nicht auf Situationskomik zu reduzieren. Diese kann im Rahmen einer solchen Episode entstehen, wenn z.B. der Ziehvater des Florens im *Octavian* bei dem Versuch, sein verrostetes Schwert aus der Scheide zu ziehen, samt seinem Sohn hintenüber fällt (31). In ähnlicher Weise wird die Schadenfreude des Lesers stimuliert, wenn Lohers Vetter Ott im *Loher* beim Turnier vor der Planke erschrickt, gegen die er stechen soll, und mit seinem Pferd den Halt verliert und in eine *tieffe grube* [...] *vol mistes vnd vnflates* stürzt (9^{ra}). Komisch wird im gleichen Text auch der junge, noch nicht kampferfahrene Isenbart, der in einem nicht gerade regelkonformen Zweikampf seinen Gegner nur mit großer Mühe bändigt und lebendig in das Zeltlager seines Onkels Loher verfrachtet (75^{ra}–75^{vb}).

In den skizzierten, z.T. slapstickartigen Situationen geht es stets um die Mißgeschicke von Figuren, die nicht-adlig, feige oder jung und unerfahren sind⁶³⁶ und durch ihre Defizienz gegenüber dem kämpferischen Heldenideal der Chansons de geste zu komischen Gestalten werden.

⁶³⁴ Solche sind z.B. in Wolframs *Willehalm* im Gebrauch bestimmter auf Übertreibungen oder die Kombination von Unpassendem zielenden Bilder und Vergleiche zu finden, mit denen etwa Rennewarts Gier beim Essen illustriert wird (275,1–6.).

⁶³⁵ Hier sei wiederum als Beispiel der *Willehalm* angeführt (286,17–22).

⁶³⁶ Vgl. Ménard 1969, S. 40.

Weder die reine Situationskomik noch die rein verbale Komik (der Witz) als solche sollen jedoch Gegenstand der folgenden Erörterungen sein. In ihnen geht es um Konstellationen, in denen überwiegend Handlung, Sprachhandlung und Kommentar verbunden sind; Anlaß des Lachens ist auch hier stets die Defizienz des Helden.

Am Anfang der eingehenderen Untersuchung soll die Analyse einiger Textbeispiele stehen, wobei ich zunächst – willkürlich – in die Frühzeit der *Chansons de geste* zurückgreife, um auf eine bestimmte Form der Komik aufmerksam zu machen, wie sie auch für die späteren Textversionen noch typisch ist. Auch wenn hier nicht von einem gattungskonstitutiven Moment gesprochen werden kann, ist diese Form der Komik doch gattungstypisch.

Komik in den *Chansons de geste* tritt erstmals, will man der romanistischen Forschung glauben, in der Küche in Erscheinung.

Le ton générale de nos premières chansons, est singulièrement grave. Le poète est dans un âge de fer: il n'a pas envie de rire et ne rit pas. Une seule fois, dans le ‚Roland‘, nous trouvons un élément comique: c'est lorsque Ganelon, reconnu coupable, est livré aux garçons de cuisine. Ce comique fait un peu trembler. Il manque tout à fait de finesse: ce sont de grosses plaisanteries de caserne.⁶³⁷

Suard dagegen sieht mit der Figur Rainouarts die frühesten Formen des „héroi-comique“ verwirklicht⁶³⁸ – auch hier ist wieder die Sphäre der Küche, für lange Zeit sogar Lebensumfeld des jugendlichen Helden, Nährboden komischer Situationen.⁶³⁹

Ähnliches wie Rainouart/Rennewart widerfährt auch dem jungen Karl im ersten Teil der als Karlsbiographie organisierten Kompilation ‚Karlmeinet‘. Zwei *geburen*, Emporkömmlinge, die Pippin vor seinem frühen Tod als Erzieher für den unmündigen Karl eingesetzt hat, wollen ihn im Zustand kindlicher Unmündigkeit und Torheit halten, um dem Mündel Herrschafts- und Machtambitionen auszutreiben und eigene Ansprüche durchsetzen zu können. Auf die Spitze getrieben wird diese Situation, als alle Reichsfürsten mit ihren Söhnen zum Hof kommen, um den zeremoniellen Ritterschlag Karls mit dem ihrer Söhne und mit seiner Krönung zu verbinden. Die

⁶³⁷ Gautier 1878, Bd. 1, S. 155f. Die zitierte Bemerkung bezieht sich, wie Gautier nicht nachweist, auf die Verse 1817–1829.

⁶³⁸ Die „traits héroi-comique“, die zuerst bei Rainouart auftreten, werden mit *Baudoin de Sebourg* und *Hugues Capet* fortgesetzt; vgl. Suard 1993, S. 110.

⁶³⁹ Zu Rainouart/Rennewart in der Küche vgl. die neueren Untersuchungen von Gros 1995 und Pastré 1995.

intriganten *geburen* Hoderich und Hauffraid sorgen dafür, daß Karl bei der Vorbereitung des Festmahls in der Küche beschäftigt wird und einen Pfau am Spieß versorgt. Dort finden ihn die Fürstensöhne.

*In synre edele hande
 Hadde hei schwer den spis do.
 Des griffen sy ouch do alle zo
 Der fursten soene gemeyne,
 Beide grois in cleyne,
 Ind hulpen Karllen wenden.
 Sy sprachen, wir sollen genenden
 An dat selve dat unsse junchere deit.
 Dat en duncket mich neit smaheit!
 Ir eigklich eynen spiss geprantt
 Da wart gewendet und gewant
 Van der fursten sone vele,
 Dat man noch zu byspele
 Wael mag sagen als man doch deit.
 Noch was id groisse gemelichet
 Dat der fursten soene alle
 Karll mit soulchem schalle
 Hulpen wenden und braden.
 Sy dadent umb de gnaden,
 Want sy des hoffden und gerden,
 Dat sy ritter solden werden
 Mit yrme leven juncheren. (1111–1140)*

Bei der zitierten Situation handelt es sich wohl um eine Parodie der Schwertleite und der sie begleitenden Zeremonien. Statt zu turnieren, sitzen die jungen Leute in der Küche; statt sich an den Waffen zu beweisen, wenden sie den Bratspieß; statt repräsentativen, musikalisch untermalten Festlärms erzeugen sie ausgelassenen Krach mit Kücheninstrumenten. Zur Anwendbarkeit des Parodiebegriffs und weiteren terminologischen Problemen komme ich weiter unten.

Gemeinsam ist den zitierten Situationen, daß sie die Helden als Erniedrigte zeigen, nicht aber als aus der Gesellschaft Ausgestoßene. Die Erniedrigung wird konkretisiert – das Milieu der Küche illustriert am Hof selber die öffentliche Herabsetzung. Noch wird die episch geschlossene Welt des Herrscherpalastes nicht verlassen, aber es wird ein höfisch nicht-repräsentativer Ort zur Geltung gebracht, der – außer in den komischen Szenen – mit Schweigen belegt ist. Dabei hat die Küche durchaus ambivalente Züge, markiert sie doch nicht nur einen Ort sozialer Inferiorität, sondern auch einen Ort, der durch das Spenden von Wärme und Nahrung fasziniert und verführt. Im ‚Karlmeinet‘ weiß der kleine Karl die Küche, *Dar man de vette*

morsele as (357), sehr wohl zu schätzen, was so weit geht, *dat hei woulde Ummer in der kochen syn By des vures ane schyn. Da brachte eme de koche do Mennych guet morsell zo* (750–755). Kein Kostverächter ist ebenfalls Rennewart, wie Wolfram gerade auch durch die Kontrastsetzung zur asketischen Haltung des Markgrafenpaares herausstellt (275,1–6; 275,29–276,10). Selbst nachdem Willehalm Rennewart zum Knappen gewinnen konnte und damit die Zeit der Erniedrigung zu einem vorläufigen Ende gekommen ist, besteht Rennewart auf seinem umstrittenen Schlafplatz in der Küche.

In einer wegweisenden Arbeit versuchte G. Dumézil,⁶⁴⁰ im mittelalterlichen Epos indoeuropäische Schemata der Repräsentation von Welt, die auf einer Dreiteilung der sozialen Funktionen beruhen, nachzuweisen.⁶⁴¹ Während der König göttliche Macht und Recht repräsentiert, die Krieger weltliche Machtausübung verkörpern, ist die dritte Macht, in der Darstellung von Fruchtbarkeit, Liebe, Produktion und Verteilung von Gütern gegenwärtig, in den *Chansons de geste* notorisch randständig. In der Küche, gerade wie sie in *Karl und Galie* vorgeführt wird, findet sie einen, wenn auch marginalisierten und diskriminierten, Ort der Repräsentation.⁶⁴² Wie die burlesken Episoden überhaupt bleiben auch die Küchenszenen auf die Phase der *Enfance* des Helden beschränkt.

Komik entsteht hier also aus der Differenz zwischen erwarteter heroischer Idealität und tatsächlicher entwürdigter Befindlichkeit. Das Besondere nun an der epischen Verortung dieser Erniedrigung in der Küche ist die Konkretheit des Ortes und seiner Ausstattungsdetails und der partielle Entwurf einer küchenbedingten anderen Mentalität, die sich hier durch Regression in kindlich-primitive Lebensformen,⁶⁴³ durch Gewalt und Genuß, allgemein durch fehlende Affektkontrolle und höfisch-aristokratische Normierung auszeichnet.

⁶⁴⁰ Dumézil 1958

⁶⁴¹ Vgl. zur *Chanson de geste* Grisward 1981 und ders. 1986; zu Wolframs *Parzival* Pastré 1993.

⁶⁴² Vgl. auch den Aufsatz von Pastré 1995, der diese These für die Küchenszenen Rainouarts bzw. Rennewarts verfolgt. Er konstatiert ebenfalls die Gemeinsamkeiten zwischen Rainouart/Rennewart und Mainet, dem französischen Pendant zu Karl, und weist auf das Changieren der Figuren zwischen der zweiten (der kriegerischen) und der dritten Funktion (der Nahrung und Fruchtbarkeit).

⁶⁴³ In der *Chanson de Roland* und im *Willehalm* ist dies symbolisch angedeutet in den Attacken der Küchenjungen und Köche auf die Bärte der Helden.

Küchenszenen werden in den späteren Bearbeitungen selten, hier soll nur noch eine weitere vorgestellt werden. An die Stelle der höfischen Küche tritt seit dem 14. Jahrhundert in funktioneller und struktureller Analogie zunehmend das stadtbürgerliche Wirtshaus oder ein bürgerlicher Gastgeber. Das literarische Interesse wendet sich in Ansätzen von Höfen und Schlachtfeldern ab und neuen sozialen Sphären zu. Es ist ein auffälliges Phänomen, daß das Innere des Bürgerhauses immer häufiger und in immer umfangreicheren und wichtigeren Passagen zum Ort der Handlung wird. Es bleibt aber bis zu den spätesten Versionen dabei, daß nur der defizitäre Held, der verratene, verarmte oder elternlose das Bürgerhaus betritt und dort stets Gelächter, Anstoß, Entsetzen erregt und dem Erzähler Anlaß gibt, den Kontrast der Mentalitäten zu inszenieren.

So versucht der völlig verarmte Lewe in Montlosen eine Unterkunft zu finden, um an einem ausgeschriebenen Turnier teilnehmen zu können. Als Preis ist die Hand der Königstochter und der Thron Siziliens ausgelobt. Ein Wirt nun, mit dem Lewe bei der Quartiersuche ins Gespräch kommt, spottet über ihn und seine Armut, die ihn im Vergleich zu den anderen Königen, Herzögen und Fürsten in der Stadt als hoffnungslos erbärmliche Erscheinung bloßstellt (S. 142). Dabei prophezeit er ironisch,⁶⁴⁴ faktisch aber den Ausgang des Turniers vorwegnehmend, Lewe den Gewinn von Florentine und Turnier. Der Spott auf changierenden Stilebenen diffamiert einerseits direkt Erscheinung und Ausrüstung, lobt sie andererseits ironisch – durch die ungewollte Antizipation des Turnierausgangs schlägt die Intention der Herabsetzung unmittelbar auf ihn zurück und decouvriert den Sprecher aufgrund der Fehleinschätzung von Lewes Fähigkeiten und Bestimmung als töricht und lächerlich. Lewes grotesk anmutende Selbstüberschätzung angesichts seiner Lage wird sich dagegen – so weiß der Leser schon jetzt⁶⁴⁵ – als die einzig situationsadäquate Einschätzung entpuppen. Die Negation des Sollzustands im Istzustand wird in der Figurenrede nachgebildet und gleichzeitig aufgehoben in der Verteilung der Sprachebenen. In indirekter, ironischer Rede wird der tatsächlich zu erwartende und der vorgegebenen

⁶⁴⁴ Eben diesen Gebrauch von Ironie in den Chansons de geste als Waffe desjenigen, der sich überlegen glaubt und verletzen, erniedrigen, unterdrücken will, führt Ménard 1969, S. 25 f. an.

⁶⁴⁵ Bereits nach seiner Geburt wurde ihm von *wünschel frawen* ein Aufstieg aus *pein vnd armut* bis zu königlichen Würden geweissagt (S. 14f.). Noch vor seinem Auszug zum Turnier kontert der Erzähler die Klagen von Lewes Ziehvater über die durch Lewe Verschwendung verursachte Armut mit der Vorausdeutung, *das die zeit so nahent was/Das ym vergolten wurde* (S. 45).

epischen Weltordnung gemäße Zustand antizipiert; die herabsetzende Schmähere, die sich auf Lewes Erscheinung bezieht, denunziert den Sprecher und verfehlt ihr Ziel, da Lewes Adel und Ritterlichkeit ihm unabhängig von der Ausrüstung die zukommende Geltung verschaffen wird. Hier ist quasi eine zweite Ebene der Komik eingeschaltet, die aus dem Mehrwissen des Rezipienten resultiert und über die unmittelbare Komik der Spottrede hinausgeht.

Lewes Reaktion auf diesen Spott ist eine zweifach gestaffelte: zunächst reagiert er spontan und unreflektiert mit Zorn, als Heroe also, der sich potentiell mittels Gewaltanwendung Geltung verschafft.⁶⁴⁶ Dann aber zeigt er Selbstbeherrschung und verfolgt sein Ziel, die Quartiersuche, konsequent in einer seiner Lage angemessenen Weise, d.h. mit bescheidener Bittrede, ohne dabei in irgendeiner Weise seinen Status zu mindern.

Der Wirt Dietrich ist nicht nur komisch, sondern lächerlich, weil er sich Urteilsfähigkeit anmaßt und gleichzeitig die Situation nach dem Augenschein und damit völlig falsch einschätzt. Er verkennt sowohl Lewes Adligkeit als auch die Konventionen adligen Umgangs. Großzügigkeit bis zur Verschwendung muß bürgerlicher Ratio und kaufmännischem Streben nach ausgeglichenen Bilanzen bzw. nach Gewinn unerträglich sein und führt zur existenziellen Krise.⁶⁴⁷ Seine Einstellung wird, wie aus der Episode mit dem toten Ritter im Rauchfang hervorgeht, als ethisch und religiös verwerflich denunziert.⁶⁴⁸

Der Held der nächsten Episode, die vorgestellt werden soll, ist Lewes Sohn Ölbaum, wie Lewes als Findelkind aufgewachsen. Ölbaums Deklassierung geht so weit, daß er nicht einmal in einem wohlhabenden Bürgerhaushalt landet wie das Findelkind Florens, Sohn des Kaisers Octavian. Er

⁶⁴⁶ *Do lewe den wirt horet Er wardt zornig Doch antwort er Im mit beratem worten vnnnd mute*, S. 142.

⁶⁴⁷ Er unternimmt einen Selbstmordversuch, S. 168.

⁶⁴⁸ Zu den literarischen Vorbildern für die Figur des dankbaren Toten vgl. Kap. 1.5.1. und zum Zusammenhang des Motivs mit mittelalterlichem Wirtschaftsdenken Zöllner 1997. Dietrich begründet die Abweisung des Quartier suchenden Lewes mit den schlechten Erfahrungen beim Beherbergen von Rittern mit zweifelhafter Finanzsituation (S. 142f.). Vor einigen Jahren habe er einen solchen, der in seinem Haus verstarb, bevor er die Zeche gezahlt hatte, im Rauchfang konserviert, in der Hoffnung, ein Verwandter oder Standesgenosse werde sich des armen Leichnams erbarmen und Schulden und Begräbnis zahlen. Aber erst Lewes erkennt das Gebot der Standessolidarität und gibt uneigennützig sein letztes Geld, um eine würdige Grablegung vornehmen zu lassen. Dieser tote Ritter wird später als ‚weißer Ritter‘ auf Gottes Geheiß und aus Dank zum wunderbaren Kampfhelfer und moralischen Führer Lewes.

wird von einem Hirten aufgezogen, aber dennoch, obwohl er nie *bruch* anhatte, von seiner *natur* übermannt (S. 635), und übt das Stechen auf einem Ackergaul gegen Bäume.⁶⁴⁹ Im ritterfähigen Alter verkauft er die Hüteherde seines Ziehvaters an Metzger nach den Grundsätzen feudaler Großzügigkeit – nicht maximaler Gewinn, sondern Wertadäquatheit ist leitendes Kriterium, wobei Äquivalent für eine Rinderherde Pferd und Rüstung sind, für Ölbaum in Geldwährung nicht auszudrückende Repräsentationsgüter (S. 637). Nicht nur der Wunsch, dem Verhandlungspartner keinen Schaden zuzufügen, sondern auch die Wertsteigerung des Gutes durch die Erhöhung des gezahlten Preises bestimmen die Vorstellung des gerechten Handels. Ebenso wie bei Lewe und Dietrich macht das Aufeinanderprallen gegensätzlicher Wirtschaftsgesinnungen nicht den adligen Helden zum Trottel, sondern er geht aus der Situation hervor als jemand, der innerhalb seiner Logik, die auch die für den Rezipienten letztlich verbindliche ist, recht hat.⁶⁵⁰ Neu und historisch besonders aktuell, „da sie der Gegenwart von Erzähler und Publikum entnommen sind“,⁶⁵¹ ist die kontrastierende Darstellung dieser gegensätzlichen ökonomischen Einstellungen übrigens keinesfalls, sie ist im Gegenteil schon fast einer gattungstypischen Thematik zuzurechnen. Bereits in zwei Chansons vom Anfang des 13. Jahrhunderts (*Hervis des Mes* und *Les enfances Vivien*) finden sich entsprechende Episoden.⁶⁵²

Ely, Ölbaums Ziehvater dagegen, wird lächerlich, wenn er zitternd vor Angst und Hunger nachts vor den Stadttoren wartet, um anderntags seine Hüteherde zu retten und sich dabei von den Metzgern verspotten zu lassen (S. 640). Ely hat für die Rinder nichts dazugewonnen und trägt den vollen Schaden, der für ihn (wie oben für Dietrich) eine existentielle Krise auslöst.

⁶⁴⁹ Unbeeindruckt von seiner lächerlichen Ausstattung (*Aber er was so arm das er biß auf die zeit/nie bruch an getett/Er hette auch nit mer dañ eynen schuch an vnnd sein kapp was sere zurissen/So hette er einen kitell an der waz nit sere gantz vnnd einē ledersack an seyner seiten der stecket woller kuppfrenner pfeiffen*, S. 635) widmet sich Ölbaum nicht nur dem Turnier, *das er ye eins tags uber hundertmaln wider eynen baum stach auf einem acker pferd/das er dick hinder dem pferd lag* (S. 635), sondern richtet auch Tänze mit den anderen Hirten aus, zu denen er mit seinen Kupferpfeifen aufspielt und großzügig Geschenke verteilt (S. 636).

⁶⁵⁰ Dazu ausführlich Röcke 1993, S. 76–79.

⁶⁵¹ Röcke 1993, S. 76; s. auch S. 77.

⁶⁵² Vgl. de Combarieu (1995), bes. S. 26f. Auch für diese früheren Chansons konzediert de Combarieu bereits: „Deux usages de l’argent s’opposent dans ces textes: celui du marchand: dépenser en comptant [...] et chercher à faire des bénéfiques [...]; et celui du chevalier: dépenser sans compter [...] et pour redistribuer [...]“ (S. 27)

Er ist auf niedrigster Ebene in die Wirtschaftslogik der Bürger und Kaufleute eingebunden und leistet Lohnarbeit, ohne seinerseits über Besitz zu verfügen und über die Möglichkeit, in irgendeiner Weise Gewinne zu erzielen. Nur er, das Opfer am untersten Ende der sozialen Rangskala, wird zur lächerlichen Figur.

Auf der Blindheit der nichtadligen Figuren, die in ihrer Umgebung die Idealität des Helden verkennen und sie denunzieren, baut auch die komische Wirkung des Auftretens von Lewes Mutter Adelhait auf. Wieder ist die Küche Schauplatz komischer Degenerierung adliger Fähigkeiten und Eigenschaften. Um unangefochten Leben und weibliche Ehre bewahren zu können, gibt sie sich als Mann aus und verdingt sich als Küchenjunge namens Besem. Das geht, ohne zunächst komisch zu sein, achtzehn Jahre lang gut, die Herzogin Adelheid *beraitet die kapavn vnnd machet Senff* (S. 49) und kann sich in der Küche sicher und geborgen fühlen. Dann aber belagert ein feindliches heidnisches Heer die Stadt, ein gewaltiger Riese begehrt die Hand der Königstochter. Da erhält Adelheid alias Besem nachts durch eine von Gott gesandte Stimme die Weisung, gegen den Riesen anzutreten. Erst jetzt, wo die Herzogin durch Gottes Ratschluß geadelt und in ritterlichen Rang aufgestiegen ist, mündet der Milieubruch in komische Situationen. Die Köche nämlich können den nicht sichtbaren Statuswandel nicht nachvollziehen und reagieren mit Zorn auf die Bitte des Küchenjungen, ihm morgens vor Tagesanbruch eine Rüstung anzulegen.

das muß dich machon zureissen/das du so frue an mein kammer kōst mir zu spotte Ganng vnnd lege dich nider Ee du streich lösest Gast nit hinweg Jch globe dir das ich dich wil wappen/mit eynem morselstayn das du dein Lebetege doran möchtest gedenccken der koch ward zornig Als er schlafferlichen was Er stund auf vnnd gieng an sein türe vnnd sprach besem baliā Du bist wunderlich das du mich auf weckest vmb solcher ding willñ Gehe vnnd wappen dich zu dem holtz Das wir ein fewer davon machen Vnnd streite wider die pfannen vnnd hēffen/Es ist noch nicht zeit fewer zu machen Jch mein du seist nechten truncken gewesen Oder du essest gerñ früe Darzu bistu nit laßs Gang hin vnnd leg dich nider/Oder ich vnnd mein gesellen legen dich nider/Mit einem guten stecken / (S. 54)

Die Herzogin gelangt auf anderem Weg zum Ziel, indem sie sich vom Henker eine Rüstung borgt und anlegen läßt, besiegt den Riesen, von dem sie sich zuvor noch einigen Spott ob ihrer alten, rostigen und schlecht sitzenden Rüstung gefallen lassen muß (S. 55f.) und kehrt sichtlich lädiert in die Küche zurück.

Die heffen wolt sie wasschen den brey wolt sie machen Vnnd den sennff stossen Die köch begunden sie ansehen Einer sprach Besem du sollt mir nit ver-

sweigen Wer dir den antlitz So ubel gehandelt hat/Die hertzogin sprach Jch wolt gailen mit einer Juncfrawē v̄b die lieb Do handelt sie mich so vbell / (S. 59f.)

Diese Szene zeigt eine neue Qualität der Komik. Die Herzogin verfügt über Distanz zu sich selbst, über ein Bewußtsein ihrer Rolle und kann sich über die Misere ihrer unstandesgemäßen Existenz mit Humor trösten, indem sie einstimmt in den Spott ihrer sie verkennenden Umgebung. Erst ein überlegenes Selbstbewußtsein, das die eigene Identität nicht mehr durch äußere Erniedrigungen und Mißlichkeiten bedroht sieht, kann das Lachen über sich initiieren und gleichzeitig an ihm teilhaben. Schließlich geht diesem Lachen die Erschlagung eines Riesen voraus.

Humor entfalten auch Loher, der Sohn Kaiser Karls, und Maller, sein engster Freund und Gefolgsmann, die in völliger Armut bei einem Wirt in Konstantinopel liegen und ihre Identität wegen eines Schwurs nicht preisgeben dürfen. Nur die Großzügigkeit des Wirtes bewahrt Loher und seine Mannen vor dem Hungertod.⁶⁵³ In dieser Situation liegt Loher bis Vesperzeit im Bett, bemerkt sein Hemd, das schon schwarz vor Schmutz ist und beginnt einen Dialog mit ihm: *hemde sprach Lloher es ist lange das dii gewesen wurde/Darumb krauwe ich mich deste mee* (Bl. 5^{rb}). Er bittet Maller, das Hemd einer armen Frau zum Waschen zu geben. Maller bricht am andern Morgen mit dem Hemd auf und spricht es seinerseits an:

Hemde ich enwil kein frauwe sūchen/Dann ich wil dich selber weschen Jch gunde einer schlechten frauwen nit das sy dich wūsche So versehe ich das dich auch kein edelfruwe wesche (Bl. 5^{va}).

Mit dieser würdevoll-listigen Begründung spart Maller nicht nur die Kosten für das arme Waschweib, sondern löst auch die von der Reinigung des Hemdes markierte entscheidende Peripetie aus: Auf der Suche nach der vornehmsten Möglichkeit, dieses vornehme Hemd zu waschen,⁶⁵⁴ dringt er

⁶⁵³ Die Hilfe des Wirtes wird veranlaßt durch Äußerungen Mallers. Dieser kommentiert spöttisch (humorvoll?) die Mangelsituation, die am Tische Lohers herrscht: *Jr herrē sprach maller/Jch mag mich wol von Lohers dienst beloben/Dann was ich Jme abe gelernt hab das en ist nit sere swere/Ee der sagk halb vol sy So kan ich Jn wol zu knupfen* (4^{vb}), worauf der Wirt den Genossen etliche Krüge Wein überläßt. Maller dankt und fährt fort: *Jr liebē gesellen en hant ir nit vil zu essē So drinckt deste mere* (5^{ra}). Der Wirt versteht wiederum und bringt ausreichend Essen für alle.

⁶⁵⁴ Bei dieser Aktion kann er sich durch die humorvolle Behandlung des Hemdes auch in der größten Armut zumindest auf der Ebene der Semantik ein Selbstbestimmungsrecht vorbehalten und als Zeichen des Adels behaupten, was Folge verlorenen Adels ist: er deutet die Not, die die Bezahlung einer Wäscherin nicht gestattet, als

in den Palastgarten ein und findet einen prächtigen Brunnen unter der Kemenate der Kaiserstochter Zormerin. In Fortsetzung der Dingansprachen klagt er dem Brunnen beim Waschen sein ganzes Leid, wobei er von Zormerin belauscht wird und dann genötigt, noch einmal die ganze Geschichte mit den vertauschten Namen dem Kammerfußboden anzuvertrauen. Die Dingansprache, zuerst Symptom sozialer Isolation, wird hier zum raffinierten Mittel, den Verrat Otts aufzudecken, die eigene Identität preiszugeben und die katastrophale Misere zu beenden. Das weitere Schicksal des funktionslos gewordenen Hemdes bleibt offen.

Auch als Maller später unerkant in die Residenzstadt seines Vaters einzieht, um an einem Turnier teilzunehmen und wiederum aus eigener Macht nicht in der Lage ist, sich eine angemessene Ausstattung und Unterkunft zu verschaffen, beteiligt er sich an den herablassenden Spöttelein eines Knechtes über seine Erscheinung und seine mutmaßlichen Chancen, erwirbt sich damit ein Nachtlager, Essen, die Anmeldung zum Turnier und einen Knapen (Bl. 32^{vb}, 33^{va-b}, 35^{vb}). In beiden Fällen mündet der humorvolle Umgang mit der erniedrigenden Lage in Handlungsinitiativen, die letztlich die Bewältigung der Situation und die entscheidende Wende herbeiführen. Während im Fall der Herzogin Adelheid die offensive Adaptation der von der ignoranten Umgebung aufgenötigten Rolle auch aus der Not geboren ist – nur als unscheinbarer Küchenjunge kann sie ihre weibliche Ehre bewahren – trägt das ärmliche Auftreten Mallers eher spielerische Züge:

*Maller reit durch die statt vnd bate alles herberge Aber yederman spot sin/
vnd wiseten In alles vor bas/Als Maller das gesach/da begunde er hoenla-
chen Dann er wissete wol hette er sich genant so hette er wol herberge funden
nach allem syn willen (32^{rb}).*

In allen zitierten Passagen erwächst die Komik aus der Deplazierung des Helden, der entgegen der seiner Geburt entsprechenden Bestimmung keine königliche oder wenigstens herzogliche Machtposition einnimmt, sondern an einem falschen und – was für die Chansons de geste im Unterschied zum höfischen Roman ausschlaggebend ist – sozial konkretisierten Ort lebt. Hier ist er zu einer Existenzform genötigt, die radikal bricht mit der seinem Status zukommenden, die seine Identität in angemessener Weise zum Ausdruck zu bringen hätte. Der Versuch, mit diesem Bruch umzugehen und ihn zu bewältigen, erzeugt Komik. Und zwar in doppelter Hinsicht: Zum einen

Tugend, da das edle Hemd durch die Hände eines Adligen gewaschen werden kann. Die symbolhafte Säuberung des äußerst erniedrigten Hemdes erweist seine Fähigkeit zur Selbsthilfe.

betrifft sie den Helden selbst, für dessen Darstellung es verschiedene modi gibt. Der Held kann von seiner Herkunft, von seinem Geschlecht wissen (Rennewart, Karl, Loher) oder nicht (Lewe, Florens, Ölbaum), und er kann darüber hinaus (nur im ersteren Fall) zur Selbstreflektion fähig sein oder nicht. Letzteres Vermögen ist ausschlaggebend für den Grad der Distanz, den er zu seiner temporären Lage einzunehmen fähig ist. Seine Umgebung dagegen ist im Allgemeinen nicht nur unwissend, sondern auch mental unfähig, den Bruch zwischen der idealen Bestimmung des Helden und seiner momentanen Verfaßtheit wahrzunehmen. Dieses Unwissen erzeugt eine andere Art der Komik, die Unwissenden werden, im Gegensatz zum Helden, lächerlich, sie werden verlacht. Diese Verdoppelung des Komik erzeugenden Objekts bezweckt zweifellos die Entlastung des Helden. Während seiner Umgebung und ihrer Beschränktheit ein aggressives, herabsetzendes Lachen gilt, fordert seine Situation auf diese Weise zur identifikatorischen Anteilnahme, zum solidarischen Lachen auf; dies allerdings auf der o.a. dem Publikum durch seinen Wissensvorsprung eröffneten zweiten Ebene der Komik. Das Publikum wird zur Einnahme der feudalaristokratischen Perspektive verführt; die in den hier besprochenen Situationen maßgebliche Spannung zwischen anzunehmender Idealität und vorübergehender Malaise kann auf dem Hintergrund des Wissens um ihre notwendige Auflösung durch die zukünftige Restitution des Helden goutiert werden. Seine tatsächliche Überlegenheit tritt, wenn sie nicht nur durch den Handlungsverlauf erwiesen wird, in der größeren Gewaltfähigkeit (Rennewart, Karl) oder in größerer geistiger Beweglichkeit, in den distanziert-ironischen Kommentaren zutage und bestärkt die Rezeptionserwartung der Leser, die den Gattungskonventionen folgend mit sicherer Zuversicht auf die schließliche Wiederherstellung der feudalen Wertewelt vertrauen können.

Die historische Alterität des Lachens über den erniedrigten Helden ist zu konstatieren: Die durch ihn erzeugte Komik genügt nicht der Forderung des Harmlosen;⁶⁵⁵ oft genug ist der hraggesetzte Held nicht harmlos, sondern aggressiv und gewalttätig, er tötet oder mißhandelt den, der ihn öffentlich lächerlich gemacht, bzw. ihn als lächerlich bloßgestellt hat. Auch die aggressive Reaktion, für neuzeitliche Leser eher abstoßend, birgt offensichtlich komisches Potential (Rennewart). In anderen Fällen ist es nicht die Reaktion auf das Verlachen, sondern die komische ‚Unwissenheit‘ des Helden selber, die Schaden stiftet (Ölbaum, Florens). Auch wenn der Geschädigte, eigentlich der Wohltäter des Helden, dadurch an den Rand des

⁶⁵⁵ Diese stellt Horn 1988 in seiner Einführung in das literarische Phänomen der Komik auf.

Ruins gerät, kann der Schaden, der angerichtet wurde, durchaus komisch sein. Bezüglich der Rezeptionshaltung ist hier möglicherweise auch die Nähe zur Schwankliteratur und der dort vermittelten Freude am Schadenstiften zu suchen, obwohl hier natürlich eine andere Konstellation vorliegt. Das Opfer wird nicht intentional geschädigt, der ‚Schuldige‘ wird den Schaden nicht als solchen erkennen. Durch die Schädigung der zuerst Lachenden, Überlegenen, wird letztlich demonstriert, daß Fähigkeiten, Eigenschaften und Denkweise des Heroen die überlegene ist: Lewe, Ölbaum oder Florens verschwenden viel und gewinnen dadurch noch mehr, Rennewarts Kraft vermag mehr auszurichten als die Koch- oder Waffenkunst der jeweiligen Umgebung.

Fraglich bleibt die Funktion des Komischen, seine historische Konstanz und der Wandel der gattungsspezifischen Modelle.

Ich versuche zunächst mit der Anwendung von Jauss' Begriff des komischen Helden, das Phänomen terminologisch einzugrenzen. Jauss' Arbeit bietet sich an, weil er nicht den per se, gattungsdeterminiert komischen Helden zum Gegenstand macht, sondern den ernstesten, idealen Heroen im Umbruch zum komischen. Für diese Umkehrung hebt er zwei „grundverschiedene Aspekte“ hervor, „je nachdem ob das Komische der Herabsetzung eines heroischen Ideals in eine Gegenbildlichkeit oder ob es der Heraufsetzung des materiell Leiblichen der menschlichen Natur entspringt“.⁶⁵⁶ Beide Aspekte der Umkehrung des „ernstesten“ in einen „komischen“ Helden können mit den Kategorien der Parodie oder Travestie erfaßt werden. Angriffsziele dieser Negation heroischer Ideale sind „die Autorität einer aus der Vergangenheit überlieferten Norm, aber auch [...] die Geltung von Normen [...], die im sozialen Leben und Handeln des gegenwärtigen Publikums herrschen.“⁶⁵⁷ Die „Komik der Gegenbildlichkeit“ löst somit im Grunde den Parodiebegriff ab. Hier gilt es für unsere Zwecke in mehrerlei Hinsicht zu modifizieren: weder schließen sich die bei Jauss alternativ gesetzten Aspekte der Entstehung von Komik aus, sie werden, wie gezeigt wurde, in nicht wenigen Helden vereinigt. Zum anderen lassen sich über den Parodiebegriff nur die wenigsten der komischen Situationen in den Chansons de geste erfassen, wenn sich Parodie auf die (komische) Verkehrung von ganzen Gattungsmustern beziehen soll; einzelne Versatzstücke (Heroe, räumlich-soziales Milieu) können zwar parodistisch behandelt sein, ohne daß aber eine Gattungsparodie vorliegt. So bewirkt ein komisch her-

⁶⁵⁶ Jauss 1976, S. 104

⁶⁵⁷ Jauss 1976, S. 105

abgesetzter, situationsbedingt erniedrigter Held noch keine Gattungsparodie, macht aus einer Chanson noch keinen Roman.

Die Komik des sozial herabgesetzten Epenhelden (und, so wäre zu ergänzen, seiner jeweiligen sozial inferioren Umgebung) ist nur auf der Folie des impliziten Wissens von Autor und Rezipient über die ideale heroische Identität goutierbar. Sie entsteht aus dieser Diskrepanz, hat aber nicht die Funktion, die Gattungskonventionen der Chanson, d.h. eben auch die Heldenkonzeption, zu entblößen oder lächerlich zu machen. Als Indiz hierfür ist die stets nur temporäre Herabsetzung des Helden zu nennen, die in der Narration stets auf seine Restitution zielt, damit auch auf die Bestätigung und Wiedereinsetzung des Heldenideals.⁶⁵⁸ Gattungskonzepte und -bestandteile werden letztlich nie der Lächerlichkeit preisgegeben – lächerlich werden in Handlungen und Figurenkommentaren die Angehörigen der Schicht, zu der die Helden sich herabgesetzt sehen, und deren Ausstattung, Handlungspotentiale und Aussehen sie zeitweilig annehmen müssen. Die Deplazierung der Helden dient überwiegend der Diskriminierung und Ausgrenzung derer, die erniedrigte Positionen einnehmen müssen, ohne erniedrigt zu sein.

Die Komik, die aus sozialer Deklassierung entsteht, läßt den Heroen nicht als Menschen wie ich und du erscheinen, dient die Deklassierung doch zunächst handlungsfunktional der Vergrößerung der Aufstiegsdistanz, läßt die Leistung, die zur Restitution des angemessenen Status und des gesellschaftlichen Ansehens führt, als um so exorbitanter, staunenswerter erscheinen.

Zwar werden durch die Degradierung heroische Normen ex negativo aktualisiert, ins Gedächtnis gerufen. Diese Aktualisierung hat aber nicht den Spott zum Ziel, allenfalls die Erweiterung des Geltungsbereichs dieser Norm: der Held führt vor, wie sich durch die Beharrung auf ihren Maßstäben, durch die Verweigerung einer pragmatischen Anpassung auch in widrigen Situationen heroische Identität bewährt.⁶⁵⁹

Gegenbildlichkeit spielt bei der Konzeption dieser komischen (sozial degradierten) Helden insofern natürlich eine Rolle, als daß identitätskonstituierende Merkmale des Heroentums negiert werden oder fehlen (Armut,

⁶⁵⁸ Vgl. de Combarieu 1995, S. 47.

⁶⁵⁹ Zu ähnlichen Ergebnissen kommt auch Combarieu für die von ihr untersuchten Chansons des 13. Jahrhunderts, wenn sie abschließend feststellt, daß das Genre das Festhalten am Kodex der Werte und ästhetischen Normen bedingt und die Vermischung des Heroischen mit dem Burlesken und Lächerlichen eingrenzt und marginalisiert (S. 47).

d.h. fehlende oder mangelhafte Ausstattung und Repräsentationsmöglichkeit wird zu einem wesentlichen, zum entscheidenden Konstituens heroischer Defizienz, auch wenn sie nur sekundäre Folge einer anderen Malaise wie der fehlenden Sippenbindung ist). Die Degradierung des Helden ruft, wie bereits vorgeführt, Mitleid und Entsetzen, wohl auch ein solidarisches Lachen hervor. Nicht der Held mutiert zum Gegenbild, allenfalls seine Umgebung. Nur in Situationen, in denen der Held durch neue, unheroische Verhaltensweisen, die z.T. die Verwendung des gegenbildlichen, antiheroischen Personals obsolet machen, auf die Degradierung reagiert, kann von der Rechtfertigung jenseits heroischer Normen angesiedelter Handlungsmodelle gesprochen werden, die hier aber gerade nicht dem Bereich des „Kreatürlichen“ entstammen,⁶⁶⁰ sondern Fähigkeit zu zielgerichtetem, rationalem, unspontanen und nicht affektgesteuerten Verhalten voraussetzen. Diese wird aber nicht zu einer neuen Idealnorm, modifiziert die alte auch nicht, sondern bleibt determiniert auf die jeweilige Situation, die allein es auch erfordert hat. Zumindest temporär jedoch entsteht ein neuer Heldentypus, der Züge entwickelt, die dem traditionellen Epenhelden abgehen: Ironie, Bewußtsein der eigenen Lage und ihrer Widersprüchlichkeit und Distanz zu sich selbst, damit auch die Fähigkeit, die Rolle des Erniedrigten anzunehmen und mit ihr zu spielen. Vor allem aber kann er selber Komik einsetzen, um zumindest im Geiste seiner komischen Misere zu entfliehen und feiert so „den Triumph des Bewußtseins über die Ansprüche und die Ungunst der Realität“.⁶⁶¹ Damit ist nicht nur die Möglichkeit zur admira-

⁶⁶⁰ Mit diesem Stichwort sei die dritte Funktion des Komischen, wie sie Jauss, S. 105, im Rückgriff auf Bachtin bestimmt, angesprochen, die jedoch in den hier untersuchten Chansons eine allenfalls marginale Rolle spielt.

Pasero 1984 resümiert in einem Rapport introductif zur Tagung der Société Rencensvals 1982 im Anschluß an die Bachtin-Rezeption die Ansätze zur Definition des „substrat folklorique“ der Chanson de geste (S. 9). Er versucht die Felder zu bestimmen, auf denen die Präsenz karnevalistischer Motive und damit die Ausstrahlung einer Volkskultur zu beobachten ist und schlägt in diesem Zusammenhang Situationen mit komischem Potential wie epische Listen und Verkleidungen vor (S. 10f.). Gerade das temporäre Annehmen anderer sozialer Rollen stehe in signifikanter Verbindung mit dem Mechanismus der Erniedrigung des Heroen, zumal wenn die Dauer der Verkleidung die Einbindung in die List überschießt. Er warnt allerdings vor der allzu einsinnigen Reduktion des Bachtinschen Ansatzes auf das Phänomen der Gegenbildlichkeit.

⁶⁶¹ Jauss 1976, S. 109. Jauss übernimmt Freuds Bestimmung des humoristischen Helden: „Das Ich verweigert es, sich durch die Veranlassung aus der Realität kränken, zum Leiden nötigen zu lassen, es beharrt dabei, daß ihm die Traumen der Außenwelt nicht nahe gehen können, ja es zeigt, daß sie ihm nur Anlässe zum Lustgewinn sind.“ Zitiert nach Jauss 1976, S. 127 und Anm. 49.

tiven Identifikation wieder hergestellt, so können auch einem Publikum des 15./16. Jahrhunderts noch Identifikationsangebote gemacht werden.

Dem Jauss'schen Typus des unheroischen Antihelden am nächsten kommt der durch Malegis gedemütigte Karl in der Version der Übersetzung von van der Aelst, wo in allerdings wieder affirmativer Tendenz die Herrscheridealität Karls als gestörte entlarvt wird, indem Karl zur lächerlichen Figur wird. Auch die erotischen Ausflüge des Huce Scheppel in Bürgertum und Kleinadel lassen sich über die dritte Rezeptionsmöglichkeit der Gegenbildlichkeit, die „Freigabe oder Rechtfertigung dessen [...], was unter der Herrschaft idealisierter Normen verdrängt und aus literarischer Darstellung ausgegrenzt blieb“⁶⁶² fassen, ebenso die Saufereien und Völlereien seiner Bastarde. Dennoch sind Huce und seine Bastarde keine grotesken Helden. Auch wenn in ihrem Verhalten vordergründig kreatürliche oder materiell-leibliche Bedürfnisse artikuliert und freigesetzt werden, sind weder sexuelle Potenz noch Völlerei und Trunksucht nur solche, sondern zugleich – wenn auch grotesk verzerrte – Anforderungen feudaler Herrschaftspraxis: die Fähigkeit, Söhne zu zeugen, bezeichnet die im *Huce Scheppel* wichtigste Herrscherqualität, Nachfolger und loyale Gefolgsleute zu

⁶⁶² Jauss 1976, S. 105