

ANDREA GRAFETSTÄTTER

## Der Held als Witzfigur: Artus und Dietrich im Spätmittelalter

Das kollektive Gedächtnis verbindet mit Helden wie König Artus oder Dietrich von Bern primär höfisch-ritterliche Vorbildlichkeit oder heldenepische Kampfbereitschaft. Die Möglichkeit, Texte der Gattungen ‚Artusroman‘ und ‚Heldenepik‘ als komisch lesbar zu interpretieren, scheint zunächst nicht nahe liegend. Doch gerade bei spätmittelalterlichen Texten dieser Gattungen zeichnet sich die Tendenz ab, die Idealität von ritterlicher *êre* und heldenhaften Kämpfen vor dem Hintergrund der Inszenierung einer karnevalesken Männlichkeit kritisch-pragmatisch zu hinterfragen und durch Ridikülisierung zu problematisieren. Dieser Aspekt wird in spätmittelalterlichen und frühneuzeitlichen Dramatisierungen der Stoffe akzentuiert, zumal hier, so meine Annahme, Publikumsgeschmack und pragmatische Funktion der Aufführung stärker in den Blick der Verfasser rücken.

Freilich sind die Zusammensetzung des Publikums und damit der Adressatenkreis der Texte nicht immer genau zu bestimmen. Geht man von spätmittelalterlichen Spielen aus, ist – analog zur möglichen Konstituierung der Spieltruppen – neben dem überwiegenden Anteil an nichtadeligen Stadtbürgern teilweise auch ein adelig-stadtpatrizischer Rezipientenkreis in Erwägung zu ziehen. Inwiefern dann dieses Publikum selbst Auftraggeber von Texten war, ist kaum zu beantworten; jedoch steuert der Publikumsgeschmack die Produktion und Vervielfältigung entsprechender Werke, denn im Rahmen einer städtischen Selbstvergewisserung können so die eigenen Werte und Gesellschaftsstrukturen akzentuiert werden. Dies geht einher mit einer gleichzeitigen Demontage von hocharistokratisch-feudaladligen Helden und des Wertesystems, das sie repräsentieren.

Eine Verweigerung erwartbarer literarischer Normen der Protagonisten – Artus versagt vor dem Kriterienkatalog des höfischen Wertesystems, Dietrich vor dem heldenepischen – legt die Skizzierung der literarischen Helden Artus und Dietrich als Witzfiguren nahe<sup>1</sup>, die aus der Figurenperspektive unfreiwillig Komik auf sich ziehen und sich dadurch dem Verlachen aussetzen. Die Autoren kalkulieren demnach offenbar bewusst mit der Komisierung der Figuren im Hinblick auf das extradiegetische Publikum der Texte und Spiele.<sup>2</sup>

Hierbei kann nur ihr komisches Potenzial festgestellt werden; das tatsächliche Lachen des Publikums bleibt aufgrund mangelnder Belege hypothetisch, ist aber bei Gattungen antizipierbar, die per se zur Komisierung bestimmt sind – ich denke dabei insbesondere an Fastnachtspiele.

Zur Analyse von komischem Potenzial nehme ich mit Raskin als anthropologische, multioperational anwendbare Konstante der Erfolgsfaktoren für Komik das Überlappen zweier oppositioneller Skripte an.<sup>3</sup> Das Komische bewirkt durch Transgressionen einen komischen Rahmenbruch<sup>4</sup>, der die Differenz zur Norm darstellt; damit liegt eine Quelle von Komik im Zusammenschluss logisch inkompatibler

1 Die gemeinsame Analyse dieser beiden Figuren resultiert auch aus ihrer gattungstransgredierenden Nennung; so wird etwa im „Antelan“ (hrsg. v. Wilhelm SCHERER, *ZfdA* 15 (1872) S. 140–149) als Heldenzeit die Zeit von König Artus definiert.

2 Ich folge hier Gérard Genettes Unterteilung in intradiegetische Akteure, intradiegetische Zuschauer und extradiegetische Rezipienten der poetischen Produktion (vgl. Gérard GENETTE, *Die Erzählung*. Aus dem Französischen von Andreas Knop, München 1994, S. 162–165).

3 Vgl. Victor RASKIN, *Semantic Mechanisms of Humor*, Dordrecht/Boston/Lancaster 1985, S. 99. Siehe auch *The primer of humor research* (*Humor research* 8), hrsg. v. Victor RASKIN, Berlin/New York 2008. In der neuzeitlichen Theoriebildung werden als Komiktheorien insbesondere die Überlegenheitstheorie (Platon, Aristoteles, Quintilian, Hobbes), die Entlastungstheorie (Spencer) bzw. Unterdrückungstheorie (Freud) und die Diskrepanztheorie (Hutcheson, Kant, Schopenhauer, Kierkegaard) diskutiert; betont wird aber auch die Plötzlichkeit (Hobbes). Ferner wird verhandelt, ob Komik nun die berühmte „Anästhesie des Herzens“ (Bergson) erfordert, bzw. inwieweit emotionaler Abstand für das Empfinden von Komik maßgeblich ist. Siehe dazu die Übersicht in: Simon CRITCHLEY, *Der Humor – Ein herrlich unmögliches Thema*, in: *Performativität und Praxis*, hrsg. v. Jens Kertscher/Dieter Mersch, München 2003, S. 141–152. Die entsprechenden Texte stellt Helmut BACHMAIER, *Texte zur Theorie der Komik* (Reclams Universal-Bibliothek 17656), Stuttgart 2005 zusammen. Vgl. auch Uwe WIRTH, *Vorbemerkungen zu einer performativen Theorie des Komischen*, in: KERTSCHER/MERSCH (Hrsg.), *Performativität und Praxis*, S. 153–174.

4 Erving GOFFMANN, *Rahmen-Analyse. Ein Versuch über die Organisation von Alltagserfahrung*, Frankfurt am Main 1996.

Vorstellungsbereiche.<sup>5</sup> Ich greife im Folgenden exemplarisch die Figur des Helden heraus, der durch die Verweigerung erwartbarer Idealität lächerlich wirkt.<sup>6</sup>

### Parodierte Artusidealität im deutschsprachigen Artusroman

Die positive Charakteristik der Artusritter und des Königs, wie sie beispielhaft Hartmann von Aue im „Iwein“-Prolog formuliert, wird vor allem im nachklassischen Artusroman problematisiert bzw. es werden Brüche akzentuiert, die sich mitunter bereits in den klassischen Artusromanen abzeichnen.<sup>7</sup> Hierfür kann der Artusroman „Daniel von dem Blühenden Tal“ vom Stricker stehen, der nicht nur gattungstypisch einen kämpfenden König Artus vorführt, sondern auch Artus in nicht besonders ruhmreicher Notlage schildert: Er wird von einem Riesen wie ein Strohbandel unter den Arm geklemmt und weggetragen (6949–6953)<sup>8</sup>:

5 Vgl. WIRTH, Vorbemerkungen, S. 163; Manuel BRAUN, Mitlachen oder verlachen? Zum Verhältnis von Komik und Gewalt in der Heldenepik, in: Gewalt im Mittelalter. Realitäten – Imaginationen, hrsg. v. Manuel Braun/Cornelia Herberichs, München 2005, S. 381–410, hier S. 391.

6 Folgt man Sebastian Coxons Differenzierung des Helden in einen ‚komischen‘, ‚lächerlichen‘ und ‚spöttischen‘ Helden, ruht der Fokus demnach auf dem lächerlichen Helden, der allerdings bereits textintern verspottet wird (vgl. Sebastian COXON, Komik und Gelächter in der ‚Wolfdietrich‘-Epik, in: 7. Pöchlerner Heldenliedgespräch. Mittelhochdeutsche Heldendichtung außerhalb des Nibelungen- und Dietrichkreises: Kudrun, Ortnit, Waltharius, Wolfdietrich (Philologica Germanica 25), hrsg. v. Klaus Zatloukal, Wien 2003, S. 57–76). Belege, die Artus als lachenden Herrscher vorführen – vgl. entsprechende Verse in der ‚Crône‘ Heinrichs von dem Türlin: *Keii mit der rede machte/ daz Artus selber lachte/ und die andern alle*. (zitiert nach: Werner SCHRÖDER, Herstellungsversuche an dem Text der ‚Crône‘ Heinrichs von dem Türlin mit neuhochdeutscher Übersetzung und Kommentar (Akademie der Wissenschaften und der Literatur Mainz, Abhandlungen der geistes- und sozialwissenschaftlichen Klasse), Stuttgart 1996, S. 112, V. 68–70) – können nur am Rande gestreift werden. Siehe dazu: Karl Richard KREMER, Das Lachen in der deutschen Sprache und Literatur des Mittelalters (Diss.), Bonn 1961.

7 Vgl. Ann Gardner MARTIN, Shame and disgrace at king Arthur’s court. A study in the meaning of ignominy in German Arthurian literature to 1300 (Göppinger Arbeiten zur Germanistik 387), Göttingen 1984, S. 113–114; Frank ROSSNAGEL, Die deutsche Artusepik im Wandel. Die Entwicklung von Hartmann von Aue bis zum Pleier (Helfant-Studien 11), Stuttgart 1996, S. 136–152.

8 Zitiert nach: DER STRICKER, Daniel von dem Blühenden Tal (Altdeutsche Textbibliothek 92), hrsg. v. Michael RESLER, 2., neubearbeitete Aufl. Tübingen 1995. Sofern nicht anders angegeben, stammen alle Übersetzungen hier und im Folgenden von mir.

*zuo dem künic Artús er [der Riese] gie,  
mit dem arme er in unbe vie  
und zuckte in úf als einen schoup  
(diz was ein wunderlich rouþ),  
den truoc er ze ir gesichte hin.*

(„Der Riese ging auf König Artus zu, umschloss ihn mit den Armen und zückte ihn wie ein Strohbandel empor (dies war ein seltsames Diebesgut), er trug ihn vor ihren Augen weg.“)

Komik entsteht in der Szene durch das Monströs-Groteske<sup>9</sup>: Der Riesenbote kommt *úf einer grôzen olbenden* („auf einem großen Kamel“) an den Artushof, mit einem Schaft *groezer denn ein wiseboum* („größer als eine Stange über dem beladenen Heuwagen“). Das Scheitern des Herrschers und seiner Musterritter erscheint dabei „nicht (nur) als bloße Situationskomik, sondern [als] bewußtes Spiel mit vorgegebenen literarischen Figuren, offenbart also ein parodistisches Verfahren.“<sup>10</sup>

Eine Demontage der arthurischen Helden manifestiert sich noch deutlicher in der „Crône“ Heinrichs von dem Türlin. Bei der Überprüfung der Idealität des Artushofes in diesem Werk durch die Becherprobe, eine Kollektiv-Tugendprobe, reüssiert die Hofgesellschaft allenfalls durch Ignoranz der fast durchweg niederschmetternden Ergebnisse, die den Kosmos der an Repräsentation rückgebundenen Idealität des Artushofes deutlichen Irritationen unterwirft.<sup>11</sup> Durch ihre

9 Artus gibt, so Frank Roßnagel, „[...] ein Bild grotesker Komik ab, das dem Auditorium nicht verborgen geblieben sein dürfte.“ Vgl. ROSSNAGEL, Artusepik im Wandel, S. 143. Jauß versteht unter ‚grotesker Komik‘ allerdings die Erhöhung des Leiblichen (Hans Robert JAUSS, Über den Grund des Vergnügens am komischen Helden, in: Das Komische (Poetik und Hermeneutik VII), hrsg. v. Wolfgang Preisendanz/Rainer Warning, München 1976, S. 104–109). Das komische Potenzial, das der spezifischen Vorführung von Artus im ‚Daniel‘ inhärent ist, würde eher unter Jauß‘ Kategorie der ‚gegenbildlichen Komik‘ fallen, worunter er die Degradierung eines heroischen Ideals versteht.

10 Günter ZIMMERMANN, Der gefangene Parzival. Gedanken zur Komik in Strickers ‚Daniel‘, in: Perceval – Parzival. Hier et aujourd'hui et autres essais sur la littérature allemande du Moyen Age et de la Renaissance. Festschrift für Jean Fourquet (Greifswalder Beiträge zum Mittelalter 33), hrsg. v. Danielle Buschinger/Wolfgang Spiewok, Greifswald 1994, S. 303–315, hier S. 311.

11 Vgl. Thomas GUTWALD, Schwank und Artushof. Komik unter den Bedingungen höfischer Interaktion in der ‚Crône‘ des Heinrich von dem Türlin (Mikrokosmos. Beiträge zur Literaturwissenschaft und Bedeutungsforschung 55), Frankfurt am Main 2000, S. 128. Darüber, inwieweit jedoch gerade die Tugendproben und das weitgehende Scheitern der Probanden Indizien für einen Verlust der Idealität der Artuswelt darstellen, besteht in der Forschung zum deutschen Artusroman nach 1220–1250 aber keineswegs Einigkeit. Beispielsweise nimmt Corneau (Christoph CORNEAU, ‚Wigalois‘ und ‚Diu Crône‘. Zwei Kapitel zur Gattungsgeschichte des nachklassischen Aventiureromans

narrative Autarkie – sie dienen quasi als eigenständige Texte im Text – und ihre scheinbare Folgenlosigkeit wirken die Tugendproben im epischen Gefüge der Romane wie ein Fremdkörper, was auch an ihrer Eigenschaft liegen könnte, durch ein textinternes Lachen eine Lachgemeinschaft zu generieren.<sup>12</sup> Obgleich Artus die Probe besteht, bleibt der antizipierbare Triumph aus, er wird sogar von Keie verspottet – dessen Spott freilich immer ambivalent deutbar ist – und im Zuge dessen von der Hofgesellschaft verlacht:

*Also Key die red gereit/ Vnd an den chünig selben leit/ Disen schimpf vnd sölhen  
spot./ Div gvmpeney vnd der bot./ Die begunden lachen tougen./ Dise wincten mit  
den ougen./ Jen stiezen mit den ellenbogen*

(„Als Keie die Rede vollbrachte und dem König selbst dieses Scherzen und solche Verspottung zuteil werden ließ, lachten die Gesellschaft und der Bote heimlich. Diese rollten mit den Augen, jene stießen mit den Ellenbogen“; 1815–1821).

Gelacht wird allerdings nur heimlich über die Verspottung des Königs, denn mit lautem, öffentlichen Lachen, das mit Demütigung und Spott verbunden ist, exkludiert das intradiegetische Publikum die in den Prüfungen Gescheiterten aus dem dadurch neu etablierten Kreis der (vermeintlich?) Tugendhaften. In diesem Sinne hätte auch das Lachen des extradiegetischen Publikums über die Zustände am

(Münchener Texte und Untersuchungen zur deutschen Literatur des Mittelalters 57), Zürich/München 1977, S. 229f.) trotz der „gelegentlich burlesken Töne“ eine konstant bleibende „Idealität der Gesellschafts- und Verhaltensmuster“ an, und Roßnagel (ROSSNAGEL, Artusepik im Wandel, S. 147) billigt Artus trotz einer „defizitäre[n] Artusgesellschaft“ die Möglichkeit zu, Garant der Idealität des Artushofes zu sein. Ähnlich wertet Gutwald (GUTWALD, Schwank und Artushof, S. 161): „Nach außen hin [...] kann die Integrität des Artusreiches ohne weiteres aufrechterhalten werden, solange nur die Idealität des Herrschers garantiert bleibt [...]. Im Inneren hingegen offenbart sich zur gleichen Zeit die Labilität der Artusherrlichkeit, dargestellt an den Verfehlungen der einzelnen Mitglieder, aufgedeckt durch Keie.“ Gerade diese Labilität kann jedoch als Positivum der Wirkung des Textes auf die Rezipienten verzeichnet werden, „da erst ein nicht mehr ganz vollkommener Artushof seine Entrücktheit, seine Distanz zum Publikum verliert und insofern um so eindringlicher als Identifikationsobjekt zur Verfügung steht.“ (GUTWALD, Schwank und Artushof, S. 173) Zur Idealität speziell von Ginover im Rahmen der Tugendproben siehe: Ulrich MÜLLER/Margarete SPRINGETH, Guenievre/Ginover – eine „femme fatale“ des Mittelalters? In: Verführer, Schurken, Magier (Mittelaltermythen 3), hrsg. v. Ulrich Müller/Werner Wunderlich, St. Gallen 2001, S. 343–362, hier S. 352f.

<sup>12</sup> Immerhin entfallen zehn von 37 Belegstellen in der ‚Crône‘, die ein Lachen schildern, auf die Becherprobe, wobei die Artusgesellschaft in ihrer Gesamtheit lachendes Subjekt ist (vgl. GUTWALD, Schwank und Artushof, S. 169).

Artushof sanktionierenden Charakter; intra- und extradiegetisches Publikum der Tugendproben würden somit eine nahezu homogene Lachgemeinschaft bilden.

Zwar reüssiert Artus zunächst in der Tugendprobe am Textbeginn der „Crône“, er zeigt sich aber im weiteren Verlauf des Geschehens eher unritterlich, da er sich bei Kälte am Feuer wärmt und damit *wibes site* („die Art der Frauen“) befolgt, wie auch Ginover in ihrem Spott feststellt: *„Wer lert ivch dise hovezuht,/ Her chünich, daz ir iwern leip/ So eisiert sam ein weip?“* („Herr König, wer hat Euch diesen höfischen Anstand beigebracht, dass Ihr Euch wie eine Frau pflegt?“; 3373f.). Durch diese Übernahme einer weiblichen Rollenzuschreibung wirkt er in seiner ‚komischen Männlichkeit‘ lächerlich<sup>13</sup>; ferner wirft die Verspottung des Königs durch Ginover weder auf Artus noch auf Ginover ein günstiges Licht. Hier wird die Spannung zwischen dem antizipierten und dem tatsächlichen Verhalten geradezu ins Paradoxe gesteigert.<sup>14</sup> Cormeau bemerkt, dass Heinrich von dem Türlin „an einigen Stellen die höfische Gesellschaft mit so grellen Tönen [schildert], daß man sich überrascht fragt, ob er die Artuswelt schon persiflieren will“; Gürtler meint gar, Artus sinke „herab auf die Stufe einer Schwankfigur“, und Stein zufolge präsentiert sich Ginover „ihrem Gatten gegenüber als zänkisch-schnippische Ehefrau“<sup>15</sup>, womit sie sich der Darstellung des ‚bösen Weibes‘ so vieler Schwänke und Fastnachtspiele annähert.

13 Zur Destruktion traditioneller Maskulinität in ausgewählten Mären siehe Johannes KELLER, Dekonstruierte Männlichkeit: von scheinotenen und begrabenen Ehemännern, in: *Aventiuren des Geschlechts. Modelle von Männlichkeit in der Literatur des 13. Jahrhunderts* (Aventiuren 1), Hrsg. v. Martin Baisch u. a., Göttingen 2003, S. 123–148.

14 Vgl. Hartmut BLEUMER, Die ‚Crône‘ Heinrichs von dem Türlin. Form-Erfahrung und Konzeption eines späten Artusromans (Münchener Texte und Untersuchungen zur deutschen Literatur des Mittelalters 112), Tübingen 1997, S. 59. Auch die Begegnung mit Gasoein (Unterstellung des Pferdediebstahls, 4407) und die wenig ruhmreichen Kämpfe mit ihm (*Artus wart da niht betrogen/Dem sluog der riter einen slac* „Artus wurde dort nicht zurückgesetzt, ihm versetzte der Ritter eine Schlag“; 4622f.) lassen Artus nicht gerade als vorbildlichen Ritter erscheinen. Außerdem nimmt Artus Züge von Keie an, beispielsweise wenn er Gasoein anlässlich des Kampfes um die Königin verspottet: *Artus sein zvht zebzrach/ Wider Gasoein vnd sprach:/ ‚Riter, wie ist iv so geschehen?/ Nv han ich von iv gesehen/ Vil riterlich hantgetat./ Mich riwet iwer sarwat,/ Daz div also guot ist‘* („Artus zerstörte seine höfische Erziehung, indem er Gasoein antwortete: ‚Ritter, was ist Euch nur widerfahren? Nun habe ich von Euch manche frische Tat gesehen. Mich reut Eure Rüstung, dass diese derart vortrefflich ist“; 10689ff.).

15 CORMEAU, ‚Wigalois‘ und ‚Diu Crône‘, S. 228; Karin GÜRTTLER, „Küene Artüs der guote“. Das Artusbild der höfischen Epik des 12. und 13. Jahrhunderts, Bonn 1976, S. 203; Peter STEIN, Integration – Variation – Destruktion. Die ‚Crône‘ Heinrichs von dem Türlin innerhalb der Gattungsgeschichte des deutschen Artusromans (Deutsche Literatur von den Anfängen bis 1700 32), Bern u. a. 2000, S. 265. Die schwankhaften Anteile, die schon auf sprachlicher Ebene gegen den höfischen Erzählduktus verstoßen, werden instrumentalisiert, um die Verstöße der Hofmitglieder gegen den

Die Tendenz in der „Crône“, mit den schwankhaften Elementen eine verkehrte Welt zu entwerfen, ist im Zuge der Karnevalisierung von Literatur (Bachtin) in spätmittelalterlichen Fastnachtspielen mit Artusthematik voll ausgeprägt. Das Spiel mit literarischen Normen und der Bruch von Erwartungshaltungen stellt im Rahmen ihrer Projektion eines arthurischen *mundus perversus* einen wesentlichen Bestandteil der Komik dar, die unter anderem darin besteht, überkommene Hierarchien, moralische Vorgaben oder Respektspersonen der Lächerlichkeit preiszugeben und damit ihre literarisch konstruierte Tadellosigkeit zu untergraben. Gerade die Gattung des Fastnachtspiels wird zu einer restlosen Demontage der Artusherrlichkeit genutzt; dass das Verlachen des Adels dabei zu komischen Zwecken instrumentalisiert werden kann, wirft ein bezeichnendes Licht auf die mögliche Intention der Autoren, die u. a. gängige Vorlieben des Publikums zum Gegenstand literarischer und theatraler Verarbeitungen bestimmen.

#### Artusidealität als Posse:

##### Die Rosenplüt'schen Fastnachtspiele mit Artusthematik

Der Nürnberger Autor Hans Rosenplüt, in dessen Fastnachtspielen eine ausgeprägte Tendenz erkennbar ist, den Adel zu problematisieren, fand in der literarischen feudaladelig-höfischen Verherrlichung des Artushofes einen denkbar geeigneten Gegenstand. In seinem (Doppel-)Spiel K 80/81 („Krone“/„Luneten Mantel“), überliefert in der Münchner Handschrift M, cgm 714 (1455–1458), testet in K 80 eine Krone männliche Treue, in K 81 ein Tugendmantel die weibliche; dabei offenbaren die schlecht sitzenden Accessoires die Promiskuität der Adelligen. Im Spielteil K 81 setzt Königin Ginover gegen den Einwand ihres Gatten durch, als erste den Mantel anzuprobieren (666, 10–11), womit sie als besitz- und modebesessen, von der eigenen Schönheit überzeugt und wenig höfisch charakterisiert wird (sie sollte den Gästen den Vortritt lassen). Artus wird in beliebter Schwankthematik-Manier als Pantoffelheld vorgeführt, da er die Königin trotz seiner Bedenken gewähren lässt: *Doch muß ich thun als mancher man,/ Ich muß euch mer verhengun, denn ich derschwingen kan* („Doch ich muss so handeln wie viele Männer, ich muss Euch

arthurischen Ehrenkodex als literarische und gesellschaftliche Normverstöße vorzuführen (vgl. GUTWALD, Schwank und Artushof, S. 128).

mehr gewähren als ich erreichen kann“; 666, 14f.) Offensichtlich sind verschobene Gender-Relationen – wie auch hier – häufig Ursache von Komik. Ironiesignale setzt der Herold durch die Antizipation des Testergebnisses, die Königin werde im Mantel *vor herren und frauen prangen* („vor den Damen und Herren prunken“, 666, 24), denn im Grunde weiß das Publikum, wie die Probe ausgehen wird: Der Mantel steht der Königin denkbar schlecht, worauf der Herold gezielt das Augenmerk lenkt. Seine Spottreden sind mit denen Keies in der „Crône“ vergleichbar<sup>16</sup>, wie überhaupt der Spott über die nicht bestandenen Tugendproben im Artusroman und anderen Dokumenten der Stofftradition konstitutiv für eine Demontage von Figuren ist. Der Ehrverlust wird durch die Spottreden demnach pointiert und katalysiert.

Artus zeigt sich über die Verfehlung der Königin und deren öffentliche Bloßstellung sehr erzürnt:

*Wo pistu nu, die groß eere wolt han [...] / Der mantel stet dir lesterlich, / Des muß ich  
allzeit schemen mich. / Ich geb da für ain ganzes lant, / Das du den mantel nie hest  
erkant*

(„Wie stehst Du jetzt da, Du, die großes Ansehen erringen wollte/ der Mantel steht Dir schändlich, deshalb werde ich mich immer schämen müssen. Ich gäbe ein ganzes Land dafür, wenn Du den Mantel nie gesehen hättest.“)

Er fordert sie auf: *gee mir auß den augen trat, / Ee du von mir müst leiden not* („geh mir rasch aus den Augen, ehe Du von mir in Bedrängnis gerätst“; 669, 22f.). Sein „Katzenjammer“<sup>17</sup> dient als komisches Entrelacement, das offensichtlich von der Königin bagatellisiert wird: Sie redet sich unter Schmeicheleien (*liebster herre mein* „mein liebster Herr“) heraus (668, 23–33), anstatt *schame* („Schamgefühl“) über

16 Ein anschauliches Beispiel bietet die Spottrede des Herolds eines anderen Kaisers nach der Mantelprobe seiner *vrouwe*: *Schauet zu, edle kaiserein, / Der mantel wil auch nit unser sein. / Ich waiß nit, wie irß hab gehalten: / Der mantel hat gar vil krumer falten, / Er get euch nit gar in di waden / Und habt in auf den rüch geladen, / Er ziert euch eben und auch wol, / Als man ainn schulsak tragen sol. / Ist es ain neur hofschnit, / So taugt er keiner kaiserin nit. / Als sie denn neu siten tichten, / Ander frauen wollen sich auch darnach richten. / Wer einen neuen siten erdenken kan, / Es maint, es hab ain gutß gethan. / Ich wil es auf mein warhait jehen, / Ich hab kain hübschhait da von euch gesehen.* ([K 81], S. 671, 9–24).

17 Die Bezeichnung geht zurück auf: Ernst Robert CURTIUS, Scherz und Ernst in mittelalterlicher Literatur, in: Ernst Robert Curtius, Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter, 11. Aufl. Tübingen/Basel 1993, S. 419–434, hier S. 431.

die ihr nachgewiesenen sexuellen Ausschweifungen zu demonstrieren.<sup>18</sup> Gerade „Sexualklamauk“ lässt sich unter der Komikkategorie ‚Verstoß gegen soziokulturelle Regeln‘ subsumieren, und die offene Thematisierung der außerehelichen Ausübung von Sexualität konnte als Tabubruch wiederum Komik erzeugen.<sup>19</sup> Komische Lust stellt sich durch eine „Ersparung an Hemmungs- oder Unterdrückungsaufwand“<sup>20</sup> ein, und Komik wird nicht zuletzt dadurch erzielt, dass der Adel seine Schwächen offen bekennt. Zudem kann die Lust am Schrecken – öffentliche Bloßstellung der Untreue der Partner – und die Schadenfreude über das Versagen gerade des aristokratischen Personals als Moment der Komik festgehalten werden.<sup>21</sup>

18 Im Ambraser Mantelfragment, das diese Probe überliefert, bewahrt der König die Contenance (747ff.): *Der künec wart des ungevröuwet,/ daz der mantel stöuwet/ an der künegin solhe untriuwe [...] in sinem herzen erz versweic,/ wan sin zorn in dar zuo neic,/ daz er sprach also vil:/ ‚der mantel zeigt wunder spil/ an iu, vrou künegin, ze sehen./ [...] ouch hüetet iuch hin vür baz!/ mit rehten triuwen rate ich daz‘* („der König war darüber nicht hochgestimmt, dass der Mantel bei der Königin eine derartige mangelnde Aufrichtigkeit an den Tag brachte. Er verschwieg es in seinem Herzen, bis auf die Tatsache, dass sein Zorn ihn dazu brachte, so viel zu sagen: ‚Der Mantel, Herrin Königin, zeigt an Euch ein wundersames Schauspiel. Bewahrt Euch weiterhin besser! Mit richtiger Aufrichtigkeit empfehle ich Euch das“). Die Stelle liefert überdies einen interessanten Beleg für ein Lachen aufgrund negativer Emotionen: *Diu schame machte die künegin rot [...] Artus der lachete/ tougen in der leide* (764ff.).

19 Vgl. zum Stichwort „Sexualklamauk“: ROLF BRÄUER, Zur Entwicklung einer mittelalterlichen „Lachkultur“. Chronologische, soziologische und ästhetische Interpretationsprobleme mit dem Suprastilistikum des Komischen in mittelalterlichen Texten, in: Parodie und Satire in der Literatur des Mittelalters (Deutsche Literatur des Mittelalters 5), Ernst-Moritz-Arndt-Universität Greifswald, Sektion Germanistik, Kunst- und Musikwissenschaft, Greifswald 1989, S. 179–188, hier S. 183.

20 Sigmund FREUD, Der Witz und seine Beziehung zum Unbewußten. Der Humor, Einleitung von Peter GAY, Frankfurt am Main 1992, S. 133. Vgl. dazu auch WIRTH, Vorbemerkungen, 2003, S. 171: „Der Interpret, dem etwas komisch vorkommt, wird vor dem Hintergrund einer beobachteten Aufwandsdifferenz zur *normbildenden Instanz*. Sein Lachen wird [...] zum perlokutionären Effekt einer interpretativ nachvollzogenen *performativen Aufwandsdifferenz*.“

21 Ich erachte die Schadenfreude als ein wichtiges Kriterium für die Komik der Spiele, die mit der Erleichterung einhergeht, nicht an der Stelle des Geschädigten vorgeführt zu werden. Der Aspekt der Schadenfreude als Ursache von Komik wird in mittelalterlicher und neuzeitlicher Theoriebildung kontrovers diskutiert: Sieglinde HARTMANN (Ein empirischer Beitrag zur Geschichte des Lachens im Mittelalter: Lachen beim Stricker, in: Mediävistik 3 (1990), S. 107–129, hier S. 116f. und S. 119) stellt in ihrer empirischen Analyse des Lachens beim Stricker die Warnung vor einem Lachen aus Schadenfreude fest; Theodor LIPPS (Komik und Humor. Eine psychologisch-ästhetische Untersuchung (Beiträge zur Ästhetik VI), Hamburg/Leipzig 1898, S. 12) lehnt in seiner grundlegenden Arbeit zur Komik die Schadenfreude als Beitrag zur Komik ab; Sigmund FREUD (Der Witz und seine Beziehung zum Unbewußten, S. 209) betont gerade das Moment der Schadenfreude.

Die Satire, deren Komik dazu instrumentalisiert werden kann, das Lächerliche zu erzeugen und dann durch seine Preisgabe zu besiegen<sup>22</sup>, weitet sich im Artusspiel aus auf das Bild von verarmten Adligen, das der *letzt Herolt* („der letzte Herold“) entwirft: Die Adligen müssen betteln und bestechen, um ihre Rechte weiter ausüben zu können; damit werden sie noch einmal Gegenstand der karikierenden Verspottung.<sup>23</sup> Diese Rede führt die Verhaltensoptionen bankrotter Herren vor: Als letztes Mittel bleibt ihnen der Rechtsstreit, um die Herrschaft zu behalten, der jedoch Bestechungskapital erforderlich macht.<sup>24</sup>

Der Artusstoff wird demnach genutzt, um im spätmittelalterlichen Nürnberg den (Hoch-)Adel zu verlachen und sich von ihm abzugrenzen; dabei kann die Komik des Artusspiels insbesondere ein Lachen der Befreiung von adligen Obrigkeiten nach sich ziehen. Gerade die Vorführung adeliger Personen in ihrer Abhängigkeit von körperlichen Bedürfnissen birgt ein größeres komisches Potenzial als bei Menschen anderen Standes, da hier die Entlarvung gravierender ist<sup>25</sup>; die Aberkennung von Idealität erzeugt dabei eine komische Diskrepanz. Konsequenter wird der Adel von Rosenplüt karikiert, indem eine Eigenschaft – hier die Promiskuität – überzeichnet wird; in anderen Rosenplüt'schen Spielen stehen Feigheit, Prahlucht oder Verschwendungssucht des Adels in der Kritik.

22 Vgl. Max WEHRLI, Christliches Lachen, christliche Komik?, in: From Wolfram and Petrarch to Goethe and Grass. Studies in literature in honour of Leonard Forster, hrsg. v. Dennis Howard Green/Leslie Peter Johnson/Dieter Wuttke, Baden-Baden 1982, S. 17–31, hier S. 28.

23 Geht man von Freuds Begriff von Karikatur aus, dann erzeugt diese dadurch eine Deklassierung, dass „sie aus dem Gesamtausdrucke des erhabenen Objekts einen einzelnen an sich komischen Zug heraushebt [...]. Durch dessen Isolierung kann nun ein komischer Effekt erzielt werden, der sich auf das Ganze in unserer Erinnerung erstreckt. Bedingung ist dabei, daß nicht die Anwesenheit des Erhabenen selbst uns in der Disposition der Ehrerbietung festhalte.“ (FREUD, Der Witz und seine Beziehung zum Unbewußten, S. 213f.).

24 Vgl. Brigitte STUPLICH, *Das ist dem adel ain große schant*. Zu Rosenplüts politischen Fastnachtspielen, in: Röllwagenbüchlein. Festschrift für Walter Röll zum 65. Geburtstag, hrsg. v. Jürgen Jaehrling/Uwe Meves/Erika Timm, Tübingen 2002, S. 165–186, hier S. 171.

25 Freud beschreibt die Komik durch Herabsetzung und Entlarvung verborgener Wünsche; die Entlarvung umfasst dabei Mechanismen, „welche die Würde des einzelnen Menschen herabsetzen, indem sie [...] auf die Abhängigkeit seiner seelischen Leistungen von körperlichen Bedürfnissen aufmerksam machen. Die Entlarvung wird dann gleichbedeutend mit der Mahnung: Dieser und jener gleich einem Halbgott Bewunderte ist doch auch nur ein Mensch wie ich und du.“ (Sigmund FREUD, Der Witz und seine Beziehung zum Unbewußten, S. 215). Bereits Lipps formuliert (LIPPS, Komik und Humor, S. 59): „Das Gefühl der Komik entsteht, indem ein – gleichgültig ob an sich oder nur für uns – Bedeutungsvolles oder Eindrucksvolles für uns oder in uns seiner Bedeutung oder Eindrucksfähigkeit verlustig geht.“

Parodistische Lust am umfangreichen  
 Bühnenstück: Das anonyme Artusspiel K 127

Das in einer schwäbischen Papierhandschrift (Augsburger Handschrift des Claus Spaun, Cod. H. 27, kurz vor 1494) anonym überlieferte *spill* K 127 führt König Artus bereits bei der Einladung zu einem der berühmten Artusfeste kaum als souveränen Haushaltsvorstand vor, denn er braucht in allem die *stiure* („Rat“, „Hilfe“, „Anweisung“) seiner Frau, die er bittet: *Nun sag mir, wie ichs bestellen sol./ das mir die gest zuo hoffe kemen* („Nun unterweise mich darin, wie ich es bewerkstelligen soll, dass die Gäste an meinen Hof kommen“; K 127, 185, 6–8). Artus wird zudem als politisch unklug vorgeführt: Seine mit ihm zerstrittene Schwester, die *Kunigin von Zippern, ain mechtige künigein* („die Königin aus Zypern eine mächtige Königin“) (191, 21), wird entgegen der dringenden Empfehlung der Königin nicht eingeladen. Die *Kunigin von Zippern* sendet darauf ein Horn an den Artushof, aus dem nur trinken kann, wessen Frau sich in sexueller Hinsicht nichts hat zuschulden kommen lassen. Artus nimmt als erster die Herausforderung an und befiehlt, bestärkt durch die Treuebeteuerungen seiner Ehefrau, sie habe *mit jungen noch mit greysen/ Die ere [...] nie[...] verloren* („weder mit Jungen noch mit Alten ihre Ehre eingebüßt“), ihm einzuschenken, *wan ich meinr frawen wol thuo trawen* („denn ich vertraue meiner Gattin gewiss“; 200, 23–30). Das erweist sich als fatal, denn – so die Regieanweisung – *darnach wil kunig artus trincken vnd beguist sich, das im der wein ablaufft* („Anschließend möchte König Artus trinken und verschüttet den Wein derart, dass er herunterfließt.“). Vermutlich erwartete das Publikum bereits, dass die Probe scheitern werde, und so beruhte die Komik auf dem Effekt der individuellen Ausgestaltung; der Spannungsaufbau konnte sich dann plötzlich in Nichts auflösen. Artus’ Lamentatio über den gescheiterten Tugendtest umfasst auch die Androhung von Gewalt gegen die Ehefrau:

*Wauffen mir! das ist ain schandt./ Ich han begossen als mein gwandt./ Das kan ich, weip, dir nit vertragen./ Ich will dich an ainn packen schlagen*

(„Weh mir! Ist das eine Schande. Ich habe meine ganze Kleidung besudelt. Das kann ich von Dir, Frau, nicht hinnehmen. Ich werde Dir eine Maulschelle verpassen“; 201, 10–13).

Damit wird auch die höfische Liebe mit der literarischen Stilisierung der Frau als „Stern und Mittelpunkt der Gesellschaft“<sup>26</sup> ins Lächerliche gezogen.

Sollte Ginover tatsächlich außerehelichen Vergnügungen nachgegangen sein, scheint die Blamage des Gatten durch die Besudelung mit Wein ungerecht; doch vielleicht wurde für ein mittelalterliches Publikum die Komik gerade dadurch akzentuiert, dass der König seine Integrität als Ehemann und Hausherr verspielt, weil er nicht in der Lage ist, seine Frau sexuell zu kontrollieren und somit als Ehemann wie als Landesherr versagt. Das Publikum dürfte, wie auch in K 80/81, die Lamentatio des Königs als eine Manifestation der Niederlage des (Hoch-)Adels durchaus als komisch goutiert haben – auch unter der Annahme, dass der Verstand die wahrnehmbaren Fehlleistungen erkennt und unter emotionaler Distanznahme auflöst.<sup>27</sup>

Im Spiel ist die derangierte Kleidung als Normverstoß gegen die im Spätmittelalter in der Öffentlichkeit ostentativ präsentierte Reinlichkeit der Kleidung<sup>28</sup> umso gravierender, da es sich um einen König handelt, der als personifizierter Mythos eine Identifikationsfigur mit großer Suggestivkraft darstellt. Sein Scheitern ruft eine besondere Intensität der Komik hervor, die diejenige des Scheiterns der anderen Protagonisten übertrifft. Als Erklärung kann Stierles Ansatz zur Analyse von Komik fruchtbar gemacht werden: Er geht von einer „komische(n) Fremdbestimmtheit“ aus, deren Merkmal ihre „komische Enthebbarkeit“ bzw. „komische Enthebung, komische Enthobenheit“<sup>29</sup> sei, die es mittels Lachen erlaubt, Zwangsidentifikationen zu negieren.<sup>30</sup> Dies hat sich in der spätmittelalterlichen Stadt mit Blick auf den (Hoch-)Adel bereits vollzogen; die Fastnachtspiele können sie dadurch forcieren,

26 Helmut DE BOOR, *Die höfische Literatur. Vorbereitung, Blüte, Ausklang 1170–1250*. Elfte Auflage, bearbeitet von Ursula Hennig (Geschichte der deutschen Literatur von den Anfängen bis zur Gegenwart 2), München 1991, S. 9.

27 Vgl. Uwe WIRTH, *Diskursive Dummheit. Abduktion und Komik als Grenzphänomene des Verstehens* (Frankfurter Beiträge zur Germanistik 33), Heidelberg 1999, S. 72.

28 Vgl. Harry KÜHNEL, *Die Sachkultur bürgerlicher und patrizischer Nürnberger Haushalte des Spätmittelalters und der frühen Neuzeit*, in: *Haushalt und Familie in Mittelalter und früher Neuzeit*, hrsg. v. Trude Ehlert, Wiesbaden 1997, S. 15–31, hier S. 26.

29 Karlheinz STIERLE, *Komik der Handlung, Komik der Sprachhandlung, Komik der Komödie*, in: *Das Komische (Poetik und Hermeneutik VII)*, hrsg. v. Wolfgang Preisendanz/Rainer Warning, München 1976, S. 237–268, hier S. 251. Komik und Unfreiheit hängen zusammen, wie auch Stierle die „Fremdbestimmtheit“ als Kriterium für Komik bestimmt (S. 238). Zur Problematisierung dieses Ansatzes siehe András HORN, *Das Komische im Spiegel der Literatur. Versuch einer systematischen Einführung*, Würzburg 1988, S. 132–134.

30 STIERLE, *Komik der Handlung*, S. 253.

dass sie den Adel lächerlich darstellen. Das Lachen über die hochadligen Vertreter schafft eine erhabene Distanz zu diesen und erlaubt es, sich ihnen gegenüber des eigenen Wertes zu vergewissern. Dies ist insbesondere in der Ausnahmesituation des Karnevals möglich, da hier die für das Alltagsleben geltenden Regeln temporär verabschiedet werden. Davon sind nach Bachtin hauptsächlich die hierarchischen Ordnungssysteme und deren Distanzierungsmechanismen betroffen.<sup>31</sup>

Im spätmittelalterlichen Fastnachtspiel wird König Artus also als Karikatur gezeichnet; es geht nicht mehr, wie im Artusroman, um das Bestehen von *Aventiuren*, sondern um Tugendproben, die eigentlich gar nicht hätten stattfinden dürfen bzw. müssen. Innerliterarische Normen werden zitiert und zunächst scheinbar bestätigt, um sie schließlich ins Leere laufen zu lassen. Eine Demontage konfligierender Normsysteme ist zu beobachten, zumal die Tugendproben vom höfischen Kontext losgelöst werden. Das ständige Spiel mit Zuschauererwartungen führt zu Irritationen, deren komische Funktion im Fastnachtspiel durch den Bezugsrahmen bereits gegeben ist.<sup>32</sup>

Im Gegensatz zu den Tugendproben in den Artusromanen wird in den Fastnachtspielen die komplette Verfügbarkeit literarischer Normen zu komischen Zwecken demonstriert. Das Prinzip der Tugendproben wird entfunktionalisiert, da von Anfang an der Verdacht besteht, dass die Proben nicht bestanden werden. Sie sollen nicht länger die Vorbildhaftigkeit von König Artus vor der Folie des Versagens aller anderen Probanden demonstrieren<sup>33</sup>, wie in der „Crône“. Im Gegenteil: Anstelle einer idealen Hofgesellschaft wird eine defizitäre Festgesellschaft entworfen – Borgnet spricht in anderem Zusammenhang von einer „Desakralisierung“ des Adels.<sup>34</sup> Die Ridikülisierung arthurischer Helden liegt wesentlich in der Iro-

31 Vgl. Michail BACHTIN: Literatur und Karneval. Zur Romantheorie und Lachkultur. Aus dem Russischen übersetzt und mit einem Nachwort versehen von Alexander Kaempfe, Frankfurt am Main 1990, S. 48.

32 Vgl. BRAUN, Mitlachen oder verlachen?, S. 409. Zur Intertextualität vgl. Gérard GENETTE, Palimpseste. Die Literatur auf zweiter Stufe (edition suhrkamp 1683, NF 683), Frankfurt am Main 1993, S. 10f.

33 „Durch das Scheitern aller Beteiligten, wegen Verstößen gegen den höfischen Verhaltenskodex, werden zum einen Artus' außerordentliche Vorbildlichkeit und Tugendhaftigkeit betont, zum anderen präsentiert Heinrich eine defizitäre Artusgesellschaft, deren Idealität sich zunächst allein aus der Reputation des Königs speist [...]“ (ROSSNAGEL, Artusepik im Wandel, S. 147).

34 Guy BORGNET, L'antihéros dans le théâtre religieux allemand ou la critique des valeurs de la société féodale, in: Heldensage – Heldenlied – Heldenepos. Ergebnisse der II. Jahrestagung der Reineke-Gesellschaft, Gotha 16. bis 20. Mai 1991 (Jahrbücher der Reineke-Gesellschaft 2), o.O. 1992, S. 43–56, hier S. 54, bezogen auf die ritterlichen Grabwächter im ‚Alsfelder Passionsspiel‘. Borgnet

nisierung der *hohen minne*, die sexuelle Kontakte lediglich als Wunschvorstellung erlaubt. Dadurch, dass gerade Artus, der Garant höfischer Idealität, die Tugendprobe nicht besteht, wird die gesamte Artusgesellschaft in ihrem problematischen Verhalten exhibitioniert und durch die Akzentuierung der ausgelebten Sexualität der Lächerlichkeit preisgegeben.

### Dietrich von Bern als Witzfigur im epischen Text

Ein Blick auf die Helden in der spätmittelalterlichen Heldenepik am Beispiel Dietrichs von Bern, dessen sporadische Manifestationen von Feigheit das kohärente Heldenbild zumindest temporär zu sabotieren scheinen<sup>35</sup>, zeigt eine weitere Degradierung feudaladeliger Vorbilder, was gerade auch mithilfe von Komik erfolgt.<sup>36</sup>

Im kollektiven Gedächtnis ist Dietrich von Bern nicht zuletzt durch seinen Sieg über Hagen von Tronje verankert.<sup>37</sup> Seine Fama als herausragender Kämpfer dokumentiert die Prahlrede des Grabwächters Helmschrott im „Bozner Osterspiel I“:

*Vnd kham halt der Perner von Dietreich/ Oder yemancz sein geleich./ Den wil ich auff dem feld fachen/ Vnd wil in auff den grint schlachen.*<sup>38</sup>

sieht das ganze feudaladelige Wertesystem ridikülisiert; der Ritter sei der Repräsentant der Welt der Waffen und der Gewalt, aber auch eines sozialen Codes, der nicht mehr derjenige des 15. Jahrhunderts gewesen sei (ebd., S. 55).

35 Vgl. Jens HAUSTEIN, Die „zagheit“ Dietrichs von Bern, in: Der zeitgemäße Held in der Weltliteratur (Jenaer germanistische Forschungen Neue Folge 1), hrsg. v. Gerhard R. Kaiser, Heidelberg 1998, S. 47–62.

36 Dies stellt bereits Justus LUNZER (Dietrich von Bern im Frauendienste, in: *ZfDA* 70 (1933), S. 257–272, hier S. 270) fest: Es hat „etwas Komisches, wenn ein Held, der als der stärkste, ja als der einzige unüberwindliche gilt, sich gar so sehr gegen einen Kampf sträubt oder über ihn jammert, [...] und belustigend wirken auch die Scheltworte, mit denen Wolfhart deshalb seinen *zagen* Gebieter überhäuft.“

37 Zu diesem Sieg im ‚Nibelungenlied‘ vgl. Peter GÖHLER, Die Funktion der Dietrichfigur im ‚Nibelungenlied‘. Zu methodologischen Problemen der Analyse, in: 2. Pöchlerner Heldenliedgespräch. Die historische Dietrichepik (Philologica Germanica 13), hrsg. v. Klaus Zatloukal, Wien 1992, S. 25–38.

38 Die geistlichen Spiele des Sterzinger Spielarchivs. Nach den Handschriften hrsg. v. Walther LIPPHARDT/Hans-Gert ROLOFF, Bd. 1. Bearbeitet von Walther LIPPHARDT, (Mittlere deutsche Literatur in Neu- und Nachdrucken 14), 2., verbesserte Aufl. Bern u.a. 1986, S. 80, S. 191–194.

(„Selbst wenn Dietrich von Bern oder jemand seinesgleichen käme, würde ich sie auf dem Kampfplatz fangen und ihnen auf Schafkopf schlagen.“)

Einen kampfbereiten Helden führt sporadisch auch die sogenannte äventurierehafte Dietrichepik vor: In der Fassung des „Eckenliedes“, wie sie das Dresdener Heldenbuch tradiert (anders im Laßberger Kodex L), versichert Dietrich ausdrücklich seine Dienstbereitschaft gegenüber Frauen (102, 7f.; 104, 11–13).<sup>39</sup> Diese Haltung wird auch in spätmittelalterlichen Dramatisierungen kommuniziert, so im Fastnachtspiel „Vom Perner und Wunderer“ mit der Aussage Dietrichs, *Durch got ere ich alle werde weip, / Wann mich gepar auch frauen leip* („Für Gott ehre ich alle Frauen, denn mich gepar auch eine Frau“; K 62, 549, 15–19).<sup>40</sup> Dass sich die Figur aber auch dieser Rolle verweigern kann, etwa durch Zaudern und pragmatische Erörterung des Profits von Kämpfen gerade im Frauendienst, dokumentiert beispielsweise die „Virginal“ (h, 111, 12f.) mit Dietrichs Feststellung: *dient man hie schoenen vrouwen mite, sost in mit kranken vröuden wol* („Wenn man hierdurch schönen Damen dient, so kann man sie mit schwacher Freude in eine angenehme Stimmung versetzen“).<sup>41</sup> Dietrichs überwiegend negative Haltung gegenüber dem Frauendienst kann dabei

39 Das Dresdener Heldenbuch und die Bruchstücke des Berlin-Wolfenbütteler Heldenbuchs. Edition und Digitalfaksimile, hrsg. v. Walter KOFLER, Stuttgart 2006. Jan-Dirk Müller postuliert bei seiner Analyse des Goldemar-Fragments, das hier entworfene Bild von kämpfenden Recken wolle „die Geschichte von Dietrich als Frauendiener korrigieren. Die Distanz gegenüber den Geschichten aus *Dietriches ziten* ist also keine historische, sondern eine der Leitbilder (heroisches vs. ritterlich-höfisches Handeln).“ Siehe Jan-Dirk MÜLLER, Wandel von Geschichtserfahrung in spätmittelalterlicher Heldenepik, in: Geschichtsbewußtsein in der deutschen Literatur des Mittelalters. Tübinger Colloquium 1983, hrsg. v. Christoph Gerhardt/Nigel F. Palmer, Tübingen 1985, S. 72–87, hier S. 78. Dazu passt, dass in der Heldenbuch-Prosa auch Frauendienst zu den Bewährungsproben der Helden zählt. Letztendlich ist es jedoch irrelevant, ob in der spätmittelalterlichen Heldenepik und Dramatik heroische oder ritterliche Leitbilder mit Dietrich demontiert werden, zumal beide Bereiche ohnehin nicht immer klar zu trennen sind. Vielleicht werden sogar die literarischen Erwartungshaltungen an die einzelnen Gattungen gegeneinander ausgespielt.

40 Fastnachtspiele aus dem fünfzehnten Jahrhundert. Teil I–III (Bibliothek des Literarischen Vereins in Stuttgart 28–30; 46), hrsg. v. Adelbert von KELLER, Stuttgart 1853, Nachlese Stuttgart 1858. In diesem Spiel werden zwar nicht Dietrich und seine Qualitäten, dafür aber Rüdiger und Etzel der Lächerlichkeit preisgegeben, sodass keineswegs von einem Advertising heldenepischer Werte gegangen werden kann.

41 Deutsches Heldenbuch. Teil 5: Dietrichs Abenteuer von Albrecht von Kemenaten nebst den Bruchstücken von Dietrich und Wenezlan, hrsg. v. Julius ZUPITZA, Berlin 1870.

als Manifestation mangelnder Reife verlacht werden<sup>42</sup>, was eine Destabilisierung seiner literarisch belegten heldenepischen Idealität zur Folge hat.

Dieselbe ablehnende Haltung manifestiert sich in den verschiedenen Fassungen der „Rosengarten“-Dichtungen<sup>43</sup>: Die Königstochter Kriemhild fordert Dietrich von Bern per Boten und Brief zu einem Duell mit ihren Helden heraus, die sie in Worms zu Bewachern ihres Rosengartens degradiert hat. In den Fassungen des „Rosengartens“ A und D wird der Empfang des Herausforderungsbriefes analog inszeniert: Ehe ein Kaplan an Dietrichs Hof den Brief vorlesen kann, bricht er zunächst in lautes Lachen über seinen Inhalt aus. Dieses Lachen hat Irritationen in der Forschung bewirkt. Vielleicht zeigt es „die (zustimmende) Zurkenntnisnahme der spielerischen Momente der Handlung“, oder es könnte sich um „aggressives Lachen“ handeln, das „den rituellen Charakter der Herausforderung“ reflektiert.<sup>44</sup> Ob man nun mit de Boor im „Rosengarten“ durch die negativ gezeichnete Aventureldame Kriemhild einen Gegenentwurf zu Idealisierungen der höfischen Dichtung annimmt<sup>45</sup> oder mit Heinze keine Kritik am Höfischen sieht, sondern eine Einzelkritik an Kriemhild.<sup>46</sup> – das komische Potenzial der Fassungen kann zur Durchsetzung beider denkbarer Ziele instrumentalisiert werden. Themen und Motive werden dabei aus der heroischen oder höfischen Sphäre herausgelöst und einem anderen Kontext zugewiesen. Insbesondere die Artikulation karnevalesker Flüche Dietrichs von Bern nach der Lektüre des Herausforderungsbriefes zeigt

42 Vgl. Victor MILLET, *Germanische Heldendichtung im Mittelalter. Eine Einführung* (de Gruyter Studienbuch), Berlin 2008, S. 342.

43 Die Gedichte vom Rosengarten zu Worms, hrsg. v. Georg HOLZ, Halle an der Saale 1893.

44 Ingrid BENNEWITZ, *Kriemhild im Rosengarten. Erzählstrukturen und Rollenkonstellationen im ‚Großen Rosengarten‘*, in: 5. Pöchlarnner Heldenliedgespräch. *Aventure – märchenhafte Dietrichepik* (Philologica Germanica 22), hrsg. v. Klaus Zatloukal, Wien 2000, S. 39–60, hier S. 48f. Zur Rolle Kriemhilds in den Rosengärten siehe: Ann-Katrin NOLTE, *Spiegelungen der Kriemhildfigur in der Rezeption des Nibelungenliedes. Figurenentwürfe und Gender-Diskurse in der ‚Klage‘, der ‚Kudrun‘ und den ‚Rosengärten‘ mit einem Ausblick auf ausgewählte Rezeptionsbeispiele des 18., 19. und 20. Jahrhunderts* (Bamberger Studien zum Mittelalter 4), Münster 2004.

45 „Kriemhild ist nicht nur die freie Herrin einer Aventure; sie ist selber die aktive Gegenspielerin des Berners und seiner Helden, und sie ist in dieser Rolle abgewertet.“ (Helmut DE BOOR, *Die literarische Stellung des Gedichtes vom Rosengarten in Worms*, in: PBB 81 (1959), S. 371–391; wieder in und zitiert nach: *Kleine Schriften II*, Berlin 1966, S. 229–245, hier S. 232).

46 „Erzählt wird – nach dem Herausforderungsmodell – die Geschichte von der bösen Kriemhild und ihrer Bestrafung durch die moralisch und physisch überlegenen Berner.“ HEINZE, Joachim: *Mittelhochdeutsche Dietrichepik. Untersuchungen zur Tradierungsweise, Überlieferungskritik und Gattungsgeschichte später Heldendichtung*, München 1978 (MTU 62), S. 252.

in einer viel zitierten Stelle die parodistische Intention und damit korrelierend die Demontage des Helden im „Rosengarten“ A.

*„Numme dumme âmen!“ sô sprach her Dietrich,  
wie sint diese vrouwen sô rehte wunderlîch,  
daz ir vil selten keiniu wil nemen einen man,  
ich en habe mit ime gestriten oder muoz in noch bestân.*

*Sleht er mich ze tôde oder sêre wunt,  
sô kûsset er’s minneclîche an ir rôten munt,  
darzuo hât er verdienet einen rôsenkranz.<sup>47</sup>*

(„In Nomine Domini Amen! So sprach der Herr Dietrich, ‚wie sind diese Damen so überaus seltsam, dass von ihnen keine einen Mann nehmen will, wenn ich nicht mit ihm gekämpft habe oder noch gegen ihn kämpfen werde. Wenn er mich erschlägt oder schlimm verwundet, so küsst er sie lieblich auf ihren roten Mund, dazu hat er sich einen Rosenkranz erworben.“)

Auf seine zögerliche Reaktion erntet Dietrich freilich den Spott seines Waffenmeisters Hildebrand: *„sô belîbet, herre von Berne, sô haltet ir iuwer houbet ganz!“* („Dann bleibt hier, Herr von Bern, damit Ihr Euer Haupt unversehrt erhaltet.“; 55,4). Die Distanzierung Dietrichs, die er mit der Inopportunität des Kampfes begründet, wurde in der Forschung einhellig in ihrem komischen Potenzial erkannt.<sup>48</sup> In der Fassung D des „Rosengarten“ lautet die entsprechende Stelle:

*„Wâfen, iemer wâfen!“ sprach her Dietrich,  
waz tuont mir vrouwen leides an! wie sint sie sô wunderlîch,  
daz ir vil selten keiniu wil nemen einen man,  
und ouch bî ime slâfen, ich müeze vor mit ime gestriten hân.*

*Gît ime got daz gelücke, daz er mir obe gelît,  
sô gât er an ein bette und vrôuwet sich der zît.  
sô bin ich sêre verhouwen und ouch gar sêre wunt.<sup>49</sup>*

47 HOLZ (Hrsg.), Rosengarten, S. 12, Str. 54–55.

48 Für Bennewitz etwa stellt die Stelle mit ihrem „literarische[n] Witz einen der Höhepunkte des ‚Rosengarten‘“ dar. Vgl. BENNEWITZ, Kriemhild im Rosengarten, S. 55.

49 HOLZ (Hrsg.), Rosengarten, S. 81, Str. 69–70.

(„Weh, immerzu weh!“ rief der Herr Dietrich, „was fügen mir die Damen an Leid zu! Wie sind sie so seltsam, dass nie eine von ihnen einen Mann nehmen und auch mit ihm schlafen möchte, außer wenn ich vorher mit ihm gekämpft habe. Wird ihm von Gott das Glück zuteil, dass er mich besiegt, dann geht er an ein Bett und freut sich des Lebens, ich aber bin auf den Tod oder sehr schlimm verwundet.“)

Ein Kampf mit Dietrich dient hier also, folgt man seiner Argumentation, zur Steigerung der sexuellen Attraktivität seiner potenziellen Bezwingler. Er selbst profitiere jedoch keineswegs von den Kämpfen. Die Klage über die Anfechtungen durch die Damen und das bedauernde Antizipieren seiner Niederlage erinnert an Klageperformanzen, wie sie aus den Epen „Dietrichs Flucht“ und „Rabenschlacht“ bekannt sind; hier münden sie in Dietrichs Lamentatio über seine Rolle als „armer Dietrich“.<sup>50</sup>

Vielleicht war im Spätmittelalter die Problematisierung von Kämpfen im Frauendienst ein dankbarer Gegenstand für Komik, denn in Heinrich Wittenwilers „Ring“, einer mit Komik durchsetzten Didaxe, erlebt der bäuerliche Protagonist den Frauendienst als ebenso unerfreulich:

*Triefnas über und über viel  
Also hart auf seinen giel,  
Daz er wainet und auch grain.  
Er fluochet allen frawen rain:  
,Ir grunken, kotzen, bösen breken,  
Daz euch der übel tot müess streken  
Um die marter, die ich duld  
Nit anders dann umb ewer huld!  
War zuo habt es mich nu pracht?‘<sup>51</sup>*

(Übersetzung von Horst Brunner: „Triefnas flog in hohem Bogen herunter und so hart aufs Maul, daß er weinte und grunzte. All den edlen Damen fluchte er: ‚Ihr Schlampe, Huren, räudigen Hündinnen, verrecken sollt ihr wegen der Qualen, die ich bloß eurer Gunst wegen leiden muß! Wohin habt ihr mich jetzt gebracht!“)

<sup>50</sup> Rabenschlacht. Textgeschichtliche Ausgabe, hrsg. v. Elisabeth LIENERT/Dorit WOLTER, Tübingen 2005, S. 891.

<sup>51</sup> Heinrich WITTENWILER, Der Ring. Frühneuhochdeutsch/Neuhochdeutsch. Nach dem Text von Edmund WIESSNER ins Neuhochdeutsche übersetzt und hrsg. v. Horst BRUNNER (Reclams Universal-Bibliothek 8749), Stuttgart 1991, V. 556–564.

Wird in Texten das Bild des zaudernden Dietrich akzentuiert, handelt es sich nicht unbedingt um eine bloße Übernahme einer bestimmten Tradition, sondern die literarische Stilisierung kann, wie es Zips für das „Eckenlied“ festgestellt hat, auch einen Minnedienst kritisieren, dessen Folge letale Kämpfe sind.<sup>52</sup> Doch es ist gleichermaßen denkbar, dass die zögerliche Haltung Dietrichs eine Kritik an der ganzen Person impliziert; er und andere, sich selbst demontierende Helden stellen sich dann „in ihren Typisierungen und ihrer Literarizität scherzend selbst zur Disposition“.<sup>53</sup>

Als es im weiteren Verlauf schemagerecht doch zu Kampfhandlungen kommt, widersetzt sich Dietrich im „Rosengarten“ A wie ein trotziges Kind der Aufforderung Hildebrands, mit Siegfried zu kämpfen.<sup>54</sup> Er weist dabei auf Siegfrieds Unverwundbarkeit, sein Schwert Balmung und seine Brünne hin, die einen Kampf gegen ihn aussichtslos machten: *daz ich mit ime vaehte, ich waere ein tumber man* („Wenn ich mit ihm kämpfen würde, wäre ich törricht.“; 333, 3). Dabei handelt es sich weder um den Ausdruck einer antizipierten Nutzlosigkeit des Kampfes noch um Pazifismus, sondern tatsächlich „um nackte Angst“.<sup>55</sup> Dietrich wirft Hildebrand vor:

*,Du sæhest alsô gerne, daz ich verliur daz leben mîn,  
und daz ich in dem garten bestüende den hürnîn.  
Swaz du mir des gerætest, ez dünket mich ein wiht:  
Sivrides von Niderlande des bestân ich niht.*<sup>56</sup>

52 Vgl. Manfred ZIPS, Dietrichs Aventure-Fahrten als Grenzbereich spätheroischer mittelhochdeutscher Heldendarstellung, in: Deutsche Heldenepik in Tirol. König Laurin und Dietrich von Bern in der Dichtung des Mittelalters. Beiträge der Neustifter Tagung 1977 des Südtiroler Kulturinstitutes, hrsg. v. Egon Kühebacher in Zusammenarbeit mit Karl H. Vigl, Bozen 1979, S. 134–171, hier S. 158.

53 Ariane MHAMOOD, Inszenierte Komik in ‚Biterolf und Dietleib‘, in: 7. Pöchlerner Heldenliedgespräch. Mittelhochdeutsche Heldendichtung außerhalb des Nibelungen- und Dietrichkreises: Kudrun, Ortnit, Waltharius, Wolfdietriche (Philologica Germanica 25), hrsg. v. Klaus Zatloukal, Wien 2003, S. 151–174, hier S. 174.

54 Breyer hat einen Mechanismus erwogen, der in der Konstellation Ratgeber – Held liegt: Der Ratgeber müsse seine Funktion erfüllen, ergo im Recht sein, Dietrich wiederum müsse als Held die Kämpfe bestehen; die Beratungsszene gebe die Reaktion Dietrichs vor: Er müsse zunächst die Kämpfe ablehnen. Sein Ruf schütze vor einer Demontierung seiner Idealität durch die Zögerlichkeit (Ralph BREYER, Dietrich cunctator. Zur Ausprägung eines literarischen Charakters, in: 5. Pöchlerner Heldenliedgespräch. Aventure – märchenhafte Dietrichepik (Philologica Germanica 22), hrsg. v. Klaus Zatloukal, Wien 2000, S. 61–74, hier S. 71). Dem ist entgegenzuhalten, dass Helden in aller Regel mögliche Kämpfe auch in Beratungsszenen nicht ablehnen, um den Vorwurf der Feigheit zu vermeiden.

55 BREYER, Dietrich cunctator, S. 69.

56 HOLZ (Hrsg.), Rosengarten, S. 59, Str. 337.

(„Du würdest so gerne sehen, dass ich mein Leben verlöre und dass ich im Garten den mit hörnerner Haut [d.i. Siegfried; hier hat er nicht im Blut des Drachen, sondern im geschmolzenen Horn gebadet] angehen sollte. Was immer du mir rätst, es ist vergeblich: Siegfried von Niederland werde ich nicht anrennen.“)

Komisch wirkt dieses Zaudern auch in Kombination mit Dietrichs offensichtlicher Schüchternheit, die Hildebrand moniert: *In der wilde* („in der Wildnis“) bezwinge Dietrich Drachen, aber er kämpfe nicht *vor vrouwen, dâ man prîs bejagen sol* („nicht vor Damen, vor denen man Lob erwerben soll“; 341, 4). Dasselbe wirft ihm Wolfhart vor: *ir getürret vor den vrouwen keinen prîs begân:/ dâ ez nieman saehe, dâ wâret ir ein küener man* („Ihr wagt es nicht, vor den Damen Preis zu erringen: Dort, wo es niemand gesehen hat, wart Ihr ein tapferer Mann“; 345, 3f.). Ein Held, der die Beobachtung durch *vrouwen* als Norminstanz scheut, zieht nicht zuletzt Defektkomik durch einen moralischen Fehler auf sich.

Die Kämpfe der beiden Helden Dietrich und Siegfried beinhalten in ihrer Monstrosität gerade durch den Austausch einzelner Details im Vergleich zu gängigen Kampfschilderungen ein komisches Potenzial: Anstelle des üblichen Blutes fließt zunächst *der sweiz mit kreften durch die ringe* („der Schweiß [fließt] durch die Ringe der Rüstung/des Kettenpanzers“; 353, 4). Offensichtlich hat der Heldenschweiß eine dissoziative Wirkung, jedenfalls beobachten die Zuschauer *ir beider ringe rîsen ûf den plân* („ihrer beider Ringe auf die Wiese rieseln“; 354, 2). Als es später doch zu Verletzungen kommt, tränken die Kämpfer das Gras mit Blut wie eine Sprinkleranlage: *swâ sie hin sprungen, dâ wart der anger bluoatgevar* („wohin auch immer sie sprangen, da wurde der Anger blutfarben“; 354, 4). Die Zuschauer werden durch den Krach der auf die Helme donnernden Schwerter halb taub. Durch den Lärm *mohte nieman gehoeren in dem garten überal* („es konnte im Garten weit und breit niemand hören“; 355, 4). Durch die Nachricht von Hildebrands angeblichem Tod erzürnt, artikuliert Dietrich heldentypische Drohreden, die Siegfried jedoch lapidar beiseitewischt: *swaz ir mit mir strîtet, daz sol sîn mîn spil./ swer's enkiltet an dem houpte, der muoz den schaden hân.* („Wie viel auch immer Ihr mit mir kämpft, das bedeutet mir ein Spiel. Wer immer es am Kopf büßt, der wird den Schaden haben“, 362, 3f.), doch *Her Dietrîch jagete in umbe* („doch Herr Dietrich jagte ihn umher“, 365, 1), und Siegfried muss sich in Kriemhilds Schoß retten (365, 2). Daher spricht Bennewitz von „parodierenden hagiographischen Elemente(n)“.<sup>57</sup>

<sup>57</sup> BENNEWITZ, Kriemhild im Rosengarten, S. 59.

Dietrich von Bern siegt zwar gegen Siegfried, doch dieser Sieg wird – gerade auch durch die manifeste Gewaltbereitschaft Dietrichs, ist dieser einmal in Kampfeswut geraten – auffällig bagatellisiert. Die Möglichkeiten einer Komisierung von Kämpfen durch exorbitante, in ihren Folgen verharmloste Gewalt, wie sie beispielsweise auch aus dem „Eckenlied“ bekannt sind, zeigt gerade das Medium Film.<sup>58</sup>

In der Fassung D des „Rosengarten“ legt Siegfried trotz seiner Hornhaut zwei Harnische übereinander an (468, 1), sodass nicht nur Dietrich zur komischen Figur avanciert. Der Held aus Bern weist Hildebrands Aufforderung zum Kampf entschieden zurück: *du grif in selbe an* („Greife doch du ihn selber an“; 470, 4), Hildebrand rennt ihm daraufhin nach und beschimpft ihn. Als Wolfhart hinzu tritt, denunziert Hildebrand Dietrich sofort: *her Dietrich von Berne wil Sivrides niht bestân* („Herr Dietrich von Bern will nicht gegen Siegfried kämpfen“; 477, 4). Der alte Waffenmeister schlägt vor, eine Unpässlichkeit Dietrichs vorzutauschen: *sô sprechet, ir sît worden siech, des wil ich iuch helfen swern* („So sagt denn, Ihr wärt erkrankt, das will ich Euch beschwören helfen“; 480, 4). Dietrich willigt ein: *sô swer, lieber meister, selbe bûeze ich dir den eit* („so schwöre, lieber Meister, ich entschädige Dich selbst für den Eid“; 481, 2). Der Eindruck eines offensichtlich derangierten Heldentums wird verstärkt durch die gegenseitigen Diffamierungen der Helden: Hildebrand behauptet, Dietrich sei *ein rehter schalc* („ein richtiger Schuff“, 489, 3), der wiederum benennt Hildebrand als *alte[n] lasterbalc* („als alten Schandkerl“, 489, 4). Diese „freie Marktplatzrede“<sup>59</sup> verortet die Dialoge eher im karnevalesken denn im heldenepischen Bereich.<sup>60</sup> Die Beschimpfungen setzen sich fort in der Behauptung Hildebrands, in den Augen der Damen sei Dietrich *ein rehter affe* („ein richtiger Narr“, 530, 4). Darauf beginnt Dietrich buchstäblich vor Zorn zu rauchen: *Her Dietrich wart erzürnet, riechen er began,/ als ein hûs, daz dâ dimpfet und ist enzündet an* („Herr Dietrich geriet in Zorn und rauchte wie ein brennendes und

58 Ein Blick auf moderne Rezeptionsdokumente zeigt die anhaltende Beliebtheit von Ritter- und Heldenpersiflagen, die auch mit der Ridikülisierung von Gewalt arbeiten; ich nenne nur Monty Pythons „Ritter der Kokosnuss“ und Swen Unterwalds Siegfriedfilm.

59 Eine der zentralen Kategorien Bachtins bezüglich des Karnevals und der Karnevalisierung der Literatur.

60 „Schimpfworte, Grobheiten, Flüche und Obszönitäten sind nicht-offizielle Elemente der Rede. Sie werden immer als wissentlicher Verstoß gegen die sprachlichen Normen bewertet, als eine bewußte Weigerung, die Redekonventionen einzuhalten, sich an Etikette, Höflichkeit, Respekt, Anstand und Rangordnungen zu orientieren.“ (Michail BACHTIN, Rabelais und seine Welt. Volkskultur als Gegenkultur, übersetzt von Gabriele LEUPOLD, hrsg. und mit einem Vorwort versehen von Renate LACHMANN (stw 1187), Frankfurt am Main 1995, S. 229).

qualmendes Haus“; 531, 1f.). Diese Verdinglichung als Räucherkerzenhäuschen desavouiert den Helden zusätzlich und legitimiert seine fortgesetzte Verlachung. Bäuml wertet demnach folgerichtig die Fassungen A und D des „Rosengarten“ als „Parodie von höfischem Ambiente und unhöfischem Handeln, wobei eines das andere ironisiert.“<sup>61</sup>

Darüber hinaus ist auch ein didaktischer Impetus in Erwägung zu ziehen, quasi eine Exemplifizierung richtigen adligen Verhaltens ex negativo. Zumindest für das Drama vom „Hürnen Seufrid“ des Hans Sachs aus dem Jahre 1561<sup>62</sup>, in dem ein Turnier die Stofftradition des „Rosengarten“ präsentiert, kann diese Intention jedoch ausgeschlossen werden. Denn Hans Sachs' Antipathie gegenüber feudalherrschaftlichen Obrigkeiten war durchaus gekoppelt mit der fehlenden Bereitschaft, Heldentum zu idealisieren.<sup>63</sup> Bei anderen Spielen ist diese Möglichkeit jedoch nicht auszuschließen, genauso wenig wie die Überlegung, ob nicht die Adligen gerade auch in der Fastnachtszeit über sich selbst lachen konnten.

### Dietrich von Bern auf der (Fastnachts-)Bühne

Die in den epischen „Rosengarten“-Dichtungen beobachtbare Möglichkeit der Ridikülisierung von Helden prädestiniert diese für Dramatisierungen, die im fastnächtlichen Kontext stehen, wie etwa das „Tiroler Reckenspiel“ aus dem Jahre 1511.<sup>64</sup>

61 Franz BÄUML, Kognitive Distanz zum Text: Zur Entwicklung fiktionalen Erzählens in der Rezeption des Epos im 13. Jahrhundert, in: 5. Pöchlerner Heldenliedgespräch. Aventure – märchenhafte Dietrichepik, hrsg. von Klaus Zatloukal (Philologica Germanica 22), Wien 2000, S. 23–38, hier S. 37.

62 Der hürnen Seufrid. Tragoedie in sieben Acten von Hans Sachs (Neudrucke deutscher Literaturwerke, N.F. 19, 1. Aufl. 1880), hrsg. v. Edmund GOETZE, 2. Aufl. Tübingen 1967 [handschriftliche Fassung]; Hans SACHS, Sämtliche Werke, 26 Bde., hrsg. v. Adelbert von KELLER/Edmund GOETZE, Tübingen 1870–1908, Bd. 13 (1880), Neudruck Hildesheim 1964, S. 334–377 [Druckredaktion].

63 Vgl. Ingeborg SPRIEWALD, Literatur zwischen Hören und Lesen. Wandel von Funktion und Rezeption im späten Mittelalter. Fallstudien zu Beheim, Folz und Sachs, Berlin/Weimar 1990, S. 186.

64 Sterzinger Spiele. Die weltlichen Spiele des Sterzinger Spielarchivs nach den Originalhandschriften (1510–1535) von Vigil Raber und nach der Ausgabe Oswald Zingerles 1886 (Wiener Neudrucke. Neuausgaben und Erstdrucke deutscher literarischer Texte 6), hrsg. v. Werner M. BAUER, Wien 1982. Der Precursor verkündet *gar ain kurzbeyligs vasnacht spill* (9, 9) und betont die „belegbare Historizität des Dargestellten“ (355–356) durch die Aussage zu Beginn des Spiels, es sei *vor zeyten so geschehen* (10) und in der abschließenden Rede, man habe nun *gehört vnd gesechn./waß vor zeytn ist geschechn* (541–542).

In diesem Spiel ist, wie Coxon feststellt, eine Parodierung des „Rosengarten“ nicht intendiert, da „ein Heldenepos wie der ‚Rosengarten‘, das schon die Ansätze zu seiner eigenen ‚Kontrafaktur‘ in sich trägt, wohl nur schwer demontierbar war.“<sup>65</sup>

Dietrich reagiert in diesem Spiel, genauso wie in den strophischen Dichtungen, ausgesprochen gereizt auf die Perspektive, in Kriemhilds Rosengarten kämpfen zu sollen:

*Der þerner  
 Ach, waß zeichen mich dy frauenn,  
 das ich mit stechn vnd mit hauen  
 Soll erberben ain rosn krenczelein  
 von krimhilden der edlen kinigein!  
 Solt ich darumb werden erschlagenn,  
 ich muest den spot zum schaden habem*<sup>66</sup>

(„Ach, was werfen mir die Damen vor, dass ich mit Hauen und Stechen einen Rosenkranz von Kriemhild, der edlen Königin, erwerben soll! Wenn ich dabei erschlagen werde, müsste ich zum Schaden den Spott haben.“)

Hildebrand drängt jedoch um seinen guten Ruf nicht auf Spiel zu setzen zur Annahme der Herausforderung: ‚*Wan es wer vns gar ain grosse zagckhait, / wo man das von vns þaiden sait*‘ („Denn es würde uns als große Feigheit ausgelegt, wo man das von uns beiden sagte“; 118–119). Hildebrand vertritt demnach noch den Wert der höfischen *êre*, des Ansehens in der Gesellschaft, der für Dietrich obsolet geworden zu sein scheint. Ein komischer Kontrast entsteht, da Dietrich wie in den epischen Dokumenten der Stoffverarbeitung der *êre* pragmatische Nutzábwägungen entgegenhält. Im Gegensatz zur Epik, in der vor allem eine bestimmter Duktus Spott auf sich zieht, stehen im Spiel die Didaxe und das Lachen im Vordergrund.<sup>67</sup>

Im Drama vom „Hürnen Seufrid“ des Hans Sachs mehren sich die kritischen Stimmen gegen willkürliche Kämpfe.<sup>68</sup> Insbesondere Gibich, der Vater Kriemhilds, problematisiert das Vorhaben, Helden für Wettkämpfe an den Rhein zu zitieren:

<sup>65</sup> COXON, Komik und Gelächter in der ‚Wolfdietrich‘-Epik, S. 75.

<sup>66</sup> BAUER (Hrsg.), Sterzinger Spiele, 102–108.

<sup>67</sup> Ebd., S. 485.

<sup>68</sup> GOETZE (Hrsg.), Der hürnen Seufrid. Siehe auch: von KELLER/GOETZE (Hrsg.), Hans Sachs. Sämtliche Werke, Bd. 13 (1880), S. 334–377.

*Die dochter vnd der aiden mein  
Haben beschriben an den Rein  
Her Dietrich von Peren zu kumen;  
Wais nit, ob es in raich zu frumen.  
Nun, ich mus es lassen geschehen  
Und darzu durch die finger sehen.  
Die sach ficht mich nit an fuer guet,  
Weil nicks guetz kumbt aus vbermuot.<sup>69</sup>*

(„Meine Tochter und mein Schwiegersohn haben Herrn Dietrich an den Rhein zu kommen bestimmt. Ich weiß nicht, ob es ihnen zum Guten gereicht. Nun, ich werde es geschehen lassen und dazu ein Auge zudrücken. Ich halte die Angelegenheit für nicht gut, denn aus Überheblichkeit resultiert nichts Gutes.“)

Damit wird das Initiieren von Kampfhandlungen mit *übermuot* identifiziert und disqualifiziert. Dietrichs von Bern mit Unkenntnis gekoppelte Feigheit manifestiert sich vor dem Kampf mit Siegfried in einer umfassenden Lamentatio:

*Jzund thuet mich pey meinen trewen  
Des kampfs zvsagen haimlich rewen,  
Die weil Seufrid ganz huernen ist,  
Das ich forhin nit hab gewist.  
Darumb wolt ich von herzen gern,  
Ich wer wider da haim zu Bern.<sup>70</sup>*

(„Nun bereue ich fürwahr meine Kampfpflicht im Innersten, da Siegfried ganz hörnern ist, was ich zuvor nicht gewusst habe. Darum wünschte ich herzlich gern, dass ich wieder daheim in Bern wäre.“)

Offenkundig ist es ein Anliegen von Hans Sachs, anhand negativer Beispiele mit satirischen Mitteln zu belehren.<sup>71</sup> Dazu dient die Demontage von Helden wie Siegfried, die zu einer Nivellierung heldenepischer Ideale führt. Diese moralisierende Tendenz von Heldenepik auf der Bühne setzt sich in der dreiteiligen Dramatisie-

69 GOETZE (Hrsg.), *Der hürnen Seufrid*, S. 31f., V. 863–870.  
70 Ebd., S. 33f., V. 919–924.

71 Vgl. Horst BRUNNER, *Hans Sachs – Über die Schwierigkeiten literarischen Schaffens in der Reichsstadt Nürnberg*, in: *Hans Sachs und Nürnberg. Bedingungen und Probleme reichsstädtischer Literatur. Hans Sachs zum 400. Todestag am 19. Januar 1976* (Nürnberger Forschungen 19), hrsg. v. Horst Brunner/Gerhard Hirschmann/Fritz Schnelbögl, Nürnberg 1976, S. 1–13, hier S. 8.

rung des Ortnit- und Wolfdietrichkomplexes durch den Nürnberger Autor Jakob Ayrer (um 1540–1605) fort. Bei ihm dient das heldenepische Personal wie bei Hans Sachs als Steinbruch für Exempelfiguren positiven oder negativen Verhaltens. Beispielsweise nimmt der Ausschreier die väterliche inzestuöse Inklusion der *allerschönste(n) Liebegart*<sup>72</sup>, der späteren Frau *HuegDieterichs*, zum Anlass, einen „Elternspiegel“ zu formulieren:

*Ein gute Lehr die Eltern han,  
Wenn jhn Gott beschert Kinder gut,  
Daß sie dieselben haben in hut  
Vnd dise nicht allein einsperrn;  
Sonder wenn man jhrer zu Ehrn  
Begert vnd sie jhr alter han,  
So solt man sie heyraten lan;  
Dann wo man daß nicht lest geschehen,  
Muß man oft schand vnd vnehr sehen.*<sup>73</sup>

(„Eltern sind damit gut belehrt, wenn Gott ihnen angenehme Kinder beschert, dass sie diese in ihrer Obhut halten und nicht allein wegsperren, sondern wenn man sie mit Anstand begehrt und sie im entsprechenden Alter sind, soll man sie heiraten lassen. Denn so man das nicht zulässt, muss man häufig Schande und Schmach erblicken.“)

Der Endpunkt der Funktionalisierung von Heldenepik für didaktische Zwecke eines spätmittelalterlichen städtischen Autors ist damit erreicht.

### Zusammenfassung

Das tradierte Bild von Artus, eines vorbildlichen adligen Herrschers einschließlich ritterlicher Entourage, und das heldenepische Idealbild tapferer, permanent kampfbereiter Helden werden in der spätmittelalterlichen Epik und Dramatik vermehrt einer kritischen Revision unterzogen. Mittel zum Zweck ist hierzu die in den Texten fassbare Komik, die das extradiegetische Publikum zur Lachgemeinschaft

<sup>72</sup> Ayrsers Dramen (Bibliothek des litterarischen Vereins in Stuttgart LXXVII), hrsg. v. Adelbert von KELLER, 2. Band, 9–17, Stuttgart 1865, S. 945, V. 25.

<sup>73</sup> Ebd., S. 1022, V. 29–37.

vereinen kann. Die Komik resultiert insbesondere daraus, dass sich die Helden ihren klassischen Rollenanforderungen verweigern und diese so zur Disposition stellen. Antizipiertes und tatsächliches Verhalten werden als unvereinbare Skripte übereinandermontiert.

Eine karnevaleske Lust an der Inszenierung sexueller und gewalttätiger Exzesse zeichnet sich im Rahmen des *mundus perversus* ab; dieser bietet eine exzellente Bühne für die Demontage feudalladiger und höfischer Werte bzw. deren Repräsentanten zugunsten einer städtischen Selbstvergewisserung. Spiele wie „Der Hürnen Seufrid“ des Hans Sachs oder auch die Dramatisierungen Jakob Ayrers lösen die heldenepischen Figuren aus ihren Kontexten und stellen sie in den Dienst der Didaxe, deren Vermittlung mithilfe komischer Entrelacements gelingt. Demnach werden die arthurischen und heldenepischen Figuren einerseits verlacht, um ihre Inferiorität zu demonstrieren, andererseits dienen sie – quasi unabhängig von dem Ballast, der im kollektiven Gedächtnis mit ihren Namen verbunden ist – als Exempelfiguren, die Störungen bzw. Regeln des reibungslosen spätmittelalterlichen Zusammenlebens vermitteln. Personen und Inhalte der tradierten Artusromane und Heldenepen dienen als Spielmaterial der *bricolage* (Levi-Strauss), das für neue Zwecke vereinnahmt werden kann.