

LiThes

Zeitschrift für
Literatur- und
Theatersoziologie

Herausgegeben von Beatrix Müller-Kampel und Helmut Kuzmics

NUMMER 8 (FEBRUAR 2013)

Das Lachen und das Komische II



Medieninhaber und Verleger

LiTheS. Ein Forschungs-, Dokumentations- und Lehrschwerpunkt
am Institut für Germanistik der Universität Graz
Leitung: Beatrix Müller-Kampel

Herausgeber

Ao. Univ.-Prof. Dr. Beatrix Müller-Kampel
Institut für Germanistik der Universität Graz
Mozartgasse 8 / P, A-8010 Graz
Tel.: ++43 / (0)316 / 380-2453
E-Mail: beatrix.mueller-kampel@uni-graz.at
Fax: ++43 / (0)316 / 380-9761

Ao. Univ.-Prof. Dr. Helmut Kuzmics
Institut für Soziologie der Universität Graz
Universitätsstraße 15 / G 4, A-8010 Graz
Tel.: ++43 / (0)316 / 380-3551
E-Mail: helmut.kuzmics@uni-graz.at

Lektorat

Mag. phil. Evelyn Zechner
E-Mail: evelyn.zechner@edu.uni-graz.at

Umschlagbild

© Fotos von Burkhard Gager und iStockphoto

Gestaltung und Satz

mp – design und text / Dr. Margarete Payer
Kaiser-Franz-Josef-Kai 22, 8010 Graz
Tel.: ++43 / (0) 664 / 32 23 790
E-Mail: mp@margarete-payer.at

© Copyright

»LiTheS. Zeitschrift für Literatur- und Theatersoziologie« erscheint halbjährlich im Internet unter der Adresse »<http://lithes.uni-graz.at/lithes/>«. Ansicht, Download und Ausdruck sind kostenlos. Namentlich gezeichnete Beiträge geben immer die Meinung des Autors oder der Autorin wieder und müssen nicht mit jener der Herausgeber identisch sein. Wenn nicht anders vermerkt, verbleibt das Urheberrecht bei den einzelnen Beiträgern.

Editorische Notiz

LiTheS Nr. 8: Das Lachen und das Komische II präsentiert u.a. die Ergebnisse der im Rahmen der LiTheS-Tagung gleichen Titels im Juni 2011 geführten und davon angestoßenen Diskussionen.

Gedruckt mit Unterstützung der Karl-Franzens-Universität Graz und des Dekanats der Geisteswissenschaftlichen Fakultät der Universität Graz.

ISSN 2071-6346=LiTheS



KARL-FRANZENS-UNIVERSITÄT GRAZ
GEISTESWISSENSCHAFTLICHE
FAKULTÄT





Komische Enkomien

Die ‚Geflügelgedichte‘¹ des Königs vom Odenwald

Von Gabriele Klug

Vermutlich in den 1340er Jahren verfasste ein anonymes ostfränkischer Dichter, der sich selbst als „kūnig vom Otenwalde“ oder schlicht „kūnig“² bezeichnet, zwölf höchst originelle Reimpaargedichte, die gemeinsam im sogenannten ‚Hausbuch des Michael de Leone‘, einer bedeutenden Würzburger Sammelhandschrift, überliefert sind.³ Viel Resonanz haben diese bemerkenswerten Gedichte wie auch ihr Verfasser in der Forschung allerdings nicht gefunden, lässt man die Versuche, den Texten realienkundlich verwertbare Aussagen zur mittelalterlichen Alltagskultur zu entlocken, einmal beiseite. Wohl versuchte man verschiedentlich, eine historische Autorpersönlichkeit hinter dem präventösen Pseudonym festzumachen, was zwar zu mehr oder weniger gewagten Spekulationen führte,⁴

-
- 1 Der hier verwendete ‚Gattungsbegriff‘ ist in der deutschsprachigen Literaturgeschichte, zumal für das Mittelalter, nicht etabliert. Ich habe ihn, da ich ihn als passend empfand, der englischen Sprache entlehnt, wo ‚poultry poems‘ bzw. ‚poultry poetry‘ bisweilen als Sammelbegriff für einschlägige Gedichte der Romantiker Tennyson und Southey, hauptsächlich aber im Bereich der zeitgenössischen Lyrik Verwendung findet; vgl. z. B. George Shannon und Lynn Brunelle: *Chicken Scratches. Poultry Poetry and Rooster Rhymes*. San Francisco: Chronicle 2010.
 - 2 Auch in diesem Beitrag wird, der Einfachheit halber und der Mehrzahl der literarischen Selbstnennungen des Autors entsprechend, überwiegend die Kurzform ‚der König‘ Verwendung finden.
 - 3 Vgl. dazu zusammenfassend Gisela Kornrumpf: *Der König vom Odenwald*. In: *Die deutsche Literatur des Mittelalters. Verfasserlexikon*. 2. Aufl. Bd. 5. Herausgegeben von Kurt Ruh [u. a.]. Berlin; New York: De Gruyter 1985, Sp. 78–82.
 - 4 Dass der König vom Odenwald ein fränkischer Adelige und hoher Beamter am Würzburger Bischofshof war und vielleicht gemeinsam mit Michael de Leone in Bologna studiert hat, wie Reinhard Olt (*König vom Odenwald. Gedichte Mittelhochdeutsch – Neuhochdeutsch. Mit einer Einleitung zur Klärung der Verfasserfrage* herausgegeben und übersetzt von R. O. Heidelberg: Universitätsverlag Winter 1988, S. 16–31) und Ernst Erich Metzner (*E. E. M.: Der frühere und spätere „König vom Odenwald“ und sein Pruzssen und Bolan und Salutern, Lamparten und Tuscan. Über Verfasserschaft und Titelgebung, Geschichtsrahmen und Namensbestand eines komplexen „bairischen“ und „fränkischen“ Reimreden-Œuvres in der „Helmbrecht“-Nachfolge*. In: *Würzburg, der Große Löwenhof und die deutsche Literatur des Spätmittelalters*. Herausgegeben von Horst Brunner. Wiesbaden: Reichert 2004. (= *Imagines medii aevii*. 17.) S. 313–335) meinen, lässt sich letztlich ebenso wenig beweisen wie Edward Schröders Annahme, der in Fragen der Kochkunst sehr gut informierte König sei auch der Autor des ebenfalls im ‚Hausbuch‘ überlieferten ältesten deutschsprachigen Kochbuchs (*buoch von guoter spise*) oder gar der Küchenchef des Würzburger Bischofs gewesen (*Die Gedichte des Königs vom Odenwalde*. Zum erstenmal vollständig herausgegeben und mit einer Einleitung versehen von Edward Schröder. Darmstadt: Historischer Verein für das Großherzogtum Hessen 1900, S. 26–33).

letztlich aber keine befriedigenden Ergebnisse zeitigte. Abgesehen davon jedoch begnügte man sich anstelle einer eingehenden literaturwissenschaftlichen Analyse im Großen und Ganzen damit, den König vom Odenwald als Kuriosum am Rande, weitab vom literarischen Kanon, zu vermerken.

Kurios ist das ‚königliche‘ Œuvre in der Tat, denn es werden darin Sujets behandelt, die in die Literatur der Zeit üblicherweise keinen, oder wenn doch, nur sehr vereinzelt Eingang fanden. Der König vom Odenwald widmet fünf seiner Gedichte den wichtigsten Haus- und Nutztieren – nämlich der Kuh, dem Huhn, der Gans, dem Schaf und dem Schwein; ein weiteres Gedicht handelt vom Stroh und seinen vielfältigen Verwendungsmöglichkeiten. Diese Texte bieten ein in der mittelhochdeutschen Literatur einzigartiges Panoptikum ‚prallen Lebens‘ und legen dabei eine schier unerschöpfliche Bandbreite an Alltagswissen offen. Sie stellen in katalogartiger Form (die an die Tradition der lehrhaften Dichtung, besonders der lateinischen Kataloggedichte, gemahnt), augenzwinkernd und mit ganz offensichtlicher Lust am Aufzählen alle nur erdenklichen Kontexte vor, in denen das betreffende Tier dem Menschen zu Nutzen und Freude gereicht. Die Tierkörper werden teils systematisch, teils in wilden Gedankensprüngen hin- und hereilend in ihre sämtlichen verwertbaren Teile und Produkte zerlegt, wobei meist am Beginn der kulinarische Bereich abgehandelt und das Schema dann bis hin zu den weniger offensichtlichen und – vor allem für moderne LeserInnen oft überraschenden – Verwendungsmöglichkeiten durchexerziert wird. So werden beispielsweise im Gedicht vom Huhn mehr als 23 (!) verschiedene Varianten von Eierspeisen angeführt, aber auch der Einsatz von Hühnermist zum Stärken von Leinen erwähnt. Im Gedicht von der Kuh findet sich neben Rindsuppe, Braten und Würsten buchstäblich alles – vom Kuhhorn, das als Windlicht Verwendung findet, über die Sehnen, mit denen man die beiden Teile eines Dreschflügels verbindet, bis hin zum Schwanz, den man zum Auf- und Zuziehen derselben an Türen nagelt. Es sind vor allem diese höchst unkonventionellen und witzigen Lobreden auf Tiere und deren Produkte, derentwegen der König immerhin ein bescheidenes Maß an Beachtung erfuhr. Er hat allerdings noch Anderes zu bieten, nämlich zwanzig Gründe, warum man das Badehaus aufsucht (wobei das Spektrum hierbei von hygienischen Aspekten bis hin zur Flucht vor Gläubigern reicht), und zehn Gründe, warum Männer lange Bärte tragen. Allerdings hat er nicht ausschließlich Komisches zu bieten, sondern schlägt auch ernsthaftere Töne an – zwei Fabeln sowie zwei zeitkritische Reden über den allgemeinen Verfall der guten Sitten hat er ebenfalls verfasst.

Die bis heute andauernde ästhetische Geringschätzung des Königs vom Odenwald in der Forschung beruht offensichtlich nach wie vor auf dem Verdikt, das bereits die Germanistik des ausgehenden 19. Jahrhunderts verhängt hatte. Karl Bartsch bemerkte 1886: „Der dichterische Werth seiner einzelnen Gedichte ist nicht hoch anzuschlagen, doch muß eine humoristische Ader ihm zugesprochen werden;



für die Culturgeschichte jener Zeit haben sie ein nicht unerhebliches Interesse.“⁵ Diese Aussage gibt nicht nur Aufschluss über die Vorstellungen von literarischer Qualität und das Verständnis von ‚Humor‘, das jene Generation von Germanisten ihrem Zugang zu mittelalterlicher Literatur zugrunde legte, sondern sie drückte dem König nachhaltig das Etikett mit der Aufschrift ‚kulturgeschichtlich durchaus interessant – aber ansonsten nicht eben aufregend‘ auf, das die Beschäftigung mit ihm lange Zeit zwischen realienkundlichen Steinbrucharbeiten und krampfhafter Suche nach dem realen Autor hinter dem ostentativen Pseudonym oszillieren ließ. Ich wage allerdings zu behaupten, dass es bereits in dieser frühen Auseinandersetzung mit dem König zu einem Missverständnis gekommen ist, nämlich insofern, als man seine vorgebliche Inkompetenz für bare Münze genommen hat, anstatt sie als ‚Teil des Spiels‘ zu sehen, mithin als gezielt eingesetzte Strategie zur Erzeugung komischer Effekte. Der Schlüssel zum Verständnis der ‚königlichen‘ Gedichte ist demnach ihre spezifische Komik, und in Wahrheit müsste also folgerichtig der Mittelteil der Bartsch’schen Aussage – nämlich die von ihm unterstellte ‚humoristische Ader‘ – der am besten geeignete Angelpunkt für einen Analyseansatz sein. Außer Albrecht Classen⁶ hat sich jedoch bisher niemand näher für die Komik im Werk des Königs vom Odenwald interessiert, so wie überhaupt eine umfassende stilistische Analyse der Gedichte noch ausständig ist (was aber im Übrigen nicht wunder nimmt, wenn man bedenkt, dass bereits die korrekte, sinngemäße Übersetzung der mittelhochdeutschen Verse mitunter erhebliche Probleme zu bereiten scheint).

Ich werde im Folgenden zwei Beispiele aus dem Werk des Königs herausgreifen und hinsichtlich ihrer Komik untersuchen. Hauptsächlich werde ich mich dabei auf das Gedicht „von dem hūn und dem ey“ konzentrieren, da in ihm eine besonders große Bandbreite komischer Effekte zum Tragen kommt. Unter Hinzuziehung des zweiten königlichen ‚Geflügelgedichtes‘, der „rede von der gense“ (des „Gänselobs“), sollen die verschiedenen Ebenen, auf denen Komik entsteht, genauer in den Blick genommen werden. Die Texte sollen dabei hauptsächlich über die drei Kategorien Wortkomik, Typenkomik und Situationskomik erschlossen werden, wobei allerdings alle drei Ebenen aufs Engste miteinander verschränkt sind und eine Trennung lediglich behelfsmäßigen Charakter haben kann, um eine gewisse Ordnung in der Vorgehensweise zu schaffen. Alles wie eine Klammer umschließend fungiert das Konzept des Kontrastes bzw. der Inkongruenz als

- 5 Karl Bartsch: König vom Odenwald. In: Allgemeine Deutsche Biographie. Bd. 24. Herausgegeben von der Historischen Kommission bei der Bayerischen Akademie der Wissenschaften. Leipzig: Duncker und Humblot 1886, S. 146–147. Online: http://de.wikisource.org/w/index.php?title=ADB:K%C3%B6nig_vom_Odenwald&oldid=1701113 [2012-11-20].
- 6 Albrecht Classen: The voice from the kitchen. The poems by the König vom Odenwald. In: Michigan Germanic Studies 17 (1991), Nr. 1, S. 1–16. Wenngleich der Titel seines Beitrags etwas irreführend ist, hängt Classen ausdrücklich nicht der These an, der König vom Odenwald sei ein professioneller Koch bzw. Küchenmeister gewesen, vgl. ebenda, S. 4–5.

oberstes Organisationsprinzip in der komischen Gestaltung der ‚königlichen‘ Lyrik. Vor allem über den Kontrast zwischen etablierten literarischen Genres als hehren Bezugsgrößen und den tatsächlich realisierten Formen und Inhalten sowie über die Kluft zwischen ernsthaft-hochtrabendem Anspruch und dilettantisch-holpriger Umsetzung generiert sich in den beiden Gedichten das komische Kipp-Phänomen.

Dem Unterfangen, komische Effekte konkret festzumachen bzw. Komik zu analysieren, haftet stets etwas Enttäuschendes an, denn es verhält sich damit ähnlich wie mit dem Witz, den man (aus welchen Gründen auch immer) erklären will oder muss: hat man diesem erst analytische Gewalt angetan, ist er nicht mehr witzig, oder aber bewirkt zumindest nur noch ein distanziert-verstehendes Lächeln, wo er eigentlich spontanes Lachen hätte auslösen sollen. So vergeblich wie der Versuch der Schildbürger, das Tageslicht in Säcken einzufangen, um damit ihr fensterloses Rathaus zu beleuchten, ist der Versuch, eines so flüchtigen Phänomens wie der Komik mit literaturwissenschaftlichen Methoden habhaft zu werden, ohne den Untersuchungsgegenstand dabei systematisch all seines Witzig-Seins zu berauben. Ein zumindest ansatzweiser Ausweg aus diesem Dilemma bietet sich dann, wenn ein solcher Vorstoß gleichsam im Dienste der guten Sache erfolgt, nämlich um die literarische Qualität und Komplexität eines zuvor weithin verkannten oder unbeachteten Werks anhand seines bemerkenswerten Einsatzes komischer Effekte aufzuzeigen. Und unter derartigen Vorzeichen sollen die folgenden Beobachtungen in der Tat stehen, denn es gilt die von Karl Bartsch getroffene Einschätzung zu korrigieren: Der „dichterische Werth“ des Odenwald-Euvres ist keineswegs gering zu schätzen, und dem Dichter lediglich eine „gewisse humoristische Ader“ zu konzederen ist schlichtweg zu kurz gegriffen.

Von Hühnern, Gänsen, Lerchen, Zeisigen und Nachtigallen – aber hauptsächlich doch von Hühnern

In seinem Gedicht vom Huhn und vom Ei kreist der König vom Odenwald in 278 Versen um die zentrale Aussage „ein ahper vogel ist ein hūn“⁷ („ein Huhn ist ein ehrenwerter Vogel“). Nach einem überaus weitschweifigen Gedichteingang, auf den im Besonderen gleich noch näher einzugehen sein wird, kommt der König relativ unvermittelt zur eben zitierten Zentralthese. Es folgt ein Lobpreis des Eies und all der verschiedenen Speisen, die sich daraus zubereiten lassen, sowie die Aufzählung weiterer Verwendungsmöglichkeiten von Eiern abseits der Küche (beispielsweise für die Herstellung von Tinte und als Stärke für Bekleidung), um dann wieder zurückzukehren in den kulinarischen Bereich und zu weiteren Speisen, die aus bzw. unter Zugabe von Eiern und/oder Hühnerfleisch zubereitet

7 König vom Odenwald, *Gedicht vom Huhn*, V. 52. Diese und alle folgenden Textstellen werden mit der Autor-Sigle KvO zitiert nach der zweisprachigen Ausgabe von Reinhard Olt, siehe Anm. 4. Die neuhochdeutschen Übersetzungen stammen von mir, da Olts Version z. T. fehlerhaft bzw. ungenau ist.



werden. Es folgt der (wiederum recht unerwartete) Einschub einer Episode, in der die zentrale Funktion von Hühnern für das Gelingen von Kriegszügen dargetan wird (auch dazu gleich noch Genaueres). Darauf folgen weitere Aspekte der Nützlichkeit von Hühnern und Hähnen, von deren Federn, deren Mist und anderem mehr für das menschliche Leben ganz im Allgemeinen, bevor der König dann mit unverhohlenem Stolz zum Ende seiner „rede güt“ (seiner „schönen Geschichte“) kommt. Strukturell ähnlich, allerdings ohne unerwartete szenische Einschübe und überraschende ‚twists and turns‘ in der Argumentation, ist das „genselob“ aufgebaut. Hier geht der König vergleichsweise direkter und zielgerichteter vor und kündigt rasch und unumwunden an: „Ich sage in der kurtzen frist/Wie nutzber vogel ein gans ist“⁸ („Ich sage euch in aller Kürze/was für ein nützlicher Vogel eine Gans ist“). Darauf folgt zunächst wieder eine Aufzählung aller kulinarischen Produkte, die von der Gans stammen, bevor es zu einer Zäsur kommt, die zugleich akzelerierende Wirkung zeigt: „Sin, du mir die kunst bemerkst./Nu hebt sich der nutz aller erst,/als ich üch bescheiden wil“⁹ („Verstand, du regst mir meine Kunst an. Jetzt fängt der Nutzen erst richtig an, wie ich euch gleich auseinandersetzen will“). Jetzt also kommt der König erst richtig in Fahrt, und es geht weiter mit den nicht essbaren Bestandteilen wie Federn, Federkiel und Knochen, um am Ende mit der nochmaligen Verheißung „nu get der nutz an“ (etwa: „und nun zum wahren Nutzen!“) zur Klimax zu kommen, denn: Auf den mit Gänsefedern gefüllten Betten macht man die Kinder, was im logischen Universum des Königs bedeutet, dass die Gans ganz ursächlich daran beteiligt ist, dass überhaupt Fürsten, Geistliche, Ritter, Bürger und Bauern geboren werden können.

Kontraste: Nicht eingelöste und doch eingelöste Erwartungen

Der moderne Leser und die moderne Leserin werden vermutlich schmunzeln angesichts dieser überschwänglichen Anhäufung von Allerweltwissen, der teils doch sehr weit hergeholten Argumente für die Nützlichkeit der tierischen Protagonisten und der auf witzige Weise verkürzten Kausalketten zwischen Ursache und Wirkung (wenn etwa die Gans der Grund dafür ist, dass ein Mann seine Kinder ernähren kann – weil sie die Federn liefert, mit denen man die Pfeile befiedert, die besagter Mann benötigt, um sie in den Bogen einzuspannen, um sein Haus gegen Feinde zu verteidigen, damit er dann darin in Ruhe seine Kinder ernähren und großziehen kann). Was mag aber nun speziell das zeitgenössische Publikum des Königs vom Odenwald zum Lachen gebracht haben? Wenn man davon ausgeht, dass Komik ein „kontextdeterminierter pragmatischer qualitativer

8 KvO, *Gänselob*, V. 11–12.

9 Ebenda, V. 35–37.

Begriff¹⁰ ist und als solcher nicht ahistorisch definiert werden kann,¹¹ so ist damit gleichzeitig klargestellt, dass ein mittelalterliches Publikum nicht unbedingt dasselbe komisch fand wie ein moderner Rezipient, und umgekehrt. Der historische Kontext der Produktion und Rezeption eines Textes ist jeweils zu berücksichtigen, und Hand in Hand damit der literarische Kontext und die jeweils gerade gültigen ästhetischen Normen – was also gerade in einer bestimmten Zeit und Gesellschaft als ‚literaturfähig‘ angesehen wurde und was nicht. Hühner und Gänse gehörten im Mittelalter gemeinhin nicht zu den literaturfähigen Sujets, und es zeichnet den König vom Odenwald in besonderem Maße aus, dass er gerade diese üblicherweise nicht in die Dichtung seiner Zeit Eingang findenden Motive aufgreift und geradezu genüsslich mit etablierten Darstellungsweisen aufeinanderprallen lässt.

Gleich zu Beginn des Gedichts vom Huhn zitiert der König die Gattung Minnesang an, indem er einen für diese Art der Dichtung durchaus typischen Natureingang bringt. Er öffnet damit bei seinem Publikum einen Erwartungshorizont, den er zunächst weiter spannungsvoll aufbaut, um ihn dann umso drastischer zu enttäuschen. Der Freude über den kommenden Sommer wird zunächst ausgiebig Ausdruck verliehen, indem eine idyllische Frühlingslandschaft mit blühenden Wiesen im Sonnenschein und zwitschernden Vögeln heraufbeschworen wird:

„Der liehte sumer nahet,
 Der winter hinnan gahet,
 Den sūln wir varn lazzen.
 Des frauwen sich die blazzen,
 Die da trurig sin gewest.
 Ieder vogel wil sin nest
 Aber wider machen
 Und lazzen trurn swachen;
 Da legent sie ir eyer in
 Und brütent junge vōgellin.
 [...]
 Der walt der stet mit bletern.
 Ôheim unde vetern,
 Basen unde mūmen,
 Fraut ūch der blūmen,
 Die springent uf dem anger,
 Er ist ir worden swanger.“¹²

Der helle Sommer naht,
 der Winter geht dahin,
 ihn sollen wir fahren lassen.
 Darüber freuen sich die Blassen,
 die Trübsal geblasen haben.
 Jeder Vogel will sein Nest
 wieder herrichten
 und die Trauer fahren lassen.
 Da legen sie dann ihre Eier hinein
 und brüten junge Vögel aus.
 [...]
 Der Wald steht im Laub.
 Mutterbrüder und Vaterbrüder,
 Vaterschwestern und Mutterschwestern,
 freut euch über die Blumen,
 die da sprießen auf dem Anger –
 er ist mit Blumen schwanger.

10 Siegfried J. Schmidt: Komik im Beschreibungsmodell kommunikativer Handlungsspiele. In: Das Komische. Herausgegeben von Wolfgang Preisendanz und Rainer Warning. München: Fink 1976. (= Poetik und Hermeneutik. VII.) S. 165–190, hier S. 169.

11 Vgl. Beatrix Müller-Kampel: Komik und das Komische. Kriterien und Kategorien. In: LiTheS. Zeitschrift für Literatur- und Theatersoziologie, Nr. 7 (März 2012), S. 5–39, hier S. 6. Online: http://lithes.uni-graz.at/lithes/12_07.html [2013-01-23].

12 KvO, *Gedicht vom Huhn*, V. 11–20 und 23–28.



Soweit, so gut; allerdings schleicht sich bereits im Gedichteingang eine leichte Skepsis bezüglich der Kompetenz des Verfassers ein. Etwas zu ausführlich ist die Beschreibung der knospenden und sprießenden Natur, einen Tick zu überschwänglich der Ton, etwas zu weitschweifig der Umweg über Onkel und Tanten, die angewiesen sind, sich über die florale Schwangerschaft des Angers zu freuen. Ein Verweis auf die topischen Nachtigallen hätte genügt, aber der König gibt sich damit nicht zufrieden, sondern bemüht in seinem insgesamt immerhin 37 Verse langen Natureingang auch noch Störche, Schwalben, Elstern, Häher, Kuckucke, Lerchen und Drosseln, ganz zu schweigen von deren jeweiligen Küken. Dennoch – bis einschließlich Vers 48 könnte das Gedicht immer noch ein (zugegebenermaßen etwas hausbackenes) Minnelied werden. Aber dann kommt die Pointe, und es wird klar, dass sich das Ganze in eine völlig andere Richtung entwickelt, denn:

„Der gesang wer gar enwiht	Der Gesang [der Vöglein] wäre aber gar
und getzten die hūner niht!	nichts wert,
Nu wil ich allez abetūn.	wäre da nicht das Gackern der Hühner!
Ein ahper vogel ist ein hūn! ¹³	Jetzt will ich das alles beiseitelassen.
	Ein ehrenwerter Vogel ist das Huhn!

Nicht die Minne, sondern das Huhn tritt nun auf den Plan: Die zuvor aufgebaute Erwartungshaltung könnte kaum radikaler gebrochen werden. Das Spiel mit solchen genrespezifischen Erwartungshaltungen geht aber beim König noch einen Schritt weiter, beziehungsweise beginnt es schon früher, nämlich ganz zu Beginn des Gedichtes. Das Text-Ich eröffnet seine Verse mit einem für die mittelalterliche Dichtung durchaus üblichen Bescheidenheitstopos und äußert Zweifel hinsichtlich seiner eigenen dichterischen Kompetenz:

„Wer ich der künste niht ze laz,	Verstünde ich mehr von der Kunst,
So wölt ich tihten etwaz.	dann würde ich etwas dichten.
Waz mir darum geschicht,	Egal – was auch immer mir daraus
	erwachsen mag,
Ich laze doch underwegen niht.	ich lasse es doch nicht sein.
[...]	[...]
Nu will ich tihten, ab ich kann,	Nun will ich dichten, soweit ich's eben kann,
Gein der zit so hebe ich an. ¹⁴	passt auf, gleich fang' ich an.

Während üblicherweise solche Unzulänglichkeitsbekundungen tatsächlich nur Floskeln sind, also uneigentliche Redemittel mit dem einzigen Zweck, die darauffolgenden brillanten Verse noch glänzender erscheinen zu lassen, wird die hier spielerisch geweckte Erwartung eins zu eins eingelöst: Das Text-Ich kündigt gleich zu Beginn auf geradezu treuherzig beflissene Weise ästhetisch mäßig Wertvolles an – und genau das liefert es dann auch. Es vollzieht damit gewissermaßen einen

13 Ebenda, V. 49–52.

14 Ebenda, V. 1–4 und 9–10.

umgekehrten, bzw. einen doppelten Bruch von Erwartungshaltungen – während das Publikum aufgrund der literarischen Konvention erwartet (ja, erwarten muss), dass die geweckte Erwartung enttäuscht wird, wird sie es hier gerade eben nicht. Und aus dieser Nicht-Diskrepanz, in der fehlenden Inkongruenz also, entsteht die Komik. Durch genau diesen komischen Auftakt wird der Boden bereitet für die folgende komische Steigerung, die sich in Form der – nun echten – Inkongruenz zwischen literarischem Schema und (vorgeblich) unfreiwillig komischer (weil unzulänglicher) Realisierung desselben entwickelt.

Wortkomik: Die Fallhöhe der Sprache

Ein ganz wesentlicher Faktor für die Erzeugung von Komik in den Gedichten des Königs ist sein Spiel mit Sprache. Geht man davon aus, dass auch in komischer Lyrik das Konzept der Fallhöhe zum Tragen kommt und sich in der Wortkomik vor allem über die Reime konstituiert,¹⁵ so lässt sich dies auch beim König vom Odenwald als wichtiges komikstiftendes Moment festmachen. Nicht nur im eben zitierten Beginn des Gedichts vom Huhn ist dies feststellbar, sondern das Spielen mit Reim, Metrik und Stil zieht sich durch das gesamte Œuvre. Indem das Text-Ich sowohl Eingeständnisse bezüglich seiner mangelhaften Fähigkeiten macht als auch mit seiner Kunst ‚prahlt‘, öffnet es ein Spannungsfeld, das sich auch auf bzw. zwischen den Ebenen von Sprache und Inhalt widerspiegelt. Das Ich lässt einerseits keinen Zweifel daran, dass es Substanz und Inhalt seiner Dichtungen für ungemein gewichtig und bedeutend hält. Je ernsthafter aber sein Ton und je ‚gewöhnlicher‘ im Gegensatz dazu seine Sujets werden, desto komischer ist das Ergebnis. Unterstützt und akzentuiert wird dies durch die Form der sprachlichen Umsetzung. Ein einfach gestricktes Metrum kommt, gepaart mit alltäglich-naiver Metaphorik, recht klobig daher getrabt, während die Paarreime stets streng als reine Reime durchgehalten werden. Der reine Paarreim steht als formale Vorgabe, die es unter allen Umständen zu erfüllen gilt, über allem, und dieses Diktat führt mitunter zu Dilemmata, die teils durch Endsilbenreime entschärft werden müssen, teils aber auch zu recht skurrilen semantischen Paarungen führen. Vordergründig sind somit die naiv erscheinenden und oft geradezu an den Haaren herbeigezogenen Reime dem streng nach Schema vorgehenden Reimzwang geschuldet. Auf der Ebene der Semantik können sie jedoch jeweils für sich gesehen Akzente setzen und unerwartete Wendungen im Verlauf der Argumentationslinie einleiten. Jeder Reim kann gleichsam auf der Mikroebene einen eigenen Kontrast, eine semantische Inkongruenz im Kleinen eröffnen, indem er dem ersten Reimwort einen scheinbar unpassenden, unerwarteten Partner zugesellt. Dies ist besonders deutlich zu beobachten an Stellen, an denen auf einen durchaus konventionellen ein vergleichsweise skurriler Reim, quasi wie ein Holperer, folgt:

15 Vgl. Müller-Kampel, Komik und das Komische, S. 17, und bes. Robert Vellusig in diesem Heft: Robert Vellusig: „Unser aller Weg führt übern Bodensee“. Robert Gernhardts Nonsens-Poesie. In: LiTheS. Zeitschrift für Literatur- und Theatersozio­logie Nr. 8 (Februar 2013), S. 27–53. Online: http://lithes.uni-graz.at/lithes/13_08.html.



„Der liehte sumer nahet,
 Der winter hinnan gahet,
 Den sūln wir varn lazzen.
 Des frauwen sich die blazzen,
 Die da trurig sin gewest.
 Ieder vogel wil sin nest
 Aber wider machen.“¹⁶

Der helle Sommer naht,
 der Winter geht dahin.
 Den wollen wir ziehen lassen,
 Und das freut die Blassen,
 die da traurig sind gewest.
 Jeder Vogel will sein Nest
 von Neuem herrichten.

Während die Reimpartner „nahet-gahet“ (wie überhaupt das ganze Verspaar als solches) genau so auch in ‚seriösem‘ Minnesang vorkommen können, ist die Paarung „lazzen-blazzen“ eher unerwartet, passt aber durchaus zur königstypischen bodenständig-alltäglichen Bildlichkeit, die darauf verweist, dass nach einem langen, lichtarmen Winter nun einmal viele eine blasse Gesichtsfarbe aufzuweisen haben. Die Verwendung der dialektal gefärbten Partizipform „gewest“ (statt „gewesen“) im folgenden Vers wiederum ergibt sich aus der Notwendigkeit, dass sie sich mit „nest“ reimen soll. Ähnliches ist zu beobachten, wenn sich etwa Blätter und Vettern reimen, Lust und Armbrust, und zahlreiche weitere Male. Besonders gehäuft und verdichtet tritt diese Technik in den Überschriften und Gedichtabschlüssen auf, etwa im Titelvers des Gänselobs („Diz ist die rede von der gense/Daz ist kein gedense“¹⁷) oder im Schlussvers des Gedichts vom Baden („Ade · ade · ade · ade/Diz ist uz vom bade“¹⁸), wobei in letzterem Beispiel zusätzlich zum erzwungenen Reim auch noch die vom Metrum geforderte Taktanzahl ganz einfach durch viermaliges Wiederholen des Abschiedswortes ‚Adé‘ aufgefüllt wird und daraufhin die eigentlich klingende Kadenz des letzten Verses („bâde“) notgedrungen zu einer stumpfen wird („adé – badé“).

Typenkomik: Das Text-Ich als komische Figur

Auffällig in den Gedichten des Königs vom Odenwald ist die überaus starke Präsenz des Text-Ichs. Diese lässt sich nicht nur schon rein sprachlich an der überdurchschnittlichen Häufung des Pronomens ‚ich‘ und seiner kasusbedingten Varianten festmachen (allein in den ersten zehn Versen des Gedichts vom Huhn

16 KvO, *Gedicht vom Huhn*, V. 11–17.

17 „Das ist die Rede von der Gans – das ist *kein* Geschnatter!“ (KvO, *Gänselob*, Über-titelung). Interessant ist hier, dass das Substantiv ‚gedense‘ (im Übrigen das Etymon von heutigem ‚Gedöns‘) im Mittelhochdeutschen tatsächlich eine semantische Nähe zur Gans aufweist (vgl. Matthias Lexer: *Mittelhochdeutsches Handwörterbuch*, Lemmata ‚gedense‘ und ‚dinsen‘. Online: <http://woerterbuchnetz.de/Lexer> [2012-11-20]), da es sich auch auf Bewegung, Tumult und Akustik in einer Schar Gänse beziehen kann. Indem also der König der Nähe dieser beiden Begriffe durch die Verbindung im Reim Rechnung trägt, sie aber gleichzeitig inhaltlich gegeneinander absetzt, eröffnet er sein Gedicht bereits mit einem Wortspiel, das sich aus Kontrast und Nähe speist und den komischen Kontrast im Gedicht selbst bereits antizipiert: Gänse machen zwar üblicherweise ein *gedense*, aber das nun folgende Gedicht über die Gänse ist eben gerade *ke i n gedense*, sondern eine ernsthafte und wichtige Angelegenheit.

18 „Ade, ade, ade, ade – das war’s vom Bade“ (KvO, *Gedicht vom Baden*, V. 53–54).

kommen achtmal ‚ich‘ und einmal ‚mir‘ vor), sondern sie äußert sich in einer durchgängig stark autoreflexiven Haltung. Das Text-Ich nimmt immer wieder Bezug auf sich selbst, es reflektiert seine Fähigkeiten und den Akt des Dichtens, seine Haltung gegenüber den von ihm präsentierten Inhalten wie auch sein Verhältnis zu seiner Umwelt, und es befindet sich in permanentem aktivem Dialog mit seinem Publikum. Durch diese explizite Selbstcharakterisierung und die gleichzeitige implizite Charakterisierung, die das Text-Ich durch seinen Einsatz sprachlich-stilistischer Mittel erfährt, erhält es eine Plastizität, die es zu weit mehr als einer reinen Vermittlungsinstanz macht. Die Ich-Rolle wird gleichsam mit Leben gefüllt und somit in gewisser Weise zu einer Figur, und zwar eindeutig zu einer komischen. In der doppelten Charakterisierung formiert sich das Bild eines vor sich hin dilettierenden Provinzdichters, der gerne möchte, aber nicht so recht kann und darin demjenigen vergleichbar ist, der zwar nicht singen kann, es aber trotzdem tut, und zwar laut, falsch und mit Begeisterung. Der komische Kontrast tut sich dabei vor allem auf zwischen der zwar durchaus ambivalenten, aber doch überwiegend positiven ‚Selbstwahrnehmung‘ des Text-Ichs und seiner stark relativierten Außenwahrnehmung durch die (imaginierten) Rezipienten, welche sich sowohl aus den Aussagen des Ichs als auch aus Gestalt und Gehalt seiner Dichtung speist. Das Dichten ist dem König geradezu ein Bedürfnis, ja, es drängt ihn schier dazu: „Daz ich sage, daz müz heruz“¹⁹ („das sage ich [euch], das muss raus“), stellt er im Gänselob mit Nachdruck fest. Auch im Gedicht vom Huhn folgt der (bereits zitierten) Einleitung ein Ausdruck starken Sendungsbewusstseins in Verbindung mit ein wenig Lobheischen:

„Von dem hūn kumt daz ey Und brenget manigerley Güter gerihte: Davon müz ich tihte! Wölt ir nu sprechen, ich wer frum, Waz gnade von dem eye kum, Die wölt ich bescheide Man und frauwen beide.“ ²⁰	Vom Huhn kommt das Ei und bringt vielerlei wohlschmeckende Gerichte: Davon muss ich dichten! Falls ihr nun sagt, ich sei tüchtig – nun, dann will ich also Männern und Frauen gleichermaßen kundtun, welcher Segen vom Ei ausgeht.
---	---

Immer wieder also pocht der König auf sein Können und seine Originalität; er kommt zwischenzeitlich richtiggehend in Fahrt, wenn ihm immer noch etwas einfällt, und baut dadurch Spannung auf („Des ich niht verswigen mag/Fürwar so sprich ich“²¹; „auch das kann ich nicht verschweigen,/wahrlich, ich sage euch“). Allerdings verhehlt er ebenso wenig, dass ihm seine Aufgabe gelegentlich Schwierigkeiten bereitet. Gegen Ende seines Gänselobs bekennt der König freimütig: „Die rede wart mir sur“²², also etwa „das Dichten fiel mir schwer“,

19 KvO, *Gänselob*, V. 29.

20 KvO, *Gedicht vom Huhn*, V. 53–60.

21 Ebenda, V. 260–261.

22 KvO, *Gänselob*, V. 112.



oder wohl besser frei übersetzt: „Mir reicht es jetzt langsam“. „Nu müz ich mich nöten“²³ („jetzt muss ich mich anstrengen“) gibt er im Gedicht von der Kuh zwischendurch einmal zu. Oft schweift er auch in seinen Gedankengängen ab und inszeniert eine Sprunghaftigkeit, die ihn bevorzugt bei Alltäglichem ‚kleben bleiben‘ lässt (wie bereits am Minnelied-Eingang des Hühnergedichts gezeigt wurde). Dazu gehört auch, dass sich das Text-Ich selbst als den kulinarischen Genüssen nicht eben abgeneigt charakterisiert; dies äußert sich durchgängig in all seinen Lobgedichten und soll hier nur exemplarisch anhand einer Stelle aus dem Gänselob gezeigt werden:

„Hüte und die diehe	Zu (knuspriger) Haut und Keulen,
Da wolt ich von niht fliehe,	würde ich nicht nein sagen,
Und die Pfaffensnitze,	und auch zu den Pfaffenschnitten*
Dabi so wölt ich sitze.	würde ich mich gerne setzen.
Flügel, kemmenaten	Flügel und Krippe*
Wern gü̅t gebraten,	wären gebraten gut,
Kragen, fū̅zze, Krō̅se	Kragen, Fü̅ße und Gekrō̅se*
Wern niht gesoten bö̅se.“ ²⁴	Wären gekocht nicht schlecht.

Reden übers Essen macht einen großen Teil der Gedichte aus, aber weniger aus der technischen Perspektive der Zubereitung heraus, sondern aus der des Genießers, dem schon beim Gedanken an die verschiedenen Speisen das Wasser im Mund zusammenläuft. Es wird also nicht nur objektiv über die verschiedenen Gerichte berichtet, sondern das Text-Ich setzt sich sehr oft selbst in Beziehung mit diesen, indem es das eigene Geschmacks-Empfinden beschreibt. Auch hierin tut sich wiederum ein komischer Kontrast auf – zwischen dem hohen Anspruch des Königs, seiner „kū̅nsten lade“²⁵ (der „Fülle seiner Kunst“) Ausdruck zu verleihen und Inhalte von allgemeiner Wichtigkeit kundzutun, die ganz einfach „raus müssen“, und seiner kleinen Schwäche, dann doch immer wieder einmal beim Essen zu verweilen bzw. „bei den Pfaffenschnitten sitzen zu bleiben“.

Situationskomik: Wenn Hennen (und Ritter) rennen

Nicht allein die Sprachkomik, die ironische Selbststilisierung des Text-Ichs und das Gefälle zwischen Sujet und literarischer Form machen die komische Qualität der ‚königlichen‘ Gedichte aus. Im Gedicht vom Huhn kommt es zu einem szenischen Einschub, der in seiner Situationskomik beinahe slapstickhafte Züge trägt. Auf die bereits zu Beginn inszenierte komische Substitution der Minne bzw. Minnedame durch das Huhn wird noch eins draufgesetzt, indem das Huhn nun als Auslöser jener höfischen Hochgestimmtheit, die in der zeitgenössischen Terminologie als

23 KvO, *Gedicht von der Kuh*, V. 155.

24 KvO, *Gänselob*, V. 15–22. * Pfaffenschnitten sind die besten Bratenstücke, im Fall der Gans von der Brust; die Krippe ist der Brustkorb mit den Rippen; der Kragen ist der Hals der Gans (auch des Huhns); das Gekröse meint die Därme.

25 KvO, *Gedicht vom Baden*, V. 1.

hoher muot bezeichnet wird, auch noch gleichsam zur zentralen Schlüsselfigur höfischer Kultur stilisiert wird. Ausgangspunkt dieser Konstruktion ist die These, dass ein Heerzug nicht zu einem guten Ende kommen könnte, wäre da nicht das Huhn, denn es verleiht in den Kampfpausen Rittern und Knappen gleichermaßen eben jenen *hohen muot*, der für die Umsetzung höfischer Tugendvorstellungen essentiell ist und im konkreten Fall die Kampfmentalität aufrechterhält. Wie das Huhn dies zustande bringt, wird in einer Bildlichkeit vorgeführt, die moderne LeserInnen an Szenen aus den *Rittern der Kokosnuss* erinnert, aber auch beim mittelalterlichen Publikum seine bisoziale Wirkung wohl nicht verfehlt und so für beträchtliche Erheiterung gesorgt haben wird.

„So wüerde die herfart nimmer güt: Wenne daz hūn git <i>hohen mūt</i> Grafen unde frien. Die laufen unde schrien: Sie sint gewopent ader bloz, Nach dem hūn get ein doz Mit stecken und mit brūgel, Sie werfenz an die flūgel. Ritter und knehte Die haben ein gebrehte, Sie schrien alle ‚vaha, vach!‘ Nach dem hūne ist in gach Über zūn unde graben, Werz begrift der wilz haben. Einer sprichet ‚sicherlich unders holtz verslūft ez sich‘. Den ist also gach Unde slifen hinden nach. Daz er niht selber hruz kan kumen, Einer helfe ime denne ze frumen.	So würde auch der Kriegszug missglücken, verliehe nicht das Huhn <i>hohen muot</i> den Grafen und den Freien. Die laufen und schreien durcheinander, seien sie nun gerüstet oder nicht: Dem Huhn gilt der ganze Aufruhr. Mit Stecken und mit Prügeln werfen sie nach seinen Flügeln. Ritter und Knappen veranstalten einen lärmenden Aufzug, sie schreien alle ‚Fangt es, fangt es!‘ Nach dem Huhn verlangt es sie ganz ungestüm. Über Zäune und Gräben – wer es ergreift, der will es haben. Einer sagt: „Bestimmt verkriecht es sich unterm Holz“. Es packt ihn an und er kriecht ihm nach, sodass er selbst nicht mehr heraus kann, es sei denn, ein anderer hilft ihm freundlicherweise.
[...] Sie fürenz in dem sweize, Biz sie wöllen erbeize.“ ²⁶	[...] So treiben sie es schwitzend bis zum Umfallen.

Die Lebendigkeit und die Dynamik dieser Szene verstärken den komischen, durch Kontrast/Inkongruenz/Fallhöhe entstehenden Effekt. Besondere Dramatik erhält sie durch die Geschwindigkeit des Metrums (mit Enjambement in V. 183 / 184), den Einsatz des Präsens, die direkte Rede und den aufgeregt gedoppelten Ausruf „vaha, vach!“. Fast meint man, das Gackern des wild umherflatternden Federviehs und das Gelächter und Geschrei der ihm kreuz und quer nachjagenden, schwitzenden und schnaufenden Ritter und Knappen zu hören. Die Buntheit des Geschehens gipfelt im Bild des eifrigen Verfolgers, der dem flüchtenden Tier im Zuge der ausgelassenen Hühnerjagd unter einen Holzstoß (oder ins nahe Unterholz –

26 KvO, *Gedicht vom Huhn*, V. 169–188 und 191–192.



hier lässt das Mittelhochdeutsche Interpretationsspielraum offen) nachkriecht und, feststeckend, von einem seiner Mitstreiter befreit werden muss. Auch hier kommt die Fallhöhe zum Tragen, nämlich indem die ritterlichen Protagonisten einer gänzlich unerwarteten ‚Freizeitbeschäftigung‘ nachgehend gezeigt und somit aus den Höhen idealen Verhaltens ein Stück weit herabgeholt werden. Auch wirkt der gemeinsame Spaß zumindest bis zu einem gewissen Grad sozial nivellierend, denn er eint „Grafen und Freie“, „Ritter und Knappen“. Nachdem das Huhn gefangen ist, löst sich die heitere Eintracht wieder auf, denn nun sehen die Adelligen dabei zu, wie das Federvieh für den Verzehr zubereitet wird. Danach allerdings entbrennt wiederum ein spielerischer Wettstreit aller um die besten Stücke, der den Beteiligten erneut *hohen muot* verleiht und in ähnlicher Weise wie die Jagdszene mit wiederholten direkten Reden und Ausrufen performativ ausgestaltet wird:

„So schriet dirre unde der: ,Saltz und lebern und magen her!‘ Die müz man denne holn Und werfen uf die koln. E si vollen gebraten sin, Ieslicher sprichet: ‚der ist min‘, Unde zücken uz der glüt, Daz git in hohen mü.‘ Den ez brennet der schriet ‚och!‘ – Daz hün daz machet manigen koch.“ ²⁷	Dieser und jener schreit: „Gebt Salz, Leber und Magen her!“ Die muss man dann holen und auf die Glut werfen. Noch bevor alles fertig gebraten ist ruft schon ein jeder: „Das ist mein Stück!“ und schnappt sich’s aus der Glut – das gibt ihnen <i>hohen muot</i> . Wer sich verbrennt, der schreit „Autsch!“ Das Huhn macht so manch einen zum Koch.
--	---

Eine derartige Beschreibung ausgelassen einem Huhn hinterherjagender und dieses danach gemeinsam am offenen Feuer verspeisender Ritter ist einzigartig in der mittelhochdeutschen Dichtung. Die zeitgenössischen Lacher müssen einer solchen Szene wohl sicher gewesen sein. Dabei ist die Funktion dieser Textstelle trotz ihrer unverhohlenen komisierenden Züge mit Sicherheit nicht als Satire bzw. als eine Kritik am höfischen Rittertum zu verstehen, ebenso wenig wie sie ein ‚bürgerlicher‘ Abgesang auf die literarische Adelskultur ist. Produktions- wie auch Rezeptionsort dieser Dichtungen ist der Hof in seinen soziokulturellen Kontexten, der, selbst wenn es sich dabei um einen städtischen Bischofssitz wie Würzburg handelt, auch in der Mitte des 14. Jahrhunderts noch gleichermaßen von adelig-höfischem Selbstverständnis charakterisiert wird wie eine weltliche Residenz. Das Lachen über die (übrigens ja selbst lachenden) Hühner jagenden Ritter und der witzige Umgang mit höfischen Leitkonzepten sind nicht als subversiv-kritisierend oder gar als Verwerfung zu verstehen, sondern vielmehr das Produkt einer den Autor, das Publikum und die Protagonisten – zumindest die menschlichen – gleichermaßen einschließenden Lachgemeinschaft, die in der Lage und willens ist, sich über ins Komische transponierte Versatzstücke des eigenen Normen- und Wertesystems zu amüsieren, und somit schließlich auch über sich selbst.

27 Ebenda, V. 201–210.

Das Spiel mit den Schablonen: Originalität geht in Serienproduktion

Dass der König vom Odenwald mit seinen panegyrischen Tiergedichten innerhalb der mittelhochdeutschen Reimpaardichtung etwas wahrhaft Innovatives geleistet hat, indem er erstmals „literarische Faktencollagen“ anstelle eines didaktischen Anspruchs setzte, wurde in der germanistischen Forschung bereits von Ingeborg Glier in aller Deutlichkeit festgestellt,²⁸ war aber auch dem König selbst schon durchaus bewusst: „Ich tihtez alterseine“ („Ich alleine/ als Einziger dichte dies“), verkündet er stolz in Vers 43 des Gänselobs. Am Ende des Gedichtes platziert er noch eine Selbstnennung und fügt dort nochmals einen Hinweis zu seiner eigenen originellen Vorreiterrolle ein: „Der genselob ist sie [die rede] genant/Und hat getichtet b a l d e /Der künig vom Otenwalde“²⁹ („Das Lob der Gänse ist sie [die Rede] genannt/und es hat sie k ü h n verfasst/der König vom Odenwald“). Einer gewissen Kühnheit bedarf es mit Sicherheit, üblicherweise nicht literaturfähige Inhalte in etablierte literarische Formen zu kleiden und somit das Spektrum möglicher Spielarten der mittelhochdeutschen Reimpaargedichte beträchtlich zu erweitern – ganz zu schweigen davon, dass mit Sicherheit nicht jeder beliebige Literat auf den Gedanken käme, Haus- und Nutztiere in Lobgedichten zu preisen, was der König durch das Label „ich alterseine“ ausdrückt. Auch braucht es sicher einiges an Beherztheit (oder gar Dreistigkeit, mhd. „belde“?), um das Publikum unverblümt mit der ganzen gewichtigen Wahrheit über die Mensch-Gans-Beziehung zu konfrontieren. Gleichzeitig ist aber auch klar, dass Innovativem, existiert es erst eine Weile oder wird es gar mehrfach reproduziert, bald der Charakter des Neuen, Überraschenden abhandenkommt. Dies ist beim König nicht nur deshalb der Fall, weil das Repertoire an preisenswerten Haus- und Nutztieren nun einmal beschränkt ist, sondern auch, weil er in seinen Tiergedichten dasselbe Schema immer wieder aufgreift und ohne viel Variation (abgesehen von jener im Hühnergedicht) auf strukturelle und inhaltliche Wiederholung setzt. Aber auch dies ist ihm durchaus bewusst bzw. wird von ihm explizit thematisiert und somit ebenfalls der Komik preisgegeben. Das Gedicht vom Schwein fängt folgendermaßen an (nachdem im Titel wieder ein Hinweis darauf erfolgt, dass der „kuning vom Otenwalde“ es „hot getiht so b a l d e“):

„Wan ich nû niht nûwe bin,	Da ich gegenwärtig nichts Neues zu bieten habe,
So sprichet maniger: „nû wol hin!	Reden mich viele an: „Raff dich auf!
Wir solden haben ein nûwes,	Wir wollen was Neues,
Kunig, tihte uns ein getrûwes!“	König, dichte uns was Schönes!“
Sider ich danne müz nûwe sin,	Nachdem ich also etwas Neues bringen muss,
So will ich tihten vom swin.“ ³⁰	Will ich nun vom Schwein dichten.

28 Ingeborg Glier: Der König vom Odenwald. In: Die deutsche Literatur im späten Mittelalter (1250–1370). Teil 2: Reimpaargedichte, Drama, Prosa. Herausgegeben von I. Gl. München: Beck 1987. (= Geschichte der deutschen Literatur von den Anfängen bis zur Gegenwart. Begründet von Helmut de Boor und Richard Newald. Bd. 3.) S. 36–39, hier S. 39.

29 KvO, *Gänselob*, V. 114–116; meine Hervorhebung.

30 KvO, *Rede vom Schwein*, V. 1–6.



Im Spiel mit dem Adjektiv „nūwe“, das zwei- von dreimal direkt als Attribut mit dem ‚Ich‘ verbunden erscheint (Verse 1 und 5), wird ein komisches Spannungsfeld zwischen Neuem und Bekanntem aufgetan. Gleichzeitig nimmt der König an dieser Stelle Bezug auf die Rezeptionssituation seiner Gedichte: er hat offensichtlich ‚Fans‘, die schon ungeduldig auf sein nächstes Werk warten und ihn drängen, wieder aktiv zu werden. ‚Seufzend‘ erklärt sich der König bereit, der Aufforderung Folge zu leisten. Wenn es denn nun schon „neu sein“ muss, dann eben jetzt einmal etwas über das – Schwein. Selbes Muster, neues Tier; wobei auch hier einschränkend zum Tragen kommt, dass es ja wieder um ein Tier aus demselben Paradigma geht, und so unterscheidet sich das Gedicht im Grunde kaum von seinen Vorgängern. Aber das macht nichts, denn was einmal gefallen hat, gefällt auch ein zweites und drittes Mal, und so wird das königliche Erfolgsrezept einfach mit dem nächsten Tier weitergeführt.

Schlussbemerkung: Ist Humor, wenn man trotzdem oder sowieso lacht?

Wie verhält es sich nun mit der eingangs unterstellten ‚humoristischen Ader‘ des Königs vom Odenwald? Dass seinen überaus unterhaltsamen Gedichten eine heiter-ironische Grundstimmung zugrunde liegt, dürfte ebenso offensichtlich geworden sein wie die Tatsache, dass auf verschiedenen Textebenen eine große Freude am Spiel als einer der Grundingredienzen des Komischen feststellbar ist. Doch hat dies etwas mit ‚Humor‘ zu tun? Kann man für ein Korpus von Reimpaarreden des 14. Jahrhunderts, zumal ein anonymes, unterstellen, dass hierbei Humor am Werk ist? Ein so komplexes und zugleich flüchtiges Phänomen wie Humor einer wissenschaftlich tragbaren Definition zuzuführen ist mindestens genauso schwierig, wenn nicht noch schwieriger, als dies im Fall der Komik ist, und im bescheidenen Rahmen dieser Untersuchung nicht leistbar. Zudem führt der Versuch, an einen mittelalterlichen Text mit der Frage nach dem ihm zugrunde liegenden Humor heranzugehen, unweigerlich in die Falle des Anachronismus, denn: „Humor [...] setzt nach vorherrschender Meinung ein Verhältnis des Einzelnen zur Welt voraus, für das im Mittelalter die Grundlagen fehlten. Und zuzugeben ist, daß mittelalterliche Poetik und Literaturkritik das Phänomen des Humors nicht in den Blick bekommen. Wolfram von Eschenbach, der Kenner dunkler Geheimnisse – das gab im späten Mittelalter einer dem anderen weiter; Wolfram, der Humorist – das kam niemandem in den Sinn.“³¹ Wenngleich Hans Fromm, der diese Feststellung an den Beginn seiner Überblicksdarstellung zu Komik und Humor in der mittelalterlichen deutschsprachigen Dichtung stellt, die Absenz von Humor im Mittelalter im Verlauf seiner Überlegungen teils wieder relativiert, bleibt dennoch begründeter Anlass zu äußerster Vorsicht. Grundsätzlich muss daher also der Stempel ‚Humor‘, drückt man ihn einem mittelalterlichen Autor oder Text denn auf, immer als moderne Rückprojektion angesehen werden.

31 Hans Fromm: Komik und Humor in der Dichtung des deutschen Mittelalters. In: Deutsche Vierteljahresschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte 36 (1962), S. 321–339, hier S. 321–322.

Und so verlockend und scheinbar passend etwa Freuds Thesen zum Humor³² gerade in Hinblick auf den König vom Odenwald auch erscheinen mögen, da ja in dessen Gedichten das ‚Ich‘ und sein Verhältnis zur eigenen literarischen Produktion wie auch zur Welt so stark präsent sind, so problematisch ist doch ihre Anwendung – es handelt sich hier um ein völlig anderes ‚Ich‘ als dort, mit ganz anderen mentalitätsgeschichtlichen Voraussetzungen und von anderen sozialen Kontexten geprägt. Ein Ausweg aus diesem Dilemma mag sich in der Idee des *homo ludens* anbieten³³, denn das Spiel (und die Freude daran) zieht sich wie ein roter Faden durch die verschiedenen Ebenen der vorgestellten ‚Geflügelgedichte‘ wie auch der übrigen Tiergedichte des Königs. Spielerisch ist das Aufzählen und collageartige Ansammeln von Allerweltwissen in den Gedichten, spielerisch sind die Selbstreferenzen und vorgeblich belehrenden Publikumsanreden des Text-Ichs, und spielerisch ist der Umgang der Texte mit zeitgenössisch etablierten literarischen Formen und Konzepten.

Der König vom Odenwald beschließt sein Gänselob mit folgenden Versen: „Hie hat die rede von der gense ein ende/nieman sol mich dar um pfende.“³⁴ Der erste Teil ist noch relativ klar: „Hier endet die Rede von der Gans“. Der Schlussvers jedoch lässt, wie es so oft beim König der Fall ist, einen Interpretationsspielraum offen. Er könnte auf Neuhochdeutsch entweder lauten: „niemand soll mich deshalb pfänden“, oder aber: „niemand wird/darf sie mir wegnehmen“. Dieser Schluss ist insofern bezeichnend, als er in seiner Zweideutigkeit meines Erachtens zwei wichtige, zeitenüberspannende Merkmale komischer Äußerungen berührt. Zum einen spielt er auf die komische Redelizenz an, die innerhalb der jeweiligen Lachgemeinschaft entsprechend der stillschweigenden Übereinkunft über die Harmlosigkeit des Gesagten den Verfasser von Komischem temporär unter Schutz stellt. Niemand soll bzw. darf den König um seines Gedichtes willen „pfänden“, i. e. bestrafen (wobei diese Apprehension angesichts der totalen Absenz irgendwelcher gewichtiger, straf- oder zensurwürdiger Aussagen im Gedicht für sich genommen schon wieder komisch ist). Zum anderen transportiert der letzte Vers eine Haltung, die bereits im Generieren von Komik selbst einen

32 „Der Humor hat nicht nur etwas Befreiendes wie der Witz und die Komik, sondern auch etwas Großartiges und Erhebendes, welche Züge an den beiden anderen Arten des Lustgewinns aus intellektueller Tätigkeit nicht gefunden werden. Das Großartige liegt offenbar im Triumph des Narzissmus, in der siegreich behaupteten Unverletzlichkeit des Ichs. Das Ich verweigert es, sich durch die Veranlassungen aus der Realität kränken, zum Leiden nötigen zu lassen, es beharrt dabei, dass ihm die Traumen der Außenwelt nicht nahegehen können, ja es zeigt, dass sie ihm nur Anlässe zu Lustgewinn sind.“ Sigmund Freud: *Der Humor* (1927). In: *Freud-Studienausgabe*. Bd. 4. *Psychologische Schriften*. Herausgegeben von Alexander Mitscherlich [u. a.]. Frankfurt am Main: Fischer 1970, S. 275–282, hier S. 278.

33 Vgl. Müller-Kampel, *Komik und das Komische*, S. 17; Fromm, *Komik und Humor in der Dichtung des deutschen Mittelalters*, S. 323 („Der homo comicus [...] handelt als homo ludens – und zwar unter allen Aspekten, die das Spiel bietet.“).

34 KvO, *Gänselob*, V. 117–118.



lustvollen Akt sieht, und zwar zunächst unabhängig davon, wie das Publikum reagiert. Das Text-Ich hat sein Werk in literaturästhetischer Hinsicht zwar mehr schlecht als recht zum Besten gegeben, aber es hatte offensichtlich durchaus seinen Spaß dabei und hat sich gleichzeitig selbst als komische Figur stilisiert. Der lustvoll-kreative Akt der komischen Neuschöpfung ebenso wie sein Ergebnis können ihm demnach nicht mehr genommen werden, auch dann nicht, wenn das Publikum die Komik nicht kapieren würde bzw. das (vorgebliche) Gewicht des Gesagten nicht zu honorieren wüsste. Wer eine komische Äußerung tätigt, der hat ja bereits für sich selbst einen komischen Kontrast erkannt und zieht aus der Ausgestaltung dieses Kontrastes sein eigenes Vergnügen – und dieses zumindest ist ihm stets sicher.

Diese Haltung ist Teil des inszenierten Verhältnisses zwischen dem Text-Ich und dem im Text imaginierten Publikum, beziehungsweise Teil des Spiels mit diesen beiden Rollen. Gleichwohl drückt sich in ihr aber auch auf pointierte Weise genau jene spielerische, unernste Haltung aus, die den Texten ganz allgemein zugrunde liegt: Das Vergnügen am Entdecken und Ausgestalten von komischen Kontrasten, die Freude am Spiel mit Worten, Formen, Gedanken und Konzepten und das heitere Bewusstsein, dass das Komische zwar flüchtig und schwer festmachbar ist, sich dadurch aber andererseits auch restriktiven Maßnahmen entzieht, will heißen: nicht gegeben, genommen oder gar bestraft werden kann. Oder, um am Ende nochmals zum Bild der Schildbürger zurückzukehren: Mit dem eingetüteten Licht lässt sich zwar kein Raum erhellen – aber zumindest das *Abfüllen* hat Spaß gemacht! Und vom solcherart eingefangenen Licht erhellt, eröffnet sich letztlich auch noch für das Pseudonym ‚König vom Odenwald‘ eine wichtige Bedeutungsdimension, die bisher, trotz mannigfaltiger Bemühungen um eine Erklärung für den Königstitel³⁵, in der Forschung unberücksichtigt geblieben ist: Sie verweist in die Richtung des *rex facetus*,³⁶ des ‚lachenden Königs‘, der sich nach mittelalterlichem Verständnis des Lachens als eines Herrschaftsinstrumentes befließigt und dem umgekehrt das Lachen als Attribut der Macht gleichsam anhaftet. Der König hat die ‚Lizenz zum Lachen‘, er lacht und lässt lachen. Umgemünzt auf den König vom Odenwald ließe sich also folgende Pointe abschließend festhalten: Der ‚König‘ hat die Hoheit über das Lachen; er erheitert sein Publikum, und dabei amüsiert er sich auch noch selbst wahrhaft königlich.

35 Vgl. dazu zusammenfassend Kornrumpf, *König vom Odenwald*, Sp. 78 und Olt, *König vom Odenwald*, S. 14.

36 Jacques LeGoff: *Das Lachen im Mittelalter*. Stuttgart: Klett-Cotta 2004, S. 21. Vgl. dazu auch jüngst: Valenzen des Lachens in der Vormoderne (1250–1750). Herausgegeben von Christian Kuhn und Stefan Biebenecker. Bamberg: Bamberg University Press 2012 (bes. die Beiträge im Abschnitt ‚Das Lachen als Machtinstrument‘, S. 355–461).