



universität
wien

DIPLOMARBEIT / DIPLOMA THESIS

Titel der Diplomarbeit / Title of the Diploma Thesis

„Memoria – Horror – Heros.
Todesdarstellungen in der altfranzösischen Literatur“

verfasst von / submitted by

Mag. phil. Mag. phil. Angelika Vybiral

angestrebter akademischer Grad / in partial fulfilment of the requirements for the degree of
Magistra der Philosophie (Mag. phil.)

Wien, 2016/ Vienna, 2016

Studienkennzahl lt. Studienblatt /
degree programme code as it appears on
the student record sheet:

A 190 347 333

Studienrichtung lt. Studienblatt /
degree programme as it appears on
the student record sheet:

Lehramt UF Französisch UF Deutsch

Betreut von / Supervisor:

o. Univ.-Prof. Dr. Friederike Hassauer, M.A.

Inhaltsverzeichnis

| | |
|--|------------|
| 1. EINFÜHRUNG | 3 |
| 1.1. FORSCHUNGSGEGENSTAND | 3 |
| 1.2. FORSCHUNGSFRAGE | 6 |
| 1.3. FORSCHUNGSSTAND | 7 |
| 1.4. AUFBAU UND METHODE..... | 9 |
| 2. DER TOD IM MITTELALTER: HISTORISCH UND LITERARISCH | 11 |
| 2.1. BILDER DES TODES: SYNCHRONER BLICK | 11 |
| 2.2. BILDER DES TODES: DIACHRONER BLICK..... | 17 |
| 2.3. BILDER DES TODES: LITERARISCHER BLICK | 21 |
| 3. MEMORIA: DAS TOTENGEDENKEN..... | 26 |
| 3.1. JEAN DE JOINVILLE: LA VIE DE SAINT LOUIS (1309)..... | 27 |
| 3.2. FRANÇOIS VILLON: BALLADES DU TEMPS JADIS (1462) | 36 |
| 4. HORROR: DER SCHRECKLICHE TOD..... | 47 |
| 4.1. HÉLINAND DE FROIDMONT: LES VERS DE LA MORT (UM 1195) | 49 |
| 4.2. EXKURS: JEAN BODEL: LI CONGÈS (1202)..... | 57 |
| 5. HEROS: DER HELDENTOD | 59 |
| 5.1. STERBEN FÜR DEN KÖNIG: LA CHANSON DE ROLAND (UM 1140)..... | 61 |
| 5.2. STERBEN FÜR DIE LIEBE: TRISTAN (UM 1170) | 70 |
| 6. ERGEBNISSE | 80 |
| 7. RÉSUMÉ FRANÇAIS..... | 89 |
| 8. ABSTRACTS..... | 99 |
| 9. LITERATURVERZEICHNIS..... | 100 |
| 10. LEBENSLAUF..... | 106 |

1. Einführung

1.1. Forschungsgegenstand

Der Tod und das Wissen über die eigene Sterblichkeit bestimmen das menschliche Bewusstsein.¹ Der Gedanke an den Tod ist ein emotionaler, denn jeder fühlt sich davon betroffen und ist sich seiner eigenen Sterblichkeit bewusst. Dennoch weiß niemand, was auf einen im Moment des Sterbens zukommt und was danach sein wird. Niemand kann uns davon berichten, und auch die Wissenschaft kann diese Erfahrung nur am Rande erklären. Diese Ungewissheit beschäftigt die Menschen in allen Kulturen und Zeiten. Das Todesbewusstsein ist eine anthropologische Konstante. Der Umgang damit, die Rituale, die mit dem Tod verbunden sind, die Vorstellung vom Tod und dem Danach variieren historisch, kulturell und religionsspezifisch. So sind Christen von einem Leben nach dem Tod im Jenseits überzeugt, Hindus glauben an eine Wiedergeburt. Sie alle eint die Frage nach dem Sinn des Lebens und dem idealen Tod. Heute wünschen sich viele einen schnellen, schmerzfreien Tod, früher war das Ideal ein vorbereiteter Tod, sodass man in Ruhe mit sich, den anderen und Gott Frieden schließen kann. Starb man früher zumeist im Kreis der Familie, scheiden heute die meisten isoliert in Krankenhäusern aus dem Leben. Der Tod wird in die Unsichtbarkeit gedrängt. Er hat die Sexualität als größtes gesellschaftliches Tabu abgelöst.² Der Umgang mit dem Tod, die Vorstellung vom Tod und die Bilder, die wir uns in Literatur und Kunst von ihm machen, beeinflussen unser Menschenbild.

Das Wissen um die eigene Sterblichkeit beunruhigt. Das drückt sich sprachlich durch eine Vielzahl an Euphemismen aus, durch die man versucht, das Sterben nicht aussprechen zu müssen. Die Metapher des Schlafes, des ewigen Schlafes ist dabei eine geläufige. Ebenso finden wir im Deutschen ‚entschlafen‘, ‚den Geist aufgeben‘ und andere Formulierungen, die den Tod karikieren und versuchen, ihn auf diese Weise fassbar zu machen. Im Französischen ist der Tote der ‚défunt‘, derjenige, ‚qui a accompli, achevé sa vie‘ (lat. *defunctus*). Der Tod symbolisiert ein absolutes Ende von etwas Positivem: vom Leben eines Menschen, einer Pflanze, einer Freundschaft oder einer Epoche. Die Existenz ist vergänglich und zerstörbar. Die Symbolik des Todes ist im Irdischen verankert, nimmt doch das Positive auf der Erde sein Ende, und ist gleichzeitig mit dem Überirdischen, Himmlischen, Transzendenten verbunden. Der Tod

¹ cf. Bataille 2011: 34-35

² cf. Hutter 2005: 380

symbolisiert den Eingang in eine andere Welt: Paradies oder Hölle, Wiedergeburt in einem neuen Leben. Er ist ein Tor, eine Passage und nur durch ihn wird der Durchtritt in diese neue Sphäre ermöglicht.³

Obwohl sich Menschen ihrer Sterblichkeit bewusst sind, fragen sie nach Erklärungen für einen Todesfall bzw. fragen sie danach, wo der Tod seinen Ursprung nimmt. Viele Mythen sehen einen Zusammenhang zwischen dem Tod und dem Bösen und zwischen Tod und Sexualität, wobei die Verbindung von Tod und Leben, das durch Sexualität entsteht, hergestellt wird.⁴ Die christliche Erzählung vom Sündenfall vereint beide Zusammenhänge. Durch die Verführung Evas beißt Adam in den verbotenen Apfel, der vom Bösen, verkörpert durch die Schlange, angeboten wird. Die beiden werden aus dem ewigen Paradies vertrieben und bringen so die Erbsünde und die Sterblichkeit ins Leben der Menschen. Der Ursprung des Todes wird in allen Kulturen zu erklären versucht. Dabei reichen die Erklärungen von einer gottgewollten oder natürlichen Bestimmung des Menschen zu sterben, dem Ergebnis eines Streits zwischen Göttern oder der Unvollkommenheit des Menschen über eine falsche Entscheidung, die die Menschen getroffen haben oder ihrem Ungehorsam gegenüber Gott bis hin zu der Annahme, dass der Mensch selbst nach dem Tod verlangt.⁵

Im Mittelalter wird der Tod in der Literatur auf vielfältige Weise thematisiert. Dies ist nicht verwunderlich, umfasst doch die mittelalterliche Literatur einen Zeitraum von fast tausend Jahren. In den Chroniken wird vom Tod von Herrschern berichtet, in den Hagiografien das Leiden und Sterben der Märtyrer beschrieben, in den Heldenepen sterben die Protagonisten einen heroischen Tod, in der höfischen Literatur werden Feinde ermordet und sind die Liebenden zum Liebestod bereit und in der Lyrik wird melancholisch das Sterben besungen. Dies sind nur einige Beispiele, um die Präsenz dieses Themas in der mittelalterlichen Literatur ansatzweise zu verdeutlichen.

Anhand von literarischen Texten aus dem Mittelalter untersucht diese Arbeit die Darstellung und Wahrnehmung des Todes in der mittelalterlichen Gesellschaft. Im Zusammenhang mit der Dichtung Villons erläutert Stierle den Wert der Literatur als historisches Zeugnis. Gedichte entstehen in historischer Situation, sind also geschichtlich und transzendieren gleichzeitig die Historie. „Das Gedicht ist eine geschichtliche, das heißt in der Geschichte sich gegen die Geschichte behauptende Tatsache eigenen Rechts.“⁶ Die poetische Realität ist in Abgrenzung von der Realität „ (...) ein geschichtliches Faktum zweiten Grades:

³ cf. Chevalier/Gheerbrant 1982: 650-651

⁴ cf. Hutter 2005: 375

⁵ cf. Hutter 2005: 375

⁶ Stierle 1993: 191

(sie) lenkt den Blick auf die geschichtliche Situation zurück und gibt ihr eine deutende Gestalt, und (...) lenkt den Blick über die Situation hinaus ins Offene menschlicher Erfahrung.“⁷ Literatur kann uns eine historische Welterfahrung vermitteln; in der vorliegenden Arbeit im Speziellen die Todeserfahrung. Die Art, wie der Tod dargestellt wird und welche Gebräuche rund um ihn gestaltet werden, geben sehr viel Aufschluss über eine Gesellschaft. Der mittelalterliche Mensch ist in seinem Leben und Denken stark vom Christentum geprägt. Ziel ist die Sicherung des Seelenheils durch Taten und Tugenden, um das ewige Leben zu erlangen. Die primäre Sorge gilt nicht dem Tod an sich, sondern der Zeit danach: dem Jüngsten Gericht. Der Mensch hoffte, ins Paradies zu gelangen, und fürchtete, das ewige Leben in der Hölle zubringen zu müssen. Im Laufe des Mittelalters wurde der Tod an sich immer wichtiger.⁸ Die Lebenserwartung war im Mittelalter relativ niedrig und alte Menschen stellten eine Ausnahme dar. Somit ist es nicht verwunderlich, dass sie besonders hohes Ansehen genossen. Es ist das Bild eines alten, weisen Mönches, da ältere Menschen das Wissen und die Erfahrung der Vergangenheit in ihrem Gedächtnis trugen. Ältere Frauen hingegen hatten einen schlechten Ruf, sie galten als Hexen. Ab dem 11. und 12. Jahrhundert lässt sich ein Wandel in der Wahrnehmung des Todes feststellen: Der Tod wird individualisiert und man stellt sich die Frage, was der Körper und das Leben auf der Erde angesichts des Todes wert sind. Der Tod wird zu einer zerstörerischen, bedrohlichen Kraft, als ab dem 14. Jahrhundert der Pest ein Drittel der Bevölkerung Europas zum Opfer fiel. Diese Krankheit brachte den Tod mit sich und erschütterte das Verhältnis von Verstorbenen und Lebenden. Die Pest streute Panik und Schmerzen.⁹ Das Bild des Todes wird bis zum 15. Jahrhundert immer dramatischer. Die Angst vor der Pest zeigt sich deutlich in den Texten und Bildern des 14. Jahrhunderts. Der Tod ist weiterhin im Leben der Menschen präsent, in den Texten als auch in den Bildern der Zeit. Eine neue Kunst wurde geschaffen: *l'art macabre*.¹⁰ Diese Ausdrucksform ist das Ergebnis der Reflexion über das Leben und den unausweichlichen Tod, in einer Epoche, in der Kriege, Hungersnot und die Pest die Bevölkerung dezimierten. Diese Kunst bringt die Vergänglichkeit sozialer Unterschiede und den Tod mit seinen Schrecken zum Ausdruck.

Die mittelalterliche Literatur wurde im Rahmen meines Französischstudiums meist nur am Rande behandelt. Durch mein Germanistikstudium und meinen Studienaufenthalt an der Sorbonne Nouvelle, wo ich zwei Semester lang einen Altfranzösischkurs belegte, wurde meine

⁷ Stierle 1993: 191

⁸ cf. Le Goff 2007: 161-162

⁹ cf. Le Goff 2007: 120-124

¹⁰ cf. Le Goff 2007: 143-149

Begeisterung für diese Literatur geweckt. Vieles in den mittelalterlichen Texten mutet heutigen LeserInnen fremd an und ist gleichzeitig doch vertraut. Es weckt die Neugierde, eröffnet andere Vorstellungs- und Erfahrungswelten und erzählt viel über das Leben und die Erfahrungswelt in einer mittelalterlichen Gesellschaft. Dabei darf nicht vergessen werden, dass das Mittelalter einen Zeitraum von über tausend Jahren umfasst und keineswegs einförmig war. Diese lange Epoche stellt neben der Antike die ideengeschichtliche Basis für das heutige Europa dar. Erst um 1800 vollzog sich ein markanter Bruch: In der so genannten „Sattelzeit“¹¹ von 1750 bis 1850 setzten sich die Episteme der Aufklärung durch und verdrängten mittelalterliche Ordnungsschemata in Politik, Gesellschaft und Wirtschaft nach und nach. Es ist auch im Zuge dieser Zeitperiode, dass sich der Umgang mit Toten radikal ändert. Gerade im Mittelalter ist der Tod im Leben und somit auch in der Literatur und der bildenden Kunst äußerst präsent und wird detailliert geschildert. Dieser schonungslose Umgang mit diesem Thema in der Literatur ist, was mein Interesse erweckte.

1.2.Forschungsfrage

Patschovsky betont in seiner Einführung zu einem Sammelband, der im Anschluss an eine interdisziplinäre Konferenz zum Thema des Todes im Mittelalter 1993 entstanden ist, die Bedeutung eines literaturwissenschaftlichen Zugangs zu diesem kultur- und mentalitätsgeschichtlichen Thema für HistorikerInnen. Als Quellen stehen ihnen zumeist nur die Literatur und Kunst, wenig historische Zeugnisse und Chroniken, zur Verfügung, über die sie kulturelle Todesvorstellungen rekonstruieren. „Weh dem Historiker“, so warnt Patschovsky, „der seine Quellen naiv betrachtet, der sie wörtlich nimmt, ohne sich darum zu kümmern, was sie als Produkt menschlichen Geistes zunächst einmal sind und oftmals auch nur sein wollen: Imagination von Wirklichkeit!“¹² Deshalb müssen wir uns bei der mentalitätsgeschichtlichen Erforschung dieser Texte mit literaturwissenschaftlichen Methoden annähern und müssen literarische Texte, aber auch Chroniken und hagiografische Texte als kulturelles Produkt dieser Zeit sehen. All diese Texte, egal ob fiktional oder historiografisch, sind keine Abbildungen der Realität. Sie unterliegen der fiktionalen und narrativen Gestaltung.

Diese Arbeit nähert sich der Darstellung des Todes in der altfranzösischen Literatur unter drei Aspekten an. Der Tod als literarisches Thema kann drei Funktionen erfüllen. Erstens: Er kann als *memoria*, als Totengedenken dazu auffordern, die Verstorbenen im frommen

¹¹ Koselleck 1979: XV

¹² Patschovsky 1993: 10

Gedächtnis zu behalten. Zweitens kann er als *horror*, als Schreckensbild, an die Nichtigkeit alles Irdischen ermahnen. Drittens kann er als *heros* den Sterbenden einen Heldenstatus zuweisen, die für ihre Ideale oder Sehnsüchte den Tod in Kauf nehmen. Diese Schwerpunktsetzungen sind nur Schlaglichter in der Flut mittelalterlicher Texte und decken einen großen Zeitraum und verschiedene Gattungen ab. Wir haben es hier demnach mit einer enormen literarischen Bandbreite und zeitlichen Spannweite zu tun. Die Texte wurden so gewählt und gruppiert, dass diese drei unterschiedlichen Aspekte exemplarisch analysiert werden. Das Augenmerk liegt jeweils nur auf ausgewählten Stellen, die den Tod thematisieren. Das Werk als Ganzes ist dem untergeordnet. Die Textstellen werden, so sie aus einem größeren Werk entnommen wurden, in die Handlungslogik eingeordnet. Die Textanalyse konzentriert sich dann ausschließlich auf den Ausschnitt. Mittels Mikrolektüre verfolgen wir die rhetorische Verfasstheit, Topoi und Motive, die für die Thematisierung des Todes angewandt werden. Ebenso fragen wir, welche Rolle die Gattung für diese Thematik spielt, ob andere Rhetoriken zum Einsatz kommen, ob es gattungstheoretische Bedingungen gibt, die die einen oder anderen Aspekte favorisieren. Eine der Leitfragen ist die nach der Art des Todes: Was für ein Tod wird hier gestorben und welchen Leitbildern folgt er? Welche Vorstellungen von der mittelalterlichen Gesellschaft werden damit transportiert? Wir können zwischen einem idealen, heiligen, einem grausamen, einem heldenhaften und einem tragischen Tod unterscheiden.

Diese Arbeit lässt medizinhistorische Aspekte außer Acht und inkludiert auch nicht religionsphilosophische Texte über den Tod. Die mittelalterliche Mystik, die sich im Gefolge der Wiederentdeckung und Neuübersetzung der Schriften des Dionysios Aeropagita ab dem 12. Jahrhundert intensiv mit Fragen des Sterbens und des Todes auseinandergesetzt hat, wird hier ebenfalls beiseitegelassen.

1.3.Forschungsstand

Bei der Erforschung der Geschichte des Todes stand in der Forschung zumeist das Mittelalter im Interessenszentrum, da uns aus heutiger Sicht vor allem diese Epoche fremd erscheint. Dabei wurde die Wahrnehmung und Vorstellungen von Tod, Doktrinen, Begräbnisritualen und Gebräuchen „dans l’histoire et la longue durée“¹³ betrachtet. Lucien Fèbvre und Marc Bloch, die Gründer der Zeitschrift *Annales*, die ab 1929 erschienen ist, prägten die gleichnamige Schule in Frankreich. Sie untersuchten Phänomene wie den Tod in ihrer *longue durée* in einer

¹³ Vovelle 1983: 5

breit angelegten, interdisziplinären Ausrichtung.¹⁴ Diese Forschungsperspektive finden wir verstärkt in der Mediävistik seit den 1950er Jahren in Frankreich.¹⁵ Das französische Konzept der *histoire des mentalités* wurde in dieser Zeit von Historikern entwickelt. Als Vorläufer *avant la lettre* gilt der niederländische Historiker Johan Huizinga mit seinem *Herbst des Mittelalter* von 1919, dessen historische Analyse des Todes im Spätmittelalter weiter unten vorgestellt wird. Es waren also vor allem Mediävisten, die sich diesem Thema gewidmet haben. Die Mentalitätsgeschichte zielt darauf ab, Fremdes und Einstellungen zu verstehen und Kontinuitäten zum Eigenen herzustellen. In Deutschland ist diese erst in den 1980ern als Disziplin angekommen. Die Mentalitätsgeschichte versteht sich als *histoire totale*. Eine Mentalität drückt sich in Handlungen aus. Sie erforscht das Denken, Inhalte, Vorstellungen, Überzeugungen, die sich in Literatur, Bauwerken, Kunst und anderen Manifestationen sozialer und kultureller Haltungen und Handlungen widerspiegeln.¹⁶ Ihr Augenmerk gilt immer kollektiven Praktiken und Vorstellungen und nicht subjektiven Eindrücken.

Zu betonen ist, dass sich die Forschung zur Geschichte des Todes und des Sterbens auf die christliche Totenkultur im mittelalterlichen Europa bezieht. Vor allem Frankreich gilt hier als Vorreiter. In den 1970er Jahren rückten dort die Geschichte des Todes, die Einstellungen, Vorstellungen und Haltungen der Menschen von der frühen Geschichte bis zur Gegenwart in die Aufmerksamkeit der Forschung.¹⁷ Darunter finden wir zahlreiche Einzelstudien, die sich bestimmten Aspekten oder Regionen widmen, und umfassende Monographien, die eine chronologische Entwicklung des Mentalitätswandels nachzeichnen. Zu nennen sind hier insbesondere eine frühe Untersuchung der Geschichte des Todes von Michel Vovelle, *Mourir autrefois* (1974). Als umfassendste und grundlegende Werke gelten noch immer Philippe Ariès' *Essais sur l'histoire de la mort en Occident du moyen age à nos jours* (1975), sein *L'homme devant la mort* (1977) und Michel Vovelles *La mort et l'Occident de 1300 à nos jours* (1983). Der Epoche der Aufklärung widmet sich Robert Favres *La mort dans la littérature et la pensée françaises au siècle des lumières* (1978). Zu jüngeren Untersuchungen zählt Paul Binskas *Medieval Death: Ritual and Representation* (1996).

Erst Anfang der 1980er entwickelte sich eine ähnlich ausgerichtete Forschungsrichtung im deutschsprachigen Raum: die Historische Anthropologie. Sie versteht sich als transdisziplinäre Forschungsrichtung, die Ausdrucksformen des menschlichen Daseins in ihrer Historizität untersucht. Die historische Anthropologie steht in der mentalitätsgeschichtlichen

¹⁴ cf. Dinzelbacher 1993: XV

¹⁵ cf. Vovelle 1983: 5

¹⁶ cf. Dinzelbacher 1993: XVII-XIX

¹⁷ cf. Oexle 1983: 19

Tradition der *Annales*-Schule und sie entwickelte sich aus der angelsächsischen Tradition der Kulturanthropologie. Sie untersucht historische Lebens- und Erfahrungswelten in ihrer Gesamtheit. Das Augenmerk liegt dabei auf Unterschieden zu heutigen Überzeugungen, Einstellungen und Vorstellungen. Das Alltagsleben rückte ins Zentrum des Interesses, denn das alltägliche Handeln und Denken wird als Ausdrucksmittel für historisch und kulturell wandelbare Prozesse verstanden.¹⁸ Diese Disziplin untersucht sehr konkrete Alltagsphänomene wie Arbeit, Sexualität, Gewalt, Emotionen. Diese Herangehensweise erfordert eine interdisziplinäre Ausrichtung, die die Geschichtswissenschaft mit Soziologie, Ethnologie, Kulturanthropologie, Religionswissenschaft, Medienwissenschaft und auch Philologien miteinschließt. Zu nennen sind hier stellvertretend die Untersuchungen von Peter Dinzelsbacher (*An der Schwelle zum Jenseits. Sterbevisionen im interkulturellen Vergleich*, 1989).

Der Tod in der Literatur und Kunst ist ebenfalls in dieser Zeit als Thema entdeckt worden. Kulturwissenschaftliche Fragestellungen nähern sich den Texten an und abstrahieren aus ihnen historische Ideenwelten und Haltungen. Das Thema ist also gut erforscht, sowohl in der Literatur als auch der Kunst. Dass das Thema des Todes in der altfranzösischen Literatur dennoch bis heute nichts an Faszination eingebüßt hat, davon zeugen jüngere Publikationen wie der Sammelband *La mort dans la littérature française du Moyen Age* von Jean-François Kosta-Théfaine von 2013.¹⁹ Die ausgewählten Texte zählen zu den Klassikern der altfranzösischen Literatur, weshalb umfangreiche Forschungsarbeiten zu ihnen vorliegen. Manche davon legen den Schwerpunkt auf die Todesthematik, andere zielen auf eine umfangreiche Analyse ab. Für diese Arbeit wurden deshalb ausgewählte Untersuchungen ausgewählt, die keinen Anspruch auf annähernd umfassende Darstellung der früheren und aktuellen Forschungsdebatten rund um die Texte repräsentieren.

1.4. Aufbau und Methode

Die Arbeit gliedert sich in fünf Kapitel, wobei das erste eine Einführung in die Thematik darstellt. Die drei mittleren befassen sich der Forschungsfrage entsprechend mit drei Aspekten der Darstellung des Todes in der altfranzösischen Literatur. Das letzte Kapitel extrahiert schließlich Ergebnisse dieser Textanalysen. Das folgende Kapitel (2) gibt einen historischen Überblick über die Rolle des Todes im mittelalterlichen Alltag und in der Literatur. Es schildert christliche Todes- und Sterberituale und Vorstellungen vom Leben nach dem Tod. Dabei geht

¹⁸ cf. Wulf 1997: 13

¹⁹ cf. Kosta-Théfaine 2013

dieses Kapitel in einem Dreischritt vor. Zuerst werden diese kulturellen und sozialen Phänomene in ihrer (weitgehenden) Synchronie betrachtet. In einem nächsten Schritt werfen wir anhand repräsentativ ausgewählter Studien einen diachronen Blick auf den Wandel jener Praktiken und Glaubensinhalte vom Früh-, über das Hochmittelalter bis hinein ins Spätmittelalter. Wesentliche Elemente dieses Wandels werden herausgestrichen. Den letzten Teil dieses Kapitels bildet schließlich ein Streifzug durch die französische Literaturgeschichte des Mittelalters. Darin wird anhand von punktuellen Beispielen die Präsenz der Todesthematik verdeutlicht. Das Kapitel 3 interessiert sich für den Aspekt des Totenkults als Totengedenken und stellt zwei sehr unterschiedliche Texte einander gegenüber. Auf der einen Seite das Bild des Todes, das Jean de Joinville 1309 vom Tod des Königs Saint Louis (1214 – 1270) in seiner *Vie de Saint Louis* zeichnet, auf der anderen Seite die spätmittelalterlichen *Ballades du temps jadis* von François Villon. Beide Texte evozieren das Thema der *memoria*, akzentuieren es aber auf ganz unterschiedliche Weise. Kapitel 4 zeigt die Personifikation des Todes als literarisches Schreckensbild, als *horror*. Das letzte Kapitel der Textanalyse, Kapitel 5, untersucht die Darstellung des Todes in zwei der wohl der berühmtesten epischen Werken der altfranzösischen Literatur: dem Heldenepos *La Chanson de Roland* und dem höfischen Roman *Tristan* von Thomas d'Angleterre. Beide Helden sterben einen heroischen Tod. Der Tod macht sie zum *heros*. Doch ist der Tod bei ihnen mit unterschiedlichen Zielen und narrativen Funktionen besetzt, was mit der strukturellen Verfasstheit der beiden Gattungen in enger Verbindung steht, wie zu zeigen sein wird. Die Ergebnisse dieses schlaglichtartigen Kursus durch die altfranzösische Literatur werden im letzten Kapitel (6) zusammengefasst, wobei auf die oben beschriebenen Forschungsfragen Antworten gesucht werden. Theoretisch orientiert sich die Arbeit an einer kulturwissenschaftlich ausgerichteten Literaturwissenschaft. Die Texte werden in einem spezifischen literaturgeschichtlichen, historischen und kulturellen Umfeld verortet. Die Textanalyse bleibt nahe am literarischen Werk (*close reading*), fragt nach gattungsspezifischen Merkmalen und Rhetoriken. Exemplarisch ausgewählte Sekundärliteratur stützt dabei die Argumentation. Dabei musste manchmal auf germanistische Forschungsliteratur ausgewichen werden, da die Bestände der Universität Wien zu altfranzösischer Literatur bei weitem nicht so umfangreich sind.

2. Der Tod im Mittelalter: historisch und literarisch

Etymologisch leitet sich das altfranzösische *la mort* aus dem Lateinischen *mors* ab, was primär ‚Ende des Lebens‘ bedeutet. Dieses Nomen birgt die indoeuropäische Wurzel **mer* in sich, die ‚sterben‘ bedeutet, die ebenso im Altfranzösischen *morir* bzw. im Neuf Französischen *mourir* sichtbar ist. Sowohl im Lateinischen als auch im Altfranzösischen ist *la mort* auch für die Personifikation des Todes in Verwendung. Im übertragenen Sinn bezeichnet *la mort* ab dem 12. Jahrhundert auch Trennung.²⁰ Im religiösen Kontext wird zwischen *première mort*, dem Tod des Körpers und der Trennung von Körper und Seele, und der *seconde mort*, dem Tod der Seele in der Verdammnis, unterschieden.²¹ Die mittelalterliche Etymologie leitet Lateinisch *mors* von *morsus* (Biss) her. Der Tod ist durch den Biss in den verbotenen Apfel durch Adam in die Welt gekommen. Dadurch wird der Tod dogmatisch an die Erbsünde gebunden und als Strafe für den Sündenfall Adam und Evas gesehen.²²

Im Folgenden betrachten wir zunächst historische Bilder des Todes im Mittelalter in ihrer Synchronie und anschließend in ihrer Diachronie. Ziel ist es, gebräuchliche Todesriten und -vorstellungen und deren Wandel zu skizzieren. Anschließend folgt ein literaturhistorischer Überblick, um die Omnipräsenz des Themas in der altfranzösischen Literatur in Schlaglichtern zu beleuchten.

2.1. Bilder des Todes: Synchroner Blick

Der Tod ist im Mittelalter nicht das Ende, sondern er markiert den Übergang in das ewige Leben. Die Ein- und Vorstellungen zum Tod sind durch den Katholizismus geprägt.²³ Tod und Sterben im Mittelalter sind in einem spezifisch christlichen und historischen Kontext verankert, dessen Grundlinien sich von heutigen kulturellen und sozialen Praktiken radikal unterscheiden. Die Menschen starben jünger und der Tod war oft unvorhersehbar. Die Lebenserwartung, abhängig von den Lebensverhältnissen, betrug durchschnittlich fünfzig Jahre. Kaum jemand wurde älter als sechzig oder fünfundsechzig Jahre alt. Menschen, die ein hohes Alter erreichten, galten als „lebende Zeugen der Vergangenheit“²⁴. Sie konnten über vergangene Ereignisse in

²⁰ cf. Dictionnaire historique de la langue française 1992: 1275-1276

²¹ cf. Tobler-Lommatzsch 1965, 6. Bd.: 299

²² cf. Haas 1989: 42-43

²³ cf. Dinzelbacher 1993: 244

²⁴ Fossier 2010: 169

Politik und Familie berichten und wurden deshalb besonders wertgeschätzt.²⁵ Für die Betreuung Todkranker oder Sterbender war in erster Linie nicht ein Arzt, sondern ein Seelsorger, sei es ein Priester oder ein Ordensbruder, zuständig. Nur bei Königen war zumeist der Leibarzt in der Stunde des Todes zugegen, um die Schmerzen zu lindern oder um den Tod medizinisch zu bestätigen. Da Krankheit und Tod als Tat und Wille Gottes betrachtet wurden, widersprach es dem Glauben, dagegen anzukämpfen. In der Tradition von Hildegard von Bingen und Bernhard von Clairvaux sind Krankheit und Leid eine Strafe Gottes. Bei Ambrosius und auch noch bei Petrarca sind sie ein göttliches Mittel zur Läuterung.²⁶ Aus diesem Grund war eine sittliche Lebensführung trotz der Unausweichlichkeit des Todes umso wichtiger. Die Vorstellung vom Tod im Mittelalter übernimmt philosophische Konzepte der Antike. Der Tod ist die „Auflösung der Einheit von lebensgebender Form und Materie, von Lebensprinzip und Körper.“²⁷ In der christlichen Eschatologie spielen der Tod und das Sterben an sich keine bedeutende Rolle. Viel wichtiger war das, was danach folgen würde.²⁸ Der Tod ist in der christlichen Vorstellung also nicht das Ende vom Leben, sondern nur ein Schritt innerhalb dessen.²⁹

Der christliche Glaube bestimmte die Zeitwahrnehmung im Mittelalter. Das Leben war eschatologisch auf sein Ende, den Tod, ausgerichtet. Der Tod ist gleichzeitig ein neuer Anfang, eine Wiedergeburt in einer anderen Welt. Der Glaube ans Jenseits macht den Tod „zu einer Quelle der Angst und der Hoffnung“³⁰. Das ewige Leben kann grundsätzlich an zwei verschiedenen Orten verbracht werden: im Paradies, umringt von Engeln und Heiligen, oder in der Hölle, bedroht von Teufeln und Dämonen. Am Sterbebett warten der Teufel und die Engel, um die menschliche Seele mit sich zu führen. Der Tod war folglich weniger gefürchtet als das, was danach auf die Seelen zukommen würde. Gleich nach dem Tod entscheidet sich in einem Sondergericht, das vom Weltgericht zu unterscheiden ist, ob die Seele in den Himmel auf- oder in die Hölle hinabsteigt. Die Sorge galt dem Seelenheil (*salut*).³¹ Später kommt noch das Fegefeuer als dritte Option hinzu. Le Goff rekonstruiert in *La Naissance du Purgatoire* (1981) die Genese der Idee dieses dritten Jenseitsortes. Das 12. Jahrhundert sieht er dabei als Geburtsstunde dieser Vorstellung an, deren Vorläufer er bis ins die Antike zurückverfolgt.³² Das Fegefeuer stellt einen geografisch nicht genau bestimmbareren Warteraum für Sünder dar, die weder direkt in den Himmel kommen noch die Hölle verdienen. In diesem reinigenden

²⁵ cf. Fossier 2010: 169-170

²⁶ cf. Bergdolt 2003: 822

²⁷ cf. Zimmermann 2003: 828

²⁸ cf. Sand 2003: 823-824

²⁹ cf. Dinzelbacher 2003: 829

³⁰ Fossier 2010: 167

³¹ cf. Stüber 1976: 12f.

³² cf. Le Goff 1981

Feuer werden sie von ihren Sünden befreit. Das französische Wort *purgatoire* leitet sich vom Lateinischen *purgatorium* (frz.: *purificateur*) ab, im deutschen Wort Fegefeuer ist ebenfalls das Reinigen (*fegen*) enthalten. Es ist eine zeitlich beschränkte Hölle an einem unbestimmten Raum. Das Paradies wird im Himmel verortet, die Hölle in/unter der Erde und beide sind im Unterschied zum Fegefeuer für ewiges Verharren geschaffen.

Todesriten regulieren den Prozess des Übergangs von den Lebenden zu den Toten. Arnold van Gennep (1909) unterscheidet drei Arten von *rites de passage*. Erstens Trennungsriten: Im Schock des Moments des Todes sollen sie dem Sterbenden und den Lebenden den Abschied erleichtern und diesen vorbereiten. Hierzu gehören Sterbe- und Todesrituale vor dem Tod und unmittelbar am Totenbett. Zweitens Umwandlungsriten: Zwischen Leben und Tod ermöglichen sie die Passage des Toten in eine neue Welt. Meistens ist der Zeitrahmen dieser Praktiken deckungsgleich mit der Verwesungszeit eines Leichnams. Hierzu gehören Bestattungsriten. Drittens Angliederungsriten: Diese binden die/den Toten und die Trauernden an die Gesellschaft bzw. weisen dem Toten im Jenseits einen Platz zu. Hierzu gehören Gebete und Gedenkfeiern. Diese Einteilung verdeutlicht die verbreitete Metapher des Todes als Reise.³³ Betrachten wir nun, wie diese *rites de passage* im christlichen Mittelalter aussahen.

a) Trennungsriten: Sterbe- und Todesrituale

Seele und Leib werden durch den Tod voneinander getrennt (lat. *separatio animae et corporis*).³⁴ Sterbe- und Todesrituale sind im Mittelalter streng reguliert. Es wird zwischen zwei Arten des christlichen Sterbens unterschieden: *la bonne* und *la mauvaise morte*. Der Tod ist von institutionalisierten und gesellschaftlich verankerten Ritualen begleitet. In der Stunde des Sterbens müssen die „Vier Letzten Dinge“ (lat. *quattuor hominum novissima*) für das Seelenheil im Jenseits bedacht werden. Diese Dinge sind der Tod, das Jüngste Gericht, der Himmel und die Hölle.³⁵ Sie zusammen bilden die christlichen Vorstellungen vom Jenseits:

Die Vier Letzten Dinge gewinnen so als ein Paradigma jederzeit möglicher Endzeit eine Dringlichkeit, die die Lebenszeit des Menschen so durchherrscht, daß die Zeit in ihren winzigsten und auch banalsten Einheiten immerfort in das als Ewigkeit konzipierte Jenseits hin offen ist.³⁶

³³ cf. Macho 1997: 946

³⁴ cf. Sand 2003: 824

³⁵ cf. Haas 1989: 32ff

³⁶ Haas 1993: 170

Der Sterbende muss sich gegen die fünf teuflischen Versuchungen zur Wehr setzen. Das sind der Glaubenszweifel, die Verzweiflung über die Sünden, das Festhalten an Irdischem, das Verzweifeln am eigenen Leid und der Hochmut bezüglich der eigenen Tugendhaftigkeit.³⁷

Ein guter Tod ist ein langsamer, vorbereiteter Tod. Dazu gehören für einen Christen im Mittelalter folgende Elemente: im Kreis der Familie sterben, nicht unvorbereitet sterben, von Gebeten begleitet zu werden und die Sünden verziehen bekommen zu haben.³⁸ Ein Geistlicher bereitet den Sterbenden durch Beichte, sein Schuldbekenntnis (*confessio*) mit anschließender Reue und Buße vor. Der Sterbende bekennt seinen Glauben und betet. Schließlich erhält er von einem Geistlichen die Absolution, die Kommunion und das Sterbesakrament. Nur so kann die Seele rein und somit geschützt vor dem Teufel ins Jenseits übertreten. In der Stunde seines Todes nimmt der Sterbende Abschied von den Lebenden. Ein guter Tod ist ein geregelter Tod. Der Sterbende soll nicht klagen und sich gegen den nahenden Tod aufbäumen, sondern ergeben dem Willen Gottes folgen.³⁹

Erliegt der Sterbende einer oder mehreren teuflischen Versuchungen in der Stunde seines Todes, stirbt er einen *mauvaise morte*. Ebenso gilt es als schlechter Tod, alleine oder unvorbereitet zu sterben, ohne die Seele von den Sünden gereinigt zu haben. Dies ist ein Schreckensszenario.⁴⁰ Zu den schlechten Toden zählen der Säuglingstod ohne Taufe, der gewaltsame Tod und der Tod durch Selbstmord. Ungetaufte Säuglinge gelangen nach ihrem Tod nach mittelalterlicher Vorstellung in den *limbus puerorum*, wo sie auf ein Urteil Gottes warten. Die Lebenden können dies durch Fürbitten beeinflussen, um der ewigen Verdammnis zu entgehen. Menschen, die durch ein Todesurteil gewaltsam starben, leisteten üblicherweise vor der Hinrichtung Abbitte.⁴¹ Wenn der Tod allerdings überraschend kam, wie im Krieg oder bei Ermordeten, fehlte die Reinigung von Sünden. Krieger wurden vor einer Schlacht meist von Priestern gesegnet und legten die Beichte ab. Wenn sie in der Schlacht Andersgläubige töteten, galt das als Grund für die Vergebung Gottes. Mordopfern drohte bis zur Läuterung eine kurze Zeit im Fegefeuer; meistens ging man aber von deren Unschuld aus. Selbstmördern war die Hölle bestimmt. Fossier geht davon aus, dass Suizid in „verzweifelten“ Jahrhunderten massenhaft auftrat⁴². Die christliche Dogmatik sanktioniert Selbstmord radikal: das Leben, ein

³⁷ cf. Huizinga 2015: 231

³⁸ cf. Le Goff 2003: 159

³⁹ cf. Ohler 1990, S. 51-57

⁴⁰ cf. Ohler 1990: 184-195 und Fossier 2010: 171

⁴¹ Zur Todesstrafe im Mittelalter: cf. Ohler 1990: 200-234

⁴² Fossier 2010: 175

Geschenk Gottes, darf nicht aus eigener Entscheidung beendet werden, weil das ein Angriff auf Gott ist.⁴³

b) Umwandlungsriten: Bestattungsriten

Als Euphemismus ist die Metapher des Todes als Schlaf verbreitet. Der Tod ist ein Entschlafen, um daraufhin im Paradies, im besten Fall zum ewigen Leben, aufzuwachen. Das Bild der *dormition* ist tröstlich für die Hinterbliebenen und lindert die Angst der Sterbenden. Den Tod stellte meistens kein Arzt, sondern ältere Menschen fest. Das Sterben betrachtete man als Prozess und so waren oftmals erst Verwesungserscheinungen ein eindeutiges Zeichen für den eingetretenen Tod. Nach dem Tod wurden zunächst Mund und Augen des Toten geschlossen, anschließend der Körper gewaschen, was meist von Frauen gemacht wurde. Der gesäuberte Leichnam wurde in Tücher gehüllt oder in ein Totenhemd gekleidet und in das Sterbehaus zur Kirche getragen, mit dem Gesicht zum Himmel. Je nach den herrschenden Temperaturen wurde der Tote noch am selben Tag oder spätestens innerhalb von drei Tagen in der Erde begraben. In dieser Zeit hielten Angehörige neben ihm Leichenwache, bei der sie liturgische Lieder sangen und beteten. In einem Trauerzug, geleitet von einem Priester und begleitet von Klageweibern und Glockengeläut, wird die/der Tote in die Kirche getragen. Bei einer Totenmesse nimmt die Gemeinschaft Abschied und bittet Gott, den Verstorbenen zum ewigen Leben zu führen.⁴⁴ Die Angehörigen, das ganze Dorf und ein Priester sind Teil einer „theatralischen Inszenierung“⁴⁵. Sie stärken das Zusammengehörigkeitsgefühl der Menschen und begleiten den Toten auf seiner Reise ins Jenseits. Ab dem 10. Jahrhundert etablierte die Kirche für die Leichenzüge einen ritualisierten Ablauf, einen *ordo* oder *usus*. Diese Rituale erfüllten eine Kontaktfunktion zwischen Toten und Lebenden.⁴⁶ Die Bedeutung dieses Leichenzugs ist beim Tod eines Königs eine politische. Beerdigt wurden die meisten im Kirchhof (*atrium*). Auf dem Friedhof wird der Tote in der Erde bestattet (zumeist ohne Sarg) und mit Weihwasser besprengt. Das Testament des Verstorbenen wird am Grab in der Öffentlichkeit vorgelesen. Das Grab wird anschließend mit Erde gefüllt und mit Ziegelsteinen bedeckt.⁴⁷ Der Tote und die Lebenden, die Angst vor Wiedergängern haben, werden so geschützt. Hohe Adelige und Märtyrer wurden manchmal gewaschen, ausgeweidet, balsamiert

⁴³ cf. Fossier 2010: 173-176

⁴⁴ cf. Ohler 1990: 78-87

⁴⁵ Fossier 2010: 174

⁴⁶ cf. Fossier 2010: 177-178

⁴⁷ cf. Ohler 1990: 89-92

und in Prunkkleidung in einem Steinsarkophag bestattet. Heidnische Bräuche wie Grabbeigaben verschwanden erst Ende des 11. Jahrhunderts.⁴⁸

c) Angliederungsriten: Totengedenken

Im Anschluss an die Bestattung versammelten sich die Hinterbliebenen bei einem Leichenschmaus und stärkten damit den gesellschaftlichen Zusammenhalt, der durch den Verlust eines Mitglieds gestört wurde.⁴⁹ Der Verstorbene bleibt in der Erinnerung der Lebenden und wird in Gebete aufgenommen. Zumindest an seinem Todestag wird seiner gedacht. „Solche Erinnerung bedeutet Vergegenwärtigung; was im Raum entfernt und durch die Zeit getrennt war, wurde unmittelbar gegenwärtig.“⁵⁰ Die Toten haben einen fixen Platz in der Gemeinschaft der Christen. Heidnische Bräuche, die eine Kontaktaufnahme der Lebenden mit den Toten und umgekehrt ermöglichten, blieben weit über das Mittelalter hinaus bestehen. Eine Möglichkeit waren Reliquien. Reliquien ermöglichen einen „physischen Kontakt zum Jenseits“⁵¹. Obwohl sie vor allem eine spirituelle Dimension haben, rückte die materielle zunehmend in den Vordergrund, was die Etablierung von Wallfahrtsorten verdeutlicht. Die Ahnenverehrung, das Gebet und die christliche Fürsorge für die Verstorbenen waren ebenso Wege der Kontaktaufnahme. In strenger Auslegung des Christentums richtet Gott im Moment des Todes, ob die Seele des Verstorbenen ins Paradies oder in die Hölle gelangt. Gebete können demzufolge also nichts ändern, dennoch wurde dies praktiziert. Das Fegefeuer änderte diese Wahrnehmung. Durch die Erfindung des Fegefeuers Ende des 12. Jahrhunderts ändert sich das Verhältnis von Lebenden und Toten radikal. Das Schicksal der Toten hängt von den Lebenden ab, deren Solidarität erforderlich ist und sie vereinigt.⁵² Man konnte nun auch nach dem Tod von seinen Sünden befreit werden, vor allem durch Gebete und durch den Ablass (*indulgences*) konnte die qualvolle Zeit verkürzt werden. Das steigerte die Macht der Kirche. Die Seele des Toten war nun nicht mehr ausschließlich von der Gnade Gottes (*for divin*) abhängig, sondern auch von der Jurisdiktion der Kirche (*for ecclesiastique*). Es gibt keine Grenze zwischen dem Natürlichen und dem Übernatürlichen.⁵³ Besonders gefürchtet waren Tote, die im Diesseits

⁴⁸ cf. Fossier 2010: 176-177

⁴⁹ cf. Ohler 1990: 92

⁵⁰ Ohler 1990: 48

⁵¹ Fossier 2010: 180

⁵² cf. Le Goff 2003: 110-113

⁵³ cf. Fossier 2010: 181

herumirrten: die Wiedergänger.⁵⁴ Es herrschte Angst vor den Toten, die ein schlechtes Leben geführt haben, und die Befürchtung, dass sie als Wiedergänger wiederkommen könnten.⁵⁵

2.2. Bilder des Todes: Diachroner Blick

Das Mittelalter umfasst fast tausend Jahre. In dieser langen Zeitspanne veränderten sich Todesvorstellungen und -rituale selbstverständlich. Um das spezifisch Mittelalterliche herauszuarbeiten, stelle ich zunächst mit Hilfe von Ariès' Untersuchung das Mittelalter kontrastiv der Moderne gegenüber. Anschließend zeige ich den Wandel der Todesvorstellungen von Früh-, Hoch- und Spätmittelalter anhand von Dinzelbacher auf. Dem Ende der Epoche widmet sich der letzte Abschnitt dieses Unterkapitels, indem es die Thesen zum Tod im Spätmittelalter von Huizinga präsentiert.

Ariès erstellt in der *Geschichte des Todes* (Original: *L'homme devant la mort*) eine typologische Chronologie des Wandels der Wahrnehmung des Todes in der westlichen Welt. Diese kontinuierliche Entwicklung beginnt bei ihm mit dem mittelalterlichen, gezähmten Tod und führt in der Neuzeit zum verwilderten Tod, der schließlich in der Gegenwart des 20. Jahrhunderts zum tabuisierten Tod wird. Seine Thesen wurden mittlerweile häufig kritisiert. Dennoch erfasst seine Einteilung in ihrem kontrastiven Vorgehen Charakteristika des Umgangs mit dem Tod und dem Sterben im Mittelalter sehr genau. Ariès unterscheidet in seinem zweigeteilten Werk über die Geschichte des Todes grundsätzlich zwischen zwei Phasen: erstens der Phase des gezähmten Todes und zweitens der Phase des verwilderten Todes. Er bezieht sich in seiner mentalitätsgeschichtlichen Arbeit auf die christliche Welt Europas, wobei der Zeitrahmen vom frühen Mittelalter bis in die Gegenwart des 20. Jahrhunderts hineinreicht. Er untersucht dabei literarische Texte und historische Zeugnisse.⁵⁶

Unter einem ‚gezähmten Tod‘ versteht Ariès einen fest in rituelle Praktiken eingebundenen Tod. Der Tod bzw. das Sterben kommen in der mittelalterlichen Literatur und Kultur nicht beliebig vor: Es ist streng ritualisiert. Wesentlich ist dabei die Überzeugung, dass sich der Tod ankündigt. Die Menschen ahnen, dass sie sterben werden.⁵⁷ Sie spüren die Verletzung, die Vergiftung, das Schwinden ihrer Körperkräfte oder sie sehen übernatürliche Zeichen, die ihnen den nahenden Tod ankündigen. „Die Grenze zwischen dem Natürlichen und

⁵⁴ cf. Dinzelbacher 2003: 829

⁵⁵ cf. Dinzelbacher 1993: 247

⁵⁶ cf. Ariès 1980

⁵⁷ cf. Ariès 1980: 14

dem Übernatürlichen war damals fließend.⁵⁸ Nur ein überraschender Tod gilt als schrecklich und beschämend, vor allem, wenn in Einsamkeit gestorben wird. Denn ein Tod ohne Zeugen, der ohne die dazugehörenden Rituale abläuft, ist beängstigend. Doch der Tod des Kriegers kam oft überraschend und ohne Zeugen. Der ‚gute‘ Tod wurde in diesem Fall durch das Sterben aus gerechten Gründen gerechtfertigt.⁵⁹ Entscheidend für Ariès ist die Haltung der Menschen gegenüber dem Sterben:

Der gewöhnliche und ideale Tod des Mittelalters ist kein im spezifischen Sinne christlicher Tod. Seit nämlich der auferstandene Christus über den Tod triumphiert hat, ist der Tod in dieser Welt der wirkliche Tod, und der physische Tod bedeutet Zugang zum ewigen Leben. Deshalb ist der Christ verpflichtet, sich freudig den Tod zu wünschen, als eine Art Wiedergeburt.⁶⁰

Der Tod ist gezähmt, weil die Menschen keine Angst vor ihm haben. Seine Unberechenbarkeit und Grausamkeit wird durch Rituale, feierliche Zeremonien und kulturelle Einbindung verringert. Der Tod ist ein ewiger Schlaf des physischen Körpers, weil das Leben im Jenseits fortgesetzt wird. Die oben beschriebenen Todesrituale sind integraler Bestandteil des mittelalterlichen Sterbens und tragen zur Zähmung des Todes bei.⁶¹

Dieser Umgang mit dem Tod ändert sich ab dem Spätmittelalter. Ariès nennt diesen nun einen ‚verwilderten Tod‘. Die streng reglementierten, öffentlichen Todesrituale gingen seit der Renaissance zunehmend verloren. Damit ist der Tod heute nicht mehr domestiziert.⁶² Das individuelle Sterben wird seit dem Spätmittelalter immer bedeutsamer. Das ist erkennbar an den Totentänzen, dem häufig anzutreffenden Vanitas-Motiv und der *ars moriendi*, die schon lange vor dem Moment des Sterbens zur individuellen Auseinandersetzung mit dem Tod anregen. In dieser Zeit steigt auch die Angst vor dem Tod, dem Teufel und der Hölle. Mitverantwortlich dafür ist die Pest. Ariès skizziert die Weiterentwicklung des Verhältnisses der Menschen zum Tod weiter bis ins 20. Jahrhundert. Er argumentiert, dass der Tod immer mehr aus der Öffentlichkeit ausgeschlossen, ins Private, Unsichtbare gedrängt wurde und damit nicht mehr durch Rituale gezähmt ist, wie er es im Mittelalter war. Macho kritisiert die These, dass der Tod in der Moderne verdrängt wurde, denn es sind die Toten und die Sterbenden, die verdrängt werden und nicht der Tod selbst.⁶³ Er argumentiert, dass der Säkularisierungsprozess Tote verschwinden lässt.⁶⁴ Mit der zunehmenden Verwissenschaftlichung birgt der Tod kein Geheimnis mehr. Elias beschreibt diesen Prozess so: „Er öffnet keine Tür. Er ist das Ende eines

⁵⁸ Ariès 1980: 16

⁵⁹ cf. Ariès 1980: 19-22

⁶⁰ Ariès 1980: 23

⁶¹ cf. Ariès 1980: 24-30

⁶² cf. Ariès 1980: 381ff

⁶³ cf. Macho 1997: 940

⁶⁴ cf. Macho 1997: 951-952

Menschen. Was von ihm überlebt, ist das, was er anderen Menschen gegeben hat, was in ihrer Erinnerung bleibt.“⁶⁵

Dinzelbacher unterscheidet beim Wandel der Darstellung des Todes nach den historischen Epochen Früh-, Hoch- und Spätmittelalter. Frühmittelalterliche Texte beschäftigen sich wenig mit dem Tod und reflektieren ihn kaum. In ihnen ist vor allem von christlichen Ritualen, insbesondere von Buße, letzter Ölung und Kommunion, die Rede. Liturgische Anweisungen dienen dem Sterbenden bei der Vorbereitung auf den Tod, der sich ankündigt. In den Quellen zeigt sich eine beeindruckende Furchtlosigkeit vor dem Tod bei Kriegern.⁶⁶ Gegen Ende des Hochmittelalters ändert sich die Einstellung zum Tod. Die Reflexion (*contemptus mundi*) nimmt zu.⁶⁷ Die liturgischen Anweisungen werden in dieser Zeit elaborierter. Die Vergebung der Sünden steht nach wie vor im Zentrum, aber zahlreiche Psalme, Gebete und Litaneien werden den bisherigen Ritualen hinzugefügt.⁶⁸ Die Jenseitsangst nimmt im Hochmittelalter zu, wovon die zahlreichen Jenseitsvisionen zeugen. Es ist auch die Zeit der Dogmatisierung des Fegefeuers. Im Spätmittelalter bemerken wir eine intensive, schmerzhaft Auseinandersetzung mit dem Tod. Diese Angst ist „letztlich ein Symptom der Säkularisierung“.⁶⁹ Die überlieferten Texte rufen zur *meditatio mortis* auf, ebenso wie die *ubi sunt*-Gedichte und die zahlreichen Legenden. Die Todesrituale, die in den *Artes moriendi* didaktisch vermittelt wurden, werden nun umfassend christianisiert. Der Sterbende soll richtig und gern sterben lernen. Im 14. Jahrhundert verstärkt die Pesterfahrung die Formierung des Todes als Personifikation. Im 14. und 15. Jahrhundert wandelt sich die Darstellung von einem Tod, der einem Dämon oder einem verwesenden Menschen ähnelt, zu der über Jahrhunderte gültigen Ikonografie des Todes als Knochenmann. Jenseitsvisionen werden im Spätmittelalter seltener. Das Totengedenken wird im Spätmittelalter durch Seelenmessen fest in die Liturgie eingebunden.⁷⁰

Das Spätmittelalter steht im Zentrum der Untersuchung *Der Herbst des Mittelalters* von Johan Huizinga. Der niederländische Historiker beschreibt in seinem kulturhistorischen Monumentalwerk von 1919 das Leben im 14. und 15. Jahrhundert. Angesichts der Krankheiten und Kriege nimmt der Tod eine zentrale Stellung im Leben der Menschen ein. Dieses Epochenbild beschreibt das Spätmittelalter als Zeit des Verfalls. Er schreibt, dass das 15.

⁶⁵ Elias 1982: 100

⁶⁶ cf. Dinzelbacher 1993: 245 und Reinis 2007: 3

⁶⁷ cf. Dinzelbacher 1993: 248

⁶⁸ cf. Reinis 2007: 3

⁶⁹ Dinzelbacher 1993: 251

⁷⁰ cf. Dinzelbacher 1993: 250-256

Jahrhundert vom *memento mori*-Gedanken geprägt ist. *Das memento mori* am Übergang von Mittelalter zur Neuzeit markiert den Übergang zur „Akzentuierung einer autonom verstandenen Diesseitigkeit des menschlichen Lebens.“⁷¹ Das ständige Vor-die-Augen-Führen des Todes prägt die Lebenseinstellung der Menschen des Spätmittelalters. Volksprediger der Bettelorden ermahnen die Menschen und Holzschnitte bzw. Einblattdrucke erinnern an die Vergänglichkeit allen Lebens. Durch die Volksprediger und die bildlichen Darstellungen konnte dieser Gedanke der breiten Masse vermittelt werden. Deshalb haben sie eindringliche, volkstümliche Botschaften. Der Fokus liegt immer auf der Vergänglichkeit. „Es scheint, als hätte der spätmittelalterliche Geist den Tod unter keinem anderen Gesichtspunkt sehen können als nur unter dem der Vergänglichkeit.“⁷² Drei Themen sieht Huizinga als charakteristisch für das Spätmittelalter, und sie alle stehen in einem engen Zusammenhang mit dem Tod. Erstens, das *ubi sunt*-Motiv, das im Kapitel *memoria* eine Rolle spielen wird und auf das wir im Rahmen der Textanalyse des Gedichts von Villon noch genauer eingehen werden. Zweitens, das „Motiv der schauernden Betrachtung der Verwesung alles dessen, was einmal menschliche Schönheit ausgemacht hatte“⁷³, dem wir uns im Kapitel „Horror“ anhand ausgewählter Beispiele widmen werden. Drittens schließlich das Totentanz-Motiv, dessen Einfluss wir in Villons Werk ausmachen können. Es wird aber in dieser Arbeit keiner genaueren Untersuchung unterzogen. Das Totentanz-Motiv stammt aus dem 14. Jahrhundert und wurde vom Dichter Jean le Fèvre mit dem Gedicht „Je fis de Macabré la dance“ (1376) geprägt. *Macabre* umfasst ein breites Bedeutungsspektrum und die Etymologie ist schwierig zu klären. Man kann damit „geradezu die gesamte spätmittelalterliche Vision des Todes bezeichnen.“⁷⁴ Der Tod wird darin phantastisch dargestellt. Wir finden den religiösen Gedanken mit der Moral des *memento mori*, mit Gespenstischem verbunden.⁷⁵ Das Motiv des Totentanzes kann schon im 13. Jahrhundert nachgewiesen werden, doch erst im 15. Jahrhundert ist es weit verbreitet, unter anderem durch Holzschnitte und Wandmalereien. Der Totentanz zeigt oft Ekelerregendes und den Tod als Gleichmacher. In frühen Darstellungen ist der Tod ein verwesender Toter, ab ca. 1500 ein Gerippe. Er tanzt mit den Toten und den Lebenden; die Personen werden verdoppelt und ihrer Vergänglichkeit gemahnt. Der Totentanz ist eine soziale Satire.⁷⁶

⁷¹ Haas 1993: 169

⁷² Huizinga 2015: 216

⁷³ Huizinga 2015: 217

⁷⁴ Huizinga 2015: 226

⁷⁵ cf. Huizinga 2015: 226

⁷⁶ cf. Huizinga 2015: 230

2.3. Bilder des Todes: Literarischer Blick

Nicht nur im Alltagsleben der Menschen im Mittelalter, auch in der altfranzösischen Literatur hat der Tod seinen festen Platz. Es gibt unzählige literarische Texte, die das Sterben und den Tod thematisieren. Dabei ist der Tod immer in einem christlichen Kontext verankert, denn die mittelalterliche Gesellschaft ist durch ihren Glauben geeinigt und kulturell geprägt. Bei der literaturgeschichtlichen Auseinandersetzung mit dem französischen Mittelalter steht man vor mindestens zwei großen Herausforderungen. Erstens einer sprachlichen: Gerade im Mittelalter ist die Sprachgeschichte eng mit der Literaturgeschichte verbunden – und diese beiden wiederum mit der politischen Geschichte. Hugues Capet war der erste König von Frankreich (987), der ‚roman‘, also Altfranzösisch, sprach.⁷⁷ Zweitens haben wir es mit einem enormen Zeitrahmen zu tun. Für HistorikerInnen erstreckt sich das Mittelalter über tausend Jahre: vom Untergang des Weströmischen Reiches 476 bis – je nach Definition – 1453, der Eroberung Konstantinopels durch die Osmanen oder 1492 mit der ‚Entdeckung‘ Amerikas durch Christoph Kolumbus. Für französistische LiteraturwissenschaftlerInnen ist es ein wenig kürzer, denn der erste überlieferte volkssprachliche Text, die *Cantilène* oder *Séquence de Sainte Eulalie*, datiert vom Ende des 9. Jahrhunderts. Das Ende der altfranzösischen Literatur wird zumeist Ende des 15. Jahrhunderts angesetzt, da die Renaissance sich erst verzögert in Frankreich ausbreitete. In diesem Zeitrahmen finden wir eine Fülle von Texten, die den Tod als zentrales oder als Randthema behandeln. Um die Bedeutung des Todesthemas in der altfranzösischen Literatur zu veranschaulichen, stelle ich einige Beispiele in einem literaturgeschichtlichen Überblick vor. Dieser dient auch dazu, die in Folge analysierten Texte in einen Zusammenhang zu stellen. Wir finden das Todesthema in allen Genres und durch das gesamte Mittelalter hindurch.

Bei den Epochen orientiere ich mich an der viergliedrigen Einteilung des französischen Mittelalters von Frank-Rutger Hausmann. Er unterteilt in eine frühe Epoche, die vom 9. bis zum 11. Jahrhundert reicht; eine mittlere Epoche vom Ende des 11. bis zur Mitte des 12. Jahrhunderts; den Höhepunkt der altfranzösischen Literatur setzt er von der Mitte des 12. bis zum Anfang des 13. Jahrhunderts an und schließlich die letzte Epoche von der Mitte des 13. bis zum 15. Jahrhundert.⁷⁸

⁷⁷ cf. Lagarde/Michard 1997: III-IV

⁷⁸ cf. Hausmann 1996: 179

9. bis 11. Jahrhundert:

Die Themen der frühesten romanischsprachigen Literatur sind ausschließlich religiöser Natur und befassen sich mit christlichen Glaubensinhalten. Zu den Gattungen gehören die Predigt (Jonasfragment), die Sequenz (*Séquence de Sainte Eulalie*), Bibelnachdichtungen und die Leidensgeschichte Jesu Christi (*Passio*) sowie eine Vielzahl von Hagiographien (*Vie de Saint Léger*, *Vie de Saint Alexis*).⁷⁹

Der älteste überlieferte altfranzösische Text, die Eulalia-Sequenz, hat den Tod zum Thema; in diesem Fall den Märtyrertod einer Heiligen. Die Hagiographie *La Vie de Saint Alexis*, in der Mitte des 11. Jahrhunderts entstanden, ist eine der ältesten französischen Heiligenbiografien. Die Vita erzählt die Geschichte des Eufemion, der sich von seinem adligen Leben abwendet und der *imitatio Christi* folgend die Askese wählt. Siebzehn Jahre lebt er als Bettler fern der Heimat. Nachdem ihm seine Heiligkeit bei einem Wunder verkündet wird, flieht er zurück nach Rom und lebt dort weitere siebzehn Jahre asketisch. Als sein Tod naht, schreibt er seine Biografie nieder. Im Moment seines Todes verkündet eine himmlische Stimme sein Auserwähltsein.⁸⁰ Er stirbt wie Eulalia einen Heiligentod. Wir sehen anhand der verbreiteten Gattungen und den beiden Beispielen die ausgeprägte Präsenz des Todesthemas in dieser frühen Epoche. Dieses wird ausschließlich in einem religiösen Kontext und in Textsorten, die der Liturgie nahe stehen, behandelt.

Ende 11. Jahrhundert bis Mitte 12. Jahrhundert:

Das ist die Zeit der epischen Dichtung, der *Chansons de geste*. Diese frühen Werke haben die *matière de France* als Stoff. Sie werden in drei Zyklen eingeteilt: Karlsgeste, Empörergeste und Wilhelmsgeste. „Un Cycle (...) est constitué par tous les poèmes, de divers auteurs et de divers époques, au centre desquels on retrouve le même héros ou des membres de sa famille.“⁸¹ Die *Chansons de geste* rekurrieren auf eine historisch verklärte Vergangenheit. Sie haben historische Figuren als Protagonisten und erzählen von historischen Ereignissen. Sie thematisieren und etablieren eine französische Nationalgeschichte und ein Nationalbewusstsein. Die Protagonisten kämpfen für die Nation und das Christentum. In dieser Epoche der Literaturgeschichte ist die Autorschaft anonym. Sprachlich sind die Werke dialektal sehr divers.⁸² Als Höhepunkt der Heldenepen gilt das Rolandslied, die *Chanson de Roland*, aus dem frühen 12. Jahrhundert. Das Epos verherrlicht die Nation, den Kaiser Charlemagne, der

⁷⁹ cf. Hausmann 1996: 179

⁸⁰ cf. Hausmann 1996: 24-25

⁸¹ Lagarde/Michard 1997: 2

⁸² cf. Hausmann 1996: 180

darin als 200-Jähriger mythologisiert wird, und das Christentum. Getragen wird die Handlung vom Kreuzzugsethos und dem Ethos der Ordnung der Feudalgesellschaft.

Die *Chanson de Roland* thematisiert das Sterben auf vielfältige Weise. So fallen die Krieger Charlemagnes und die ‚Ungläubigen‘ im Kampfgeschehen. Berühmt sind die Todesszenen von Roland, Thema dieser Arbeit, und seinem Gefährten Olivier. In der *Chanson de Guillelme* wird ebenso der Tod des Helden besungen. In der Kreuzzugsliteratur finden wir Schilderungen des Sterbens auf dem Schlachtfeld, beispielsweise in den Chroniken von Villhardouin und Robert de Clari. Um 1200 finden wir erstmals den Tod als Personifikation in der europäischen Literatur. Ein anschauliches Beispiel hierfür ist die Personifikation des Todes bei Hélinant, der wir uns in dieser Arbeit widmen werden. Im 12. Jahrhundert entstehen zahlreiche Jenseitsvisionen mit immer demselben Muster: Der Sterbende wird von Dämonen überfallen, Engel retten ihn und sie wandeln gemeinsam durch das Jenseits. Dort sieht er Pein- und Gnadenstätten, wobei vor allem die letzten detailreich geschildert werden. Ein berühmtes Beispiel für diese Visionsliteratur ist *Le voyage de Saint-Brendan* vom Anfang des 12. Jahrhunderts.⁸³ Dies ist ein Zeichen für die zunehmende Jenseitsangst in dieser Zeit.⁸⁴

Mitte 12. Jahrhundert bis Anfang 13. Jahrhundert:

Diese Epoche wird als Blütezeit der altfranzösischen Literatur bezeichnet. Herausragend sind dabei die höfischen Romane (*romans courtois*) von Chrétien de Troyes, die als Vorbild für den mittelhochdeutschen *Erec* und *Iwein* von Hartmann von Aue dienten. Diese beziehen ihren Stoff aus der *matière de Bretagne*, aus keltischen Sagen und Erzählungen. Der Antikenroman orientiert sich an der *matière de Rome* und greift Figuren aus der griechischen Geschichte und Literatur auf. Zu nennen sind hier insbesondere der *Roman d'Alexandre* (um 1120), der *Roman d'Énéas* (um 1160) und der *Roman de Troie* von Benoît de Sainte-Maure (um 1160 – 1170). In der Lyrik finden wir die Minnedichtung der Trouvères und die *Lais* der Marie de France. Die Namen der Autoren werden nun häufiger genannt, was von einem wachsenden Selbstbewusstsein und der Bedeutung der Literatur am Hof zeugt. Die höfische Kultur dient als Grundlage und Hintergrund für die Literatur und schafft ein spezifisches Lebens- und Literaturverständnis. Im Zentrum stehen das Ideal der Ritterlichkeit und der Dienstgedanke an der Frau. Unter dem Einfluss von Ovid und der Troubadourlyrik finden wir eine stärkere Psychologisierung der Protagonisten.⁸⁵ Daneben ist es auch die Zeit der *Fabliaux* und der Anfänge des Theaters mit dem *Jeu de Saint Nicolas* von Jean Bodel (um 1200). Dieser Autor

⁸³ cf. Hausmann 1996: 146-147

⁸⁴ cf. Dinzelbacher 1993: 250

⁸⁵ cf. Hausmann 1996: 180-181

griff in der *Chanson des Saisnes* erneut die *matière de France* und die Geschichte Charlemagnes auf. Eine sprachliche Vereinheitlichung setzte ein.

In den Artus- und Antikenromanen ist der Tod präsent. Die Helden töten ihre Antagonisten, besiegen Drachen und andere Ungeheuer wie Riesen oder Zwerge, sterben in der Schlacht oder im Zweikampf. Das Leben des Helden wird regelmäßig gefährdet. Manche sind dem Tod nahe wie in Chrétiens *Erec*, der vom Schrei Enites aus dem Scheintod geweckt wird, und manchmal stirbt der Held. Dies ist bei Tristan der Fall, dessen tragischer Liebestod die Literatur bis heute beeinflusst: „Sa mort desire e het sa vie“ (v. 1877). Im *Roman de Troie* schildert der Erzähler den Tod Hectors, Achilles’ und Pâris’ sowie deren Gräber. In der Lyrik beschreibt Marie de France in ihren *Lais* das Leiden angesichts des Todes: „Se par la dame n’est guariz, De la mort est sœurs e fiz.“ (Lais G 398).⁸⁶

Mitte 13. Jahrhundert bis 15. Jahrhundert

In dieser Zeit nimmt die Literaturproduktion zu. Statt der höfischen ist nun die städtische, bürgerliche Kultur prägend. Die Literatur ist stark von der sich im Aufschwung befindlichen Scholastik und den Naturwissenschaften beeinflusst. Der allegorische Roman entsteht. Am berühmtesten ist der *Roman de la Rose*. Dieser wurde 1235 von Guillaume de Lorris begonnen und 1275 von Jean de Meung fortgesetzt. Tugenden und Laster sind darin als allegorische Figuren dargestellt.⁸⁷ Die Zahl der Theaterstücke nimmt zu, die meisten haben religiöse Stoffe als Thema. Die Produktion an *miracles*, Theaterstücken, die von Wundern Heiliger erzählen, nimmt zu. Bekannt ist *Le Miracle de Théophile* von Rutebeuf vom Ende des 13. Jahrhunderts. Die Lyrik ist von satirisch-realistischem Charakter mit ihrem bedeutendsten Vertreter Villon.⁸⁸ Sie wird geprägt vom Vanitas-Gedanken.

Malory greift in *La mort le roi Artu* (um 1469) den Artusstoff erneut auf. Neben der Beschreibung des Todes von König Artur finden wir zahlreiche andere Todesschilderungen. Baudouin de Condés Gedicht *Li troi mort et li troi vif* aus dem 13. Jahrhundert variiert das Vanitas-Thema und erinnert an die Vergänglichkeit des Menschen. Es gibt mehrere Versionen des Plots. Die drei Figuren – bei Baudouin sind es ein Prinz, ein Herzog und ein Graf – werden an ihre Vergänglichkeit erinnert. Sie treffen unvermutet auf drei furchterregende Tote. Diese sind das Spiegelbild dessen, was von den Lebenden einmal übrigbleiben wird. Sie werden sich der Grausamkeit, Ungerechtigkeit und Unausweichlichkeit des Todes und der Gefahr der Hölle

⁸⁶ zit. n. Tobler-Lommatzsch 1965: 297

⁸⁷ cf. Strubel 2003: 991-993

⁸⁸ cf. Hausmann 1996: 181

gewahr.⁸⁹ Diese Erzählung finden wir auch in Illustrationen dieser Zeit. Historiografische Schilderungen des Todes finden wir in den *Chroniques de France* von Froissart, in denen der Autor den Zeitraum von 1322 bis 1400 abdeckt. Er beschreibt darin auf Zeugenberichten basierend die Ereignisse des 100-jährigen Krieges.⁹⁰ Im *Jugement dou Roy de Behaingne* (um 1330) von Guillaume de Machaut wägt der Erzähler das Leid einer Dame, deren Geliebter gestorben ist, gegen das Leid, das ein Ritter empfindet, der von seiner Dame betrogen wurde, auf. Der König von Böhmen befindet, dass der Ritter in diesem Streit der Sieger ist.⁹¹ In Guillaume de Machauts *Fontaine amoureuse* (um 1361) lesen wir eine lange Klage des alten Dichters, die sich gegen den personifizierten Tod richtet, der ihm die geliebte Frau geraubt hat: „Hé! Mors, com tu es haïe!“ Das Ich würde lieber sterben, als mit den schmerzhaften Erinnerungen an die Liebe und Freuden zu leben.⁹² Die Trauer um einen geliebten Menschen ist auch in Christine de Pisans Dichtung ein Leitmotiv. Ihre ersten Gedichte widmete sie der Erinnerung an ihren verstorbenen Mann. Im *Livre des cent ballades* finden wir die Ballade *Seulete suy sans ami demourée*, die mit dem anaphorisch „Seulete suy“ in allen Versen bis auf den Anfang der Geleitstrophe wiederholt die Trauer und Leid angesichts des Verlusts zum Ausdruck bringt.⁹³ Die in der Kunst populären *danses macabres* werden auch literarisch verarbeitet, wie anhand des Beispiels von Baudouin de Condé aufgezeigt wurde und wie wir es auch in der Seelenreise des normannischen Mönchs Guillaume de Digulleville (1295-1380) finden. In seiner Mitte des 14. Jahrhunderts verfassten *Le pèlerinage de l'Âme* schildert er eine Seelenreise in Form eines Traums. Zunächst ist die Seele für tausend Jahre im Fegefeuer verdammt, um schließlich ins Paradies aufgenommen zu werden. Die reisende Seele wird von einem Engel unter die Erde in das Reich des Todes geführt, wo sie einen abstoßenden Geruch und einen Haufen Knochen wahrnimmt und auf den Tod trifft. Die Seele tritt in Dialog mit dem Tod, der als übel riechender, verwesender Kadaver dargestellt ist. Die Seele ist mit ihrer Reinheit und Schönheit ein Gegenbild zum Tod.⁹⁴ Diese Personifikation des Todes als abstoßenden furchterregenden Kadaver zeigt deutlich den Einfluss der Totentänze. Sie erzeugt einen einprägsamen Eindruck von der starken Präsenz des Todes in der mittelalterlichen Gesellschaft und Literatur in dieser Zeit.

⁸⁹ cf. Baudouin de Condé 1979

⁹⁰ cf. Hoeges 2003: 984-985

⁹¹ cf. Wild 1990: 44-45

⁹² cf. Cerquiglioni-Toulet 1993

⁹³ cf. Pisan 1886: 12

⁹⁴ cf. Machaut 1993

3. Memoria: Das Totengedenken

Der lateinische Begriff *Memoria* bezeichnet allgemein die angeborene Merkfähigkeit aller Lebewesen. Diese umfasst spontanes und bewusstes Denken und das Vorstellen von Vergangenem als eidetische Erinnerung. Das bedeutet, dass Menschen sich Vergangenes als Vorstellungsbilder ins Gedächtnis rufen.⁹⁵ Neben dieser allgemeinen und der rhetorischen Bedeutungsebene des Einprägens von Inhalten bezeichnet *Memoria* das rituelle Totengedenken und ist Teil des Totenkults. Dabei hat der Begriff einen Bedeutungswandel durchgemacht:

Im älteren Sinne hat *Memoria* nicht nur die Bedeutung von ‚Vergegenwärtigen‘ im bloß kognitiven oder emotionellen Sinn, sondern umfaßt Formen sozialen und rechtlichen Handelns, durch welche die Gegenwart der erinnerten Toten konstituiert ist.⁹⁶

Es geht also um den Umgang mit Verstorbenen und wie ihrer durch Rituale oder Texte gedacht wird. In der Mediävistik liegen zahlreiche Forschungsberichte über den Umgang mit *Memoria* in verschiedenen Kontexten vor.⁹⁷ Das Christentum definiert sich als Erinnerungsgemeinschaft an Christus, der seine Jünger aufruft: „Tut dies zu meinem Gedächtnis!“ (Paulus, 1. Kor. 11, 24). Im europäischen Mittelalter ist das Christentum prägend für den Umgang mit dem Tod, der nicht das Ende des Lebens, sondern den ersten Schritt zum ewigen Leben bildet. Das ewige Heil war aber nur jenen sicher, die das Leben eines guten Christen in der Imitation Christi geführt hatten. Die *Memoria* als Totengedenken konnte Verfehlungen der Verstorbenen wiedergutmachen. Schon zu Lebzeiten bemühten sich die Menschen, in guter Erinnerung zu bleiben. Aufgabe der Lebenden war es, das Andenken der verstorbenen Familienmitglieder zu wahren und durch liturgische *Memoria*, also Gebete, positiv zu beeinflussen. Zentral dabei ist, nicht von den Lebenden vergessen zu werden. Das Totengedenken war in erster Linie Aufgabe der Frauen, „die dem Jenseits angeblich näherstanden als die Männer“⁹⁸. Das Gedenken stärkt die Familienidentität, indem es die Verstorbenen in Erinnerung ruft und sie so lebendig hält. Neben dem familiären Totengedenken nimmt das kollektive Erinnern an Heilige, Märtyrer und Könige einen wichtigen Platz in der mittelalterlichen Gesellschaft ein. Sowohl Heiligen- als auch Totenkult sind „aus ein und derselben Wurzel gewachsen (...): eben aus der *Memoria* Lebender für Tote.“⁹⁹ Die *Memoria* ist der Platz der Toten unter den Lebenden. Als persönliches, historisches, kulturelles und kollektives Gedächtnis ist sie identitätsstiftend und -

⁹⁵ cf. Harth 1997: 738

⁹⁶ Oexle 1983: 25

⁹⁷ cf. Geuenich/ Oexle (1994) und Oexle (1994)

⁹⁸ Fossier 2010: 179

⁹⁹ Oexle 1983: 30

prägend.¹⁰⁰ Gattungen wie Memoiren, (Auto-) Biografien und Reiseberichte folgen primär den Rhetoriken der *Memoria*. Dieses Kapitel widmet sich den Formen des Totengedenkens anhand zweier Beispiele: erstens der Darstellung des Todes von Louis IX (Saint Louis) in der berühmten Chronik von Jean de Joinville *La Vie de Saint Louis* (1309), die knapp 40 Jahre nach seinem Tod geschrieben wurde; zweitens das Erinnern Verstorbener in den *Ballades du temps jadis* (1463) von François Villon aus dem *Testament*. Beide evozieren dieses Thema, doch könnten die Mittel und Akzente nicht unterschiedlicher sein.

3.1. Jean de Joinville: La Vie de Saint Louis (1309)

Jean de Joinville (1225 – 1317) war ein jahrelanger Begleiter von Ludwig IX. Er stammte aus dem Adel und hatte eine solide Ausbildung im Lesen, Schreiben und rudimentäre Lateinkenntnisse. Er begleitete König Louis IX auf dem 7. Kreuzzug über Zypern nach Ägypten (1248 – 1254). Dort wurde er zusammen mit dem König gefangen genommen und lernte die Gefahren der Kreuzzüge am eigenen Leib kennen. Zurück in Frankreich verweigerte er die Teilnahme am 8. Kreuzzug nach Karthago, im Zuge dessen der König infolge einer Epidemie nahe Tunis (Karthago) starb. Jean de Joinville als sein langjähriger Begleiter machte das Leben dieses außergewöhnlichen Königs schriftlich in Form einer Chronik, *La Vie de saint Louis*, der Nachwelt zugänglich.¹⁰¹ Nach seinem Tod schrieb Joinville achtzigjährig, aufgefordert von Louis' Enkeltochter Jeanne de Navarre, die Chronik.¹⁰² Er begann die Arbeit daran 1305 und beendete sie 1309.¹⁰³ Darin „(...) il voua un culte à sa mémoire“¹⁰⁴. Die Vita zeichnet sich durch drei Merkmale aus: Sie präsentiert sich als Zeugnis; sie diskutiert Fragen des Glaubens, der Moral und der Politik und sie ist ein autobiografisches Dokument. Als dieses diente sie auch im Kanonisationsprozess von Louis IX, der sehr bald nach seinem Tod, im Jahre 1297, abgeschlossen war.¹⁰⁵ Louis IX war auf Kreuzzügen, ließ zur Verwahrung kostbarer Reliquien die Saint-Chapelle in Paris erbauen, gründete zahlreiche Klöster und betätigte sich karitativ in der Armenpflege.¹⁰⁶

¹⁰⁰ cf. Harth 1997: 741

¹⁰¹ cf. Foulet 2003: 620-621

¹⁰² cf. Polgar 2008: 23

¹⁰³ cf. Le Goff 1996: 473-477

¹⁰⁴ Lagarde/Michard 1997: 123

¹⁰⁵ cf. Foulet 2003: 620-621

¹⁰⁶ cf. Richard 2003: 2186

In der *Vie de saint Louis* finden wir die Beschreibung eines exemplarischen, vorbildhaften Todes einer Persönlichkeit, die einen festen Platz im kollektiven mittelalterlichen Gedächtnis einnimmt. Die Vorbildhaftigkeit des Todes stellt uns vor die Frage, um welche Gattung es sich bei dem Text handelt – nur so können wir den Grad der Authentizität der Quelle und ihre Rhetorik eruieren. Denn handelt es sich um einen vorwiegend fiktionalen Text, wird das biografische Vorhaben unwahrscheinlich. In seiner monumentalen Biografie *Saint Louis* diskutiert Le Goff die Gattungsfrage. Er argumentiert, dass sich der Text an der Schnittstelle mehrerer Textsorten situiert und rhetorische Anleihen aus der Geschichtsschreibung, aus Biografien, *miroir des princes*, Kreuzzugsliteratur und Hagiografien nimmt. Durch das präsente Ich Joinvilles hat er auch Züge einer Autobiografie.¹⁰⁷

Betrachten wir den Text zunächst als historiografische Biografie. Die Geschichtsschreibung kennzeichnet sich durch die „schriftliche (...) Darstellung von Ereignissen und Strukturveränderungen, deren Authentizität durch materielle und/oder symbolische Zeichen (...) verbürgt bleibt.“¹⁰⁸ Die Anfänge der Geschichtsschreibung in Frankreich sind auf Lateinisch von Geistlichen verfasste Chroniken. Als exemplarisch sind die *Vita Caroli Magni* von Eginhard aus dem 9. Jahrhundert und *De Vitae Caesarum* von Sueton zu nennen. Sie wurden als Autoritäten gattungsprägend.¹⁰⁹ Später, unter dem Einfluss der *Chansons de geste*, entwickelte sich die Geschichtsschreibung in Richtung Epos und wurde nun zunehmend in der Volkssprache und in Versen verfasst. Einflussreich für die Entwicklung der Gattung war außerdem die Kreuzzugsliteratur. Die Chronisten waren zumeist Augenzeugen oder behaupteten, Augenzeugenberichte wiederzugeben.¹¹⁰ So berichtete auch Joinville aus seiner eigenen Erinnerung und befragte Augenzeugen für die Zeiträume, in denen er nicht an Louis IX Seite war.¹¹¹ Durch den immer wieder zitierten Topos der Augenzeugenschaft unterstreicht der Autor die Glaubwürdigkeit seines Berichts. Die Authentizität und Augenzeugenschaft wird durch die lebendige Schilderung unterstrichen. So findet man in der *Vie de Saint Louis* lange, dialogische Passagen und detaillierte Beschreibungen, die ein lebhaftes, farbenfrohes Bild des Kreuzzugs zeichnen.¹¹² Die Einschreibung in einen spezifischen historischen und geografischen Kontext, die Nennung der Quellen und die Beschreibung der Methode sind distinktiv historiografische Elemente des Texts.¹¹³ Joinville ist weniger Chronist

¹⁰⁷ cf. Le Goff 1996: 17-21

¹⁰⁸ Harth 1996: 832

¹⁰⁹ cf. Delogu 2016: 25

¹¹⁰ cf. Lagarde/Michard 1997: 113

¹¹¹ cf. Polgar 2008: 25

¹¹² cf. Lagarde/Michard 1997: 123

¹¹³ cf. Delogu 2016: 28

als Augenzeuge und geht nicht immer in chronologischer Reihenfolge der Ereignisse vor. Polgar argumentiert, dass sich der Text am Rand der Literarizität befindet, da er sowohl eine Chronik als auch ein Rechtzeugnis ist.¹¹⁴ Gegen die Einordnung als Chronik spricht die Tatsache, dass historiografische Texte chronologisch und geordnet von den Ereignissen berichten, während Joinville thematische und chronologische Ordnung mischt.¹¹⁵ Für die zeitgenössische Auffassung des Texts als Fakt spricht, dass er im Heiligsprechungsprozess von Louis IX als Beweis diente. Es ist die Chronik einer Kreuzzugexpedition, die auch als Pilgerschaft gesehen wird. Louis IX wird darin als idealer König repräsentiert, der den „models of kingship“¹¹⁶ der Bibel (David und Salomon) und Augustinus folgt. Aufgrund dieser Entindividualisierung bezeichnet Le Goff die *Vie de Saint Louis* als „antibiographie“¹¹⁷. Dadurch rückt der Text in die Nähe einer Hagiografie.

Eine Hagiografie erhebt den Anspruch, authentisch und glaubhaft über das Leben einer oder eines Heiligen zu berichten und zitiert dabei historiografische Rhetoriken. In ihrem Zentrum steht ein Held, der Heilige, der mit stereotypen Topoi beschrieben wird. Seine Taten und Tugenden werden als von historischer Bedeutung dargestellt. Dabei kommt es zu einem Widerspruch zwischen dem Außergewöhnlichen und dem Wahrscheinlichen. Individualisierung ist nebensächlich. Hagiografien nennen im Unterschied zu Chroniken kaum Daten oder genaue Orte. Die Kausalitätskette in Historiografien müssen faktisch belegbar sein, die Hagiografie baut *miracula* ein. Ein Wunder hat keinen spezifischen Grund und durchbricht die irdische Kausalität. Bei der Darstellung von Louis IX als Heiligen, Krieger und König folgt Joinville nicht den Konventionen der Hagiografie. So fehlt die Aufzählung an Wundern, die der König vollbracht hat.¹¹⁸ Dennoch wird *La vie de Saint Louis* als Hagiografie titulierte. Damit steht das Werk in der Tradition der *Legenda Aurea (Légende dorée)*, wobei der Unterschied darin liegt, dass Joinville als Augenzeuge auftritt. Der Chronist zeichnet das Bild eines menschlichen, frommen, barmherzigen, großen Königs, der ein guter Christ ist. Die Erbauung steht im Mittelpunkt.¹¹⁹ Der Einfluss der Hagiografie darf nicht unterschätzt werden, da es im Mittelalter weitaus mehr religiöse als weltliche Biografien gab.¹²⁰

Durch das selbstbewusste Ich und die Betonung der Augenzeugenschaft nimmt der Text autobiografische Züge an. In seinem Erzählstil ist Jean de Joinville meist sehr persönlich und

¹¹⁴ cf. Polgar 2008: 24

¹¹⁵ cf. Delogu 2016: 25

¹¹⁶ Delogu 2016: 31

¹¹⁷ Le Goff 2003: 134

¹¹⁸ cf. Polgar 2008: 22-26

¹¹⁹ cf. Lagarde/Michard 1997: 123-124

¹²⁰ cf. Delogu 2016: 26

der Text ähnelt einem Augenzeugenbericht.¹²¹ Die selbstbewusste Verwendung des Ichs zeugt von einem Mentalitätswandel und einer sich entwickelnden Ausprägung des Individuums bzw. des Erzählers im Text.

Moderne Vorstellungen von Fiktionalität und Faktizität greifen bei einer Gattungseinordnung des Textes zu kurz und führen in die Irre, da sich mittelalterliche Vorstellungen darüber grundlegend von modernen unterscheiden. Sowohl die Königsbiografie als auch die Heiligenvita orientieren sich an einem Idealmodell von Königtum bzw. Heiligkeit. Beiden liegen Schemata von Tugendkatalogen, Lebensentwürfen und Taten zugrunde, die als ideal und damit nachahmenswert gelten. Weniger das Individuum als der Idealtypus werden beschrieben.¹²² Heiligenlegende und Königsbiografie müssen einander bezüglich des Maßstabs der Historizität nicht widersprechen.¹²³ Patschovsky arbeitet am Beispiel zweier Quellen, die über den Tod Wilhelms des Eroberers berichten, heraus, dass beide Schilderungen nicht ‚wahr‘ sind: „ ‚Wahr‘ im Sinne von tatsächlich so geschehen. Im Sinne einer höheren Wahrheit aber ist der Bericht keineswegs zu verwerfen (...).“¹²⁴ Es wird ein Modell geschaffen, an dem sich folgende Texte orientieren und der Text selbst knüpft an traditionelle narrative Muster der Hagiografien an. Werfen wir einen Blick auf die Einleitung von Joinville:

| | Altfranzösisch | Neufranzösisch |
|----|--|--|
| 19 | En nom de Dieu le tout puissant, je, Jehan, sire de Joyngville, seneschal de Champagne, faiz escrire la vie nostre saint roy Looÿs, ce que je vi et oÿ par l'espace de .VI. ans que je fu en sa compaignie ou pelerinage d'outre mer, et puis que nous revenimes. Et avant que vous conte de ses grans faiz et de sa chevalerie vous conterai je ce que je vi et oÿ de ses saintes paroles et de ses bons enseignemens, pour ce qu'il soient trouvez l'un après l'autre pour edefier ceulz qui les orront. | Au nom de Dieu tout puissant, moi Jean, sire de Joinville, sénéchal de Champagne, fais écrire la vie de notre saint roi Louis, ce que j'ai vu et entendu pendant l'espace de six ans au cours desquels je me suis trouvé en sa compaignie au pèlerinage d'outre-mer et après notre retour. Et avant de vous raconter ses hauts faits et sa conduite de chevalier, je vous raconterai ce que j'ai vu et entendu de ses saintes paroles et de ses bons enseignements, afin qu'on puisse les trouver les uns après les autres pour l'édification de ceux qui les entendront. ¹²⁵ |

Gleich zu Beginn zitiert Joinville den Topos der Augenzeugenschaft („ce que je vi et oÿ“ wird zweimal wiederholt) und nennt seinen Namen als Autorität. Er schwört auf Gott („En nom de Dieu le tout puissant“) und verbürgt damit für den Wahrheitsgehalt des folgenden Berichts. Bei der ersten Namensnennung des Königs fügt Joinville das Attribut „saint“ hinzu; mit dem Ziel „pour edefier“ weitere Elemente einer Hagiografie. Nachdem von Beginn an das Bild eines Heiligen gezeichnet wird, wenden wir nun unseren Blick auf die Todesszene in der *Vie*. In den

¹²¹ cf. Marchello-Nizia/Gally 1985: 288

¹²² cf. Delogu 2016: 23, 29ff

¹²³ cf. Delogu 2016: 27

¹²⁴ Patschovsky 1993: 12

¹²⁵ Joinville 2010: 8-11

Abschnitten 755 bis 757 beschreibt der Autor nach der vorhergehenden Schilderung der Krankheit nun den Tod des Königs:

| | Altfranzösisch | Neufranzösisch |
|-----|---|--|
| 755 | Quant le bon roy ot enseignié son filz mon seigneur Phelippe, l'enfermeté que il avoit commença à croistre forment; et demanda les sacremens de sainte Eglise, et les ot en saine pensee et en droit entendement, ainsi comme il apparut: car quant on l'enhuilioit et on disoit les .VII. pseumes, il disoit les vers d'une part. | Quand le bon roi eut donné ces enseignements à son fils, monseigneur Philippe, la maladie qu'il avait commença à croître fortement: et il demanda les sacremens de la sainte Église, et il les reçut en toute lucidité et en pleine conscience, comme il apparut, car, lorsqu'on lui faisait les onctions d'huile et qu'on disait les sept psaumes, il disait de son côté les versets. |
| 756 | Et oÿ conter mon seigneur le conte d'Alençon, son filz, que quant il aprochoit de la mort, il appela les sains pour li aider et secourre, et meismement mon seigneur saint Jaque, en disant s'oroison, qui commence : ESTO DOMINE, c'est a dire, « Dieu, soit» saintefieur et garde des vostre peuple. « Mon seigneur saint Denis de France appela lors en s'aide, en disant s'oroison qui vaut autant a dire : « Sire Dieu, donne nous que nous puissions despire la <i>prosperité</i> de ce monde, si que nous ne doutiens nulle adversité. » | Et j'ai entendu raconter à monseigneur le comte d'Alençon, son fils, que, quand il approchait de la mort, il appela les saints pour l'aider et le secourir, et spécialement monseigneur saint Jacques, en disant son oraison qui commence <i>Esto, Domine</i> , c'est-à-dire: Dieu, sanctifiez et protégez votre peuple. Il appela alors à son aide monseigneur saint Denis de France, en disant son oraison dont le sens est: "Sire Dieu, donne-nous de pouvoir mépriser la prospérité de ce monde, afin que nous ne redoutions nulle adversité." |
| 757 | Et oÿ dire lors a mon seigneur d'Alençon, <i>que Dieu absoulle</i> , que son pere reclamoit <i>ma dame</i> sainte Genevieve. Après se fist le saint roy coucher en un lit couvert de cendre et mist ses mains sus sa poitrine; et en regardant vers le ciel rendi à nostre Createur son esperit, en celle hore meismes que le Filz Dieu morut <i>pour le salut du monde</i> en la croiz. | Et j'ai alors entendu dire à monseigneur d'Alençon, que Dieu absolve, que son père invoquait madame sainte Geneviève. Après le saint roi se fit coucher sur un lit couvert de cendre, et mit ses mains sur sa poitrine, et en regardant vers le ciel il rendit son esprit à notre Créateur, à l'heure même où le Fils de Dieu mourut sur la croix pour le salut du monde. ¹²⁶ |

Im diesem Ausschnitt ist die enge Beziehung zwischen dem Tod und dem Glauben deutlich. Es ist ein vorbereiteter Tod. Der sterbende König erwartet den Tod schon und nimmt ihn an. Der sterbende König fürchtet seinen Tod nicht und ist bei vollem Bewusstsein („en saine pensee et en droit entendement“, 757), was seinen Tod zu einem *bonne mort* macht.¹²⁷ Im Zentrum steht die Sorge, sterben zu müssen, ohne gesegnet und ohne durch die Absolution von den Sünden befreit zu sein, um das ewige Paradies zu erlangen. In diesen Szenen werden diese christlichen Sterberituale beschrieben. Der König erhält die Sakramente und spricht die Gebete. Die christlichen Symbole spielen eine wichtige Rolle: Das Öl der letzten Ölung symbolisiert die Ewigkeit. Der Körper des Sterbenden wird von oben bis unten eingeölt als Ausdruck dessen, dass sein ganzer Körper von der Ewigkeit bedeckt ist und damit über den Tod hinaus eine Zukunft hat. Die Heiligen werden angerufen und die Umstehenden beten gemeinsam für den im Sterben liegenden König. Die Anrufung Gottes, das Gebet, die Psalme, das Kreuz und die Asche sind weitere Bestandteile der christlichen Sterbeliturgie. Das Kreuz ist ein wesentliches Element bei allen Sakramenten der katholischen Kirche, da es das Gründungssymbol für das

¹²⁶ Joinville 2010: 372-375

¹²⁷ cf. Lagarde/Michard 1997: 129

Christentum ist. Die Asche erinnert mahnend an die Vergänglichkeit (*vanitas*) des Menschen und an die dringende Notwendigkeit der Buße angesichts des Todes. Sterben bedeutet, seine Seele Gott anzuvertrauen. Der Tod hat hier nichts Schreckliches, er ist Teil des Lebens der Menschen. Er ist der Übergang vom irdischen zum ewigen Leben bei Gott. Die Atmosphäre ist ruhig und andächtig. Indem behauptet wird, dass die Stunde, in der der König starb, dieselbe war wie die, in der Jesus Christus starb, schafft der Autor eine Verbindung zwischen dem heiligen König und dem Sohn Gottes. Aus der Beschreibung des Todes wird ersichtlich, dass hier nicht einfach ein König stirbt, sondern ein Heiliger. Als Königstod ist er ein repräsentatives Beispiel für die Rolle des Christentums und dessen Symbolik im Moment des Todes im Mittelalter. In dieser feierlichen Atmosphäre ist es ein stiller Tod, der einen bereits alten Mann infolge einer Krankheit einholt. Trotz der Intimität des Moments ist es kein persönliches Bild des Königs. Jean de Joinville beschreibt ihn als Inkarnation von Jesus Christus.¹²⁸ Es geht weniger um die biografische Beschreibung des Lebens eines Individuums; im Vordergrund steht, so argumentiert der französische Historiker Le Goff, ein stereotypes Modell eines guten Königs und eines Heiligen, also eines heiligen Königs, „si l'on dit de quelqu'un qu'il est saint, sa vie ne peut-être que l'expression parfaite du code établi pour parler des saints.“¹²⁹ Zweimal finden wir rhetorische Mittel des Ausdrucks der Augenzeugenschaft („Et oï conter“, 756 und „Et oï dire“, 757), die den Wahrheitsgehalt betonen. Es ist ein Moment der Feierlichkeit. Eine ähnliche Todesbeschreibung finden wir bei Geoffroy de Beaulieu, einem Augenzeugen. Auch er beschreibt, dass der König bei vollem Bewusstsein war, die Sakramente und die letzte Ölung erhielt, Psalme rezitierte, das Glaubensbekenntnis sprach und somit seinen wahren und unerschütterlichen Glauben an Gott bewies. Er schreibt, dass er sich im Gebet an Saint Denis und an den Apostel Jakob wendet und anderer Heiliger gedenkt. Auch in dieser Quelle liegt der König auf einem Aschenbett, wobei die Asche in Kreuzform gestreut ist. Der König stirbt in der Stunde Christi.¹³⁰

Dieses geschilderte; friedliche Entschlafen des Königs widerspricht aller Wahrscheinlichkeit nach der Realität. Saint Louis stirbt vor Karthago beim 8. Kreuzzug. Er war auf seinem letzten Kreuzzug an der Ruhr oder an Typhus erkrankt und schied „von Darmkrämpfen und Erbrechen geschüttelt aus dem Leben.“¹³¹ Joinville begleitete ihn jedoch bei diesem letzten Kreuzzug nicht mehr und war somit – entgegen seiner betonten Augenzeugenschaft – nicht bei seinem Tod anwesend.

¹²⁸ cf. Le Goff 2003: 132

¹²⁹ Le Goff 2003: 133

¹³⁰ cf. Le Goff 1996: 295-297

¹³¹ Fossier 2010: 173

Auf die Beschreibung des Todes folgt die Schilderung der Reaktion der Umstehenden auf den Tod:

| | Altfranzösisch | Neufranzösisch |
|-----|---|--|
| 758 | Piteuse chose et digne est de plorer le trespassement de ce saint prince, qui si saintement et loialment garda son royaume, et qui tant des belles aumosnes y fist, et qui tant de biaux establissemens y mist. Et ainsi comme l'escrivain qui a fait son livre, qui l'enlumine d'or et d'azur, enlumina le dit roy son royaume de belles abbaïes que il y fist, et <i>de la grant quantité</i> des maisons Dieu, des Preescheurs, des Cordeliers et des autres religions qui sont ci-devant nommees. | C'est chose charitable et digne de pleurer le trépas de ce saint prince, qui garda si saintement et si justement son royaume, et qui fit tant de belles aumônes, et qui installa tant de beaux établissements. Et, de la même manière que le Scribe qui a fait son livre et qui l'enlumine d'or et d'azur, le dit roi enlumina son royaume de belles abbayes qu'il fonda, de la très grande quantité d'hôtels-Dieu et de couvents de Prêcheurs, de Cordeliers et d'autres ordres qui sont ci-devant nommés. ¹³² |

Dieser Ausschnitt ist ein Loblied auf den Verstorbenen, das erzählt, dass das Leben des Königs sein ewiges Leben im Paradies verspricht. Er wird als guter und würdiger König und vor allem als vorbildlicher Christ beschrieben. Er gab Almosen und bekräftigte seinen Glauben, indem er Kirchen und Klöster bauen ließ. Isotopien der Herrschaft (*prince, loialment, royaume, roy*), der christlichen Tugenden (*piteuse chose, saint, saintement, aumosnes*) werden miteinander verschränkt und spiegeln sich in den Taten des Königs wieder (*belles abbaïes, maisons Dieu, des Preescheurs, des Cordeliers*). Jean de Joinville greift auf die Lichtmetapher zurück, um den König in die Nähe Gottes zu rücken, der es auf der Erde gemäß der biblischen Vorstellungswelt Licht werden ließ.

Als letzter Schritt des Totenrituals muss der Leichnam nun an die letzte Ruhestätte transportiert werden, wie Joinville in Abschnitt 759 beschreibt.¹³³ Er stirbt auf heidnischem Boden. Der Leichnam muss nach Frankreich transportiert werden und dabei erhalten bleiben. Man kannte jedoch keine Einbalsamierungstechniken und so brühte man den Leichnam so ab, dass sich die Knochen lösten. Diese galten als wertvollstes Element des Körpers. Danach wurde er historiografischen Quellen zufolge erst im Herbst des Jahres nach Saint-Denis überführt.¹³⁴ Die Eingeweide und das Fleisch wurden in Sizilien in der Kathedrale von Montreale begraben. Nur das Herz und die Knochen wurden nach Saint-Denis gebracht.¹³⁵

¹³² Joinville 2010: 372-373

¹³³ cf. Joinville 2010: 372-375

¹³⁴ cf. Le Goff 1996: 298-301

¹³⁵ cf. Monfrin 2010: 441



Abbildung 1 Mort de Louis IX de France. (Bibliothèque nationale de France, Français 5716, fol. 277. Guillaume de Saint-Pathus (*Vie et miracles de saint Louis*), 14. Jh.

Auch in der mittelalterlichen Kunst wurde der Tod von Saint Louis dargestellt. Eine Illustration des Sterbens finden wir in einer Handschrift aus dem 14. Jahrhundert, der *Vie et miracles de Saint Louis* von Guillaume de Saint-Pathus (siehe Abbildung 1). Im Moment des Todes entsteigt die Seele, den mittelalterlichen Konventionen entsprechend als kleine nackte Figur dargestellt, über den Mund dem toten Körper.¹³⁶ Sie wird von den beiden Erzengeln geleitet. Der König hat die Hände vor seinem Körper gefaltet und erwartet friedlich, ohne schmerzverzerrten Blick, den Tod. Er ist dabei umringt von seinen Nächsten, die andächtig beten. Nur eine Person am linken Bildrand dreht den Kopf trauernd zur Seite. Die zweifarbige Umrahmung unterstreicht die Opposition von Himmel und Irdischem: Nur unter seinem Bett ist der Rahmen rot und verweist auf den irdischen Körper, der nach dem Tod übrig bleibt. Rundherum hat sich der Himmel geöffnet und am oberen Bildrand haben vier Engel die Tapete zur Seite gerollt, um die Seele des Verstorbenen in Empfang zu nehmen.

Louis IX sticht heraus, weil er sowohl als Heiliger als auch als König als einer der wichtigsten Herrscher im mittelalterlichen Frankreich galt. Der mittelalterliche Herrscher ist ein „Abbild oder Stellvertreter Gottes auf Erden, Gesalbter des Herrn, weltliches Haupt der Christenheit, Herr der Welt, ja Kosmokrator.“¹³⁷ Die enge Beziehung zwischen Kirche und Staat bzw. Herrscher im Mittelalter führt dazu, dass die Führer beider voneinander Symbole und Insignien ausleihen. So schmückt der Papst seine Tiara mit einer Krone und der König trägt unter seiner Krone eine Mitra.¹³⁸ So nimmt der König einen sakralen Charakter an, was die zahlreichen

¹³⁶ cf. Wulf 1997: 968

¹³⁷ Schaller 1993: 59

¹³⁸ cf. Kantorowicz 1957: 193

Gattungsüberschneidungen von historiografischer Biografie und Hagiografie erklärt. Abschließend stellt sich die Frage, ob beim Tod für ihn andere Maßstäbe gelten. Wir können aufgrund der Quellenlage nicht ermitteln, ob sein Tod tatsächlich so war wie in der Vita beschrieben, und es ist auch nicht relevant für unsere Fragestellung. Oft wurden Darstellungen in Königsbiografien aus politischen Gründen verzerrt, ins Negative oder ins Überhöhen. Wir können also nur erfahren „(...) wie dieses Sterben nach Meinung der Zeitgenossen hätte gewesen sein sollen; wir gewinnen sozusagen das Zeremoniell, das verbindliche Modell des kaiserlichen oder königlichen Sterbens.“¹³⁹ Die Topoi des Sterbens aus exemplarischen Chroniken und Leitfäden für den Sterbenden waren Joinville durchaus bekannt. Mit den anderen Christen verbindet ihn der Glaube und die damit verbundenen Überzeugungen und Rituale. Diese gelten auch für den König.¹⁴⁰ Stirbt ein Herrscher, erwartet man eine bestimmte Haltung von ihm. Seit der Antike gilt „imperatorem ait stantem mori oportere“¹⁴¹. Dass der Kaiser stehend sterben muss, galt als eine Norm, die bereits in Suetons Kaiserbiografie geschildert wurde. Der Herrscher stirbt vor einem spezifischen Erwartungshorizont, den Joinville erfüllt. Der sterbende Herrscher ist bei Bewusstsein und blickt dem Tod furchtlos ins Auge.¹⁴² So auch bei Joinville: Der König ist sich bewusst, dass er bald sterben wird, und ruft seinen Sohn herbei, um ihm letzte Anweisungen zu geben. Er erhält den Todesritualen entsprechend das Sterbesakrament, rezitiert Psalmen, ruft die Heiligen an (Jakob, Dionysios, Genovefa), ist aufgebettet, die Hände auf der Brust gefaltet, die Augen zum Himmel gerichtet. Er stirbt in der gleichen Stunde wie Christus, was ihn mit ihm auf eine Stufe stellt. „Ein vorbildhafter Tod“ resümiert Paravicine.¹⁴³ Seine Autorität erlangen sowohl der König als auch der Heilige durch den Grad, zu dem sie die Ideale von Königtum bzw. Heiligkeit zu imitieren imstande sind.¹⁴⁴

Louis' IX Heiligkeit manifestiert sich sein ganzes Leben hindurch, und wird im Moment des Todes noch einmal deutlich. Als König steht er an der Spitze der mittelalterlichen Gesellschaft, nur Gott steht über ihm. In der mittelalterlichen Vorstellung ist die Gesellschaft ein Körper, dessen Glieder das Volk und dessen Kopf der König symbolisiert. Dieser Kopf ist unsterblich, weil er den ewigen Fortbestand des Körpers garantiert.¹⁴⁵ Der König stirbt demnach nie, wie Kantorowicz in *The King's Two Bodies* beschreibt:

¹³⁹ Schaller 1993: 60

¹⁴⁰ cf. Schaller 1993: 60

¹⁴¹ Sueton: De vita caesarum, Divus Vespasianus 24, ed. M. Ihm (1908), S. 308. Zit. n. Schaller 1993: 65.

¹⁴² cf. Schaller 1993: 65

¹⁴³ Paravicine 1993: 107

¹⁴⁴ cf. Delogu 2016: 33

¹⁴⁵ cf. Kantorowicz 1957: 315

The perpetuity of the head of the realm and the concept of a *rex qui nunquam moritur*, a ‚king that never dies‘, depended mainly on the interplay of three factors: the perpetuity of the Dynasty, the corporate character of the Crown, and the immortality of the royal Dignity. Those three factors coincided vaguely with the uninterrupted line of royal bodies natural, with the permanency of the body politics represented by the head together with the members, and with the immortality of the office, that is, of the head alone.¹⁴⁶

Der König stirbt nie, weil er zweileibig ist. Er hat einen weltlichen, irdischen Körper, der vergänglich und einmalig ist, und er hat einen sakralen Körper, der das unsterbliche, immerwährende Amt des Königs ist. Im Falle von Louis IX wird die Sakralität durch die ideale Todesbeschreibung und die anschließende Heiligsprechung potenziert.

3.2.François Villon: Ballades du temps jadis (1462)

Über François Villons Leben ist vieles überliefert, gleichzeitig bleibt vieles im Dunkeln. Schon sein Name wirft Fragen auf: In historischen Dokumenten taucht der Name François Villon nicht auf. Eventuell handelt es sich bei ‚Villon‘ um ein Wortspiel aus ‚vil‘ (niedrig) und ‚franc‘ (frei). Er wurde wahrscheinlich 1431 in Paris geboren und starb nach 1463. Er war von niederer Abstammung. Seine Studienjahre an der Sorbonne verbrachte er in der turbulenten Zeit des Paris nach dem Hundertjährigen Krieg. Villon hatte zahlreiche Konflikte mit der Justiz und Kontakte zur Pariser Unterwelt. Er beging Diebstahl, Einbrüche, Totschlag und Körperverletzung, wurde mehrmals aus der Stadt verbannt und verbrachte Zeit im Gefängnis. Die Stadt musste er nach einem Todesurteil, das in einen zehnjährigen Bann verwandelt wurde, 1463 verlassen. Nach diesem Datum ist nichts mehr über ihn überliefert.¹⁴⁷ Seine Figur wurde in den folgenden Jahrhunderten zur Legende.

Stilistisch knüpft Villon an die Traditionen des 13. Jahrhunderts an, beispielsweise an Rutebeuf. Er zeigt in seinen Texten eine ausgeprägte Subjektivität, die jedoch im ironischen Changieren zwischen seinen Rollen zwischen testamentarischem und lyrischem Ich schwer einzuordnen ist.¹⁴⁹ Die erste Ausgabe seiner Werke erschien posthum 1489. Sein Werk umfasst die *Ballades des Pendus*, das *Grant* und das *Petit Testament*.¹⁵⁰ Zentrale Themen in Villons Werk sind Frömmigkeit, Patriotismus, die menschliche Tragödie, die Vergänglichkeit und der Tod:

¹⁴⁶ Kantorowicz 1957: 316-317

¹⁴⁷ cf. Mühlethaler 2006: 1696 und Engelhardt 1991: 185

¹⁴⁹ cf. Mühlethaler 2003: 1697

¹⁵⁰ cf. Engelhardt 1991: 184-185

L'idée de la *mort* ne lui quitte guère: ce n'est pas pour lui un thème rhétorique, ou le sujet d'une réflexion passagère, mais une *hantise* qui lui inspire ses vers les plus émouvants, la *danse macabre* du TESTAMENT ou la vision d'horreur du gibet.¹⁵¹

Das *Grant Testament* umfasst 186 Strophen mit jeweils acht *octosyllabes*, dazwischen finden sich 16 Balladen und drei *Rondeaux*. Schon der Titel verweist auf den Tod und dieses Thema kehrt immer wieder. Vor allem von V. 329 bis 568 wird das Thema mit den Motiven des Verfalls weiblicher Schönheit und dem Totentanz evoziert.¹⁵² In der Todesthematik werden Einflüsse der Klagen Hiobs, des *Roman de la Rose* und Michault Taillevents *Passe Temps* erkennbar.¹⁵³ Im *Testament* stellt Villon die Grundlagen der Gesellschaft in Frage.¹⁵⁴ Er lässt darin die Armen und die Ausgeschlossenen zu Wort kommen. In ihrer Misere ist der Tod das Ende des Leidens. Ein melancholischer Grundton zieht sich durch das Werk:

Der Arme lebt das nackte Leben und stirbt den nackten Tod. Dies ist die nackte Wahrheit (...). Der Tod des Armen ist ein Eingehen in die endgültige Namenslosigkeit, die endgültige Ortslosigkeit (...).¹⁵⁵

Der Arme stirbt einen anonymen Tod in der Stadt Paris. Er geht in der Bedeutungslosigkeit unter. Er steht somit in einem krassen Widerspruch zum idealtypischen Tod von Saint Louis, den wir oben in seiner literarischen Fassung vor Augen geführt bekommen haben. Dieser „infame institutionslose, anonyme Tod (...) wird von Villon (...) zum exemplarischen Tod gemacht, der die große Wirklichkeit des nackten Todes ist, das unerbittliche Gesetz, von dem niemand sich freisprechen kann.“¹⁵⁶ Der Tod wird für die Armen und Namenlosen zur Befreiung. Denn der Tod ist ein Gleichmacher: am Ende sind alle gleich, gleich in ihrer Besitzlosigkeit, gleich unabhängig von ihrem Platz in der Ständegesellschaft: „Car a la mort tout s'assouvit.“ (V 224) Im *Testament* verdeutlicht Villon die Zeitlichkeit des Menschen. Das Leben ist nur ein kurzes Aufflackern im Dunkeln. Das *Testament* vergegenwärtigt den Tod in der Gesellschaft und schließt dabei alle Stände und Berufe mit ein.¹⁵⁷

In seinem *Testament* finden wir zwei Balladen, die miteinander in einem engen Zusammenhang stehen, aber sich grundsätzlich unterscheiden. Beide Balladen haben in ihrer neufranzösischen Übersetzung „du temps jadis“ im Titel, weshalb wir sie hier unter *Ballades du temps jadis* zusammenfassen. Diesen Zusatz erhielten die Balladen erst nachträglich durch die Edition von Marot; er findet sich nicht im ursprünglichen *Testament*.¹⁵⁸ Beide Balladen

¹⁵¹ Lagarde/Michard 1997: 212

¹⁵² cf. Engelhardt 1991: 186

¹⁵³ cf. Mühlethaler 2003: 1697

¹⁵⁴ cf. Stierle 1993: 192

¹⁵⁵ Stierle 1993: 193

¹⁵⁶ Stierle 1993: 193

¹⁵⁷ cf. Stierle 1993: 195

¹⁵⁸ cf. Taylor 2001: 74

verwenden das *ubi sunt*-Motiv, das wir im gesamten *Testament* immer wieder finden.¹⁵⁹ Dieses Motiv evoziert Verstorbene und ruft sie ins Gedächtnis, in die *Memoria* zurück. Huizinga bezeichnet das *ubi sunt*-Motiv als „leichte(n) elegische(n) Seufzer“¹⁶⁰. Dieses Motiv ist uralt und wurde schon bei den Griechen verwendet. Im Spätmittelalter ist es besonders verbreitet und laut Huizinga eines der drei dominierenden Themen dieser Epoche. Wir finden es zuvor schon bei Bernard de Morlay um 1140 („*Est ubi gloria nun Babylonia?*“), in Chastellains Gedicht *Le miroir de la mort* und ironisch gebrochen bei François Villon.¹⁶¹ Betrachten wir nun die beiden Balladen und werfen wir dabei das Augenmerk darauf, wie Villon das traditionelle, implizierte Totengedenken dieses Motivs darin akzentuiert.

Die Ballade konsolidierte sich im frühen 14. Jahrhundert zu einer *forme fixe*. Das altfranzösische Wort ‚balade‘ bedeutet Tanz. Die Poesie ist untrennbar mit der Musik verbunden, was sich in der Metrik und Struktur des Gedichts widerspiegelt.¹⁶² Die Besonderheit dieser Gedichtform liegt in der Wiederholung eines Verses, dem Refrain, am Ende jeder der drei (selten sind es vier) gleich gebauten, durchgereimten Strophen. Abgeschlossen wird die Ballade mit einer vierzeiligen Geleitstrophe (*envoi*), einer Halbstrophe, die mit der Anrede, zumeist eines Prinzen, anhebt. Das Versmaß ist üblicherweise der *octosyllabe* (achtsilbige Verse). Villons Balladen umfassen jeweils drei Strophen mit einem Refrain am Ende und dem *envoi*, der wieder mit dem Refrain beschließt. Bei beiden Texten handelt es sich um eine *petite ballade*, eine höfische lyrische Form des Spätmittelalters, die er oft verwendete.¹⁶³

Unmittelbar vor der ersten der beiden Balladen gedenkt das Ich seiner Eltern und beschreibt den Augenblick des Todes. Unmittelbar vor der berühmten *Ballade des Dames du temps jadis* leitet eine Strophe zu den verstorbenen Frauen über. Das grausame Sterben, betrifft es auch die Frauen? „Corps féminin, qui tant est tendre, Poly, souëf, si precieulx, Te fauldra il ces maulx attendre?“¹⁶⁴ Betrachten wir zunächst die berühmte *Ballades des Dames du temps jadis*:

| | Altfranzösisch | Neufranzösisch |
|--|---|---|
| | Ballade | Ballade (des Dames du temps jadis) |
| | Dictes moy ou n'en quel pays Est Flora la belle Romaine, Archipiadés ne Thaÿs, Qui fut sa cousine germaine, Echo parlant quant bruyt on maine | Dites-moi où, n'en quel pays Est Flora la belle Romaine, Alcibiade ou Thaïs, Qui fut sa cousine germaine, Écho, parlant au bruit mené |

¹⁵⁹ Die dritte Ballade, die mit dem *ubi sunt*-Motiv arbeitet (*Ballade des contradictions*), lassen wir hier beiseite. Weiterführend zu den intratextuellen Verknüpfungen dazu: Taylor 2001

¹⁶⁰ Huizinga 2015: 217

¹⁶¹ cf. Huizinga 2015: 217-219

¹⁶² cf. Bockholdt 2003: 1383

¹⁶³ cf. Briesemeister 2003: 1384

¹⁶⁴ Villon 2014: 50-51, XLI

| | |
|--|---|
| <p>Dessus riviere ou sur estan, Qui beaulté ot trop plus qu'umaine, Mais ou sont les neiges d'anten?</p> <p>Ou est la tres sage Esloÿs, Pour qui fut chastré et puis moyne Piere Esbaillart a Saint Denys? Pour son amour eust ceste essoÿne. Semblablement, ou est la royne Qui commanda que Buriden Fust gecté un ung sac en Saine, Mais ou sont les neiges d'anten?</p> <p>La Royne blanche comme liz Qui chantoit a voix de seraine, Berte au plat pié, Biatrix, Aliz, Haranburgis qui tint le Maine, Et Jehanne la bonne Lorraine Qu'Engloÿs brulerent a Rouen, Ou sont ilz, ou, Vierge souveraine? Mais ou sont les neiges d'anten?</p> <p>Prince, n'enquerrez de sepmaine Ou elles sont ne de cest an Qu'a ce reffraing ne vous remaine: Mais ou sont les neiges d'anten?</p> | <p>Sur riviere ou sur étang, À la beauté plus qu'humaine, Mais où sont les neiges d'antan?</p> <p>Où est la très sage Héloïse Pour qui fut châtré et se fit moine Pierre Abélard à Saint-Denis? Par amour pour elle, il subit cette épreuve. De meme, où est la reine Qui ordonna que Buridan Fût jeté en un sac dans la Seine, Mais où sont les neiges d'antan?</p> <p>La Reine blanche comme lys Qui chantait d'une voix de sirène, Berthe au pied d'oie, Béatrice, Alice, Érembourg qui gouverna le Maine, Et Jeanne la bonne Lorraine Qu'Anglais brûlèrent à Rouen, Où sont-elles, où, Vierge souveraine? Mais où sont les neiges d'antan?</p> <p>Prince, vous ne sauriez demander où elles sont Ni toute une semaine ni toute une année Sans que je vous ramène à ce refrain: Mais où sont les neiges d'antan?¹⁶⁵</p> |
|--|---|

Das Gedicht evoziert von Beginn an mit der Frage nach dem Verbleib der verstorbenen Frauen das *ubi sunt*-Motiv. Wir finden eine Aufzählung berühmter Frauen aus Mythologie, Legenden und der Geschichte, eine *enumeratio* wie für diesen Topos üblich. Der Erzähler bedauert, dass sie bereits tot sind. Zur Verstärkung des Bedauerns und des Leidens, das das *je lyrique* empfindet, wiederholt sich an sechs Stellen anaphorisch ‚où‘. Dies entspricht dem antiken Topos, der sehr häufig in Predigten und in der mittelalterlichen Lyrik verwendet wird (*ubi sunt?*). Dieser Topos erinnert daran, dass alles irdische Leben vergänglich ist: Schönheit, Macht, Liebe. Nur das Jenseits ist für die Ewigkeit und somit das Ziel des Menschen. Traditionell werden in dieser topischen Rede berühmte und vorbildhafte Frauen oder Männer einer weit zurückliegenden Vergangenheit verehrt und deren wichtiger Platz in der kollektiven Erinnerung betont. Ihnen können klar bestimmte Tugenden zugeordnet werden. Sie dienen als Vorbild durch ihre reine und heilige Schönheit, Tapferkeit und Stärke. Es ist eine sehr strenge Form, die wir in mittelalterlichen *ubi sunt*-Katalogen finden. Die Akkumulation von Namen ist ein Kennzeichen für diesen Topos.¹⁶⁶ Dieses Motiv wird im Laufe des Mittelalters zu einem häufigen Symbol für die Vergänglichkeit, das im Barock wieder aufgegriffen wird. Als

¹⁶⁵ Villon 2014: 52-53

¹⁶⁶ cf. Taylor 2001: 71-72

Metapher für die Vergänglichkeit finden wir bei Villon als Refrain hier den Schnee des vergangenen Winters, der im Frühling verschwindet („*Mais ou sont les neiges d'anten?*“).

Viele Lesarten der Ballade haben sich darauf konzentriert, die Namensaufzählung auf ihre Historizität zu überprüfen und daraus Schlussfolgerungen zu ziehen. Versuchen wir es hier auch, denn im Zentrum unseres Interesses steht schließlich die Frage, wie der Toten in dieser Lyrik gedacht wird. Die in der ersten Strophe Erstgenannte ist „Flora la belle Romaine“. Die Forschung versuchte auszumachen, wer damit gemeint sein könnte. Eine Deutung besagt, dass sie eine römische Kurtisane, die Juvenal in seinem Werk erwähnt, war. Ihr Name galt im 15. Jahrhundert als idealtypische Kurtisane im Allgemeinen.¹⁶⁷ Taylor hält es für unwahrscheinlich, dass bei Villon die eher unbekannte, römische Prostituierte, die Juvenal erwähnt, gemeint sein könnte.¹⁶⁸ Ebenso könnte sie die römische Göttin der Blüte sein. Die Adjektive „belle“ und „romaine“ sind alles, was sie näher bezeichnen. Thaïs war ebenfalls eine Kurtisane. Wahrscheinlich war sie griechischer oder ägyptischer Herkunft, lebte in der ersten Hälfte des 4. Jahrhunderts in Ägypten und starb in einem Kloster. Vermutlich war sie die Geliebte Alexanders des Großen. Sie wurde wegen ihrer Schönheit gepriesen.¹⁶⁹ Archipiädés (Alcibiades) galt aufgrund einer Fehlübersetzung von Boetius im Mittelalter als Frau. Als nächstes tritt in der Ballade Echo auf. Die bekannte Nymphe aus Ovids *Metamorphosen* wird für ihre übernatürliche Schönheit gepriesen. In diesem Kontext, so hält Cerquiligni-Toulet in den Anmerkungen fest, bezieht sich Villon weniger auf die Episode von Echo und Narzissus aus den *Metamorphosen*. Vielmehr reiht sich Echo durch ihre „maquerellie“ in diese Frauengalerie ein. Juno bestrafte Echo, weil sie Jupiters Ehebruch geschützt hatte. Als Strafe dafür durfte sie nunmehr ausschließlich die letzten Worte von bereits Gesprochenem wiederholen. Im Mittelalter wurde sie in der allegorischen Moral so zum Typus der Zuhälterin.¹⁷⁰ Wir begegnen in dieser ersten Strophe demnach fünf Frauen aus der Antike, die sich durch ihre Schönheit, ihre verführerischen Künste und ihre Sexualität auszeichnen.

In der zweiten Strophe finden wir „la tres saige Esloÿs“, die mit dem *Roman de la Rose* im Mittelalter Berühmtheit erlangte. Der Überlieferung zufolge waren ihre Keuschheit und Liebe es dem Gelehrten Abélard, einer hohen Autorität im Mittelalter, wert, sich aus Liebe zu ihr kastrieren zu lassen und Mönch in Saint Denis zu werden. Der Mönch und Scholastiker lebte von 1079 bis 1143 in Paris und hatte eine illegitime Beziehung mit Héloïse, die er dann auch heimlich ehelichte. Zur Strafe wurde er kastriert.¹⁷¹ Die Königin, die Buridan in der Seine

¹⁶⁷ cf. Guiette 1964: 225.

¹⁶⁸ cf. Taylor 2001: 73

¹⁶⁹ cf. Guiette 1964: 233

¹⁷⁰ cf. Cerquiligni-Toulet 2014: 772

¹⁷¹ cf. Guiette 1964: 224

ertränkte, kann nicht historisch identifiziert werden. Cerquiligni-Toulet verweist auf eine Legende, die unter Pariser Studenten kursierte, die besagt, dass die Schwiegertöchter von Philippe le Bel illegitime Liebesbeziehungen zu einem Mann pflegten und ein gewisser Buridan dafür bestraft wurde.¹⁷² Obwohl die Strophe mit dem Attribut „sage“ im ersten Vers anfängt, geht es um die leidenschaftliche Liebe, die nicht den Konventionen entspricht. Dieses Fehlverhalten ist demnach alles andere als „sage“ und dabei ist es gleichgültig, ob die Liebe tugendhaft oder lasterhaft ist. Jeder muss sterben. Zeitlich befinden wir uns nun im Mittelalter, also näher an der Gegenwart des Texts.

Schließlich finden wir in der dritten Strophe „la Roïne blanche“. Es ist nicht klar, wer damit gemeint ist. Manche meinen, dass wahrscheinlich die Königin Blanche de Castille (1185 – 1252) mit dem Beinamen „la belle et sage“ gemeint ist. Sie war die Mutter von Louis IX, dem Heiligen.¹⁷³ Andere deuten sie als „Dame blanche“, als Feenwesen; „blanche“ könnte auch nur ein Adjektiv sein.¹⁷⁴ Der sirenenhafte Gesang unterstützt diese mythische Deutung. „Berte au plat pié“ ist der traditionelle Name für Bertrade de Laon, der Frau von Pippin dem Kurzen und Mutter von Karl dem Großen. Für sie verließ Pippin seine erste Ehefrau, da er ihre umfassende Bildung und ihre Tugenden bewunderte. Sie nahm eine überaus aktive Rolle während der Regentschaft ihres Mannes ein, den sie beriet und bei seinen Kriegszügen begleitete. Sie wird in mehreren *Chansons de geste* besungen.¹⁷⁵ Bietrix und Aliz sind ebenfalls Heldinnen aus den *Chansons de geste*. Alle drei finden bei Hervis de Metz¹⁷⁶ Erwähnung, einer obskuren *Chanson de geste*, wie Taylor urteilt.¹⁷⁷ Andere Interpretationen identifizieren Bietrix als die Märtyrerin Béatrice de Rome, die von Diokletian im 4. Jahrhundert verfolgt wurde. Das ist aber ebenso wenig gesichert wie die Identifizierung von Alix.¹⁷⁸ Haremburgis gilt als die Tochter eines Grafen von Maine und starb 1226,¹⁷⁹ doch gibt es keine genauen Spuren.¹⁸⁰ Die letzte der gepriesenen Frauen ist die berühmte Jeanne d’Arc, die bereits im Mittelalter eine große Popularität genoss. Sie starb am 30. Mai 1431. Abschließend ruft das lyrische Ich die Jungfrau Maria an. Diese Reihe an Frauen eint, dass sie aus der der Geschichte oder Legenden entliehen wurden und sich wie im Falle von Jeanne d’Arc der Heiligkeit und

¹⁷² cf. Cerquiligni-Toulet 2014: 772

¹⁷³ cf. Guiette 1964: 220

¹⁷⁴ cf. Cerquiligni-Toulet 2014: 772

¹⁷⁵ cf. Guiette 1964: 220

¹⁷⁶ cf. Cerquiligni-Toulet 2014: 772

¹⁷⁷ cf. Taylor 2001: 73

¹⁷⁸ cf. Guiette 1964: 226

¹⁷⁹ cf. Guiette 1964: 226

¹⁸⁰ cf. Taylor 2001: 73

der Gegenwart annähern. Sie alle haben große Taten vollbracht, sind aber von unterschiedlicher Berühmtheit.

Wir finden in dieser Ballade verschiedene Formen des Sterbens. Zweifellos handelt es sich ausschließlich um gewaltsame Tode. Jeanne d'Arc half den Franzosen im Krieg gegen die Engländer, von denen sie schließlich am Scheiterhaufen verbrannt wurde. Buridan wurde in der Seine ertränkt. Die beiden Todesarten zielen auf die vollständige Vernichtung des Körpers ab, der als wesentliches Element der Sünde wahrgenommen wird.

In seiner klassischen Interpretation der Ballade spricht sich Spitzer gegen eine historisierende Lesart aus und fokussiert auch die sprachliche Gestaltung und den Stellenwert der Ballade als Kunstwerk und nicht als Zeugnis.¹⁸¹ Das Motiv der Vergänglichkeit ist deutlich: der „cortège de nombreuses belles femme défile devant nos yeux pour disparaître dans le néant“.¹⁸² Das Nichts wird metaphorisch mit der im Refrain wiederkehrenden Metapher der dahinschmelzenden Schneeflocken evoziert. Das Leben ist immer bedroht, zu zerbrechen, und zerrinnt vor den Augen. Es ist bezeichnend, dass dieses Motiv am Beispiel der Frauen vorgeführt wird, wird ihnen traditionell auch Zerbrechlichkeit als Eigenschaft zugeschrieben. Die Zeit vergeht schnell und der unbarmherzige Tod holt alle ein. Der Todeshorror wird hier zur poetischen Melancholie. Die Einheitlichkeit der Ballade entsteht durch die Wiederholung der rhetorischen Frage sowie der Klänge und Reime. Der Plural von „neiges“ verdeutlicht Unmöglichkeit und evoziert das Bild einer Schneeflocke, die „sich im Schnee verliert und dieser sich auflöst in die Gestaltlosigkeit des Wassers, das ihn davonträgt.“¹⁸³ Der Plural erzeugt ein Bild von Ewigkeit, von einem nicht unterscheidbaren Horizont. Man könnte es auch so lesen, dass die Frauen im Schmelzwasser untertauchen und mit ihm davongeschwemmt werden. Es ist also nichts mehr übriggeblieben, dessen man gedenken kann. Die Jahreszeitenmetapher wird mit der Metapher des Kurses des Lebens gleichgesetzt, dem man nicht entrinnen kann. Alles verrinnt, zerfällt im Gedächtnis: „le cortège doit disparaître sans laisser d'autre trace.“¹⁸⁴ Doch es bleibt sehr wohl etwas übrig: Ihre Namen, die wir wie Gedenktafel im Gedicht erhalten sehen. Der wiederkehrende Refrain ist das Strukturprinzip des Gedichts: Wie ein Echo hallt die rhetorische Frage immer wieder durch die Ballade, wird in der letzten Strophe mit einem Kyklos variiert („ou sont ilz, ou“) und bleibt unbeantwortet. Fragen nach dem Tod sind nicht zu beantworten, auch nicht im *envoi*, in dem die leitmotivische Frage dialogisch aufgegriffen wird. Die Funktion der Frage deutet Jauf folgendermaßen:

¹⁸¹ cf. Spitzer 1940: 7-8

¹⁸² Spitzer 1940: 8

¹⁸³ Stierle 1993: 199

¹⁸⁴ Spitzer 1940: 9

Indem hier die traditionelle Frage des *ubi sunt* mit einer neugefundenen Gegenfrage beantwortet wird, erlangt das Frage-und-Antwort-Spiel die poetische Funktion, den geschlossenen Horizont des Gewußten und fraglos Gewordenen auf das Fragliche der Situation des Menschen zwischen Leben und Tod zu öffnen.¹⁸⁵

Der Pleonasmus „Prince, n'enquerrez de sepmaine Ou elles sont ne de cest an“ betont die Unbeantwortbarkeit. Das Gedicht zerstört sich quasi selbst.¹⁸⁶ Es bleibt offen, unvollendet. Das erzeugt eine „melodische(n) Bewegtheit eines nie zu Ende kommenden Nachdenkens.“¹⁸⁷ Spitzer und Taylor weisen auf die Funktion des den Refrain einleitenden ‚mais‘ hin.¹⁸⁸ Diese Konjunktion wird nicht zum rationalen Kontrastieren von Ideen verwendet, sondern erfüllt eine emotive Funktion. Das lyrische Ich protestiert und revoltiert gegen den Tod und das Vergessen. Weder die übermenschliche Schönheit Echos konnte sie vor ihrem Tod bewahren, noch die Leidenschaft der Frauen in der zweiten Strophe.¹⁸⁹ Die ruhigen, regelmäßigen Strophen sind durchbrochen vom emotionalen Refrain.

Die *ubi sunt*-Frage wurde schon an früherer Stelle im *Testament* gestellt („Ou sont les gracieux galants?“). In dieser Ballade wird sie als Leitmotiv verwendet, um die Vergänglichkeit aller Schönheit, exemplifiziert an der Weiblichkeit, zu zeigen. Eine Verbindung zu den einleitenden Strophen XL und XLI finden wir nicht nur in der Verszeile 325, sondern auch in den Reimen. Die in Strophe XL genannten Paris und Elayne, die beide für ihre Macht bzw. Schönheit bekannt und berühmt waren – auch sie müssen sterben. Ihre Namen tauchen in der Ballade als Endreime „-is“ und „-aine“ wieder auf und erzeugen so eine intratextuelle Verbindung im *Testament*.¹⁹⁰ Die der Ballade vorausgehenden Todesstrophen im *Testament* werden von harten Konsonanten bestimmt; hier finden wir vor allem Vokale und Nasale, die einen melodischen Klang erzeugen. Stierle nennt es eine „getragene, melodische Schwerelosigkeit“, in der die „Konsonanten (...) gleichsam nur noch dem Absprung von der Bestimmtheit in eine schwerelose Offenheit und getönte Unbestimmtheit (dienen).“¹⁹¹

Wenn wir uns in Erinnerung rufen, dass das *ubi sunt*-Motiv an vorbildhafte, gedächtniswürdige Personen erinnern soll, stehen wir sprachlos vor Villons Ballade. Die aufgelisteten Frauen haben wenig an sich, das im Mittelalter als nachahmenswert gilt. Villon arbeitet wie so oft mit Satire. Taylor arbeitet die subversive Dimension der Ballade heraus.¹⁹² Die Klarheit von klassischen *ubi sunt*-Motiven ist hier nicht gegeben. Die Auflistung ist

¹⁸⁵ Jauß 1982: 427f

¹⁸⁶ cf. Spitzer 1940: 10

¹⁸⁷ Stierle 1993: 199

¹⁸⁸ cf. Spitzer 1940: 10ff und Taylor 2001: 78-79

¹⁸⁹ cf. Spitzer 1940: 11-12

¹⁹⁰ cf. Taylor 2001: 77

¹⁹¹ Stierle 1993: 199

¹⁹² cf. Taylor 2001: 72ff

unvorhersehbar und die vermittelte Botschaft zwiespältig. Was sind die Tugenden, derer wir gedenken sollen? Wer ist Flora, die eingangs erwähnt wird? Die Lesenden verlieren also gleich zu Beginn jegliche Referenzialität, die diesem Motiv eigen ist. Wie wir oben gesehen haben, gibt es sehr viele Unsicherheiten bei der historischen oder literarischen Verortung vieler der genannten Frauenfiguren; damit bricht Villon das Motiv satirisch.

Betrachten wir kontrastierend, wie der verstorbenen Männer in der darauffolgenden Ballade gedacht wird. Diese Ballade wird oft in der Forschung beiseitegelassen. Spitzer kritisiert die schlechte literarische Qualität dieser Ballade.¹⁹³ Doch verdient sie es nicht, so abgetan zu werden, da sie in einem engen intratextuellen Verhältnis zur vorhergehenden Ballade steht und das Totengedenken auf bemerkenswerte Weise akzentuiert.

| Altfranzösisch | Neufranzösisch |
|--|---|
| Ballade | Ballade (des Seigneurs du temps jadis) |
| <p>Qui plus, ou est ly tiers Calixte, Dernier decedé de ce nom, Quy quatre ans tint le papalixte, Alfonce, le roy d'Arragon, Le gracieux duc de Bourbon, Et Artus le duc de Bretagne, Et Charles septiesme le bon? Mais ou est le preux Charlemaigne?</p> <p>Semblablement, le roy scotiste Qui demy face ot, ce dit on, Vermaille comme une ematiste Depuis le front jusque au menton, Le roy de Chippre de renom, Helas! et le bon roy d'Espagne Duquel je ne sçay pas le nom? Mais ou est le preux Charlemaigne?</p> <p>D'en plus parler je me desiste, Ce n'est que toute abusïon; Il n'est qui contre mort resiste Ne qui treuve provisïon. Encore faiz une question: Lancelot, le roy de Behaygne, Ou est il? ou est son tayon? Mais ou est le preux Charlemaigne?</p> <p>Ou est Clacquin, le bon Breton, Ou le comte daulphin d'Auvergne, Et le bon feu duc d'Alençon? Mais ou est le preux Charlemaigne?</p> | <p>Plus encore, où est Calixte III, Dernier à nourir de ce nom, Qui tint quatre ans la papauté, Alphonse, le roi d'Aragon, L'agréable duc de Bourbon, Et Arthur, le duc de Bretagne, Et Charles VII, le vaillant? Mais où est le preux Charlemagne?</p> <p>De même, où est le roi d'Écosse, Qui avait à ce qu'on dit la moitié Du visage vermeille comme une améthyste Du front jusqu'au menton, Le roi de Chypre renommé, Hélas! et le vaillant roi d'Espagne, Dont je ne sais pas le nom? Mais où est le preux Charlemagne?</p> <p>Je renonce à en parler davantage, Tout n'est qu'illusion. Il n'est personne qui resiste à la mort Ou qui obtienne un sursis. Je pose encore une question: Lancelot, le roi de Bohème, Où est-il? Où est son aïeul? Mais où est le preux Charlemagne?</p> <p>Où est du Guesclin, le vaillant Breton, Où le comte, dauphin d'Auvergne, Et feu le vaillant duc d'Alençon? Mais où est le preux Charlemagne?¹⁹⁴</p> |

¹⁹³ cf. Spitzer 1940: 17

¹⁹⁴ Villon 2015: 52-55

Das einleitende „qui plus“ knüpft an die vorhergehende Ballade an. Nicht nur formal, auch inhaltlich sind die Balladen ähnlich. Parallel zur bereits analysierten Ballade verfährt sie bei der Aufzählung der verstorbenen Männer. In der ersten Strophe begegnen wir dem Papst Calixte III, der als Alfonso de Borgia, gestorben 1458, identifiziert wird. Unter seinem Pontifikat fand der Revisionsprozess Jeanne d’Arcs statt, womit eine intratextuelle Verbindung zu finden ist. Alphonse d’Aragon starb ebenfalls 1458, der „gracieux duc de Bourbon“, das ist Charles I, zwei Jahre zuvor und Artus verweist auf Arthur II, auch im Jahre 1458 verstorben.¹⁹⁵ Damit ist nicht der mythologische König Artus gemeint, den Spitzer zu erkennen vermag und der nicht in die Reihe der aktuellen, historisch belegten Figuren passen würde.¹⁹⁶

In der zweiten Strophe setzt sich die Reihe verstorbener Adelige mit Jacques II („le roy scotiste“), der 1460 im Alter von nur 30 Jahren starb, fort. Sein entstelltes Gesicht wird kurz beschrieben. Auf ihn folgen Jean II de Lusignan („Le roy de Chippre de renom“), gestorben 1458, und Jean II de Castille („le bon roy d’Espagne duquel je ne sçay pas le nom“), gestorben 1454. Obwohl das lyrische Ich in der dritten Strophe ankündigt, die müßige Frage nach dem Verbleib dieser Männer zu unterlassen („D’en plus parler je me desiste“), fragt es noch zwei Mal echoartig in dieser Strophe nach Ladislas (Laszlo) V. von Ungarn und Böhmen („Lancelot, le roy de Behaygne“), der mit nur 17 Jahren 1457 aus dem Leben schied.¹⁹⁷

Die Geleitstrophe beginnt diesmal nicht mit einer Anrede, sondern fragt repetitiv in jeder Verszeile nach einem anderen Verstorbenen. „Clacquin, le bon Breton“, Bertrand du Guesclin, starb bereits 1380, Béraud III („comte daulphin d’Auvergne“) 1426 und Jean I („le bon feu duc d’Alençon“) 1415.¹⁹⁸ Wir sehen also, dass die aufgelisteten ‚seigneurs‘ in einem nahen Zeitbezug zur Gegenwart des Autors stehen. Sie alle entstammen dem Adel oder Klerus und sind historische Figuren des Mittelalters. Es ist anzunehmen, dass ihr Tod zum Zeitpunkt der Entstehung des Gedichts weithin bekannt war und Anlass für Gerüchte und Tratsch bot, weil sie auf außergewöhnliche, dramatische Weise ums Leben kamen. Jacques II starb beispielsweise durch eine explodierende Kanone. Charles VII hungerte sich selbst zu Tode, weil er Angst davor hatte, vergiftet zu werden. Ladislas starb ebenfalls auf tragische Art.¹⁹⁹ Ganz im Gegensatz zu den im Dunkeln bleibenden Damen sind die Herren sehr klar identifizierbar. Doch wie bei den Damen ist nicht eruieren, für welche nachahmenswerten Tugenden sie stehen. Der Erwartungshorizont der LeserInnen wird auch hier nicht erreicht.

¹⁹⁵ cf. Cerquigliani-Toulet 2014: 772

¹⁹⁶ cf. Spitzer 1940: 18

¹⁹⁷ cf. Cerquigliani-Toulet 2014: 772

¹⁹⁸ cf. Cerquigliani-Toulet 2014: 772

¹⁹⁹ cf. Taylor 2001: 74

Der Refrain fragt nach dem verstorbenen Charlemagne. Er steht für ein deutlich umrissenes Idealbild des Königs. Es bleibt unscharf, wie sich Strophe und Refrain zueinander verhalten. Diese beliebige Aneinanderreihung, einer bleibt sogar namenlos („duquel je ne çay pas le nom?“), steht in einem Widerspruch zum ruhmreichen Namen des Königs Charlemagne. Einzig sein Name bleibt als nachahmenswertes Monument erhalten.²⁰⁰ Man kann die Aufrufung seines Namens auch als Provokation lesen, denn auch er ist jetzt weg, verschwunden und gehört der Vergangenheit an, wie alle anderen.

Die Reime in der *Ballade des Seigneurs* lauten -iste, -on und -aine, wobei -iste einen sehr schwierigen und gekünstelten Endreim darstellt. Den Reim -aine finden wir bereits in der *Ballade des Dames*, womit Kohärenz erzeugt wird.²⁰¹ Ebenso taucht die Konjunktion „mais“ einleitend im Refrain auf. Doch die Frage nach dem geschmolzenen Schnee wird hier durch eine konkrete Frage nach dem Verbleib von Charlemagne abgelöst. Diese Frage kann im Unterschied einfach beantwortet werden. Entweder man antwortet mit dem geografischen Ort seiner letzten Ruhestätte oder man verortet ihn im Metaphysischen und glaubt ihn, im Himmel, in der Hölle oder im Fegefeuer zu finden.

Der satirische Bruch bei Villon besteht nicht nur in der satirischen Umkehrung des Motivs, sondern auch darin, dass sich ein deutlicher geschlechtsspezifischer Unterschied in den beiden Balladen zeigt. Die erste Ballade ist sprachlich und motivisch viel komplexer als die zweite, was Leo Spitzer ein wenig polemisch zu der Kritik führte, dass die zweite nicht gelungen ist. Gerade darin sieht man, dass die Vergegenwärtigung des Todes von schönen Frauen eine erotische Komponente in sich trägt und den Konnex Eros-Thanatos evoziert. Bei den Männern fehlen Beschreibungen über ihr Äußeres. Lediglich das entstellte Gesicht wird kurz erwähnt. In einer gendertheoretischen Betrachtungsweise nivelliert sich Villons Argument des Todes als Gleichmacher.

²⁰⁰ cf. Stierle 1993: 200

²⁰¹ cf. Taylor 2001: 77

4. Horror: Der schreckliche Tod

Der Tod tritt in der altfranzösischen Literatur als mächtige, abscheuliche und zerstörerische Kraft auf, die nichts Ruhiges oder Andächtiges verströmt wie in der Beschreibung des schönen Todes von Saint Louis. Er erfüllt in einigen Fällen die Funktion des Horrors. Horror ist nicht als Genre zu betrachten, sondern als ästhetisches Grundprinzip. Das Wort leitet sich vom Lateinischen *horrere* ab, das ‚die Haare stehen zu Berge‘, ‚zittern‘ und ‚schaudern‘ bedeutet.²⁰² Horror löst beim Rezipienten Furcht und Schauer aus. Furcht ist eine der stärksten Emotionen und gehört zu den Basisemotionen der Psychologie.²⁰³ Die Horrorästhetik dient der Auseinandersetzung mit tiefsitzenden Ängsten vor dem Tod, dem Ungewissen, dem Bösen, dem Schmerz, dem Dunkeln. Gemäß Burke ist es die stärkste Emotion, die man empfinden kann:

Whatever is fitted in any sort to excite the ideas of pain and danger, that is to say, whatever is in any sort terrible, or is conversant about terrible objects, (...) is a source of the *sublime*; That is, it is productive of the strongest emotion which the mind is capable of feeling.²⁰⁴

Das Sublime geht an die Grenze des Erfahrbaren und an die Grenze des Vorstellbaren. Die Horrorästhetik stimuliert die Neugierde für Chaos, Tabu und Trauma und sucht dafür adäquate sprachliche Beschreibungen und Symbole.²⁰⁵ Diese literarischen Bilder wirken durch ihre Rhetoriken, tropischen Figuren und eine appellative Sprache.²⁰⁶ Sie codieren Angst in verschiedenen Medien.²⁰⁷ Der antiken Dramentheorie gleich soll die Angst (*phobos*) zur Reinigung (*katharsis*) führen und beim Betrachter Furcht und Mitleid auslösen.

Horrorgeschichten als Genre konstituieren sich erst im späten 18. Jahrhundert.²⁰⁸ Als ästhetisches Prinzip finden wir Horror aber schon bei Seneca, in den mittelalterlichen Heldenepen mit ihren Schlachtbeschreibungen, in den höfischen Romanen mit ihren Kampfszenen und dann dominant im Spätmittelalter.²⁰⁹ Angstorte werden vornehmlich im theologischen und literarischen Diskurs der Jenseitsliteratur imaginiert. Die christlichen Vorstellungen von Himmel und Hölle sind vor allem durch Bilder, die zuerst in der Literatur und Theologie konzipiert und detailliert beschrieben wurden (Ekphrasis), entstanden. Erst danach findet man sie auch in bildlicher Form in der Kunst.²¹⁰ Neben diese beiden Jenseitsorte

²⁰² cf. Cuddon 2013: 339

²⁰³ cf. Dornes 1995

²⁰⁴ Burke 1757/9: 39

²⁰⁵ cf. Cuddon 2013: 340

²⁰⁶ cf. Tuczay 221-222

²⁰⁷ cf. Tuczay 222

²⁰⁸ cf. Cuddon 2013: 339

²⁰⁹ cf. Cuddon 2013: 340.

²¹⁰ cf. Tuczay 2008: 221

tritt die Anderswelt.²¹¹ Verstärkt finden wir die Horrorästhetik im Spätmittelalter in den *danses macabres* und dem *ubi sunt*-Motiv. Das Thema der „schauenden Betrachtung der Verwesung alles dessen, was einmal menschliche Schönheit ausgemacht hatte“²¹² ist eines der Themen des ausgehenden Mittelalters. Doch schon lange vorher wird es zuerst in kirchlichen Traktaten, dann in der Kunst und der Volksliteratur behandelt. Es ist der beunruhigende Gedanke daran, dass alles verwest und schließlich zu Staub wird. Der Mensch in seiner Körperlichkeit wird verabscheut. Odo von Cluny beschreibt den Ekel vor dem Körperlichen:

Die Schönheit des Körpers besteht allein in der Haut. Denn wenn die Menschen sähen, was unter der Haut ist, wenn sie so (...) das Inwendige sehen könnten, würden sie sich vor dem Anblick der Frauen ekeln. Ihre Anmut besteht aus Schleim und Blut, aus Feuchtigkeit und Galle. Wenn jemand überdenkt, was in den Nasenlöchern, was in der Kehle und was im Bauch alles verborgen ist, dann wird er stets Unrat finden. Und wenn wir nicht einmal mit den Fingerspitzen Schleim oder Dreck anrühren können, wie können wir dann begehren, den Dreckbeutel selbst zu umarmen?²¹³

Aus diesem Zitat spricht Weltverachtung (und, nur beiläufig, auch Frauenverachtung) und Materialismus, „(...) ein Geist krassesten Materialismus, der den Gedanken an das Vergehen der Schönheit nicht ertragen konnte, ohne an der Schönheit selbst zu verzweifeln.“²¹⁴ Vor allem die Vergänglichkeit der Frauenschönheit wird als Eitelkeit abgetan. Ausschließlich der heilige Körper gilt in der mittelalterlichen christlichen Vorstellung als unzerstörbar.²¹⁵

Mit dieser Horrorästhetik ändert sich auch das Bild des Todes. Auf den Grabplatten wird dies sichtbar: Die Verstorbenen sind als nackte und grauenerregende Körper dargestellt.²¹⁶ Die makabren Themen erregten Angst vor der Verdammnis. Die Machtlosigkeit des Menschen wurde so verdeutlicht: Nicht die Angst vor dem Tod ist im Vordergrund, sondern das Gefühl des Unvermögens des Menschen angesichts des Todes. Die Angst vor der Hölle tritt zurück und fixiert sich ganz auf den Moment des Todes.²¹⁷ Diese Entwicklung beginnt schon lange vor dem 14. Jahrhundert. Ab dem 11. und 12. Jahrhundert kann man einen Wandel in der Darstellung des Todes bemerken. Der Tod wird immer stärker individualisiert.²¹⁸ Dieser Prozess intensivierte sich mit der rasend schnellen Ausbreitung der Pest in den häufig überbevölkerten und unhygienischen Städten. Nach einer Ansteckung war der Tod meist unausweichlich. Auch andere Krankheiten wie die Lepra waren verbreitet.²¹⁹ Diese neue Art der Darstellung des Todes zielte darauf ab, die Vergänglichkeit des Lebens aufzuzeigen. In

²¹¹ cf. Tuczay 222

²¹² Huizinga 2015: 217

²¹³ Odo von Cluny: Collationum III. Zit. n. Didi-Huberman 2006: 68

²¹⁴ Huizinga 2015: 221

²¹⁵ cf. Huizinga 2015: 225

²¹⁶ cf. Fossier 2010: 181

²¹⁷ cf. Le Goff 2003: 159

²¹⁸ cf. Ariès 1980

²¹⁹ cf. Le Goff 2007: 122-124

unserem Zusammenhang ist die Darstellung des Todes als Horrorvision von Interesse. Dazu wenden wir uns einer der frühesten literarischen Darstellungen der Personifikation des Todes zu, die wir bei Hélinand de Froidmont finden. Anschließend werfen wir einen kurzen Blick auf einen Text von Jean Bodel, der Anleihen bei Hélinand nimmt.

4.1.Hélinand de Froidmont: Les Vers de la Mort (um 1195)

Hélinand de Froidmont (um 1160 bis nach 1229) stammte aus einer flämischen Adelsfamilie, die nach Frankreich geflüchtet war. Zunächst war er Trouvère am Hof des Königs Philippe Auguste. Plötzlich, nach überstandener Todesgefahr, kehrte er von der Welt ab und lebte zwischen 1182 und 1185 zurückgezogen als Mönch im Zisterzienserkloster in Froidmont.²²⁰ Er ist Autor von vorwiegend lateinischen Texten, darunter geistlichen Werken wie Predigten, einem Hoheliedkommentar sowie einer *Passio*, und weltlichen wie Chroniken, einer Weltchronik und Briefen.²²¹ Die *Vers de la Mort* verfasste er hingegen um 1195 auf Altfranzösisch. In den *Vers de la Mort* ermahnt Hélinand seine Freunde, sich an ihm ein Beispiel zu nehmen, Gott der Welt vorzuziehen und dadurch ihr Seelenheil zu retten. Das *Memento mori* dient ihm dabei als Argument.²²² Dieses Gedicht und das thematisch ähnliche mittellateinische *Liber de reparatione lapsi* (Mahnung an einen Freund zur Rückkehr ins Kloster) sind beide der *Contemptus mundi*-Dichtung zuzuordnen.²²³ Die *Contemptus mundi*-Literatur ruft zur Verachtung des Diesseits und zur Weltflucht auf. Das ganze Leben soll auf die Auferstehung und die Erwartung der zukünftigen Welt ausgerichtet sein. Dabei nimmt sie Bezug auf christliche Schriften von Augustinus, Paulus und den Viktorinern. Intendiertes Ziel ist die heilsame Erschütterung und die *aedificatio*, da sie Wege zur Erlangung des Seelenheils aufzeigt. Sie richtet sich gegen jegliche unreflektierte Lebenslust und das Festhalten an irdischen Gütern. Literarisch ist sie an keine bestimmte Form oder Gattung gebunden. Sie wird durch wiederkehrende Motive und Themen wie die Daseinsfragen des Menschen (Woher kommen wir? Wo sind wir? Und wohin gehen wir?), die Erinnerung an die Gewissheit des Todes und die Kürze des Lebens geeint. Weiters finden wir das Motiv der Altersklage, der Laster- und Sündenreue sowie der Weltklage. Die *Contemptus mundi*-Literatur ermahnt an die Vergänglichkeit alles Körperlichen, das vom Tod aufgelöst und zerstört wird. Zu ihr zählt die

²²⁰ cf. Bordier 1983: 166

²²¹ cf. Bourgain 2003: 210-212

²²² cf. Bordier 1983: 166

²²³ cf. Bourgain 2003: 2120-212

Speculum- und die *Ars moriendi*-Literatur, welche vor allem nach der Großen Pest 1348/50 weit verbreitet und bis zum Barock populär war.²²⁴

Die *Vers de la Mort* bestehen aus 50 achtsilbigen Zwölfzeilern (douzains) mit dem Reimschema aab aab bba bba; eine Form, die sich im Laufe des 13. Jahrhunderts in der nordfranzösischen Literatur etablieren konnte. Diese Strophenform ist nach dem Verfasser als Hélinand-Strophe benannt.²²⁵ Das Thema ist nicht neu: Der Tod als Herrscher über die Welt bemächtigt sich der Lebenden und der Erzähler warnt vor den Gefahren eines plötzlichen, unvorbereiteten Todes, einer *mort subite* als *mauvaise mort* gemäß christlicher Vorstellungen. Damit knüpft das Gedicht an die große Tradition des *Memento mori* der klassischen Antike an.²²⁶ Bei Hélinand findet wir eine scharfe Satire, die rhetorisch eindrucksvoll gestaltet ist und den Tod als Personifikation, als lyrisches Du, auftreten lässt. Klang und Bilder setzt er dabei effektiv ein. Seine „Vorliebe für pointierte Erzählungen, satirische Seitenhiebe und einen überaus metaphorischen Stil“²²⁷ hat er aus seiner Zeit als Trouvère übernommen. Dieses Gedicht war für öffentliches Rezitieren intendiert und McCulloch schätzt, dass das Vortragen der *Vers de la Mort* in etwa dreißig Minuten in Anspruch nahm. Hélinand „was not writing to be read in silence; he was quite literally calling to the ears and hearts of men. Sound thus plays an essential role in the choice of words and their order.“²²⁸

Von den 50 Strophen fangen 35 fangen mit „Morz“ als Apostrophe an den personifizierten Tod an. Allein in den ersten beiden Dritteln des Gedichts finden wir 85 Mal das Wort „morz“. Das letzte Drittel unterscheidet sich in Ton und Thematik deutlich davon. Der erste Teil des Gedichts wendet sich auf belehrende Weise an Menschen, denen der Autor im Laufe seines Lebens begegnet ist. Er adressiert sie teilweise namentlich und warnt sie vor dem *seconde mort*, dem ewigen Tod der Seele im Seelengericht. Das direkte Ansprechen der Personen zeigt den Tod als persönliche Erfahrung und unterstreicht die Besorgnis um das individuelle Seelenheil. Der Tod wird für ihn dabei zum Komplizen, denn sein Schrecken, seine Unbeugsamkeit und Universalität sollen die Freunde und im erweiterten Sinn die ganze Christenheit zur Umkehr und Rückkehr zu Gott bewegen. Der Tod soll Horror auslösen: „Mout fais grant bien par ta menace/Car ta paors purge et saace/L’ame aussi com par un tamis.“

²²⁴ cf. Gnädinger 2003: 186-187

²²⁵ cf. Bourgain 2003: 2120-2121

²²⁶ cf. Marchello-Nizia/Gally 1985: 274

²²⁷ Bourgain 2003: 2120-2121

²²⁸ McCulloch 1972: 41

(Strophe IV)²²⁹ Der Tod soll den Bischof in Angst und Schrecken versetzen, wenn er an seiner Türe klopft: „Puis qu’il t’ot a son huchier/Por sa chaire tresbuchier/Et por esqueurre son devant.“ (Strophe XVI)²³⁰ Aber „(...) il rejette toutes les conventions courtoises et s’en justifie par l’idée que la mort, pourvoyeuse du Jugement, inverse les conditions et tourne en leur contraire peines et joies du siècle.“²³¹ Gleich in der zweiten Strophe kritisiert Hélinand die höfischen Dichter und die höfische Lyrik wegen ihrer *vanité*. Es folgen Reiche, Geistliche, Könige und alle, die am Weltlichen hängen.²³² Das Ich wendet sich im Rahmen eines höfischen Erwartungshorizonts an die höfische Gesellschaft. Es singt für den Tod statt für die Dame.²³³ Als Moralist „schickt (er) den Tod nicht aus Hass, sondern aus Besorgnis um die Seelen seiner Freunde aus Liebe.“²³⁴ Diese Warnungen steigern sich im Höhepunkt des Gedichts (XXVI-XXXIII), der in einer dreistrophigen Beschwörung des Todes gipfelt, die wir genauer analysieren werden. Danach schlägt das Gedicht um und Argumente und historische Beispiele für ein gottgefälliges Leben werden angeführt. Der Tod tritt nicht mehr als Personifikation auf und es finden sich Anrufungen an Gott (XXXIV-L).

Der Tod wurde sehr früh in der christlichen Todesvorstellung personifiziert und als eigenständige Person neben Gott gedacht. Somit können sich die Menschen gezielt gegen den Tod auflehnen, ohne dabei Gott der Ungerechtigkeit zu bezichtigen.²³⁵ Der Tod als Schrecken wird mit starken Bildern beschrieben und sein furchterregendes Aussehen wird beschworen: „tant par as espoetant chiere“ (Strophe XXII).²³⁶ Es ist eine der frühesten christlichen literarischen Personifikationen des Todes. Das ist unter anderem daran erkennbar, dass der Tod mit allen möglichen Attributen dargestellt wird und nicht einer etablierten ikonografischen Darstellungskonvention folgt. Ab dem Barock wird der Tod zumeist als Gerippe mit den Symbolen Sense und Sanduhr repräsentiert. Letztes Symbol fehlt bei Hélinand völlig.

Wir finden eine ganze Reihe von Attributen, die die Aggressivität des Todes zum Ausdruck bringen. In Strophe I tritt er mit einer Keule auf (*maçue*, I). Andere Waffen sind eine Klinge (*raseor*, X und XIX), ein vergifteter Pfeil (*aguillon point qui plus entosche que tarente*, XXV), eine Sense (*fauz*, XII) und eine Steinschleuder (*perriere*, XXII). Die Keule symbolisiert die Kraft und die Autorität, mit der er zuschlägt, die Sense und die Klinge das Durchschneiden

²²⁹ „Tu leur rends un grand service en les menaçant, /Car la peur qui tu inspires purifie/L’âme et la sasse, comme à travers un tamis.“ Hélinand 1983: 62-63

²³⁰ „Puisqu’il t’entend crier à sa porte/ Pour renverser sa chaire/Et pour lui secouer la poitrine.“ Hélinand 1983: 74-75

²³¹ Bordier 166

²³² cf. Bordier 1983: 167

²³³ cf. Scholz Williams 1982: 146

²³⁴ Scholz Williams 1982: 136

²³⁵ cf. Scholz Williams 1982: 137-138

²³⁶ „tant ton visage est effrayant“, Hélinand 1983: 80-81

des Lebensfadens, der Moire Atropos gleich. Die Steinschleuder und der vergiftete Pfeil zeigen seine Hinterhältigkeit. Er schlägt auch aus der Ferne zu und verbreitet sein Gift, giftiger als das einer Tarantel, wie im Gedicht ausgeschmückt wird. Man sieht den Tod demnach oft nicht kommen und ist sich der eigenen Todesnähe nicht bewusst. Die Bogen- und Pfeil-Assoziation stellt eine Verbindung zur höfischen Welt her. Er trägt Pfeil und Bogen als Antithese zum höfischen Liebesgott.²³⁷ Die Pferde (*chevaus*, XIV), auf denen der Tod reitet, verdeutlichen seine Schnelligkeit. Die Würfel und die Spielkarten des Todes („*dez*“, „*deux et d’as*“, XV) stehen für das unvorhersehbare Schicksal. Netz, Leine und Reuse (*tramail*, *nasse*, XX; *roiz*, XX und XXXI) als Attribute des Todes muten heute ein wenig merkwürdig an. Es ist eine „höhnische Parodie des seelenfischenden Christus.“²³⁸ Bis auf die letzteren handelt es sich um nicht-christliche Symbole und Attribute, was der Umkehr der christlichen Symbole noch mehr Ausdruck verleiht. Doch auch der Tod selbst ist angsteinflößend. Seine Hände ergreifen alles („*la mains qui tot agrape*“, XXXI), seine Nägel bohren durch das Fleisch (XLII) und seine Zähne töten (XL). Die Paronomasie von *morz* und *mors* finden wir schon in Strophe XIII: „*Morz, qui venis de mors de pomme*“ (XIII, 1). Dies ist ein gebräuchliches Wortspiel, das auch in der etymologischen Deutung des Wortes im Mittelalter herangezogen wird und den Tod als direkte Konsequenz des Sündenfalls darstellt.

Man sollte diese Todesdarstellung nicht als Vorläufer des Totentanzes sehen, sondern „als frühe volkssprachige Manifestation scharfer Kritik am Hofe mit Hilfe eines aktiven, ‚höfischen‘ Todes.“²³⁹ Der Tod ist gewaltig, schonungslos, hinterhältig und macht alle gleich. Er nimmt die Funktion eines Richters ein und bestraft für eine schlechte Lebensführung, indem er die Menschen unvorbereitet abholt. Hélinand umschreibt das Sterben mit einer Vielzahl an Metaphern, die teilweise auf die Attribute Bezug nehmen, wie „*Tu lieves sor toz ta maçe*“ (I), „*tu fiches tes denz*“ (XL), „*abatre*“ (XXI), „*la morz l’assaut*“ (VIII), „*tu trenches par mi a ta fauz*“ (XII). Mit seinen Waffen beschneidet er die Lebenszeit der Menschen („*acorces lor anz et lor mois*“, XVIII) und holt manche unvorbereitet in ihrer Jugend oder ihren jungen Lebensjahren („*l’arbre plain de fruit esbranches*“, X). Der Tod ist ein Krieger, der es vermag, alles in Schutt und Asche zu legen („*fais cendre*“, XX) und der über alles und jeden siegt („*lieves sor toz ta baniere*“, XXII). Seine zerstörerische Kraft verdreht alles Schöne ins Hässliche („*fait toz jorz de bel tens lait*“, XXVIII; „*tu fais biauté devenir fiens*“, XII). Neben diesen gebräuchlichen Metaphern für den Tod und das Sterben schafft Hélinand auch kühnere:

²³⁷ cf. Scholz Williams 1982: 145

²³⁸ Scholz Williams 1982: 138

²³⁹ Scholz Williams 1982: 138

„La morz nos faire verreglacier“ (V) und „passer la mer dont les ondes sont de feu chaut“ (VIII). Der Tod ist heiß und kalt zugleich.

Nach dieser allgemeinen Beschreibung der Todesdarstellung bei Hélinand widmen wir uns nun fünf Strophen, die dem Höhepunkt des Gedichts entnommen sind: XVIII und XIX und XXXI-XXXIII. Angesichts des Todes drängt sich zunächst die *Memento mori*-Frage des „que vaut?“ auf, die in zwei Versen zum Ausdruck gebracht wird:

| | Altfranzösisch | Neufranzösisch |
|--------|--|--|
| XXVIII | <p>Que vaut quanque li siecles fait? Morz en une eure tot desfait, Qui ne gieue pas a refaire. Que vaut quanqu'avarice atrait? Morz en une eure tot fortrait, Qui nul gieu ne pert par mestraire. Morz fait les plus emparlez taire, Les enrisez plorer et braire; Morz fait toz jors de bel tens lait; Morz fait valoir et sac et haire Autant com porpre et robe vaire; Morz contre toz desrainne a plait.</p> | <p>Que vaut tout ce que le monde fait? La mort, en un seul instant, démolit tout, Elle qui ne s'amuse pas à reconstruire. Que vaut tout ce qu'accapare l'avarice? La mort, en un seul instant, ravit tout, Elle qui au jeu ne perd jamais, pour avoir manqué son but. La mort fait taire les plus diserts, Pleurer et se lamenter les enjoués; La mort change le beau temps en mauvais temps; La mort accorde autant de valeur au sac et à la haire Qu'à la pourpre et à l'habit fourré de vair; La mort à chacun intente son procès.</p> |
| XXIX | <p>Que vaut biautez, que vaut richece, Que vaut honeurs? Que vaut hautece, Puis que morz tot a sa devise Fait sor nos pluie et secherece, Puis qu'ele a tot en sa destrece, Quanqu'en despist et quanqu'en prise? Qui paor de mort a jus mise, C'est eil cui la morz plus atise Et vers cui ele ançois s'adrece. Cors bien norriz, chars bien alise Fait de vers et de feu chemise: Qui plus s'aaise plus se blece.</p> | <p>Que vaut la beauté, que vaut la richesse, Que vaut la gloire, que vaut la grandeur, Puisque la mort, tout à sa guise, Fait la pluie et le temps sec, Puisqu'elle serre tout entre ses bras, Tout ce qu'on dédaigne et tout ce qu'on apprécie? Celui qui a refoulé sa peur de la mort C'est celui-là qui excite le plus la mort, Aussi va-t-elle vers lui d'abord. Un corps bien nourri, une peau bien douce Vous font une chemise de vers et de feu: Plus on prend ses aises, plus on se blesse.²⁴⁰</p> |

Die Wirkung dieser beiden Strophen verstärkt sich dadurch, dass die vorhergehenden „so banal in idea and expression“ sind „that one is tempted to think that Hélinant [sic!] was nodding; surely his public was.“²⁴¹ Erstmals in dem Gedicht (bis auf Strophe IX, wo die Seele am Anfang der Strophe steht) beginnt eine Strophe nicht mit „morz“, sondern mit einer Frage. Der Tod wechselt sich in der XXVIII. Strophe mit der Frage ab und wird sechs Mal anaphorisch erwähnt und so an eine exponierte Stelle des Gedichts gerückt. In der darauf folgenden Strophe treffen wir ihn nur mehr drei Mal an, ungewöhnlicherweise in der Mitte des Verses. Damit ist der Fokus auf die Fragen gerichtet.²⁴² Das Ich richtet seine Fragen an den Adel und zeigt seinem Publikum auf, wie vergänglich das Leben und alles Irdische ist. Diese beiden Strophen bestehen

²⁴⁰ Hélinand 1983: 86-90

²⁴¹ McCulloch 1972: 49

²⁴² cf. McCulloch 1972: 49-50

aus einem Frage- und Antwortspiel, wobei die Fragen als Anaphern formuliert sind („Que vaut ...?“), die in den einzelnen Strophen jeweils zweimal wiederkehren und die Argumentation strukturieren. Der personifizierte Tod ist zerstörerisch („tot desfait“, XXVIII), gierig, hässlich und nimmt alles hinfort („tot fortrait“, XXVIII). Er bringt alles zum Schweigen („fait les plus emparlez taire“, XXVIII) oder Regen oder Trockenheit über das Land („pluie et secherece“, XXIX). Die reimenden Parallelismen („tot desfait“/„tot fortrait“) betonen die Allmacht des Todes. Er verbreitet Kummer und Leid („plorer et braire“, XXVIII). Er vermag es, den Körper eines jungen Mannes in einen abscheulichen Kadaver zu verwandeln („Cors bien norriz, chars bien alise/Fait de vers et de feu chemise“, XXIX). Die erzeugte Todesfurcht gemahnt, dass die vergeblichen Güter des Diesseits nichts wert sind, sobald man tot ist („Morz fait valoir et sac et haire/Autant com porpre et robe vaire“, XXVIII). Dieser Vergleich stellt den Tod als Gleichmacher dar. Egal, ob reich oder arm: Nach dem Tod besitzt man nichts mehr und alle sozialen Unterschiede werden im Tod aufgehoben. Das Ich ermahnt diejenigen, die sich nicht um ihr Seelenheil, sondern um irdische Freuden kümmern; denn diejenigen schmerzt der Tod mehr als alle anderen (Qui plus s’aaise plus se blece, XXIX). Nach dem Tod zählt nur die Reinheit der Seele. Dem Seelenheil gegenüber stehen die Todsünden, wobei in diesen Strophen vier von sieben angesprochen werden.

Die Habgier (*avaritia*) ist angesichts des Todes vergeblich. Alles Geld und alle Güter entreißt der Tod. Je verschwenderischer man lebt, desto mehr schmerzt der Tod. Dieser Gedanke begleitete auch das Leben von Hélinand als Mönch in einem Kloster des strengen Zisterzienserordens. Nur diejenigen, die nicht an irdischen Gütern und Werten hängen, müssen den Tod nicht fürchten. Die Wollust oder Ausschweifung (*luxuria*) überschneidet sich ein wenig mit der Habgier („porpre et robe vaire“, XXVIII). Die „enrisez“ und „emparlez“ (XXVIII) leben ausschweifend und unbesorgt und vergessen ob ihrem Lachen und Schwatzen, rechtzeitig an das Leben nach dem Tod zu denken. Die Völlerei (*gula*) wird bei dem „Cors bien norriz“ (XXIX) kritisiert. Wer sich mehr um seinen Genuss kümmert und maßlos isst, zu dem kommt der Tod als erstes. Sich um die Schönheit (*biautez*) und die Ehre (*honeur*) zu kümmern und sich seines Adelsstands zu rühmen („houtece“, XXIX) ist eine Todsünde, die dem Hochmut (*superbia*) entspricht. Der Tod zerstört jegliche Schönheit und macht keine Standesunterschiede. Unter den Toten ist der Adelige nicht mehr wert als die andern.

In der Strophe XXIX richtet sich das Ich an die ZuhörerInnen und mahnt sie, den Tod zu fürchten und ihm Respekt zu erweisen – sonst ist man der erste, der stirbt. Was die Menschen am meisten zu fürchten haben, so erinnert Hélinand, ist der plötzliche Tod („morz subite“, XIX,

XXVI, XXVII). Vor dem Tod muss das Leben gottgefällig und die Seele rein sein. Die Warnungen richten sich vor allem an die Mächtigen und Unbesorgten.

Die Dringlichkeit des Aufrufs wird durch das lebendige und gewaltige Bild des Todes und die Rhetorik verdeutlicht. Die empathischen Anrufungen *Morz, morz...* „(untermalen) sprachlich und lautlich die steigende Drohung und Panik der sich jagenden Ausrufe und Beschwörungen.“²⁴³ Betrachten wir dies nun im Höhepunkt der *Vers de la Mort*, den Strophen XXXI bis XXXIII:

| | Altfranzösisch | Neufranzösisch |
|--------|---|--|
| XXXI | Morz est la roiz qui tot atrape, Morz est la mains qui tot agrape; Tot li remaint quanqu'ele aert. Morz fait a toz d'isembrun chape Et de la pure terre nape, Morz a toz oniemment sert, Morz toz secrez met en apert, Morz fait franc homme de cuivert, Morz acuivertist roi et pape, Morz rent chascun ce qu'il desert, Morz rent al povre ce qu'il pert, Morz tout al riche quanque'il happe. | Mort est le filet qui tout attrape, Mort est la main qui tout agrippe; Elle garde tout ce qu'elle accroche Mort taille pour tous un manteau de tissu sombre Et leur donne la terre nue pour nappe. Mort sert tous les hommes de la même façon Mort dévoile tous les secrets, Mort donne la liberté au serf, Mort asservit rois et papes, Mort rend à chacun ce qu'il mérite, Mort rend au pauvre ce qu'il perd, Mort ravit au riche tout ce qu'il happe. |
| XXXII | Morz fait chascun sa droiture, Morz fait a toz droite mesure, Morz poise tot a juste pois, Morz venge chascun de s'injure, Morz met l'orgueil a porreture, Morz fait faillir la guerre as rois, Morz fait garder decrez et lois, Morz fait laissier usure et crois, Morz fait de soëf vie dure, Morz as porees et as pois Donne saveur de bon craspois Es cloistres o l'en crient luxure. | Mort fait à chacun son dû, Mort traite tout le monde selon la justice, Mort effectue toujours de justes pesées, Mort venge chacun de l'injustice qu'il a subie; Mort transforme l'orgueil en pourriture, Mort fait perdre la guerre aux rois, Mort fait respecter décrets et lois, Mort oblige à renoncer à l'usure et au profit; Mort rend dure la vie douce, Mort aux potages et aux pois Donne la saveur du bon "craspois" ²⁴⁴ Dans les cloîtres où l'on craint la luxure. ²⁴⁵ |
| XXXIII | Morz apaise les ennoisiez, Morz acoise les envoisiez, Morz totes les meslees fine, Morz met en croiz toz faus croisiez, Morz fait droit a toz les boisiez, Morz toz les paiz a droit termine, Morz desoivre rose d'espine, Paille de grain, bren de farine, Les purs vins des faus armoisiez; Morz voit par mi voile et cortine, Morz seule set adevine Com chascuns est a droit proisiez. | Mort apaise les esprits chagrins, Mort calme les joyeux drilles, Mort met fin à toutes les batailles, Mort met en croix tous les faux croisés, Mort fait droit aux plaintes des lésés, Mort conclut équitablement tous les procès, Mort sépare la rose de l'épine, La paille du grain, le son de la farine, Les vins purs des vins coupé d'armoise; Mort voit à travers voiles et courtines, Mort seule sait et devine Dans quelle mesure chacun est estimé à son juste prix. ²⁴⁶ |

²⁴³ Scholz Williams 1982: 144

²⁴⁴ graisse de baleine. Cf. Hélinand 1983: 116 (notes)

²⁴⁵ Hélinand 1983: 90-91

²⁴⁶ Hélinand 1983: 92-93

Diese „climactic triad“²⁴⁷ sticht hervor, weil in diesen drei Strophen der Tod 29 Mal anaphorisch apostrophiert wird. Damit wird er hier zur stärksten Kraft in diesem Gedicht. Für die angeprangerten Todsünden in den Strophen zuvor nimmt er Rache. Als Richter enthüllt er alle Geheimnisse („toz secrez met en apert“, XXXI und „voit par mi voile et cortine“, XXXIII) und sorgt für Gerechtigkeit („fait chascun sa droiture,/Morz fait a toz droite mesure“, XXXII), indem er im Leben erlittene Ungerechtigkeiten ausgleicht („venge chascun de s’injure“, XXXII). Jeder bekommt, was er verdient („Morz rent chascun ce qu’il desert“, XXXI). Egal, ob König oder Papst („toz oniement“, XXXI), jeder wird in den gleichen dunklen Mantel des Todes gehüllt („Morz fait a toz d’isembrun chape“, XXXI) und ruht in der Erde. Die Sinne werden angesprochen: Man sieht gewaltige Bilder, hört einen einprägsamen Klang, schmeckt und riecht die Bitterkeit des Todes mit dem „saveur de bon craspois“ (XXXII). McCulloch weist auf die Zahlensymbolik der XXXIII. Strophe hin: Dreiunddreißig ist das Alter, in dem Jesus Christus starb. In dieser Strophe reduziert Hélinand die zehn Todesanrufungen auf neun, ebenfalls eine symbolträchtige Zahl in der mittelalterlichen Zahlensymbolik.²⁴⁸ Der Verweis auf Christus spiegelt sich im Inhalt der Strophe wider. Das Leben nach dem Tod versöhnt mit dem Leid und dem Kummer, den man davor ertragen hat. Der Tod wird zu einer friedvollen Kraft, die für Gerechtigkeit nach der Auferstehung sorgt. Der Verweis auf die Auferstehung ist formal auch mit der Zahl 33 gegeben. Strophe XXXIV fungiert als Übergang zum letzten Drittel des Gedichts, das sich mit theologischen Fragen befasst und einen viel nüchterneren Ton anschlägt.²⁴⁹

Der Tod vermittelt zwischen Gott und dem Teufel, zwischen Gut und Böse. Der Tod richtet, nicht erst Gott. Mit didaktischem Anspruch warnt der Tod, droht und ist Inspiration für die Kommunikation über Literatur.²⁵⁰ Seine Personifikation ist Teil der fiktionalen Welt, deren Gegner und Teil er ist.²⁵¹ Das bildgewaltige, angsteinflößende Auftreten und das persönliche Ansprechen der zu warnenden Freunde machen ihn zu einer persönlichen Erfahrung. Der Tod bindet sich an die Seele des einzelnen und zugleich ans Universum. Fürchten muss ihn allerdings nur, wer seiner nicht eingedenk lebt.

Die *Vers de la Mort* sind nicht nur eine Warnung an alle, die nicht in Gottes- und Todesfurcht leben, sondern können auch als Abschied von der Welt gelesen werden. Damit begründet Hélinand die Gattung des *Congé*, die beispielsweise von Jean Bodel nachgeahmt wurde. Werfen wir einen kurzen Blick darauf.

²⁴⁷ McCulloch 1972: 50

²⁴⁸ cf. McCulloch 1972: 50-51

²⁴⁹ cf. McCulloch 1972: 51-52

²⁵⁰ cf. Scholz-Williams 1982: 138

²⁵¹ cf. Scholz Williams 1982: 144

4.2.Exkurs: Jean Bodel: Li Congès (1202)

Die Strophenform von Hélinand übernehmend nimmt Jean Bodel in seinem *Congès* von der Welt Abschied. Die Gattung definiert das *Dictionnaire des lettres françaises du Moyen Age* folgendermaßen:

On donne le nom de Congé à des poésies lyriques personnelles, composées par certains trouvères du XIII^e siècle, et qui ont pour sujet l'adieu d'un poète à ses amis ou à sa ville natale, à l'occasion d'un départ plus ou moins douloureux.²⁵²

Es ist eine persönliche, religiöse Anlassdichtung, ausgelöst durch den freiwilligen Rückzug (beispielsweise ins Kloster) oder die erzwungene Abkehr, etwas durch eine ansteckende Krankheit bzw. dem Ausschluss von der Gesellschaft.²⁵³

Jean Bodel (1165 – 1209/10) war ein *ménéstrel*, ein Spielmann und Dichter aus Arras. Vor allem für seine Fabliaux (Schwankerzählungen) und sein *Le jeu de Saint-Nicolas* ist er bekannt. 1202 plante er, am Vierten Kreuzzug teilzunehmen, aber kurz vor der Abreise befiel ihn die Lepra. Er musste sich in das Leprosenhaus in Grand Val de Beaurains in der Nähe von Arras zurückziehen und auf das Leben in der Gemeinschaft in der Stadt verzichten. Als Abschied von der Welt schrieb er *Li Congès*.²⁵⁴ Dieses Gedicht bietet eine persönliche Sichtweise auf die Situation von Leprakranken im Mittelalter. Die Lepra trat zum ersten Mal im 7. Jahrhundert in Europa auf und blieb das ganze Mittelalter hindurch eine Bedrohung. Wie jede Krankheit wurde sie als Strafe Gottes unter einem symbolischen und spirituellen Gesichtspunkt gesehen. Die Menschen glaubten, dass die Lepra nur Sünder befiel und ihnen helfen würde, ihre Seele von ihrem sündigen Körper zu befreien. „Tatsächlich war der Begriff der Krankheit (...) mit dem Konzept der *Sünde* verknüpft. Wer krank ist, sündigt nicht nur, sondern krank geworden zu sein kann ein Beleg für die Tatsache des Gesündigt-Habens werden.“²⁵⁵ Das ist die Meinung der Kirchenväter. Die Sünde konnte in dieser Theorie auch die der Eltern sein, die das Kind unter sündigen Umständen gezeugt hatten, wie beispielsweise während der Fastenzeit. Häufig dachte man, dass die Lepra eine Strafe für ein sexuelles Vergehen war. Der Lepröse war eine Quelle von Schrecken und Abscheu, weshalb man die Kranken missbilligte, sie ablehnte und ausstieß. In Frankreich gab es im Jahr 1226 über 2000 Leprosenhäuser, in denen die Kranken wie lebende Tote außerhalb der Gesellschaft ohne jeglichen Besitz leben mussten.²⁵⁶

²⁵² Dictionnaire des lettres françaises, le Moyen Age 1992: 326

²⁵³ Deschepper 2001: 7

²⁵⁴ cf. Marchello-Nizia/Gally 1985: 286

²⁵⁵ Lenzen 1997: 885

²⁵⁶ cf. Le Goff/Truong 2003: 125-127

In 41 Strophen, die aus zwölf Achtsilbern (*octosyllabes*) bestehen, beklagt das Ich seine Notsituation. Die Krankheit betrifft als Strafe für eine schwere Sünde Körper und Seele gleichermaßen, eine im Mittelalter geläufige Meinung. Das „je“ ist überzeugt, dass die Lepra der Wille Gottes ist und nimmt das Schicksal an. Bevor das Ich die Gemeinschaft verlässt, verabschiedet es sich von seinen Freunden und von der Stadt. Beim Abschied vom besten Freund in der zweiten Strophe finden wir das Motiv des Herzensaustausches, ein häufig verwendetes Bild in der mittelalterlichen Literatur, um die tiefe Verbundenheit zwischen zwei Menschen zum Ausdruck zu bringen. Meistens sind es Liebende in höfischen Romanen, die für die Zeit ihrer Trennung ihre Herzen tauschen. Hier ist er der Lepröse, der sein Herz gibt, der einzige Teil seines Körpers, der nach der zeitgenössischen Auffassung nicht von der Krankheit verdorben ist. Der Satz „Je demande congié“ strukturiert den Text. In der dritten Strophe folgt der Abschied von der Familie. In der letzten Strophe denkt der Kranke an das himmlische Königreich Jerusalem, wo jeder gute Mensch belohnt wird. Dies ist auch die einzige Hoffnung, die ihm bleibt. Der letzte Satz der fünften Strophe gibt die im Mittelalter verbreitete Wahrnehmung von Leprösen als lebende Toten wieder: „moitié sain, moitié porri“.²⁵⁷ Das Ich nimmt die Krankheit als Willen Gottes und als unausweichliches Schicksal an. Gleichzeitig fühlt es sich von Gott auserwählt, zu Lebzeiten seine Sünden abbüßen zu können, um die Absolution und das ewige Seelenheil zu erlangen.

In seinem Abschied kritisiert Bodel nicht die Hinterbliebenen, sondern dankt ihnen und verabschiedet sich. Ähnlich wie die *Vers de la Mort* fängt jede Strophe mit einer Apostrophe an. Er richtet sich in jeder Strophe an einen anderen Menschen aus seinem Leben. Es ist eine persönliche Meditation, die das Grauen angesichts des eigenen Todes subjektiviert thematisiert. Ein Sterbender nimmt den Tod an und hofft auf Seelenheil in der Ewigkeit.²⁵⁸ Während bei Hélinand das Seelenheil durch Verzicht erreicht werden kann, wirkt hier das irdische Leid als seelenreinigend, dem Fegefeuer gleich.²⁵⁹ Der Tod ist der Richter in den *Vers de la Mort*, im *Congès* ist es Gott. Der durch die Lepra verfaulte Körper hebt sich von der reinen Seele ab.²⁶⁰

²⁵⁷ Bodel 1880: 20

²⁵⁸ Bordier 1983: 168

²⁵⁹ Deschepper 2001: 8

²⁶⁰ Deschepper 2001: 10

5. Heros: Der Heldentod

Von den ältesten literarischen Zeugnissen bis zur Gegenwart finden wir Heroen, Heroisches und Heroisierungen. Heroische Figuren sind integraler Bestandteil und ein fundamentales Element in der Schaffung von kulturellen und symbolischen Gemeinschaften. Sie sind sinnstiftend und somit ein Indikator für die spezifisch gültigen historischen, kulturellen und sozialen Normen der Zeit, in der sie entstehen. „Wo immer ‚Helden‘ verehrt werden, stellt sich die Frage, wer das braucht – und warum.“²⁶¹ Es scheint ein anthropologisches Bedürfnis nach Heldenfiguren zu geben, die sich in unterschiedlichen Sinnsystemen, Zeiten und Orten verschieden ausformen. Heroische Figuren erfüllen soziale, politische, religiöse und ästhetische Funktionen. Das antike Schema des Heros ist seither prägend: Es besteht aus Selbst- und Fremdbeschreibungen, die sich einem bestimmten Kanon aus wünschenswerten Eigenschaften zusammensetzen und durch „agonale, außeralltägliche, oftmals transgressive eigene Leistungen“²⁶² zeigen. Die Trennlinie zwischen Göttern, Heroen und menschlichen Helden ist schwer zu ziehen. In einer weiten Definition zeichnet sich ein Heros durch außergewöhnliche Taten aus.²⁶³ Qualitäten wie Selbstaufopferungsbereitschaft sind affektiv aufgeladen und normativ für gesellschaftliche Handlungen. Sie zielen auf die heroische Nachahmung (*imitatio heroica*) der RezipientInnen ab und schaffen ein Ich-Ideal.²⁶⁴

Der Tod vermag es, Figuren zu heroischen Figuren zu erheben, denn der „Heroismus bietet eine Vorstellung zur Überwindung des Todes.“²⁶⁵ Sie werden auf diese Weise symbolisch überhöht und erlangen eine appellative Kraft. In der Literatur finden wir zahlreiche Beispiele der Furchtlosigkeit männlicher Heroen angesichts des Todes.²⁶⁶ Wir müssen zwei Arten von Heroen/Helden in der mittelalterlichen Literatur unterscheiden. Sie sind zwei unterschiedliche „Persönlichkeits- und Habitusentwürfe“²⁶⁷: Der eine ist aus den *Chansons de geste* und der andere aus der höfischen Literatur. Damit sind beide unterschiedlichen Werten und Normen verpflichtet, wobei beide ein ästhetisches und ethisches Ideal darstellen. Das Ritterideal birgt immer etwas Asketisches und rückt damit in die Nähe des Mönchsideals. Wir finden zahlreiche Parallelen zwischen dem griechischen Heroenkult, der im Mittelalter seine Fortsetzung findet,

²⁶¹ Habermas 2002. Zit. n. Hoff u.a. 2013: 7

²⁶² Hoff u.a. 2013: 8

²⁶³ cf. Barthelmus 1993: 1678-1679

²⁶⁴ cf. Behrenbeck 1999: 28

²⁶⁵ Behrenbeck 199: 28

²⁶⁶ cf. Dinzelbacher 2003: 829

²⁶⁷ Hoff u.a. 2013: 10

und der christlichen Heiligenverehrung.²⁶⁸ Der Heros ist mit christlichen Tugenden verbunden: Mitleid, Treue, Glaube, Gerechtigkeit, Selbstaufopferung.²⁶⁹ Die *romans courtois* erlauben eine stärkere Psychologisierung und Individualisierung der Figuren. Dieses Ritterideal wird in der höfischen Literatur um höfische Tugenden und Verhaltensweisen ergänzt. Dazu gehören höfische Umgangsformen, Frauenliebe als „Umsetzung der sinnlichen Leidenschaft in eine ethische oder quasi-ethische Selbstverleugnung. Sie wurzelt unmittelbar in dem Bedürfnis, angesichts der Frau seinen Mut zu zeigen, sich Gefahren auszusetzen und Kraft zu beweisen, zu leiden und zu bluten (...).“²⁷⁰ Die brennende Liebe muss von der Frau erwidert werden, wenn nicht, ist der Held bereit zu sterben. Diese beiden Heldenausprägungen unterschieden sich durch ihre Tugenden und dadurch, wem die Helden in erster Linie verpflichtet sind. Der Held des Epos entspricht ritterlich-kriegerischen Normen und Tugenden und dient seinem Herren – und Gott – in unerschütterlicher Treue. Der Held des höfischen Romans verkörpert ritterlich-höfische Tugenden und dient der Frau, um deren Liebe und Gunst er, dem Dienstgedanken folgend, wirbt.²⁷¹ Diese unterschiedlichen Figurenkonzeptionen erklären sich gattungstheoretisch, wie Haas erläutert.²⁷² Es handelt sich bei beiden um eine „erzählerische Exponierung eines Helden, der zunächst einmal leben will. Sein Leben soll auch vornehmlich dargestellt werden. So wird schon die Tatsache, daß ein Held stirbt, wenn er überhaupt stirbt, an sich bedeutungsvoll.“²⁷³ Der Romanheld muss nicht zwingend sterben, der Eposheld funktional schon. Das Epos ist teleologisch auf den Tod der Helden ausgerichtet. Im höfischen Roman liegt die Sinndeutung auf dem Leben des Helden. Aus diesem Grund finden wir in den höfischen Romanen häufig den doppelten Kursus, im Laufe dessen der Held seine im ersten Kursus erworbenen Güter und Fähigkeiten unter Beweis stellen muss. Der Tod des Helden kann, muss aber nicht vorkommen. Das Epos ist „eine absolut fertige und äußerst vollkommene Genreform, deren konstitutives Merkmal die Verlagerung der von ihr dargestellten Wirklichkeit in das vollkommen vergangene der nationalen Ursprünge und Höhepunkte ist.“²⁷⁴ Der Roman dagegen ist eine unabgeschlossene Form und thematisiert das Problematische. Sein Aufbau orientiert sich an Entwicklungen und Überraschungen. Rupp erklärt diese Differenz durch die Handlungskonzeption. In der höfischen Literatur, vor allem im Artusroman, spielt der Tod eine untergeordnete Rolle. Im Zentrum steht das ritterliche Leben im Diesseits: „Der

²⁶⁸ cf. Bartelmus 1993: 1679

²⁶⁹ cf. Huizinga 2015: 116

²⁷⁰ Huizinga 2015: 117

²⁷¹ Weiterführend: Bumke 1999

²⁷² cf. Haas 1989: 141-147

²⁷³ Haas 1989: 141

²⁷⁴ Bachtin 1986: 477-478

Tod ist weit weg. Es sterben natürlich Ritter im Kampf (...), aber die Helden der Romane selbst kommen mit dem Tod nicht oder kaum in Berührung. Er fehlt, oder an seine Stelle tritt, weil diese Dichtungen das Leben auf der Welt behandeln, das Leid.²⁷⁵ Heldenfiguren werden in Adaptionen neu konzipiert, „wenn soziale Ordnungen erodieren oder nicht vollständig etabliert sind.“²⁷⁶ Genau das können wir auch bei den beiden oben skizzierten feststellen. Bei epischen Helden konsolidiert sich ein Nationalbewusstsein mit dem Helden als nationales Symbol und beim höfischen Helden festigt sich der Ritter als Stand mit eigenen Wert- und Normvorstellungen im Rahmen der Ständegesellschaft.

Im Folgenden betrachten wir nun einen Exponenten des einen und einen des anderen Typus. Sie beide sind Heroen, weil sie für ihre Werte Selbstaufopferungsbereitschaft beweisen und den Tod in Kauf nehmen. Der Tod macht sie zu Heroen.

5.1. Sterben für den König: La Chanson de Roland (um 1140)

Das Rolandslied ist das älteste französische Heldenepos (*chanson de geste*). Es datiert wahrscheinlich vom Anfang des 12. Jahrhunderts. Das Manuskript von Oxford, das zwischen 1140 und 1170 in einem anglonormannischen Dialekt verfasst wurde, ist die authentischste Überlieferungsversion des Rolandslieds, die heute noch erhalten ist.²⁷⁷ Das Werk umfasst 4.002 Zehnsilber (*décasyllabes*) in 291 Strophen (*laissez*) von unterschiedlicher Länge. Eine Laisse stellt eine Handlungseinheit dar und endet mit demselben assonantischen Endreim.²⁷⁸ Eine Assonanz ist die Wiederholung des letzten betonten Vokals einer Verszeile. Diese Assonanzen strukturieren den Text, der in erster Linie auditiv rezipiert und von *jongleurs* vorgetragen wurde. Die Laissestrophe ist seit dem Rolandslied gattungstiftendes Merkmal. Ab dem 13. Jahrhundert wandelt sich die Gattung, da nun vor allem für die Lektüre geschrieben wurde. Damit löst der Reim die Assonanz ab, der Alexandriner den traditionellen Zehnsilber.²⁷⁹ Auch inhaltlich werden die Inhalte komplexer: Statt einfacher, klarer Handlungen vervielfachen sich die Episoden und Handlungsstränge. Die Romane werden länger und rhetorisch erweitert. So wird beispielsweise der Tod der Belle Aude im Rolandslied von den ursprünglichen 33 Versen in einer späteren Version aus dem 12. Jahrhundert auf über 800 Verse ausgebaut. Man kann aufgrund des einheitlichen Stils davon ausgehen, dass das Rolandslied von einem Autor verfasst

²⁷⁵ Rupp 1967: 214-215

²⁷⁶ Hoff u.a. 2013: 10

²⁷⁷ cf. Short 1990: 9-10

²⁷⁸ cf. Short 1990: 16

²⁷⁹ cf. Lagarde/Michard 1997: 1-2

wurde. Doch ist es fraglich, ob es sich dabei um Tuold handelt, dessen Name am Ende des Manuskriptes genannt wird: „Ci falt la geste que Tuoldus declinet.“ (v. 4002) Die Bedeutung des Verbes „declinet“ ist unklar und so kann man nicht feststellen, ob es sich um den Autor, den Vortragenden oder den Kopisten handelt.²⁸⁰ Stilistisch zeichnet sich das Rolandslied durch seine Parataxen und Wiederholungen aus. So finden wir auf der Mikroebene zahlreiche sich wiederholende Epitheta und Formeln, Antithesen und Parallelismen und auf der Makroebene wiederholen sich Episoden, beziehen sich aufeinander oder ähneln einander strukturell. Die Erzählung enthält viele dialogische Elemente, wenig lange, detaillierte Beschreibungen und eine beschränkte Anzahl an Bildern und Metaphern.²⁸¹ Es gibt wenig syntaktische Verbindungen, die Kausalität herstellen. Erklärungen und Sinnzusammenhänge werden selten ausgesprochen. Die Rezipienten erfahren nur wenig über das Innere der Figuren.²⁸²

Der Stoff ist der *matière de France* entnommen. Das Rolandslied ist Teil der *Geste du Roi*, die sich um Karl den Großen zentrieren.²⁸³ Die *Chanson de geste* thematisieren die Feudalgesellschaft, das Verhältnis von Lehensherr und Vasall, Ehre und Loyalität. Sie nimmt Bezug auf historische Ereignisse und Personen, wobei beide stark modifiziert und dem zeitgenössischen Kontext und Selbstverständnis angepasst werden. Der Name der Gattung besagt, dass Heldentaten besungen werden. Sie geben vor, sich an die historischen Tatsachen zu halten und setzen diese in Szene. „konstitutives Merkmal der Chansons de geste ist vielmehr die Idealisierung der historischen Wirklichkeit und ihre frei erfundene Ausschmückung.“²⁸⁴ Das Rolandslied geht auf ein historisches Ereignis zurück, das darin zu einer Legende stilisiert wird. In der lateinischen *Vita Karoli Magni* aus dem 9. Jahrhundert berichtet Eginhard, dass Karl der Große im Frühling 778 die Pyrenäen überschritt, um dem muslimischen Gouverneur von Saragossa, Sulayman ben al-Arabi, im Krieg gegen einen Kontrahenten zu unterstützen. Nach der Belagerung von Saragossa bricht Karl ohne Erfolg den Kriegszug ab und macht sich im Sommer auf den Rückweg. Er erobert Pamplona und wird mit seinem Heer bei der Pyrenäenüberquerung von *Wascones* (Basken oder Gasgogner) überrascht; zahlreiche Heerführer sind unter den Opfern zu beklagen. Darunter befindet sich auch *ein Hruodlandus Britannici limitis praefectus*.²⁸⁵ Die Spanienexpedition war somit ein Misserfolg. Das historische Substrat ist in der *Chanson* stark modifiziert worden. Über die Entstehung des Epos

²⁸⁰ cf. Lagarde/Michard 1997: 5

²⁸¹ cf. Short 1990: 14-16

²⁸² cf. Vinaver 1964: 136

²⁸³ cf. Lagarde/Michard 1997: 2

²⁸⁴ Kaiser 2008: 393

²⁸⁵ cf. Kaiser 2008: 404

liegen zahlreiche Theorien vor.²⁸⁶ Die Legende entsteht erst mehr als 300 Jahre nach diesem Ereignis und weicht von dem historiografischen Zeugnis in mehreren Details ab. Roland ist nun der Neffe des Königs, der 200 Jahre alt ist. Roland bekommt mit Olivier einen Freund zur Seite gestellt. Der Feldzug des Königs wird zum siebenjährigen Kreuzzug und die Angreifer sind nun Mauren statt Basken. Diese siegen aufgrund von Ganelons Verrat, der sich mit Marsilius, dem König von Saragossa, verbündet. Beim Rückzug von Karls Armee gelangt seine Nachhut bei Ronceveaux in einen Hinterhalt. Aus Stolz bläst Roland erst spät in seinen Olifanten, um Karl um Hilfe zu bitten, und so werden sie vernichtend von den Mauren geschlagen. Nach Rolands Tod nimmt Karl Rache am Feind, siegt über die Mauren und lässt den Verräter Ganelon zurück in Aachen verteilen.²⁸⁷ Damit reagiert das Epos auf die Gefühle des 11. und 12. Jahrhunderts. Der thematisierte Glaubenskrieg steht im Zusammenhang mit den Kreuzzügen, der ausgeprägte Feudalgedanke und das wachsende Nationsbewusstsein stehen als Vaterlandsliebe für „la douce France“ für die Konsolidierung einer Nation. Zentrale Themen in der Forschung sind der Kreuzzugsgedanke, die Vasallentreue und die Vaterlandsliebe.²⁸⁸ Neuere Deutungen sehen in der Umschreibung der historischen Ereignisse eine „kompensatorische Aufarbeitung des offenbar traumatischen Desasters der fränkischen Nachhut in den Pyrenäen.“²⁸⁹ In der Legende wird Karl der Große zum Soldat Gottes und Roland zum Märtyrer.²⁹⁰

Die Todesszene Rolands ist dem zweiten Teil des Epos entnommen, der sich über die Verse 814 bis 2396 erstreckt. In Roncevaux hat Roland das Kommando über die Nachhut übernommen. Er gerät mit seiner Truppe in den Hinterhalt und sie werden von den Mauren angegriffen. Aus Stolz ruft Roland Karl nicht zurück, um ihnen beizustehen, obwohl sein Freund Olivier ihm dazu rät. Als sie schließlich geschlagen sind, fliehen die Mauren. Es folgen Schilderungen der Toten am Schlachtfeld sowie Rolands und Erzbischof Turpins Reaktionen darauf. Roland, selbst schwer verwundet, sammelt die Toten auf und platziert sie vor dem Bischof, damit er sie segnen kann (Laisse 161-162). Nochmals kehrt Roland auf das Schlachtfeld zurück, um seinen treuen Freund Olivier zu suchen. Ob des Schmerzes, der Trauer und des Leids angesichts des Verlusts seines Freundes verliert Roland das Bewusstsein (Laisse 163-164). Turpin, selbst dem Tod nahe, versucht, Roland zu Kräften zu verhelfen, bricht dabei aber selbst zusammen. Roland kommt wieder zu sich, als er den Erzbischof, dem die Gedärme und das Gehirn aus dem Leib quellen, zu Gott beten und schließlich sterben sieht (Laisse 165-167). Ab Laisse 168 nehmen wir an den Gefühlen Rolands teil: bis zu seinem Tod in Laisse

²⁸⁶ cf. Kaiser 2008: 405-412

²⁸⁷ cf. Schlieben-Lange 1991: 383

²⁸⁸ cf. Kaiser 2008: 424

²⁸⁹ Schlieben-Lange 1991: 384

²⁹⁰ cf. Lagarde/Michard 1997: 4

175 wiederholt sich fünf Mal „Ço sent“ am Beginn der Laisse. Der Tod kündigt sich bei Roland mit einer schweren Schädelverletzung („Par les oreilles fors, s'en ist li cervel“, v. 2260) an und er betet für seine gefallenen Gefährten und sich selbst zum Erzengel Gabriel (Laisse 168). Er wird weitere Male ohnmächtig (Laisse 169), verteidigt noch sein Schwert Durendal, das ein Maure zu stehlen versucht, indem er ihn tötet und verliert schließlich sein Augenlicht („Ço sent Rollant la veüe ad perdue“, v. 2298). In einer langen Klage über sein Schwert bittet er Gott, Frankreich in der Schlacht Beistand zu leisten und beschreibt den Reliquienstatus von Durendal (Laisse 172-173). Schließlich folgen die drei Laissen, denen wir uns widmen, die den Moment des Todes von Roland beschreiben. Schon in Laisse 168 verspürt Roland, wie der Tod sich nähert („Ço sent Rollant que la mort li est prés“, v. 2259). Nun ist er da:

| | Altfranzösisch | Neufranzösisch |
|------|---|---|
| | CLXXIV | CLXXIV |
| 2355 | Ço sent Rollant que la mort le tresprent, Devers la teste sur le quer li descent. Desuz un pin i est alet curant, Sur l'erbe verte s'i est culchet adenz, Desuz lui met s'espee e l'olifan, | Quand Roland sent que la mort s'empare de lui, Que de la tête elle lui descend au cœur, Il est allé en courant sous un pin; Sur l'herbe verte il s'est couché face contre terre, sous lui il met son épée et l'olifant. |
| 2360 | Turnat sa teste vers la paiene gent : Pur ço l'at fait que il voelt veirement Que Carles diet e trestute sa gent, Li gentilz quens, qu'il fut mort cunquerant. | Il se tourna, la tête face à l'ennemi païen; Et il l'a fait parce qu'il veut à tout prix que le roi Charles et tous les siens disent du noble comte qu'il est mort en conquérant. |
| 2365 | Cleimet sa culpe e menut e suvent, Pur ses pecchez Deu en puroffrid lo guant. AOI. | Il bat sa coulpe à petits coups répétés, pour ses péchés il présente à Dieu son gant. ²⁹¹ |

Roland ist nun alleine und seine Kräfte schwinden zunehmend. Der erste Vers variiert Vers 2259 und steigert die Todeserfahrung. Der Tod ist nun in ihm. Er durchbohrt ihn vom Kopf, wo Roland schwer verletzt ist, und steigt hinunter zu seinem Herzen. Der sterbende Held zieht sich laufend (!) zurück und sucht Schutz und Ruhe unter einer Kiefer. Dieser Ort wird symbolisch beschrieben. Er dreht sein Gesicht zur Erde, ein Zeichen der Demut vor Gott. Seine ritterlichen Attribute, das Schwert und den Olifanten, versteckt er unter seinem Körper, um zu verhindern, dass sie an Heiden gelangen. Auch im Sterben zeigt Roland seine Ritterlichkeit und richtet sein Gesicht auf das feindliche, heidnische Land. Damit möchte er Karl und seiner Familie („gent“) beweisen, dass er als Eroberer gestorben ist und dass er bereit war, sein Leben für den Kaiser zu opfern.²⁹² Das Ehrgefühl eines Ritters wird in dieser Laisse durch die Nennung seines Rangs „li gentilz quens“ und seiner Lignage („gent“) hervorgehoben. Beide Wörter haben eine Assonanz mit „cunquerant“ und stellen somit eine Verbindung her. Schließlich wendet er sich in einer letzten Anstrengung an Gott und bittet um Vergebung seiner

²⁹¹ La Chanson de Roland 1990: 166-169

²⁹² cf. Vinaver 1964: 138

Schuld, wobei nicht ausgesprochen wird, worin seine Schuld besteht. Aus der Handlung könnte man schlussfolgern, dass er es bereut, wegen seines übermäßigen Stolzes zu spät mit dem Olifanten um Hilfe gerufen zu haben. Aber das bleibt eine Interpretation. Die wiederholten Schläge auf seine Brust zitieren das liturgische Schuldbekenntnis: „*Mea culpa, mea culpa, mea maxima culpa.*“ Als Symbol seiner Ergebenheit reicht Roland Gott seinen Handschuh dar. Dies ist eine Geste, mit der man seinem Lehensherren Ehre erweist. In der Todesstunde wird Gott zum Herren. Die nächste Laisse setzt mit dem Gebet fort:

| | Altfranzösisch | Neufranzösisch |
|------|---|--|
| 2370 | CLXXV Ço sent Rollant de sun tens n'i ad plus. Devers Espagne est en un pui agut, A l'une main si ad sun piz batud : « Deus, meie culpe vers les tues vertuz De mes pecchez, des granz e des menuz, Que jo ai fait dès l'ure que nez fui Tresqu'a cest jur que ci sui consoüt ! » Sun destre guant en ad vers Deu tendut. Angles del ciel i descendent a lui. AOI. | CLXXV Roland sent bien que son temps est fini. Face à l'Espagne, il est sur un sommet à pic, il s'est frappé la poitrine d'une main: « <i>Mea culpa</i> , mon Dieu, devant ta puissance rédemptrice, pour mes péchés, les grands et les petits, que j'ai commis depuis l'heure où je naquis jusqu'à ce jour où me voici frappe à mort ! » Il a tendu vers Dieu son gant droit: Du ciel les anges descendent jusqu'à lui. ²⁹³ |

Die Innerlichkeit wird durch ein erneutes Wiederholen von „Ço sent Rollant“ verdeutlicht. Die Todeserfahrung wird mit dieser Anapher klimatisch gesteigert. In Laisse 168 ist der Tod nahe, in 174 in Rolands Körper und nun, in 175, ist seine Lebenszeit abgelaufen („de sun tens n'i ad plus“). Erneut hören bzw. lesen wir, dass sein Gesicht auf den heidnischen Feind gerichtet ist. Räumlich ist er „en un pui agut“ den Feinden auch in der Todesstunde überlegen. Die erhöhte Position bringt ihn auch dem Himmel ein Stück näher und isoliert ihn räumlich vom Schlachtfeld und dem restlichen Geschehen. Wieder klopft Roland auf seine Brust und rezitiert das Schuldbekenntnis, diesmal mit der lateinischen Floskel. In dieser Laisse spricht Roland von großen und kleinen Sünden, die er begangen hat, aber auch hier erfahren wir wieder nicht, was er als Sünde ansieht. Erstmals richtet Roland sich mit einer Apostrophe an Gott und bittet ihn als Erlöser um Vergebung der Sünde, bevor er stirbt. Noch einmal reicht er Gott seinen Handschuh dar, wie schon in der vorhergehenden Laisse. Die Assonanz auf „u“ lässt die Anspannung und den Schmerz anklingen. Als Zeichen der Vergebung steigen Engel vom Himmel zu ihm herab. Diese Laisse ist zur Gänze von christlichen Inhalten getragen. Verweise auf die Ritterlichkeit, die in Laisse 174 noch betont wurde, fehlen hier völlig. Zum „AOI“ am Ende gibt es verschiedene Deutungen in der Forschung, auf die an dieser Stelle nicht eingegangen wird. Die nächste Laisse wiederholt einige der Motive und Handlungen der beiden vorhergehenden und setzt mit einem Glaubensbekenntnis Rolands fort.

²⁹³ La Chanson de Roland 1990: 166-169

| | Altfranzösisch | Neufranzösisch |
|------|--|---|
| | CLXXVI | CLXXVI |
| 2375 | Li quens Rollant se jut desuz un pin, Envers Espagne en ad turnet sun vis. De plusurs choses a remembrer li prist, De tantes teres cum li bers cunquist, De dulce France, des humes de sun lign, | Le comte Roland était étendu sous un pin.; face à l'Espagne il a tourné son visage. De bien de choses il se prit à se souvenir : de tant de terres qu'il avait conquises, le vaillant, de France la douce, des hommes de son lignage, de Charlemagne, son seigneur, qui l'avait élevé; |
| 2380 | De Carlemagne, sun seignor, kil nurrit ; Ne poet muer n'en plurt e ne suspirt. Mais lui meïsmes ne volt mettre en ubli, Cleimet sa culpe, si priet Deu mercit : « Veire Paterne, ki unkes ne mentis, 2385 | il ne peut faire qu'il ne pleure ni ne soupire. Il ne veut pas, pourtant, s'oublier lui-même, il bat sa coulpe, demande pardon à Dieu: « Père véritable, qui restes toujours fidèle, qui de la mort ressuscitas saint Lazare, et qui des lions sauvas Daniel, préserve mon âme de tous les périls, que, dans ma vie, m'ont valus mes péchés! » |
| 2390 | Seint Lazaron de mort resurrexis E Daniel des leons guaresis, Guaris de mei l'anme de tuz perilz Pur les pecchez que en ma vie fis ! » Sun destre quant a Deu en puroffrit. Seint Gabriel de sa main l'ad pris. Desur sun braz teneit le chef enclin ; Juntas ses mains est alet a sa fin. Deus tramist sun angle Cherubin E seint Michel del Peril ; 2395 | Il presenta à Dieu son gant droit, Et de sa main saint Gabriel l'a recu. Il a laissée pencher sa tête sur son bras, et, les mains jointes, il est allé à sa fin. Dieu envoya son ange Chérubin et saint Michel du Péril de la Mer, et, avec eux, y vint saint Gabriel; au paradis ils emportent l'âme du comte. CLXXVII |
| | Ensembl' od els sent Gabriel i vint. L'anme del cunte portent en pareïs. CLXXVII Morz est Rollant; Deus en ad l'anme es cels. | CLXXVII Roland est mort; Dieu a son âme aux cieus. ²⁹⁴ |

Die Ritterlichkeit des Sterbenden wird gleich zu Beginn der Laisse und im letzten Vers erneut aufgegriffen („Li quens Rollant“ und „L'anme del cunte“) und rahmt diese motivisch. Der Ort und die Blickrichtung auf Spanien werden in Erinnerung gerufen und betonen die Heroik des Sterbenden. Die nächsten fünf Verse (vv. 2377-2381) zeigen Roland als tapferen Ritter („li bers“) und treuen Vasallen Karls. Im Moment des Todes gedenkt Roland „Carlemagne, sun seignor“, der „humes de sun lign“ und der „dulce France“. Er ist seiner Familie, seinem Kaiser und seinem Land ergeben und zu Dank verpflichtet. Erst jetzt beweint er seinen eigenen Tod („Ne poet muer n'en plurt e ne suspirt“). Zuvor ist er beim Tod der Gefährten, vor allem Oliviers und Turpins, in Tränen ausgebrochen. Es ist weit verbreitet, dass der männliche Held in der Literatur ohnmächtig wird, Tränen vergießt und zusammenbricht. Den Gefühlen auf diese Weise Ausdruck zu verleihen, war bei Männern bis ins 18. Jahrhundert hinein soziale und kulturelle Konvention und nicht ausschließlich Frauen vorbehalten. Erst danach wurde die Gefühlsbeherrschung zur männlichen Norm. Mit dem Gefühlsausbruch kehrt der Fokus nach dem Lebensrückblick wieder zu Rolands Sterben zurück. Zum dritten Mal gesteht er vor Gott seine Schuld („Cleimet sa culpe“), eine wörtliche Wiederholung des Versanfangs von V. 2364 und eine Variation der Laisse 175, und bittet um Gnade. Er spricht Gott als „Veire Paterne, ki unkes ne mentis“ (v. 2384) an – möglicherweise ein Verweis auf den Verräter Ganelon, der gelogen hat. In fünf Versen bringt Roland seinen unbeirrbaren Glauben an Gott zum Ausdruck

²⁹⁴ La Chanson de Roland 1990: 166-169

und bittet ihn, seine Seele zu erlösen und ihm zum ewigen Leben zu führen. Er erinnert an Saint Lazare, der von Jesus wieder zum Leben erweckt wurde, und an Daniel, der durch Gottes Hilfe von den wilden Tieren verschont wurde. So wie Lazarus soll auch Roland im Jenseits weiterleben, so wie Daniels Körper soll er von den Angriffen der Mauren oder seine Seele vor den tödlichen Versuchungen geschützt werden. Er spricht die *commendatio animae* aus, die einer Fürbitte gleicht: ‚Rette auch meine Seele, so wie du Lazarus und Daniel gerettet hast.‘ Die Gebete zeigen den zeremoniellen, rituellen Charakter seiner Handlungen.²⁹⁵ Nochmals bittet er um Vergebung der Sünden. Ein drittes Mal reicht Roland seinen Handschuh Gott dar, aber dieses Mal steigt der Heilige Gabriel herab und ihm entgegen. Gabriel als Erzengel ist der Vermittler zwischen Gott und den Menschen. Roland lässt seinen Kopf in die Arme Gabriels fallen. Er bäumt sich nicht gegen das Sterben auf, er nimmt den Tod an. Die Hände gefaltet, als Zeichen der Frömmigkeit, stirbt Roland („est alet a sa fin“, v. 2392). Nun schickt Gott seinen „ange chérubin“, den Heiligen Raphael und Heiligen Michael dazu. Diese drei Erzengel geleiten Rolands Seele gemeinsam ins Paradies. Die nächste Laisse verzichtet auf einen Euphemismus und nennt den Tod beim Namen: „Morz est Rollant.“ (v. 2397)

Später nimmt Karl Rache für den Tod Rolands und sein Sieg verleiht seinem Sterben Sinn. Das Christentum triumphiert über die Andersgläubigen und der Verräter wird bestraft. „On voit Roland jamais vaincu par les paiens, aller jusqu’à mourir de ses propres efforts.“²⁹⁶ Auch nach seinem Tod bleibt seine Heldenhaftigkeit von Wirkung, da seine Kraft in Karl weiterlebt. Für ihn nimmt er Rache und setzt den Kampf fort. Das Rolandslied zeigt ein rein männliches Universum, in dem Kraft und Gewalt dominieren und der Sieg als Wille Gottes gedeutet wird.

Auffällig sind die häufigen Wiederholungen in den drei vorgestellten Laisen. Man kann grundsätzlich zwei narrative Verfahren der Handlungsstruktur unterscheiden: Das eine ist ein chronologisches Erzählen der Handlung, das andere ein achronologisches. Ein Mittel der Anachronologie besteht im iterativen Wiederholen derselben Handlung. Dieses Verfahren wirkt verzögernd und verdeutlicht zugleich die Bedeutung der Handlung.²⁹⁷ Die mittelalterliche Literatur steht in einem Spannungsfeld zwischen Mündlichkeit und Schriftlichkeit und so können die Wiederholungen als erzählerisches Moment der Aufmerksamkeitssteuerung verstanden werden. Die Themen werden so betont, verknüpft und steigern sich als Klimax.²⁹⁸

²⁹⁵ cf. Ariès 1980: 28

²⁹⁶ Short 1990: 18

²⁹⁷ cf. Vinaver 1964: 137

²⁹⁸ cf. Vinaver 1964: 141

Wiederholungen sind ein typisches Merkmal der Heldenepik. Ganze Laisen sind parallel aufgebaut und erzählen dieselbe Handlung in einer Variation. Diese „laissez similaires“ variieren dasselbe Thema und strukturieren den Text. Vinaver vergleicht sie mit Variationen in der Musik, die ein Leitthema bilden.²⁹⁹ Die Wiederholungsstruktur erzeugt „la puissance émotionnelle du texte“³⁰⁰. Betrachten wir die Wiederholungsschemata in der beschriebenen Todesszene und wie sie zur Spannungssteigerung beitragen: Zwei Mal finden wir „Ço sent“, zwei Mal „Espagne“, drei Mal „culpe“, drei Mal tauchen Engel auf und drei Mal „guant“. „Ço sent“ rückt die Fokalisierung auf den Helden, um dessen Tod es in den Laisen geht. „Espagne“ steht symbolisch für den Feind. Zusammen mit „la paiene gent“ (v. 2360), „cunquerant“ (v. 2363), „tant teres (...) li bers cunquist“ (v. 2378) formen sie die Isotopie, die Tapferkeit und Kampfesmut von Roland in der Schlacht beschreibt. Eng verknüpft damit ist „dulce France“ (v. 2379), der Kaiser und die französische Feudalgesellschaft, die Roland gegen den Feind verteidigt. Die Beichte und das Schuldbekenntnis („culpe“) werden drei Mal wiederholt. Gemeinsam mit anderen liturgischen Passagen, Gebeten und Riten (v. 2364-5, 2368-2374, 2383-2397) zeugen sie vom christlich-rituellen Charakter der Todesdarstellung. Als Figuren tauchen die Engel in der Laise 175 auf und dominieren schließlich die Todeslaise 176. Sie verweisen auf die Heiligkeit und den außergewöhnlichen Tod des Sterbenden. Die Wiederholungsstruktur erzeugt die Spannung der Todesszene: „Sie läßt das Jenseits als Sinn in die Unerbittlichkeit und *acerbitas mortis* kämpferischer Abläufe hineinreichen, so daß dem Sterben retardierende Momente und damit Monumentalität eingeschrieben werden.“³⁰¹ Auffällig ist die dreimalige Nennung des Handschuhs, den Roland Gott darbietet. Der Handschuh hat eine starke symbolische Bedeutung. Mit dieser Geste erweist man Gott oder dem Lehensherrn die Ehre oder fordert zum Kampf auf. Bédier deutet es „en signe qu’il lui rend le fief reçu de lui, le fief de martyre sans doute et de la bonne mort, et q’il s’abandonne tout entier à son seigneur.“³⁰² Roland sieht sich selbst als Märtyrer, der im Kampf für das Christentum gegen die Heiden sein Leben geopfert hat. Gleichzeitig stellt der Handschuh eine Klammer zwischen religiöser und weltlicher Ordnung her. Denn die Geste ist aus dem Feudalrecht entnommen: „Es handelt sich um eine Geste aus dem Feudalrecht, bei der der Vasall, der Unrecht begangen hat, seinen Lehensherrn um Verzeihung bittet.“³⁰³ Somit bittet Roland sowohl seinen Kaiser als auch Gott für seinen Fehler um Verzeihung. Sein Fehler war, dass er Gott durch seinen übermäßigen Stolz beleidigt hat und seinem Lehensherrn im Kampf

²⁹⁹ cf. Vinaver 1964: 136

³⁰⁰ Suard 1993: 5

³⁰¹ Haas 1993: 186

³⁰² Bédier, Joseph: Commentaires: 312f, zit. n. Steinsieck 2008: 357

³⁰³ Steinsieck 2008: 357

geschadet hat, da er zu spät um Hilfe gerufen hat. Erst nachdem er dies eingesteht, kommen die Engel vom Himmel herab und geleiten ihn ins Paradies.

Der Feudalgedanke ist in diesem Epos stark präsent und wird besonders bei Rolands Tod deutlich. Er gedenkt an sein „douce France“, dem er patriotisch verbunden ist. Er zeigt eine nationale Ehre und ist Repräsentant Frankreichs, la „Terre des Aïeux“. Er dankt dem König, seinem Herrn (v. 2380). Diesem sind alle Handlungen untergeordnet. Er kämpft und stirbt für den Herrscher. Weiters ist er ihm durch die *lignage* verbunden und kämpft somit auch für die Familienehre. Hinzu kommt eine ausgeprägte Frömmigkeit: Roland kämpft für das Christentum gegen die Heiden.³⁰⁴ Karl der Große zieht im Auftrag Gottes in den Krieg und hat zu ihm eine enge Beziehung, was daran ersichtlich ist, dass der Erzengel Gabriel ihm mehrfach erscheint.

Bei den *Chansons de geste* handelt es sich bei den Figurenkonzeptionen eher um Typen als um Charaktere. Der Held wird so idealisiert, dass kaum Platz für eine psychologische Beschreibung der Figur bleibt: „Le héros épique, homme d’action et de décision, reste subordonné à la destinée de la communauté nationale et chrétienne dont il est le représentant.“³⁰⁶ Roland ist ein kühner, frommer Ritter, der den Tod verachtet und sich durch seine Loyalität in der Freundschaft und gegenüber dem Lehensherrn auszeichnet. Er vereint die feudalen heroischen Qualitäten. In der Forschung finden wir drei Deutungen Rolands: er ist ein *miles Christi*, der seinen Tod kommen sieht und ihn wie ein Märtyrer annimmt; er ist ein ergebener Vasall, der sein Leben für seinen Lehensherrn opfert; er ist ein stolzer Held, der sich und seine Fähigkeiten überschätzt hat.³⁰⁷ Roland bereut letztendlich seine Maßlosigkeit und, dass er nicht um Hilfe gerufen hat – somit gewinnt er die Heiligkeit.³⁰⁸ Durch das Symbol des Handschuhs und die verschränkten Wiederholungen der liturgischen und ritterlichen Passagen werden die beiden ersten Deutungen vereint:

Roland meurt en martyr, mais aussi en chevalier qui aime la vie et la gloire: et la beauté de la scène résulte de l’harmonieux et indissoluble entrelacement des thèmes chevaleresques et des thèmes religieux.³⁰⁹

Heroik ist demnach eng mit dem Christentum verbunden. Die Verbindung des Helden wird verdoppelt: zum ‚lien féodal‘ kommt der ‚lien vers Dieu‘ hinzu. Der Glaube leitet den Ritter. Er stirbt als Held und als Christ. Rolands Attribute, vor allem das Schwert Durendal, werden genau beschrieben, genauso wie die Attribute eines Heiligen. Der Tod ist im Rolandslied vor allem in der Schlacht allgegenwärtig. Die Heiden sterben einen plötzlichen Schlachttod, die

³⁰⁴ cf. Lagarde/Michard 1997: 6

³⁰⁶ Short 1990: 16

³⁰⁷ cf. Kaiser 2008: 425

³⁰⁸ cf. Kaiser 2008: 426

³⁰⁹ Bédier 1929: 310

gefallenen Franzosen werden mit Todesritualen bedacht. Roland hingegen hat Zeit, abzuschließen und einen guten Tod zu sterben. Wir beobachten ein stilisiertes, ritualisiertes Sterben bei dem Heros. Ariès nimmt den Tod Rolands als Ausgangspunkt für seine Analyse, da er ihn als ein Musterbeispiel für einen gezähmten Tod darstellt: „Der Tod Rolands ist zum Tod des Heiligen geworden.“³¹⁰ Das Ritterideal ist hier verchristlicht: „(...) der wahre Held stirbt nicht mehr für einen irdischen Gefolgsherren, sondern für den himmlischen.“³¹¹ Bernhard von Clairvaux beschreibt einen schönen Tod als Märtyrertod: „Quam beati moriuntur martyres in proelio.“³¹²

5.2.Sterben für die Liebe: Tristan (um 1170)

Im *Rolandslied* spielt die Liebe in der Literatur noch kaum eine Rolle. Ab dem 12. Jahrhundert, mit dem Aufstieg der höfischen Literatur, wird sie bedeutsam. Das hängt unter anderem damit zusammen, dass sich unter dem Publikum nun mehr Frauen befinden.³¹³ Die höfische Literatur entwickelt sich im Laufe des 12. Jahrhunderts aus den *Chansons de geste* heraus. In einem höfischen Umfeld platziert und an ein höfisches Publikum gerichtet, werden höfische statt kriegerische Tugenden in den Vordergrund gerückt. Die Literaturgeschichte gruppiert nach Stoffen und unterscheidet zwischen Antikenromanen (*romans antiques*), deren Stoff der *matière de Rome* entnommen ist, und den höfischen Romanen (*romans courtois*), die auf die *matière de Bretagne*, keltische Sagen und Mythen zurückgreifen. Die Antikenromane adaptieren antike Epen wie die Aeneis und passen sie dem zeitgenössischen höfischen Umfeld an. Sie stellen ein Bindeglied zu den höfischen Romanen dar. *Tristan* ist Teil der Artus-Legende und somit stofflich aus der *matière de Bretagne*. Darunter werden alle Romane zusammengefasst, die sich auf die Legende des Königs Artus und seine Ritter der Tafelrunde beziehen. Das Zauberhafte, die keltische Mythologie, die ritterlichen Abenteuer und die höfische Liebe stehen im Zentrum der höfischen Romane. Eine zunehmende Innensicht in die Figuren ermöglicht es den ZuhörerInnen/LeserInnen, an ihrer Gefühlswelt teilzuhaben.³¹⁴

³¹⁰ Ariès 1980: 13

³¹¹ Dinzelbacher 1993: 249

³¹² zit. n. Dinzelbacher 1993: 249

³¹³ cf. Lagarde/Michard 1997: 2

³¹⁴ cf. Lagarde/Michard 1997: 43-44

In den höfischen Romanen ist die Heroik motivisch mit der Liebe zu einer Dame verknüpft. Das Konzept der höfischen Liebe besteht aus dem Dienstgedanken. Der Ritter muss an der Dame seinen Dienst erweisen und seine Ergebenheit unter Beweis stellen. Er steht nicht mehr vordergründig im Dienste Gottes oder eines Lehensherren, sondern beweist in Abenteuern der Dame seinen Mut und seine Ehre. Die *romans courtois* sind eine literarische Kodifizierung des Ideals der höfischen Liebe. Der Ritter perfektioniert seine Tugenden und beweist der Dame seine Tugendhaftigkeit durch seine Taten, um ihr zu zeigen, dass er ihrer Liebe würdig ist. Die Liebe widerspricht dabei manchmal jeglicher Vernunft, manchmal jeglicher Tugend.³¹⁵

Es existierten mindestens drei Versionen der Tristangeschichte in voller Länge, aber nur zwei sind überliefert – und das auch nur unvollständig (Bérout und Thomas). Daneben sind drei kürzere Versionen und Übertragungen ins Mittelhochdeutsche erhalten. Das zeugt von der Popularität des Stoffes. Die Forschung hat sich lange auf den Vergleich der beiden altfranzösischen Versionen von Thomas, *version courtoise* genannt, und Bérout, *version commune* genannt, konzentriert, die beide um 1170 entstanden sind. Thomas' Version ist stärker psychologisiert und sprachlich komplexer. Er stellt die Liebenden als negatives Exemplum dar und regt das Publikum in den Erzählerkommentaren zum Nachdenken an. Beide behandeln die Darstellung des Todes auf unterschiedliche Weise. Wir konzentrieren uns bei der Analyse ausschließlich auf die Version von Thomas, weil das Ende von Bérout nicht erhalten ist und nur durch Fragmente rekonstruiert werden kann.³¹⁶ Thomas' *Tristan* ist in fünf Handschriften fragmentarisch überliefert. Der Autor nennt seinen Namen selbstbewusst im Epilog. Der Roman wurde wahrscheinlich von Eleonore von Aquitanien in Auftrag gegeben, eine These, die durch den anglonormannischen Dialekt der Handschrift unterstützt wird. Die Handlung ist erst ab der Hochzeit zwischen Tristan und Yseut as Blanchesmains überliefert. Tristan hat sie wegen des gleichen Namens geheiratet, nachdem er nicht mit Yseut la Blonde zusammen sein konnte. In der Brautnacht verweigert Tristan den Vollzug der Ehe, da er Yseuts Ring erblickt, den sie ihm geschenkt hatte. Er möchte seine Yseut wieder zurück haben. Bei seinem letzten Rückkehrabenteuer wird Tristan von einem namensgleichen Zwerg mit einem vergifteten Schwert verwundet, woran er schließlich stirbt.³¹⁷ Wir beziehen uns in der Textanalyse auf die Version von Thomas d'Angleterre.

Die Liebes- und die Todesmetaphorik zieht sich leitmotivisch durch den ganzen Roman und ist eng miteinander verknüpft. Tristan trägt von Geburt an den Tod in sich. Seine Mutter Blancheflur starb kurz nach seiner Geburt aus Kummer über den Tod ihrer geliebten Riwalin.

³¹⁵ cf. Lagarde/Michard 1997: 44-45

³¹⁶ cf. Gaunt 2006: 108

³¹⁷ cf. Schindele 1991: 520-522

Deshalb erhielt er auch den Namen Tristan, abgeleitet von *triste* (frz. traurig). Die Episode mit dem magischen Liebestrank (*philtre magique*) ist von Thomas nur fragmentarisch in der Handschrift von Carlisle überliefert. Wie eng Lieben mit Leiden verbunden ist, sehen wir in der Aussage Tristans nach dem Genuss des Trankes:

| | Altfranzösisch | Neufranzösisch |
|--|--|---|
| | L'anguisse mon quer amer fait, Si ne sent pas le mal amer; N'il ne revient pas de la mer Mes d'amer ay ceste dolur, E en la mer m'est pris l'amur. | C'est l'angoisse qui rend mon coeur bilieux/amoureux, et pourtant je ne ressens pas ce mal comme étant amer; et il ne vient pas non plus de la mer, c'est l'amour qui me fait souffrir, et c'est en mer que l'amour s'est emparé de moi. ³¹⁸ |

Liebe (*amur*) reimt auf Schmerz (*dolur*) und das Lieben (*amer*) ist bitter (*amer*). Der Gleichklang mit *la mer* verweist auf den Ort des Entstehens ihrer Liebe und den Ort des Sterbens. Sie verlieben sich auf dem Schiff, auf dem sie versehentlich den Trank zu sich genommen haben. Der Liebeszauber war für Yseut la Blonde und König Marc bestimmt, doch irrtümlich trinken Yseut und Tristan davon. Tristan stirbt, weil Yseut aufgrund der schlechten Winde mit ihrem Schiff nicht rechtzeitig an sein Krankenbett kommt. Das Meer führt sie zusammen und trennt sie nach der Hochzeit Yseuts. Der Liebestrank ist für beide ein Todestrank. Durch das Trinken des *philtre* verleiben sie sich Liebe und Tod ein. Sie sind nach dem magischen Trank bei Thomas für immer miteinander verbunden und ab diesem Zeitpunkt unwiderstehlich voneinander angezogen; bei Béroul hält die Wirkung nur drei Jahre.³¹⁹ Da Yseut aber schon Marc als Ehefrau versprochen ist und ihn trotz allem heiratet, kämpfen sie gegen die Leidenschaft an. Dennoch treffen sie sich heimlich, werden dabei ertappt und zum Tode verurteilt. Tristan entkommt und Yseut wird unter den Leprakranken zurückgelassen, von wo er sie befreit. Gemeinsam fliehen sie in den Wald von Morois.³²⁰ Die Liebe ist eine fatale Leidenschaft, symbolisiert durch den magischen Trank. Sie kommt von außen, ist unabwendbar und richtet sich gegen alle Regeln. Die beiden sind Opfer ihrer Liebe. Das gemeinsame Trinken präfiguriert den gemeinsamen Tod, wie wir in Yseuts Klage hören:

| | Altfranzösisch | Neufranzösisch |
|------|---|--|
| 3260 | Quant a tens venir n'i poi, E jo l'aventure n'oi, E venue sui a la mort, De meismes le bevre avrai confort. Pur mei avez perdu la vie, Et jo frai cum veraie amie: Pur vus voil murir enement! ³²¹ | (...) Puisque je n'ai pu arriver à temps, que je n'ai pas su ce qui vous était arrivé et que je suis venue pour vous trouver mort, je trouverai le réconfort dans le même breuvage. Vous avez perdu la vie à cause de moi, je me comporterai donc en amante fidèle, pour vous je veux mourir de même. ³²¹ |

³¹⁸ Thomas 1995: 124.

³¹⁹ cf. Lagarde/Michard 1997: 48

³²⁰ cf. Lagarde/Michard 1997: 49

³²¹ Thomas 1995: 211-212

Die Symmetrie von „murir pur mei“ und „murir pur vus“ mündet schließlich im „murir ensement“. „meisme le bevre“ bringt „comfort“, das an dieser Textstelle – wie so oft im Roman – auf „mort“ reimt. Das „bevre“ ist die Metapher für den gemeinsamen Tod.³²² Tristan benennt dies auch so: „El beivre fud la nostre mort, nus n'en avrum ja mais confort, a tel ure duné nus fu a nostre mort l'avum beü.“ (vv. 2645-8) Der Trank stürzt sie ins gesellschaftliche Abseits, weil sie aufgrund ihrer Liebe gegen alle Regeln und Konventionen verstoßen. Sie werden handlungsunfähig gemacht:

Thus, from the moment the lovers drink the potion, they are between two deaths: the potion removes them from the constraints of the symbolic order, plunging them sporadically into madness, criminality, and sexual transgression, while also denying them any agency, thereby absolving them of responsibility.³²³

Der Tod ist demnach vom Romanbeginn mit Tristans Geburt und insbesondere ab der Liebestrank-Episode omnipräsent. Er ist ein Todesdrang, weil er ins Verderben führt. Bei Thomas sprechen die Liebenden selten von ihrer Liebe, ohne dabei den Wunsch bzw. das Schicksal, gemeinsam zu sterben, zu erwähnen. Den Tod sehen sie als Lösung ihrer Probleme und als Mittel der Überwindung ihrer Trennung.³²⁴ So klagt Tristan, getrennt von Yseut: „Suz le degré languist Tristrans, / la mort desire e het la vie, / ja ne leverad mais senz aïe.“ (vv. 2026-2028) Ohne Yseut sieht er keinen Grund zu leben, ohne sie findet er keine Kraft aufzustehen und sein Leben fortzusetzen. Tristans Abhängigkeit von Yseuts Hilfe wird schon in der ersten Heilungsepisode deutlich. Von Morholt lebensgefährlich verletzt, heilt ihn Yseut la Reine gemeinsam mit ihrer Tochter Yseut la Blonde mit magischen Mitteln. In seiner Todesszene ist die Handlungssequenz gedoppelt. Vom Zwergen Tristan mit einem vergifteten Schwert verletzt, bedarf er abermals Yseuts Heilung und schickt seinen Boten Kaherdin, um die Geliebte zu sich zu holen. Die vergiftete Wunde ist ein Symbol ihrer Liebe, die auch durch einen Giftzauber über sie kam. Kaherdin berichtet:

| | Altfranzösisch | Neufranzösisch |
|------|--|---|
| 2860 | Tristran vus mande cum druz Amiste, servise e saluz, Cum a dame, cum a s'amie En qui main est sa mort e sa vie. Liges hume vus est e amis, | Tristan, en amant fidèle, vous assure de son amitié et de sa fidélité, et il vous adresse ses salutations, à vous qui êtes sa dame, sa bien-aimée, et de qui dépendent sa mort et sa vie. Il est votre homme lige et votre ami, c'est poussé par la nécessité qu'il m'a envoyé vers vous. Il vous fait dire qu'il ne pourra avoir de secours, sinon par vous, contre la mort qui le menace, ni guérison ni santé si elles ne lui sont par vous apportées. |
| 2865 | A vus m'ad par busuig tramis. Mande a vus ja n'avrat confort, Se n'est par vus, a cest mort, Salu de vie ne santez, Dame, si vus n'i li portez. ³²⁵ | |

³²² cf. Curtis 1969: 40

³²³ Gaunt 2006: 113

³²⁴ cf. Gaunt 2006: 109

³²⁵ Thomas 1995: 200-202

Kaherdin betont die Treue Tristans („druz amiste“, „servise e saluz“, „liges hume“) zu Yseut la Blonde. Sie bedeutet das Leben für ihn („amie“ reimt auf „vie“), doch auch der Tod liegt in ihrer Hand. Gaunt verweist auf die unklare Syntax von „Mande a vus, ja n'avrat confort, se n'est par vus, a cest mort, salu de vie ne santez, dame, si vus n'i li portez.“ (vv 2859-72) „confort a cest mort“ heißt nicht Schutz vor dem Tod. Das würde auf Altfranzösisch „de“ oder contre cest mort“ lauten. Mit der Präposition „a“ bedeutet es eher „face à la mort“. Das würde den Wunsch Tristans, gemeinsam mit Yseut zu sterben, zum Ausdruck bringen. Heilung und Gesundheit wären damit erst nach dem Tod möglich und ersehnt. Die Heilung wird hier nicht implizit als Option angedacht, sondern die Todessehnsucht Tristans.³²⁶ Nochmals wiederholt er die Hilfsbedürftigkeit Tristans: „Mande a vus qu'il ne vivrad mie, Se il nen ad la vostre aïe“ (vv. 2881-2882). Er betont, dass Yseut ihm die Hilfe schuldig ist („sur icels lealtez que, vus, Ysolt, a li devez.“ (vv. 2885-2886), nach dem Ringtausch beim Abschied im Garten und dem Treueversprechen, das sie einander gegeben haben. Kaherdin erinnert sie an die „granz amurs“ und „des peines e des dolurs“ (vv. 2891-2892), die sie gemeinsam erlebt haben. Yseut macht sich per Schiff auf den Weg zu Tristan, doch die Winde sind ungünstig und das Schiff gerät in ein Unwetter. Yseut klagt Gott an, dass er die beiden nicht vereinen möchte. Erneut bringt sie ihren Wunsch des gemeinsamen Sterbens zum Ausdruck:

| | | |
|------|---|---|
| 3041 | Dunc dit Ysolt: „Lasse, chaitive! Deus ne volt pas que jo tant vive Que jo Tristran mun ami veie! Neié em mer volt que jo seie, | Yseut dit alors: “Malheureuse que je suis! Dieu ne veut pas que je vive assez longtemps pour voir mon ami Tristan! Il veut que je meure noyée dans la mer. Tristan, si seulement j'avais pu vous parler, il m'aurait été indifférent de mourir ensuite. Mon bien-aimé, quand vous apprendrez ma mort, je sais bien que jamais vous ne vous en consolerez. (...) Ma propre mort m'importe peu. Si telle est la |
| 3045 | De ma mort avrez tel dolur, A ce qu'avez si grant langur, Que ja puis ne purrez guarir. (...) De la meie mort ne m'est ren. Quant Deu la volt, jol vul ben. | volante j'y consens volontiers. ³²⁷ |

Ihre Liebe ist ein Todestrieb: „life increasingly becomes a living death“³²⁸. Leben und Tod sind durch die Liebe verbunden. Der Tod (*mort*) ist mit ihrer Sehnsucht (*desire*) nacheinander zu einer Todessehnsucht verschmolzen. Letztlich sterben beide vor Verlangen ihren herbeigesehnten Tod.³²⁹ Widmen wir uns zunächst Tristans Todesszene. Tristan liegt im Bett und wartet auf Yseut la Blonde. Mit Kaherdin war vereinbart, dass er ein weißes Segel setzt, wenn Yseut an Bord ist, ein schwarzes, wenn sie nicht mit ihm kommen würde. Dieses Motiv finden wir bereits in der griechischen Mythologie beim Theseus-Mythos. Yseut as

³²⁶ cf. Gaunt 2006: 112

³²⁷ Thomas 1995: 205

³²⁸ Moi 1999: 440

³²⁹ cf. Gaunt 2006: 110

Blanchesmains weiß jedoch um die Vereinbarung. Aus Eifersucht belügt sie den sterbenden Tristan und sagt, sie sähe schwarze Segel. In diesem Moment verliert er seine Lebenskräfte:

| | Altfranzösisch | Neufranzösisch |
|------|--|--|
| 3183 | Dunt a Tristran si grant dolor, Unques n'out n'avrad maür; | Tristan ressent alors une douleur telle que jamais il n'en connut ni n'en connaîtra de plus violente; puis il se tourne vers le mur, et dit: "Que Dieu nous sauve, Yseut et moi! Puisque vous ne voulez venir auprès de moi, il me faut donc mourir d'amour pour vous. Je ne puis plus retenir ma vie, c'est pour vous que je meurs, Yseut, ma bien-aimée. Vous n'avez pas pitié de ma langueur, mais de ma mort vous aurez de la peine. Cela m'est un grand réconfort, mona mie, de savoir que vous aurez de la compassion à ma mort." Il dit trois fois: "Amie Yseut!"; à la quatrième, il rend l'esprit. ³³⁰ |
| 3185 | E turne sei vers la pareie, Dunc dit: „Deus salt Ysolt e mei! Quant a moi ne volez venir, Pur vostre amur m'estuet murrir. Jo ne puis plus tenir ma vie. | |
| 3190 | Pur vus muer, Ysolt, bele amie. N'avez pité de ma langur, Mais de ma mort avrez dolor. Ço m'est, amie, grant confort Que pité avez de ma mort.“ | |
| 3195 | „Amie Ysolt“ treis feiz dit, A la quarte rent l'esprit. | |

Tristan fühlte schon lange zuvor, dass er sterben würde, doch sein Wille – so die Überzeugung im Mittelalter³³¹ – konnte sein Sterben noch hinauszögern. Er hält den Tod von sich fern, um Zeit zu gewinnen, um Yseut wiederzusehen. Schließlich muss er sein Leben loslassen. Tristan dreht sich zur Mauer, als er vom schwarzen Segel erfährt. Der große, noch nie derart empfundene Schmerz lässt seine Kraft schwinden, er hält nicht mehr am Leben fest. Er wendet seinen Kopf zur Mauer, ein Zeichen dafür, dass er sich von der Welt abwendet. Ähnliches haben wir schon bei Roland gesehen, der seinen Kopf zur Erde dreht. Er stirbt innerlich, weil seine Geliebte ihn aufgegeben hat, so glaubt er. Es ist eine Geste der Verzweiflung, des Zweifels an Gott und ein Zeichen für eine ‚mauvaise mort‘.³³² Ihn hält nichts mehr am Leben. Er stirbt für Yseut, seine *belle amie*. Seine psychische *langur* wird zum körperlichen Schmerz. Sein Körper ist vor Sehnsucht ausgezehrt. Er weiß, dass Yseut über seinen Tod trauern wird, und das tröstet ihn. Er ruft sie dreimal beim Namen an und stirbt beim vierten Mal. Yseut ersetzt Gott, der beispielsweise im Rolandslied im Moment des Sterbens angerufen wird. Es ist ein Tod außerhalb der christlichen Todesrituale und -gebete. Die Liebe steht über dem Glauben und über allen gesellschaftlichen Konventionen. Erneut reimt *mort* auf *confort*.

Nach seinem Tod beschreibt der Erzähler die Trauer der Umstehenden und das große, laute Klagen am Hof. Es folgen die üblichen christlichen Todesrituale. Seine Begleiter tragen ihn aus seinem Bett und bedecken den Leichnam. Schließlich dreht der Wind und trägt das Schiff mit Yseut an die Küste, wo sie die Klagen hört und von Tristans Tod erfährt. Es folgt ein Loblied auf ihn und seine Taten, die alle ritterlichen Tugenden verkörpern. Yseut verschlägt es

³³⁰ Thomas 1995: 209

³³¹ cf. Ariès 1980: 29

³³² cf. Vovelle 1983: 6

ob der Trauer die Sprache und sie bricht mit allen Regeln. Ihre Kleidung ist ‚en désordre‘. Hat sie sich die Kleidung wie ein Klageweib zerrissen? Sie läuft ohne ihre förmliche Kleidung auf die Straße. Die Umstehenden stimmen ein Loblied auf ihre Schönheit an. Somit bilden beide ein Idealpaar: er der tapfere Held, sie die schöne Dame. Sie findet schließlich den toten Tristan und setzt zu einer Totenklage an:

| Altfranzösisch | Neufranzösisch |
|---|---|
| 3234 Ysolt vait la ou le cors veit, Si se turne vers orient. „Amis Tristran, quant mors vus sei, Par raisun vivre puis ne dei. Mort estes pur la mei amur, E jo muer, amis, de tendrur, Quant a tens ne poi venir.“ Dejuste lui va dunc gesir, Embrace le e su s'estent, Sun esprit a itant rent. | Yseut se dirige vers l'endroit où elle aperçut le corps, puis elle se tourne vers l'orient et se met à prier pour lui, pleine de ferveur: "Tristan mon bien-aimé, dès lors que je vous vois mort, il n'y a plus de raison pour que je vive. Vous êtes mort par amour pour moi, et moi je meurs, mon ami, de tendresse pour vous, parce que je n'ai pu arriver à temps." Elle s'entend alors auprès de lui, le prend dans ses bras, se couche contre lui, et c'est ainsi qu'elle rend l'esprit. ³³³ |

Sie wendet sich Richtung Osten zum Gebet. Sie zeigt das Mitgefühl, das sich Tristan erwartet hat. In ihrem Gebet erwähnt auch sie Gott nicht, sondern wendet sich nur an den Toten Tristan, Sie machte in ihrer Klage zuvor Gott dafür verantwortlich, dass sie nicht zusammen sterben können. Ohne Tristan sieht sie keinen Sinn im Leben mehr: „quant mors vus sei, Par raisun vivre puis ne dei.“ (v. 3237) Die Todesursache ist bei beiden die unerfüllte Liebe. Tristan stirbt „pur la mei amur“ in der Klage Yseuts und sie stirbt aus „tendrur“, aus Mitgefühl, weil sie nicht rechtzeitig gekommen ist. Beide rufen einander in den letzten Klagen mit „ami“ an und betonen damit ihre Liebe. Yseut stirbt spontan mit Tristan in ihrem Armen. Simon Gaunt streicht hervor, dass es ein häufig anzutreffendes Muster in der mittelalterlichen Literatur ist, dass der Mann getötet wird und die Frau danach spontan stirbt.³³⁴ Gleiches lesen wir auch im Rolandslied, als Aude, die Geliebte Rolands, bei der Nachricht von seinem Tod zuerst ohnmächtig wird und dann stirbt bzw. Tristans Mutter, die aus Kummer über den Tod Riwalins stirbt. Auch historische Quellen berichten von einem Liebestod. So vermuten Historiker, dass Ludwig 876 aus Kummer über den Tod seiner Frau gestorben ist.³³⁵ Das alternative, ausführlichere Romanende schmückt Yseuts Sterben weiter aus:

| Altfranzösisch | Neufranzösisch |
|--|--|
| 3260 (...) Quant a tens venir n'i poi, E jo l'aventure n'oi, E venue sui a la mort, De meismes le bevre avrai confort. Pur mei avez perdu la vie, Et jo frai cum veraie amie: | (...) Puisque je n'ai pu arriver à temps, que je n'ai pas su ce qui vous était arrivé et que je suis venue pour vous trouver mort, je trouverai le réconfort dans le même breuvage. Vous avez perdu la vie à cause de moi, je me comporterai donc en amante fidèle, pour vous je veux mourir de même." Elle le prend dans |

³³³ Thomas 1995: 210

³³⁴ cf. Gaunt 2006: 143

³³⁵ cf. Ohler 2003: 189-190

| | |
|---|---|
| Pur vus voil murir enement! ³³⁶ Embrace le, si s'estent, Baise la buche e la face E molt estreit a li l'enbrace, Cors a cors, buche a buche estent, Sun esprit a itant rent, E murt dejuste lui issi, Pur la dolur de sun ami. Tristran murut pur sun desir, Ysolt, qu'a tens n'i pout venir. Tristrant murut pur sun amur, E la bele Ysolt pur tendrur.(...) | ses braas et se couche auprès de lui, elle lui baise la bouche et le visage et l'étreint étroitement contre elle, elle s'étend corps contre corps, bouche contre bouche, alors elle rend l'ame; et c'est ainsi qu'elle meurt à ses cotés de la douleur qu'elle éprouve pour lui. Tristan est mort de désir pour elle, Yseut, qui n'a pu arribver à temps. Tristan est mort par amour pour elle, et la belle Yseut de tendresse pour lui. ³³⁶ |
|---|---|

In dieser Langversion wird auf den Trank Bezug genommen, den wir schon oben als Todestrank identifiziert haben. Als „vraie amie“, als wahrhaft Liebende, beschließt Yseut zu sterben, damit sie im Tod zusammen sein können. Sie ist nicht gekommen, um ihn zu retten, sondern um mit ihm zu sterben: „She desires death, and death is therefore her life.“³³⁷ Die Zärtlichkeiten werden hier detaillierter geschildert und die enge Umschlingung wird rhetorisch durch die wiederholten Parallelismen ausgedrückt: „cors a cors, buche a buche“. Sie stirbt angeschmiegt an ihn aus Schmerz über seinen Tod.³³⁸ Wir haben weiter oben schon angemerkt, dass die Reimpaare *amur/dolur* und *mort/confort* häufig anzutreffen sind.³³⁹ Gaunt sieht eine Tendenz in der Verwendung der Reimpaare, die auf das Ende des Romans hinweist:

However, although it is difficult to draw firm conclusions on the frequency and positioning of rhymes given the fragmentary nature of the text, it would seem that whereas the rhyme pair *amur/dolur* occurs with greater frequency than the pair *mort/confort*, the former is to be found with a degree of regularity throughout the text whereas the latter is primarily used at the end.³⁴⁰

Das Reimwort *mort* ist eng an *confort* gebunden und für *amur* gibt es eine Reihe verschiedener Reimwörter wie *tendrur*, *tristur*, *onur*. Die häufigere Frequenz des Reimpaars *mort/confort* gegen Ende nimmt dieses vorweg. Zuerst ist die Liebe mit Schmerz (*amur/dolur*) verbunden und schließlich finden die Liebenden Linderung ihrer Schmerzen im Tod. Das wahrhaft Tragische ist nicht beider Tod, sondern, dass sie nicht gemeinsam sterben.³⁴¹ In anderen Handschriften wird berichtet, dass König Marc den beiden nach dem Tod verzeiht und ihnen Gräber nebeneinander errichtet, damit sie im Tod miteinander vereint sind. Das würde bedeuten, dass Gott ihnen erst nach dem Tod verzeiht.³⁴² Thomas' Erzählung bricht nach dem Tod Yseuts ab und er wendet sich abschließend an die LeserInnen, die sich in der Geschichte wiedererkennen können und darin Linderung finden sollen.

³³⁶ Thomas 1995: 211-212

³³⁷ Gaunt 2006: 111

³³⁸ cf. Gaunt 2006: 112

³³⁹ Detaillierte Analyse bei Baumgartner 1987: 86 und Toury 1979: 168

³⁴⁰ Gaunt 2006: 111

³⁴¹ cf. Gaunt 2006: 111-113

³⁴² cf. Ohler 2003: 189-190

In der sinnlichen Beschreibung des Sterbens können wir Einflüsse der christlichen Brautmystik ausmachen. Darin wird die Hingabe an Christus durch den Liebestod beschrieben. In der *imitatio Christi* ahmt der Sterbende Christus' Tod aus Liebe zu den Menschen nach. Bernhard von Clairvaux beschreibt diese Erfahrung in seinem Kommentar zum Hohelied als Ekstase. Die schlafende/sterbende Braut geht auf in Gott.³⁴³ Haas sieht eine Analogie zwischen dem mystischen und erotischen Sterben. Auch im erotischen Sterben wird die Subjekt-Objekt-Trennung durch den Tod aufgehoben.³⁴⁴

Yseut trauert vor allem, weil sie gemeinsam sterben wollten, aber sie zu spät kam. Die „nostre mort“ (v. 2645) wird nicht erfüllt. Der gemeinsame Tod galt im Mittelalter als Ideal von Liebenden. Die mystische Sehnsucht nach Selbstausslöschung, Selbstverlust und Selbstaufgabe sehen wir auch in der Liebesmetaphorik bei *Tristan*. Beide können ohne einander nicht leben und auch das gemeinsame Sterben bleibt ihnen verwehrt. Yseut bringt den Wunsch nach Verschlingen in ihrer Todesvision auf dem Schiff zum Ausdruck:

| Altfranzösisch | Neufranzösisch |
|--|---|
| 3076 Car en voz bras quiddai murrir, En un sarcu enseveilez; Mais nus l'avum ore failliz. Uncore puet il avenir si, 3080 Car jo die neier ici, E vus, ço crei, devez neier, Uns peissuns peut nus dous manger, Eissi avrum par aventure, Bels amis, une sepulture. | (...) car je pensáis mourir entre vos bras, et que nous soyons ensevelis dans un même cercueil; mais cela nous a été refusé. Il peut encore se passer ceci: si je dois me noyer ici, eu que vous, comme je le pensé, deviez vous noyer, un même poisson pourra nous avaler tous deux, et nous aurons ainsi par hasard, mon cher ami, une même sépulture. ³⁴⁵ |

Die körperliche Vereinigung mit dem Geliebten im Tod und über den Tod hinaus, die vollkommene Union ist der sehnlichste Wunsch Yseuts. Sie träumt davon, verschlungen zu werden, sie soll nicht mehr von ihrem Geliebten unterscheidbar sein. Beide sollen im Magen des Fisches landen, beide in einem Grab vereint sein. Im Tod werden sie ununterscheidbar.³⁴⁶ Beide sind von einem Trieb zur Verschmelzung gesteuert. Sie sterben, weil sie die imaginäre, komplette Vereinigung nicht erreichen können.³⁴⁷ Ihr Denken ist nicht von Gott oder christlicher Erlösung gesteuert. Religiöse Bilder und Vokabeln sind zwar im Text präsent, nicht aber der Gedanke an ein ewiges Leben danach.³⁴⁸

Tristan befindet sich zwischen zwei Frauen in einer ehebrecherischen Konstellation. Die Tristan-Legende erzählt seine Biografie von seiner Geburt bis zu seinem Tod. Von seiner Heirat

³⁴³ cf. Haas 1989: 160-164

³⁴⁴ cf. Haas 1989: 165

³⁴⁵ Thomas 1995: 206

³⁴⁶ cf. Gaunt 2006: 114

³⁴⁷ cf. Moi 1999: 430-440

³⁴⁸ cf. Gaunt 2006: 116

hängen Land und Krone ab. Die Heirat mit Yseut as Blanchesmains bedeutet die Rückkehr nach Armorique, dem Land seines Vaters, und er fügt sich in die väterliche Genealogie ein. Diese Pflichterfüllung widerstrebt seinem Drang, mit der anderen Yseut zusammen zu sein.³⁴⁹ Der Wunsch, auszubrechen, führt schließlich ins Verderben. Der Tod ist in der Metaphorik und den Reimpaaren von Anfang an im Roman präsent. Nicht nur Tristan trägt den Tod durch seinen Namen in sich, auch Yseut in ihrem dreifachen Auftreten ist eine Todesfigur, wie Hincapié ausführt. In der Version von Thomas begegnen wir nur zwei Yseuts: Yseut la Blonde und Yseut as Blanchesmains, Geliebte und Ehefrau. In anderen Versionen begegnen wir auch Yseut la Reine, der Mutter Yseuts la Blonde. Hincapié rekonstruiert in seinem Artikel die Ursprünge, auf die Yseut in ihrem dreifachen Auftreten zurückreicht. Er zeigt, dass sie ein auf die keltische Mythologie zurückreichender, dreigesichtiger, weiblicher Archetypus ist, den wir auch in den griechischen Moiren finden.³⁵⁰ Yseut la Reine rettet mit ihren Heilkünsten, einer Zauberin gleich, Tristans Leben nach der lebensgefährlichen Verletzung durch Morholt. Sie ist die Mutterfigur, der Moire Klotho gleich, die den Lebensfaden spinnt und das Leben kontrolliert. Sie kontrolliert Tristans Leben, indem sie ihm erneut das Leben schenkt und ihm durch das Brauen des Liebestranks einen Lebenstrieb verleiht. Yseut la Blonde, ihre Tochter, wird seine Geliebte. Sie verkörpert den Eros und die Triebhaftigkeit. Sie ist eine höfische Dame und wird Tristans Lebensinhalt. Sie kann mit der Moire Lachesis gleichgesetzt werden, die den Lebensfaden misst und das Schicksal bestimmt. Schließlich tritt Yseut as Blanchesmains als seine Frau in Tristans Leben. Sie repräsentiert die Liebe als Agape, als Pflichtbewusstsein und Leidenschaftslosigkeit. Durch ihre Lüge bringt sie Tristan den Tod. Sie entspricht der Moire Atropos, die den Lebensfaden abschneidet.³⁵¹ Damit kann man Yseut als eine verdreifachte Figur sehen, die als weiblicher Archetypus Geburt, Leben und Tod bedeutet und somit Tristans Leben einrahmt.

Abschließend lässt sich festhalten, dass es sich bei beiden Todesszenen um kein religiöses, ritualisiertes Sterben wie im Rolandslied handelt. Der Wunsch, ein Leben außerhalb der Genealogie, außerhalb der Regeln der höfischen Gesellschaft zu führen, muss zwingend zum Tod führen. Beide folgen ihrem Trieb und entsprechen nicht den Erwartungen, die von der Gesellschaft an sie herangetragen werden – sie folgen einzig den Vorstellungen der übersteigerten höfischen Liebe.

³⁴⁹ cf. Mela 1983: 224

³⁵⁰ cf. Hincapié 2013

³⁵¹ cf. Hincapié 2013: 26-33

6. Ergebnisse

Anhand der präsentierten Texte bzw. Textausschnitte haben wir verschiedene Bilder des Todes in der altfranzösischen Literatur kennengelernt. Die beschriebenen Arten zu sterben unterscheiden sich deutlich. König Louis IX stirbt in aller Ruhe und Feierlichkeit. Der Leprakranke wird zum Sterben aus der Gemeinschaft verstoßen. Roland stirbt an einer schweren Kopfwunde in der Schlacht von Roncevaux. Tristan und Yseut sterben aus Liebesleid. Im christlichen Glauben, in dem die mittelalterliche Literatur fest verankert ist, bedeutet der Tod auf der einen Seite der Übergang vom irdischen ins ewige Leben und auf der anderen Seite, vor allem im Spätmittelalter, ist er ein mahnendes Symbol für die Vergänglichkeit des Lebens nach dem Sündenfall. Diese Zweipoligkeit spiegelt sich auch in den beschriebenen Todesdarstellungen. Der Tod kann andächtig und ruhig sein und der Sterbenden schließt versöhnt mit seinem Umfeld und mit Gott sein Leben ab. Er kann auch ein Gefühl der Reue auslösen, wenn dies nicht der Fall ist. Er kann brutal und gewalttätig sein. Er kann emotional sein. Das Leben der Verstorbenen wird nicht nur von Gott im Jüngsten Gericht bewertet, sondern bereits von den Hinterbliebenen. So ist die *Vie de Saint Louis* ein Herrscherlob auf den Verstorbenen. Der selbstlose Heldenmut Rolands und die aufopferungsvolle Liebe von Tristan und Yseut werden im Text lobend hervorgehoben. Verspricht die Lebensweise nicht das ewige Leben im Paradies oder kommt der Tod plötzlich und bäumt sich der Sterbende dagegen auf, bekommt der Tod etwas Erschreckendes wie in der Personifikation bei Hélinand de Froidmont oder im Vergessenwerden der Verstorbenen durch die Nachwelt in den Balladen Villons. Verbindend ist, dass der Tod die Welt beherrscht, da er unausweichlich ist. Damit wird der Tod zu einem Gleichmacher und einem starken Symbol für die Nichtigkeit des Lebens. Nur das sinnvolle Sterben, das Sterben für ein Ideal, für etwas Höheres kann, als Heiliger, kann den Tod in ein positives Symbol verkehren.

Den Gattungskonventionen entsprechend erfährt die Todesdarstellung dabei eine andere Akzentuierung. Die Chronik bzw. Vita bzw. Königsbiographie betont ihrer Rhetorik entsprechend das Vorbildhafte und den Topos der Augenzeugenschaft mit detailreichen Beschreibungen. Die Balladen bedienen sich eines bekannten Motivs und deuten es satirisch um. Nur die Form ist fest, der Inhalt ist nicht gebunden. Durch die wiederkehrenden Refrains verleiht sie der subversiven Satire etwas Musikalisches, Spielerisches. Hélinand nützt die Lyrik, um ein dem Thema nach geistliches Gedicht mit höfischer Rhetorik zu einer eindrucksvollen Todesdarstellung zu gestalten. Die untersuchte *Chanson de geste* verbindet mit einprägsamen

Formeln und Bildern den Tod mit weltlichem Eroberungsstreben und geistlichem Heilsversprechen. Für den höfischen Roman charakteristisch fügt der *Tristan* dem Thema die höfische Liebe hinzu und erweitert es auf diese Weise um eine psychologische Dimension, indem er den Lesenden eine Innensicht in die beiden Liebenden ermöglicht.

Diese Arbeit argumentiert, was an der Kapiteleinteilung ersichtlich wird, dass die literarischen Todesdarstellungen unterschiedliche Funktionen erfüllen. Der Begriff ‚Funktion‘ ist vielseitig und es gibt zahlreiche Definitionen. Gemeinsam haben diese, dass eine Funktion als „Aufgabe, Rolle, Leistung oder Wirkung, die ein unselbständiger Teil bzw. ein Element in einem größeren Ganzen hat, spielt bzw. erfüllt“³⁵² definiert ist. Im literaturwissenschaftlichen Verwendungsbereich beziehen wir uns auf die Definition der Funktion als interne Funktion, die die „Leistung von Textelementen oder Darstellungsverfahren innerhalb eines Textes“ beschreibt.³⁵³ Der Tod erfüllt in unseren Beispielen drei Funktionen:

- *memoria*, zum Gedenken an diejenigen die gestorben sind, um ihnen einen Platz unter den Lebenden zu verschaffen;
- *horror*, zur Ermahnung jener, die auf eine Weise leben ohne an ihr Seelenheil nach dem Tod zu denken;
- *heros* zur Erbauung derjenigen, die für ein Ideal ihr Leben zu opfern bereit sind.

Betrachten wir dies nun im Detail und verfolgen in den Texten, inwiefern diese die postulierten Funktionen erfüllen.

Im Kapitel Memoria finden wir drei Beispiele, die unterschiedlicher kaum sein könnten. Beide thematisieren das Erinnern an Verstorbene. *La Vie de Saint Louis* in einer Chronik bzw. Hagiographie eines Königs, dessen Tod ihn zu einem imitationswürdigen Modell erhebt. Sein Sterben bringt ihn direkt das ewige Leben im Paradies. Die Erinnerung an sein Leben und an seinen Namen geht durch das Werk in das kollektive Gedächtnis über. Der Tod markiert diesen Übergang ins Ewige. Es ist ein heiliger Tod. Sein Körper ist zwar vergänglich, aber seine Seele ist unsterblich. Ebenso sein Name. Das ist wesentlich, weil

(...) im Sinn mittelalterlicher Sozialauffassungen die Aufzeichnung seines Namens als das Entscheidende galt. In der Nennung seines Namens wird der Tote als Person evoziert.³⁵⁴

³⁵² Nünning 2008: 223

³⁵³ Nünning 2008: 223

³⁵⁴ Oexle 1983: 31

Die Nennung eines Namens holt den Toten in die Gemeinschaft zurück und vergegenwärtigt ihn. Durch die Vita wird sein Name zum Monument und unvergesslich. Die Namensnennung drückt die soziale Verbundenheit Lebender mit Toten aus. Die Memoria-Funktion wird damit in diesem Text mehr als erfüllt.

Villon zeichnet im *Testament* in den beiden Balladen ein Bild vom Tod, das diametral der Inszenierung des Sterbens von Louis IX gegenüber steht. Der zum monumentalen Heiligen überhöhte König der Chronik bleibt der Christenheit für die Ewigkeit im Gedächtnis, während die Identität der evozierten Figuren und Persönlichkeiten in den Balladen verschwimmt. Die besungenen Frauen sind schwer historisch festzumachen, was bei dem zitierten *ubi sunt*-Motiv aber ein wesentliches Element ist. Die besungenen Männer der zweiten Ballade sind zeitgenössisch und es bleibt offen, was an ihrem Leben von besonderer Nachahmungswürdigkeit zeugt - ebenfalls integraler Bestandteil des *ubi sunt*-Motivs. Hier ist anzumerken, dass auch bei den Frauen ihre Tugenden fragwürdig sind. Das Frauenlob bezieht sich in erste Linie auf ihre Schönheit, ein weithin gebräuchlicher Topos bei der Beschreibung von weiblichen Tugenden. Diese Frauen führen durch ihre Verlockungen Männer und andere Frauen ins Verderben. Ihre Schönheit und ihre Namen verschwinden, wie der dahinschmelzende Schnee des Refrains. In der *Ballade des seigneurs* verliert eine der Figuren gar ihren Namen. Sie versinkt folglich komplett in der Vergessenheit. Die Memoria-Funktion des Todes wird in den Balladen konterkariert. Alles und alle sind vergänglich. Nach dem Tod bleibt nichts mehr übrig – nicht einmal ein gedächtniswürdiger Name, kein nachahmenswertes Vorbild. Es ist egal, ob man als Armer, als Reicher oder gar als Papst stirbt. Der Tod macht alle gleich, gleich nichtig. Es ist die Utopie einer egalitären Gesellschaft nach dem Tod, der es vermag, alle ins Vergessen zu stürzen. Die Anrufungen der Jungfrau Maria und der Jeanne d'Arc in der letzten Strophe der *Ballade des dames* und des Kaisers Charlemagne stechen heraus, da ihre Namen einen fixen und genau definierten Platz in der Memoria haben. Sie eint, dass sie Heilige sind bzw. heiliggesprochen wurden. Das bedeutet, dass nur Heiligkeit Transzendenz und damit Ewigkeit ermöglicht. Der heilige Körper und der heilige Name bleibt auch nach dem Tod erhalten.

Die Todesdarstellung in der *Vie de Saint Louis* zeichnet sich durch ihre Vorbildlichkeit aus. Sie ist die literarische Kodifikation einer *bonne mort*. Scharf davon grenzt sich der drohende Tod in Hélinands *Vers de la mort* ab. In den Warnungen an seine Freunde hebt der Erzähler hervor, was eine *mauvaise mort* ist. Es ist ein unvorbereiteter Tod, gegen den sich der Sterbende, der

ein sündhaftes Leben führt, auflehnt. Der Tod muss die Funktion des Horrors erfüllen, damit die ZuhörerInnen zur Umkehr bewegt werden, um ihr Seelenheil zu retten. Die detailreiche Beschreibung und ihre Rhetoriken des personifizierten Todes erfüllen diese textinterne Funktion. Die vielfältigen Attribute des Todes und die phantasiereichen Metaphern für das Sterben erzeugen ein eindrucksvolles, furchterregendes Bild. Bei Hélinand ist der Tod der Richter, denn im Moment des Sterbens entscheidet sich, ob die Seele des Verstorbenen ins Paradies oder in die Hölle gelangt.

Bei Jean Bodel verschiebt sich diese Funktion. Die Form und den Inhalt von Hélinand imitierend thematisiert Bodel ebenso den Rückzug aus der Welt und postuliert eine Hinwendung zu Gott. Doch ist hier Gott der Richter. Gott hat ihm die Krankheit auferlegt und gibt ihm so die Möglichkeit, noch vor dem Tod seine Sünden abzubüßen. Der Tod ist schließlich die Erlösung vom irdischen Leid. Die Krankheit symbolisiert den Horror und ersetzt damit den Tod als Schreckensszenario.

Im Kapitel Heros begegneten wir der Todesbeschreibung von drei Heroen: Roland, Tristan und Yseut. Der Tod macht sie zu Helden. Beide stellen den Wert ihres Lebens unter den ihres Ideals. Alle drei sterben aus Liebe: Roland aus Liebe zur *patrie*, Tristan und Yseut aus Liebe zum/r *ami/e*. Das Nachdenken über den Tod ist im Mittelalter eng mit der Reflexion über die Liebe verbunden, sowohl im religiösen als auch im weltlichen Kontext. Diesen Gedanken finden wir in der Bibel: Jesus stirbt für die Menschheit und vergibt ihr aus Liebe. Dieses Opfer Jesu, seine Vergebung und seine Wiederauferstehung bilden die Glaubensgrundlage des Christentums. Die Liebe zu Gott wird durch diese Opferbereitschaft zum Ausdruck gebracht. Die Suche nach der Liebe zu Gott finden wir bei Märtyrern und Heiligen, dem Vorbild Christi folgend.³⁵⁵

Roland kann als Märtyrer für sein Vaterland gelesen werden. Seine Tapferkeit im Kampf für das Christentum in einer Kreuzzugsmission wird mit dem Eingang ins Paradies belohnt. Diese geistliche Lesart ist durch die Figurenkonzeption – Roland ist der Neffe und Vasall von Charlemagne – und das Symbol des Handschuhs in der Todesbeschreibung mit einer weltlichen Lesart konzeptionell und motivisch verknüpft. Er ist ein weltlicher Held als Eroberer und Krieger und ein geistlicher durch seinen Glauben an Gott und seinen Kampf für das Christentum.

³⁵⁵ cf. Scholz Williams 1982: 135

Die Todes-Liebesthematik nimmt in der höfischen Literatur eine zentrale Rolle ein und soll die Zuhörerschaft zur Reflexion einladen: „Die Autoren versuchen, ihr Publikum zur sinngebenden Mitarbeit zu veranlassen und zur Stellungnahme zum Liebe- und Todesgedanken im Rahmen der höfischen Kultur zu zwingen.“³⁵⁶ Die höfische Liebe (*amors fin*) ist durch das unaufhörliche Streben des Ritters, die Liebe der Dame zu erlangen, gekennzeichnet. Es ist eine Spannung des Wollens und Nicht-Kriegens. In seinem Bestreben, seine Ritterlichkeit durch Heldentaten unter Beweis zu stellen, ist der Ritter im Kampf gegen Zwerge, Riesen, Drachen, andere Ungeheuer oder menschliche Gegner in seiner *aventure* immer von Tod bedroht. So auch im *Tristan*, dessen Leben zusätzlich durch seine unerfüllte Liebe zu Yseut gefährdet ist, da er sich den Tod herbeisehnt: „Tod und Leben, Leid und Freude verschmelzen im Tristan zu einer für alle Zeiten verbindlichen Affirmation absoluter Liebe (...).“³⁵⁷ Die Idee der absoluten Liebe finden wir in der Mystik. Sie ist nur im Tod als *mors mystica* erreichbar. Die Liebe zu Gott, zum Herrscher, zum Vaterland und zur/m Geliebten wird in den Texten erst durch den Tod der Helden zum vollen Ausdruck gebracht.

In den literarischen Todesbildern tritt der Tod optisch, aber auch symbolisch auf. Optisch als Personifikation oder in der Beschreibung des Sterbenden treffen wir ihn bei Hélinand sehr bildreich ausgeschmückt. In der *Chanson de Roland* erfahren wir Details über die Verwundungen. Louis IX wird nicht individualisiert dargestellt. Der Fokus liegt auf der anschaulichen Beschreibung seiner letzten Worte und der christlichen Sterberituale rund um ihn. Wir fanden Bilder eines idealen, heiligen Todes, eines heldenhaften, eines tragischen und eine grausame Todespersonifikation. Doch wir können den Tod auch symbolisch als ein Zeichen sehen. Denn:

Die Kunst reproduziert nicht die empirische Faktizität einer konkreten Erscheinung, sondern repräsentiert eine wertende Sicht der Erscheinung in ihren breiteren Zusammenhängen, der Welt in ihrer Einheit.³⁵⁸

Das mittelalterliche gelehrte Denken ist stark durch die scholastische Hermeneutik der Biblexegese geprägt. Die mittelalterliche Hermeneutik interpretiert Texte bzw. Schrift, dabei vor allem bezogen auf die Bibel, auf vier Sinnebenen. Den sogenannten vierfachen Schriftsinn (lat. *quatuor sensus scripturae*) fasst Augustinus in *De doctrina christiana* (ca. 397-426) folgendermaßen zusammen: erstens, der wörtlich-buchstäbliche Sinn, auch Literalsinn, der wörtlich-geschichtlich Tatsachen nennt (*sensus litteralis*); zweitens der typologische, der allegorisch Glaubensinhalte beschreibt und eine dogmatisch-theologische Interpretation

³⁵⁶ Scholz Williams 1982: 136

³⁵⁷ Scholz Williams 1982: 137

³⁵⁸ Chvatik 1981: 169

vornimmt (*sensus mysticus*); drittens der tropologische oder moralische Sinn, der Handlungsmaximen vorgibt (*sensus moralis/tropologicus*); viertens, der anagogische Sinn, der sich eschatologisch auf die Endzeit des Menschen und sein Ziel im Leben bezieht (*sensus anagogicus*). Zusammengefasst wird dieses Modell der Textinterpretation im Merkvers „Littera gesta docet, quid credas allegoria/Moralis quid agas, quo tendas anagogia.“³⁵⁹ Der wahre Wert eines geistlichen Textes ist der hermeneutischen Methode durch die Entschlüsselung der vier Sinnebenen eruierbar.³⁶⁰ Diese Methode wurde in erster Linie auf christliche, geistliche Texte, aber in weiterer Folge auch auf nicht-christliche und weltliche Texte angewandt.³⁶¹ Daran schließt die Frage an, ob man dieser hermeneutischen Tradition folgend nicht auch den Tod in der Literatur nicht vielmehr als Zeichen auf verschiedenen Sinnebenen deuten müssen als als bloße Darstellung von kollektiven Idealen und Praktiken. Mit den drei skizzierten Funktionen (*memoria*, *horror* und *heros*) haben wir die Wirkung des Todes in den analysierten Texten untersucht. Abschließend richten wir unser Augenmerk auf die Zeichenhaftigkeit des Todes in den ausgewählten Textstellen.

Der Zeichenbegriff bezeichnet in der Semiotik ein sprachliches oder bildliches Symbol, das für etwas Anderes steht:³⁶² *aliquod stat pro aliquo*. Wenn wir den Tod als Zeichen betrachten wollen, dann dürfen wir ihn demnach nicht selbstreferentiell deuten. Gleichzeitig ist zu bedenken, dass der Tod nur zeichenhaft repräsentiert werden kann, weil er selbst nicht darstellbar ist. Optisch ist der Tod durch Bilder nur bei der Beschreibung von Sterbenden möglich. Symbolisch hingegen bietet er verschiedene Anknüpfungspunkte.

Der Tod ist ein verbindendes Glied zwischen Gegenwart und Zukunft in diesen Texten. In der *Vie de Saint Louis* verweist der Tod des Königs auf seine zukünftige Heiligkeit und das immerwährende Gedenken an ihn. Er hat sich durch sein Leben und durch seinen vorbildlichen Tod einen Platz in der Memoria der Lebenden verdient gemacht. Villons Balladen stellen diesen Platz der Toten unter den Lebenden angesichts der Nichtigkeit alles Irdischen auf satirische Weise in Frage. Der Tod verliert seine verbindende Funktion darin. Die zukunftsweisende Funktion des Todes wird auf eindrucksvolle Weise bei Hélinand deutlich. Er ist das Symbol für den Übergang in das ewige Leben und eschatologisch auf das Jüngste Gericht hin orientiert. Nur der eigenen unausweichlichen Sterblichkeit bewusst kann der Mensch sein Leben

³⁵⁹ Kablitz 2008: 12

³⁶⁰ cf. Kablitz 2008: 13

³⁶¹ cf. Peil 2008: 648-649

³⁶² cf. Kuester 2008: 780

gottgefällig führen. Daran erinnert das mächtig Bild des personifizierten Todes. Nur einer zukünftigen Rekompensation sicher sind die Helden Roland, Tristan und Yseut bereit, ihre Leben zu opfern. Roland als treuer Diener des Kaisers und Gottes, als Krieger gegen Andersgläubige, kämpft selbstlos und stolz bis zum Tod. Noch in der Todesszene erzählt der Text vom direkten Aufstieg in den Himmel des Helden. Für die Liebenden in Tristan ist der Tod die einzige mögliche Verbindung miteinander. Nur in ihm sehen sie eine gemeinsame Zukunft für möglich. Dieses letzte Textbeispiel sticht heraus, weil es das einzige unter den analysierten ist, das keine eschatologische Orientierung des Todes beschreibt.

Über diese verbindende Wirkung hinausgehend transportiert und formt der Tod in den Texten eine spezifische kulturelle Dimension. Er „wirkt als Text und Zeichen strukturierend auf die Vorstellung, die sich jede Gesellschaft von ihrer Tradition macht.“³⁶³ Er kodifiziert religiöse Vorstellungen und stilisiert ritualisierte Praktiken des Sterbens. Für das Sterben im Mittelalter sind die Rituale der christlichen Sterbeliturgie bedeutsam und entscheiden, ob es sich um eine *bonne* oder *mauvaise mort* handelt, die entweder das Paradies oder die Hölle bzw. das Fegefeuer für den Verstorbenen zur Folge hat. Zu dieser kulturellen Dimension ist anzumerken, dass die beschriebenen Todesdarstellungen alle aus adligem oder klerikalem Umfeld stammen. Das bedeutet, dass wir nur wenig von Todeswahrnehmung in anderen Ständen erfahren, da es hier kaum literarische Zeugnisse gibt. Diese literarische Darstellung ist Teil des kulturellen Gedächtnisses des Mittelalters. Es bezeichnet

den jeder Gesellschaft und jeder Epoche eigentümlichen Bestand an Wiedergebrauchs-Texten, -Bildern und -Riten (...), in deren ‚Pflege‘ sie ihr Selbstbild stabilisiert und vermittelt, ein kollektiv geteiltes Wissen vorzugsweise (aber nicht ausschließlich) über die Vergangenheit, auf das eine Gruppe ihr Bewußtsein von Einheit und Eigenart stützt.³⁶⁴

Diese komplexen Vorstellungen und Todesdiskurse des Mittelalters teilt Scholz Williams in vier Arten des Sprechens über den Tod ein. Der Tod tritt in diesem Diskurs als historisches, soziokulturelles, psychologisches oder semiologisches Zeichen auf.³⁶⁵

Der Tod als historisches Zeichen betrachtet ihn als Ereignis. Als solches ist er in Chroniken verzeichnet. Vor allem in Chroniken von Herrschern symbolisiert er die Kontinuität von Herrschaft, da sein Amt gleich an einen Nachfolger übergeben wird.³⁶⁶ Wir haben bereits gesehen, dass bei Königen der Körper des Königs Kantorowicz zufolge zweitgeteilt ist und die

³⁶³ Scholz Williams: 1982: 134

³⁶⁴ Assmann 1988: 15

³⁶⁵ cf. Scholz Williams: 1982: 134-145

³⁶⁶ cf. Scholz Williams: 1982: 139

eine Hälfte unsterblich ist. Es ist der Körper als Verkörperung der Institution ‚König‘, der nicht vergänglich ist. Nur die irdische Hülle des Königskörpers ist vergänglich. Doch auch diese wird im Fall Louis IX versucht zu erhalten, indem die Knochen als Reliquien verehrt werden.

Der Tod als soziokulturelles Zeichen setzt den Tod eines Helden mit einem Wandel des kulturellen Systems in Beziehung. Die alte Ordnung wird zerstört und ein neuer Held übernimmt die Herrschaft. Er erneuert die Ordnung. Beispielsweise tötet Tristan den Morholt und den Drachen und zerstört damit ein archaisches System. Das höfische System siegt und zeigt sich überlegen.³⁶⁷ Tristan ist durch den Tod beider Eltern vor seiner Geburt in keine Herrschaftsgenealogie eingebunden. Elternlos steht es ihm frei einen Weg einzuschlagen und er Welt mit Yseut la Blonde zunächst einen Weg, der ihn aus der höfischen Welt hinausführt, weil er gegen die Konventionen verstößt. Der Versuch, sich in die Herrschaftslinie des Vaters durch die Heirat mit Yseut as Blanchesmains wiederinzugliedern scheitert und mit seinem Tod endet sein Geschlecht. Sein Tod ist das soziokulturelle Zeichen, dass der vom Helden gewählte Weg der Bevorzugung der leidenschaftlichen Liebe über die Herrschaftsverpflichtungen in den Untergang führt. Der Tod ‚König Louis‘ ist kein soziokulturelles Zeichen, weil kein Systemwandel eintritt, sondern die Herrschaft nach seinem Tod nahtlos übergeht.

Der Tod als psychologisches Zeichen findet nur in der Innerlichkeit der Protagonisten seinen Ausdruck. Schon lange bevor Tristan und Yseut sterben, ist der Tod in ihrem Inneren präsent. Das wird in den Reimen und Metaphern, hier vor allem die des *philtre*, verdeutlicht. Nicht Gegenstand unserer Analyse, aber ebenfalls im *Tristan*, finden wir den innerlichen Tod der höfischen Tugenden von Marc und Yseut as Blanchesmains. Sie handeln aus Eifersucht und widersprechen damit den höfischen Normen.³⁶⁸ Im *Congé* von Bodel stirbt das Ich innerlich, als es aufgrund der Erkrankung aus der Gemeinschaft verstoßen wird. Er schließt mit der Welt ab, diese ist für ihn gestorben. Dieser Ausschluss gibt ihm die Möglichkeit zur Reflexion und der Vorbereitung auf den Tod.

Der Tod als semiologisches Zeichen definiert ihn als Zeichen, das semantisch und pragmatisch Beziehungen im Text herstellt. Die LeserInnen bzw. ZuhörerInnen dechiffrieren den Tod im Kontext des Werkes, der Welt und anderen Texten. Die Todesdarstellung dient als rhetorisches Argument und regt zur Kritik und Reflexion an.³⁶⁹ Der Tod ist bei Hélinand das Symbol zum

³⁶⁷ cf. Scholz Williams 1982: 140-142

³⁶⁸ cf. Scholz Williams 1982: 142-3

³⁶⁹ cf. Scholz Williams 1982: 144-45

Aufruf zur Umkehr, hin zu einem tugendhaften, gottesfürchtigen Leben, in der Abkehr vom Diesseits und seinen Verlockungen. Bei Villon stellt er intertextuelle Beziehungen durch die Verwendung des *ubi sunt*-Motivs her. Die Zeichenhaftigkeit des Todes wird erst durch die Dechiffrierung dieser Bezüge deutlich.

Abschließend kommen wir wieder auf die eingangs bemerkte Emotionalität der Todesthematik zurück. Die eigene Sterblichkeit macht Angst und lässt die Menschen nach einem Sinn des Lebens fragen. Literatur bietet eine Möglichkeit, darüber zu reflektieren, andere, neue Perspektiven einzunehmen, Trost oder Inspiration zu finden und diese Angst zu mindern. Allen Texten ist gemein, dass sie dem Leben durch das Sterben einen Sinn verleihen, denn, so formulierte es Friedrich Nietzsche: „Die Sinnlosigkeit des Leidens, nicht das Leiden war der Fluch.“³⁷⁰

³⁷⁰ Nietzsche 1969: 210

7. Résumé français

Introduction

La mort et le savoir de sa propre mortalité déterminent la conscience humaine. La pensée à la mort est émotionnelle et mue les esprits. Mais personne ne sait ce qu'est mourir ou la mort. Même la science ne peut l'expliquer d'une façon compréhensible. Cette insécurité préoccupe les gens dans toutes les cultures à toutes les époques. Les rites que l'on a développés autour de la mort et les idées de la mort que l'on s'est faites varient historiquement, culturellement et d'une religion à l'autre. Les chrétiens sont convaincus qu'il y a une vie après la mort dans l'au-delà tandis que les hindous croient à la renaissance. Toutes les religions ont en commun qu'elles cherchent des réponses à la question de l'après de la mort. La manière d'approcher ce thème a beaucoup changé dans les derniers siècles dans les cultures occidentales. Il y a cent ans, la plupart des gens mourraient au sein de la famille. Aujourd'hui, la mort est devenue plutôt invisible. On meurt avant tout à l'hôpital. La mort a remplacé la sexualité comme tabou. Parler de la mort est difficile. C'est la raison pour laquelle on trouve une grande quantité d'euphémismes et de métaphores dans toutes les langues. Une image souvent utilisée est celle du sommeil éternel. En français, le mot „défunt“ est dérivé du latin „defunctus“ qui veut dire „qui a accompli, achevé sa vie“. La mort est la fin absolue et en même temps elle signifie le passage dans un autre univers, un univers transcendantal. Pour les chrétiens, c'est le paradis ou l'enfer – et il s'y ajoute au cours du Moyen Age le purgatoire comme lieu transitoire.

La mort est omniprésente dans l'imaginaire médiéval, dans la littérature comme dans l'art. On trouve sa représentation dans les chroniques qui parlent des morts des rois, dans les hagiographies qui chantent la mort des martyres, les chansons de geste qui décrivent la mort des héros à la bataille et bien sûr dans la poésie où on déplore les défunts.

L'objet du présent mémoire est d'analyser la représentation de la mort dans la littérature française médiévale sous trois angles. Premièrement, le thème de la mort peut servir de lieu de mémoire des défunts. Deuxièmement, la mort peut faire trembler les hommes et les femmes, et être une image d'horreur pour changer leurs vies et leurs esprits. Troisièmement, la mort peut faire des protagonistes des héros. Le but de ce mémoire n'est pas de vouloir savoir comment la mort était au Moyen Age parce qu'on n'y analyse que des textes littéraires, et même des sources historiographiques ne peuvent pas nous donner une image concrète de la mort. Le but est de savoir de quelle manière la mort est représentée et vécue dans ces textes/ ces extraits de texte choisis d'une façon exemplaire dans différents siècles et différents genres.

Il y a beaucoup de littérature sur l'histoire de la mort, surtout depuis les années 1970. Dans la tradition établie par Lucien Fèbvre et Marc Bloch de l'École des Annales, les historiens ont étudié la mort dans l'histoire de la longue durée. Ils ont choisi une approche interdisciplinaire que l'on trouve à partir des années 1950 dans l'histoire des mentalités en France. Il a fallu attendre les années 1980 pour que les universités allemandes adoptent cette approche. Cette histoire totale étudie la pensée, les idées, les convictions d'une époque et d'une culture qui s'expriment dans la littérature, les bâtiments, l'art et d'autres manifestations des actions sociales et culturelles dans un collectif. Les *Essais sur l'histoire de la mort en Occident du Moyen Age à nos jours* (1975) de Philippe Ariès sont toujours considérés comme le texte fondateur même si quelques-unes de ses thèses ont été critiquées. Jusqu'à aujourd'hui, le thème de la mort dans l'histoire et la littérature fascine, ce dont témoignent des publications récentes comme celle de Kosta-Théfaïne en 2013, *La mort dans la littérature française du Moyen Age*.

Ce mémoire est divisé en six chapitres. Le premier est l'introduction dans laquelle le thème, la structure, l'état de la recherche et le but du travail sont présentés. Le deuxième fait un tour d'horizon du thème de la mort au Moyen Age dans des perspectives synchronique et diachronique puis montre l'importance du thème dans la littérature à travers quelques exemples choisis. Dans le troisième chapitre, l'étude est consacrée à la représentation de la mort du roi dans la *Vie de Saint Louis* de Jean de Joinville et au mode de sa commémoration. Cela sera comparé avec les *Ballades du temps jadis* de François Villon où la mémoire des personnes chantées se dissout dans le néant comme la neige fondue du refrain de la première ballade. Au quatrième chapitre, on étudie *Les Vers de la Mort* d'Hélinand de Froidmont dans lesquels on trouve une des premières personnifications de la mort de la littérature française. C'est une image puissante, affreuse et effroyable de la mort qui doit inciter le public à se repentir et à trouver son salut. Le cinquième chapitre enfin se consacre à deux des textes les plus célèbres de la littérature française médiévale: la *Chanson de Roland* et le *Tristan* de Thomas d'Angleterre. Les protagonistes principaux meurent et c'est la mort qui fait d'eux des héros. L'un étant tiré d'une chanson de geste, l'autre d'un roman courtois, les représentations se distinguent fondamentalement les unes des autres, comme nous allons le démontrer. Finalement, le dernier chapitre présente les conclusions.

Tour d'horizon: La mort au Moyen Age dans l'histoire et la littérature

Dans le contexte religieux, on distingue entre la première mort, c'est-à-dire la mort du corps et la séparation de l'âme du corps, et la seconde mort, c'est-à-dire la mort de l'âme damnée, ce

qui est à éviter à tout prix. L'étymologie populaire médiévale dérive le mot „mort“ du latin „morsus“ (morsure, coupe de dents), référant ainsi à la chute d'Adam et à l'expulsion du paradis à cause de la morsure dans la pomme.

Une analyse des textes nécessite de les positionner dans le cadre de la liturgie et des hier fehlt was!!! dans lequel se place la mort au Moyen Age. La mort s'inscrit dans un contexte chrétien: le but est d'atteindre le salut de l'âme pour vivre la vie éternelle. Le plus grand souci n'est pas la mort elle-même mais le Dernier Jugement. Quand-même, la mort fait peur et des rites de passage guident les hommes et femmes au moment de la mort. Les rites de séparation, pour employer le terminologie d'Arnold van Gennep (1909), règlent ce passage pour soulager le moribond et les proches et pour rendre la séparation plus facile. On y distingue entre une bonne et une mauvaise mort. Une bonne mort est une mort préparée. Conscient de sa mortalité et du Dernier Jugement, le moribond a mené une vie vertueuse et accepte la mort. Il meurt au sein de sa famille. Il prie, confesse ses péchés et reçoit l'absolution, la communion et le dernier sacrement par un prêtre. Mourir sans ces préparations est effrayant car l'âme doit être purifiée. Les rites de transformation comprennent le lavage du corps, la messe des morts et l'enterrement, accompagné d'un convoi funéraire. Cela est suivi des rites de rattachement qui assurent la place des morts au sein de la famille et de la société. Cela peut se faire par des prières ou des messes pour les défunts ou la vénération des reliques des Saints.

Dans une perspective diachronique, Philippe Ariès montre que la mort au Moyen Age était apprivoisée par cette stricte réglementation des rites et des pratiques funéraires. Il dit qu'elle devient de plus en plus sauvage depuis et qu'ainsi, la peur grandit. Au cours du Moyen Age, le moment de la mort devient de plus en plus important. A partir des 11^{ème} et 12^{ème} siècles, la mort devient progressivement individualisée, un développement qui s'accroît avant tout au 14^{ème} siècle quand la peste ravage l'Europe. On se pose la question de ce que vaut la vie face à la mortalité. L'art macabre est né comme mode d'expression de réflexion sur la mort inévitable, exprimant un sentiment de vanité.

Du côté de la littérature, il est frappant que le premier texte de langue française, la *Cantilène d'Eulalie*, parle de la mort d'une sainte. La plus vieille chanson de geste française, la *Chanson de Roland*, décrit la mort des chevaliers sur les champs de bataille. Il y a une grande quantité de représentations de la mort dans les hagiographies, des chroniques, des poèmes, des romans courtois dont on a choisi quelques extraits pour les comparer.

La mort mémorable

La mémoire des défunts joue un rôle important dans la liturgie chrétienne. Par le sacrement, on fait commémoration de la mort de Jésus Christ et l'inclut ainsi dans la communauté des chrétiens. La mémoire rituelle peut compenser les fautes du mort. Pendant leur vie déjà, les hommes et les femmes essaient de mener une vie telle qu'ils - ou plutôt leurs noms - ne seront pas oubliés car ils pourront avoir besoin des prières de leur famille.

Jean de Joinville décrit une mort mémorable dans sa *Vie de Saint Louis* de 1309. Il accompagnait le roi Louis IX à la septième croisade en Égypte où ils ont été faits prisonniers. Compagnon fidèle pendant sept ans, il racontait la vie du roi pour la postérité, montrant sa vertu et sa sainteté qu'il démontrait pendant les croisades, comme avec la fondation de plusieurs abbayes et de la Sainte Chapelle à Paris avec ses précieuses reliques. Dans *La Vie de Saint Louis*, Jean de Joinville voue un culte à sa mémoire. Ce texte est au croisement de plusieurs genres: biographie historique – car l'auteur souligne qu'il ne raconte que ce qu'il a vu de ses propres yeux, hagiographie – car le roi est représenté comme un saint, voir le titre -, et autobiographie – car Jean de Joinville raconte aussi ses propres expériences aux côtés du roi. Le texte construit un modèle de royauté et de sainteté autour de Louis et donc emprunte à tous ces genres des traits qui servent ses propos.

On y trouve la description d'une mort idéale et exemplaire dans les paragraphes 755 à 757. On assiste à une mort préparée: le roi mourant donne des enseignements à son fils dès qu'il sent que la mort s'approche de lui. Il reçoit les sacrements en pleine conscience et récite des psaumes et des prières. Il est couché dans un lit couvert de cendre et il joint les mains devant sa poitrine. Volontiers, il meurt et rend son âme à Dieu. Cet extrait est comme un manuel pour une bonne mort et fait du roi un individu parfait. La mort n'a rien d'effroyable. Elle est paisible. En plus, le roi meurt exactement à l'heure même où Jésus Christ est mort à la croix, soulignant sa sainteté: „Si l'on dit de quelqu'un qu'il est saint, sa vie ne peut-être que l'expression parfaite du code établi pour parler des saints.“³⁷¹ Probablement, cette représentation ne correspond pas à la mort vécue du roi car, frappé par la dysenterie, il souffrait de spasmes et de vomissements. Mais cela n'importe pas: l'image d'un roi saint est restée dans la mémoire et celle-ci est immortelle, comme l'institution du roi.

Les *Ballades du temps jadis* (1462) de François Villon parlent aussi de personnes défuntes et évoquent leur souvenir. L'idée de la mort est un thème rhétorique et de réflexion pour Villon dans son *Grant Testament* où se trouvent ces deux ballades. Dans celui-ci, il met

³⁷¹ Le Goff 2003: 133

en question la base de la société et l'ordre féodal et donne la parole aux pauvres et aux exclus. La mort des pauvres est la mort sans nom et sans lieu et ne donne guère de soulagement. C'est donc le contraire de la mort du roi Saint Louis. Villon accentue la fonction égalisante de la mort: „Car a la mort tout s'assouvit.“³⁷²

Dans les deux ballades, on trouve le motif du *ubi sunt*, très populaire au 14^{ème} siècle, mais ici Villon le déforme d'une façon satirique. La première ballade, celle que Marot a appelée *La ballade des dames du temps jadis*, est précédée d'une strophe où le je lyrique pense à ses parents morts et au moment de la mort. Le vers „Corps féminin, qui tant est tendre, Poly, souëf, si precieulx, Te faultra il ces maulx attendre?“ (Villon XLI) jette le pont vers la ballade qui commence avec la louange de la beauté féminine de Flora. Avec la question répétée comme anaphore „ou est?“, le motif de *ubi sunt* est évoqué. Mais contrairement à l'emploi traditionnel, les femmes chantées ne sont pas faciles à identifier, comme par exemple Flora, Bietrix et Aliz, et leurs vertus louées sont discutables. Dans la première strophe, on trouve des belles femmes qui étaient des maîtresses ou pire encore une maquerelle, Écho, qui a protégé l'adultère de Jupiter. Dans la deuxième strophe, on rencontre des femmes qui vivaient dans des relations amoureuses illégitimes et dont les hommes ont subi des punitions sévères pour cela. Finalement, les héroïnes de la troisième strophe sont toutes plutôt inconnues, à l'exception de Jeanne d'Arc. Elles sont toutes éphémères: „Ce cortège de nombreuses belles femme défile devant nos yeux pour disparaître dans le néant“.³⁷³ Seuls leur noms sont présents pour les commémorer mais comme il n'est par toujours possible de les identifier, leur mémoire est fragile. La référentialité typique du motif de l'*ubi sunt* est perdue.

La *Ballade des Seigneurs du temps jadis* va encore plus loin. Ses personnages sont contemporains et la plupart d'entre eux sont morts d'une façon abrupte et brutale. Leurs vertus sont discutables elles aussi. L'un d'entre eux perd même son nom: „le bon roy d'Espagne duquel je ne sçay pas le nom“. Ils disparaissent comme la neige au printemps et seul le nom de Charlemagne reste dans la mémoire.

La mort des dames et des seigneurs n'est donc pas digne de mémoire. Ils ne servent pas de modèle de vertu, et leur rang ne justifie pas non plus leur commémoration. La fonction commémorative du motif de l'*ubi sunt* est renversée

³⁷² Villon 2014: V. 224

³⁷³ Spitzer 1940: 8

La mort effroyable

L'esthétique de l'horreur pour représenter la mort est une codification littéraire pour exprimer ce qui est inexprimable et inimaginable. De plus, l'horreur de la mort doit purifier l'âme et faire que les hommes changent leur vie.

L'idée de la mort personnifiée est développée d'abord dans les textes théologiques, puis dans les textes littéraires pour entrer enfin dans l'art. Une des premières représentations de la mort se trouve chez Hélinand de Froidmont. D'abord trouvère célébré à la cour de Philippe Auguste, il s'est retiré du monde dans un cloître cistercien. Écrivain de textes en latin avant tout, il écrit en 1195 *Les Vers de la Mort* en langue vulgaire. Dans ce poème de 50 strophes d'une structure particulière - qui est appelé "strophe d'Hélinand" car il a inventé cette forme - , il exhorte ses amis et les personnes de l'aristocratie et du clergé à le prendre comme exemple et à préférer une vie en Dieu d'une vie mondaine. Son argument est le memento mori. Son poème fait partie de la littérature du contemptus mundi qui appelle au mépris du monde et met en valeur l'attente du monde futur au paradis éternel. Elle s'inspire des textes théologiques d'Augustin, de Paul et des Victorins. Le but est l'ébranlement salutaire.

Dans les *Vers de la Mort*, le „je“ s'adresse à la mort personnifiée dans une langue pathétique et métaphorique, mettant l'accent sur le rythme et le son car le poème était probablement destiné à être lu à voix haute en public. Des 50 strophes, 35 commencent par une apostrophe à la Mort. Ce mot est répété 85 fois dans les deux premiers tiers. C'est là où Hélinand peint une image effroyable de la mort qui devient son complice détournant les amis du faux chemin. Hélinand „(...)rejette toutes les conventions courtoises et s'en justifie par l'idée que la mort, pourvoyeuse du Jugement, inverse les conditions et tourne en leur contraire peines et joies du siècle.“³⁷⁴ Les attributs de la mort ne sont pas encore standardisés comme à partir du Baroque et on rencontre une grande variété d'attributs, comme la massue, le rasoir, l'aiguille empoisonnée, le perrier et le faux. Ils symbolisent tous la toute-puissance et le danger de la mort. Le filet réfère au filet de Jésus qui attrape les âmes mais renverse cet attribut. Le „je“ s'adresse sans exception aux riches et à ceux qui vivent dans la luxure et leur rappelle que la mort sera le juge qui égalise toutes les injustices et inégalités du monde. Deux strophes (XXVIII et XXIX) posent la question obligatoire du „que vaut...“ et critiquent les péchés cardinaux. Les strophes XXXI à XXXIII forment l'apogée du poème, évoquant la mort 29 fois. Là, la mort est présentée comme juge et le numéro symbolique 33 correspond à l'âge où Jésus est mort à la croix, faisant de la mort un saveur des âmes et référant à la résurrection.

³⁷⁴ Bordier 1983: 166

Dans une courte digression, ce mémoire parle du *Congès* (1202) de Jean Bodel qui s'est inspiré du poème d'Hélinand en adoptant la forme. Dans ce poème, il prend congé de ses amis et sa famille après avoir été expulsé de la ville et banni à la léproserie. Tandis que la mort est le juge et fait payer pour les péchés chez Hélinand, ici, c'est Dieu. Les maladies, surtout la lèpre, étaient considérées comme des punitions de Dieu pour une vie mal menée. La souffrance subie sauve le salut de l'âme. La maladie purifie l'âme comme le feu purgatoire.

La mort héroïque

Les premières épopées comme celle de Gilgamesh parlent de héros. Les figures héroïques sont un élément intégral dans la formation de communautés culturelles et symboliques. Les qualités héroïques sont les mêmes depuis l'Antiquité: un héros a des capacités exceptionnelles et se distingue des autres par son altruisme – souvent payé de sa vie. La mort élève les héros par-dessus les autres. Un héros meurt pour un idéal qui vaut d'être poursuivi et il devient ainsi un modèle d'inspiration. Dans ce chapitre, on étudie deux héros: l'un, Roland, d'une chanson de geste, et l'autre, Tristan, d'un roman courtois. Ils suivent des conceptions différentes de figures et des idéaux de personnalité différents.

Le héros de la chanson de geste est destiné à la mort. Placé dans une époque historique, souvent lointaine, la *Chanson de Roland* (entre 1140 et 1170) s'inspire de la *matière de France* et fait partie des gestes du roi qui raconte la vie de Charlemagne. Son thème – et celui d'autres chansons de geste – est l'ordre féodal et les relations entre le souverain, le suzerain et la patrie. D'autres thèmes sont les valeurs chevaleresques comme l'honneur et la loyauté. L'histoire y est idéalisée et agrémentée: par exemple, la défaite de Charlemagne contre les Basques dans les Pyrénées est remplacée par une victoire sur les Maures dans la *Chanson de Roland*. C'est probablement une réaction aux sentiments du 12^{ème} siècle, siècle des croisades, renforçant l'amour de la patrie et l'ordre féodal. La scène de la mort de Roland se trouve dans la deuxième moitié de la chanson. Piégés dans une embuscade, Roland et sa troupe sont attaqués par les Maures et la plupart d'entre eux meurent au champ de bataille de Roncevaux. Après les descriptions de la mort de son fidèle compagnon Olivier et celle de l'archevêque Turpin, Roland sent la mort s'emparer de lui après une blessure à la tête („Par les oreilles fors, s'en ist li cervel“, v. 2260). La répétition anaphorique de „Ço sent Rollant“ nous fait faire l'expérience de sa mort qui entre par sa tête et descend à son cœur selon la laisse CLXXIV. C'est une mort humble et héroïque. Roland tourne la tête vers les ennemis, voulant mourir en conquérant pour la patrie et son empereur. Il bat sa coulpe et comme symbole de dévotion et de soumission, il tend son

gant à Dieu à trois reprises. Roland prie, se repent de ses péchés et demande à Dieu sa rémission. Enfin, les archanges descendent du ciel pour le guider au paradis. Les répétitions dans ces laisses sont un élément caractéristique de la chanson de geste, un moyen nécessaire pour garder l'attention du public qui entendait ces chansons récitées oralement en public à la cour. Les répétitions varient les thèmes et augmentent le suspense, créant „la puissance émotionnelle du texte“³⁷⁵. Les éléments répétés dans la scène de mort renforcent l'image d'une mort pour la patrie (Espagne, 2fois), d'une bonne mort (la coulpe, 3fois; Roland se repent), ce qui lui fait mériter l'entrée directe au paradis (les anges, 3fois) et enfin d'un suzerain dévoué à Dieu et à son souverain Charlemagne avec le gant (3fois) qui unit les sphères séculière et religieuse. La psychologie du héros n'est pas importante dans les chansons de geste car „(l)e héros épique, homme d'action et de décision, reste subordonné à la destinée de la communauté nationale et chrétienne dont il est le représentant.“³⁷⁶ Comme un *miles Christi*, il meurt en héros.

Le héros du roman courtois ne meurt pas obligatoirement. Ce genre se consacre avant tout à la vie terrestre, à la vie et aux vertus courtoises. Le héros souffre et se met à l'épreuve dans sa vie pour développer ces vertus. Mais quand le héros meurt dans un roman courtois, c'est significatif. Dans la *Chanson de Roland*, l'amour ne joue guère de rôle. A partir du 12^{ème} siècle, avec la naissance de la littérature courtoise, il devient un thème important et codifie l'amour courtois. L'héroïsme est étroitement lié à l'amour du héros pour une dame. Il lui sert pour démontrer sa valeur. La dame a donc remplacé le souverain de la chanson de geste. *Tristan* s'inspire de la matière de Bretagne, c'est-à-dire des mythes celtiques et de la légende du roi Artus. Il y a deux versions françaises en vers de *Tristan*, une de Bérout, l'autre de Thomas d'Angleterre mais les deux sont des fragments. Celle de Thomas est l'objet de notre analyse. Le champ métaphorique de l'amour est combiné avec celui de la mort dès le début. Tristan porte la mort en lui: son père est mort avant sa naissance, sa mère meurt de chagrin peu après. Pour cela, il porte son nom qui signifie „tristesse“. Quand Tristan et Iseut boivent le filtre magique sans rien savoir de son effet, les rimes indiquent déjà que cet amour va mener à la mort et à la souffrance (amur/dolur, amer/amer). Le filtre devient la métaphore de la mort ensemble. La séparation forcée des amants crée en eux une forte pulsion de mort qui se reflète dans la rime mort/confort fréquemment utilisée, surtout vers la fin du roman. La scène de la mort de Tristan est précédée des strophes où il envoie son messenger chez Iseut pour l'emmener chez lui pour lui sauver – encore une fois – la vie après avoir été empoisonné dans un combat avec un nain. Iseut signifie la vie pour lui, comme le montrent les rimes répétées vie/amie. Comme il

³⁷⁵ Suard 1993: 5

³⁷⁶ Short 1990: 16

leur est impossible de vivre ensemble, ils souhaitent mourir et répètent ce souhait régulièrement. En chemin en bateau, Iseut arrive tard à cause du vent. Tristan, dans son lit, demande à sa femme Iseut aux Blanchesmains de lui dire quand elle voit le bateau s'approcher de quelle couleur est la voile. Blanche signifierait que Iseut est à bord, noir l'opposé – un motif connu du récit mythologique de Thésée. Mais sa femme ment et Tristan perd soudainement sa volonté et ses forces de vivre. Il tourne la tête contre le mur, un signe qu'il se détache du monde et de désespoir face à la mort. C'est donc une mauvaise mort chrétienne. Sa douleur psychique devient une douleur physique. Au lieu d'invoquer Dieu au moment de la mort, il invoque son amie quatre fois avant de rendre son esprit. Après, le narrateur décrit les rites de mort: on déplore sa mort, porte son corps ailleurs et couvre le corps. Arrivée plus tard, Iseut trouve Tristan mort et prie mais ne s'adresse pas à Dieu. Elle décide de mourir par tendresse: „cors a cors, buche a buche.“ (vv. 3270) La tragédie n'est pas la mort des amants elle-même mais le fait qu'ils ne peuvent pas mourir ensemble comme ils l'ont tant désiré. Dans la description sensuelle de la mort d'Iseut, on voit l'influence du mysticisme où l'individu se perd dans l'union avec Dieu. Tristan et Iseut rêvent d'une union totale perdant toute individualité. Ce sentiment est exprimé dans le souhait d'Iseut au bord du bateau de se noyer et d'être ensuite avalée par un grand poisson qui avale aussi le mort Tristan. Ils doivent mourir parce que cette union totale est impossible. De plus, la mort est omniprésente par la figure d'Iseut. Dans le roman, il y a trois Iseuts bien que la première ne soit pas mentionnée dans le fragment de Thomas. Il y a Iseut la Reine, la mère de Iseut la Blonde et Iseut aux Blanchesmains, la femme de Tristan. Les Iseuts incarnent un archétype féminin que l'on trouve dans la mythologie celte mais aussi dans les Parques antiques. Ainsi, Iseut la Reine est comme Clotho qui donne naissance en sauvant la vie de Tristan pour la première fois et lui donne l'envie de vivre et d'aimer avec le filtre. Iseut la Blonde correspond à Lachésis qui mesure la durée de vie et symbolise l'éros. Enfin, Iseut aux Blanchesmains est celle qui coupe le fil de vie avec son mensonge, comme Atropos. La mort est donc un thème central qui fait des deux amants des héros et des modèles de la passion excessive.

Conclusions

Les représentations de la mort sont très diverses car les exemples choisis sont tirés de différents genres et époques. Selon les conventions et les stratégies rhétoriques du genre, ils emploient de différents moyens pour représenter la mort. Comme l'annonce déjà la structure de la présente mémoire, on a dit que la mort a trois fonctions: la commémoration, l'horreur et l'héroïsation. En plus, elle est un signe en reliant le présent et le futur: signe historique, socio-culturel, psychologique et sémiologique comme cette mémoire argumente.

8. Abstracts

Deutsch

In der altfranzösischen Literatur finden wir zahlreiche Darstellungen des Todes: im frühesten volkssprachlichen Zeugnis, der *Séquence de Sainte Eulalie* und anderen Hagiographien, in Chroniken, in den berühmten Heldenepen, den höfischen Romanen und natürlich in Gedichten. Die literarische Darstellung des Todes dient der Argumentation dieser Arbeit zufolge drei Funktionen: zur Erinnerung an diejenigen, die verstorben sind (*memoria*), zur Erschütterung derjenigen, die ohne Furcht vor dem Leben nach dem Tod leben (*horror*) und schließlich für diejenigen, die ihr Leben für ein Ideal opfern als Erleichterung, indem der Tod sie zu Helden macht (*heros*). Diese Arbeit veranschaulicht diese drei Funktionen anhand der Analyse des Todes von Ludwig, dem Heiligen in *La Vie de Saint Louis* und zwei Balladen von Villon für die Memoria-Funktion; der furchteinflößenden Personifikation des Todes in Hélinands *Vers de la Mort* für die Horror-Funktion; und des heldenhaften Todes von Roland in der gleichnamigen Chanson und der Tod der Liebenden in *Tristan* für die Heros-Funktion.

English

In medieval French literature, there are many representations of death: in the earliest French text, the *Séquence de Sainte Eulalie* where she dies as a martyr, in chronicles, in the famous chansons de gestes, in the romans courtois and of course in poems. Representation of death serves three functions, as this thesis arguments: to remember those who have passed away (*memoria*), to frighten those who do not fear what comes after death (*horror*) and finally to give a purpose of life and turn the protagonists into heros (*heros*). This thesis exemplifies these three functions in the analysis of five texts: with the example of King Louis' IX death in *La Vie de Saint Louis* and in Villon's ballades for the memorial function; the terrifying personification of death in Hélinand's *Vers de la Mort* for the horror function; and the death Roland in the same-named chanson de geste and the lovers's death in *Tristan* for the heroic function.

9. Literaturverzeichnis

Quellen

- Baudouin de Condé (1979): Les Trois morts et les trois vifs. In: Paquette, Jean-Marcel (Hg.): Poèmes de la mort, de Turolde à Villon. Choisis, traduits et présentés par Jean-Marcel Paquette. Publié avec le concours du Centre National des Lettres. Union Générale d'Édition. („Bibliothèque médiévale“), S. 144-163.
- Bodel, Jean (1880): Les Congés. Publiés avec introduction et glossaire par Gaston Raynard. Paris.
- Hélinand de Froidmont (1983): Les Vers de la Mort. Poème du XXI^e siècle. Traduit par Michel Boyer et Monique Santucci. Préface de Jean Dufournet. Paris: Champion.
- Joinville, Jean de (2010): Vie de saint Louis. Texte établi, traduit, annoté et présenté par Jacques Monfrin. Paris: Éditions classiques Garnier.
- La Chanson de Roland (1990): Édition critique et traduction de Ian Short. 2^e édition. Paris: Gallimard. (Lettres gothiques)
- Machaut, Guillaume (1993): Le livre de la fontaine amoureux. Edition établie par Jacqueline Cerquiglioni-Toulet. Paris: Stock «Moyen Age».
- Pisan, Christine de (1886): Cent Ballades. In: Œuvres poétiques de Christine de Pisan. Texte établi par Maurice Roy. Paris: Firmin Didot.
- Thomas (1995): Tristan et Yseut. Le fragment inédit de Carlisle. Texte établi, traduit, présenté et annoté par Ian Short. In: Tristan et Yseut. Les premières versions européennes. Édition publiée sous la direction de Christiane Marcello-Nizia. Paris: Gallimard, S. 124-212.
- Villon, François (2014): Œuvres complètes. Edition établie par Jacqueline Cerquiglioni-Toulet. Avec la collaboration de Laëtitia Tabard. Paris: Gallimard. (Bibliothèque de la Pléiade)

Wörterbücher

- Dictionnaire historique de la langue française (1992). Hg. v. Alain Rey. Paris: Dictionnaire Le Robert.
- Dictionnaire des lettres françaises, le Moyen Age (1992). Hg. v. G. Hasenohr und Michel Zink. Paris: Fayard.
- Tobler-Lommatzsch (1965): Altfranzösisches Wörterbuch. 6. Bd. Wiesbaden: Steiner.

Sekundärliteratur

- Ariès, Philippe (1975): Essai sur l'histoire de la mort en Occident, du Moyen Age à nos jours. Paris: Seuil.
- (1977): L'homme devant la mort. Paris: Seuil.
- (1980): Geschichte des Todes. Aus dem Französischen von Hans-Horst Henschen und Una Pfau. München, Wien: Hanser. (Original: L'homme devant la mort, 1977)
- Assmann, Jan (1988): Kollektives Gedächtnis und kulturelle Identität. In: Ders./T. Hölscher (Hg.): Kultur und Gedächtnis. Frankfurt/Main: Suhrkamp, S. 9-19.
- Bachtin, Michail (1986): Epos und Roman. Zur Methodologie der Romanforschung. In: Ders.: Untersuchungen zur Poetik und Theorie des Romans. Hg. v. E. Kowalski und M. Wegner. Berlin: Aufbau, S. 465-506.

- Bartelmus, Rüdiger (1993): Heroen, religionsgeschichtlich. In: Handbuch religionswissenschaftlicher Grundbegriffe. Bd. 3. Hg. v. Hans Dieter Beltz u.a. Tübingen: Mohr Siebeck, S. 1678-1679.
- Bataille, Georges (2011): L'Érotisme. Paris: Minuit.
- Baumgartner, Emmanuèle (1987): Tristan et Iseult: de la légende aux récits en vers. Paris: PUF.
- Bédier, Joseph (1929): Les légendes épiques. 3e éd., t. III. Paris: Champion.
- Behrenbeck, Sabine (1999): Heros/ Heroismus. In: Metzler Lexikon Religion. Gegenwart – Alltag- Medien. Bd. 2. Hg. v. Christoph Auffahrt u.a. Stuttgart u. Weimar: Metzler, S. 28-31.
- Bergdolt, Klaus (2003): Tod, Sterben: Medizin. In: Lexikon des Mittelalters, Bd. VIII. München: dtv, Sp. 822.
- Binski, Paul (1996): Medieval Death: Ritual and Representation. Ithaca, NY: Cornell UP.
- Bockholdt, Rudolf (2003): Ballade. Musikalisch. In: Lexikon des Mittelalters. Bd. 1, S. 1383-1384.
- Bordier, Jean-Pierre (1983): La ville et le poète au XIII^e siècle. In: Poirion, Daniel (Hg.): Précis de la littérature française du Moyen Age. Paris: PUF, S. 159-185.
- Bourgain, Pascale (2003): Hélinand de Froidmont. In: Lexikon des Mittelalters. Bd. 4, S. 2120-2121.
- Briesemeister, Dietrich (2003): Ballade. Literarisch. In: Lexikon des Mittelalters. Bd. 1. Hg. v. Robert-Henri Bautier. München: dtv, S. 1384.
- Bumke, Joachim (1999): Höfische Kultur: Literatur und Gesellschaft im hohen Mittelalter. München: dtv.
- Burke, Edmund (1757/9): A Philosophical Enquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and Beautiful. London: Dodsley.
- Cerquigni-Toulet, Jacqueline (2014): Commentaire: In: François Villon. Œuvres complètes. Edition établie par Jacqueline Cerquigni-Toulet. Avec la collaboration de Laëtitia Tabard. Paris: Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade).
- Chevalier, Jean/ Alain Gheerbrant (1982): Dictionnaire des symboles. Mythes, rêves, coutumes, festes, formes, figures, couleurs, nombres. Éd. revue et augmentée. Paris: Jupiter/Laffont.
- Chvatík, Květoslav (1981): Tschechoslowakischer Strukturalismus. Theorie und Geschichte. München: Fink.
- Cuddon, J. A. (2013): A Dictionary of Literary Terms and Literary Theory. New York: Wiley-Blackwell.
- Delogu, Daisy (2016): Theorizing the Ideal Sovereign: The Rise of the French Vernacular Royal Biography. Toronto: Toronto UP.
- Deschepper, Catherine (2001): La Lèpre des Congés. Naissance, stabilité et dégénérescence du genre. In: Les Lettres Romanes, vol. 55(1), S. 5-17.
- Didi-Huberman, Georges: (2006): Venus öffnen. Nacktheit, Traum, Grausamkeit, Zürich/Berlin.
- Dinzelbacher, Peter (1989) An der Schwelle zum Jenseits. Sterbevisionen im interkulturellen Vergleich. Freiburg im Breisgau: Herder.
- (1993): Sterben/Tod. Mittelalter. In: Ders. (Hg.): Europäische Mentalitätsgeschichte. Hauptthemen in Einzeldarstellungen. Stuttgart: Kröner, S. 279-297.

- (2003): Tod, Sterben: Sozial- und Mentalitätsgeschichte. In: Lexikon des Mittelalters, Bd. VIII. Hg. v. Robert-Henri Bautier. München: dtv, S. 829-831.
- Dornes, Martin (1995): Gedanken zur frühen Entwicklung und ihre Bedeutung für die Neurosenpsychologie. In: Forum der Psychoanalyse 11, S. 27-49.
- Elias, Norbert (1982): Über die Einsamkeit des Sterbenden. Frankfurt/M.: Suhrkamp.
- Engelhardt, Klaus (1991): François Villon. In: Kindler Neues Literatur Lexikon. Bd. 17. Hg. v. Walter Jens. München: Kindler, S. 184-186.
- Favre, Robert (1978): La mort dans la littérature et la pensée françaises au siècle des lumières. Lyon: Presse universitaire.
- Fossier, Robert (2010): Das Leben im Mittelalter. Aus dem Französischen von Michael Bayer, Enrico Heinemann u. Reiner Pfeleiderer. München u. Zürich: Piper.
- Foulet, André (2003): Jean de Joinville. In: Lexikon des Mittelalters. Bd. 5. Hg. v. Robert-Henri Bautier. München: dtv, S. 620-621.
- Geuenich, Dieter/ Oexle, Otto Gerhard (Hg.) (1994): Memoria in der Gesellschaft des Mittelalters. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht. (= Veröffentlichungen des Max-Planck-Instituts für Geschichte; Bd. 111)
- Guiette, Robert (1964): Personnes et personages. In: Villon: Poésies complètes. Édition établie, présentée et annotée par Robert Guiette. Gallimard, S. 220ff.
- Gnädinger, Louise (2003): Comtemptus mundi. In: Lexikon des Mittelalters. Bd. 3. Hg. v. Robert-Henri Bautier. München: dtv, S. 186-187.
- Haas, Alois (1989): Todesbilder im Mittelalter. Fakten und Hinweise in der deutschen Literatur. Darmstadt: WBG.
- (1993): Der geistliche Heldentod. In: Borst, Arno/ Gravenitz, Gerhart v./ Patschovsky, Alexander/ Stierle, Karlheinz (Hg.): Tod im Mittelalter. Konstanz: UVK. (Konstanzer Bibliothek; 20), S. 169-190.
- Harth, Dieter (1996): Geschichtsschreibung. In: Historisches Wörterbuch der Rhetorik. Bd. 3. Hg. v. Gert Ueding und Gregor Kalivoda. Tübingen: Gruyter, S. 832-870
- (1997): Gedächtnis und Erinnerung. In: Wulf, Christoph (Hg.): Vom Menschen Handbuch Historische Anthropologie. Weinheim und Basel: Beltz. S. 738-743.
- Hausmann, Frank-Rutger (1996): Französisches Mittelalter. Lehrbuch Romanistik. Stuttgart u. Weimar: Metzler.
- Hincapié, Leonardo (2013): Yseut: La mère l'amour, la mort. In: Lingüística y literatura, no. 63, S. 17-34.
- Hoeges, Dirk (2003): Froissart, Jean. In: Lexikon des Mittelalters. Bd. 4. Hg. v. Robert-Henri Bautier. München: dtv, S. 984-985.
- Hoff, Ralf von den u. a. (2013): Helden – Heroisierungen – Heroismen. Transformationen und Konjunkturen von der Antike bis zur Moderne. Konzeptionelle Ausgangspunkte des Sonderforschungsbereichs 948. URL: <https://www.sfb948.uni-freiburg.de/e-journal/ausgaben/012013/helden.heroes.heros.2013-01-03> (abgerufen am 11.5..2016)
- Huizinga, Johan (2015): Herbst des Mittelalters. Studien über Lebens- und Geistesformen des 14. Und 15. Jahrhunderts in Frankreich und in den Niederlanden. Hg. v. Kurt Köster. Mit einem Nachwort von Willem Otterspeer. Stuttgart: Reclam.
- Hutter, Manfred (2005): Sterben. In: Metzler Lexikon Religion. Bd. 3. Hg. v. Christoph Auffahrt u.a. Stuttgart und Weimar: Metzler, S. 373-381.

- Jauß, Hans Robert (1982): *Ästhetische Erfahrung und literarische Hermeneutik*. Frankfurt: Suhrkamp.
- Kablitz, Andreas (2008): Allegorische Interpretation. In: Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie. Ansätze – Personen – Grundbegriffe. Hg. v. Ansgar Nünning. Vierte, aktuell u. überarb. Auflage. Stuttgart u. Weimar: Metzler, S. 12-14.
- Kaiser, Egbert (2008): Nachwort. Das altfranzösische Rolandslied. In: Das altfranzösische Rolandslied. Zweisprachig. Übersetzt und kommentiert von Wolfgang Steinsieck. Nachwort von Egbert Kaiser. Stuttgart: Reclam, S. 391-434.
- Kantorowicz, Ernst H. (1957): *The King's Two Bodies. A Study in Medieval Political Theology*. Princeton, New Jersey: Princeton UP.
- Koselleck, Reinhart: Einleitung. In: Brunner, Otto, Werner Conze und ders. (Hg.): *Geschichtliche Grundbegriffe*, Bd. 1, Stuttgart: Klett Cotta, 1979, S. XVff.
- Kosta-Théfaine, Jean-François (Hg.) (2013): *La mort dans la littérature française du Moyen Age*. Villers-Cotterêts: Ressouvenances.
- Kuester, Martin (2008): Zeichen. In: Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie. Ansätze – Personen – Grundbegriffe. Hg. v. Ansgar Nünning. Vierte, aktuell u. überarb. Auflage. Stuttgart u. Weimar: Metzler, S. 780-782.
- Les grands auteurs français. Anthologie et histoire littéraire. Paris: Bordas.
- Le Goff, Jacques (1981): *La Naissance du Purgatoire*. Paris: Gallimard.
- (1996): *Saint Louis*. Paris: Gallimard.
- (2003): *À la recherche du Moyen Age*. Avec la collaboration de Jean-Maurice de Montremy. Paris: Louis Audibert.
- (2007): *Un Moyen Age en images*. Paris: Hazan.
- / Truong, Nicolas (2003): *Une histoire du corps au Moyen Age*. Paris: Liana Levi.
- Lenzen, Dieter (1997): Krankheit und Gesundheit. In: Wulf, Christoph (Hg.): *Vom Menschen Handbuch Historische Anthropologie*. Weinheim und Basel: Beltz, S. 885-890.
- Macho, Thomas (1997): Tod. In: Wulf, Christoph (Hg.): *Vom Menschen. Handbuch Historische Anthropologie*. Weinheim und Basel: Beltz, S. 939-954.
- Marchello-Nizia, Christian/ Gally, Michèle (1985): *Littératures de l'Europe médiévale*. Paris: Magnard.
- McCulloch, Florence (1972): The Art of Persuasion in Hélinand's „Vers de la Mort“. In: *Studies in Philology*, vol. 69, no. 1 (Jan.), S. 38-54.
- Mela, Charles (1983): Romans et merveilles. In: Poirion, Daniel (Hg.): *Précis de la littérature française du Moyen Age*. Paris: PUF, S. 214-235.
- Moi, Toril (1999): „She Died Because She Came Too Late“: Knowledge, Doubles, and Death in Thomas' Tristan. In: Dies.: *What is Woman? And Other Essays*. Oxford: Oxford UP, S. 422-450.
- Monfrin, Jacques (2010): Annotations. In: Joinville: *Vie de saint Louis*. Texte établi, traduit, annoté et présenté par Jacques Monfrin. Paris: Éditions classiques Garnier.
- Mühlethaler, Jean-Claude (2003): Villon, François. In: *Lexikon des Mittelalters*. Bd. 8. Hg. v. Robert-Henri Bautier. München: dtv, S. 1696-1697.
- Nietzsche, Friedrich (1969): *Gesammelte Werke*. Hg. v. Karl Schlechta. 6. Auflage. München: Hanser.

- Nünning, Ansgar (2008): Funktion. In: Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie. Ansätze – Personen – Grundbegriffe. Hg. v. Ansgar Nünning. Vierte, aktuell u. überarb. Auflage. Stuttgart u. Weimar: Metzler, S. 223-224.
- Oexle, Otto Gerhard (1983): Die Gegenwart der Toten. In: Braet, Heman/Verbeke, Werner (Hg.): *Death in the Middle Ages*. Leuven/Louvain: Leuven University Press. (*Mediaevalia Lovaniensia*, I, IX), S. 19-7.
- (1994): Memoria in der Gesellschaft und in der Kultur des Mittelalters. In: Joachim Heinzle (Hg.): *Modernes Mittelalter. Neue Bilder einer populären Epoche*. Frankfurt/M. und Leipzig: Insel, S. 297-323.
- Ohler, Norbert (2003): *Sterben und Tod im Mittelalter*. Düsseldorf: Patmos.
- Paquette, Jean-Marcel (1979): *Poèmes de la mort, de Turolde à Villon*. Choisis, traduits et présentés par Jean-Marcel Paquette. Publié avec le concours du Centre National des Lettres. Union Générale d'Édition. („Bibliothèque médiévale“)
- Paravicine, Werner (1993): Sterben und Tod Ludwigs XI. In: Borst, Arno/ Gravenitz, Gerhart v./ Patschovsky, Alexander/ Stierle, Karlheinz (Hg.): *Tod im Mittelalter*. Konstanz: UVK. (Konstanzer Bibliothek; 20), S. 77-168.
- Patschovsky, Alexander (1993): *Tod im Mittelalter. Eine Einführung*. In: Borst, Arno/ Gravenitz, Gerhart v./ Patschovsky, Alexander/ Stierle, Karlheinz (Hg.): *Tod im Mittelalter*. Konstanz: UVK. (Konstanzer Bibliothek; 20), S. 9-24.
- Peil, Dietmar (2008): Schriftsinn, mehrfacher. In: Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie. Ansätze – Personen – Grundbegriffe. Hg. v. Ansgar Nünning. Vierte, aktuell u. überarb. Auflage. Stuttgart u. Weimar: Metzler, S. 648-649
- Polgar, Natasa (2008): Joinville: A hagiographic story about oneself and about the other. In: *Nar. Umjet.* 45/1, S. 21-41.
- Reinis, Austrā (2007): *Reforming the Art of Dying. The ars moriendi in the German Reformation (1519-1528)*. Aldershot: Ashgate.
- Richard, Jean (2003): Ludwig IX, der Heilige. In: *Lexikon des Mittelalters*. Bd. 5. Hg. v. Robert-Henri Bautier. München: dtv, S. 2184-2186.
- Rupp, H. (1967): Schmerz und Tod in der deutschen Literatur des 12. und 13. Jahrhunderts. In: *Il dolore*, S. 203-232.
- Sand, Alexander (2003): Tod, Sterben: Theologie und religiöse Vorstellungen. In: *Lexikon des Mittelalters*, Bd. 8. Hg. v. Robert-Henri Bautier. München: dtv, S. 822-824.
- Schaller, Hans Martin (1993): Der Kaiser stirbt. In: Borst, Arno/ Gravenitz, Gerhart v./ Patschovsky, Alexander/ Stierle, Karlheinz (Hg.): *Tod im Mittelalter*. Konstanz: UVK. (Konstanzer Bibliothek; 20), S. 59-75.
- Schindele, Gerhard (1991): Thomas d'Angleterre. In: *Kindlers Neues Literatur-Lexikon*. Bd. 16. Hg. v. Walter Jens. München: Kindler, S. 520-522.
- Schlieben-Lange, Brigitte (1991): La Chanson de Roland. In: *Kindlers Neues Literatur-Lexikon*. Bd. 18. Hg. v. Walter Jens. München: Kindler, S. 383-385.
- Short, Ian (1990): Introduction. In: *La Chanson de Roland. Édition critique et traduction de Ian Short*. 2^e édition. Paris: Gallimard (Lettres gothiques), S. 5-20.
- Spitzer, Leo (1940): Étude ahistorique d'un texte: Ballade des Dames du Temps Jadis. In: *Modern Language Quarterly*, vol. 1, no. 1, S. 7-22.

- Steinsieck, Wolfgang (2008): Anhang. In: Das altfranzösische Rolandslied. Zweisprachig. Übersetzt und kommentiert von Wolfgang Steinsieck. Nachwort von Egbert Kaiser. Stuttgart: Reclam, S. 311-381.
- Stierle, Karlheinz (1993): „Parolle cuisante“ – Villons Lehre vom Zerfall. In: Borst, Arno/ Gravenitz, Gerhart v./ Patschovsky, Alexander/ Stierle, Karlheinz (Hg.): Tod im Mittelalter. Konstanz: UVK. (Konstanzer Bibliothek; 20), S. 191-208.
- Strubel, Armand (2003): Roman de la Rose (Rosenroman). In: Lexikon des Mittelalters. Bd. 7. Hg. v. Robert-Henri Bautier. München: dtv, S. 991-993.
- Stüber, Karl (1976): *Commendatio animae*. Sterben im Mittelalter. Bern u. Frankfurt: Peter Lang. (Geist und Werk der Zeiten. Bd. 48)
- Suard, François (1993): *La Chanson de Geste*. Paris: PUF.
- Taylor, Jane H. M. (2001): *The poetry of François Villon. Text and context*. Cambridge: Cambridge UP.
- Toury, Marie-Noëlle (1979): *La tentation du suicide dans le roman français du XII^e siècle*. Paris: Champion.
- Tuczay, Christa A. (2008): Horrorszenarien in der mittelhochdeutschen Erzählliteratur und die Entwicklung des Angstgefühls. In: *Horror und Ästhetik. Eine interdisziplinäre Spurensuche*. Hg. v. Claudio Biedermann und Christian Stiegler. Konstanz: UVK, S. 221-238.
- Vinaver, Eugène (1964): *La mort de Roland*. In: *Cahiers de civilisation médiévale*, vol 7, no. 26, S. 133-143.
- Vovelle, Michel (1974): *Mourir autrefois*. Paris: Gallimard.
- (1983): *La mort et l'Occident de 1300 à nos jours*. Paris: Gallimard.
- Wild, Gerhard (1990): Guillaume de Machaut. In: *Kindler Neues Literatur Lexikon*. Hg. v. Walter Jens. Bd. 7. München: Kindler, S. 44-46.
- Wulf, Christoph (1997): Seele. In: Wulf, Christoph (Hg.): *Vom Menschen Handbuch Historische Anthropologie*. Weinheim und Basel: Beltz, S. 967-974.
- Zimmermann, Albert (2003): Tod, Sterben: Philosophie. In: *Lexikon des Mittelalters*, Bd. 8. Hg. v. Robert-Henri Bautier. München: dtv, S. 828-829.

Abbildungsverzeichnis

- Abbildung 1: Mort de Louis IX de France. (Bibliothèque nationale de France, Français 5716, fol. 277. Guillaume de Saint-Pathus, *Vie et miracles de saint Louis*), 14. Jh. URL: http://visualiseur.bnf.fr/ConsulterElementNum?O=8007167&E=JPEG&Deb=1&Fin=1&P_aram=B (24.5.2016)

10. Lebenslauf

Angelika Vybiral, geboren am 23. März 1986 in Wien

Ausbildung

| | |
|-----------|--|
| seit 2011 | Doktoratsstudium Romanistik an der Universität Wien; DOC-Stipendiatin der Österreichischen Akademie der Wissenschaften (2014-2017) |
| 2012-2016 | Lehramtsstudium UF Französisch UF Deutsch |
| 2005-2013 | Diplomstudium Deutsche Philologie mit Auszeichnung an der Universität Wien abgeschlossen |
| 2004-2010 | Diplomstudium Romanistik (Französisch) mit Auszeichnung an der Universität Wien abgeschlossen |
| 2004-2005 | Diplomstudium Europäische Ethnologie an der Universität Wien |
| 2004 | Matura mit Auszeichnung am BG/BRG XIX, Wien |

Auslandsaufenthalte zu Studien-/Forschungszwecken (Auswahl)

| | |
|-----------------|---|
| 03/2016 | Konferenzteilnahme bei der ACLA als Vortragende; Harvard University, Boston, MA |
| 03/2015 | Konferenzteilnahme bei der ACLA als Vortragende; Seattle, Washington |
| 08/2015 | Forschungsaufenthalt in Paris |
| 07-08/2014 | Forschungsaufenthalt in Paris |
| 09-10/2009 | Forschungsaufenthalt in Paris, gefördert mit einem Stipendium der Universität Wien für kurzfristiges wissenschaftliches Arbeiten im Ausland |
| 09/2007-06/2008 | Studienaufenthalt an der Université Paris III - Sorbonne Nouvelle Paris (Frankreich); gefördert mit einem Erasmus-Stipendium der Universität Wien |

Berufserfahrung

| | |
|-----------------------------|--|
| seit Sommersemester 2012 | Lehrbeauftragte am Institut für Romanistik der Universität Wien für französische Literatur- und Medienwissenschaft |
| Juni 2012-August 2014 | Vertragslehrerin an einer NMS, 1050 Wien |
| Jänner 2011-Juni 2012 | Universitätsassistentin (prae doc) am Institut für Romanistik der Universität Wien |
| Sommersemester 2011 | Tutorin für Wissenschaftliches Arbeiten und Textanalyse am Institut für Germanistik der Universität Wien |
| Dezember 2008-Jänner 2011 | Projektmanagerin im Übersetzungsbüro Connect-Sprachenservice GmbH in Wien |
| Dezember 2008 bis Juni 2009 | wissenschaftliche Projektmitarbeiterin am Institut für Romanistik der Universität Wien |

Sprachkompetenzen

Deutsch (Muttersprache)
Französisch (in Wort und Schrift)
Englisch (in Wort und Schrift)
Spanisch (Grundkenntnisse)
Portugiesisch (Grundkenntnisse)
Tschechisch (Grundkenntnisse)