

Marc Schäfer

Martyrium und *lignage*-Konstruktion in der ‚Naissance du chevalier au cygne‘ (‚Elioxe‘)

Kontakt

Marc Schäfer,
Ruhr-Universität Bochum,
Romanisches Seminar,
Universitätsstr. 150,
44801 Bochum,
marc.schaeferz8m@rub.de

Abstract The ‘Naissance du chevalier au cygne’ is part of the ‘Premier cycle de la croisade’, a cycle of chansons de croisade that narrates the birth of the ancestors of Godefroy de Boulogne and the resulting death of their mother. In the portrayal of this moment of simultaneous birth and death, it is important to accentuate that the mother is presented as a martyr. As a consequence of the indeterminate and ambivalent depiction of the character, the birth of the seven children who later transform into swans is considered the absolute point of commencement for the genealogical line from which the cycle’s action proceeds. With respect to the crucial significance genealogical models provide for the chanson de geste, general narrative concepts can be discerned on the basis of the ‘Naissance du chevalier au cygne’, facilitating a modified perspective to the cycle as a whole. For example, illustrating martyrdom as a narrative paradigm subsequently suggests various consequences for the other chansons de croisade.

Keywords Birth; Crusade Epics; Death; Genealogy; Martyrdom

1 Einleitung

Für die französische Literatur des Mittelalters gilt vermutlich in besonderem Maße, dass die Kreuzzüge als ein einschneidendes historisches Phänomen angesehen werden können, das in ihr deutliche Spuren hinterlässt und die Erzählweise sowie bestimmte Motivbestände maßgeblich und nachhaltig verändert.¹ Ein Beispiel, das diese Entwicklung deutlich macht, ist der ‚Premier cycle de la croisade‘, ein im Kern dreiteiliger epischer Zyklus, dessen früheste, aus dem 12. Jahrhundert stammende Texte gemeinhin als ‚Chanson d’Antioche‘, ‚Chétifs‘ (oder ‚Chanson des Chétifs‘) und ‚Chanson de Jérusalem‘ bezeichnet werden und vom ersten Kreuzzug (beginnend bei den ersten Predigerbewegungen bis zur Einnahme Jerusalems) handeln.² Der Zyklus verarbeitet also einen neuartigen und für das 12. Jahrhundert derart einflussreichen Stoff, dass Alexandre WINKLER hierfür den Begriff der „matière de Jérusalem“³ prägte. Jene relative Neuheit des Gegenstands schlägt sich in den zumeist als Chansons de croisade bezeichneten Texten dann auch als ein positives Bewusstsein der Differenz gegenüber der vorangegangenen Tradition der Chanson de geste und denjenigen Texten nieder, die nicht explizit vom Kreuzzug erzählen. Es entsteht dabei ein insbesondere in den poetologischen Exkursen offen zutage tretendes Spannungsverhältnis zu anderen Epen, deren Modell zwar regelmäßig als Vorlage akklamiert wird, zu dem das Erzählen letzten Endes aber in eine Opposition tritt. Innerhalb dieser Opposition wird das eigene Sprechen, welches aufgrund der Ausrichtung auf die Eroberung Jerusalems einem denkbar hohen Stil entspricht, besonders aufgewertet.⁴

Als eine Folge dieser ambigen Positionierung der Texte zwischen der Tradition der klassischen Chanson de geste und der Chanson de croisade lässt sich etwa die generelle Funktionalisierung der Heldenfiguren anführen, die mittelbar auch Ausdruck eines neuen Selbstverständnisses der jeweiligen Erzählinstanz ist. Helden im Sinne klar als Protagonisten auszumachender und hervorgehobener Figuren sind grundsätzlich eher selten anzutreffen, und um das Geschehen als von Gott gelenkt zu inszenieren, weicht das Kreuzzugsepos insofern von seiner gattungsmäßigen Vorlage ab, als hier das Kollektiv der Kreuzfahrer mit einer Vielzahl gleichrangiger und häufig wenig profilierter Figuren in den Vordergrund tritt.⁵ Erst im späteren Verlauf des ‚Premier cycle de la croisade‘, namentlich in der ‚Chanson de Jérusalem‘, schält sich mit Godefroy de Bouillon eine mit den

1 Vgl. hierzu generell Trotter 1987.

2 Für eine Darstellung und Datierung des Zyklus mitsamt den weiteren Texten, die ihm angehören, vgl. Kleber 2009, S. 117.

3 Vgl. Winkler 2006, S. 25–32.

4 Vgl. Schäfer 2023, S. 24–30.

5 Zur Figurenkonzeption der Chanson de croisade vgl. ebd., S. 30–33.

Protagonisten der frühen *Chanson de geste* ansatzweise vergleichbare, besonders hervorstechende Figur heraus.⁶ Eine Annäherung an die *Chanson de geste* ist dadurch jedoch nicht zwingend erreicht, denn wenngleich Godefroy als von Gott auserwählter König von Jerusalem glorifiziert wird,⁷ ist sein Status problematisch, da er sich an anderer Stelle bestimmten Kategorien entzieht, die für die Heldenkonstitution der *Chanson de geste* maßgeblich sind.⁸ Dies zeigt sich insbesondere in einer Episode in der ‚*Chanson d’Antioche*‘, in der die an sich gleichrangigen Anführer des Kreuzfahrerheers darüber beraten, wer in einen entscheidenden Zweikampf gehen soll, der zur Beendigung einer Schlacht ausgehandelt wurde. Die Beratung mündet in einen Konflikt zwischen dem eigentlich vorgeschlagenen Godefroy und Robert de Normandie. Robert hat dabei am Ende das Nachsehen, sieht sich düpiert und klagt: *Quant li dus n’ot parent qui vausist .I. bouton | Ne montast pas a lui de ceste eslection.*⁹

Die Grundlage dieses auch im Epos selbst nur grob skizzierten Konflikts bildet ein Konzept, das für die mittelalterliche französische Literatur häufig unter dem Begriff des *lignage* gefasst wird und auf ein verwandtschaftliches oder genealogisches Gefüge hinweist, in dem sich die Figur in einer Art doppelten Logik sowohl sozial als auch historisch verortet sehen kann.¹⁰ In den Augen des zurückgewiesenen Kreuzfahrers wird dabei mit dem scheinbaren Fehlen einer prestigeträchtigen (lebenden oder toten) Verwandtschaft ein Makel erkennbar, der es geradezu unerträglich macht, dass er nicht den Vorrang vor Godefroy erhielt. Einen Ritter ohne bedeutende Vorfahren als Vertreter des gesamten Heeres zu bestimmen (noch dazu eines Heeres, das im päpstlichen Auftrag stellvertretend für die Christenheit kämpfen soll), kommt demnach einem Verstoß gegen die Prinzipien einer gattungskonventionell stabilisierten, sozialen Ordnung gleich, die innerhalb des Ensembles der Figuren im Grunde dafür sorgen müsste, dass Godefroy, sofern er nicht über Verwandte von intersubjektiv evidentem symbolischem Wert verfügt, unter den anderen Heerführern steht. Die Bemerkung Roberts referiert hier offenbar auf

6 Zur historischen Figur Godefroys vgl. allgemein John 2017.

7 Zur Inszenierung als König vgl. Suard 2000. In der Geschichtswissenschaft ist die Frage umstritten, ob Godefroy tatsächlich den Königstitel trug bzw. ob der in den Chroniken frequente Titel des *advocatus Sancti Sepulchri* von der Rolle des Königs abweicht; vgl. John 2017, S. 181–184. In den *Chansons de croisade* wird diesem Umstand keine Rechnung getragen. Godefroy wird in seiner Herrscherinszenierung hier in die mit Karl dem Großen assoziierte Idealität eines Königs integriert.

8 Zur Zuschreibung von heroischen Qualitäten vgl. als globale Einordnung Hoff, Asch, Aurnhammer, Bröckling u. a. 2013, S. 8f. sowie spezifisch für die *Chanson de croisade* Suard 1998.

9 La *Chanson d’Antioche*, Laisse. CCC, V. 7448 f., S. 786. Übersetzung: „Wenn der Graf nicht einen Verwandten hat, der auch nur einen Knopf wert wäre, dann kommt diese Wahl nicht ihm zu.“ Die Übersetzungen stammen im Folgenden alle von mir. Für hilfreiche Hinweise und Korrekturen danke ich Susanne A. Friede.

10 Vgl. Kullmann 1993, S. 19–21.

eine verlässliche und unmittelbar durchschaubare Hierarchisierung, die der für die *Chanson de geste* typischen Ordnung inhärent ist und im Wesentlichen darauf aufbaut, auf wen Ritter innerhalb ihrer Verwandtschaft verweisen können, ob sie etwa einem hohen Geschlecht entstammen oder ob sich in ihrer unmittelbaren oder entfernteren Familie jemand findet, dessen Status sich auf den eigenen Rang gleichsam überträgt. Die Bedeutung des Einzelnen wird – und genau darauf basiert die Argumentation Roberts – stets nach der Qualität der Verwandten bemessen, was wiederum Auswirkungen sowohl auf die soziale Struktur des Heeres als auch auf das jeweilige ritterliche Selbstverständnis hat.

Im konkreten Fall Godefroys liegt hierbei offenbar ein Problem vor, dem zunächst auch innerhalb der Logik des *lignage* begegnet wird. So wird der Zweifel an der sozialen Wertigkeit des (im weitesten Sinne) familiären Hintergrunds Godefroys im Kontext der gesamten *Laisse* prinzipiell widerlegt, indem Karl der Große¹¹ sowie der mythische Schwanenritter¹² als bedeutsame Vorfahren Godefroys angepriesen werden. Der Text verwendet auf die Widerlegung der Kritik gerade in Bezug auf die Figur des Schwanenritters in der Tat auch deutlich mehr Worte als auf Roberts Vorwurf. Dieser scheint eher als Anlass für die eigentliche Entfaltung des genealogischen Hintergrundes Godefroys zu dienen, welcher das epische Idealbild eines Königs sowie eine mythisch überhöhte Ritterfigur integriert, und soll hier nicht etwa eine grundsätzliche Konfliktlinie aufbrechen lassen. Dennoch steht damit keineswegs fest, dass die in dieser Episode allemal explizit aufgezeigten Eigenheiten der Genealogie des späteren Königs nicht zumindest tendenziell ein Element darstellen, das eine gewisse Irritation hervorruft und hervorrufen soll, zumal Godefroys Abstammung nicht nur in der Konfliktepisode durchaus der Absicherung gegen seine Kontrahenten bedarf. Jene Absicherung stellt vielmehr ein wiederkehrendes Moment dar, das über den Zyklus hinweg mehrfach aufgegriffen wird und auf diese Weise eine modifizierte

11 Zu Karl dem Großen als Verwandter Godefroys vgl. *La Chanson d'Antioche*, *Laisse CCC*, V. 7437f., S. 786. Dass diese prestigeträchtige genealogische Verbindung des Hauses Bouillon als einzige benannt wird, führt Mickel 2012, S. 278–283 darauf zurück, dass sonstige Vorfahren Godefroys wegen ihrer rebellisch-reformpäpstlichen Orientierung im Kontext eines Kreuzzugszyklus problematisch erschienen sein mögen.

12 Vgl. *La Chanson d'Antioche*, *Laisse CCC*, V. 7450–7478, S. 788. Es handelt sich hier um ein Mythem mit Ursprung in der altirischen Mythologie (vgl. Lot 1892, S. 62–64), in der von sieben Kindern die Rede ist, die mit einer Kette um den Hals geboren werden, bei deren Verlust sie zu Schwänen werden. Da eines der sieben Kinder seine Kette verliert, bleibt es für immer ein Schwan und begleitet daraufhin seinen Bruder, den Schwanenritter, in allem, was er tut. Vor allem die Figur des Schwanenritters erweist sich dabei als überaus beliebt. Sie wird von sehr unterschiedlichen mittelalterlichen Herrschern in die eigene Ahnenreihe eingeschrieben; vgl. Kellner 2004, S. 131–133. Auch im Kreuzzugskontext erweist sich der Stoff als beliebt und wird weit ins Spätmittelalter hinein tradiert; vgl. dazu generell Gaullier-Bougassas 2005.

und die *Chanson de croisade* von ihrem prätextuellen Modell abhebende Figurenkonstitution betont.

Die von Anfang an erzählerisch mitlaufende Frage nach dem unmittelbaren sozialen und vor allem nach dem genealogischen Kontext des Protagonisten Godefroy beschränkt sich dabei nicht allein auf den inneren Kern des ‚Premier cycle de la croisade‘, sondern entwickelt gerade für die weiteren Proliferationen des Zyklus eine konstitutive Dynamik. So ist schon in der frühesten erhaltenen Handschrift des Zyklus (Paris, Bibliothèque nationale de France, Français 12569) ein Epos eingefügt, das um die Geschichte der Vorfahren Godefroys sowie die Schwanenmotivik kreist und im Stil einer *Enfances*-Erzählung¹³ erzählchronologisch weit vor dem Beginn des ersten Kreuzzugs ansetzt, um eine ausdifferenzierte genealogische Linie zu skizzieren. Hermann KLEBER bezeichnet die Texte, in denen dies geschieht, als „*épopées intermédiaires*“,¹⁴ da sie in der Zeit zwischen der Entstehung des Kernzyklus und des zweiten größeren Teils der Epen zu verorten seien, welchen er auf die zweite Hälfte des 13. Jahrhunderts datiert. Als textuelle Brücke zwischen den beiden großen Partien des Zyklus prägen sie eine Darstellungsform, in der die Genealogie, durch die Godefroy als heroische Figur reinszeniert wird, eine entscheidende Rolle spielt. Der Text, der im Folgenden untersucht werden soll, gehört zu eben jenen „*épopées intermédiaires*“. Es handelt sich um die ‚Elioxe‘-Version der ‚Naissance du chevalier au cygne‘,¹⁵ in der von der Geburt des Schwanenritters sowie dessen Aufwachsen erzählt wird. Insbesondere die Geburt der sieben Schwanenkinder, die zum Tod der titelgebenden Mutter Elioxe führt, soll dabei im Folgenden in den Blick genommen werden, da das Nebeneinander von Leben und Tod den Anfangspunkt einer genealogischen Linie markiert, die durch die Art und Weise, wie das Ereignis inszeniert wird, die besondere Stellung

13 Erstmals allgemein definiert findet sich das *Enfances*-Schema, das den Heroismus der *Chanson de geste* (jedoch nicht nur jenen) um die ab der Geburt gezeigte Entwicklung der zentralen Figur erweitert, bei Wolfzettel 1973, S. 325 f., der hierzu auch ein sechsstufiges Handlungsschema entwirft. Vgl. dazu auch jüngst Ghidoni 2018 sowie zum Motiv der außergewöhnlichen Geburten in den *Enfances*-Erzählungen Weitbrecht 2012, S. 283.

14 Vgl. Kleber 2009, S. 117.

15 Mit dem Titel ‚Naissance du chevalier au cygne‘ sei hier im Folgenden und der Einfachheit halber immer die sogenannte ‚Elioxe‘-Version gemeint. Grundsätzlich werden unter dem ersteren Obertitel jedoch mehrere unterschiedliche Texte zusammengefasst, die variierend von der Geburt des Schwanenritters erzählen. So besteht neben der ‚Elioxe‘-Version auch eine ‚Beatrix‘-Version (sowie Mischversionen mit Anteilen von beiden). Obwohl die ‚Elioxe‘ in der ältesten diese Texte beinhaltenden Handschrift (Paris, Bibliothèque nationale de France, Français 12558, die auch dieser Arbeit zugrunde liegt) präsent ist, erweist sich die ‚Beatrix‘-Version als beliebter oder zumindest bekannter, da sie in der Gesamtheit der Handschriften des Kreuzzugszyklus deutlich häufiger vorkommt; vgl. Barron 1968, S. 501. Eine genaue Datierung ist schwierig, der Entstehungszeitraum wird daher eher tentativ angegeben. Ghidoni 2018, S. 264 geht beispielsweise davon aus, dass die ‚Elioxe‘ um 1200 entstanden ist.

der Figur markiert, auf die der Zyklus zuläuft, ja dieser womöglich überhaupt erst zum Status eines Protagonisten verhilft.

2 Epische Genealogien

Mit dem Begriff der epischen Genealogie ist ein für die *Chanson de geste* zentrales Konzept angesprochen, das in seiner spezifischen Form im 12. Jahrhundert entsteht. Wie Howard BLOCH gezeigt hat,¹⁶ handelt es sich dabei um eine Denkfigur, die sich als Paradigma epischer Modellierungen von Welt in Reaktion auf eine historisch veränderte Gesellschaftsordnung etabliert, in der bestimmte Adelsfamilien von Transformationsprozessen insbesondere hinsichtlich der Verteilung des Landbesitzes profitieren. Durch die Akkumulation von Gütern und Prestige und deren vertikale Weitergabe innerhalb der genealogischen Linie gewinnen Familien als gesellschaftliches Strukturelement in einem weiten, mehrere genealogische Stufungen einbeziehenden Verständnis zunehmend an Bedeutung. Die Verwandtschaftslinie wird dabei als eine Art soziales Kapital zum Garant einer verlässlichen gesellschaftlichen Stellung. Einflussreiche Familien bedienen sich zur Festigung dieses Mechanismus fortan einer teilweise sehr umfassenden semiotischen Praxis der Aufwertung und Betonung des kollektiven Selbstbilds. Als Folge dieser Praxis, die sich etwa in Familienchroniken manifestiert, welche eine kohärente Modellierung linearer Genealogien begünstigen, bildet sich ein soziales sowie identifikatorisches Modell aus, das es erlaubt, die eigene Person beziehungsweise das Familienkollektiv politisch wirksam mit einer kongruenten Anspruchshaltung zu verknüpfen.¹⁷

Die *Chanson de geste* steht vor allem angesichts des Begriffs der *geste*, der bereits im Mittelalter auf Verwandtschaftskonstellationen bezogen wurde,¹⁸ in einem ähnlichen funktionalen Kontext. Für das Epos ist die lineare Familienstruktur sowohl matri- als auch patrilinear¹⁹ eine entscheidende Konstituente

¹⁶ Vgl. hierzu (sowie insgesamt zu den folgenden Ausführungen zur Herausbildung einer familiären Linearitätskonzeption) Bloch 1983, S. 65–70.

¹⁷ Vgl. ebd., S. 65–67, 75–80.

¹⁸ Der Begriff *geste* geht auf lat. *gesta* bzw. *res gestae* im Sinne historischer Taten, die im Text evoziert werden, zurück, wurde aber auch bereits im Mittelalter in seiner komplexen Semantik jeweils unterschiedlich (z. T. auch sinnverfremdend) ausgelegt; vgl. Boutet 1993, S. 14. Die Deutung der *geste* als Bezugnahme auf eine genealogisch konstituierte Gruppe, wie sie etwa Bloch 1983, S. 94 (vgl. auch Devard 2017) vornimmt, beruht vor allem auf dem Prolog des ‚Girart de Vienne‘, in dem diese Konnotation recht deutlich hervortritt; vgl. Bertrand de Bar-sur-Aube: Girart de Vienne, Laisse I, V. 8–26, S. 3.

¹⁹ Dass es sich bei den genealogischen Modellen in den *Chansons de geste* keineswegs um ausschließlich oder dominant patrilineare Konzeptionen handelt, unterstreicht etwa Sinclair 2003, S. 60f.

der erzählten Welt, deren Beziehungsgefüge nach Dorothea KULLMANN maßgeblich über die Kategorien eines sippenartig horizontalen oder als Geschlecht zu verstehenden vertikalen Verhältnisses vorgestellt wird.²⁰ Als übergeordnetes Strukturelement begründen Verwandtschaft und Abstammung also das System der Figuren, doch beschränken sie sich keineswegs auf eine Relationierung der Figuren untereinander, sondern offenbaren darüber hinaus ganz im Sinne des Gattungsnamens eine durch den *lignage* begründete Denk- und Weltstruktur, die weit über die konkrete Figurenzeichnung hinausweist. Wie umfassend man sich diese strukturierende Wirkung vorzustellen hat, zeigt sich etwa auch daran, dass Verwandtschaft mitsamt ihren handlungsethischen Implikationen und Prämissen²¹ semantisch auf andere, entfernte Kontexte ausgreift. So werden auf Figurenrelationen, die nicht im engen Sinne als familiär zu begreifen sind, etwa Freundschaften, politische Bündnispartnerschaften oder auch das Verhältnis des Einzelnen zu Gott, häufig ebenso Verwandtschaftssemantiken appliziert, um eine besondere Nähebeziehung anzuzeigen.²²

Im spezifischen Fall der ‚Naissance du chevalier au cygne‘, welche die Genealogie sowohl hinsichtlich ihrer politischen Konnotationen als auch ihrer Konsequenzen für das generelle Erzählverfahren als bedeutsam begründet, ist nun im Umgang mit dem *lignage* als Struktur der erzählten Welt eine Besonderheit zu verzeichnen. Durch das Erzählen von der Geburt des Schwanenritters wird ein deutlicher Anfangspunkt der genealogischen Linie gesetzt, dessen definitiver Charakter sich, wie Beate KELLNER gezeigt hat,²³ der Figur der Elioxe verdankt. Aufgrund des Umstands, dass der familiär-genealogische Kontext dieser erzählchronologisch weit entfernten Ahnin durch zahlreiche Leerstellen gekennzeichnet ist, fungiert sie als ein genealogischer Nullpunkt ohne eine klare eigene Vorzeitigkeit. Dieser Eindruck des Unvorzeitigen wird dabei durch ein textuelles Strukturelement herbeigeführt, das mit Wolfgang ISER als eine die Erzählweise prägende Unbestimmtheit erfasst werden soll.²⁴ So steht am Anfang der ‚Naissance du chevalier au cygne‘ etwa eine auf Elioxe bezogene Unbestimmtheit im Sinne einer Leerstelle, welche auf der Alterität der Zeit und des Raumes, die mit der Figur assoziiert werden, sowie auf der generellen Ambivalenz in der Figurenzeichnung

20 Vgl. Kullmann 1993, S. 15 f.

21 Aus einer verwandtschaftlichen Bindung resultiert innerhalb der narrativen Logik der *Chanson de geste* zumeist das Gebot, jemandem zu Hilfe zu eilen, der in Bedrängnis ist, oder ihn im Falle seines Todes zu rächen; vgl. ebd., S. 9.

22 Vgl. ebd., S. 8.

23 Vgl. Kellner 2004, S. 145 f.

24 Der Begriff der Unbestimmtheit geht auf Iser 1975 und seinen rezeptionsästhetischen Ansatz zurück, der in Texten Leerstellen und bewusste Indeterminiertheiten untersucht hat, die Rezipienten zur konkretisierenden Partizipation am Text herausfordern und darum rezeptionslenkende Wirkung haben.

basiert. Aus der Kombination einer Figur und ihrer raumzeitlichen Umgebung, die beide markiert unbestimmt erscheinen, ergibt sich jene Form der Inszenierung der Geburt als genealogiekonstitutives Ereignis, da sie in mehrerlei Hinsicht als ein Anfangspunkt ohne jegliche bekannte Vorbedingungen erscheint.

3 Ambivalenzen und Alteritäten in der Darstellung der Elixo

Von Beginn an ist in der ‚Naissance du chevalier au cygne‘ ein narratives Verfahren präsent, das eine Form markierter Alterität produziert, indem es den Raum gleichsam dichotom in eine Sphäre des Bekannten und eine Sphäre des Unbekannten, Unverfügbaren teilt. Dies zeigt sich insbesondere im Moment des Übergangs in eine differente Sphäre, den der Text im direkten Anschluss an den Prolog vollzieht, um zur Figur der Elixo überzuleiten. Es wird eine Jagdgesellschaft um den König Lothaire eingeführt, die einen Vierzehnder, einen *cerf si grant comme aversier*,²⁵ erlegen will. Der Hirsch ist durch seine wundersame Beschaffenheit unschwer als eine Schwellenfigur zu erkennen, die einen Wechsel in die Welt der Elixo moderiert. Schon durch den Vergleich *si grant comme aversier* wird er als ein betont fremdes, wenn nicht gar – auch diese Konnotation ist vom *aversier*-Begriff gedeckt – teuflisches Wesen einer anderen Welt kenntlich gemacht, welche nicht mit den Kategorien der Welt des Königs und seiner Ritter erfasst werden kann. Der Hirsch entzieht sich in kaum zu erklärender Weise dem gewaltsamen Zugriff der Ritter, entweicht ihren Pfeilen, überwindet die ausgespannten Netze und flieht in einen abgelegenen Teil des Waldes. Lothaire verfolgt das Tier lange, bis er die Orientierung und jegliches Zeitgefühl verliert,²⁶ wobei dieser Verlust ebenso ein Signal für das Übertreten in eine andere, eigengesetzliche Sphäre ist, in der die Sinne versagen. Je weiter sich der König vom Ort der Jagd entfernt, umso deutlicher wird die Unerfassbarkeit des Raumes.

Die Alterität der nun betretenen Sphäre, die etwa mit Laurence HARF-LANCNER im Lichte der Melusine-Tradition als eine Art Feenreich gelesen werden kann,²⁷ läuft stationenweise auf eine Klimax zu, die sich in einer Wasserquelle mit heilender Wirkung manifestiert, deren Grund mit zahlreichen Edelsteinen besetzt ist. Die Quelle ist als Punkt der größtmöglichen Entfernung von dem Bekannten der Hofwelt zugleich der Ort, an dem Elixo und Lothaire aufeinandertreffen und an

²⁵ Les enfants-cygnés, Laisse III, V. 80, S. 100. Übersetzung: „Hirsch so groß wie ein Ungeheuer“.

²⁶ Vgl. ebd., Laisse III, V. 91–101, S. 100.

²⁷ Vgl. generell Harf-Lancner 1984 sowie vergleichend die Ausführungen in Friede 2003, S. 27–81. Eine konkrete Bezeichnung der Elixo als Fee wird dabei in der ‚Naissance du chevalier au cygne‘ nicht vorgenommen. Die Fee sei hier auch eher als eine Referenzfigur eingeführt, der sie motivisch angenähert ist, ohne sich mit ihr gänzlich zu decken.

dem der König um ihre Hand anhält.²⁸ Die hier noch nicht mit einem Namen versehene Frau wird dabei primär als schön und von nobler, wenngleich nicht weiter spezifizierter Abkunft beschrieben.²⁹ Sie erblickt den König, als er gerade schläft, und bedeckt sein Gesicht, um es vor der Sonne zu schützen, mit seinem eigenen Ärmel. Alle diese narrativen Elemente der Figuren- und Raumdarstellung sind nun Konstituenten eines spezifischen, textuellen Wunderbaren.³⁰ Die Verortung im anderweltlich inszenierten Raum, die generelle Beschreibung der Figur sowie der Zeitpunkt des Auftretens, der eine Assoziation mit Träumen stiftet,³¹ die dann im weiteren Verlauf durch tatsächliche Traumvisionen bekräftigt wird, lassen Elioxe als eine der Welt König Lothaires partiell enthobene Instanz erscheinen, und das mit dieser Enthhebung verknüpfte Wunderbare wird hier zunächst klar positiv verstanden. Die schöne, noch nicht einmal durch einen Namen in ihrer Unbestimmtheit spezifizierte Frau stellt in Analogie zur *aversier*-Semantik das dar, was eine Differenz zum Bekannten aufweist. Sie steht für eine Alterität, die etwa als ein Übersteigen oder Übertreffen des Weltlichen, das Lothaire verkörpert, gelesen werden kann und in der auch das Außergewöhnliche des späteren Erzählgeschehens wie etwa die als Wunder gelesene³² Geburt von sieben Kindern schon angelegt ist.

Wie sich schnell herausstellt, ist jenes mit dem Feenreich assoziierte Wunderbare jedoch durchaus schon ambivalent angelegt, denn die auf der Betonung der Schönheit und des hohen Standes basierende Figureninszenierung ist keineswegs bruchlos. Zum Beispiel tritt Elioxe recht aggressiv auf, wenn sie ihre Frage nach den Absichten des Königs mit der Drohung verbindet, dass sie für das Eindringen in ihr Reich Rache üben könne. Paradoxerweise sind die Mittel ihrer Rache dabei semantisch und bildlich in einer Weise codiert, die die Enthobenheit, die die räumliche Rahmung produziert hat, wieder reduziert. Im Grunde spricht Elioxe wie eine Feldherrin:

— *Sire, dist la pucele, bien samblés de vaillance,*
 — *Mais ço wel jo savoir par quele mesprisance*
 — *Entrastes en mon bos. Ene fu çou enfance?*

28 Vgl. *Les enfants-cygnés*, Laisse VI f., S. 104–108.

29 Vgl. ebd., Laisse VI, V. 160–164, S. 106.

30 Zur Denkfigur des Wunderbaren im Kontext der französischen Literatur des Mittelalters vgl. allgemein Friede 2003.

31 Vgl. *Les enfants-cygnés*, Laisse XIV, V. 468–488, S. 126–128, sowie dazu Merceron 2015, S. 37–39. Der Traum der Elioxe bestätigt gewissermaßen die Vorbestimmtheit des Erzählgeschehens in Bezug auf Elioxe, verweist etwa auf die Zahl der Kinder und wird vom König auch in dieser Weise ausgedeutet. Die Episode greift somit funktional ein Element auf, das auch bereits in der ersten Vorhersage aufscheint, auf die später noch Bezug zu nehmen ist.

32 Die Frauen, die der Geburt beigewohnt haben, bezeichnen diese etwa als *mervelle provee* („belegtes Wunder“). *Les enfants-cygnés*, Laisse XL, V. 1295, S. 180.

J'en porrai, se jo woel, molt tost avoir venjance;
Mi centisme arai tost a escu et a lance,
Se je trovoie en vos ranprosne ne beubance.
Ma terre est bien garde, s'i a grant porveance,
Jo ai homes assez qui sont de grant vaillance.³³

Die Ambivalenz der Figur tritt in dem Widerspiel aus Weltlichem und Nicht-Weltlichem umso schärfer hervor. Zwar inszeniert sie sich hier zuerst als die Herrscherin des Waldes (*mon bos*), der als Raum insbesondere im typischeren Kontext des Versromans eher das Gegengewicht zum königlichen Herrschaftsreich bildet.³⁴ Ihre Drohung bedient sich dabei jedoch kriegerisch-herrschaftlicher Semantiken, wenn sie etwa von der *venjance* oder auch der kriegerischen *vaillance* spricht und ankündigt, ihr Reich mit einem großen und kriegstüchtigen Heer zu schützen.

In dieser semiotischen Doppelnatur der Elixoie, die weltliche und außerweltliche Macht in sich vereint, liegt ein wichtiger Schlüssel, wenn nicht gar eine Grundbedingung für die gesamte Konzeption der Figur. Die Ahnin Godefroys erscheint insgesamt als eine Schwellenfigur. Sie ist in einer dem Zugriff der Macht Lothaires entzogenen Sphäre angesiedelt, die eigengesetzlich scheint, dann aber auch wieder situativ Logiken des Weltlichen folgt. Dadurch verfügt die Figur nicht nur in ausreichendem Maße über die Insignien der Macht, die sie dafür prädestinieren, am Anfang einer genealogischen Kette zu stehen, deren Prestige affirmiert, aber im Sinne der Konstitution eines Nullpunkts nicht benannt wird,³⁵ sondern überbietet die klassische Herrscherinszenierung sogar durch eine gleichsam doppelte Kompetenz. Weltliches Herrschen und der wunderbare Raum sind hier keineswegs diskrepant konzipiert, sondern bilden eine Dialektik aus, die die Besonderheit des Ursprungs der genealogischen Linie markiert. Ihr Zusammenfallen in Elixoie entspricht damit dem, was Finn E. SINCLAIR als eine

33 Ebd., Laisse VII, V. 192–199, S. 108. Übersetzung: „Herr, sagt das Fräulein, ihr scheint mir sehr trefflich zu sein, aber dies will ich wissen, aufgrund welcher Geringschätzung ihr meinen Wald betratet. War das nicht Torheit? Ich werde, wenn ich will, dafür sehr bald Rache haben können. Mein Heer werde ich schnell mit Schild und Lanze ausgestattet haben, wenn ich in euch Schimpf und Übermut finde. Mein Land ist gut geschützt und verfügt über ein großes Heer. Ich habe genügend Männer, die überaus trefflich sind.“

34 Vgl. dazu generell Wunderli 1991.

35 Dies ist Kellners (siehe Anm. 23) – freilich auf den ‚Dolopathos‘, einen Prätext der ‚Naissance du chevalier au cygne‘, bezogener – Beobachtung der Konstitution eines Nullpunkts der Godefroy’schen Genealogie noch hinzuzufügen. Elixoie verweist tatsächlich selbst auf einen Vater, der *rois et de grant vasselage* („König und von großer Tapferkeit“) gewesen sei; *Les enfants-cygnés*, Laisse VIII, V. 221, S. 110. Auch in dieser noch nicht sonderlich spezifischen Beschreibung kommt mit dem Begriff des *vasselage* eine Semantik zum Tragen, die eher den Figuren der klassischen Chanson de geste eignet.

„dyadic structure“³⁶ bezeichnet hat: Sie ergänzen sich als zwei einander aufwertende Pole, die in der künftigen Mutter des Schwanenritters vereint sind und auch den *lignage* selbst in matrilinearischer Hinsicht mit einer doppelten Konnotation des Wunderbaren sowie der herrschaftlichen Macht versehen.

Auf die Spitze getrieben wird dieses gleichsam dialektische Ausspielen von Ambivalenzen³⁷ im späteren Erzählverlauf in der Darstellung der Bestattung Elioxes. Die recht gerafft erzählte Episode, die insgesamt eher die umgreifende Trauer der Hofgemeinschaft betont, illustriert noch einmal gerade die konstitutive Ambivalenz, die die Inszenierung der Verstorbenen prägt. Nach dem Tod wird ostentativ eine Distanz zwischen ihr und dem sakralen Ritus ausgestellt, der ihr nicht in vollem Maße zukommt. So wird der Leichnam, obwohl kurz zuvor noch die Totenmesse für ihn gelesen wurde, ja, obwohl Elioxe noch kurz vor ihrem Ableben Gott in einem unzweifelhaft aufgewertet christlichen Gestus um eine Aufnahme in den Himmel gebeten hatte,³⁸ nicht in die Kirche verbracht. Die Aufnahme wird geradezu explizit unterlassen: *Et demain fu li cors a l'eglise portés, | Mais dedens li parois nen est il pas entrés.*³⁹ Derselben Logik folgend liegt auch der Ort der Grabstätte außerhalb der kirchlichen Sphäre, wenngleich er nicht ohne Bezug zu ihr ist: *Aprés messe est li cors jentement enterrés, | A le maisiere gist del mostier tos serrés.*⁴⁰ Im Zusammenspiel mit dem zweifachen Fernhalten der Verstorbenen vom Raum des Heiligen ergibt sich zunächst der Eindruck, dass eine ablehnende Haltung gegenüber der Königin besteht oder im Rahmen der Sympathiesteuerung projiziert wird. Doch erwächst die Qualität und Eignung der Elioxe als Stifterin eines *lignage* auch hier aus dem Spiel mit Nähe und Distanz, das die Figur profiliert und das in der Positionierung des Grabes deutlich wird, welches sich als die Grabstätte einer Feengestalt offenbar nicht innerhalb der Kirchenmauern befinden kann, aber in deren unmittelbarer Nähe. Die liminale Stellung zwischen dem Heiligen und dessen Suspension reichert das Prestige der Genealogie Godefroys dabei in einer Weise an, die sie gerade aufgrund jener Doppelheit von anderen besonders abhebt.

³⁶ Sinclair 2003, S. 73.

³⁷ Dieses Verfahren ist von Kay 2001, S. 11–25, prominent und mit Blick auf die epistemologisch prägende Figur der Widersprüche und Widersprüchlichkeiten als ein typisches Element sogenannter höfischer Literatur herausgestellt worden. Ungeachtet der Klassifizierung als ‚höfisch‘ kann die in sich hochkomplexe Auseinandersetzung mit Widersprüchlichkeiten innerhalb der Dialektik, Theologie etc. als Kontext solcher Konstellationen in der ‚Naissance du chevalier au cygne‘ gelten.

³⁸ Vgl. Les enfants-cyignes, Laisse XXXVIII, V. 1268–1271, S. 178.

³⁹ Ebd., Laisse XXXIX, V. 1279f., S. 178. Übersetzung: „Und am nächsten Morgen wurde der Leichnam zur Kirche gebracht, aber er ist nicht in den Kirchgrund vorgedrungen.“

⁴⁰ Ebd., Laisse XXXIX, V. 1284f., S. 178. Übersetzung: „Nach der Messe wird der Leichnam feierlich beerdigt. Er liegt ganz nah an der Mauer der Kirche.“

4 Das Martyrium als narratives Paradigma

Im weiteren Verlauf der Anfangsepisode wird die ohnehin durch Ambivalenzen geprägte Figurendarstellung noch weiter kompliziert, wenn eine in der Forschung vielfach kommentierte Christianisierung der Feenfigur stattfindet.⁴¹ Entscheidend ist hierfür die märtyrerhaft anmutende Inszenierung des Todes im Kindbett. Die Interdependenz von neuem Leben und mütterlichem Tod ist dabei von vorneherein als eine Ermöglichungsbedingung für das Entstehen einer neuen Herrscherlinie konzipiert, derer sich Elixo schon in der Anfangsepisode bewusst ist, wenn sie Lothaire ihren eigenen Tod voraussagt. Sie verfügt hier über ein sicheres Wissen über die Zukunft, das an die Visionsmotivik anschließt, die auch die Darstellung weiterer Frauenfiguren in den um den Kreuzfahrerkönig zentrierten *Enfances*-Erzählungen bestimmt.⁴² Elixo expliziert dieses Wissen, indem sie sagt:

*En la premiere nuit après nostre espouser
Que vauras vraiment a ma car deliter,
Jo te di par verté loiaument sans fauser
Que tu de .VII. enfans me feras encarger:
Li .VI. en ierent malle et pucele al vis cler
Iert li sietismes enfes, ço ne puet trespasser.
Lasse! Moi, j'en morrai de ces enfans porter.
Et quels talens me prent que jo m'en doie aller
La u il m'estavra de tele mort pener,
Mais que teux destinee doit parmi moi passer?
Et m'estuet travellier et tel mort endurer
Por le linage acroistre qui ira outre mer
Et qui la se fera segnor et roi clamer.⁴³*

41 Besonders instruktiv wird dies in Merceron 2015, S. 34f. diskutiert. Merceron beschreibt hier anhand eines blinden Motivs, des adamitischen Schmucks der Elixo, wie Feenwelt und bestimmte, auch räumlich gedachte Paradieskonzeptionen übereinandergelegt werden, um somit auch die Feenfiguren als in einen göttlichen Plan eingebunden erscheinen zu lassen.

42 Vgl. Mickel 1999, S. 12. Die Basis dessen scheint Godefroys historische Mutter Ida zu sein, die ein Leben in einem Benediktinerinnenkloster wählte und der in diesem Kontext ebenso Visionen zugesprochen wurden.

43 *Les enfants-cygnés*, *Laisse IX*, V. 255–267, S. 112. Übersetzung: „In der ersten Nacht nach unserer Hochzeit, wenn du dich wirklich an meinem Körper erfreuen wollen wirst, wirst du mich – dies sage ich dir wahrlich, treu, ohne Falschheit – siebenfach schwängern. Sechs von ihnen werden Jungen sein und das siebte ein Mädchen mit schönem Gesicht, das nicht übergangen werden kann. Oh weh, ich werde vom Austragen dieser Kinder sterben. Und welcher Wunsch überkommt mich, dass ich von hier dort hingehe, wo ich einen solchen Tod erleiden müssen werde, außer dass eben dieses Schicksal durch mich geschehen muss? Und

Es ist das Hadern mit der als vorherbestimmt erkannten und daher unausweichlichen Zukunft, welches die Figur als Märtyrerin erkennbar macht, die ihr Leben für die christliche Sache, nämlich die Geburt eines vorbildlichen *miles Christi*, hingibt. Im Sinne einer entbehrungsreichen *vita religiosa*, die sich mit dem Tod im Moment der Geburt runden soll, wird dabei die zu erwartende Erfahrung in ihrer Leidensqualität mithilfe einer diese Inszenierung verstärkenden Klagerhetorik ausgestellt, die sich etwa an Topoi wie dem *Lasse!* oder dem *m'estuet travellier* veranschaulichen lässt.

Dass Elioxe die von ihr selbst prophezeiten Kinder jedoch auf die Welt bringen wird, ist unumgänglich und wird über den gesamten Text hinweg schon durch die besondere funktionale Aufwertung des Geburtsmotivs deutlich. Fast als ein Theologem ist es insbesondere in Passagen präsent, die stark autoreflexive Züge tragen und es in seiner Qualität als analogistisches Erklärungsmodell funktionalisieren, das in der Hauptsache auf die Gottesinkarnation verweist,⁴⁴ welche Elioxe ein Stück weit handelnd nachvollzieht. Vor diesem Hintergrund erscheinen Elioxes Leben und ihr Tod, wie sie in ihrer Klage selbst konzidiert, als durch die *destinee* vorbestimmt. Dieser Begriff, der zunächst auf ein quasi transzendentes Prinzip der Providenz verweist, das eine nichtchristliche Lesart aus der Perspektive des Anderweltlichen andeuten mag,⁴⁵ ist auch bereits christlich lesbar und legt im Hinblick auf die Handlungsführung einen Determinismus offen, der sich unter anderem auf ein Wissen um die anderen Texte des Zyklus (oder zumindest ein Wissen über deren groben Handlungsverlauf) stützt. Der vorbestimmte Lebensweg ist dabei im Rahmen der märtyrerhaften Selbstaufopferung ausdrücklich kein auf das Persönliche begrenztes Konzept, sondern verweist explizit auf einen Zweck, der den Tod als ein Werk begreifbar macht, das über die Königin hinausweist. Als Urahnin des Kreuzfahrerkönigs, sprich: als Anfangspunkt innerhalb des als relative Kontinuität gedachten *linage* [...] *qui ira outre mer*, wird Elioxe in den Kosmos einer christlichen Heilsgeschichte integriert, welche sich freilich primär als spezifisches Geschick eines einzelnen *lignage* darstellt.

ich muss Qualen erleiden und einen solchen Tod erdulden, um das Geschlecht zu vermehren, das über das Meer hinausziehen und sich dort König nennen lassen wird.“

44 Zu nennen ist hier vor allem der Prolog, der im Rahmen eines besonders ausgedehnten Paratextes die Geburt durch Maria betont; vgl. ebd., *Laisse I*, V. 1–4, S. 94. In einem Gebet Lothaires für seine Frau werden das Motiv der Geburt, der reinen Empfängnis Marias und deren heilsgeschichtliche Bedeutung dann auch noch einmal in aller Explizitheit modelliert; vgl. ebd., *Laisse XVI*, V. 582–604, S. 134–136.

45 In ähnlicher Weise findet der *destinee*-Begriff etwa in den Antikenromanen Verwendung, um ein religiöses Denken der Antike vor der Folie eines christlichen Weltmodells zu entwerfen; vgl. Schöning 1991, S. 323f. Tatsächlich scheint die Christianisierung der Elioxe-Figur eng an das Verlassen ihres eigenen Raumes gebunden, in dem zumindest tendenziell eine Eigen-gesetzlichkeit zu verzeichnen ist. Sie setzt erst mit der konkreten räumlichen Integration in den Herrschaftsbereich Lothaires ein. Dies ist auch der Moment, in dem die Figur überhaupt einen Eigennamen zugewiesen bekommt; vgl. Sinclair 2003, S. 74.

Die Junktur *outré mer*, die als feste Wendung eigentlich auf den Orient, das Ziel des Kreuzzugs, verweist, gewinnt dabei in einem Sprachspiel eine zusätzliche Bedeutung, das die Verbindung von Leben und Tod sowie die Idee eines Todes für das Leben des Anderen sinnfällig macht. Dabei liegt ein Verfahren vor, das Francis DUBOST aufgedeckt hat: das analogistische Zusammendenken und Arrangieren homophoner Begriffe wie zum Beispiel *cisne* (‚Schwan‘) und *sisne* (‚Zeichen‘), das im Text an anderer Stelle aufscheint.⁴⁶ Ähnlich wie in dem Nebeneinander der Bedeutungen des Schwans und des Zeichens, das vor allem vor dem Hintergrund einer oralen Kultur metareflexiv auf die generelle Zeichenebene des Textes verweist und beide Begriffe jeweils austauschbar erscheinen lässt, deutet sich auch in *outré mer* eine auf ‚ohne Mutter‘ und ‚jenseits des Meeres, im Orient‘ verweisende Polysemie von *mer* an, ohne dass dabei die primäre Bedeutung, die als Wendung, zumal im Kreuzzugskontext, relativ stark verfestigt ist, unterspült würde. Auf einer unterliegenden, nicht direkt transparenten Sinnebene wird der Literalsinn demnach weitergehend angereichert, so dass das *outré mer* mit der Absenz der Mutter zusammengedacht ist. Der Tod der Elixoie ist damit bereits in dem Stadium der erzählten Handlung angedeutet, in welchem die Figur überhaupt erst eingeführt wurde.

Die Betonung der Todesgewissheit steht dabei im Interesse einer heilsgeschichtlichen Rahmung des gesamten Zyklus und ist mit dem übrigen Handeln der Kreuzfahrer (in den anderen Chansons de croisade) verwoben. Auf der Basis der phonetischen Analogisierung lässt sich so auch eine inhaltliche Parallele stärker herausarbeiten, vor deren Hintergrund das Handeln der Elixoie insgesamt als Vorlage für ein märtyrerhaft konnotiertes Handlungsparadigma erscheint, das Vorbildcharakter hat und nachzuahmen ist. Ausgehend von der Position des Textes in der zyklischen Erzählchronologie sowie der konkreten Referenz auf den Kreuzzug in Elixoies erster Explikation ihres eigenen Schicksals lässt sich in der Tat eine Verlängerung der Perspektive auf das Erzählgeschehen der drei ältesten französischen Kreuzzugsepen hin feststellen, durch welche das Martyrium als ein *imitabile* ausgestellt wird, dessen Nachahmung durch Godefroy bereits vollzogen wurde und seitens der Rezipienten noch vollzogen werden kann.⁴⁷ Ähnlich wie der Tod Christi, der, wie auch in Lothaires Gebet didaktisch zugespitzt argumentiert wird,⁴⁸

46 Vgl. Dubost 2000, S. 183, mit Bezug auf *Les enfants-cygnés*, Laisse LXXXVI, V. 2728, S. 270. Für die Übertragung dieses Sprachspiels auf den hier vorliegenden Begriff (wenn auch eher andeutungsweise) siehe Dubost 2000, S. 189.

47 Hierbei handelt es sich um eine Denkfigur, die mit der generellen Inszenierung der Kreuzzüge, wie sie im 12. und 13. Jahrhundert zu beobachten ist, kongruent ist. Für den ‚Premier cycle de la croisade‘ ist sie insofern von zentraler Bedeutung, als die Kreuzfahrer dadurch, dass sie immer wieder in Situationen größter Entbehrung dargestellt werden, mit ihrem Handeln und ihren Handlungsgrundsätzen in Analogie zur *passio Christi* gesetzt werden können, die sie nachahmen. Zur Funktion der *imitatio Christi* für die Kreuzzugsrhetorik vgl. Purkis 2006.

48 Vgl. *Les enfants-cygnés*, Laisse XVI, V. 605–611, S. 136.

eine Menschheit *sub caritate* der Hölle entrissen hat, eröffnet der Tod der Elioxe einen neuen Weg, indem er aufgrund der notwendigen Verknüpfung von Geburt und Tod einen *lignage* begründet und diesen in seinem symbolischen Gehalt erweitert (*acroistre*). Jene im Kreuzzugsdiskurs aufgehende Logik einer Verbindung von Geburt und Tod, die letztlich Elioxe zur märtyrerhaften Vorgängerfigur Godefroys macht, welchen wiederum seine eigene entbehrungsreiche Kreuzzugserfahrung vielfach als *imitator Christi* ausweist, stellt die zentrale motivische Konstellation dar, die die hier entworfene Geburtsvorstellung maßgeblich prägt.

Durch die Rekonstruktion und Reaffirmation eines paradigmatischen Martyriums stabilisiert die ‚Naissance du chevalier au cygne‘ damit auch die zyklische Struktur des ‚Premier cycle de la croisade‘, die, je mehr Texte hinzukommen, zunehmend auf Godefroy fokussiert, dessen konsistente oder konsistent gemachte Modellhaftigkeit didaktisch ausgestellt wird. Die Zentrierung auf die Figur, die die „*épouées intermédiaires*“ mitvollziehen, wird stets durch ein Kolorit des Wunderbaren ergänzt, das die spezifische Figureninszenierung prägt und sich aus den Unbestimmtheiten der Vorgeschichte Godefroys speist. Die Art und Weise, wie in der ‚Chanson d’Antioche‘ auf seine Abstammung angespielt wird, zeigt dies sehr deutlich. So ist es etwa die in sich nicht zwingend diskrepante Kombination einer Assoziation sowohl mit der anderweltlich-wunderbaren Sphäre als auch mit dem christlichen Martyrium, die den Status des Textes in mehrfacher Hinsicht absichert und textgenetisch gesprochen im Nachhinein nochmals rechtfertigt. Die *matière de Jérusalem*, wenn man denn von einer solchen sprechen möchte, erfährt dabei eine Weitung, die ihre Attraktivität und motivische Anschlussfähigkeit steigert und zugleich den Geltungsanspruch der Texte, die sich ihrer bedienen, als genuin christliche aufrechterhält.⁴⁹

Literaturverzeichnis

Quellen

- Bertrand de Bar-sur-Aube:** Girart de Vienne. ms. Paris, BnF fr. 12558). Hrsg. v. Claude Lachet. Paris 2023.
Hrsg. v. Wolfgang van Emden. Paris 1977.
- La Chanson d’Antioche. Chanson de geste Paris, Bibliothèque nationale de France, du dernier quart du XII^e siècle. Hrsg. Français 12558.
v. Bernard Guidot. Paris 2011. Paris, Bibliothèque nationale de France, Français 12569.
- Les enfants-cygnés suivi de La chanson Paris, Bibliothèque nationale de France, du chevalier au cygne (d’après le Français 12569.

⁴⁹ Der Artikel ist als Ergebnis der Arbeit im von der Fritz Thyssen Stiftung geförderten Projekt ‚Religiöses Säkulares in französischen und deutschen Texten des 12. Jahrhunderts‘, R10.22.2.015SL, entstanden.

Forschungsliteratur

- Barron, William R.J.:** Versions and Texts of the *Naissance du Chevalier au Cygne*. In: Romania 89 (1968), S. 481–538.
- Bloch, R. Howard:** Etymologies and Genealogies. A Literary Anthropology of the French Middle Ages. Chicago, London 1983.
- Boutet, Dominique:** La chanson de geste. Forme et signification d'une écriture épique du Moyen Age. Paris 1993.
- Devard, Jérôme:** La vision généalogique structurante de la *matière de France*. Quand la „geste“ s'oppose au „cycle“. In: Christine Ferlampin-Acher u. Catalina Girbea (Hgg.): *Matières à débat*. La notion de *matière* littéraire dans la littérature médiévale. Rennes 2017, S. 289–304.
- Dubost, Francis:** Du cygne au signe: Aspects de la métamorphose dans le cycle de la croisade. In: Jean Dufournet (Hg.): „Si a parlé par moult ruiste vertu“. Mélanges de littérature médiévale offerts à Jean Subrenat. Paris 2000, S. 183–196.
- Friede, Susanne A.:** Die Wahrnehmung des Wunderbaren. Der *Roman d'Alexandre* im Kontext der französischen Literatur des 12. Jahrhunderts (Beihefte zur Zeitschrift für romanische Philologie 317). Tübingen 2003.
- Gaullier-Bougassas, Catherine:** Le chevalier au cygne à la fin du Moyen Age. Renouvellements, en vers et en prose, de l'épopée romanesque des origines de Godefroy de Bouillon. In: Cahier de recherches médiévales 12 (2005), S. 115–146.
- Ghidoni, Andrea:** L'eroe imberbe. Le *enfances* nelle chanson de geste: poetica e semiologia di un genere epico medievale (Scrittura e scrittori 4). Alessandria 2018.
- Harf-Lancner, Laurence:** Les fées au Moyen Age. Morgane et Mélusine. La naissance des fées (Nouvelle bibliothèque du Moyen Age 8). Genf 1984.
- Hoff, Ralf von den, Ronald G. Asch, Achim Aurnhammer, Ulrich Bröckling u. a.:** Helden – Heroisierung – Heroismen. Transformationen und Kulturen von der Antike bis zur Moderne. Konzeptionelle Ausgangspunkte des Sonderforschungsbereichs 948. In: *helden. heroes. héros*. E-Journal zu Kulturen des Heroischen 1 (2013), S. 7–14. <https://doi.org/10.6094/helden.heroes.heros./2013/01/03> (Zugriff 23.08.2024).
- Iser, Wolfgang:** Die Appellstruktur der Texte. Unbestimmtheit als Wirkungsbedingung literarischer Prosa. In: Rainer Warning (Hg.): *Rezeptionsästhetik. Theorie und Praxis*. München 1975, S. 228–252.
- John, Simon:** Godfrey of Bouillon. Duke of Lower Lotharingia, Ruler of Latin Jerusalem, c. 1060–1100 (Rulers of the Latin East 3). London 2017.
- Kay, Sarah:** *Courtly Contradictions. The Emergence of the Literary Object in the Twelfth Century*. Stanford 2001.
- Kellner, Beate:** Schwanenkinder – Schwanritter – Lohengrin. Wege mythischer Erzählungen. In: Udo Friedrich u. Bruno Quast (Hgg.): *Präsenz des Mythos. Konfigurationen einer Denkform in Mittelalter und Früher Neuzeit* (Trends in Medieval Philology 2). Berlin, New York 2004, S. 131–154.
- Kleber, Hermann:** Die Tafur im *Premier cycle de la croisade*: asoziales Gesindel, militärische Schocktruppe, religiöse Bruderschaft oder feudaler Lehnsverband? In: Gerhard Krieger (Hg.): *Verwandtschaft, Freundschaft, Bruderschaft*.

- Soziale Lebens- und Kommunikationsformen im Mittelalter. Berlin 2009, S. 106–117.
- Kullmann, Dorothea:** Verwandtschaft in epischer Dichtung. Untersuchungen zu den französischen *Chansons de geste* und Romanen des 12. Jahrhunderts (Beiheft zur Zeitschrift für romanische Philologie 242). Tübingen 1992.
- Lot, Ferdinand:** Le mythe des enfants-cygnés. In: *Romania* 21 (1892), S. 62–67.
- Merceron, Jacques E.:** Féerie et paradis dans *La Naissance du Chevalier au Cygne*. In: *Cahiers de civilisation médiévale* 58 (2015), S. 27–42.
- Mickel, Emanuel J.:** Women of Prophecy in the Initial Branches of the Old French Crusade Cycle. In: *Romance Philology* 52 (1999), S. 11–21.
- Mickel, Emanuel J.:** The Three Godfreys and the Old French Crusade Cycle. In: Norris J. Lacy, Rupert T. Pickens u. Monica L. Wright (Hgg.): „Moult a sans et vallour“. *Studies in Medieval French Literature in Honor of William K. Kibler*. Turnhout 2012, S. 273–287.
- Purkis, William J.:** Elite and Popular Perceptions of *imitatio Christi* in Twelfth-Century Crusade Spirituality. In: *Studies in Church History* 57 (2006), S. 54–64.
- Schäfer, Marc:** Beweisverfahren im „saintisme sermon“ – Selbstautorisierung und Inspiration in der *Chanson d'Antioche*. In: *Germanisch-Romanische Monatsschrift* 73 (2023), S. 21–46.
- Schöning, Udo:** Thebenroman – Eneasroman – Trojaroman. *Studien zur Rezeption der Antike in der französischen Literatur des 12. Jahrhunderts* (Beihefte zur Zeitschrift für romanische Philologie 235). Tübingen 1991.
- Sinclair, Finn E.:** Milk and Blood. Gender and Genealogy in the ‚*Chanson de Geste*‘. Bern u. a. 2003.
- Suard, François:** Héros et actions épiques dans la *Chanson d'Antioche*. In: Andrea Fassò, Luciano Formisano u. Mario Mancini (Hgg.): *Filologia romanza e cultura medievale. Studi in onore di Elio Melli*, Bd. 2. Alessandria 1998, S. 763–777.
- Suard, François:** L'image du roi dans les chansons de geste du premier cycle de la croisade. In: *Bien dire et bien apprendre* 18 (2000), S. 153–169.
- Trotter, David A.:** *Medieval French Literature and the Crusades (1100–1300)*. Genf 1987.
- Weitbrecht, Julia:** Genealogie und Exorbitanz. Zeugung und (narrative) Erzeugung von Helden in heldenepischen Texten. In: *Zeitschrift für deutsches Altertum und deutsche Literatur* 141 (2012), S. 281–309.
- Winkler, Alexandre:** *Le tropisme de Jérusalem dans la prose et la poésie (XII^e–XIV^e siècle). Essai sur la littérature des croisades* (Nouvelle Bibliothèque du Moyen Âge 77). Paris 2006.
- Wolfzettel, Friedrich:** Zur Stellung und Bedeutung der *Enfances* in der altfranzösischen Epik I. In: *Zeitschrift für französische Sprache und Literatur* 83 (1973), S. 317–348.
- Wunderli, Peter:** Der Wald als Ort der Asozialität. Aspekte der altfranzösischen Epik. In: Josef Stemmler (Hg.): *Der Wald in Mittelalter und Renaissance*. Düsseldorf 1991, S. 69–112.