

1. Tod und Geld und die Beherrschbarkeit des Schicksals

John Lydgates *Dance of Death* (ca. 1426)

Mors certa, hora incerta
– Lateinisches Sprichwort

money, money, now hay goode day!
money, where hast thou be?
money, money, thou got away
& wylt not byde wyth me.
– Anonymes Gedicht, 15. Jahrhundert¹

Mors certa, hora incerta: Wie das Sprichwort zum Ausdruck bringt, ist der Tod ein ebenso verlässliches wie unverlässliches Phänomen. Das Ende des Lebens eines Menschen ist in seinem *wie* und *wann* ebenso unvorhersehbar wie zuletzt von unabwendbarer Gewissheit. Diese paradoxal anmutende Beobachtung, dass der Tod eines Menschen gleichsam gewiss *und* ungewiss, vorhersehbar *und* unvorhersehbar ist, erscheint in den spätmittelalterlichen Totentänzen besonders deutlich hervorgehoben: Schon der *Danse macabre* von Paris insistiert von Beginn an sowohl auf der Unvermeidlichkeit des Todes als auch auf der beständigen Ungewissheit seines stets drohenden Eintretens: »Vous qui vivez certainement / Quoy quil tarde ainsi danceres / Mais quant² – »Ihr, die ihr lebt: gewiß ist Euch, / auch wenn es dauert noch, auf diese Weise müßt ihr tanzen! / Doch wann?«

Aus der Tatsache des stets möglichen und zuletzt gewissen Eintretens des Todes schließt der stilbildende *Danse macabre* von Paris auf die Sinnlosigkeit weltlichen Ehrgeizes, ja, betont zudem die Unmöglichkeit, das eigene Dasein planvoll nach eigenen Kräften zu gestalten. Denn am Ende, soviel ist sicher, steht immer und aus-

1 Anonymous, »Money, Money!«, in: *Historical Poems of the XIV and XV Centuries*, hg. von Rossell H. Robbins, New York 1959, S. 134–137; hier: S. 134.

2 Kaiser, *Der tanzende Tod*, S. 70–107; hier: S. 76; die deutsche Übersetzung: Ebd., S. 77. Der *Danse macabre* wird auch im Folgenden nach Kaisers sehr textnahen Übersetzung zitiert.

schließlich der mitunter urplötzlich und überraschend eintretende Tod. »A toute heure la mort est preste³ – zu jeder Stunde ist der Tod bereit.«

Mit diesem mahnenden (und zugegebenermaßen wenig ermutigenden Gedanken) offenbart der Totentanz von Paris seine Zugehörigkeit zur *contemptus mundi*, jener auch etwas apodiktisch als eine Art »repräsentative Grundstimmung⁴ des christlich geprägten Mittelalters bezeichneten Weltdeutung, welche aus der Vergänglichkeit alles Diesseitigen auf die grundsätzliche Sinnlosigkeit weltlichen Strebens schließt und demgegenüber dafür plädiert, das eigene Streben auf das Jenseitige, die Sphäre des ewig-Göttlichen, auszurichten. Dieser Gedanke geht einher mit der Tendenz, das Schicksal des Menschen als ihm grundsätzlich unverfügbar und unvorhersehbar zu betrachten. Gott allein mag die Geschicke der Welt über-schauen; dem Menschen aber erscheinen die diesseitigen, sein Leben bestimmenden Geschehnisse als contingent, als zufällig⁵, als ebenso wenig vorhersehbar wie beherrschbar. Die Frage der Beherrschbarkeit des eigenen Geschicks oder Schicksals ist in Totentänzen wie dem oben genannten also aufgerufen und erscheint im Hinweis auf den ebenso unvorhersehbaren wie unvermeidbar eintretenden Tod zugleich als abschlägig beschieden. Denn bei allem Erfolg, den der Mensch in seinen Unternehmungen haben mag, so droht doch stets der Tod – so wird wieder und wieder verdeutlicht – jedem Vorhaben, jeder Planung einen Strich durch die Rechnung zu machen. Er ist der letzte Garant für die Unverfügbarkeit des eigenen Schicksals und steht damit sinnbildlich für die Unmöglichkeit es zu beherrschen bzw. für die Nutzlosigkeit des Versuchs, es nach eigenem Gutdünken zu bestimmen.

Der *Dance of Death* des englischen Benediktinermönchs und inoffiziellen *poet laureate* (Hofdichter) John Lydgate (ca. 1370-ca. 1450) stellt dem gegenüber keine Ausnahme dar.⁶ Seine Nachdichtung des Textes des Pariser *Danse macabre* aus dem Jahre 1426 – in der Totentanzforschung als *der* englische Totentanz bekannt – scheint diesen Aspekt in der Tat besonders zu betonen. Dies geschieht vor allem durch eine für das Genre ungewöhnliche, explizite Kombination mit dem Motiv des *rota fortunae*, des Rades der Fortuna, jener römischen Schicksalsgöttin, die zeitgenössisch

3 Ebd., S.102; die deutsche Übersetzung: Ebd., S.103.

4 Lotario de Segni, *Vom Elend des menschlichen Daseins*, hg. von Carl-Friedrich Geyer, übers. und eingeleitet von dems., Hildesheim u.a. 1990, S. 3.

5 ›Kontingent‹ und ›zufällig‹ werden im Folgenden synonym verwendet im Sinne von nicht notwendig, nicht determiniert, von unklarer Ursache und von daher unvorhergesehen eintretend. Vgl. für differenzierende Betrachtung beider Begriffe Peter Vogt, *Kontingenz und Zufall. Eine Ideen- und Begriffsgeschichte*, Berlin 2011; v.a. S. 64–67.

6 Der *Dance of Death* wird im Weiteren zitiert nach der neuen Edition von Clifford Davidson und Sophie Oosterwijk in Lydgate, *John Lydgate*, S. 79–99 [= Oxford Bodleian Library, MS. Selden Supra 53] und zwar im Fließtext mit Sigel (L) und Zeilenummer. Sämtliche in diesem Kapitel angeführten Übersetzungen aus dem Mittelenglischen stammen vom Autor, wenn nicht anders angegeben. Ich danke Andrew James Johnston für seine wertvollen Ratschläge.

als Verkörperung von Schicksal, Glück und Kontingenz fungiert und der in der *contemptus mundi*-Tradition insgesamt große Bedeutung zukommt.⁷ Ihr Rad, das die Fortuna, allein ihren Launen folgend, in Drehung versetzt, steht sinnbildlich für das wechselhafte Auf und Ab des weltlichen Daseins. So stellt Lydgate dem eigentlichen Totentanztext mottogleich folgende Zeilen voran:

Deeth sparith not / lowe ne hy degree –
 Popes, kynges, / ne worthy Emperours.
 Whan bei shyne / most in felicite,
 He can abate / þe fresshnes of her flours,
 Ther briȝt sonne / clipsen with his shours,
 Make hem plunge / from her sees lowe.
 Magre þe myȝt / of alle these conquerours,
 Fortune hath hem / from her whele ythrowe. (L 9–16)

Der Tod verschont nicht / Niedrige noch Hohe;
 Päpste, Könige, / noch würdige Kaiser,
 Wenn sie erstrahlen / in höchstem Glück.
 Vermag er zerstören / die Frische ihrer Blüten,
 Ihre Sonne zu verdunkeln / mit seinen Schauern,
 Sie stürzen zu lassen; / von ihren Thronen nieder.
 Trotz der Macht / all dieser Eroberer;
 Hat sie Fortuna / von ihrem Rade geworfen.

Kennzeichnend für die Fortuna ist in der mittelalterlichen *contemptus mundi*-Tradition eben jener Aspekt der vorhersehbaren Unvorhersehbarkeit: Einzig die beständige Ungewissheit alles Kommenden ist gewiss. Wenn Lydgate, wie hier ersichtlich, den Tod mit dem Abwurf vom Rade der Fortuna gleichsetzt, so betont er eben jene Eigenheit des Todes, ebenso gewiss wie ungewiss zu sein.

Im vorliegenden Zusammenhang – der Frage nach Gegenüberstellungen von Geld und Tod – ist dies deswegen beachtenswert, weil in Lydgates *Dance of Death* dem so gezeichneten Tod immer wieder Reichtümer, Schätze, Gold, Silber (und damit, wie gezeigt werden soll, im Wesentlichen Geld) gegenübergestellt werden. Dies könnte man als grundsätzlich konventionelle Betonung der Nutzlosigkeit weltlichen Besitzes angesichts des Todes begreifen, wie sie im Kontext der damaligen christlich fundierten Todesmeditation nicht unüblich ist. Allerdings sind, wie im Folgenden argumentiert wird, im *Dance of Death* Geld und Geldbesitz nicht nur weitaus stärker thematisiert als in dessen direkter Vorlage. Sondern sie sind zugleich, in durchaus mit dem Tod vergleichbarer, wenn auch unterschiedlicher Weise, als mit

7 Vgl. Manfred Kern, *Weltflucht. Poesie und Poetik der Vergänglichkeit in der weltlichen Dichtung des 12. bis 15. Jahrhunderts*, Berlin 2006; S. 203–248; v.a. S. 295ff.

Gewissheit und Ungewissheit behaftet charakterisiert: Geld erscheint, wie gezeigt werden kann, immer wieder als zunächst von größtmöglicher diesseitiger Wirkmächtigkeit, als größtmögliche Sicherheit bietend und dahingehend Verlässlichkeit, Beständigkeit und Gewissheit verkörpernd. Allerdings findet es nicht nur am Tode die Grenze seiner Macht. Sein Besitz wird zugleich als stets wesentlich unbeständig, unzuverlässig und in diesem Sinne als ungewiss präsentiert – in genau der Weise, wie es auch die Zeilen des oben zitierten, anonymen zeitgenössischen Gedichts *Money!* verdeutlichen: »Geld, Geld, hallo, Guten Tag! / Geld, wo bist du gewesen? / Geld, Geld, du gehest fort / und willst nicht bei mir bleiben.« Geld und Tod erscheinen in dieser Hinsicht als einander strukturell invers charakterisiert. In diesem Kapitel soll dieses in der Forschung bislang unbeachtete Zusammentreffen von Geld und Tod im *Dance of Death* John Lydgate nachgezeichnet werden.

Lydgate gilt als der profilierteste volkssprachliche Dichter im England des 15. Jahrhunderts. Trotz seiner immensen zeitgenössischen Wertschätzung galt er in der englischen Literaturgeschichtsschreibung lange Zeit als bloßer Epigone früherer Größen, insbesondere des von ihm selbst hochverehrten Geoffrey Chaucer (1342–1400). Einst als ästhetisch und soziopolitisch innovationsfeindlicher, typisch ›mittelalterlicher‹ Autor geradezu verschrien, haben seine zum größten Teil edierten Werke in jüngerer Zeit wieder höhere Aufmerksamkeit erfahren. Neuere Studien stellen seine ästhetischen und thematischen Eigenheiten und seine Eigenständigkeit heraus.⁸ Tod und Vergänglichkeit gehören, ebenso wie das Fortunamotiv, mit zu den Leitthemen seines Schaffens. Sie werden in der Regel in moralisch-erbaulichem Kontext und konform zur zeitgenössischen moralphilosophischen Orthodoxie angesprochen bzw. verwendet. Sein auch in der neueren Totentanzforschung lange nur marginal behandeltes Totentanzgedicht *Dance of Death* ist inzwischen in den Fokus zumindest einiger neuerer Studien gerückt, welche die Verbreitung und Bedeutung des Motivs auch in England belegen und soziohistorisch kontextualisieren.⁹ Was die Thematisierung von Geld, insbesondere

8 Vgl. insbesondere die Beiträge in Larry Scanlon und James Simpson (Hg.), *John Lydgate. Poetry, Culture, and Lancastrian England*, Notre Dame IN 2006 sowie in Lisa H. Cooper und Andrea Denny-Brown (Hg.), *Lydgate Matters. Poetry and Material Culture in the Fifteenth Century*, New York 2008. Lydgate's Nähe zu Macht reflektieren Mary C. Flannery, *John Lydgate and the Poetics of Fame*, Cambridge 2012 und Robert J. Meyer-Lee, *Poets and Power from Chaucer to Wyatt*, New York 2007, S. 131–173. Zu Lydgate's Rolle im Spannungsfeld von Literatur- und Theatergeschichte vgl. Claire Sponsler, *The Queen's Dumbshows. John Lydgate and the Making of Early Theater*, Philadelphia 2014. Zur älteren Forschung vgl. v.a. Derek Albert Pearsall, *John Lydgate (1371–1449). A Bio-Bibliography*, Victoria BC 1997; Eleanor Hammond, *English Verse between Chaucer and Surrey*, New York 1965, S. 77–93; v.a. S. 89ff. Lydgate's Werke gelten als weitgehend ediert in den Ausgaben der Early English Texts Society (EETS).

9 Vgl. die Einleitung in Lydgate, *John Lydgate*, S. 1–60; Oosterwijk, ›Fro Paris to Ingland?‹, S. 197–223 sowie Ashby Kinch's Auseinandersetzung im Rahmen der Analyse von Spielarten der makabren Kunst im spätmittelalterlichen England: Ashby Kinch, *Imago Mortis. Mediating*

auch Geldbesitz und Reichtum bei Lydgate angeht, so ist ihm zwar unspezifisch eine sein Werk durchziehende Beschäftigung mit »worldly prosperity¹⁰ zuerkannt worden, aber es liegen keine sich damit direkt beschäftigenden Studien vor. In Bezug auf seinen *Dance of Death* ist sie auch in der neuesten Forschung unerwähnt.¹¹

Wenn die Verhältnissetzung von Tod und Geld im Folgenden näher untersucht wird, so soll argumentiert werden, dass sie bei Lydgate im obigen Sinne zur Zuspritzung eben jener Frage nach der Beherrschbarkeit menschlichen Geschicks verwendet werden. Geld bietet sich, wie gezeigt werden soll, als Thema im *Dance of Death* nicht nur an, weil an ihm, als Inbegriff menschlichen Vermögens, die letztliche Nutzlosigkeit weltlichen Strebens besonders eindrücklich vor Augen zu führen ist. Sondern Geld steht auch im Fokus, weil die im zeitgenössischen Diskurs betonte Unbeständigkeit gerade auch des Geldbesitzes der Diskussion um die Beherrschbarkeit menschlicher Geschicke besondere Schärfe verleiht.

Im Folgenden wird zunächst auf Lydgates Totentanztext näher einzugehen und seine Gegenüberstellung von Tod und Geld hinsichtlich ihrer oben genannten strukturellen Vergleichbarkeit dargelegt. Dazu wird zunächst eine textnahe Analyse des *Dance of Death* vorgenommen, um die darin ersichtliche, enorme Betonung von Reichtümern, Schätzen, Gold, Silber und – wie argumentiert werden wird – im Wesentlichen *Geld* gegenüber der französischen Vorlage herauszuarbeiten. Ergänzend wird dabei auf Lydgates übriges dichterisches Werk im Kontext des

Images of Death in Late Medieval Culture, Leiden/Boston 2013 S. 185–226; die ebenso gelagerte Untersuchung in, Kenneth Rooney, *Mortality and Imagination. The Life of the Dead in Medieval English Literature*, Turnhout 2011, S. 253–270 sowie die stadtsoziologische Kontextualisierung in Amy Appleford, »The Dance of Death in London. John Carpenter, John Lydgate, and the ›Daunce of Poulys«, in: *Journal of Medieval and Early Modern Studies* 38/2 (2008), S. 285–314. Zu den früheren Beschäftigungen mit Lydgates Text gehört die frühere EETS-Edition John Lydgate, *The Dance of Death. Ed. from MSS. Ellesmere 26/A.13 and B.M. Lansdowne 699, collated with other extant MSS*, hg. von Florence Warren, übers. und kommentiert von Beatrice White [ETTS], London 1931 sowie Derek Albert Pearsall, »Signs of Life in Lydgate's ›Danse Macabre‹«, in: *Zeit, Tod und Ewigkeit in der Renaissance Literatur*, hg. von James Hogg, Salzburg 1987, S. 58–71; Hammond, *English Verse*, S. 125–425 und einzelne Passagen in Rosemary Woolf, *The English Religious Lyric in the Middle Ages*, Oxford 1968, S. 347–353.

¹⁰ Andrea Denny-Brown, »Lydgate's Golden Cows. Appetite and Avarice in ›Bycorne and Cychevache‹«, in: *Lydgate Matters*, hg. von Lisa H. Cooper und Andrea Denny-Brown, S. 35–56; hier: S. 44.

¹¹ So auch in der neuesten Kommentierung von Clifford Davidson und Sophie Oosterwijk in Lydgate, *John Lydgate*, S. 145–167. Fokussiert und eingeordnet werden Abweichungen hier vor allem hinsichtlich mutmaßlicher soziokultureller Differenzen zwischen englischer und französischer Rezipierendensituation. Im Zuge ihrer früheren Figurenanalyse hatte Oosterwijk zwar *greed* als eine häufig kritisierte Eigenschaft festgestellt, ohne diese Häufung aber näher zu reflektieren (vgl. Oosterwijk, »Fro Paris to Ingland?«, S. 117–126).

literarischen Diskurses seiner Zeit sowie auf die sozioökonomischen Verhältnisse und Entwicklungen im damaligen England eingegangen.

Im Anschluss ist die maßgeblich durch die Einfügung des Fortunamotivs bewerkstelligte Hervorhebung des Todes im *Dance of Death* als unvorhersehbar und ungewissheitsbehaftet zu diskutieren. Sie wird abschließend – wiederum in Bezug auf Lydgate's anderweitige Schriften und im Kontext zeitgenössischer Entwicklungen – zur Charakterisierung von Geld und Geldbesitz als unbeständig und unverlässlich in Beziehung gesetzt und im Kontext der Frage nach der Beherrschbarkeit menschlicher Geschicke zu bewerten sein.

1.1 Der Totentanz in England

Die spätmittelalterlichen Totentanzdarstellungen gelten im Wesentlichen immer noch als kontinentaleuropäisches Phänomen. Einführungen und Überblicksdarstellungen fokussieren vor allem die zahlreicher Varianten im französischen und deutschen Sprachraum, während die entsprechenden Text- und Bilddarstellungen gerade englischer Provenienz, wenn überhaupt, am Rande oder eher kurzorisch behandelt werden. Zugegebenermaßen sind die dem Phänomen der spätmittelalterlichen Totentänze gewidmeten Werke weitgehend selbst kontinentaleuropäischen Ursprungs, so dass hier von einem eingeschränkten Fokus auszugehen ist. Umgekehrt gilt allerdings, dass in der englischen Kulturgeschichtsforschung lange davon ausgegangen wurde, es existiere schlicht »no evidence in England of an actual popular taste for literature on the subject of death« im ausgehenden Mittelalter. Es gebe »no suggestion in England, as there is in France and Germany, that a perverse enjoyment was derived from the fear of death and from death's distressing physical signs.¹²

Diese Einschätzung ist, wie heute bekannt, schlicht unzutreffend. Denn auch wenn Totentanzdarstellungen in England nie so verbreitet waren wie etwa im französischen Sprachraum, so ist doch die Existenz zahlreicher entsprechender und offenbar sehr populärer Dichtungen und Wandgemälde dokumentiert. Davon abgesehen beschränkte sich die, wie hier nahegelegt, eigentlich kontinentale und abnorme Fixierung auf Tod und Sterben freilich keineswegs auf Totentanzdarstellungen, sondern fand ihren Ausdruck in den auch in England nicht weniger verbreiteten Schriften der *Ars moriendi*, in ›makabrer‹ Grabmalgestaltung sowie dem generell-

12 Dieses und das vorherige Zitat: Woolf, *Religious Lyric*, S. 353. Die kurzorische Behandlung englischer Totentänze ist beispielhaft sichtbar etwa in Kaiser, *Der tanzende Tod*; Wunderlich, *Tanz in den Tod*; Kiening, »Ambivalenzen«.

len Auftauchen des Motivs verlebendigter Toter in der Literatur des 14. und 15. Jahrhunderts.¹³

In jedem Falle hat die durchaus erhebliche Verbreitung von Totentanzdarstellungen in England im 15. und 16. Jahrhundert erst in jüngerer Zeit höhere Aufmerksamkeit erfahren.¹⁴ Die vergleichsweise geringe Beachtung, die ihnen bis dato zuteil geworden ist, mag allerdings auch daran liegen, dass nur eines der für das Genre als typisch geltenden, aufgrund ihrer Größe monumental genannten Wandgemälde auf den Britischen Inseln erhalten geblieben ist – und dieses, in der Guild Chapel von Stratford-upon-Avon, der Geburtsstadt William Shakespeares, ist trotz Restaurationsbemühungen bis heute hinter einer Wandvertäfelung verborgen. Davon abgesehen sind jene Gemälde sämtlich (ebenso wie viele Varianten auf dem Kontinent) späteren Abriss-, Umbau oder Renovierungsmaßnahmen zum Opfer gefallen.¹⁵ Einzig der ihnen allen zugrunde liegende Totentanztext ist erhalten. Es handelt sich dabei um eben jene Übertragung ins Mittelenglische, welche John Lydgate um 1426 vornahm. Wie einleitend vermerkt, diente ihm der Text des *Danse macabre* von Paris, des auf dem dortigen *cimetière des Saints-Innocents* wenige Jahre zuvor erstellten, ersten Wandgemälde seiner Art, als Vorlage.

13 Allgemein zur Todesmeditation und makabren Kunst in England vgl. Lydgate, *John Lydgate*, S. 5–32; Oosterwijk, »Fro Paris to Ingland?«, S. 223–271; Margaret Aston, »Death«, in: *Fifteenth-Century Attitudes. Perceptions of Society in Late Medieval England*, hg. von Rosemary Horrox, Cambridge 1996, S. 202–228; Kinch, *Imago Mortis*, wo neben der auch in der englischen Literatur verbreiteten Legende von den drei Lebenden und den drei Toten insbesondere die Personalisierung des Todes in frühen Moralitäten hervorgehoben wird (ebd., S. 203–254; S. 267f).

Ferner ist als einzigartiges englisches Dokument auf die in einem Manuskript überlieferte *Disputation betwixt the Body and the Worms* (15. Jahrhundert) hinzuweisen, einem der *contemptus mundi*-Tradition zuzurechnenden Gespräch zwischen dem toten Körper und den ihn zerfressenden Würmern (vgl. dazu: Kenneth Rooney, »Tradition and Innovation in the Middle English Debates of Mortality«, in: *Transmission and Transformation in the Middle Ages. Texts and Contexts*, hg. von Kathy Cawsey und Jason Harris, Dublin 2007, S. 157–176).

14 Vgl. Lydgate, *John Lydgate* S. 1–5; S. 33–41 sowie die folgenden Ausführungen. Hinweise auf eine darstellerische Aufführungspraxis sind offenbar nicht erhalten. Vgl. ferner Kinch, *Imago Mortis*, S. 185–260; Rooney, *Mortality and Imagination*, S. 253–270; Oosterwijk, »Fro Paris to Ingland?«; Sophie Oosterwijk, »Death, Memory and Commemoration. John Lydgate and 'Macabrees Daunce' at Old St Paul's Cathedral, London«, in: *Memory and Commemoration in Medieval England*, hg. von Caroline M. Barron und Clive Burgess, London 2010, S. 185–201; Appleford, »Dance of Death«.

15 Zum Wandgemälde in Stratford-upon-Avon vgl. Wilfrid Puddephat, »The Mural Paintings of the Dance of Death in the Guild Chapel of Stratford-upon-Avon«, in: *Transactions of the Birmingham Archaeological Society* 76 (1958), S. 29–35; Clifford Davidson, *The Guild Chapel Wall Paintings at Stratford-upon-Avon*, New York 1988.

Die Wandgemälde der Guild Chapel werden seit 2016 umfassend restauriert; vgl. Kate Giles u.a., »Visualising the Guild Chapel, Stratford-upon-Avon«, »Visualising the Guild Chapel, Stratford-upon-Avon«: http://intarch.ac.uk/journal/issue32/giles_index.html (06.06.2023).

1.1.1 Die Übertragung des John Lydgate

Lydgate hatte Gelegenheit, jenes Wandgemälde bei einem Aufenthalt in Paris selbst in Augenschein zu nehmen. Er hielt sich dort um 1426 im Gefolge des Grafen von Warwick auf, zur Zeit der anglo-burgundischen Besatzung der Stadt während des Hundertjährigen Krieges.¹⁶ Über sein Leben liegen nur wenige Informationen vor. Geboren ca. 1371 im wohl namensgebenden Ort Lydgate in Suffolk, war Lydgate mit etwa 16 Jahren ins Noviziat der nahegelegenen Benediktinerabtei in Bury St. Edmund eingetreten, wo er zehn Jahre später, 1397, zum Priester geweiht worden war. Anfang des 15. Jahrhunderts besuchte er das *Gloucester College* in Oxford, wo er mutmaßlich mit dem ebenfalls dort weilenden, späteren König Heinrich V. von England bekannt wurde, in dessen Auftrag er auch sein erstes monumentales Werk, das *Troy Book* (ca. 1412–1420) begann. Ebenso wie die diesem nachfolgenden Schriften *The Siege of Thebes* (1420/1421) und *The Fall of Princes* (ca. 1430–1438) war es äußerst umfangreich und basierte auf fremdsprachigen Vorlagen. Eine immense Anzahl kleinerer Werke ist ebenfalls von ihm überliefert, welche bis weit ins 16. Jahrhundert großes Ansehen genossen. Zahlreiche Abschriften seiner Texte sind erhalten und diese gehören zu den ersten in England gedruckten Werken überhaupt.¹⁷

Später aber büßte der von Lydgate bevorzugte (und von ihm selbst so genannte) *aureate style*, mit seinen aus heutiger Sicht oftmals pompösen, langwierigen und redundant anmutenden Ausschmückungen, an Ansehen ein. Lydgate wurde bis Ende des 20. Jahrhunderts als bloß bearbeitender Übersetzer und Epigone Chaucers betrachtet, dessen Schrifttum er in den über 140.000 Zeilen seines poetischen Schaffens zu imitieren und variieren bestrebt gewesen sei, ohne an dessen künstlerisches Niveau heranzureichen.¹⁸ Die in sozialer, politischer und religiöser Hinsicht konservative und oftmals moralisierende Ausrichtung von Lydgates Dichtung mag

16 Vgl. Oosterwijk, »Fro Paris to Ingland?«, S. 99f.

17 Vgl. Hammond, *English Verse*, S. 96ff; vgl. Nigel Mortimer, *John Lydgate's 'Fall of Princes. Narrative Tragedy in Its Literary and Political Contexts*, Oxford/New York 2005, S. 3–24; Sponsler, »Lydgate and London's Public Culture«, in: *Lydgate Matters. Poetry and Material Culture in the Fifteenth Century*, hg. von Lisa H. Cooper und Andrea Denny-Brown, New York 2008, S. 13–34; hier: S. 13ff. Das *Troy book* basierte auf Guido della Colonnas *Historia Destructionis Troiae* (ca. 1287), *The Fall of Princes* geht auf Laurent de Premierfaits *Du cas des nobles hommes et femmes* von Anfang des 15. Jahrhunderts zurück, seinerseits eine französische Überarbeitung von Giovanni Boccaccios *De Casibus Virorum Illustrium* (ca. 1358; vgl. Hammond, *English Verse*, S. 154; vgl. Pearsall, *John Lydgate*, S. 230f).

18 Vgl. Hammond, *English Verse*, S. 79–83: Seine mutmaßlichen Imitationsversuche seien ein »lamentable failure« (ebd., S. 80): »Nearly all his work is lifeless.« (ebd., S. 96). Zu seiner Rezeptionsgeschichte allgemein vgl. ebd., S. 96ff; Meyer-Lee, *Poets and Power*, S. 131–174; James Simpson, *Reform and Cultural Revolution*, Oxford 2002, S. 34–67.

zum Sinken seiner literarischen Wertschätzung beigetragen haben. Der einflussreiche englische Literaturhistoriker Derek Pearsall jedenfalls urteilte in den 1970er Jahren mit nachdrücklicher Wirkung, Lydgates Schaffen sei »prolific, prolix and dull«¹⁹ (also überproduktiv, weitschweifig und stumpfsinnig). In seinen Schriften zeige sich »neither the desire, nor the incentive, nor the creative power to make things new«²⁰. Lydgates vermeintlich fehlende ästhetische Prägnanz und Innovationskraft stellte Pearsall dabei auch an dessen *Dance of Death* fest. Angesichts des »repetitiven« Charakters des Totentanzgenres habe Lydgate getan »what he could best do. There is no need for any development of ideas, no narrative, no exposition, only variation, reiteration, insistence on the call of death and man's reply«²¹. Diese Wahrnehmungen von Lydgate als ausschweifendem, langweilendem Lyriker und des *Dance of Death* als »bloßer« Übersetzung mögen ebenfalls zu dessen geringer Rezeption in der Forschung beigetragen haben.

Wie aber der englische Totentanz, so ist auch Lydgate selbst seit den 2000er Jahren wieder in den Fokus der Forschung gerückt und hat aus literarischer und literaturhistorischer Perspektive neue Wertschätzung erfahren.²² Dabei haben auch die Modifikationen, Abweichungen und Ergänzungen Aufmerksamkeit gefunden, welche sich in Lydgates »Übertragungswerken« im Vergleich zu deren Vorlagen finden und zu denen freilich auch der *Dance of Death* zählt. In der Tat folgt der lydgatesche Totentanztext sowohl strukturell wie textlich zwar über weite Teile eng der französischen Vorlage. Dennoch sind bemerkenswerte Veränderungen und Ergänzungen festzustellen, die für die vorliegende Arbeit von höchster Relevanz sind. Bevor darauf zurückzukommen ist, ist es angesichts der oben zitierten Skepsis über die Existenz und Verbreitung von Totentänzen im spätmittelalterlichen England allerdings angebracht, näher auf Lydgates Text selbst, seine Verbreitung und Rezeption einzugehen.

1.1.2 Text und Verbreitung des *Dance of Death* (ca. 1426)

Der lydgatesche Totentanztext ist in 15 Manuskripten überliefert, welche allesamt von ca. 1430 bis Ende des 15. Jahrhunderts datiert werden und zum Teil erhebliche Unterschiede aufweisen.²³ Solche Differenzen sind für die Zeit handschriftlicher Verbreitung von Texten freilich nicht ungewöhnlich; in diesem Falle jedoch lassen sich die erhaltenen Versionen in zwei deutlich unterscheidbare Gruppen einteilen.

19 Pearsall, *John Lydgate*, S. 14.

20 Ebd., S. 18.

21 Ebd., S. 2f.

22 Vgl. v.a. die o.g. Scanlon und Simpson, *John Lydgate*; Cooper und Denny-Brown, *Lydgate Matters*.

23 Vgl. hierzu wie zum Folgenden Lydgate, *John Lydgate*, S. 63–68; Oosterwijk, »Fro Paris to Ing-lond?«, S. 101–105.

Die eine, neun Manuskripte umfassende Gruppe, wird in der Forschung als A-Fassung tituliert und folgt textlich und in Auswahl und Anordnung der vorkommenden Figuren weitgehend der französischen Vorlage. Ergänzend ist sie mit rahmenden Vor- und Nachworten, den *Verba translatoris* (L 1–40) und dem *Lenvoye de Translatour* (L 657–672) versehen, in denen Lydgate sich als Autor offenbart. Es wird daher angenommen, dass diese Fassung seiner tatsächlichen Übersetzung entspricht oder sie zumindest weitgehend getreu wiedergibt. Die anderen, mutmaßlich später entstandenen Versionen der Gruppe B weichen insbesondere in Auswahl, Anzahl und Reihenfolge der Figuren zum Teil stark vom ursprünglichen Vorbild ab und weisen auch untereinander größere Unterschiede auf als die vergleichsweise kohärentere Gruppe A. Auch Vor- und Nachwort Lydgates sind in den B-Versionen oftmals nur zum Teil oder gar nicht übernommen.²⁴

Über den Grund dieser Variation besteht in der neueren Forschung kein Konsens. Es ist möglich, dass die B-Manuskripte auf einer von Lydgate selbst vorgenommenen Revision basieren. Eine solche könnte er für die wohl prominenteste Adaption des Totentanzes in England vorgenommen haben, das vermutlich ebenfalls ab 1430 erstellte, monumentale Wandgemälde im *Pardon Churchyard* der *St. Paul's Cathedral* in London. Diese Annahme basiert allerdings nicht auf direkten Belegen – weder Text- noch Bildfragmente des Totentanzes von *St. Paul's* sind überliefert –, sondern stützt sich auf die Tatsache, dass die B-Versionen eine erhöhte Anzahl bürgerlicher Stände aufweisen und daher mutmaßlich eine Anpassung an das urbane Umfeld Londons darstellen.²⁵ Die mögliche direkte Beteiligung Lydgates scheint insofern plausibel, als er mit dem Auftraggeber und Finanzier des Wandgemäldes, dem wohlhabenden *Town Clerk* der Londoner City John Carpenter (ca. 1372–1442), seit den 1420er Jahren professionell in Kontakt stand.²⁶ Darüber hinaus spricht jedoch nichts gegen eine Revision durch andere Personen oder aus anderem Anlass. Insbesondere aufgrund stilistischer Analysen gilt inzwischen als wahrscheinlich, dass sich die Gruppe B in ihrer vorliegenden Form eher den Bearbeitungen Anderer verdankt. Schon Pearsall stellte fest, das vorhersehbare Schema des Totentanzes halte »many opportunities for enthusiastic copyists to introduce new stanzas' [...], composed according to an indefinitely repeatable design.«²⁷

Abgesehen von den editorischen Schwierigkeiten, welche diese Versionenvielfalt mit sich bringt, belegt sie freilich die Verbreitung und Bekanntheit von Lydga-

24 Vgl. ebd., S. 101–105.

25 Vgl. Appleford, »Dance of Death«, S. 295; kritisch dazu: Oosterwijk, »*Fro Paris to Ingland?*«, S. 109f.

26 Vgl. ebd., S. 107.

27 Pearsall, »Signs of Life«, S. 62f. Zur genaueren Kritik der Autor:innenschaft der B-Versionen vgl. Hammond, *English Verse*, S. 124; Oosterwijk, »*Fro Paris to Ingland?*«, S. 102f; S. 126 sowie ebd., FN 123).

tes Totentanztext. Darüber hinaus ist auf die ersten Drucke hinzuweisen. So veranlasste der Londoner Buchhändler Richard Fakes die Aufnahme von 20 Strophen des *Dance of Death* in sein *Horae Beate Marie Virginis* (ca. 1521). Die erste vollständige Ausgabe erschien 1554 in Kombination mit Lydgetes *Fall of Princes* und wurde 1658 und 1673 wiederaufgelegt.²⁸ Am bekanntesten aber dürften – wie heute auch – die monumentalen Wandgemälde gewesen sein, insbesondere die oben genannte, im *Pardon Churchyard* der Londoner *St. Paul's Cathedral* ebenso räumlich wie symbolisch zentral gelegene Ausführung. Ihre Popularität ist dahingehend belegt, als sich die Bezeichnung ›Dance of Pauls‹ offenbar rasch neben *Danse macabre* und *Dance of Death* als Gattungsbezeichnung durchsetzte. So verzeichnet eines der Gruppe A zugehörigen Manuskripte einleitend: »Ere foloweth the Prolege of the Daunce of Machabre translatyd by Dan John lydgate monke of Bury out of Frensshe in to englyssh whiche now is calyd the daunce of Poulys.«²⁹ Auch der frühe Historiker John Stow (ca. 1524–1605) vermerkt in seiner 1598 erschienenen *Survay of London* über *St. Paul's* und den *Pardon Churchyard*, dort »was artificially & richly painted, the dance of Machabray, or dance of death, commonly called the dance of Pauls: the like whereof, was painted about S. Innocents cloister, at Paris, in Fra[n]ce: the metres or poesie of this daunce, were translated out of French into English by John Lydgate, the Monke of Bery, & with ye picture of Death, leading all estates painted about the Cloyster«³⁰.

Amy Appleford hat sich mit der möglichen Beziehung des Totentanzes von *St. Paul's* zur Selbstwahrnehmung und -darstellung der Londoner City befasst. Sie kommt dabei zu dem Schluss, dass das gesteigerte Selbstbewusstsein der urbanen, bürgerlichen Stände im zwar hierarchischen, aber gleichwohl jedem seinen eigenen Platz zuordnenden Schema der Totentänze seine Bestätigung fand.³¹ Auch insofern kann davon ausgegangen werden, dass der Totentanz einen prominenten Platz insbesondere in der stetig an Bedeutung zunehmenden Londoner City einnahm und entsprechend bekannt war.

28 Vgl. Oosterwijk, ›Fro Paris to Ingland?‹ S. 103–105. Die Strophen folgten offenbar der B-Variante, wenn auch mit gewissen Eigentümlichkeiten (vgl. ebd.).

29 Trinity College Cambridge Ms. R. 3. 21; zitiert aus: ebd., S. 110: »Hier folgt der Prolog des nunmehr *Dance of Paul's* genannten *Danse Macabre*; übersetzt vom ehrwürdigen John Lydgate, Mönch aus Bury, aus dem Französischen ins Englische.«

30 John Stow, *A Survay of London. Contayning the originall, antiquity, increase, moderne estate, and description of that citie, written in the yeare 1598*, London 1598, S. 264f. Dort »war kunstvoll und aufwändig der Makabertanz oder Totentanz gemalt, gemeinhin *Dance of Paul's* genannt, dessen Vorbild sich am Kloster von *St. Innocent*, in Paris, in Frankreich, befand. Der Text dieses Tanzes war vom Französischen ins Englische übersetzt worden von John Lydgate, dem Mönch aus Bury, und mit dem Bildnis des alle Stände anführenden Todes am Kloster angebracht [bzw. angemalt] worden«; vgl. zu Situierung Lydgate, *John Lydgate*, S. 1–5.

31 Vgl. Appleford, »Dance of Death«, v.a. S. 295f.

Aber auch die rasche Verbreitung über London hinaus ist belegt; etwa durch den bereits für die 1440er Jahre dokumentierten Auftrag eines bristoler Bürgers, für die Summe von 18 Pfund einen Totentanz nach dem Londoner Vorbild für die dortige Allerheiligenkirche zu erstellen. Weitere (allesamt verlorene) Wandgemälde befanden sich in der erzbischöflichen Residenz in Croydon, in der Kathedrale von Salisbury und auf dem Landsitz *Wortley Hall* in der Grafschaft Gloucestershire, wobei freilich unbekannt ist, ob und gegebenenfalls mit welchen Texten diese jeweils versehen waren.³² Zuletzt kann darauf verwiesen werden, dass auch Lydgate selbst an anderer Stelle auf die Verbindung von *St. Paul's* und dem Totentanz Bezug nimmt. So schreibt er in einem seiner Gedichte, in dem er die Wankelmütigkeit des Schicksals thematisiert: »Both high and lough shal go on dethis daunce, / Renne vnto Powlis, beholde the Machabe«³³ – »Hohe wie Niedrige müssen zu diesem Tanze [gehen], / Lauf zu [St.] Paul, betrachte den Totentanz«. Offenkundig setzt er dabei die Kenntnis des Totentanzschemas ebenso wie die dessen Verbindung mit *St. Paul's* als selbstverständlich voraussetzt. Alles in allem handelt es sich um Belege, die der weiter oben zitierten Sicht, in England habe das ›perverse enjoyment‹ des Totentanzgenres nicht Fuß fassen können, deutlich widersprechen.

Um auf die editorischen Schwierigkeiten zurückzukommen, so steht eine umfassende Auseinandersetzung mit dem Verhältnis der einzelnen Versionen des lydgetischen Totentanztextes untereinander immer noch aus, auch wenn die hier verwendete, neue kritische Edition von Clifford Davidson und Sophie Oosterwijk Abweichungen zwischen den verschiedenen Manuskripten markiert.³⁴ Wenn nicht anders vermerkt, wird im Folgenden ausschließlich von der A-Fassung ausgegangen, eben weil hier die Autorschaft Lydgates als weitgehend verbürgt gilt. Zudem sind eben dort die im Folgenden relevanten Vor- und Nachworte enthalten, deren Einfügung umso bemerkenswerter ist, als sich die A-Fassung sonst durch eine große strukturelle und textliche Nähe zur französischen Vorlage auszeichnet. So übernimmt Lydgate nicht nur die aus heutiger Sicht typischen dialogischen Begegnungen hierarchisch geordneter Figuren mit dem Tode in achtzeiliger Strophenfolge. Er übernimmt auch weitgehend wortgetreu die für das Genre ebenfalls stilbildende Rahmung dieses Tanzgeschehens. Der eigentliche Totenreigen des Pariser *Danse macabre* wird von den Worten einer an einen Bußprediger erinnernden, als *Lacteur*

32 Vgl. Oosterwijk, ›Fro Paris to Ingland?‹, S. 108; Hammond, *English Verse*, S. 125.

33 John Lydgate, *The Minor Poems of John Lydgate*, hg. von Henry. N. MacCracken und Merriam Sherwood, 2 Bde., Oxford u.a. 1961–1963; hier: Bd. 2, S. 834: »Hoch und Niedrig, beide müssen zu diesem Tanze [gehen], / Lauf zu [St.] Paul, beschau den Machabel!« (vgl. auch Oosterwijk, ›Fro Paris to Ingland?‹, S. 109).

34 Vgl. Lydgate, *John Lydgate*, S. 124–144. Die Edition basiert auf Oxford, Bodleian Library, MS. Selden Supra 53 fols. 148r–58r (A-Fassung) und London, British Library, MS. Lansdowne 699, fols. 41r–50v (B-Fassung).

bezeichneten Figur eingeleitet und kommentiert. Dabei wird, als wäre es nicht offenkundig, die intendierte Aussage des Totentanzes noch einmal expliziert: Jede:r, gleich welchen Standes, muss sterben. »En ce miroir chascun peut lire / Qui le co-nuinet ainsi danser«, heißt es dort: »In diesem Spiegel kann ein jeder lesen, / daß er auf diese Weise tanzen muß«³⁵, was mit einem Aufruf zur Umkehr im Sinne christlich-moraltheologischer Lehren verbunden wird. Lydgates Texttreue zeigt sich daran, dass er die obigen Worte des *acteurs* wörtlich übersetzt mit: »In þis mirrouer euery wiȝt may finde / That him bihoveth to goo vpon þis daunce« (L 49f). Diese Verpflichtung der Vorlage gegenüber zeichnet im Grundsatz auch die übrigen Strophen des Textes aus – wenngleich Lygate selbst schreibt, seine Übersetzung folge mehr der »substaunce« (L 666; vgl. L 665–672) als dem Wortlaut.

Zu den offensichtlichen Veränderungen Lydgates gehört ferner in die Ergänzung des ›Tanzreigens‹ um fünf Figuren, so dass er insgesamt 35 dialogische Todessbegegnungen umfasst.

Tab. 1: Die Figuren des Dance of Death (A-Fassung) und ihre Entsprechungen im Danse macabre

| | Dance of Death | Danse Macabre | |
|----|-----------------------------|-----------------------|------------------|
| 1 | <i>Pope</i> | Le pape | Der Papst |
| 2 | <i>Emperour</i> | <i>Lempereur</i> | Der Kaiser |
| 3 | <i>Cardinal</i> | <i>Le cardinal</i> | Der Kardinal |
| 4 | <i>Kyng</i> | <i>Le roy</i> | Der König |
| 5 | <i>Patriarke</i> | <i>Le patriarche</i> | Der Patriarch |
| 6 | <i>Constable</i> | <i>Le connestable</i> | Der Konnetabel |
| 7 | <i>Archebisshoppe</i> | <i>Larcheueque</i> | Der Erzbischof |
| 8 | <i>Baroun or Knyȝt</i> | <i>Le cheualier</i> | Der Ritter |
| 9 | <i>Lady of Grete Astate</i> | - | Die hohe Dame* |
| 10 | <i>Bisshoppe</i> | <i>Leuesque</i> | Der Bischof |
| 11 | <i>Squier</i> | <i>Lescuier</i> | Der Schildträger |
| 12 | <i>Abbott</i> | <i>Labbe</i> | Der Abt |
| 13 | <i>Abbesse</i> | - | Die Äbtissin* |
| 14 | <i>Bayly</i> | <i>Le bailly</i> | Der Vogt |

35 Kaiser, *Der tanzende Tod*, S. 74 bzw. S. 75. Zur Figur des *Lacteur* vgl. ebd., S. 106f; sowie Gertsmann, *Dance of Death*, S. 1–8.

| | | | |
|----|------------------------------|---------------------|-------------------------|
| 15 | <i>Astronomere</i> | <i>Le maistre</i> | Der Gelehrte |
| 16 | <i>Burgeys</i> | <i>Le bourgeois</i> | Der Bürger |
| 17 | <i>Chanoun</i> | <i>Le chanoine</i> | Der Domherr |
| 18 | <i>Marchaunt</i> | <i>Le marchant</i> | Der Kaufmann |
| 19 | <i>Chartereux</i> | <i>Le chartreux</i> | Der Kartäuser |
| 20 | <i>Sergant</i> | <i>Le sergent</i> | Der Sergeant |
| 21 | <i>Monke</i> | <i>Le moinne</i> | Der Mönch |
| 22 | <i>Usurere</i> | <i>Lusurier</i> | Der Wucherer |
| 23 | <i>Fisician</i> | <i>Le medecin</i> | Der Arzt |
| 24 | <i>Amerous squier</i> | <i>Lamourex</i> | Der Liebhaber |
| 25 | <i>Gentil Womman amerous</i> | - | Die verliebte Edelfrau* |
| 26 | <i>Persoun</i> | <i>Le cure</i> | Der Pfarrer |
| 27 | <i>Laborer</i> | <i>Le Laboureur</i> | Der Landmann |
| 28 | <i>Man of Lawe</i> | <i>Ladvocat</i> | Der Advokat |
| 29 | <i>Iourrour</i> | - | Der Juror* |
| 30 | <i>Minstral</i> | <i>Le menestrel</i> | Der Spielmann |
| 31 | <i>Frere Menour</i> | <i>Le cordelier</i> | Der Franziskaner |
| 32 | <i>Tregetour</i> | - | Hofzauberer/Narr* |
| 33 | <i>Chylde</i> | <i>Lenfant</i> | Das Kind |
| 34 | <i>Clerke</i> | <i>Le cleric</i> | Der Clericus |
| 35 | <i>Hermyte</i> | <i>Le hermite</i> | Der Eremit |

Nach: Lydgate, *John Lydgate*, S. 79–99 und Kaiser, *Der tanzende Tod*, S. 76–104. Die mit * versehenen Übersetzungen stammen vom Autor.³⁶

Insbesondere Oosterwijk hat den neuen Figuren nähere Aufmerksamkeit geschenkt, die nicht zuletzt deswegen von Interesse sind, weil sich unter ihnen – ein Novum in Totentanzdarstellungen – erstmals drei weibliche befinden.³⁷

36 Kaisers Übersetzungen passen zu Lydgate's Fassung freilich nur eingeschränkt: Der *Baroun or Knyȝt* wäre wörtlich mit ›Baron oder Ritter‹ wiederzugeben, der *Squier* auch als ›Knappe‹ oder ›Gefolgsmann‹. Der *Astronomere* wäre buchstäblicher zu übersetzen. Vgl. zur Gegenüberstellung der Figurenfolge mit der B-Fassung Oosterwijk, ›From Paris to Ingland?‹, S. 318f.

37 Vgl. ebd., S. 102; S. 112–124; S. 124ff. Oosterwijk fasst die sich auf die Vorwürfe der Eitelkeit, Unbescheidenheit, Trughaftigkeit und Disposition zur (erotischen) Verführung konzentrirende Charakterisierung der weiblichen Figuren zusammen als »fairly stereotypical representations of womanhood at its most frivolous« (ebd., S. 126). Vgl. auch Kinch, *Imago Mortis*, S. 205; 207f sowie Rooney, *Mortality and Imagination*, S. 263–269; v.a. S. 262ff. Freilich wären

Im Folgenden wird freilich jene Behandlung von weltlichem Besitz, von Reichtum, Schätzen, Gold, Silber und – zusammengenommen – Geld im Zentrum der Untersuchung stehen, die auch der jüngeren Forschung bislang entgangen zu sein scheint. Im späteren Verlauf wird dann auf Lydgates Vor- und Nachwort zurückzukommen sein, da sich in ersterem die oben zitierte Bezugnahme auf die Fortuna findet, der für die Korrelation von Geld und Tod im *Dance of Death* eben eine Schlüsselrolle zukommt.

1.2 Geld und Geldbesitz im *Dance of Death*

Inwiefern ist Geld in Lydgates *Dance of Death* überhaupt ein Thema? Ersichtlich wird dies vor allem bei der vergleichenden Betrachtung mit seiner französischen Vorlage. In detaillierten Analysen soll gezeigt werden, dass weltlicher Besitz und das Streben danach bei Lygate weitaus stärker fokussiert und auch kritisiert werden, als im Text des Pariser Totentanzes. Insbesondere ist sowohl in den Ansprachen des Todes als auch in den Antworten der Ständevertreter:innen bemerkenswert oft von *ricchesse* und *tresour* (Reichtümern und Schätzen) die Rede, welche den mit dem Tode konfrontierten nicht helfen und welche sie, zum Tanze geführt, zurückzulassen haben. Diese Thematisierung weltlichen Besitzes umfasst die gesamte abgebildete ständische Gesellschaft, wie im Folgenden anhand der hohen adligen und kirchlichen Würdenträger:innen über die »bürgerlichen« Stände bis zu den vergleichsweise rangniedrigen sowie einigen nicht ohne weiteres schematisch einzuordnenden Figuren aufgezeigt werden kann.³⁸

viele weitere kleinere Veränderungen zu nennen, unter diesen etwa die bis dato nicht dargestellte namentliche Identifizierung einer Figur (vgl. L 513ff sowie die folgenden Ausführungen) und die Verschiebung vom im französischen Totentanztext agierenden *le mort* (dem Toten) zu *Dethe* (dem Tod). Während die Vorlage zwischen Tod und Totengestalten oszilliert, ersterer in letzteren eher plural verkörpert erscheint als im strengen Sinne personifiziert ist, tritt der Tod bei Lygate als klar einheitliche Entität auf (vgl. zu dieser Verschiebung auch Oosterwijk, »From Paris to Ingland?«, S. 102; allgemein: Kiening, »Ambivalenzen«, S. 48f). Bemerkenswert ist ferner der Blick auf den Tanzaspekt, der im Englischen Text überhöht scheint, möglicherweise um das Fehlen der bildlichen Darstellung zu kompensieren (vgl. Jane Taylor, »Translation as Reception. »La Danse macabré«, in: *Shifts and Transpositions in Medieval Narrative. A Festschrift for Dr Elspeth Kennedy*, hg. von Karen Pratt, Cambridge 1994, S. 181–193; hier: S. 189–193). Die Analyse dieser und anderer Eigenheiten von Lydgates *Dance of Death* ist im Folgenden allerdings nur im Rahmen der entwickelten Fragestellung möglich.

38 Grundsätzlich folgt der Pariser *Danse macabre* einem zwischen kirchlichen und weltlichen Ständen alternierendem Schema, das sich zum Ende jedoch auflöst (vgl. die nach dieser Ordnung nicht gänzlich stimmige Einordnung etwa von Arzt (*Le medecin*) und Advokaten (*Advocat*) als kirchlich bzw. geistlich sowie die Folge *Kind*, *Clericus*, *Eremitt* (*Lenfant*, *Le cleric*, *Lermite*; vgl. Kaiser, *Der tanzende Tod*, S. 96f; S. 100f bzw. S. 102–105). Dasselbe ist der Fall bei Lygate,

Wie schon angemerkt, folgt die deutsche Wiedergabe des *Danse macabre* der sehr textnahen Übersetzung Gert Kaisers. Die Übersetzung der hier wiedergegebenen Teile des *Dance of Death* hingegen entstammen dem Autor dieser Studie, da zum Zeitpunkt ihrer Fertigstellung weder eine Übertragung ins Deutsche noch in das moderne Englisch vorliegt – was noch einmal die bedauerliche Vernachlässigung dieses einflussreichen Textes in der bisherigen Forschung bezeugt.

1.2.1 *Ricchesse, tresour, gold und siluer*

Betrachtet man zunächst die ranghöheren Stände, so wird weltlicher Besitz auf die eine oder andere Art bei den folgenden Figuren angesprochen: Dem *Emperour* (Kaiser), *Cardinal* (Kardinal), *Kyng* (König), *Patriarke* (Patriarch), *Constable* (Konnatabel), *Archebisshoppe* (Erzbischof) und *Bisshoppe* (Bischof) sowie bei *Abbot* (Abt) und *Abbesse* (Äbtissin).

Während der vom Tode³⁹ als erster angesprochene Papst (*Pope, Le pape*) noch, ganz der französischen Vorlage entsprechend, als »moste worthy lorde / and gouernoure« (L 62)⁴⁰ – der würdigste der Herren und Herrscher – adressiert und also vornehmlich mit Macht und Würden assoziiert wird, wird schon die Figur des Kaisers (*Emperour, Lempereur*) zusätzlich mit weltlichen Gütern in Verbindung gebracht. So heißt es im Text des Pariser Totentanzes an dieser Stelle, jener habe Goldapfel, Schwert, Zepter, Krone, und Banner⁴¹ – sämtlich Sinnbilder seiner Macht – zurückzulassen, was Lydgate auch fast wörtlich übernimmt mit »golde [...] appil round / Sceptre and swerd / and al 3oure hy prowesse« (L 75f). Zusätzlich aber insistiert Lydgate's Tod an dieser Stelle auf die ›Verabschiedung‹ kaiserlicher Reichtümer: »Behinde leve / 3our tresour & ricchesse« (L 77) – lasst euren Schatz und Reichtum (hier) zurück.

Bei der Figur des Kardinals (*Cardinal* bzw. *Le cardinal*) betonen beide Texte dessen kostspielige Gewandung (L 89–104)⁴² und der König wird als »[l]e plus riche«⁴³ bzw. »[w]ho moste aboundib / here in greet ricchesse« (L 111) angesprochen; also

wobei die Alternierung bei ihm durch die Einfügung zusätzlicher Figuren, nicht zuletzt der weiblichen, öfter durchbrochen scheint, vgl. etwa die Folge *Wucherer, Arzt, Verliebter Knappe, Verliebte Edelfrau (Usurere, Fisician, Amerous squier, Gentil Womman amerous*, vgl. L 393–464).

39 Wie oben erwähnt, oszilliert der *Danse macabre* zwischen dem Tod und den Toten als Handeln der (vgl. Kiening, »Ambivalenzen«). Da dieser Aspekt für das Folgende keine Rolle spielt, wird aus Gründen der klareren Darlegung auch in Bezug auf den französischen Text einfach vom Tode die Rede sein.

40 Vgl. das französische »le plusdigne seigneur« (Kaiser, *Der tanzende Tod*, S. 76).

41 »[L]a pomme dor ronde; / armes; ceptre; timbre; baniere«: ebd.

42 Vgl. die Rede von der »vesture of grete coste« (L 94) bzw. dem »teueren Rock« (Kaiser, *Der tanzende Tod*, S. 79); »chappe de pris« (ebd., S. 78).

43 Ebd., S 78.

als der, der hier (auf Erden) den größten Reichtum genießt – und der freilich dennoch ›zum Tanze‹ aufgerufen ist. Beim darauf folgenden Patriarchen (*Patriarke/Le patriarche*) jedoch scheint die Betonung weltlichen Besitzes bei Lydgate wieder deutlich verstärkt: Während die Figur im französischen Text allein den Verlust weltlicher Ehren (›mōdaine hōneur‹⁴⁴) beklagt, legt Lydgate ihm darüber hinaus gleich zweimal die Beschwerde über den trughaften Charakter von Schätzen in den Mund: »Worldly honoure / greet tresour and richesse / Hane me deceivid / sothfastly indede / Myn olde ioies / ben turned to tristesse / What vaileth it / suche tresour to posse-de« (L 129–132) – »Weltliche Ehren, große Schätze und Reichtümer haben mich, in der Tat, arg getäuscht. Meine [mir so vertrauten] Freuden sind der Traurigkeit gewichen. Was nützt es, solche Schätze zu besitzen?«

Die Figuren des Erzbischofs und des Bischofs haben ihren weltlichen Gütern ganz ähnlich zu entsagen. Der Erzbischof verabschiedet sich angesichts des Todes sogar vor allem anderen von seinen Schätzen: »Adewe my tresour / my pompe, and pride also / Mi peintid chaumbres / my port and my fresshnesse« (L 166f), was sich wiedergeben lässt als: »Adieu meine Schätze, und auch mein Prunk und Stolz, meine [schön] bemalten Kammern, meine Stellung und meine Freuden.«⁴⁵ Dabei handelt es sich um einen Einschub in der ansonsten sehr wörtlich wiedergegebenen Strophe, welche im Original an dieser Stelle allein die »châbre painte«⁴⁶, die bemalten Kammern, nennt, von welchen der hohe Kleriker Abschied nimmt.

Bei der Figur des Bischofs (*Bisshoppe*) erscheint die Referenz auf weltlichen Besitz als ebenso zusätzlich eingefügt. Der Tod adressiert ihn mit den Worten: »For al ȝoure ricchesse / sothly I ensure, / For al ȝoure tresour so longe kept in cloos, / ȝoure worldly goodes / and goodes of nature [...] / For to acounte ȝe shulle be brouȝte to lure« (L 202–207): »Trotz all Eurer Reichtümer, so versichere ich euch; trotz all Eurer teuren, so lange sicher verwahrten Schätze; Eurer weltlichen Güter und Güter der Natur [...] sollt Ihr zur Rechenschaft gezogen werden«). In dieser auch in der französischen Version letztlich auf die Kritik kirchlichen Amtsmissbrauchs ausgerichteten Anrede ist bemerkenswert, dass sich die Pariser Vorlage hier auf die Rede »des biens du mōde et de nature«⁴⁷ (eben von den ›Gütern der Welt und der Natur‹) beschränkt, von denen der Bischof im Tode nichts mehr haben wird. Auf diese, offenbar nicht mit *ricchesse* und *tresour* identischen Güter wird noch zurückzukommen sein.

44 Ebd., S. 80.

45 »port« bezieht sich neben der sozialen Stellung ebenso wie »fresshnesse« auf die (ansprechende) äußere Erscheinung. Vgl. »pōrt« und »freshnes« in *Middle English Dictionary*, hg. von Frances McSparran und Paul Schaffner, Ann Arbor MI 2001–2014: <https://quod.lib.umich.edu/m/med/> (alle Angaben überprüft 06.06.2023).

46 Kaiser, *Der tanzende Tod*, S. 82.

47 Ebd., S. 84.

Auch in den weiteren, immer noch hochrangigen Figuren betreffenden Dialogen bilden Reichtümer einen maßgeblichen Bezugspunkt, wenn auch in weniger hervorgehobener Form. Der als hochrangig gezeichnete Konnetabel (*Constable, Le connestable*) wird im Französischen ebenso wie in Lydgates Text als nach Ruhm und Reichtum (»vault tant donneur«⁴⁸ bzw. »fame / and grete richesse«, L 148) gierend dargestellt, wobei das Element des Martialischen überwiegt. Die von Lygate neu hinzugefügte Figur der Äbtissin (*Abbesse*) wird, ähnlich dem Kardinal, mit ihrer »greet richesse« (L 251) verratenen Gewandung vorgestellt, im Wesentlichen aber mit vergänglichem Komfort in Verbindung gebracht (vgl. L 249–264). Der in beiden Texten als feist beschriebene Abt (*Abbott, Labbe*) dient im Französischen als Warnung vor Maßlosigkeit bzw. Völlerei, während er im englischen darüber hinaus noch die Nutzlosigkeit seiner Privilegien und seines großen Wohlstands (»My liberte [...] »my greet habondaunce«, L 245) beklagt: »What may availe / in any manere wise« (L 246) – »Was können sie, in irgendeiner Weise, nutzen?«

Weltlicher Besitz bzw. Reichtümer und Schätze werden allerdings nicht alleine oder auch nur vorwiegend in Zusammenhang mit den hohen adeligen und kirchlichen Würdenträger:innen adressiert. Sowohl im englischen wie im französischen Text stechen in dieser Hinsicht die Figuren des Bürgers (*Burgeys, Le bourgeois*), des Kaufmanns (*Marchaunt, Le marchant*) und des Wucherers (*Usurere, Lusurier*) hervor: In beiden Versionen schmerzt den Bürger das Zurücklassen seines Besitzes, genannt werden Renten-, also Pacht- bzw. Mietzahlungen sowie Zinsleistungen. Der Kaufmann wiederum – welcher aufgrund der hier wie dort angesprochenen Reisetätigkeit als Fernhändler zu erkennen ist – wird vom Tod für sein Profitstreben verspottet, welches der Angesprochene als vergeblich und angesichts des Todes als sinnlos erkennt. Der Wucherer schließlich, als Inbegriff unlauterer Gewinnsucht, wird darüber hinaus mit seiner Blindheit gegenüber der Sündhaftigkeit und den daraus folgenden jenseitigen Konsequenzen für sein Tun konfrontiert. Explizit äußert er sein Bedauern, dass weder Gold noch Silber angesichts des Todes von Nutzen sind.⁴⁹

Der französischen Version gegenüber fällt beim englischen Text allerdings ein gewisser terminologischer Exzess auf: Zwar beklagt der Bürger in beiden Texten den Verlust von »Renten, Häusern, Zinsen und Vorräten«⁵⁰ bzw. »[h]ouses, rentes / tresour and substaunce«, L 307). Während der Besitz des Bürgers im Französischen jedoch bloß als »des biens dont eustes largesse«⁵¹ benannt wird (»das Gut, von dem

48 Ebd., S. 80.

49 Weder »golde ne siluer« (L 404) bzw. »or« und »argēt« (Kaiser, *Der tanzende Tod*, S. 94). Vgl. zum Bürger ebd., S. 88f bzw. L 307–312; zum Kaufmann vgl. Kaiser, *Der tanzende Tod*, S. 90f bzw. L 329–344; zum Wucherer vgl. Kaiser, *Der tanzende Tod*, S. 94f bzw. L 393–416.

50 Kaiser, *Der tanzende Tod*, S. 89; »Rentes; maisōs; cens; nouritures« (ebd., S. 88).

51 Ebd. die deutsche Übersetzung: Ebd., S. 89.

Ihr reichlich hattet«), spricht Lydgate mehrfach redundant anmutend von dessen »aver« [...] greet ricchesse [...] tresour / plente, and largesse« (L 298–301); von Besitz im Allgemeinen, großen Reichtümern, vielen Schätzen, von Wohlstand und Überfluss.

Der Kaufmann bezichtigt sich in beiden Texten selbstkritisch der Profitgier (»De tout mon povoir acqueroye«⁵² – »Mit aller Kraft hatt^e ich gerafft« bzw. »My herte inwarde / ay fret with couetise« (L 341f: »Mein Herz war innerlich von Habgier verzehrt«). Lydgates Tod allerdings adressiert diese Figur explizit nicht nur als »riche Marchaunt« (L 329), wo es in der Vorlage schlicht »Marchant«⁵³ heißt. Sondern er benennt dessen Tätigkeit noch einmal explizit als »lucre & wynnyng« (L 332) – beides mitunter als Wucher wiederzugebende Bezeichnungen für illegitimes bzw. moralisch verwerfliches Gewinnstreben.⁵⁴

Das Tun des Wucherers, der sich in beiden Texten auf Gold und Silber als sein ihm teuerstes Hab und Gut bezieht und deren Nutzlosigkeit er, wie erwähnt, beklagt, beschreibt der französische Text schlicht als »dargēt gaigner«⁵⁵ (»Geldanhäufen«), während es die englische Version als Streben nach »wynnygne« (L 394), sowie als »couetise« (L 395: Habgier), »gredy þrust« (L 396: »gierendem Durst«) und »lucre« (L 413) bezeichnet. Allein sprachlich sind Besitz und Besitzstreben in Lydgates Version daher geradezu exzessiv betont.

Was die (im Vergleich) rangniedrigeren Figuren kirchlichen Standes angeht – Domherr (*Chanoun, chanoine*), Pfarrer (*Persoun, Le cure*) und Minorit (*Frere Menour, Le cordelier*) –, so wird ersterer im französischen wie im englischen Text mit dem Verlust von Pfründen und Spenden konfrontiert. Im französischen Text spielt jedoch allein die Figur des Todes auf die nun verlorenen Einkünfte (»groos«⁵⁶, Groschen) an. Der *chanonie* selbst beklagt vielmehr den Verlust seines Ansehens: »Que vault gloire sy tost bas mise«⁵⁷ – »Was nützt Ruhm, der so rasch vergeht?« In Lydgates Text spricht der Tod dagegen von »golde and siluer« (L 315) und »many a grete prebende« (L 313), den Pfründen, welche dem Domherrn nun verlustig gingen. Ferner konstatiert er, im Gegensatz zu seinem französischen Gegenpart, dass seine »ricches / may me not disporte« (L 324), ihm also keinen Trost oder Schutz böten.

Der Pfarrer steht in beiden Versionen gleichermaßen für den seiner explizit vermerkten Vorbildfunktion entgegenstehenden Fokus auf weltliche Vergütung in der

52 Ebd., S. 90; die deutsche Übersetzung: Ebd., S. 91.

53 Ebd., S. 90.

54 Vgl. »lucre« und »winning« in: *Middle English Dictionary*.

55 Kaiser, *Der tanzende Tod*, S. 94; die deutsche Übersetzung: Ebd., S. 95.

56 Ebd., S. 90.

57 Ebd.; die deutsche Übersetzung: Ebd., S. 91.

Kritik und beklagt den Verlust der ihm zustehenden Abgaben (»tithes / and oblation, L 532 bzw. »offrende«⁵⁸) angesichts des Todes.

Die Figur des Minoriten wiederum, ein Angehöriger des Franziskanerordens, ist vielleicht besonders beachtenswert, da die Franziskaner ebenso wie die Dominikaner zeitgenössisch in einem besonderen Verhältnis zu den Totentänzen standen. Ihre Vertreter fungierten gerade im urbanen Raum oftmals prominent als Bußprediger, die Tod und Sterben nicht selten zum zentralen Thema ihrer Sermone machten. Bekannte oder hinreichend zugängliche Totentanzgemälde konnten dabei als eindrückliche Visualisierungshilfe dienen. In der Tat sind zahlreiche Totentanzgemälde in oder an zu Dominikaner- und Franziskanerklostern zugehörigen Kirchen oder Friedhöfen erhalten, welche eine solche Inanspruchnahme nahelegen. Dazu passt, dass die Predigerfiguren, welche im Stile des Pariser *Lecteur* Totentanzdarstellungen auch im Medium des Bildes oftmals einleiten, häufig als Angehörige dieser Orden gezeichnet sind.⁵⁹

Genau in dieser Funktion, als die menschliche Sterblichkeit vor Augen führender Bußprediger, spricht der Tod den Minoriten nun an. Im Französischen heißt es hier: »Souvent aves preschie de mort«⁶⁰ – »Oft habt ihr vom Tod gepredigt«. Lygate überträgt diese Anrede etwas drastischer mit: »Whiche in 3oure preching / haue ful ofte i-tau3t / Howe þat I am / moste gastful for to drede« (L 563f) – »Der Ihr beim Predigen so oft gelehrt habt, dass ich [der Tod] gar schrecklich zu fürchten bin«. In seiner Replik stellt der Minorit nun in beiden Versionen, ganz im Sinne eines Bußpredigers, grundsätzlich die Vergänglichkeit alles Weltlichen fest: »Nul homme a seurte ny demeure / Toute vanite y abonde«⁶¹ (»Kein Mensch kann sicher sein zu bleiben, überall Vergänglichkeit«) bzw. »in þis world no man / Here to abide / may haue no surete« (L 569f: »In dieser Welt hat keiner, der hier wandelt, Sicherheit/Beständigkeit«).

Während der französische *cordelier* es aber bei der Klage belässt, fasst Lygates *Frere menour* zusammen, was angesichts des Todes alles nutzlos ist. Er benennt dabei

58 Ebd., S. 98.

59 Vgl. zum Verhältnis von Predigerorden, Bußpredigten und Totentanzdarstellungen auch Gertsman, *Dance of Death*, S. 1–9; S. 242 Kaiser, *Dertanzende Tod*, S. 42f sowie die Ausführungen in Kapitel 3 zu dem sich auf dem Gelände des damaligen Dominikanerklosters befindlichen Totentanz von Basel.

Davidson und Oosterwijk weisen darauf hin, dass der Armut predigende Franziskanerorden zur Lygates Zeit aufgrund seiner inzwischen erworbenen Privilegien und Besitztümern an Ansehen verloren hatte; dass die im Folgenden besprochene, finale Aussage des *Frere Menour* daher aber »a possible feeling of failure to have lived up to the ideal« (Lygate, *John Lygate*, S. 163) ausdrücke, erscheint keineswegs zwingend.

60 Dieses und das nachfolgende Zitat: Kaiser, *Der tanzende Tod*, S. 102; bzw. ebd., S. 103.

61 Dieses und das nachfolgende Zitat: Ebd., S. 102 bzw. ebd., S. 103.

neben Macht wiederum vor allem eigens Reichtum als gegenüber dem Tod keine Sicherheit bietend, sowie die Hinfälligkeit »weltlicher Weisheit«, »Strengheþe, richesse / ne whatso þat he can / Worldly wisdom / al is but vanite« (L 571f: »Macht, Reichtum, nichts was der Mensch vermag [hilft]; alle Weisheit der Welt ist eitel/vergänglich«). Es gibt nichts, was »fro deþe defende« (574), vor dem Tode schützt, so fasst Lydgate's Minorit die Aussage des Totentanztextes von der fundamentalen Unabwendbarkeit des Todes gleichsam zusammen und schließt auch ganz in diesem Sinne mit den Worten: »For whiche I seie / to hie and lowe degre / Wis is þat synner / þat dooth his life amende« (L 575f) – »Drum sage ich zu Hohen und Niedrigen: Weise ist der Sünder, der sein Leben [im Sinne christlicher Heilslehren] in Ordnung bringt«.

Zuletzt sind einige Figuren näher zu betrachten, welche nicht zwingend in weltlichen bzw. kirchlichen Stand einzuordnen sind, bei denen weltlicher Besitz und das Streben danach aber nicht weniger und auch nicht weniger kritische Erwähnung finden. Zu nennen wären hier der *Fisician* (Arzt), der *Man of Lawe* (Advokat), der *Iourrour* (Juror/Geschworener), der *Bayly* (Vogt/Büttel) sowie der *Clerke* (Clericus).

Vom Arzt etwa verlangt der Tod, die Grenzen seiner Kunst einzusehen, und das, im Gegensatz zu seinem französischen Pendant, mit explizitem Bezug auf seine Vergütung: »Aȝeine my myȝt / ȝoure craft may not endure, / For al þe golde / þat ȝe therby haue wonne« (L 422f)⁶² – »Gegen meine Macht kann Eure Kunst nicht bestehen, trotz des Goldes, dass Ihr damit verdient hast!« Die Figur des *Man of Lawe* steht wie sein französisches Pendant, der *Ladvocat* im Ruch der Korruption, wobei allein im Englischen Text wiederum »lucre« (L 468: Profitgier) explizit als Motiv genannt wird – die französische Version spricht allein vom Fakt der Veruntreuung fremden Eigentums.⁶³ Gesteigert wird die Verbindung von Habgier und Jurisprudenz bei Lydgate mit der Figur des *Iourrour*, die keine Entsprechung in der französischen Vorlage hat. Beim *Iourrour* handelt sich ganz offensichtlich um das Mitglied eines Geschworenengerichts, einer in veränderter Form noch heute zentralen Institution des englischen Rechtssystems. Diesem zufolge war die Verhandlung bestimmter juristischer Angelegenheiten einer Gruppe als rechtschaffen anerkannter, freier Männer anzuvertrauen.⁶⁴ Lydgate's *Iourrour* aber wird dieser Beschreibung nicht gerecht, wird er doch vom Tod mit den Worten bedacht: »[W]ho most ȝaf / moste stode in þi grace / The pore man/loste londe and place; / for golde þow cowdest / folkes disherite (L 484ff: »Wer am meisten gab, der stand am höchsten in deiner Gunst; der arme Mann verlor Haus und Hof; für Gold hast du Leute um ihr Erbe

62 Zum französischen Pendant vgl. ebd. 96f.

63 »Jay eu de lautruy quant ie y pēce« (ebd., S. 100; »Ich hab, wenn ich's bedenke, einiges von anvertrautem Gut genommen« ebd., S. 101).

64 Zur Rolle der Geschworenengerichte vgl. L. B. Curzon, *English Legal History*, Estover 1979, S. 216–222.

betrogen«). Und auch der *Bayly* (frz. *Le baily*) wird, im Gegensatz zu seiner französischen Entsprechung, als korrupt dargestellt,⁶⁵ da er, wie er selbst bekennt, Urteile »be fauour or for mede« (L 276), also als Gefallen oder gegen Bestechung beeinflusst haben soll.

Dem *Clerke* zuletzt entspricht die im französischen mit *Leclerc* benannte Figur. Trotz ihrer Bezeichnung ist gerade auch sie ständisch nicht eindeutig zuzuordnen, da *clerke* zeitgenössisch keineswegs exklusiv auf den Klerus im eigentlichen Sinne bezogen sein musste, sondern schon ab Mitte des 14. Jahrhunderts im weiteren Sinne als *student*, *scholar*, *scientist*, *scribe*, *office worker*, *member of the clerical staff* begriffen werden konnte. Vor allem aber ist diese Bezeichnung Angehörigen der höfischen und kirchlichen Verwaltung beizulegen, die zur Zeit Lydgates mit die bedeutsamsten Orte sozialen Aufstiegs darstellten.⁶⁶ Entsprechend wird der *Clerke* auch damit in Verbindung gebracht. Schon der französische *Leclerc* möchte »venir en avant«⁶⁷, seinen sozialen Stand verbessern. Bei Lygate wird der soziale Aufstieg dazu noch explizit mit gesteigertem Verdienst verbunden. So spricht der Tod zum *Clerke*: »That wende haue rysen / vnto hie degré / Of benefices / or some greet prebende [...] / Who clymbeth hiest / sometyme shal dissende« (L 595ff): »Der [du] aufgestiegen [b]ist zu hoher Stellung von Privilegien und [dem Einkommen aus] großen Pfründen. Wer am höchsten steigt, mit dem wird es [auch] wieder abwärtsgehen.« Neben der expliziten Nennung jener Einkünfte (die auch hier ganz offensichtlich keinerlei Schutz vor dem unzeitigen Tode bieten) ist bemerkenswert, dass diese weniger als mit sozialem Aufstieg einhergehend, als vielmehr als mit diesem gleichzusetzen erscheinen. Des Weiteren ist zu vermerken, dass sich die Rede vom Auf- und Abstieg als deutliche Anspielung auf das Fortunamotiv zu lesen ist. Auf beide Aspekte, wie auch auf die Bewertung sozialer Ambition bei Lygate generell, wird im weiteren Verlauf dieses Kapitels zurückzukommen sein.

65 Vgl. Kaiser, *Der tanzende Tod*, S. 86f.

66 Vgl. Andrew James Johnston, *Clerks and Courtiers. Chaucer, Late Middle English Literature and the State Formation Process*, Heidelberg 1998, S. 61–81; S. 362; vgl. R. Dunning, »Patronage and Promotion in the Late Medieval Church«, in: *Patronage, the Crown and the Provinces in Later Medieval England*, hg. von Ralph A. Griffiths, Gloucester 1981, S. 167–180. Es sei auf den in der Forschung seit längerem bestehenden Konsens hingewiesen, dass es sich bei den spätmittelalterlichen Gesellschaften keineswegs um reine sogenannte *deference societies* gehandelt habe, um starre und nicht nur in Idealisierungen, sondern auch in der Praxis immobile Sozialgebilde. Sozialer Aufstieg (und Ehrgeiz) fand durchaus statt; in der Tat erscheinen die zahlreichen überlieferten Schriften, welche den Aufstieg in höhere soziale Positionen verurteilen, im Lichte des aktuellen Forschungsstandes mehr als Reaktion auf zunehmende soziale Mobilität denn als Dokument ihrer ›Undenkarbarkeit‹ (vgl. Philippa C. Maddern, »Social Mobility«, in: *A Social History of England, 1200–1500*, hg. von Rosemary Horrox und W. M. Ormrod, Cambridge 2006, S. 113–133; hier: S. 117; vgl. ebd., S. 127–133).

67 Kaiser, *Der tanzende Tod*, S. 70.

Angesichts dieser detaillierten Beobachtungen lässt sich bei Lydgates Übertragung eine ungleich stärkere Betonung weltlichen Besitzes ebenso wie dessen konstatiertes Nutzlosigkeit dem Tode gegenüber feststellen: In den Dialogen von 20 der insgesamt 35 Figuren ist auf die eine oder andere Art in diesem Sinne von Reichtümern, Schätzen, Gold, Silber oder allgemein von Einkünften die Rede, während es in der französischen Vorlage bei zehn von 30 der Fall ist.⁶⁸

Tab. 2: Mit Geld, Reichtümern, ricchesse und tresour in Verbindung gebrachte Figuren im Dance of Death und ihre Entsprechungen im Danse macabre

| | Dance of Death | | Danse Macabre | |
|----|----------------------|---|-----------------------|----------------|
| 1 | <i>Emperour</i> | | | Der Kaiser |
| 2 | <i>Cardinal</i> | 1 | <i>Le cardinal</i> | Der Kardinal |
| 3 | <i>Kyng</i> | 2 | <i>Le roy</i> | Der König |
| 4 | <i>Patriarke</i> | | | Der Patriarch |
| 5 | <i>Constable</i> | 3 | <i>Le connestable</i> | Der Konnetabel |
| 6 | <i>Archebissoppe</i> | 4 | <i>Larcheueque</i> | Der Erzbischof |
| 7 | <i>Bisshoppe</i> | 5 | <i>Leuesque</i> | Der Bischof |
| 8 | <i>Abbott</i> | | | Der Abt |
| 9 | <i>Abbesse</i> | | - | Die Äbtissin* |
| 10 | <i>Bayly</i> | | | Der Vogt |
| 11 | <i>Burgeys</i> | 6 | <i>Le bourgeois</i> | Der Bürger |
| 12 | <i>Chanoun</i> | 7 | <i>Le chanoine</i> | Der Domherr |
| 13 | <i>Marchaunt</i> | 8 | <i>Le marchant</i> | Der Kaufmann |
| 14 | <i>Usurere</i> | 9 | <i>Lusurier</i> | Der Wucherer |
| 15 | <i>Fisician</i> | | | Der Arzt |

68 In der geläufigen B-Fassung von Lydgates Text, wo manche Figuren weggelassen und andere hinzugefügt sind, sind es 18 von 34 Wortwechseln, in denen weltlicher Besitz und das Streben danach kritisch zum Thema wird. Dazu gehören der des neu hinzugefügten *Maïor*, der des *Famulus* sowie derjenige der Kaiserin (*Imperatrix*). Ihre Replik stellt eine klagende Aufzählung all dessen dar, was angesichts des Todes nutzlos ist, wobei wiederum »gold« und »ricchesse« an erster Stelle stehen: »What availeth / gold richesse or perre, / Or what availeth/hih blood or ientylnesse, / Or what availeth/freshnesse or beaute, / Or what is worth / hih porte or strangenesse?« (Lydgate, John Lydgate, S. 102, Z. 73-76: »Was hilft nun Gold, Reichtum oder [edle] Steine? Oder was hilft hohe Herkunft oder Stand / Oder was hilft Jugend oder Schönheit? Oder was ist hohes Gebaren oder Raffinesse wert?«

| | | | | |
|----|---------------------|----|--------------|------------------|
| 16 | <i>Persoun</i> | 10 | <i>Leure</i> | Der Pfarrer |
| 17 | <i>Man of Lawe</i> | | | Der Advokat |
| 18 | <i>Iourrour</i> | | - | Der Juror* |
| 19 | <i>Frere Menour</i> | | | Der Franziskaner |
| 20 | <i>Clerke</i> | | | Der Clericus |

Nach: Lydgate, *John Lydgate*, S. 79–99 und Kaiser, *Der tanzende Tod*, S. 76–104. Die mit * versehenen Übersetzungen stammen vom Autor.

Beachtenswert erscheint zudem, dass auf weltlichen Besitz oft nicht nur mehrfach, sondern auch quasi-synonymisch, unter Verwendung semantisch verwandter Bezeichnungen, Bezug genommen wird. Wie gezeigt scheint dies insbesondere bei den ›bürgerlichen‹ Ständen, also den Figuren des *Burgeys*, *Marchaunt* und *Usurere* (Bürger, Kaufmann und Wucherer) der Fall zu sein; allerdings finden sich solche Mehrfachreferenzen etwa auch bei den Figuren des *Patriarke* und des *Bisshoppe* ange-deutet.⁶⁹ Diese Häufung sinnverwandter Bezeichnungen ist freilich als Eigenart des lydgateschen Stils identifiziert worden, welcher sich eben durch begriffliche Variationen und einen gewissen, oft kritisierten, rhetorischen Überschuss auszeichnet.⁷⁰ Auch ist, was etwa das häufig verwendete *ricchesse* angeht, auf dessen Reimqualitäten zu verweisen. In der Tat verwendet es Lydgate mehrfach als Gegenüber etwa von »prowesse« (L 76), »tristesse« (L 131) und »hyenesse« (L 109). Es gibt daher durchaus stilistisch-ästhetische Gründe für ein häufigeres Vorkommen entsprechender Begriffe in Lydgates Text. Dies ändert jedoch nichts an der offenkundigen, ungleich bedeutenderen Fokussierung auf weltlichen Besitz der französischen Vorlage gegenüber. Lydgates Stil der Überbetonung trägt, wie es die Dialoge von Bürger, Kaufmann und Wucherer nahelegen, im Gegenteil sogar zu einer besonderen Hervorhebung dieses Aspektes bei.

Nun wird in Lydgates Text offensichtlich nicht ausschließlich auf weltlichen Besitz Bezug genommen oder die Kritik am diesseitigen Verhalten der auftretenden Figuren auf ihr Streben nach diesem reduziert. Einige, oben nicht berücksichtigte Figurendialoge weisen gänzlich andere Schwerpunkte auf: Neben der erwähnten Thematisierung von Stand und Würden (so beim *Pope*) steht etwa beim *Sergant* (Sergent) die Hinfälligkeit von Tapferkeit und Stärke im Vordergrund. Auch der *Squier* (Schildträger) wird damit in Verbindung gebracht, hat darüber hinaus aber, ebenso wie die Figuren des *Baroun or Kny3t* (Baron oder Ritter) und des *Minstral* (Spielmann), vor allem die Vergänglichkeit höfischer Vergnügungen zu beklagen.

69 Der *Patriarke* erwähnt seine Reichtümer gleich zweimal, während beim *Bisshoppe* der Tod dessen Güter, Reichtum und Schätze je eigens aufzählt (L 129–136; L 201–208).

70 Vgl. etwa Hammond, *English Verse*, S. 80f.

Der feiste *Abbott* (Abt) wird, trotz der Erwähnung seines Besitzes, zuvorderst mit Maßlosigkeit bzw. Völlerei, die *Lady of Grete Astate* (hohe Dame) mit Eitelkeit und Verführungskunst in Verbindung gebracht. Beim *Amerous Squier* und der *Gentil Womman amerous* (Liebhaber, Verliebter Edelfrau) wird der Verlust von Jugend und körperlicher Schönheit fokussiert. Der *Monke* (Mönch) und der *Astronomere* (Gelehrte) müssen, ähnlich dem Arzt, die Nutzlosigkeit ihrer Gelehrsamkeit einsehen. Dem *Tregetour* (Hofzauberer/Narr) gegenüber wiederum konstatiert der Tod die Nutzlosigkeit von Witz, Tricks und Schlagfertigkeit. Der Dialog mit dem *Chylde* (Kind) schließlich expliziert die Unterschiedslosigkeit, mit welcher der Tod Alte und Junge gleichermaßen trifft.⁷¹

Lydgates Totentanz ist offensichtlich, ganz dem didaktischen Impuls des Totentanzmotivs und durchaus der französischen Vorlage entsprechend, bemüht, eine Vielzahl menschlicher Verhaltensweisen, Ambitionen und Merkmale gegenüber dem Tod explizit als unzureichend, uneigentlich und nutzlos zu markieren, wobei er sich offenkundig typisierenden Zuordnungen von Verhaltensmustern zu einzelnen Ständen und Berufsgruppen bedient. Und doch erscheint die Betonung vor allem von *ricchesse* und *tresour*, angesichts ihrer überdeutlichen Präsenz in der Charakterisierung der Figuren und ihrer Standes- und Lebensumstände, als bedeutendes Merkmal von Lydgates Bearbeitung. Es zieht sich, wenn nicht durch alle Stände, so doch – im Gegensatz zu den oben genannten ständetypischen Merkmalen, Attribuierungen bzw. Kritikpunkten – durch hohe wie niedere, kirchliche wie weltliche, männliche wie weibliche gleichermaßen und tritt so als übergreifend bedeutsames Thema und Merkmal der von ihm abgebildeten Gesellschaft hervor. Die Betonung und Kritik an weltlichem Besitz lässt sich auch an den wenigen bei ihm neben dem *Frere Menour* positiv gezeichneten Figuren des *Laborer* (Landmann), des *Chartereux* (Kartäuser), der (nur in der B-Fassung vorhandenen) *Monialis* (Nonne) und dem den Abschluss des Tanzes bildenden *Hermyte* (Eremit) ablesen, die allesamt als besitzlos gezeichnet sind.⁷²

71 Zu den in diesem Abschnitt genannten Figuren vgl. L 57–72 (*Pope*); L 361–376 (*Sergant*); L 217–232 (*Squier*); L 169–184 (*Baroun or Kny3t*); L 497–512 (*Minstral*); L 233–248 (*Abbot*); L 185–200 (*Lady of Grete Astate*); L 433–448 (*Amerous Squier*); L 449–464 (*Gentil Womman amerous*); L 377–384 (*Monke*); L 281–296 (*Astronomere*); L 513–528 (*Tregetour*); L 577–592 (*Chylde*) sowie allgemein Lydgate, John Lydgate, S. 148–164; Oosterwijk, »Fro Paris to Inglond?«, S. 116–126.

72 Vgl. zum *Chartereux* L 353–368; zum *Hermyte* L 609–632; zur *Monialis* Lydgate, John Lydgate, S. 109, Z. 305–320). Sie alle fügen sich dem Tod willig. Der *Laborer* bedauert sein Hinscheiden, auch wenn es ihm Erlösung von seinen Mühen ist (vgl. L 545–560). Im französischen Text sind *Laboureur*, *chartreux* und *Le hermite* in der Todesbegegnung ebenfalls positiv gezeichnet (vgl. Kaiser, *Der tanzende Tod*, S. 98f; S. 92f; S. 104f), während der *cordelier* als geradezu unangemessen überrascht dargestellt wird. Er bemerkt eher resignierend, dass ihn auch seine gewählte Armut (»Mendicite«, ebd., S. 102) vor dem Tode nicht schützt.

Zusammenfassend ist daher festzustellen, dass die Bezugnahme auf weltlichen Besitz, insbesondere auf *ricchesse* und *tresour*, Lydges Totentanztext weitaus stärker durchzieht als dessen direkte Vorlage. Es wird darauf weder nur bei den hochgestellten, qua Stellung wohlhabenden Würdenträger:innen, noch alleine bei den traditionell oft mit (illegitimem) Gewinnstreben in Verbindung gebrachten ›bürgerlichen Ständen‹ wie dem Kaufmann und dem Wucherer Bezug genommen. Dies ist auch der Fall bei im gesellschaftlichen ›Mittelfeld‹ zu verortenden und nicht ohne weiteres kirchlichen oder weltlichen Ständen zuzuordnenden Figuren wie dem Arzt, den juristischen Figuren und dem ohnehin als ständisch variabel gezeichneten *Clerke*. Dass es sich dabei um lohnabhängige Berufsgruppen handelt, ist natürlich kein Zufall und im Folgenden noch eigens zu thematisieren. Dasselbe gilt aber auch für den gewiss nicht zum privilegiertesten Stand zugehörigen Pfarrer sowie dem zur Armut verpflichteten Minoriten, bei denen die Rede gleichwohl auf Reichtümer und Einkünfte kommt – wobei letzterer, im Sinne der didaktischen Stoßrichtung des Totentanzes als Bußprediger auftretend, noch einmal die Nutzlosigkeit von *ricchesse* angesichts des Todes betont. Das Thema weltlichen Besitzes durchzieht die gesamte im *Dance of Death* abgebildete Gesellschaft.

1.2.2 Geld in literarischem Diskurs und Gesellschaft

Inwiefern aber ist diese beständige Rede von weltlichem Besitz, von Reichtümern und Schätzen, Gold und Silber auf Geld bezogen zu verstehen? Von Geld (*money*) ist im vorgestellten Text schließlich nicht die Rede. Ohne Zweifel aber verwendet Lydgate hier verschiedene Bezeichnungen, wie Gold und Silber, synonym für *Münzen*, also Münzgeld. So etwa, wenn die buchstäblich über das Geld definierte Figur des Wucherers sein Vermögen, wie oben zitiert, als »golde« und »siluer« bezeichnet, das ihm angesichts des Todes nicht von Nutzen sei; wenn vom Einkommen des Arztes als »golde« die Rede ist; oder wenn die Groscheneinkünfte des französischen *chanoine* bei Lydges *Chanoun* auf eben diese Weise wiedergegeben sind. Gold und Silber mit Münzgeld oder Geld allgemein gleichzusetzen ist aus geldtheoretischer Perspektive zwar keineswegs selbstverständlich. Es spiegelt allerdings die zeitgenössisch vorherrschende Wahrnehmung wider, in denen der Wert des Geldes in der Regel eben an bestimmten Mengen von Edelmetallen festgemacht wurde. Das französische Wort *argent* ist bleibender Hinweis auf diese Identifizierung von Geld mit Edelmetall. Und auch aus systematisch-theoretischer Perspektive kann zweifellos von damaligen Geldfunktionen dieser Edelmetalle die Rede sein, die, etwa in Barrenform, als Tauschmedien ebenso wie als Wertspeicher fungierten.⁷³

73 Gold bzw. Silber als Wertstandards waren insbesondere im Fernhandel von Bedeutung, bei dem sich der Wert des Tauschmediums staatlicher Setzung entzog. Dazu, sowie zu damit

Was *tresour* angeht, so bezeichnete dies im damaligen wie auch im heutigen Englisch im materiellen Sinne einen »store of riches, valuable objects, accumulated wealth« oder eben »a quantity of money«⁷⁴. Der allgemeine Bezug zu Geld ist freilich schon darin angedeutet, dass die wesentliche Funktion eines Schatzes ja buchstäblich darin besteht, als Wertspeicher zu dienen, sein Daseinszweck also mit einer ganz zentralen Geldfunktion identisch ist. In der Tat, wenn es sich nicht direkt um Geld in Form von Münzen handelte, so bestanden angehäufte Schätze in der Regel aus Blechen, Barren oder Gegenständen aus den als werthaftig und eben als mit Geld synonym begriffenen Metallen Gold und Silber. Erhellend ist hier die für Schatzobjekte gebräuchliche Bezeichnung *plate*. Denn *plate* kann zeitgenössisch sowohl Metall in Form von Platten oder Barren bezeichnen, als auch daraus geformte Gegenstände wie Essgeschirr, etwa Teller (englisch: *plate*), also das sprichwörtliche »Tafelsilber«. Darüber hinaus aber findet es auch zur Bezeichnung für die flach geformten Münzen Verwendung.⁷⁵ Von daher ist es absolut angebracht, Lydgates Verwendung von *tresour* als ganz selbstverständlich auf Geld bezogen zu denken. Die seit der normannischen Invasion bis heute gängige Bezeichnung des *treasurers*, des Schatzkanzlers, für den Posten des Finanzministers Großbritanniens (bzw. Englands⁷⁶) ist als weiterer und überdeutlicher Hinweis darauf zu lesen.

Auch *ricchesse*, so könnte man meinen, sei damals, so wie heute im Allgemeinen, mit großen Mengen Geld bzw. ihrer Verfügbarkeit gleichzusetzen. Dies ist allerdings weniger selbstverständlich. Denn zunächst spielt Reichtum auf eine gewisse Fülle an, eine Abundanz, einen über das Notwendige hinausgehenden Überschuss, während er darüber hinaus, wie die im Deutschen auch gebräuchliche Form *Reichtümer*, auch ganz allgemein materiell wertvolle Besitztümer gleich welcher Art bezeichnen kann.⁷⁷ Es ist von daher angebracht, das semantische Feld von Reichtum/Reichtümern bzw. *ricchesse* im zeitgenössischen Diskurs näher zu betrachten.

verbundenen Problematiken, vgl. Ingham, *Nature of Money* sowie die ausführliche Diskussion zum Geldwert in Kapitel 2.

- 74 Dieses und vorige Zitat: »trēsōr«, in: *Middle English Dictionary*. Dass es sich etwa beim *tresour* der höheren geistlichen Stände nicht um materielle Objekte mit vorwiegend spirituellem oder ästhetischem Wert handelt wird deutlich, da solche ebenfalls eigens erwähnt werden. So etwa im Dialog des Todes mit dem Patriarchen, wo von dessen »double crosse / of gold and stones clere« (L 123), seinem »Doppelkreuz / von Gold und klaren Steinen« (d.h. Edelsteinen) die Rede ist.
- 75 Vgl. »plāte«, in: *Middle English Dictionary*. Die einzige nennenswerte Ausnahme scheinen Edelsteine darzustellen – allerdings handelte es sich auch hier um Materialien bzw. Objekte, deren zentrale Eigenschaft ihre beständige Werthaltigkeit war. Auch sie erfüllten damit ganz zentral die Wertspeicherfunktion des Geldes.
- 76 Vgl. auch C. W. Hollister, »The Origins of the English Treasury«, in: *The English Historical Review* 93/367 (1978), S. 262–275; hier: S. 263f; S. 271.
- 77 Bemerkenswerterweise ist der Reichtumsbegriff im Allgemeinen ebenso wie auf die mittelalterliche Vorstellungswelt bezogen erstaunlich unreflektiert. Die Forschung fokussiert vor-

Natürlicher und Künstlicher Reichtum

Was die Bezeichnungen *Reichtümer* angeht, so ist es an dieser Stelle lohnenswert darauf einzugehen, wie diese in der gelehrten Tradition des Mittelalters, und das heißt vor allem in Rekurs auf Aristoteles, begriffen wurden. Dieser differenzierte in seiner *Politik* zwischen *natürlichen* und *künstlichen* Reichtümern. Zu ersteren gehört ihm zufolge »was selber als nützliches Ding im Hinblick auf das Leben über gut handhabbaren Nutzen verfügt«⁷⁸, also bestimmte qualitative Eigenschaften und einen diesen inhärenten, wie man mit Rekurs auf Karl Marx sagen könnte, »Gebrauchswert« hat. Letzteres ist dagegen das Geld als »künstliche« Erfindung des Menschen zur Erleichterung des Handels.⁷⁹

Diese Differenzierung wird in der Rezeption der aristotelischen Schriften von den Gelehrten der Scholastik übernommen, so von Thomas von Aquin, der sie in seine staatsrechtlichen und moraltheologischen Überlegungen integriert: Natürliche Reichtümer (*divitiae naturales*) sind für ihn, in expliziter Referenz auf Aristoteles, Essen und Trinken, Kleidung, Transportmittel, Wohnung etc.; künstliche Reichtümer (*divitiae artificiales*) in erster Linie Geld als vom Menschen ersonnenes Tauschmittel, wie etwa die ihm geläufigen Pfennigmünzen (*denarii*).⁸⁰ Auch Bartholomäus von Lucca (ca. 1236–1327) schreibt in der von Thomas von Aquin begonnenen und von ihm vollendeten, einflussreichen Schrift *De Regimine Principum* (ca. 1300) von der

nehmlich seine moralphilosophische Beurteilung und deren direkte soziopolitische Konsequenzen (vgl. die Beiträge in Hesse und Schulte, *Reichtum*).

- 78 Aristoteles, *Politik. Schriften zur Staatstheorie*, hg. von Franz F. Schwarz, Stuttgart 1989, I, 1257a; Vgl. ebd. 1257b. Auch in der *Nikomachischen Ethik*, in der er sich ebenfalls zu Geld äußert, spricht er von der »Künstlichkeit« des Geldes (vgl. Aristoteles, *Nikomachische Ethik*, hg. von Gerhard Krapinger, Stuttgart 2017, V, 8, 1133a 12–29 – 1133a 29–14; sowie V, 8, 1133b 14 – 1134a 2). Vgl. dazu die entsprechenden Ausführungen in Kapitel 2.
- 79 Ausführlicher zu Aristoteles' Geldverständnis, zu Tausch- und Gebrauchswert des Geldes vgl. Kapitel 2. Zur Kongruenz von Marx und Aristoteles vgl. etwa Joseph A. Schumpeter, *History of Economic Analysis*, London 1963, S. 100.
- 80 Vgl. »Es gibt zwei Arten von Reichtümern [*divitiae*], wie der Philosoph im ersten Buch der *Politik* [=I, 9, 1257a, PL] sagt, nämlich natürliche [*naturales*] und künstliche [*artificiales*]. Natürlicher Reichtümer sind, was dem Menschen zur Befriedigung natürlicher Bedürfnisse dient, wie Essen, Trinken, Kleidung, Wagen, Wohnung [...]. Künstliche Reichtümer sind, was nicht der direkten Befriedigung der Natur dient, sondern, wie Pfennige, Erfindung menschlicher Kunstfertigkeit sind«: vgl. Thomas von Aquin, *Summa Theologiae*, I-II q2.1: <https://aquinus.cc/06.06.2023>; Übers.: PL.

Für die Verbreitung dieser Differenzierung bürgt ferner das einflussreiche Münztraktat *De Mutatione Monetarum* (ca. 1355) des Nicolaus Oresmius: »Kluge Menschen erfanden den Gebrauch des Geldes, das zum Austauschmittel natürlicher Reichtümer wurde, durch die man menschliche Dürftigkeit naturgemäß befriedigt. Das Geld selbst [*pecunia*] nannte man künstliche Reichtümer [*artificiales divitiae*]« (Burckhardt, *Metamorphosen*, S. 5; vgl. ebd., S. 4). Zu den geldtheoretischen Differenzen zwischen Thomas von Aquin und Nicolaus Oresmius vgl. Kapitel 2.

Notwendigkeit des Fürsten, sowohl über natürliche als auch künstliche Reichtümer zu verfügen. Letztere identifiziert er dabei ausdrücklich als Gold, Silber und die daraus hergestellten Münzen. *Künstliche Reichtümer* sind sie auch deswegen, weil Bartholomäus im Gefolge von Thomas von Aquin ihren Wert nicht in ihrem (allzu geringen) Gebrauchswert verortet, sondern als zunächst konventional begreift. In ihrer Funktion als werthaltige Tauschmedien werden sie von Bartholomäus jedenfalls allesamt synonym verwendet. Die oben erwähnte Identifizierung von Gold und Silber mit Geld ist von daher, nebenbei bemerkt, auch den zunehmend geldtheoretisch bewanderten scholastischen Gelehrten geläufig.⁸¹

Eben diese Differenzierung von natürlichen und künstlichen Reichtümern scheint Lydgate nun an einer Stelle aufzugreifen, wo er die in seiner Rede beständig auftretenden *ricchesses* den ›Gütern der Natur‹ gegenüberstellt. So wendet sich der Tod an den *Bisshoppe* mit den Worten, dieser werde trotz seiner *ricchesse* und seines *tresour* (vgl. L 202f) ebenso wie trotz seiner »worldly goodes / and goodes of nature« (L 204), seiner ›weltlichen und natürlichen Güter‹, zur Rechenschaft gezogen. Tatsächlich ist im französischen Text allein von letzteren die Rede, die Lydgate hier mit *ricchesse* und *tresour* ergänzt! Dies legt zumindest nahe, dass es sich bei diesen eben nicht um weltliche Güter im Allgemeinen oder ›natürliche Reichtümer‹ im obigen Sinne handelt, sondern dass der englische Dichtermönch mit dieser Ausdruckweise selbstverständlich an die oben genannte Differenzierung von künstlichen und natürlichen Reichtümern anschließt.

In Anschlag zu bringen ist hier, dass Lydgate offenbar einen hohen Bildungsstand genoss, wie die zahlreichen biblischen, klassisch-antiken und philosophisch-theologischen Referenzen in seiner Dichtung zeigen. Dabei war seine Gelehrsamkeit lange in Frage gestellt worden: Insbesondere seine zahlreichen Anspielungen auf und Zitate und Adaptionen von antiken Texten etwa wurden als bloß oberflächlich, derivativ und blind aus den Dichtungen Boccaccios und Chaucers übernommen begriffen und damit als Zeichen mangelnder Vertrautheit mit den antiken Quellen gedeutet. Diese Argumentation wird aktuell jedoch kritisch gesehen, da sie sich zuletzt der Intention verdankt, in Lydgate einen innovationsfreien Imitator seiner unmittelbaren Vorläufer zu sehen.⁸² Tatsächlich verfügte Lydgate über Zugang zu den beiden umfangreichsten Bibliotheken im England seiner Zeit, nämlich die des Herzogs von Gloucester, für den zwischen 1431 und 1438 den

81 Vgl. [Bartholomäus von Lucca] Thomas von Aquin, *De regimine principium. Ad regem cypri et de regiine judaeorum ad ducissam brabantiae*, hg. von Joseph Mathis, Turin/Rom 1948, Lib. II, c. VII; S. 26; Wittreck, *Geld als Instrument*, S. 369. Zur genaueren Diskussion der Konventionalität des Geldwerts in der Scholastik vgl. Kapitel 2.

82 Vgl. Jennifer Summit, »Stable in Study: Lydgate's ›Fall of Princes‹ and Duke Humphrey's Library«, in: *John Lydgate. Poetry, Culture, and Lancastrian England*, hg. von Larry Scanlon und James Simpson, Notre Dame IN 2006, 207–231).

Fall of Princes verfasste und wofür er auf zahlreiche Titel aus dessen literarischer Sammlung zurückgriff sowie die Bibliothek seiner ›Heimatabtei‹ Bury St. Edmund, welche über mehr als 2.000 Titel verfügte. Neben biblischen Schriften und denen der Kirchenväter umfasste sie auch Werke dezidierter Aristoteliker wie Nicolaus Trivetus, Thomas Waleys und nicht zuletzt den damals schon wirkmächtig rezipierten Thomas von Aquin (sowie klassische literarische Schriften von Cicero, Virgil, Horaz und Ovid). Die Bibliothek selbst wurde zu Lydgates Lebzeiten unter seiner persönlichen Mithilfe neu organisiert.⁸³ Ausschlaggebender noch dürfte Lydgates Studienzeit an der Universität Oxford sein, deren Lehrplan freilich grundsätzlich aristotelisch geprägt war. Zwar ist seine Studienzeit nur ungenau belegt. Quellen aber weisen sein Studium in *divinity* oder *canon law*, also Theologie oder Kirchenrecht, für die Jahre 1406 bis 1408 nach, wobei seine tatsächliche Studiendauer in der Forschung als weitaus umfangreicher eingeschätzt wird.⁸⁴ In jedem Fall lässt dies auf eine Kenntnis der einschlägigen und in Bezug auf die relevanten aristotelischen Schriften schon deswegen schließen, da laut den damaligen Universitätsstatuten für die Zulassung zu den höheren Studien wie Theologie und kanonischem Recht das einführende Studium in den *Artes liberales* obligatorisch war. Dort aber waren Lehrveranstaltungen zur *Ethik* und *Politik* des Aristoteles verpflichtend, in denen dieser eben jene Differenzierung vornimmt. Davon abgesehen waren freilich auch im Studium von Theologie und kanonischem Recht aristotelische Überlegungen maßgeblich, was eine gewisse Kenntnis jener, im akademischen Diskurs geläufigen und nicht zuletzt etwa in der Diskussion von Staatsrecht und Moraltheologie verwendeten Begriffe doch begünstigt.⁸⁵ Auch wenn die Schriften Lydgates also keine explizite Bezugnahme auf die entsprechenden aristotelischen Texte aufweisen, so ist allein angesichts seiner Studien doch von einer Kenntnis der betreffenden, im damaligen akademischen Diskurs geläufigen Begriffe und Kategorien auszugehen, weswegen auch ein selbstverständliches Anknüpfen an die genannte aristotelische Differenzierung mehr als plausibel erscheint. *Ricchesse* bezeichnete dann selbstverständlich, wie die Abgrenzung zu den ›Gütern der Natur‹ nahelegt, künstliche Reichtümer – also Geld.

83 Vgl. hierzu wie zu Lydgates Verhältnis zum bibliophilen Herzog von Gloucester ebd., S. 213–217; vgl. Pearsall, *John Lydgate*, S. 32f.

84 Vgl. ebd., S. 30; vgl. Universität Oxford, *Statuta antiqua universitatis Oxoniensis*, hg. von Strickland Gibson, Oxford 1931, S. 234f.

85 Vgl. zum Obigen ebd., S. cv; S. cvif; S. xcivf. Ausnahmen, was die Verpflichtung zum Studium von *Ethik* und *Politik* betrifft, waren im 15. Jahrhundert Anlass für Streitigkeiten zwischen der Universität und den Orden der Franziskaner, Dominikaner und auch der Benediktiner, zu denen Lydgate gehörte. Allein letztere waren unter bestimmten Auflagen vom Studium der *Artes* befreit, allerdings erst ab 1409 (vgl. ebd., S. cxv). Zur Rezeption aristotelischer Überlegungen insbesondere über Thomas von Aquin an der Universität Oxford allgemein vgl. Charles Edward Mallet, *A History of the University of Oxford*, London/New York 1968, S. 76–82.

Die tendenzielle Gleichsetzung von Reichtum mit Geld lässt sich ferner theoretisch untermauern hinsichtlich der Tauschmittelfunktion des Geldes. Schon Aristoteles vermerkt ja explizit als entscheidenden Vorteil des Geldes, allgemeines und universelles Tauschmittel zu sein und so nicht nur ein bestimmtes, sondern jede Art von Bedürfnis befriedigen zu können: Es wurde geschaffen »als eine Art austauschbarer Stellvertreter«⁸⁶ für den Handelsverkehr, mit dem so unterschiedlichen Erfordernissen wie Kleidung, Nahrung, Wohnung etc. begegnet werden kann. In den Worten des ansonsten nicht für seine geldtheoretischen Überlegungen bekannten Arthur Schopenhauers begegnet Geld damit »nicht bloß einem Bedürfnis in concreto [...] sondern dem Bedürfnis überhaupt, in abstracto«⁸⁷. Geld ist von daher nicht nur eine Art Gut, ein (natürlicher) Reichtum unter vielen. Es ist vielmehr als Reichtum im Abstrakten, als Reichtum schlechthin zu betrachten. Noch Karl Marx bezeichnete Geld in diesem Sinne als »allgemeiner Repräsentant des stofflichen Reichtums, weil in jede Ware umsetzbar.«⁸⁸

Eben diesen Gedanken scheint auch Thomas von Aquin vorauszusetzen, wenn er im Zuge seiner kritischen Reflexion über das Streben nach Reichtum schreibt: »Das Geld [*nummus*] wurde erfunden als eine Art Garantie, dass der Mensch alles erwerben kann, was auch immer er begehrte. Also macht Reichtum [*divitiae*] glücklich«⁸⁹ – eine Schlussfolgerung, die er im weiteren Verlauf seiner Überlegungen freilich dekonstruiert. In jedem Fall aber verdeutlicht sie die heute wie in früheren Zeiten selbstverständliche Gleichsetzung von Reichtum mit Geld.

Zuletzt kann noch auf die mittelalterliche Ikonographie als Beleg dieser Identifikation hingewiesen werden. Die im Rahmen der christlichen Morallehren traditionell kritisch betrachtete Figur des Reichen (*dives*) etwa wird in bildlichen Darstellungen bevorzugt mit dem sie erst kenntlich machenden Attribut des Geldsacks gezeigt. Ganz prominent findet sich dies in Bildnissen der verbreiteten Geschichte von Lazarus und dem reichen Mann (Lk 16,19-31). Darstellungen von dessen Todesstunde, in welcher Teufel seine Seele holen kommen, zeigen oftmals unter dessen (Sterbe-)Bett gelagerte Säcke oder Kisten voller Geld. Ganz prominent mit dem Geldbeutel

86 Aristoteles, *Ethik*, V, 8, 1133a 12–29 – 1133a 29–14.

87 Arthur Schopenhauer, *Sämtliche Werke*, hg. von Wolfgang von Löhneysse, 5 Bde., Darmstadt 1968; hier: Bd. 4, S. 414f; vgl. zu diesem Aspekt auch Axel T. Paul, »Die Legitimität des Geldes«, in: *Die gesellschaftliche Macht des Geldes*, hg. von Christoph Deutschmann, Wiesbaden 2002, S. 109–129; hier: S. 116.

88 Vgl. Karl Marx und Friedrich Engels, *Werke*, hg. von der Rosa-Luxemburg-Stiftung, 44 Bde., Berlin 1956–2021; hier: Bd. 23, S. 147. Auf Marx' (weitgehend aristotelische) Geldanalysen einzugehen führte an dieser Stelle zu weit. Vgl. die geldtheoretischen Betrachtungen in Kapitel 2.

89 Vgl. »[N]ummus est inventus, ut sit quasi fideiussor habendi pro eo quodcumque homo voluerit. Ergo in divitiis beatitudo consistit« (Thomas von Aquin, *Summa Theologiae*, I-II q2.1; Übers.: PL).

tel attribuiert ist der Reiche auch in und an Sakralbauten dargestellt, wie etwa am Portal der Kathedrale von Chartres, wo er ihn angesichts des drohenden Jüngsten Gerichts an sich drückt. Verbreitet war auch die Darstellung mit der Geldbörse um den Hals, die ihn nach unten (in die Hölle) zieht. Ähnliche Darstellungen in England finden sich in der Kathedrale von Lincoln (erbaut ab 1088) und der St. Thomas-Kirche in Salisbury (13. Jahrhundert) – eine Warnung vor dem Streben nach Reichtum, prominent mit Geld bzw. mit dem Gelbbeutel symbolisiert.⁹⁰

All dies legt nahe, dass auch bei Lydgate *ricchesse* in der Tat ganz selbstverständlich mit Geld bzw. Geldbesitz gleichzusetzen ist. Bemerkenswert ist zuletzt, dass bei Lydgate *ricchesse* ebenso wie *tresour* immer wieder von anderen Arten des Besitzes abgegrenzt erscheinen, insofern diese neben jenen zusätzlich explizit Erwähnung finden. Das betrifft insbesondere als Luxus zu bewertende Besitztümer. Dies ist der Fall etwa beim *Archebisshoppe*, der, wie erwähnt, neben dem Verlust seiner Schätze, insbesondere den seiner »peinted chaumbers« (L 167), seiner (schön) »bemalten Kammern« beklagt; der Äbtissin, bei der vom »passinge of greet richesse, / And beddis softe« (L 251f), also dem Verlust von großen Reichtümern und weichen Betten die Rede ist; und beim Bürger, der neben der Einbuße seiner *ricchesse*, seiner Immobilien und die daraus resultierenden Mieteinnahmen sowie seinen Schätzen (»Houses, rentes / *tresour*«, L 307), auch die der von ihm offenbar gehortete »substaunce« (L 307), Vorräte bzw. Güter, beklagt.

Gewiss ist diese Abgrenzung wie auch die generelle Verwendung von *ricchesse* nicht systematisch zu verstehen, das heißt nicht im engeren Sinne (geld-)theoretisch durchdacht. So ist durchaus anzunehmen, dass *ricchesse* (ebenso wie *tresour*) tendenziell auch jene anderen, wertvollen Besitztümer einschließt. Dennoch scheint im Text doch immer wieder eine Art unterschellige Differenzierung durch, welche eine, wenn nicht zwingend exklusive, so doch maßgebliche und vor allem ganz selbstverständliche Identifizierung von *ricchesse* mit Geld bzw. Geldbesitz nahelegt.

90 Vgl. zum Obigen Lester K. Little, »Pride Goes before Avarice. Social Change and the Vices in Latin Christendom«, in: *The American Historical Review* 76/1 (1971), S. 16–49; hier: S. 26; vgl. u.a. Rooney, *Mortality and Imagination*, S. 267; Katherine Rousseau, »Mapping Our Last Places. Apocalyptic Space and Imagery at Chartres Cathedral. A Social and Visual Analysis of Imagined Space«, in: *Religious Representation in Place. Exploring Meaningful Spaces at the Intersection of the Humanities and Sciences*, hg. von Mark K. George und Daria Olgiati, New York 2014, S. 89–103; hier: S. 96; Vgl. Le Goff, *Geld im Mittelalter*, S. 15. Der Reiche verschmilzt freilich oftmals mit der Gestalt des Habgierigen, des Wucherers und des Geizigen (vgl. Little, »Pride«, S. 26); David Taylor, »The Early West Front of Lincoln Cathedral«, in: *Archaeological Journal* 167/1 (2010), S. 134–164; hier: S. 139.

»For lack of mony...«

Was darüber hinaus jedoch für eine Identifizierung von Reichtümern, Schätzen, Gold und Silber mit Geld spricht, ist, dass diese dem Tod auf eine Weise gegenübergestellt werden, die sie als besonders »vermögend« d.h. wirkmächtig auszeichnet. Sie werden in den Dialogfolgen immer wieder als (vermeintlich) Sicherheit versprechend ins Spiel gebracht bzw. entsprechend entlarvt.

Dies beginnt bereits beim *Kyng*, welcher ja betont als »Reichster« angeredet wird und dem unmittelbar anschließend versichert wird, dass auch er (wie alle anderen) dem Tode unterworfen sei; setzt sich fort beim *Bisshoppe*, dem der Tod vorhält, dass ihm gegenüber Reichtümer und Schätze ebenso wenig von Nutzen sind wie die oben genannten »Güter der Natur«; und es erklärt auch, warum der *Patriarke* klagend fragt, was seine großen Reichtümer und Schätze ihm nun nützten, und dass sie ihn gründlich getäuscht hätten (»Han me deceivid / sothfastly indede«, L 130). Der, buchstäblich verstandene, absurd anmutende Vorwurf der Täuschung ist freilich zunächst darauf zu beziehen, dass das Streben nach Geld, die Freude an weltlichem Besitz, eine Ablenkung von der Ausrichtung des eigenen Lebens auf das jenseitig-Göttliche darstellt. Zugleich aber suggeriert seine Rede, dass er seinen Schätzen in der Tat schlachtweg alles zugetraut hätte oder sich durch sie jenseits jedes möglichen Unglücks, sogar des Todes wähnte. Ähnlich explizit wird beim Domherr vermerkt, dass ihm seine *ricchesse* keinen Schutz böten (»Al my ricches / may me not disporte«, L 324). All diesen Figuren geht es genauso wie dem qua Definition geldvernarrten Wucherer, der feststellen muss, dass all sein Reichtum – hier Gold und Silber – dem Tode gegenüber nutzlos ist; dass, wie es der Minorit im Sinne der didaktischen Ausrichtung des Textes zusammenfasst, vor allem auch *ricchesse* nicht »fro depe defende« (L 574).

Reichtum und Schätze finden im Totentanz sozusagen nicht nur extensive Verbreitung, insofern sie dem Tod eben weitaus öfter als andere, oft standestypisch zugeordnete Eigenschaften wie Macht, Würden, Stellung, Gelehrsamkeit oder Tapferkeit als nutzlos gegenübergestellt werden. Sie finden auch intensivere Beachtung als diese. Die Häufung der Rede von der Nutzlosigkeit von Reichtum, Schätzen & Co. und das oftmals geradezu als überraschend markierte diesbezügliche Erkenntnismoment seitens der Figuren (wie etwa beim eben zitierten Patriarchen) vermitteln sogar den Eindruck, dass nicht *auch* Reichtum, Schätze, Gold und Silber nichts gegen den Tod vermögen, sondern dass *selbst* Reichtum und Schätze nutzlos sind – diesen also eine besondere Mächtigkeit beigelegt wird, welche am Tode deswegen umso prominenter als scheiternd vorgeführt werden kann.

Für eine Identifizierung von Reichtum und Schätzen mit *Geld* spricht dies deswegen, weil diesem gerade in der zeitgenössischen Dichtung immer wieder die Fähigkeit zugeschrieben wird, nahezu alles zu vermögen. Chaucers berühmte *Shipman's Tale* (verfasst als Teil der *Canterbury Tales* zwischen 1387 und 1400) etwa kann gelesen werden als Erzählung, in der über Geld Intim- bzw. Liebesbeziehungen ver-

handelt – und eben gekauft – werden können. In Thomas Hoccleves (ca. 1368–1426) Geschichte des *John of Canace* (ca. 1411) geht es um einen alternden Vater, der seine Kinder in nicht unähnlicher Weise dazu bringt, für ihn zu Sorgen, indem er ihnen den Besitz einer Kiste voller Geld vorgaukelt: Zuneigung wird mit Geld erkauf⁹¹. Dieses Motiv taucht auch in Lydgetes eigenem Werk auf. Sein (undatiertes) Gedicht mit dem sprechenden Titel *Amor Vincit Omnia Mentiris Quod Pecunia* (frei übersetzt: »Dass die Liebe alles überwindet, ist gelogen – es ist das Geld«) ist explizit eben dieser Frage gewidmet: »Whiche of the two by ust comparisoun / Love or money in valew doth excede? To gyve an answer for short conclusioun, / Love is sette bakke, gold goth byfore, and mede⁹² (»Welches von beiden, Liebe oder Geld, sind, recht verglichen, mehr wert? Die Antwort lautet, kurz gesagt: Die Liebe ist hintangestellt, erst kommen Gold und Lohn«) – eine Antwort, welche in den Endzeilen der darauf folgenden Strophen in Variationen wiederholt wird. Bemerkenswert an diesem Gedicht ist nicht nur die Feststellung, dass *money* Liebe und Zuneigung beherrscht und mehr als diese vermag (nämlich eben alles), sondern dass hier auch nahezu alle im *Dance of Death* aufgeführten Begriffe zur Beschreibung und in Bezug auf Reichtümer und weltlichen Besitz als synonym für Geld verwendet auftreten: »richesse«, »gold and tresoure«, »lucre«, »wynnynge«, wie auch die nur hier vorkommenden »pecunia« und »mede⁹³. Letzteres ist oben für den Kontext wörtlich mit »Lohn« wiedergegeben, ist aber auch mit Profit/Belohnung/Bestechung übersetbar und wird in der Literatur oftmals mit Geld identifiziert.

Die Rede von der Macht des Geldes ist in der zeitgenössischen Dichtung allerdings nicht auf das Thema Liebe und Zuneigung beschränkt; insbesondere ist seine Verfügungsgewalt über die Rechtsprechung ein bedeutendes Thema. Hervorzuheben ist hier das relativ bekannte, auf Mitte des 15. Jahrhundert datierte Gedicht *Lon-*

91 Vgl. zu diesen Punkten Sarah R. Jones, »City and Country, Wealth and Labour«, in: *A Companion to Medieval English Literature and Culture c. 1350-c. 1500*, hg. von Peter Brown, Oxford 2007, S. 56–73; hier: S. 58. Vgl. zum Folgenden auch insgesamt die Tradition der englischen *venality satire*: Gerald Robert Owst, *Literature and Pulpit in Medieval England*, Oxford 1961; S. 287–349. Zur gesamteuropäischen Tradition der Geldsatire vgl. Dieter Kartschoke, »Regina pecunia, dominus nummus, imperat.« Caesarius von Heisterbach über zisterziensische »avaritia«, in: *Geld im Mittelalter. Wahrnehmung-Bewertung-Symbolik*, hg. von Klaus Grubmüller und Markus Stock, Darmstadt 2005, S. 182–203.

92 Lydgate, *The Minor Poems*, Bd. 2, S. 744–749; hier: S. 745. Der Titel des Gedichts beruht auf dem Vergil ironisierenden lateinischen Sprichwort »Amor vincit omnia; non est verum, dicit pecunia.« Vgl. Emily Wingfield, »Ex libris domini duncani/Campbell de glenrquhay/miles. The Buik of King Alexander the Conquerour in the Household of Sir Duncan Campbell, Seventh Laird of Glenorchy«, in: *Medieval Romance, Medieval Contexts*, hg. von Michael Cichon und Rhiannon Purdie, Cambridge 2011, S. 161–174; hier: S. 166.

93 Die hier zitierte Folge: Ebd., S. 745f. Zur Bedeutung von »mede« vgl. John A. Yunck, *The Lineage of Lady Meed. The Development of Mediaeval Venality Satire*, Notre Dame IN 1963, S. 113–118.

don *Lickpenny*, das lange ebenfalls John Lydgate zugeschrieben wurde.⁹⁴ Es handelt von einem Landmann, der sich (als Ich-Erzähler) nach London begibt, um in einer Rechtssache die Gerichte in Westminster aufzusuchen und sich mit Gier, Korruption und Egoismus konfrontiert sieht. Er hat in dieser und in folgenden Angelegenheiten keinen Erfolg, weil er, wie die letzte Zeile jeder Strophe unweigerlich variiert, kein Geld hat: »For lack of mony I could not spede«⁹⁵. Strophe für Strophe wird vorgeführt, dass es in der großen Stadt praktisch alles gibt, was das Herz begehrt, aber eben nur gegen Geld. Luxuswaren, Lebensmittel, Vergnügungen, Diebesgut (seine eigene, ihm zuvor gestohlene Mütze) bleiben dem Reisenden ebenso wie die sichere Rückreise über den Fluss verwehrt.⁹⁶ Zuletzt kehrt der Erzähler, ohne Gerechtigkeit erfahren zu haben (und um sein wenig Geld ärmer), unverrichteter Dinge nach Hause zurück, für die Stadt London betend, dass Gott ihr – vor allem anderen – rechtschaffene Advokaten sende. Das Gedicht zeichnet das urbane London als eine von Geld durchdrungene und beherrschte Gesellschaft, in der alles, insbesondere

94 Es ist anzumerken, dass die überlieferte Autorschaft Lydgates v.a. aus stilistischen Gründen in Frage gestellt worden ist. Zwar ist die Form der auch hier stets gleichbleibenden Schlusszeilen, wie an den obigen und folgenden Ausführungen zu sehen, für Lydgate sehr gebräuchlich. V. a. aber die oftmals unsauberen Endreime gelten für Lydgates Schaffen als eher ungewöhnlich (vgl. Lydgate, *The Minor Poems*, Bd. 1, S. xlvii).

In neuerer Zeit wurde v.a. die erzählerische Perspektive als Grund für den Ausschluss aus dem lydgetischen Kanon angeführt. Denn bei der Erzählstimme handelt es sich um einen armen Landmann, welcher die Unsittlichkeit und Korruption der städtischen Gesellschaft beklagt. Dies wurde als inkompatibel mit Lydgates bekannten Lobeshymnen auf die Stadt London angesehen, welche er etwa in Auftragswerken für die städtischen Gilden als tugendsame und vorbildhafte Gemeinschaft preist (vgl. David C. Benson, »Civic Lydgate. The Poet and London«, in: *John Lydgate. Poetry, Culture, and Lancastrian England*, hg. von Larry Scanlon und James Simpson, Notre Dame IN 2006, S. 147–168; hier: S. 154f), auch wenn Potential zur Kritik bleibe (vgl. ebd., S. 157). Angesichts der obigen Analyse von Lydgates Totentanztext erscheint dieser Punkt aber auch grundsätzlich als schlagendes Argument auszufallen. Denn nicht nur macht sich Lydgate im Totentanztext die durchaus mitleidvolle Darstellung des Landmanns der französischen Vorlage zu eigen; er charakterisiert insbesondere auch die dem Juristenstand zugehörigen Figuren als fast durchweg korrupt und die Armen als deswegen Leidtragende (vgl. auch die folgenden Ausführungen). Bensons Ansicht, Lydgates Werken fehle der »wide-ranging criticism of the legal system that dominates the beginning of *London Lickpenny* [Herv. i. O.]« (ebd., S. 151) und »do not sympathize with the poor against the rich or with the marginal against the official« (ebd.) kann daher deutlich widersprochen werden. Die inhaltlich-perspektivische Nähe zwischen *London Lickpenny* und Lydgates gesicherten Werken ist in dieser Hinsicht durchaus gegeben. Ob die Frage der Autor:innenschaft diesbezüglich nochmals zu überprüfen wäre, freilich andernorts zu diskutieren. Erstmals zugeschrieben wurde sie Lydgate offenbar von John Stow (ca. 1524–1605). Zu dieser Debatte allgemein vgl. Hammond, *English Verse*, S. 237.

95 John Lydgate, *A Selection from the Minor Poems*, hg. von James O. Halliwell-Phillipps, London 1840, S. 103 107; hier: S. 103. Das Gedicht wird hier *London Lackpenny* genannt.

96 Vgl. Benson, »Civic Lydgate«, S. 147.

die als unverkäuflich gedachte Gerechtigkeit, für Geld – aber auch nur gegen Geld! – zu haben ist.

Geld erhält damit auch hier einen – wohlkritisierten – Nimbus der Verfügungsgewalt, die keine Grenzen zu kennen scheint. Insbesondere scheint ihr die ihrem Anspruch nach unverkäufliche Rechtsprechung unterworfen. Gerade darin aber gleicht die Erzählung anderen, zweifelsfrei von Lydgate stammenden Werken. So etwa in dem ratgeberischen Gedicht *Advice to Tittle-tattlers*, in dem Geld als »a thyng in-comparable⁹⁷ bezeichnet wird, das Wundersames vermag: »The ryche preferyd, the poore is ay cowpable, / In ony quarell gold hath ay moost myght« (etwa: »Der Reiche wird bevorzugt, der Arme wird verurteilt. In jedem Streit hat Gold die meiste Macht«). Geld (bzw. das damit zu identifizierende Gold) hat ebendie Macht, für die es im *Lickpenny* kritisiert wird.

Die hier konstatierte, über dem Gesetz stehende Macht des Geldes spiegelt sich in der Charakterisierung der dem Juristenstand zugehörigen Figuren im *Dance of Death* wider. Wie erläutert, übernimmt Lydgate dort nicht nur die im Ruch der Korruption stehende Figur des Advokaten als *Man of Lawe* sowie *Le baily* als *Bayly* aus dem Französischen, sondern ergänzt sie noch durch den *Iourrour*, welcher am explizitesten von allen in der Kritik steht. Er hat (so spricht der Tod), Gerechtigkeit für Geld (*golde*) verkauft, Unbescholtene gehängt, Diebe laufen lassen und, wie auch im Fall des vergeblich Gerechtigkeit suchenden Landmanns aus *London Lickpenny* naheliegend, mit seinem Verhalten Bauern um Haus und Hof gebracht.⁹⁸

Über die Verbindung mit der Klage über Korruption hinausgehend ist zuletzt Lydgates ›Bettelgedicht‹ an den Herzog von Gloucester näher zu betrachten.⁹⁹ Es handelt sich dabei um ein achtstrophiges Gedicht, in dem Lydgates dichterisches Ich von den schweren Gebrechen seiner Geldbörse berichtet, die an einer auszehrenden Krankheit (»consumpcion«¹⁰⁰) leide. Durchaus humorvoll wird die vergebliche

97 Dieses und das nachfolgende Zitat: Lydgate, *The Minor Poems*, Bd. 2, S. 816. Vgl. Lydgate, *A Selection*, S. 150.

98 Vgl. »And hange the trewe / and þe theef respite« (L 493) bzw. das bereits zitierte »The pore man / loste londe and place; / For golde þou cowdest / folke disherite« (L 485f). Bei ersterer Wendung mag es sich um eine Art stehender Redewendung gehandelt haben. So ist bereits vom Ende des 14. Jahrhunderts die Klage eines Predigers über bestechliche Juristen überliefert, die »for a litill money [...] will save a theffe, and dampne a trewe man«, also, für ein wenig Geld einen Dieb laufen lassen und einen ehrlichen Mann verurteilen würden (Ms. Roy. 18. B. xxiii, Fol. 113b; zitiert aus: Owst, *Literature and Pulpit*, S. 343).

99 Vgl. Lydgate, *The Minor Poems*, Bd. 2, S. 665–668. Eine genaue Datierung ist schwierig; es ist möglich, dieses Gedicht in Beziehung zu einer in den *Fall of Princes* eingefügten Danksagung an Gloucester zu lesen, was seine Entstehung vor 1431, also wenige Jahre nach der Übertragung des Totentanztextes, bzw. bis 1438, als der *Fall* mutmaßlich fertiggestellt wurde, möglich scheinen lässt. Der Zusammenhang zwischen dem Bittgedicht und der genannten Danksagung ist jedoch ungewiss (vgl. Hammond, *English Verse*, S. 149).

100 Lydgate, *The Minor Poems*, Bd. 2, S. 667.

Suche nach einer wirksamen Arznei beschrieben: Das Abführmittel etwa, beim Apotheker teuer erstanden, habe die Lage nur verschlimmert! Der traurige Zustand der Geldbörse beruhe nun mal, wie die jeweilige Schlusszeile der Strophen variierend vermerkt, auf einem »lak of plate and of coinage¹⁰¹ – dem Mangel an Edelmetall und Münzen – welchem der Herzog, wie Lydgate in angemessen demütigem Duktus (und einer gehörigen Portion Chuzpe) bittet, doch abzuhelfen vermöge. Hier ist ähnlich wie oben in austauschbarer Weise von *plate* und *coinage* die Rede, was nochmals die Annahme stützt, dass unvermünztes Edelmetall bzw. aus solchem bestehende Objekte selbstverständlich mit Geld gleichgesetzt wird.

Hervorzuheben ist ferner, dass Geld hier als quasi-wundersames Heilmittel dargestellt wird. Auch wenn sich dessen ›Heilkraft‹ konkret auf den Zustand der dichterischen Geldbörse beschränkt, so erscheint es doch als jede geläufige medizinische Kunst übersteigend wirkmächtig. Auch die Krankheitsmetapher selbst bestätigt die Bedeutung des Geldes, ist dessen Mangel doch gleichzusetzen mit einem durchaus schwerwiegenden und äußerst unangenehmen Leiden (›Botme of his stomak was tournyd vp-so-doun¹⁰² – ›Ihr Magen drehte sich ihr [der Geldbörse] um‹). Die Erkrankung wird darüber hinaus als so gravierend beschrieben, als wäre die Börse dem Licht von *sol* und *luna*, den Himmelskörpern Sonne und Mond, entzogen (›Sol and Luna were clypsed of ther liht¹⁰³), was sich unschwer als eine Anspielung auf das Fehlen von Gold und Silber erkennen lässt. Und auch wenn jene Krankheit nur die Geldbörse betrifft, so bringt sie das lyrische Ich gleichwohl, wie mehrfach ange deutet wird, nachdrücklich in Schwierigkeiten, da es ohne *plate* und *coinage* als völlig hilflos dargestellt wird und sich für die komisch-dramatische Schilderung des Krankheitsverlaufs immer wieder demütig-ironisch beim Adressaten zu entschuldigen verpflichtet sieht. Das Gedicht ist daher durchaus als ein Spiel mit der Macht des Geldes im zeitgenössischen literarischen Diskurs zu verstehen und bestätigt den Eindruck, dass dieses zeitgenössisch unter mannigfacher Bezeichnung als besonders, wenn nicht gar als auf wundersame Weise, wirkmächtig diskutiert wird.

Dieser angesichts des umfangreichen Werks Lydgates noch vergleichsweise kurze Abriss zeigt, dass er die oben genannten Bezeichnungen auch anderswo mit Geld praktisch synonym versteht. Darüber hinaus macht er die ungeheure Potenz deutlich, welche Lydgate dem Geld in vielerlei Hinsicht mal betont und ausführlich, mal nebenbei zuerkennt. Er liegt er damit durchweg auf der Linie der zeitgenössischen Wahrnehmung, wie sie sich in der Literatur der Zeit artikuliert.

¹⁰¹ Ebd., S. 666.

¹⁰² Ebd., S. 665.

¹⁰³ Ebd., S. 666.

»...and rulyst the world ouer all...«

Die hier konstatierte und immer wieder nachdrücklich kritisierte Macht des Geldes spiegelt ganz offensichtlich eine Gesellschaft wider, die – auf allen Ebenen – als beständig und übermäßig von Geld bestimmt scheint. Es liegt auf der Hand, dies als Symptom einer fortschreitenden gesellschaftlichen Monetarisierung zu werten. In der Tat war diese im Sinne der Verwendung von Geld als Wertmesser, Recheneinheit, aber auch als »reales« Tauschmedium in Form von Münzen in England seit der sogenannten kommerziellen Revolution um das 13. Jahrhundert weitgehend abgeschlossen. Die wirtschaftlich bestimmende Landwirtschaft jedenfalls war im Wesentlichen monetär organisiert. Kultivierbares Land, so der Wirtschaftshistoriker Peter Spufford in seiner umfassenden Analyse dieser Zeit, »ceased to be regarded simply as a source of immediately consumable produce and came to be seen as a source of money.¹⁰⁴ Die Beziehung zwischen *land owners* und bäuerlicher Bevölkerung »based firmly on cash payments«¹⁰⁵. Die Rede ist von »basierte« deswegen, weil die Festlegung von Geldzahlung keinesfalls bedeuten musste, dass Münzen oder gewisse Mengen an Edelmetall in jedem Fall den Besitzer wechseln mussten. Trotz steigender Verfügbarkeit von Münzen war Geld zunächst die Einheit, in der der Wert von Land, Gütern und Abgaben berechnet werden konnte. England kann sogar als herausragendes Beispiel dieser Art der Monetarisierung gelten, da schon im Zuge der *domesday survey* nach der normannischen Invasion 1066 das gesamte Land ganz buchstäblich in Geld(werten) vermessen worden war.¹⁰⁶ »Zahlungen« konnten jedenfalls in vielfältiger Form erfolgen, die für die Beteiligten akzeptabel war – in Münzen, Metall, anderen Gütern oder Naturalien oder auch

104 Spufford, *Money and its Use*, S. 245.

105 Bolton, *Money*, S. 189: Einfache (auch unfreie) Bauern »owned and used coins, were embedded in a market economy and were money concious« (ebd., S. 191). Vgl. allg. zur Monetarisierung Englands im Zuge der kommerziellen Revolution Sasan Fayazmanesh, *Money and Exchange. Folktales and Reality*, New York 2006, S. 26–45; S. 43; Spufford, *Money and its Use*, S. 244f. Die Forschungsliteratur vermerkt einhellig das Jahr 1279 als von besonderer Bedeutung. Unter Edward I. wurden erstmals andere Denominationen als der *penny* ausgeprägt, neben dem *groat* (Groschen) der *halfpenny* und *farthing* (Viertelpfennig) als eigenständige Silbermünzen (vgl. auch John Chown, *A History of Money. From AD 800*, London/New York 1994, S. 27f).

106 Vgl. hierzu u.a. Sally Harvey, *Domesday. Book of Judgement*, Oxford/New York 2014. Die Bezeichnung *domesday* ist dabei sprechend, verweist sie doch auf den *doomsday*, den Tag der Abrechnung des Jüngsten Gericht (wenn auch ursprünglich wohl im Sinne der nunmehr für alle Zeiten festgestellten bzw. feststehenden Besitzverhältnisse gemeint, vgl. Richard Son of Nigel, *Dialogus de Scaccario, the Course of the Exchequer, and Constitutio Domus Regis, the King's Household*, hg. von Charles Johnson, London 1950, S. 64). Zur zeitgenössischen Existenz von Geld als Werteinheit vgl. auch die Ausführungen dazu in Kapitel 2.

Dienstleistungen. Parallel dazu blieben Abgaben in Form von Arbeitsdiensten und Naturalien erhalten.¹⁰⁷

Für das England Anfang des 15. Jahrhunderts verzeichnet die jüngere Forschung nun aber noch einmal einen »significant shift in its economic and social structure«¹⁰⁸. So wird es ab Ende des 14. Jahrhunderts üblich, dass Grundbesitzende ihre Ländereien nicht mehr direkt unter eigener Aufsicht managen, sondern gegen festgelegte Geldzahlungen verpachten – was in der Regel mit der »final conversion of all labour services to money«¹⁰⁹ im obigen Sinne begleitet wird. Produkte der Ländereien werden wiederum, nunmehr vor allem gegen Münzgeld, auf den Märkten der wachsenden Städte gehandelt. Die Urbanisierung begünstigt die Spezialisierung handwerklicher, aber auch agrarischer Produktion, die sie in vielen Fällen auch erst ermöglicht. Die Städte – und insbesondere das weiter erstarkende, im *Lickpenny* als vom Geld korrumptiert geschmähte London – werden Standort arbeitsteiliger Produktionsstätten, in denen eigene Güter nicht zuletzt für den Export gefertigt werden.¹¹⁰ Insbesondere hier war es auch für Nichtadlige nun möglich, durch Produktion und Verkauf von Waren zu bedeutendem materiellen Besitz zu kommen, wovon die mächtiger und selbstbewusster auftretenden Gilden Londons Zeugnis geben.¹¹¹ Herausragendes Beispiel ist der Tuchhandel, der ab Ende des 14. Jahrhunderts eine stetige Zunahme verzeichnet. Gerade ab 1420, also der Zeit, in der Lydgate seinen

¹⁰⁷ Vgl. zur Vielfalt von Zahlungsformen gerade im Bereich der Landwirtschaft Spufford, *Money and its Use*, S. 244 sowie Pamela Nightingale, *Trade, Money and Power in Medieval England*, Aldershot/Burlington VT 2007, v.a. S. 54.

¹⁰⁸ Bolton, *Money*, S. 308.

¹⁰⁹ Christopher Dyer, *Making a Living in the Middle Ages. The People of Britain 850–1520*, New Haven CT/London 2002, S. 332; Richard H. Britnell, *The Commercialisation of English Society 1000–1500*, Manchester 1993.

¹¹⁰ Vgl. Karel Davids und Bert D. Munck, »Innovation and Creativity in Late Medieval and Early Modern European Cities. An Introduction«, in: *Innovation and Creativity in Late Medieval and Early Modern European Cities*, hg. von dens., Surrey u.a. 2014, S. 1–34; v.a. S. 2ff; vgl. Jörg Oberste und Susanne Ehrich, »Einführung«, in: *Die bewegte Stadt. Migration, soziale Mobilität und Innovation in vormodernen Großstädten*, hg. von dens., Regensburg 2015, S. 7–17. Zur Arbeitsteilung als Folge und Begleiterscheinung der geldwirtschaftlichen Durchdringung vgl. Bolton, *Money*, S. 243. In der Tat wurden Städte vorwiegend aus ihrem Umland heraus versorgt und auf ihren Märkten die landwirtschaftlichen Erzeugnisse gegen Geld gehandelt (vgl. Christopher Dyer, »A Summing Up«, in: *Trade, Urban Hinterlands and Market Integration C. 1300–1600*, hg. von James A. Galloway, London 2000, S. 103–109; S. 348ff; Britnell, *Commercialisation*, S. 115).

¹¹¹ Im Falle Londons sind v.a. die der Woll- und Tuchhändler (*Mercer*) zu nennen. Zu ihrem wachsenden Wohlstand, ihrer politischen Einflussnahme in Stadt und Parlament und den damit einhergehenden soziopolitischen Verschiebungen und Konflikte Ende des 14. bis Mitte des 15. Jahrhunderts vgl. Anne F. Sutton, *The Mercery of London. Trade, Goods and People, 1130–1578*, Florenz 2005, v.a. S. 202–234; S. 251.

Dance of Death verfasste, kam es nach einer Phase relativer Stagnation wieder zu bedeutenden Steigerungen des Tuchexports. Dem konnten auch die wieder aufflammenden Auseinandersetzungen zwischen England und Frankreich im sogenannten Hundertjährigen Krieg wenig anhaben, der sich, auch wenn gerade der Fernhandel ein mit hohen Risiken verbundenes Geschäft blieb, zum Teil durchaus positiv für die Wirtschaft im südlichen England auswirkte.¹¹² Die Exportsteigerung wirkte als gesamtwirtschaftlicher Impuls, da Kaufleute wie Landbesitzende von der in der Tendenz steigenden Nachfrage nach Schafswolle profitierten, was allerdings sozialgeschichtlich bekannte Konflikte zur Folge hatte: Weideland konnte weniger arbeitsintensiv und damit billiger bewirtschaftet werden als Ackerland. Die Umwidmung von dem einen zum anderen brachte Teile der Landbevölkerung um ihre Erwerbsmöglichkeiten und trieb sie als Lohnsuchende in die Städte.¹¹³

Begleitet wurden diese Entwicklungen naheliegender Weise von einem nochmals gesteigerten Geld-, und konkret nun auch Münzgeldverkehr. Jedenfalls nahm die Münzproduktion stark zu: Es gab in England »indeed more coinage available for use in the late fourteenth and fifteenth centuries than there had been at any time before then, even allowing for hoarding, cash balances kept by noblemen, and the drain of coin abroad«¹¹⁴. Allerdings stieß die Münztätigkeit zugleich an ihre Grenzen: Die sämtliche Länder des zeitgenössischen Europas betreffende Edelmetallknappheit

¹¹² Vgl. Bolton, *Money*, S. 291; genauer: Sutton, *Mercery of London*, S. 82; S. 292; Maryanne Kowaleski, »Warfare, Shipping, and Crown Patronage. The Economic Impact of the Hundred Years War on the English Port Towns«, in: *Money, Markets and Trade in Late Medieval Europe*, hg. von Lawrin D. Armstrong u.a., Leiden u.a. 2007, S. 233–256; v.a. S. 243–253.

¹¹³ Vgl. Andy Wood, *Riot, Rebellion and Popular Politics in Early Modern England*, New York 2002; sowie die klassische Studie Karl Polanyi, *The Great Transformation. The Political and Economic Origins of Our Time*, New York 1944.

Dass übrigens auch Lydgate mit diesen wirtschaftlichen Entwicklungen vertraut war, lässt sich daraus schließen, dass er eben in der Abtei Bury St. Edmund beheimatet war. Der Ort war eine bedeutende Markstadt und selbst Produktionsstandort für Tuch in der eben dafür bekannten Grafschaft Suffolk. Die Abtei, zentral in der Stadt gelegen, gehörte lange zu den reichsten Abteien Englands (vgl. Margaret Statham, *The Book of Bury St. Edmunds*, Buckingham 1988, S. 12f). Derek Pearsall beschreibt die Abtei zu Lydgetes Zeit gar als eine Art »powerful business corporation with assets running into millions« (Pearsall, *John Lydgate*, S. 24). Die Abtei stand als größter Grundbesitzer des Umlands auch immer wieder im Fokus lokaler Aufstände (vgl. Christopher Dyer, »The Rising of 1381 in Suffolk: Its Origins and Participants«, in: *Proceedings of the Suffolk Institute of Archaeology and History* 36/4 (1988), S. 274–287). Die Stadt Bury St. Edmunds selbst wird für Mitte des 16. Jahrhunderts als eine der 14 reichsten Städte Englands eingeschätzt. Mitte des 14. Jahrhunderts befand sie sich ökonomiegeschichtlichen Studien zufolge noch auf Rang 26 (vgl. Richard H. Britnell, »Town Life«, in: *A Social History of England, 1200–1500*, hg. von Rosemary Horrox und W. M. Ormrod, Cambridge 2006, S. 134–178; hier: S. 154).

¹¹⁴ Bolton, *Money*, S. 243; vgl. ebd., S. 241–244; S. 25ff; S. 187f.

(*bullion famine*)¹¹⁵ im ersten Jahrzehnt des 15. Jahrhunderts (und noch einmal in den 1440er und 1450er Jahren) zeigte auch in England negative Auswirkungen. Der akute Bargeldmangel konnte dort allerdings, zumindest was größere Summen anging, durch die zunehmende Verfügbarkeit von Kreditinstrumenten teilweise abgemildert werden. Dabei handelte es sich nicht allein um Kreditvergaben im heute geläufigen Sinn, obwohl diese gerade für den so wichtigen Fernhandel, wie schon längere Zeit die Wechsel, durchaus Verwendung fanden. Im Binnenhandel wie auch bei Transaktionen zwischen Privatpersonen konnte auf sogenannte *bonds* oder *bond obligatories* zurückgegriffen werden: Schriftliche, legal bindende Schuldverschreibungen bzw. Vereinbarungen über Zahlungsverpflichtungen, die zunächst in anderen Zusammenhängen, etwa als Übereinkünfte über Pachtzahlungen, Verwendung fanden, dann aber als »means of transferring debts to third parties with full legal protection«¹¹⁶ gebraucht werden konnten und eine Alternative zu größeren Zahlungen (etwa für jährlich zu entrichtende Pachten) darstellten.

Begleiterscheinung all dieser Entwicklungen war freilich auch jene gesteigerte soziale Mobilität, die, auch wenn sie als solche keine neue Erscheinung darstellte, doch zunehmend auffällig wurde. Als herausragendes Beispiel hierfür kann die Familie de la Pole gelten, die es in wenigen Generationen vom einfachen Wollhandel zur Herzogswürde und Anwartschaft auf die englische Krone brachte.¹¹⁷

In diesem Zusammenhang ist wiederum ein Verweis auf Lydgates *Dance of Death*, insbesondere die Figur des *Clerke*, erhelltend. Nicht nur ist sie als ständisch ambitioniert gezeichnet, sondern ihr Aufstieg wird, wie gezeigt, auch explizit mit hohen bzw. höheren Einkünften in Verbindung gebracht. In der Tat gehörten die im 14. und 15. Jahrhundert an Zahl zunehmenden akademisch Gebildeten Berufsgrup-

115 Allgemein zur *bullion famine* und ihren Gründen (v.a. der »Abfluss« von Edelmetall als internationales Zahlungsmittel in die Länder des heutigen Nahen Ostens sowie erschöpfte Silbervorkommen) vgl. die klassische Studie John Day, »The Great Bullion Famine of the Fifteenth Century«, in: *Past & Present* 79 (1978), S. 3–54.

116 Bolton, *Money*, S. 282. Vgl. ebd., S. 284–288. Bolton spricht von den *bond obligatories* daher auch als eine Art des Papiergelds (vgl. ebd., S. 282ff); vgl. auch Nightingale, *Trade, Money and Power*, S. 477.

117 Ihr Aufstieg verdankte sich offenbar einer »combination of aggressively efficient wool-dealing, eagle-eyed opportunity and lavish lending to the crown« (Maddern, »Social Mobility«; hier: S. 118; vgl. auch S. 132f). Allgemein zur Sozialen Mobilität dieser Zeit und ihrer Wahrnehmung in England vgl. S. H. Rigby, »English Society in the Later Middle Ages. Deference, Ambition and Conflict«, in: *A Companion to Medieval English Literature and Culture c. 1350-c. 1500*, hg. von Peter Brown, Oxford 2007, S. 25–39; hier: S. 34–37; vgl. Peter Coss, »An Age of Deference«, in: *A Social History of England, 1200–1500*, hg. von Rosemary Horrox und W. M. Ormrod, Cambridge 2006, S. 31–73; mit Fokus auf Geld als Ermöglichungsgrund sozialer Mobilität vgl. auch Bolton, *Money*, S. 186f. Auf die Kritik an jenen sozialen Veränderungen, auch von Seiten Lydgates, wird im Folgenden noch näher einzugehen sein.

pen an, deren Vergütung in der Regel in »fees and salaries«¹¹⁸, also Geldzahlungen bestand. Ihre Beschäftigung als ›Verwaltungsbeamte‹ wurde durch die Möglichkeit monetärer Vergütung enorm begünstigt, da sie sich als Lohnempfänger in einem gewissen Abhängigkeitsverhältnis befanden, das sehr viel weniger leicht gelöst oder umgangen werden konnte als etwa das von Lehnsmännern bzw. Personen mit erblichen Ländereien, Titeln oder Positionen. Andrew James Johnston spricht daher von den *clerks* als einer im Bourdieuschen Sinne »dominated fraction of the ruling class«¹¹⁹. Die Zunahme der *clerks* stellte in diesem Sinne nicht nur eine Begleiterscheinung, sondern den Effekt eines monetarisierten Staats- und Sozialwesens dar.

Im vorliegenden Zusammenhang besonders bemerkenswert ist jedoch, dass ihr sozialer Aufstieg in der zeitgenössischen Wahrnehmung nicht bloß mit einer Steigerung der Einkünfte einherging, sondern, wie bereits angedeutet, mit dieser praktisch *gleichzusetzen* war. Dies legt nicht nur die bestimmende Bedeutung des Geldes im sozioökonomischen Gefüge und seine Reflexion im literarischen Diskurs der Zeit nahe. Es wird auch in der Darstellung des *Clerke* im *Dance of Death* selbst suggeriert. Wie zitiert, ist dort von dessen Aufstieg zu »hie degre / Of benefices / or some greet prebende« (L 595f) die Rede, zu »hoher Stellung von Privilegien und [dem Einkommen aus] großen Pfründen«; wobei hinzuzufügen ist, dass *benefices* neben einer Art gesetzlicher Privilegien ebenso – wie auch heute – schlicht Zuwendung, Gewinn, Profit bedeuten kann.¹²⁰ Das wäre hier redundant übersetzt, ist aber eine Bedeutung, die in der zeitgenössischen Wahrnehmung, wie anzunehmen, durchaus mitschwingt. Darüber hinaus wird von einflussreichen, ruhmreichen oder sonst wie bedeutenden Positionen oder Funktionen des *Clerke*, welche diese Einkommen, Gewinne oder Zuwendungen rechtfertigen würden, an keiner Stelle etwas gesagt. Der Aufstieg des *Clerke* drückt sich also ebenso, wenn nicht sogar mehr, in seiner finanziellen Ausstattung aus, als in der konkreten Funktion oder dem Amt, das er innehaben mag. Die Bedeutung und bestimmende Rolle des Geldes in der zeitgenössischen Wahrnehmung erscheint so noch einmal besonders deutlich hervorgehoben.

Im Zusammenhang mit dem von Geldzahlungen abhängigen *Clerke* ist zuletzt auf ein weiteres, die höchsten politischen Ebenen betreffendes Phänomen anzusprechen, der sogenannte *bastard feudalism*.¹²¹ Dieser Terminus bezeichnet im Wesentlichen das Phänomen, dass sich Feudalherren der Dienste von Gefolgsleuten

¹¹⁸ Johnston, *Clerks and Courtiers*, S. 77.

¹¹⁹ Ebd., S. 78; vgl. ebd., S. 63.

¹²⁰ Vgl. »benefice«, in: *Middle English Dictionary*.

¹²¹ Vgl. hierzu wie zum Folgenden Douglass Cecil North u.a., *Gewalt und Gesellschaftsordnungen. Eine Neudeutung der Staats- und Wirtschaftsgeschichte*, Tübingen 2011, S. 98–113; Johnston, *Clerks and Courtiers*, S. 28–36; v.a. S. 31ff. Allgemein zum *bastard feudalism* vgl. Michael A. Hicks, *Bastard Feudalism*, London 1995.

zunehmend nicht mehr nur durch die Vergabe von Lehen, also eigenständig zu verwaltender und vererbbarer Ländereien, versicherten. Sondern sie verpflichteten sie, gewissermaßen in Entsprechung zur oben genannten Umwandlung von Feudalabgaben in Geldzahlungen, durch monetäre Vergütung. Die so in Dienst gestellten Gefolgsleute (*retainers*) befanden sich in einer relativen Position der Schwäche. Denn das Verhältnis konnte, da nicht erblich, sehr viel leichter gelöst werden als ein regelrechtes Lehen. Darüber hinaus bestand kaum die Möglichkeit, auf untergeordneter Ebene ein eigenes Beziehungsgeflecht aufzubauen, wie es die pyramidal gedachte Struktur des Lehnswesens vorsah, und mit dem gegebenenfalls der Macht des Lehnsherren entgegengewirkt werden konnte.

Die Folge war daher eine größere Abhängigkeit des *retainer* von seinem Herrn, oder, positiver ausgedrückt, größere Loyalität diesem gegenüber. Dies aber konnte politisch zum Problem werden, da sich diese Treue im Zweifelsfall als größer erweisen konnte als diejenige zum obersten Feudalherren, dem englischen Monarchen.¹²² Auf oberster politischer Ebene drohte also die Etablierung von Machtstrukturen außerhalb des regulären Lehnsgesäftes bzw. dessen Zersplitterung in potentiell rivalisierende Fraktionen – eine Entwicklung, die im Wesentlichen erst durch die Vergütung von Gefolgschaft durch Geldsummen statt Landvergabe möglich wurde.

Diese Problematik ist ein Punkt, den Lydgate im *Dance of Death* und, soweit bekannt, auch sonst nicht direkt anspricht – sieht man vom oben genannten *Clerke* ab, der in gewissem Sinne als *retainer* seines nicht genannten Herren fungiert. In der Tat wird der *bastard feudalism* erst im weiteren Verlauf der Herrschaft des damals regierenden Heinrich VI. (1421–1471) problematisch. Dann allerdings gilt er als mit entscheidend für Ausbruch und Verlauf der sogenannten Rosenkriege (ab 1455).¹²³ Gleichwohl ist er hier zu nennen als bedeutsames Moment der Verschiebung von Machtverhältnissen durch Geld und dessen bestimmende, ebenso wie latenter bedrohliche, Bedeutung für die soziopolitischen Strukturen des zeitgenössischen Englands.

Diese Ausführungen belegen die Durchdringung des zeitgenössischen soziökonomischen Gefüges Englands durch Geld; eine Durchdringung, der, wie die Beispiele aus der zeitgenössischen Literatur und insbesondere auch Lydgates zeigen, eine bestimmende und oftmals korrumpernde Wirkung auf die Verhandlung sozialer Beziehungen gleich welcher Art zugesprochen wird. Die vielleicht grundsätzlichste Zusammenfassung erfährt dieser Gedanke, um ein letztes Beispiel aufzugeben, in eben jenem anonym verfassten Gedicht von ca. Mitte des 15. Jahrhunderts, dessen ›Präambel in diesem Kapitel einleitend zitiert wurde: In *Money, Money*,

122 Als Zeichen hierfür wird die zeitgenössische Einführung der Vasallentracht (*livery*), also einheitlicher Abzeichen oder Trachten für Gefolgsleute desselben Herren, angesehen (vgl. North u.a., *Gewalt*, S. 104).

123 Vgl. Anthony J. Pollard, *The War of the Roses*, Basingstoke/London 1988, S. 49–53.

ney! heißt es zu Beginn der ersten Strophe: »Aboue all thing thow arte a kyng, / and rulyst the world ouer all,«¹²⁴ – das Geld, ein König, der vor allem anderen und über alle Welt herrscht und mit dem, wie die nachfolgenden Zeilen verdeutlichen, nicht nur alle Welt zu tun hat, sondern dem sie auch gehorcht: Ritter, Knappen, Kaufleute, Juristen, Priester, Bauern und Bettler. In gewissem Sinne, so ist im vorliegenden Zusammenhang augenfällig, liest sich *Money, Money!* wie eine Art Totentanz – nur, dass es hier das Geld ist, dem niemand zu widerstehen imstande ist!

Bei Lydgate ist es freilich umgekehrt: Hier herrscht der Tod. Wenn er in seinem *Dance of Death* aber Reichtum, Schätze & Co. immer wieder betont als dem Tode gegenüber (vermeintlich) ›vermögend, Schutz bietend etc. ins Spiel bringt, so spiegelt dies eben jene Macht wider, welche dem Geld zeitgenössisch – und eben auch von Lydgate selbst – mal kritisch, mal humorvoll, zugesprochen wird, sozioökonomisch ebenso wie im Effekt auch soziopolitisch. Gerade die Prominenz, mit der Reichtümer und Schätze am Tode ›scheitern‹, spricht daher dafür, dass sie hier, wenn nicht ausschließlich, so doch ganz wesentlich, in einem monetären Sinne zu verstehen sind.

Umgekehrt bietet sich Geld, begriffen als Inbegriff menschlichen Vermögens, aber auch zur Gegenüberstellung mit dem Tod an, eben *weil* es dabei ganz eindrücklich als ebenso nutzlos wie alles andere vorgeführt werden kann. Gerade die Machtfülle des Geldes prädestiniert es, um – durchaus im Sinne der zeitgenössischen moralischen Orthodoxie – die Finalität, Macht und Unüberwindbarkeit des Todes gegenüber weltlichem ›Vermögen‹ überdeutlich vor Augen zu führen. Das in diesem Sinne im *Dance of Death* auszumachende Inbezugsetzen von Geld und Tod spiegelt also nicht nur die ersterem zeitgenössisch zugeschriebene Machtfülle wider, sondern hebt zugleich die zuletzt unhintergehbar Unüberwindbarkeit des Todes her vor.

1.3 Tod und Geld und die (Un-)Gewissheit der Fortuna

Dass alle Macht des Geldes nichts gegen den Tod vermag, ist freilich das, was man im Englischen einen *truism* nennen würde – eine Binsenwahrheit, eine offensichtliche, allgemein bekannte Tatsache und kaum eigens feststellungswürdige Erkenntnis. Insofern erscheint die Thematisierung des Geldes und seiner Macht bei Lydgate in ihrer Intensität zwar beachtens-, darüber hinaus aber kaum des weiteren Kommentars wert. Allerdings kann die hier vorgestellte Korrelation im einleitend genannten Sinne weiter zugespitzt werden, eben insofern beide, das Geld und der Tod, in Hinblick auf ihr Verhältnis zur Frage nach der Beherrschbar- und Gestaltbarkeit des menschlichen Schicksals als strukturell invers charakterisiert erscheinen.

¹²⁴ Anonymous, »*Money, Money!*«, S. 134.

Um das aufzuzeigen, ist es sinnvoll, das Motiv der Fortuna und seine Bedeutung in aller Kürze zu rekapitulieren, handelt es sich doch um eines der verbreitetsten und wirkmächtigsten Topoi des ausgehenden Mittelalters.

1.3.1 *O Fortuna!*

Zur Zeit der römischen Republik ebenso wie der späteren Cäsarenherrschaft intensiv verehrt und ikonographisch mit dem Füllhorn attribuiert, war die Fortuna zunächst eine durchaus wohlgesonnene »Wunschgottheit«¹²⁵. Ihr Wohlwollen zeichnete sich jedoch durch eine grundsätzliche Unberechenbarkeit aus; das heißt, dass es sich der menschlichen Vorhersage prinzipiell entzog. Diese »Wankelmüdigkeit« ließ die Fortuna zu einer begehrten, allerdings auch unsicheren Verbündeten werden, weswegen bereits von den Autoren der klassischen Antike nachdrücklich diskutiert wurde, wie mit ihren Launen – also der wahrgenommenen Kontingenzen menschlichen Geschicks – lebenspraktisch umzugehen sei. Die beiden grundsätzlichen und vieldiskutierten Alternativen lauteten erstens, dass die Fortuna insbesondere durch *fortitudo*, die Tugend der Tapferkeit, bezwungen bzw. gefügig gemacht werden könne. Der zupackende, sein Geschick in die eigene Hand nehmende Mensch sei nach dem Motto »Fortis Fortuna adiuvat« (Den Tapferen hilft das Glück) seines Glückes Schmied. Die zweite Antwort entstammte dem stoischen Denken, das nicht nach einer irgendwie gearteten aktiven Beeinflussung der Fortuna strebte, sondern vielmehr bemüht war, sich von ihren »Launen« unabhängig zu machen. Es galt, das innere Seelenleben von den Auswirkungen der stets veränderlichen Außenwelt abzukoppeln. Eine die sprichwörtliche stoische Gelassenheit korrumpernde Wirkung der Gunst der Fortuna sollte so ebenso abgewendet werden wie der niederschmetternde Effekt ihres plötzlichen Verlustes.¹²⁶

Im spätantiken Christentum allerdings war insbesondere Augustinus von Hippo (354–430) bestrebt, der Fortuna als Göttin ebenso wie als Sinnbild des Zufalls den Garaus zu machen. Denn offenkundig ist im monotheistischen Christentum

125 Alfred Jakob Doren, *Fortuna im Mittelalter und in der Renaissance*, Leipzig 1924, S. 84; vgl. hierzu wie zum Folgenden Peter Vogt, »Virtù vince fortuna. Aufstieg, Wandel und späte Blüte eines frühneuzeitlichen Topos«, in: *Contingentia. Transformationen des Zufalls*, hg. von Hartmut Böhme u.a., Berlin u.a. 2015, S. 75–114; hier: S. 79–81. Allgemein zum Fortunamotiv vgl. v.a. Vogt, *Kontingenzen und Zufall*, S. 503–658; Hartmut Böhme, »Contingentia. Transformationen des Zufalls. Einleitung«, in: *Contingentia. Transformationen des Zufalls*, hg. von dems.u.a., Berlin u.a. 2015, S. 1–36; vgl. Jerold C. Frakes, *The Fate of Fortune in the Early Middle Ages. The Boethian Tradition*, Leiden/New York 1987; Howard Rollin Patch, *The Goddess Fortuna in Medieval Literature*, Cambridge MA 1927.

126 Zur ersten Deutung vgl. Vogt, »Virtù vince fortuna«, S. 81f. Insbesondere für die Schriften Ciceros ist diese Sicht herausgearbeitet worden (vgl. ebd.). Zur zweiten vgl. ebd., S. 81ff. Als bedeutender Vertreter könnte Seneca genannt werden (vgl. ebd., S. 82f).

kein Platz für eine wie auch immer geartete weitere Gottheit. Darüber hinaus ist die Vorstellung eines Prinzips des Zufalls inkompatibel mit Augustinus' Vorstellung der göttlichen Heilsgeschichte, deren Geschehen vor aller Zeit prädestiniert wurde. Die Wendungen der Geschichte oder des menschlichen Lebens als zufällig, das heißt, nicht nur als aus menschlicher Perspektive, sondern als grundsätzlich unbestimmbar zu betrachten, ist für Augustinus eine durch und durch heidnische Sicht. Die Rede von der Fortuna muss ihm daher notwendig der Häresie gleichkommen, während die Idee einer dem Menschen möglichen Beherrschung seines Geschicks als Anmaßung, der Versuch als geradezu sündhaft erscheinen muss.¹²⁷

Auch wenn Augustinus' Darlegungen keineswegs in Vergessenheit gerieten, sondern immer wieder im Umgang mit der Frage nach der Kontingenz des menschlichen Geschicks zu Buche schlugen, so sind es doch die Überlegungen des Boethius (ca. 480–525), welche sich als weitaus wirkmächtiger herausstellten. Vor allem in seiner *Consolatio philosophiae* (ca. 525), dem *Trost der Philosophie*, griff er die Idee der Fortuna als Allegorie weltlicher Kontingenz auf, um sie – im Gegensatz zum Herangehen des Augustinus – mit der Vorstellung göttlicher Providenz zu versöhnen. Der römische Gelehrte verfasste diese seine wohl bekannteste Schrift, nachdem er Opfer einer politischen Intrige geworden und unter Anklage des Hochverrats in Haft gekommen war. Welchen Trost vermag die Philosophie einem vom Schicksal Gebeutelten Menschen wie ihm gewähren, der Ämter, Würden und Vermögen beraubt ist und einem unverdienten Schicksal entgegenseht? In dem als Dialog zwischen der personifizierten Philosophie und ihm selbst verfassten Werk beklagt er (bzw. sein Alter Ego) nun insbesondere die Launen der Fortuna, der er sein Unglück zu verdanken habe.¹²⁸

Die Fortuna erscheint hier mitnichten als wohlwollende, Gunst verheißende Gönnerin, sondern als Unglücksbringerin und, angesichts früherer Gunstbeweise, als »falsch«, trügerisch und verräterisch, als tyrannische Herrscherin über das Leben der Menschen. Die personifizierte Philosophie wiederum führt Boethius im Laufe der Schrift zu der Erkenntnis, dass Reichtum, Ansehen und Stellung, deren Verlust er beklagt, alles bloße Leihgaben der Fortuna seien, die von ihr schlicht zurückgefordert wurden – von daher also kein Grund zur Klage bestehe. Mehr noch, die Unbeständigkeit der Gunst der Fortuna sei ihr nicht vorzuwerfen, sondern vielmehr Teil ihres Wesens:

127 Vgl. ebd., S. 84; vgl. Christoph Marksches, »Providence leaves no real room to fortuna: Vom Zufall bei Augustinus«, in: *Contingentia. Transformationen des Zufalls*, hg. von Hartmut Böhme u.a., Berlin u.a. 2015, S. 39–50. Laktanz (ca. 250–325) bemerkt in *De falsa sapientia philosophorum* ganz ähnlich »Fortuna ergo per se nihil est« (Div inst. III.29, in: *Patrologiae Cursus Completus. Tomus VI*, hg. von J.-P. Mihbe, Paris 1844; zitiert aus: Vogt, »Virtù vince fortuna«, S. 84).

128 Vgl. ebd., S. 85; sowie hierzu wie zum Folgenden auch Vogt, *Kontingenz und Zufall*, S. 546–554.

Du meinst, das Glück [*fortunam*] habe sich dir gegenüber gewandelt: Du irrst! Dies sind immer seine Sitten, dies ist seine Natur. Es hat vielmehr gerade in seiner Veränderlichkeit dir gegenüber seine ihm eigentümliche Beständigkeit bewahrt. [...] Du hast das zweideutige Antlitz der blinden Gottheit nun entdeckt; während sie andern noch verhüllt, ist sie dir völlig bekannt geworden.¹²⁹

Diese wesenshafte Unbeständigkeit impliziert zugleich, dass auf jede Phase der Gunst zwangsläufig eine der Missgunst zu folgen hat; wer in Fortunas Gunst steht, hat ihr Wesen schlicht noch (!) nicht vollkommen erfasst. Boethius verdeutlicht diesen Gedanken im Rückgriff auf eben den schon damals verbreiteten Topos des *rota fortunae*, des Rades der Fortuna.¹³⁰ So spricht die Philosophie, die Rolle der Fortuna annehmend: »Dies ist unsere Macht, dies unterbrochene Spiel spielen wir, wir drehen das Rad in kreisendem Schwunge, wir freuen uns, das Tiefste mit dem Höchsten, das Höchste mit dem Tiefsten zu tauschen.«¹³¹ Grundsätzlich versinnbildlicht es, wie vielfach erläutert wurde, die Wandelbarkeit und Unbeständigkeit glücklicher Umstände. Besonders betont erscheint bei Boethius allerdings der *zwangsläufige* Abschwung des Rades, also die Notwendigkeit des Verlustes weltlicher Güter (hier: Reichtum, Ansehen und Stellung) sowie die Plötzlichkeit desselben (»in kreisendem Schwunge«) und mithin dessen Unvorhersehbarkeit. Obwohl der Umschwung des Rades aus keinem (vom Menschen) ersichtlichen Grunde, sondern eben aus der unvorhersehbaren Laune der Fortuna heraus erfolgt, so erscheint die Abwärtsbewegung selbst doch als gewiss, als unabwendbare Tatsache, die manche vielleicht noch nicht eingesehen haben, aber, wie Boethius' Schrift nahelegt, in jedem Falle erfahren werden.

Der Trost, den die personifizierte Philosophie dem Boethius bzw. seinem Alter Ego bereithält, liegt nun freilich darin, angesichts der Unbilden des unbeständigen Schicksals nicht zu verzweifeln, sondern die Unausweichlichkeit des Verlustes der Gaben der Fortuna zu akzeptieren. Statt zu klagen, heißt es, sich als einzig lohnenswertes Unterfangen auf das Wahrhafte und Bleibende zu konzentrieren, die göttliche Wirklichkeit, in der alle Unzulänglichkeiten des Diesseitigen aufgehoben sind.

Grundsätzlich bemerkenswert ist dabei, dass Boethius im Gegensatz zu Augustinus überhaupt an der Rede von der Fortuna festhält. Denn auch bei ihm erscheint die Wahrnehmung von Kontingenz auf der epistemologischen Defizienz der menschlichen gegenüber der allumfassenden göttlichen Perspektive zu beruhen: Der Mensch kann, so Boethius – in Übereinstimmung mit dem Bibelwort von der Unergründlichkeit des göttlichen Ratschlusses (Röm 11,34) – schlichtweg nicht

129 Anicius Manlius Severinus Boethius, *Trost der Philosophie/Consolatio philosophiae*. Lateinisch und deutsch, hg. von Ernst Gegenbach unter Mitarbeit von Olof Gigon, Darmstadt 2002, S. 45.

130 Vgl. Frakes, *Fate of Fortune*, S. 30–36.

131 Boethius, *Trost der Philosophie*, S. 49.

»die gesamten Triebfedern des göttlichen Werkes mit dem Geiste erfassen oder mit Worten entwickeln«¹³². Boethius scheint im Gegensatz zu Augustinus allerdings bestrebt, den Widerspruch zwischen Vorhersehung und Kontingenz dahingehend aufzulösen, dass er die Fortuna, die Kontingenz alles weltlichen Geschehens, dem göttlichen Heilswillen konsequent unterordnet. Wo dem Menschen »alles verwirrt und unordentlich«¹³³, als Werk der Fortuna erscheint, so fügt sich aber doch am Ende alles der göttlichen Vorsehung, deren »Maß alles zum Guten lenkt und anordnet.« Mit dieser (keineswegs spannungsfreien) providenztheologischen Integration wird die Fortuna im »staunenswerte[n] Wunder der Schicksalsordnung«¹³⁴ (*fatalis ordinis insigne miraculum*), zur Dienerin und zum Werkzeug Gottes umgedeutet.¹³⁵ Die zuvor als so trügerisch skizzierte Glücksgöttin erhält damit eine doppelt positive Funktion. Nicht nur ist sie damit in letzter Konsequenz Teil des göttlichen Heilsplans. Die ihr zugeschriebenen, unvorhersehbaren Verlusterfahrungen bieten dem Menschen zudem die Gelegenheit, sich dem Göttlichen zu- und von dem, den Launen der Fortuna unterworfenen, unbotmäßigen weltlichen Streben abzuwenden.¹³⁶

Konkret lässt sich daraus allerdings folgern, auf Versuche der Beeinflussung oder gar Beherrschung der Fortuna – der Unbilden des kontingenten Schicksals – zu verzichten. Es gilt, sich der Wechselhaftigkeit des weltlichen Glücks und seiner notwendigen, unausweichlichen Vergänglichkeit bewusst zu werden sowie der Unvorhersehbarkeit und Plötzlichkeit, mit der das Schicksal sich wenden kann. Der Verzicht auf jeglichen weltlichen Ehrgeiz, jedes Streben nach weltlichem Glück (das bestenfalls als eine Ablenkung bei der Orientierung auf das Göttliche hin zu begreifen wäre) ist die naheliegende Konsequenz dieser Haltung. Der im boethischen Sinne Geschulte übt sich vielmehr in Gottvertrauen und richtet seinen Fokus auf das Bleibende: die in christlichen Lehren offenbarte und mithilfe der Philosophie erkannte Sphäre des Göttlichen.

132 Ebd., S. 217.

133 Dieses und das nachfolgende Zitat: Ebd. 206.

134 Ebd., S. 31.

135 Vgl. Vogt, *Kontingenz und Zufall*, S. 554. Vogt scheint sich dieser Spannung allerdings weit weniger bewusst als Boethius Schrift m.E. nahelegt. Er stellt »das schlichte Faktum der Existenz der *Fortuna* [Herv. i. O]« (Vogt, »Virtù vince fortuna«, S. 85) bei Boethius weitgehend unkommentiert neben ihre offensbare providenztheologische Unterordnung (vgl. auch Vogt, *Kontingenz und Zufall*, S. 552f.).

136 Vgl. Boethius, *Trost der Philosophie*, S. 87: »Ich glaube nämlich, dass dem Menschen ein widriges Geschick mehr als ein günstiges nützt [*adversam quam prosperam prodesse fortunam*]. [...] Dieses bindet die Seelen der Genießenden mit dem Scheine lügnerischer Güter, jenes löst sie durch die Einsicht in die Gebrechlichkeit jener Glückseligkeit. [...] Endlich zieht das Günstige durch Schmeicheln vom Pfade des wahren Guten ab, das Widrige dagegen zieht meistens mit seinen Widerhaken zu den wahren Gütern zurück« (vgl. ebd., S. 86).

Die Schriften des Boethius und insbesondere seine *Consolatio* gehören zu den meist-rezipierten Werken der mittelalterlichen Gelehrsamkeit. Sie sind mit entscheidend für die Ausprägung der Abwendung von weltlichem Ehrgeiz predigenden Weltdeutung der *contemptus mundi*.¹³⁷ Was das Motiv der Fortuna angeht, so sind ab dem 12. Jahrhundert zunehmend häufig bildliche Darstellungen in Literatur und Buchmalerei (mit dem Rad als ihrem zentralen Attribut) belegt.¹³⁸ In Dantes *Divina Commedia* (ca. 1307–1321) wird das Motiv im boethischen Sinne ebenso aufgegriffen wie, titelgebend, in Petrarcas *De remediis utriusque fortunae* (ca. 1366). Bildliche Darstellungen bzw. Illustrationen zeigen oftmals das von der Fortuna in Bewegung gesetzte Rad, nicht selten versehen mit den Figuren von vier Königen, welche Positionen oberhalb bzw. auf, unter dem Rad sowie links und rechts davon besetzen. Versehen mit den Aussprüchen *regnabo, regno, regnavi, sum sine regno* (ich werde herrschen, ich herrsche, ich habe geherrscht, ich bin ohne Herrschaft) versinnbildlichen sie die Momente des Aufstiegs und Falls in der Gunst der Fortuna – und die Vergänglichkeit weltlichen Glücks.¹³⁹

Wirkmächtig wird die Fortuna mit ihrem Rad auch von Giovanni Boccaccio als strukturgebendes Element in seinem *De casibus virorum illustrium* (ca. 1358) aufgegriffen, eine Schrift, die den Startschuss für ein ganzes Genre von Erzählungen über den Fall bedeutender Persönlichkeiten bildete. Wie oben erwähnt, stellte sie auch, zusammen mit ihrer Übertragung ins Französische durch Laurent de Premierfait (ca. 1370–1418) um 1409, die Vorlage für John Lydgate's *Fall of Princes* dar. Dort vermerkt Lydgate im Prolog, dass der Zweck des Buches nichts anderes sei als »For-

137 Vgl. Kern, *Weltflucht*, v.a. S. 295ff; Siobhan Nash-Marshall, »Boethius's Influence on Theology and Metaphysics to c. 1500«, in: *A Companion to Boethius in the Middle Ages*, hg. von Noel H. Kaylor und Philip E. Phillips, Leiden 2012, S. 163–191.

138 Zu den frühesten Exempla gehört die auf die zweite Hälfte des 11. Jahrhunderts datierte, aus dem *Codex Casinensis* 189 der Benediktinerabtei Monte Cassino (vgl. Matthias Vollmer, »Das Bild vor Augen-den Text im Kopf. Das Rad der Fortuna als textsubstituierendes Zeichen«, in: *Boethius Christianus? Transformationen der Consolatio Philosophiae in Mittelalter und Früher Neuzeit*, hg. von Reinhold Glei u.a., Berlin u.a. 2010, S. 355–386; hier: S. 361). Entsprechende Wandmalereien sollen auch in nicht geringer Zahl existiert haben, wurden aber bis auf wenige Fragmente zerstört (vgl. ebd., S. 356). Bekannt ist heute v.a. die *Carmina Burana* genannte Sammlung von Gedichten des 11. bis 13. Jahrhunderts aus Benediktbeuern, die zum bedeutenden Teil der Fortuna »gewidmet« sind; vgl. Johann Drumbl, »Studien zum Codex Buranus«, in: *Aevum* 77/2 (2003), S. 323–356.

139 Vgl. Patch, *The Goddess Fortuna*, S. 164. Diese Gestaltung findet sich schon bei der wohl ältesten erhaltenen Darstellung des Rades der Fortuna des Mittelalters im o.g. *Codex Casinensis* (vgl. Vollmer, »Das Bild vor Augen«, S. 362f). Auf die Bezugnahme auf den Bereich des Politischen, d.h. hier der monarchischen Herrschaft als eines der bevorzugten »Geltungsbereiche« der Fortuna, wird im weiteren Verlauf dieses Kapitels zurückzukommen sein.

tunys variaunce¹⁴⁰ – die Wandelbarkeit Fortunas – zu illustrieren. Aber auch schon im *Troy Book* und in *The Siege of Thebes* ging es um den Fall von Persönlichkeiten, Städten, ja, Zivilisationen.

In der Tat stellt die Auseinandersetzung mit der Fortuna geradezu ein Leitmotiv für einen großen Teil der lydgateschen Dichtung dar. Mehrere seiner kürzeren Gedichte sind den Wechselfällen des Lebens gewidmet, die beklagt werden und immer wieder, durchaus im Sinne von Boethius' *Consolatio*, auf die christlichen Heilslehren verweisen.¹⁴¹ Lydgates Kenntnis des Topos verdankt sich zweifellos seinen Studien in Oxford, wo die Texte des Boethius zeitgemäß als Pflichtlektüre vorgesehen waren,¹⁴² sowie seinen literarischen Vorbildern. Zu diesen zählte neben den oben genannten insbesondere Geoffrey Chaucer, der Boethius *Consolatio* unter dem Titel *Boece* in der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts selbst ins Mittelenglische übersetzt hatte. Lydgate selbst benennt an verschiedenen Stellen auch explizit »Boeces book, the Consolacioun«¹⁴³ als Bezugspunkt, womit er eventuell auf eben diese Übersetzung anspielt. Ganz offensichtlich jedenfalls war Lydgate mit den Grundgedanken der *Consolatio* sehr vertraut und hatte diese – als Gelehrter, Mönch und Dichter – zutiefst verinnerlicht.

1.3.2 Die Fortuna im *Dance of Death*

Auch wenn mit dem Fortunamotiv immer Fragen der Unvorhersehbarkeit, Unbeständigkeit, Unsicherheit, Zufälligkeit des Weltlichen aufgerufen sind, so ist doch nicht von vornherein klar, wie im Einzelnen göttliche Providenz, Kontingenz und menschliches Vermögen zueinander in Beziehung gesetzt werden. In der Tat ist ein detaillierter Blick in die jeweiligen Werke vonnöten, um ihr Verhältnis und das Verständnis von der Fortuna genauer zu bestimmen. Wo und wie also wird das Motiv im *Dance of Death* verwendet?

140 John Lydgate, *The Fall of Princes*, hg. von Henry Bergen, 4 Bde., London/New York 1967, Bd. 1, S. 2.

141 Auf einzelne Passagen darin wird noch zurückzukommen sein. Das Fortunamotiv bei Lydgate hat als solches in der Forschung gewisse, wenn auch nicht systematische Beachtung gefunden. Das mag auch daran liegen, dass Lydgates Auseinandersetzung damit, wie im Folgenden gezeigt werden kann, weniger stringent ist, sondern sich vielmehr durch eine nicht immer widerspruchsfreie Spannung auszeichnet. Zum Fortunamotiv bei Lydgate vgl. Pearsall, *John Lydgate*, S. 240ff; Mortimer, »Fall of Princes«; Paul Strohm, *Politique. Languages of Statecraft between Chaucer and Shakespeare*, Notre Dame IN 2005, S. 100–104.

142 Vgl. Nash-Marshall, »Boethius's Influence«; hier: S. 163ff.

143 Lydgate, *Fall of Princes*, Bd. 1, S. 9. Allein im *Fall of Princes* finden sich vier direkte Bezüge auf Boethius (vgl. Hammond, *English Verse*, S. 185). Auch dem Boethius selbst ist einer der »Fälle« gewidmet (vgl. ebd., S. 185f).

Die Fortuna in den *Verba translatoris*

Die deutlichste Anspielung auf die Fortuna findet sich, wie eingangs erwähnt, gleich zu Beginn, im als *Verba translatoris* bezeichneten Prolog. Die Strophe, die den *Dance of Death* geradezu unter das Motto einer illustrativen Erläuterung des Wirkens der Fortuna stellt, sei hier noch einmal in Gänze zitiert:

Deeth sparith not / lowe ne hy degree –
 Popes, kynges, / ne worthy Emperours.
 Whan þei shyne / most in felicite,
 He can abate / þe fresshnes of her flours,
 Ther briȝt sonne / clipsen with his shours,
 Make hem plunge / from her sees lowe.
 Magre þe myȝt / of alle these conquerours,
 Fortune hath hem / from her whele ythrowe. (L 9–16)

Der Tod verschont nicht / Niedrige noch Hohe;
 Päpste, Könige, / noch würdige Kaiser,
 Wenn sie erstrahlen / in höchstem Glück.
 Vermag er zerstören / die Frische ihrer Blüten,
 Ihre Sonne zu verdunkeln / mit seinen Schauern,
 Sie stürzen zu lassen; / von ihren Thronen nieder.
 Trotz der Macht / all dieser Eroberer;
 Hat sie Fortuna / von ihrem Rade geworfen.

Besondere Betonung erfährt das Fortunamotiv hier auch deswegen, weil in den übrigen vier Strophen des Prologs ausschließlich die Grundaussagen der von Lydgate getreulich wiedergegebenen, oben genannten, einleitenden Worte der französischen Vorlage wiederholt werden und ansonsten bloß, wenn auch wortreich, der Anlass seiner Übertragung ins Englische dargelegt wird: Es ist der Tod, der »sleeth, allas [...] / Boþe ȝong and olde / of lowe and hy parage« (L 7f) – der, alle, Junge wie Alte, niederstreckt, von hohem wie von geringem Stand. Darüber hinaus werden allein Umstände und Anlass der Übersetzung des Textes wortreich geschildert, »whiche þat at Parys / I fonde depict / oones in a wal« (L 19f), »das ich in Paris einst dargestellt fand an einer Wand«). Lydgate habe die Übersetzung, wie er hier schreibt, auf den Rat, das Verlangen, die Bitte (»a-vyse«, »sterynge«, »requeste«, L 25ff) ungenannter französischer Gelehrter hin unternommen, wobei er seine eigene Leistung in gänzigem Bescheidenheitstopos kleinredet. Es sei eine »playn translacioun« (L 28) und sein Beitrag zum vorliegenden Text, wie er im Nachwort noch eingehender ausführt, nicht nennenswert bis ungenügend. Diese Zurücknahme der eigenen Person wird

freilich dadurch konterkariert, dass er sich selbst abschließend als Dichter namentlich erwähnt.¹⁴⁴

Das Fortunamotiv stellt an dieser Stelle jedenfalls die einzige inhaltlich-motivische Ergänzung zur französischen Vorlage dar und erscheint eben deswegen als besonders hervorgehoben. Was wird damit bewirkt? Bemerkenswert ist zunächst, dass der Tod hier mit der Fortuna gleichsam identifiziert wird. Denn es ist ja die Rede davon, dass der Tod die genannten »from her sees« (L 14), von ihren Stellungen bzw. Thronen stürzt – was aber buchstäblich gleichbedeutend mit dem Tun der Fortuna ist, welche sie »from her whele ythrowe« (L 16), von ihrem Rade geworfen hat. Als Verursacher erscheinen Tod und Fortuna damit geradezu austauschbar.

Bemerkenswert ist dies nicht zuletzt deswegen, da das Wirken der Fortuna und die ihr zugeschriebenen Verlusterfahrungen ja keineswegs notwendig mit dem Tod gleichzusetzen sind. Das gilt weder für Boethius, für den – auch wenn er zuletzt hingerichtet wurde – zunächst der Verlust seiner Stellung, seiner Freiheit etc. als Werk der Fortuna erscheinen, noch gilt dies grundsätzlich für Lydgate. In der Tat sind mehrere kleinerer Gedichte Lydgates ganz dem Wirken der Fortuna gewidmet, wo sie als Prinzip der Wandelhaftigkeit der Welt als solcher skizziert wird. *That now is Hay some-tyme was Grase* (»Was jetzt Heu ist war einst Gras«) etwa, ein Gedicht unbekannten Datums, stellt eine Art Aufstellung weltlicher Veränderlichkeit dar, vom Wandel der Tages- und Jahreszeiten bis hin zu menschlichen Stimmungen und Verhaltensweisen. Dies alles ist der Fortuna geschuldet, denn »[t]her may nothyng he re longe contynue / For to endure in his freshenys, / The whelle so turnythe of Dame Fortune / By chaungyng of her doublenes«¹⁴⁵ – etwa: »es gibt nichts, was lange bestünde oder in Jugendfrische andauerte. Denn das Rad der Herrin Fortuna dreht sich im Wandel ihrer Unbeständigkeit/Trughaftigkeit«. Und in einem von Lydgates Gedichten, dem der treffende Titel *On the Instability of Human Affairs* beigelegt worden ist, wird ebenfalls die Veränderlichkeit der Welt als solche geschildert und diese genauso mit dem Wirken der so unvorhersehbaren und unbeständigen Fortuna identifiziert:

The World vnsure, contrary al stableness,
Whos ioye is meynt ay with adversite;
Now light, now hevy, now sowre, now gladness;
Ebbe after floode of al prosperite.
Set al asyde and lierne this of me,

144 Vgl. die letzten Zeilen des *Dance of Death*: »Rude of langage / I was not borne in Fraunce, / Haue me excusid / my name is Iohn Lidgate; / Of her tunge / I haue no suffisaunce / Her corious metris / in Englisse to translate« (L 669–672): »Von grober Sprache / ward ich nicht in Frankreich geboren. / Verzeiht mir [dies] / mein Name ist John Lydgate; / ihre [d.h. Frankreichs] Sprache / beherrsche ich nicht genug, / ihre edlen Verse / [recht] ins Englische zu übersetzen.«

145 Lydgate, *The Minor Poems*, Bd. 2, S. 810; vgl. ebd., S. 809–813.

Trust upon fortune? Defye false fortune,
And al recleymes of hyr double luyne¹⁴⁶

*Die Welt unsicher, aller Gewissheit entgegen;
Deren Freude mit Kummer vermischt ist;
Mal leicht, mal schwer, mal Gram, mal Fröhlichkeit,
mal Ebbe, mal Flut allen Wohlergehens.
Lass ab von allem und lerne dies von mir:
Fortuna vertrauen? Trotze der falschen Fortuna,
Und allen Versuchungen ihrer betrügerischen/unverlässlichen Rede.*

Fortuna wird hier als ein die gesamte diesseitige Welt durchdringendes Prinzip geschildert, das für positive ebenso wie negative Veränderungen gleichermaßen verantwortlich scheint. Im vorliegenden Zusammenhang ist allerdings auch zu vermerken, dass es sich bei diesem Gedicht um eben jenes handelt, das mit einer direkten Anspielung auf den *Dance of Death* abschließt bzw. auf das darauf basierende Wandgemälde in der *St. Paul's Cathedral* von London: »Renne vnto Powlis, beholde the Machabe«¹⁴⁷ (»Lauf nach St. Paul's, betrachte den Totentanz«). Angesichts der mit Unvorhersehbarkeit behafteten Unbeständigkeit der Welt, *die ihn mit einschließt*, soll sich der Mensch – so die ganz der *contemptus mundi* konforme, abschließende Moral des Gedichts – dem Göttlichen zuwenden, wobei ihm der offenbar als bekannt vorausgesetzte Totentanz von *St. Paul's* zur Verinnerlichung dienen soll.¹⁴⁸ Das Gedicht plädiert angesichts der Unstetigkeit aller weltlichen Verhältnisse also ganz im konventionell-boethischen Sinne für eine Zuwendung zum Göttlichen.

Ganz ähnlich, so ist hinzuzufügen, endet auch das zuvor zitierte *That now is Hay some-tyme was Grase*, nämlich – wie dessen Titel schon nahelegt – mit Anspielungen

146 Vgl. Lydgate, *A Selection*, S. 74–78. Meine Übersetzung ist in mancherlei Weise mangelhaft; »luyne« (*line*) bedeutet neben dem buchstäblichen »Tau« sowohl »Art« im Sinne von Charakteristikum/Prinzip/Regel/Gesetz als auch buchstäblich »Zeile«, d.h. eine Äußerung in geschriebenem oder gesprochenem Wort (Rede). Die Schlusszeile ist von daher als Warnung vor den Versuchungen und Täuschungen der Fortuna zu lesen, den Menschen mit letztlich falschen Versprechungen an sich zu binden.

147 Lydgate, *The Minor Poems*, Bd. 2, S. 834.

148 Ganz in diesem Sinne, wenn auch ohne Verweis auf den *Dance of Death*, sind auch andere Gedichte Lydgates zu verstehen, etwa eines mit dem Titel *Timor mortis conturbat me* (»Die Angst vor dem Tod bestürzt mich«, vgl. ebd., S. 828–832) zu verstehen. Dort ist es die Wandelbarkeit der Welt, die »wourldly mutabilite« (ebd., S. 828), welche direkt mit dem Tod oder der Angst davor verknüpft ist. Vgl. die einleitenden Zeilen: »So as I lay this othir nyght, / In my bed tournyng vp so doun, / [...] I gan remembre with-inne my resoun / Vpon wurldly mutabilite, / And to recoorde wel this lessoun / Timor mortis conturbat me.« (ebd.: »Als ich neulich nachts lag/in meinem Bett mich umherwälzend / [...] begann ich in meinem Geiste / über die Wandelbarkeit der Welt nachzudenken / und diese Lehren zu verinnerlichen. / Timor mortis conturbat me.«)

auf die grundsätzliche Vergänglichkeit des weltlichen Daseins. Insofern die Wandelbarkeit der Fortuna immer auch die Vergänglichkeit alles Bestehenden einschließt, ist sie für sich genommen zwar nicht mit dem Tod identisch. Allerdings ist ihr in Lydgate's Gedichten ein geradezu intimes Verhältnis zum Tod zuzuschreiben. Er erscheint als allerletzter und vollständiger, in jeder Hinsicht finaler und mit Gewissheit erfolgender Umschwung des Rades der Fortuna. Er ist gleichsam die letzte Bestätigung ihrer Herrschaft wie auch der *doubleness*, der Trughaftigkeit und Unbeständigkeit alles Irdischen. Dies entspricht insofern der Tradition, als dass es mit der verbreiteten bildlichen Darstellung der Fortuna und ihres Rades mit eben jenen vier Herrschergestalten korrespondiert, deren Fall zunächst zwar allein den Verlust ihrer Herrschaft anzeigt, faktisch aber mit dem Verlust ihres Lebens gleichgesetzt werden kann.

Was aber geschieht nun mit der direkten Gleichsetzung von Tod und Fortuna im Prolog des *Dance of Death*? Sie hat zweierlei zur Folge. Zum einen wird damit der Nimbus der Unvermeidlichkeit verstärkt, welcher dem Umschlag des *rotae fortuna* zugesprochen wird. Denn nichts ist freilich – wie im Totentanz in Abundanz verdeutlicht – so sicher wie der Tod. Mit dem Bezug auf diesen wird die Unabwendbarkeit der Wechselhaftigkeit der Fortuna betont, die Unvermeidlichkeit ihres »Umschwungs« zum Schlechteren sowie, zuletzt, die Vergänglichkeit aller weltlichen Verhältnisse.

Zum anderen aber wird damit umgekehrt der Tod als kontingent betont im Sinne seines grundsätzlich unvorhersehbaren und mitunter plötzlichen Eintretens, das jenen Päpsten, Königen, würdigen Herrschern etc. jederzeit, eben auch in ihrer »vollen Blüte« widerfahren kann. Dieser Aspekt der drohenden Plötzlichkeit und Unvorhersehbarkeit wird, wie bereits erwähnt, in Totentanzdarstellungen grundsätzlich hervorgehoben und in der Tat unterscheiden diese sich gerade darin von anderen Arten mittelalterlicher und frühneuzeitlicher Todesmeditation.¹⁴⁹ Lydgate selbst stellt ihn im Prolog zusätzlich heraus: »Where is 3our witt / wher is 3our prudence / To se aforn / the sodein violence / Of cruel Dethe« (L 4ff) – Wo ist euer Scharfsinn, wo eure Klugheit, die plötzliche (»sodein«) Gewalt des grausamen Todes hervorzusehen?

Dieser Aspekt kann auch darüber hinaus als hervorgehoben gelten, wenn man bedenkt, dass die einleitend zitierte Strophe auch als Anspielung auf den Tod eines ganz bestimmten Herrschers gelesen werden kann, nämlich Heinrich V. von England (1386–1422).¹⁵⁰ Heinrich hatte sich nach seinen Siegen im sogenannten

149 So von der *Ars moriendi*, letztlich eine Art Anleitung zum »glückenden« Sterben, d.h. dem moraltheologisch ordnungsgemäßen Übergang in die Ewigkeit, die eine planvolle Durchführung durch die letzten Lebensstunden darstellt (vgl. Palmer, »Ars moriendi«).

150 Vgl. Oosterwijk, »Fro Paris to Ingland?«, S. 120f; S. 124.

Hundertjährigen Krieg gegen Frankreich, der damit beendet schien, auf dem Höhepunkt seiner Macht und seines Ruhms befunden, als er an einer plötzlichen und rasch voranschreitenden Erkrankung (vermutlich der Ruhr) verstarb. Lydgate verlor damit nicht nur einen als ebenso beliebt wie fähig geltenden König, sondern, wie erwähnt, auch einen seiner ersten und wichtigsten Gönner.¹⁵¹ Der so vollkommen unvorhergesehen und plötzlich zu Tode gekommene Heinrich V. erscheint geradezu als Exemplum des oben Zitierten, mit seiner Rede von den auf dem Höhepunkt ihrer ›Karriere‹ zu Fall gebrachten Herrschern, Königen und Eroberern.

Bestärkt wird diese Deutung durch zwei Zeilen im Dialog des Todes mit der Figur des von Lydgate neu hinzugefügten *Tregetour* (Hofzauberers/Narren). Dieser wird, einzigartig in Lydgates Text, namentlich identifiziert als ein gewisser Jon Rikelle. Dieser habe einst in Diensten des »noble Harry / kyng of Engelond, / And of Fraunce / the my3ti conquerour« (514f) gestanden – des »edlen Heinrich / König von England und von Frankreich / dem mächtigen Eroberer«. Die explizite Titulierung als Eroberer weist auf die *Verba translatoris* zurück und lässt die Wendung ohne Zweifel als Referenz auf den erst kürzlich verstorbenen Monarchen erscheinen.¹⁵²

Wenn mit dieser Gleichsetzung von Tod und Fortuna also sowohl die Unvermeidlichkeit der Fortuna und ihres launenhaften Wirkens, die unüberwindbare Wechselhaftigkeit aller weltlichen Umstände betont wird, so wird umgekehrt zugleich die in der Vorlage schon vorhandene, gleichsam paradoxale Eigenschaft des Todes, *gewiss* und zugleich *ungewiss* zu sein, zusätzlich hervorgehoben. Er wird als notwendig eintretendes und zugleich unvorhersehbares und in diesem Sinne kontingentes Phänomen gefasst, dessen einziges verlässliches Charakteristikum – ganz genau wie im Falle der Fortuna – in vorhersehbarer Unvorhersehbarkeit besteht.

0 3e, Sir Clerke!

Allerdings wird auf das Fortunamotiv auch in den eigentlichen Totentanzdialogen Bezug genommen, wenn auch weniger prominent. Am deutlichsten ist dies bei der Figur des *Clerke* der Fall, den der Tod mit den auch hier noch einmal in Gänze zu zitierenden Worten anspricht:

151 Seine Bewunderung für den Verstorbenen spiegelt sich in einem eloquenten Einschub in seinem *Fall of Princes* wider, wo er ihn als tapferen, tugendhaften, friedensbringenden Verteidiger der Christenheit schildert, dessen plötzlicher Tod einfach nur höchst bedauernswert ist (»he deied al tosoone«: *Lydgate, Fall of Princes*, Bd. 1, S. 168; vgl. ebd.) Zur Diskussion des Verhältnisses von Heinrich V., der Lancaster-Dynastie und Lydgate vgl. auch Lee Patterson, *Acts of Recognition. Essays on Medieval Culture*, Notre Dame IN 2010, S. 120–154 sowie die folgenden Ausführungen.

152 Vgl. Kinch, *Imago Mortis*, S. 208; Oosterwijk, ›From Paris to Ingland?‹, S. 120; Lydgate, *John Lydgate*, S. 161f.

O ȝe, Sir Clerke / suppose ȝe to be free
 Fro my daunce / or ȝoureselfe defende,
 That wende haue rysen / vnto hie degré
 Of benefices / or some greet prebende?
 Who clymbeth hiest / sometyme shal dissende
 Lat no man grucche / aȝens his fortune,
 But take in gree / whateuere God hym sende,
 Whiche ponisheth al / whan tyme is oportune. (L 593–600)

*O du, Herr Gelehrter, / du glaubst du wohl befreit zu sein
 Von meinem Tanz / oder dich schützen zu können?
 Der aufgestiegen ist / zu hoher Stellung
 Von Privilegien / oder großen Pfründen?
 Wer am höchsten steigt / mit dem wird es [auch] wieder abwärtsgehen.
 Kein Mensch soll hadern / mit seinem Schicksal [fortune],
 Sondern gnädig annehmen / was immer Gott ihm beschert,
 Welcher alle straft / zur gegebenen Zeit.*

Auch hier wird der Tod, wie die Rede vom Auf und Ab nahelegt, mit dem Umschwung des Rades der Fortuna identifiziert. Zunächst ist dabei die Forderung deutlich, sich diesem zu fügen, so plötzlich und unvermutet es auch geschieht. Letzteren Aspekt verdeutlicht noch einmal die Antwort des *Clerke*, wenn er ungläubig anmutend fragt: »Shal I þat am / so ȝonge a clerke nowe deye« (L 601: »Soll Ich, der ich ein so junger Clerke bin, jetzt [schon] sterben?«) und feststellt, dass der Tod doch »alweie / a short conclusioun« (L 605; etwa: »immer kurzen Prozess«) mache.

Darüber hinaus ist die Rede vom Auf- und Abstieg mit einer Kritik an der hier ausdrücklich thematisierten sozialen Ambition verknüpft. Verständlich ist dies freilich im Lichte des boethischen Gedankens, dass angesichts der Unvorhersehbarkeit des Schicksals und der Unvermeidbarkeit der Abwärtsbewegung jeglicher Ehrgeiz sinnlos ist, insofern er sich auf die Sphäre des Weltlichen beschränkt. Weltlicher Ehrgeiz ist in diesem Verständnis, wie gesagt, bestenfalls eine Ablenkung von der Ausrichtung des Lebens auf das jenseitig-Göttliche. Irritierenderweise aber scheint die Abwärtsbewegung des Rades hier mit einer Idee von göttlicher Strafe verknüpft. Irritierend mutet dies deswegen an, weil der Tod, wie der Totentanz ja nicht müde wird zu betonen, eben ausnahmslos und mitunter unvermutet zu jedem kommt. Wie kann er da eine Strafe sein? Zwar ist der Tod im theologischen Verständnis der Zeit grundsätzlich »der Sünde Sold«, Strafe für den adamitischen Sündenfall;¹⁵³ hier

153 Das etwas später entstandene Totentanzgemälde von La Chaise-Dieu (ca. 1470) greift dies etwa explizit auf, insofern ihm eine Darstellung des Sündenfalls vorangestellt ist und mehrere direkte textliche Anspielungen erfolgen (vgl. Gertsman, *Dance of Death*, S. 131–134). Lydgates Version enthält allerdings nichts Derartiges.

aber scheint die Rede von Strafe deutlich auf das individuelle Verhalten des *Clerke* und dessen soziale Ambitionen bezogen, nicht auf seine peccatologische Unterworfenheit.

An dieser Stelle ist zu bemerken, dass Lydgate auch diesen Dialog weitgehend der französischen Vorlage entnimmt – allein der Bezug auf die *Fortuna* ist ergänzt. Die Passage lautet im Französischen schlicht »rien ny vault le rebeller«¹⁵⁴: Sich auflehnen ist sinnlos. Betont ist die Rede vom (sozialen) Auf und Ab an dieser Stelle gewiss deswegen, weil Klerus und die höfische (also ›säkulare‹) Verwaltung eben mit die bedeutsamsten Orte sozialen Aufstiegs darstellten.¹⁵⁵

Kritisiert wurde sozialer Ehrgeiz von zeitgenössisch insbesondere, da er als Ursache sozialen Unfriedens ausgemacht wurde. Lydgate selbst, so ist an dieser Stelle zu vermerken, teilt diese Ansicht. So schreibt er an anderer Stelle, mangelnde Hierarchie bzw. klare ständische Distinktion führe nur zur für alle Menschen nachteiligen Verwirrung, zu Unfrieden und Zwietracht, worunter nicht zuletzt die Armen zu leiden hätten. In der Tat ist auch die oft emphatische Warnung vor sozialer und politischer Disharmonie ein konstantes Motiv in Lydgates Werk. Eleanor Hammond schreibt deswegen auch, Lydgate müsse, über seinen mutmaßlichen sozialen und religiösen Konservatismus hinaus, geradezu einen »personal horror«¹⁵⁶ davor empfunden haben.

Diese Einschätzung lässt sich biografisch begründen. So kann vermutet werden, dass Lydgate in früher Jugend die sogenannte *Peasant Revolt* von 1381 miterlebt und als abschreckend empfunden haben könnte. Der Aufstand, der die sozialen Hierarchien nachdrücklich in Frage stellte,¹⁵⁷ hatte seine Heimatgrafschaft Suffolk früh erfasst, wo Lydgate, damals etwa 11 Jahre alt, nur wenige Meilen entfernt von seiner späteren Heimatabtei Bury St. Edmunds aufwuchs. Dass diese mit ihrem bedeutenden Grundbesitz im Zentrum der gewaltsauslösenden Unruhen stand, mag zu seiner späteren Skepsis, was das Infragestellen bestehender sozialer Hierarchien betrifft, bei-

154 Kaiser, *Der tanzende Tod*, S. 104.

155 Ähnlich von Aufstieg und als Strafe konnotiertem Fall ist daher auch bei den Figuren des *Patriarke* und des *Bisshoppe* die Rede, wenn auch ohne direkte Bezugnahme auf die *Fortuna*. Ersterer etwa klagt: »Hy clymbyng vp / a falle hath for his mede« (L 133: »Wer hoch steigt, hat einen Fall zum Lohn«); und er beendet seine Rede an den Tod mit den Worten »Who mountith hy / it is sure and no drede, / Greet berthen doþe / hym ofte encoumbre« (L 134f: »Wer hoch steigt – es ist gewiss und nicht (bloße) Befürchtung – dem widerfährt oft großer Kummer«). Der Tod spielt hier im Gegenzug direkt auf mögliche, nunmehr obsolete, Ambitionen des *Patriarke* auf das Papstamt an (vgl. L 127f). Der *Bisshoppe* wiederum klagt, »No wiȝt is sure / þat clymbeth ouer hye« (L 208: »Niemand ist sicher, der allzu hoch steigt.« Lydgate folgt darin der französischen Vorlage (vgl. Kaiser, *Der tanzende Tod*, S. 80f; S. 84f).

156 Hammond, *English Verse*, S. 94; vgl. John Lydgate, *The Pilgrimage of the Life of Man*, hg. von F. Furnivall, Millwood NY 1973, S. 627; Rigby, »English Society«, S. 25f; S. 36f.

157 Vgl. Alastair Dunn, *The Great Rising of 1381. The Peasants' Revolt and England's Failed Revolution*, Stroud/Charleston SC 2002.

getragen haben. In den Auseinandersetzungen wurde unter anderem der damalige Prior der Abtei von Aufständischen getötet – wobei sich deren Unmut sprechenderweise vor allem gegen die Archive der Abtei mit den Verzeichnissen ihrer Besitzstände richtete, aus welchen sich die Pachtverpflichtungen der einfachen Bevölkerung ableitete.¹⁵⁸ Lydgate war also Teil und später prominenter Vertreter eines sozialen Milieus ebenso wie einer konkreten sozialen Gruppe, die von den bestehenden soziopolitischen Verhältnissen klar profitierte und wenig Gutes von deren Infragestellung erwarten konnte.

Auch wenn der Aufstand nach bemerkenswerten Anfangserfolgen vollständig niedergeschlagen wurde, so blieb die Gefahr sozialer Unruhen doch präsent. Seit Ende des 14. Jahrhunderts hatte die religiöse Bewegung der Lollarden (welche teilweise auch in der Revolte von 1381 involviert war) vor allem die kirchlichen Autoritäten, zunehmend aber auch die weltlichen Hierarchen, in Frage gestellt. Die Forderungen im Umfeld der Lollarden reichten bei erneuten Unruhen um 1430 bis hin zur Abschaffung der Monarchie. Insofern diese Forderungen für die religiösen und politischen Eliten, denen Lydgate nahestand, als Ursache von Aufständen ausgemacht wurden, liegt die grundsätzliche Ablehnung jeglicher Veränderung am Status quo der sozialen Verhältnisse auf der Hand.¹⁵⁹

Hinsichtlich der Nähe Lydgates zur Macht ist ferner auf die politische Dimension des Beharrens auf dem Status quo sozialer Hierarchien zu verweisen. Das damalige Herrscherhaus Lancaster, dem Lydgate eben eng verbunden war, war erst 1399 putschartig an die Königswürde gelangt. Aufgrund seiner grundsätzlich fragwürdigen Legitimation war es daher, möglichen konkurrierenden Ansprüchen aus dem Hochadel gegenüber, an der Propagierung stabiler Hierarchien interessiert (was einer gewissen Ironie natürlich nicht entbehrt). Auch wenn die Forschung davon absieht, Lydgate auf eine Art Propagandisten des Hauses Lancaster zu reduzieren, so liegt er mit seiner offenkundigen Vorliebe für gesellschaftliche Stabilität doch auf der Linie des Herrschergeschlechts, dem es die bedeutendsten seiner dichterischen Aufträge verdankt. Wie erwähnt, gehört dazu neben dem *Troy Book* auch der *Fall of Princes*, geschrieben im Auftrag des Herzogs von Gloucester und späterem Regenten während der Minorität Heinrich VI., den Lydgate ebendort – im *Fall of Princes* – für seine Härte bei der Unterdrückung der Lollardenbewegung pries.¹⁶⁰

Die langjährige Minderjährigkeit des nunmehrigen Königs Heinrich VI. war freilich ein weiterer Grund politischer Instabilität. Denn damit fiel der König als mutmaßlich ›ehrlicher Makler‹ zwischen den Interessen der Angehörigen des Hochadels aus. Dass einer von ihnen, in diesem Fall Gloucester, die politische

¹⁵⁸ Vgl. hierzu wie zum Folgenden Dyer, »Rising of 1381«; hier: S. 276; Summit, »Stable in Study«, S. 215; S. 208ff; S. 226.

¹⁵⁹ Vgl. zur Verhandlung sozialer Hierarchien die Ausführungen in Kapitel 3.

¹⁶⁰ Lydgate, *Fall of Princes*, Bd. 1, S. 11f.

Vormundschaft des Herrschers innehatte, musste eine Belastung für das stabil-hierarchisch gedachte politische Gefüge darstellen; eine Belastung, die Konflikte herausforderte – und das zu einer Zeit, in der der *bastard feudalism* den Aufbau paralleler Machtstrukturen ermöglichte.¹⁶¹ Grundsätzlich hatte Lydgate also in vielerlei Hinsicht Anlass, zu soziopolitischer Stabilität zu mahnen.

In jedem Fall ist festzustellen, dass er, *d'accord* mit dem französischen Totentanztext, die Vorteilhaftigkeit und Zweckmäßigkeit der sozialen Hierarchien seiner Zeit propagiert und nachdrücklich für deren Bewahrung eintrat.

Um auf die Verurteilung sozialer (und auch politischer) Ambitionen zurückzukommen, so wurden diese moralphilosophisch oftmals als Sünde des Hochmuts (*superbia*) oder der Habgier (*avaricia*) konzeptualisiert. Denn der Ehrgeiz zur Verbesserung der eigenen Position konnte sowohl als Aufbegehren gegen die von Gott (qua Geburt) festgesetzte soziale Rolle und Funktion, als auch als das Begehr nach etwas, was einer Person nicht zusteht, deklariert werden.¹⁶² In jedem Fall konnte es als sündhaftes Aufbegehren gegen die natürliche, von Gott gegebene Ordnung begriffen werden. Auch von englischen Moralisten wurde dies nachdrücklich propagiert. John Gower (1330–1408) etwa, ebenfalls vorbildhaft für Lydges dichterisches Werk, begreift in seiner *Vox Clamantis* (ca. 1390) sozialen Aufstieg in eben diesem Sinne auch als Unternehmung von »someone who is swollen with avarice«¹⁶³.

Bezogen auf die Passage des *Clerke* kann der Umschwung der Fortuna bzw. der (plötzliche) Tod also durchaus als Strafe für diese Sünde des ›habgierigen‹ Ehrgeizes erscheinen. Allerdings scheint dies mehr mit der augustinischen Konzeption der Fortuna zu tun zu haben als mit der des Boethius. In der Tat kann der Versuch, das eigene Schicksal ehrgeizig zu gestalten, als Verstoß gegen das von Augustinus formulierte, providenztheologische *ordo*-Denken angesehen werden, in welchem auch die Sozialordnung als göttlich gewollt hierarchische ihren Platz finden kann.¹⁶⁴

161 In der Tat werden die sogenannten Rosenkriege mit ausgelöst durch die Versuche Richard von Yorks, sich zum Hauptberater des Königs (und angesichts dessen Wankelmüdigkeit und problematischer geistiger Gesundheit zum quasi-Regenten) aufzuschwingen (vgl. Pollard, *War of the Roses*, S. 21f). Zur Instabilität der Herrschaft Heinrich VI. vgl. auch Ralph Alan Griffiths, *The Reign of King Henry VI. The Exercise of Royal Authority, 1422–1461*, London 1981, S. 138–144.

162 Grundsätzlich sind Hochmut und Habgier in diesem Sinne ineinander übersetbar. Vgl. zu ihrem Verhältnis auch Little, »Pride«.

163 John Gower, *The Major Latin Works of John Gower*, hg. von Eric W. Stockton, Seattle 1962, S. 49–254; hier: S. 216. Vgl. zu diesem Punkt auch S. H. Rigby, »England. Literature and Society«, in: *A Companion to Britain in the Later Middle Ages*, hg. von dems., New York 2008, S. 497–520; hier: S. 502; S. 506f.

164 Das dieser Kritik implizite Beharren auf gesellschaftlichen Hierarchien steht freilich in einem gewissen Spannungsverhältnis zum sozialkritischen Potential gerade des Totentanzgenres, in dem in der Regel (und auch bei Lydgate) die allgemeine Gleichheit aller Menschen vor dem Tode betont wird (vgl. zur Verhältnissetzung beider Dimensionen Kapitel 3).

Dies ist durchaus bemerkenswert, da es in letzter Konsequenz widersprüchlich anmutet, nimmt man die Unvorhersehbarkeit (und Ungerechtigkeit!) der Fortuna ernst, die Lydgate ihr ja zugleich im Sinne der boethischen Diskussion zuschreibt. Denn entweder handelt es sich beim hier von Lydgate beschworenen Wirken der Fortuna um ein nach menschlichem Ermessen unvorhersehbares Geschehen; ein Geschehen, welches Missetäter ebenso wie etwa den unschuldigen Boethius (oder etwa Heinrich V.) trifft. Oder aber es ist, wie im Falle des *Clerke* nahegelegt, die quasi-providentielle und auch dem Menschen durchaus vorhersehbare Strafe für moralisches Fehlverhalten.

Grundsätzlich ist diese Widersprüchlichkeit schon im Pariser *Danse macabre* angelegt, wo der Tod schließlich auch und immer wieder ebenso unvorhergesehen wie gleichermaßen zu allen kommt. Sie tritt bei Lydgate jedoch, nicht zuletzt durch die oben diskutierte Aufnahme des Fortunamotivs in seinen Prolog, ungleich deutlicher hervor. Der Tod bzw. die Missgunst der Fortuna wird einerseits als betont unvorhersehbar, andererseits aber (auch) als vorhersehbar verdiente Strafe gezeichnet. Beide Konzeptionen stehen in einem nicht aufgelösten Spannungsverhältnis.

Dieses Spannungsverhältnis taucht bei Lydgate auch an anderer Stelle auf, so etwa im oben zitierten *Fall of Princes*. Dort erscheint, wie festgestellt worden ist, das Wirken der Fortuna zunächst als reine Kontingenz: »Off wilfulness, she is so variable, / Whan men most truste, than is she most chaungable«¹⁶⁵ (»Aus Launenhaftigkeit ist sie so veränderlich / Wenn Menschen [ihr] am Meisten trauen, ist sie am wandelbarsten«). Sie selbst wird als eigensinniger, »wilful, capricious, and malevolent agent«¹⁶⁶ gezeichnet. An anderer Stelle im selben Werk wird ihrem Wirken aber auch eine moralphilosophische Folgerichtigkeit zugesprochen. Dies ist insbesondere ersichtlich an dem episodenhaft eingefügten *Dispute between Fortune and Glad Poverty* (einem Streitgespräch zwischen Fortuna und der personifizierten »glücklichen Armut« bzw. der »Armut in Zufriedenheit«). Bei dieser allegorischen Auseinandersetzung wird die Fortuna als Erfolg und Reichtum verheißende (falsche) Göttin gezeichnet, die sich zuletzt der selbstgenügsamen *Glad Poverty* geschlagen geben muss. Einzig diese ist vor den Unbilden ersterer gefeit und damit ihrer Herrschaft entzogen, da sie ihre Gunst (ganz im Sinne des Boethius) gar nicht erst begeht.¹⁶⁷ Umgekehrt aber wird die Schuld am Unglück der unter der Missgunst der Fortuna Leidenden nicht dieser selbst zugesprochen, sondern vielmehr denjenigen, die ihre Gunst erst zu erlangen suchten. Deren »Fall« erscheint als Folgerichtigkeit ihrer moralisch verwerflichen, hochmütigen und insbesondere habgierigen Handlungen:

165 Lydgate, *Fall of Princes*, Bd.1, S. 4.

166 Mortimer, »*Fall of Princes*«, S. 184. In der Tat schreibt Lydgate von der »malice« der Fortuna (vgl. Lydgate, *Fall of Princes*, Bd. 1, S. 7).

167 Ebd., Bd. 2, S. 338f; vgl. ebd., S. 333–348.

Ther clymbing up the heuenes for to perce,
 In worldli richesse tencrecen and habounde,
 Ther gredi etik doth hemsilff confounde;
 And ther thrust off hauyng onstaunchable
 Causesther noblesse to be so variable.¹⁶⁸

*Ihr Aufstieg, die Himmel zu durchstoßen,
 Weltliche Reichtümer zu mehren und darin zu schwelgen –
 Ihr gieriges Verhalten, es zerstört sich selbst;
 Und ihr unstillbarer Durst nach Haben
 Ist, was ihren hohen Stand so unbeständig macht.*

Historisches Beispiel ist für Lydgate – bzw. die sprechende *Glad Poverty* – der Fall Roms: Einst waren die Herrscher Roms »off pouert«¹⁶⁹, aus Armut kommend, zufrieden und gewannen Ruhm. Dann aber suchten sie in »couetise«, in Habgier, die Gunst der Fortuna. Durch ihre Habgier aber – hier sowohl im politischen Sinne als Begehrungen nach Herrschaft, aber auch, wie in der Rede der *Glad Poverty* immer wieder nahegelegt, buchstäblich nach Reichtümern – verloren sie die Herzen ihres Volkes und kamen so zu Fall. Der *Dispute* propagiert daher deutlich eine eigene Schuldhaftigkeit der im *Fall of Princes* vorgestellten Persönlichkeiten bzw. überlagert die Rede von der Macht der Fortuna als bloße Kontingenzen mit einer moralphilosophisch gefärbten Kausalitätserzählung. Aber auch die göttliche Providenz wird direkt mit eingewoben, wenn es einleitend heißt: »Synne ay requereth vengaunce at his tail. / God off Fortune taketh no consail«¹⁷⁰ – »Auf Sünde folgt am Ende Strafe. / Gott hört nicht auf Fortunas Rat«. Providenz, Kontingenzen und menschliche Eigenverantwortung kommen so zusammen, ohne letztlich in einem kohärenten Konzept aufgelöst zu werden.

Dieser Spannung zwischen auf sündhaftes Verschulden notwendig folgender Strafe und unvorhersehbarer Kontingenzen, in der boethische und augustinisch anmutende Überlegungen vermischt erscheinen, unterliegt auch Lydgate's vergleichsweise kurzes und seinem *Dance of Death* vorgängiges Werk *The Serpent of Division* (ca. 1422). Hier wird ebenfalls der Fall Roms geschildert, der verursacht worden sei durch »covetise and veyne Ambicion / Of Pompey and Cesar Iulius«¹⁷¹, also durch Habgier und den »eitlen Ehrgeiz« des Pompeius und Julius Cäsars. Zugleich aber wird der Fall Roms in der Erzählung selbst immer wieder mit den unvorhersehbaren Launen der Fortuna in Verbindung gebracht. Nebenbei ist zu erwähnen, dass dieser

¹⁶⁸ Ebd., S. 332. Bei *etik* handelt es sich um ein Wortspiel, da es zugleich »Fieber« bedeutet (vgl. »etik«, in: *Middle English Dictionary*).

¹⁶⁹ Lydgate, *Fall of Princes*, Bd. 2, S. 339.

¹⁷⁰ Ebd., S. 334.

¹⁷¹ John Lydgate, *The Serpent of Division*, hg. von Henry N. MacCracken, London 1911, S. 66.

Text mit seiner Warnung vor »veyne Ambicion« noch expliziter als der *Dance of Death* in Bezug auf die latent instabilen politischen Verhältnisse nach dem Tode Heinrich V. im selben Jahr zu lesen ist. Er erscheint als Warnung vor falschem Ehrgeiz und *division* in einer Zeit, in der die soziopolitischen Hierarchien in ihrer Eindeutigkeit und Stabilität wesentlich bedroht sind, nämlich gleichermaßen durch die Minorität des Thronfolgers wie durch die machtpolitischen Parallelstrukturen des *bastard feudalism*.¹⁷²

Bemerkenswerterweise zeigt sich Lydgates Schrifttum um eine Auflösung jener Spannung an keiner Stelle bemüht. Das ist zumindest in der Hinsicht nicht verwunderlich, als dass in die darin immer wieder konstatierte, einzig richtige Reaktion auf die Unbeständigkeit der Welt für alle Deutungsmuster dieselbe bleibt: Der im Sinne Boethius' konventionelle Rückzug vom weltlichen Treiben, welcher in der *Glad Poverty*, im Selbstbescheiden, von der (vermeintlichen oder echten) Herrschaft der Fortuna und ihrer Launen befreit.¹⁷³ »[I]n this world may be no sur[e]te, / But yiff it reste in Glad Pouerte«¹⁷⁴ – etwa: »in dieser Welt gibt's keine Sicherheit / denn in der Armut in Zufriedenheit.«

Allerdings ist zu bemerken, dass sich alle hier zitierten Texte Lydgates gerade mit dieser konzeptuellen Spannung von ihren jeweiligen Vorlagen abheben. Denn Laurant de Premierfaits *Des Cas des Nobles Hommes et Femmes*, auf den Lydgate sich für seinen *Fall of Princes* direkt stützt, favorisiert, wie der Literaturhistoriker Nigel Mortimer in seiner beide Werke vergleichenden Studie gezeigt hat, allein das moralphilosophische Modell. Und die *Serpent of Division* stützt sich, wie gezeigt worden ist, zumindest konzeptionell auf John Gowers *Confessio Amantis* (ca. 1388), wo der Grund für Zwietracht und Unglück in der Welt allein im sündhaften menschlichen Verhalten gesehen wird.¹⁷⁵ Auch wenn Lydgate die dort vorherrschenden moralphilosophischen Deutungsmuster aufgreift bzw. forschreibt und ihnen gewiss auch zustimmt, so ergänzt er sie doch um die immer wieder vorgebrachte und betonte, zu jenen zumindest latent widersprüchliche, fundamentale Unvorhersehbarkeit der Fortuna.

Angesichts dessen erscheint Pearsalls Verdikt, dass Lydgate praktisch keine eigene Sichtweise in seine Überarbeitungen von Premierfaits Text einbringe,¹⁷⁶ schwer überzogen. Zwar könnte man argumentieren, dass Lydgate sich in dieser

172 Vgl. Maura B. Nolan, »The Art of History Writing. Lydgate's Serpent of Division«, in: *Speculum* 78/1 (2003), S. 99–127; hier: S. 121–124.

173 Nur in diesem Sinne kann von einem »coherent attempt to formulate the relationship between Fortune and ethical accountability« (Mortimer, »*Fall of Princes*«, S. 195) im *Fall of Princes* die Rede sein. Ansonsten ist angesichts des Obigen in der Tat korrekter von einem impliziten Spannungsverhältnis zu reden.

174 Lydgate, *Fall of Princes*, Bd. 2, S. 339.

175 Vgl. Mortimer, »*Fall of Princes*«, S. 182ff; S. 190f; S. 194f bzw. Nolan, »History Writing«, S. 111.

176 Vgl. Pearsall, *John Lydgate*, S. 242.

Sache direkt auf Boccaccios *De Casibus* bezieht, welches neben Premierfaits *Du cas des nobles hommes et femmes* ebenfalls als Quelle für den *Fall of Princes* diente (und wo der Autor in nicht unähnlicher Manier differierende, die Fortuna betreffende Konzepte aufgreift) und dass von daher keine eigenen, von Vorlagen unabhängige Impulse entwickelt würden. Dennoch geht das Nebeneinanderstehen von Perspektiven, welches von der direkten Vorlage abweicht, nicht in schlichtem, ignoranten Kopistentum auf. Eben dies aber legt Pearsall nahe, wenn er generell urteilt, »there is no independent movement [...]. Lydgate simply follows where he is led«¹⁷⁷. Lydgates Texte zeigen im Gegenteil ein originäres Interesse am Aspekt der Unvorhersehbarkeit und, die Frage nach Fortunas ›strafendem‹ Moment betreffend, an dem der Unverdientheit menschlicher Geschicke.

Ähnliches scheint der Fall in einem letzten in diesem Zusammenhang hervorzuhebenden Text Lydgates, dem undatierten *A Mumming at London*. Es handelt sich um ein wohl zur Aufführung vor eher erlesenem Publikum gedachtes Maskenspiel, in dem neben der Fortuna nacheinander die vier klassischen Tugenden Weisheit (*Prudence*), Gerechtigkeit (*Rigwysnesse*), Tapferkeit (*Fortitudo*), und Mäßigung (*Attemperaunce*) als stumme, von der Erzählstimme vorgestellte Figuren auftreten. Auch hier wird Fortuna zunächst als des Vertrauens unwürdige, »Lady of mutablytee«¹⁷⁸ beschrieben, welche das Leben der Menschen willkürlich zu bestimmen in der Lage ist. Bezeichnenderweise wird dies wiederum zuallererst mit dem plötzlichen(!) Gewinn und Verlust von Reichtümern ausgedrückt: »Pis day she makeþ a man al ryche / And thorughe hir mutablytee / Casteþ him to morowe in pouertee«¹⁷⁹. Heute macht sie einen Mann reich, und in ihrer Wandelbarkeit wirft sie ihn morgen in Armut nieder.

Was das *Mumming* besonders macht, ist, dass den vier klassischen Tugenden zugesprochen wird, die Macht dieser ›blindten, falschen Göttin‹ noch zu übertreffen und ihrer ›Boshaftigkeit‹ entgegenzuwirken: (»Which shal hir power ouergonne, / And þe malys eeke oppresse / Of þis blynde, fals goddesse«¹⁸⁰). Wie der Literaturwissenschaftler Paul Strohm gezeigt hat, impliziert dies eine gewisse Nähe zu den weiter oben erläuterten, klassisch römischen Vorstellungen von der Überwindung der Fortuna und scheint die ansonsten firm behauptete Unkontrollierbarkeit des Schicksals geradezu in Frage zu stellen. Strohm jedenfalls leitet daraus die Idee einer zumindest zeitweiligen innerweltlichen Beherrschbarkeit menschlicher Geschicke ab.¹⁸¹ Im Kontext lydgateschen Schrifttums ist dies eine bemerkenswerte

177 Vgl. ebd.

178 Lydgate, *The Minor Poems*, Bd. 2, S. 682.

179 Ebd., S. 684.

180 Ebd., S. 685.

181 Vgl. Strohm, *Politique*, S. 103.

Feststellung, die in ihrer Folgerichtigkeit nicht gänzlich abzulehnen ist; zumindest die Möglichkeit der Beherrschbarkeit menschlicher Geschicke wird klar erwogen.

Genauer betrachtet relativiert sich dieser Eindruck jedoch. So macht die *Prudence* zwar den Blick frei auf Geschehnisse in Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft und leitet zu planerischem Handeln an; allerdings nur, um »[a]geyns Fortune goode and peruerse«¹⁸² zu schützen, das heißt vor negativen ebenso wie positiven Schicksalsschlägen. Es geht also nicht darum, möglichst gute – oder profitable – Wendungen herbeizuführen, sondern sich aus Weisheit gar nicht erst auf das »Spiel mit dem Schicksal einzulassen! Auch hier folgt auf den Aufstieg scheinbar zwangsläufig der Fall: Wer sich an Fortunas guten Gaben labt »moste taaste eeke of þat toþer«¹⁸³, muss auch von ihren anderen »kosten«.

Die Überlegenheit der Tugenden erweist sich in diesem Sinne also wiederum als die dem Boethius nähere Einsicht, die Macht der Fortuna gerade nicht in engem Sinne überwinden zu können. Ein im Sinne des *Mumming* tugendhaftes Leben ist daher zugleich auch ein idealchristliches, sündenfreies Leben in Bescheidenheit (»Lownesse and humlylytee«¹⁸⁴), das insbesondere den Todsünden des Stolzes und der Maßlosigkeit entsagt und zwangsläufigem »Umschwung« des Schicksals vorbeugt.

Aufschlussreich ist ferner, wie das Potential der Tugenden auch in diesem Text am Beispiel Heinrich V. diskutiert wird, als einem, der versuchte, Fortuna zu bezwingen (»To putte Fortune vnder foote«¹⁸⁵). Seine Taten als Eroberer werden durchaus gewürdigt. Zugleich wird der Erfolg seines Unterfangens aber auch eingeschränkt, nicht zuletzt durch einen Vergleich mit dem trojanischen Helden Hektor, dessen Taten eben nicht in weltlichem Triumph kulminieren, sondern schlicht darin, dass er bei der Verteidigung der Stadt furchtlos fällt (»In þe defence of Troyes toun / To dye with-outen feer or dreed«¹⁸⁶). Großes scheint also möglich mit Hilfe der Tugenden (hier: der *Fortitudo*); die Widrigkeiten des unvorhersehbaren Schicksals bewältigen lassen sich dadurch jedoch nicht.

So lautet das Resümee des *Mumming* zum Ende auch: »Frome Fortune yee may þane go free, / Booþe alwey in hert and thought«¹⁸⁷ – »Von Fortuna bist du dann frei / im Herzen wie im Denken«. Der zweite Halbsatz, von Strohm in seiner Analyse außer Acht gelassen,¹⁸⁸ macht klar, dass es weniger der Schutz vor den Launen der

¹⁸² Lydgate, *The Minor Poems*, Bd. 2, S. 686.

¹⁸³ Ebd., S. 684.

¹⁸⁴ Ebd., S. 690; vgl. ebd.

¹⁸⁵ Ebd., S. 689.

¹⁸⁶ Ebd.

¹⁸⁷ Ebd., S. 691.

¹⁸⁸ Vgl. Strohm, *Politique*, S. 101.

Fortuna ist, der von den Tugenden zu erhoffen ist, sondern vielmehr eine Immunisierung ihren Verlockungen gegenüber: »Whyle yee beo soo, ne dreed hir nougth [...] / Lat Fortune go pley hir wher hir list«¹⁸⁹ – »Solange du so [tugendhaft] bist, brauchst du sie nicht zu fürchten [...]. / Lass Fortuna spielen, wo/wie sie will«; eine Strategie, die, nebenbei bemerkt, auch nicht im Geringsten mit der Verfügbarkeit von Geldmitteln zu tun hat (im Gegenteil, in Bezug auf zeitgenössische Moraldiskurse ließe sich argumentieren, dass gerade Weisheit und Mäßigung den Verlockungen des Geldes entgegenwirken). Bei allem Nutzen, welche den Tugenden im *Mumming* also beigelegt wird, bleiben Unverfügbarkeit und Unvorhersehbarkeit der fröhlich ›spielenden‹ Fortuna doch erhalten.

Insgesamt diskutiert Lydgate in seinen Texten also immer wieder verschiedene Möglichkeiten, wie mit der Fortuna und ihren Unbilden zu verfahren sei, wobei er unterschiedliche Diskurstraditionen aus verschiedenen Vorlagen spannungsvoll aufnimmt. Wie bemerkt, scheint der Aspekt der Unkontrollierbarkeit des Schicksals jedoch besonders prominent auf bzw. findet im Vergleich zu den literarischen Vorlagen eigens Betonung.

Eben jenes Muster scheint schließlich auch im *Dance of Death* zu greifen. Einerseits übernimmt Lydgate vor allem aus der französischen Vorlage eine Betonung des Todes als strafend und gegen die Sünden des Ehrgeizes und der Habgier gerichtetes, quasi-folgerichtiges Moment. Zugleich aber ist Lydgates Tod durch seine betonte Plötzlichkeit und die Überraschung, mit der ihm die Ständevertreter:innen immer wieder begegnen, als nach menschlichem Ermessen kontingentes Ereignis gekennzeichnet – eine Operation, die in der latenten Verschmelzung mit der in Lydgates Texten eben immer auch betont unvorhersehbar-unkontrollierbar agierenden Fortuna kulminiert und sich gerade darin von der Vorlage abhebt.

Lydgate scheint bei aller Spannung zur moralphilosophischen Folgerichtigkeit des Todes als der ›Sünde Sold‹ daher ganz offenbar bemüht, das in diesem Sinne kontingente Moment des Todes zu betonen und die mit ihm verbundene Ungewissheit (und, bedenkt man die Bezüge zu dem von ihm verehrten Heinrich V., seine mögliche Unverdienttheit!) im Spiel zu halten, wenn nicht gar hervorzuheben.

Was die Möglichkeit der Beherrschung oder Bestimmung menschlicher Geschicke betrifft, so wird diese im *Dance of Death* also, wenig überraschend, in ganz konventionell-boethischen Sinne negativ beschieden: Der Mensch kann sein Schicksal nicht steuern. Der Versuch erscheint nicht nur sinnlos, sondern steht zudem, was an Lydgates diesbezüglichem Festhalten an der französischen Vorlage deutlich wird, (auch) im Ruch des moralisch Fragwürdigen. Weltlicher Ehrgeiz wird so zu einem potentiell hochgefährlichen Unterfangen. Allerdings ist gerade im Vergleich zur französischen Vorlage zu konstatieren, dass Lydgate – das macht

¹⁸⁹ Lydgate, *The Minor Poems*, Bd. 2, S. 691.

auch der Vergleich mit seinen anderen ›Übersetzungswerken‹ deutlich – an der fundamentalen Unvorhersehbarkeit von Tod und Fortuna nicht nur festhält; sondern dass er jene Aspekte in seinen Werken, und nicht zuletzt in seinem *Dance of Death*, als Wesentlich erachtet und immer wieder deutlich hervorzuheben bestrebt ist. Die paradoxale Anmutung des Todes, zugleich vorhersehbar und unvorhersehbar, gewiss und ungewiss zu sein, wird so noch einmal verstärkt.

1.3.3 Die Unbeständigkeit des Geldes

Insofern die Verhandlung der Fortunaproblematik bzw. diejenige weltlicher Kontingenz durchaus konventionell bzw. im Rahmen der boethisch geprägten Deutungstradition zu verorten ist, dürfte hier nur eingeschränkt von einer neuen Erkenntnis die Rede sein. Im Folgenden soll nun aber der im *Dance of Death* als betont unvorhersehbar gezeichnete, mit der Fortuna identifizierte Tod mit Lydges Behandlung von Geld und Geldbesitz im obigen Sinne in Beziehung gesetzt werden. Dabei kann gezeigt werden, dass sich insbesondere Geld zur Gegenüberstellung mit dem quasi-paradoxalen, gewiss-ungewiss gezeichneten Tod nicht nur aufgrund seiner festgestellten ›Machtfülle‹ anbietet. Sondern auch, weil es zwar größtmögliche (weltliche) Sicherheit und Beständigkeit zu bieten scheint, sich jedoch zugleich als wesentlich unsicher und unbeständig erweist.

So ist bei aller Macht, allen Möglichkeiten und aller Sicherheit, welche der Besitz von Geld diesseitig zu bieten hat, seine im *Dance of Death* wieder und wieder betonte ›Unbeständigkeit‹ keineswegs auf den Tod beschränkt. Geld kann gewonnen werden, aber auch schnell wieder verloren gehen. Das oben zitierte *Money, Money!* stellt dies, wie zitiert, noch vor Beginn des eigentlichen Gedichts fest: »[M]oney, money, now hay goode day! / money, where hast thou be? / money, money, thou got away / & wylt not byde wyth me.«¹⁹⁰ – »Geld, Geld, hallo, Guten Tag! Geld, wo bist du gewesen? Geld, Geld, du gehest fort und willst nicht bei mir bleiben«. Noch vor der alles beherrschenden Macht des Geldes, die in dem Gedicht konstatiert wird, wird seine Unbeständigkeit im Sinne seines stets in Aussicht stehenden Verlustes als wesentliches Charakteristikum benannt.¹⁹¹

190 Anonymous, »Money, Money!«, S. 134.

191 Die ›Unbeständigkeit‹ des Geldes wäre freilich auch in dessen Wertschwankungen auszumachen, die zu Zeiten der *bullion famine* erheblich gewesen sein mussten. In diesem Sinne wird sie bei Lydgate m. W. jedoch nicht thematisiert bzw. liegt jenseits seines ja nicht im eigentlichen Sinne geldtheoretischen Horizontes. Zur Problematik der Wertschwankung des Geldes vgl. auch Kapitel 2. Zur Verbindung von Kontingenz und Geld allgemein vgl. Achatz von Müller, »Die Kontingenz des Geldes im Kontext der Genesis seiner modernen Entwicklung (13.–16. Jahrhundert)«, in: *Contingentia. Transformationen des Zufalls*, hg. von Hartmut Böhme u.a., Berlin u.a. 2015, S. 297–304.

Was den *Dance of Death* betrifft, so erscheint der Verlust des (Geld-)Vermögens zunächst als grundsätzlich auf das Sterben bezogen. So heißt es, etwa in der Rede des Todes an den seine Einkünfte missenden Bürger: »From obere it cam / and shal vnto straungers« (L 302) – von andern kam es und weiter geht's zu Fremden«. Worauf der Bürger antwortet: »The worlde it lente / and he mot it recouere« (L 311) – die Welt hat's gegeben (wörtlich: geliehen) und sie muss es wieder bekommen. Beim Domherren heißt es im gleichen Sinne: »Al my ricches / [...] þei wole aȝein resorte / Vnto þe worlde« (L 324ff) – »all meine Reichtümer werden wieder zur Welt zurückkehren«. Und auch der *Clerke* schließt seine Rede mit: »The worlde shal faile / and al possessioun, / For moche faileth / of þyng þat foles thinke« (L 607f) – »Die Welt geht fehl (bzw. enttäuscht, versagt, vergeht) und aller Besitz; denn vieles geht fehl, was Narren denken.«

Allerdings kann dies durchaus auch im Sinne *innerweltlicher* Unbeständigkeit von Geld und Geldbesitz gelesen werden, die Lydgate gerade der *ricchesse* immer wieder beiordnet. Ersichtlich wird das etwa am oben bereits zitierten Gedicht *That now is Hay some-tyme was Grase*: Dort wird gleich in der ersten Strophe, in der das Prinzip der Wandelbarkeit der Welt und ihre dauernde »transmutacion«¹⁹² erstmalig formuliert werden, auf das Beispiel vom (wenn nicht beständigen, so doch beständig möglichen) Wechsel von Armut und Reichtum zurückgegriffen: »And thus all thyngs, be revolucion, / Nowre ryche, now pore, now haut, now base«. Alle Dinge befinden sich stets in Umkehrung: mal reich, mal arm, mal hoch, mal niedrig. Deutlicher noch ist dies in jenem nachträglich (aber treffend) mit *On the Mutability of Human Affairs* betitelten Gedicht Lydgates ersichtlich. Dort wird die Unbeständigkeit aller weltlichen Verhältnisse auf ähnliche Weise mit dem Rückgriff auf Armut und Reichtum beschrieben:

The world unsuyr, fortune transmutable [...]
 Now glad, now hevy, now helthe, now syknesse;
 An ebbe of povert next ffloodys of richesse,
 Al staunt on chaung, now los and now wynnynge;
 Tempest on se[a], and wyndes sturdynesse
 Make men unstable and feerful of livyng.¹⁹³

Unsicher die Welt, Fortuna wandelbar [...]
Mal froh, mal schwer[müdig], mal Gesundheit, mal Krankheit
Eine Ebbe von Armut neben/nach Fluten des Reichtums
Alles steht auf Wechsel, mal Verlust, mal Gewinn;
Sturm auf See und die Macht des Windes
Machen Menschen unsicher/wankelmüdig und furchtsam vor dem Leben.

192 Dieses und das folgende Zitat: Lydgate, *The Minor Poems*, Bd. 2, S. 809.

193 Lydgate, *A Selection*, S. 198.

Hinzuweisen ist hier noch einmal darauf, dass *wynnyng* (Gewinn) in der Regel (durchaus illegitim konnotierten) Geldgewinn bezeichnet und an dieser Stelle gemeinsam mit *los* (Verlust) ganz allgemein zur Beschreibung der Unbeständigkeit der Welt verwendet wird. Und noch einmal ganz ähnlich wird die Wechselhaftigkeit des Weltlichen im bereits weiter oben angesprochenen Gedicht *On the Instability of Human Affairs* beschrieben, welches dem eben zitierten in Form, Inhalt und bis in einzelne Formulierungen hinein gleicht. Hier ist die Rede vom »Ebbe after flood of al prosperité«¹⁹⁴, wobei *prosperité* grundsätzlich mit ›Wohlergehen‹ übersetzbare ist, aber auch Wohlstand und buchstäblich Reichtum bedeutet. Wenige Zeilen darauf heißt es weiter: »Al worldly tresour gothe to the worlde agayne; / To kepe it longe may be no sikernesse« (»Jeder weltliche Schatz kehrt zur Welt zurück; / Ihn lange zu bewahren, bringt keine Sicherheit«). Hier scheint die gleiche Doppelbödigkeit wie beim Totentanz angelegt (auf welche in ebendiesem Gedicht, wie erwähnt, auch direkt angespielt wird). Einerseits bietet Reichtum keine Sicherheit vor dem Tode und kehrt mit diesem ›zur Welt zurück‹; zugleich aber scheinen Reichtum und Schätze, wie naheliegt, auch zu Lebzeiten ihres Besitzers eben diesem Wandel von Ebbe und Flut unterworfen. Die hier mehrfach aufgegriffene Metapher von Ebbe und Flut legt zwar eine Art der Regelmäßigkeit und damit des vorhersehbaren Wechsels nahe. Zugleich impliziert die maritime Metapher aber auch die stets präsente Möglichkeit plötzlichen und unvorhersehbaren Unglücks, nämlich den Sturm, was das obige Zitat aus *On the Mutability of Human Affairs* mit der Rede vom »tempest on se[a]« auch mehr als deutlich macht. Wie zuvor bemerkt, schließt die vorhersehbare und damit quasi-verlässliche Wechselhaftigkeit der hier mit dem Wechsel von Reichtum und Armut, Ebbe und Flut umschriebenen Fortuna immer ein Element des Unvorhersehbaren, des bleibend abgründigen Gefahrenpotentials mit ein.¹⁹⁵

Ganz offenbar jedenfalls scheint Lydgate bevorzugt auf Reichtum zur Beschreibung der Unbeständigkeit der Welt und dem Wirken der Fortuna zurückzugreifen. Reichtum wird jedenfalls als besonders unbeständig konnotiert. Dem entspricht, dass Reichtum gerade im Sinne von Geldbesitz traditionell als ›Gabe der Fortuna‹ begriffen wird. Dies ist bereits in Boethius' *Consolatio* der Fall, wo *divitiae* auch als erste dieser Gaben noch vor Ehren, Macht, Ruhm und Lust diskutiert wird. Auch Thomas von Aquin erörtert nacheinander den Wert und Nutzen von Reichtum, Ehre, Ruhm

194 Ebd., S. 77. Zu *prosperité* vgl. »prosperité«, in: *Middle English Dictionary*.

195 Die Kombination der Fortuna mit der Seemetaphorik hat freilich eine ganz eigene Tradition (vgl. Böhme, »Contingentia, Einleitung«, hier: S. 18f). Als entscheidend für diese Verknüpfung erscheint Hartmut Böhme dabei bezeichnenderweise, dass »[k]eine der alten Techniken [...] so unmittelbar mit dem Tode verknüpft [ist] wie die Fahrt über das unberechenbare, abgründige, fürchterliche Meer« (ebd.).

und Macht, welche er explizit als Zufalls- oder ›Glücksgüter‹ (*bona fortunae*) bezeichnet – wobei auch er dem in diesem Zusammenhang mit Geld (*nummus*) gleichgesetzten Reichtum den prominentesten, weil ersten Platz einräumt.¹⁹⁶ Auch in der mittelenglischen Literatur hat diese Bestimmung und prioritäre Behandlung eine gewisse Tradition. Chaucer etwa zählt in den *Canterbury Tales*, auf die Lydgate später Bezug nehmen wird, unter die Gaben der Fortuna zuallererst »richesses«¹⁹⁷. Und in William Langlands (ca. 1330–1387) soziale Ungerechtigkeiten verhandelndem *Piers Plowman* (ca. 1370–1387) werden die Gaben der Fortuna sogar insgesamt mit Geld symbolisiert.¹⁹⁸

Lydgate ist also keine Ausnahme, wenn er insbesondere den Reichtum immer wieder betont mit der Fortuna in Verbindung bringt. Insbesondere ist dies auch im oben zitierten *Dispute between Fortune and Glad Poverty* der Fall, wo die Fortuna vor allem mit der Macht, ihren Günstlingen Reichtümer zu verschaffen, identifiziert wird. Wer in ihrer Gunst steht »sodenli to richesse doth ascende«¹⁹⁹, steigt plötzlich zu großem Reichtum auf. Konkret als Beispiel werden hier »Worldli pryncis« ebenso wie »riche marchantis«²⁰⁰ benannt, womit Lydgate also auch auf die oben erwähnte Bedeutung des kaufmännisch geprägten Stadtbürgertums anspielt.

Der Status des Reichen ist jedoch, so wird zugleich deutlich gemacht, als grundsätzlich fragil zu verstehen. Stets droht der Verlust des Reichtums, wie Lydgate noch einmal in Rückgriff auf die Gezeitenmetapher betont. Denn »afftir flodis of Fortunys tyde, / The ebbe folweth, & will no man abide«²⁰¹. Den Fluten Fortunas folgt, dem Menschen unaufhaltsam, die Ebbe – eine Beobachtung, die angesichts der Bedeutung des Fernhandels mit seinen ebenso hohen Gewinnmargen wie Risiken allgemein bekannt gewesen sein dürfte, zumal dies die sozialen Realitäten nachhaltig prägte: Die Auswirkungen von Verlust und Gewinn für alle sichtbar im Aufstieg von Familien wie beispielsweise den de la Poles oder der des Kaufmanns John Harley. Harley hatte Anfang des 14. Jahrhunderts infolge von Handel und Freibeutertätigkeit im 100jährigen Krieg ein Vermögen angehäuft, dass ihm ermöglichte, die ungeheure Summe von 500 Pfund für das Recht zu bezahlen, von nun an Zölle und Steu-

¹⁹⁶ Vgl. Boethius, *Trost der Philosophie*, S. 96f; S. 64–67; Thomas von Aquin, *Über das Glück/De beatitudine. Lateinisch-Deutsch, übersetzt, mit einer Einleitung und einem Kommentar*, hg. von Johannes Brachtendorf, Hamburg 2012, S. 55 bzw. Thomas von Aquin, *Summa Theologiae*, I-II q2.4; vgl. ebd., q2.1.

¹⁹⁷ Geoffrey Chaucer, *The Riverside Chaucer*, hg. von Larry D. Benson, Oxford 1988, S. 302.

¹⁹⁸ Vgl. Jay Ruud, »The Gifts of Fortune, Nature and Grace and the Structure of Piers Plowman«, in: *Enarratio* 7 (2000), S. 37–62; v.a. S. 48. Zu Lydges Verhältnis zu den *Canterbury Tales*, als deren Weiterführung er seine *Siege of Thebes* verstanden wissen will Andrew Higl, *Playing the Canterbury Tales. The Continuations and Additions*, London 2016, S. 47–74.

¹⁹⁹ Lydgate, *Fall of Princes*, Bd. 2, S. 348.

²⁰⁰ Dieses und das vorige Zitat: Ebd., S. 338.

²⁰¹ Ebd.

ern im ganzen Südwesten Englands eintreiben zu dürfen. Aber auch spektakuläre Insolvenzen waren offenbar die Regel; sie führten jedenfalls dazu, dass Handelsgilden wie die Londoner *Mercer* (Tuchhändler) – mit die reichste und wirtschaftlich bedeutendste Gruppierung dieser Art im damaligen England – detaillierte Regularien für etwaige Hilfeleistungen im Falle des plötzlichen, vollständigen Vermögensverlustes einzelner Mitglieder ausarbeiteten.²⁰²

Wie sehr dies Teil von Lydgates Erfahrungswelt war, ist aufgrund der wenigen überlieferten Lebensdaten zwar ungewiss. Seine grundsätzliche Kenntnis dieser Phänomene ist aber allein aufgrund seiner professionellen Vernetzung vorauszusetzen: Er verfasste Auftragswerke für die Londoner Handelsgilden – unter anderem die der *Mercer* – alle zwischen 1424 und 1430, also im Entstehungszeitraum des *Dance of Death* und zu Beginn seiner Arbeit am *Fall of Princes*.²⁰³ Im *Dispute* jedenfalls leben die von Fortuna begünstigten in beständiger Furcht, dass Fortuna sie im Stich lässt, nämlich »euer in dred Fortune wolde faile«²⁰⁴. Und wenn ihre »richesse be stuffid up in coffres«, ihre Reichtümer in Kisten verstaut sind, »[t]hei been ay shet vnder a lok off dred«²⁰⁵ – ein mögliches Wortspiel: Die Schätze sind für dauerhaft mit einem ›Schloss aus Furcht‹ versperrt bzw. ihre Besitzer für immer im Zustand der Furcht gefangen. Allein die personifizierte *Glad Poverty* begehrt im *Dispute* weder Reichtümer noch Schätze und ist von den Launen Fortunas befreit, während Narren sie aus Habgier verehren, nur um zuletzt von ihr betrogen zu werden.

Nebenbei ist hier zu bemerken, dass die Rede von der Lagerung von »richesse« und »treasour« in Kisten noch einmal deren selbstverständliche Gleichsetzung mit Geld (bzw. Münzen) nahelegt. Darüber hinaus aber ist beachtenswert, dass Reichtum und Schätze hier eben nicht als eine unter vielen Gaben der Fortuna, sondern als größte und bedeutendste derselben erscheinen. Im Grunde sind sie nicht nur paradigmatisch für die Gunst der Fortuna, sondern geradezu mit dieser gleichzusetzen. Dies erscheint nur konsequent angesichts der Bedeutung des Geldes, die ihm zeitgenössisch (auch von Lygate) zuerkannt wird. Denn der Besitz von Reichtümern im Sinne nennenswerten Geldvermögens muss dann als *der* glückliche innerweltliche Zustand – die Gunst der Fortuna *per se* – erscheinen.

202 Vgl. Kowaleski, »Warfare«, S. 251; vgl. [English Guilds u.a.], *English Gilds* [sic!]. *The Original Ordinances of More Than One Hundred Early English Guilds, Together with De Olde Usages of De Cite of Wynchestre, the Ordinances of Worcester, the Office of the Mayor of Bristol, and the Costomary of the Manor of Tettenhall-Regis, from Manuscripts of the Fourteenth and Fifteenth Centuries*, hg. von Joshua Toulmin Smith und Lucy Toulmin Smith, London 1870, S. 166; S. 193f sowie Sutton, *Mercery of London*, S. 82–86.

203 Vgl. Maura B. Nolan, *John Lydgate and the Making of Public Culture*, Cambridge 2005, S. 71.

204 Lydgate, *Fall of Princes*, Bd. 2, S. 344.

205 Dieses und das vorige Zitat: Ebd., S. 347; vgl. ebd.

Angesichts dessen erscheint es in der Tat angemessen, bei Lydgate von nichts weniger als einer Verschmelzung von Fortuna und Reichtum zu sprechen; eine Verschmelzung, die ihr Spiegelbild in der im heutigen Englischen gebräuchlichen Bezeichnung *fortune* insbesondere für große Geldsummen hat: Während das deutsche ›Vermögen‹ etwa auf das mit dem Geldbesitz verbundene (und von Lydgate, wie gezeigt, ebenso wahrgenommene und betonte) Handlungspotential, also eine Art der Ermächtigung, anspielt, so schwingt im Englischen mehr der glückliche Umstand mit, der Reichtum bedeutet.

Auch im Mittelenglischen bezeichnet *fortune* bereits die Fortuna als Personifizierung von Schicksal, Glück und/oder Zufall sowie »worldly prosperity«²⁰⁶ im Allgemeinen, wobei sich auch eine semantische Überlagerung der Begriffe ›Fortuna‹, *prosperité* und *ricchesse* feststellen lässt. Denn das, wie gesagt, mit Reichtum und allgemeiner mit Wohlergehen wiedergebbare *prosperité* bezeichnet neben einer ›thriving condition‹, einer »abundance of (worldly treasures)« und »an instance of good fortune« nämlich auch buchstäblich »the goddess Fortuna«.²⁰⁷ Bei Lydgate schwingen all diese Bedeutungen mit, wenn er, wie oben zitiert, bei der Beschreibung der Unbeständigkeit der Welt und der Wankelmüttigkeit der Fortuna von der »Ebbe after flood of al prosperité« spricht – Schicksal, Glück, Wohlstand, Reichtum und die Launen der Fortuna sind hier gleichermaßen angesprochen und damit in eins gesetzt. Eine solche latente Identifizierung von Fortuna und Reichtum lässt sich auch in anderen Gedichten Lydgates finden, so etwa in *Look in thy merour*, wo von einem »man fortune and plenteuous richesse«²⁰⁸ die Rede ist, er also den großen Reichtümer Besitzenden selbstverständlich als den vom Glück, Schicksal bzw. von Fortuna Begünstigten versteht.

Im Gegensatz zum heutigen Gebrauch von *fortune* als Bezeichnung für Reichtum erscheint zeitgenössisch, und gerade auch bei Lydgate, allerdings auch dessen Vorläufigkeit bzw. grundsätzliche und wesentliche Fragilität betont. Wie die obigen Beispiele und vor allem der zitierte *Dispute* zeigt, schwingt darin auch ein immer drohender Verlust, eine geradezu intrinsische Unbeständigkeit mit. Dass Lydgate die Unbeständigkeit dieser Art des ›Glücks‹ aus eigener Anschauung kannte, zeigt sich nicht zuletzt an seinem weiter oben zitierten ›Bettelgedicht‹ an den Herzog von Gloucester. Auch hier greift er ja auf das Bild von Ebbe und Flut zurück, um auf die wechselhafte Verfügbarkeit von *plate* und *coinage* anzuspielen.²⁰⁹

206 Vgl. »fortune«, in: *Middle English Dictionary*.

207 Vgl. zu diesen Bestimmungen nochmals »prosperité«, in: ebd.

208 Lydgate, *The Minor Poems*, Bd. 2, S. 765–772; hier: S. 769. Lydgate stellt diesem auch hier den »man content and glad with poverté« (ebd.) gegenüber, den, »in Armut Zufriedenen«.

209 »The flood was passyd, and sodeynly of newe, / A lowh ground-ebbe was faste by the stronde« (ebd., S. 666; etwa: Die Flut war vorbei und plötzlich war erneut (niedrige) Ebbe am Strand).

Betont wird diese Unbeständigkeit des Geldbesitzes freilich auch anderswo, ganz prominent etwa bei Lydgate's italienischem Zeitgenossen Leon Battista Alberti (1404–1472). Dieser vermerkt in seiner Schrift *Della famiglia* (ca. 1434) zunächst: »Niemand zweifelt, dass das Geld der Nerv in allen Gewerben ist, dergestalt, daß, wer eine Menge Geld hat, mit Leichtigkeit jeder Not entgehen und eine ganze Menge seiner Wünsche befriedigen kann. Mit Geld kann man Haus- und Landbesitz haben, und alle Gewerbe, aller Künste Meister plagen sich wie die Sklaven für den, der Geld hat. Wer kein Geld hat, dem fehlt alles«²¹⁰. Diesen, den obigen literarischen Verarbeitungen des Geldes durchaus entsprechenden, Beobachtungen stellt er aber zugleich entgegen:

Was kann denn überhaupt dem Verlust mehr ausgesetzt, schwieriger zu bewahren sein, was mehr Gefahr bringen, wenn man damit umgeht, mehr Zank, wenn man es wiederhaben will, leichter sich auflösen, verschwinden, in Rauch aufgehen? Was ist allen diesen Arten des Verlustes so ausgesetzt wie offenbar das Geld? Es gibt nichts Unsichereres, mit geringerer Widerstandsfähigkeit als das Geld. Eine unglaubliche Plage, Geld zu bewahren, eine Plage vor allem, die eine Fülle von Verdacht, von Gefahren, eine Überfülle von Unannehmlichkeiten mit sich bringt. [...] Diebshände, Untreue, schlechter Rat, Mißgeschick und zahllose andere ähnliche schlimme Dinge verschlingen auf einen Schluck die größten Summen Geldes, verzehren alles, so dass nichts davon übrig bleibt, nicht einmal Asche.²¹¹

Zwar handelt es sich bei Alberti und Lydgate natürlich um in vielerlei Hinsicht höchst unterschiedliche Autoren, die dazu in höchst unterschiedlichen Kontexten agieren. Und doch drückt Albertis Schrift sehr wohl aus, was auch Lydgate immer wieder, mal nebenbei, mal expliziter, konstatiert: Die ungeheure Macht des Geldes im zeitgenössischen sozioökonomischen Gefüge einerseits und die dem Geldbesitz als ganz wesentlich beigelegte Unbeständigkeit andererseits. Verblüffend sind insbesondere die Parallelen der hier genannten Unannehmlichkeiten, die Geldbesitz mit sich bringt, zu Lydgate's *Dispute*. Denn eben dort sind ja die Kisten, in denen »richesse« und »treasure« der Fortuna lagern, mit »Schlössern aus Furcht« versperrt. Das gleiche gilt für Albertis ausdrückliche Rede von der Anfälligkeit des Geldbesitzes für plötzlichen, stets drohenden, unvorhersehbaren Verlust, die bemerkenswerte Parallelen zu Lydgate aufweist, wenn er die Unbeständigkeit des Geldvermögens mit derjenigen der Fortuna nicht nur vergleicht, sondern gleich-

²¹⁰ Leon Battista Alberti, *Über das Hauswesen (Della famiglia)*, übers. von Walther Kraus, eingeleitet von Fritz Schalk, Zürich/Stuttgart 1962, S. 320.

²¹¹ Ebd., S. 321f. Zur Verhältnissetzung beider Positionen vgl. Müller, »Kontingenz des Geldes«, S. 303.

sam in eins setzt und damit, wie man sagen könnte, geradezu als Inbegriff des Unbeständigen zeichnet.²¹²

Die Parallelen zwischen den beiden doch sehr ungleichen Gelehrten Lydgate und Alberti deutet freilich auf die länderübergreifend gesteigerte Bedeutung und Reflexion des Geldes im zeitgenössischen Europa hin. Was im vorliegenden Kontext aber besonders bedeutsam erscheint, ist, dass Reichtum bei Lydgate im Sinne des mächtigen und ermächtigenden Geldvermögens mit der Fortuna nicht nur im Sinne höchsten weltlichen ›Glücks‹, gleichgesetzt erscheint, sondern zugleich auch hinsichtlich seiner Eigenschaft, besonders und wesentlich *fickle*, launenhaft, wechselhaft und unbeständig zu sein. Es ist diese wesenhafte Unbeständigkeit des mit Geldbesitz gleichzusetzenden Reichtums, die auch im *Dance of Death* zumindest angedeutet, wenn nicht besonders hervorgehoben scheint. Denn insbesondere bei Reichtümern, Schätzen, Einkünften etc. ist von deren ›Rückkehr zur Welt‹ oder dem ›Weitergehen‹ derselben an andere die Rede; weniger bei Luxusgütern, Titeln, Ämtern oder Würden (vgl. L 302–312; L 324ff; L 606f).²¹³

Es ist diese unterschwellige Identifizierung von Reichtum im Sinne von Geldbesitz mit der Fortuna, hinsichtlich derer die im *Dance of Death* ersichtliche Gegenüberstellung mit dem Tod als weitergehend zugespitzt angesehen werden kann. Denn beide, Tod und Geld, erscheinen, wie abschließend zusammengefasst werden kann, in ihrer Beziehung zur Fortuna und zu der Frage nach der Bestimmbarkeit menschlicher Geschicke als strukturell invers und damit als geradezu komplementär aufeinander bezogen.

1.4 Fortunas *double-face*

Geld vermag in den lydgeschen Schriften offenbar nicht nur nichts gegen den Tod. Sein Besitz ist bei Lydgate auch – bei aller Machtfülle, welche ihm zeitgenössisch als Inbegriff menschlichen Vermögens innewohnt und aller Sicherheit, welche er für menschliche Unternehmungen bietet – selbst von inhärenter Unbeständigkeit. Reichtum – der Besitz von Geld – kommt und geht, ist unverlässlich; die Gewissheiten, die Möglichkeiten und der Schutz, die das Geld bietet, zutiefst unbeständig. Beim Tode verhält es sich umgekehrt: Der Tod ist, wie im *Dance of Death* betont, ebenfalls stets mit Ungewissheit behaftet, insofern er als in seinem Eintreten kontingent,

212 Achatz von Müller gibt deswegen die dem Gelde laut Alberti drohenden Missgeschicke auch freier als in der Übersetzung, mit »schlimme Zufälle« (ebd., S. 302), wieder, allerdings ohne diese Änderung kenntlich zu machen.

213 Letzteres scheint allein der Fall beim *Patriarke*, wo es heißt: »3oure double crosse / of golde and stones clere, / 3oure power hoole / and al 3oure dignite/Some othir shal / [...] Possede anone« (L 123–126: Euer Doppelkreuz aus Gold und Edelsteinen, Eure ganze Macht und alle Eure Würden soll schon bald ein anderer besitzen«.

ungewiss und in diesem Sinne als unbeständig geschildert wird – und doch ist nicht nur seine Machtfülle größer als die des Geldes, er ist zugleich als zuletzt doch immer gewisses, verlässliches und vorhersehbares, ›beständiges‹ Schicksal gezeichnet. Verbunden sind diese Gegensätzlichkeiten im Bild der *double-faced fortune*,²¹⁴ die sich auch insofern als doppelgesichtig erweist, insofern sie sich mit beiden identifizieren lässt: So gleicht der Tod im Totentanz der Fortuna, insofern ihm, wie gezeigt, ganz wesentlich die Eigenschaften der Unvorhersehbarkeit, Plötzlichkeit sowie des Umstands seines letztlich gewissen Eintretens zugesprochen werden. Reichtum ist demgegenüber mit der anderen, gewissermaßen ›glücklichen‹, wenn auch vorübergehenden Seite der Fortuna gleichzusetzen; dem, wie in Lydgates Werken insistiert wird, mitunter ebenso plötzlichen wie unverhofften Eintreten des Reichtums, der aber im Wesentlichen fragil und unbeständig bleibt.

Angesichts dieser Zuspitzung bezüglich der in Lydgates Werken immer wieder thematisierten Frage nach der Kontingenz des Schicksals und dessen möglicher Beherrschung ist daher davon auszugehen, dass Reichtümer, Schätze, Gold und Silber – mithin Geld – im *Dance of Death* zwar im Rahmen traditioneller Reichtumskritik thematisiert werden. Darüber hinaus aber erscheinen sie nicht zuletzt auch aus dem Grund so intensiv thematisiert, weil damit die Unzulänglichkeit menschlichen ›Vermögens‹, das eigene Schicksal zu bestimmen, besonders nachdrücklich zum Ausdruck gebracht werden kann: Der Mensch vermag es letztlich ebenso wenig zu beherrschen wie den Tod. In der Gegenüberstellung von Geld und Tod im *Dance of Death* wird also nicht nur die zeitgenössische Bedeutung des Geldes reflektiert, hervorgehoben und kritisiert. Sondern es wird auch die grundsätzliche Unzulänglichkeit des Menschen hinsichtlich der Beherrschung seines ihm zuletzt unverfügablen Schicksals verhandelt. Anders formuliert, werden Geld und Tod in Lydgates *Dance of Death* als sich gegenüberstehende Bezugspunkte entworfen, zwischen denen die Frage nach der Vorhersehbarkeit und Beherrschbarkeit menschlicher Geschicke besonders zugespitzt aufgegriffen werden kann – wobei sie an dieser Stelle, konform zur christlich-moralphilosophischen Orthodoxie, abschlägig beschieden wird.

Angesichts der im Verlauf dieses Kapitels erläuterten gesellschaftlichen Hintergründe ist die Verhandlung dieser Frage aber auch klar als Antwort zu verstehen auf die mit Geld verbundenen soziopolitische Dynamiken. Der ständische Grenzen überschreitende Aufstieg der *clerks*, aber auch der die regulären Machtstrukturen potentiell aushebelnde *bastard feudalism* sind Entwicklungen, die als gefährlich bzw. sogar hochgefährlich angesehen werden müssen: Sie tragen das Potential in sich, die soziopolitischen Hierarchien in ihrer Eindeutigkeit und Stabilität nachhaltig zu untergraben und fortunagleich in ungewisses und unvorhersehbares Unglück zu stürzen – wie es knapp 25 Jahre nach Niederschrift des *Dance of Death* zum Auftakt

214 Vgl. »[F]fortune ys lady / with hyr / double face« (Lygate, *Pilgrimage*, S. 1).

der wechselvollen Rosenkriege geschehen wird. In deren Zuge wird, bezeichnenderweise, das Fortunamotiv ob der beständigen Ungewissheit und Unverlässlichkeit von Herrschaftsverhältnissen und Loyalitäten auch noch einmal massiv an Popularität gewinnen.²¹⁵

Zwar ist die sozial dynamisierende Macht des Monetären – also der seit der kommerziellen Revolution zunehmenden, zur Zeit Lydgates aber offenkundig noch einmal besonders augenfällig werdenden Aushandlung soziopolitischer Positionierung über Geld – im hier untersuchten Zeitraum schon lange bekannt. Der Blick auf die Korrelation von Geld und Tod bei Lydgate aber hebt noch einmal die zeitgenössische Wahrnehmung dieser Prozesse hervor – eine Wahrnehmung, in der Geld als ein Moment der Verunsicherung hervortritt; als unbeständiges, dynamisches, aber auch dynamisierendes Element im sozioökonomischen Gefüge. Seine Macht ist so groß, dass es der Gegenüberstellung mit dem Tode als Garanten der Unverfügbarkeit des menschlichen Schicksals bedarf, um ihre Größe zu verdeutlichen und sie gleichzeitig moralphilosophisch in ihre Schranken zu verweisen.

215 Vgl. Rosemary Horrox, »Introduction«, in: *Fifteenth-Century Attitudes. Perceptions of Society in Late Medieval England*, hg. von ders., Cambridge 1996, S. 1–12; hier: S. 5–8.

