

BAYERISCHE AKADEMIE DER WISSENSCHAFTEN
PHILOSOPHISCH-HISTORISCHE KLASSE

ABHANDLUNGEN · NEUE FOLGE, HEFT 46

WERNER HABICHT

Die Gebärde
in englischen Dichtungen
des Mittelalters

Vorgelegt von Herrn Levin L. Schücking am 4. Juli 1958

MÜNCHEN 1959

VERLAG DER BAYERISCHEN AKADEMIE DER WISSENSCHAFTEN
IN KOMMISSION BEI DER C. H. BECK'SCHEN VERLAGSBUCHHANDLUNG MÜNCHEN

THE GEBIRGE
in englischen Dichtungen
des Minstler

INHALT

Einleitung	7
----------------------	---

ERSTER TEIL

DIE GEBÄRDE IN DER ALTENGLISCHEN DICHTUNG

1. Gemütsbewegungen und Gebärden	13
Gefühlsgebärden, Sehweise und Darstellungsstil im <i>Beowulf</i> (13) – Ersatz der Gefühlsgebärde durch das Bild (14) – durch die Litotes (15) – durch Situationsbewegung (16) – durch Rede und Redepositur (17) – durch syntaktische Mittel (18) – Die Entkörperlichung des Gefühlsausdrucks und ihre Ursachen (19)	
2. Das Lebensgefühl und seine Manifestation	20
Affekt und Ethos (20) – Heldische Kampfesgebärden (21) – Gelagejubil und Beherrschung im Rausch (22) – Beherrschte Trauer (23)	
3. Gebärden als zeremonielle Form	24
Repräsentation des Helden (24) – Symbolgebärden der Gemeinschaftsordnung (25) – Religiöse Gebärden (26) – Die „Hierarchie“ der Gebärden und ihre Funktion (26)	
4. Die epische Potenz der Gebärde	27
Gebärde und Handlung (27) – Mehrschichtigkeit der Gebärdenaussage: Beowulfs Kampfesgebärden (27) – Kompositorische Kraft der Gebärden: Empfangsschilderungen im <i>Beowulf</i> (31)	

ZWEITER TEIL

DIE WERTBEREICHE DER GEBÄRDEN IN DER MITTEL- ENGLISCHEN DICHTUNG

Erster Wertbereich: Die Gebärde als moralisches Übel

1. Teufel, Unholde und Wilde	35
Ansätze zur Kennzeichnung der Bösen durch Affektgebärden in ae. Dichtungen (35) – Sinnenfällige Affektgebärden im Me. als Attribute der Teufel (39) – der Wilden Männer (41) – der Fabelwesen und Tiere (41) – Weitere Entwicklungen: „edle“ Wilde und Tiere (42) – humoristische Wirkungen (43)	
2. Die Kirche und die Sünder	43
Gebärden als Symptome der Sünde im Ae. (43) – Einfluß kirchlicher Lehren (44) – Ihr Niederschlag auf das me. geistliche Schrifttum (45) – Ruhige Körperhaltung als Tugendausweis (46)	
3. Zorn	47
Zornesgebärden im Lichte kirchlicher Lehre (47) – Moralische Wertung der Zornesgebärden bei Lazamon (47) – Zornesausbrüche wider die Tugendreichen (48)	

4. Schmach	49
Affektgebärden als Symptome des Unheroischen im Ae. (49) – bei Lazamon (51) – Übersteigerte Schmachgebärden in den Romanzen (51) – Komische und moralische Tendenzen (51)	
5. Erotik: Die Gebärde und das Gegenüber	53
Liebesgebärden als Ausdruck sündiger Erotik: ae. und kirchliche Einflüsse (53) – Lazamons moralische Verurteilung der Liebesgebärden: Meidung erotischer Zusammenhänge (54) – Verknüpfung von Erotik und Unheil (56) – Überlagerungen von Erotik und Zorn (57)	
6. Das Gastmahl: Affektgebärden und Gemeinschaftsordnung	58
Die Gelagesituation als Beispiel für zeremonielle Gemeinschaftsordnung (58) – Affektgebärden beim Gelage als Katastrophenträger bei Lazamon (59) – Tischzuchtwidriges Verhalten als moralischer Makel (60) – Zerbrehen des Gelagezeremoniells durch feindliche Herausforderer (61) – Umwertungen in der Spielmannstradition (62)	
7. Heuchler: Die Gebärde als Schein	63
Pejorative Scheingebärden (63) – Die Scheingebärde als Darstellungsmittel bei Lazamon: die Vortiernepisode (64) – Andere Wertungen der Scheingebärde (67)	
Zweiter Wertbereich. Die Gebärden der Helden und die Wandlungen des Heldenideals	
8. Die heroische Pose	68
Heldengebärde als äußere Repräsentation (68) – Drohposen (68) – Wandlungen der Darstellung im Me. (70) – Sinn und ethische Bedeutung der heroischen Pose (71)	
9. Die Gebärde im Kampf (I)	73
Kriegerische Repräsentation vor dem Kampf. Kriegerische Massengebärden und das Prinzip der Ordnung (73) – Eigenwert der repräsentativen Kriegergebärden (74) – Die Einzelpose des Heerführers im Spiegel des Heldenideals (75) – Arthurs Sonderstellung in Lazamons <i>Brut</i> (75) – Tolldreiste Romanzenhelden (76)	
10. Die Gebärde im Kampf (II)	77
Heldengebärden während des Kampfes. Sinnenfreudige Kampfes schilderungen (77) – Helden gebärden und Schmachgebärden im Kontrast: Corineus' Ringkampf (77) – Typische Kämpfer gebärden: Augenfunkeln (80) – Ausholen zum Schlag (80) – Drohposen (81) – Weiträumiges Dreinschlagen (82) – Hohnesgebärden (83) – physiologische Symptome (83) – Gemütsbewegungen im Kampf (83) – Heroische Schmerzüberwindung (84) – Spärliche höfische Einflüsse (85)	
11. Der Herrscher beim Empfang	86
Repräsentative Empfangssituation und Herrscherpose (86) – Bedeutung dargestellter Grußgebärden für die Herrscherrepräsentation (88) – Reaktionsgebärde als Bewährungsprobe (90) – Heldische Herausfordererpose (91) – Wandlungen der Empfangsgebärden im Lichte des Heldenideals (92)	
12. Klagegebärden, Heldengefühle und Heldengesinnung	94
Typik und Formalitätscharakter der mittelalterlichen Klagegebärden (94) – Klagegebärden als Gesinnungsausweis: Reuebereitschaft (95) – Mitleid (96) – Schicksalsbetroffenheit (97) – Gesinnungsmanifestierende Gebärden bei der Totenklage: Lazamons Massenklagen (99) – Die Einzelklage und ihre Unterordnung unter die heroische Pose: Gestaltung des Überwindungsvorgangs im allit. <i>Morte Arthure</i> (101) – Repräsentative Klageauftritte (102) – Gehaltlicher und formaler Verfall der Klagegebärde in vielen Romanzen (103)	

13. Der höfische Lebensstil und die Liebe 105

Die *cortisie* und die unterworfenen Gefühle (105) – Die Etikettepflicht der Liebe (106) – Stilisierte Liebesetikette in den me. Romanzen (108) – Etikette und Situationsgestik bei der Liebesbegegnung (108) – Gebärden der Liebesklage und deren Grenzen (111)

DRITTER TEIL

DIE ERZÄHLTECHNISCHEN QUALITÄTEN DER GEBÄRDE
IN DER MITTELENGLISCHEN DICHTUNG

1. Der neue Anfang: Gebärdendarstellung und reihende Erzähltechnik 114

Dekorative Funktion der Gebärde (114) – Die Tendenzen zur Ausweitung und zur Abkürzung der Gestik am Beispiel der Sterbeepisoden in *Havelok* (114) – Die Reihung der Erzähleinheiten (116)

2. Formen der dekorativen Ausweitung und künstlerische Gestaltungsmöglichkeiten der mittelenglischen Gebärde 117

Ausdrucksformeln und Ausdruckskomplexe (117) – Gebärdendarstellung und Stilmittel der Stabreimdichtung des 14. Jahrh. (119) – Ausweitung in die Situationsbeschreibung (121) [Beispiele: Empfang (121); Eidesritus (122); Unterwerfung (123)] – Gebärdenresonanz (123) – Wechsel von Ausgeweitetem und Abgekürztem (124)

3. Lazamons Errungenschaften um die Gebärdendarstellung 126

Gebärde und Diktion (126) – Szenenaufbau durch die Gebärden (128) – Die gestische Wechselwirkung in reihender Erzählweise (132)

4. Gebärdenpersonen 133

Typisierende Funktion der Gebärden (133) – Klagefiguren (134) – Erzähltechnische Auswirkungen der typisierenden Gebärden (135)

5. Gebärde und Handlungsverknüpfung 136

Die Konturen der Erzähleinheiten (136) – Verbindende Gebärden beim Autorenübergang (137) – beim Ortswechsel (137) – Konturgebärden in Verknüpfungssituationen (139) – Ansätze zu echter Handlungsverzahnung durch Gebärden (139)

6. *Sir Orfeo*: Die Gebärde als autonome Form 141

Stilistische Formkraft der Gebärde (141) – Spannungserregende Gefühlsgebärden (142) – Thematische Funktion der Gebärden (143) – Repräsentation und Repräsentationslosigkeit als Symbol (144) – Die Gebärde im Dienst der künstlerischen Einheit (147)

7. *Sir Gawain and the Green Knight*: Die individuellen Gebärden 148

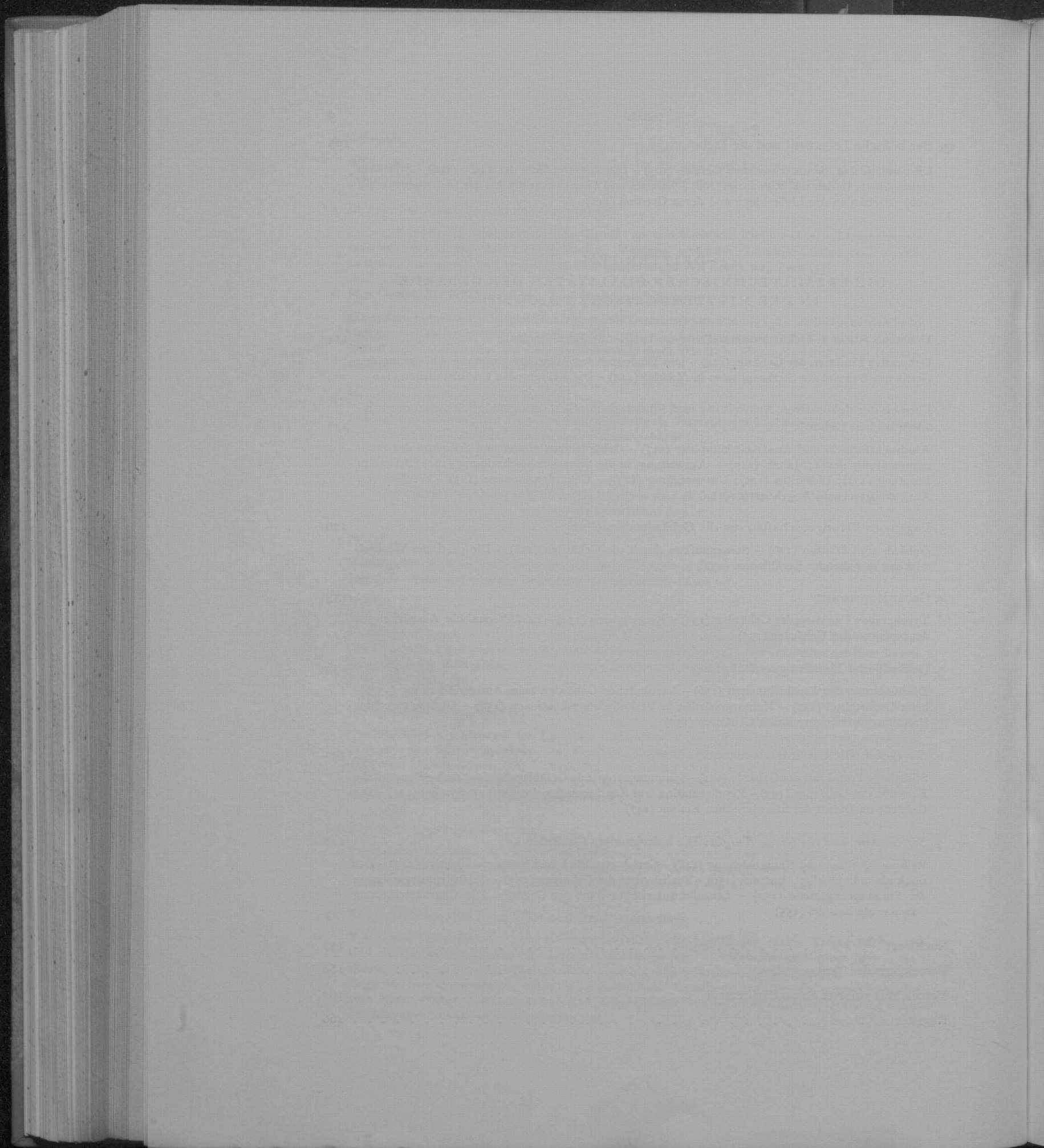
Reihung, Aufbau und Raumbelebung (148) – Gerichteter Blick und Szenenperspektive (149) – Der Blick als individueller Ausdruck (150) – Realisierung des Gebarens (151) – Gebärdeninterpretation der Enthauptungsszene (152) – Erzählkünstlerischer Wert der Gebärde. Die Charakterisierung Gawains als Beispiel (155)

Nachwort 157

Verzeichnis der Textausgaben 160

Verzeichnis zitierter Sekundärliteratur 162

Register 166



EINLEITUNG

Diese Arbeit möchte mit einer Untersuchung der Gebärden einen Zugang zur inneren Welt und zur künstlerischen Struktur der englischen erzählenden Dichtung des Mittelalters finden. Seit die Gebärde von der Ausdruckswissenschaft in ihrer Bedeutung als Schlüsselphänomen der Menschenkenntnis erkannt und mit exakten Methoden erforscht wird,¹ hat man sie auch als Erscheinung der Dichtung schon unter verschiedenen Aspekten gewürdigt. Während sich eine Reihe von Einzeluntersuchungen mit der Gebärde in der altnordischen, deutschen, französischen und italienischen Literatur des Mittelalters oder einzelner ihrer Autoren befaßt,² ist die alt- und mittelenglische Dichtung unseres Wissens bislang in dieser Richtung noch nicht erschlossen. Mit der vorliegenden Arbeit hoffen wir, zur Schließung dieser Lücke beitragen zu können.

Daß die Gebärde des englischen Mittelalters bislang wenig Beachtung gefunden hat, mag z. T. an ihrer Seltenheit und an der Blässe ihrer Darstellung in der altenglischen und weithin auch in der mittelenglischen Dichtung liegen; die südländischen Dichter ergehen sich in viel lebhafteren Schilderungen der körperlichen Ausdruckssprache. Diese relative Gebärdenarmut erweist sich als ein literarisches Phänomen; ist doch für die angelsächsische Buchmalerei der Schule von Winchester im Gegensatz dazu ein sehr üppiges Gebärdenspiel kennzeichnend. Alle Versuche, das geringe Ausmaß der Gebärdendarstellung mit dem nationalen Temperament, mit einer Vorstellung vom „steifen Engländer“ oder vom mimisch unbegabten Germanen (Heusler) in Verbindung zu bringen, müssen daher so lange fragwürdig bleiben, als die Gebärde nicht im Rahmen der Gesetzmäßigkeiten der künstlerischen Darstellungsprinzipien erfaßt wird. Denn „lebensgetreue“ Schilderungen sind in der mittelalterlichen Dichtung nicht sogleich zu erwarten. Ihre Gebärden können darum nicht ohne weiteres als psychologische, soziologische oder kulturhistorische Dokumente gedeutet werden. Vielmehr gilt es, von Anfang an die Gebärdendarstellung in ihren Beingtheiten durch die dichterische Schweise, die Vorstellungswelt und den Darstellungsstil zu würdigen. Für solche Betrachtungsweise ist das Fehlen der Gebärde mitunter ebenso aufschlußreich wie ihre anschauliche Darstellung; wenn z. B. in der altenglischen Epik die

¹ Bahnbrechende, heute nicht unangefochtene Werke: J. J. Engel, *Ideen zu einer Mimik* (Berlin, 1785 u. 1786); Ch. Bell, *Essays on the Anatomy and Philosophy of Expression* (2/1824); Ch. Darwin, *The Expression of the Emotions in Man and Animals* (1872); W. Wundt, *Völkerpsychologie*, I. Teil (Leipzig, 1904); Th. Piderit, *Mimik und Physiognomik* (Detmold, 4/1925); L. Klages, *Grundlegung der Wissenschaft vom Ausdruck*. – An neueren Werken seien genannt: Ph. Lersch, *Gesicht und Seele* (München/Basel, 2/1951); H. Plessner, *Lachen und Weinen* (Bern, 1950); K. Leonhard, *Ausdruckssprache der Seele* (Berlin, 1949); H. Strehle, *Mienen, Gesten und Gebärden* (München/Basel, 1954).

² U. a.: Goedecke, *Die Darstellung der Gemütsbewegungen in der isländischen Familiensaga*; Will, *Die Darstellung der Gemütsbewegungen in den Liedern der Edda*; Graf, *Untersuchungen zur Gebärde in der Islendingasaga*; Zons, *Von der Auffassung der Gebärde in der mhd. Epik*; Frenzen, *Klagebilder und Klagegebärden in der deutschen Dichtung* . . .; Lommatzsch, *System der Gebärden in der altfranzösischen Literatur*; Neubert, *Die Volkstümlichen Anschauungen über Physiognomik in Frankreich*; Hoppe, *Die romanische Geste im Rolandslied*; O. Schulz, *Die Darstellung psychologischer Vorgänge in den Romanen des Kristian von Troyes*; Franz, *Seelische und körperliche Bewegung in Dantes Divina Commedia*. – Für nähere bibliographische Angaben und weitere Werke s. Literaturverzeichnis.

sinnenfällige Gebärde als direktes Ausdrucksmittel der Gefühle keinen Platz hat, so eben deshalb nicht, weil der Kunstwille dieser Dichtung andere Ausdrucksmittel, etwa die direkte Rede, verlangt.

Die Gebärde als Erscheinung der epischen Dichtung unterliegt dem Zwang der Gattung. Sie ist ihrer Funktion nach, und demgemäß auch in der Art ihrer Darstellung, etwas anderes als die Gebärde in der bildenden Kunst. Das hat schon Lessing im *Laokoon* dargelegt. Gewiß stehen im Mittelalter Dichtkunst und Bildkunst einander besonders nahe¹ – die Dichtung tendiert ebenso zum Bildhaften wie die Malerei zum Erzählenden. Gewiß lassen sich deshalb gemeinsame Gestaltungsprinzipien auch hinsichtlich der Gebärde erkennen.² Aber mögen auch die Künste die Grenzen ihrer Gattung überschreiten (man denke an die Spruchbänder in den mittelalterlichen Fresken und Miniaturen!), so können sie sich doch ihren Naturgesetzen nicht entziehen. Die Gebärden der bildenden Kunst müssen schon deshalb stärker ausgebildet, ja ausgeklügelt sein, weil es hier die Rede nicht gibt, weil sie deshalb die direkte Rede ersetzen und sachlich-mitteilend sein müssen, während andererseits in der Dichtung gerade die Rede das eigentliche Vehikel der Mitteilung ist.³ Umgekehrt können die Gebärden der Epik Handlungen voneinander differenzieren und damit Stimmungsschwankungen vermitteln, können über den Augenblick hinauswirken, während die der Bildkunst an die momentane Einmaligkeit gefesselt sind. Nur mit größter Vorsicht können daher die Darstellungen der bildenden Kunst für unsere Zwecke herangezogen werden. Ähnliches gilt aber auch – *mutatis mutandis* – für die Gebärde im Drama oder in der Lyrik; denn auch dort dient sie ihren eigenen, gattungsgebundenen Zwecken.⁴

Der Eigengesetzlichkeit der Gebärde in der erzählenden Dichtung muß auch ihre Begriffsbestimmung und die Methodik ihrer Erforschung Rechnung tragen. Einerseits sind die Gebärden der Epik weit mehr als nur sichtbar gegebene Verhaltensweisen; andererseits ist die Gebärde von der Handlung abzugrenzen. Demgemäß verstehen wir hier unter „Gebärden“ alle körperlichen Bewegungen und Haltungen, die einen Gehalt ausdrücken, die aber nicht praktische Zweckhandlungen sind. Unter diesen weitgehaltenen Begriff fallen nicht nur Gliedbewegungen, sondern auch das Lachen und das Weinen, Mienen und physiologische Symptome wie das Zittern, das Erbleichen und Erröten. Auf das Sichtbare ist die Gebärde jedoch nicht beschränkt; der akustische Ausdruck, das Schreien, das Timbre der Stimme – mit einem Worte: die Lautgebärden⁵ sind gerade in der altenglischen Epik überaus wichtig. Gebärden sind des weiteren zeremonielle Formen und repräsentative Haltungen von Einzelpersonen wie auch von Gruppen und Massen. Auf eine scharfe De-

¹ Vgl. Brinkmann, S. 95.

² Vgl. hierzu F. Panzer, „Dichtung und bildende Kunst des deutschen Mittelalters in ihren Wechselbeziehungen“. *Neue Jahrbücher f. d. klass. Altertum* . . . VII, (1904), S. 135 ff.; F. von der Leyen, „Deutsche Dichtung und bildende Kunst im MA“. *Abhandl. z. dt. Literaturgesch.*, Franz Muncker zum 60. Geburtstag dargebracht (München, 1916), S. 1 ff.; M. Hauttmann, „Der Wandel der Bildvorstellungen in der deutschen Dichtung und Kunst des romanischen Zeitalters“. *Festschrift f. H. Wölfflin* (München, 1924), S. 63 ff.

³ Auch die Dissertation von Delling, „Studien über die Gebärdensprache in Dichtkunst und Bildkunst des frühen und hohen Mittelalters“ (Leipzig 1925; Maschinenschrift), die ihre Hauptaufgabe in einer vergleichenden Gegenüberstellung von literarischer und bildkünstlerischer Gebärde sieht, kommt *volens volens* immer wieder zu der Feststellung, daß die Dichtung eben eine andere Art von Gebärden und Gebärdendarstellung bevorzugt als die Bildkunst (vgl. S. 33; 35; 38; 60 f. u. ö.).

⁴ Einer nach Gattungen getrennten Betrachtung unterzog die Gebärden zuerst M. Herrmann, *Forschungen zur deutschen Theatergeschichte des Mittelalters und der Renaissance* (Berlin, 1914).

⁵ Auch die Psychologie faßt die Lautgebärde unter den gemeinsamen Überbegriff. Vgl. Leonhard (s. o. S. 7, Anm. 1).

definition der Gebärde wird also bewußt verzichtet,¹ und dies um so mehr, als sichere Kriterien dafür auch aus der Psychologie nicht zu gewinnen sind. Darin lauert allerdings die Gefahr des Subjektiven; viel wird von der persönlichen Einfühlung abhängen, will man bestimmen, was noch als Gebärde zu gelten habe. Aber eine gewaltsame Eingrenzung könnte der literarischen Würdigung nur schaden; tatsächlich verschwimmen die Grenzen zwischen Gebärde und Handlung in der mittelenglischen Dichtung in dem Maße, wie die Gebärde künstlerisch verarbeitet wird. Eine gewisse Rechtfertigung für die Unschärfe unseres Arbeitsbegriffes liegt andererseits darin, daß offenbar die alt- und mittelenglische Dichtersprache selbst nur eben diesen weiten Begriff der Gebärde kennt, der über das, was heute gemeinhin unter „Gebärde“ verstanden wird, beträchtlich hinausgeht.² Wenn im folgenden für jenes weite Begriffsfeld die Bezeichnung „Gebärde“ dienen muß, so ist sie als *terminus technicus*, und nicht im heutigen Wortsinn, zu verstehen. Auf eine terminologische Scheidung etwa zwischen „Gebärde“ und „Geste“, die ja auch in der psychologischen Fachsprache denkbar unsicher ist, kann daher verzichtet werden.

Schwieriger erscheint es, ein Einteilungsschema zu finden, das dem Ziele der literarischen Würdigung gerecht wird. Eine Klassifizierung der Gebärden nach ihren Ausdrucksformen, wie sie von der psychologischen Ausdrucksanalyse angestrebt wird,³ müßte ebenso unbefriedigend bleiben wie eine solche nach Ausdrucksinhalten (Zorn, Trauer, Freude usw.), weil sie die inneren Zusammenhänge zerreißen würde, in denen die Gebärde als Phänomen der Dichtung wirkt. Das Ordnungsprinzip hat sich nach dem Aussagewert der Gebärden für die Dichtung zu richten.

Dabei können wir ausgehen von dem von Pongs (im Anschluß an Delbrück) gebrauchten Begriff der „manifestierenden Gebärde“.⁴ „Gegeben als primäre Körpergebärde, wird sie zum Sinnträger des geistigen Kerns“.⁵ Hierunter fallen zunächst die Ausdrucksbewegungen, d. h. jene Gebärden, deren Darstellung affektische Regungen in physische Anschaulichkeit umsetzt. Diese Gebärden – etwa das Lachen in der Freude oder die Zerstörungsanfälle im Zorn, auch die Gebärden der Erotik – vermitteln direkt die dem Zugriff des Willens entzogenen Gemütsbewegungen. Nicht nur momentane Gefühle jedoch verdeutlichen Gebärden dieser Art; ihre Darstellung – oder Nichtdarstellung – in den Dichtungen offenbart tieferliegende Schichten ethischer und moralischer Gesittung, insofern als sie das Gegenüber von Gefühl und Wille, von Trieb und Ethos aufdeckt.

Zweitens kann die manifestierende Gebärde gewollt sein; sie ist dann demonstrative Zurschaustellung der eigenen Lebensstimmung, des eigenen Wertes. Wo das Lachen vom

¹ Für diesen weiten Gebärdenbegriff entscheiden sich die meisten der neueren, ihren Zielen nach literarischen einschlägigen Untersuchungen; so die von Frenzen; Graf (vgl. S. VIII); Grajew (vgl. S. 3).

² Die in Frage kommenden Wörter (s. u. S. 12, Anm. 1) haben offenbar in der Sprache der altenglischen und frühmittelenglischen Dichtung sowie in den hier untersuchten vorchaucerschen Romanzen jene weite Bedeutung, die eher mit ‚Gebaren‘ als mit ‚Gebärde‘ wiederzugeben wäre. Dies im einzelnen zu belegen ist einer gesonderten Untersuchung vorbehalten. Vermerkt sei hier nur, daß auch das Wort *gesture*, das erst seit dem 15. Jahrhundert belegt ist, in den früheren Belegen noch nicht die auf ‚Einzelbewegung eines Körperteils‘ eingeengte Bedeutung des neuenglischen Gebrauchs hat, sondern die weitere, vom *NED* als ausgestorben bezeichnete Bedeutung ‚manner of carrying the body, bearing, carriage, deportment‘. In der didaktischen ae. und me. Prosa taucht zwar der „moderne“ Begriff ‚Gebärde‘ (‘gestus’) gelegentlich auf; seine Bezeichnungen erscheinen indes auch da unsicher. Noch das *Book of Vices and Virtues* (14. Jahrh.) behilft sich mit einer Umschreibung des Gemeinten (die Narren, die es an der Mäßigung fehlen lassen, tun sich durch „doinge with here bodies“ hervor; vgl. u. S. 45).

³ Vgl. z. B. Lersch; Strehle (s. o. S. 7, Anm. 1).

⁴ Vgl. Pongs, S. 30 ff.

⁵ Ebd. S. 31.

Helden im siegesbewußten Hohn angestimmt wird, da ist es eben nicht mehr ungezügelter Affektausdruck, sondern hat etwas Bewußtes, Theatralisches; es will auf andere wirken. Diese demonstrativen Gebärden werden sich für die hier untersuchten Dichtungen als äußerst wichtig erweisen. Die Helden sind in theatralischen Posen zur Schau gestellt, die nicht nur durch augenfällige Mimik und Körperbewegung, sondern auch durch die Formen der Repräsentation, durch die prachtvolle Erscheinung, durch das Gegrüßt- und Bedientwerden verstärkt sind. Etwas Körperliches ist die Vorstellung vom Heldentum weitgehend in der nichthöfischen Dichtung.¹ Darum vermittelt die Darstellung jenes körperlichen Ausdrucks einen Zugang zu den Auffassungen vom Heldenideal und vom Lebensideal schlechthin.

Eine dritte Gruppe bilden die zeremoniellen Gebärden. Insofern als das Gruß- und Empfangszeremoniell oder die kultischen und rechtssymbolischen Gebärden objektive Formen sind, in die man sich einfügt, sind sie Sinnbild der Lebensordnung, und zwar der gesellschaftlichen ebenso wie der kultischen; denn sie bestimmen das Miteinanderdasein ebenso wie das Unterworfensein unter eine höhere Macht. Aus der Dichtung eine klare Vorstellung von der Art dieser Formen zu gewinnen, erscheint äußerst schwierig – und zwar ganz besonders im Falle der mittelalterlichen englischen Dichtung. Altenglische Werke setzen ihre Äußerlichkeit wohl als selbstverständlich voraus; in mittenglischen hingegen sind derartige Gebärden, besonders die rechtssymbolischen, selten – seltener als in der französischen und deutschen Epik; wo sie vorkommen, scheinen sie oft ihren symbolischen Eigenwert zu verlieren und in sekundäre Funktionen abzugleiten. Historische, volkskundliche und rechtshistorische Quellen, die zu ihrer Erforschung zuzuziehen wären, sind gerade für den englischen Bereich noch wenig ausgebeutet, während über die deutschen Verhältnisse schon seit Jakob Grimm (*Deutsche Rechtsalterthümer*) verhältnismäßig größere Klarheit herrscht. Der dichterische Aussagewert, auf den es hier ankommt, liegt indessen weniger im Wie dieser Formen als vielmehr im Leben des Menschen in ihnen, in der Unterwerfung – oder Nichtunterwerfung – unter sie. Denn darin offenbart sich auf höchster Ebene die Einstellung zur Lebensordnung.

Diese drei Gruppen der Gestik überlagern sich freilich und greifen ineinander über. Darum muß auch unsere Einteilung der Gebärden problematisch bleiben. Äußerlich zeigt sich dies schon darin, daß eine Gebärdenform hier auf dieser, dort auf einer anderen Ebene liegt. Die Gebärde des Kleiderzerreißens kann Affektausdruck sein, kann zur demonstrativen Zurschaustellung des Heldentums gehören und kann endlich – als Bestandteil der kultischen Klage – zeremonielle, symbolische Form sein. Diese Vieldeutigkeit der Gebärde liegt in ihrer Genese begründet. Wir brauchen nicht in die Spekulationen um die Entwicklung der einzelnen Gebärden einzutreten (waren sie ihrem Ursprung nach Symbol oder Affektausdruck? Die Ansichten hierüber gehen auseinander)²; doch ist es nötig, die jeweilige Schichtenlagerung einer gegebenen Gebärde zu bestimmen, wenn anders ihre dichterische Aussage erfaßt werden soll. Die Gebärde wird sozusagen stets in ihrem Kontext gesehen werden müssen. Deshalb ist es schwierig, die Gebärden zu „zitieren“; denn wenig besagt die Nennung der Gebärde allein, alles besagt jene schwer greifbare innere Welt, aus der sie erzeugt wird.

In ihren Erscheinungsformen sind die Gebärden nämlich weitgehend typisiert. Die mittenglischen Darstellungen eines Gefühls oder einer manifestierenden Situation bedienen sich oft ganz bestimmter stereotyper Gebärden, die auch in der sprachlichen Wieder-

¹ Vgl. Braeder, *passim*.

² Vgl. Meuli, *passim*.

gabe formelhaft oder durch abstrakte Formeln ersetzbar sind. Jene typischen Gebärdenformen, besonders die der Klage, finden sich in den Dichtungen anderer Völker wieder. Als mittelalterlicher Gemeinbesitz gehen sie größtenteils zurück auf antike Quellen, wie das von Sittl zusammengetragene Material eindringlich zeigt.¹ Mit einer Bestandsaufnahme der Gebärden allein wäre uns daher wenig gedient; auch würden die englischen Belege schon wegen ihrer Spärlichkeit wenig zu dem beitragen können, was wir über die mittelalterliche Gebärdentypik schon wissen. Aber es wirken gleichzeitig lebendige Kräfte auf die englische Gebärdendarstellung ein, die eben ganz spezifischen Wertvorstellungen entströmen und die Gebärde zu deren unmittelbarem Erlebnis machen. Es wird sich zeigen, wie der Stil der englischen Dichtungen gerade dort zur Gebärde hindrängt und gerade dort auch die typischen Gebärden belebt, wo es um die Sichtbarmachung der gegensätzlichen Zentralwerte – Heldentum und Unmoral – geht. Diese Hauptwertbereiche der gestischen Aussage zu erschließen, wird das eine Anliegen der vorliegenden Arbeit sein (2. Hauptteil).

Die Erörterung des dichterischen Aussagewertes der Gebärden führt weiter zu der grundsätzlicheren Frage: Ist denn der mittelalterlichen Epik die Gebärde überhaupt wesensgemäß? Ist sie ein literarisches „Schlüsselphänomen“, das ästhetische Wertungen erlaubt? Ist nicht in einer Epik, in der die direkte Rede schon alles über das Innenleben aussprechen darf und ausspricht, die Gebärde künstlerisch impotent, ein überflüssiger Zierat? Denn über die Erkenntnis des realistischen und psychologischen Romans der Neuzeit, daß die Gebärde das Unaussprechliche offenbart, verfügt die alt- und mittelenglische Dichtung nicht. Auch die von Franz an Hand der *Divina Commedia* verfochtene These, daß die Körperbewegungen „einen wichtigen Zugang zum seelischen Leben in der Dichtung“ bilden,² ist hier nicht anwendbar, weil sie auf Voraussetzungen fußt, die wohl bei Dante gegeben sind (zeitlicher Verlauf der Gebärde, Mannigfaltigkeit und Präzision der gestischen Ausdrucksformen), aber eben zumeist nicht in den hier zur Diskussion stehenden Werken. Unmittelbar spiegeln die Gebärden der alten englischen Dichtungen das Innenleben noch nicht; erst der Gawaindichter, und dann Chaucer, werden dazu die Wege bahnen.

Der künstlerische Wert der Gebärde kann nur von der Gesamtform her bestimmt werden. Wenn die Gebärdenschilderungen in den mittelenglischen Romanzen weitgehend dekorativ sind, so entspricht dies deren eigentümlicher Erzählweise, die aneinandergereihte Handlungsteile einzeln ausbreitet, hier mit, dort ohne den Schmuck der Gestik. Dennoch wird sich zeigen, daß sich die Gebärde dabei in erzähltechnische Schlüsselfunktionen drängt, in denen sie die naturgegebenen Möglichkeiten jenes Erzählprinzips befruchtet und seine Starre löst. Dies wird dann die Frage erlauben, wie und in welchem Grade künstlerischer Vollkommenheit die Gebärde wirksam ist als Mittel der Komposition, der Handlungsverknüpfung, der Erzeugung räumlicher und szenischer Wirkungen, der Personencharakteristik – kurz, es wird am Symptom der Gebärde etwas von den in der Dichtung webenden und gestaltenden Kräften bloßgelegt werden können (3. Hauptteil).

Somit ist diese Arbeit ihrem Ziele nach eine literarhistorische. Dabei sind wir uns der Schwierigkeiten durchaus bewußt, die sich seitens des Sprachlichen erheben; denn die Vieldeutigkeit und Mehrschichtigkeit der Gebärden beruht nicht zuletzt auf der gleitenden Bedeutung der Wörter, die sie bezeichnen, und für deren semasiologische Erforschung bis-

¹ Vgl. Sittl, *Die Gebärden der Griechen und Römer* (Leipzig, 1890).

² Vgl. Franz, S. 415.

her noch wenig getan ist.¹ Auch das Bemühen, die Beziehungen zwischen Sprache und Zeichensprache von linguistischer Seite zu klären, steckt erst in den Anfängen und bedarf noch der Ausdehnung auf die englischen Verhältnisse im Mittelalter.² Doch vielleicht kann gerade die Erhellung von Sinn und künstlerischem Zweck der Gebärde auch für eine künftige Behandlung linguistischer Fragen fruchtbar sein. Diese müßte dann freilich alle zur Verfügung stehenden Belege heranziehen.

Auf eine Auswahl von Texten dagegen darf sich die literarisch-interpretierende Methode beschränken. Unsere Untersuchung richtet sich vorzüglich auf charakteristische Werke der Erzählkunst weltlichen Inhalts. Das ist im Altenglischen das Beowulfepos, und das sind im Mittelenglischen zuerst Lazamons *Brut*, dann die gereimten und alliterierenden Romanzen des 13. und 14. Jahrhunderts. Aus den letzteren werden eine Reihe repräsentativer, verschiedene Entwicklungsstadien und verschiedene Grade künstlerischen Werts dokumentierender Beispiele herausgegriffen, wobei das Schwergewicht auf Werken liegen soll, die für England typisch sind oder dort auffällig weit verbreitet waren. Religiöse und Legendendichtungen werden nur da hinzugezogen, wo in ihnen die inneren Zusammenhänge der Gebärdenauffassung besonders gut sichtbar werden können. Die Untersuchung erstreckt sich nicht auf die Werke von Chaucer und Gower. Die strukturelle Verschiedenheit der altenglischen Dichtung von der mittelenglischen ließ es angebracht erscheinen, eine gesonderte Behandlung der ersteren vorzuschicken (1. Hauptteil). Dadurch kann zugleich klar werden, daß in mittelenglischer Zeit die Gebärde auf ganz andersartige Weise am dichterischen Gestalten teilhat als bei den alten Angelsachsen.

¹ An semasiologischen Untersuchungen diesbezüglicher alt- und mittelenglischer Wörter liegt unseres Wissens bisher einzig eine Arbeit über das Lachen vor (G. Wahrig, „Das Lachen im Altenglischen und Mittelenglischen“. *Zeitschr. f. Anglistik und Amerikanistik* 3, 274-303 und 389-418). Was die Wörter für ‚Gebärde‘ bzw. ‚Gebaren‘ selbst angeht, so sind etwa die Bedeutungsentfächerung eines altenglischen Wortes wie *gebaru* und sein Fortleben im Mittelenglischen, Bedeutungsentwicklung und Verbreitung von me. *lech*, *fare*, *lote*, das Einfließen französischer Wörter wie *contenance*, *chiere*, *semblant* u. a. noch zu wenig gründlich geklärt. Einen sprachgeschichtlichen Beitrag dazu hat der Verf. in Vorbereitung. Für die romanischen Sprachen vgl. M. Wandruszka, *Haltung und Gebärde der Romanen*. Beih. zur ZRP (Tübingen, 1954).

² In dieser Hinsicht richtungsweisende amerikanische Arbeiten waren dem Verf. bei der Abfassung dieser Abhandlung nicht zugänglich; so z. B. R. L. Birdwhistell, *Background to Kinesics (etc.)* (1955); G. L. Trager, „Paralanguage. A first approximation.“ *Studies in Linguistics* XIII (1958), 1 ff. Für das Altfranzösische vgl. auch E. Lommatzsch, „Deiktische Elemente im Altfranzösischen.“ *Kleinere Schriften zur romanischen Philologie* (Berlin, 1954).

ERSTER TEIL

DIE GEBÄRDE IN DER ALTENGLISCHEN DICHTUNG

1. GEMÜTSBEWEGUNGEN UND GEBÄRDEN

Es ist eines der auffälligsten Charakteristika der altenglischen Dichtung, daß sie so gut wie keine Gefühlsgebärden darstellt. Darin unterscheidet sie sich nicht nur von den antiken Werken, sondern auch von den nordgermanischen. Sind zwar in der isländischen Saga- und Liederdichtung Gefühlsgebärden an sich selten, so entladen sich doch oft genug die emotionalen Wallungen in einer höchst kräftigen und anschaulichen Gestik, die die Nennung des Gefühls überflüssig macht.¹ Die Gefühlsgebärdenarmut im *Beowulf* ist jedoch alles andere als ein Anzeichen für innere Gefühlsarmut; denn gerade der englische Dichter verfolgt die Gemütsbewegungen in viel feinere Schwingungen hinein als die Dichter des Nordens. Nur hält er die Gefühlsschilderung konsequent in den Grenzen des seelischen Bereichs. Im Vokabular ist dafür die Häufigkeit von Wörtern für „das Innere“ bezeichnend, wie *mōd*, *hyge*, *gehygd*, *hreðer* usw.; mit den beiden ersteren von ihnen werden am häufigsten Zusammensetzungen gebildet. Der Begriff „Gebärde“ hingegen ist sprachlich gar nicht fixiert.

Darin spiegelt sich ein Aspekt der Sehweise und des Erzählstils, welcher der altenglischen Epik ihre eigentümliche Gestalt gibt. Im *Beowulf* tritt, wie man oft bemerkt hat, bildhaftes Erfassen des Äußeren und Körperlichen vielfach in den Hintergrund, wobei den Autor vielmehr die „innere Bedeutung der Ereignisse, die zugrundeliegenden Motive“ interessieren.² Solche Anschauungslosigkeit der Darstellung herrscht nun gerade an solchen Stellen vor, wo das Geschehen von Gemütsbewegungen durchdrungen, also eigentlich gebärdenträchtig ist. An anderen Stellen dagegen, insbesondere in „heldischen“ Situationen wie Kampf, Heereszug, Gelage, ist die Darstellung durchsetzt mit kräftigen, sinnhaften Eindrücken;³ doch Gebärden, die dabei konkret vorgestellt sind, stehen eben nicht in unmittelbarer Wechselwirkung zu den Gemütsbewegungen, sind nicht Affektausdruck; sie malen das äußere Geschehen oder verdichten sich zum Sinnbild. Offenbar wird also der körperliche Gefühlsausdruck von einem bewußten Stilwillen verschleiert; und für diesen Zweck müssen die wichtigsten Stilmittel der altenglischen Dichtung erhalten.

Die anschauungslos wiedergegebenen Gemütsbewegungen scheinen die Vorstellung physischer Äußerung geradezu herauszufordern. Aber an der Außengrenze des Seelischen macht der Dichter halt. Von Grendel, der im Vorgefühl seines erhofften kannibalischen Genusses das Tor der Heorothalle zertrümmert hat und in diese hineinstürmt, heißt es, daß „his mod ahlog“ (*Beow.* 730). „Sein Sinn lachte auf“: das ist metaphorisch für: er freute sich in seinem Inneren. Gerade in dem Augenblick, als der Dichter die Gemütsbewegung Grendels berührt, entkörperlicht er deren Äußerung, entsinnlicht er in der

¹ Vgl. Hoffmann, S. 174 ff.

² Vgl. A. Brandl, *Geschichte der altengl. Lit.* (Straßburg 1908), S. 1012; Klaeber, *Beowulf*, S. LVIII; J. R. Hulbert, „Beowulf and the Classical Epic“. *Mod. Phil.* XLIV (1946), 70.

³ Vgl. Heinzel, S. 24.

Metapher das Wort *ahlyhhan*, bei dem man sich, ebenso wie bei seinem Simplex, normalerweise trotz aller Eigentümlichkeit des psychischen Gehalts das laute Lachen vorzustellen hat.¹ Wie hier kommt das Lachen als Metapher für Freude in ähnlichen Ausdrücken besonders in den religiösen Dichtungen vor; so heißt es *Psalter* 85, 11 "heorte min ahlyhheð" (für: laetatur cor meum);² und wenn in der altenglischen *Genesis* die Sarah "ahloh", so ist auch dies nur als abgekürzte Metapher ähnlicher Art zu verstehen (für: risit occulte), was die folgenden 6 Verse deutlich machen (*Gen.* 2382 ff.). Die Ausdrucksgebärde ergießt sich somit ins sprachliche Bild. Als Bildinhalt wird sie zur inneren Anschauungsform der Gefühle. Diese Grundform sprachlichen Bildens³ dient damit jener altenglischen Erzählweise, die, den unmittelbaren physischen Gefühlsausdruck meidend, in die Tiefen der Seele leuchtet. Die Darstellung in der Edda verfährt ganz anders; sie strebt das Lachen akustisch spürbar zu machen; und der nordischen Liedtradition steht auch noch das altenglische Byrhtnoth-Gedicht näher, wo der Krieger auflacht, als er seinen Gegner niedersticht (*Battle of Maldon* 147). Im Beowulfepos aber ist es überdies höchst bedeutsam, daß selbst der Unhold Grendel durch das Bild von der inneren Regung und nicht von der Gebärde her erfaßt ist. Denn gerade an den Bösen, den Häßlichen, den Unholden krasses Ausdrucksgebaren zu schildern versäumt eine spätere Zeit nicht.

Der Beowulfdichter setzt also die bildgewordene Gebärde dorthin, wo man eine Äußerung der Gefühle erwarten möchte. Damit wird der direkten Anschauung des körperlichen Ausdrucks ausgewichen; die Gefühle bleiben im Bereich der Seele. Wenn es von dem sterbenden Beowulf heißt, daß ihm „des Wortes Spitze den Brusthort durchbrach“,⁴ so ist dieses Bild innere Anschauung der Qual und des körperlichen Schmerzes, unter dem Beowulf seine darauffolgenden Abschiedsworte hervorpreßt; sein physisches Verhalten bleibt dabei unerwähnt.⁵ Auch die Ausdrücke wie „ein Sorgenlied singen“ verinnerlichen die Darstellungen der Gemütsbewegungen. Zwar ist das Singen von Trauerliedern wohl ein tatsächlicher Bestandteil im Brauchtum der Totenklage gewesen; aber schon daß der Beowulfdichter – etwa um in der Finnsburgepisode Hildeburhs Klagestimmung einzufangen – eben diesen lyrischen, verinnerlichenden Teil und nicht Klagegebärden erwähnt („sie klagte mit Liedern“), um damit das allgemeinere „die Frau trauerte“ zu variieren⁶ – schon das ist für seinen Willen zum poetischen Verhüllen der körperlichen Ausdrucksvorstellung charakteristisch. Dieser Darstellungswille läßt auch solchen Klagegesang oft zum Bilde werden. Bildlich gemeint ist das „Grauslied“, der „freudlose Gesang“, den die Dänen den besiegten Grendel anstimmen hören;⁷ das Bild folgt auf „Jammern“ (wop), was einen hörbaren Eindruck evozieren möchte; die Hinwendung zum Bild in der Variation vernebelt dieses Aufkeimen der Gebärde, führt zur inneren Schau vom Grendelschen Jammer. Vollends wird Hrethels höchste Trauer vom poetischen Bilde umschlossen – vom Vergleich mit dem alten Manne nämlich, der sich um den Tod seines Sohnes grämt und „Sorgenlieder“ singt (*Beow.* 2444 ff.). Damit löst sich nicht nur der Klageausdruck ganz vom Klagenden, von Hrethels physischer Existenz; auch das Gebaren der Bildfigur ist durch die Evozierung

¹ Vgl. Wahrig, S. 398. – S. auch Reinhold, S. 12 ff.

² Vgl. noch *Salomon* 178; *Andreas* 454.

³ Vgl. hierzu Pongs, S. 41.

⁴ wordes ord / breosthord purhbræc (*Beow.* 2791 f.).

⁵ Ein ähnliches Bild braucht der ae. Dichter, der die Qualen des Andreas schildert: þa cwom wopes hring / purh þæs beornes breost, blat ut faran, / weoll wæðuman stream (*Andr.* 1278 ff.). Als Variation wird das Hervorquellen des Blutes mit den nach außen sich quälenden Schmerzempfindungen bildhaft verbunden.

⁶ Ides gnornode, / geomrode giddum (*Beow.* 1117 f.).

⁷ wop gehyrdon, / gryreleoð galan Godes andsacan, / sigeleasne sang (*Beow.* 785 ff.).

des „Leidgesangs“ ersetzt und poetisiert – wenn auch die vorausgehenden Sätze den Inhalt eines Klageliedes wiedergeben mögen¹ – und ist überdies dem Blick entzogen, indem der Alte vorher sozusagen von der Bühne des Geschehens abgetreten war und sich ins Schlafgemach (on sealman) zurückgezogen hatte (2460). Die Verallgemeinerung („er sang ein Sorgenlied nach dem anderen“²) steigert noch – hier und öfter – den Emotionsgehalt der Bildvorstellung.

Auch wenn in der schon erwähnten Situation dem Grendel ein „der Lohe gleiches, unschönes Licht“ aus den Augen kommt,³ so hat der Dichter nicht so sehr die Mimik der wild funkelnden Augen im Sinne, die in antiker und mittelalterlicher Dichtung so häufig kämpferische Stimmung ausdrückt und die darzustellen auch der eddische Sänger beabsichtigt, der sich in *þrymskviða* einer ähnlichen Wendung bedient⁴ (das erweist der konkret gestische Kontext der dortigen Stelle). Vielmehr ist wohl der „unschöne“ Feuerschein – ebenso wie das „bleiche Licht“ der Flammen in der Grendelsbehauung⁵ oder die Glut, die der Drache speit und die diesem „of gewitte“(!) kommt⁶ – als Zeichen des Unheilvollen und des Zerstörerischen ebensowenig realistisch aufzufassen wie in der religiösen Dichtung das „schwarze Feuer“ der Hölle;⁷ solches nähert sich dem Symbolischen. Bildhafte Stimmungswiedergabe ist aber auch die Gebärde des tatenfrohen Scyld Scefing, der seine Kriegerscharen der Metsitze beraubt (*Beow.* 4 f.), und nicht zuletzt gehört zu diesen poetischen, gehalts- und stimmungsvermittelnden Gebärdenbildern das Singen und freudige Auflachen der Wölfe, Adler und Raben aus Anlaß der Schlachten, das wiederum gerade im *Beowulf* in symbolhafte Bedeutung zu rücken neigt.⁸ Indem solche Bildvorstellungen nicht nur zu Vehikeln der Gemütsbewegungen werden, sondern überdies etwas von der tieferen Sinnggebung durchscheinen lassen, wird die Darstellung der realen Gefühlsgebärden überflüssig.

Die gerade für die altenglische Heldendichtung charakteristische Stilfigur der Untertreibung kann sich in gleichem Sinne auswirken. So steht sie dort, wo in der Endphase des Drachenkampfes das Dreinschlagen des schon tödlich verwundeten Beowulf sich mit verzweifelter Erbitterung zu laden, also Gebärde zu werden beginnt: „Da war's durchaus nicht leicht, daß diese Erdgefilde aufgeben sollte Ecgtheows berühmter Abkömmling.“⁹ Die abstrakte Litotes tritt als emphatische Untertreibung an die Stelle, wo die Kampfesbewegungen zu Gefühlsgebärden werden möchten. Bracher hat diesen Gebrauch des „emphatic understatement“ treffend beobachtet, erfaßt aber nicht ganz das übergeordnete Stilprinzip der Entkörperlichung des Gefühlsausdrucks, wenn er meint, sie „seems to have been motivated by a regard for politeness and decorum“.¹⁰ Gerade die typischsten Aufwallungen der Helden sind stilistisch so gekennzeichnet. Die hochgestimmten Jubelgefühle der Dänen, die am Morgen nach dem Grendelkampf die blutige Spur des Unholds erblicken, läßt der Satz anklingen: „Keinem der Männer deuchte schmerzlich seine (Grendels) Lebenstrennung.“¹¹ Nichts ist erwähnt von schallendem Siegesjubiläum oder von Freude-

¹ Vgl. Schücking, *Englische Studien* 39 (1908), 8 f.

² sorhleod gæleð / an æfter anum (*Beow.* 2460 f.).

³ him of eagum stod / ligge gelicost leoht unfæger (*Beow.* 726 f.).

⁴ *þrk.* 27: Hvi ero qndótt augo Freyio? þikki mér ór augom eldr of brenna!

⁵ Fyrleoht geseah, / blacne leoman (*Beow.* 1516 f.).

⁶ Vgl. *Beow.* 2881 f.

⁷ Vgl. *Christ* 1532; auch Sodom und Gomorrha verzehrt ein „schwarzes“ Feuer; vgl. *Genesis*, 1926, 2507.

⁸ Vgl. A. Bonjour, „*Beowulf* and the Beasts of Battle“. *PMLA* LXXII (1957), 563 ff.

⁹ Ne was þæt eðe sið, / þæt se mæra maga Ecgðeowes / grundwong þone ofgyfan wolde (*Beow.* 2586 ff.).

¹⁰ *PMLA* LII (1937), 926.

¹¹ No his lifgedal / sarlic þuhte secga ænegum (*Beow.* 841 f.).

gebaren, obgleich das „Glücksgefühl über den Erfolg“ sicherlich die Brust der Helden der angelsächsischen Dichtung zu schwellen pflegte.¹ Die Gebärdenausbrüche stellt die heldische Epik nicht dar. Freilich jubilieren die Dichter, sobald sie von der Niederlage der Gegner berichten, oft ausdrücklich über das Fehlen der Freudeexplosionen und des Siegesjubels bei den Geschlagenen. Die besiegte Grendelmutter „darf sich nicht rühmen“² und die gefallenen Engel in der ae. *Genesis* „konnten nicht laut lachen“.³ Diese negierten Ausdrücke der Freudeäußerung sind wiederum nichts anderes als emphatische Litotes, als eine bildhafte Verhüllung der tatsächlichen Ausdrucksgebärden. Man hat darauf hingewiesen, daß man sich in solchen Fällen eigentlich ein Heulen vorzustellen hat,⁴ also ein Gebaren der Schmach, wie es im späteren Mittelalter oft gemalt wird. Aber dessen direkte Darstellung eben meidet die altenglische Heldendichtung, ebenso wie sie es meidet, in der gegenteiligen Situation die Freudegebärden der Helden tatsächlich zu schildern, deren Fehlen bei den Geschlagenen sie betont.

So bezeichnet auch den Höhepunkt von Wiglafs Gefühlsregungen im Angesichte des vom Drachen bedrängten Beowulf der verneinte Ausdruck: „Da konnte er sich nicht zurückhalten“.⁵ Wenn Wiglaf darauf die Waffe packt, so ist dies nicht Ausdrucksgebärde, wie Pirkhofer es darstellt;⁶ vielmehr schließt mit der Litotes die Darstellung der Entwicklung seiner inneren Impulse ab, die ihn, Wiglaf, zum Handeln treiben. Das Waffenergreifen ist schon Zweckhandlung; es ist die Folge der inneren, emotionalen Entwicklung, nicht ihr Ausdruck. Es veranschaulicht nicht die vorher analysierten Gefühle, sondern Wiglafs Kampfgeist.

Daran zeigt sich noch ein weiteres Mittel der altenglischen Darstellungsweise, die Gefühlsgebärden zu verhüllen: nämlich die Überdeckung der Gefühlsregung durch willkürliche Situationsbewegung, die an sich von Affektgehalt frei ist. Wenn es nach dem Drachenkampf von Wiglaf im Schmerze heißt, daß er „ermüdet saß, der Fußkämpfer, seinem Herrn den Schultern nah; mit Wasser ihn zu wecken versucht“ er, doch es gelang ihm durchaus nicht“⁷, so scheint seine Haltung vor dem sterbenden Beowulf (*frecan eaxlum neah*) trotz des unscharfen Ausdrucks, der sie andeutet, das der Sitte gemäße Betragen zu sein,⁸ während sein Bemühen, den Sterbenden mit Wasser zu kühlen, doch eine Zweckhandlung ist, die zuvor schon anschaulich gemacht wurde (2722 f.), und kein emotionelles Gebaren. Hält man dagegen die Aufführung von antiken Helden im Angesichte toter Schlachtgenossen,⁹ oder auch entsprechende Schilderungen im altfranzösischen und mittelhochdeutschen Heldenepos, wo sich der Schmerz in Tränenergüssen, Händeringen, Umarmen und Abküssen des Leichnams ausdrückt, so wird die Verdeckung des Affektausdrucks in jenem Verhalten Wiglafs, aus dem nur emotionale Ausdrucksbewegung ferngehalten ist, noch offensichtlicher. Wie konsequent diese Schilderungsweise ist, zeigt sich, wenn der Bote im Bericht das Verhalten Wiglafs in der Bemerkung zusammenfaßt, daß

¹ Vgl. Schücking, *Heldenstolz*, S. 9.

² *begylpan ne þearf Grendeles maga* (*Beow.* 2006); vgl. auch *Beow.* 2363.

³ *ne þorfton hlude hlihhan* (*Gen.* 72 f.); vgl. auch Wahrig, 284.

⁴ Vgl. Wahrig, ebd.

⁵ *ne mihte þa forhabban, hond rond gefeng, / geolwe linde, gomel swyrd geteah* (*Beow.* 2609 f.).

⁶ Vgl. Pirkhofer, S. 57; zum folgenden jedoch Pirkhofers ansonsten wertvolle Analyse dieser Stelle.

⁷ *He gewergad sæt, / feþecempa frecan eaxlum neah, / wehte hyne wætre; him wiht ne speow* (*Beow.* 2852 ff.).

⁸ Wie es von Hrothgars Marschall, der in gebührender Haltung vor seinen König tritt, mit ähnlicher Wendung heißt, daß er diesem „for eaxlum gestod“ (*Beow.* 358). Hildeburh in der Finnsburgepisode trauert „eame on eaxle“ (*Beow.* 1117); vielleicht ist auch damit die gebührende Trauerhaltung angedeutet (sofern Holthausens Konjektur und die von Schücking, Malone u. a. vertretene Interpunktion stimmen)

⁹ Vgl. Grajew, S. 14; Sittl, S. 65 f.

„Wiglaf siteð/ofor Biowulfe, byre Wihstanes, / eorl ofer oðrum . . .“ (*Beow.* 2906 ff.), womit er eigentlich dessen Verrichtung der Totenwache meint.

Denn Situationsbewegung, zeremonielle Form, ebenso wie heldenhafte Kraftgebärden – all das liegt außerhalb der Zone des Gefühlsausdrucks. Wenn Hygelac in seiner Freude über die Nachricht von Beowulfs Rückkehr sogleich ehrenden Platz in der Halle schafft (*Beow.* 1975), so vollzieht er eine zeremonielle Handlung. Ihre Erwähnung ersetzt die Schilderung spontaner Gefühlsgebärden des freudig erregten Hygelac. Und wenn Hrothgar bei der Verabschiedung Beowulfs diesen küßt und umhalst (*Beow.* 1870 f.), so ist auch dieses Küssen eine konventionelle Grußgebärde, welche die Situation hier fordert – und keinesfalls eine steigende Äußerung der Abschiedsschmerzgefühle, wie man angenommen hat.^{1,2}

Solche Formen und Haltungen treten auch an die Stelle der fehlenden Redegestik. Die direkte Rede selbst ist dazu da, Gemütsbewegungen und Leidenschaften zu erklären.³ Einer Veranschaulichung affektischer Redegestik scheint es gar nicht zu bedürfen; manchmal werden sie auch mit einer Litotes zugedeckt. Denn wenn die Vorwürfe, die Wiglaf an die verzagten Gefährten richtet, eingeführt sind mit: „da ward seitens des jungen Mannes grimmige Anrede gar leicht zu bekommen von denen, die vorher der Mut verließ“,⁴ so ist die Heftigkeit nur zu ahnen, mit der er die Gesellen anherrscht; und wenn der Bote anhebt, von Beowulfs Tod zu berichten, indem er „wenig schwieg von den Neuigkeiten“,⁵ so möchte man darin verborgene emphatische Gebärden vermuten. Die dünnen Redeankündigungen („Beowulf mapelode“) nehmen den Reden vollends den Gebärdenausdruck, während viele Reden der Eddalieder, weil sie ohne jegliche Ansage hervorbrennen, die Gemütsbewegungen viel unmittelbarer ausstoßen und daher dramatischer, bühnenhafter, gleichsam selbst wie große Gebärden wirken. Wo aber in altenglischer Dichtung die Redehaltungen der Sprecher angemerkt werden, da sind es wiederum willkürliche Positionen oder zeremonielle Verhaltensweisen, die zum in den Worten selbst beschlossenen Gefühlsgehalt nichts Neues mehr hinzufügen, sondern ihn allenfalls sinnbildlich unterstreichen. Zu seiner letzten Abschiedsrede, die von schmerzlich-stolzen Gefühlen getragen ist, setzt sich Beowulf auf einen Stein (*Beow.* 2417), was in der ganzen mittelalterlichen Kunst und Dichtung eine konventionelle Gebärde betrübter Stimmung ist. Hrothgar stellt sich, um mit freudegeschwellter Brust angesichts der auf den Dachgiebel aufgesetzten Grendeltatze Beowulfs Sieg über das Ungetüm zu preisen, auf ein Podest (*stod on stapole*; *Beow.* 926);⁶ und auch wo anlässlich anderer Triumphreden die Sprechenden die Sieges-trophäen betrachten, wird man sich große Gebärden vorstellen müssen.⁷ Besonders deutlich dokumentiert ähnliches auch das *Judith*-Fragment, wenn dort die Heldin während ihres Gebetsmonologs, in dem sich die Jammervolle in den Entschluß hineinsteigert, dem Holofernes den Kopf abzuschlagen, ostentativ das Schwert in die Hand nimmt (*genam ða wundenlocc / scyppendes mægð scearpne mece, / scurum heardne, and of sceaðe abraed / swiðran folme*; *Judith* 77 ff.). Die biblische Quelle erwähnt hier ausdrücklich, daß Judith

¹ Vgl. Stroebe, S. 9.

² Über Hrothgars dabei vergossene Tränen vgl. u. S. 95 f.

³ Es ginge über den Rahmen dieser Untersuchung hinaus, zu verfolgen, wie die Reden, welche etwa 43 % des Beowulfepos ausmachen, oft subtilste Züge und Regungen der Sprechenden vermitteln. Vgl. dazu Klaeber, *Beowulf*, S. LV; Schücking, *Heldenstolz*, S. 30 ff.; Pirkhofer, *passim*.

⁴ þa wæs æt ðam geongan grim andswaru / eðbegete þam ðe ær his elne forleas (*Beow.* 2860 f.).

⁵ Lyt swigode / niwra spella (*Beow.* 2897 f.).

⁶ Vgl. A. E. Du Bois und D. A. Griffith, *MLQ* XVI (1955), 291 ff.

⁷ Vgl. *Beow.* 1687; 2793.

ihr Gebet stumm verrichtet, und beobachtet dabei ihre Gebärden – die Bußgeste (Bestreuen des Hauptes mit Asche), den Tränenerguß, das stumme Zucken ihrer Lippen; all dies läßt der altenglische Dichter fort – Judith redet bei ihm laut und ihre Gefühle erklärt sie in der Rede. Er veranschaulicht dagegen ihre heroische Haltung mit gezücktem Schwert. So spricht wohl auch Beowulf seine Prahlworte vor dem Grendelkampf in einer sein Helden-tum bekundenden Positur – „bevor er ins Bett steigt“¹ –, wozu er zunächst demonstrativ die Rüstung abgelegt hat; denn waffenlos, so erklärt er, will er Grendel erwarten. In der Pose soll der in der Halle Redende gesehen werden – und zwar nicht nur von dem anwesenden Leibknecht, damit dieser, wie ein Kammerdiener einer klassizistischen Tragödie, in seine Stimmung eingeweiht werde, sondern von seiner Mannenschar, auch wenn deren Anwesenheit nicht verdeutlicht ist. Und so soll der Hörer ihn sich sinn-fällig vorstellen.

Auch die knapperen Einschübe in manche der Redeankündigungen scheinen solche Haltungen andeuten zu wollen. Der Strandwächter hebt zur Rede an, „da er zu Rosse saß“;² und: „Beowulf sprach – an ihm glitzerte die Brünne . . .“.³ Oder es wird an zere-monielles Verhalten und damit an die Rangwürde des Sprechenden und an die Reprä-sentation erinnert: „Wealhtheow sprach, sie redete vor der Männerschar . . .“ – es folgt die öffentliche Belobigungsrede der Königin an Beowulf;⁴ vor der Rede Unferths heißt es, daß dieser dem „Herrn der Scyldinga zu Füßen saß“;⁵ was wohl seine Stellung als *hyle* kenn-zeichnet. Selbst in den Redeeinführungsformeln vom Typ „Hroðgar maðelode, helm Scyldinga“, deren zweite Hälfte den persönlichen Rang des Sprechenden unterstreicht, könnte man noch den Rest eines Hinweises auf die entsprechende würdige Haltung ver-muten. In solchen repräsentativen, heroischen oder zeremoniellen Haltungen fühlen die Helden, aber diese Haltungen sind nicht Reflexe ihrer Gefühle; ihre Veranschaulichung rückt die Erregten – doch nicht ihre Erregung – ins Blickfeld. Gleichzeitig aber wird der Dichter nicht müde, die Gefühle selbst in abstrakter Darstellung zu verfolgen oder sie in den Reden erklären zu lassen.

Auch in gewissen Erscheinungen der Syntax darf man wohl einen entkörperlichenden Ersatz der Affektgebärden sehen. Gewiß hieße es zu weit gehen, die asyndetische Satzfolge von vorneherein als Gefühlsausdruck deuten zu wollen.⁶ Es ist indes sicher kein Zufall, wenn gerade in den emotionalen Reden und in den scheinbar so dünnen Redeankündigun-gen – also dort, wo man Gebärden erwarten möchte – oft eine Parenthese ruckartig den Satzfluß durchbricht; auch die eben erwähnten Andeutungen von Redehaltungen haben ja zumeist diese syntaktische Form. Weitaus die Mehrzahl der 41 Fälle dieser emphatischen Parenthesen, die Krapp im *Beowulf* zählt,⁷ kommen an solchen Stellen vor – die übrigen vorwiegend in Schilderungen des Kampfes und der Trauer! In abrupten, parenthetischer Syntax schildern die Eddalieder – und später wird es auch Laðamon tun – die Gebärden und dynamisieren so deren Wirkung; auch der Beowulfdichter kennt dieses Stilmittel, füllt es aber mit abstraktem Inhalt, mit innerer Emotion oder mit affektfreier Repräsentation und macht es damit zum Gebärdenersatz. Man wird auch darin ein Anzeichen seiner Tendenz erblicken dürfen, den Gefühlsausdruck in die Grenzen des Seelischen zu verweisen.

¹ Gespræc þa se goda gylpworda sum, / Beowulf Geata, ær he on bed stige (*Beow.* 675 f.).

² Ðær on wige sæt (*Beow.* 286).

³ Beowulf maðelode – on him byrne scan (*Beow.* 405).

⁴ Wealhðeo maðelode, heo fore þæm wereðe spræc (*Beow.* 1215).

⁵ þe æt fotum sæt frean Scyldinga (*Beow.* 500).

⁶ Vgl. Schücking, *Beowulfs Rückkehr*, S. 1.

⁷ Vgl. Krapp, *MLN* XX (1905), 33 ff.; dazu: Schücking, *Satzverknüpfung*, S. 135 f.

Das beständige Wirken und Zusammenwirken jener stilistischen und darstellerischen Mittel verwischt auch den Eindruck der ganz wenigen im nichtsinnlichen Zusammenhang direkt bezeichneten Gebärden. Zwar ist es eine Gefühlsgebärde, wenn der Schatzbewacher bekümmert umherirrt:

Swa giomormod gíohðo mænde
an æfter eallum, unbliðe hwearf
dæges ond nihtes . . . (Beow. 2267 ff.).

Doch ihre Nennung ist nur Variation zu der des reinen Gefühls; und auch dann noch liegt der Schwerpunkt auf dem qualifizierenden Litotes-Adverb (un-froh), das in Parallele steht zu vorausgehendem "giomormod", also den Gefühlswert vertieft, und das überdies den Hauptton trägt – nicht hingegen auf dem Bewegungsverb, dessen konkreten Wert die Verallgemeinerung („bei Tag und bei Nacht“) schon wieder verschwimmen läßt. Nicht anders ist es, wenn es von den Gauten, die trauernd zum sterbenden Beowulf und zum erschlagenen Drachen ziehen, heißt: „Sie zogen unfroh zum Adlerkap, tränenwallend . . .“ (eodon unbliðe under Earnanæs, / wollenteare wundur sceawian; Beow. 3031 f.). Ihre Klagestimmung ist im stabenden „unfroh“ beschlossen; das parallele Adverb „tränenwallend“, das die Variation anhängt, deutet die physische Äußerung nur an.

Mit allen jenen für ihren Darstellungsstil charakteristischen Tendenzen bewirkt die altenglische Dichtung offenbar eine bewußte Ausschaltung der spontanen Gefühlsgebärden aus dem Bereich des Anschaulichen. Das bedeutet nun freilich nicht, daß es der altenglischen Dichtung und ihrem Publikum an einer Vorstellung für reale körperliche Gefühlsgestik überhaupt gebräche – eine solche ist vielmehr die Voraussetzung, ohne die die Tendenz zur Entkörperlichung des Gefühlsausdrucks unverständlich wäre. Der Bildwerdung der Gebärde muß das Gebärdeerlebnis vorausgehen; wo die Negation z. B. des Lachens als entsinnlichende Litotes für den Ausdruck gegenteiliger Gefühle fungiert, muß es eine reale Vorstellung dieses Lachens geben; wo sich der syntaktische Fluß bei der Wiedergabe von Emotionen emphatisch staut, muß ein Urdrang zur Gebärde dazu den Anstoß geben. Und wenn die Helden in öffentlicher, theatralischer Pose fühlen und über ihre Gefühle reden, so weist doch diese Theatralik, mit der die Fühlenden vorgestellt werden, auf eine ursprünglichere Theatralik des Fühlens, also auf Gebärden, zurück.

Jene ursprüngliche Gefühlsgestik dürfte auch im Bewußtsein des angelsächsischen Publikums gelebt haben. Sie mag auch bei den Hörern des Beowulfepos assoziativ mitgedacht worden sein. Das erzählkünstlerische Verfahren der „Reflexcharakteristik“¹ z. B. möchte dies vermuten lassen; wenn der dänische Strandwächter von dem unbekannten Ankömmling beeindruckt ist, so deswegen, weil (wie wir dann aus seiner Rede erfahren; vgl. Beow. 250 f.) das Aussehen (ansyn) und das Antlitz (wlite) des erhabenen Kämpen, also seine Haltung und Mimik, auf ihn gewirkt haben. Die Vorstellung der ausdrucksvollen Gebärde wird da als vermittelndes Bindeglied gefordert. Man könnte darum von einer potentiellen Gestik im Beowulf sprechen.

Allerdings ist dabei die Vorstellung der Gefühlsgebärde überaus vage. Ihre mangelnde Schärfe, die sich auch im Sprachlich-Begrifflichen erweist, rührt indes daher, daß es eine typisierte Gefühlsgebärdensprache, wie sie dann das französische Heldenepos und die mittenglischen Dichtungen kennen, kaum gibt. Auch in der Edda und mehr noch im keltischen Bereich sind die Gefühlsgebärden elementare [Ausbrüche, keine Topoi. Ein äußerst grelles und doch unpräzisiertes Gebärdenspiel zeigen auch die angelsächsischen

¹ Vgl. Schücking, *Heldenstolz*, S. 30.

Buchmalereien. Worringer macht dafür zwar orientalischen Einfluß geltend, weist aber gleichzeitig darauf hin, daß dieser Einfluß einer „natürlichen Exaltation des Ausdrucksbedürfnisses“ nur entgegenkomme.¹ Um so erstaunlicher muß die künstlerische Konsequenz anmuten, mit der der Beowulfdichter die Gebärden im Potentiellen schweben läßt und den Gefühlsausdruck entkörperlicht und zähmt.

In dieser Kunstleistung ist wohl die Weiterentwicklung und Verarbeitung einer die spontanen Ausdrucksgebärden plastisch schauenden Liederdichtung zu sehen. Diese, mit ihrem sinnenfälligen Stil, erhält sich in den Eddaliedern fort und kennzeichnet hinsichtlich der Gebärde auch noch die auf angelsächsischem Boden entstandenen späten Ereignislieder. Die Übermutsgebärde des jungen Ritters am Anfang des Byrhtnoth-Fragmentes, der vor der Schlacht einen Falken fliegen läßt, als ob er bloß auf die Jagd gehen wolle, ist spontan; das Lachen im Angesicht des Todes² ist ein unmittelbarer Ausbruch, der an Wirkung dem berühmten Todeslachen Högnis kaum nachsteht, und selbst die Kampfesgebärden wie das Schildheben und -schwenken und das Waffenrasseln³ sind häufiger und expressiver. Die die Gefühle in den Grenzen des seelischen Bereichs aufspürende Darstellungsweise der altenglischen Epik erscheint demgegenüber als eine abklärende Verarbeitung des urtümlichen Materials, als Werk einer schon hochentwickelten Kunst, die heute als „over-elaborate, on its way to decadence“⁴ erscheinen mag.

Die Ursachen für diese Entkörperlichung des Gefühlsausdrucks sind nach dem Gesagten kaum in der schwachen mimischen Veranlagung zu sehen, die Heusler den Germanen in ihrer Gesamtheit nachsagt. Man hat die altenglische Darstellungsweise der Gefühle als das Ergebnis einer „gewissen Erweichung des Gemüts“ unter dem Einfluß der Christianisierung aufgefaßt⁵ und – von anderer Seite – ergänzend dazu erklärt, die englischen Helden besäßen „nichts von der urgesunden, überquellenden lebenslust und lebenskraft des eddischen recken“.⁶ Derlei Urteile berücksichtigen einseitig die Neigung zur tiefeschürfenden, inneren Gefühlsschilderung, nicht aber auch den bewußten künstlerischen Formwillen, der den Gefühlsausdruck entkörperlicht. Der gehaltliche Sinn dieser Entkörperlichung ist es nämlich nicht, „erweichte“ Helden darzustellen, sondern im Gegenteil das Heldentum ethisch zu erhöhen. Davon soll im folgenden Abschnitt die Rede sein.

2. DAS LEBENSGEFÜHL UND SEINE MANIFESTATION

Die allgemeine Lebensstimmung, das Lebensgefühl, manifestiert die altenglische Dichtung nicht mehr in der körperlichen Äußerung zufälliger Affekte. Wohl aber vermittelt sie dieses Lebensgefühl in einer oft stark auf die Sinne wirkenden Weise durch große theatrale Haltungen und Gebärden.

Ein jugendlicher Geist,⁷ der nach Ausdruck drängt, wohnt auch den angelsächsischen Helden inne und manifestiert sich öffentlich im Gebaren der Kämpfer oder der Mannschaft

¹ Vgl. Worringer, S. 11.

² Vgl. *Maldon* 147.

³ Vgl. *Maldon* 43; 130; 230; 255; 309.

⁴ Vgl. Lawrence, S. 4.

⁵ Vgl. Heinzel, S. 32 ff.

⁶ Vgl. Hoffmann, S. 178.

⁷ Vgl. Schücking, *Die englische Literatur im Mittelalter*, S. 4.

in der Methalle, im "dream", dem schallenden Mannenjubil.¹ Man schätzt diesen Überschwang als etwas wahrlich Mannhaftes; und selbst die religiöse Dichtung, die im Sinne kirchlicher Lehre das weise Sichmäßigen des Alters höher stellt und den "dream" pejorativ wertet, entschuldigt ihn dennoch für die Jungmannen, wie wenn der Dichter des *Guthlac* ausdrücklich einräumt, daß ja Gott auch die Jugend und den Mannenjubil geschaffen habe:

God scop geoguðe ond gumena dream;
ne magun þa æfteryld in þam ærestan
blæde geberan, ac hy blissiað
worulde wynnum . . . (Guthl. 495 ff.).

Ist nun in dem Gegensatz zwischen der körperlosen Darstellung der Gefühle einerseits und der sinnhaften der Manifestation des heldischen Überschwangs andererseits eine Inkonsequenz, ein Mangel an künstlerischer Einheit zu sehen?² Wir möchten es nicht glauben; denn gerade die theatralische, demonstrative Heldengebärde hat ja, wie oben gezeigt, oft die Funktion, die Affektgebärde zu ersetzen. Dem entspricht eine innere Wechselwirkung zwischen Heldengebärde und Affekt. In der Heldengebärde wird die Zügellosigkeit der Affekte überwunden. Der Überwindung muß als wirksame Kraft ein Ethos der Würde und des Maßes zugrunde liegen. Mit der veredelnden höfischen *māze*, die für die mittelhochdeutsche Dichtung von so grundlegender Bedeutung ist, hat das freilich noch wenig zu tun. Mehr als bei der *māze* ist heroische Willenskraft der zündende Funke.

Dieses Ethos entspringt altgermanischem Geiste, wiewohl es sicher mitgeprägt ist von dem Prinzip der christlichen *temperantia*, das die Lehren der Kirchenväter durchzieht und auch später in der populären geistlichen Literatur eine wichtige Rolle spielt.³ Indem sich dieses Willensethos von Würde und Maß gegen die Aufwallung des Gemütes stemmt, die nach Ausdruck drängt, entsteht eine Zweipoligkeit, ein Konflikt. Man hat die Natur dieses Konflikts in den anderen altgermanischen Bereichen offenbar nicht immer voll gewürdigt. Lessing sah einen Zug „alten nordischen Heldenmutes“ im Unterdrücken der Affektgebärden;⁴ Heusler vertrat die entgegengesetzte Auffassung, daß „angeborenes Phlegma und Schwerblütigkeit“ einen Mangel an mimischer Begabung von Natur aus bedingen.⁵ Die Spannung zwischen Überschwang und Ethos wohnt jedoch, wie Neckel richtig betont, zutiefst der germanischen Erlebniswelt inne.⁶ Beim Helden treibt diese Spannung die große, affektüberwindende Gebärde aus sich hervor. Das hat der Beowulfdichter mit künstlerischer Meisterschaft gestaltet.

Der Heldenüberschwang manifestiert sich namentlich im Kampfe; und der Beowulfdichter läßt gar wohl die Körperbewegungen im Nahkampf, das Waffenrasseln und Schwertschwingen und Dreinschlagen aufleuchten. Wirkliche Gebärden aber, d. h. zweckfreie Bewegungen, schildert er da, wo es auch ethischer Kräfte bedarf, wo dem heldischen Wollen in kritischer Situation Gefühlsüberwindung und Entschlossenheit abverlangt wird. Wie Beowulf, der vor dem Drachenkampf das noch verborgene Monstrum erwartet, schon den Schild schwenkt, das Schwert zückt und sich zur Kampfespositur aufreckt (*Beow.* 2559 ff.) und damit sein Schreckgefühl meistert (denn „es ward jedem der

¹ Vgl. v. Lindheim, *RES* XXV (1949), S. 199.

² Für diese Auff. vgl. H. Schneider, S. 33.

³ Vgl. Schücking, *Engl. Lit.*, S. 6.

⁴ Vgl. Lessing, *Laokoon*, Kap. I.

⁵ Vgl. Heusler, *Germanentum*, S. 31.

⁶ Vgl. Neckel, *Germanen und Kelten*, S. 90.

Gegner, der Feindlichgesonnenen, Schreck vor dem anderen¹); oder wie er auf dem Grunde des Sees, als er Grendels Mutter gewahr wird, „dem Kampfschwert einen mächtigen Schwung gab, . . . daß ihr das Eisen auf dem Kopf dröhnte“² (obgleich das Publikum gehnt haben mag, daß er damit gegen die Unholdin gar nichts ausrichten konnte, weil nach dem Volksglauben Trolen ihres Schlags wider fremde Waffen gefeit waren); und wie er die nutzlose Waffe dann zu Boden schleudert, nun seiner persönlichen Stärke zu vertrauen – derart gewaltiges Gebaren geht über die zweckmäßigen Kampfesbewegungen hinaus. Solches preist im letztgenannten Fall der Dichter als Zeichen echter Mannhaftigkeit: „So soll ein Held es machen, wenn er im Kampfe langewährenden Ruhm zu erlangen gedenkt.“³ Selbst das Heldentum der Judith wird in dem altenglischen Fragment verdeutlichend hervorgekehrt, wenn es heißt, daß diese, im heiligen Entschluß zur Tat, den schlafenden Holofernes an den Haaren zurechtzieht, mit dem Schwert zuschlägt, ihm aber nur den Hals spaltet und dann noch einmal auf ihn einhaut, daß der Kopf zu Boden rollt (*Judith* 98 ff.); die Quelle sagt nur: „Sie schlug ihm zweimal ins Genick.“⁴ Trägt nicht dieses Gebaren, wie auch die schon erwähnte vorausgehende Redehaltung, dazu bei, die Judith zum germanischen Heldenweib zu stempeln? Auch Elene und Juliana tragen Brünhildenzüge,⁵ die sich bei der letzteren z. B. in der kraftvollen Drohpose manifestieren.⁶

Der Zweck der Heldengebärden ist weder eine Veranschaulichung des Affekts noch auch die Zurschaustellung bloßer physischer Kraft. Vielmehr sind sie Zeichen ethisch fundierten Mannentums. Gleichsam um den symbolhaften Wert, der ihnen damit anhaftet, zu erhärten, nehmen solche Gebärden auch die Form nahezu stilisierter Posen an. In seinem Rückkehrbericht über den Kampf mit der Grendelmutter erzählt Beowulf, daß es ihm dadurch gelungen sei, der Unholdin Widerstand zu leisten, daß er „ingrimmig aufrecht dastand“,⁷ und mitten im Grendelkampf läßt die direkte Schilderung den Beowulf in dem Augenblick sich zu ähnlicher Pose aufrecken, als ihm die in seiner „Abendrede“ dokumentierte Heldengesinnung wieder ins Bewußtsein tritt.⁸ Die kämpferischen Zweckbewegungen erscheinen demgegenüber von untergeordneter Bedeutung. Letzteres gilt wohl auch für die altnordische Liederdichtung. Neckel weist in bezug auf *þrymskviða* auf die „Nebensächlichkeit des Dreinschlagens“ hin, das erst „am Ende“ stattfindet, „da, wo die Handlung ausklingt“. Kraft und Behendigkeit der Muskeln, so fährt er fort, sei für die stabreimende Götter- und Heldendichtung kein Gegenstand der Kunst.⁹

Es ist bezeichnend, daß auch in den Schilderungen vom Gelagejubiläum in der Halle – der anderen typischen Situation, in der das rauschhaft gesteigerte Lebensgefühl überquillt – die angelsächsischen Helden ihre Gefühle nicht „gehen lassen“. Zwar muß man sich den Hallenjubiläum recht turbulent und jedenfalls lärmreich vorstellen (*ðær wes hæleða hleahtor, hlyn swynsode*; *Beow.* 611). Der *dream*, die Manifestation des vom Met entfesselten Lebensgefühls, gehört zum heldischen Dasein; die Kenning setzt ihn dem Leben schlechthin gleich.¹⁰ Und das Gegenteil davon, die Verödung der Halle, ist ein typisches Motiv von Klagegesängen.

¹ æghwæðrum wæs / bealohycendra broga fram oðrum (*Beow.* 2564 f.).

² Mægenræs forgeaf / hildebille . . . / þæt hire on hafelan hringmæl agol (*Beow.* 1519 ff.).

³ Swa sceal man don, / þonne he æt guðe gegon penced / longsumne lof (*Beow.* 1534 ff.).

⁴ percussit bis in cervicem eius et abscedit caput eius (13, 9).

⁵ Vgl. Schücking, *Englische Literatur*, S. 19.

⁶ Siehe unten S. 68.

⁷ syððan ic on yrrre uppriht astod (*Beow.* 2092).

⁸ Vgl. *Beow.* 758 f.

⁹ Vgl. Neckel, *Altnordische Literatur*, S. 70.

¹⁰ Vgl. *Beow.* 2469: gumdream ofgeaf = ‚er starb‘.

Solcher Rausch ist kein haltloser Exzeß. Die Helden jubeln und jauchzen, aber sie gebärden sich nicht wie Trunkenbolde. Der betrunkene Holofernes in der (vom altenglischen Dichter selbständig geschaffenen) Gelageszene in *Judith* allerdings „lacht und brüllt und stürmt und gellt“, daß weithin alles dröhnt. Trotzdem aber scheint selbst das Rauschgebaren dieses biblischen Bösewichtes noch etwas Triumphales an sich zu haben, weil es im Gegensatz steht zu dem seiner Leute, die er unter den Tisch getrunken hat und die nun ohnmächtig besoffen daliegen.¹ Kraftdemonstrationen im Rausch müssen als heroisch empfunden worden sein; und so bedarf denn des Holofernes Weingenuß beim altenglischen Dichter keiner weiteren Motivierung, während in der Quelle das Vorgefühl der erwarteten Liebesnacht dazu den Anreiz gegeben hat.

Durch Alkoholeinwirkung die Gewalt über die Glieder zu verlieren, wäre in der Tat eine schmachliche Niederlage, deren sich der Mann zu erwehren hat. Im 27. *Rätsel* bezeichnet sich der Met als einen „Binder und Werfer, der manches Mal den Mann zu Boden streckt“,² und ein Kämpfen ist die Reaktion des Helden, der gegen das Schwächegebaren, das er, der Met, auslösen möchte, sich wehrt (se þe mec fehd ongean, / ond wið mægenþisan minre genæsteð; 9 f.). Auch in der isländischen Dichtung ist das Gelage Anlaß zu heldischer Manifestation, z. B. im Sich-Messen der Helden im Wortgefecht.³ Während aber die isländische Sagadichtung die physischen Auswirkungen des Alkoholgenusses auszumalen sich nicht scheut – bei Gelagefeiern in der Egilsaga z. B. erbleicht man, verdreht die Augen, spuckt in den Saal⁴ –, scheinen sie aus der altenglischen Epik verdammt zu sein. Der Einfluß der Kirche mag hier mitspielen; Theodorus malt seiner Gemeinde zur Warnung an den ins Fegfeuer Verdamnten die physischen Symptome der Betrunktheit aus.⁵ Aber man mäßigt sich ja nicht im Trunke, der das heroische Übermutsgefühl aufreizt, sondern eben diesem Rauschgefühl setzt man das Ethos der körperlichen Beherrschung entgegen und macht so den Rausch zu einer heldischen Bewährungsprobe.

Ähnliches wirkt bei der Manifestation von Trauerstimmungen, von denen die altenglische Dichtung voll ist. Daß der Held den heftigen und langewährenden Kummer, dessen er fähig ist, nicht in Tränenergüssen von sich gibt, hat schon Tacitus den Germanen nachgerühmt.⁶ Gerade der Widerstreit zwischen Trauerstimmung und Selbstbeherrschung erhöht das Elegische im Altenglischen, wie wenn im *Wanderer* das traurige Gemüt mit der edlen Heldensitte, daß man „fest binde seinen Gemütsverschluß“, ringt. Das gleiche geht in Hrothgar vor, als er nach dem Wüten Grendels in der Dänenhalle, umgeben von jammervollem Volke, innerlich gequält – aber beherrscht – dasitzt („er duldete kraftvoll“⁷). Und auch im Traumgesicht vom Heiligen Kreuz erzählt das personifizierte Kreuz, wie es nicht zu zittern noch zu bersten wagte bei der Kreuzigung des Heilands, obgleich es ihm gar sehr danach zumute war, und so auf der schwankenden Erde einen beherrschten Eindruck machte;⁸ erst als es Christus umfaßt, der eben ein noch stärkerer Held ist (strang ond stiþmod; 40), kann es sich des Erbebens nicht mehr erwehren (42). Bezeichnend für solche innere Trauerhaltung ist auch das räumliche Sichabsondern, der Bettgang. Der alte Mann,

¹ Vgl. *Judith* 23 ff.

² Nu ic eom bindere / ond swingere, sona weorpe / esne to eorþan, hwilum ealdne ceorl . . . (27. *Rätsel*, 6ff.).

³ Vgl. Meyer, S. 53.

⁴ Vgl. *Thule*, Bd. 3, z. B. S. 115.

⁵ Vgl. Budde, S. 58.

⁶ Lamenta ac lacrimas cito, dolorem et tristitiam tarde ponunt (*Germania*, Kap. XXVII).

⁷ þæt he his ferðlocan fæste binde (*Wa.* 13).

⁸ unbliðe sæt, / þolode ðryðswyð þegnsorge dreah (*Beow.* 130 f.).

⁹ Vgl. *Dream of the Rood* 35 ff.

dessen Trauer mit der Hrethels verglichen wird, begibt sich im Kummer zur Ruhestätte (on sealman; *Beow.* 2460), weil ihm draußen – in den Fluren wie in der Halle – alles zu weiträumig dünkt. Aber nicht das Abgesondertsein, sondern das Moment des Sich-absonderns ist konkret vorgestellt – das Moment also, in dem sich der innere Kampf zwischen Gefühl und Selbstbeherrschungsethos abspielt. Darum ist die Gebärde des Bettgangs, die auch in der Saga geläufig ist,¹ weit gewichtiger als eine Affektgebärde; sie ist die Offenbarung des Höhepunkts eines Konflikts, einer innerseelischen Tragik.

All diese den Affektausdruck überdeckenden Willensgebärden veranschaulichen also im Körperlichen eine Heldengesinnung, deren Kräfte aus der Spannung zwischen dem durchaus vorhandenen lebhaften Drang zur offenen Gefühlsäußerung einerseits und dem Ethos des Maßes und der Überwindung andererseits geboren werden. Als sinnliche Manifestation einer Lebenshaltung wirken sie sich, wie wir noch sehen werden, in der epischen Gestaltung der Beowulfdichtung aus.

3. GEBÄRDEN ALS ZEREMONIELLE FORM

Im Gegensatz zu den Affektgebärden, deren reale Darstellung das altenglische Epos unterdrückt, treten die willkürlichen Gesten, die Formen des Zeremoniells oder der Repräsentation, oft durchaus plastisch geschaut in Erscheinung. Wir können heute die kultische und magische Bedeutung nur noch ahnen, die diese zeremoniellen Formen für die Germanen hatten; sie konnten binden und lösen, Glück bringen oder hemmend auf das Heil einwirken.² In ihnen findet das Lebensgefühl ein noch objektiveres Gefäß als es die manifestierenden Heldengebärden schon sind.

Die Beowulfdichtung erwähnt nun zwar erstaunliche Einzelheiten dieser zeremoniellen Gestik; zu einer völligen Erschließung der Erscheinungsformen des Zeremoniells reichen ihre Schilderungen aber ebensowenig aus wie das, was uns die isländischen Quellen sagen,³ eben weil sie dem Bewußtsein so selbstverständlich zugehören. Die dichterische Wirkung geht indes weniger von ihrer Anschaulichkeit aus als von der Tatsache, daß sie in bestimmten Situationen in Erscheinung treten.

Bezeichnend sind die Lebenslagen und Themenkreise, mit denen sie verknüpft sind: Heldentum und Heldenüberschwang, dann gefolgschaftliche und sippenhafte Bindung, und endlich die Klage. Dazu kommt von außen her der Kreis des Religiös-Kultischen.

Die Bewährungssituation für das Heldentum ist das Gegenüber mit dem Feinde; es kommt zur Einleitung der feindlichen Begegnung in der herausfordernden Begrüßung des Gegners, dem "gylp", und im Anfeuern der Genossen an den Tag. Beides begleiten das Schütteln des Speers, das Hochheben der Waffen.⁴ Auch der dänische Strandwächter betont zunächst mit dieser Gebärde den ihm noch fremden Gauten gegenüber sein Heldentum.⁵ Im Kampfe wollen derartige Gebärden ebenso wie auch das Emporreißén der Fahnen auf die Gegner einschüchternd und auf die Genossen aufmunternd wirken. Oder sie feiern den errungenen Sieg.⁶ Wenn Tacitus berichtet, daß die Schlachtlieder anstimmenden

¹ Vgl. Graf, S. 19.

² Vgl. Grönbech, II, S. 74.

³ Ebd., S. 82.

⁴ Vgl. *Waldere* II, 12; *Exod.* 252; *Maldon* 42.

⁵ Vgl. *Beow.* 235 f.

⁶ Vgl. *Exod.* 301; 319 ff.; *Elene* 123 f.

Germanen die Schilde an den Mund zu halten pflegten, um ihre Stimme durch den Widerhall voller und dumpfer erschallen zu lassen,¹ so sieht er den Grund des Erhebens der Schilde in eben dem Bedürfnis der Krieger, wirkungsvoll und mit furchtbarem Aussehen aufzutreten, für das er noch andersartige Beispiele kennt.² Freilich sieht er dabei mehr die sekundäre Zweckbewegung (Benutzung der Schilde als Schallverstärker) denn die repräsentative Gebärde, als welche das Schildheben in der Dichtung sicherlich aufzufassen ist. Bestimmt ist der Schwerttausch zwischen Beowulf und Unferth eine solche, und auch der wird im Bewußtsein des dräuenden Kampfes vollzogen.³

Auch zur heldischen Gemeinschaft in der Gelagehalle mit ihrem lauten Überschwang gehört die feste zeremonielle Form. Man muß der Sitte (*duguðe þeaw*) kundig sein; die Form muß erfüllt werden. Das Kredenzen des Schenks ist ein „Walten des Amtes“;⁴ und wenn beim Heorotgelage die *Wealhtheow* – „*cynna gemyndig*“ – den Mannen den Becher darreicht (*Beow.* 620 ff.), so ist diese zeremonielle Form der bedeutungsvolle Kern der Gelagesituation; von ihr berichtet später Beowulf in seinem Rückkehrbericht, nicht aber vom lauten Jubel (vgl. 2020 ff.).

Damit sind wir schon im anderen Lebenskreis, den zeremonielle Gebärden symbolisch formen: bei der Gemeinschaftsordnung. Die gestischen Formen beim Empfang und beim Gastmahl (Gruß und Grußhaltung, Platzanweisen, Kredenzen usw.) sind, wie wir noch sehen werden, im Beowulfepos von tragender Wirkung. Gefolgschaftlicher Sitte gehören Gebärden zu wie die Trophäenüberreichung an den Gefolgsherrn und die Beschenkung durch diesen. Wie Beowulf nach seinen Siegen über die Trolle vor Hrothgar, dessen Gefolgschaft er sich unterstellt hatte, den Grendelkopf auf den Flöz der Halle legt und ihm den erbeuteten Schwertknauf überreicht, geht in betontem, sinnenfällig vorgestelltem Zeremoniell vor sich (1668 ff.) und ist außerdem durch die Vorbereitung (das Abschlagen des Grendelhauptes, das triumphale Herantragen der Trophäen) in bedeutungsvolles Licht gerückt. Wie Beowulf die mitgebrachten Schätze König Hygelac übergibt (2144 ff.), tritt nicht minder plastisch in Erscheinung,⁵ und konkret sind umgekehrt auch die Szenen der Beschenkung Beowulfs durch Hrothgar (1020 ff.; 1866 f.). Gleichwohl haben die Gebärden etwas Stilisiertes; diejenige, mit der Beowulf dem Hygelac eine Brünne aushändigt, steht stellvertretend für die bloß angedeutete Überreichung vieler Gaben. Denn auf den symbolischen Wert kommt es offenbar an. Die Gebärden des Tributempfangens und des Beschenkens versinnbildlichen die sittliche Höhe des Führertums. Es bedeutet die Höhe von *Scyld Scefings* gutem Königtum, daß man ihm von weither Tribut entbietet.⁶ Andererseits ist der Gefolgsherr der Baugenspender; das Geben ist Akzidenz des Königtums.⁷

Auch der Kuß ist Zeichen des Gefolgschaftsverhältnisses (vgl. *Wanderer* 42). Im nordgermanischen Bereich besiegelt er nach späteren Quellen den Aufnahmeakt des neuen

¹ *Affectatur praecipue asperitas soni et fractum murmur, obiectis ad os scutis, quo plenior et gravior vox repercussu intumescat* (*Germania*, Kap. III).

² Die *Harier* (*Germania*, Kap. XLIII) unterstreichen ihre Wildheit und Trotzigkeit durch Schwarzfärben der Schilde und Leiber.

³ Vgl. *Beow.* 1488–91.

⁴ *þegn nytte beheold* (*Beow.* 494).

⁵ Die Gebärdenvorstellung wird hier namentlich durch die stark deiktische Form der dabei gesprochenen Reden erzeugt.

⁶ Vgl. *Beow.* 8–11.

⁷ Es ist nicht so sehr Ausdruck materieller Abhängigkeit der Gefolgschaft vom König, wie J. Müller es auffaßte (*Das Kulturbild im Beowulfepos*, Halle 1910, S. 10). Vgl. dazu Leisi, *Anglia* LXXI (1952), 259 ff.

Gefolgsmannes.¹ Ähnlichen Sinn dürfte es haben, wenn Hrothgar den Beowulf beim ehrenden Abschied küßt und umhalst.² Als Zeremoniell ist der Kuß symbolhaft, keineswegs Affektausdruck – mag auch vielleicht der Männerkuß in früherer Zeit die blutmäßige und emotionalere Bindung im Sippenverband dokumentiert haben; daß Hrothgar dem Beowulf vorher Sohnesrechte angeboten hat, könnte daran erinnern. Später legt noch Lazamon Wert darauf, daß sich nur Verwandte, und auch da nur solche gleichen Geschlechts, zur Begrüßung küssend in die Arme fallen.³ Möglicherweise hat an gleiches der Dichter des altenglischen *Andreas* gedacht, wenn er, als der Titelheld den Matthäus im Kerker vorfindet, die beiden Apostel sich küssen läßt und dieser Gebärde den Hinweis vorausschickt, daß "syb wæs gemæne / bam þam gebroðrum" (*Andr.* 1013 f.). Ob freilich in dem Wort *syb* der – wenn auch ins Religiöse übertragene – Sippengedanke noch vorliegt, wie Grein annimmt, läßt sich schwer sagen; immerhin dürfte der Apostelkuß eine tiefere Bindung bezeugen als die nur dem augenblicklichen Gefühl entsprungene.

Analoges ließe sich von den Gebärden der Klage sagen.⁴ Beowulfs Tod und Bestattung lösen keine Schilderungen von Jammergebärden aus. Aber Wiglaf verrichtet das Amt der Totenwache, und zwölf Edeling umreiten den Scheiterhaufen (*Beow.* 3169 ff.). Auch wenn die letztere Geste eine literarische Reminiszenz und nicht ein zur Zeit des Beowulfdichters lebendiger Brauch gewesen ist,⁵ so entspricht doch ihre Funktion der des übrigen Zeremoniells im *Beowulf*: sie bindet den Schmerz in kultische Form für die Heldenrauer und den Heldenpreis – "swa hit gedefe bið".

Im Kreis des Religiösen erfahren – wiewohl zögernd – zuweilen selbst die den biblischen Quellen entstammenden Gebärden eine Sinngebung in ähnlicher Richtung. Freilich geht der religiösen altenglischen Dichtung der Reichtum alttestamentlicher Gestik⁶ weitgehend ab, und die übernommenen kultischen Gebärden – die des Gebets,⁷ das Hauptverhüllen, das Niederfallen vor Gott⁸ – sind oft rein stofflich bedingt und auch schon in stereotype sprachliche Wendungen gefaßt. Dennoch ist das Symbolwerden der Gebärde auch hier spürbar. Der Fußfall Lots vor den Engeln (*Genesis* 2441) geschieht erst dann, als diese Lots Gastfreundschaft ablehnen wollen, wo die Gebärde also das Erflehen des Heils bedeutet – und nicht, wie in der Vulgata, schon am Anfang als Grußgebärde. Rückt da nicht auch die übernommene Gebärde ins sinntragende Zentrum?

Heldentum und Gemeinschaft und Klage aber sind die Inhalte, die die Gebärden eines heimischen Zeremoniells repräsentieren. Es sind dies genau die Lebensbezirke, in denen das empordrängende Gefühl mit dem Ethos des Maßes in den heroischen Konflikt gerät und in denen die auf diesen Konfliktweisenden Heldengebärden sichtbar werden, von welchen oben die Rede war. Die kultisch-zeremoniellen Gebärden werden damit in noch reinerer Weise symbolisch für die Lebenshaltung der altenglischen Helden.⁹

Von der Hierarchie der Gebärden (affektische Gefühlsgebärde – manifestierende Heldengebärde – zeremonielle Gebärde) veranschaulicht der Beowulfdichter nur die beiden höheren Formen – eben die, in denen die Gefühle überwunden werden; und wiederum die von

¹ Vgl. H. Naumann, *Germanisches Gefolgschaftswesen* (Leipzig 1939), S. 22.

² Vgl. *Beow.* 1870.

³ Siehe unten S. 54 f. Vgl. auch Stroebe, S. 40.

⁴ Vgl. dazu Leicher, S. 23.

⁵ Vgl. Heusler, *Altgermanische Dichtung*, S. 54.

⁶ Vgl. Vorwahl, *Gebärdensprache im Alten Testament* (Diss. Berlin, 1932).

⁷ Vgl. *Genesis* 2338; *Elene* 1099; 1135.

⁸ Vgl. *Andreas* 918.

⁹ Vgl. auch H. G. Wright, *RES*, N. S. VIII (1957), 1 ff.; bes. 7.

Affekten reinen zeremoniellen Formen mit größerer Deutlichkeit als die Heldengebärden, bei denen noch die Überwindungsanstrengung spürbar ist. Damit schafft er die Gegengewichte zur beständig innerlich-abstrakt analysierten Gefühlswelt.¹ Hier ergänzen sich die anschauungslose Darstellungsweise der Gefühle und die sinnenfällige der Repräsentation, auf deren Nebeneinander im *Beowulf* eingangs hingewiesen wurde, zur künstlerischen Einheit.

Doch auch die „höheren“ Gebärdeformen schildert der Beowulfdichter sparsam und ohne photographische Exaktheit. Es geht nicht darum, Bilder zu malen von den theatralischen Haltungen der Kämpfer oder vom vorbildlichen Zeremoniell, wie dies z. B. oft in den Romanen Chrétien's der Fall ist. Aber es zeigt sich, daß trotz, ja gerade wegen ihrer relativen Seltenheit, die ihrer symbolischen Würde nur Nachdruck verleiht, die Gebärde im *Beowulf* eine Strahlkraft hat, welche sie zum Mittel epischer Gestaltung und damit letztlich zum Exponenten poetischen Lebens werden läßt.

4. DIE EPISCHE POTENZ DER GEBÄRDE

Die veranschaulichten Gebärden der „höheren“ Ordnungen prägen das besondere Handlungsstadium. Einander analoge Situationen werden so differenziert und aus der Typenhaftigkeit in die Einmaligkeit des Hier und Nun gehoben² und erhalten damit ihren Platz im inneren Lebensgefüge der Dichtung. Die hierbei entwickelte weit ausgreifende und mehrschichtig wirkende Gestaltungskraft der Gebärde soll an zwei Beispielen gezeigt werden: an den heroisch-demonstrativen Gebärden in den Kampfschilderungen und an den zeremoniellen Formen in den Empfangsschilderungen.

Im ersten der drei Kämpfe Beowulfs in der Haupthandlung, dem Grendelkampf, sehen und hören wir – im Zusammenhang mit Beowulfs stolzer Kampfhaltung – das Krachen der Finger (760); denn es ist ein Ringkampf. Im zweiten Kampf, dem gegen Grendels Mutter, sind – unabhängig von den zweckhaften Kampfbewegungen – drei Heldengebärden geschildert: Beowulf läßt mit mächtigem Schwung die Waffe sausen (1519 f.), deren Unzulänglichkeit klar sein muß. Dasselbe untaugliche Eisen schleudert er dann gewaltig zu Boden (1531 f.). Schließlich vollendet Beowulf sein Unternehmen mit der Rachegebärde, indem er, als die Unholdin erschlagen ist, demonstrativ mit erhobener Waffe um sich blickt (1572) und dann auf den Leichnam Grendels so heftig einhaut, daß dieser weit davonfliegt (1588 ff.). – Der dritte Kampf – der gegen den Drachen – beginnt und endet mit den stärksten Heldengebärden Beowulfs. Am Anfang steht der Held schiltschwenkend, schwertzückend, dann in kampftentschlössener Positur vor der Höhle. In dieser Haltung, die auch durch vorausgehende Heldengebärden vorbereitet und verstärkt

¹ Zu teilweise ähnlichen Ergebnissen kommt Grajew in seiner Untersuchung über die Funktion der Gebärde in der homerischen Epik; er stellt fest, „daß die Gebärden zum überwiegenden Teil keinen Affektinhalt haben . . ., sondern im Gegenteil gewichtige Handlungen von viel weittragenderer Bedeutung (sind) als bloße Worte. Sie sind nicht besonders nuancierter Ausdruck einer Innerlichkeit, sondern vielmehr gegenüber einer nuancierten Innerlichkeit . . . starre Ausdrücke eines bis zum typischen Entschluß gediehenen Wollens . . .“; vgl. Grajew, S. 25 (meine Sperrung).

² Ähnliches bewirken die höfischen Gebärden im Nibelungenlied; vgl. Baartsch/De Boor, *Das Nibelungenlied*, 13. Aufl. (Wiesbaden, 1956), S. XXXIV.

erscheint – in Kampfesabsicht „erhob er sich mit dem Schilde“;¹ er stieß einen Kampfgruß aus (2550 ff.) – in dieser Haltung erwartet er seinen Gegner. In der Endphase ist Beowulfs letzter Schwertschlag zur kraftdemonstrierenden Gebärde verstärkt; er „schlug mit gewaltiger Kraft das Kampfschwert, daß es in den Kopf (des Drachens) von der Macht bezwungen drang: es zerbarst der Nägeling, das Streiten verwehrte Beowulfs Schwert“.² Daß das Schwert unter der Gewalt des Schlages bricht, demonstriert auch sonst in der altgermanischen Sage die Stärke des Helden.³ Hier im *Beowulf* aber ist diese Auswirkung des Dreinschlagens als tragische Ironie bedeutsam: der schwertlose Held ist nun dem tödlichen Giftbiß des Drachens ausgeliefert.

An all diese Kampfgebärden, die sich von den übrigen situationsbedingten Bewegungen abheben, knüpft der Dichter – und damit unterstreicht er gleichsam, daß er Gebärden meint – Reflexionen über ihre Bedeutung für das Hier und Nun des Geschehens; so kommentiert er z. B. den letzten Fall mit der ironischen Litotes: „Zu stark war die Hand . . ., es war ihm darum nicht besser“,⁴ d. h. solches Gebaren gereichte ihm zum Verderben.

Die Wirkung dieser Gebärden ist mehrschichtig. Zunächst heben sie die äußere Situationseinmaligkeit hervor; aber nicht dadurch, daß sie (wie es in den mittellenglischen Dichtungen der Fall sein wird) ein szenisches Bild der Situation malen, sondern indem gerade die für die betreffende Einzelsituation charakteristische Gebärde aufleuchtet. Der Grendelkampf ist unbewaffnetes Ringen: darum das Fingerkrachen. Der Grendelmutterkampf ist ein Kampf von Waffen und Körperkraft unter ungleichen Bedingungen; beide Schwerter werden von Beowulf mit eindrucksvoller Gebärde geschwungen: das mitgebrachte, wider die Trollenkraft untaugliche, am ungewissen Anfang; das wirksame Gigantenschwert, das zu führen es des Helden einzigartiger Kraft bedarf (vgl. 1560 f.), am siegreichen Ende. Der Drachenkampf ist Kampf gegen die mythische Übermacht und Beowulfs Todeskampf – gekennzeichnet durch die stärkste der Angstüberwindungsgebärden und die Tragik der nutzlosen Kraftgebärde.

Des weiteren erhellen diese Gebärden die innere Situationseinmaligkeit, die unterliegenden Motive und symbolisieren die Grundhaltungen des heldischen Lebens. Die Gebärde des unbewaffneten Ringens im Grendelkampf läßt Beowulfs kämpferische Ehrenhaftigkeit sinnlich spüren, aus der heraus er darauf verzichtet hatte, den Unhold anders als in dessen eigener Kampfweise anzugehen, und von der er vorher in der Erzählung vom Schwimmwettstreit ein Beispiel gab. Die Gebärde beleuchtet darum die heldische Würde Beowulfs als Kämpfer. – Aus dem Grendelmutterkampf ragt die Gebärde der Rachevollendung: Beowulf schlägt auf den toten Grendel ein. Es ist ein Rachekampf um die von den Trollen getöteten Mannen – um Beowulfs eigenen Genossen und um Æschere aus der Gefolgschaft Hrothgars, der sich auch Beowulf unterstellt hat. Die Gebärde wird zum Sinnbild der Gefolgschaftstreue, aus der heraus die Racheverpflichtung erwächst; macht doch die Rache Beowulfs um der Gefolgschaft willen die Racheabsicht der Grendelmutter um der verworfenen Sippe willen zunichte. – Beowulfs Gebärden im Drachenkampf aber manifestieren höchste Anstrengung im Kampf gegen die wesensfremde, staatsvernichtende

¹ *Aras ða bi ronde* (2538); so jedenfalls – als Vorbereitung zur Heldengebärde – dürften diese Worte zu verstehen sein; sie bedeuten kaum „er richtete sich am Schilde auf“ (Schücking), was wenig kraftvoll wäre. „*Bi ronde*“ ist aber wohl auch nicht leere epische Phrase (Hoops), sondern weist eben auf das Einnehmen der Kämpferhaltung hin.

² *mægenstrengo sloh / hildebille, þæt hyt on heafolan stod / niþe genyded: Nægeling forbærst, / geswac æt sæcce sweort Biowulfes* (2678 ff.).

³ Vgl. Hoops, *Kommentar*, S. 282.

⁴ *wæs sio hond to strong . . . næs him wihte ðe sel* (2684 ff.).

Macht (denn das Wüten des Drachens bedrohte die Existenz des Staates). Damit symbolisieren sie Beowulfs Königswürde – freilich ein herbstlich schillerndes Königtum im sinkenden Reich.¹

Möglich, daß darüber hinaus der Beowulfdichter in diese Sinngebung auch christliches Gedankengut hineingetragen hat. Man hat darauf hingewiesen, daß die Kämpfe Beowulfs um so erfolgloser werden, je unentbehrlicher die Waffen darin – und damit namentlich für die Kämpfergebärden – sind, und je weniger der Held seiner Kraft *und* seinem Gotte vertraut. Letzteres tut er im Grendelkampf durchaus; die waffenlose Gebärde dokumentiert es. Das Schwingen Hruntings im Grendelmutterkampf ist nutzlos; Beowulf muß diese Waffe gewaltig zu Bodenschleudern – solches ist auch später oft Gebärde der christlichen Reue² – und sich auf seine Kraft verlassen und darauf, daß ihm Gott Hilfe gewähre (1552 ff.); die wird ihm zuteil, als er sogleich das Riesenschwert erblickt, das er dank seiner Körperkraft zu führen und zur Rachegebärde zu schwingen imstande ist. Für die Drachenkampfgebärden ist die Waffenrepräsentation von vornherein unentbehrlich, wie sich Beowulf selber eingestehen muß (2518 ff.), und bei der stärksten Waffengebärde zerbricht das Schwert.³

Letzten Endes bauen diese Gebärden am Gesamtorganismus des Epos. Sie schaffen eine Steigerung von Kampf zu Kampf. In Beowulfs Gebärden im Grendelmutterkampf kommt die heldische Kraftanstrengung in viel stärkerem Maße zum Ausdruck als beim Ringen mit Grendel; denn nicht nur ist die Aufgabe eine größere; auch die Dramatik ist hier stärker zugespitzt, die zur gefolgschaftlichen Rache über die Trollensippe (und in Beowulf selbst zum Sieg von Kraft und Gottvertrauen über den Übermut des Waffenschwingens) führt. Der Grendelmutterkampf mag wohl als zweiter Höhepunkt eine dramatische Steigerung über den ersten Kampf hinaus bedeuten.⁴ Die Gebärden im Drachenkampf stellen dann gewissermaßen eine weitere Steigerung dar. Beowulfs Gebärde am Anfang ist Ausdruck allerhöchster Aufbietung heroischer und ethischer Kräfte seines Königtums. Und gerade der allerstärkste Kraftaufwand wird zum tragischen Ereignis (Schwertzerbrechen). Der Drachenkampf gleicht der Katastrophe des Dramas.

Man könnte hinter dieser mehrschichtig steigernden Funktion der Kampfesgebärden der Haupthandlung eine einheitliche tragische Konzeption vermuten und damit ein bisher offenbar nicht gewürdigtes Argument für die in jüngerer Zeit oft diskutierte Auffassung vorbringen, daß der Beowulfdichtung ein dreistufiger Bau und damit eine „organische“ Kompositionsidee zugrunde liegt, die auch über den äußeren Bruch zwischen dem dänischen und dem Drachenkampfteil hinweggriffe.⁵ Entscheidend bleibt dafür noch die Frage, ob sie in ähnlicher Weise auch in den Episoden spürbar ist.

Nun fällt an den Kämpfen der Episoden auf, daß Gebärden in unserem Sinne überhaupt nicht in Erscheinung treten. Das entspricht dem Darstellungsstil der Episoden, der, wie Malone an der Finnsburgepisode beobachtete,⁶ noch radikaler im Anschauungslosen verharrt als der direkter Darstellung. Trotzdem ist auffällig, daß die Episoden offenbar gerade in solchen Momenten Gebärden zu verhüllen haben, wo anscheinend innere Beziehungen zu analogen Momenten der Haupthandlung aufblitzen, die ihrerseits mit Heldengebärden hervorgehoben sind. Eine Analogie zu Beowulfs Drachenkampf darf man in der Sigmund-

¹ Vgl. A. E. Du Bois: "The Unity of Beowulf." *PMLA* XLIX (1934), 374 ff.

² Siehe unten S. 113; S. 128.

³ Zu vorstehendem vgl. H. L. Rogers, *RES*, N. S. VI (1955), 339 ff.

⁴ Vgl. Schücking, *Beowulfs Rückkehr*, S. 9 ff.

⁵ Die Polemik über diese Frage ist größtenteils zusammengefaßt bei G. Sanders, S. 1–24.

⁶ Vgl. Kemp Malone, *JEGP* XXV (1926), 171 f.

episode sehen.¹ Sigmund durchhaut den Drachen, daß das Schwert „in der Wand steckenblieb, das furchtbare Eisen“;² schon hier hätte man die Gebärde des gewaltigen Hiebs, wie sie später in Beowulfs Drachenkampf veranschaulicht ist, erwarten können; erwähnt ist indes nichts als das Schwert, das seine Aufgabe erfüllt hat. Zusammenfassend heißt es weiter: „Hæfde aglæca elne gegongen, / þæt he beahhordes brucan moste“ (893 f.). In diesem völlig anschauungslosen Satz deutet nur das Wort *elne* versteckt auf die heldische Kraftdemonstration, wie sie die Haupthandlung in der Gebärde zu veranschaulichen strebt. Genügte es, dem Sänger solche Andeutungen in den Mund zu legen, um die Heldengebärden Sigmunds in der Vorstellung heraufzubeschwören? Sie würden Beowulfs plastisch geschilderten Gebärden in dessen Drachenkampf entsprechen und zugleich hinsichtlich ihrer Auswirkung zu diesen in einem Kontrast stehen, der ihre Tragik unterstreicht. Denn in der Heldenhaltung, die Sigmunds Überlegenheit bekundet, sieht man dann Beowulf schon am ungewissen Anfang; der gewaltige Schlag, der Sigmund zum Siege gereicht, wird Beowulf zum Verhängnis. Ob es sich da um eine beabsichtigte Kontrastierung der beiden Drachenkämpfe handelt, läßt sich freilich kaum beweisen. Etwas eindeutiger jedoch scheinen die Dinge im Falle der Frieslandepisode (2354 ff.) zu liegen. Die Heldentaten Beowulfs, die darin – unmittelbar vor der Schilderung des Drachenkampfes – anklingen, stellen doch ein nachträgliches Zwischenglied zwischen den beiden stärker auseinanderklaffenden Teilen des Epos – Dänenzug und Drachenkampf – dar. Das Gebärdenmotiv scheint die verknüpfende Funktion zu stützen. Beowulf schwimmt „sylfes cræfte“ allein übers Meer, wobei er dreißig Brücken trägt. Damit ist eine Kraftgebärde zwar wiederum nicht beschrieben (weil in Handlung aufgelöst), wohl aber angedeutet; solch beispielhafte Schwimmkunst wurde als Demonstration des Mannestums aufgefaßt.³ Es ist bezeichnend, daß der Dichter auf diese Andeutung einer überlegenen Kraftgebärde weit mehr Gewicht legt als auf das von Beowulf unter den Feinden angerichtete Gemetzel, das sinngemäß vorausgeht, dessen Erwähnung aber nur flüchtig – in der Litotes verborgen – angehängt wird. Nun aber dokumentiert Beowulfs implizierte Kraftgebärde seine für Hygelacs Tod, und das heißt um der gefolgschaftlichen Verpflichtung willen, vollendete Rache. In der Haupthandlung hatte das gleiche Prinzip die höchst sinnenfällig geschilderte Dreinschlagegebärde nach dem Sieg über die Grendelmutter veranlaßt. Erinnert da nicht die Episode an Beowulfs früher bewiesene Treue zum Gefolgschaftsgesetz ebensowohl wie an seine Heldenkraft – und zwar gerade im Zusammenhang mit Hygelacs Tod, dessentwegen die Königswürde Beowulf angeboten wurde, welche er dann im Drachenkampfteil tatsächlich innehat und auch mit seinen Gebärden dokumentiert? Daß gerade das waffenüberladene Schwimmen in der Episode die Heldenmanifestation andeutet, mag überdies auf die konkreten Waffengebärden in seinem letzten Kampf vorausdeuten, dessen Erzählung die Haupthandlung dann gleich aufnimmt.

Diese Andeutungen müssen genügen, um der Vermutung Nachdruck zu verleihen, daß die Kampfgebärden im *Beowulf* auf einen einheitlichen Kompositionsgedanken weisen, der dem Epos zugrundeliegt. Ein denkbarer Einwand freilich wäre, daß ja doch wohl der Beowulfdichter kaum die Gebärdenvorstellungen mit so künstlerischer Raffinesse auf die einzelnen Kampfschilderungen verteilt habe, wie es nach unserer Darstellung scheinen will. Darauf läßt sich erwidern, daß die Gebärden im *Beowulf* ja durchaus keine „Kunstmittel“ *per se* sind, wie das in moderneren Dichtungen der Fall sein mag, sondern sich not-

¹ Vgl. Bonjour, *The Digressions*, S. 47.

² þæt hit on wealle ætstod, / dryhtlic iren (*Beow.* 891 f.).

³ Vgl. dazu Panzer, S. 270 f.

wendig, vielleicht sogar dem Dichter unbewußt, aus der Auffassung von Lebenshaltung und Heldentum, aus Sehweise und Darstellungsstil ergeben. Gerade deshalb können sie für seine Kunstabsicht symptomatisch sein.

An den zeremoniellen Gebärden ist die innere Kompositionskraft noch offensichtlicher. Wir wählen als Beispiel die Gebärde in den Empfangsszenen. Die erste derselben – der Empfang der Gauten am Dänenhofe – nimmt breiten Raum ein; die zeremoniellen Stufen werden in epischer Breite durchlaufen – von der Begrüßung durch den Strandwart über den Zug zur Halle, über die Begrüßung durch den Haushofmeister Wulfgar, die Anmeldung beim Dänenkönig, das Hinschreiten zum königlichen Hochsitz, Grußrede und Antwort bis zur Aufforderung zum Niedersetzen in der Halle und zum Kredenzen des Willkommenstrunkes. Es hat nicht an dem Versuch gefehlt, aus dieser Schilderung die germanischen Empfangssitten ablesen zu wollen.¹ Als kulturgeschichtliches Dokument ist eine solche Schilderung jedoch höchst fragwürdig. Es lag dem Dichter gewiß nicht daran, das Zeremoniell um seiner selbst willen zu beschreiben. Kein Wunder daher, wenn manche seiner wichtigsten Bestandteile vage bleiben; so ist Beowulfs Haltung nicht ersichtlich, als er von Wulfgar angeredet wird (331; sitzt oder steht er? Vorher hieß es, die Gautenschar setzte sich mit Rüstungsgeklirr auf die Bank; 327); ebenso vage bleibt die Form, in der Wulfgar bei der Anmeldung der Gäste vor seinen Herrscher hintritt, so daß er ihm "for eaxlum gestod" (358)², oder wie er den Beowulf und die Seinen von der Hallentür zu Hrothgars Hochsitz geleitet (es heißt nur: "secg wisode"; 402; nimmt er ihn bei der Hand, wie dies nach späteren Zeugnissen der Fall zu sein pflegt? In welcher Personengruppierung folgen ihm die Gäste?). Am sprachlichen Ausdruck zu deuteln hat keinen Zweck: exakte Beschreibung ist nicht beabsichtigt. Überdies muß fraglich bleiben, ob die ganze Empfangszeremonie nicht bloß literarisches Schema ist; für das letztere scheint zu sprechen, daß sie einem Empfang des Äneas bei Vergil gleich aufgebaut ist.³ Gewiß ist dieses Schema, auch wenn es sich um einen Topos handelt, als mit den besonderen Formen des eben für das angelsächsische Leben gültigen Zeremoniells erfüllt gedacht. Aber gerade wo wir uns nach diesen besonderen Formen umsehen, tapen wir ins Dunkel. Es heißt dann eben nur: Wulfgar war „der Sitte kundig“ (cuþe he duguðe þeaw; 359).

Und darauf kommt es dem Beowulfdichter zunächst an: daß der Empfang der Sitte gemäß, d. h. in vorbildlicher Form geschieht, ist ihm wichtig. Die Vorbildlichkeit weitet einerseits den Augenblick in den geistigen Raum; andererseits aber strahlt sie auf weitere Strecken des epischen Geschehens und Lebens aus. Sie umgibt Hrothgar mit königlicher Würde. Sie verdeutlicht den von Anbeginn an bewußten Kontrast zum Wüten Grendels, das nachts in der gleichen Halle stattzufinden pflegt. Sie ist das ethisch Gute, das über das Grendel verkörperte Böse obsiegen wird. Sie setzt den Vergleichsmaßstab zu späteren Empfangssituationen mit ihrem modifizierten oder anders beleuchteten Zeremoniell. Sie ist Verheißung, so wie dann die Modifizierung eben dieser Vorbildlichkeit bei Beowulfs Rückkehrempfang Erfüllung ist. In mittellenglischen Dichtungen finden wir annähernd Vergleichbares für diese Ausstrahlungskraft der Gebärden der Einzelsituation erst wieder im alliterierenden *Morte Arthure*, wo in der einleitenden Botenempfangsszene Arthurs heroische Pose angesichts der Herausforderung in einer Gestik veranschaulicht ist, die das ganze Werk hindurch nachhält, oder in *Gawain and the Green Knight*, wo die Schil-

¹ Vgl. Stroebe, S. 5 ff.

² Der Ausdruck ist wohl als bloße Umschreibung für die einfache Präposition *for(e)* aufzufassen; vgl. dazu Hoops, *Kommentar*, S. 60.

³ Vgl. Haber, S. 121 ff.

derung der höfischen Lebensformen der einleitenden Gelageszene den Grundton der Dichtung anschlägt.

Die einzelnen Gebärden dieses Empfangszeremoniells aber, die der Beowulfdichter veranschaulicht, bestimmen wiederum die einmalige Bedeutsamkeit dieser und nur dieser Szene. Wir sehen die Gebärde des Strandwächters: er begnügt sich nicht mit dem Speerschütteln, das den Fremdlingen gegenüber am Platze ist, sondern er ist neugierig, "hine fyrwyrt bræc" (232), und er eilt ihnen entgegen, eine eigentlich nur Freunden gebührende Form. Ehrt das nicht Beowulf, dessen „einzigartiges Aussehen“ (251) eine die Schranken der Konvention überschreitende Bewunderung und Hoffnung auf Errettung aus der Not erweckt? – Blendendes Licht sinnenhafter Eindrücke vom repräsentativen Gebaren umstrahlt dann die nächste Stufe des Empfangs: die Annäherung der Gauten an die Halle (320 ff.); es reicht das bis ins Bild, mit dem der Wächter die Gauten auffordert, zur Halle zu schreiten („tragt hin Waffen und Rüstung“). – Sodann die Geste des Waffenzusammenstellens, des Sichniedersetzens (325 ff.): die Bekundung der friedlichen Absicht, die Anerkennung von Hrothgars Hoheit, worauf auch das formgerechte Hinschreiten zum Hochsitz weist. Nach Vollendung der Begrüßungsreden folgt das Platzmachen für die Gauten, das Kredenzen des Trunks: die Aufnahme in den Schicksalskreis um die Heorothalle und in die heroische Gemeinschaft, die sich dann im Gelage manifestiert.

Der Empfang Beowulfs durch Hygelac bei der Rückkehr geht wohl nach dem gleichen Grundschema vor sich wie der eben behandelte. Aber die Gebärden setzen – dem Handlungsstadium entsprechend – andere Akzente. Der dortige Hafenwart, der dem Strandwart entspricht, eilt spontan zum Meer; vorher hatte er lange Zeit nach dem aus der Ferne kommenden Schiff ausgespäht (1914 ff.). Das spontane Entgegengehen bedeutet damit Erlösung von der Ungewißheit, reflektiert Beowulfs ruhmreiche Beendung der gefährvollen Unternehmung. Diese Gebärde, wie die übrigen dieses Empfanges, strahlt zurück auf das Geschehene – so wie die des Empfangs bei Hrothgar in die Zukunft wiesen. Darum werden nun das Heranschreiten zur Halle, die Anmeldung, das Eintreten, also die zeremoniellen Stufen, in denen die zukunftsgerichtete Erwartung liegt, in raschster Gedrängtheit bloß angedeutet. Die Modifikation des Zeremoniells besteht in der Vorverlegung derjenigen Stufen, in denen der Wiederkehrgedanke liegt: gleich bei der Anmeldung und nicht erst nach den Begrüßungsreden wird eilends Platz für die Helden geschaffen – der Ehrenplatz (*hraðe wæs gerymed, swa se rica bebead, / feðegestum flet innanweard*; 1975 f.), und auch noch vor den Reden wird der Becher kredenzt. Alles geschieht in hurtiger Eile (das Wort *hraðe* wiederholt sich): also freudiges Nichterwartenkönnen, Erlösung von dem Lasten der Ungewißheit, die Hygelac erfüllte (1992); Begierde, den Bericht über die vollbrachten Taten zu hören. Die Überreichung der von Beowulf mitgebrachten Schätze an den Lehnsherrn (2149), mit welcher üblichen Gefolgschaftsgeste Beowulf seinen Bericht beschließt – diese Gebärde ist der Abschluß, die an alles Vorhergegangene noch einmal erinnert.

Die Gebärde der Überreichung aber zeichnete sich zuvor noch stärker ab beim Empfang Beowulfs durch Hrothgar nach seinem Sieg über die Grendelmutter. Die Stufen des Empfangszeremoniells übergeht dort die Wendung: „da trat herein . . . der tatkühne Mann . . . Hrothgar zu grüßen“.¹ Ins Blickfeld rückt die Überreichung der Trophäen: der Trollenkopf wird an den Haaren auf den Flöz gezerzt, dem Hrothgar der erbeutete Schwertknauf dargeboten (1647 ff.). Diese symbolischen Gebärden unterstreichen hier Sieg und Triumph,

¹ Da com in gan ealdor ðegna, / dædcene mon . . . Hroðgar gretan (1644 ff.); dieselbe Wendung verdichtet das ausführlich geschilderte Empfangszeremoniell der ersten Szene in Beowulfs Bericht darüber: Ic ðær furðum cwom / to ðam hringsele Hroðgar gretan (*Beow.* 2009 f.).

was dann auch Hrothgars schon erwähnte Redepositur veranschaulicht: dieser "stod on stapole", als er die Siegesrede hält.

Der einmalige Stimmungs- und Bedeutungsgehalt, den die Gebärden mitteilen, ist zwar schon weitgehend verdeutlicht in den reflektierenden Betrachtungen und abstrakten Schilderungen, worin die Gebärden zumeist stilistisch eingebettet sind. Daß aber der Beowulfdichter jenen Gehalt am Körperlichen schaubar macht, bewirkt ein spürbares Strahlen über das reale Geschehen hinaus, und zwar in doppelter Hinsicht. Zum einen hilft die Gebärde kraft ihrer mehrschichtigen Wirkung vom gegenständlichen Geschehen aus in eine weiträumigere geistige Bedeutung zu leuchten. Das ist eine echt epische Funktion.¹ Zum anderen hat die Gebärde im *Beowulf* kompositorische Kraft im Organismus der Dichtung. Damit weist sie wohl einen Willen zum organischen Aufbau aus, den die spätere mittelalterliche Epik selten beanspruchen kann – wohl aber die homerische.

Nicht dagegen dient die Gebärde – und damit streift sie das Unepische ab – der Situationsmalerei, der Zustandsschilderung. Von letzterem gerade wird die ganz andere Funktion der Gebärde in den mittenglischen erzählenden Dichtungen ausgehen.

¹ Vgl. H. Maiworm in Stammer, *Deutsche Philologie im Aufriß* II (1954), Sp. 716 ff.

DIE WERTBEREICHE DER GEBÄRDEN IN DER
MITTELENGLISCHEN DICHTUNG

Als es nach der normannischen Eroberung wieder eine englische Dichtung zu geben beginnt, spielt in ihr das Körperliche eine größere Rolle als im altenglischen Epos; das komplexe innere Leben dagegen wird auf einfache Formeln reduziert. So tritt denn auch die Gebärde stärker ins Blickfeld der Dichter. Noch nicht freilich als etwas realistisch Geschautes – denn Gebärden sind nun weitgehend typische Vorstellungen, meist dieselben wie auch in der französischen Dichtung. Und zunächst auch nicht uneingeschränkt – denn noch hat die Gebärde „Seltenheitswert“, noch scheint man hinter jeder Gebärde eine besondere geistige Aussage zu spüren.

Schon Lazamon legt in seinem frühmittelenglischen *Brut* manchmal ein Interesse an konkreten Gefühlsgebärden an den Tag, das in nichts an die altenglische Darstellungsweise der Gemütsbewegungen erinnert und das stellenweise sogar größer ist als bei Meister Wace, seinem romanischen Vorgänger in der Bearbeitung des *Brut*-Stoffes.¹ Das muß um so merkwürdiger anmuten, als Lazamon ansonsten mit gar manchen Reminiszenzen an die altenglische Tradition erfüllt zu sein scheint.² Doch kommen gerade jene Stilmittel, mit denen die altenglische Dichtung eine Verhüllung des realen Ausdrucksgebarens bewirkte – Litotes, Variation, Parenthese – bei Lazamon in der Tat nur noch selten vor,³ weshalb der Stil von vorneherein einer Gebärdendarstellung zuträglicher erscheint. Doch über deren innere Triebkräfte ist damit noch nichts gesagt.

Des Rätsels Lösung scheint uns darin zu liegen, daß Lazamon mit den Gebärden nicht etwa objektiv die Gefühle vermitteln will, sondern sie deshalb vorführt, damit er mit einem rügenden moralischen Zeigefinger auf sie deuten kann. Mit anderen Worten: die Gebärde ist ihm äußeres Kennzeichen des Bösen, des Schlechten, des Unheroischen. Für diese Einstellung gibt es nun, wie wir gleich sehen werden, schon in der altenglischen religiösen Dichtung deutliche Ansätze. Und sie wird auch fürderhin in die mittelenglischen Dichtungen hineinwirken, trotz eines allmählichen Überhandnehmens einer vielfältigeren, differenzierteren Gebärdenfreudigkeit. Moralische Ächtung ist, so glauben wir zeigen zu können, das erste Hauptanliegen bei der mittelenglischen Gebärdendarstellung. Und das zweite ist

¹ Wenn in diesen Untersuchungen Waces *Brut* zum Vergleich mit Lazamons Werk herangezogen wird, so bleibt damit die Quellenfrage unberührt. Zwar haben die Forschungen Imelmanns eine direkte Abhängigkeit Lazamons von der uns bekannten, inzwischen in der kritischen Ausgabe von Arnold (*SATF*) zugänglichen *Brut*-Version Waces in Zweifel gestellt. Imelmanns These jedoch, daß selbständige Zutaten Lazamon nicht zuzutrauen seien, dürfte sich als unhaltbar erwiesen haben. Schon F. L. Gillespys Vergleich von Lazamons und Waces Erzählkunst hat die Eigenständigkeit des Engländers gegenüber dem Franzosen aufgewiesen, die jetzt die Untersuchungen von J. S. P. Tatlock (*Legendary History of Britain* [1950]; vgl. S. 477) und neuerdings W. F. Schirmer (*Die frühen Darstellungen des Arthurstoffes* [1958]) erhärtet haben. Im folgenden hoffen wir, mit unseren Hinweisen auf Lazamons von Waces Praxis unterschiedliche Auffassung und Behandlung der Gebärde die bisherigen Resultate an einigen Stellen weiterführen zu können.

² Vgl. H. C. Wyld, *RES* VI (1930), S. 1 ff.

³ Vgl. Tatlock, "Lazamon's Poetic Style", *Manly Anniversary Studies* (Chicago, 1923), S. 3 ff.

der Preis der Tugend und des Heldentums, wie wir danach sehen werden. Somit ergibt sich eine Polarität der Gebärdenauffassung, die sich – zeitbedingten Wandlungen im Geschmack an der Gebärde zum Trotz – durch die mittenglische Dichtung zieht. Die beiden Wertbereiche heben sich deutlich genug voneinander ab, so daß wir es wagen können, sie getrennt darzustellen. Gewiß sind *Lazamons Brut* und die meisten der Romanzen, die wir dazu zunächst heranziehen, keine erstrangigen Kunstwerke; aber gerade deshalb können in ihnen die Grundtendenzen am ehesten unvermischt sichtbar gemacht werden.

ERSTER WERTBEREICH. DIE GEBÄRDE ALS MORALISCHES ÜBEL

1. TEUFEL, UNHOLDE UND WILDE

Wenn sich, wie oben ausgeführt, in der altenglischen Dichtung dem Drang zur Ausdrucksbewegung ein Ethos der Mäßigung entgegenstemmt, so müßte konsequenterweise ein tatsächliches Affektgebaren als entwertend empfunden werden. In der Tat kennzeichnen in den religiösen altenglischen Dichtungen gelegentlich kraß hervorbrechende Gebärden das Böse, das Teuflische.

Für die Schilderung mancher der bösen Widersacher trifft dies freilich nicht zu. Als im *Daniel* der alttestamentliche Bösewicht Nebukadnezar die ominöse Schrift an der Wand erblickt, sagt der Dichter von ihm: „Da ward des Volkes Führer furchtsam im Gemüt, geängstigt vor dem Angstgraus“;¹ die Gebärde, die die Quelle schildert („Da entfärbte sich der König, und seine Gedanken erschreckten ihn, daß ihm die Lenden schütterten und die Beine zitterten“; Dan. 5, 6 [Luther]), läßt er fort. Und Holofernes' gleichwohl trunkene Aufführung anlässlich des Gelages in *Judith* hat noch einen Rest des Triumphalen (s. o. S. 23). Indem Schwächegebärden aus ihren Auftritten ferngehalten sind, erscheinen die biblischen Bösewichter als heroische Gestalten. Auch im *Beowulf* ist der Auftritt Grendels, welcher bekanntlich dem Geschlecht der Verworfenen zugewiesen ist, ohne sinnenfällige Affektgebärden geschildert. Wenn freilich dem Troll, als er in die Halle stürmt, die Augen schrecklich funkeln, so scheint darin schon etwas von einer Mimik des Bösen zum Vorschein zu kommen (es ist bezeichnenderweise die einzige Anspielung auf Grendels Äußeres²), doch ist sie ins Bildhafte abgedrängt.³ Die Tendenz selbst der religiösen Dichtung zur Heroisierung auch teuflischer Gegenspieler ist in der heldischen Lebens- und Kampfauffassung verankert.⁴ Der Held bedarf des ebenbürtigen Gegners.

Indes gibt es in den religiösen Dichtungen auch Widersacher nicht von Helden, sondern des Guten und des Heiligen schlechthin. In deren hemmungslosen Affektgebärden kommt ihr böses Sein an den Tag; und es kontrastiert mit dem guten Sein der Frommen, bei denen Affektgebärden unerwähnt bleiben. In der ae. *Genesis* lacht Ham, Noahs böser Sohn, auf, als er seinen betrunkenen Vater unschicklich entblößt schlafen sieht und davon seinen Brüdern berichtet; die letzteren aber nahen sogleich mit verhülltem Haupte rückwärts

¹ *Da wearð folctoga forht on mode, / acul for þam egesan* (*Dan.* 724 f.).

² Vgl. Möser, S. 17.

³ Siehe oben S. 15.

⁴ Vgl. R. E. Woolf, *RES*, N. S. IV (1953), 1 ff.

gehend ihrem Vater, um ihm die Scham zu verdecken (*Gen.* 1582 ff.). Der von der Quelle unabhängige Affektausdruck Hams wird mit der schicklichen Gebärde, die aus der Bibel übernommen ist (1. *Mose* 9, 23), erwidert und damit das Böse mit dem Guten konfrontiert.¹ Und wenn im altsächsischen Teil der *Genesis* Satan nach erfolgreicher Verführung Evas "hloh and plegode" (724), so ist dieses von der Gebärde (Händeklatschen) begleitete Auflachen gleichfalls Symptom des Bösen.² Die diesen Vorfall illustrierende Zeichnung der Junius-Handschrift³ zeigt den Teufel deutlich in der Affektgebärde: er lacht (was durch drei aus dem offenen Munde führende Striche angedeutet ist), hat die Arme nach außen geschleudert und die Knie eingeknickt. Es ist dies die gleiche Haltung, in der auch der eben erwähnte Ham bei seinem Auflachen gezeichnet ist – im Gegensatz zu seinen tugendhaften Brüdern, die ihn in aufrechter, gerader Haltung anhören.⁴

Verfolgen wir diese Tendenz, das Affektgebaren der Bösewichte und Plagegeister sinnenfällig wirken zu lassen – eine Tendenz, wie sie der Darstellungsweise im *Beowulf* offensichtlich zuwiderläuft – zunächst an der typischen Situation der Versuchung oder Peinigung des Heiligen. Deutliche Ansätze hat das ae. *Guthlac*-Gedicht. Die auf den Heiligen einstürmenden Plagegeister erheben dort ein Geschrei, dessen Qualität von der des in der Heldendichtung erwähnten Jubelgetöses der Krieger, das auch der Guthlacdichter den Jungmannen nicht verargt,⁵ ausdrücklich unterschieden ist: die Teufel sind des Jubels bar (*dreamum bidrorene*; *Guthl.* 901). Sie verhalten sich „wütend und tobend als wilde Tiere“ und wechseln dabei ihre körperliche Gestalt, indem sie sich bald mit menschlichen Zügen, bald als geifernde Drachen geben:

Næs seo stund latu
 earmra gæsta, ne þæt onbid long,
 þæt þa wrohtsmiðas wop ahofun,
 hreopun hreðlease, hleoþrum brugdon.
 Hwilum wedende swa wilde deor
 cirmdon on cordre, hwilum cyrdon eft
 minne mansceaþan on mennisc hiw
 breahtra mæste, hwilum brugdon eft
 awyrgde wærlogan on wyrmes bleo,
 earne adloman attre spiwodon. (*Guthl.* 903 ff.)

(Nicht dauerte das Zögern
 der wehgeplagten Geister noch das Warten lange,
 daß die Unheilschmiede Angstgeschrei erhuben,
 schrien ruhmlos, ihre Stimmen wechselnd.
 Bald wütend und tobend als wilde Tiere
 lärmten sie in Scharen; bald mit dem lautesten Getöse
 nahmen die machtlosen Geister menschliche Gestalt an,
 die Frevelschädiger, die verfluchten Treuebrecher;
 bald wandelten sich in eines Wurmcs Aussehen
 die Elenden, vom Brand gelähmt, Eitergift speiend. – nach Grein).

¹ Auch der *Cursor Mundi* des 14. Jahrh. läßt Ham bei dieser Gelegenheit auflachen: "his fader he til hething logh" (2028), wobei die Sündhaftigkeit dieses Lachens ("hething") eigens betont ist.

² Schücking (*Heldenstolz*, S. 10) weist darauf hin, daß die ae. Dichtung ein Aufjauchzen nach dem Erfolg niemals so stark wiedergibt wie an dieser Stelle.

³ *Junius MS.*, Facsimile-Ed. by Sir I. Gollancz (Oxford, 1927), S. 31 u.

⁴ Ebd. S. 78.

⁵ Siehe oben S. 21.

Die Bedeutung, die das Sinnenfällige des Schreiens und des Gebarens hat, ist schon aus der Wortwahl dieser Stelle ersichtlich. Es sind die Substantiva aufeinandergetürmt, die auf das körperlich-mimische Verhalten der Teufel deuten, und zwar offenbar zum immer Konkreteren fortführend (hiw – bleo – hleoþor); das im *Beowulf* im Zusammenhang mit Gefühlen bedeutungsschwache Bewegungsverb verstärkt hier der Tiervergleich (wedende swa wilde deor). Das „Anstimmen des Graugeschreies“ (wop ahufun) ist hier nicht metaphorisch wie im *Beowulf*, wo dergleichen Ausdrücke durch abstrakte Variationen nach dem Innerlichen hin verwiesen werden, sondern steigert sich im Gegenteil in der sich anschließenden Kette der Variationen immer stärker in den sinnenfälligen Ausdruck hinein, bis dieser in der häßlichen Gebärde ein Höchstmaß an Anschaulichkeit erreicht (attre spiwodon). Auch daß dabei auf die Masse der wütenden Teufel hingewiesen wird (cirmdon on cordre¹), bauscht die Sinnenfälligkeit des Bösen auf.

Den Kontrast dazu bilden die in ätherischer Körperlosigkeit beschriebenen Regungen des Heiligen, der wiederholten Peinigungen dieser entfesselten Plagegeister ausgesetzt ist. Guthlac achtet der Schmerzen nicht (þa sar forseah; 541), sein Leib reagiert nicht auf sie. Nur was in der Seele vorgeht wird beschrieben; es kümmert die Seele nicht, wenn der Leib leidet und zerfällt (vgl. 550 f.; 942 ff.; 954 f.). Während das Toben der Teufel in einem Stil und mit einem Vokabular berichtet ist, die auf das Konkret-Körperliche weisen, sind die Schilderungen der Seelenregungen Guthlacs im Kontrast dazu mit auf die Innerlichkeitweisenden Wörtern durchwirkt. Guthlac vertraut auf Gott,

þe þæt mod geheold,
þæt him ne getweode treow in breostum,
ne him gnornunga gæste scodun,
ac se hearda hyge halig wunade,
opþæt he þa bysgu oferbiden hæfde. (*Guthl.* 542 ff.)

(... der in Schutz nahm das Gemüt,
daß ihm die heilige Treue nicht im Herzen schwankte
und daß die kummervollen Sorgen seinem Geist nicht schadeten,
sondern das Herz hielt heilig aus, das heldenmütige,
bis daß er die strenge Mühsal überstanden hätte. – *n. Grein*).

Und während die Variation den „Graugesang“ der Teufel ins Konkrete aufschwellen läßt,² spiritualisiert sie den „Lobgesang“ des Heiligen, der von sich sagt:

“ond ic bletsige bliðe mode
lifes leohtfruman, ond him lof singe
purh gedefne dom dæges ond nihtes,
herge in heortan heofonrices weard.” (*Guthl.* 608 ff.)

(„und preisen will ich brustfrohen Gemüts
den Lichtfürsten des Lebens und Lob ihm singen
mit geziemendem Preis bei Tag und Nacht,
verherrlichen im Herzen des Himmelreiches Wart.“ – *n. Grein*).

¹ Mit ähnlichem Ausdruck ist in *Vainglory* (*ASPR* Bd. III, S. 147 ff.) die Verdammnis der sündigen Prahler gekennzeichnet: Breahtem stigeð, / cirm on corþre, cwide scralletap / missenlice (19 ff.).

² Vgl. noch *Guthl.* 614 ff. (G. ruft den Teufeln zu:) “ac ge deaðe sceolon / weallendne wean woþe besin-gan, / heaf in helle ... habban!”.

Die Unermüdlichkeit, mit der der Dichter hier wie das ganze Gedicht hindurch mit einer Fülle von Synonyma den seelischen Ort der Gemütsvorgänge des Heiligen beschwört (*mod, breost, heort, gæst, hyge*),¹ entspricht zwar dem Stil aller altenglischen Dichtung, hebt indes hier den Gottesstreiter als den Guten von seinen höllischen Widersachern ab, an denen der physische Ausdruck aufgezeigt wird.

Auch im ae. *Andreas* steht in der Schilderung des Kampfes zwischen dem standfesten Heiligen und seinen Peinigern (den heidnischen Mermedonen) dem verinnerlichten Leiden des Andreas ein mehr körperliches Wüten seiner Widersacher gegenüber. Die Mermedonen kommen „in unkleiner Schar leichengierig gelaufen mit der Leute Toben“, sie „stürzten heran mit gierigen Griffen“. Als sie selber in Bedrängnis geraten, erheben sie nicht nur die (bildhaft gemeinten) Klagelieder, die auch der *Beowulf* kennt (geomorgidd; *Andreas* 1548); auch ihr lautes Heulen und ihr elendes Geschrei werden nachdrücklich erwähnt.⁴ Nur ein Anhängsel an die Schilderung der Lautgestik ist dabei die ausgeführte Jammerrede eines Sprechers der Menge, eine Rede, wie sie für die Heldendichtung alleiniges Vehikel der Gefühlsmitteilung war.

Noch heftiger und konkreter ist das Wutgebaren des Foltermeisters in der altengl. *Juliana*. Nachdem nämlich dieser mit seinen Martereien an der Heiligen keinen Erfolg hat, zerreißt er das Gewand, fletscht die Zähne und schmäht seine Götter:

þa se dema wearð
hreoh ond hygegrim, ongon his hrægl teran,
swylce he grennade ond gristbitade,
wedde on gewitte swa wilde deor,
grymetade gealmod ond his godu tælde,
þæs þe hy ne meahtun mægne wipstondan
wifes willan. (*Jul.* 594 ff.)

(Da ward der Heidenrichter
voll Wut und Ingrim, begann sein Gewand zu zerreißen
und zornschnaubend mit den Zähnen zu knirschen,
wütete im Geiste wie ein wildes Tier;
der Grausamgesinnte brüllte seine Götter lästernd,
daß sie nicht vermöchten mit Macht zu widerstehen
dem Willen eines Weibes. – n. *Grein*).

Der Dichter findet zwar die traditionelle Gebärde des Kleiderzerreißen in seiner Quelle vor.⁵ Indes greift er die Gestik der Quellenstelle nicht nur begierig auf, sondern er verstärkt sie noch durch die Hinzufügung des Zähnefletschens und des Tiervergleichs. Bezeichnender aber ist das Formale der Wiedergabe der Gefühlsregung dieses Bösen (man pflegt dergleichen Folterer mit dem Teufel selbst zu identifizieren): die innere Regung ist in der Formel genannt (wearð hreoh ond hygegrim), welche im *Beowulf* eher kämpferischen Ingrim bezeichnet.⁶ Hier jedoch meint sie zornigen Affekt – oder vielmehr, sie deutet diesen Affekt nur an; denn die sogleich folgenden Gebärden sind es, die die Stärke der Gemütsbewegung vermitteln. Auch die nochmalige Nennung der Gemütsbewegung im

¹ Vgl. *Guthl.* 643, 654, 722, 938, 954, 962 ff. u. ö.

² Da com . . . duguð unlytel, / wadan wælgifre weorodes brehtme (*Andr.* 1269 ff.).

³ ræsdon on sona / gifrum grapum (*Andr.* 1334 f.).

⁴ Vgl. *Andr.* 1536; 1549 f.

⁵ *Acta S. Julianae* (ed. Bolland), caput III: . . . iratus scidit vestimenta sua et cum gemitu vituperavit deos, quia non potuerunt illam laedere.

⁶ Vgl. *Beow.* 1564.

altenglischen Stil (wedde on gewitte) gelangt durch den Tiervergleich in den Bereich des Sinnenfälligen. Der as. *Heliand* verfährt stilistisch analog, wenn er des Pilatus berühmte Zornesregung zunächst in der Parenthese abstrakt andeutet, um sie dann in der Variation als Gebärde zutage treten zu lassen.¹

Die Erklärung für solche Darstellungsweise ist wohl darin zu sehen: Während die altenglische Dichtung die Gemütsbewegungen ihrer Helden von innen her erfaßt und sie sozusagen im seelischen Bereich abfängt, neigt sie bei den religiösen Stoffen dazu, die Teufel und die Bösen aus der Perspektive des Guten zu sehen. Sie fühlt sich nicht in deren Regungen hinein; sie beobachtet die Bösen von außen her, erblickt also an ihnen eher die physischen Symptome der Gemütsbewegungen als diese selbst.

Dieses Verfahren wirkt wie etwas Fremdes auf das herkömmliche altenglische Prinzip der unkörperlichen Darstellungsweise ein, rüttelt an ihm und scheint es gelegentlich zu sprengen. Darum müssen jene Affektgebärdendarstellungen – so spärlich sie sind – als äußerst wirkungsvolle stilistische Disharmonien empfunden worden sein. Daß dennoch eigentliche Stilbrüche selten sind, hat wohl mehrere Gründe. Zum einen dürfte eine Art Stilzwang mitspielen. Die unkörperliche Darstellungsweise der Gefühle scheint der ae. stabreimenden Buchdichtung wesensgemäß zu sein. Im *Beowulf* ist sie konsequent durchgeführt; in den religiösen Dichtungen erlegt sie auch der Gestik der Bösen äußerste Beschränkung auf. Des weiteren wirkt auch die heroische Lebensauffassung in die religiöse Dichtung hinein. Biblische Gestalten treten in heroischem Gewand auf; und die bösen Mermedonen im *Andreas* erscheinen in den an die Heldendichtung gemahnenden typischen Situationen des Kriegsrats² oder des Ansetzens zur Schlacht³ als germanische Krieger mit deren typischen Heldengebärden. Auch die Bösen sind also noch heroischen Vorstellungen unterworfen, die einem Affektgebaren entgegenstehen. Schließlich aber steht der altenglischen Dichtung weder eine entwickelte Beobachtungsgabe für die Affektgebärde zur Verfügung, noch ein griffbereiter Vorrat an typischen Gebärden, dessen sich eine spätere Zeit bedient. Ausdrucksgebaren ist im Altenglischen hauptsächlich etwas Akustisches; mit Lärmen und Lachen stellt man sich ja auch die Helden vor. In den religiösen Schilderungen der Teuflischen verstärkt man nun, wie im *Guthlac*, vor allem dieses Bekannte, dieses Schreien und Lachen, in die sinnenfällige Konkretetheit hinein. Hinzu kommen gelegentlich, wie in *Juliana*, aus den Quellen und aus der alttestamentlichen Tradition übernommene Gebärden.

In mittenglischen religiösen Dichtungen jedoch wird die Gestik der Teuflischen unmittelbarer, anschaulicher und krasser. Peiniger gebärden sich dort angesichts der Standhaftigkeit der Heiligen bald „wie ein Wilder Mann“,⁴ bald äußern sie ihren Mißmut durch schreckliche Blicke und Zähnefletschen.⁵ Mittenglische Fassungen der Juliana-Legende vermehren die Hinweise auf die Wutgebärden des Foltermeisters; in der frühen Prosa-*Juliane* schon schwillt die Beschreibung seines Ausbruchs zu arabesken Gebärdenhäufungen an.⁶ Auch das Schreien und Gebaren des Teufels selbst, der die heilige Juliana ver-

¹ Tho balg ina the biscop, habbe bittren hugi, / uurêðida uuið themu uuorde endi is giuuâdi slêt, / brak for is breostum (*Heliand* 5098 ff.).

² Vgl. *Andr.* 1094 ff.

³ Vgl. *Andr.* 1201 ff.

⁴ Lyke a wode man than he ferde (*Dorothe*; Horstmann, S. 191 ff., 81).

⁵ Vgl. *Mergrete* (Horstmann, N. F., S. 225 ff.), 173; 285.

⁶ Vgl. *þe liflade ant te passiun of Seinte Juliene*, ed. S. T. R. O. d'Ardenne (Liège, 1936), Ms. Bodl. 34, 668: þe reue . . . bigon to cwakien, se grundliche him gromede, ant set te balefule beast, as eauer ei iburst bar þæt grunde his tuskas, ant feng on to feamin ant gristbeatien griseliche up o þis meoke maiden . . . (für lat. "fremebat contra ipsam"); vgl. ebd. 639f.; 683 ff.

geblich zu übertölpeln sich bemüht, ist nun immer wieder höchst konkret geschildert.¹ Der Schmerz und das Leiden der Heiligengestalten scheint dagegen zum Leibe gar keine Beziehung zu haben. Der Körper der altenglischen Juliana mochte zerstückelt werden, blutüberströmt und gar schwarz sein – von ihrem Empfinden war er losgelöst. Diese Beziehungslosigkeit manifestiert sich nun auch in der beherrschten Haltung der Heiligen, unter deren Einfluß sich in der Dorothea-Legende mancher Zuschauer auf der Stelle bekehrt.²

Vergleicht man etwa mit der eben angezogenen, verhältnismäßig frühen alliterierenden Margareta-Legende (etwa 1310) Lydgates Bearbeitung des gleichen Stoffes,³ so wird man erkennen, daß in der letzteren die Funktion der Gebärde, das Böse vom Guten abzuheben, zugunsten einer situationsgebundenen Gestik zurücktritt; für diese Entwicklung ist nicht zuletzt Chaucer richtungweisend.

In der altenglischen wie in der früheren mittenglischen Dichtung jedoch sind die physisch gesehenen Affektgebärden geradezu Attribute des Teufels und der Teuflischen. In *Handlyng Synne* auftretende Teufel „blickten übel und hoben übles Gebaren an“,⁴ oder stürmten mit „lopely brous“ heran.⁵ Die Teufelsbesessenheit des Arianers in der Ambrosius-Legende demonstriert sein Zähnefletschen und Beben.⁶ Genauso wie durch derartige Wutgebärden (Brüllen, Zähnefletschen, Geifern, häßliches Blicken, Wechsel der Körpergestalt, Kleiderzerreißen) weisen sich die Teufel auch durch ihre Jubelgebärden aus (übermäßiges Lachen, Grinsen, Händeklatschen, Hüpfen), mit welcher letzteren Satan, ebenso wie in der altsächsischen *Genesis*, bei Robert von Gloucester und anderswo auftritt:

Vor þe deuel com bifore him and hoppede and lou and saylede and pleyde and made ioye inou.⁷

Ähnlich stellt ja auch die bildende Kunst die Teufel bis in die Renaissance hinein dar; man sehe, wie z. B. in der Zeichnung eines Kölner Meisters (um 1420),⁸ auf der eine Heiligengruppe in gemessener Haltung dasteht, unter der Erde das Teufelchen mit weitgeöffnetem, grinsendem Maul zappelt.

Solche Gebärden brauchen, wie man sieht, nicht Reaktion auf etwas zu sein; sie sind oft von der Handlung gar nicht motiviert, sondern eben nur äußeres Kennzeichen der Teufel. Rückblickend könnte man vielleicht schon in der umstrittenen altenglischen Kenning „Höllenhinker“ (hellehinca; *Andr.* 1171) für den Teufel⁹ einen Niederschlag jener Sehweise vermuten, die den Teufel von seinem Attribut der gestischen Bewegung her erfaßt.

Diese Vorstellung vom Teufel als dem sinnlos Gestikulierenden fand wohl auch Nahrung in der das ganze Mittelalter hindurch nachzuweisenden Gepflogenheit, als Symbolfigur des Satans den Affen zu setzen.¹⁰ Denn die Gebärden- und Mienenakrobatik mußte an diesem menschenähnlichen Tier ganz besonders in die Augen fallen und macht tatsächlich, wo der Affe als *figura diaboli* ikonographisch erscheint, stets seine einprägsame Wirkung aus.

¹ Vgl. *Juliana* (Royal A XXVII), *EETS* 51, S. 50; S. 52 (ant iberde as ful wiht, þat ter fluhen monie).

² Vgl. *Dorothe* 94 ff.

³ Horstmann, *N. F.*, S. 446 ff.

⁴ þat foule loket and foule gan bere (*Handl. Synne* 7758); im frz. Text findet sich dafür keine Entsprechung.

⁵ Vgl. *Handl. Synne* 8061; im frz. Text findet sich dafür keine Entsprechung.

⁶ Vgl. *S. Ambrosius* (Horstmann, S. 8 ff.), 287; in der lat. Legende findet sich dafür keine Entsprechung.

⁷ Ebenso die Teufel in *Hali Meidenhad*, 23.235: And te deoueles hoppen and kenchinde beaten hondes togederes. Vgl. Wahrig, 294.

⁸ „Die hl. Jungfrau zwischen dem hl. Servatius und der hl. Margareta“, Universitätsbibliothek Erlangen, Nr. 27.

⁹ Vgl. Marquardt, S. 300 f.

¹⁰ Vgl. Janson, S. 13 ff.

Auch die Wilden Männer, deren Wesen und Funktion sich in den Auffassungen des Mittelalters mit denen der Affen in mancherlei Hinsicht berühren, und die der Volksglaube den Satyrn und letztlich auch dem Teufel selber gleichsetzt,¹ treten in den mittenglischen Dichtungen mit krassen Gebärden auf, die im Verein mit ihrem häßlichen Aussehen und ihren ungeschlachten Körperbewegungen beschrieben sind. Faules Sich-auf-der-Erde-Wälzen und geile Blicke beobachtet Lazamon am Riesen von Mont Saint-Michel;² im allit. *Morte Arthure* stellt sich der gleiche Unhold vor Arthur hin, indem er „unschön umherstarrte; er fletschte wie ein Hund die greuslichen Zähne, er plärrte, er stöhnte gewaltig mit knurrenden Lauten“.³ Während hier – wie im Altenglischen – das Gebaren vor allem akustisch ist, kommen anderenorts in den Romanzen die sichtbaren Gebärden noch mehr zum Vorschein. In *Purity* heißt es von den bösen Riesen, sie seien wegen ihres häßlichen Gehabes berüchtigt;⁴ der Wilde Mann in *Ipomedon* erbebt vor dem Zweikampf aus Wut⁵ – den Rittern pflegt solches nicht zu widerfahren. Die indischen Riesen in *Wars of Alexander* gaffen den König und seine Leute mit aufgesperrten Mäulern an.⁶ In der Reimromanze *Kyng Alisaunder* ist es die Eigenart der wilden Angehörigen eines der seltsamen Völker in Indien, daß sie, weil sie keine Zungen haben, sich nur durch Gebärden verständigen.⁷

Phantastisch sind in den Romanzen die Schilderungen des Gebarens der Fabelwesen und Tiere. Auch das wird wohl oft als Ausdruck dämonenhaften Wesens empfunden; gebärden sich doch selbst bei Dante am allerstärksten die Ungeheuer der Hölle – der Zerberus,⁸ die Furien,⁹ Geyron¹⁰ etwa, und natürlich die gehörnten Teufel selbst.¹¹ Auch schon in König Alfreds *Boethius* wedelt der Höllenhund Zerberus, gebannt von des Orpheus Harfenmusik, mit dem Schwanz.¹² Vom Wüten, Feuerspeien, Zungenblecken und häßlichen Gebaren der Drachen erzählen denn auch Lazamon und die Romanzendichter.¹³ In *Beves of Hamtoun* hören wir ferner, wie der furchtbare Eber, als der Held auf ihn losgeht, die Borsten hebt, den Beves aus den Augenhöhlen anstarrt und wie ihm dann der Schaum aus dem Munde kommt.¹⁴ Das Gebaren des Kentaur in der *Gest Hystoriale* ist mit dem eines Wilden Mannes verglichen; seine Augen funkeln feuerglühend, er starrt seine Gegenüber übel an und bläht wiehernnd die Nüstern.¹⁵ In derlei Schilderungen folgen die mittenglischen Dichter zwar gewöhnlich ihren Quellen; aber die stilistische Originalität, mit der sie gerade die Ausdrucksgestik der unheimlichen Fabelwesen und Tiere wiedergeben, läßt doch erkennen, wie ausgeprägt ihr Blick für das konkrete Gebaren gerade dort ist, wo es nicht – wie bei

¹ Vgl. Bernheimer, S. 97 f.

² Vgl. La3. 25991 ff.

³ Than glopnede þe gloton and glorede vnfaire,
He grennede as a grewhounde with grysly tuskes;
He gapede, he groned faste, with grucchande latez. (MA. 1074 ff.)

⁴ Vgl. *Purity* 273 f.

⁵ Vgl. *Ipom.* 7976.

⁶ Vgl. *W. Alex.* 4728.

⁷ Vgl. *K. Alis.* 6426 ff.

⁸ Vgl. *Inferno* VI, 22 ff.

⁹ Vgl. ebd. IX, 49 f.

¹⁰ Vgl. ebd. XVI, 136; XVII, 25 f.

¹¹ Vgl. ebd. XVIII, 34 ff.

¹² Vgl. *King Alfred's Old English Version of Boethius*, ed. Sedgefield (1899), 102.15.

¹³ Vgl. La3. 15967 ff.; GHDT 914 f.

¹⁴ Vgl. *Bev. Hamt.* 784 ff.; 810.

¹⁵ Vgl. GHDT 7723 ff.

menschlichen Figuren – Würdeprinzipien zu berücksichtigen gilt und wo keine typisierten Ausdrucksformen zur Verfügung stehen.

Nun bleibt allerdings den Wilden und den Tieren das Attribut der Gebärde auch, wo es nicht mehr ausschließlich Kennzeichen des bösen Seins ist. Hier geht die Entwicklung nach zwei Richtungen. Die eine verläuft zur Auffassung vom „edlen Wilden“. Auch wo die Wilden nicht als Ausbünde des Bösen, sondern als Repräsentanten einer naturhaften Tugend konzipiert sind, sind noch die Gebärden ihr Charakteristikum. So ist noch der Wilde Mann bei Spenser stumm und macht sich „by signes, by lokes and all his other gests“ verständlich.¹ Doch die Idee vom „edlen Wilden“ kommt erst unter humanistischen Einflüssen eigentlich zur Entfaltung.² Wo in der mittelalterlichen Literatur Ansätze dazu auftauchen (etwa in der Dindimus-Episode in den Bearbeitungen des Alexanderstoffes), sind keine Gebärden geschildert. – Anders freilich ist es bei den Schilderungen „edler“ Tiere und Fabelwesen, deren es in den Romanzen viele gibt; sie sind oft mit menschlichen Gefühlen ausgestattet. Auch für sie ist der Gebärdenausdruck charakteristisch. In *William of Palerne* (*W. P.*) starrt der wackere Werwolf (ein verzauberter Fürst!) seine böse Stiefmutter im Zorne an, hebt die Borsten und brüllt gar schrecklich.³ Ähnlich kraß sind seine Jammergebärden.⁴ Es heißt auch ausdrücklich, daß er sich „bi certeyn signes“ verständlich macht.⁵ Das letztere erfahren wir nicht etwa nur deshalb, weil das Tier eben nicht sprechen kann, sondern weil die Gebärde Attribut der Wilden und Tiere – auch der „edlen“ – ist. Denn auch am Helden Wilhelm selbst und seiner Geliebten, die sich als Hirsch und Hirschkuh verkleidet haben und in ihrer Lebensweise sozusagen zu „edlen Wilden“ geworden sind, wird ihre Verständigung durch „pe selcouþ signes“⁶ beobachtet, obgleich sie trotz ihrer Einkleidung gar wohl auch miteinander zu reden pflegen. „Edeldenkende“ Tiere selbst stehen hoch im Kurs, aber auch bei ihnen gehören Gebärden zu ihrem Wesen. Häufig ist geschildert, wie treuherzige Pferde Freuden- und Entsetzensgebärden vollführen,⁷ oder wie die rennenden Jagdhunde beutegierig das Maul aufsperrten.⁸ Der dankbare Löwe in *Guy of Warwick* macht Freudensprünge, leckt dem Helden vor Rührung die Füße⁹ und wedelt in der Bedrängnis den Schwanz.¹⁰ Dergleichen Tiergebärdenschilderungen haben die mittelenglischen Romanzenschreiber freilich auch in ihren französischen Vorlagen gefunden. In der altfranzösischen Dichtung sind die Gebärden „edler“ Tiere allerdings oft noch farbiger, entsprechen indes meist einer konventionellen menschlichen Gestik;¹¹ daß etwa im *lai* der Marie de France das Pferd des Lanval Gefahr ahnend heftig zittert,¹² oder daß Yvains Löwe bei Chrétien sich vor Kummer zerzaust und zerkratzt, brüllt und Anstalten macht, sich umzubringen¹³ – das sind Gebärden, wie sie an Personen auch zu sehen sind.

¹ *Faery Queene* VI, IV, 11, 14; vgl. Bernheimer, S. 11.

² Vgl. Bernheimer, S. 112 ff.

³ Vgl. *W. P.* 4339 ff.

⁴ Vgl. *W. P.* 86 ff.

⁵ Vgl. *W. P.* 2740.

⁶ Vgl. *W. P.* 2992.

⁷ Vgl. *Bev. Hamt.* 2159 ff.; *Eger and Grime* (French/Hale, S. 669 ff.) 111 ff. u. ö.

⁸ Vgl. *Ipom.* 624 f.

⁹ Vgl. *G. Ww.* 4144 ff.

¹⁰ Vgl. *G. Ww.* (Caius Ms.) 4122.

¹¹ Gleiches gilt auch für die mittelhochdeutsche höfische Dichtung und die gleichzeitige Bildkunst. Vgl. Dellling, S. 120.

¹² Vgl. Marie de France, *Lanval* 46.

¹³ Vgl. *Yvain* 3508 ff.; 3394 ff.

Die andere und wesentlichere Tendenz verläuft zum Komischen hin. Mit der Darstellung der wilden Gebärden, ebenso wie mit derjenigen der äußeren Häßlichkeit der Unholde, werden humoristische Wirkungen erzielt.¹ Man spottet darüber und lacht – aber nun nicht mit einem „bösen“, sondern mit einem belustigten Lachen. In der Romanze von Richard Löwenherz z. B. wird dem König der Kopf eines geschlachteten Sarazenen präsentiert. An diesem Heidenkopf sieht man nun das physisch veranschaulichte Lachen, das Attribut des Bösen ist (. . . hys lyppys grennyd wyde; 3213); des Königs darob ausbrechende Heiterkeit ist dagegen ein zwar starkes, aber nicht ein mimisch verdeutlichtes Lachen (er lacht, „als wär er toll“). Aus Anstand mäßigt man sogar solches Reaktionslachen; als Richards Leute ihren König ein gebratenes Sarazenenhaupt verspeisen sehen, lachen sie nicht etwa geradeheraus, sondern „drehten sich um und lachten“.² – Die Gebärden der Unholde lösen erst die belustigte Reaktion der Beschauer aus. Das zeigt aber doch, wie effektiv die „bösen“ Gebärden gewesen sein müssen. Das Lachen und die Gebärden der Unholde dagegen sind nicht Reaktion auf etwas, sondern sündige Anzeichen des bösen Seins. Der Sarazenenkopf grinst nur, weil er heidnisch ist.³

Auch die humoristische Wirkung der Gebärden der Teufel und Heiden, der Wilden und Ungetüme ist schon in den altfranzösischen Vorlagen der Romanzen vorgezeichnet; das Komisch-Groteske der Gebärden kommt dort oft noch viel stärker zum Vorschein als in den mittenglischen Fassungen – in einer Weise, die es fraglich erscheinen läßt, ob dort die Gebärden der Unholde überhaupt als Attribute bösen Seins aufgefaßt wurden und nicht vielmehr als bloßer Lachreiz. In England scheint die moralische Beurteilung dieser Gestik ein bewußterer und wirksamerer Faktor zu sein. Auch noch Langland benutzt seine überaus realistisch-grotesken Gebärdenschilderungen nur zur Darstellung der personifizierten Todsünden. Und auf dem Theater wird aus der Teufelsgestalt der religiösen Dramen, dem *Vice*, der gestikulierende Clown.

2. DIE KIRCHE UND DIE SÜNDER

Die unbeherrschten Gebärden sind nun keineswegs bloß Attribute der Teufel und der Unholde. Die Ausdrucksgebärde birgt die Vorstellung des Sündigen; ihre Veranschaulichung ist ein moralisches Urteil über den Menschen, der sie vollführt. Auch für diese Wertung des körperlichen Ausdrucks zeichnen sich die Ansätze in den altenglischen religiösen Dichtungen ab.

Schücking hat darauf aufmerksam gemacht, daß die Wörter, welche die typischen Manifestationen des angelsächsischen Heldentums bezeichnen, in der religiösen Dichtung der Angelsachsen – im Gegensatz zur weltlichen – oft in pejorativer Bedeutung gebraucht werden,⁴ daß sich also eine Umwertung der Heldenauffassung im kirchlichen Sinne vollzieht. Die Gebärdenauffassung könnte diesen Tatbestand verdeutlichen. In der weltlichen Dichtung ist der Mensch in der Situation des Prahls, des Kampfesrausches, des Jubels nicht von den Ausdrucksbewegungen her gesehen, weil seinen hervorquellenden Stimmungen dieser Art ein Ethos der Verhaltenheit entgegenwirkt, so daß diese Stimmungen also nicht zu Affektgebärden werden. Wenn die geistliche Dichtung aber solche Stim-

¹ Vgl. Reinhold, S. 104 ff.

² hem tournyd away and lowz (*Rich. Löw.* 3114).

³ Lediglich als Ausdruck des Bösen motiviert ist auch das Lachen des Sarazenen in *Bev. Hamt.* 599. Vgl. auch *Sir Otuell* (*EETS*, E. S. 35), 259.

⁴ Vgl. Schücking, *Heldenstolz*, S. 24.

mungen an den Bösen beschreibt, so hat sie ihren von keinem Ethos gehemmten Exzeß im Auge; dabei werden sie eben zu Affektausbrüchen, die sich physisch äußern und an dieser ihrer Äußerung erkennbar sind. Solches ist eine Übertretung der Forderung nach Verhaltenheit und wird als sündhaft gebrandmarkt, und zwar indem auf die physischen Äußerungen als auf die Symptome der Sünde hingewiesen wird. Wenn in dem ae. Gedicht *Vainglory* es von den Zechern heißt, unter ihnen „erhebt sich Toben und Geschrei in der Schar, sie lassen schrille Stimmen mancherlei ertönen“,¹ so gelten die dermaßen sinnfällig beschriebenen Lautgebärden als verwerflich. Jemand, der sich so benähme, fährt der Dichter fort, „schreit und lärmt und prahlt bei weitem mehr als der gute Mann“.² Die Charakteristik der Sünder durch die leiblichen Ausdruckssymptome – hier wiederum vor allem durch die akustischen – gipfelt dann in dem Ausruf: „Denn wisse nach dieser kurzen Schilderung, daß das ein Kind des Teufels ist im Fleische befangen!“³ Nur beim Sünder ist der Leib den Affekten ausgeliefert. Die Seele schilt den Leib im Streitgespräch der Exeter-Hs., daß dieser zu Lebzeiten „an Speisen lüstern sich weidend (wlonc) und des Weines voll gewaltig tobte“;⁴ er sei „von Fleisch und Frevellüsten mächtig bewegt“ gewesen, durch sie, die Seele, aber standfest gemacht worden.⁵

Die Affektgebärden, deren Vorstellung sich mit dem altenglischen poetischen Heldenbild nicht verträgt, gelten somit von religiöser Warte als Symptom des Sündigen. Diese Auffassung weist nun ganz offensichtlich auf den Einfluß der Kirche. Die Lehre von der Mäßigung ist schon in der Patristik von durchgehender Bedeutung;⁶ sie verlangt zwar in der Praxis zuvörderst Beschränkung in Speise und Trank, schärft aber auch eine Zügelung des Affektausdrucks ein. In der in altenglischer Zeit weit verbreiteten *Formula vitae honestae* des spanischen Bischofs Martin von Braga († 580) z. B. wird die Doktrin des Maßes (des Mittelmaßes im Sinne der aristotelischen Ethik) zur didaktischen Anweisung für die rechte Lebensführung. Der Affektausdruck soll gezügelt, die Körperbewegungen sollen eingeschränkt werden.⁷ Noch deutlicher erklärt der Angelsachse Alcuin († 804) seinem Schüler, daß es „necessarie observandum est, ut recta sit facies, ne labra detorqueantur, ne immodicus hiatus distendat rictum, ne supinus vultus, ne deiecti in terram oculi, ne inclinata cervix, neque elata aut depressa supercilia“.⁸ Es ist schwierig zu bestimmen, wie weit derlei detaillierte Anweisungen den Charakter religiöser Moral haben und wie weit sie eine Art Kniggevorschriften sind. Sicher sind sie beides. Sicher ist auch, daß maßlose Affektgebärden kirchlicherseits immer wieder moralisch verdammt werden. So besonders das zügellose Lachen; wiewohl dem Mittelalter die Fähigkeit zum Lachen als das gilt, was den Menschen vom Tier unterscheidet,⁹ so ist doch das überlaute, das maßlose, das

¹ Breahthem stigeð, / cirm on corþre, cwide scralletaþ / missenlice; *Vainglory* (ASPR, vol. III, S. 147 ff.), 19 ff.; vgl. ebd. 40 f.

² breodað he ond bælcæð, boð his sylfes / swiþor micle þonne se sella mon (ebd. 28 f.).

³ wite þe be þissum / feawum forðspellum þæt þæt biþ feondes bearn / flæsce bifongen (ebd. 46 ff.).

⁴ „Wære þu þe wiste wlonc ond wines sæd, / þrymful þunedest“; *Soul and Body II* (ASPR, vol. III, S. 174 ff.), 36 f. – Zur hier gegebenen Bedeutung von *wlonc* vgl. v. Lindheim, *Anglia* 70 (1951), 36.

⁵ þæt þu wære þurh flæsc ond þurh firenlustas / stronge gestyred ond gestaþelad þurh mec (*Soul and Body*, 41 f.).

⁶ Vgl. Hermanns, *passim*.

⁷ *Martini Episcopi Bracariensis Opera Omnia*, edidit C. W. Barlow (New Haven, 1950); S. 245: Si continens es, et animi tui et corporis motus observa, ne indecori sint.

⁸ Zitiert nach Hermanns, S. 31, Anm. 9; vgl. dort auch S. 32, Anm. 1.

⁹ Notker: Homo est animal rationale, mortale, risus capax. – Vgl. hierzu H. Adolf, *Speculum* XXII (1947), 251.

von unschicklichen Gebärden begleitete Lachen verpönt;¹ nach der Benediktinerregel geht der Weg zur Tugend über das Meiden des Lachens.² Auch gegen ein Übermaß der Jammergebärden nehmen die Väter des öfteren moralisierend Stellung, indem sie deren zahlreiche als warnende Beispiele aufzählen.³ Es ist hier nicht der Ort, die geistlichen Quellen dieser Anschauungen zu untersuchen – aus der Bibel direkt stammen sie kaum; vielmehr sind, wie Wahrig für das Lachen gezeigt hat, stoische und asketische Einflüsse maßgebend.⁴

Ihr Niederschlag auf das englische Schrifttum, der uns hier interessiert, erscheint ganz besonders nachhaltig. Deutlich tritt in der mittellenglischen Prosa die Tendenz hervor, die Sünde durch ihre körperlichen Äußerungen zu kennzeichnen.⁵ Wo Erbauungsschriften und Poenitentiale auf die äußeren Symptome der Sünde zu sprechen kommen, verzeichnen sie höchst anschauliche Gebärden. Man bedient sich dabei immer wieder des Vergleichs mit den Mimen und Possenreißern. Das gaukelnde und effekthaschende Gebaren dieser fahrenden Histrionen muß der Kirche besonders anstößig erschienen sein. Thomas von Aquin hält nur etwas von denjenigen Mimen, die Heiligenlegenden vortragen, verurteilt aber solche, die sich durch indezentes Tanzen und Gestikulieren hervortun.⁶ Das Thomas von Cabham zugeschriebene Poenitential⁷ erklärt jene Mimen, die "quidam transformant et transfigurant corpora sua per turpes gestus" und die allerlei obszönes Gebaren vollführen, für die übelsten ihrer Zunft. Im *Book of Vices and Virtues* (ca. 1375) nun, einer der beiden weitverbreiteten me. Bearbeitungen der *Somme li Roi*, wird das zügellose Gebaren (doynge wiþ here bodies) derer, die es an der Tugend der Mäßigung fehlen lassen, mit der Erklärung angeprangert, solche Leute müßten für "halfyng fooles" gehalten werden;⁸ vielleicht klingt darin ein Hinweis auf das närrische Gebaren der Mimen an, der dem moralischen Verdammungsurteil der Gebärden größten Nachdruck verleihe. Ausdrücklich mit dem Gebaren der Mimen verglichen wird in *Ancrene Riwe* z. B. das Verhalten der Neidischen, die schiefe Blicke haben, die Augen rollen und die Ohren hängen lassen und, sobald sie Gutes hören, den Mund verzerren.⁹ In ähnlich körperlicher Weise werden auch die Symptome der anderen Todsünden dargestellt. Davon ist selbst die Trägheit nicht ausgenommen; der ihr Verfallene pflegt – nach *Handlyng Synne* – schweißtriefend im Bett zu liegen;¹⁰ auf gute Ermahnungen hin räkelt er sich und kratzt.¹¹ An der moralisch abschreckenden Absicht solcher Darstellungen in den Erbauungsschriften wie auch in den religiösen Dichtungen ist nicht zu zweifeln. Auch an den Verdammten in der Hölle schildert man ja den körperlichen Ausdruck, wie etwa das Heulen und Zähneklappern in *Agenbite of Inwit*¹² oder das rastlose Umherirren im *Poema Morale*¹³ – eine Praxis, deren man allent-

¹ Martin Br.: Nam reprehensibilis risus est, si immodicus. – Basilius fordert, daß man das Lachen nicht mit grinsenden Lippen vorbringen solle; vgl. Wahrig, S. 292.

² Die ags. Prosabearb. d. Benediktinerregel, hrsgg. v. A. Schröer, Bibl. d. ags. Prosa (Kassel, 1885), 18.7 f. (Der Mönch soll) ne . . . fela spreca, ne idele word ne leahtorbere; ne hleahter ne sceal he lufian; vgl. bes. ebd. S. 22. 6 f.

³ Vgl. Zappert, *passim*.

⁴ Vgl. Wahrig, S. 296 ff.

⁵ Vgl. dazu A. J. Doyle, in: *The Age of Chaucer* (Penguin, 1954), S. 74 ff.

⁶ Vgl. E. K. Chambers, *Mediaeval Stage* I, S. 58.

⁷ Mitgeteilt bei E. K. Chambers, ebd., Appendix G.

⁸ *Book of Vices and Virtues*, EETS 217 (1942), S. 287. 8 ff.

⁹ *Ancrene Riwe* (Ms. Nero A XIV), EETS 225 (1952), S. 94. 9.

¹⁰ Vgl. *Handl. Synne* 4258; im französischen Text findet sich keine Entsprechung.

¹¹ Vgl. ebd. 4279; im französischen Text findet sich keine Entsprechung.

¹² Vgl. EETS 23, 265.5.

¹³ Vgl. *Poema Morale* 239.

halben in mittelalterlicher Dichtung und Bildkunst nicht müde wird. Es genüge, beispielsweise daran zu erinnern, daß ottonische Miniaturen vom Jüngsten Gericht wie die im Perikopenbuche Heinrichs II. die Toten mit lebhaftesten Gebärden malen und ihnen die würdig posaunenden Engel entgegenstellen,¹ oder daß selbst Dante, der die Gefühlsgebärdendarstellung zu einer unerhört nuancierten Kunst entwickelt hat, die zweifellos stärksten Körpereffekte den Sündern im Inferno vorbehält.

Die positive Forderung, die demgegenüber erhoben wird, lautet, der Mann – besonders der im fürstlichen Stand – solle die Formen wahren, gemäßigt im Gebaren sein und vor aller Welt eine würdige Haltung einnehmen.² Die ruhige Körperhaltung ist das Gute, wie die affektische Körperbewegung Symptom des Bösen ist. Bekannt ist Richard Rolles Preis der ruhigen Haltung: diejenigen sind Gott wohlgefällig, „die still an einem Ort verweilen und nicht umherrennen, sondern in der süßen Liebe Christi sicher stehen“.³ Wer Gott liebt, soll stets in „maste rest of body and sawle“ sein.⁴ Für diese Gleichsetzung von ruhiger Körperhaltung und Frömmigkeit ist zwar das mystische Gedankengut maßgebend; trotzdem bleibt die nachdrückliche Ausführlichkeit, mit der Richard Rolle immer wieder auf die körperliche Seite eingeht, für den Engländer höchst bezeichnend. So erläutert er lang und breit, warum er in sitzender Haltung jene fromme Körperruhe am besten findet, und gibt sich selbst den Beinamen „der Sitzende“.⁵

In Lazamons Brutdichtung ist denn gerade die ruhige Körperhaltung, das Stillsitzen oder das Stillstehen, die häufigste „Gebärde“ der von Affekten erregten Helden. Das Stillhalten bezeugt gleichsam die Tugend des Affektverschweigens. Cordoille, die König Leir ihre wahre Liebe mitteilt, sitzt nach ihrer Rede „ganz still.“⁶ Ebenso bezeugt sie ihre tugendhafte Vaterliebe, als sie mit Freuden von der Ankunft des von ihren Schwestern verstoßenen Leir hört: „Die Königin Cordoille saß lange Zeit ganz still.“⁷ Und als Arthur vom Tode Uthers hört, bricht er nicht gleich in Totenklagen aus, sondern „sæt ful stille“.⁸ Es handelt sich dabei freilich um einen über die ganze mittenglische Dichtung hin verbreiteten formelhaften Ausdruck; aber sein Inhalt – die tugendhafte Körperruhe – hat bei Lazamon Gewicht; erst in den Romanzen wird dieser moralische Sinn häufig nicht mehr verstanden.

In Lazamons Dichtung ist es auf der anderen Seite auch, wo die anschaulich geschilderten Affektgebärden am eindeutigsten das böse Sein ausweisen; in dieser Bedeutung ist die Gebärde bei Lazamon ein Phänomen erzählerischer Gestaltung. Die folgenden Abschnitte sollen im Rahmen von für die erzählende Dichtung typischen Situationen und Lebenslagen zeigen, wie dies bei drei naturgegebenen Grundformen gestischer Affektäußerung der Fall ist: beim ichbezogenen Affekt (Zorn), beim auf das Gegenüber gerichteten Affekt (Erotik) und beim Affekt, der die Konventionen des Gemeinschaftslebens (Gastmahl) zerbricht.

¹ Vgl. H. Jantzen, *Ottotonische Kunst*, S. 89.

² Vgl. *Book of Vices and Virtues* 287. 12 ff.

³ þai er Goddes trone, þat dwelles still in a stede, and er noght abowte rennand, bot in swetnes of Cristes lufe er stabyld. (*Form of Living* X, 248; in: *The English Writings of Richard Rolle*, ed. H. E. Allen [Oxford, 1931]).

⁴ Vgl. ebd. X, 258f.

⁵ Vgl. H. E. Allens Einleitung, S. XVII.

⁶ and seoððen set swpe stille (La3. 3060); bei Wace ist dieses Stillsitzen offenbar nicht als körperliche Gebärde aufzufassen; vgl. *Brut* 1743: A tant se tout, ne volt plus dire.

⁷ þe quene Cordoille sæt longe swpe stille (La3. 3526); bei Wace findet sich hier nichts Entsprechendes; vgl. *Brut* 1987.

⁸ Vgl. La3. 19887. Bei Wace findet sich hier nichts Entsprechendes.

3. ZORN

„Niemals“, lehrt schon in den ae. *Precepts* der Vater den Sohn, „laß den Zorn dich überwältigen, im Herzen sich aufbäumend, noch den Abgrund heftiger Worte dich mit seinen Wogen schänden; man kämpft dagegen an in der mutigen Seele.“¹ Vom Zorne überwältigt aber sind in den religiösen Dichtungen der Angelsachsen die Teufel und die Folterer.

Im 14. Jh. läßt Langland die personifizierte Todsünde des Zorns durch die Gebärden wirken; der Zorn tritt laut lachend auf, mit weißen Augen, schnaubender Nase, sich auf die Lippen beißend.² Der Zorn lacht nicht nur, weil Langland ihn komisch meint, sondern weil er Sünde ist. *Ancrene Riwe* betont die körperlichen Symptome des Zorns und sagt, dieser sei ein böser Zauberer, der das Äußere des Menschen ganz und gar verwandelt und ihn zum wilden Tier macht. Der Zornige sei ein Wahnsinniger, in seinem Innern ebenso wohl wie in der Art seines Dreinschauens, seines Redens und Gebarens.³

Die Stoa mag diese Art und Weise, den Zorn am Symptom der Gebärde zu verurteilen, beeinflußt haben. Seneca beschreibt in seinem Traktat über den Zorn ganz konkret die körperlichen Äußerungen.⁴

Indes scheiden die kirchlichen Lehren vom sündigen Zorn den guten, heiligen Zorn.⁵ Gut und tugendhaft ist der Zorn, der Reaktion auf die Sünde ist. Solcher Zorn ist in der Dichtung heroisch, und seine Manifestation ist repräsentativ. Böse und sündig hingegen ist der Zorn, wo er jäh Affekt ist und wo sein körperlicher Ausdruck spontane, unbeherrschte Gebärden sind, wo er – wie es bei Thomas heißt – das Maß der Vernunft nicht beachtet.⁶ Da Gebärden und Ausdrucksformen des Zorns in mitttelenglischer Zeit stereotype Vorstellungen und formelhaft geworden sind, wendet sie die Dichtung auf die beiden Arten des Zornes an. Wildes Blicken, sogar Zähnefleischen können also ebenso das Böse, das Unheroische bloßstellen wie auch der Veranschaulichung des Helden dienen. Allein die Darstellungsweise läßt uns nicht im Zweifel darüber, welcher Art von Zorn eine Gebärde zugehört – zum einen deshalb, weil die den Gebärden unterliegenden Gefühle verdeutlichend genannt zu werden pflegen, und zum andern, namentlich bei Laȝamon, weil „böse“ Zornesgebärden als unbeherrschte Affektausbrüche Konfliktstoffe in die Handlung hineintragen, während die „guten“ Zornesgebärden mehr dekorativ-repräsentativen Charakter haben.

Nur die Zornesgebärde als Symptom des Bösen ist bei Laȝamon für die Entwicklung der Handlung wirksam. Sie kommt auch häufiger vor. Darin zeigt sich eben die Tragkraft der Auffassung, die das Affektgebaren mit dem Bösen zusammenbringt. So vermag sie zur Wertung der Persönlichkeit beizutragen. Dem ansonsten trefflichen Morpιδus wird seine körperliche Unbeherrschtheit im Zorn ausdrücklich als Charakterfehler angekreidet.⁷ Und

¹ Yrre ne læt þe æfre ȝewealdan, / heah in hreþre, heoroworda grund / wylme bismitan, ac him warnað þæt on geheortum hyge. (*Precepts*; *ASPR* III, S. 140 ff., 83 ff.).

² *Piers Plowman C*, VII, 103 f.

³ Vgl. *Ancrene Riwe* 52. 34 ff.

⁴ Vgl. *De ira* I, 1 und II, 35.

⁵ Vgl. z. B. *Bk. of Vic. and Virt.* 25.11: But vnderstonde wel þat þer is an ire þat goode holy men han aȝens euele, þat is vertue to destroie wiþ yuele, and þer is a-noþer þat is synne wel gret. – Analog *Handl. Synne* 3767 u. ö.

⁶ Vgl. *Summa Theol.* I.II, Qu. 46, 4.

⁷ Vgl. Laȝ. 6369 ff. im Zusammenhang mit 6377 ff.

wenn König Leir, als er bei der Befragung seiner Töchter die arglose Antwort Cordoilles vernimmt, vor Zorn über und über schwarz wird, in Ohnmacht fällt, sich nach einer Weile wieder aufrafft, um Cordoille, der darob angst und bange wird, wütend zu verfluchen,¹ so wird diese Reaktion Leirs „böse“ genannt (vuel; La3. 3078; bei Wace keine Entsprechung). Leir ist ja, als er die Töchterbefragung veranstaltet, ein Greis; und Alter ist hier offensichtlich nicht mehr – wie im *Beowulf* – mit Weisheit identisch, sondern mit unheroischer Schwäche, was der Dichter zu Beginn der Episode auch ausdrücklich vermerkt.² Im folgenden muß Leir in der Tat für seine Verhaltensweise gleich einem reuigen Sünder Abbitte tun. Auch daß Leir schwarz wird,³ dürfte die moralische Verurteilung unterstreichen. Das Schwarzwerden im Zorn ist zwar auch in französischen Dichtungen eine durchaus gängige Vorstellung;⁴ indes wird es auch da (nach Schröder) vorzugsweise dann erwähnt, wenn es sich um „etwas Unangenehmes und Böses“ handelt.⁵ Ähnliches kommt im Orient vor; und auch im Koran wird ein Bösewicht vor Zorn schwarz.⁶ Möglich, daß Lazamon mit diesem „schwarz“ gar keine echte Farbvorstellung verbindet (sein Vergleich „schwarz wie ein Tuch“ ist vage); wesentlicher erscheint das moralische Urteil, das darin liegt. Schon in der altenglischen religiösen Dichtung ist schwarz die Farbe des Bösen⁷ und dabei mehr symbolisch gebraucht als real; die evozierte Farbvorstellung ist facettenreich und daher unbestimmt.⁸ So ist wohl auch das Schwarzwerden Leirs zuvörderst als Symptom der Verwerflichkeit seines Handelns aufzufassen und nicht, wie man vermutet hat, als „expressionistische“ Übersteigerung einer objektiven Gefühlsschilderung.

Mit besonderer Vorliebe schildern die Dichter, wie böse Gestalten jähzornige Affekte an ihrem tugendreichen Gegenüber auslassen. König Leir verstößt die beste seiner Töchter im Zorn. In den Romanzen werden dabei gröbliche Rasereien vorgeführt. Der böse Godrich in *Havelok* z. B., der den als Küchenjungen beschäftigten Helden zwingen will, seine ihm unliebsame Pflgetochter Goldburg zu heiraten, überläßt sich bei dessen gleichwohl sachlich begründeter Weigerung seiner Zornesregung, indem er aufbraust und ihm derbe

¹ þe king Leir iwerðe swa blac
swlch hit a blac cloð weoren
iwerð his hude and his heowe
for he was supe ihærmed
mid þære wræððe he wes isweued
þat he feol iswown
late þeo he up fusde
þat mæiden wes afeared . . . (La3. 3069 ff.).

Bei Wace (vgl. *Brut* 1744 f.) tritt das Physische der Reaktion Leirs nicht in diesem Maße in Erscheinung.

² þa ældede þe king / and wakede an ađelan (*Ms. Cotton Otho*: and failede his mihte) (La3. 2937 f.). – Als Allegorie gehört das Alter im Rosenroman zu den Lastern. Vgl. Lewis, S. 102.

³ Das Wort *blac* in Lazamons Text könnte allerdings auch ‚bleich‘ heißen; es besteht jedoch keine Veranlassung zur Annahme, daß La3. hier von Wace abweicht, der Leir *pers* werden läßt (*Brut* 1793), womit ein „schwärzliches Blau“ gemeint ist (vgl. H.-E. Keller, *Étude descriptive sur le vocabulaire de Wace* (Berlin, 1953)).

⁴ Vgl. Loubier, S. 123 f.; Neubert, S. 662.

⁵ Vgl. Schröder, S. 66, Anm. 1. Für Beispiele aus den me. Romanzen vgl. Geissler, S. 56.

⁶ Vgl. Vorwahl, S. 18.

⁷ Vgl. W. E. Mead, „Colour in Old English Poetry“, *PMLA* XIV (1899), 181; J. E. Willms, *Farbbezeichnungen in der Poesie Altenglunds* (Diss. Münster, 1902), S. 6 ff.; E. Schwentner, *Altgermanische Farbbezeichnungen* (Diss. Göttingen, 1905), S. 16.

⁸ Vgl. Lerner, „Colour Words in Anglo Saxon“, *MLR* XLVI (1951), 264 ff. – Auch im Französischen erscheint das „böse“ Schwarz (*neir*) synonym mit ‚blau‘ und ‚braun‘ oder mit dem neutralen *descolore* (vgl. *þe Desputisoun* . . ., Erlanger Beiträge, I, Anh. 1, Text P, Vers 1066; zu *descolore* s. auch W. T. Elwert, „Zur Synonymendoppelung als Interpretationshilfe“, *ASMS*, 195 [1958], 24).

Schläge versetzt.¹ In *Bev. Hamt.* zieht die ehebrecherische Mutter den jungen Helden im Zorn über dessen berechnete moralische Vorhaltungen am Ohr² oder versetzt ihm bei ähnlicher Gelegenheit eine so gewaltige Ohrfeige, daß er zu Boden fällt.³ Daß solches nicht nur humoristisch, sondern moralisch gemeint ist, zeigt sich darin, daß eben die besagte Ohrfeige den guten Saber bestimmt, sich von der Rasenden – seiner Herrin – in diesem Augenblick innerlich loszusagen und sich mitleidsvoll auf die Seite des Beves zu schlagen. In der allit. Romanze *Chevalere Assigne* ist es eine böse Hexe, die vom Ritter zum Schwan ihrer Missetaten beschuldigt wird; sie wird darob so zornig, daß sie auf diesen losstürzt und ihm ein Büschel Haare ausreißt.⁴ Selbst der treffliche Athelston gerät, als er dem Verräter Glauben schenkt und damit zum Agens des Bösen wird, in eine solche Wut, daß er seiner für die Gerechtigkeit einstehenden Gemahlin mit einem Fußtritt das Kind im Leibe tötet.⁵ Einen unbeherrschten Kinnhaken erhält der Hl. Bernhard in der ihm gewidmeten mittlenglischen Legende,⁶ und zwar von einem Canonicus Regularis, als er diesen wegen der Verknennung seiner Amtspflichten rügt:

þe chanoun was zong and hot of blod,
And, as a mon þat waxen weore wod,
He smot seint Bernard vndur þe chek . . . (493 ff.).

Der mittlenglische Dichter führt dabei – abweichend von seiner Quelle (*Leg. Aurea*) – als mildernden Umstand die Jugend und die Heißblütigkeit des Canonicus an. Auch in altenglischer Zeit verzieh man ja kirchlicherseits der Jugend das Ungestüm. Daß aber der sonst so bieder seiner lateinischen Quelle folgende Dichter eine derartige Entschuldigung für nötig hält, könnte doch die Vermutung nahelegen, daß er damit der als böse empfundenen Zornesgebärde eine Schärfe nehmen will, die, da der sie Vollführende immerhin ein Geistlicher ist, entstellend wäre und auch gar nicht im Sinn der lateinischen Legende ist.

In den altfranzösischen Dichtungen beeinträchtigen demgegenüber oft auch die stärksten Zornesgebärden die moralische Trefflichkeit nicht im geringsten; im Gegenteil, auch bei den Zornesausbrüchen der Helden sind dort überaus heftige Affektgebärden geschildert; sie knirschen mit den Zähnen, rollen und schließen die Augen, ziehen die Brauen hoch, schäumen, raufen Haar und Bart, zittern, werden rot, grün und schwarz.⁷

4. SCHMACH

In den Kampfschilderungen stellen die Zornesgebärden die Schmach der bedrängten und geschlagenen Feinde zur Schau. Doch darüber hinaus werden Ausdrucksbewegungen des Entsetzens, der Angst, der Feigheit in die Schilderungen der Schmach einbezogen, welche auch in den altfranzösischen Epen häufig sind. Das mit Vorliebe dargestellte

¹ Godrich stirt up and on him dong
With dintes swiþe hard and strong (*Hav.* 1147 f.).

² Vgl. *Bev. Hamt.* 492 f.

³ Vgl. *Bev. Hamt.* 320 ff.

⁴ And þenne she lepte to hym and kawzte hym by þe lokke
That þer leued in here honde heres an hondredde. (*Chev. Ass.*, French/Hale, S. 857 ff., 254 f.).

⁵ Vgl. *Athelston* 282.

⁶ Horstmann, S. 41 ff.

⁷ Vgl. Neubert, S. 662; Braeder, S. 25.

Schmachgebaren der Gegner könnte insofern von dem „bösen“ Gebaren abgeleitet sein, als ja, worauf man des öfteren hingewiesen hat, die Kämpfe der christlichen Helden als Kämpfe gegen den Unglauben und gegen das Böse gerechtfertigt werden und die Gegner Heiden und Sarazenen oder diesen gleichgesetzte Feinde sind.¹ Doch dies erklärt den Tatbestand nicht erschöpfend. Die altenglische Dichtung schildert selbst an den höllischen Feinden heroisches Verhalten. Auch bei Lazamon tritt z. B. der feindliche Caesar mit den Kampfesgebärden eines edlen Helden auf, während gerade die geschlagenen Briten sich schmachvoll benehmen.

Allerdings wird an den vom christlichen Standpunkt verworfenen Feinden ein Schmachgebaren am ehesten vorgeführt. Darüber hinaus aber haben die Schmachgebärden eine von der engeren moralischen Bedeutung sich lösende, eigenrechtliche Funktion: sie stellen den Geschlagenen, ja den Unheroischen schlechthin bloß, und sie unterstreichen den Triumph des Siegers, der oft gerade aus ihrem Anlaß und auf sie Bezug nehmend Hohnreden anstimmt.²

In Deutschland läßt freilich Ekkehard im heldischen Epos schon Schmachgebaren auf höchst originelle Weise wirken – so, wenn dem Gunther in dem Moment, als er von Walther im Kampf bei einer Hinterlist ertappt und darob angeschrien wird, vor Entsetzen die Knie wanken.³ Bei den Angelsachsen hat man nach annähernd Vergleichbarem wiederum zunächst in der religiösen Dichtung zu suchen, wo in der Tat das Judithfragment ein augenfälliges Beispiel liefert. Der assyrischen Offiziere bemächtigt sich dort ob der Schlappe, die ihnen die in der Schlacht erfolgreichen Juden zugefügt haben, ein Gefühl der Entmutigung (236 ff.; 267 ff.). Deswegen erheben sie vor Holofernes' Zelt Lärm und Zähneknirschen, womit sie zunächst ihren vermeintlich liebestrunken schlafenden Heerführer aufwecken wollen. Ihre Gebärden sind aber zugleich zorniger Ausdruck. Als dann aber einer der Offiziere sich ins Herrscherzelt wagt und den Kadaver des Holofernes erblickt, da schlägt der Zorn in Entsetzen mit völlig zweckfreien Affektgebärden um, die der englische Dichter seiner Quelle gegenüber beträchtlich verstärkt: der Fürwitzige fällt vor Entsetzen zu Boden, zerrt sich an den Haaren, zerreißt das Gewand.⁴ Auch seine – von der Quelle unabhängige – Rede tut den Genossen höchstes Entsetzen kund, woraufhin diese ihrerseits die Waffen von sich werfen und Reißaus nehmen (*Judith* 291).⁵ Den Eindruck des Schmachvollen befördert nicht zuletzt das wiederholte Wechseln der Gefühle und der dazugehörigen physischen Äußerungen wie auch der Bereiche, denen die einzelnen Gebärden entstammen (biblischer Tradition sind das Kleiderzerreißen und das Zu-Boden-Fallen,⁶ dem kriegerischen Bereich das Waffenwegwerfen und das Ansetzen zur Flucht entnommen). Das Reißausnehmen stellt die altenglische Dichtung aber auch sonst vor, namentlich wenn Plagegeister damit ihre schmachvolle Ohnmacht gegenüber den standhaften Heiligen ausweisen.⁷

¹ Vgl. Gist, S. 121.

² Vgl. Reinhold, S. 31.

³ Vgl. *Waltharius* 1326.

⁴ He þa lungre gefeoll
freorig to foldan, ongan his feax teran,
hreoh on mode, ond his hrægl samod (*Jud.* 280 ff.).

⁵ Die Vulgata erwähnt in beiden Fällen nur die Gebärde des Kleiderzerreißens, die ihrerseits in der ae. Dichtung das eine Mal fortgelassen, das andere Mal (281) beiläufig-zusätzlich zu den anderen hinzugefügt ist – vielleicht, weil sie für das germanische Publikum nicht genügend Affektgehalt hat.

⁶ Wie der entsetzte Fürwitzige fallen auch Jesu Häscher hin, als sich der Heiland auf dem Ölberg ihnen zu erkennen gibt (Joh. 18, 6), welche Gebärde im as. *Heliand* als Schmachgebärde aufgegriffen ist.

⁷ Vgl. *Juliana* 630; *Andreas* 1340, 1386 f. u. ö.

In Lagamons Schilderungen schmäählich Geschlagener finden wir erstaunliche Ansätze zu nachgerade realistischen Einzelheiten, wie wenn der besiegte Britenkönig Carric sich auf allen Vieren von seinem Heere davonsieht,¹ oder wenn an anderer Stelle die geschlagenen Soldaten Octas auf den nackten Knien in den Wald kriechen.² Das Unheroische scheint auch hier noch mit dem Sündig-Verworfenen eng beisammen zu liegen. In kriechenden und jämmerlich geduckten Haltungen stellte die Bildkunst dämonische Figuren und personifizierte Laster oft vor,³ und ähnliche Schmachgestik kennen auch spätere Romanzen – etwa *Sir Degrevant*, wo überlebende Feinde sich unter Bäumen und im Gebüsch ducken.⁴

Die französischen Epen freilich liefern den englischen Romanzendichtern noch eine weit größere Fülle von Schmachgebärden. So das Angstzittern der Gegner: der schuld- bewußte Brademond in *Bev. Hamt.* zittert schon, als er den Helden nur sieht;⁵ in *Richard Löwenherz* zittert das ganze Heer der Sarazenen beim bloßen Anblick der englischen Streitmacht.⁶ Oder Gebärden des feigen Entsetzens,⁷ wobei bedrohte Gegner schrecklich stöhnen,⁸ in Ohnmacht fallen⁹ oder sich, wie ein feindlicher Herzog in *W. P.*, vor ihren eigenen Rittern „gar jämmerlich aufführen“.¹⁰ Ein König in ähnlicher Situation fällt darnieder und „zerreißt alles, was an seiner Rüstung zerreißbar ist“.¹¹

So schildert man auch die ohnmächtigen Zappeleien der schon Vernichteten, die in *Richard Löwenherz* das ironische Bild andeutet: „Da konnte man die Heidenmänner im Sumpfe liegen und sich baden sehen; und wer emporkam, der trank aus König Richards Becher“ (d. h. dem wurde der Garaus gemacht);¹² im allit. *Morte Arthure* zappelt (*sproulez*) ein schon zu Tode getroffener Gegner Arthurs noch bevor er stirbt.¹³ Eine typische Zornesgebärde der schmachvoll Geschlagenen ist es auch, daß sie ihre Wut an den Heidengöttern und deren Statuen auslassen und diese auspeitschen, zertrümmern und mit Füßen treten;¹⁴ die Sarazenen im altfranzösischen Rolandslied verhalten sich ebenso.¹⁵ Nicht zuletzt werden auch Schmach-Klagen ausgemalt, wie wenn etwa in *Ferumbras* der Emir, als er von der Niederlage hört, in Ohnmacht fällt, dann laut schreit und die Hände ringt.¹⁶

Man kann in derlei Darstellungen des Schmachgebarens in den Romanzen eine humoristische Absicht oft nicht verkennen,¹⁷ wie sie vor allem auch die spätere altfranzösi-

¹ Vgl. La3. 29313 ff.; bei Wace findet sich nichts Entsprechendes; vgl. *Brut* 13611 f.

² Vgl. La3. 18472 f.; bei Wace findet sich nichts Entsprechendes; vgl. *Brut* 8530.

³ Vgl. Janson, S. 46.

⁴ Vgl. *Degrevant* 1671 f.

⁵ Vgl. *Bev. Hamt.* 1389.

⁶ Vgl. *Rich. Löw.* 3989.

⁷ Vgl. *Lib. Desc.* 1621.

⁸ Vgl. *Degrevant* 1263 f.

⁹ Vgl. *Joseph of Arimathie* 582 f.

¹⁰ *despitusly þe duk drayed him þanne* (*W. P.* 1210).

¹¹ *al to-tare his a-tir þat he to-tere migt* (*W. P.* 3884).

¹² þoo mygte men se þe heþene men
Lyggen and baþen hem in þe fen;
And þoo þat wolden haue come vppe,
þey drank off Kyng Richardis cuppe. (*Rich. Löw.* 7021 ff.).

¹³ Vgl. *MA.* 2063

¹⁴ Vgl. *G. Ww.* 3707 ff.; *Purity* 1347 f.; *King of Tars* 646 ff.

¹⁵ Vgl. *Rolandslied*, 2695 ff.

¹⁶ Vgl. *Ferumbras* 1134 ff.

¹⁷ Vgl. Reinhold, S. 99.

sche Dichtung an entsprechenden Stellen ganz deutlich aufweist. Vollends zur Situationskomik wird das Schmachgebaren dort, wo es außerhalb kriegerischer Situationen vorkommt.¹ Doch auch unter der humoristischen Oberfläche schimmert manchmal jene ethische Wertung durch, die im hemmungslosen Gebaren das Kennzeichen nicht nur der Unhelden, sondern auch der Verworfenen sieht. Dafür ist in *Bev. Hamt.* die merkwürdige Aufforderung des Beves bezeichnend, der seinem schwergetroffenen und sich winselnd gebärdend zum Mahomet jammernden bösen Gegner Ivor allen Ernstes rät, er solle doch lieber Gott und Maria anrufen und sich sogleich taufen lassen.²

Auch im Motiv der Selbsterkenntnis des Erledigten in der Schmachklage kommt diese ethische Wertung zum Vorschein. Der geschlagene Darius in *W. Alex.*, der sich unter Heulen und Stöhnen mit dem Gesicht zu Boden wirft, als er seine Niederlage beklagt, deutet selbst seine Aufführung im Sinne mittelalterlicher Tragik: „Ich, der ich nach den Sternen griff, bin nun zu Boden gestreckt“.³ In der mittelhochdeutschen Dichtung kommt dieses Motiv der klagenden Selbsterkenntnis des Vernichteten z. B. in bezug auf Etzel in *Diu Klage* vor; aber dort fehlt gerade diese moralische Ausdeutung der Schmachgebärde.⁴

Doch ist, wie gesagt, bei Lazamon die ethisch-moralische Wertung des unheroischen Gebarens noch am eindringlichsten. Sie zeigt sich auch darin, daß Schmachgebärden in krasser Übersteigerung nur an Frauen geschildert werden. Daß Frauen sich besonders heftig gebärden, weiß auch die altnordische Dichtung.⁵ Bei Lazamon aber scheinen Frauen in kriegerischen Situationen von Natur aus haltlos und damit grundsätzlich unheroisch zu sein – anders als bei den Germanen, wo es eine Brünhilde gab; jedenfalls schildert er sie im Rachewüten gleich rasenden Hyänen.⁶ Von den zahlreichen Unterwerfungen unter Arthur ist diejenige die totalste, wo die Weiber der völlig aufgeriebenen Scoten die Schmach der Niederlage mit ihren Gebärden vor Arthur bezeugen. Sie weisen heulend ihre Kinder vor, schneiden sich die Haare ab, werfen sich in den Staub, kratzen sich blutig, reißen sich die Kleider vom Leibe und flehen um Gnade.⁷ Dieses Gebaren, von dem zwar auch die Quellen berichten, ist bei Lazamon ungewöhnlich lebhaft und, wie es scheint, mit einem stärkeren Sinn für das Gestische geschildert als bei Wace, wovon nicht zuletzt der originelle Stil und die Syntax der Wiedergabe zeugen.⁸ – In anderen Unterwerfungsszenen Lazamons dagegen, in denen Männer (und künftige Bundesgenossen Arthurs) die Sich-Unterwerfenden sind, treten Affektgebärden hinter dem Zeremoniell völlig zurück.

Auch später noch kommt gerade in heftigen Schmachgebärden von Frauen deren Verworfenheit an den Tag – sei es, daß das schuldige Weib Amilouns blau und blaß wird, als ihr Gatte, an dem sie sich versündigt hatte, glanzvoll heimkommt;⁹ oder sei es, daß im allit. *Morte Arthure* die ehebrecherische Guinevere auf die Nachricht von Arthurs kriegerischer Rückkehr hin privat wie öffentlich wütet, schreit, stöhnt und im Begriffe ist, Hand

¹ Etwa in *W. P.*, als eine Magd (!) beim Anblick der als Tiere verkleideten Liebenden Reißaus nimmt; vgl. 3178 f.; ferner 1772 ff.

² Vgl. *Bev. Hamt.* 4225 ff.

³ Vgl. *W. Alex.* 3074 ff.

⁴ Vgl. hierzu Frenzen, S. 57.

⁵ Vgl. Will, S. 32 ff.

⁶ Vgl. La3. 12864 ff.; zu Lazamons Wertschätzung der Frau vgl. auch Gillespy, S. 402; Lippmann, S. 103; Tatlock, *Legendary History*, S. 523.

⁷ Vgl. La3. 21867 ff.

⁸ Siehe unten S. 126 f.

⁹ Vgl. *A. A.* 2458.

an sich zu legen¹ – ein Gebaren, das hier eben die gescheiterte Verräterin, die Böse anprangert; mit ihrer gebrochenen Liebesleidenschaft, die im analogen Vorgang der gleichnamigen strophischen Romanze anklingt, ist es nicht verknüpft.

Den Kontrast, in dem in solchen Fällen das weibliche Schmachgebaren zum repräsentativen Auftritt der Helden steht, arbeitet schon Lazamon offenbar ganz bewußt heraus, wofür seine erzähltechnische Behandlung der Szene zwischen der klagenden Amme und Beduer auf Mont Saint-Michel aufschlußreich ist. Die Amme der vom Riesen gemordeten Helena, die deren Grab anstarrt, Klagegeschrei von sich gibt, den Kopf schüttelt, die Haare rauft und geängstigt um sich schaut,² vollführt nicht nur die Gestik des Klageweibes; denn sie jammert ja zugleich über ihre eigene ihr vom Unhold angetane Schande. Der Recke Beduer aber, der zunächst aus seinem Versteck ihr Geschrei hört, meint, es stamme vom Unhold selbst, wirft sich sofort, Schild und Speer packend, in Positur und tritt tapfer hervor³ – woraufhin er von der Schmachvollen gefragt wird, ob er „ein Engel oder ein Ritter“ sei.⁴ Dort die schmachvoll Klagende – hier der engelgleiche Ritter in Positur: an diesen moralisch vertieften Kontrast scheint Wace in seiner Schilderung durchaus nicht zu denken, in welcher auch die Einheit der Perspektive fehlt, die Lazamon dadurch erreicht, daß er das Ganze durch die Augen des Helden erleben läßt.

Dieser fundamentale Kontrast, der allenthalben die Schmachgebärden und die Zornesgebärden zum Gegenpol des Heroischen, des Tugendhaften, des Guten macht, und den Lazamons Darstellung in seine elementarste Form rückt, – dieser Kontrast erhärtet mit Nachdruck die ethische Wertung der Gebärden.

5. EROTIK: DIE GEBÄRDE UND DAS GEGENÜBER

Während die in den vorigen Abschnitten betrachteten „bösen“ Gebärden Ausdruck ichbezogener Affekte sind, wenden sich die Gebärden des erotischen Gefühls auf ein Gegenüber. Es ist schon auffällig, daß es bei Lazamon gar keine anderen Liebesgebärden gibt als eben die dugerichteten, haltlosen der Erotik – nicht etwa auch Gebärden der Liebesklage, und auch nicht konventionelle, gesellschaftssanktionierte Umgangsformen, als welche die Liebesgebärden des höfischen Lebens und der höfischen Dichtung zu gelten haben. Als erotischer Gefühlsausdruck sind sie für Lazamon böse und schädigen, wie im folgenden zu zeigen ist, die Beziehung von Mensch zu Mensch. Hinter dieser moralischen Wertung stehen wiederum angelsächsische Tradition und die Lehre der Kirche.

Warum sind denn in der altenglischen Dichtung die Liebe und die Liebesgebärden weitgehend tabu? Daß es den Germanen an erotischer Vitalität mangelt, wie Heusler feststellt,⁵ ist dafür keine ausreichende Erklärung. Durchaus darstellungswürdig sind ja in der altnordischen Dichtung die erotischen Gebärden, in die sich die Helden zuweilen ergehen (denn impotent waren die Germanen nun auch wieder nicht) – und zwar ohne daß

¹ Vgl. *MA.* 3911 ff.

² Vgl. *La3.* 25825 ff.; 25844 ff.

³ Vgl. *La3.* 25835; bei Wace erzittert er dagegen zuerst vor Entsetzen! Vgl. *Brut* 11359.

⁴ „*whæt ært þu fære wiht / æart þu angel æart cniht*“ (*La3.* 25869 f.). Bei Wace findet sich nichts Entsprechendes; vgl. *Brut* 11 382. – Siehe auch *Rich. Löw.* 6951.

⁵ Vgl. Heusler, *Germanentum*, S. 48.

mit ihrer Wiedergabe ein moralisierender Beigeschmack verbunden würde.¹ Wo jedoch die altenglische Dichtung einmal auf sie anspielt, da ist es im Zusammenhang mit Verderben und Tod; in der ae. *Genesis* ist die (von der Quelle unabhängige) erotische Gebärde Symbol der kriegerischen Vernichtung von Sodom und Gomorrha.² Oder aber sie wählt dafür gelegentlich die verhüllende Form des Rätsels.³ Schon die altenglische Dichtung scheint also die offene Darstellung der Erotik aus einer keuschen Moralität heraus zu meiden. Betonen doch auch die ae. Lehren des Vaters an seinen Sohn mit einem ganz besonderen Nachdruck den Fluch, der auf der Liebe „zur Frau, zur fremden Magd“ liegt.⁴

Schon dort macht sich wohl der kirchliche Einfluß geltend, welcher erotische Gebärden als Sünde brandmarkt. Die Genesiskommentatoren sehen gelegentlich im Sichöffnen der Augen Evas das Erwachen sündhafter Geschlechtlichkeit.⁵ Und wenn Ordensregeln vor der Erotik warnen, so erwähnen auch sie sinnliche Blicke als sündige Kennzeichen.⁶ Die an Papst Gregor sich anschließende Einteilung der fleischlichen Versuchung der *Somme li Roi* in sündige Blicke, sündige Worte, sündige Berührung, sündige Küsse und sündige Tat aber ist ein Schema, welches mit konkreten Einzelheiten auszufüllen den mittenglischen Moraltraktaten ganz besonders am Herzen zu liegen scheint. Man findet z. B. in *Ancrene Riwe* die Gebärden-Symptome der Todsünde der Wollust – vom sinnlichen Blick, vom flirtenden Lachen und Zupfen und Geschenkemachen über den Kuß bis zur unzüchtigen Berührung – mit einem Vokabular dargestellt, das an Treffsicherheit kaum etwas zu wünschen übrig läßt.⁷ Und gar der fromme Verfasser des späteren *Cursor Mundi*, der züchtig erklärt, niemand könne all die garstigen Symptome der *lechery* nennen, ohne sich schon dadurch zu versündigen, geht dessen ungeachtet in eine stattliche Fülle nachgerade pornographischer Details.⁸ Aber auch schon das Rezitieren von Liebesgedichten gehört zu den sündhaften Symptomen der Wollust. Es scheint, als ob auf alle Äußerungen der Liebe ein Fluch fällt.

Eben dies ist nun auch bei Lazamon der Fall. Das tut sich zunächst darin kund, daß wie im Altenglischen das Thema Liebe weitgehend unterdrückt wird. Von Arthurs Liebe zu Guinevere berichtet er wie Geoffrey nur am Rande und ohne seine etwa an kriegerischen Sujets demonstrierte Freude an sinnhafter Ausweitung.⁹ Küsse hält Lazamon von erotischen Zusammenhängen frei. Kuß und Umarmung kommen bei ihm fast nur als zeremonielle Gebärden vor – als Begrüßungsform im Sippenverband (1380; 3631), als Symbol des Versöhnungsaktes (6648; 11668). Wenn dagegen, als das Heer Arthurs von seinen kriegerischen Expeditionen in Frankreich nach der Heimat zurückkehrt, der freudige Willkommensempfang am britischen Gestade sich unter allgemeinem Küssen und Umarmen abspielt, so trägt Lazamon dafür Sorge, daß derartige Zärtlichkeiten nur zwischen gleichgeschlechtlichen Verwandten ausgetauscht werden:

¹ Vgl. Will, S. 25 ff.

² „Es sollte furchtsam manches bleichwangige Weib bebend gehen in die Umarmung eines Fremden“ (Sceolde forht monig / blachleor ides bifiende gan / on fremdes fæðm; *Genesis* 1969ff.): d. h. die Krieger, die Beschützer der Frauen, waren vernichtet.

³ Vgl. v. Lindheim, *Anglia* 70 (1951), 34 f.

⁴ Vgl. *Precepts* (ASPR, vol. III, S. 140 ff.) 36 ff.

⁵ Vgl. Beda, Genesiskommentar (op. ed. Giles) 7.8 ff.; Hrabanus (Migne, *Patr. Lat.*, Bd. 107), Sp. 439.

⁶ Vgl. *Augustinerregel* VI, 3.

⁷ Vgl. *Ancrene Riwe*, 91. 11: . . . hunten ðer efter, mid wouhinge mid togginge oþer mid eni tollunge; mid gigge leihltre, mid hor eien, mid eni lihte lætes, mid zeoue, mid tollinde wordes, oðer mid luue speche, cos, unhende gropunges: ðet beoð heaued sunnen. – Siehe auch die äußerst farbigen diesbezüglichen Gebärdenkataloge in Richard Lavynhams *Litil Tretys*, ed. J. P. W. M. van Zutphen (Rom, 1956), 23. 25 ff., 34 ff.

⁸ Vgl. *Cursor Mundi* 27930 ff.; 27992 ff.

⁹ Vgl. La3. 22225–22244.

þer custe uader þene sune
and seide to him welcume
dohter þa moder
broðer þene oðer
suster custe suster
þa softere heom wes an heorten (La3. 24215 ff.).

Lazamon unterscheidet sich hier von Wace, der in der entsprechenden Szene nicht nur Verwandte beiderlei Geschlechts, sondern auch die Nachbarinnen ihre Nachbarn und die Mädchen ihre Freunde küssen läßt¹ und damit überdies ein dieser Situation gemäßeres Bild malt; ist es doch wahrscheinlicher, daß die Kriegsmannen von den zurückgebliebenen Frauen bewillkommnet werden. Lazamon scheint die Wahrscheinlichkeit des Vorgangs der Ehrbarkeit der Gebärden aufzuopfern. Das Ergebnis steht im Einklang mit seinen sonstigen darstellerischen Gewohnheiten: die Gebärden sind nicht handlungsgebunden, sondern sind dekorative Ausstattungselemente der Einzelszene, die sich eigenrechtlich aus dem Ablauf der Handlung heraushebt.²

Wo andererseits Lazamon amourös-erotische Gebärden tatsächlich vorführt, sind es jene Gebärden, die in den Moraltraktaten als Symptome sündiger Fleischeslust gegeißelt werden und den gleichen pejorativen Sinn wie dort haben. Als Uther Pendragon sich bei einem Gastmahl in seines Untertanen Gorlois' Weib verliebt, sendet er ihr Blicke und Geschenke zu, lacht sie an und „macht ihr Gebärden“.³ Der Dichter tadelt dies ausdrücklich, indem er anmerkt, es sei gar wenig weise von Uther, daß er sein Inneres nicht verbergen könne:

Næs þe king noht swa wis
ne swa ȝære witele
þat imong his duȝeþe
his þoht cuðe dernen. (La3. 18546 ff.).

Bei Wace hat diese moralische Anmerkung (worauf man häufig genug aufmerksam gemacht hat) nicht die Spur einer Entsprechung;⁴ Uther gebärdet sich dort als höfischer Liebhaber tadelsfrei noch weit feuriger. Auch sonst trägt Waces Brutdichtung deutliche Züge der beginnenden höfischen Liebesauffassung,⁵ für die Lazamon keinerlei Verständnis

¹ Vgl. Wace, *Brut*. 10177 ff.:

Baisent les dames lur mariz
E les meres baisent lur fiz;
Filz e filles baisent lur peres
E de joie plurent les meres;
Cusines baisent lur cusins
E les veisines lur veisins.
Les amies lur amis baisent,
E, quant leus est, de plus s'aisent;
Les antes baisent lur nevuz;
Mult aveit grant joie entre tuz.

² Siehe unten Dritter Teil.

³ Ofte he hire lokede on
and leitede mid eȝene
ofte he his birles sende
forn to hire borde
ofte he hire loh to
and makede hire letes (La3. 18538 ff.)

⁴ Vgl. Wace, *Brut* 8583 ff.

⁵ Vgl. Hofer, *Chrétien de Troyes*, S. 4.

aufbringt;¹ bei ihm sind die Liebesgebärden eben sinnlich-erotischer Natur, nicht höfisch-gesellschaftlicher. Als erotische Gebärden aber sind sie Symptome der Sünde, worauf der Autor auch ausdrücklich hinweist; so schildert er einmal, wie König Vortigern für Hengists Tochter entflammt, die Jungfer begehrtlich anblickt, sie küßt und umarmt. „Der Teufel“, merkt Lazamon sogleich dazu an, „war da gar nahe“.²

Doch kehren wir zu Uther zurück. Lazamons Behandlung von dessen Liebesgebärden unterscheidet sich nämlich noch in einer weiteren – und bisher offenbar weniger beachteten – Hinsicht von der Waces. Bei Lazamon lösen sie das folgende Geschehen aus, das sich gegen Uther selbst richtet. Weil Gorlois die Liebesgebärden sieht, die Uther an seine, Gorlois' Gattin richtet, reagiert er, wiewohl innerlich mit Eifersucht, so doch äußerlich mit heroischem Verhalten. Damit steht wiederum dem verwerflich sich Gebärdenden der Held in der starken Pose kontrastisch gegenüber. Es geht noch weiter: der Kontrast wird zur dramatischen Handlung; Gorlois umgibt sich mit einer Streitmacht, kündigt Uther den Gehorsam und fügt ihm eine schmählische Niederlage zu. All dieses Geschehen geht von den Liebesgebärden aus; Uthers Niederlage erscheint geradezu als eine Art moralische Strafe für seine unbeherrschte Erotik. Von einer solchen ursächlichen Verknüpfung kann bei Wace nicht die Rede sein; sie liegt in der Natur von Lazamons eigentümlicher Liebesauffassung. Denn wo Liebesgebärden auf das Du gerichtet und zugleich als sündhafte Erotik verdammenswert sind, treiben sie einen Konflikt in die Beziehung vom Ich zum Du. Auch dem Robert of Brunne gilt ja die Wollust eben deswegen als das am weitesten vom Himmel entfernte Laster, weil sie das Verhältnis von Mensch zu Mensch versündigt.³ Daß Lazamon diesen Konflikt in dramatische Handlung umzusetzen geneigt ist, zeigt doch aufs allerdeutlichste die Nachhaltigkeit seiner moralischen Einstellung zur Gebärde.

Uthers sündiges Liebespiel mit seinen Auswirkungen ist dafür durchaus kein vereinzeltes Beispiel. Als folgenschwerer erotischer Fehltritt sind auch Locrins Liebesgebärden aufgefaßt, der die schöne Aestrild, kaum daß er sie auf einem Beuteschiff entdeckt hat, sogleich begehrt, sinnlich anblickt und in die Arme preßt.⁴ Denn mit diesen Gebärden bricht Locrin die Treue zu seiner Verlobten, was ihm noch einen dramatischen Auftritt mit deren ehrbarem Vater einbringen wird, bei dem ihn dieser ums Haar erschlägt. Locrins Gebärden scheinen nur dargestellt zu sein, damit sein schändliches Beginnen offenkundig werde. Auch taucht Aestrild erst als Objekt seiner Erotik in der Erzählung auf; bei Wace dagegen wird sie schon vorher genannt und beschrieben, was dort eine Episode höfischen Sich-Verliebens vorbereitet.

Am deutlichsten aber knüpft sich an Vortimers Liebesgebaren das Verhängnis. Anstatt den bei einem Gelage von Rowenna kredenzten Becher der Sitte gemäß entgegenzunehmen, hebt er mit der Jungfer zu schäkern an und lacht (14980f.). Eben dieses flirtende Lachen, zu dem die Belustigung über die fremde Sprache doch wohl nur der Vorwand ist, wird ihm zum Verhängnis; denn Rowenna nutzt es für ihre Mordabsicht aus, indem sie eine Giftphiole aus dem Busen hervorzieht und sie dem Unbedachten in den Wein gießt: „Dieweil der König lachte, zog die Phiole sie hervor“.⁵

¹ Vgl. Schücking, *Engl. Lit.*, S. 61; Gillespy, S. 481; S. 439; Lippmann, S. 57 ff.; Schirmer, S. 60.

² þe wurse wes þer ful neȝ (Laz. 14365 f.).

³ Vgl. *Handl. Synne* 7343 f.

⁴ and he heo leofliche bi-heold
and he heo mid armen inom
eð him wes on heorten (Laz. 2232 ff.).

⁵ þa while þe þa king loh / þa ampulle heo ut droh (Laz. 14992f.). Waces *Brut*, in dem der ganzen Szene nur ein vierzeiliger Bericht entspricht (7157 ff.), weicht hier ab, indem dort Rowenna den Vortimer vergiften

Gelegentlich verstärkt die mittenglische Dichtung die böse Natur des erotischen Gebarens dadurch, daß sie ihm auch Zornesaffekte unterlegt. Um die Nähe von Zorn und Erotik weiß auch die altnordische Dichtung. In *Völundarkviða* ist die Notzucht ein Akt zorniger Rache;¹ auch in der ae. *Genesis* ist sie ja Sinnbild für das Wüten der siegreichen Krieger.² Das verliebte Gebaren Freyrs in *Skirnismál*³ wird von dessen Eltern als Verzehrtheit vom Zorne ausgelegt. Im Mittenglischen, wo Liebes- wie Zornesgebärden Symptome der Sünde sind, müssen die Gebärden doppelt verwerflich erscheinen, die eine Überlagerung von Zorn und Erotik hervorbringt. Tatsächlich verstärkt der Verfasser von *Hali Meidenhad* das Schreckensbild, das er zum Behufe der Ermahnung zur Jungfräulichkeit von den sündigen Erotikgebärden des Mannes malt, indem er diese vermittelt metaphorisch verwendeter Zornesgebärden von der oben geschilderten Art (Wutauslassen am tugendreichen Gegenüber) ausdeutet. Kommt es zum Kuß, dann „speit die *lecherie* der Jungfräulichkeit ins Gesicht“;⁴ mit der unzuchtigen Berührung „schlägt die Unkeuschheit die Tugend der Jungfräulichkeit und verwundet sie arg“.⁵ Ein episches Beispiel dafür finden wir in Lazamons vielgerühmter Ursulaepisode. Als dort die Freibeuter Melga und Wanis auf den von ihnen gekaperten Schiffen nicht, wie sie gehofft, die reichen Schätze eines Königs vorfinden, sondern Ursula und die britischen Jungfrauen, gehen sie in schändlichster Weise auf diese los.⁶ Melga vergewaltigt Ursula und reicht sie seinen lüsternen Untergebenen weiter; den übrigen Mägden widerfährt ein ähnliches Schicksal, woraufhin sie abgeschlachtet und ins Wasser geworfen werden. Das kraß berichtete erotische Verhalten kennzeichnet an sich schon die sadistischen Bösewichter; sie lassen darin zudem ihre Wut über die enttäuschte Beutehoffnung aus. Auch als Zornesäußerung ist es Symptom des Bösen.

Wo aber die erotischen Gebärden Zornesgebärden sind, richten sie sich – wie alle Ausdrucksbewegungen des Zornes, der Wut – zerstörerisch nach außen,⁷ im Verein mit der Erotik also auf das Gegenüber; dabei müssen sie zur Geschlechtlichkeit, zum Obszönen führen. In der mittenglischen Dichtung kommt zornige Erotik freilich nur noch sporadisch vor, und zwar eben bei den bösen Gestalten und auch bei den Wilden Männern. Vom Riesen von Saint-Michel berichtet Lazamon nebst den Wutgebärden, daß er die Amme geil anlacht und sie sogleich mißbraucht.⁸ Die Rolle des Wilden Mannes als Gegenpol des tugendhaften Ritters ist in mittelalterlichen Anschauungen durchaus geläufig.⁹ Einem Wilden gleicht auch der Graf Miles in *Bev. Hamt.*, der auf Josian, die Geliebte des Beves, versessen ist; auf den Widerstand der Dame gegen seine Werbung hin wird er

läßt. Dies geht auf Geoffrey zurück. Madden meinte, (*Lazamon*, vol. III, S. 356), Lazamon müsse seine andere Darstellung einer „popular tradition“ entnommen haben. Imelmann (S. 96 f.) schreibt sie indessen der unmittelbaren Quelle Lazamons zu, unter Verweis auf die entsprechende Stelle im lateinischen *Brutus abbreviatus*. Doch auch darin findet sich keinerlei Andeutung für die ursächliche Verknüpfung von erotischer Gebärde und Tod Vortimers. Diese dürfte sehr wohl Lazamons eigene Konzeption sein.

¹ Vgl. *Völundarkviða* 28.

² Siehe oben S. 54.

³ Vgl. *Skirnismál* 1.

⁴ for sone se cos cumeð forð . . . þenne spit lecherie . . . meidenhad o þe nebbe (*Hali Meidenhad*, Titus Ms., 227 f.).

⁵ for 3if 3e þenne hondlen ow in ani stunde untoheliche, þenne smit lecherie o þe mihte of meiðhad, ant wundeð hire sare (ebd., 230 f.).

⁶ Vgl. La3. 12091 ff.

⁷ Vgl. Klages, S. 164 ff.

⁸ Vgl. La3. 25980ff. Siehe auch *Lib. Desc.* 577.

⁹ Vgl. Bernheimer, S. 11; S. 121 f.

„zornig im Betragen“.¹ Beim zweiten Annäherungsversuch will er sie schnurstracks entjungfern.²

Mit höfischem Liebesverhalten verträgt sich die Zornesgestik nicht. Die höfischen Liebesszenen fordern (worauf später einzugehen sein wird) die Beachtung fester Umgangsformen. Der eben erwähnte Miles wird von der Dame erst ruhig angehört, als er sich beträgt „wie es recht ist“.³

6. DAS GASTMAHL: AFFEKTGEBÄRDEN UND GEMEINSCHAFTS- ORDNUNG

Noch weitere Kreise muß in der mittenglischen Dichtung die moralische Wertung der Gefühlsgebärden gezogen haben, wo diese nicht nur am sittlichen Wert der Einzelpersonlichkeit, sondern an der Gemeinschaftsordnung rütteln. Da lösen sie nicht nur persönliche Konflikte aus, sondern erzeugen den offenen, grundsätzlichen Konflikt, dessen Ausbruch oft in äußerst bewegten Szenen geschildert wird.

Als charakteristisches Beispiel hierfür möge die typische Situation des Gastmahls bzw. Gelages dienen. Man weiß, daß bei den mittelalterlichen Gelagen die Beachtung strenger zeremonieller Formen erfordert war. Die Dichtungen erwähnen sie oft: die Ankündigung durch Trompetenstöße, das Auflegen der Tischtücher, das Hereinführen der Gäste, das Händewaschen vor und nach dem Essen, die Eröffnung des Mahls durch das Niedersitzen des Fürsten,⁴ das Aufwarten der Speisen unter Beachtung der Rangfolge,⁵ das Kredenzen des Trunks. Die nebensächliche und formelhafte Erwähnung und das häufige Übergehen dieser Formen in den Gelageschilderungen der Dichtung könnte freilich den modernen Leser zu der Annahme verleiten, daß es sich dabei um bloße Formalitäten handle. Dem ist durchaus nicht so. Zwar wird in den Romanzen beispielsweise das Händewaschen vor dem Essen, wenn überhaupt, in stereotyper Form angemerkt, was für die dargestellte Situation nichts weiter besagen will als: jetzt beginnt das Essen. Daß jedoch in der Realität das Händewaschen eine diffizile zeremonielle Handlung war, in der selbst ethische Werte eine Rolle spielten, – das bezeugen noch die diesbezüglichen spätmittelenglischen Anweisungen. So heißt es in einem englischen Courtesy Book des 15. Jh. im Verlauf der detaillierten Vorschriften über die Art und Weise, wie das Handwaschbecken dem Fürsten darzureichen sei, daß der Würdigste der Anwesenden (þe worthyeste þat bethe aboute) das Handtuch erhalten soll, damit er es dem Fürsten reiche.⁶

Die zeremonielle Strenge hindert natürlich nicht, daß bei den Gelagen eine fröhliche, jubelnde Stimmung herrscht,⁷ wohl auch eine trunkene und weinselige⁸ – eine Stimmung, die oft dem Hallenjubel der alten Angelsachsen mehr ähnelt als der *joie* der Franzosen.⁹

¹ The erle was wroth in his manere (*Bev. Hamt.*, Chetham Ms., 2769).

² Vgl. *Bev. Hamt.*, ebd., 2818.

³ Vgl. *Bev. Hamt.*, ebd., 2829.

⁴ Vgl. z. B. La3. 22765 ff.

⁵ Vgl. z. B. La3. 8099 ff.; *Hav.* 1724 ff.

⁶ *A Generall Rule to teche euery man that is willynge for to lerne to serue a lorde or mayster*, ed. R. W. Chambers, *EETS* 148 (1914), 12. 1 f.

⁷ Vgl. La3. 24192 ff.

⁸ Vgl. La3. 8123 ff.

⁹ Vgl. Lippmann, S. 91.

Selbst beim Großen Gastmahl des biblischen Gleichnisses, das im 14. Jh. die Dichtung *Purity* ausmalt, läßt es sich der Hausherr angelegen sein, für heitere Stimmung zu sorgen, indem er sich unter die Gäste mischt und sie zum Fröhlichsein aufmuntert (bede hym bemyry).¹

Eine Übertretung des Zeremoniells durch affektische Gebärden aber wird als im höchsten Grade verwerflich empfunden. Die Darstellung von dem Zeremoniell zuwiderlaufenden Affektgebärden kann bei Lazamon der direkte Anlaß zum Umschlagen der Gelagewürde in chaotische Tumulte sein, kann einen Wendepunkt der Handlung bedeuten. Im Verlaufe einer von Cassibellan gegebenen Gelagefestlichkeit, die sich zuerst in betont musterhaften Formen abspielt, sieht man plötzlich zwei Ritter (Herigal und Evelin) mit den Schilden fuchteln (mid sceldes to scurmen; La3. 8144). Diese Gebärde,² die dann auch als Ausdruck zorniger Gefühle gekennzeichnet ist, zeigt die Übertretung des Zeremoniells an. Sie gibt ihrerseits den Anstoß zum folgenden fatalen Geschehen: zur Schlägerei zwischen den beiden Rittern, in deren Verlauf der Dichter den physischen Ausdruck und die antizeremoniellen Gebärden besonders beobachtet – Evelin reißt „wütenden Gebarens“³ einem wildfremden Jüngling das Schwert vom Gürtel (!), während allgemeine Scheltereien auch akustisch die gesittete Fröhlichkeit verderben. Herigal geht, nachdem er seinen Gegner erschlagen hat, so wütenden Blickes von dannen, daß ihn niemand anzurühren wagt. Die das Gelagezeremoniell verletzende Gebärde ist dann auch der Ausgangspunkt zur weiteren tragischen Entwicklung, welche über die Entzweiung Herigals mit dem König (dem Schirmherrn des Gelages!) zu seinem Landesverrat führt, der wiederum Caesar eine dritte Invasion ermöglicht.

Eine Gebärde wie jenes zornige Fuchteln mit den Schilden beim Gelagefest, an die sich derart weitreichende Folgen knüpfen, die nachgerade Katastrophenträger ist, muß ein eminent starkes sittliches Odium gehabt haben. Das bezeugen wiederum noch die späteren Tischzuchten; nach dem schon oben angezogenen Text aus dem 15. Jh. hat der Marschall die Ermächtigung, solche Gelagegäste, die sich „innerhalb oder außerhalb des Hauses großer Missetaten (grete offences) schuldig machen, als da sind Schlägereien, schreckliches Fluchen, Streitsucht und Messerziehen (drawyng of knyves) . . .“, nicht nur vor die Tür zu setzen, sondern auch, sie an den Pranger zu stellen (to put hem . . . in stokkes).⁴

Daß Lazamon die die Gelagewürde verletzenden Gebärden als „grete offences“ auffaßt, geht auch aus seiner Schilderung von Arthurs Triumphgelage hervor,⁵ das bei Wace nicht berichtet wird. Auch dieses geht zunächst in vorbildlichem Zeremoniell vonstatten, was der Dichter ausführlich beschreibt. Dann bricht aber – im Streit um die Sitzordnung (!) – ein Tumult aus: man versetzt einander Mauschellen, bewirft sich mit den silbernen Weinbechern; ein Ritter springt auf den königlichen Tisch, packt drei Messer und erschlägt die Urheber des Streits. Die Verwerflichkeit all dessen geißelt König Arthur sodann dadurch, daß er die ganze Sippe des Anstifters zu Tod und Schande verurteilt, seinen übrigen Hof unter Todesandrohung in die Schranken des Anstands verweist⁶ und schließlich alle Beteiligten schwören läßt, künftig die Sitte zu wahren.

¹ Vgl. *Purity* 125 ff.

² Bei Wace findet sich dafür nichts Entsprechendes; vgl. *Brut* 4355.

³ mid grimliche lechen (La3. 8176); bei Wace findet sich dafür nichts Entsprechendes.

⁴ Vgl. *Generall Rule* (s. o. S. 58, Anm. 6), 15. 33 ff.

⁵ Vgl. La3. 22779 ff.

⁶ Vgl. La3. 22827 ff.:

“Sitteð sitteð swiðe
elc mon bi his liue
and wa swa þat nulle don
he scal for-demed beon”

Das moralische Odium haben die unbeherrschten Gebärden beim Gelage schon in altenglischer Zeit; in dem ae. Gedicht *Vainglory* sind sie Kennzeichen der Verwerflichen;¹ zum Teil auch als Gebärden der Betrunktheit aufgefaßt, dienen sie dem angelsächsischen Prediger dazu, die Schilderung der verdammten Seelen auszumalen,² und in mittellenglischer Zeit dem Moralisten, die Todsünde der Völlerei zu charakterisieren.³ Gebärdensymptome der Völlerei werden auch an den Wilden Männern geschildert, wie beim Riesen von Saint-Michel in Lazamons *Brut*, der tierisch fressend sechs gebratene Schweine verschlingt, sich dabei mit Asche besudelt und sich anschließend faul auf der Erde wälzt.⁴ Ähnlich ist sein Auftritt im allit. *Morte Arthure*, wo er ausdrücklich ein "gloton" genannt ist.⁵

In *Purity*, wo der religiöse Stoff die moralische Sinngebung der ungebührlichen Gebärden nahelegt, kennzeichnet den tafelnden Nebukadnezar – ganz im Gegensatz zu seinem heroisierten Auftritt im ae. *Daniel*⁶ – ein ganz ähnliches ungeschlactes Gebaren, wie es an der Sünde der Völlerei beschrieben zu werden pflegt. Er tobt, schleudert Blicke um sich, stiert seine Weiber an und verlangt mit heftiger Bewegung (in a brayd) nach Wein, den er hastig hinuntergießt.⁷

Es ist auch bezeichnend, daß gerade die englischen Tischzuchten, die uns zwar erst aus dem 15. Jh. erhalten sind,⁸ die aber auf eine ältere mittellateinische Tradition zurückgehen,⁹ die Verstöße gegen das rechte Benehmen bei Tisch als moralische Vergehen brandmarken.¹⁰ Solche Verstöße werden darin in großer Zahl genannt; man soll sich bei Tische hüten, laut zu lachen und die Zähne zu zeigen,¹¹ die Blicke umherschweifen zu lassen.¹² Man soll Kopf und Glieder in Ruhe halten und nicht auf die Erde starren;¹³ man soll nicht hastig trinken,¹⁴ mit dem Tafelgerät oder mit den Speisen herumspielen.¹⁵ Ferner soll man u. a. sich nicht am Körper kratzen, den Kopf nicht über das Gericht beugen, nicht mit vollem Munde sprechen, trinken oder lachen, in der Nase bohren, in den Zähnen stochern, weit ausspucken und dgl. mehr. Solcherlei Verbote gegenüber ist eine ruhige, gemessene Haltung und die Wahrung der Etiketteformen empfohlen. Untersagt sind also ausdrücklich u. a. eben jene Gebärden, die uns in mittellenglischen Dichtungen als Gebärden der Bösen beim Mahl begegnen.

So vollführen sie denn auch oft die feindseligen Herausforderer, die ja gewöhnlich während eines Gelages oder Gastmahls anzukommen pflegen.¹⁶ Indem ihr Gebaren das Gastmahlzeremoniell bricht, trägt es dazu bei, eine geladene Stimmung zu erzeugen. So könnte auch in *Sir Gawayn and the Green Knight* (GGK) das Benehmen des Grünen Ritters bei seiner Ankunft in der Artushalle zu verstehen sein; seine Gebärden erschüttern das Gelagezeremoniell und die Gelagestimmung. Den Grünen Ritter kündigt schon von weitem ein

¹ Vgl. oben S. 44.

² Siehe oben S. 23.

³ *Ancrene Riwe* 95.35ff.: Der Völlerei "... wigeleð ase uordrunken mon þet haueð imunt to uallen, bihalt his greate wombe"; vgl. auch *Book of Vices and Virtues*, S. 52, wo das hastige Essen unter den Zweigen der Völlerei angeführt wird. Auch Langlands Beschreibung des Glutton (vgl. *Piers Plowman A V*, 146 ff.) gehört hierher, wiewohl dort groteske Komik überhand nimmt.

⁴ Vgl. La3. 25985 ff.

⁵ Vgl. *MA*. 1074.

⁶ Siehe oben S. 35.

⁷ Vgl. *Purity* 1422 ff.; 1507 ff.

⁸ Ed. F. J. Furnivall, *EETS* 32 (1868).

⁹ Vgl. A. Hauffen, *Caspar Scheidt*. Quellen u. Forschungen 66 (Straßburg, 1889), S. 4 ff.

¹⁰ Vgl. Hauffen, S. 17.

¹¹ *Babes Book* 94; 195; *Young Children's Book* 57; *Stans Puer ad Mensam* 20; 29; alle bei F. J. Furnivall (s. o. Anm. 8).

¹² Vgl. *Bab. B.* 68 f.; *St. P.* 8 f.

¹³ Vgl. *Bab. B.* 80; *St. P.* 7; 56.

¹⁴ Vgl. *St. P.* 33.

¹⁵ Vgl. *St. P.* 54.

¹⁶ Siehe unten S. 87.

Lärm an, der sich von dem des Festschmauses merklich abhebt (an oþer noyse ful newe nezed biliue; *GGK* 132). In der Halle angekommen, reitet er ohne Gruß auf Arthurs Hochsitz zu, schwenkt bald hierhin, bald dorthin und hält wieder inne;¹ während der ob seiner ungewöhnlichen Herausforderung eintretenden Totenstille dreht er sich im Sattel, rollt die Augen, zieht die Brauen hoch, zwirbelt den Bart, hustet laut² und stimmt zur Bekräftigung seiner Hohnrede schallendes Gelächter an.³ Solches Gebaren, das eben deshalb geschildert zu sein scheint, weil es den Gepflogenheiten zuwiderläuft, öffnet nun der allgemeinen Ausdrucks- und Bewegungsschilderung in einer derartigen Gelageszene die Tore. Auf Grund des ungewöhnlichen Benehmens des Grünen Ritters drängt sich das Volk gaffend in seine Nähe;⁴ auf Grund seines lauten Auflachens schießt dem König Arthur die Zornesröte ins Gesicht:

... he (*der Gr. R.*) lazes so loude þat þe lorde greued;
þe blod schot for scham into his (*Arthurs*) schyre face
and lere (*GGK*. 316 ff.).

Ebenso wird ja auch in *Lazamons Brut*, beim oben erwähnten Streit an Arthurs Tafel, an dem wider die Unruhstifter reagierenden Ritter die zornige Heftigkeit seiner Reaktionsbewegungen veranschaulicht. In *King Horn* sagt ein in die Gelagehalle eindringender Riese zum König, der offenbar ob der ungeschlachten Erscheinung aufbraust, er solle doch still sitzen.⁵

Die zornige Gebärde des Helden in der Gelagesituation bedarf also der Veranlassung durch das zeremoniellbrechende, „böse“ Gebaren der Gegenspieler. Dann ist sie ebenso angebracht wie der „heilige Zorn“ der Morallehren (s. o. S. 47). Die altfranzösischen Dichtungen legen auf solche moralische Rechtfertigung kaum Wert; und wie dort werden auch in den stärker von französischen Quellen abhängigen mittelenglischen Romanzen zeremoniellwidrige Affektgebärden mehr um des Situationseffekts willen ausgemalt. Man könnte es freilich noch für einen moralischen Fingerzeig halten, wenn in *Bev. Hamt.* der böse Mordor, der sich beim Abendessen die schmähende Botschaft von Beves' gesittetem Abgesandten anhört, wütend darüber sein Messer über die Tafel hinweg nach jenem Boten wirft; dieses Messer nämlich verfehlt sein Ziel und durchbohrt des Zornigen eigenen Sohn,⁶ womit der Affektgebärde die Strafe auf dem Fuße folgt. Solche Gefühlsausbrüche, die sich bald im Werfen mit Speisen und Tafelgerät, bald im Umstoßen der Tische äußern, kommen öfter vor; schon in Ekkehards lateinischem Epos kennzeichnen sie die böse Regung, wenn sich Gunther in teuflischer Freude ähnlich benimmt.⁷ Während in mittelenglischen Dichtungen legendenhaften Gepräges derartiges Benehmen den erklärten Bösewichtern vorbehalten ist,⁸ setzen sich freilich in den Volksromanzen manchmal sogar die Haupthelden der Dichtungen in emphatischer Weise über die Gelagesitten hinweg. In *K. Alis.* ist es nicht nur der feindliche Darius, der, als er beim Mahle eine herausfordernde Botschaft Alexanders erhält, den Tisch von sich stößt, die Beine übereinanderschlägt und ein drohendes Ansehen einnimmt;⁹ auch der junge Alexander selbst benimmt sich ähnlich:

¹ Vgl. *GGK*. 221 ff., 227 ff.

² Vgl. *GGK*. 303 ff.

³ Vgl. *GGK*. 316.

⁴ Al studied þat þer stod, and stalked hym nerre (*GGK*. 237).

⁵ "Site stille, sire kyng" (*Horn* 805).

⁶ Vgl. *Bev. Hamt.* (Chetham Ms.) 3097 ff.; s. a. *Rich. Löw*. 2120.

⁷ Vgl. *Waltharius* 473: Haec ait et mensam pede perculit exiliensque.

⁸ Vgl. z. B. das Verhalten des heidnischen Sultans in *King of Tars* 97 ff., im Gegensatz zu dem des christlichen Königs in analoger Situation (37 ff.).

⁹ Vgl. *K. Alis.* 1805 ff.

auf die ehrenrührigen Anspielungen eines Höflings hin beugt er sich über den Tisch und schlägt den Schwätzer mit dem Becher zu Boden, woraus sich wiederum eine allgemeine Saalschlacht entwickelt.¹ Bei Richard Löwenherz (in der gleichnamigen Romanze) entladen sich die Affekte bei Tisch über alle Gebühr. Auf den Empfang unliebsamer, gleichwohl von den Überbringern in rechtem Zeremoniell vorgebrachter Nachrichten hin nimmt er einmal im Zorn den Brotlaib und zerreißt ihn,² ein andermal stößt er mit wütenden Blicken den Tisch von sich.³ Im *Sir Orfeo* vollends ist das Umwerfen der Tische auch Ausdruck der Freude über die Rückkehr des totgeglaubten Königs.⁴

Den Richard Löwenherz hat man als dämonische Gestalt aufgefaßt;⁵ seine durchweg recht heftigen Gebärdenausbrüche könnten diesen Eindruck durchaus verstärken. Aber es muß dahingestellt bleiben, ob sein tischzuchtwidriges Verhalten in der volkstümlichen Romanze überhaupt noch die Spur eines pejorativen Sinnes hat. Im Gegenteil: es entspricht nun einem Heldenideal, das sich vom einheimisch-angelsächsischen, wie es noch bei Lazamon verkörpert ist, aber auch vom höfischen Persönlichkeitsideal aufs deutlichste unterscheidet: nämlich einer volkstümlichen Vorstellung vom Helden. Diese will den Tolldreisten, der sich über die Etikette hinwegsetzt und dadurch seine hyperbolische Einmaligkeit bekundet.

Ein solches sich über Etiketten hinwegsetzendes, übermütiges Gebaren haben zwar auch die Nordgermanen an ihren Jungmannen gepriesen.⁶ Aber nicht von dorthier dürften die ähnlichen Auffassungen in den volkstümlichen mittelenglischen Romanzen befruchtet sein, sondern vielmehr von einer Spielmannstradition, welche ja auch in Frankreich und Deutschland ihre Helden sich in uferloser Weise gebärden läßt.⁷ Diese volkstümlichen Vorstellungen entziehen sich auch in England stärker dem Einfluß der Kirche und damit der moralischen Ächtung des Affektgebarens.

Bei Lazamon indes ist die Moral der Gefühlsgebärden, wie die obigen Ausführungen nachzuweisen versuchten, ganz eindeutig. Sie werden farbig gerade dort dargestellt, wo sie Kundgaben des Bösen und des Antiheroischen sind. Da diese Auffassung sich aus Ansätzen in der altenglischen Dichtung wie aus der englischen religiösen Didaktik heraus entwickelt, läßt sich vielleicht vermuten, daß es sich hier um eine grundsätzliche, möglicherweise sogar typisch englische Wertung der Gebärde handelt.⁸ Es ist denkbar, daß bei den englischen Dichtern, denen man auch auf Grund anderer Kriterien einen größeren „sittlichen Ernst“ bescheinigt hat,⁹ auch die starken Gebärden mancher Romanzen mißbilligt werden, die in den französischen Quellen viel eher „moralinfrei“ sind.

¹ Vgl. *K. Alis.* 1100 ff.

² Vgl. *Rich. Löw.* 1807 ff.

³ Vgl. *Orfeo*, 577 ff.

⁴ Vgl. Wells, S. 153.

⁵ Vgl. F. Wüllenweber, *Altgermanische Erziehung* (Hamburg, 1935), S. 86.

⁶ Vgl. Frenzen, S. 72 ff.

⁷ Man hat freilich auch darauf hingewiesen, daß selbst im französischen Heldenepos der Held danach trachtet, den Affekt zu verbergen, und daß z. B. im Rolandslied Kaiser Karl im Zorn „nur“ den Bart streicht, das Haupt neigt usw., also verhältnismäßig würdige Gebärden vollführt – während hingegen der Verräter oder die Heiden ihre Affekte weit weniger zurückhalten (vgl. L. Jordan, in *Zschr. f. Roman. Philol.* LI, 1931, S. 119 ff.). Bei Lazamon sind nun aber auch solche Gefühlsgebärden wie das Hauptneigen pejorativ. Lazamon 18374 ff. wird diese Gebärde an Uther ausdrücklich getadelt; Laz. 15688 und 15740 deutet sie als Beschämungsgebärde auf erotische Sündhaftigkeit, wofür sich jeweils bei Wace nichts Entsprechendes findet; auch in *Purity* kennzeichnet sie den Verworfenen (150). Es gibt hier keine „würdigen“ und „unwürdigen“, sondern eben nur „böse“ Gefühlsgebärden.

⁸ Vgl. Lippmann, S. 49.

⁹ Vgl. *Rich. Löw.* 6927 f.

7. HEUCHLER: DIE GEBÄRDE ALS SCHEIN

Lazamons moralische Gebärdenauffassung offenbart sich noch in einem weiteren Moment. Der Tatbestand nämlich, daß in erster Linie an den Bösen die Gebärden veranschaulicht werden, hat zur Folge, daß eine Person als schlecht gilt, die absichtlich erheuchelte Gebärden zur Schau stellt. Eine solche Person „lügt mit den Gebärden“, wie es bei Lazamon einmal heißt (*mid his lechen he gan liȝe*).¹ Das scheinheilige Gebaren der „backbiters“ anzuprangern verfehlt auch die Moralliteratur nicht.² Bei der Darstellung der Heuchler weisen nicht nur die Gefühlsgebärden, sondern auch das erheuchelte Zeremoniell böses Sein aus. Das liegt in der Natur der Sache; fallen doch auch im Leben die Gebetsgebärden eines anerkannten Heuchlers viel eher auf als die eines echten Gläubigen. Damit bezieht Lazamon bei den Heuchlern die gesamte körperliche Äußerung in die moralische Wertung ein.

Heimtückische Meuchelmörder z. B. werden mit geheuchelten Gebärden zuerst ins Geschehen eingeführt. Die Sachsen, die Uther Pendragon ermorden wollen, treten zunächst auf, als sie betteln gehen. Sie tun als ob sie krank wären und setzen sich längs der Straße hin, durch welches Benehmen sie sich das Mitgefühl eines Hofmannes und dadurch den Zugang zu ihrem Opfer ergaunern.³ Die Mörder Gracians befeißigen sich auf der Suche nach ihrem Opfer eines betont tadellosen Verhaltens; u. a. „grüßen sie schön jeden Ritter“, dem sie begegnen.⁴ Vielleicht ist es auch, um die heimtückische Absicht der an Brennes abgesandten römischen Boten zu unterstreichen, daß deren Kniefall beim Empfang (der durchaus übliches Zeremoniell ist) mit einer Variation – einem bei Lazamon sehr seltenen Stilmittel⁵ – hervorgehoben wird:

and fullen a cnowe
at þan kinges fote
hii folle to grunde (La3., Cott. Otho, 5388 ff.).

Auf das Grußzeremoniell wohlgesinnter Boten wird nie dieser Nachdruck gelegt. – Und der piktesche Vertraute Konstantins täuscht diesem durch seine Gebärden besondere Anhänglichkeit vor: nachdem er ihm knieend gewichtige Andeutungen gemacht und ihn in eine private Laube gelockt hat, neigt er sich ihm vertraulich zu, als ob er ihm etwas zuflüstern wolle;⁶ gleichzeitig stößt er ihm den Dolch in die Brust.

Auch die Heuchlergebärde hat ihre komischen Möglichkeiten wie die bösen Affektgebärden. Komisch ist das Motiv, daß ein Held, um seine Absichten durchzusetzen, sich als Narr verstellt und sich dementsprechend gebärdet. In *Ipomedon* z. B. löst der Auftritt des unerkannten Helden im Narrengewand, bei dem die Beschreibung der Gestikuliereien breiten Raum einnimmt, eine Lachszene aus.⁷ Wenn jedoch in Lazamons *Brut* der gegnerische Baldulf, um von Arthurs Soldaten nicht erkannt zu werden, sich zum harfenspielenden Narren verkleidet und sich als solcher aufführt,⁸ da wird er von den ahnungslosen Briten

¹ La3. 13703; vgl. auch La3. 13627 f.

² Vgl. z. B. *Handl. Synne* 4171 ff.

³ Vgl. La3. 19666. Bei Wace sind sie nur „vestuz en povre vesteüre“ (*Brut* 8965).

⁴ and auerælene hired-gume / feire heo igrættan (La3. 12289 f.).

⁵ Vgl. Tatlock, „Lazamon's Poetic Style“.

⁶ Vgl. La3. 12958 ff.; bei Wace findet sich nichts Entsprechendes; vgl. *Brut* 6463.

⁷ Vgl. *Ipom.* 6250 ff.

⁸ Vgl. La3. 20303 ff.

auch nach Narrenart behandelt: er wird verhauen und beworfen, welch peinliche Behandlung Lazamon so sehr betont, daß man sie fast als moralische Strafe für seine erheuchelten Narrengebärden auffassen möchte.¹

Der Scheincharakter solcher Gebärden ist bei Lazamon stets von vornherein verdeutlicht. Erzähltechnisch gesehen schaffen sie daher keine dramatischen Spannungsmomente, keine Überraschungseffekte; gerade wegen ihrer Verdeutlichung aber können sie äußeres Merkmal bösen Handelns sein. Künstlerisch fruchtbar ist die verdeutlichte Scheingebärde bei Lazamon damit nicht – wie bei Shakespeare – für die Dramatisierung der Handlung, sondern eben für die Charakteristik des Bösen. In seiner Zeichnung der Gestalt des Vortigern hat Lazamon eine solche Charakteristik in äußerst konsequenter Weise durchgeführt. Es verlohnt sich, Lazamons Vortigernepisode (*Brut* 12997–16229) von dieser Seite her näher zu beleuchten.

Eine direkte Charakteristik Vortigerns wird nur an einer Stelle gegeben (als Vortigern zum König avanciert ist):

He wes wod he wes wild
he wes ræh he wes bald
of alle þinge he hæfde his iwille (La3. 13741 ff.).

Die rohe Maßlosigkeit, die ihm damit zugeschrieben ist, ist ein pejorativer Zug.² In seinen Affektgebärden kommt sie nur zweimal zum direkten Ausdruck, jedoch an höchst entscheidenden Stellen: er lacht auf, nachdem er Constance übertölpelt hat, ihm die Herrscher-geschäfte abzutreten, als er also den Gipfel seiner Machtgelüste erreicht hat (þa loh Uortiger);³ und später in seinem hemmungslosen erotischen Gebaren gegenüber Hengists Tochter, mit dem er – weil es zu seiner Heirat mit der heidnischen Sächsin führt – das Christentum vollends verrät, und das der Dichter als teuflisch brandmarkt.⁴ An den markantesten Stellen seiner bösen Laufbahn geht also die Maßlosigkeit seines Wesens in den physischen Ausdruck über; das veranschaulicht in direkter Weise seine Schlechtigkeit.

Seine sonstigen, in ungewöhnlicher Reichhaltigkeit geschilderten Gebärden sind solche des Scheins. Nun ist allerdings der Zug der Schlaueit, der Gerissenheit des sich mit Vorliebe in seinen Gebärden verstellenden Vortigern vom Dichter genannt. Vortigern wird in die Erzählung eingeführt als „gerissener und arg vorsichtiger Mann“ (ǰæp mon and swiðe war; La3. 12998); dieser Hinweis ist eine epische Formel, die in verschiedenen Abwandlungen an kritischen Punkten seiner Karriere immer wieder auftaucht.⁵ Man hat in dieser durchlaufenden Charakterisierungsformel ein kontrapunktisches Element gesehen;⁶ diese kluge Beobachtung übersieht indes ihren funktionalen Zusammenhang mit Vortigerns unablässigen Scheingebärden, welche jene immer wiederkehrende Formel fortlaufend verdeutlicht. Die Formel erinnert stets daran, daß solche Gebärden Vortigerns nicht „echt“, sondern unwahr sind und seine Gerissenheit ausweisen. Daraus erwachsen die Ansätze zu einer bemerkenswerten Charakterisierungstechnik.

¹ Vgl. La3. 20317: Ofte me hine smæt
mid smærte ǰerden
ofte me hine culde

swa me deð crosce
ælc mon þe hine imette
mid bismare hine igratte

Bei Wace findet sich nichts Entsprechendes; vgl. *Brut* 9111 f.

² Wace drückt sich milder aus: Rei se fist, mult fu orguillus (*Brut* 6689).

³ Vgl. La3. 13361.

⁴ Vgl. La3. 14359 ff.; siehe oben S. 56.

⁵ Vgl. La3. 12998, 13095, 13254, 13276, 13362, 13624, 13826, 14344, 14485, 14593, ferner 13703 f., 14020 u. ö.

⁶ Vgl. Everett, S. 39.

So scheint Vortigerns betonter Übereifer im Vollführen zeremonieller Gebärden mit der maßlosen Rohheit, die der Dichter seinem Charakter nachsagt, in Widerspruch zu stehen. Als Hengist ihm während eines Gelages ein Anliegen vortragen will, steht er, Vortigern der König, von seinem Sitze auf, setzt sich mit Hengist nieder, stößt mit ihm an:

þe king sone up stod
and sætte hine bi him seoluen
heo drunken heo dremden (La3. 14073 ff.).

Oder als ihm Merlins arme Mutter vorgeführt wird, geht er dieser entgegen, begrüßt sie mit überfreundlichen Empfangsgesten:

and þa læuedi aueng
mid swiðe uære læten (La3. 15660 f.)

und bringt der Wildfremden ein Verhalten entgegen, wie es normalerweise nur unter Sippenverwandten üblich ist (swulc heo his cun weore; 15681). Vortigerns überhöfliche Gebärden gehen über das vorgeschriebene Zeremoniell der Königswürde hinaus. Er betragt sich nicht seinem Stande, seinem wahren Sein entsprechend. Auch in seinen Anreden gegenüber Merlin kommt sein geheuchelter Anstand ans Licht: obgleich Merlin ihn mit garstigen Tönen angeredet hatte ("King þu ært unwis"; 16022), erwidert er ihm weiterhin mit „lieber Freund“ ("leofue freond Merling"; 16041). Vortigerns berechnende Absicht bei diesen übertriebenen Anstandsgesten geht schon aus der Handlung hervor: mit dem ihm nicht ganz geheueren Hengist will er sich gut stellen; Merlin und seine Mutter will er für seine Zwecke gewinnen. Die erwähnten Charakterisierungsformeln, die jedesmal eingeflochten sind, verdeutlichen also zusätzlich; sie gleichen moralischen Zeigefingern, die stets darauf hinweisen, daß Vortigerns Gebärden seiner Gerissenheit entspringen, daß sie Berechnung und Lüge, daß sie böse sind.

Auch ausgesprochen böse Handlungen Vortigerns kennzeichnet Lazamon durch die Hervorhebung der ungemäßen Zeremoniellgebärden. So bei der Krönung Constances: Vortigern vollzieht in Ermangelung eines Erzbischofs selber die Krönung, obgleich ihm als Laien diese Handlung nicht zusteht. Der Tatbestand findet sich natürlich schon bei Geoffrey, aber Lazamon ist es, der dabei durch die Veranschaulichung der Gebärden die Verwerflichkeit an den Pranger stellt. Vortigern springt in der Krönungsversammlung stürmisch wie ein Löwe auf (and an uoten leap / swulc hit an liun weore; 13201 f.) und zeigt in seiner Rede gleichsam mit dem Finger zuerst auf Constance ("Leo wær here is þat ilke child"; 13233), dann auf die Krone ("and her ich halde crune"; 13235) und setzt schließlich diese dem Constance mit demonstrativer Gebärde auf den Kopf:

up he gon stonden
þe crune he nom an hondan
he setten heo vppe Costance (13255 ff.).

Eben diese Gebärden¹ lassen den Vortigern als Bösen erscheinen; der moralische Kommentar, den der Dichter hier anfügt, tut ein übriges, auf die Unbill von Vortigerns Verhalten aufmerksam zu machen, und setzt es zu seinem späteren Untergang in kausale Beziehung: „Der Anfang war Unrecht, und so war auch das Ende; er entschlug sich Gottes Geheiß, dafür sollte er Kummer leiden“.²

¹ Bei Wace haben die Gebärden keine Entsprechungen.

² þe frume wes vnhende he for-lette goddes had
and al swa wes þe ænde þer fore he sorzen ibad (La3. 13265 ff.).

Vortigerns ganzer Weg zur Macht ist in dieser Weise durch die verdeutlichten Gebärden der Falschheit gekennzeichnet; die Gebärden sind dabei ebenso mannigfaltig wie die Methoden der Verdeutlichung. So setzt Vortigern theatralische Effekte in Szene und bezieht die Beteiligten in sein Gebårdenspiel ein. Auf der ersten Versammlung in London, der die Wahl eines Königs obliegt und die auf Aurelius sich zu einigen im Begriffe ist, tritt er mit seinem Widerspruch hervor, nicht aber (wie es in Waces Darstellung der Fall ist), um seine eigenen Pläne mitzuteilen, sondern um die Versammlung mit einer hingeworfenen Andeutung in Spannung zu versetzen und dann so zu tun, als ob er die Lösung des Problems billigerweise in seiner eigenen Provinz suchen wolle: er gibt vor, nach seinen walisischen Ländereien abzureisen, wendet sich aber in Wirklichkeit nach Winchester:

and he him seolf wende
 al se he walde to his londe
 and turnde riht þene wæi
 þe in to Winchæstre lai
 Vortiger hafde Walisc lond
 þat haluendæl an his hond (Laz. 13017 ff.).

Verdeutlicht ist das Geheuchelte seines Abgangs hier nicht zuletzt mit den geographischen Angaben; denn Winchester liegt nicht auf dem Wege nach Wales.

In Winchester lebt der Prinz Constance als Mönch, und Vortigern will ihn aus dem Kloster befreien, um ihn zu einem ihm willfährigen König zu machen. Wiederum vollführt er dazu ein Gebårdentheater. Den Abt bittet er (im Gegensatz zu seiner frechen Absicht) „mit sanfter Rede“ (mid mildere speche; 13032) um die Unterredung mit Constance, welche letzteren er denn auch für seine Pläne gewinnt. Um Constances Entweichen zu bewerkstelligen, läßt er ihn mit einem seiner Knappen das Gewand tauschen; während Constance in Knappenkleidung enteilt, bezieht Vortigern den Knappen in der Mönchskutte in sein Gebårdentheater ein: er spielt unter den Augen der wandelnden Mönchsbrüder ein ernstes Gespräch mit ihm vor, wobei der andere den Kopf hängen lassen und verbergen muß (13109 f.), was die Mönche als Ausdrucksgebärde der Bekümmernis ihres vermeintlichen Bruders auffassen (13113). Als nach Aufdeckung des Schwindels der Abt den unterdessen entfliehenden Vortigern einholt, zwingt dieser den Geistlichen, Constance von den Gelübden zu entbinden, indem er ihn packt und ihn aufzuhängen droht:

and þe abbed he nom
 and swor bi his honden
 þat he hine wolde an-hongen (Laz. 13164 ff.).

Das drohende Packen ist freilich eine häufige Gebärde heldischer Manifestation;¹ in diesem Fall ist sie jedoch Bestandteil von Vortigerns böser Heuchelgestik, deren Unbill dadurch verdeutlicht wird, daß Vortigern selbst sie darauf im Londoner Rat, dem er einen falschen Bericht dieser Vorgänge liefert (13211 ff.), verleugnet. Dadurch also, daß das Thema Schein und Sein in die Gebårdendarstellung hineingetragen wird, fällt selbst auf die heldische Gebärde der Fluch des Bösen.

Besonders aber die geheuchelten Affektgebärden weisen Vortigerns Charakter aus. Als er von der Ermordung Constances hört, zu der er die Mörder selbst aufgewiegelt hatte, reagiert er darauf zunächst mit keinerlei Gefühlen, sondern beruft sich einen Rat der Edlen

¹ Siehe unten S. 69.

ein; und erst vor dem so bereiteten Publikum hebt er nun an, Schmerzgebärden von sich zu geben: er weint und seufzt, daß ihm die Worte im Halse stecken bleiben:

þe swike wes ful deorne
 swiðe he gon to wepen
 and særiliche siken (Laʒ. 13624 ff.)

– und dies so sehr, daß ihm die ahnungslosen Räte entgegenhalten, er sei doch kein Weib, sich so zu verhalten (13631 ff.). Er braucht zu seiner Scheingebärde (die im übrigen durch die Charakterisierungsformel [13624] und direkt [13627 f.] verdeutlicht ist) das Publikum. Seine Gebärden wollen gesehen werden, und als nur gesehene Gebärden weisen sie wiederum auf das Böse.¹ Als ihm dann von den Mördern das Königshaupt präsentiert wird, fällt er vor geheucheltm Schmerz schier vom Pferd.²

Charakterisieren die wenigen echten Affektgebärden (die des bösen Jubels und der Erotik) Vortigern als Ungemäßigten und damit – moralisch gesehen – als Bösen, so vermitteln seine Scheingebärden seinen anderen Charakterzug: das Gerissene, das Schlaue, Schauspielerhafte an ihm. Die letzteren in ihrer Anschaulichkeit weisen ihn wiederum als Bösen aus, weil ihre Falschheit stets im Bewußtsein des Lesers gehalten wird.

Noch in einem weiteren Zuge kommt diese moralische Wertung der Scheingebärden Vortigerns zum Ausdruck. Sein Niedergang beginnt damit, daß seine Taktik des Scheingebarens sich gegen ihn selber wendet. Als er von seinem Gegenkönig in die Enge getrieben ist, vollzieht der mit ihm verbündete Hengist die zeremoniellen Gebärden der Unterwerfung, welche anschaulich beschrieben sind: er hebt mit einem Speer ein Prachtgewand in die Höhe, ruft den überlegenen Gegnern das Ersuchen um Friedensverhandlungen zu (14752 ff.). Dies ist indes nur ein Scheinmannöver, was nun aber Vortigern gar nicht merkt; dieser läßt sich von Hengist mit der gleichen Gebärde zu den Gegnern schicken (Vortigern wende a þat lond / and ber anne zerd an his hond; 14770 f.), während Hengist selbst mit seinen Sachsen das Weite sucht und Vortigern seinem Schicksal überläßt. Und als später Vortigern wieder allein der König ist, wird er von Hengist bei dessen Verrat von Stonehenge mit der gleichen Drohgebärde gepackt, mit der er selbst einst den Abt des Constance übertölpelt hatte; wie damals Vortigern gibt nun auch Hengist dieser Gebärde eine erheuchelte Deutung, indem er sagt, er wolle ihn dadurch vor seinen mit Messern wütenden Mannen beschützen; daß diese Erklärung ironisch gemeint ist, geht aus Hengists weiterem Vorgehen nur zu deutlich hervor.

An den Gebärden in Lazamons Vortigernepisode wird also zweierlei deutlich. Zum einen haben die Scheingebärden dichterisches Leben; denn sie, ebenso wie ihre mannigfachen Verdeutlichungen, fließen in den Strom des Geschehens; sie tragen überdies entscheidend zur Charakterisierung bei. Für diese Funktionalität der Scheingebärden findet sich bei Wace keine Entsprechung. Zum andern aber sind sie stets mit Nachdruck moralisch verurteilt (und zwar nicht nur durch die fortlaufende epische Formel, sondern auch in wiederholten Reflexionen des Dichters und schließlich durch die Entwicklung des Geschehens selbst); als veranschaulichte Gebärden sind sie also Symptome des bösen Seins.

Hält man dagegen aus nordischem Bereich des Saxo Grammaticus Schilderungen der närrischen Scheingebärden des Amleth, so zeigt sich, daß diese nicht auf ein böses, sondern auf ein gutes Sein weisen. Völlig anders als bei Lazamon stellt sich das Problem der Schein-

¹ Bei Wace findet sich für diese Szene nichts Entsprechendes.

² þa Vortiger þis hæued isæh
 þa hæld he to grunde ful neh (Laʒ. 13699 f.).

gebärde in der höfischen Welt. Auch ihr zwar schwebt das Einssein von Gebärde und ihrem Gehalt als Ideal vor. Aber dort hat die Gebärde selbst, als Lebensform, sittlichen Wert; Scheingebärde ist darum schlecht erfüllte Form, und das sittliche Streben geht nach ihrer rechten Erfüllung. Mit anderen Worten: höfische Wertung fragt von der Gebärde als Form her nach dem Gehalt; Lazamon fragt – in moralischer Innenschau – vom Gehalt her nach der Form.

ZWEITER WERTBEREICH. DIE GEBÄRDEN DER HELDEN UND DIE WANDLUNGEN DES HELDENIDEALS

8. DIE HEROISCHE POSE

Angesichts der moralischen Ächtung der Gefühlsgebärden gilt es nun zu fragen, wie sich denn die mittelenglischen Dichtungen das Auftreten der Helden vorstellen. Denn auf Haltung und Gebaren der Helden, auf ihre *contenance* und *chere*, wird immer wieder angespielt.

Auch bei den Darstellungen der Helden tritt das Körperliche, tritt die Gebärde mehr in den Vordergrund als dies in der altenglischen Dichtung der Fall war. Dennoch ist die Heldengebärde zunächst kein Ausdruck von affektischen Gefühlen. Darin entspricht sie ganz der demonstrativen Kraftbewegung, der gewichtigen Haltung, die im *Beowulf* das Mannentum manifestiert. Im Altenglischen bergen diese Gebärden jedoch einen seelischen Konflikt und sind Offenbarungen einer ethischen Lebenshaltung, die diesen Konflikt meistert. Das kann ihnen epische Potenz verleihen. Anders bei Lazamon und in den meisten mittelenglischen Romanzen. Hier sind die Heldengebärden nur noch die äußere, prunkhafte Zurschaustellung, die Repräsentation, das Attribut des Heroischen; sie sind bloße Pose. Erzähltechnisch gesehen wirken sie in den Handlungsablauf nicht ein, sondern sie unterbrechen ihn; sie sind dekorativ.

Nirgends ist dies deutlicher erkennbar als da, wo die Helden als Drohende auftreten. Die Drohgebärden, die den Opfern entgegengesetzt werden, sind Bestandteil der heroischen Pose und nicht etwa dramatische Umstimmungsgesten. So verhält es sich in besonders auffälliger Weise auch mit den entsprechenden Gebärden der Legendenfiguren, nur daß diese damit ihre Glaubensfestigkeit manifestieren. Das alte Legendenmotiv des dem Teufel sich widersetzenden Heiligen scheint die Veranschaulichung solcher Drohposen geradezu herauszufordern. Schon Juliana, in der leider unvollständig erhaltenen Kerkerszene der gleichnamigen altenglischen Dichtung, packt den hier erscheinenden Teufel und hält ihn fest. Daß sie ihn wider seinen Willen dazu bringt, ihr seine Freveltaten zu beichten, gelingt ihr auf Grund ihrer Frömmigkeit, mit der sie angesichts dieser Lage sogleich „ihr Herz zu kräftigen und zum Herrn zu rufen“ begann (*Jul.* 270 f.), nicht aber wegen der Gebärde des drohenden Packens, die sie überdies auch beibehält, als sie schon aus dem Kerker zum Verhör geführt wird (534 ff.). Diese Gebärde ist vielmehr die Pose, welche rein äußerlich und dekorativ ihre fromme Heldenhaftigkeit demonstriert, was denn der Teufel selbst anerkennt:

Ne was ænig þara,
þæt me þus priste, swa þu nu þa,
halig mid hondum, hrinan dorste (*Jul.* 510 ff.)

(„Es war der Männer keiner,
der mich so dreistkühn wie du nun hier,
du Heilige, wagte mit den Händen zu berühren.“ – *Grein*).

Beowulfs drohende Haltung vor dem Drachenkampf hatte dagegen einen tieferen Sinn und eine epische Funktion; denn sie bedeutete die Überwindung zagender Gefühle und die Vorausahnung des tragischen Todeskampfes.

Die mittellenglischen Legendendichter schildern ähnliches öfter und noch viel sinnenfälliger.¹ Die hl. Margareta der alliterierenden Legende hält dem höllischen Ungeheuer das Kreuz entgegen und entwaffnet es so; indes begnügt sie sich damit nicht, sondern packt den Satanischen am Kopf, schwingt ihn umher und setzt ihm schließlich den Fuß ins Genick.² Solche farbige Posen ergänzen die übliche religiös-kultische Gestik³ der Heiligen.

Mit ähnlich repräsentativen Drohposen treten in Lazamons *Brut* mit Vorliebe nun auch die Helden auf. Als dort Brutus sich einmal in mißlicher Lage sieht, stürzt er mit großer Vehemenz (mid grimmen his rasen; 683) auf den gefangen gehaltenen griechischen Fürsten Anaklet los, packt ihn am Haar und setzt ihm das blanke Schwert an den Hals, indem er ihn anfährt, es sei um ihn und seinen Prinzen geschehen, falls er nicht tun wolle wie ihm geheißen werde. Der also Bedrängte ruft sogleich aus, er wolle ja alles tun, bevor er noch weiß, daß Brutus eine schändliche Verräterhandlung von ihm verlangt. Die Drohgebärde ist nicht der Gipfel einer Umstimmungsdramatik, denn da ist kein innerer Kontakt der Partner und damit auch nichts von einem inneren Widerstand der Persönlichkeit des Bedrohten. Zwar ist dieser Auftritt – wie ähnliche bei Lazamon – schon bei Geoffrey und Wace vorgebildet; charakteristisch an Lazamons Darstellung aber ist gerade die primäre Funktion der Drohgebärde, den drohenden Helden in die heroische Pose zu setzen. Lazamon nutzt nicht die dramatischen Möglichkeiten der Drohgebärden, die sich nach heutigen Begriffen aufdrängen, eben weil es ihm mehr auf die äußere Heldenmanifestation ankommt. Das gilt für alle die Drohauftritte der Helden, die bei Lazamon wie auch in den Romanzen in großer Zahl vorkommen – auch für den situationsmäßig am vollkommensten ausgeführten, nämlich den des Corineus (La3. 2245 ff.). Als dieser erfährt, daß Locrin das Verlöbniß mit seiner Tochter in den Wind zu schlagen gesonnen ist und sich den Reizen einer anderen hingibt, da sucht er ihn heim, mit einer riesigen Kriegsaxt über der Schulter, baut sich vor ihm auf, starrt ihn wütend an (laðelich him lokede on; La3. 2266) und hält ihm eine lange Schmähere (2269–2310). Sodann schwingt er seine Axt und schmettert sie auf den Stein, auf dem Locrin steht (!) (2311 ff.). Erst nun, nachdem die Drohgestik völlig ausgeschöpft ist, läßt Lazamon die Umstehenden unter allgemeinem Lärmen herzueilen, um ein Handgreiflichwerden zu verhindern. An der entsprechenden Stelle bei Wace dagegen sind die Gebärden des Corineus Bestandteil seiner Drohrede, die zwar dort kürzer, jedoch rhetorischer gestaltet ist.⁴ Lazamon aber trennt die Gebärde von der Rede, um den rechtschaffenen Corineus, dem es um die Verteidigung der Ehrbarkeit seines Hauses zu tun ist, mit Heldengebärden in der heroischen Pose zu schildern. Denn heldenhaft sind

¹ Vgl. die entsprechende Stelle der metrischen *Juliana* (Ms. Ashmole 43), *EETS* 51, Vers 75.

² Vgl. Horstmann, *N. F.*, S. 225 ff., Vers 217 ff.

³ Religiös-kultische Gebärden werden oft erwähnt; etwa das Sich-Bekreuzigen (vgl. Horstmann, S. 35 ff., Vers 194; das Händeheben (vgl. Horstmann, S. 26 ff., Vers 195), die Gebetsgesten (vgl. Horstmann, S. 26 ff., Vers 210; ebd., S. 3 ff., Vers 152) usw.

⁴ Vgl. Wace, *Brut*. 1367 ff.:
 “Ne puet mie estre senz vengeance
 Tant cum jo avrai tel poissance
 Es braz que jo ai ci levez
 Dunt jo ai les gaianz tuez”.

diese Drohgebärden. Wo aber die Bösen drohen, da sind ihre Gebärden Ausbrüche von unbeherrschten Affekten.

Die heroische Pose ist die Außenseite des Heldentums. „Pose“ ist dabei im weitesten Sinne zu begreifen und umfaßt nicht die theatralische Haltung allein, sondern auch die Mienen, Gesten und Körperbewegungen *in* dieser Haltung – aber nur soweit sie eben affektfrei sind und die äußere Zurschaustellung des Helden verlebendigen. Das können – weniger zwar bei *Lazamon* als vor allem in den Romanzen – rein äußerlich auch Gebärden sein, die anderenorts als unbeherrschte Affektgebärden begegnen. Wenn man sie jedoch in ihrem Zusammenhang und in ihrer erzähltechnischen Funktion betrachtet, ist eine Verwechslung aus den schon genannten Gründen kaum möglich. Gefühle mag der Held in der Pose wohl in sich tragen, aber die Pose ist nicht ihr Ausdruck. Auch zeremonielle Gebärden tragen dazu bei, die äußere Pose des Helden zu verstärken.

Verhältnismäßig zahm sind noch die Schilderungen der heroischen Posen in *Lazamons Brut*. Die Romanzen werden hier viel konkreter und blutvoller. Daran sind zunächst einmal die Schweise und der eigentümliche Darstellungsstil schuld. *Lazamons* Darstellung ist eben noch nicht derart auf die körperliche Erscheinung des Helden gerichtet wie die der Späteren. Als Konzeption jedoch ist die heroische Pose auch bei ihm verankert; ihre Vorstellung ist oft aus der Art und Weise herauszuspüren, wie eine Episodenschilderung durchgeführt oder eine Heldenrede aufgebaut ist. Julius Caesars Monolog z. B., in dem er den Entschluß zur Invasion Großbritanniens faßt (La 3. 7262 ff.), ist auf die zentrale Pose hin angelegt, wenngleich diese selbst kaum veranschaulicht ist; wir hören nur, daß er, an der flandrischen Küste stehend, das britische Gestade erblickt. Der erste Teil der Rede ist die historische Rechtfertigung seines Entschlusses; der zweite Teil die Bekundung des Entschlusses selbst. Am Übergang vom ersten zum zweiten Teile jedoch schwellt es ihm gleichsam die Brust, indem er auf sich selbst und seine Stimmung weist: „Ich heiße Julius Caesar, darum ist mein Herz erregt.“¹ Das äußere Bild untermalt diese implizierte zentrale Heldenpose: sein Blick geht in die Ferne (7241; 7247; 7259); strahlender Sonnenschein überglänzt den Auftritt (7238 f.).

Ungleich anschaulicher wird die heroische Pose in den Romanzen, namentlich in den alliterierenden. Im *Morte Arthure* hält Arthur beim Heereszug nach Italien auf dem St. Gotthard mit seiner ganzen Streitmacht inne, blickt in die Runde und auf die lombardischen Lande und sagt mit lauter Stimme: „In diesem Land gedenke Herrscher ich zu sein!“² Auch das Demonstrative der Worte Arthurs (30ne), die nur mit ausgestrecktem Arm gesprochen sein können, verstärkt seine Pose, die eben nur eine äußere Machtmanifestation ist und nicht etwa die Symbolisierung eines inneren Entschlusses; denn der lombardische Feldzug war ja längst vorher beschlossene Sache. Solche Pose ist das Zentrum einer selbständigen Szene, als Arthur, vor der feindlichen Festung Metz angekommen, mit einigen Begleitern zur Geländeinspektion ins Vorfeld reitet; daß ihm dabei von den Wällen der Festung her eine Salve von Geschossen entgegenzischt, stört ihn nicht im geringsten, veranlaßt ihn vielmehr, sich in die Brust zu werfen und, in seiner kriegerischen Entschlossenheit die Festung anstarrend, sich in seiner glanzvollen Gewandung zur Schau zu stellen:

¹ „Ich hahte Julius Cezar
per fore is min herte sær“ (La 3. 7288 f.).

Bei Wace findet sich dafür nichts Entsprechendes.

² Vgl. *MA* 3106 ff.:
When he was passede the heghte, than the kyng houys
With his hole bataylle, behaldande abowte,
Lukande one Lumbarddye, and one lowde melyn:
“In 3one lykande londe lorde be I thynke”.

The kyng schonte for no schotte ne no schelde askys,
 Bot schewes hym scharpely in his schene wedys;
 Lenges all at laysere and lokes on the wallys.

(MA. 2428 ff.).

Der Zusammenhang streicht seine Pose noch mehr heraus; zum einen dadurch, daß Arthur seine erschreckten Begleiter, die ihn auf das Unzweckmäßige seiner Pose aufmerksam machen, mit höhnenden Worten verweist – und zum anderen dadurch, daß Arthurs Soldaten, die sodann fahnenschwingend und mit glitzernden Schilden und Speeren heranzürücken, die Pose ihres Herrschers gleichsam kopieren:

... scheftys theire horsez,
 To schewen them semly in theire scheen wedes.

(MA. 2456 f.).

Nahezu übersteigert wirken die Posen des Alexander, wie wenn dieser (in einer episodischen Szene, die nur da zu sein scheint, um eine Pose des Königs zu ermöglichen) an einem Gewässer anlangt, von dessen Tiefe er sich eigens überzeugt, sich sodann entkleidet, ins eiskalte Wasser springt, weit hinausschwimmt und, als er merkt, daß er abzusacken beginnt, einen mächtigen Satz nach oben tut und sich kraftvoll über Wasser hält, wovon er beim Erreichen des anderen Ufers vor Erschöpfung halbtot ist.¹ Und Launcelot im strophischen *Morte Arthur*, der unerkannt unter Arthurs Augen einmal stolpert, tut dies mit einer solchen theatralischen Heftigkeit, daß er wegen dieser Heftigkeit als der beste Ritter der ganzen Welt gepriesen wird.²

Die Wirkung, die von den heroischen Posen ausgeht, trägt keine erregenden Momente in das Geschehen hinein, sondern sie ist die Bestätigung der Pose selbst. So ist es in all den typischen Situationen, in denen Helden und Könige in der Pose auftreten: beim Drohen, wo die Bekundung der von vornherein feststehenden Unterlegenheit des Bedrohten die Macht des Drohenden bestätigt; beim Verkünden von Beschlüssen, die dann widerspruchslos befolgt werden; beim Anfeuern der Mannen, wo die Pose als aufmunterndes Vorbild wirkt; im Kampf, wo sie den Gegner schreckt. Das, was als Handlung auf sie folgt, bespiegelt die Pose. Wie ganz anders ist dies im altfranzösischen Heldenepos, wo es gerade die wirksamste Funktion der Heldengebärde ist, ihrerseits die Handlung zu reflektieren!³

Die heroische Pose ist also bloß äußere Repräsentation; sie ist es auch, wo sie als Symbol erscheint. In der Pose mit ausgestreckten Armen sieht sich in *W. P.* die Königin im Traum auf einem hohen Turm stehen; der eine Arm liegt über Spanien, der andere über Rom.⁴ Die Vision dieser Pose ist die Prophezeiung ihrer Herrschergewalt, ihrer künftigen Berechtigung zur realen Pose.

Die übersteigerten Posen mancher Romanzenhelden scheinen freilich in eine bedenkliche Nähe eines Gebarens zu rücken, das christliche Moraltraktate als Symptom der *superbia*, der schlimmsten der Todsünden, geißeln; wird doch z. B. in *Handlyng Synne* das prunkende und prahlende Auftreten der Turnierritter *expressis verbis* als sündhafter Stolz verurteilt.⁵

¹ Vgl. *K. Alis.* 3471 ff.

² Vgl. *LMA* 115 ff.

³ Vgl. Hoppe, S. 49 ff.

⁴ Vgl. *W. P.* 2906 ff.

⁵ Vgl. *Handl. Synne* 4575 ff.:
 Fyrst, ys pryde, as þou wel wost,
 Auauntemēt, bobaunce, and bost;
 Of ryche atyre ys here auaunce,
 Prykyng here hors with olyprauce.

Dennoch mußte den englischen Dichtern daran gelegen sein, die heldenhaften Gebärden keinesfalls mit jenem Verhalten zu identifizieren, das Ausdruck böser Regungen ist. Lazamons relative Zurückhaltung in der Schilderung plastischer Details der heroischen Posen könnte darin einen weiteren Grund haben. Die Posen der Romanzenhelden aber qualifiziert das Epithet „stolz“ auffällig selten; viel häufiger sind sie als „ingrimmig“, „gewaltig“, „tapfer“ bezeichnet (*grym, stoute, fers* usw.). Denn zweifelsohne sollen mit den heroischen Posen ebensosehr positive ethische Werte vermittelt werden wie mit dem Drohgebaren der Heiligen.

Die ethische Bedeutung der heroischen Pose im Mittelenglischen kann darum auch nicht darin bestehen, daß sie, wie entsprechende Haltungen und Gebärden im *Beowulf*, einen Konflikt birgt; vielmehr repräsentiert sie von vornherein das Gute, das Heroische, und setzt es in den physischen Schwarz-Weiß-Kontrast zum Bösen, zum Unheroischen, das durch zügellose Affektgebärden gekennzeichnet ist. Der im Altenglischen innere Konflikt zwischen Gut und Schlecht, zwischen Ethos und Affekt ist damit in eine körperliche Polarität projiziert. In dem vorhin aus Lazamons *Brut* angezogenen Drohauftritt des Corineus ist der letztere – in der heroischen Drohpose – der gute Held, der Verfechter der Ehrbarkeit; der Bedrohte ist der Böse, der verwerflich gehandelt hat. Des letzteren Gebärde ist Affektreaktion – er zuckt zusammen (La3. 2316); durch sie weist er gegenüber dem Rechtschaffenen seine Verwerflichkeit aus. Somit veranschaulicht die heroische Pose das Heldische mit all seinen guten Eigenschaften. Dazu gehört letzten Endes auch das Maßhalten, das allerdings den Heldengebärden eine Grenze setzt; in maßlosen Ausdruck darf sich die heroische Pose selbst im Alexanderroman nicht hineinsteigern. Um Alexander zu schmähen, reckt sich in *W. Alex.* der makedonische König im Sattel auf, streckt die Beine auseinander, blickt wild und drückt die Brust heraus, indem er Alexander fragt, für wen er ihn denn eigentlich halte.¹ Auf Alexanders Antwort hin spuckt er ihm, „zornig wie eine Wespe“, ins Gesicht. Das ist nun keine heroische Pose mehr, sondern maßlose Arroganz; der sich so Benehmende ist „a renishit renke“.² Alexanders Pose demgegenüber ist des Helden würdig, weil sie das Maß bewahrt (vgl. 749 f.); Alexander ist „corteis“.

Freilich macht die heroische Pose Entwicklungen durch, die der Wandel der Darstellungsprinzipien allein nicht erklärt, in denen sich vielmehr ein Wandel der Heldenauffassungen spiegelt. Lazamons Helden repräsentieren mehr die moralische Ehrbarkeit. Die der Volksromanzen zeugen oft von einem heftigen, extrovertierten Superheldentum. Unter höfischem Einfluß sind die Posen wieder gemäßigter, weil die *cortisie* den Heldenmanifestationen Schranken auferlegt. Im folgenden sollen diese Entwicklungen der Ausdrucksformen der heroischen Pose, bzw. der Gebärden, die den Helden charakterisieren, am Beispiel einiger der typischsten Situationen der Romanzendichtung näher verfolgt werden.

¹ Vgl. *W. Alex.* (Dublin Ms.) 839* ff.:

... hym rightes in þe sadyll,
Stranes owt hys sterops and sternly lokez;
with a sembland as hye sir settes owt þe brest ...

² Pejorativ ist auch die ähnlich protzige Pose des bösen Kammerherrn in *A. A.* gemeint (vgl. *A. A.* 1201 ff.).

9. DIE GEBÄRDE IM KAMPF (I)

Gebärden sind in den Kampfes schilderungen jene Bewegungen, die nicht um der technischen Wiedergabe des Kampfesvorganges willen dargestellt sind, sondern die über den Kämpfenden etwas aussagen. Ein Schwerthieb ist an sich keine Gebärde; aber wenn das mächtige Ausholen zum Hieb mit weit größerem Nachdruck geschildert wird als das Dreinschlagen selbst, so kann dies wohl eine manifestierende Gebärde sein. Solche Kampfesgebärden sind Manifestationen des Mutes, der Stärke – nicht der Gefühle; sie sind Repräsentation.

Die kriegerische Repräsentation muß im Mittelalter eminent wichtig genommen worden sein – viel wichtiger, als dies dem modernen Leser erscheinen mag. Zunächst gibt sie den Heeren und Kämpfern ein drohendes Ansehen, das die Feinde einschüchtern soll. Im allit. *Morte Arthure* muß Gawain seine Mannen gemahnen, sich doch von den Gegnern nicht schrecken zu lassen, wenn diese auch, so sagt er, auf ihren großen Rossen die Schilde funkeln lassen.¹ Und dem Gegner Priam, der vorm Zweikampf eine stolze Pose an den Tag legt (Anstarren des Gegners, Speerpacken, Schlachtruf), ruft er zu: „Dich nehm' ich gefangen, trotz all deiner stolzen Gebärden!“²

Die zentralste „Gebärde“ der Heeresrepräsentation aber ist die Formierung der Kampfeinheiten, die Ballung der Schlachtordnung.³ Weil die Kämpfer in *W. P.* „realiche were a-raized“, also trefflich angeordnet waren,⁴ ist ihr Sieg gewiß; denn ihre Gegner, die stolzen Spanier, nehmen sich *nicht* diese Mühe und sind so leichtfertig, „to reule hem of non array“ (3361). Das Zerbrechen der Schlachtordnung eines Heeres (*trume, bataille*) bedeutet Verhängnis; so heißt es bei Laȝamon: „Die Römer brachen der Briten Schlachtordnung: schrecklich stand es um unser Volk.“⁵ Gebrochene Schlachtordnung und Unheil sind identisch. Dies sagt die Formel „trume breken“, oder in der alliterierenden Dichtung des 14. Jahrhunderts „bataille breken“. Ebenso ist das Wanken der Schlachtordnung identisch mit höchster Gefahr. Die britischen Heere im Ansturm der römischen Übermacht im *Morte Arthure* „blenkede a lyttill“ (1423), aber sie können sich halten, weil sie ihre Schlachtordnung nicht vollends zerbrechen lassen und weil sie die Repräsentation verstärken: ihre Bannerträger (!) und edlen Ritter gehen die Römer in geschlossener Front an und können deren Ordnung brechen:

Bot ȝit the banerettez bolde and bachellers noble
Brekes that bataille with brestez of stedes
(MA. 1424 f.).

Soll das wankende Heer gestärkt werden, so ist eben seine Ordnung, seine Repräsentation zu festigen. Der starke Havelok der Romanze muß rettend hinzueilen, als sein Heer „aufgebrochen“ ist;⁶ der Heerführer in *Joseph of Arimathie*, der ein schon kampfgeschwächtes

¹ Vgl. MA. 2851 ff.

² „Thow sall be my presonere, for all thy prowde lates!“ (MA. 2536).

³ Vgl. besonders Laȝ. 30964; MA. 1755.

⁴ Vgl. W. P. 3375 ff.

⁵ breken Bruttene trume / balu wes on folke (Laȝ. 26968 f.); bei Wace findet sich dafür nichts Entsprechendes. Vgl. auch Laȝ. 27750 ff.; 28352.

⁶ Vgl. Hav. 2700.

Heer zur Verfügung hat, "arayes his riche men and rihtes hem bettre",¹ als sie einen zweiten Ansturm zu bestehen haben.

Die Pose des Heeres ist seine Ordnung; mit ihr steht und fällt es. Dieses Ordnungsprinzip unterscheidet die mittelalterliche Schlachtrepräsentation von ihren primitiveren Formen – etwa von den Kriegsgesängen der Germanen, über die Tacitus berichtet, oder von den Kriegstänzen primitiver Völker.

Hinzu kommen, mit nicht minderem Bedeutungsgewicht, all die anderen Formen der Heeresrepräsentation: die Fahnen und Feldzeichen werden emporgerissen, die Speere und Schilde erhoben, die Helme aufgesetzt, die Schwerter gezückt und geschwungen, die Fanfaren geblasen.² Die bildende Kunst zeigt in gleicher Weise die Heere vorm Kampf als geballte Einheiten mit eben diesen Gebärden. Die Waffen selbst, wie der Schild, sind Embleme der Repräsentation; „unter dem Schilde sein“ (under scelde) bedeutet bei Laȝamon – wie auch im Mittelhochdeutschen – Kampfbereitschaft bezeugen;³ der Schild-Haufen (sceld-trume) ist das Heer in der drohenden Pose. Überhaupt leben in den englischen Dichtungen über die aller mittelalterlichen Heeresrepräsentation gemeinsamen Gebärden hinaus noch solche weiter fort, die angelsächsischer Kampfweise (Fußkampf) entspringen; wie im altenglischen Byrhtnothfragment steigt man in *King Horn* zum Kampfe vom Pferde ab⁴ und treibt in Laȝamons *Brut* die Pferde davon.⁵ Das bezeugt doch, daß die Repräsentation durchaus in der Realität des Lebens verwurzelt ist.

Das Fallen der Fahnen aber zeigt ebenso wie das Zerschneiden der Schlachtordnung die Niederlage an; und in den Einzelkämpfen ist es ein stereotyper Vorfall, daß einem unterlegenen Gegner die linke Hand abgeschlagen wird⁶ – die linke Hand hält den Schild, dessen Heben zur heroischen Kämpferpose gehört; sie verlieren heißt die Pose aufgeben und bedeutet Schande.⁷

Die Massengebärden der Heere haben ein selbständiges Gewicht; sie sind bei Laȝamon von der Schlacht als Vorgang bewußt getrennt. Man sieht Arthurs Mannen in der Schlacht gegen Frolle zuerst die Speere packen und den Gegnern machtvoll entgegenstürzen, und erst nachdem die Pose des Heeres so evoziert wurde, folgt die Schilderung der allgemeinen Schlacht.⁸ Und Guitards Schar wird vor dem Eintritt in den Kampf gegen den römischen Hinterhalt zunächst in geballter Schlachtordnung beim Schildpacken zur Schau gestellt.⁹

¹ Vgl. *Jos. Arim.* 490.

² All diese Massengebärden – einzeln oder geballt – kennzeichnen allenthalben die kampfbereiten Heere; ein wahlloses Beispiel:

heuen here-marken
halden to-gadere
luken swoerd longe
leiden o þe helmen (Laȝ. 28546 ff.).

Vgl. u. a.: Laȝ. 9784 ff., 31219 f.; *MA.* 2011, 1408, 3645 f., 3925; *W. Alex.* 3027, 3964, 773 f., 2615; *Laud Troy Bk.* 4707 ff.; *Bev. Hamt.* 989 ff.; *Rich. L.* 3920; auch im höfischen *Le Morte Arthur* ist solches formelhaft; vgl. 2152f., 2104, 2527, 3096. – Vgl. auch Kolbe, S. 34 ff.

³ Vgl. Kolbe, S. 37.

⁴ Vgl. *King Horn* 47 ff.

⁵ Vgl. Laȝ. 5862 f., 5906 f.; dazu: M. Ashdown, *English and Norse Documents* (Cambridge, 1930), S. 72.

⁶ Für Belege vgl. Schmirgel in *EETS*, ES LXV, S. LIX.

⁷ Wenn in *Havelok* (2751) der Held dem bösen Widersacher die Schwerthand abschlägt, so ist deutlich gesagt, daß er ihn – nicht kampfunfähig, sondern schandbar gemacht hat (hwan he hauede him so shamed . . . [2754]).

⁸ Vgl. Laȝ. 23481: Cnihtes swiðe stronge / igripen speren longe / and ræsdæn heom to-gædere / mid ræhzere strengðe.

⁹ Vgl. Laȝ. 27042: Guitard and his cnihtes / þer riht forð rihtes / igrippen heore sceldes / swiðe balde cnihtes.

Genauso erscheinen die Einzelhelden in repräsentativen Posen, bevor sie sich in die Gefechte stürzen oder zum Zweikampf antreten. Wo Einzelkämpfer hervortreten, werden sie stets mit dem Hinweis auf ihr Mut und Stärke bezeugendes Gebaren eingeführt: als Aufbegehrende, als Waffenpackende.¹ Auch wo nicht direkt die körperliche Erscheinung genannt ist, wird sie doch evoziert; der Kämpfer tritt „mit grimmem Gebaren“ auf;² oder sein Verhalten illustriert gerade an solchen Stellen das verstärkende Bild;³ oder auf seine Mächtigkeit wird parenthetisch verwiesen.

Am stärksten ist die Einzelpose der Heerführer, und zwar in dem Augenblicke, da sie die Mannen formieren, ihnen Befehle erteilen und sie anfeuern; darin ist sie wiederum Repräsentation der Heeresordnung. Bei Lazamon ist auch dies noch wenig farbig, doch im Prinzip durchaus erkennbar; der Heerführer oder seine Herolde stehen zur Befehlserteilung und Anfeuerung an hervorragenden Orten, auf einer Anhöhe;⁴ Fanfarenstöße bekräftigen die Aufrufe, so daß die Erde davon dröhnt.⁵ Der Sprecher deutet in seiner Rede auf die Feinde.⁶

Von der wilden Exuberanz, welche die Heerführer der Volksromanzen bei solchen Gelegenheiten an den Tag legen, indem sie ihre Kampfreden sogleich in heftige Gebärden, Taten und Dreinschlägereien umsetzen, heben sich Lazamons sparsamere Schilderungen wohl auch hinsichtlich der Heldenauffassung ab. Doch kündigt sich in Lazamons Behandlung des König Arthur die Vorstellung vom tolldreisten Helden an; denn gerade an seiner Gestalt fällt die – wenn auch meist nur indirekt erspürbare – Heftigkeit des Gebarens auf. Wenn er, Arthur, Anfeuerungsreden, oder Hohnreden an die Gegner, hält, so reißt er zu ihrer Bekräftigung den Schild an die Brust,⁷ packt und schwingt Lanze oder Schwert,⁸ springt ungestüm aufs Pferd,⁹ gibt ihm die Sporen, um sich sofort tatenfreudig ins Gefecht zu stürzen.¹⁰ Die repräsentativen Gebärden der Heerführer erwähnt auch Wace; daß Lazamon sie gerade dazu aufgreift und auch verstärkt, um die Gestalt Arthurs besonders hervortreten zu lassen, kündigt ein in Arthur verkörpert neues Heldenideal an. Wie Arthur mit aufpeitschender direkter Anrede seine Anfeuerungsreden beginnt („Whar beo 3e mine Bruttes / balde mine paines”),¹¹ wie er in seinen Reden gleichsam auf die Gegner wütend deutet („Iseo 3e mine Bruttes / here us bihalfues / uʀ iuan uulle / crist heom aualle;” 20102 ff.),¹² in welchen Anreden durch die gehäuften Pronomina das Persönliche betont ist; wie er wilde Schlachtrufe ausstößt, wenn er über die Feinde herfällt,¹³ darin läßt sich die Vorstellung vom exuberanten Helden ebenso erkennen wie etwa in der Behandlung der

¹ Diese Gebärden setzen sich von den taktischen Kampfbewegungen deutlich ab. Vgl. z. B.: *GHDT* 1228: (Nestor) „left all his ledis and a launse caght”; das bedeutet: er will nun als Einzelkämpfer in die Gefechte eingreifen. – Vgl. ebd. 6576: (Alcanus) „Gird after the Grekes, with a grete speire” (als er sich aufmacht, den gefangenen Troilus zu befreien); ebd. 7432: (Hector) „gryppit to his gode sword in a grym yre”. – Vgl. auch *MA*. 2251 ff.; *W. Alex.* 2639; *LMA* 2740, 2746 u. ö.

² Vgl. *GHDT* 1295 (von Hector): „with a grym fare”; vgl. ebd. 7513.

³ Vgl. *GHDT* 1217 (Pollux ist) „Else wode of his wit as pe wild ffyre”. – Ebd. 5257 (Achilles): „He was wode of his wit, wild as lione”. Vgl. ebd. 6405, 6813 u. ö.

⁴ Vgl. *La3.* 5648.

⁵ Vgl. *La3.* 27813, 19122, 30960 u. ö.

⁶ Vgl. die Anfeuerungsreden *La3.* 7472 ff. (Caesar), 19524 ff. (Uther), 30966 ff. (Cadwalan) u. a.

⁷ Vgl. *La3.* 20120, 21231, 21352.

⁸ Vgl. *La3.* 21381, 21226 ff., 21353.

⁹ Vgl. *La3.* 23507.

¹⁰ Vgl. *La3.* 21354.

¹¹ Vgl. *La3.* 23497 f.

¹² Vgl. auch *La3.* 21171 f.

¹³ Vgl. *La3.* 21241 ff.

Tierbilder, die gerade sein Verhalten in den Schlachten wie auch seine Reden oft in homerischer Breite illustrieren,¹ während sie in bezug auf andere Helden von der stereotypen Form (er kämpfte „wie ein Löwe“, „wie ein Eber“ usw.) seltener abweichen; Arthur aber fällt seine Gegner an

swa þe runie wulf
þenne he cumeð of holte
bi-honged mid snawe
and þencheð to biten
swulc deor swa him likeð (Laz. 20123 ff.).²

Oder er ist „so kühn wie der wilde Eber, wenn er im Eichenhain viele Schweine vorfindet“.³ Und wenn Arthur zum Kampfe die Rüstung anlegt, so wird das – während es bei anderen Helden nur knapp oder gar nicht erwähnt ist – in ausführlicher Bewegungsschilderung verfolgt.⁴ All dies zusammengekommen paßt zu dem Zug der Grausamkeit, den man am Lazamonschen Arthur festgestellt hat⁵ und für den Tatlock keltischen Einfluß verantwortlich macht.⁶

Man könnte einwenden, daß die Stärke dieser körperlichen Heldenvorstellung ja nicht konsequent auf die Figur Arthurs beschränkt bleibt. Solche Konsequenz der Charakterisierung bei Lazamon zu suchen wäre jedoch verfehlt. Daß derartige Züge auch weiter um sich greifen, bestätigt nur, wie lebendig der in Arthur verkörperte Typ des tolldreisten, dreinschlagefreudigen, gelegentlich zum Grausamen neigenden Kriegers schon ist. Zwar gibt es dafür auch bei den Nordgermanen gewisse Parallelen;⁷ mit der Heldenvorstellung der altenglischen Dichtung aber hat dieser Typ hinsichtlich seines physischen Verhaltens nur wenig noch gemeinsam;⁸ viel eher gleicht er schon einem Beves oder Alexander.

Wozu sich solches dann später entwickelt, kann man aus den Romanzen ersehen. Eine repräsentativ-würdige Haltung nimmt beim Anfeuern des Heeres zwar König Arthur im allit. *Morte Arthure* ein, als er während der Vorbereitungen zur Seeschlacht gegen Modred in einem Boot, in dem er sich von Schiff zu Schiff rudern läßt, in prächtigem Gewande barhaupt und mit leuchtenden Blicken sein Volk aufmuntert, während ein dabeistehender Knappe Schwert und Helm des Königs vorweist.⁹ Demonstrativer aber gebärden sich die sonstigen Romanzenhelden bei ähnlichen Anlässen. Sie steigen dazu in der Pracht ihrer

¹ Auch dafür gibt es bei Wace kaum Vorbilder. Vgl. auch Schirmer, S. 72, S. 75.

² Auch die auf den so verbildlichten Ansturm hin erfolgende Flucht der Gegner ist mit einem ausgeweiteten Tierbild versehen; vgl. Laz. 20162 ff.

³ Al wæs þe king abolgen
swa bið þe wilde bar
þenne he i þan mæste
monie swyn imeteþ (Laz. 21261 ff.).

Schirmer (S. 72) bezieht diesen Vergleich – wohl zu Unrecht – auf Childric.

⁴ Vgl. Laz. 23757 ff.; wir beobachten, wie A. nacheinander Brünne, Panzerhemd, Schwert und Helm anlegt und Schild und Speer ergreift – während, wenn von der Gegenseite die Rede ist, der Vorgang des Sich-Wappnens nur ganz knapp erwähnt ist (Leopen heom to horsen / igripen heore wepnen; Laz. 21212 f.).

⁵ Vgl. Van der Ven-Ten Bonsel, S. 68; Lippmann, S. 102; Schirmer, S. 63.

⁶ Vgl. Tatlock, *Legendary History*, S. 523 f.

⁷ Vgl. Wilson, S. 212 f.

⁸ Die von Wyld (*RES* IV, 22) zur Stützung der gegenteiligen Auffassung angeführten diesbezüglichen Parallelen sind wenig überzeugend, weil sie weder die völlig veränderte Sehweise noch die ethischen Zusammenhänge berücksichtigen.

⁹ Vgl. *MA*. 3629 ff.

Rüstung auf einen hohen Turm¹ oder auf einen Felsen.² In *W. Alex.* gibt Alexander das Signal zur Schlacht dadurch, daß er sich einen Steinwurf weit vor dem wohlgeordneten Heere in den Steigbügeln aufreckt.³ Dieses physische Auftreten (*contenance*) befeuert die Mannen und schreckt die Gegner mehr als das gesprochene Wort.⁴

10. DIE GEBÄRDE IM KAMPF (II)

Mit den Formen der Heeresrepräsentation und den heroischen Posen der Heerführer vor dem Eintritt in die Schlacht sind die Kampfesgebärden noch keineswegs erschöpft. Noch mehr manifestiert sich das Heldentum oft während der Schlacht selbst in den Gebärden.

Die Schlachten in Lazamons *Brut* sind meist Massenschlachten; ihre formelhafte Wiedergabe reiht Sinneseindrücke aneinander (Fliegen der Pfeile und Steine, Speerkrachen, Schwertblitzen, Funkenflug, Klirren der Schilde und Brünnen, Lärm, Blutfließen). In der solchermaßen vorgegebenen Sinnenfreudigkeit der Schlachtschilderungen ist füglich am ehesten eine Beobachtung des Äußerlich-Körperlichen, eben auch von Gebärden, zu suchen. In der Tat gehört zu den Sinneseindrücken der Schlachtschilderungen das Zähneknirschen;⁵ das Sterben der Krieger ist physisch vorgestellt: die Todgeweihten fallen⁶ und ihre „Gesichter erbleichen“.⁷ Auch die Schilderungen von Einzelkämpfen sind bei Lazamon, wie man bemerkt hat, oft von einem Realismus, der bei Wace seinesgleichen vergeblich sucht.⁸

Diese Feststellungen aber weisen uns erst auf unsere eigentliche Fragestellung: wie hebt sich denn aus dem Sinnesrausch der Kampfeschilderungen die heroische Gebärde der Kämpfenden ab? Und weiter: sind auch im Kampf die Heldengebärden affektfrei oder drücken sie etwa – was doch naheliegt – kämpferische Gefühle aus?

Daß man sich die Kampfeswütigen mit heftigem Gebaren und wildem Auftreten vorstellt, zeigen schon die stereotypen Reflexhinweise; niemand wagt sich in ihre Nähe, ja nicht einmal sie anzuschauen, so fürchterlich sehen sie aus und blicken sie drein.⁹ Zu ihrem Verhalten gehört auch noch das Zähneknirschen und Augenfunkeln; denn konkrete Gestik und Mimik der kämpfenden Helden wird im Verein mit den anderen Kampfesbewegungen in der Tat schon von Lazamon beobachtet. Heldengebärden stehen jedoch im Gegensatz zu den weiter oben behandelten Schmachgebärden.

Betrachten wir Lazamons Schilderung des Zweikampfes zwischen Corineus und dem Riesen Geomagog (1864 ff.). Es ist ein Ringkampf; Waffenrepräsentation der Helden scheidet also hier von vornherein aus. Daher bedarf es mehr der rein körperlichen Veranschaulichung des heroischen Auftritts des Corineus. Nun ist aber an den Ringenden nicht

¹ Vgl. *W. Alex.* 1377 ff.; s. auch *Bev. Hamt.* 3357.

² Vgl. *W. Alex.* 3008.

³ Vgl. *W. Alex.* 3614; vgl. ebd. 3033 f., 3966 f.

⁴ Vgl. *W. Alex.* 3574: With comfurth of his contenance his knyghtis he gladis.

⁵ Vgl. *La3.* 5189: þer was muchel gristbat.

⁶ Vgl. *La3.* 629, 801, 814, 1531, 1743, 9261, 14038, 17345, 19140, 20076 u. ö.

⁷ faleweden nebbes; *La3.* 4163, 23214, 26812, 30414, 30987 u. ö.

⁸ Vgl. Gillespy, S. 413.

⁹ Beispiele: *La3.* 8191 ff.; *G. Ww.* 4350 f.; *Gamelyn* (French/Hale, S. 207 ff.), 109 ff.

nur das Augenfunkeln und Zähneknirschen – wie schon bei Wace –, sondern gar wohl auch der affektische Wechsel der Gesichtsfarbe beschrieben. Die Gegner geraten aneinander, umschlingen sich, ihre Knochen krachen, sie bearbeiten einander mit den Beinen, und dann:

Ofte heo luten a-dun
 alse heo wolden liggen
 ofte heo up lupan
 alse heo fleon wolden
 laðliche læches
 heo leiteden mid eƷan
 al was heora gristbatinge
 al swa wilde bares eƷe
 Whil heo weoren blake
 and laðliche iburste
 whil heo weoren ræde
 and hehliche wenden
 heora eifer wilnade
 oðer to wælden
 mid wizeleden mid wrenchen
 mid wunderliche strengðen (Laz. 1880 ff.).

Eine nähere Untersuchung der Stelle im Vergleich mit Wace¹ zeigt, daß der letztere dergleichen emotionale Kämpfermimik noch vielfältiger und deutlicher ausgebreitet hat – er erwähnt alle einschlägigen Körper- und Gesichtsteile (nez, fronz, oilz, face, sorcilz, denz, testes). Lazamon hat diese Mimik also zweifellos in seiner unmittelbaren französischen Vorlage in großer Üppigkeit vorgefunden.² Er hat sie mäßigend abgekürzt, sie jedoch in einer stärker variierten Syntax wiedergegeben, mit welchem Stilmittel er auch sonst die Gestik behandelt,³ während bei Wace die mimischen Erscheinungen zu einer Kette gleichförmiger Infinitivsätze, die allesamt von „da kann man sie sehen“ (dunc les veïsses) abhängen, aneinandergereiht sind. Was dem Romanen selbstverständlich scheint, versetzt den Angelsachsen gleichsam in ein verwundertes Staunen, welches sich in dieser syntaktischen Abwechslung spiegelt; es ist, als ob er jedesmal, wenn er eine dieser mimischen Beobachtungen wiedergibt, neuen Atem schöpfen müsse. Nun sind diese mimischen Erscheinungen ja nicht auf den einen oder anderen der Gegner als Persönlichkeit bezogen; es sind Sinneseindrücke, die, wie es in Lazamons Kampfesschilderungen üblich ist, ein Bild des Kampfes geben und nicht des Einzelkämpfers. Trotzdem läßt sich Lazamons eigenständige Auffassung vom Mimisch-Gestischen, nämlich die Konfrontierung der heroischen Pose mit der affektischen Schmach, erkennen. An den Anfang stellt er die willkürlicheren „Gebärden“, die auch als Merkmale der heroischen Pose gelten können (wilde Blicke,

¹ Dunc les veïsses bien suffler,
 E nés froncir e fronz suer,
 Faces nercir, oils roïller,
 Sorcilz lever, sorcilz baissier,
 Denz reschinner, colur muer,
 Testes freier, testes hurter,
 Buter e sacher e enpeindre,
 Lever, sufacher e restreindre,
 Baisser e drescer e esmer
 E jambet faire e tost turner. (Wace, *Brut* 1133 ff.).

² Bei Geoffrey findet sich hier nichts von Gebärden oder Mimik; vgl. *Historia* (ed. Griscom), S. 251.

³ Siehe unten S. 126 ff.

Zähneknirschen) und hebt sie durch Alliteration (1884 f.) und Tiervergleich (1887) hervor; sie stehen dem Helden Corineus, mit dessen Hervortreten der Kampf begonnen hatte (1864), sehr wohl an. Erst dann folgt der krassere Affektausdruck: Wechsel der Körperfarbe (1888 ff.; bei Wace ist die Reihenfolge umgekehrt!). Diese krassere Mimik aber ist die Mimik des Bösen, und in der Tat beeilt sich Lazamon, den Unhold Geomagog (im Anschluß an die zitierte Stelle) beim Namen zu nennen und auf sein individuelles ungeschlächtes Verhalten einzugehen: Geomagog packt seinen Gegner und bricht ihm vier Rippen. Die krasse Affektmimik scheint also von dem Unhold auszugehen. So ist auch an anderer Stelle – beim Kampf zwischen zwei Drachen (La3. 15960 ff.) – gerade an den kämpfenden Ungetümen der physische Ausdruck krass; den wütenden Wesen stoßen Feuerstrahlen aus dem Rachen (15968), und man sieht „grimme heore lates“ (15971). Auch die Neigung, in dem Gebaren des bösen Unholds Komik zu empfinden, scheint in Lazamons Geomagogstelle durch, und zwar in den ironischen Vergleichen, zu denen am Anfang der zitierten Stelle das Bild der Ringenden veranlaßt: „Bald stürzten sie zu Boden, als wollten sie sich hinlegen, bald sprangen sie auf, als wollten sie fliegen“ (1880–83). Wird dergestalt der Anwesenheit des Unholds Rechnung getragen, so kommt der gute Held nicht minder zu seinem Recht. Corineus, nachdem er seine Rippenbrüche verschmerzt hat, streckt die Arme aus, packt den Riesen am Gürtel und hebt ihn in die Höhe:

nom him heorte to
and streahte his ærmes . . .
igrap hine bi þon gurdle
and him grimliche heaf (La3. 1909 ff.),

um ihn dann von dem Felsen, auf dem der Ringkampf stattfindet, in den Abgrund hinunterzuschleudern. Das Ausstrecken der Arme, das Hochhalten des Gegners ist Bestandteil der heroischen Pose (Wace erwähnt es nicht, sondern erfreut sich mehr an Geomagogs Fall in die Tiefe). Während Waces Schilderung überhaupt mehr die Verschränkung der Gegner, also die eigentlichen dynamischen Kampfmomente beobachtet, treten die Gegner bei Lazamon auch isoliert, jeder sich selbst manifestierend, in Erscheinung: der Unhold mit seiner Affektmimik und -gestik, der gute Held in der heroischen Pose. Die retardierende Formel, mit welcher sich Lazamon jeweils einem der Gegner und seinen Streichen zuwendet (. . . he hine bi-þoute / wat he don mahte; 1907 f.; 1896), verschärft die Einstellung des Blickes auf die Einzelpersönlichkeit. Auch szenische Elemente tragen dazu bei: nachdem gesagt ist, daß der Held den Riesen in die Höhe hält, folgt bei Lazamon eine Erinnerung an die Höhe des Felsens, auf dem diese Pose zu sehen ist (Wes þa clude swiðe heh / þer heo acliue fuhten; 1915 f.).

Die Interpretation dieser Stelle hat, so glauben wir, gezeigt, daß bei Lazamon eine deutliche Tendenz vorliegt, den Helden – im Gegensatz zum Unhold, zum Nichthelden – auch *im* Kampfe vermittelt der aufgezeigten Körperbewegungen und Gebärden in heroische Positur zu setzen. Bei der Schilderung des Zweikampfes zwischen Arthur und dem Riesen von Mont Saint-Michel liegen die Dinge ähnlich.¹ Affektmimik wie der Gesichtsfarbenwechsel gehört nicht zum kämpferischen Bild des Helden. Bei Wace dagegen wird z. B. kein Geringerer als Arthur (im Zweikampf mit Frolle) vor Wut über seine Verwundung schwarz;² nicht jedoch bei Lazamon, der an der gleichen Stelle Arthurs „feondliche lechen“

¹ Vgl. La3. 25995 ff.

² Mult fu iriez, nerci e teinst (Wace, *Brut* 10081).

erwähnt (23956), womit wohl sein Heldengebaren insgesamt gemeint ist und nicht „Blicke“ allein;¹ doch der strahlende Blick gehört dazu.

Das funkelnde Auge ist in der Tat ein weitverbreitetes Attribut des Helden. In der *Gest Hystoriale* z. B. ist bei den allgemeinen Beschreibungen der Helden deren Fähigkeit wild dreinzublicken ein selten übergangener Zug.² Auch in den altfranzösischen Epen ist der mächtige Blick ein übliches Kennzeichen des tapferen Helden;³ und in den mittelenglischen Dichtungen ist er oft von einer repräsentativen Stärke, die ihresgleichen sucht. Im alliterierenden *Morte Arthure* ist Arthurs Blick so mächtig, daß ihn selbst seine eigenen Mannen nicht ertragen können.⁴ Auch religiöse Dichtungen kennen Ähnliches. In der Legende tritt ein so erfolgreich die Affekte zügelnder Heiliger wie St. Bernhard mit „brennendem Auge“ auf,⁵ und schon das *Poema Morale* stellt sich Gott selber mit herrischem Blicke vor.⁶ In *Havelok* zeigt sich der böse Godrich höchst irritiert durch den Blick des ihn angehenden Helden, so daß er diesem droht: „Ich will dir dein rechtes Auge ausschlagen, mit dem du mich so anstarrst!“⁷ Umgekehrt verliert der Gegner seine Fähigkeit zur Pose, wenn ihm das Auge aus dem Kopf geschlagen wird, wie es öfter vorkommt;⁸ in letzterem sieht man allergrößte Schmach, wie schon Beda bezeugt, wenn er berichtet, daß dem Henker des hl. Alban bei dessen Hinrichtung die Augen aus dem Kopfe fielen.⁹

Aber nicht nur der Blick und der mutige Gesichtsausdruck sind an den streitbaren Helden immer wieder vorgestellt. Die Kampfesbewegungen selbst sind offenbar nur zur Verstärkung der heroischen Pose veranschaulicht. Zumeist ist das Ausholen zum Schlag, das Hochheben der Waffen, weit ausführlicher beschrieben als ihr Niedersausen – aber nicht etwa, weil die Dichter das spannende Moment ausschachten wollten, das diese Gebärde des Ausholens erregen könnte (das tut erst der Gawaindichter), sondern eben, weil das Waffenheben heroische Gebärde ist. In *Jos. Arim.* – um nur ein charakteristisches Beispiel anzuführen – tritt im Verlaufe der Schilderung allgemeiner Schlachteindrücke Seraphe mit einer solchen Gebärde hervor:

He hedde an hache vpon heiz wiþ a gret halue,
Huld hit harde wiþ teis in his two hondes;
So he frusshede hem with and fondede his strengþe (*Jos. Arim.* 503 ff.)

(Er hielt eine Axt in die Höhe, mit großem Stiel;
hielt sie mit festem Griff in beiden Händen:
so kämpfte er mit ihnen und kündete seine Stärke . . .).

¹ Madden übersetzte das Wort *læches* stets mit 'looks, glances', beeinflusst durch das mutmaßliche Etymon ae. *lec*, zu *wlitan* (vgl. Maddens Anm. Bd. III, S. 449), auf das auch das *NED* verweist. Ae. *lec* ist jedoch – nach den Belegen bei Bosworth-Toller – der Blick als Zweckbewegung, nicht als Gebärde. Bei *Lazamon* aber sind *læches* nicht nur „gestische“ Blicke, sondern Gebaren überhaupt. Vgl. bes. La3. 18030, 22282, 13703 (Vortigerns Scheingebaren!). La3. 3410 bezieht es sich auf das akustische Gebaren Leirs, dessen Rede mit Wehrufen beginnt. Siehe auch *Eule und Nachtigall*, *EETS*, ES 119, 1140.

² Neoptolemus hat "grete Ene and gray, with a grym loke" (3821); Achilles: "stokyn ene out stepe with a streught loke" (3758); Diomedes: "with a loke þat was laithe like out of wit" (3797) usw.; s. a. *Bev. Hamt.* 683 ff. – Weitere Belege bei Curry, S. 58.

³ Belege bei Neubert, S. 641.

⁴ Vgl. *MA.* 4050.

⁵ Vgl. *Leg. S. Bernard* (Horstmann, S. 41 ff.), 997: wiþ furi face and brennyng ege.

⁶ Vgl. *Poema Morale* 75 f.

⁷ "I shal prist ut þi rihte eye / þat þou lokes with on me" (*Hav.* 2725 f.).

⁸ Vgl. *Hav.* 1812 f.; *K. Alis.* 2356.

⁹ *Hist. Eccl.* I, VII.

So bekundet sogar der schwerverwundet daliegende Gawain im strophischen *Morte Arthur* sein Heldentum, indem er, obgleich unfähig sich zu erheben, Schwert und Schild packt mit dem Ausruf, er werde sich nie ergeben.¹

Wo der Gegner eines starken Kämpfers unerwartet verschont wird, geschieht dies nicht, bevor erst des letzteren ausholendes Waffenheben sichtbar geworden ist, er also in der Pose seine Stärke gezeigt hat; wenn er nun innehält, steht er in der Pose da, die seine Macht demonstriert. Beves im Kampf gegen Ascopard steigt vom Roß, zieht das Schwert „und wollte ihm den Kopf abschlagen“; da erst erreicht es das Flehen des Bedrohten, daß der Starke innehält.² Und als in der *Gest Hystoriale* Achilles seinen praktisch schon erledigten Gegner vollends niederzuschlagen im Begriffe ist, sieht man ihn das Schwert grimmig hochheben; erst nun greift der Fürsprecher des Bedrohten rettend ein.³

Solches ähnelt den Drohposen, von denen schon die Rede war; auch diese repräsentieren den Kämpfer. So ist es in Lazamons *Brut* Gawain (dessen persönliches Heldentum Lazamon stärker hervorkehrt als Wace)⁴, der, um im Kampfe den Römer Petreius gefangenzunehmen, diesen umklammert und ihn erst dann von seinen Mannen schleifen läßt.⁵ Die Romanzen nennen stereotype Formen solcher – auch in den französischen Epen geläufiger – Drohgebärden; man packt den Gegner am Visier bzw. am Nasenband (nasal).⁶⁻⁷ Auch Wace verzeichnet dies – formelhaft – in bezug auf Aurelius;⁸ bei Lazamon ist die entsprechende Drohgebärde um ein Vielfaches stärker ausgemalt – Aurelius packt Hengist mit „grimmem Gebaren“ (læchen), schleudert ihn zu Boden, um ihn sofort wieder emporzureißen, „als ob er ihn entzweibrechen wollte“, ihn zu umklammern und unter Hohnreden davonzuschleifen.⁹ – Oder man greift dem Gegner drohend in die Zügel.¹⁰ Aber nicht stereotype Gebärde, sondern lebhafte Vorstellung ist zumeist die kämpferische Drohpose, die immer wieder abzuwandeln man nicht müde wird; heftig ist sie auch in *Havelok*, wo der Titelheld den bösen Gegner am Halse packt¹¹ oder in *K. Alis.*, wo er ihn kräftig am Kinn schüttelt.¹² All dies wird gegenüber Feinden ausgeführt, die praktisch schon bezwungen sind, die also nur noch zur manifestierenden Gebärde ihres Bezwingers erhalten müssen.

¹ Vgl. *LMA* 2914 f.

² Vgl. *Bev. Hamt.* 2541 ff.

³ Vgl. *GHDT* 5259; ferner noch *GHDT* 7507 ff.

⁴ Vgl. Madden, *Lazamon's Brut* III, S. 400 (Anm. zu III, 66).

⁵ Vgl. *La3.* 16513 ff.

⁶ Vgl. *G. Ww.* 5433, 5315; *W. P.* 3608 u. ö.

⁷ Vgl. A. Schultz, *Das höfische Leben*, S. 62.

⁸ Corut Henguist prendre al nasal (Wace, *Brut* 7812).

⁹ And an hi3inge hine igrap
mid grimme his læchen
bi þere burne hode
þa wes an his hafde
and mid muchelere strengðe
hine adun swipte
and seodðe he hine up bræid
swulc he hine to-breken wolde
and mid ærmen hine bisprædde
and forð hine lædde

(*La3.* 16513 ff.).

¹⁰ Vgl. *MA.* 1500; *Jos. Arim.* 575; *Bev. Hamt.* 3438 u. ö.

¹¹ Vgl. *Hav.* 2756.

¹² Vgl. *K. Alis.* 3935.

Zu den „Kampfesgebärden“ gehört des weiteren die weiträumige Art der Dreinschlagebewegungen. In den ausführlichen Einzelkampfschilderungen sehen wir den Helden seine Streiche abwechselnd in verschiedene Richtungen führen. In dem ganz besonders in Einzelphasen aufgelösten Streit zwischen Evelin und Herigal in *Lazamons Brut* sitzt der erste Streich Evelins auf dem Kinn des Gegners (La3. 8148), wird also – mit der Lanze – frontal geführt; der zweite – mit dem Schwert – haut ihm Nase und Lippen ab (8181), wird also seitwärts geführt; der dritte spaltet ihn mitten durch (8186), geht also senkrecht von oben nach unten. Dieses Kreuz-und-Quer der Dreinschlagereien wird immer wieder betont. Im allit. *Morte Arthure* versetzt Gawain dem ersten der ihn verfolgenden Römer einen – waagrechten – Stoß mit dem Speer (*MA.* 1369), den zweiten spaltet er mit einem vertikalen Schwerthieb.¹ Richard Löwenherz in der ihm gewidmeten Versromanze ragt durch ebensolche Kreuz-und-Quer-Bewegungen aus dem Schlachtgetümmel heraus; er reckt sich mit dem Rücken gegen den Mast auf, mit erhobener Axt; manchen seiner todgeweihten Gegner schlägt er die Backen blutig, anderen spaltet er das Kinn, bei weiteren trifft er die Hüften, bei wieder anderen den Hals, daß Helm und Kopf ins Wasser fliegen.² Daß die Waffen auf verschiedene Ziele sausen, veranschaulicht in den Romanzen das Kreuz-und-Quer der Dreinschlagebewegungen noch weiter; in *Sir Ferumbras* schlägt man einem Teil der Gegner Arme und Beine ab, einem anderen die Köpfe; wieder anderen durchbohrt man Leib und Gedärme.³ Das Fliegen der abgeschlagenen Körperteile verlängert die Bewegungen in den szenischen Raum hinein; in *Bev. Hamt.* fliegen unter des Helden Schlägen die Köpfe der Sarazenen in den Fluß, und die gespaltenen Leiber fallen klaffend auseinander.⁴ Diese Weiträumigkeit des Dreinschlagens ist gemeint, wenn es oft, wie auch schon bei *Lazamon*, formelhaft heißt: „Sie schlugen zur Rechten, sie schlugen zur Linken, vorne und hinten machten sie die Gegner nieder“,⁵ oder in *G. Ww.*: Guy „schlug auf diese und auf jene Seite, und alle Schläge saßen“.⁶ Die Kreuz-und-Quer-Bewegungen lassen den Helden aus dem Getümmel herausragen und setzen ihn in schreckeinfößende Pose; sie sind deshalb tatsächlich als Gebärden aufzufassen. Erst bei den höfisch verfeinerten Helden dominiert wieder die kämpferische Zweckbewegung.

Die so zur Schau gestellten Helden sind oft nicht nur vom Blute ihrer Widersacher überströmt, sondern stehen auch von deren Kadavern und Gebeinen umgeben da. Dem dreinschlagenden Guy reicht der Haufen seiner erledigten Opfer bis zur Hüfte,⁷ und um den wütenden Hector im *Laud Troy Book* liegen die Gebeine „so dicht wie Geißblätter“.⁸ Andere reiten siegestrunken über vernichtete Gegner hinweg, indem sie sie vollends zertrampeln.⁹

¹ Vgl. auch Arthurs Verhalten *MA.* 2201 und 2206.

² Vgl. *Rich. Löw.* 2568 ff.; ferner 3153 ff.

³ Vgl. *Ferumbras* 947 ff.

⁴ Vgl. *Bev. Hamt.* 637 ff.; *Rich. Löw.* 5848; *Lib. Desc.* 1618.

⁵ Heo smiten an riht half
heo smiten an lift half
biuoren and bihinden
heo leiden heom to grunde (La3. 15262 ff.).

⁶ Gij smot on þis side and on þat
nas þer non þat his dint sat (*G. Ww.* 3497 f.); vgl. ebd. 3572 ff.

⁷ Vgl. *G. Ww.* 3581 f.

⁸ Ther lay aboute him hondes and knokeles
As thikke as any honysocles (*Laud Troy Bk.* 5381 f.).

⁹ Vgl. *Gist*, S. 168 f.

Auch Gebärden des Hohnes gehören zum heroischen Kampfesverhalten. Hohn ist es, wenn im allit. *Morte Arthure* ein britischer Recke die erbeutete prachtvolle Standarte des römischen Kaisers, die dieser zuvor furchtbar erhoben hatte, nun selber aufpflanzt.¹ Wie ironische Persiflage des Zeremoniells möchte es erscheinen, wenn man drohend dem Gegner in die Zügel greift,² denn sonst ist solches Begrüßungsgeste beim Empfang.³ Sicher ist es eine höhnische Pose, wenn im allit. *Morte Arthure* Sir Clegis, als er vor der Wiederaufnahme der Kämpfe bei der Anstimmung einer Schmährede wider die Römer sich gegen deren Häuptling „ein bißchen verneigt“.⁴

Nicht zuletzt dient die Anführung „physiologischer“ Symptome der Steigerung der Kämpferpose. Helden wie Caesar bei Lazamon brechen in Schweiß aus, während sie kämpfen⁵ – ein Symptom, das auch die mittelhochdeutschen Volksepen beobachten und ins Hyperbolische steigern.⁶ In *G. Ww.* vollends tritt dem kämpfenden Herhaud der Schaum vor den Mund.⁷

Von dem auf die Würde innerer Gesinnung gegründeten Heldenideal der altenglischen Dichtung ist solches Haudegentum weit abgerückt. Vergleichbares bot zwar schon Ekkehard, dessen Waltharius die Angreifer „mit Mienen und Waffen“ schreckt⁸ oder, zum Kampfe aufspringend, mit dem Schwert „die Lüfte durchschneidet“;⁹ doch die Helden der mittenglischen Romanzen werden viel ausschließlicher rein sinnhaft zur Schau gestellt; das Körperliche vor allem wird an ihnen bewundert. In der französischen Volksdichtung gibt es dafür überall Parallelen.¹⁰ Der Held muß in Prachthaltungen und mit starkem Gebaren auftreten, um sein Heldentum zu demonstrieren – aber nicht, um darin seine Gefühle zu offenbaren. Gibt er aber die Pose auf, so verliert er seine heroische Existenz. Darauf spielte wohl schon der politische Dichter des 13. Jahrhunderts an, als er sang, dem gefangengenommenen Rebellen Frazer sei die „continaunce abatete“, also die Pose zerschlagen.¹¹

Welche Rolle spielen aber die Gemütsbewegungen der Helden im Kampf? Wir finden Zorn und Freude, Schmerz und Leid der Kämpfenden in den mittenglischen Dichtungen – wie auch im altfranzösischen Heldenepos¹² – oft erwähnt; aber die Kampfesbewegungen, die von diesen Regungen beflügelt werden, sind nicht ihr Ausdruck. Auch wenn der verwundete Streiter, wie füglich zu erwarten, ob seiner Verletzung noch heftiger kämpft, so verstärkt sich damit allenfalls sein heroischer Auftritt; in zusätzlichen Gebärden tut er seinen Schmerz oder seinen Zorn nicht kund. Sir Gawain wirft sich bald mit dem Ruf „das erfreuet mein Herz“,¹³ bald „aus Gram“¹⁴ ins Gefecht; an seinen darauffolgenden Kampfesbewegungen ist ein solcher Stimmungsunterschied nicht erkennbar. Bei Lazamon ist die physische Unerschütterlichkeit des Helden, besonders gegenüber körperlichem Schmerze

¹ Vgl. *MA.* 2072.

² Siehe oben S. 81.

³ Siehe unten S. 92.

⁴ a lyttill enclinede (*MA.* 1706); siehe auch *GCK* 2236.

⁵ Vgl. *La3.* 7488 f.; siehe auch *Hav.* 2661 f.

⁶ Vgl. Wolf, S. 75 f.

⁷ Vgl. *G. Ww.* 3589 f.

⁸ Atque incurantes vultu terreat et armis (*Waltharius* 1303).

⁹ Et saliens vacuas ferro transverberat auras (ebd. 540); vgl. auch ebd. 698; 899; 1226.

¹⁰ Vgl. Braeder, S. 17.

¹¹ Vgl. K. Bölddeker, *Altenglische Dichtungen des Ms. Harl.* 2253 (Berlin, 1878), S. 126, Vers 92.

¹² Vgl. O. Schulz, S. VII ff.

¹³ this gladdez myn herte; *MA.* 2883.

¹⁴ fore greefe (*MA.* 1471); vgl. *MA.* 2948 u. ö.

und angsteinjagenden Momenten, noch ein Erfordernis der Heldenmoral und wird besonders hervorgehoben. Als dem Nennius im Zweikampf mit Caesar der Kopf blutig geschlagen wird, da „zuckte er nicht, denn er war ein trefflicher Ritter“.¹ Und Beduer, als er, hinter einem Baume versteckt, ein vermeintlich von dem Unhold stammendes grausiges Geheul vernimmt, packt sogleich tapfer Schild und Speer. Wace läßt ihn vor Angst zunächst erzittern.²

Auch die Helden der französischen *chansons de geste* treten natürlich in heroischen Kämpferposen auf. Aber es scheinen hier zwei wesentliche Unterschiede zu den bisher gekennzeichneten Vorstellungen vorzuliegen. Zum einen ist die Schilderung der heroischen Pose eines Kämpfers nicht, wie durchaus bei Lazamon, gleichbedeutend mit seiner moralischen Anerkennung. Auch die Kämpferpose von Sarazenenfürsten wird im Rolandslied rühmend erwähnt (Puis que il est sur sun cheval muntet, / Mult se fait fiers de ses armes porter; 896f.); daß der Betreffende ein böser Heide ist, steht für den französischen Dichter auf einem anderen Blatt; sein Nichtchristentum hindert ihn – trotz seiner edlen Pose –, als wahrer Ritter gelten zu können (899). Zum anderen ist mit der französischen Kämpferpose eine Gefühlsgestik durchaus vereinbar, wofür schon die zuletzt aus Waces *Brut* angezogenen, von Lazamon abweichenden Beispiele sprechen. Im altfranzösischen Rolandslied ist selbst das Weinen auf dem Schlachtfeld nicht unritterlich; im Gegenteil, Roland „weint als edler Ritter“,³ wobei er die Kämpferpose durchaus nicht aufgibt – ihre Beibehaltung wird vielmehr betont. Er vergießt die Tränen, während er sich aufreckt, um die Hügel und Ebenen des Schlachtfeldes zu überschauen, wo die Toten liegen. Auch wenn das ganze Heer der Franken in Tränen ausbricht, so hat diese Massenklagegebärde etwas ebenso Repräsentatives wie die kämpferische Heerespose vor der Schlacht. Denn das Weinen bezeugt – mehr noch als den Kummer – edle Gesinnung, Eltern- und Vaterlandsliebe, und zwar – darauf kommt es an – im Angesicht der sarazenischen Streitmacht!⁴ Das Klagen als Gesinnungsausdruck werden wir auch im Mittelenglischen finden;⁵ daß die Tränen aber solchermaßen zur kriegerischen Repräsentation der Schlacht gehören, läßt sich von den mittelenglischen Schlachtschilderungen kaum behaupten.

Gewiß ist auch in diesen im 14. Jh. das Motiv der Klage um den gefallenen Schlachtgenossen vertreten; und den Quellen folgend werden auch die Tränen und Klagegebärden geschildert – aber eben nicht um der heroischen Kämpferpose willen. Dementsprechend setzen sich Klageepisoden von den Schlachtschilderungen ab. Als im allit. *Morte Arthure* der König den toten Gawain auf dem Schlachtfeld findet, hört die Schlachtszene auf, und die Klageepisode mit ihren Gebärden und ihrem Zeremoniell beginnt und wird bis zu Gawains Begräbnis fortgeführt; erst dann setzt die Schilderung der weiteren Kämpfe ein.

Situationen dieser Art führen in der Tat zu Gefühlsausbrüchen und Gebärden, aber sie bilden Klageszenen, welche nicht in den Bereich der Kampfschilderungen gehören. Wird aber – wie es im allit. *Morte Arthure* auch der Fall ist – die Schlachtszene bei der Trauer des Helden um einen Schlachtgefährten nicht verlassen, so ist nicht das Klagen, sondern seine Überwindung das Wesentliche. Zwar ist Cador, als er seinen Kampfesgefährten getötet

¹ ah he ne blakede no / for he wes cniht wel idō. (La3. 7524 f.). Bei Wace senkt er als Reaktion auf den Schlag seinen Kopf! (Vgl. *Brut* 4061 f.).

² Vgl. La3. 25835; Wace, *Brut* 11359 (s. o. S. 53).

³ pluret cum chevalier gentill (*Rol.* 1853).

⁴ Vgl. *Rol.* 1446: Plurent des oilz de doel et de tendrur
Por lor parenz par coer e par amor.
Li reis Marsilie od sa grant ost lor surt.

⁵ Siehe unten S. 99.

sieht, „traurig im Herzen“ (carefull in herte) und umarmt und küßt den Leichnam;¹ sogleich aber gerät er in Harnisch, wozu ihn das höhnische Auflachen eines frohlockenden gegnerischen Königs veranlaßt. Damit findet er zur heroischen Pose zurück: er wirft sich in Positur.² Seine heroische Schmerzüberwindung ist von einer inneren Dramatik, die sich in seinen Reaktionsworten auf die Höhnung spiegelt: er deutet auf den Schmäher und ist zugleich noch dem toten Freunde zugewandt.³ Dieser wesentliche Akt der Überwindung wird selbst zur Gebärde, wenn Gawain, der zunächst über seinen gefallen Knappen trauert und Tränen vergießt (*MA.* 2962 ff.), sich vom Schmerze zur Rache losringt; denn gerade dieses Sich-Losringen ist körperlich veranschaulicht: „Er richtet sich schmerz-erfüllt auf“ (he dresses hym drerily; 2969). Das ist die Gebärde des Zurückfindens zur heroischen Pose.

Damit wird nun die Heldengebärde zum symbolhaften Ausdruck der Überwindung des Affekts. Aber sie ist nicht wie im *Beowulf* die Manifestation einer allgemeinen Lebensspannung zwischen Affekt und Ethos. Das Endziel ist die Kämpferpose, die ein fertiges Idealheldentum verkörpert. Daß im *Morte Arthure* etwas vom Mühen um dieses Ideal spürbar wird, erinnert allerdings noch an germanische Gesinnung, die auf deutschem Boden das staufische Ritterideal entscheidend mitgeprägt hat.⁴ Während man bei Chrétien de Troyes mehr den Eindruck haben kann, daß in Kampfsituationen wie den geschilderten „das Gefühl des Schmerzes dem der Rache weicht“,⁵ ist bei Wolfram die heroische Schmerzüberwindung ethisches Ideal.⁶

Die höfische Dichtung der Franzosen dagegen beeinflußt die heroische Kämpferpose, und damit die Heldenvorstellung, in einigen mittelenglischen Romanzen nach zwei anderen Richtungen hin. Einerseits wird das Kampfesgebaren emotionaler. Dies ist namentlich in den Bearbeitungen des Troja-Stoffes der Fall. Die Schlachtenschilderungen in der *Gest Hystoriale* durchziehen nicht nur in überaus großer Häufigkeit die Wörter, die Emotionen anzeigen: *wrath*, *tene*, *yre*, *grevauunce*, *angur*, *wode*, *fierse* und andere, sowie Ableitungen davon. Die größere Emotionalität beginnt nun auch, sich in die Gebärde umzusetzen. Während in Lažamons *Brut* Caesar um seiner heroischen Pose willen in Schweiß gebadet war, ist es der kämpfende Achilles in der *Gest Hystoriale* vor Zorn:

Achilles for angur angardly swat;
So hatnet his hert in a hote yre. (*GHDT* 10201 f.),⁷

und der mit Hohnreden der Penthesilea bedachte Pyrrhus wird vor Zorn blaß, bevor er sich zum Zweikampf stellt.⁸ Auch Klagetränen des Kämpfers um die gefallen Freunde werden hier zu starken Ausbrüchen; dem Protesilaus bei solcher Gelegenheit „sank solche Sorge ins Herz, daß seine Kleider von seinen Jammertränen naß wurden“.⁹ Es ist gleichsam

¹ Vgl. *MA.* 1779.

² Vgl. *MA.* 1790 f.

³ „ȝone kyng“, said Cadur, “karpes full large,
Because he killyd þis kene; Criste hafe þi saule!” (*MA.* 1784 f.).

⁴ Vgl. H. Naumann, *Der staufische Ritter*, *passim*.

⁵ Vgl. O. Schulz, S. 14.

⁶ Vgl. Frenzen, S. 37 f.

⁷ Auch die Quelle (Guido) erwähnt öfter – allerdings gerade nicht an dieser Stelle – das Schwitzen der Kämpfer, schreibt es aber nicht, wie hier der Dichter, emotionaler Ursache zu.

⁸ Vgl. *GHDT* 11015: Pyrrus wex pale at hir pure wordes. Die Mimik fehlt bei Guido: Pirrus uero ad hec verba in multam iram exarsit.

⁹ Soche a sorowe of þat sight sanke to his hert,
þat his wedis wex wete of his wan teris (*GHDT* 5869 f.).

als ob den repräsentativen Kriegergebärden Affekte unterschoben würden. Indes kommt dergleichen im Mittelenglischen recht selten vor.

Selten sind andererseits auch höfisch-symbolische Gebärden im Kampf, wiewohl in ihrer Art aufschlußreich. Die veredelnde Minne des Helden kommt zum Vorschein, wenn Horn mitten im Kampfeswüten den Ring der Geliebten betrachtet¹ (das alte Zauberringmotiv ist da schon von höfischem Sinne erfüllt); oder auch, wenn in der *Gest Hystoriale* der erschöpfte Hector zu den Wällen Trojas aufblickt, wo die Schönen der Stadt die Kämpfe mit ansehen, welcher Blick ihn zu neuen Taten befeuert.² Hier kommt gewissermaßen der Anstoß zur Überwindung von außen her, von der Ermahnung durch die Tugend; diese steigt nicht wie bei der germanisch-heroischen Überwindung aus dem inneren Ethos auf. Die Minne ist nur eine jener höfischen Tugenden; Frömmigkeit ist eine andere: in *GGK* bewirkt Gawains Blick auf das Bild der Himmelskönigin in seinem Schild, daß seine Kühnheit nicht versagt.³

11. DER HERRSCHER BEIM EMPFANG

Wie der Kampf, so ist auch der Empfang eine „typische“ Bewährungssituation in der mittelalterlichen erzählenden Dichtung. Im Empfang bewährt sich der Held im Rahmen des Zeremoniells. Die mittelenglischen Dichtungen schildern die zeremoniellen Empfangsgebärden spärlich, obgleich sie gar wohl an der gemeinmittelalterlichen Formensprache des Empfangszeremoniells teilhaben. Die Grußgebärden wie das Niederknien, das Verneigen, das Hauptentblößen; Begrüßungsgebärden wie das Entgegengehen, das An-der-Hand-Geleiten und das Küssen; rechtssymbolische Sondergebärden wie das Palmenzweigtragen beim friedfertigen Empfang oder das Kettentragen und Barfußgehen beim Unterwerfungsempfang sind den mittelenglischen Dichtern ebenso geläufig wie den französischen und deutschen.

Ihre Wiedergabe indessen ist zumeist auf die Repräsentation, auf die Pose des empfangenden Herrschers ausgerichtet. Die einzelne Gebärde ist nicht selbst schon als Symbol inneren Geschehens bedeutsam, wie dies sehr wohl bei den höfischen mittelhochdeutschen Dichtern, auch schon im Nibelungenlied, der Fall ist. Die Empfangsgebärden haben erzähltechnisch die dienende Funktion, die Pose des Helden auch vom Zeremoniellen her zu stärken. Auch die Empfangsschilderungen können darum das Heldenideal in seinen Wandlungen spiegeln. Wir beschränken unsere Darstellung in der Hauptsache auf die Empfänge von Boten und Abgesandten, werden jedoch die hier beobachteten Verhaltensweisen mit denen in andersgearteten Empfängen gelegentlich zu vergleichen haben.

Im *Beowulf* spielen sich die Empfänge bei Hrothgar und bei Hygelac in der Halle ab und sind umrahmt von Gelage und Festlichkeit – von Situationen also, die einem festgefügtten Zeremoniell, einer Gemeinschaftsordnung unterliegen. In solche Repräsentationsschilderungen sind auch die mittelenglischen Empfänge eingespannt. Den Empfangsschilderungen pflegen Beschreibungen von Gelagen, Festessen, Weihnachts- und Neujahrsfeierlichkeiten voraufzugehen; diese sind gleichsam die Voraussetzung für die Empfangsrepräsentation des Herrschers.

¹ Vgl. *King Horn* 613 f.

² Vgl. *GHDT* 8241 ff.

³ Vgl. *GGK* 650.

Der einzige von Lazamon ausführlich dargestellte Botenempfang ist der, bei dem Arthur die Abgesandten des römischen Kaisers Luces empfängt (24739 ff.). Ihm geht die Pracht des Festes von Caerleon voraus, und unmittelbar vor der Einführung der Gesandten fällt noch ein Licht auf die dem Zeremoniell der Situation gemäße Herrscherhaltung Arthurs: „Arthur, der kühne König, saß an einem Tische; vor ihm saßen Könige und viele Feldherren“.¹ Ebenso treten im allit. *Morte Arthure*, wo das gleiche Ereignis die beherrschende Expositionsszene ist, die repräsentativen Elemente hervor: der Bericht vom Aufzug der Gesandten schließt sich unmittelbar an den Hinweis auf das Tafelzeremoniell an, dessen Mittelpunkt Arthur ist (79). Die Romanzen beschwören oft formelhaft den Rahmen des Gelages, das den Empfangenden repräsentativ umgibt: „Als der König beim Feste war . . .“, „gerade als man zu Tisch gegangen war“, kommen die Boten an.² Es braucht nicht gerade das Gelage zu sein, das die Würde des Empfangenden ins Licht setzt. Im allit. *Morte Arthure* gehen dem Empfang der Luces-Boten nicht nur das Tafelzeremoniell, sondern auch eine Reihe sonstiger zeremonieller Handlungen voraus, in denen Arthur sein Herrschertum dokumentiert: das Ritterschlagen (48), die Landverteilung (49), die Amtseinsetzung der Unterkönige (50); die Erwähnung der Hochgestimmtheit bei der Jagd (57) und dann die Schilderung der pompösen Hofhaltung vervollständigen die Pracht der Repräsentation am Artushofe. An anderer Stelle bei Lazamon befindet sich Arthur, als ihm die Nachricht von Luces' Tod überbracht wird, im Zelt³ – obgleich dies mit der vorausgehenden Schlachtsituation szenisch nicht übereinstimmt; des Königs Zelt ist eben auf dem Schlachtfeld der repräsentativste Ort für den Herrscher. Den König Constance beleuchtet bei der Ankunft der Piktenschar das Feuer, an dem er sitzt.⁴ Eine aus Frankreich importierte Lieblingsvorstellung der Romanzen ist es, daß der empfangende König beim Schachspiele weilt.⁵

Gerade schmähende Boten und Herausforderer erscheinen in solch repräsentativen Situationen wie vor allem beim Gelage, brechen in sie ein. Die mittenglischen Dichtungen erzeugen dadurch nicht bloß eine Kontrastwirkung zwischen Gelagefröhlichkeit und erregender Botschaft, wie man dies in bezug auf die mhd. Kaiserchronik festgestellt hat, wo die Empfänge ähnlich vonstatten gehen.⁶ Die repräsentative Ausgangssituation setzt den Herrscher in die Anfangspose, in der er dann die Neuigkeit vernimmt, die ihm der Empfang bringt, und aus der heraus er auf die Neuigkeit reagiert. In seiner Reaktion aber zeigt es sich, ob er seine Anfangspose zu bewahren vermag, ob er wirklich Held ist – oder ob er sie im Affekt verliert und damit seine Würde aufgibt. Repräsentative Pose zu Beginn des Empfangs ist die Form, die sich beim Helden im Verlaufe des Empfanges zu bewähren hat.

Dies wird noch deutlicher, wenn man sieht, wie jene einleitende Pose des Herrschers dort aussieht, wo man die heroische Pose an und für sich stärker und körperlicher malt. An einer dafür äußerst aufschlußreichen Stelle in *W. Alex.* gibt Alexander dem Ptolemäus, der die Rolle des empfangenden Herrschers übernehmen soll, folgende Anweisungen: er

¹ Arður þe ba(l)de king
sat at ane borde
biuoren him seten kinges
and feole here-ðringes (La3. 24733 ff.).

² Vgl. auch La3. 13815; *MA.* 1301; *King Horn* 799 u. ö.

³ Vgl. La3. 27844 ff.; bei Wace findet sich nichts Entsprechendes; vgl. *Brut* 12966.

⁴ Vgl. La3. 13562; bei Wace findet sich dafür nichts Entsprechendes; vgl. *Brut* 6653.

⁵ Vgl. *K. Alis.* 2086; 3129; *G. Ww.* 6345 ff.; *Rich. Löw.* 2183 f. Siehe auch Strohmeyer, „Über das Schachspiel in den altfranzösischen Dichtungen“, *Festschr. f. A. Tobler* (Halle 1895).

⁶ Vgl. Vosswinkel, S. 6.

soll Diadem, Krone und Königsrobe tragen, sich auf den Thron setzen, sich mit getreuen Rittern umgeben; er soll ein löwengleiches Gebaren, „wie es einem Fürsten ansteht“, sehen lassen. Er soll sich von keinem Kniefall beeindruckt lassen und beim Reden eine ernste Miene aufsetzen.¹ Zur Pose des empfangenden Königs gehört also, ebenso wie das Tragen der Insignien und das Umgebensein vom Pomp des Hofes, auch das körperlich wirkungsvolle Auftreten: darin bekunden sich Herrschergewalt und heroische Würde.

Aber nicht nur seine eigenen Gebärden setzen den Empfangenden in Pose, sondern auch die Grußgebärden der Ankömmlinge. Diese Grußgebärden reflektieren sozusagen die Repräsentation des Herrschers und zielen auf sie hin. In den mittenglischen Schilderungen beweist oft das Fehlen² oder die äußerst knappe Andeutung dieser Grußgebärden bei Botenempfangen, daß sie nicht über den Grüßenden selbst etwas mitteilen, daß sie vielmehr für die Darstellung untergeordnet sind. Bei Lazamon fällt, wie schon im *Beowulf*, das Detail des zeremoniellen Grußes unter den Tisch.³ Die Wörter, die dabei das „Grüßen“ bezeichnen (*gretan*; *hailsen*), meinen das Grüßen als Anrede, nicht die Grußgebärde.⁴ Wiederum nur der schon erwähnte Lucasbotenempfang ist verhältnismäßig ausführlich beschrieben. Die zwölf Römer schreiten paarweise Hand in Hand durch die Halle vor König Arthur hin:

Æuer tweie and tweie
tuhte to-somne
ælc mid his honde
heold his iuere
and gliden ouer ulore
biuoren Arðure (La3. 24749 ff.).

Wace schildert an der nämlichen Stelle im Anschluß an Geoffrey weit mehr Gebärden; er erwähnt u. a. die gemessenen Schritte (*petit pas*), mit denen die Gesandten „mult bel e mult avenantment“ den Saal durchschreiten,⁵ mit denen also die Ankommenden charakterisiert sind. Anders in Lazamons Wiedergabe: hier interessieren die Gebärden mehr, weil sie an Arthur gerichtet sind. Das zeigt sich schon rein syntaktisch; der Name Arthur ist das Schlußwort, auf den der Satz hinsteuert. Eben das Sich-Hinbewegen ist das Wesentliche, weniger das Detail der Form, in der es geschieht (das Bewegungsverb *glidan* ist völlig vage!); es gilt dem repräsentativen Fürsten – wie auch in den Buchmalereien die Hände der Boten auf den Fürsten hindeuten.

Das Sich-bei-der-Hand-Nehmen ist eine im Mittelalter vielgeübte Gebärde.⁶ Sie ist unter Gleichgestellten Zeichen der Zusammengehörigkeit;⁷ hat es eine besondere Bewandnis damit, daß nun Lazamon von allen in den Quellen vorgegebenen Gebärden gerade diese

¹ “A-segee þe doun in my sege as þou my-selfe ware;
Lat com a-boute þe my knigtis and call ye my name,
with liȝt lions latis as a lord suld . . .

Bot lat þi semblance be sadd quen þou þi saȝe gildis” (*W. Alex.* 5182 ff.).

² Eine in der Bildkunst so gängige Grußgebärde wie das Heben der Hände mit auswärtsgekehrten Handflächen kommt in der mittenglischen Dichtung überhaupt nicht vor; vgl. Mahr, S. 23.

³ Außer dort, wo es die bösen Heuchler charakterisiert; s. o. S. 63.

⁴ *Gretan* (im Sinne von ‘salutare’) bezeichnet schon im Altenglischen nur den verbalen Gruß; vgl. die Belege bei Grein und Bosworth-Toller. Das gilt weitgehend auch für me. *gretan*; die Bedeutung ‘mit Gebärde grüßen’, für die das *NED* den ersten konkreten Beleg aus Dickens gibt, kommt nur ganz spärlich vor.

⁵ Vgl. Wace, *Brut* 10629 f.; siehe dazu Geoffrey, *Historia*, S. 459.

⁶ Vgl. Herrmann, S. 191; Riemschneider-Hoerner, S. 19 f.

⁷ Vgl. auch *K. Alis.* 7208; *Rich. Löw.* 6895; *Gamelyn* 607. In den höfischen Romanzen bezeugt dann auch der Höhergestellte mit dieser Geste gastfreundliches Willkommen; vgl. *G. Ww.* 6009; *W. Alex.* 2916.

an den Arthur nahenden Gesandten aufzeigt? Kennzeichnet er damit die Gesandten als solche, die für sich individuell nichts bedeuten, sondern nur als untereinander Zusammengehörige – und unterstreicht dies als Kontrast die repräsentative Einzelpersönlichkeit Arthurs?¹

Die allerüblichsten Begrüßungsgebärden jedenfalls, die Verneigung und das Niederknien, weisen auf die Mächtigkeit des Fürsten. In Lazamons Empfangsschilderungen freilich sind diese Gebärden für gewöhnlich nicht erwähnt. Wace schildert Verneigen und Kniefall, wo sich bei Lazamon keine Grußgebärde findet.² Das heißt jedoch nicht etwa, daß Lazamon darum „germanischer“ wäre als Wace, obgleich es im *Beowulf* keine, in der nordischen Dichtung nur sehr selten Kniefälle gibt.³ Vielmehr hat man sich auch bei Lazamons Empfängen den Kniefall tatsächlich vorzustellen; bei den heimtückisch heuchelnden Ankömmlingen wird er ja auch beschrieben (s. o.), und diese werden sich bestimmt hüten, ungebräuchliche Gebärden zu vollführen. Daß Lazamon den Kniefall bei „normalen“ Empfängen unerwähnt läßt, hat andere Gründe. Wo nämlich der Kniefall genannt ist, bezeugt er eine viel tiefere Unterwerfung als sie etwa von Boten erwartet wird. Er ist Gebetsgebärde,⁴ also Symbol der Unterwerfung vor Gott. Beim Empfang vor dem Fürsten ist er Zeichen selbstaufgebender Unterwerfung hochgestellter Personen,⁵ ist also restlose Anerkennung des Fürsten von seiten selbst repräsentativer Persönlichkeiten. Wenn Bischöfe sich kniend vor dem Fürsten verneigen, so bekunden sie damit ihre weltliche Abhängigkeit.⁶ Kniefall und Verneigung sind gleichbedeutend mit der Macht des damit Geehrten. Der Kniefall ist Symbol, wenn Merlin dem Arthur prophezeit, „daß alle, die er anblickt, ihm zu Füßen fallen sollen“⁷ (Homilien sagen ähnliches von Christus⁸), oder wenn ein entrechteter König wie Leir sich der Zeit seiner Macht erinnert, indem er ausruft: Einst „fielen meine Fürsten vor mir in die Knie“.⁹ Der „verlorene Kniefall“ ist ein lyrischer Klagetopos; im Gedicht des 13. Jh. über die Vergänglichkeit der Großen wird ausgerufen: „Männer knieten vor die hin, die gar erhaben sich gebärdeten.“¹⁰

Diese hohe symbolische Bedeutung hat der Kniefall bei Lazamon. Die Kniefälle der kleinen Boten müßten demgegenüber wenig gewichtig erscheinen und werden vielleicht deshalb von ihm nicht immer eigens beschrieben. Umgekehrt aber verleiht der hohe Wert des Kniefalls dem Fürsten bei Lazamon eine patriarchalische Würde, die die Helden und Könige der Romanzen nicht mehr haben.

In den französischen *chansons de geste* wird, wie dann auch in den mittellenglischen Romanzen, der Kniefall beim Empfang in dem Maße häufiger beschrieben als die repräsentative Pose des Empfangenden äußerlich farbiger und innerlich flacher wird. Auch andere Grußgebärden schildert man dann mit¹¹; in *Ipomedon* hebt der Held zum Gruß gegen den Feenkönig die Hand.¹² Die Banditen in *Gamelyn* grüßen ihren Häuptling, indem sie knien und den Hut abnehmen.¹³

¹ Ähnlich *Rich. Löw*. 6895.

² Vgl. Wace, *Brut* 6950 f.: *Devant le rei s'agenuilla / mult humlement li enclina*; dagegen *La3.* 13822.

³ Vgl. Stroebe, S. 26.

⁴ Vgl. *La3.* 29573; 29654; 32046.

⁵ Vgl. *La3.* 22147 f.; 22482.

⁶ Vgl. *La3.* 12715; 29855; *MA.* 3177 f.

⁷ *pat al pat he lokede on, / to foten him sculde bugen* (*La3.* 23047 f.); s. a. *La3.* 18854 f.; *Hav.* 1320.

⁸ Vgl. *Hali Meidenhad* 43.

⁹ *mine eorles fulle to mine cneo* (*La3.* 3473); s. a. *Orfeo* 250.

¹⁰ *Men kneleden hem biforen, / þey beren hem wel swiþe heye* ("Ubi sunt qui ante nos fuerunt", Vers 9f.; in: *English Lyrics of the XIIIth Century*, ed. C. Brown [1932], S. 85).

¹¹ Vgl. Mahr, *passim*; ferner Söchting, S. 12 f.

¹² Vgl. *Ipom.* 2587.

¹³ Vgl. *Gam.* 705 f.; ferner 718.

Vollends umgewandt ist die Wertung der Grußgebärden in der französischen und deutschen höfischen Dichtung. Dort, bei Chrétien oder bei Wolfram, sagen sie über den etwas aus, der sie vollführt – und sind nicht nur um des Herrschers willen da, dem sie gelten. Demzufolge treten auch die zeremoniellen Details der beiderseitigen Grußformen anschaulicher hervor. Für Lazamon aber und die meisten der mitttelenglischen Romanzendichter ist das Detail unwichtig, weil es zuvörderst auf die Empfangsrepräsentation des Fürsten, auf den Eindruck seiner heroischen oder höfischen Vortrefflichkeit ankommt.

So lange aber ist die Repräsentation des Fürsten leer, als sie sich nicht bewährt. Die Bewährung erfolgt in der Reaktion auf das erregende Moment im Empfang – auf den Inhalt der Botschaft, auf die Neuigkeit, auf die Herausforderung. Nimmt der Affekt überhand, so scheitert sie; die Pose wahren heißt den Affekt ausschalten.

Bei Lazamon erzeugt die schmähende Botschaft der Lucsesgesandten folgende Reaktion: die in der Halle anwesenden Briten springen zornig von den Tischen auf, fluchen, stürzen sich auf die Ankömmlinge, packen sie am Haar und strecken sie zu Boden (Laz. 24832 f.). Arthur nun aber beanstandet diesen Zornesausbruch der Mannschaft, indem er seinerseits „wie ein Löwe“ auf sie zuspringt (24847 f.) – nicht jedoch in emotionaler Regung, sondern um seine Autorität geltend zu machen. Er weist die Sich-Ereifernden in die Schranken des Zeremoniells:

Ah sitteð adun stille
cnihtes inne halle (Laz. 24865 f.)¹,

woraufhin tatsächlich die Briten ihre Sitzordnung wieder beachten (24871 f.).² Indem Arthur die affektische Gebärdenreaktion seiner Mannen rügt, die das Botenrecht – und damit die zeremonielle Ordnung – zu verletzen droht,³ setzt er sich selbst in repräsentative Pose, und zwar durchaus körperlich; er springt zum Befehle auf! Eben dieses Aufblitzen der Gebärde ist hier das Wesentliche. Ähnliche Vorfälle wie der eben geschilderte sind auch sonst in den Romanzen durchaus üblich.⁴ Der Fürst darf sich beim Empfang von Nachrichten keinen Affektgebärden hingeben – wiewohl ihr Inhalt zu Zorn, Bekümmernis oder auch zu Freude Anlaß geben mag; er muß in der heroischen Pose auftreten, er muß nach außen hin seine Macht demonstrieren. Cassibellan erfährt von der Invasion Caesars: „Da ward Cassibellan betrübt und ließ sogleich die Hörner blasen.“⁵ Und Kaiser Lucs selbst wirft sich auf die Nachricht von der Niederlage seines Heeres hin in Positur: „Lucs hört’ davon, der Kaiser von Rom, und wie ein Löwe sprang er zur Waffe.“⁶ Von Caesar, der eine freudige Botschaft erhält, heißt es: „Da ward Julius froh über die freudige Nachricht; er marschierte

¹ Bei Wace findet sich nichts Entsprechendes; vgl. *Brut* 10720.

² Vgl. auch Laz. 28172 ff.

³ Vgl. Gist, S. 177.

⁴ Vgl. *GHDT* 5069 ff.; *Laud Troy Book* 3869 ff.

⁵ þa wes særi þe king

Cassibellaune

and lette bi-liue

blawen his bemen (Laz. 8557 ff.); bei Wace findet sich nichts Entsprechendes; vgl. *Brut* 3981.

⁶ Lucs þis iherden

þe kaiser of Rome

and he leopt to wepne

swulc hit a liun weore (Laz. 26892 ff.); bei Wace findet sich nichts Entsprechendes; vgl. *Brut* 12105.

aus Dover hinaus¹ – also mit der Repräsentation des geordneten Heeres. Typisch ist, daß der innerlich erregte Fürst aufsteht und einen Eid schwört.² Natürlich geraten die Fürsten dabei in Gefühlswallung; aber es kommt eben darauf an, die Gefühle nicht ungehemmt in Gebärden zu zeigen, sondern die Form und die Ordnung zu wahren.

In den Romanzen wird auch die Reaktionspose körperlich mehr veranschaulicht; wir hören von funkelnden Blicken, ja sogar vom Wegstoßen der Tische und dgl.³ Im eingeschüchterten Gebaren der Boten selbst spiegelt sich die Wirkung solcher Machtdemonstration. Im allit. *Morte Arthure* sinken die Lucsesgesandten auf Arthurs Reaktionspose hin wie tot zu Boden und bleiben wie Hunde kauern vor ihm liegen.⁴ Angstgebärden, Erblassen, auch das Reißausnehmen von Boten sind in solchen Fällen nicht selten.⁵

Ein Fürst, der auf die empfangene Botschaft nicht mit der heroischen Pose reagiert, der in der Bewährungsprobe des Empfangs scheitert, gibt seine Repräsentation auf und wirkt schmachvoll. So geschieht es z. B. in *Bev. Hamt.* dem bösen Brademond, der, obgleich er repräsentativ an der Tafel sitzt und obgleich die Boten anstandsgemäß niederknien, zu zittern anhebt.⁶ Auch wenn im *Laud Troy Book* Priam auf den Empfang der Nachricht vom Raub der Helena hin vor Freude wankt und kaum mehr auf den Füßen stehen kann,⁷ so wirft das ein schlechtes Licht auf ihn: er freut sich über die böse Tat, als welche der Helena-Raub im Mittelalter galt. Es ist auch eine Erweichung der Empfangspose, wenn in Lažamons *Brut* der Kaiser Lucs dem Gawain – dem Herausforderungsboten – sozusagen ausweicht, indem er tut, als höre er gar nicht zu.⁸

In solchen Fällen ist es eben nicht der empfangende Fürst, sondern der Ankömmling, der sich in heroischer Pose als Held manifestiert. Der kann das dadurch tun, daß er – selbst während er herausfordert oder schmätzt – das korrekte Zeremoniell befolgt und beibehält; schon dadurch erweist er sich als stärker denn ein Fürst, dessen Repräsentation als Reaktion darauf scheitert. Freilich werden bei solchen Herausforderern auch stärkere Heldengebärden besonders hervorgehoben. Gawain als Herausforderer in der zuletzt genannten Empfangsszene bei Lažamon steigt vor Lucs' Zelt vom Pferde ab, wie es der Sitte gemäß ist. Aber er tritt mit seinem Gefolge in vollem Waffenschmuck vor den Kaiser.⁹ Dies entspricht wohl nicht dem Botenempfangszeremoniell, nach dem die Waffen vorher abzulegen wären. Das Merkwürdige dabei ist, daß Lucs die Formverletzung gar nicht beanstandet. Offenbar ist dieses Waffentragen nur für den Leser geschildert, um Gawain sichtbar als Heros wirken zu lassen, während Lucs auf die Pose Gawains hin dann tatsächlich seine Sicherheit verliert. So kann auch der als Bote verkleidete Alexander sich Zutritt bei Darius verschaffen, obgleich er sich nicht nach Boten-, sondern nach Herrscherart beträgt; er verneigt sich nicht. Darius schöpft keinerlei Verdacht, bewirtet ihn vielmehr aufs trefflichste.¹⁰

¹ pa wes Julius bliðe
for þe tiðende leofue
he ferde ut of Doure (Laž. 8581 ff.).

² Vgl. *K. Alis.* 2967; *Laud Troy Book* 2068 u. ö.

³ Siehe oben S. 61 f.

⁴ The Romaynes for radnesse ruschte to þe erthe,
Fore ferdnesse of hys face, as they fey were;
Cowchide as kenetez before þe kynge seluyn,
Because of his contenance confusede them semede (*MA.* 120 ff.).

⁵ Vgl. *Laud Troy Book* 2035 ff.; 2159 u. ö.

⁶ Vgl. *Bev. Hamt.* 1359 ff.; 1389.

⁷ Vgl. *Laud Troy Book* 2955 ff.

⁸ Vgl. Laž. 26351 ff. – Für weitere Beispiele siehe auch oben S. 61.

⁹ Vgl. Laž. 26337 ff.

¹⁰ Vgl. *W. Alex.* 2911 ff.

Das Nicht-Verneigen ist für den Leser da, dem die Identität Alexanders bekannt ist; die Herrscherhaltung ist sein äußeres Attribut – ins Geschehen wirkt sie nicht ein.

Die Herausforderer der Romanzen pochen in äußerst heftiger Weise auf ihren heroischen Wert. Bezeichnend dafür ist gelegentlich ihr Nicht-Grüßen, jene alte Geste der Mißachtung, die bei Lagamon tiefste Bedeutung hat.¹ Aber auch in den Trojaromanen² ist das Nicht-Grüßen des Herausforderers ein Rütteln am Empfangszeremoniell und damit an der Repräsentation des empfangenden Fürsten. Ob dieser sie rettet – oder ob seine Pose scheitert: darin erweist sich seine Macht und sein Wert.

Was nun die Wandlungen der Vorstellungen vom Auftreten des Herrschers betrifft, so bestätigt sich an der repräsentativen Empfangspose offenbar das, was schon an den Heldengebärden der Kämpfer deutlich wurde. Bei Lagamon repräsentiert sich der Held und Herrscher als geschlossene Persönlichkeit. Seine Pose ist also die Verkörperung seiner Macht; in ihr haben Gefühle und Affekte keinen Raum. Held sein heißt: unabhängig von Gefühlen in repräsentativer Pose auftreten und seine Macht beweisen können. Der Volksromanzenheld tut dasselbe in extrovertiert-heftiger Weise. In der höfischen Welt gehört auch die schöne Form dazu – das Entgegengehen (mit repräsentativer Begleitung), das Steigbügel- und Zügelhalten, das ehrende An-der-Hand-Führen des Gastes – Gebärden, von denen manche Romanzen gelegentlich berichten.³

In einigen Dichtungen des 14. Jahrhunderts jedoch wird die Auseinandersetzung mit dem Affekt bedeutsam. Im allit. *Morte Arthure* zeichnet den Helden – wie den kämpfenden, so auch den empfangenden – die Fähigkeit zur heroischen Affektüberwindung aus; eben das gibt den Gebärden eine eigene Nuance. Ganz eindringlich zeugt davon die Art und Weise, wie das Verhalten Arthurs beim Empfang der Lucas-Boten im allit. *Morte Arthure* geschildert ist. Seine Reaktion auf die Botschaft ist folgende:

The kynge blyschit on the beryn with his brode eghen,
pat full brymly for breth brynte as the gledys;
Keste colours as kynge with crouell lates,
Luked as a lyon and on his lyppe bytes (*MA*. 116 ff.)

(Der König blickte auf den Kerl mit mächtigen Augen,
die ganz grimmig vor Groll brannten wie Glut,
Farbe schoß ihm ins Antlitz, dem König; mit furchtbarem Ausdruck
schaute er drein wie ein Löwe und biß auf die Lippen.).

Der wilde Blick, dessen Schilderung zweieinhalb dieser vier Verse über sein Gebaren gewidmet sind, ist der Herrscherblick der heroischen Pose. Aber ist er in seiner Stärke nicht gerade als Zornesausdruck gekennzeichnet, und sind nicht vollends der gleichfalls aufgeführte Wechsel der Gesichtsfarbe und das Lippenbeißen Affektgebärden? Die letzteren vertragen sich zwar im altfranzösischen Heldenepos mit heroischem Benehmen; hier beim englischen Dichter müssen sie an der Idealgestalt Arthurs nach allem Gesagten um so merkwürdiger anmuten, als der Verfasser diese Szene wahrscheinlich selbständig geschaffen hat.⁴ Das syntaktische Bild zeigt, daß sie nur das Beiwerk der heroischen Pose sind; die eine dieser Gebärden ist an die Blickgebärde geknüpft (er schaute drein . . . und biß

¹ Das Nicht-Grüßen ist symbolischer Bestandteil der Schmähung, worauf Androgeus anspielt, wenn er sich in einem Brief an Caesar beschwert, der ihm übel gesinnte Evelin hätte ihm eine „Botschaft ohne Gruß“ gesandt; vgl. *La 3*. 8447 f.; s. auch 26367 f.

² Vgl. z. B. *GHDT* 4981 ff.

³ Vgl. *G. Ww.* 6009; *W. P.* 3659; *W. Alex.* 2916 u. ö.

⁴ Vgl. Branscheid, *Anglia* VIII, 138.

auf die Lippen), die anderen sind um den nachdrücklichen Hinweis auf sein Königtum gruppiert (*keste colours as kyng with crouell lates*). Die stärkeren Ausdrucksgebärden erscheinen als dekorative Verstärkung der heroischen Pose, die darum um nichts an ihrer Wirkung einbüßt; die Boten fallen unter ihrem Eindruck halbtot nieder. – Trotzdem aber sind es Affektgebärden, die dem Herrscher eigentlich nicht anstehen. Tatsächlich gibt Arthur selbst nachher vor seinem versammelten Rat in einer an puritanische Selbstbespiegelung gemahnenden Bemerkung zu, daß ihm die Gefühle durchgegangen seien (vgl. 270); ja sogar gegenüber den Boten, die ihn dazu veranlaßt haben, bekundet er dieses Bedauern über seine Affektgebärden: „Nicht rühmlich war's . . . hochfahrend im Zorne mich zu rächen“¹ – und behandelt dieselben sodann mit peinlich befolgtem Zeremoniell, während er seine Macht durch die Einberufung des Rats ebenfalls zeremoniell dokumentiert.

Die Bewährung der Pose besteht also hier in der Überwindung der Affektäußerungen, die im sittlichen Bewußtsein als schlecht erkannt werden. Für die epische Darstellungsweise bedeutet dies: die Affektgebärden werden nachträglich moralisch entschuldigt, nachdem sie zuvor den Zweck erfüllt haben, das Sinnenfällige der heroischen Pose zu verstärken. Denn diese heroische Pose, in der Arthur am Anfang der Dichtung gleich so gewaltig auftritt, wie auch die im Zusammenhang damit umfänglich geschilderte Repräsentation, wirkt die ganze Dichtung hindurch fort; sie ist die „contenance“ Arthurs und taucht gleich einem Leitmotiv an den Kernstellen immer wieder auf.

Das Heldenideal, das die äußere „contenance“ manifestiert, fordert nun eben das Verwinden der Gefühle – auch des Schmerzes. Als Arthur die Botschaft vom Tod einer Reihe seiner Ritter überbracht wird, weint er und windet sich zwar, aber „obgleich erregt“ antwortet er schön (*poſe ſir A. ware angerde, he anſuers faire*; 1938) und veranlaßt sogleich einen repräsentativen Auftritt (Fanfarenstöße, Beginn eines Gastmahls).

Eine bewußtere Zügelung der Affekte manifestieren zuweilen die Gebärden in den Alexander- und Trojaromanen, was aber dort mehr dem höfischen Lebensstil als dem heroischen entspricht – etwa wenn man beim Empfang das Hohnlachen verbirgt,² oder wenn Pelleus sich bezähmt, als er durch Antenors, des Priam Abgesandten, schmähende Botschaft zu allergrößtem Zorne aufgebracht ist; er tritt „von Antenor ein wenig zurück, um seinen Unwillen zu zügeln“.³

Wenngleich derlei in englischen Romanzen – von *GGK* abgesehen – mit weit weniger Konsequenz anzutreffen ist als in den höfischen Dichtungen der Deutschen, so ist es doch deshalb bedeutungsvoll, weil in derselben Art von Werken auch eine gewisse Emotionalisierung der Empfangsgebärden zur Geltung kommt, was analog schon an den Kampfesgebärden aufzuzeigen war. Nestor z. B., dem Antenor gleichfalls einen schmähenden Besuch abstattet, wird vor Zorn im Gesichte gelb und blau.⁴ Die zeremonielle Geste des Entgegengehens, mit der der höfische Fürst Ankömmlinge ehrt, scheint sich im strophischen *Morte Arthur* mit überstarken Freudegefühlen zu laden; denn als dort König Arthur und Gawain vom Turme aus den Ritter Launcelot erblicken, eilen sie hinab und „rannten so schnell als sie nur konnten zum Tor hinaus und ihm entgegen“.⁵ Man hat den Eindruck, als ob hier die Würde der Herrscherrepräsentation absinkt und die Empfangsgebärde sich aus ihrer dienenden Rolle für die Darstellung der Fürstenpose vollends löst.

¹ *no wyrchipe it were, / ne wilfully in þis wrethe to wreken my seluen* (*MA* 150 f.).

² Vgl. auch *Sir Launfal* (French/Hale, S. 343), 115.

³ *Fro Antenor a litel he goth, / His mautalent to refrayne* (*Laud Troy Book* 2022 f.).

⁴ Vgl. *Laud Troy Book* 2137 f.

⁵ *They Ranne as swithe as euyr they might / Oute at the gates hym Agayne* (*LMA* 708 f.); vgl. auch *LMA* 1628.

12. KLAGEGEBÄRDEN, HELDENGEFÜHLE UND HELDENGESINNUNG

Trotz aller moralischen Ächtung des Affektgebarens tauchen Klagegebärden in der mittellenglischen Dichtung recht oft auf; auch die Helden vollführen sie. Die Klage selbst ist ja ein Urmotiv aller Dichtung, und die typischen Klagegebärden, wie sie die Dichter vorstellen, sind – wie auch die rhetorischen Topoi der Klagereden¹ – ein fester Bestand der ganzen mittelalterlichen Dichtung. Es gibt sie überall: leidenschaftliches Weinen, Heulen, Erbleichen und sonstigen Wechsel der Gesichtsfarbe, das Händeringen und Armehochwerfen, das Kleiderzerreißen und Haareraufen, das Ohnmächtigwerden, das Sich-auf-die-Brust-Schlagen, das Umarmen von Toten; seitens der Frauen auch das Zerkratzen von Gesicht und Brüsten.² Auch im höfischen Bereich, wo man zwar die mildere Gebärde des Seufzens bevorzugt, bleiben jene Klagegebärden üblich. Sie sind in Dichtung und Kunst längst zu konventionellen Formen geworden und haben nachgerade etwas Verpflichtendes; der Trauernde kann gar nicht anders vorgestellt werden als mit eben diesen Gebärden.

Letztlich gehen die typischen Klagegebärden auf die Antike zurück. Nicht alle zwar finden sich schon bei Homer; die leidenschaftlichsten unter ihnen, die erst die Spätantike kennt, mögen orientalischen Gebräuchen entstammen.³ Sicher kommt ihnen jedoch im Mittelalter eine gesteigerte Anfälligkeit für das Trauern, eine Intensität der Schmerzensempfindsamkeit entgegen, die für das Gemüt der Zeit so charakteristisch ist.⁴ Man darf vielleicht auch annehmen, daß alle jene „typischen“ Gebärden der Dichtungen Realitätswert hatten. Die Kirchenväter und die Chronisten vermerken sie oft genug.⁵ Freilich wird schwerlich je auszumachen sein, inwieweit sich auch diese ihrer nur als konventioneller Darstellungsformen bedienen.

In der Dichtung erscheint das „Vokabular“ der Klagegebärden wie ein vorgegebener Apparat für die Darstellung der Gefühle – vieler Gefühle. Man bedient sich seiner nicht nur, um Trauer und Klage selbst, sondern auch, um Angst und Reue, Zorn und Schmach zu veranschaulichen. Selbst die Freude bekunden immer wieder Tränen und Ohnmachten, während es an einer vergleichbaren Typik von Freudegebärden weitgehend fehlt. Wo die Klagegebärden so vieldeutig sind – und das sind sie in den mittellenglischen Romanzen durchaus –, können sie von sich aus wenig über das Innenleben aussagen. Sie sind zur bloßen literarischen Form geworden. Klagegebärden allein genügen nicht zur Vermittlung einer Gemütsbewegung; sie können nur das „ausdrücklich“ genannte Gefühl zusätzlich verbildlichen.

Darum ist es schier unmöglich zu bestimmen, inwieweit die mittelalterlichen Klagegebärden in der Realität überhaupt noch als Gefühlsausdruck empfunden worden sind, und inwieweit sie einen äußeren Lebensstil demonstrieren, „der ein geräuschvolles Zurschautragen des Leids angemessen und schön findet“.⁶ Derlei Schwierigkeiten begegnet auch der Folklorist, wenn er nach dem Sinn ähnlicher Klagegebärden bei primitiven Völkern fragt; auch da muß die Klagegebärde, und die Totenklage überhaupt, als ein „zwiespältiges und komplexes Ding“ erscheinen, als „etwas, das seinen spontanen Affektcharakter zu verlieren und zur zeremoniösen Form zu werden neigt.“⁷

¹ Vgl. Curtius, S. 169 ff.

² Vgl. Frenzen, *passim*; Lommatzsch, *Trauer und Schmerz*, S. 45 ff.

³ Vgl. Sittl, S. 67 f.

⁴ Vgl. Huizinga, S. 7.

⁵ Vgl. Zappert, *passim*.

⁶ Vgl. Huizinga, S. 48.

⁷ Vgl. Meuli, S. 93.

Aus dem Formalitätscharakter der Klagegebärde erklärt sich auch ihre zwiespältige Beurteilung durch die Kirche. Die früheren Kirchenväter verdammt die Klagegebärden der Totenklage, weil sie ein Überfließen der Trauer, das die Hoffnung auf das ewige Leben vergessen läßt, nicht gutheißen konnten. Die christliche Lehre lobt jedoch das Weinen und Klagen, ja fordert es, wo es aus Reue geschieht, wo es die eigene Sünde bejammert. Damit spricht sie über die Gebärde an sich kein Urteil und tastet ihre Existenzberechtigung nicht an. Sie wertet vielmehr die Gesinnung, aus der heraus die Gebärde kommt.

Um des Gesinnungsausdrucks willen vor allem ist auch in der Dichtung die Klagegebärde da und erst in zweiter Linie zur Affektverdeutlichung. Gewiß spürt *Lazamon* in Klagegebärden wie den oben aufgezählten auch den Affekt – weshalb er zuweilen mit ihren stärksten Formen die Schmachvollen kennzeichnet. Aber in die Klagegebärden gießen sich auch edle Regungen; sie vermögen nach außen die Gesinnung der Helden zu bezeugen, so wie die Kämpferpose ihr Heroentum demonstriert. Wo die Klagegebärden aber Heldengesinnung ausweisen, da werden sie lebhaft empfunden, und ihre Vorstellung löst sich oft aus der Starre des Typischen.

So sind die Klagegebärden der Helden Zeichen der Reue. Das ist ganz im Sinn der Kirche. Denn selbst die mönchische Askese verlangte das Weinen der Reue.¹ Es ist bezeugt, daß man sich im Gebete von Gott reichlichen Tränenschatz erbat und daß man jene verehrte, die über besondere Talente im Reuezährenvergießen verfügten.² In den mittelenglischen Legendendichtungen quellen denn stets die Zähren der Heiligen – gleichsam als deren „Repräsentation“ – hervor, besonders häufig beim hl. Augustin, dessen Bild in der Legende³ wesentlich vom Reueton der *Confessiones* bestimmt ist. Die dem Teufel zeitweilig erlegen gewesene hl. Theodora schlägt sich auch reuig ins tränenbenetzte Gesicht.⁴ Auch schon wenn im altsächsischen *Heliand* einmal Reuegebärden vorgeführt werden (was bei der allgemeinen Anschauungslosigkeit der Darstellungsweise bemerkenswert ist), so dazu, um die Größe der Sünde zu kennzeichnen; Petrus weint nach seiner Verleugnung Christi „blutige Tränen“.⁵ – Und in der weltlichen Dichtung? Vom mittelhochdeutschen Volks- und Heldenepos hat man gesagt, daß dort Gebärden der Reue nicht geschildert werden.⁶ Auch bei den Engländern sucht man allerdings zunächst nach heftigen Reueausbrüchen vergebens. Wohl aber steckt in den Klagegebärden, in die man die Helden *Lazamons* und der Romanzen zuweilen sich ergehen sieht, die bußfertige Bereitschaft zur geistigen Umkehr.

Sollte es auch schon im *Beowulf* jene Reuebereitschaft sein, die Hrothgars Tränenerguß bei Beowulfs Verabschiedung bekundet (*Hruron him tearas, / blondenfeaxum; Beow.* 1872 f.)? Dieser sinnenfällige Tränenerguß fällt ganz und gar aus dem Rahmen der affektgebärdenmeidenden Darstellungsweise des Beowulfepos heraus, weshalb man darin eine „ungermanische“ Regung sehen zu müssen glaubte, für die man antiken Einfluß verantwortlich gemacht hat.⁷ Der Kern der Sache ist damit wohl noch nicht getroffen. Der Stil, in dem dieser Tränenerguß in die Darstellung der Abschiedsszene eingebaut ist, läßt aufmerken: Hrothgars sinnenfällige Gebärde steht am Anfang, seine abstrakt variierten Gemütsbewegungen (Freundschaftsgefühle, Abschiedsschmerz) erscheinen erst danach. Bei

¹ Vgl. Ae. Benediktinerregel, a. a. O., 18.10 f.

² Vgl. Zappert, S. 77 ff.

³ Horstmann, S. 61 ff.

⁴ Vgl. S. *Theodora*, Horstmann, S. 35 ff., 56 f.

⁵ hēte trahni blōdage; vgl. *Heliand* 5005 f. In der Bibel heißt es nur: „Er weinte bitterlich“ (*Matth.* 26, 75; *Luk.* 22, 62; vgl. *Mark.* 14, 72).

⁶ Vgl. Scherer, S. 26.

⁷ Vgl. Haber, S. 98.

den letzteren aber pflegt sonst im *Beowulf* die Schilderung von Gemütsbewegungen einzusetzen, nicht mit der geschauten Gebärde. Der Tränenerguß Hrothgars wäre also zunächst eine von seinen Schmerzgefühlen unabhängige Gebärde: nämlich die Bekundung der christlich-bußfertigen Gesinnung, der Kardinaltugend der Demut; eine derartige Gesinnung läßt sich wohl aus seiner vorausgehenden Abschiedshomilie heraushören (vgl. *Beow.* 1769 ff.); sie entspricht ganz dem Ideal des christlichen Königs, dessen Wesenszüge Schücking an der Hrothgar-Gestalt aufgezeigt hat.¹ Erst nachträglich wären dann der Gebärde die der Situationsstimmung entwachsenden Gefühle unterschoben.

Die Buß- und Reuezähre als Zeichen der guten Gesinnung steht jedenfalls dem Helden ebenso gut an wie dem Heiligen. Und wenn Augustin, der Heiliger und Held zugleich ist, in Lazamons *Brut* Tränen vergießt, so nicht etwa schon im Ärger über die mißliche Auf- führung der heidnischen Briten, sondern vielmehr gerade dann, als sich sein Affekt schon gelegt hat und als ihm Gott die Aufnahme ins Himmelreich zur Belohnung versprochen hat.² Reue und Umkehr selbst, nicht nur die Bereitschaft dazu, bezeugen dann die Klagegebärden der Romanzenhelden. In *Sir Degaré* ringt der Held die Hände, als er an die mißachteten Ermahnungen seines Mentors denkt.³ Als Alexander in *W. Alex.* im Verlaufe seiner ägyptischen Expedition auf das Denkmal des Anectanabus stößt, den er selbst in seiner Jugend gemordet hatte, fällt er davor zu Boden, küßt der Statue die Füße und trauert.⁴ Dieses Trauern ist Reue, die den Helden ehrt, nicht der Gefühlserguß der Totenklage.

Ein anderer Gesinnungswert, der sich in Klagegebärden der Helden der weltlichen Dichtung noch mehr manifestiert, ist die Tugend des Mitleids – aber nicht des Mitleids, das sich in gefühlvollem Bedauern erschöpft, sondern eines Mitleids, das zur Tat antreibt. Zum Bild des Heiligen, der die Tugend der *pité* besitzt, gehört „of compassioun . . . þe tere“.⁵ Bei Lazamon nun sehen wir den bretonischen König Aldroein, als er aus dem Munde des britischen Bischofs eine Schilderung der mißlichen Lage seiner inselkeltischen Stammesverwandten und demutsvolle Bitten um kriegerische Unterstützung vernimmt, Seufzer ausstoßen und Tränen vergießen, und zwar so, daß alle seine Mannen es sehen können: „Der König seufzte schwer; es rannen seine Tränen, seine Augen quollen über, daß all sein Gefolge es sah.“⁶ In seiner dazu gesprochenen Antwortrede jedoch kündigt er die sofortige Aufbietung einer Streitmacht an; tätiges Mitleid legt er mit den ganz öffentlich zur Schau gestellten⁷ Gebärden an den Tag. Eine solche Mitleidsklagegestik, die den Kampfesentschluß aus sich hervorbringt, ist nichts Seltenes; als König Arthur im allit. *Morte Arthure* von den Schändlichkeiten des Riesen von Mont Saint-Michel erfährt, benimmt er sich ganz ähnlich, wobei dort sowohl sein Klagegebaren als auch seine nachfolgende Entschlußpose noch viel anschaulicher geschildert sind.⁸ Durch solches Mitleidsklagegebaren wird sozusagen die heroische Pose ergänzt und in der Tugend vertieft. Der Todesgedanke

¹ Vgl. Schücking, *Engl. Studien* 67 (1932), 1 ff.

² Vgl. *La3.* 29642 ff.

³ Vgl. *Sir Degaré* (French/Hale, S. 287 ff.), 645.

⁴ Vgl. *W. Alex.* 1135 ff.

⁵ Vgl. *S. Ambrosius* (Horstmann, S. 8 ff.), 757; die entsprechende Stelle der *Leg. Aur.* (zit. bei Horstmann) lautet: lacrymas compassionis pro aliorum injuriis.

⁶ þe king gon siche sare
him gunnen glide teores
and urnen his ægene
þat his hired-men hit isezen (*La3.* 12772 ff.).

⁷ Die Betonung der Öffentlichkeit fehlt bei Wace; vgl. *Brut* 6397 ff.

⁸ Vgl. *MA.* 888 ff.

selbst erregt diesen Klageausdruck des tatbereiten Mitleids. Er erfüllt die Klagegebärden des Arthur, als dieser vom Tod Uther Pendragons erfährt; wenn er da erstarrt, blaß und rot wird, so ist dies nicht bloße Gefühlsklage; denn Arthur ist in Sorge um das königlose Britannien, aus welcher Sorge heraus er sogleich sein Gottvertrauen bekundet und den Befehl zur Aufstellung einer Armee erteilt.¹

Das Mitleid – aber weniger heroisches und tatenfreudiges Mitleid – veredelt auch in den Romanzen die Klagegebärden der Guten. Der von Modred verfolgte Erzbischof von Canterbury geht in die Wildnis und klagt; „oft weinte und wachte er“ – aber nicht um sein, sondern um Englands Schicksal.² In *Sir Orfeo* ist die Gebärde der Mitleidsklage geradezu das Tugendzeugnis des Statthalters.³

Der wichtigste Gesinnungszug aber, den die Klagegebärden der Helden manifestieren, ist die Anerkennung der übersinnlichen Macht, des waltenden Schicksals. Gegen das Schicksal – und das heißt: gegen das Ausgeliefertsein an das Rad der Fortuna – bekennt sich der mittelalterliche Held machtlos. Das ist seine menschliche Tragik, ohne die er nicht groß sein könnte. Das Bekenntnis der Schicksalsabhängigkeit äußert sich z. B. in den Reaktionen auf prophetische Träume, welche die Dichtungen ja nur echten Helden zuteil werden lassen.⁴ Solche Reaktionen geschehen ganz unabhängig vom Inhalt des Traums, unabhängig auch von der Bedeutung des Omens, das der Erwachende gar nicht zu kennen pflegt, das ihm die Traumdeuter erst erläutern müssen. Die Gebärdenreaktion entsteht unter dem Eindruck der bloßen Begegnung mit der höheren Macht. Es ist erstaunlich, wie stark sich bei dem ansonsten alle Ausdrucksgestik moralisch verdächtigenden Lazamon der König Arthur bei solchen Gelegenheiten gebärdet. Der König erwacht aus dem Traum, ist arg entsetzt, stöhnt laut, so daß niemand ihn zu fragen wagt, was all dies bedeute, und richtet ein Stoßgebet zum Himmel; all dies ist geschildert, bevor der Leser etwas über den Inhalt des Traums erfährt.⁵ An anderer Stelle weiß der Leser noch nicht einmal, daß Arthur geträumt hat, als er hört, daß sich der König vom Schlaf erhebt, die Arme hochwirft, abwechselnd aufsteht und sich hinsetzt, „als ob ihm arg übel wäre“ (swulc he weore swiðe seoc),⁶ welche Gebärdendarstellung dann Arthurs eigene Aussagen ergänzen: er habe beim Erwachen zu beben und zu zittern begonnen.⁷ Die Traumreaktionen Arthurs sind also völlig von der Gebärde her gesehen, wie dies sonst nur bei den Affekten der Bösen und Schmachvollen der Fall ist. In der Tat erhält Arthur hier einen Zug der Ohnmächtigkeit – gegenüber dem Schicksal, das über ihm steht, dessen Objekt er ist. Denn als Inhalt seiner Träume erweist sich das Symbol der Fortuna, die Vorausdeutung auf den unausbleiblichen Fall in die Tiefe. Im allit. *Morte Arthure*, wo der gleiche – auch dort Gebärden auslösende⁸ – Traum mit besonderem Nachdruck heilspädagogisch ausgedeutet wird,⁹ kommt dann Arthurs religiöse Gesinnung noch beherrschender neben seinem Heroentum zur Geltung.¹⁰

Die Romanzen gießen dieses Gefühl des Ausgeliefertseins auch in die üblichen Klagegebärden. Die Königin in *W. P.* z. B. reagiert auf einen Traum, der ihr gleichwohl ein gutes Omen gebracht hat, mit Zittern und bitterem Weinen,¹¹ woraufhin sie in Demut die

¹ Vgl. La3. 19888 ff.

² Often gan he wepe and wake / For yngland that had suche sorowis sare (*LMA* 3032 f.).

³ Siehe unten S. 147.

⁴ Vgl. auch Mentz, S. 18 ff.

⁵ Vgl. La3. 25554 ff.

⁶ Vgl. La3. 28006 ff.

⁷ Vgl. La3. 28082 ff.

⁸ Vgl. *MA*. 3391.

⁹ Vgl. Hölzgen, *Anglia* 75 (1957), 35 ff.

¹⁰ Vgl. auch Van der Ven-Ten Bonsel, S. 120.

¹¹ Vgl. *W. P.* 2913 ff.

Kapelle aufsucht. Schreiend, Hände und Füße aneinanderreibend, das Gesicht zerkratzend und das Kleid zerreißend – so gebärdet sich die Heurodis auf ihren todverkündenden Traum hin.¹ Die größten Romanzenhelden bekunden so ihre Schicksalsohnmacht; Alexander wechselt nach dem delphischen Orakelspruch die Farbe² und weint mit kummervoller Miene, um dann außer Sinnen bis zum nächsten Morgen am Boden liegen zu bleiben,³ während seine Getreuen ohnmächtig werden oder das Haar raufen, die Hände ringen, die Kleider zerreißen und so sehr weinen und jammern,⁴ daß der König sie noch trösten muß – doch auch dies unter Seufzern.⁵ Und wer dann tatsächlich – wie Darius in *W. Alex.* oder wie Jonas in *G. Ww.* – tragisch von der Höhe gestürzt ist, gesteht mit den Klagegebärden die volle Selbsterkenntnis seiner totalen Vernichtung ein.⁶ In religiöser Sinngebung kennt auch die Heiligenlegende dieses Klagegebärdenmotiv; das Schicksal ist da die Macht Gottes oder der Heiligen. Die nicht unsympathische Heidenfürstin der mittelenglischen Maria-Magdalena-Legende erwacht aus ihrem ominösen Traum, in dem ihr ihre Unterworfenheit unter die Heilige bedeutet wurde, mit klagenden Seufzern.⁷

Nicht allein Träume und Prophezeiungen, auch andere übernatürliche Eingriffe wie wunderbare Errettungen und Heilungen, so freudereich sie sein mögen, lösen Klagegebärden aus. Schon bei Saxo Grammaticus netzten dem Uffa bei der kaum erhofften Rettung des Sohnes Freudetränen die Wangen, „die der Schmerz nicht hatte befeuchten können“.⁸ Aber während da die Rettung mehr kraft der persönlichen Leistung des Geretteten zustande kam, spielt nun in den Romanzen das Walten des Übersinnlichen eine entscheidende Rolle; und darauf reagiert man wiederum mit tränenreichem Gebaren – so etwa nach der Wiedererweckung der beiden getöteten Kinder des Amys.⁹ Auch daß nicht nur der Schmerz beim Abschied, sondern auch die Freude über unerwartete Wiederbegegnungen sich häufig in Tränen und Ohnmachten äußert,¹⁰ ist vielleicht nicht psychologisch allein zu erklären, sondern könnte zugleich im tieferen Betroffensein vom Walten der Vorsehung seinen künstlerischen Aussagewert haben. Es ist bezeichnend, daß – wie man oft bemerkt hat – gegenüber der Fülle von Klagegebärden in der mittelalterlichen Dichtung Freudegebärden sehr spärlich vorkommen.¹¹ Körperlicher Ausdruck hemmungsloser Freudengefühle erscheint den Engländern moralisch verdächtig, während das Lachen und gelegentliche Luftsprünge der Krieger, von denen wir bei *Lazamon* und im alliterierenden *Morte Arthure* hören, nicht einer Herzensfreude, sondern dem Kampfrausch entspringen und Emphasen der heroischen Pose sind.

Daß es aber eine eminent christliche Haltung ist, in der das „Klagegebaren“ bei der Begegnung mit dem Übersinnlichen – eben mit der Macht Gottes – geschieht, das zeigt sich darin, daß man damit sehr oft das Gebet und kultische Handlungen begleitet.¹² Selbst der höfische Gawain in *GGK* ruft „seufzend“ zum Himmel.¹³

¹ Vgl. *Orfeo* 78 ff.

² Vgl. *K. Alis.* 6861.

³ Vgl. *K. Alis.* 6896 ff.

⁴ Vgl. *K. Alis.* 6865 ff.

⁵ Vgl. *K. Alis.* 6870 f.

⁶ Vgl. *W. Alex.* 3074 ff.; *G. Ww.* (A) Str. 46.11; *ebd.* Str. 142 ff.

⁷ Vgl. Horstmann, S. 148 ff., 263.

⁸ Vgl. Saxo Grammaticus (ed. Holder), S. 116.

⁹ Vgl. *A. A.* 2422. Auch in der mittellateinischen und mhd. Dichtung gibt es Ähnliches; vgl. *Ruodlieb* (ed. Langosch, in *Lateinische Epik des Mittelalters*, Darmstadt 1957), IX, 8; XIII, 61; *Kudrun*, Str. 62.

¹⁰ Vgl. *G. Ww.* 1750 ff.; *A. A.* 2125 ff. u. ö.

¹¹ Vgl. Dellling, S. 86; Braeder, S. 26; s. auch Scherer, S. 3.

¹² Vgl. Zappert, S. 81 ff.

¹³ Vgl. *GGK* 753.

Die Klagegebärden sind also wesentlich mehr als Wehleidsbezeugungen; sie spiegeln Gesinnungswerte, die den Helden ehren, der sie vollführt. Insofern sind sie etwas Positives. So ist es verständlich, daß Klagegebärden in den Romanzen geradezu zur Repräsentation des Helden gehören – wenn auch hier offenbar die englische Dichtung nicht so weit geht wie etwa das altfranzösische Rolandslied, wo die Klagegebärde sogar zur Schlachtrepräsentation gehört (s. o. S. 84); sie hält die Gebärde mehr im Rahmen selbständiger Klagesituationen. Unablässig hören wir in Dichtungen wie dem strophischen *Morte Arthur* von seufzenden, weinenden, umherirrenden, in Ohnmacht fallenden Helden; die Klagegebärden der Frauen spielen demgegenüber eine geringere Rolle.¹ Daß es treffliche Ritter sind, die da weinen, wird oft mit Nachdruck bekräftigt; Arthurs Untergebene, die Lancelot aus den Augen verloren haben, „kehrten um mit schweren Seufzern, die Ritter kühn und tapfer“.² Darin rechtfertigt die Dichtung einer tränenfreudigen Zeit, wie sie das späte Mittelalter war, die Klagegefühlsgebärden: sie macht sie zum Zeugnis ritterlicher und religiöser Gesinnung. Die französische Dichtung liefert dazu eindrucksvolle Vorbilder; zum Bild Kaiser Karls im Rolandslied gehört seine patriarchalische Pose mit gesenktem Haupt und tränenden Augen im Gedanken an die Leiden seines Volkes; und zu dem Rolands gehört das Weinen im Angesichte der gefallen Mannen. Dabei manifestieren die Klagegebärden der mittelalterlichen Helden christliche Werte; das unterscheidet sie von den Tränen, die Homers und Vergils Krieger zieren.³

In den Gebärden der Totenklage fließen offenbar all diese Gesinnungsmanifestationen zusammen. Es spiegelt sich daher in ihnen eine Todesauffassung, die, wie wir gleich sehen werden, schon von *Lazamon* ab aufs entschiedenste von der altgermanischen abrückt.

Nun sind allerdings in den altenglischen und frühmittelenglischen Dichtungen die Totenklagen mit Ausdrucksgebärden zumeist Massenklagen; die Klagegebärden haben also eine chorische Wirkung. Diese Eigentümlichkeit hat Parallelen in der mittelhochdeutschen heldischen Dichtung – während später die höfische Dichtung die Massenklage zugunsten der Einzelklage zurücktreten läßt.⁴ Man hat der Überzeugung Ausdruck gegeben, daß die mhd. Massenklage eben wegen ihres chorischen Charakters als verpflichtender Ritus anzusehen sei, weshalb sie sich ihrem Sinne nach von der Einzelklage grundsätzlich unterscheide, bei der es auf den „Gefühlsausbruch, die Äußerung der Einzelseele“ ankomme.⁵ Bei *Lazamon* jedoch scheinen die Dinge durchaus anders zu liegen. Die wenigen dort ausgeführten gestischen Totenklagen sind allesamt Massenklagen, deren Gebärden einen Ausdrucksgehalt sicher erkennen lassen – aber nun freilich einen Ausdruck nicht haltlosen Wehgefühls, sondern jenes spontanen Ohnmachtgefühls vor dem Walten des Schicksals. Dieser in der Gesinnung verwurzelte Ausdrucksgehalt allein kann sich auch in den Gebärden der Massenklage manifestieren; die andern der oben aufgeführten Inhalte sind mehr an die persönliche Klage gebunden. Nur wo die Hand des Schicksals spürbar eingreift, kommt es überhaupt zu Gebärden – wiewohl auch diese nur spärlich geschildert werden und im Vergleich mit denen romanischer Dichtungen blaß wirken.

*Lazamon*s ausgeprägtes Gespür für Schicksalstragik ist erstaunlich und hat bei *Wace* keine Parallelen. Tragik waltet beim Tod des *Uther Pendragon* (*La 3*. 19660–19845); es

¹ In *LMA* zähle ich 24 Stellen, wo Ritter Klagegebärden vollführen; von weinenden Frauen hört man nur viermal.

² Ageyne they went with sighyng sare,

The knightis þat were kene and bold (*LMA* 802 f.); vgl. auch *A. A.* 326 f.

³ Vgl. Beszard, *ZRP* 27 (1903).

⁴ Vgl. Leicher, S. 167; Dürrenmatt, S. 149.

⁵ Vgl. Dürrenmatt, S. 149 f.

beginnt damit, daß Uther selbst seine eigenen Mörder, die sich als elende Bettler ausgeben, aus Mitleid in seinen Haushalt aufnimmt. Der Mord will ihnen indes nicht gelingen. In diesem Augenblick hören wir, daß es regnet; der Regen ist das Schicksal.¹ Denn Uthers Leibarzt erteilt nun die Anordnung, den Brunnen zu überdachen, aus dem allein – wie er in Sorge um das Wohl des Königs ausdrücklich mitteilt – Uther sein Trinkwasser bezieht. Eben diese Überbesorgtheit zeigt den Mördern ihre Möglichkeit; sie eilen zum Brunnen und vergiften ihn. Das Gebaren der Briten nach dem daraufhin erfolgten Gifttod Uthers ist ein Ausdruck der Ohnmacht vor dem Schicksal; sie laufen zum Brunnen und vernichten ihn mit heftiger Kraftanstrengung:

þa wenden to þere welle
cnihtes þe weoren snælle
and þa welle for-duden
mid derfulle swincche (La3. 19810 ff.).

Die leidenschaftliche Heftigkeit macht dieses Tun zur Gebärde (bei Wace ist dagegen der Vorgang sachlich-trocken berichtet); das bezeugt die stilistische Wiedergabe, welche die Verben sachlichen Inhalts (wenden, for-duden) durch Hinzufügung der Ausdrucksbewegung qualifiziert – zuerst im Relativsatz (þe weoren snælle), dann in der noch enger an das Verb geketteten präpositionalen Ergänzung (mid derfulle swincche). Zwar sind es hier nicht Klagegebärden, sondern Wutgebärden, in denen sich das Betroffensein vom Todesschicksal äußert; wichtig ist jedoch, daß diese Situation offensichtlich zur Gebärde drängt. Bei ähnlichen schicksalstragischen Todesfällen kommen dann bei La3amon schon manche von den typischen Klagegebärden zum Vorschein. Als der gleichfalls tragisch vergiftete König Aurelius sterbend vorgefunden wird, fallen seine Ritter sich den Tod wünschend zu Boden; sie weinen, „da gab es viel Erbleichen und Herzenskummer, da ertönte manche Jammerrede und Geschrei der Männer“.² Des Vortimer Gifttod, von dessen Tragik oben schon die Rede war,³ wird beklagt mit Weinen, Jammern und klagendem Gebaren.⁴ Tragische Schicksalsahnung steckt auch in den Massenklagegebärden der Briten beim endgültigen Abzug der Römer, wenn auch da einmal nicht der Tod den Anlaß gibt; der Bericht vom Gebaren, vom Heulen und Jammern des Volkes⁵ ist unmittelbar verknüpft mit der Vorausdeutung der schlimmen Zukunft; Melga und Wanis (die Führer der feindlichen Pikten und Skoten) „haben eine riesengroße Armee“ und frohlocken.⁶

Ist Schicksalsbetroffenheit die tiefe Ursache des Gebarens der Massentotenklage, so ist das Grauensbild des Todes sein unmittelbarer Anlaß. Der Tod erregt Schauder. Das Klagegebaren folgt auf die in realistischen Farben gemalten Sterbeszenen. Der sterbende Uther z. B. schwitzt, sein Herz versagt, sein Gesicht wird schwarz, sein Leib bläht sich

¹ Vgl. La3. 19745; bei Geoffrey und Wace hören wir vom Regen nichts.

² Cnihtes feollen a-dun
and gîrnden heore dædes
þer wes muchel waning
heortne graning
þer wes moni reolic spel
þer wes gumene iȝel ... (La3. 17794 ff.).

³ Siehe oben S. 56.

⁴ þer wes wop þer wes rōp / and reuliche iberen (La3. 15066 f.). Bei Wace findet sich nichts Entsprechendes; vgl. *Brut* 7181.

⁵ Vgl. La3. 12538 ff.; vgl. Wace, *Brut* 6252.

⁶ heo hefden ane verde / of vnimete folke (La3. 12550 f.).

auf;¹ ähnlich kraß sind die anderen Sterbeszenen bei Lazamon, die Klagegebärden auslösen, und noch schaudererregender gar manche in den Romanzen des 14. Jahrhunderts. Das Grauen vor dem Bild des Todes, bei dem dann das späte Mittelalter in abscheulich variierten Darstellungen der Verwesung und Zersetzung verweilt² – dieses Grauen entspringt einer Todesauffassung, die das *memento mori* einhämmert; sie ist mittelalterlich – nicht altgermanisch, wiewohl man aus Lazamons Vokabular gelegentlich germanische Todesgedanken herausspüren möchte.³ Die Germanen kannten einen solchen physischen Schauer vor dem Lebensende nicht, und wenn sie wohl im Tod die „Kränkung des Lebens“ sahen, so doch eine Kränkung, die es wieder gutzumachen galt;⁴ und das hieß letztlich auch, daß die Trauer überwunden werden mußte. Im *Brut* bekundet die Massenklagegestik – trotz ihrer Spärlichkeit – ein grauenvolles Ausgeliefertsein an den Tod und an das Schicksal.

Die Gebärden der Einzelklage, die in den späteren Dichtungen vorherrscht, unterscheiden sich insofern von denen der Massenklage, als in ihnen die persönliche Gesinnung des Klagenden stärker zur Geltung kommt. Das lehrte ja auch schon die Beowulfdichtung. Das Moment der Bewährung im Konflikt zwischen Gefühl und Ethos fixierte sich in der Gebärde, wie im Bettgang des Alten; oder die Klagehaltung war objektive, kultische Form. In den mittenglischen Einzelklagen jedoch, die auch in Dichtungen heldischen Charakters zu aufgeschwellten Klageszenen werden und in denen – wohl einer noch klagefreudigeren Zeitstimmung gemäß – die Klagegebärden mitunter fabelhaft übersteigert sind: in diesen mittenglischen Einzelklagen stellt sich das Problem der heldischen Bewährung anders. Schon die affektiv anmutenden Klagegebärden selbst bergen ja potentiell den Ausdruck tugendhafter Gesinnungswerte (Umkehrbereitschaft, Mitleid, Schicksalsanerkennung). Werden diese Gesinnungswerte im Klagevorgang zum Tragen gebracht, dann ist dies eine Bewährung des klagenden Helden und letztlich eine Manifestation seiner Heldengesinnung. Die Darstellungen der Einzelklagen in den Romanzen gehen darin zwei verschiedene Wege; sie verfolgen das Sich-Hindurchringen des Helden von mehr affektischen zu kultischen Gebärden, vom Schmerz zur Gesinnungs- und Stärkemanifestation trotz des Schmerzes – oder aber sie zeigen die Heldenrepräsentation im Klageauftritt selbst. In beiden Fällen unterwirft sich letztlich die Klagegebärde der heroischen Pose. Ein dritter Weg ist demgegenüber Verfallserscheinung der Spätzeit, wird aber in den Klagedarstellungen der allermeisten zweitrangigen Romanzen begangen: die völlige Verabsolutierung der Klagegestik in der Zustandsklage.

Die erste dieser Darstellungsformen der Einzelklage, die Gestaltung des Überwindungsvorgangs, wie sie im allit. *Morte Arthure* begegnet, ist die dichterisch höchststehende; sie hat epische Qualität. Das Motiv der heroischen Affektüberwindung im genannten Werk wurde schon in anderem Zusammenhang deutlich. Es bestimmt auch die Gestik der selbständigen Klageszenen, deren eindrucksvollste Arthurs Klage um Gawain ist. Der König starrt bekümmert drein, stöhnt, weint, kniet am Leichnam nieder, schlägt das Visier hoch, um ihn zu küssen, stößt eine Klagerede aus; darauf fällt er in Ohnmacht, taumelt wieder empor, küßt den Toten, daß ihm der Bart blutig wird:

Than gliftis þe gud kynge and glopyns in herte,
Gronys full grisely with gretande teris;

¹ Vgl. La3. 19797 ff.

² Vgl. Huizinga, S. 145 ff.

³ Vgl. Gillespy, S. 500 f.; Schirmer, S. 66 f.

⁴ Vgl. Grönbech I, S. 255; S. 261.

Knelis down to þe cors and kaught it in armes,
 Kastys vpe his vmbrere and kyssis hym sone,
 Lokes onc his eye-liddis, þat lowkkide ware faire,
 His lippis like to þe lede, and his lire falowede.
 þan the corownde kyng cryes full lowde . . . (MA. 3949 ff.)

Than sweltes the swete kyng and in swoun fallis,
 Swafres vp swiftly and swetly hym kysses,
 Till his burliche berde was bloody beronnen,
 Als he had bestes birtenede and broghte owt of life (MA. 3969 ff.).

Das Todeserlebnis, von dem dieses Klagegebaren ausgeht, hat schicksalhafte Tragweite. In prächtiger Rüstung liegt Gawain am Boden, die Banner sind gefallen (3943 ff.) – die aufgehobene Kampfesrepräsentation ist somit äußeres Anzeichen der völligen Vernichtung. Dazu kommt das Schaubild des Todes, dessen Anblick Arthurs Schmerz erneuert: Gawain hat verschlossene Augen, bleierne Lippen, ein fahles Gesicht. Der Ansatzpunkt zum Klagegebaren ist also der gleiche wie in den Massenklagen bei Lazonon. Neu ist, daß dieses leidenschaftliche Gebaren nur die erste Phase des Vorgangs einer Klageentwicklung ausmacht. Auch diese erste Phase des Gebarens selbst ist ja schon fortschreitende Handlung, welchen Eindruck nicht nur die weiterführende syntaktische Verknüpfung durch die Konjunktionen (than, till) erweckt, sondern auch die Realistik der Bewegungen (Aufklappen des Visiers, Blutigwerden des Bartes), sowie die Beschränkung in der direkten Gebärdenschilderung (daß Arthur auch die Hände ringt, erfährt man erst aus Ewayns nachfolgender Trostrede [3977]), wodurch die Statik der akkumulierenden Gebärdenbeschreibung, wie sie in den Romanzen sonst üblich ist, gelöst wird. Diese erste Phase endet mit dem tröstlichen Zuspruch des Getreuen – ein gängiges Motiv –, der die heroische Pose wiederhergestellt wissen will („nimm ritterliche Haltung ein, wie es dem König geziemt!“).¹ Aber nur die Phase der Wehklage und ihrer Gebärden ist damit beendet. Das Klagen selbst hält an, weist fort ins Zukünftige mit Arthurs Gelübde, er wolle bis zum Lebensende gesenkten Hauptes trauern (3981 f.; 4007). Nur findet die Klagegestik nun, auf der zweiten Stufe, die kultische Form; sie wird eingespannt in die Gebärde des Gebets (Arthur kniet mit klagender Haltung nieder; 3887 f.) und in das Ritual der Totenehrung (Arthur kniet, bahrt Gawain auf; 3993 f.). Auf der dritten Stufe aber, die Arthurs Befehle einleiten, gibt es nur noch das reine Zeremoniell: den Leichenzug, die Seelenmesse, die Einbalsamierung, die Bestattung (4009 ff.). Während also in Arthurs Wehklagegebärden seine Betroffenheit vom Schicksal geäußert wird, die dem Helden ansteht (Gawains Tod ist der Anfang des im Traum schon vorausgesagten Falles in die Tiefe), ist die Entwicklung der Klage eine Stufenfolge des persönlichen Überwindungsvorgangs, dessen Vollendung die Zurückgewinnung der heroischen Pose ist; mit dieser beginnt der unmittelbar folgende Abschnitt: Arthur beschließt „with krewell contenance“ den Rachekrieg (4033).²

Dieses innere Erlebnis des Sich-Losringens vom Klageaffekt vermögen die meisten der sonstigen Romanzen nicht zu gestalten; Heldenrepräsentation beim Klagegebaren kann da zur Theatralik werden, wozu der Klagende die mitklagende Umgebung braucht, von der er sich abheben kann. Alexanders Klagepose besteht darin, daß er sich nicht nur mäßiger gebärdet als sein in Wehleid zerfließendes Gefolge, sondern diesem auch noch Trost spenden kann.³ Sterbende Fürsten selbst bezeugen ihre Todesgefaßtheit, indem sie bei

¹ Be knyghtly of contenance, als a kyng scholde (MA. 3979).

² Analog ist die Entwicklung in Arthurs zweiter Klage (MA. 4262 ff.).

³ Vgl. oben S. 98.

aller Bekümmernis und bußfertiger Selbsterniedrigung ihre klagende Umgebung ebenso souverän beherrschen wie eine erregte Ratsversammlung. Gleicht doch die Sterbeszene König Athelwolds in *Havelok* ganz einer solchen; der Sterbende erläßt ein Aufgebot zum Rat, dem die Edlen in prachtvoller Aufmachung Folge leisten, um jedoch in der Halle selbst beim Anblick des Leidenden sich in Trauern und in Klagegebärden zu ergehen (*Hav.* 164 ff.). Des Königs Reaktion ist die gleiche Manifestation der Überlegenheit wie beim Empfang oder beim Rat: er greift ordnend in den tumultartigen Ausbruch ein, er gebietet Ruhe, indem er auf die Nichtigkeit der Gefühlsergüsse hinweist (165 f.), während seine eigenen Gebärden (stronglike [he] quaked; 135) einerseits seine Sorge um das Staatswohl – also positives Mitleid –, andererseits seine Buße und Reue (214 ff.) manifestieren. Man vergleiche dazu die Sterbeszene König Philipps in *W. Alex.*, wo dem Dahinscheidenden trotz seiner Klagestimmung der Todesgedanke weit weniger wichtig erscheint als die Genugtuung, von seiner trefflichen Mannenschar umgeben zu sein.¹ Daß solches Meistern der Klagesituation zur unentbehrlichen repräsentativen Würde des Helden und Fürsten gehört, genauso wie das Meistern der Empfangssituation, veranschaulicht der gegenteilige Fall; wenn in *Rich. Löw.* das deutsche Kaiserpaar auf den Tod seines Sohnes hin sich überstark und haltlos gebärdet, wenn sich nach besinnlichen Ermahnungen die Klageausbrüche in noch größerer Stärke fortsetzen und wenn endlich das Hofgefolge im Gegensatz dazu stumm-verhalten dasteht, so gereicht solches Betragen dem deutschen Kaiser, dem Widersacher des Romanzenhelden, zu Schande und Schmach.²

Auf künstlerisch tieferer Stufe reicht es auch zu dieser Theatralisierung nicht mehr aus. Die Klage wird verabsolutiert, wird aus dem Handlungsgang völlig herausgerissen und ist selbst zuständlich-statisch. Die Beispiele aus den Romanzen ließen sich häufen, wo die Bekümmerten als im Klagezustand befindlich dargestellt werden und dann beim Neuansetzen der Handlung offenbar plötzlich und unvermittelt den Kummer von sich gestreift haben. Dies entspricht – wie weiter unten noch zu zeigen ist – der reihenden Erzählweise in ihrer elementarsten Form. Weil die Gebärden nicht zeitlich aufeinander folgen, sondern alle zu einem zeitlich unbestimmten, vorgangslosen Bild vom Klagenden gehören, sind sie oft in grotesk und unlogisch anmutender Folge aufeinandergetürmt. Nichts Seltenes sind Schilderungen wie diese von der klagenden Felice: „Sie fiel in Ohnmacht nieder und zerzauste sich die Kleider und das Haar.“³ An eine Wiedergabe des Klageablaufs ist da gar nicht gedacht, denn dann wäre diese Reihenfolge der Gebärden absurd; Ohnmacht gehört eben genauso wie Kleiderzerreißen und Haareräufen und all die anderen stereotypen Gebärden zur zuständlichen, dekorativen Vorstellung vom Klagenden. Auch das Mitgebahren der Umgebung ist hier nur noch dekorative Ausweitung der Klage ohne repräsentierende Funktion; nicht genug damit, daß Felice selbst um ihren Gatten klagt – „manch anderer tat's ebenso; alle, die bei ihr waren, vollführten Klagen und kummervoll Gebaren“.⁴ Die Gebärden der Mitklagenden verallgemeinern die ohnehin zuständliche Klage noch weiter, bis zu ihrer völligen Abstrahierung von der Person des Klagenden selbst, wie wenn Herhauds Abschiedsklage bei Guys Weggang darin besteht, daß „manch einer Mutter

¹ Vgl. *W. Alex.* 966 ff.

² Vgl. *Rich. Löw.* 802 ff.

³ And downe she fell in sownynge.
Her clothes she rent and her here (*G. Ww.* [C] 7465 f.); vgl. auch 10951 ff.

⁴ So dyd many an other man.
All that with her commyn were
Mad mornyng and sorry chere (*G. Ww.* [C] 10954 ff.).

Kind“ weint, jammert, die Hände ringt.¹ Die zuständige Klagegestik hat mit der bildenden Kunst, die ja die nämlichen typischen Klagegebärden kennt, enge Berührungspunkte, weil sie statisch-unbewegt ist wie die der mittelalterlichen Buchmalereien auch. In diese formale Nähe zur bildenden Kunst tritt die Dichtung eben da, wo sie sich ihrer eigengesetzlichen Möglichkeiten entschlügt – z. B. der, einen Handlungsablauf zu schildern. So übernehmen diese Zustandsklagen gelegentlich Gebärden, die sonst nur im fixierten Bilde sinnreich sind – wie etwa die Handgebärde des Alexander bei der Klage um Darius in der Reimromanze: der König hält dem Sterbenden „seine beiden Hände“ hin, „so schön als er nur konnte“.² Nach solchen statischen Handgebärden, die für die Buchmalerei das Darstellungsmittel *par excellence* sind, sucht man in den künstlerisch höherstehenden mittelenglischen Romanzen, die die dichterischen Möglichkeiten verwerten, vergeblich.

Mit dem formalen Niedergang der dichterischen Klagegestik geht der gehaltliche Zerfall einher. Einesteils versanden die Gesinnungswerte, mit denen, wie weiter oben ausgeführt, die Vorstellung der Klagegebärden der Helden verknüpft ist, und verlieren ihre heroischen Qualitäten. Die Reue wird zur nichtendenwollenden, lähmenden Demonstration; desgleichen das Mitleid, das seinen positiven, tatbereiten Wert verliert. Auch das Mitklagen der Umgebung, das die Romanzen- und Legendendichtungen so überaus breit auswalzen, ist ja Mitleidsbezeugung; aber eben ein zerfließendes Mitleid, aus dem keine Taten mehr hervorgehen. Selbst ihrer Tragik werden die Klagegebärden entleert, indem der Leser schon von ihrer Grundlosigkeit erfährt, bevor sie ihm in aller Stärke vorgeführt werden. Der wackere Herhaud in *G. Ww.* ist ein Beispiel für sehr viele, wenn er, als er seinen Gefolgsherrn im Verderben wähnt, in allerleidenschaftlichste Klagegebärden ausbricht – in Ohnmachten, Händeringen, Haareraufen, Jammern, In-den-Staub-Fallen –, wobei er all das ganz zu Unrecht tut, wie der Leser weiß, der schon von Guys bevorstehender glanzvoller Rückkehr unterrichtet ist. In die gleiche Linie schlägt es andererseits auch, daß man bei den volkstümlichen Helden die Gebärden des Tragikgefühls verschweigt; Beves ist zwar beim Erwachen aus einem unheilverkündenden Traum „bestürzt“ (ofdrad); aber was man sieht, ist bloß sein tolldreistes Zu-Pferde-Springen und Drauflosreiten.³ Da interessiert die Zurschaustellung des Haudegentums mehr als der „tragische“ Tiefgang.

Diese formale wie gehaltliche Verwässerung der Klagegebärden der Helden vollzieht sich in der Tat hauptsächlich in jener Art von Dichtungen, in denen die heroische Pose aufs allerlebhafteste gesteigert ist und die der Typ des dreinschlagefreudigen Helden beherrscht. In dem Maße wie dieser Heldentyp der Volksdichtungen seine robuste, draufgängerische Außenseite hervorkehrt, gehen ihm die Gesinnungswerte verloren, welche seine Klagegebärden verkörpern könnten. Erst höfisches Gedankengut vermag, wie wir gleich sehen werden, die Klagegestik mit neuem Sinn zu erfüllen.

¹ Mani a moder child pat day
Wepe and gan say 'wailleway';
Wel sore wringand her hond (*G. Ww.* [A] 43, 10 ff.).

² To hym he ioynep his honden tweie, / Also wel as he maye (*K. Alis.* 4611 f.).

³ Vgl. *Bev. Hamt.* 1705 f.; siehe auch *A. A.* 1021 und 1031.

13. DER HÖFISCHE LEBENSSTIL UND DIE LIEBE

Das Ideal der Affektüberwindung, wie es uns vor allem im allit. *Morte Arthure* begegnet ist, heischt eine innere Kraftanstrengung; die Gebärden, in denen sich der Akt der Überwindung mitteilt, haben daher heroisches Gepräge. Tritt man jedoch in die höfische Welt des Gawaindichters, so begegnet zwar auch hier das Thema der Affektüberwindung – aber jeglicher titanische Heroismus scheint verflogen. Denn nicht die heroische Pose ist hier das Endziel der Überwindung, sondern das Sich-Fügen in den verfeinerten Lebensstil; nicht kämpferischer Heroismus ist die treibende Kraft, sondern die *cortaisie*. Die Gefühle und Affekte werden in die verpflichtenden Ausdrucksformen der höfischen Sitte eingegossen, sie dürfen sich nur in diesen äußern und müssen weichen, wo sie ihnen widersprechen. Tun sie es nicht, gelten sie als Bruch der Sitte und sind der gesellschaftlichen Verurteilung – oder der Lächerlichkeit – preisgegeben. Dem perfekten Ritter muß die schöne Lebensform, der „gute Ton“, sozusagen in Fleisch und Blut übergegangen sein. Das stilgerechte gesellschaftliche Benehmen ist es, was dem Ritter seinen guten Ruf einträgt in einer Gesellschaft, in der die Frau die dominierende Rolle spielt – und zwar die gebildete Frau.¹ Die *contenance*, die *chere* des Ritters ist nun dieses Sich-benehmen-Können; er wahrt die *cortaisie* trotz seiner im Vergleich zu denen der germanischen Helden ungemein sensibleren Regungen – wie Gawain, der beim Auszug ins ungewisse Abenteuer zwar zagender Stimmung (with mournyng; 543) sich verabschiedet, aber: „þe knygt mad ay god chere“.² Und König Arthur selbst läßt nach dem Abgang des geköpften Grünen Ritters seine heftige innere Erregung nach außen nicht sehen (he let no semblaunt be sene), sondern wendet sich der Königin „mit höflicher Rede“ zu.³ Es ist sicher keine Ironie, wiewohl es heute so anmuten möchte, wenn der Dichter von der angesichts der Erscheinung des Grünen Ritters erstarrenden Hofgesellschaft bemerkt, daß diese Reaktion keineswegs aus Furcht, sondern, bei einigen zumindest, „for cortaysye“ erfolgt.⁴ Von den Rittern und Damen beim Hoffeste heißt es, daß sie zwar um Gawains künftiges Schicksal aufs tiefste bekümmert waren, aber ihm nichtsdestoweniger äußerlich nur Fröhlichkeit zeigten; „gar freudlos machten sie Scherze um des Edlen willen“.⁵ Eine „heroische“ Affektüberwindung ist solches nicht mehr. Es spiegelt auch nicht einen Konflikt der Gefühle, wie ihn der höfische Chrétien aufspürt – bei einem Empfang Yvains z. B., bei dem diesen die empfangenden Hofleute einerseits mit den Formen freudig-würdiger Begrüßung ehren, obgleich sie andererseits in Erwartung heraufziehenden Unheils zutiefst bekümmert sind; das Dilemma zwischen Gefühlen und höfischen Gebärden muß da tatsächlich durchgekostet werden. Man ehrt den ankommenden Ritter mit den höfischen Empfangsgebärden, aber gleichzeitig hält das Klagen und das Klagegebaren im Widerstreit dazu an – „so hörten lange sie nicht auf mit Freudegebaren und Kummerweinen“ –, bis endlich die höfische Sitte obliegt: „Sie bekunden ihrem Gast zu Ehren Freude, obgleich es ihnen nicht danach zu-

¹ Vgl. Wechssler, S. 73 ff.

² Vgl. G GK 562.

³ Vgl. G GK 467 ff. (wyth cortays speche).

⁴ Vgl. G GK 247.

⁵ Al for luf of þat lede in longynge þay were,
Bot neuer þe lece ne þe later þay neuened bot merþe:
Mony ioyleȝ for þat ientyle iapeȝ þer maden. (G GK 540 ff.).

mute war.¹ Von einer solchen höfischen Gefühlsdramatik bekommen wir beim englischen Gawaindichter nichts zu hören. Dort sind die Gebärden offenbar fertige Form des anerzogenen guten Tons, und man ordnet ihnen das Triebhafte und die Affekte widerspruchslos unter.

Gegenstand der ritterlichen Erziehung war jenes Sich-beherrschen-Können im Rahmen der schönen Lebensform schon von den Zeiten der Troubadours an in Frankreich und dann auch in Deutschland; die ganze Literaturgattung der Unterweisungen in der *cortezia* legt davon ein beredtes Zeugnis ab.² Aber für die Deutschen der Stauferzeit ist die Auseinandersetzung der höfischen Form mit dem Affekt ethisch vertieft, die Erfüllung der Form erscheint durchaus als sittliche Anstrengung, welcher das Tugendprinzip der *māze* obwaltet. Nicht nur daß demgegenüber in den mittelenglischen Dichtungen das alles Leben und Denken ergreifende Wirken des mittelhochdeutschen Begriffes der *māze* keine Parallele hat – dort spielt außerhalb der Dichtung Chaucers in der Tat der Begriff 'measure' eine wenig gewichtige Rolle, und die Dichter scheinen Wort wie Inhalt als bloße Konvention aus den französischen Quellen zu übernehmen –; auch dem tiefgreifenden symbolisch-magischen Wert der Formenkultur der staufischen Dichtung³ steht in England nichts Ebenbürtiges gegenüber. Ebenso wie der deutsche Tiefgang der höfischen Formenkultur aber fehlt der englischen Dichtung ferner ihre französische Breite und elegante Ausführlichkeit. Bei Chrétien geht die Darstellung der höfischen Gebärden oft in kleinste Details, und jedes Detail ist als höfische Form eminent wichtig. Bei den Engländern scheinen aus der höfischen Gebärdenwelt nur stilisierte Hauptgebärden übriggeblieben zu sein, wie am Beispiel der Liebe gleich noch näher auszuführen ist. Aber obgleich nur ein Abglanz jener französischen Formenkultur in ihrer fluoreszierenden Helle, leuchten doch beim Gawaindichter die höfischen Gebärden offenbar in nationaler Eigenart noch einmal seltsam auf.

Welch eine gegenüber der alten englischen Tradition völlig neue Wertung der Gebärden sich hierbei anbahnt, möge an den Formen der Liebe gezeigt werden. Waren bei Lazamon alle Liebesgebärden Symptome moralisch verurteilter Erotik, so sind sie jetzt – in einer Welt, da die Minne Tugend ist – Bestandteil der *cortezia*. Wie stark und in welchen Schattierungen in England der Geist der höfischen Minne lebte, muß dahingestellt bleiben und braucht hier nicht untersucht zu werden. Denn die *cortezia* bestimmt die äußeren Formen aller Liebe, die die Romanzen verherrlichen. Die *cortezia* existiert als Verpflichtung unabhängig von der Art der Liebesauffassung; höfische Umgangsformen der Liebe sind nicht mit dem geistig-ethischen Ideal der „höfischen Liebe“, der hohen Minne, zu verwechseln.⁴ Zwar kann die „höfische Liebe“ der Troubadours und des Rosenromans nicht ohne die Formen der *cortezia* bestehen, wohl aber verpflichten diese Formen auch dort, wo jenes Troubadourideal nicht bis zur letzten Konsequenz ausgebildet ist.

Um höfische Liebesthematik geht es ja in *GGK* überhaupt nicht; aber Gawain befließt sich sehr wohl der gesellschaftlichen Liebesgebärden im Umgang mit Damen, und die Burgherrin erteilt – ungeachtet ihrer Rolle als Versucherin – Lektionen über diese Gebärden, wie es der über den gesellschaftlichen Ton richtenden Rolle der Frau entspricht. Was

¹ Vgl. Chrétien de Troyes, *Yvain* 3822 f.:

Einsi mout longuemant ne finent
De joie feire et de plorer:
Joie por lor oste enorer
Font sanz ce que talant n'an aient.

² Vgl. Wechssler, S. 32 ff.

³ Vgl. H. Naumann/G. Müller: *Höfische Kultur*, S. 34.

⁴ Darauf machte aufmerksam A. J. Denomy, *Speculum* XXVIII (1953), 44 ff.

für eine rationale Erwägung der Etikettepflicht aber stellt Gawain im Angesichte der Schönen an (für deren Reize er gewiß nicht unempfänglich ist), wenn er sich die gesellschaftlichen Gefahren vor Augen führt, die ihm aus dem Versagen in der Etikette erwachsen könnten! Er könnte sich einerseits an Ort und Stelle „ihrer Liebe bemächtigen“ – also dem sinnlichen Triebe verfallen –, oder andererseits ihr Werben „ungeziemlich verweigern“, d. h. es an der Liebe und ihren Formen überhaupt fehlen lassen¹. Beides schwebt ihm als Gefahr vor, der gegenüber er sich bemüht, seine *cortaisie* aufzubieten, „damit er nicht unhöfisch werde“.² Ein Gefühlskonflikt ist das nicht. Aber bewegt Gawain angesichts der Etikettepflicht da nicht ein Geist der „self-control“, wie man ihn bei den Puritanern wiederfindet?³

Was zu jener Etikette gehört, deutet die nämliche Burgdame an, wenn sie den Gawain wegen seiner anfänglichen äußeren Kälte tadelt: er, ein so renommierter Ritter, kenne anscheinend nicht die Sitten der Gesellschaft (of compaynye þe costeþ; 1483). Damit meint sie z. B. das Küssen dort, wo es die Huldgebärde der Dame rasch verlangt.⁴ Der Kuß, die Gebärde zur rechten Zeit – und nur dann: das ist die höfische Regel, die gekonnt werden muß, unabhängig von aller Erotik. Andreas Capellanus vergleicht den perfekten Liebhaber mit einem Priester; beide dürfen sich nicht „laienhaft“ benehmen.⁵ Das Verwerfliche an der Liebe ist nun nicht mehr nur – wie bei Lazamon – die ungezähmte Erotik, sondern eben alles Gebaren oder Nicht-Gebaren, das die Etikette verletzt. Wer, wie ein anglo-normannischer Text erklärt, „nicht stillhalten kann oder zu viel mit den Händen gestikuliert, zu munter die Augen schweifen läßt . . . oder in seinem sonstigen Gebaren zu wild ist“,⁶ der ist ein schlechter Liebhaber. Ein solches Verhalten leistet sich nur der *vilain*, dessen deplacierte Gebärden die französische Liebesdidaxis gleichfalls rügend hervorhebt⁷ und dem im Rosenroman der Garten der höfischen Liebe verschlossen bleibt. Mit Stumm- und Steifsein ist es jetzt aber auch nicht mehr getan (bei Lazamon war dies Tugendzeugnis); ein Wilder Mann steht nun schon deshalb außerhalb der *cortaisie*, weil er starr dasteht, und zwar „still wie ein Tier“.⁸ Allein die „richtige“ Gebärde genügt der Liebeskunst, wie sie das Mittelalter versteht. „Ars amandi“ ist da nicht wie bei Ovid ein Gefilde der Unterhaltung; „ars“ ist dem Mittelalter Gegenstand schulmäßiger Lehre, die sich in Regeln fassen läßt, durch deren Studium sich ihr Jünger zu vervollkommen strebt. Dieser Geist der Didaxis wird auch dem Ovidschen Verstraktat von seinen mittelalterlichen Bearbeitern unterschoben.⁹ Man sehe, welche präzise Vorschriften Andreas Capellanus beispielsweise für die Etikette des Sich-Niedersetzens bei der Begegnung mit der Geliebten gibt. Der Liebhaber darf eine standesmäßig höhergestellte Dame um Erlaubnis bitten, einen niedrigen Sitz vor ihr einzunehmen; nur die Dame darf ihm die Gunst gewähren, daß er sich neben sie setzt.¹⁰ In Chrétien's Darstellung des rendez-vous zwischen Lancelot und der Königin sind genau diese Gebärden die Angelpunkte des Szenengeschehens, zusam-

¹ Oper lach þer hir luf, oper lodly refuse (GGK 1772).

² He cared for his cortaysye, lest crapayn he were (GGK 1773).

³ Zu Vorstehendem vgl. auch die von anderer Warte gegebenen Interpretationen bei Lippmann, S. 64 f.; Markman, *PMLA* LXXII (1957), 584; Engelhardt, *MLQ* XVI (1955), 222.

⁴ Vgl. GGK 1489 ff.

⁵ Vgl. *De arte amandi* II, 1.

⁶ si . . . il ne sache tener en vn leu, ou trop movaunt de ses meyns, trop gay de ses oez en regardant . . . ou de autres contenancez trop sauages: cely ne deuez amer (zit. nach West, S. 142).

⁷ Vgl. West, S. 132.

⁸ Vgl. *Yvain and Gawain* 271; 274.

⁹ Vgl. Lafitte-Houssat, *Troubadours et Cours d'amour* (Paris, 1950), S. 35 f.

¹⁰ Vgl. *De arte amandi* I, 6 D.

men mit den Liebesblicken, der Augensprache der Verliebten, deren etikettenmäßiger Bedeutung Chrétien gleichfalls künstlerische Wirkungen abzugewinnen weiß.¹

Die einschlägigen Darstellungen der mittellenglischen Romanzen lassen, wie gesagt, dieses ausgeklügelte Detail der Etikette völlig vermissen. Das liegt gewiß nicht nur an einem geringeren künstlerischen Darstellungsvermögen; der Gawaindichter weiß mit Gebärden darstellerisch sehr viel anzufangen,² aber etikettenmäßige Bedeutung hat ihre Vielfalt nicht. Die Gebärden der Etikette haben in den Romanzen vielmehr meistens etwas Stilisiertes; bedeutsam sind das Sich-Setzen schlechthin, oder das Lächeln, der Blick, der Kuß – nicht die diffizilen Einzelheiten. Eine solche Verdichtung der Liebesetikette in den Grundgebärden hat sich auch schon im Rosenroman vollzogen, wo der zarte Blick, der verpflichtende Kuß zu Allegorien geworden sind. Für die höfische Liebesgestik in den mittellenglischen Romanzen scheint diese Entwicklung zur symbolischen Überhöhung der Fundamentalförmlichkeiten unter Abstreifung des minutiösen zeremoniellen Details vorauszusetzen zu sein. Wo gestische Detailschilderungen in den Liebesszenen dann wieder auftauchen, da sollen sie die Realistik der Situation ausmalen, aber ohne daß sie an sich bedeutsame Form wären.

Dies an den Darstellungen der Liebeshandlungen in den Romanzen von künstlerisch so ungleichem Wert im einzelnen zu demonstrieren, bereitet insofern Schwierigkeit, als offensichtlich die Liebesauffassung schwankt zwischen einerseits einer volkstümlicheren, wo der Tatendrang des Helden die Liebe auch zur Seite schiebt, wenn sie ihm im Wege steht, und wo die Frau werbend auftritt (*Horn; Beu. Hamt.*) – und andererseits einer „höfischeren“, für die die Liebe veredelnde Kraft hat, und wo die Frau die dominierende Rolle spielt. Der letzteren, dem Ideal der „höfischen Minne“, nähert sich (ohne es zu erreichen) etwa der strophische *Morte Arthur*; und es ist nicht zu verkennen, daß der Sinn der Formen der Liebesgestik in einem solchen Falle viel tiefer reicht. Aber hier wie da sind die geregelten Formen Voraussetzung für die Liebe.

Die Darstellung der „Gebärdenhandlung“ der Liebe kreist um die zwei typischen Situationen: die Begegnung und die Liebesklage. In der Situation der Begegnung ist der formalgesellschaftliche Charakter der Gebärden am deutlichsten – ebenso wie auch die Möglichkeiten der realistischen Ausgestaltung einer Situationsspannung, die sich daraus ergeben. In der unkomplizierten volkstümlichen Art sieht die typische Begegnung so aus: Sie spielt entweder am intimen Ort (im Gemach der Dame, in der Laube), der jedoch meist durch die Anwesenheit von Hofdamen und Begleitern repräsentatives Gepräge erhält – oder aber in der von vornherein an die Etikette gebundenen Situation, beispielsweise des Gastmahls. Schon der gesellschaftliche Rahmen fordert die Wahrung der Etikette. Es beginnt mit dem ehrerbietigen Gruß (Kniefall!) des Liebhabers; die Dame heißt ihn sich setzen, bewirtet ihn. Mit dem Dialog geht die Gebärdensprache einher: der Blick, die kleinen Seufzer, der Gesichtsausdruck überhaupt – „kuntenaunce of kastyng of lokes“, wie es in *W. P.* heißt.³ Das kann zum Umarmen und Küssen und zur Gebärde des Liebesschwurs führen. Wiewohl die Dinge beim Besuch der „höfischen“ Dame so reibungslos nicht verlaufen, weil zu deren Verhaltensformen das dominierende Abwehren, das Stellen von Bedingungen gehört, so hängt doch auch da die Begegnung an den Gebärden der Liebesetikette. Launcelot⁴ betritt – liebesdurstig – die Kammer der Guinevere mit den gehörigen Grußgebärden (Kniefall); die Dame reagiert zurückhaltend („Was tust du hier bei mir?“

¹ Vgl. z. B. *Cligès*, 592 ff.; siehe auch O. Schulz, S. 124.

² Siehe unten S. 148 ff.

³ Vgl. *W. P.* 942; siehe auch *Laud Troy Book* 861 ff.; *Sir Launfal* (French/Hale, S. 343 ff.), 307 ff.

⁴ Vgl. *LMA* 67 ff.

[what dostow here with me]). Launcelot behauptet dawider, er meine es ja gar nicht so (76), er sei nur gekommen, um Abschied zu nehmen. Der Verlauf der Szene ist somit ein befangenes Ausgleiten in die bloße Form; denn darüber, daß beide hoffnungsvoll an Liebe denken, läßt der Zusammenhang keinen Zweifel¹.

Erst wenn jene Umgangsformen durchlaufen sind, kann an geschlechtliche Erfüllung der Liebe überhaupt gedacht werden. Das Geschlechtliche ist keineswegs der Gipfelpunkt der Darstellungen; worauf es vielmehr ankommt, ist der Ausweis der Gesellschaftsfähigkeit der Liebe durch die konventionelle Liebesgestik. Vergleicht man dagegen den breiten Raum, den im deutschen Volksepos die Schilderung des Geschlechtsaktes oft einnimmt,² und vergegenwärtigt man sich, daß dieser im Nibelungenlied geradezu zur Bewährungsprobe wird, so wird die etikettewahrende Keuschheit der englischen Romanzenliebe noch offensichtlicher; denn auf dem sexuellen Gebaren liegt offenbar immer noch, wie schon bei Lazamon, ein moralischer Fluch. Wie man gezeigt hat, neigen die mittelenglischen Romanzen dazu, den Gedanken an die geschlechtliche Erfüllung züchtig zu übergehen oder mit Entschuldigungen abzumildern;³ auch steuert in ihnen die Liebe mehr auf die Ehe zu als auf die außereheliche Bindung,⁴ die für die Troubadourliebe so charakteristisch ist.

Reichere Gebärdenschilderung bei Liebesbegegnungsszenen kommt nicht aus der Liebe selbst, sondern, wie gesagt, aus der Situationsspannung, aus dem Situationsrealismus – dort etwa, wo die Liebesetikette zusammenprallt mit dem, was außerhalb ihres Bereiches liegt. Die einfachste Form eines solchen Zusammenstoßes ist – in *Bev. Hamt.* – die Schwarz-Weiß-Malerei des Kontrasts zwischen Liebesetikette und wilder Erotik. Der schon zitierte Graf Miles, der für Josian, die Braut des Beves, entflammt ist, erscheint als unhöfischer Wilder, wenn er die Dame in der Kammer besucht, sich dabei den Teufel um die Liebesetikette schert und sie sogleich sexuell begehrt: „Er kam zu Josian und wolte' sofort mit ihr ins Bett.“⁵ Die Dame rettet die Situation dadurch, daß sie den Lüstling (durch ein geheucheltes Eheversprechen!) an die Schranken der Sitte mahnt; in sie bescheidet sich denn der Graf und verläßt Josian, indem er sie küßt, „wie es rechtschaffen ist“.⁶ Das moralisch böse Gebaren des Erotikers steht hier im Kontrast zu der konventionellen Etikette und wird durch diese gebändigt.⁷

Zu außerordentlicher Farbigkeit gelangt die Situationsgestik der Begegnungsszenen mitunter dort, wo sie im höfischen Bereiche selbst bleibt und etwa durch den peinlichen Irrtum in der Etikette ausgelöst wird. Schon eine der lebendigsten Szenen in *King Horn* scheint von hierher ihren Sinn zu gewinnen – die Szene nämlich, wo Rymenhild in ihrem Gemache Athelbrus und Athulf empfängt (293–366). Der letztere ist im Gewande Horns, ihres Geliebten; gekommen und soll ihr ihre Leidenschaft zu diesem ausreden. Im Glauben, es mit ihrem erklärten Liebhaber zu tun zu haben, bestürmt Rymenhild den Athulf, ohne dessen Gruß abzuwarten und ohne von der Gegenwart des Anstandsbegleiters Notiz zu nehmen, gleich mit überschwenglicher Leidenschaft, setzt ihn aufs Bett, umarmt ihn und „wird wild“ (gan wexe wild; 296). Die Wildheit ihrer an sich konventionellen Gebärden besteht darin, daß sie hervorplatzen, ohne daß ein regelrechtes Begrüßungszeremoniell

¹ Vgl. auch die Szene *LMA* 734 ff.

² Vgl. hierzu Wolf, S. 134; S. 136f.

³ Vgl. Gist, S. 108 ff.

⁴ Vgl. Wilcox, S. 587 ff.

⁵ Cam agayne to Iosian / And fyrst wolde haue lyne hyr by (*Bev. Hamt.* [Chetham] 2818 f.).

⁶ He kyssed hyr anon, as rygth is (ebd. 2829).

⁷ Um einen ähnlichen Kontrast handelt es sich auch bei der ersten Begegnung Josians mit Beves; vgl. *Bev. Hamt.* 1083.

seitens des Ankömmlings dazu den Anlaß gegeben hätte. Von beiden Seiten ist die Form der Liebesszene verkannt; von Athulf, weil er, den Liebhaber zwar im Aussehen vor-täuschend, sich nicht wie ein solcher gebärdet; von Rymenhild, weil sie den vorgeschriebenen Gebärden vorauseilt. Dieser Bruch der Form motiviert die fortschreitende Hemmungslosigkeit des Ausdrucks der Dame; über ihren Irrtum aufgeklärt, steigert sich ihre Wildheit zur Wut; sie wendet sich ab, schmäht den Ränkeschmied Athelbrus (321 f.). Nur dadurch kann die aus allen Fugen der *cortaisie* geratene Situation wieder eingerenkt werden, daß sich endlich Athelbrus der dieser Lage gemäßen Etikette besinnt: er wirft sich zu Boden (333 f.), um eine Beteuerungsrede zu halten, während Rymenhild auch ihrerseits zum obligaten frohen Ausdruck zurückfindet (heo makede hire wel bliþe; 355) und ihn in aller Form verabschiedet. – Des weiteren entsteht Situationsgestik auch aus der Überschneidung der Etiketten. Denn wer etwa beim Gastmahl oder im Verlauf des Empfangszeremoniells dem Partner seine Liebe bezeugen will, gerät in Konflikt mit den für diese Gelegenheiten geltenden Sitten und auch mit der höfischen Pflicht, die Liebe heimlich zu betreiben. Köstlich ist es, wie in der *Gest Hystoriale* beim Mahle zu Ehren Jasons die Medea ihre Augen bald ängstlich dem Vater und Hüter des Tafelzeremoniells, bald verliebt dem Helden zuwendet,¹ oder wie in *W. P.* die schöne Melior sich abmüht, beim Empfang der aus der Schlacht heimkehrenden Krieger ihrem darunter befindlichen Liebhaber die ihm gebührenden Liebeszeichen zu machen, ohne gegen das Empfangszeremoniell zu verstoßen.²

Solcherlei gestische Situationsspannungen ergeben sich ganz naturgemäß da, wo jemand aus äußerem Anlaß in seiner Etiketteerfüllung ins Wanken gerät. Sie lösen sich auf, wenn die „richtigen“ Gebärden wiedergefunden werden. Dazu ist heroische Willensanstrengung kaum erforderlich. Vielmehr kann man sich oft bei derlei Vorfällen zunächst eines Schmunzels nicht erwehren; in ihnen steckt die gleiche Komik wie in vielen Anekdoten unserer Zeit, in denen ein gelegentliches Ausgleiten auf gesellschaftlichem Parkett belacht wird. Für die Beteiligten zieht es freilich manchmal peinliche Folgen nach sich.³

Dieses Verlieren und Wiederfinden der obligaten Gebärde ist wohl ein Urmotiv in der Dichtung um die *cortaisie*; seine Varianten sind mit den eben angedeuteten keineswegs erschöpft. Nur noch auf eine Art dabei entstehender Situationsgestik sei hingewiesen, weil sie gelegentlich mißverstanden wurde – diejenige nämlich, die aus der Scham, der Schüchternheit des Liebhabers bei der Begegnung mit der Verehrten erwächst. Das leuchtet schon mehr in die Liebhaberpsychologie: überwältigt von der Schönheit der Dame und gehemmt durch die eigene Befangenheit findet der konfuse Liebhaber nicht gleich die rechte Form. Guy, von der vergötterten Dame angeredet, „stand starr und sagte nichts“.⁴ Endlich wird ihm – die Begebenheit spielt vor einem Mahle – das Waschbecken gereicht; die Anstandsgeste des Händewaschens bringt den Verwirrten zu sich; zwar hat er noch nicht die Form der Liebe gefunden, aber immerhin die Gebärde des obligaten Benehmens, der allgemeinen *cortaisie*, ohne die es Liebe schon gar nicht geben kann. Dieses anfängliche schüchterne Nicht-finden-Können der rechten Gebärde ist wohl ein typisches Motiv der höfischen Liebesbegegnung; Chrétien weiß es noch viel lebhafter zu gestalten.⁵ Bei solchen Gelegen-

¹ Vgl. *GHDT* 449 ff.; ähnliches in *King Horn* 263 ff.

² Vgl. *W. P.* 1393–98.

³ So in *A. A.* 697ff., wo Belisaunts Liebesblicke beim Mahle dem bösen Neider einen Wink geben. Ob dergleichen auch dramatisierend genützt wird, ist eine Frage der Erzähltechnik; siehe unten S. 135.

⁴ *Gij stode stille and seyd nougt* (*G. Ww.* 231).

⁵ Yvain, als er zum erstenmal vor die angebetete Laudine tritt, „schweigt und steht still“. Die Zofe muß ihn erst am Arm zupfen (*par le braz le sache*), um ihn an die Liebesetikette zu erinnern, welche dann auch rei-

heiten pflegen die Liebhaber auch schamhaft zu erröten, wie Ipomedon, von dem der Dichter anmerkt, daß „recht gut ihm diese Farbe stand“,¹ und wie auch Chaucers Troilus im Angesichte der Cressida.² Daß indes Chaucer im *Troilus* diese höfische Ursituation der Scham und Schüchternheit zu wiederholten Malen in noch viel größere Realistik ausweitet, entspricht ganz seinem sonstigen Verfahren mit der Gebärde und der Gebärdensituation und darf in diesem Falle nicht darüber hinwegtäuschen, daß als Keim letztlich doch eine höfische Situation zugrunde liegt.³

Am krassesten scheinen sich die Gefühlsgebärden der Liebesklage von den höfischen Formen der Liebe abzusetzen. Aber auch die höfische Liebesklage der Romanzenhelden und -heldinnen ergibt sich konsequenterweise aus dem Liebesstil. Die höfische Dame, die dem Liebhaber gegenüber Zurückhaltung übt, die ihn abweist, bereitet ihm das Gefühl des Nichtgelingens. Andererseits stürzt die Verpflichtung des Liebhabers, daß er zu Taten, zur Bewährung ausziehe, seine Dame in den Schmerz des Abschieds und der Ungewißheit. Beides macht sich in den Klagegebärden Luft. Die Liebesklage ist ein Übergangsstadium; sie ist das Moment, wo sich die Gefühle steigernd äußern, ohne zum Vergehen zu werden. Denn auch dieses Moment ist letztlich eingespannt in den gesellschaftlichen Rahmen der Liebe; der Übergang besteht im kritischen Hinüberwechseln von der einen Lebenslage der Liebe – deren Mittelpunkt die höfisch-gesittete Begegnung ist – in eine andere, die der Bewährung im verliebten Alleinsein.

Die erzählerischen Darstellungen der Liebesklagen ordnen sich dieser Auffassung unter. Das kann dadurch geschehen, daß der Liebesschmerz mit dem Abschiedskummer identifiziert wird und daß damit der Klageausdruck an den momentanen Vorgang des Lebewohlsagens mit seinem Abschiedszeremoniell gebunden bleibt.⁴ Häufiger jedoch findet der Gefühlsausbruch abseits aller Gesellschaft und damit außerhalb der höfischen Etikette statt. Sein stereotyper Ort ist die heimliche Kammer, in die man sich zurückzieht, wobei die räumliche Isolierung manchmal durch realistische Szenerieelemente verstärkt wird. Der kummervolle Guy sperrt die Kammertür zu, und im Verlaufe seines Klageergusses, der unter Kleiderzerreißen, Haareraufen, Ohnmachten und dgl. vonstatten geht, naht er sich dem Fenster, um von da aus das Schloß der Geliebten zu apostrophieren.⁵ Trotz dieser szenischen Momente aber ist der Auftritt nicht von der Situation, sondern vom inneren Zustand des Klagenden her gestaltet; er ist zeitlich und räumlich über die Gegebenheiten der Situation hinweg verallgemeinert („ein solches Leben führte Guy die ganze Woche lang“ [495 f.]; alle, die ihm nahestanden, bemitleideten ihn). Die Szenenrequisiten sind nur da, um die Isolierung des gestischen Klagezustandes dekorativ zu untermalen. Hier können sich nun Guys physische Reaktionen ebenso zum Krassesten steigern, wie das ähnlich in der Selbstaussprache der Lyrik vorkommt: er wird vor Kummer „schwarz wie eine Schlehe“⁶ (einen Sänger des 13. Jahrhunderts lassen Liebesgedanken

bungslos vonstatten geht. (Vgl. Chrétien de Troyes, *Yvain* 1943 ff.). Im englischen *Yvain and Gawain* ist die Ausgestaltung der nämlichen Szene farbloser, die Kerngebärde der Schüchternheit jedoch einprägsamer (for drowed away he drogh; 1135).

¹ A llyttell wax he rede for shame,
Full welle that coloure hym became (*Ipom.* 364 f.).

² Vgl. *Troilus and Criseyde* III, 80 ff.

³ J. Kleinstück (*ASNS* 193 [1956], 3) nimmt demgegenüber von vornherein angesichts der Realistik eines derartigen Auftritts des Troilus an, daß dessen Verhalten dem höfischen Minnekodex nicht entspreche.

⁴ Vgl. z. B. *G. Ww.* (A), Str. 32 f.

⁵ Vgl. *G. Ww.* (C), 415 ff.

⁶ Guy they fonde as blak as sloo (*G. Ww.* [C] 506).

„ganz grün“ werden).¹ Aber seine Gefühle darf er dadurch nicht der Umwelt preisgeben; die zu Rate gezogenen Ärzte, die ihn schwarz vorfinden, hält Guy im Glauben, er habe sich erkältet. Ebenso erklärt der sich bleichen Gesichts auf dem Lager wälzende Ipomedon, nach der Ursache hiervon befragt, er sei krank.²

In ganz analoger Weise spielen die Liebesklagen der Damen in der Abgeschlossenheit des Gemachs. Die dabei geschilderten Gebärden wirken noch heftiger und umfassen das ganze „Vokabular“ der Klagegebärden. Dazu kommt die für die Liebesklage besonders typische Gebärde: nach ihrem Rückzug ins Gemach wirft sich die Frau aufs Bett. Auf dem einsamen Lager ergeht sie sich in Seufzern, Jammern, Haareraufen, Händeringen, Kleiderzerreißen, Sich-blutig-Kratzen, schlaflosem Umherwälzen, Ohnmachten, und was der üblichen Klagegebärden mehr sind.³ Im Sich-auf-das-Bett-Werfen jedoch verdichtet sich auch formelhaft die ganze Liebesklage – wie die des Mädchens von Ascalot:⁴

Downe vppon hir bedde she felle,
That nighe hyr herte brast in two (*LMA* 187 f.).

Denn auch diese Frauenklagen sind nicht situationsdynamisch gedacht. Der Rückzug in die Kammer eröffnet nicht eine neue Szene, ist aber andererseits auch nicht, wie der altenglische Bettgang, das spannende Konfliktmoment, sondern gibt das Signal zur allgemeinen zuständlichen Klagevorstellung, in deren Wiedergabe die stereotypen Gebärden ebenso wie formelhafte Gefühlsangaben und Klage-*topoi* hineingezogen werden. Die Darstellung des Abschieds zwischen Troilus und Bresaide in der *Gest Hystoriale* besteht in einer Gegenüberstellung der Liebesschmerzzustände eines jeden der beiden im Alleinsein; der eigentliche Abschiedsvorgang ist gar nicht szenisch wiedergegeben. Es heißt, daß Troilus unfroher Miene seufzt, erblaßt, weint – aus Treue (*faithe and affection of hys fyn hert*) sowohl wie aus quälendem Kummer (*he was tourment with tene*);⁵ und daß andererseits Bresaide, mit noch stärkerem Gebaren, unter Geheul, Jammern und Tränenergüssen erblaßt, sich die schöne Frisur zerstört, sich die lieblichen Wangen blutig kratzt und, einer Sterbenden gleich, ohnmächtig darniedersinkt.⁶ Die beiderseitige zuständliche Liebesklage im Alleinsein ist da der Ersatz für die Abschiedsszene. Erst Chaucer gelingt es im *Troilus*, wirklich beides – die Gebärden des Abschiedsvorgangs und die der persönlichen Liebesklage – in einer, von der Situation her gestalteten Szene zu verarbeiten.⁷ Formal ist jene Tendenz zur Isolierung der Liebesklage und ihrer Gebärden natürlich aus der reihenden Erzähltechnik der Romanzen zu erklären, die im dritten Teil dieser Arbeit zu behandeln ist. Doch hat das Formale eine Entsprechung im Gehalt. Daß das Liebesklagegebaren aus der Welt des höfischen Geschehens herausgelöst und isoliert sei, ist ein Erfordernis der *corteisie*.

Es ist bezeichnend, daß es auch in der unglücklichen Liebe, im ausweglosen Kummer, kaum eine Steigerung über diese konventionelle Liebesklagegestik hinaus gibt. Man gegenwärtige sich etwa, daß in jener Art von Liebe die Eifersucht (die die höfischen Lehrmeister positiv werten, weil sie die Liebe intensiviert) genauso wie der Abschiedsschmerz

¹ Vgl. *The Harley Lyrics*, ed. G. L. Brook (Manchester, 1948), Nr. 25, Vers 16: „So muchel y þenke vpon þe pat al y waxe grene.“

² Vgl. *Ipom.* 1211 ff.

³ Vgl. z. B. *G. Ww.* (C) 7464 ff.; (A) 4227 ff. u. ö.

⁴ Vgl. ebenso *Ipom.* 903; 1406; *Launful* 703 u. ö.

⁵ Vgl. *GHDT* 8029 ff.

⁶ Vgl. *GHDT* 8038 ff.

⁷ Vgl. die entspr. Episode in *Troilus and Criseyde* IV, 1128 ff.

ein Übergangsstadium darstellt und sich in genau den gleichen Formen der Klagegestik äußert wie dieser. Selbst die völlig hoffnungslose Liebe bricht mit der Klage und eben dieser Klagegestik abrupt ab. Die Kaisertochter, von der sich Guy erst am Traualtar abwendet, verschwindet aus der Erzählung, nachdem ihre Klagegebärden in üblicher Weise geschildert worden sind.¹ Die Gebärden der Liebesklage steigern sich nicht ins Unermeßliche, führen nicht zur pathetischen Selbstaufgabe oder gar zur Selbstzerfleischung wie bei Vergils Dido. Wenngleich im strophischen *Morte Arthur* das Mädchen von Ascalot den Tod der unglücklichen Liebe stirbt, so setzt doch ihr Sterben nicht ihre Liebesklage fort, sondern der Liebestod wird als romantisches Motiv nachträglich – und von der Liebeshandlung losgelöst – in die Dichtung hineingetragen. Solcher Liebestod hat einen anderen Sinn als den der hemmungslosen Verzweiflung; er ist ein Ersatz für die Vereinigung, die im Falle des Mädchens von Ascalot deshalb unmöglich geworden ist, weil es – wie sie in ihrem Abschiedsbrief mitteilt – an der höfischen Form gebrach (Launcelot, ihr verllorener Liebhaber, sei "churlysshe of maners" gewesen).²

Der Ausdruck der Liebesklage wird von den Prinzipien der höfischen Gesinnung abgefangen, wie der künstlerisch beachtliche strophische *Morte Arthur* noch einmal zeigt: Launcelot, der am Ende dieser Romanze sich von Guinevere an der Klosterpforte zum letzten Mal verabschiedet – die Dame verweigert ihm den Kuß! – entfernt sich verstört mit den Gebärden der reuigen Klage; er weint, ringt die Hände, irrt in den Wald,³ „er hätte am liebsten seine stattliche Rüstung vom Leibe gerissen“.⁴ Bezeichnenderweise führt er aber die letztere Gebärde – sie käme der absoluten Selbstaufgabe des Ritters gleich – noch nicht in der Wallung der Liebesklage tatsächlich aus, sondern erst dann, als die Klage aus dem bloßen Liebesschmerz in die Trauer um den toten König Arthur gehoben ist. Der im Walde irrende Launcelot stößt nämlich auf eine einsame Kapelle, wo er vom verbannten Erzbischof von Arthurs Tod erfährt. Erst daraufhin geschieht das Fortwerfen der stattlichen Rüstung als Klagegebärde: „Seine Rüstung warf er an die Wand, die stattlich war und glänzend“;⁵ dies leitet hin zur religiösen Tugend – zur Reue, zur Beichte, zum Kniefall im Gebet. – Genauso wird die ausweglose Liebesklage Guineveres vom Religiösen umschlossen. Die Nonnen tragen die in der Klage in Ohnmacht Gefallene in die Klosterzelle und bemühen sich dort, sie aus ihrem Jammer zu befreien (to cover the queene of hyr care).

So waltet denn in jenen Romanzen, für die Liebe ein Positives ist, auch über den Darstellungen der Liebesklage – ebenso wie über denen der Liebesbegegnung – das Prinzip der *corteisie*, das für alles Lieben die höfische Gesellschaftsfähigkeit, das Sich-Einfügen in die schöne, tugendreiche, ja selbst die religiöse Form fordert.

¹ Vgl. *G. Ww.* 4221–33.

² Vgl. *LMA* 1078 ff.

³ Vgl. *LMA* 3726 ff.; 3742 ff.

⁴ Hys Ryche A-tyre he wold haue of-torne (*LMA* 3745).

⁵ He threw hys armys to the walle

That Ryche were and bryght of blee (*LMA* 3778 f.).

DRITTER TEIL

DIE ERZÄHLTECHNISCHEN QUALITÄTEN DER GEBÄRDE IN DER MITTELENGLISCHEN DICHTUNG

1. DER NEUE ANFANG:

GEBÄRDENDARSTELLUNG UND REIHENDE ERZÄHLTECHNIK

Versuchte der vorige Hauptteil, den manifestierenden Wert der Gebärden aufzudecken, ihren „Gehalt“ also, so entsteht nun die Frage, wie dieser Gehalt dichterisch ausgedrückt wird. Darum wird nun von der Erzählform her an die Gebärde heranzutreten sein. Es wird sich allerdings herausstellen, daß zunächst nur geringe Berührungspunkte zwischen gehaltlichem Wert und formaler Funktion der Gebärde bestehen, daß vielmehr erst eine Entwicklung der mittenglischen Erzählkunst nötig ist, bevor sich ihre Gebärdendarstellung der idealen Einheit von Form und Gehalt nähert.

Nach der epischen Ausstrahlungskraft, die die Gebärde im *Beowulf* auf Grund einer solchen Einheit hat, darf man in den mittenglischen Romanzen nicht suchen; denn die Gebärdendarstellung geht nun von völlig veränderten Voraussetzungen aus. Wiewohl die Gebärde an bestimmte Wertbereiche gefesselt bleibt, ist sie doch Objekt einer körperfreudigeren Vorstellungsweise. Die mittenglischen Dichter entwickeln einen Sinn für die konkrete Gebärde; Gefühl und Gebärde werden gleichberechtigt und in der Erzählung untereinander austauschbar. Die Gebärde ist bald nichts „Besonderes“ mehr, sondern ein Normalfall. Zur Vorstellung typischer Situationen gehört mit Selbstverständlichkeit die der typischen Gebärden. Darum erhält die Gebärde etwas Regelmäßiges, Zuständliches; zu jenem einmaligen, dynamischen Aufblitzen, das Zukünftiges und Vergangenes erhellt und das mit geistigen Weiten in Beziehung steht – dazu ist die mittenglische Gebärde zunächst nicht mehr fähig. Sie ist es um so weniger, als der mittenglischen Erzählweise die epische Struktur weithin abgeht, als sie vielmehr dem Prinzip einer starren Reihung folgt, welches in sich abgeschlossene Einzelepisoden und Einzelszenen aneinanderfügt und dazu neigt, typische Situationen ohne innere Modifikation zu wiederholen – und damit auch ohne äußere Modifikation in der Gebärde. Darum ist die Gebärde dazu verurteilt, etwas bloß Dekoratives zu sein. Aus ihrem dekorativen Charakter aber ergeben sich die neuen stilistischen Möglichkeiten der mittenglischen Gebärdendarstellung: die Gestik kann schmückend ausgeweitet, sie kann aber ebensogut auf die knappste, nur andeutende Formel abgekürzt werden. Daß in diesen Stilmöglichkeiten der Gebärdendarstellung – dekorative Ausweitung und Verdichtung zur Formel – die Keime einer neuen Gebärdenkunst liegen, die dann in einigen der künstlerisch höherstehenden Werke zur Entfaltung kommen – das soll auf den nächsten Seiten verfolgt werden.

Das primitive Anfangsstadium möge die Gegenüberstellung zweier paralleler Szenen aus der frühen Romanze *Havelok* veranschaulichen. Am Anfang des Werkes stehen nacheinander zwei Sterbeepisoden: der Tod des Königs Athelwold von England (114–247) und dann der Tod des Königs Birkabeyn von Dänemark (352–407). Die beiden Episoden sind sowohl in ihrem Ablauf als auch hinsichtlich ihrer Stellung im Gesamtwerk völlig gleichwertig. Sie sind nicht miteinander verknüpft; jeder der beiden Vorgänge ist in sich isoliert.

Aber sie unterscheiden sich wesentlich in Länge und Ausführlichkeit. Die erste der Episoden umfaßt 133 Verszeilen, die zweite nur 55; in der letzteren ist der in der ersten breit geschilderte Verlauf stark abgekürzt, und diese Abkürzung geht auf Kosten der Reden – und der Gebärden. 34 Verse der ersten, aber nur 5 Verse der zweiten Episode nehmen auf Gebärden Bezug.

Nach welchen Gesichtspunkten geht nun die Kürzung der Gestik vonstatten? Zu Beginn jeder Episode erkrankt ein König. Nur die erste Episode verdeutlicht dies in der Gebärde der Erregung: auf die Rede des Erkrankenden erfolgt starkes Beben (*quanne he hauede þis pleinte maked, / þer-after stronglike he quaked; 134 f.*). In der Parallelepisode entspricht dem eine kurze allgemeine Betrachtung über die Vergänglichkeit der Welt (352–357).

Darauf folgt – wiederum in beiden Fällen – die Einberufung des Rates der Fürsten. Die Schilderung der ersten Episode malt die Gebärdenklage der Ankommenden (*he wrungen hondes, and wepen sore; 152*) und das Empfangszeremoniell aus: Gruß, Niedersetzen, Klageausbrüche (164), denen schließlich das Einhalt- und Ruhegebot des Königs folgt (*and he bad hem alle ben stille; 165*). Die zweite Episode deutet nur – und zwar anschauungslos und knapp – die letztere Geste an: „Die Ritter hieß er alle setzen“ (*his knihtes dede he alle sitte; 366*). Das ist nun in der Tat die wichtigste Gebärde; hier manifestiert sich Königsmacht beim Empfang. Sie ist der repräsentative Kern des gestischen Geschehens; dieser also bleibt übrig, die ausmalenden Detailgebärden fallen fort.

Dann läßt der König seinen Statthalter die Treue geloben. Im ersten Fall sind die rechts-symbolischen Schwurgebärden geschildert: das Herbeibringen des heiligen Buches, der einzelnen Meßgeräte, die der Schwörende zu berühren hat (184–190); nach Erläuterung des Schwurinhalts (190–200) folgt ein Rückverweis auf die Schwurgeste (*þat dede he him sweren on the bok; 201*). In der parallelen Episode steht die Eidesablegung des dortigen Statthalters in ihrer inneren Bedeutung um nichts zurück. Der Inhalt des vom König geforderten Versprechens, obgleich ebenfalls analog, wird in beiden Episoden ausführlich umrissen (jeweils in 13 Versen; 190–203 bzw. 384–397), ja, die zweite Episode bringt ihn – unmittelbarer, plastischer – in der direkten Rede des Königs, die von der Segensgebärde (Auflegen der Hände; 383) begleitet ist. Der Akt der Eidesablegung ist also auch in der zweiten Episode mit Nachdruck festgehalten. Aber in der ersten Episode bewirkt den Nachdruck das bildhaft ausgeweitete rechtssymbolische Gebärdenzeremoniell; in der zweiten Episode hören wir bei abgekürzter Gestik nur, daß der Statthalter Godard zum Schwur aufsteht (*Godard stirt up, and swor al þat; 398*) – und erfahren damit nur die Fundamentalgebärde.

Auch die Reue des Königs vor der Beichte auf dem Sterbebett ist in der ersten Episode in ihren Gebärden und Bewegungen geschildert: heftiges Geißeln, dessen Eindruck durch die Variation und die Ausmalung der Wirkungen (blutüberströmter Körper) sowie durch die rückerinnernde Anknüpfung beim Fortgang der Erzählung (226) verstärkt wird:

And ofte dede him sore swinge,
And with hondes smerte dinge;
So þat þe blod ran of his fleysh,
þat tendre was, and swiþe neysh (214 ff.).

Auch in der zweiten Episode sind Reue und Beichte des sterbenden Königs erwähnt (364 f.), aber abstrakt und ohne die veranschaulichenden Gebärden. Für die Gebärde steht das, was sie ausdrückt.

Schließlich die Klage nach dem Tode des Königs: in der ersten Episode steht dafür – in unstetem, nervösem Stil – ein sechszeiliger Passus mit den typischen Klagegebärden, (232 ff.), der dann hinführt zu den kultisch-zeremoniellen Handlungen (Glockenläuten,

Messelesen der Priester, Begräbnis; 242 ff.). Die Parallelszene verkürzt dies wiederum aufs Knappste, auf die üblichsten der Gebärden: allgemeines Weinen der Ritter (401) und Begräbnis (408).

Syntaktisch gesehen erscheinen die Gebärden der ersten Episode durchweg in selbständigen Hauptsätzen; diese sind durch kettenartige Aneinanderreihung synonymen Wörter (164), durch einleitende Ankündigungen und bekräftigende Nebensätze verstärkt; die Gebärdenwörter erscheinen verabsolutiert im von "there was" abhängigen Gerundium (234), oder mit ausgeweitetem Subjekt („alle, . . . reich und arm“; 236). – Die Gebärden der zweiten Episode hingegen sind teils knappe Einschübe (383), teils sind sie in relative oder temporale Nebensätze abgedrängt (401, 364, 408).

Aus einer solchen Gegenüberstellung – die in ähnlicher Weise an Beispielen aus anderen Romanzen oder auch aus Lazamons *Brut* hätte durchgeführt werden können – geht offenbar folgendes hervor: die Einzelepisode oder Szene ist eine in sich geschlossene Erzähleinheit, ein Baustein im Ganzen. Eine bestimmte Art von Gestik scheint zur Vorstellung einer bestimmten Art von Erzähleinheit als Schema zu gehören, kann sich aber einerseits auf das Knappste, bis zur Formelhaftigkeit, beschränken – oder kann sich andererseits ausweiten und verzieren. Gleiches gilt für unszenische Erzähleinheiten wie etwa Personenbeschreibungen, Ortsbeschreibungen und dgl.; die parallelen Personenbeschreibungen der Könige, welche den beiden eben analysierten Szenen aus *Havelok* vorausgehen, sind ähnlich behandelt wie diese Szenen selbst. Die erste der Beschreibungen (Athelwold von England) umfaßt 82 Verszeilen (27–109), die zweite (Birkabeyn) deren nur 8; sie haben parallelen Aufbau und gleichen Inhalt – die allgemeinen Eigenschaften des guten Königs. Nur greift die längere Beschreibung in die Fülle des Anschaulichen, quillt über in Variationen und Häufungen, weitet die Repräsentationsschilderung aus; die zweite bleibt abstrakt.

Die Erzähleinheiten sind in den mittenglischen Dichtungen Stück um Stück aneinandergereiht, ohne zu fließendem Geschehen zu werden.¹ Dies entspricht freilich dem „additiven Kompositionsprinzip“, welches auch in der frühen mittelhochdeutschen Dichtung den Fluß des Geschehens mehr hemmt als fördert.² Aber während die deutsche Epik der Blütezeit zur Gestaltung eines fließenden Geschehnisablaufs hinzufinden scheint, bleiben offenbar in den englischen Romanzen die Erzähleinheiten stärker isoliert – wie sich gerade an deren „typischen“ Beispielen zeigt (Sterbeszene, Empfangsszene, Kampfszene usw.), wo das Gebärdenschema weitgehend festliegt und wohl eine dekorativ-ausweitende, aber keine inhaltliche Modifikation zuläßt. Solche Art von Addition ist weniger eine Reihung im Nebeneinander, wie sie der epischen Form entspricht,³ sondern eher eine solche im Nebeneinander und Übereinander. Ganz besonders wird sie so in vielen religiösen Legenden praktiziert; denn deren Absicht entspricht es ja, die Wunder, Versuchungen oder Peinigungen der Heiligen in exemplarischer Fülle aneinanderzufügen. In ganz ähnlicher Weise erzählen die Romanzen Serien „exemplarischer“ Taten. Wo immer aber der letzte Ursprung dieser Erzählweise liegen mag – auch in den französischen Prosaromanzen ließe sich mitunter Gleichartiges beobachten –, im Bereich weltlicher Stoffe ist sie gerade in den englischen Romanzen auffällig populär.⁴ Noch im 16. Jahrhundert wird in England ein Werk wie Spensers *Faerie Queene* diese reihende Tradition fortsetzen.

¹ Für Lazamon vgl. auch Schirmer, S. 58.

² Auch Frenzen (S. 11) betont – in bezug auf die frühen mhd. Epen – die Bedingtheit der Gebärden-darstellung durch diese Formeigentümlichkeit.

³ Vgl. Staiger, S. 120.

⁴ Es liegt nahe, dazu auf analoge Erscheinungen in den bildenden Künsten zu verweisen. An der englischen Sonderform der gotischen Baukunst hat man wiederholt das Prinzip der Nebeneinander- und Aufeinander-

2. FORMEN DER DEKORATIVEN AUSWEITUNG UND KÜNSTLERISCHE GESTALTUNGSMÖGLICHKEITEN DER MITTELENGLISCHEN GEBÄRDE

Aus der dekorativen erzähltechnischen Qualität der Gestik in den hermetischen Erzähleinheiten ergeben sich die Methoden ihrer Ausweitung und damit die Darstellungsformen sinnenfälliger Gestik überhaupt. Die Gemütsbewegungen vermögen dabei zu zuständlichen Komplexen anzuschwellen, deren Sinn ebensogut wie in arabesker Gebärdenaufzählung auch in der allgemeinsten Formel wiedergegeben werden kann. Bei Lazamon herrscht tatsächlich die Formel dort vor, wo die Affektgebärde offenbar ihres pejorativen Gehalts wegen ausgeschaltet bleiben soll. Zudem fehlt es bei Lazamon auch noch am ausgeprägt zweiseitigen, seelisch-körperlichen Erfassen der Gemütsbewegungen; Affekte und ihr Ausdruck verschmelzen noch nicht völlig zur Gesamtvorstellung. Des weiteren sind für Lazamon die Einzelgebärden, die später als stereotype Ausdrucksformen bestimmten Gemütsbewegungen zugehören, noch kein fixierter konventioneller Bestand. Dagegen scheinen Lazamons Formeln für Gemütsbewegungen mitunter an die Sehweise der altenglischen Dichtung zu erinnern. Freudegefühle vermitteln Formeln wie:

the king wes an breoste
wunder ane bliðe (La3. 17474 f.)

oder einfach: "þe wes heo swa bliðe / swa heo nes neuere ær on liue."¹ Für Trauergefühle tritt statt "bliðe" entsprechend "særi", für Ängstlichkeit "adrad" ein usf.² Der Anklang an das Altenglische ("on breoste – bliðe", oder "sorhful – on heorte") ist natürlich äußerlich. Mit der in die Psyche dringenden, die Regungen des Innenlebens verfolgenden Seh- und Darstellungsweise hat solches nichts mehr zu tun. Die formelhafte Starre selbst (mit dem Einbezug des Einmaligkeitstopos wie im zuletzt zitierten Beispiel) beweist schon das Gegenteil. Solche Formeln verdichten Zuständliches, Da-Seiendes – sie verfolgen nicht inneres Pulsieren.

In den späteren Romanzen gehört solchen Gefühlsformeln – auch denen vom Typ „im Herzen froh“ – die Vorstellung der Gestik unabtrennbar zu;³ gleichsam zur Verdeutlichung des Gefühls werden Gebärden mitgenannt, und umgekehrt sind die Gebärden durch die Gefühlsangabe verdeutlicht. So kommt es zu dekorativ ausgeweiteten Ausdruckskomplexen, d. h. zur Anhäufung von Gebärden- und Gefühlsangaben. Ein beliebiges Beispiel dafür sei das Jammern des Herhaud, das unter arabesker Verwendung der geläufigen Klagegebärden wiedergegeben ist. Er fällt in Ohnmacht; dann heißt es weiter:

For his lord Gij, y zou telle,
So michel sorwe him was an,
þat telle no miȝt he it noman . . .
þan bigan his sorweinge,
His her he tar, his honden gan wring.

reihung als typisch englische Vorliebe gekennzeichnet. (Vgl. zuletzt N. Pevsner, *The Englishness of English Art* [London, 1956], S. 86; H. Jantzen, *Die Kunst der Gotik* [Hamburg, 1957], S. 24). Sollte in den Romanzen ein gleiches nationales Formgefühl walten?

¹ Vgl. La3. 11170, 14816, 21667 u. ö.

² Vgl. La3. 11214, 12138, 12688, 12634, 14816 u. ö. Für weitere Belege vgl. Tatlock, *PMLA* XXXVIII (1923), 494 ff.

³ Vgl. z. B. *Sir Degrevant* 371f.: þey daunsed and revelide þat nyght, / In hert wer þey blythe.

"Allas!" he seyð, "sir Gij!
 Now ich wot wele siker-lye
 þat y no schal þe neuer y-se;
 Allas! for sorwe wo is me!"
 For grete sorwe þat he hedde
 He fel adoun on his bedde. (*G. Ww.* 4000 ff.).

Also formelhafte Gefühlsangabe (um seinen Herrn trug er so großen Kummer, daß er es niemand sagen konnte); darauf die Gebärden („alsdann begann er mit dem Klagen: er rautte das Haar, hub an mit Händeringen“); dann folgt in vierzeiliger Klageapostrophe die Selbsterklärung der Gefühle und endlich wieder eine verdeutlichte Gebärde („vor Kummer, den er hatte, fiel er nieder auf sein Bett“). Im folgenden aber sieht nun Herhaud im Traum den also beklagten Guy in schrecklicher Gefahr, woraufhin sich beim Erwachen sein Jammer erneuert – man sollte doch meinen, in nun noch stärkerem Maße. Aber es heißt jetzt lediglich, daß er

of his sweuen gret sorwe maked (*G. Ww.* 4028).

Die überaus häufige formelhafte Wendung („sorwe maken“; oder anderenorts: „mone maken“, „duel maken“ u. ä.) ersetzt einen ganzen Ausdruckskomplex, beschwört seine Vorstellung herauf; seine Einzelheiten wiederzugeben ist unnötig, weil sie als typische Vorstellung mitgegeben sind. Wenn es im *Laud Troy Book* vom den Raub der Helena bejammernden Menelaus heißt:

He made for hir gret waymentynge,
 he mygth not se for his gretynge (3079 f.),

so bedeutet der erste Ausdruck („er vollführte Klagen“) das Klageverhalten insgesamt, wozu Gemütsbewegung, Rede und Gebärden, also auch das Weinen, gehören; an die implizierte Ausdrucksvorstellung kann der zweite Satz anknüpfen: „Er konnte durch seine Tränen nicht mehr sehen.“ Ähnliches schon bei *Lazamon*; von dem ratlos-bekümmerten König Uther heißt es einmal formelhaft:

ofte he hine biþohte
 whæt he don mahte (*Laz.* 18696 f.),

und seine Bekümmernisse werden aufgezählt. Mit der Formel für Nachdenklichkeit evoziert der Dichter die typische Gebärde des Kopfniegens; denn als sich dann der Berater nähert, muß der König in der Tat den Kopf heben, um ihn anzusehen (þe king bræid up his chin / and bisah an Vlfin; 18712 f.). Über den Stärkegrad der inneren Regung sagt das Ausmaß der Gebärdenschilderung nichts; Gebärden sind funktionslose Zutaten in der Wiedergabe eines von vornherein feststehenden Gemütszustandes, der zugleich seelisch und leiblich gesehen wird. Daß dabei die leibliche Seite gleichberechtigt im Bewußtsein steht, ist das Neue in der mittenglischen Schweise, die im Grunde auch schon bei *Lazamon* wirksam ist; denn wo im *Brut* das Ausgedrückte die heroische Hochgestimmtheit ist, erscheint es in leib-seelisch verdeutlichter Wiedergabe. Als Arthurs Kämpferpose heraufbeschworen wird, heißt es:

Arður wes abolge
 swiðe an his heorte
 and his sweord Caliburne
 swipte mid maine (*Laz.* 23975 ff.).

Psychischer Aspekt (Mutigsein) und physische Manifestation (Waffenschwingen) stehen in beigeordneten Sätzen nebeneinander, sind die zwei Seiten ein und desselben Zustandes.

Die dekorative Ausweitung der Affektgestik oder der heroischen Pose arbeitet mit dem Topos des Katalogs.¹ Man reiht, um den Klagenden darzustellen, die geläufigen Klagegebärden und Gefühlsformeln aneinander, gar oft ohne Sinn für die Realität der Gebärden (s. o. S. 103). Und die Heeresrepräsentation vor der Schlacht etwa (s. o. S. 73 f.), deren Sinn gleichfalls auf die knappste Formel gebracht werden kann („sie formierten die Schlachtordnung“), walzt die *Gest Hystoriale* zum Katalog der Heerführer und ihrer Einheiten aus. Ihre rein dekorative Funktion unterscheidet diese Heereskataloge vom Katalog des homerischen Epos. Wohl steckt im Schiffskatalog im zweiten Gesang der *Ilias* die heroische Manifestation; aber eine Abkürzung wäre nicht ohne den Verlust der epischen Welt denkbar. Denn der Schiffskatalog bezieht Vergangenes und Zukünftiges, räumlich Entferntes, ja ein Weltbild ein. Mittelenglische Heereskataloge wie die in der *Gest Hystoriale* dagegen erfassen nur das gegenwärtige Stadium der Repräsentation, sie sind nur die dekorative Ausweitung der machtmantifizierenden Gebärde.

Die alliterierenden Dichtungen des 14. Jahrhunderts machen dieser dekorativen Aufschwellung die traditionellen stilistischen Eigenarten der Stabreimdichtung zunutze. Zwar greift die mittelenglische alliterierende Erneuerung alte Stilmittel der Stabreimdichtung auf, sie wendet sie aber auf eine völlig veränderte Vorstellungsweise an. Im *Beowulf* gab es kein Verweilen auf der Gebärde, kein Fortspinnen ihrer Vorstellung in der Variation, welche doch die Gemütsbewegungen so unermüdlich abwandelte, keine Betonung durch das Hineinstellen der Gebärdemitteilung in die stabende Tonstelle des Verses. All dies ist in der mittelenglischen alliterierenden Dichtung von Grund auf anders. Der Stabreim kettet hier Gebärden- und Gefühlswörter zu Ausdruckskomplexen aneinander. Alliterierende Adverbien hämmern die Gebärdenvorstellung ein; Gawain im allit. *Morte Arthure*, der sich zum Kampf aufrafft:

He dresses hym *drerily* (MA. 2969);

der schuldbewußte Modred, nachdem er Gawain getötet hat:

Turnes hym furthe *zite*, . . . *went wepand awaye* (MA. 3887 f.);

die jammernde Guinevere:

Gronys full grysely with gretand teres (MA. 3912);

der klagende Priam in der *Gest Hystoriale*:

full tendurly with teris tynt myche watur
And *mournet full mekull* . . . (GHDT 7171 f.).

Stabende Tierbilder verstärken den Eindruck der Gebärden. Von dem aufbegehrenden Arthur heißt es, er

Luked as a lyon and on his lype bytes (MA. 119);

von dem wütenden Kentaur:

He *neyt as a nagge*, at his nose thrilles (GHDT 7727).

Derart durch die Alliteration zusammengehaltene Ausdrucksgebilde summieren sich zu stabenden Komplexen. Die Klage des Achilles in der *Gest Hystoriale* besteht aus

Myche weping and wo, waylyng of teris (GHDT 7155),

¹ Vgl. Curtius, S. 236 u. ö

wobei die abstrakte Bezeichnung des Trauerzustandes (wo) eingespannt ist zwischen die Bezeichnungen für den körperlichen Ausdruck – voraus die allgemeinere Variante (weping), danach die bildhaftere (wayling of teres). Doch die Einzelbezeichnungen erscheinen gleichgültig; entscheidend ist der Gesamteindruck. Der Dichter des allit. *Morte Arthure* treibt dieses Verfahren noch weiter, indem er stabende Ausdruckskomplexe barock aufeinandertürmt; die klagende Amme auf Mont Saint-Michel ist

A wery wafull wedowe, wryngande hire handez
And gretande on a graue gryselly teres (MA. 950);

auch die Person als typische Klagefigur (Witwe!) und der Klageort (Grab) sind in den alliterierenden Komplex einbezogen. Oder man sehe, wie das Ausdrucksverhalten des klagenden Arthur angesichts seiner in der Schlacht gefallenen Ritter uns in stabender Wucht entgegentritt; Arthur

Lokede on theyre lighames, and with a lowde steuen . . .
Then he stotays for made, and all his strenghe faylez,
Lokes vpe to þe lyfte and all his lyre chaunges;
Downne he sweys full swythe and in a swoun fallys,
Vpe he coueris on kneys and kreyes full often (MA. 4269 ff.).

Man darf in solchen überaus starken Komplexen keineswegs einen Realismus der Gebärden sehen wollen. Wohl wird der Gefühlszustand auch höchst körperlich vorgestellt. Aber diese Vorstellung setzt sich nicht aus wirklich beobachteten Einzelheiten zusammen. Die stabenden Ausdruckskomplexe bestehen, wie die Komplexe der Reimromanz, aus Katalogen typischer, gefühlsverdeutlichter Gebärden, die oft der Zufall der Alliteration zusammenbringt.

Dem Katalogtopos kommt dabei das Prinzip der Variation entgegen. Variation – die Wiederholung einer Sache in immer wieder neuen, stabend aneinandergeketteten Wendungen – ist eine Stileigentümlichkeit aller alliterierenden Dichtung. Aber ganz im Gegensatz zur Variation im *Beowulf* wird sie nun zum stilistischen Vehikel der Mitteilung von Gebärdenkomplexen. Ein und dieselbe Gebärde kann variierend hervorgehoben werden, wie z. B. das Weinen des Alexander durch die Synonyma "wepen" und "greten":

And Alexander ay on-ane augirly he wepis,
And gretis for him as greuously as he him geten hade (W. Alex. 972 f.).

Ebenso wird die zeremonielle Gebärde, wie Antenors Aufstehen zur Rede, behandelt:

þen þe traytur Antenor titly con ryse,
fferkyt on fote, and to þe fre sayde . . . (GHDT 11258 f.).¹

Oder, um bei den Gemütsbewegungen zu bleiben, die Variationen sind die verschiedenen Aspekte der Ausdrucksvorstellung:

Than sir Gawayn gretes with his gray eghen . . .
Fore the charry childe so his chere chawngide,
That the chillande watire on his chekes rynnyde (MA. 2962 ff.).

¹ Die Variation der Gebärde des Aufstehens ist stilistische Besonderheit des me. Dichters; die Quelle gibt nur die sachliche Anregung: "Tunc surrexit Anthenor et stans dixit hec verba" (Guido, S. 219).

Das Einsetzen des Affekts (*chere chawngide*), allgemeine Gebärdenbezeichnung (Weinen) und sinnenfälliger Ausdruck (tränenbenetzte Wangen) sind die Glieder der Variationskette.

Nicht nur im *Beowulf* würde man vergeblich nach Stellen suchen, wo die Stilmittel der Stabreimdichtung solchermaßen den Ausdruckskomplex ergreifen; auch der Vergleich mit alliterierenden Gebärdenstrophen, wie sie in der Edda vorkommen, zeigt nur die grundsätzliche Unterschiedlichkeit der mittenglischen Darstellungstendenzen von den altgermanischen. In *Hamðismál* schildert eine ganze Gebärdenstrophe die polternde Auf-
führung des Ermanerich (Jörmunrek) bei der Ankunft der blutdürstigen Halbbrüder:

Hló þá Jörmunrekkr, hendi drap á kampa,
beiddiz at þröngo, þöðvaðiz at víni,
skók hann skör iarpa, sá á skiöld hvítan,
lét hann sér í hendi hvarfa ker gullit (Str. 20)

(Da lachte der Gotenfürst, / griff in den Bart,
nicht rief er zu den Waffen: / gereizt war er vom Weine;
er schaute auf den Schild, / er schüttelte das Braunhaar,
er schwenkte in der Hand / die Schale vom Golde. – *Genzmer*).

Oder Thor beim Erwachen, als er den Hammer nicht vorfindet:

Reiðr var þá Vingþórr, er hann vaknaði
ok síns hámars um saknaði:
skegg nam at hrista, skör nam at dýia,
réð Iarðar burr um at preifaz (*Þrymskviða*, Str. 1)

(Grimm ward da Wingthor . . .
Er schwang das Haar, / er schwenkte den Bart,
jäh griff er um sich . . . – *Genzmer*).

An Stellen wie diesen gleißen visuelle Eindrücke von Einzelbewegungen blitzartig auf; sprachlich-stilistisch sind sie einmalig, nicht konventionell festgelegt. Variation der Gebärden in der Edda erzeugt eine dynamische Wirkung. Dynamisch ist ja auch die Variation (der Gemütsbewegungen) im *Beowulf*; sie führt weiter, sie entwickelt, sie dringt immer tiefer. – Nicht so die Variation in den Ausdruckskomplexen der mittenglischen Stabreimdichtung. Diese sind etwas Statisches, etwas Zuständliches; dort gibt es „Zorn“ oder „Trauer“; die Variationen beleuchten „Zorn“ oder „Trauer“ von verschiedenen Seiten. Auch für die zahlreichen alliterierenden Gebärdeformeln aber, die in den mittenglischen Stabreimdichtungen die Ausdrucksvorstellungen abkürzen, lassen sich aus der altenglischen Dichtung so gut wie keine Parallelen beibringen, wohl aber wortwörtliche Entsprechungen aus den Reimromanzen.¹ Die mittenglischen Stabreimdichtungen greifen eben nur die formalen Stilmittel der alten Tradition auf, um sie auf eine neue Seh- und Darstellungsweise anzuwenden, welche mit derjenigen der Reimromanzen übereinstimmt und welche von der Zuständlichkeit der Gefühls- und Gebärdenvorstellung und letztlich auch von der Starre des reihenden Kompositionsprinzips her bedingt ist.

Neben der Ausweitung zum zuständlichen Komplex gibt es – namentlich im Bereich der zeremoniellen Gebärden – diejenige zur Situationsbeschreibung. Auch hier bleiben die Gebärden dekorativ und tragen keine neuen Aspekte in den inneren Sinn der zeremoniellen Handlung. Um das Beispiel des Empfangszeremoniells, das auch für das *Beowulf*-epos herangezogen wurde, noch einmal aufzugreifen: das zu Beginn von *GHDT* geschild-

¹ Vgl. Tatlock, *PMLA* XXXVIII, 518 f. und die Zusammenstellungen bei Oakden, Bd. II, S. 195 ff.; S. 263 ff.

derte Zeremoniell bei der Ankunft Jasons vollzieht sich in ähnlicher Stufenfolge wie das am Anfang der Beowulfdichtung. Es liegt auch die gleiche Ausgangssituation vor: die Ankunft des Helden, der große Taten vollführen wird. Aber erzähltechnisch ist nun alles anders. Es beginnt (*GHDT* 316 ff.) mit ausladenden Beschreibungen des Empfangsortes; die Annäherung an den Empfangsort gibt Anlaß zur Personenbeschreibung der Ankömmlinge. Dann hören wir Details aus der Abfolge der zeremoniellen Gebärden – das höfliche Entgegengehen des Aetes (363 ff.), der Gruß mit entblößtem Haupt, die Umarmung (367), das Geleiten in die Halle (368), die tiefe Verbeugung der eintretenden Dame (393). Keine dieser veranschaulichten Gebärden steht in Sinnbezug zum Gesamtgeschehen, wie das beim Beowulfempfang der Fall war; alle sind sie dekorativ. Der zweite Empfang Jasons – der nach vollbrachter Tat – kann daher aufs Knappste komprimiert werden, ohne an innerem Handlungswert einzubüßen (963 f.).

Ähnlich werden rechtliche Handlungen zur Folge rechtssymbolischer Gebärden ausgeweitet. Beim Eid z. B. – wo er Erzähleinheit ist, also tatsächlich rechtliche Handlung und nicht rhetorische Emphase wie oft in den Absichts- und Drohreden – hören wir gelegentlich von den Gebärden des Schwurzeremoniells. Nach sächsischen Rechtsdenkmälern sind dies das Berühren des Reliquienkästchens oder das Zeigen darauf (in den englischen Romanzen benutzt man öfter noch die Bibel), sowie das Erheben der Schwurhand bzw. der Schwurfinger.¹ Zum Gelöbniseid vor dem Krieg gegen die Sachsen in Lazamons *Brut* erhebt sich König Arthur; er heißt Reliquien herbeibringen; er kniet nieder, er hebt die Hand und schwört.² Das Ausgeweitete sind nun aber zumeist gar nicht diese eigentlichen rechtssymbolischen Gebärden; vielmehr werden eher die untergeordneten Begleitvorgänge um der Situationsbeschreibung willen aufgeführt. Das einleitende Herbeiholen der Reliquien wird am bereitwilligsten ausladend geschildert. Dies aber ist gerade die bloße Situationsbewegung, nicht die wesentliche Symbolgebärde bei der Schwurhandlung. In diese vorgängliche Situationsbeschreibung fließt die innere Bedeutung des Eidzeremoniells ab. In der wichtigen Treueidszene (Lazamon 22859 ff.) ist das Reliquienherbeibringen das einzige, was sinnfällig aufleuchtet. In den Romanzen ist solche Situationsbewegung noch mehr geweitet und mit Beschreibungen und Katalogen geziert. Als im *Laud Troy Book* (861 ff.) Medea dem Jason den Eid auf sein Eheversprechen abverlangt, sehen wir, wie sie bedeutungsvoll die Kammertür verriegelt, dann einen starken Kasten hervorholt und diesem ein Götterbild entnimmt, auf das Jason schwören soll und dessen leuchtende Pracht der Dichter umständlich ausmalt; die eigentlichen Schwurgebärden hingegen deutet nur eine abstrakte Formel an (881 f.). Und in *G. Ww.* heißt es von den eidablegenden Helden im Ansatz zu katalogartiger Ausweitung:

After þe relikes þai sende,
þe corporas, and þe messe gere,
On þe halidom þai gun swere (*G. Ww.* [A] Str. 253,3 ff.).

In der Version der Caius-Hs. kann es dafür an der entsprechenden Stelle abkürzend heißen: „Es ward das Buch vor sie gebracht“ (*The booke was brougt hem be-forne*; C 10574). Darin, d. h. in seiner vorgänglichen Stufe, verdichtet sich das ganze Zeremoniell des Eids. Daß in *LMA* Modred dem abreisenden Arthur den Treueid schwören muß, sagt einzig die formelhafte Zeile gleichen Inhalts: „was A boke by-for e hym brought“ (2521). Die weiter

¹ Vgl. dazu v. Amira, S. 227 ff.; ferner: E. Frhr. v. Künssberg, *Schwurgebärde und Schwurfingerdeutung* (Freiburg i. Br., 1941).

² Vgl. La3. 19972 ff.

entsinnlichte Abkürzung heißt dann formelhaft: er schwor beim Buche.¹ Weniger häufig findet sich statt dessen die formelhafte Verkürzung auf die symbolische Handgebärde – bei Lazamon schwört Vortigern "bi his honden" (Laz. 13165).² In den Romanzen ist öfter – völlig anschauungslos – die Gottheit genannt, bei der man schwört (. . . and swor be god in trinite; *Bev. Hamt.* 2475).³ Bei Lazamon heißt es zumeist in abstrakter Abkürzung: „Sie schworen Eide“ (aðes heo sworn).⁴ Man könnte zwar vermuten, die Ausweitung, oder die formelhafte Abkürzung, der Schwurszenenschilderung beruhe auf tatsächlichen rechtlichen Gepflogenheiten. Wirklich kennt z. B. das fränkische Recht sowohl einen ausführlichen Eidesritus (Berühren des Reliquienkästchens) wie auch abgekürzte Formen, welch letztere im späten Mittelalter weit verbreitet sind.⁵ Aber für die Dichtung ist die Abbreviatur – oder Ausweitung – der Schwurgebärden eben ein erzähltechnisches Phänomen, weil es dabei gar nicht auf die symbolische Vertiefung des Ritus selbst, sondern auf seine vorzüglich dekorative Untermalung ankommt.

In ähnlicher Weise wird auch anderes zeremonielles Geschehen hier abstrakt oder durch eine fast anschauungslose Andeutung vermittelt, dort ins Vorgängliche und Beschreibende ausgeweitet. Schilderungen von Unterwerfungen etwa breiten den Akt des demütigen Sich-Nahens des Besiegten auf den Sieger zu aus und reihen Demutsgebärden aneinander – wie im Falle der Unterwerfung Octas und der Sachsen unter König Aurelius bei Lazamon (16759 ff.) das Ablegen der Gewandung, die Form des Heranschreitens (zu zweien hintereinander), das Tragen der symbolischen Kette um den Hals, das Hintreten vor den König, das Niederknien; letztere Gebärdenfolge ist überdies gedoppelt, indem sie unmittelbar vor der direkten Schilderung schon in Octas Absichtsrede erscheint. Abermals in *G. Ww.* geht ein entsprechender Bericht – im Falle der Unterwerfung Segyns (2598 ff.) – in noch weitere Einzelheiten. Aber auch für die Unterwerfungssituation ist die gebärdenkürzende Darstellung ebenso üblich – bei Lazamon wie in den Romanzen, wie auch etwa in *W. Alex.*, wo jede der zahlreichen Unterwerfungen europäischer und afrikanischer Völker stereotyp mit der Erwähnung der Tributgabe endigt.

Die ausweitenden Situationsbeschreibungen veranschaulichen auch Wirkung und Resonanz der Gebärde. Die Dreinschlagegebärden der Romanzenhelden setzen sich im Flug der abgehauenen Feindesköpfe und -glieder fort (s. o. S. 82). Der Auftritt von Alexanders schlachtbereitem Heer ist so gewaltig, daß die Pferde tänzeln.⁶ Den Klagenden sind vom Weinen die Kleider durchnäßt,⁷ das Blut spritzt beim Händeringen aus den Fingern.⁸ Das Klagegebaren eines Einzelnen geht selten vor sich, ohne daß die Umgebung mitklagt, mitweint und sich mitgebärdet (s. o. S. 103). Emotionale Gebärdenresonanz erhalten auch die zeremoniellen Vorgänge. Typisch dafür ist die Geste des verwunderten Betrachtens der vollführten Gebärden durch das Volk. Angesichts des Empfangszeremoniells bei der Ankunft Jasons und seiner Gefährten in Colchis gafft das Volk in neugierigem Erstaunen:

¹ Vgl. *Hav.* 2307 f: O bok ful grundlike he swore / þat he sholde with him halde; vgl. ebd. 2127, 2781; *Ywain and Gawain* 1947; *Arthour and Merlin* 1629; *Merlin P.* 2344 u. ö.

² Vgl. auch Laz. 6572, 15874; *G. Ww.* (C) 8437; *Athelston* 154.

³ Für weitere Belege hierzu vgl. Schmirgel, *EETS*, ES LXV, S. XLVIII.

⁴ Vgl. Laz. 4100, 5041, 5160, 6170, 16891, 19344, 21945, 22553 u. ö.; vgl. auch 704, 5165, 17570, 20216, 22609 u. ö.

⁵ Vgl. v. Amira, S. 228 f.

⁶ Vgl. *W. Alex.* 2618.

⁷ Vgl. *GHDT* 5869 f.

⁸ Vgl. *Ywain and Gawain* 821.

As þai past on the payment þe pepull beheld,
Haden wonder of the weghe . . . (GHDT 352 f.).

Desgleichen geschieht es in *GCK* angesichts des Gebarens des ankommenden Grünen Ritters (237, 242).¹ Den erwähnten Bußgang des Herzogs Segyn untermalt auch die Gefühlsreaktion des Volkes: „Er warf den Mantel ab – manch einer spürte darob großes Mitleid; er stand im Büßerhemde da – er ward darum gar sehr beklagt.“² Das Gutenachtsagen Gawains nach dem fröhlichen Gelage zu Ascalot begleitet gehobene Stimmung und Fröhlichkeit (Aboute hym was gamme and play; *LMA* 611). Doch auch die Resonanz fällt in den abgekürzten Erzähleinzelheiten ohne gehaltliche Einbuße unter den Tisch.

All diese Methoden der dekorativen Ausweitung in der Gebärdendarstellung entwickeln sich im Rahmen der geschlossenen Erzähleinheiten, die für die reihende Erzählweise der mittenglischen Dichtung charakteristisch sind, einer Erzählweise, wie sie im Grunde für *Lazamons* Verschronik ebenso wie für die Romanzen *a priori* gegeben ist. Hier liegen die Grenzen für die mittenglische Gebärdendarstellung – aber auch die Entwicklungsmöglichkeiten. Die Grenzen: weil in der isolierten Erzähleinheit die Gebärde nicht jene epische Potenz anzunehmen vermag, kraft derer sie selbst im gebärdenarmen *Beowulfepos* in die Gesamtwelt des Geschehens hineinstrahlte. Ganz vereinzelt – wie im allit. *Morte Arthure* – wird etwas von jener epischen Qualität zurückgewonnen; daran die alleinige Wertung zu knüpfen, hieße die Möglichkeiten des reihenden Stils, bzw. der neuen Gattungen (Reimchronik, Romanze, Versroman) verkennen. Eine ästhetische Wertung hat vielmehr die vorgegebenen Entwicklungsmöglichkeiten der Gebärdendarstellung zu berücksichtigen; sie hat zu fragen, in welchem Maße die einzelnen Dichter der dekorativ ausgeweiteten oder der formelhaft verdichteten Gebärdenwiedergabe erzähltechnische Funktionen abgewinnen und sie dem Szenenbau, der Komposition oder der Charakterisierung nutzbar machen.

Bevor wir die Ansätze zu solcher Nutzbarmachung aufzudecken versuchen, ist noch auf ein Problem einzugehen, das sich hier aufdrängt. Ist es zwar richtig, daß es nichts am inneren Handlungswert, am „Gehalt“ der Episode ändert, ob die Gebärden ausführlich veranschaulicht oder ob sie abgekürzt sind – so wird man sich doch beim Betrachten einer Dichtung als Ganzheit unwillkürlich fragen, warum denn in einen Fall die kurze, im anderen die ausladende Darstellungsform für die Gestik gewählt ist. Vermittelt nicht gerade eine sinnreiche Abwechslung von abstrakt-gedrangter und ausladend-beschreibender Gebärdendarstellung eine innere Polarität des Schauens und Denkens – der die Zweiheit vom aktiven und kontemplativen Leben der Morallehren entspräche –, deren sinnreiches Zusammendasein das Lebensgefüge der Dichtung ausmacht? Doch ist auch dies eine keimhafte Entwicklungsmöglichkeit für die Gebärdenkunst, die sich in den Romanzen zumeist nicht entfaltet. Vergewärtigen wir uns die Tatbestände. Es gibt auch Romanzen, die ausschließlich im Kurzstil erzählt sind. So ist es im spätmittelenglischen *Arthur*; alles ist gedrängte Darstellung; zum Verweilen bei der Gebärde bleibt keine Zeit; nur hier und da steht eine knappe heroische Pose oder die Andeutung einer zeremoniellen Fundamentalebärde (194, 277). Ähnliche Neigung zum abkürzenden Erzählstil unterscheidet z. B.

¹ Vgl. auch *G. Ww.* (C) 2622.

² Than he threwe his mantell of:
Many man had grete rewthe therof.
In his sherte he stode allone:
For him was made mikell mone (*G. Ww.* [C] 2611 ff.).

das mittenglische Rolandsfragment von seinem großen französischen Vorbild. Die daraus resultierende allgemeine Gebärdenarmut der mittenglischen Version¹ beruht eben auf der Reihung des Abgekürzten und ist folglich ganz anders bedingt als die Gefühlsgebärdenarmut im Beowulfepos, wo die Gebärde auf Grund innerer Lebenshaltung und ihrer Umsetzung in den Stil verdrängt und durch sonstige Ausdrucksformen ersetzt wurde. – Für das andere Extrem, d. h. für eine ausschließliche Vorherrschaft des die Erzähleinheiten aufschwellenden Stils, mit einem barocken Überschwang in der dekorativen Gebärdendarstellung – für dieses laute Extrem gibt es freilich in der mittenglischen Dichtung (von dem noch zu behandelnden *GGK* abgesehen) kaum ein so eindeutiges Beispiel. Zwar nähern sich ihm die Bearbeitungen des Trojastoffes oder die *Ipomedonromanze*. Aber das abkürzende Prinzip ist doch überall wirksam – wirksamer als in manchen mittelhochdeutschen vorhöfischen und Spielmannsdichtungen; sollte man darin eine englische Eigenart erblicken können, der die Vorstellung von unaufhörlich grellem und überschwenglichem Gebaren wesensfremd ist?

So wechseln denn im Mittelenglischen Ausgeweitetes und Gedrängtes zumeist miteinander ab. Die Ursachen für diesen Wechsel scheinen nun freilich in vielen Romanzen nicht im Gehaltlichen bzw. im künstlerischen Aussagewillen zu liegen. Im Falle der oben analysierten Parallelepisoden aus *Havelok* dürfte die gestische Abkürzung der zweiten Erzähleinheit hauptsächlich dem Bedürfnis nach Wiederholungsvermeidung entspringen. Dabei hat sich allerdings gezeigt, daß man bei solch wiederholungsmeidender Ausschaltung des dekorativen Gebärdenmaterials unter Beibehaltung der entsinnlichten Kerngebärde gar geschickt zu Werke zu gehen versteht. Das läßt wohl den Schluß zu, daß jenes Verfahren als erzählerisches Bedürfnis empfunden wurde und nachgerade zu einer Technik ausgebildet war. Freilich: sinnreich im Rahmen des Gesamtwerkes durchgeführt ist es in Romanzen wie *G. Ww.*, *Bev. Hamt.*, *LMA* oder den Alexander- und Troja-Romanen für gewöhnlich nicht. Serienweise aneinandergereihete gleichförmig gestaltete Erzähleinheiten machen da oft einen arg monotonen Eindruck. Die Folge der Unterwerfungen, die in *W. Alex.* Alexanders diverse Kriegszüge durch Europa und Afrika krönen, sind allesamt von einfallsloser Einförmigkeit. Die Aussagemöglichkeiten, die der Wechsel von Ausgeweitetem und Abgekürztem mit sich bringen könnte, bleiben ungenützt. Gelegentlich mag auch die gleichförmige Folge einen Effekt zeitigen, wie wenn im strophischen *Morte Arthur* Guinevere sich einmal der Reihe nach vor allen edlen Kämpfen des Hofes erfolglos demütigt, wobei jedesmal in eindringlichem Stakkato die gleichen Gebärden veranschaulicht werden – ihr Jammern und Weinen, ihr Kniefall, ihr verzweifelter Sich-Abwenden (*LMA* 1340 ff.). Aber es ist auch da fraglich, ob ein solcher Effekt in der Kunstabsicht des Dichters gelegen habe.

Zuweilen veranlassen wohl auch mehr periphere Triebkräfte hier zur Ausweitung, dort zur Beschneidung der Gebärden. In *Havelok* ist es sicher nicht zuletzt ein nationales Bewußtsein, das dem Dichter eingibt, die schon erwähnte 82-zeilige Beschreibung des englischen Königs Athelwold (27–109) in dekorative Repräsentation auszuweiten und dann die parallele Beschreibung des Dänenkönigs in acht Zeilen zu pressen (339–47), die den gleichen Inhalt als dürres Gerippe hinsetzen.

Dennoch liegen auch im Wechsel von Erzähleinheiten mit ausgeweiteter und solchen mit verkürzter Gestik fruchtbare Gestaltungsmöglichkeiten, deren gelegentlich geglückte Nutzbarmachung uns noch beschäftigen wird. Erweist sich doch das Phänomen des Wechsels von Ausgeweitetem und Abgekürztem als ein wichtiges Formprinzip mittelalterlicher

¹ Vgl. Hoppe, S. 141 ff.

Erzählweise überhaupt. Wofern man nur sein Wesen in der ganzen Breite, und nicht allein von der Gebärde her, erfassen würde, könnte man nicht nur zu künstlerischer Wertung vorstoßen, sondern auch ein methodisches Instrument zur Klärung etwa von Einfluß- und Quellenfragen schaffen.¹ Dieser Weg führt über den Rahmen der vorliegenden Arbeit hinaus; doch eine künftige Formengeschichte der mittenglischen Dichtung würde ihn zu verfolgen haben.

3. LAȜAMONS ERRUNGENSCHAFTEN UM DIE GEBÄRDENDARSTELLUNG

Die starre mittenglische Reihung hermetischer Erzähleinheiten mit all ihren Konsequenzen für die Gebärdendarstellung kennzeichnet, wie gesagt, auch schon Laȝamons *Brut*; die Chronikform dieses Werkes² begünstigt überdies die selbstrechtliche Abgeschlossenheit der Einzelepisoden und Einzelszenen. In mancherlei Hinsicht läßt sich hier jedoch ansatzweise ein Sinn für den erzähltechnischen Funktionswert der Gebärde erkennen, wofür gewiß der Gattungszwang allein nicht verantwortlich ist.

Gebärde und Diktion

Im Bereich der Gefühlsgebärden weitet Laȝamon dort in Komplexe, wo er Böses und Antiheroisches darstellt, und zwar – das ist seine Besonderheit gegenüber den Romanzen – zumeist in reine Gebärdenkomplexe ohne Beimischung von Gefühlsangaben. Das scheint doch seine moralisch-pejorative Wertaussage durch die Gebärde mit besonderem Nachdruck einzuhämmern. Anders als in französischen *chansons de geste* und auch bei Wace ist es dabei nicht die Vielfalt aufgezählter typischer Gebärden, was die Stärke seiner „Komplexe“ ausmacht, sondern vielmehr die Heftigkeit weniger Einzelgebärden. An der Erzeugung dieser Heftigkeit hat die Diktion der Gebärdenwiedergabe entscheidenden Anteil. Das folgende Beispiel eines Gebärdenkomplexes schildert die Demütigung der elenden Weiber der besiegten Skoten:

Heo weopen on Arðure
wunder ane swiðe
and heore uæx fæire
wælden to volde
curuen heore lockes
and þer niðer læiden
to þas kinges foten
bi-foren al his duȝeden
nailes to heore nebbe
þat æfter hit bledde (Laȝ. 21871–80).

Gemütsbewegung ist hier nicht erwähnt.³ Der Komplex nennt vier Gebärden: Weinen, Haareausraufen, Niederfallen, Wangenzerkratzen. Jeder der Gebärden ist ein selbständiger

¹ Wege dazu hat die neuere Germanistik gewiesen. Vgl. z. B. S. Beyschlag, *Die Wiener Genesis*, Sitzungsber. d. Akad. d. Wissenschaften in Wien, philos.-hist. Klasse, 220 (Wien, 1942); Hugo Kuhn, „Über nordische und deutsche Szenenregie in der Nibelungendichtung“, *Festschr. f. F. Genzmer* (Heidelberg, 1952).

² Über den Einfluß des Chronikstils auf Laȝamons Erzählkunst vgl. Gillespy, S. 374 ff.

³ In anderen Gebärdenkomplexen schiebt sich allenfalls eine erstarrte „Gefühlsformel“ in den ausgeführten Bericht vom Gebaren ein; „þer wes . . . heortne graning“, heißt es einmal zwischen anschaulichen Klagegebärden (vgl. Laȝ. 17796 f.).

Satz gewidmet; die Sätze sind Variationen des Benehmens der Demütigung. Die Alliteration erfaßt die gebärdevermittelnden Wörter. Die Nennung des Haareausraufens (oder -abschneidens?) ist ihrerseits durch die Variation gedoppelt („und ihr schönes Haar warfen sie zu Boden, rissen ihre Locken ab“); dies ist die von Lazamon am lebhaftesten empfundene Gebärde; sie ist wohl auch der Quelle gegenüber verstärkt (Wace spricht nur von „aufgelöstem Haar“ [s. u.]) und ist jedenfalls heftiger als das in der stereotypen Klagegestik ansonsten übliche Haareräufen. Es handelt sich also um einen rein körperlichen Gebärdenkomplex, den die Mittel des Stabreimstils (Alliteration, Variation) in der schon weiter oben beschriebenen Weise verstärken.

Doch dies ist nun nicht alles. In der Syntax selbst pulsiert die Vorstellung der Gebärde. Die vier Gebärden erscheinen in unabhängigen Hauptsätzen, welche teils durch die Konjunktion „und“ gekoppelt, teils einfach aneinandergereiht sind. Doch die Satzstellung wechselt ab. Der erste Gebärdensatz¹ (Weinen; 21871 f.) beginnt mit dem Subjekt (heo), das die gebärdenvollführenden Personen bezeichnet. Im zweiten Gebärdensatz (Haareausraufen; 21873 f.) stellt die Inversion als Objekt den von der Gebärde betroffenen Körperteil (heore uæx; „ihr Haar“) an die Spitze; die Variation dazu (21875) hat wieder normale Satzstellung. Der dritte Gebärdensatz (21876 f.) beginnt wegen des ausfallenden Subjekts mit dem Adverb, das die Gebärdebewegung charakterisiert (þer niðer læiden), der vierte mit dem Objekt, das den die Gebärde ausführenden Körperteil (nailes) angibt. Jede der Bewegungen scheint von einem anderen Aspekt ausgehend betrachtet zu sein; das ist wie ein verwundertes Analysieren der Gesamterscheinung des Gebarens. Entsprechend – und noch darüber hinaus – wechselt die innere Satzstellung. Der erste und dritte Gebärdensatz haben normale Stellung des Prädikats. Aber während im ersten die präpositionale Ergänzung (on Arðure – die Richtung der Gebärde angehend) und das Adverb (swiðe – die Art und Weise des Gebarens bezeichnend) dem Prädikat folgen, geht im dritten Satz das Adverb (þer niðer) dem Prädikat voraus, und die präpositionale Ergänzung folgt ihm nach; zudem ist im ersten Satz das Adverb, im dritten Satz dagegen die präpositionale Ergänzung erweitert. Der vierte Gebärdensatz endlich ist elliptisch; das Prädikat fällt aus. Diese unstete Nervosität der Syntax, deren Krönung die emphatische Ellipse im letzten der Gebärdensätze ist,² vermittelt doch wohl die heftige Bewegtheit des physischen Gebarens, das diese Sätze zum Inhalt haben.

Damit sei nun Waces Schilderung des gleichen Vorfalles verglichen:

Res vus lé dames des cuntrees,
Tutes nu piez, eschevelees,
Lur vesteüres decirees
E lur chieres esgratinees . . . ;
Od pluremenz e od granz criz;
As piez Artur tuit s'umilient,
Plurent e braient, merci crient . . . (Wace, *Brut* 9469 ff.).

In diesen drei Sätzen erscheint eine Vielzahl einzelner Gebärden in punktartig aneinandergereihten Wörtern. Diese hängen in den ersten beiden Sätzen von unpersönlichen Subjekten ab („man sah“, „es gab“); in anderen Gebärdendpassagen Waces sind ganze Serien von Gebärde-Infinitiven auf ein einziges neutrales „man sah“ aufgefädelt.³ Im dritten Satz

¹ Bei der Numerierung ist der Variationssatz für die zweite Gebärde nicht mitgezählt.

² Der spätere Text vervollständigt unter offener Verkennung des stilistischen Prinzips diesen vierten Satz und sagt 21879: „Nailes sette to nebbe“ (statt: „nailes to heore nebbe“ in der Hs. Cott. Calig.). Die Ellipse ist bei Lazamon eine durchaus gebräuchliche Stilfigur; siehe auch u. S. 128.

³ Vgl. z. B. Wace, *Brut* 1133 ff., im Gegens. zu Laȝ. 1880 ff.

sind die Gebärden aneinandergereihte Prädikate. Die Aufzählung der einzelnen Gebärden bei Wace ist sinnenfreudig – man ist versucht zu sagen: impressionistisch. Doch für die Dynamik der Syntax, mit der Laȝamon den Gebärden Gewicht verleiht, hat Wace keine Entsprechung. Drückt nicht des Engländers Stil das ursprüngliche Erstaunen einer für ihn noch neuen Sehweise aus, welche eben erst die Bedeutung des körperlichen Ausdrucks entdeckt hat? Und formt ihn nicht gleichzeitig das Bedürfnis, das Unheroische des geschlagenen Piktenvolkes durch die Gebärde anzuprangern?

Die Originalität dieses Stils sei noch an einem weiteren Beispiel aufgezeigt. Der seiner Reue über die Bruderfeindschaft Ausdruck gebende Brennes

let gliden his gare
 þat hit grund sohte
 he scæt his rīche sceld
 feor ut in þene feld
 aweī he warp his gode breond
 and of mid þere burne (Laȝ. 5079 ff.).

Der Vorgang (reuiges Waffenablegen) wird gestisch durch seine Auflösung in vier syntaktisch variierte und sich an Heftigkeit steigernde Einzelbewegungen (Schwertablegen, Schildwegwerfen, Schwertwegwerfen, Brünneablegen). Die Bedeutung der Bewegungs-
 verben, welche diese Bewegungen anzeigen, steigert sich emphatisch (let gliden – scæt – warp). Auch das syntaktische Bild vermittelt die affektische Steigerung der Bewegungen zu Gebärden. Die erste gibt ein ausgeglichener Satz wieder, der von dem Verb „lassen“ abhängt; die zweite eine Langzeile, die das Bewegungsverb (scæt) beherrscht; mit der dritten Bewegung steigert sich das Tempo durch die Zusammendrängung in eine Halbzeile und die Emphase durch die Inversion (aweī he warp), welche Emphase in der vierten Bewegung wiederum durch die Ellipse des Verbs gekrönt wird. Bei Wace entspricht alledem eine zweizeilige, sachliche und völlig ungestische Wiedergabe.¹ Also auch hier pulsiert bei Laȝamon die Gebärdenvorstellung in Sprachstil und Syntax.

Wenn in ähnlicher Weise gelegentlich auch in späteren mittenglischen Dichtungen die Diktion der Gebärdenwiedergabe von der ihrer französischen Vorlagen abweicht, so werden nicht nur Gebärden-, sondern ganze leiblich-seelische Ausdruckskomplexe erfaßt.² Die wertmittelnde Funktion dieser Diktion scheint dann zu versinken, doch vom sprachlichen Sinn für das Gebaren bleibt manches erhalten.

Szenenaufbau durch die Gebärde

Die Methoden der dekorativen Gebärdenausweitung praktizieren die mittenglischen Dichter mit unterschiedlichem Geschick. Laȝamon scheint eine weitere ihrer künstlerischen Möglichkeiten insofern zu erfassen, als er sie für den Szenenaufbau auswertet.

Es gehört zum Wesen vieler der besten Handlungsszenen – im Drama –, daß sich in ihnen ein Handlungsumschlag (die Peripetie des Aristoteles) ereignet: am Ende der Szene ist ein Stadium des – inneren oder äußeren – Geschehens erreicht, das zur Szenenausgangs-

¹ Vgl. Wace, *Brut* 2819 f.:

L'espee desceinst, l'elme osta,
 E del halberc se desarma.

² Vgl. etwa das Klagegebaren des Werwolfs in *W. P.* 84 ff., verglichen mit der mutmaßlichen französischen Quelle (Mitgeteilt in Skeats Anm. zu dieser Stelle; *EETS*, ES 1, S. 220 f.).

situation einen Kontrast bildet. Die Qualität der Durchführung der Peripetie bestimmt wesentlich den Wert des Baus der Einzelszene. Dieses Kriterium erweist sich bei der Beurteilung von Lazamons szenisch ausgeweiteten Erzähleinheiten als fruchtbar. Denn bei Lazamon vermag die Gebärde den „Szenenbau“ solcher Erzähleinheiten zu stützen.

In den oben behandelten Sterbeepisoden in *Havelok* war solches durchaus nicht der Fall. Zwar geht dort ein Geschehen durch die Szene, es vollzieht sich sogar eine Wendung der Handlungslage (am Anfang: der repräsentative, Gutes wirkende König – am Ende: der König ist tot, der böse Leiden verursachende Statthalter triumphiert); aber von einer architektonischen Gebärdengestaltung kann dabei keine Rede sein. Die einzelnen Vorgänge jener Episoden sind ihrerseits additiv aufgereiht, und mit ihnen die zugehörigen Gebärden. In Lazamons *Brut* jedoch gelingt hier und da eine konstruktive szenische Ausweitung der Gebärden, und zwar sichtlich in stärkerer Bewußtheit als im französischen *Brut* des Wace.¹ Das Moment der Handlungswendung wird durch die zentrale Fundamentalgebärde als Höhepunkt der Szene hervorgehoben; die um es gruppierte Ausweitungsgestik führt zu diesem Höhepunkt hin und läßt ihn nachher abklingen. So ist der Bruderkuß die symbolische Verdichtung der großangelegten Versöhnungsszene zwischen Belin und Brennes (Laz. 4983 ff.). Der Kuß bezeichnet anderenorts in abgekürzten Erzähleinheiten formelhaft das Ereignis der Versöhnung; hier ist er der Zenith des Handlungsumschlags, der von der Ausgangssituation (die feindlichen Brüder rücken mit ihren Heeren gegeneinander in die Schlacht) zur konträren Endsituation hinüberleitet (die versöhnten Brüder beschließen, gemeinsame Sache gegen ihre Feinde zu machen). Zum zentralen Kuß hin führen (auch räumlich!) die veranschaulichten Gebärden. Es beginnt mit dem Bittgang der Mutter; diese naht Brennes' Heer in zerschlissenem Gewand, barfuß – wobei sie den Kleidersaum „fast bis zu den Knien“ hochhebt (4993 ff.). Als sie Brennes erblickt, läuft sie schnell auf ihn zu (Vfenen heo him orn; 5009), umarmt und küßt ihn (die typische Grußform unter Verwandten). Sie fleht ihn in langer Rede an (5015–5074), vom Bruderhaß abzulassen; sie hält ihm dabei die Brust entgegen und deutet auf ihren Leib:²

Loka her þa tittes
 þat þu suke mid þine lippes ...
 leo wær hef þa wombe
 þe þu læie inne swa longe ... (5025 ff.).

Ihre Rede geschieht unter anschaulich gemachtem Tränenfluß: „Es rannen ihr die Tränen über die Wangen“ (Vrnen hire teares / ouer hire leores; 5075 f.). Den Brennes treibt gleichsam die auf ihn gerichtete Bewegung an, die von den Gebärden der Mutter ausgeht. Seine darauffolgenden Reuegebärden sind das schon in anderem Zusammenhang erwähnte Ablegen der Rüstung und Fortwerfen der Waffen: er wirft den Schild hinaus ins Feld. Diese Wurfbewegung nun zeichnet die Richtung der nächsten szenischen Bewegung vor: Mutter

¹ Lazamons im Vergleich zu Wace bedeutungsvolleren Ansätze zur „Theatralisierung“ vermerkt auch Gillespy, S. 448. – S. 460 betont sie Lazamons „power of visualization“, sein Ausgestalten der Szenen mit Einzelheiten um der Lebhaftigkeit willen. Damit ist jedoch nur über die Tatsache der Ausweitung etwas gesagt. Darüber hinaus ist zu fragen: Wie nutzt Lazamon jene Einzelheiten zur Schaffung echten szenischen Geschehens?

² Das beschwörende Entgegenhalten der Mutterbrust kommt bei Homer, Aeschylos und Euripides vor (vgl. Grajew, S. 31). Das Mittelalter erfüllte diese Gebärde mit christlichem Sinn; in der bernhardinischen Mystik hält die Gottesmutter als „große Heilsmittlerin“ den Sohn vom Gericht zurück, indem sie ihm ihre Mutterbrüste entgegenhält (vgl. Curtius, S. 132). Aus solchem religiösen Gehalt heraus ist diese Gebärde auch bei Lazamon zu verstehen.

und Sohn schreiten ins Feld hinaus und auf Belins Heer zu. Belin kommt ihnen von der anderen Seite entgegen. Das versöhnende Zusammentreffen der Brüder erfolgt also auch räumlich im Szenenzentrum, in der Mitte der „breiten Ebene“ (5087), zwischen den auf beiden Seiten aufgestellten Heeren. Hier nun findet der Versöhnungskuß statt – wiederum in Situationsbeschreibung eingebettet: die Brüder nahen einander (5094 ff.) und küssen sich. Das Folgende ist Resonanz. Es läßt die Wirkung der Versöhnungsgebärde nachklingen. In den Heeren erheben sich freudiger Jubel, Fanfarenschall, Gesang, Musik (5107 ff.). Den Kontrast zwischen Anfangs- und Endsituation betonen zudem noch weitere Einzelheiten. Vor der Umstimmung sieht man Brennes sich zum Kampfe gegen den Bruder rüsten (þer he hine wepnede / alse he to fihte þeohte; 5003 f.); nach der Versöhnung wirft er heftig Rüstung und Waffen weit von sich (5078 ff.). Gerade diese den szenischen Bau stützenden Gebärden finden sich in der entsprechenden Episode bei Wace nicht (vgl. Wace, *Brut* 2708–2830). Ebensowenig ist bei Wace der Szenenraum oder die gestische Situationsbeschreibung dazu nutzbar gemacht, die zentrale Gebärde des Handlungsumschlags in den dramatischen Höhepunkt zu heben – wiewohl Wace hier stellenweise noch viel mannigfaltigere Gesten aufzählt, etwa dort, wo er die Brennes anflehende Mutter schildert (*Brut* 2721–28).

Dieses Ins-Zentrum-Rücken der Handlungswendung, die ihrerseits in der zentralen symbolischen Gebärde verdichtet ist, diese Ausrichtung der ausgeweiteten Gebärdendarstellung auf den Szenenhöhepunkt hin ist es, worin sich Lazamons Inszenierungskunst von Waces Darstellung unterscheidet, in der nichts auf dieses Anliegen deutet. In der Dianentempelszene, in der der ratlos irrende Brutus die prophetische Wegweisung der Göttin erhält, beschreiben zwar beide Dichter die gleichen rituellen Anbetungsvorgänge; bei Lazamon führen sie konsequent hin zum Umschlag, zum hoffnungsspendenden Spruch der Göttin, den deren eigene Gebärde unterstreicht (his lauedi Diana / hine leofliche biheolde / mid wnsume leahtren; 1223 ff.). Bei Wace dagegen nichts von dieser zentralen Gebärde und nichts von der Konsequenz des Hinführens durch die rituellen Gebärden – die zwischen deren Schilderung eingeflochtene Vorwegnahme des guten Spruches verflacht dort die Dramatik (La3. 1162–1272; vgl. Wace 634–702). Und auch dafür, wie Vortigerns Heuchlergebärden den Szenenumschlag markieren, etwa in der Krönungsratsszene, wo er durch sein gewaltiges Aufspringen zur heftigen, aber konkreten Inhalts baren Rede (12999 f.) den Verhandlungsstand umstülpt; oder wie am Höhepunkt der Krönungsszene selbst der nämliche Vortigern dem schwachen Constance mit unberufenen Händen demonstrativ die Krone aufs Haupt setzt (13257 ff.), welche Gebärde sein vorheriges rhetorisches Deuten auf den Constance und die Krone vorbereitet¹ – für solche szenenbildende Gestik hat Waces Darstellung nichts Entsprechendes aufzuweisen. Auch nicht dafür, daß bei Lazamon der Wille zur Einzelszene Gefühlsgebärde und Situationsbewegung eins werden läßt, um sie der räumlichen Szenenregie zu unterwerfen, daß er mithin die Gebärde in mehrfacher erzählerischer Funktion verwendet. Letzteres ist der Fall, wenn zwei der auf die Suche nach dem vaterlosen Kind ausgesandten Boten, ob der Erfolglosigkeit ihrer Bemühungen bekümmert, sich traurigen Herzens (an heorte swiðe særi; 15557) niedersetzen (das Niedersetzen ist Kummergebärde!); dabei das Tummeln und Streiten spielender Knaben betrachtend, hören sie, daß deren einer wegen seiner Vaterlosigkeit gehänselt wird. Diese Kunde erregt sie freudig, sie fahren hoch und treten näher, um genauer hinzusehen. Das Aufstehen ist Gefühlsgebärde, denn es geschieht im Affekt; es markiert zugleich den Handlungsumschlag (das Finden des lange Gesuchten) – ebenso wie das bekümmerte

¹ Vgl. oben S. 65.

Niedersetzen die konträre Szenenanfangssituation markierte. Überdies gestalten diese Gebärden den Szenenraum: die Boten setzen sich zuerst am Außenrande des Spielplatzes nieder; sie stehen auf, um sich nach der Mitte hin zu bewegen, womit der Umschlag auch ins räumliche Zentrum geführt wird.¹

Die gestische Inszenierung bei Lazamon geht bis zur Verschachtelung von Szene und Rahmenszene. Als der ausgestoßene König Leir um Zuflucht bei seiner jüngsten Tochter in Frankreich nachsuchen will, läßt er sich auf freiem Feld zu Boden nieder (La3. 3510 f.). Das Niedersetzen ist Kummer- und Reuegebärde; es evoziert auch den Szenenort und bildet zugleich den Rahmen für die Szene, in der Leirs getreuer Diener bei Cordoille vorspricht; denn der Diener kommt nach seiner Mission zu Leir zurück und findet ihn, wie er ihn verlassen hatte, "þer he læi on felde" (3602). Auch für diese szenische Rahmengebärde hat Wace keine Entsprechung.²

Aber Lazamons Wille zur „dramatischen“ Gebärdenszene bleibt im Mikrokosmos der isolierten Erzähleinheit befangen. Es fehlen oft abrundende, verknüpfende Szenenschlüsse. So besteht die Episode der Tochterbefragung Leirs aus drei parallelen, aber voneinander gesonderten Bildern – eines für jede Tochter; sie sind nicht wie dann bei Shakespeare Teile einer großen Staatsszene. Wollte man in ihrer Aufeinanderfolge einen kontinuierlichen Ablauf sehen, so stieße man auf Widersprüche. Jede der Erzähleinheiten ist eben etwas In-sich-Geschlossenes, etwas Eigenrechtliches; zwischen ihnen kann eine Veränderung der Situation liegen, deren Entwicklung die abrupt reihende Erzählweise übergeht. Auch auf die bei Wace nicht vorkommende Abschiedsszene beim Auszug von Arthurs Heer (La3. 25533 ff.) z. B., die von allgemeiner Abschiedsgestik beherrscht ist: Vater weint über Sohn, Schwester über Bruder, Mutter über Tochter – was ja gar nicht dem großen Handlungsverlauf entspricht, denn die Kriegsmannen ziehen ab und lassen die Frauen zurück! – auf dieses Szenenbild folgt abrupt das nächste mit völlig veränderter Stimmung: das Heer zieht munteren Sinnes (wunder bliðe) und mit Gesang auf den Lippen von dannen. – Eine weitere Grenze setzt den Inszenierungsmöglichkeiten die Zuständlichkeit der Gebärdenskomplexe, welcher Szenenort und Szenenzeit untergeordnet sind. Dies ist bei der Befragung Cordoilles der Fall (3025 ff.). Die Ausgangslage veranschaulicht Cordoilles Gebärde der Freudigkeit (sie spricht mit unverstellter, lauter Stimme, lachend und scherzend [lude and no wiht stille / mid gomene and mid lehtre; 3044 f.]); den Handlungsumschlag markiert Leirs Wutausbruch (Rasen, Schwarzwerden, Ohnmacht). Das Endstadium ist dann Cordoilles Trauer, welche die Gebärde des Sich-in-die-Kammer-Zurückziehens anzeigt. Die letztere aber ist zum Komplex ausgeweitet, zu dem auch das trauernde Herumsitzen in der Kammer gehört. Dieser Gebärdenskomplex in seiner Ausweitung durchbricht also die reale Ortseinheit; die Szene scheint den Boden unter sich zu verlieren, und zwar eben deshalb, weil der Gebärdenskomplex als statische Einheit aufgefaßt ist; als solche ist er für den Szenenaufbau wirksam gemacht. Darin – nicht in realistischer Gestaltungsweise – besteht Lazamons Anliegen.

In den Grenzen des Szenen-Mikrokosmos die aufbauende Funktion der Gebärden erschlossen zu haben, ist – soviel dürfte sicher sein – ein Verdienst Lazamons gegenüber seinen Vorgängern.³

Die Versromanzen zeigen zu solch bewußtem Szenenbau durch die Gebärde nur ganz gelegentliche Ansätze. So etwa in *Bev. Hamt.*, wo die unbeherrschten Wutohrfeigen, die die

¹ Bei Wace fehlen beide Gebärden; vgl. *Brut* 7363 ff.

² Vgl. Wace, *Brut* 1979 ff.

³ Neben den Gebärden tragen in Lazamons *Brut* auch, wie Schirmer ausführt (vgl. S. 57 f.), die direkten Reden zur Szenengestaltung bei.

frivole Herzogin ihrem Sohn Beves versetzt, den Handlungsumschwung bestimmend ins Zentrum der Szene treten.¹ Doch ist hier, wie in einigen anderen Beispielen, die aus den Romanzen noch angeführt werden könnten, keine konsequente Stützung der Szenenstruktur durch die Gebärde erkennbar. Es fehlt die Zucht der tektonischen Einordnung aller Gebärden in das Szenengeschehen und in den Szenenraum, es fehlt die Zentralstellung des Handlungsumschlags durch die ausgeweitete Gestik. Oder aber – und dies gilt auch für Waces *Brut* – im Übermaß dekorativer Detailgebärden versinkt die konstruktive Kraft der Einzelgebärde. Es bedarf eines Künstlers wie des Gawaindichters, um die in der Gebärde schlummernden Möglichkeiten für den Szenenbau auf höherer Ebene zurückzugewinnen.

Lazamons Methode weist also gegenüber der Romanzentechnik und gegenüber der französischen Epik (aus welcher die letztere Anregungen bezieht) eine unverkennbare Eigenständigkeit auf. Die formalen Einflüsse dazu scheinen in einheimischer Erzähltradition zu suchen zu sein. In den religiösen erzählenden Dichtungen des Altenglischen, in denen die epische Potenz der Gebärde schon geschwächt ist,² kommen ähnliche gestische Szenengestaltungen vor. So sind im Judithfragment in der bereits angeführten Szene, in der die assyrischen Offiziere den Holofernes geköpft im Zelte vorfinden (*Judith* 253 ff.), schon all die Elemente von Lazamons Inszenierungstechnik vereinigt: die zentral hervorgehobene Umschlagsgebärde (Entsetzensgebaren des ins Zelt eintretenden Kriegers), die gestische Markierung der Ausgangssituation (wütendes Lärmen und Zähneknirschen der Assyrer, die auf des Holofernes Eingreifen hoffen) und der konträren Endsituation (entsetztes Waffenfortwerfen, Reißausnehmen); die Einbeziehung der Gebärdenresonanz, die Verräumlichung der Bewegung, die mehrfache Funktion der Gebärden (Affektausdruck, Raumerfüllung, Szenenbau). – Selbst im *Beowulf* haben wir beim Tod und bei der Bestattung am Ende des Werkes etwas von jener gestischen Inszenierung der Einzelszene – in einer Szenenfolge freilich, die, worauf schon Ker hinweist, von der Höhe der epischen Kunst abfällt.³ Die unter den Händen der popularisierenden Klerikerdichter gesunkene Epik findet die starr reihende Erzählweise, in der die Gebärden von der Gesamtwelt des Werkes unabhängig werden; und sie entdeckt auch schon die ihr innewohnende Gestaltungsmöglichkeit. Auf diesem Vorgegebenen scheint Lazamon aufzubauen. Die nach ihm scheinen seine Tradition zu vergessen, gewinnen jedoch der Gebärde die neue Funktion der Szenenverknüpfung ab, worauf weiter unten noch einzugehen sein wird.

Die gestische Wechselwirkung in reihender Erzählweise

Auch dem Wechsel zwischen mehr und minder ausgeweiteten Erzähleinheiten vermag Lazamon schon gewisse Gestaltungsfunktionen abzugewinnen. Die Gebärden der ruckartig aufeinanderfolgenden parallelen Unterwerfungsszenen der Könige von Irland, Island, Orkney, Guthland, Winetland unter den siegreich einherziehenden Arthur sind verschieden stark ausgeweitet. Jede dieser aneinanderaddierten Szenen hat gleichen Handlungswert, gleiche Stimmung – das Siegesbewußtsein Arthurs und das Geängstigtsein des Sich-Unterwerfenden, der den Glanz seiner eigenen Repräsentation dem Britenkönig zu Füßen legt; in aller Mittelpunkt steht der Akt der Unterwerfung. Das gleiche kann ohne Einbuße an

¹ Vgl. *Bev. Hamt.* 320 ff.; 492 ff.; s. auch oben S. 49.

² Man hat jenen religiösen altenglischen Dichtungen die Berechtigung der Bezeichnung „Epos“ abgesprochen; vgl. Pirkhofer, S. 1 ff.

³ Vgl. Ker, *Epic and Romance*, S. 200.

Sinn- oder Stimmungsgehalt auf die knappste Formel gebracht werden, wie wenn es wenig später von den Unterwerfungen der französischen Könige heißt:

monienne modfulne mon
 Arður makede milde
 and monienne hehne mon
 he helde to his foten (Laz. 24139 ff.).

Dennoch wird eine Lebhaftigkeit abwechselnder Gestaltung dadurch erreicht, daß jeweils ein Teilaspekt des Gestischen besonders ins Blickfeld gerückt und alles übrige abgekürzt wird. Die Darstellung des zeremoniellen Vorgangs wird jedesmal frisch angegangen. Die erste Szene rückt Arthurs Siegesfreude ins Konkrete: nach generösen Gesten gegen den Sich-Unterwerfenden (Bei-der-Hand-Nehmen [22355], Zutrunken [22369]) lacht er laut auf (22419). Die gleiche Stimmung Arthurs ist in den folgenden Szenen, in denen die Übergabe kampfflos geschieht, nur noch nachträglich angedeutet. Die Gebärden der zweiten und der dritten Szene betonen vielmehr den Gegensatz zwischen der repräsentativen Würde und der Erniedrigung der Sich-Unterwerfenden beim Herannahen an Arthur – die eine in bildhafte Einzelheiten ausweitend (22476–82), die andere formelhaft abkürzend (22535 f.). Die Gebärden der vierten und fünften Szene heben den Akt der Unterwerfung selbst hervor; wiederum das eine Mal ausweitend – die Pracht der Gaben, die Arthur dargeboten werden, ist beschrieben (22581 ff.) –, das andere Mal in die Fundamentalgebärde (Fußfall) verdichtet (22643).

Damit gleicht hier bei Lazamon der Wechsel zwischen Ausweitung und Abkürzung der Gestik, wie er dem reihenden Stil eigen ist, einem Schwenken der Bühnenscheinwerfer. In der Folge gleichförmiger Szenen wird immer wieder ein neuer Teil des Geschehens besonders beleuchtet, um in der darauffolgenden nur noch angedeutet zu werden. Die Schilderung des Gesamtzeremoniells wird auf die einzelnen Szenen verteilt, was auch den einheitlichen Aussagewert der gesamten Szenenfolge hervortreten läßt. Dafür findet sich bei Wace keinerlei Entsprechung. Dort wird die Tatsache der fünf Unterwerfungen lediglich genannt und des Zeremoniells zusammenfassend Erwähnung getan (*Brut* 9705 ff.).

4. GEBÄRDENPERSONEN

Die Ausweitung der Gebärden steht schon bei Lazamon im Dienst der Personenzeichnung. Wir haben in anderem Zusammenhang gezeigt, wie die an Vortigern veranschaulichten Scheingebärden sein Heuchlertum brandmarken (s. o. S. 63 ff.) oder wie die ausweitende Schilderung der Heldengebärden Arthurs den Britenkönig in ein überragendes Idealheldentum hebt (s. o. S. 75 f.). Zur Charakterisierung im eigentlichen Sinne freilich steuern Arthurs Gebärden nichts bei; denn sie entsprechen ganz den üblichen Verhaltensweisen der Kampfhelden. Seine Gebärden haben keine Bezüge zu inneren Konflikten; sie sind nicht Ausdruck charakterlicher Entscheidungen. Sondern sie stellen den fertigen Typ des Helden zur Schau. Darin sind auch die Gebärden des Lazamonschen Arthur dekorativ. Doch immerhin hebt dieser sich von anderen Gestalten dadurch einprägsam ab, daß dekorative Gebärdendarstellung auf ihn konzentriert ist.

Die typisierende Wirkung der Gebärden ist an den Figuren mit kleiner Handlungsrolle noch deutlicher erkennbar. Daß z. B. Merlin bei Lazamon als Typ des Magiers erscheint,

bewirkt nicht zuletzt seine leitmotivartig immer wiederkehrende Trancegebärde. Das hindert nicht, daß Lazamons Gestalten ein individuelles Leben führen; charakterisiert sind sie eben auf andere Weise als durch spontane Gebärden. Die Romanzen freilich gehen auch noch einen Schritt weiter, indem sie manche Randfiguren geradezu um ihrer Gebärden willen auftreten lassen. Gleichsam Personifikationen der Klagegebärden sind die Klagefiguren. Gewiß mag es für diese in den Trauergebräuchen reale Gegenstücke gegeben haben; schon aus der Antike ist das Treiben der Klageweiber bezeugt¹, und ihre Existenz im Brauchtum des Mittelalters ist nicht bezweifelbar.² Aber während die Klageweiber gewöhnlich in mehreren Exemplaren bei den Leichenbegängnissen in Erscheinung zu treten pflegten, sind die Klagefiguren der Romanzen stilisierte Einzelgestalten, deren Gebärden die Klagestimmung veranschaulichen, ohne an einen bestimmten Anlaß oder eine bestimmte Situation gebunden zu sein. Das einzige Charakteristikum der Klagenden auf Mont Saint-Michel im allit. *Morte Arthure* sind ihre Gebärden: sie sitzt auf dem Grab der gemordeten Prinzessin, ringt die Hände, weint bittere Tränen, deutet in ihrer Jammerrede auf die Grabeserde, klatscht in die Hände.³ Man erinnere sich, daß Lazamon das gleiche Weib nicht in dieser Weise zur Klagegebärdenträgerin verabsolutierte; waren dort doch ihre Klagegebärden auch Zeichen ihrer eigenen Schmach.⁴ An solchen Sinn des Gebarens scheint im *Morte Arthure* gar nicht mehr gedacht zu sein; jedenfalls klingt in diesem Zusammenhang nichts von ihren persönlichen Erlebnissen an. Schon die Bezeichnung ‚Witwe‘ (wedowe), mit der sie eingeführt wird, scheint sie als Klagefigur zu kennzeichnen.⁵ Ganz und gar Gebärdenperson in diesem Sinn ist Cassandra. In der *Gest Hystoriale* ist sie von allem Anfang an zu einer solchen gestempelt (2676 ff.). Die Darstellung ihrer Auftritte bietet alle Methoden der Ausweitung der Klagegestik auf. Die Gestik ist zum stabenden Ausdruckskomplex breitgewalzt; ihr erster größerer Auftritt geschieht, indem

All in sikyng and sorow, with sylyng of teris,
Ho brast out with a birre from hir bale hert
(GHDT 2680 f.).⁶

Ihr Gebaren ist in Situationsbewegung geweitet: sie eilt schreiend aus ihrem Gemach in die Ratsversammlung Priams; nach der Klagerede windet sie sich aus dem Staub und stürmt auf den König zu (2698); in einem anderen ihrer Auftritte muß die heftig Gestikulierende gebändigt und gefesselt werden (7192). Ihre Gebärden wirken auf die Umstehenden, sie sind „sorow to be holde“ (2700). In ihren jammervoll-schreiend geäußerten⁷ Klagereden sind deiktische Elemente angehäuft, die eine Vorstellung des Gestikulierens hervorrufen (wiederholte parenthetische Ausrufe, rhetorische Fragen u. dgl.; vgl. 7175 ff.). Die Zeichnung der Cassandra im *Laud Troy Book* verstärkt all diese Züge noch um einige Grade.⁸

Für manche Hauptfigur der Romanzen bringt es die reihende Erzählweise aber nun mit sich, daß sie nach dem Ausweis ihrer Gebärden verschiedene Typen verkörpern kann – wie

¹ Vgl. Sittl, S. 65 ff.

² Vgl. Zappert, S. 76.

³ Vgl. *MA*. 949 ff.

⁴ Siehe oben S. 53.

⁵ Daß das Wort *wedowe* eine Klagefigur bedeutet, belegt auch *MA*. 4285: Arthur klagt „alls a wafull wedowe, þat wanttes hir beryn.“

⁶ Vgl. ähnl. *GHDT* 2698 f.; 7177.

⁷ with a carefull crie; vgl. auch *GHDT* 3469 f.

⁸ Vgl. *Laud Troy Book* 2673 ff., 3017 ff.

es der augenblickliche Handlungsstand gerade erfordert. In *W. P.* ist der Kaiser und Vater der Liebesheldin zuerst der Typ des widerwärtigen Wüterichs, später indes der des guten Königs. Als er die Entführung seiner Tochter durch William aufdeckt, sieht man ihn in wiederholten Anfällen wutentflammt rasen; er brüllt, zerfetzt sich die Kleider, rauft den Bart und die Haare, fällt sechsmal in Ohnmacht.¹ Daß dies nicht etwa mitgeföhlerweckende Klagegebärden sein sollen, sondern unbeherrschte Rasereien des Bösewichts, daran lassen die Vergleiche, zu denen sein Benehmen herausfordert, keinen Zweifel: er reißt „wie ein Wilder Mann“ das Fenster auf;² er „benimmt sich wie ein Teufel“³, er führt sich auf „wie ein Tyrann“.⁴ Der Kaiser ist hier der böse Gegenspieler, der das Glück des Liebespaares zunichtezumachen strebt, und darum kennzeichnet ihn auch sein veranschaulichtes Gebaren als den Typ des Bösewichts. Anders aber, als die Einstellung desselben Kaisers nach vielen Irrungen und Wirrungen dem Glück der Hauptpersonen förderlich ist; dann ist er der Idealkönig mit repräsentativem Gehabe.⁵

Das liegt eben daran, daß die Gebärden im Rahmen der geschlossenen Erzähleinheiten wohl typisieren, nicht aber charakterisieren können. Von hier aus ergeben sich auch die künstlerischen Möglichkeiten. Weil die Gebärden stereotyp sind und weil ihr emotionaler und moralischer Ausdrucksgehalt verdeutlicht ist, können die von solchen Gebärden gekennzeichneten Typen die inneren Werte persönlich „verkörpern“ und sie in die konkrete Handlung hineinragen, auf deren Fortgang sie sich dann auswirken. Der mit „teuflischen“ Gebärden im Zorne rasende Kaiser in *W. P.* ist es ja, der den Befehl zur Verfolgung der Liebenden erteilt, womit der Anstoß zur ganzen Folge von deren leidensreichen Flucht- abenteuern gegeben wird. Grenzt solches Verfahren nicht an allegorische Vorstellungsweise? Vom Gebärdentyp des Zornigen, der die Ursache folgenden Geschehens ist, bis zum Zorn als handelnder Allegorie scheint der Weg nicht weit zu sein. Wir haben in anderem Zusammenhang gesehen, daß schon bei *Lazamon* verwerflich sich Gebärdende manchmal unheilvolle Entwicklungen heraufbeschwören (s. o. S. 56). Wo in den Romanzen nur die ethische Wertaussage der Gebärden stark genug ist (was dann besonders in höfischen Dichtungen wieder der Fall ist), da werden gelegentlich in noch kunstvollerer Weise dank dieser typenprägenden Gebärden die Erzähleinheiten zueinander in Beziehung gesetzt. *Ywain*, der Verliebte, sitzt brütend da; das veranlaßt *Fenice*, die Kupplerin, in Aktion zu treten.⁶ *Floris*, der Kummervolle, vernachlässigt das höfliche Benehmen bei Tisch; das bringt die Dame des Hauses zu der Bemerkung, sie habe vordem ein gleiches Verhalten an einem Mädchen beobachtet; das Mädchen aber war *Blancheflour*, von welcher der sie suchende *Floris* bis dahin keine Spur finden konnte.⁷ Hier wirkt die Gebärde in der Tat handlungsauslösend und trägt damit zur Schaffung einer kausalen Abfolge des Geschehens bei.

¹ Vgl. *W. P.* 2096 ff.

² wigtly as a wod man þe windowe he opened (*W. P.* 2057).

³ he deraied him as a deuuel (*W. P.* 2061).

⁴ as a tyraunt ferde (*W. P.* 2073).

⁵ Dieser Fall ist keineswegs vereinzelt. Ähnlich stempeln den Emir in *Floris and Blancheflour* oder den Vater von *Amys'* Geliebter, auch *Amys* selbst und nicht zuletzt *Athelston* die Gebärden dann zum Typ des Zornigen, als Unheil von ihnen ausgeht, mögen sie auch sonst Helden von ritterlichem und königlichem Gehabe sein. Vgl. *Fl. Bl.* 902, 922 f.; *A. A.* 805 ff., 1213 ff., 2065 ff.; *Athelston* 250; 282 ff. (s. auch o. S. 49).

⁶ Vgl. *Ywain and Gawain* 909 ff.

⁷ Vgl. *Fl. Bl.* 395 ff.

5. GEBÄRDE UND HANDLUNGSVERKNÜPFUNG

Fälle handlungsauslösender Gebärden wie die eben erwähnten sind selten genug. Sie hindern überdies nicht, daß in den gleichen Dichtungen schrittweise Episode auf Episode folgt. Wie aber sieht es nun an den Nahtstellen zwischen den Erzähleinheiten aus? Irgendwie müssen doch die isolierten Handlungsteile aneinander gebunden sein. Kunstvolle Verflechtungen gibt es freilich in den zweitrangigen Romanzen nicht, und schon gar nicht innerhalb der Chronikform von *Lazamons Brut*. *Lazamons* Erzähleinheiten folgen sprunghaft aufeinander, oder sie verschwimmen unmerklich ineinander; es fehlen ihnen scharfe Konturen ebensowohl wie Übergänge, welche die isolierten Erzähleinheiten in eine Logik der Situationenfolge reihen könnten. In den Romanzen jedoch scheinen die Erzähleinheiten immerhin aufeinander zuzustreben, und in die Mittlerrolle drängt sich mehr und mehr die Gebärde.

Bei ihrer zuständigen Statik kann die Gebärde dabei freilich nicht mehr erreichen als äußere Bindung. Eine solche wenigstens ist möglich, und zwar deshalb, weil in den Romanzen die Konturen der Erzähleinheiten weit ausgeprägter erscheinen als bei *Lazamon*.

Konturen sind zunächst einmal etwas Trennendes. Überaus häufig sind formelhafte Autoreneinschübe zwischen den Erzähleinheiten von der Art: „Nun wollen wir diesen verlassen und jenem uns zuwenden“; solche „Konturformeln“ markieren den Szenenwechsel, die Orts- und Zeitübersprungung, das Hinübertreten von einem Handlungsstrang in den anderen.¹ So selbstverständlich und äußerlich diese Autorenübergänge anmuten mögen, deren sich ja moderne Romanschreiber genauso bedienen – dem mittelalterlichen Dichter sind sie doch wohl bedeutsamer gewesen als uns heute. In ihnen bespiegelt sich gleichsam der reihende Kompositionsprozeß, das Gestaltwerden der Handlung. Und sie bergen überdies emotionale und geistige Werte. Der Autorenübergang kann zum AutoreNSEUFZER – zur AutoreNGEBÄRDE – werden, der rückerinnernd und vorausdeutend den Lauf der Geschehnisse beklagt. Im Seufzer (der Klagegebärde!) schwingt religiöse Gesinnung; und tatsächlich hat der Autorenübergang noch öfter die Form der religiösen Aussage oder des Gebets. In Heiligenlegenden ist dies fast die Regel; doch auch Romanzendichter empfehlen Personen, von denen sich ihre Erzählung fortwendet, einstweilen der Gnade Gottes; der Verfasser von *Arthur* betet an allen Übergangsstellen das Vaterunser. Die Autorenübergänge scheinen in den gleichen Bereich zu gehören wie christliche Exordial- und Schlußtopoi; ohne Anrufung Gottes und der Heiligen können die Romanzen nicht beginnen, ohne ihren Segen nicht enden² – und, so ist man versucht hinzuzufügen, ohne die geistliche Reflexion können sie nicht weitergehen. Von dem geistigen und emotionalen Gehalt, der in den Autorenübergängen steckt, bis zu seiner Projizierung in die Gebärden der handelnden Personen ist es nur ein Schritt, den die zwischen abstrahierender Abkürzung und sinnenfälliger Ausweitung abwechselnde Darstellungsweise leicht zu gehen vermag.

Natürlich gibt es in den Romanzen auch Übergangsformen ohne den Autorenkommentar. Ende und Anfang der Erzähleinheiten bedeuten Wechsel des Ortes oder der Zeit oder

¹ Vgl. z. B. *LMA* 952 ff.:

Now leve we launcelot there he was,
withe the ermyte in the forest grene,
And telle we forthe of the case
That touchith Arthur the kynge so kene.

Vgl. auch *Bev. Hamt.* 1263 f., 1345 f., 1433 u. ö.; *Degrevant* 949 f.; *A. A.* 337 usw. usw.

² Siehe auch Curtius, S. 96.

das Hereintreten neuer Personen. Die Romanzen verfehlen nicht, solchen Wechsel zu verdeutlichen. Neue Erzähleinheiten beginnen „dann“, „am anderen Morgen“, „am nächsten Tag“ usw., oder mit der Ortsbeschreibung oder der Nennung neu auftretender Personen, oder mit allem zugleich. Auch dieses nachdrückliche Festhalten der Symptome des Übergangs streicht die Konturen der Erzähleinheiten hervor und ist die Voraussetzung für ihre Aneinanderbindung.

Beide Arten der reihenden Übergänge nun – die der geistig-emotionalen Rück- und Ausschau des Autorenübergangs wie die der szenischen Konturzeichnung – werden mit zunehmender Erkenntnis der künstlerischen Möglichkeiten des Romanzenstils durch die Gebärden gestützt. Die zuständige Gebärde eines Helden, dessen Handeln über die Erzähleinheit hinausreicht, rundet die Einzelepisode ab. Wenn nach der ersten der Königstodepisoden in *Havelok* die entrechtete Prinzessin Goldberg im Kerker liegt und weint, so bettet der Dichter diese abschließende Gebärde in den Autorenübergang ein:

Of Goldeboru shul we nou laten,
 pat nouht ne blinneth forto graten
 per sho liggeth in prisoun:
 Iesu Crist, that Lazarun
 To liue brouhte fro dede bondes,
 He lese hire with hise hondes;
 And leue sho mote him y-se
 Heye hangen on galwe-tre,
 pat hire haued in sorwe brouht,
 So as sho ne misdede nouht! –
 Say we nou forth in ure spelle ... (*Hav.* 328 ff.).

(Darauf folgt die ihrerseits in sich geschlossene nächste Episode.) Zwischen die beiden Teile des formelhaften Autorenübergangs (Goldburg wollen wir jetzt verlassen – laßt uns fortfahren in unserer Erzählung) sind neun ausweitende Verse geschoben, in denen die Elemente des Autorenübergangs vereinigt sind: die religiöse Vertiefung im Anruf des Heilands (331); die Emotionalisierung, das Gebet, das Mitgefühl des Autors, welches zurück-erinnert an bisher Erduldetes; der Ausblick im Wunsch nach der Bedrängten Befreiung und nach dem Galgen für die Missetäter (ein in den Romanzen stereotyper Wunsch, dessen Erfüllung stets sicher zu erwarten ist¹). Die ganze Stelle ist ein Verweilen des Erzählers zwischen den Episoden, ein Innehalten, das zugleich abgrenzt und aneinanderfügt. Bei diesem Innehalten aber wird nun die Gebärde der Heldin – Goldburgs Weinen – heraufbeschworen, die all diese Reflexionen verkörperlicht.

Wo einfacher Ortswechsel den Übergang ausmacht, bringen die Romanzendichter die handelnden Personen in den Ort der neuen Szene. Selten jedoch geschieht dies – wie es für den epischen Stil typisch ist – dadurch, daß der Weg verfolgt wird. Aber zwischen altem und neuem Ort leuchtet die Gebärde auf, die wohl vage ins Zuvor und Nachher weist, dabei aber statisch bleibt und nicht ins Geschehen einwirkt. Um Beves von der siegreichen Schlachtsituation in die folgende Empfangssituation zu bringen, heißt es in einer Zeile:

Beues rod hom and gan to singe (*Bev. Hamt.* 1069).

Er reitet singend heim: diese Ortsüberführung ist Triumphpose; sie spiegelt die Freude über den gelungenen Kampf und die Erwartung der Hochstimmung beim darauffolgenden

¹ Für Parallelen vgl. French/Hale, S. 88 Anm.

Empfang. Der Ortswechsel hat keinen Handlungswert; er könnte durch einen Autorenübergang ersetzt sein. Aber er ermöglicht es, den Helden in der glanzvollen Pose zu zeigen, die vorher und nachher sein Heldentum manifestiert. Derartige Gebärden oder Posen des Ortswechsels sind in den Romanzen häufig. In *G. Ww.* veranschaulicht sich z. B. einmal der Übergang von der Darstellung des Kriegsrates in einer belagerten Stadt zu der der Ausfallsschlacht auf dem Vorfeld im Bild vom Auszug des Heeres. Dieser Auszug ist aber nicht vorgänglich; er ist kämpferische Massenrepräsentation. Auf der stärkenden Anfeuerung des Heerführers liegt der Nachdruck und auf dem drohend-demonstrativen Lärmen der Kampfeinheiten:

Out of þe cite þai ben y-go
Wiþ gret noise and din also (*G. Ww.* 3431f.).

Im strophischen *Morte Arthur* schließt sich an die Wiederbegegnung zweier Ritter mit dem erschnten Launcelot dessen freudiger Empfang bei Hofe an. Der Übergang besteht im beglückten Eilen der von hohem Stolz erfüllten Ritter:

There-fore the knightis were fulle blithe
And busked them with mykelle pride
To the courte also swithe . . . (*LMA* 698 ff.).¹

In einer ähnlichen Situation der gleichen Dichtung ist solches auch akustisch untermalt: man hört Hörnerklänge (vgl. 2707). Der freudige Stolz der zum neuen Szenenort eilenden Ritter ist die gemeinsame Stimmung der aufeinanderfolgenden Erzähleinheiten. So vermittelt die Gebärde des Ortswechsels auch Gemütsstimmung – des Amys sorgenreiche Bedrängnis etwa, der davonjagt, den fernen Blutsbruder zu Hilfe zu holen; zwischen den Schauplätzen existiert nur die eine Gebärde: Tag und Nacht gibt er dem Pferd die Sporen.² Ähnlich werden Zorn oder Trauer der Helden beim Ortswechsel zur angedeuteten oder veranschaulichten Gebärde, die sich zwischen die Situation der Erregung und die der Reaktionshandlung schiebt und in beide hineinleuchtet. Darum bindet sie. Freilich bleibt eine solche Bindung äußerlich; sie rüttelt noch nicht an den Fundamenten der reihenden Erzählweise. Man mag die künstlerischen Qualitäten solcher Gebärdenverbindung anzweifeln; es handelt sich vielleicht auch um gar keine gewollten Effekte. Doch – gewollt oder instinktiv – beuten die Gebärden des Ortswechsels eine Möglichkeit des reihenden Kompositionsprinzips aus. Denn diesem entspricht ganz und gar die scharfe Kontur der örtlichen Abgrenzung. Durch jene Übergangsgebärden wird diese Kontur belebt und sinnreich. Man bedenke allerdings, wie ganz anders epische Erzählweise die Helden von Handlungsort zu Handlungsort bringt. Man sieht etwa die Helden auf dem Marsch durch die Landschaft, deren wechselnde Aspekte vorüberziehen, man sieht sie sich durch die Widrigkeiten des Weges hindurchkämpfen; die Fahrt ist Grundform der epischen Erzählungen, ihr Ablauf macht den epischen Handlungsfluß aus. Dazu gibt es in den mittenglischen Romanzen nur gelegentliche Ansätze; am eindringlichsten im allit. *Morte Arthure*, wo dann auch die Ortsübergänge zu dahingleitenden Vorgängen werden. Auf die epischen Qualitäten gerade dieser Dichtung hat man ja auch aus anderen Gründen hingewiesen.³

¹ Vgl. auch *LMA* 802f.

² Vgl. *A. A.* 977 ff.

³ Vgl. Oakden, II, S. 35; s. auch Kane, S. 71 ff.

Konturen zwischen den Erzähleinheiten schafft auch das Auftreten neuer Personen. Auch da gelangt die Gebärde zur Geltung. Hier verbindet sie allerdings nicht wie beim Ortswechsel Stimmungsgleiches, sondern sie streicht das Neue hervor, das die Lage ändert. Gebärde und Pose der neuauftretenden Personen schaffen den gewichtigen Szenenanfang. Beispiele in Hülle und Fülle liefern die Schlachtschilderungen der Romanzen, in denen Gefechtsepisoden und Einzelkämpfe aneinandergereiht sind. Das Auftauchen eines Helden, das eine neue Kampfesphase einleitet, ist heroische Pose. Gawain, der im strophischen *Morte Arthur* in die verfahrenere strategische Lage eingreift,

...grypes a full good spere
And in he glydes glad and gay (*LMA* 2890 f.).

So wie hier Gawain sieht man auch sonst die Helden mit heroischer Gebärde in „ihre“ Kampfesphase gehen: schwertzückend, den Schlachtruf brüllend, schildhebend, auf dem Rosse sich aufreckend. Nur eine drängende Abstrahierung des Sinnes solcher Pose ist es, wenn die Dichter die Namen der in die Schlacht eintretenden Helden mit repräsentativem Zusatz ertönen lassen: „Arthur, der von großer Macht war . . .“ (Arthur, that was mykelle of myght; *LMA* 3050); sinnenfälliger heißt es dafür auch: „Arthur war in reicher Rüstung und ließ Hörner von der Höhe schmettern“ (*LMA* 3098). Auch diese Gebärden und Posen ziehen nicht nur die Kontur der einzelnen Erzählphase, sondern vermitteln zugleich zwischen den gereihten Erzähleinheiten.

Die scharfe Trennungskontur bleibt selbst bei von Natur aus handlungsverknüpfenden Vorgängen – wie der Begegnung – deutlich bestehen. Bei der Wiederbegegnung von Personen, die eine Zeitlang getrennte Geschicke durchstanden hatten – einer typischen Romanzensituation –, stoßen bisher unverbundene Handlungsteile zueinander. Trotzdem heben dekorativ-ausweitende Darstellungen solcher Situationen nicht so sehr das Moment der Wiedervereinigung mit dem stereotypen Kuß¹ (der auch durch eine abstrakte Formel ersetzt sein kann)² hervor, sondern malen mehr den Gefühlsausdruck jedes Einzelnen aus. So fallen denn bei derartigen Gelegenheiten die Sich-Wiederfindenden – z. T. schon bevor sie sich gegenseitig erkannt haben³ – in Ohnmacht,⁴ oder sie knien zum Dankgebet nieder⁵ oder vollführen sonstige höchst private Gebärden. Das Miteinanderfreuen über das Sich-Finden aber, der eigentliche Übergang also, das, was vom bisher getrennten zum künftig gemeinsamen Handeln hinüberleiten könnte: dieses Miteinanderfreuen wird auf die punktartige Gebärde oder die Formel beschnitten.⁶ Der Sinn für ausgeprägte Konturen scheint in der Tat dieser starr-reihenden Erzählweise näherzuliegen als der für das Ineinanderverweben; nicht einmal das vom Stofflichen her verknüpfende Motiv der Begegnung vermag jenen reihenden Zwang zu brechen.

Echte Handlungsverzahnung durch die Gebärde aber, eine wirkliche Verknötung der Handlungsfäden, findet sich ansatzweise in einigen der alliterierenden Romanzen. Auch diese weitere Funktionalisierung der Übergangsgebärde beruht auf der Aufschwellung der

¹ Vgl. z. B. *Bev. Hamt.* 1989; 3057 f.; *LMA* 1631.

² Vgl. z. B. *G. Ww.* 6579 f.: per was ioie and miche blis
Bitven þe fader and þe sone, y-wis.

³ Vgl. *G. Ww.* 1750 ff., wo zunächst Guy den Herhaud erkennt und zu dessen Verblüffung in Gebärden ausbricht, sich sodann zu erkennen gibt, woraufhin der andere in Ohnmacht fällt.

⁴ Vgl. *G. Ww.* 1763 ff., 6533; *LMA* 1634 u. ö.

⁵ Vgl. *LMA* 446 f., 674 f., 1477 f.

⁶ Vgl. z. B. *G. Ww.* 1765: per men miȝt se ioie make.

Gebärdenvorstellung in die Beschreibung, die sich aber nun ins Vorgängliche löst und damit Handlung und Gebärde zugleich sein kann. In der Gebärde des Bettgangs, des Sich-Zurückziehens, bildet sich in den alliterierenden Romanzen diese doppelte Funktion aus. Im *Beowulf* war das Moment des Sich-Zurückziehens allein Gebärde. Bei *Lazamon* und in den Reimromanzen ist dieser Gebärde die innere Spannung entzogen; der Bettgang ist dekorative Vorgangsbeschreibung, welche auch das anschließende jammernde Gebaren in der Kammer einbezieht. Schon in *W. P.* jedoch gewinnt auch dieser Vorgang Eigenwert. Die Bestürzung der Königin nach einer Traumdeutung gibt ein Ausdruckskomplex wieder. Dazu gehören die gemeinhin üblichen Klagegebärden und auch der Bettgang; sie geht in ihre Kammer (cayres to hire chaumber; *W. P.* 2977). Alldort reißt sie ein Fenster auf (2978); auch diese Bewegung ist typisch. Nun aber das Verknüpfende: durch das Fenster blickend sieht sie den als Hirsch verkleideten Helden mit seiner Geliebten, ihren im Traum verheißenen Retter. Damit ist sie über den Gebärdenvorgang in ein neues Handlungsstadium getreten. Ihre folgenden Gebärden veranschaulichen diesen Wechsel. Sie beobachtet nachdenklich das Paar, um dann jubilierend (as mirie as sche coupe; 2996) in die Halle zurückzukehren.

Eindrucksvoller noch ist im allit. *Morte Arthure* die Handlungsverknüpfung durch Arthurs Gefühlsgebärde des Sich-Zurückziehens. Arthur reagiert auf eine ominöse Traumdeutung zornig. Zorn ist nach außen gerichtet; deshalb wohl geht sein Rückzug nicht in die Abgeschlossenheit der Schlafkammer (wie beim Kummer), sondern nach draußen in die Fluren. Man sieht Arthur nach der Rede des Traumdeuters aufstehen (thane rysez the riche kyng; *MA.* 3456) und Stück um Stück seiner Rüstung anlegen; der Vorgang des Sich-Rüstens selbst ist schon episch-breit geschildert. Sodann eilt er hinaus und irrt durch die Fluren. Alles dies ist Ausdrucksgebärde: „Arthur schreitet über eine weite Wiese mit Zorn im Herzen“ (and bowndes ouer a brode mede with breth at his herte; 3465); sein Gang ist schwankend, weil er in einsames Brüten versunken ist (stotays at a hey strette, studyande hym one; 3467). Da sieht er aus der Ferne den Boten auf sich zukommen (dessen allmähliches räumliches Herannahen wird spürbar! [3468]), bis dieser mit Arthur auf gleicher Höhe ist und ihn grüßt (3476). Die Begrüßungsreden führen zur weiteren Annäherung; Arthur erkennt in dem Boten einen seiner Kammerherren. Das Wiedererkennen besiegeln Umarmung und Kuß – auch dies ist hier anschaulicher Vorgang: Arthur nimmt die Sturmhaube ab, um den anderen küssen zu können (3515 f.). Die Mär, die der Bote überbringt, ist die von Modreds Schurkerei in England, die an dieser Stelle der Dichtung zum ersten Male erwähnt wird, und mit der nun eine ganz neue Handlungsphase anhebt. Aber die Überleitung zur neuen Phase ist hier echte Handlungsverknüpfung durch die Gebärde. Der vorausgehende ominöse Traum und seine Deutung bereiteten schon in der auslaufenden Handlungsphase auf das Neue vor. Arthurs Gefühlsreaktion auf den Traum – sein Sich-Zurückziehen – führt hin zur Begegnung mit dem Unheilsboten; die Begegnung führt weiter zum Erkennungskuß. Das Erkennen wiederum ermöglicht es dem Boten, seine Nachricht von Modreds Verrat an den Mann zu bringen. Alles ist zeitlich und räumlich fortlaufendes Geschehen, das ineinandergreift – und trotzdem ist es Gebärde. Dieser verknüpfende Gebärdenvorgang überwindet nun schon die starre Reihung, indem er sie in episches Dahinfließen der Handlung löst. Der allit. *Morte Arthure* steht in dieser Hinsicht unter den Romanzen einzig da.

6. SIR ORFEO: DIE GEBÄRDE ALS AUTONOME FORM

Über die hervorragende Stellung der Romanze von Sir Orfeo sind sich die Interpreten einig. Aber man hat allzulange dazu geneigt, ihre Qualitäten im Gehaltlichen allein zu sehen und die erzähltechnische Form als konventionell abzutun.¹ Tatsächlich hebt sich aber – lange vor Chaucer – die Orfeodichtung kraft ihrer erzählkünstlerischen Leistung von den in die Starre des reihenden Stils verhafteten Romanzen aufs vorteilhafteste ab. Entscheidenden Anteil an diesem Fortschritt hat die künstlerische Durchdringung der herkömmlichen Gebärdendarstellung.

Als Erscheinung ist die Gebärde in *Sir Orfeo* kaum etwas anderes als in den sonstigen Romanzen. Die Einzelgebärden des Gefühlsausdrucks oder der Repräsentation sind die gleichen geblieben; ebenso die formalen Tendenzen der Ausweitung zum Komplex und der Abkürzung und die der Funktionalisierung der Gebärde im Übergang. Wenngleich diese immanenten Möglichkeiten der Gebärde in reihender Erzählweise mit Meisterschaft ausgeschöpft werden, so bringt dies doch nichts grundsätzlich Neues. Während aber in den bisher behandelten Romanzenbeispielen die Funktionen der Gebärde gleichsam ein Nebenprodukt der reihenden Kompositionsweise waren, um im Vorbeigehen zur verbessernden Gestaltung sekundär mitverwertet zu werden, besteht das Neue in *Sir Orfeo* darin, daß die „Gebärde an sich“ erkannt ist, die Gebärde als autonome Ausdrucksform für den Gehalt im weitesten Sinne, die Gebärde, die ihre Funktion nicht mehr von den Konventionen zudiktiert erhält, sondern von sich aus wirkt.

Dieser gestaltgebende Eigenwert eignet der Gebärde schon in stilistischer Hinsicht. Die Gebärdendarstellung richtet sich nicht mehr nach den stilistischen Konventionen, sondern – und das gleicht einer kopernikanischen Wendung – der Stil richtet sich nach dem Sinn der Gebärdendarstellung für das Gesamtgeschehen. Die Klagegestik der Königin Heurodis (Eurydice), als diese zu Beginn der Geschichte aus dem Schlaf in der Maienlaube erwacht, ist auf den ersten Blick ein herkömmlicher katalogartiger Komplex:

Sche crid, and lopli bere gan make:
Sche froted hir honden and hir fet,
And crached hir visage – it bled wete;
Hir riche robe hye al to-rett,
And was reueyd out of hir witt (78 ff.)

(Sie schrie, erhob ein schrecklich' Jammern;
Sie scheuerte sich Händ' und Füße wund,
Zerkratzte das Gesicht, es blutet' feucht,
Zerfetzte gar ihr Prachtgewand,
Verlor die Herrschaft ihrer Sinne.).

Diesen Komplex dynamisiert nun der konsequent durchgehaltene verbale Stil. Die Bewegungsverben dominieren; selbst die Begleit- und Folgeerscheinungen der Gebärden sind verbal geschildert: das Gesicht war nicht feucht von Blut (wie man sich sonst in den Romanzen auszudrücken pflegt), sondern es blutete feucht; sie war nicht außer Sinnen, sondern sie verlor die Herrschaft über sie. Der Komplex wird nicht mehr beschrieben, sondern, weil es die Situation so erfordert, dynamisch geschildert. Der gleiche Komplex erscheint nun

¹ So z. T. noch G. Kane, S. 81: "The power of *Sir Orfeo* . . . is apparently not dependent upon technicalities of expression, but it exists without reference to such faults . . ."

Erst neuerdings wird der Wert dieser Romanze als hervorragendes Beispiel der Erzählkunst gewürdigt; vgl. Bliss im Vorwort zu seiner Ausgabe, S. XLI.

sogleich noch einmal, als Orfeo die Königin anblickt (101) und sich in einer Rede ob ihres Gebarens verwundert. Nun aber – und wieder entspricht dies der Situation – ist der Komplex in der Rückspiegelung als Zustand und statisch aufgefaßt. Orfeo sagt:

“O lef liif, what is te,
 þat euer ȝete hast ben so stille,
 And now gredest wonder schille?
 þi bodi, þat was so white y-core,
 Wiþ þine nailes is al to-tore.
 Allas! þi rode, þat was so red,
 Is al wan, as þou were ded;
 And al-so þine fingres smale
 Beþ al blodi and al pale.
 Allas! þi louesom eyzen to
 Lokeþ so man doþ on his fo!” (102 ff.)

(O liebes Leben, was ist mit dir,
 die du stets so still gewesen bist
 und nun so schrille Töne heulst?
 Dein Körper, einst auserkoren weiß,
 ist jetzt von deinen Nägeln ganz zerkratzt.
 Ach, dein Antlitz, sonst so rot,
 ist jetzt ganz blaß, als wärest du tot;
 und deine zierlich kleinen Finger
 sind ganz blutig und ganz blaß.
 Ach, der Blick in deinen liebevollen Augen
 ist wie der des Mannes wider seinen Feind.).

Hier dominiert das Adjektiv. Der Körper ist zerkratzt, das Gesicht ist blaß, die Finger sind blutig usw. Dem statischen Stil verleiht eine durchgehende Antithetik Nachdruck. Der gleiche Komplex wird also in zwei Situationen – dort als Ereignis, hier als Ergebnis – fruchtbar; und jeder dieser Situationen entsprechend ist der sprachliche Stil seiner Darstellung dort dynamisch, hier statisch. Eine stilistische Formung der Gebärdendarstellung gab es freilich schon bei *Lazamon*. Dort aber erfaßte sie den isolierten Vorfall des Sich-Gebarens; der Stil formte die Gebärde. In *Sir Orfeo* formt die Gebärde den Stil so, wie es die Handlungslage erfordert.

Darum vermag die Gebärdendarstellung – und hiermit sind wir bei der zweiten Errungenschaft des Orfeodichters – dramatische Spannung zu erzeugen. Sie vermag es um so mehr, als die Nennung der Gebärde und die Erklärung ihres Ausdrucksgehalts voneinander getrennt sind. Die Gebärde ist nicht mehr etwas von vornherein Verdeutlichtes; ihre Beschreibung erregt Verwunderung, Neugierde, Spannung; der Sinn dämmert allmählich herauf. Wenden wir uns noch einmal den Klagegebärden der Heurodis zu. Ihr Ausbruch kommt völlig überraschend und unvermittelt. Er schließt sich nicht an eine bereits bekannte Stimmung an; er wird auch nicht gleich als Traumreaktion motiviert, wie dies sonst in den Romanzen vorkommt. Im Gegenteil, der Kontrast zum vorausgehenden Geschehen ist ganz scharf – Heurodis hatte sich mit ihren Zofen im blühenden Garten getollt und sich zum süßen Schlaf niedergelegt. Daß sie dies unter einem “ympe-tre” tat, deutete zwar vage auf kommendes Unheil, mildert jedoch den Kontrast keineswegs herab (57–72). Der Leser also weiß zunächst ebenso wenig wie die handelnden Personen, aus welchem Anlaß sich Heurodis gebärdet; er wird – worauf auch Bliss hinweist¹ – zugleich überrascht und in Spannung versetzt. Aber mehr noch: auch innerhalb der komplexen Gebärdenschilderung

¹ Vgl. Bliss, S. XLII.

fehlt die sonst übliche Gefühlsangabe. Die stereotypen Klagegebärdenformen können ja – wie an anderer Stelle schon ausgeführt wurde – Verschiedenartiges ausdrücken: böses Wesen, Zorn, Trauer, Verzweiflung, Reue usw. All diese Möglichkeiten zieht denn auch der ahnungslose Orfeo in Erwägung: die Trauer, indem er „mit großem Mitleid“ auf Heurodis einredet (wiþ grete pité; 101); den Zorn, indem er ihre Augen mit denen eines rachedurstigen Kriegers vergleicht (112); ja sogar das böse Wesen, indem er ihr den Gegensatz ihres jetzigen Benehmens zu ihrem sonstigen tugendreich-stillen Verhalten vorhält (103 f.).

Die Spannung der Ungewißheit wird noch weiter getrieben; zum Mittel der Spannungsdynamisierung werden die meisterhaft miteinander verquickten herkömmlichen Methoden der gestischen Ausweitung und Szenenbindung, die hier durchaus nichts Dekoratives mehr an sich haben. Durch das Gebaren der Heurodis in Schrecken versetzt, stieben ihre beiden Zofen davon und alarmieren den Palast (84 ff.); diese „Resonanzgebärde“ motiviert gleichzeitig den folgenden Ortswechsel; denn nun stürzen die Palastbewohner herzu, um die Rasende in die Arme zu nehmen (92) und sie in ihr Gemach zu tragen (93–96). Darauf erst wird die Nachricht dem Orfeo übermittelt, und dieser eilt seinerseits mit seinem Gefolge ins Gemach (to chaumber, riht bifor þe quene; 100), wo er dann, wie schon erwähnt, über ihr Gebaren lamentiert. Die Gebärde des Ortswechsels – sonst in den Romanzen einfaches Bindeglied zwischen den Erzähleinheiten – wird hier zum wildbewegten Geschehen, zum stieben-den Hin und Her der Beteiligten. Gleichzeitig aber ist diese aufgeregte Bewegtheit die Reaktion der Umwelt auf das unerklärte Verhalten der Königin, die Resonanz ihrer Gebärden also; sie intensiviert damit die Spannung der Ungewißheit, welche diese Gebärden erzeugt haben.

Auch auf Orfeos beschwörende Frage nach Ursache und Sinn des Gebarens, mit der er dann seine Rede schließt (“and tel me what þe is, and hou, / and what þing may þe help now”; 115 f.), gibt die Rasende noch keineswegs Auskunft, sondern stürzt ihren Gatten (und den Leser) in noch größere Unruhe mit ihrer unter Wehrufen hervorgestoßenen Erklärung, daß sie Orfeo wie immer liebe und ihn trotzdem verlassen werde. Erst nach einer derart gesteigerten Spannung berichtet dann Heurodis – unter Tränen – von ihrem verhängnisvollen Traum, in dem ihr der Feenkönig ankündigte, er werde sie aus dem Reich der Lebenden entführen. Dieser epische Traumbericht (131–174) verdeutlicht zwar endlich die Gebärden der Ausgangssituation. Erstaunlicherweise aber löst er die Spannung nicht auf. Die letzten Worte der Heurodis reißen vielmehr eine noch tiefere Spannung auf; sie schließt ihren Bericht mit der wortwörtlichen Wiedergabe der Drohung des Feenkönigs, nach der es ihr gar nichts nützen würde, wenn sie auch „all ihre Glieder zerreiße“, er werde sie dennoch holen:

And to-tore þine limes al,
þat noþing help þe no schal (171 f.).

Genau das, was ihr, wie wir nun hören, völlig unnütz ist, nämlich ein selbstzerfleischendes Gebaren, hatten wir sie ja vollführen sehen. Damit klingt auch die Verdeutlichung dieses Gebarens mit der Ungewißheit über das Kommende aus, mit Schaudern vor der Zukunft, mit der Spannung letztlich, die im Thema der Dichtung liegt: nämlich der Gegensätzlichkeit der realen Welt der Lebenden und der irrealen Welt der Toten.

Das aber ist die höchste Funktion der Gebärde in *Sir Orfeo*: sie gestaltet das Thematische. Ihre Spannungskraft vermag immer wieder den Abgrund zwischen realer und irrealer Welt aufzureißen; denn der Weg zur Überwindung dieses Abgrunds, der durch das Scheitern schließlich zum Gelingen führt, ist wohl der schicksalhafte Handlungssinn in dieser Dichtung. Diese thematische Spannungskraft hat die Gebärdendarstellung in *Sir Orfeo* selbst dann, wenn sie sich der herkömmlichen verdeutlichten Ausdruckskomplexe bedient

und nicht schon, wie bei der Heurodisklage, das Moment der Ungewißheit zwischen Gebärde und Verdeutlichung treibt. Freilich – und auch das ist schon bezeichnend – sind jene verdeutlichten Ausdruckskomplexe in *Sir Orfeo* nirgends derart barock ausgeweitet wie die unverdeutlichten; sie erscheinen in der Kurzform. Orfeo selbst, nachdem er machtlos der Entführung seiner Gattin zusehen mußte, ist das Subjekt eines Klagekomplexes:

po was þer criing, wepe and wo;
þe king into his chaumber is go,
And oft swoned opon þe ston,
And made swiche diol and swiche mon
þat neize his liif was y-spent . . . (195 ff.)

(Da gab's Heulen, Weinen, Weh;
der König ging in seine Kammer
und fiel in Ohnmacht oft zu Boden
und erging sich so in Klagen,
daß es beinah um ihn geschehen wär.).

Das Spannende liegt hier im Übergang. Es kann kein Zufall sein, daß das allgemeine Mitklagen (195) die Einleitung ist zu Orfeos Einzelklage – und nicht ihr resonanter Widerhall. Der Schlußpunkt des kurzen Klagekomplexes ist vielmehr das Faktum der persönlichen Klage Orfeos im Betroffensein von der Macht einer anderen Welt, hier eben der des Feenkönigs. An diesem Punkt erfolgt ein plötzlicher Übergang; gleich im Anschluß an die eben zitierten Verse heißt es: der König rief seine Edlen zusammen:

He cleped to-gider his barouns,
Erls, lordes of renouns (201 f.).

In dieser typischen Herrschergebärde des Sich-Umgebens mit seinem Hof manifestiert Orfeo Entschlossenheit – und zwar, wie seine Beschlußrede alsbald klar macht, in der Absicht, die Suche nach Heurodis aufzunehmen. Der abrupte Übergang setzt die Spannungselemente nebeneinander: hier die Ahnung um die Kluft zwischen seiner und der anderen Welt (Orfeos Klage) – dort der heroische Wille, diese Kluft zu überschreiten (Orfeos Repräsentation). In dieser Weise ließe sich noch an weiteren Beispielen die thematische Wirkung selbst der verdeutlichten Ausdruckskomplexe zeigen.

Aber nicht nur die Darstellung der Gefühlsgebärden, sondern auch die der Repräsentation lenkt die ganze Dichtung hindurch auf jene thematische Spannung zu, vertieft sie. Greifen wir die Begegnung Orfeos mit dem Hofstaat des Feenkönigs heraus. König Orfeo hatte nach der Entführung der Heurodis in die Feenwelt auf seinen Thron (auf seine Repräsentation!) verzichtet, ein Büßergewand angelegt und irrt nun mit seiner Harfe barfuß durch die Wüste. Da begegnet er der Hofgesellschaft des Feenkönigs. Nicht daß diese ganz und gar in den Formen der mittelalterlichen höfischen Repräsentation geschildert ist, ist das Besondere daran, sondern die einmalige Art und Weise der Schilderung. Nacheinander werden vier typische Aspekte der Repräsentation vorgeführt. Zuerst die Jagdrepräsentation (Rufe, Hörnerklang, Hundebellen; 281–288); alles ist hier zuständlich und allgemein. Es beginnt: „Oft konnte Orfeo nahebei an warmen Nachmittagen den Feenkönig und sein Gefolge sehen“:

He miȝt se him bisides
Oft in hot vnder-tides
þe king of fairy wiȝ his rout (281 ff.).

Die Repräsentation ist an Handlungszeit und -ort nicht gebunden. Die allgemeingültige Zuständlichkeit spiegelt auch der herkömmliche Stil der Aneinanderreihung substantivierter

Gebärdenwörter (das Königsgefolge jagt "wiþ dim cri and bloweing, / and houndes also wiþ him berking"; 285 f.). – Der zweite Aspekt ist die kriegerische Seite der Repräsentation (geballtes Heer, "cuntenaunce stout and fers", fliegende Banner, gezückte Schwerter; 289–296). Der dritte Aspekt ist die höfisch-gesellschaftliche Seite: Tänzeln der Ritter und Damen, Musik, Gesang. Beides bleibt äußerlich in der allgemeinen Zuständlichkeit und ist unverbindlich eingeleitet („und wiederum saher...“; 289; 297). Aber der Stil wird mählich verbaler, der Eindruck bewegter, die Repräsentationsbeschreibung nähert sich dem Vorgänglichen. Zuerst: „Ein jeder (der Ritter) hielt ein gezücktes Schwert“ (and ich his swerd y-drawe hold; 295); dann sogar: „Ritter und Damen kamen angetänzelt ... mit Geschick, mit zierlichen Schritten zart“ (Kniztes and leuedis com daunceing / ... gisely, / queynt pas and softly; 298 ff.). Völlig handlungsgebunden ist dann der vierte Aspekt der Repräsentation, das Treiben der Damen. Die Einführungsphrase fixiert ihn in die Handlungszeit: „Und eines Tages sah er in seiner Nähe ...“ (And on a day he seize him biside ...; 303). Und nun bestimmen auch die Bewegungsverben den Sprachstil:

Sexti leuedis on hors ride,
Gentil and iolif as brid on ris; ...
And ich a faucoun on hond bere,
And riden on haukin bi o riure (304 ff.)
(Zu Pferde ritten sechzig Damen,
Anmutig wie die Vögelein; ...
Sie trugen Falken in der Hand;
Es ging zur Beizjagd an den Fluß.).

Auch örtlich ist dieses Geschehen fixiert (bi o riure), und der betrachtende Orfeo ist mit seiner Gebärde körperlich in die Szene einbezogen: „Das sah Orfeo und lachte“ (þat seize Orfeo, and lou3; 314). Aus der anfangs scheinbar beziehungslosen Gestik der Repräsentation des Feenhofstaates schält sich mit der Abwandlung ihrer Aspekte, und gleichzeitig mit der stilistischen Modifikation, unmerklich Handlungsgeschehen heraus, das einem Höhepunkt zustrebt. Die einmal erreichte konkrete szenische Situation – die Damen auf der Falkenbeize und der sie lächelnd betrachtende Orfeo – verdichtet sich zur Begegnung Orfeos mit seiner Gemahlin, die er als Fee unter Feen gewahr wird. Dieses Ereignis ist Gebärde: „Lieb schaut er sie an und sie ihn wieder; doch keiner sprach ein Wort zum andern“:

3ern he biheld hir, and sche him eke,
Ac noiþer to oþer a word no speke (323 f.).

Von hier aus zurückblickend wird uns nun die thematische Funktion der Variationen der Repräsentation klar; sie erzeugten vorbereitend die Spannung, die im Bewußtwerden der Kluft zwischen den heterogenen Welten liegt. Vor das Auge Orfeos, des verwilderten Wanderers in der Wüste, der sich seiner eigenen Repräsentation ent schlagen hatte, tritt in sich steigernder Deutlichkeit die repräsentative Welt des Feenreiches – zunächst aber mit der tragischen Ironie, daß sich Orfeo die Schicksalhaftigkeit des existentiellen Getrenntseins dieser Welten gar nicht klar macht (er lacht auf, als er die andere Seite betrachtet). In der Gebärde bei der persönlichen Begegnung mit der Heurodis, im Sich-Anblicken und Nicht-miteinander-reden-Können der in getrennten Welten existierenden Gatten, tut sich nun die Tragik der Unüberbrückbarkeit auf – denn ohne diese Tragik könnten sie sich ja hier zum Wiedersehenskuß umarmen, welche Gebärde in den Romanzen für solche Situationen des Sich-Wiederfindens angemessen ist;¹ und endlich wird am Höhepunkt

¹ Vgl. oben S. 139.

diese Tragik in der Gebärde zum schmerzhaften Erlebnis; den Augen der Heurodis entrinnen im Anblick des Gatten Tränen, und dieser Tränen wegen reißen sie die Feen aus der Begegnung fort:

pe teres fel out of hir eige:
 pe oper leuedis pis y-seige
 And maked hir oway to ride
 – Sche most wiþ him no lenger abide (327 ff.)

(Ihr rannen Tränen aus den Augen;
 das sah'n die andern Damen
 und mahnten sie zum Weiterreiten
 – sie durft' bei ihm nicht länger weilen.).

Der Kontrast zwischen der Repräsentationslosigkeit des suchenden Orfeo und der Repräsentationsfülle des Feenstaates aber steht symbolisch für den Gegensatz zwischen Orfeos realer, sterblicher Welt und der irrationalen des Totenreiches, in welcher Heurodis steht; und diese Kluft hindert die Wiedervereinigung der Gatten. Unter Verweis auf diesen symbolischen Kontrast möchte dann später der von Orfeos Harfenspiel bezauberte Feenkönig selbst – entgegen seinem gegebenen Versprechen, jeden Wunsch zu erfüllen – dem Orfeo die Auslieferung der Heurodis verweigern:

“Nay!” quap þe king, “þat nouȝt nere!
 A sori couple of ȝou it were,
 For þou art lene, rowe and blac,
 And sche is louesum, wiþ-outen lac:
 A loplich þing is were, forþi,
 To sen hir in þi compayni.” (457 ff.)

(„Nein“, sprach der König, „das kann nie geschehen;
 ein traurig Paar gäbt ihr wohl ab:
 denn du bist mager, abgehärmt und schwarz,
 und sie ist reizvoll, ohne Makel.
 Ein häßlich Ding wär' es, fürwahr,
 mit ihr zusammen dich zu sehn.“).

Die Lösung aber, also die Überbrückung der Welten und damit die Wiedervereinigung der Gatten, kommt zustande auf Grund der höfischen Tugend, der Ehrenhaftigkeit des Feenkönigs, für die ja die vorher geschilderte Repräsentation seines Hofstaates das Symbol ist; das gegebene Ehrenwort macht es dem Feenkönig zur Pflicht, Orfeos Wunsch zu erfüllen. „Noch viel häßlicher wärs wohl“, redet Orfeo den Feenkönig an, „Trug aus deinem Mund zu hören“:

“Ȝete were it a wele fouler þing
 To here a lesing of þi mouþe” (464 f.),

und der Feenkönig kann nur sagen:

“Take hir bi þe hond and go!” (470)
 („Nimm sie bei der Hand und geh!“).

Indem Orfeo die Heurodis bei der Hand nimmt (His wiif he tok bi þe hond; 473), ist die lösende Wiedervereinigung in der Gebärde veranschaulicht. Das An-der-Hand-Fassen ist Gebärde der Gleichstellung im gesellschaftlichen Rang; hier bedeutet es darum: die Kluft zwischen der repräsentationslosen Stellung Orfeos und der in der Repräsentation des

Feenreiches stehenden Heurodis ist aufgehoben, beide sind auf gleiche Ebene gebracht, auf die Ebene, auf der sie sich finden können.

Daß die Gebärde in dieser ihrer thematischen Funktion nicht etwa vom Stofflichen her aufoktroiert, sondern daß sie vielmehr selbst autonom gestaltende Form ist, möge als letztes Beispiel die Szene der Rückkehr Orfeos an seinen eigenen Hof deutlich machen. Denn hier scheint nun das eigentliche Thema schon erledigt zu sein. Trotzdem bewahrt die Gebärde ihre spannende Kraft. Rein äußerlich handelt es sich um die typische Situation des Wiedererkennens. Der Statthalter, der den heimkehrenden Orfeo nicht erkennt, klagt über dessen vermeintlichen Tod; er fällt in Ohnmacht, muß von den Baronen gestützt werden:

Adoun he fel aswon to grounde:
His barouns him tok vp in þat stounde (549 f.).

Für die Wiedererkennungssituation ist diese im Zusammenhang schon verdeutlichte Klagegebärde ohne dramatische Spannung; der Leser ist über die Grundlosigkeit der Klage im Bilde. Insofern besteht zu ähnlichen Situationen der Romanzen kein grundsätzlicher Unterschied. Dennoch trägt diese Gebärde hier von sich aus zur Offenbarung inneren Geschehens bei; durch sie erkennt nämlich Orfeo, daß sein Statthalter ihm die Treue gewahrt hat:

King Orfeo knewe wele bi þan
His steward was a trewe man (553 f.).

Darüber war in der Tat der Leser bis zu dieser Gebärde ebenso im Ungewissen wie Orfeo selbst; hat doch zu Beginn der Episode (519 ff.) die Schilderung von des Statthalters rauschender Hofhaltung den Zweifel an dessen Untergebenheit gegen Orfeo nur genährt. Als sich nun Orfeo zu erkennen gibt, führen die anläßlich der Wiedersehensfreude geschilderten Gebärden dieses Thema fort und kehren gleichzeitig zum Hauptthema zurück, das sie abrunden und abschließen. Der Statthalter bekundet seine Freude über Orfeos Rückkehr in überaus stürmischer Weise; er eilt freudig auf ihn zu, so daß die im Weg stehenden Tische umfallen, und er fällt mit allen Anwesenden Orfeo zu Füßen:

Ouer and ouer þe bord he þrewe,
And fel adoun to his fet;
So dede euerich lord þat þer sete (578 ff.).

Mit der ihm dargebrachten Unterwürfigkeitsgebärde tritt Orfeo wieder in seine eigene Welt, in seine alte Repräsentation ein, die er am Anfang waghalsig auf der Suche nach der irrealen Welt verlassen hatte. In Repräsentationsschilderung (Festzug, Einzug der Königin, Musik; 587 ff.) klingt die Dichtung aus; Orfeo wird neu gekrönt (!):

Now King Orfeo newe coround is (593).

Damit hat sich der Kreis geschlossen.

Es hat sich gezeigt, daß die Gebärde in *Sir Orfeo* an der stilistischen und dramatischen Gestaltung teilhat, daß sie Formkraft gewinnt. Dabei wird jedoch weder an ihren typischen Erscheinungsformen gerüttelt noch an den herkömmlichen formalen Tendenzen der Gebärdendarstellung – der wechselhaften Ausweitung in Komplex oder Situationsbeschreibung, oder der Funktionalisierung im Übergang. Auch der Wertgehalt bleibt; die Klagegebärden sind Ausdruck des Betroffenseins vom Schicksal, die Formen der Repräsentation sind Attribute des Herrschers. Aber diese Gebärden werden nun zu Symbolen geistiger

Welten und ihrer Spannungen, welche die Thematik dieser Dichtung ausmachen und aus denen das Geschehen erwächst. Darum erhält die Gebärde Sinn und dramatische Funktion für das Gesamtwerk; sie trägt dazu bei, über die Ruckhaftigkeit des reihenden Erzählstils die große Einheit zu spannen. Man wird nicht fehlgehen, in der Technik des Orfeodichters die Züge eines Balladenstils zu vermuten, wie er sich in der mittelhochdeutschen Dichtung schon ausgebildet hatte. Dennoch wird *Sir Orfeo* schon wegen seiner Länge nicht als Ballade anzusehen sein, sondern als Romanze, in der einer der denkbaren Wege gefunden wird, die in anderen Romanzen schlummernden künstlerischen Aussagemöglichkeiten der Gebärde auszuschöpfen.

7. *SIR GAWAIN AND THE GREEN KNIGHT*: DIE INDIVIDUELLEN GEBÄRDEN

Einen anderen, um nichts minder künstlerisch fruchtbaren Weg zur Überwindung der starren, dekorativen Gestik des reihenden Romanzenstils beschreitet der Gawaindichter. Seine Methode besteht – im Gegensatz zu der des Orfeodichters – gerade darin, daß er die Einzelgebärden aus ihrer Typik löst, daß er sie realisiert und individualisiert; er erzeugt den Eindruck, als ob jede Gebärde direkt beobachtet sei. Dabei bleiben andererseits – wiederum im Gegensatz zu *Sir Orfeo* – die Konturen der Erzähleinheiten ausgeprägt erhalten. Während die Gebärde in *Sir Orfeo* für die ganzheitliche Thematik fruchtbar wird, setzt beim Gawaindichter ihre Wirkung innerhalb der Erzähleinheiten ein.

Überblicken wir darum zunächst die Aufbautechnik in *GGK*. Schon äußerlich ist die Trennung in Episoden durch die Teilung in vier in sich abgerundete Kapitel (*fyttes*) markiert. Formal haben auch die Strophen, in die die *fyttes* unterteilt sind, etwas Trennendes; die kurzen Reimverse (*bob* und *wheel*), welche jede der aus alliterierenden Langzeilen bestehenden Strophen abschließen, nehmen meistens schon Gesagtes wieder auf, lassen es verweilend ausschwingen. Die einzelnen Episoden sind sorgfältig eingeleitet – mit Orts- und Zeitangaben, präzisen Personenbeschreibungen usw. Ebenso sorgfältig sind sie abgerundet. Nirgends fehlt – wie so oft bei *Lazamons* Szenenansätzen – die Schilderung der lösenden Schlußsituation.

Das eigentlich Neue aber gegenüber der Praxis der reihenden Erzählweise der Romanzen ist, daß in allen Erzähleinheiten ein szenisches Geschehen ausgestaltet ist. Die Erzähleinheiten selbst nehmen einen viel monumentaleren Raum ein als anderswo; die ganze erste *fytte* ist von der großen Hofszene erfüllt; in anderen sind die Jagd- und Versuchungsszenen meisterhaft ineinander verschachtelt. In jeder Szene ist nur das für die jeweilige Situation gültige Geschehen, der einmalige Verlauf, geschildert, nicht bloß die dekorative Ausweitung einer typischen Situationsgestik. Abgekürzte, formelhaft-gedrängte Erzähleinheiten gibt es nicht; denn das einmalig Erlebte läßt sich nicht abkürzen. Darum gibt es auch nicht den Wechsel von ausgeweiteter und abgekürzter Gestik, obgleich die Parallelität der Fundamentalgestik vieler Szenen dazu einladen könnte. Die „typische“ Fundamentalgestik wird vielmehr als Schema gar nicht bewußt, weil sie stets mit dem besonderen Geschehen des Augenblicks verwoben ist. Damit stoßen wir wieder auf so etwas wie eine epische Potenz der Gebärde. Aber anders als im altenglischen Epos erwächst diese Potenz nun nicht aus der Tatsache, daß eine bedeutsame Gebärde aufblitzt, sondern aus der Art, wie sie sich im szenischen Geschehen darbietet. Denn es herrscht das Ebenmaß einer die

äußere Erscheinungswelt präzisierenden Darstellungsweise.¹ Diese Darstellungsweise ist das Resultat einer Sehweise, die man nachgerade als das Gegenteil der in der altenglischen Epik wirkenden bezeichnen könnte. Der Blick des Dichters geht konsequent auf das Anschauliche. In der Leuchtkraft und Schärfe der Beschreibungen feiert der visuelle Stil des Gawaindichters ebensolche Triumphe wie in der Lebendigkeit der Gebärdendarstellung.

Bedeutungsvoll für unsere Fragestellung sind auch seine plastischen, raumerfüllenden und situationsgestaltenden Wirkungen. Räumliche, bewegte Bildkomposition schafft der Gawaindichter schon in der Bewältigung eines so konventionellen Motivs wie der Evozierung der Jahreszeiten, die in *GGK* die Erzähleinheiten: Enthauptungsspiel und Auszug Gawains, überbrückt. Der Raum zwischen Himmel und Erde wird durch ein stetes Auf und Nieder der visuellen Impulse erfüllt. Der Frühling: die Kälte sinkt nieder, die Wolken steigen empor (Colde celngeȝ adoun, cloudeȝ vplyften; 505). Diese räumliche Bewegung, mit der sich auch andere Naturschilderungen in *GGK* darbieten,² ist von Sinneseindrücken belebt; „glitzernd ergießt sich der Regen in warmen Schauern; fällt nieder auf den lieblichen Grund“ (Schyre schedȝ þe rayn in schowreȝ ful warme, / Falleȝ vpon fayre flat; 506 f.). Und diese Bewegung erfüllt einen erlebten Raum, in dem sie ihren Ausgangspunkt und ihr Ziel hat. Sie ist gerichtete Bewegung; der Regen fällt von den Wolken auf die Felder und Haine mit ihren grünen Gräsern (508) und ihrer Blütenpracht (512). So ist auch das Bild des Sommers gestaltet; Zephyrus bläst auf die Pflanzen und Gräser (517), das Pflänzchen wächst aus der Erde empor (518), der Tau tropft von den Blättern herab (519). Und der Herbst: seine Winde heben den Staub von der Erdoberfläche empor (He dryues wyth droȝt þe dust for to ryse, / Fro þe face of þe folde to flyȝe ful hyȝe; 523 f.); die Blätter wirbeln von der Linde hinab aufs Feld (526).

Wo nun solche raumbelebende Bewegung in der Situationsgestaltung wirkt, da wird die individualisierte Gebärde zum Kompositionsmittel *par excellence*. Die Gebärde, sonst in den Romanzen zuständlich und flächig, steht nun gleichsam im dreidimensionalen Raum, und sie füllt den Raum – eine Errungenschaft, wie sie ähnlich Giotto's Arenafresken zu Padua für die Malerei gebracht haben.³

Man sehe, welche in der englischen Romanzendichtung nie dagewesene Wirkungen allein mit den Blickgebärden erzielt werden. Der Blick war in sonstigen Dichtungen etwas aus dem Gewebe des Geschehens Isoliertes; er war typisch für die heroische Pose, er gehörte zu zuständlichen Ausdruckskomplexen. Man sprach mehr von den Augen und deren Funkeln als vom schauenden, gerichteten Blick. In *GGK* zielen die Blicke; sie durchmessen gleich imaginären Linien den szenischen Raum. Der Blick zieht Beschreibungen in die Schilderung des Szenengeschehens hinein. Auf die Gestalt des Burgherrn lenkte Gawains Blick bei der Begrüßung hin:

Gawayn glyȝt on þe gome þat godly hym gret,
And þuȝt hit a bolde burne þat þe burȝ aȝte,
A hoge haȝel for þe noneȝ ... (842 ff.).

Daraufhin erfahren wir, wie der Burgherr aussieht. Über Gawains Blick kommt der Dichter zur äußeren Beschreibung, hier der Person (s. a. 952 ff.), anderswo eines Ortes wie der Landschaft um die Grüne Kapelle (2163 ff.) – zu Beschreibungen, die ganz aus Gawains Warte erfolgen. So schafft der Blick Szenenperspektive und dient damit der Szeneneinheit –

¹ Vgl. auch Kane, S. 74.

² Vgl. auch Moorman, S. 101.

³ Vgl. T. Hetzer, *Giotto* (Frankfurt/M 1941), S. 133 f.; 141 f.

nicht nur der räumlichen, auch der strukturellen. Der umherirrende Gawain wird der Burg gewahr; deren pittoresk beschriebene, glitzernde Pracht (765–770) gibt nicht nur äußerlich einen Kontrast ab zu der Wildnis des Waldes, in dem Gawain ist, sondern setzt auch heiteren Glanz dem inneren Bangen des Ritters entgegen. Dieser Kontrast gewinnt szenische Gestalt, weil Gawain von seinem Standpunkt (in þe wod; 764) aus in die Richtung der Burg blickt und sie gleichsam anvisiert; dazwischen aber flimmern die den Blick vorerst noch hemmenden Eichenzweige:

þat holde on þat on syde þe hapel auysed,
As hit schemered and schon þurȝ þe schryre okeȝ (771 f.).

In räumlicher Perspektive verbindet auch die bildliche Blickgebärde in den erwähnten Jahreszeitschilderungen Gegensätzliches; die Tautropfen fallen zur Erde, um dort „eines beglückenden Blicks der strahlenden Sonne“ zu harren (to bide a blyful blusch of þe bryȝt sunne; 520).

Der gerichtete Blick komponiert aber auch das szenische Geschehen selbst. Er veranschaulicht das Kontaktfinden der Redepartner und hebt den Redekontakt vom übrigen Vorgang ab. Schon ohne die Gebärde ist das Szenisch-Räumliche der Redkontakte deutlich. Die Ankündigungen der Dialogreden geben die Richtungsänderung des Sprechens an (þen carpeȝ to Sir Gawan þe knyȝt in þe grene; 377; vgl. 405 u. ö.); solche Redeankündigungen lenken auf den räumlich fixierten Standpunkt des Partners hin. Dadurch wird die gerichtete Dialogrede von der selbsterklärenden, repräsentativen Rede differenziert; denn die Ankündigungen der letzteren weisen auf das Gefühl oder auf die Pose des Sprechenden hin. Jene Rederichtung versinnlicht der Blick. König Arthur, der nach dem Enthauptungsabenteuer zunächst die Königin beruhigt, blickt sodann zu Gawain, dem Helden des Tages, hin, um ihm öffentlich seine Anerkennung zu zollen (476); und vorher drehte der Geköpfte sein mit aufgerissenen Augen starrendes Haupt eigens in Gawains Richtung, damit es ihm die Mahnung an den Kontrakt zurufe (444 ff.). Derartige Blicke sind etwas Spürbares; manchmal ist betont, daß die Beteiligten sehen, wie jemand blickt, daß sie davon beeindruckt sind (vgl. 82 f.; 199 f.).

Mit solchen „raumgeometrischen“ Funktionen ist nun die Bedeutung der Blickgebärden beim Gawaindichter keineswegs erschöpft. Denn die Blicke sind beseelt; sie sind individueller Ausdruck und der Situation entsprechend nuanciert. Das zeigt schon die Vielfalt der offensichtlich bedeutungsdifferenzierten Wörter für das Blicken (*auyse, byholde, blusche, glente, glyfte, loke, se, studie, tote, wayte, wyte* usw.). Jeder Blick ist etwas Einmaliges, ist nur aus dem besonderen Vorgang heraus zu verstehen. Darum unterscheidet sich das wilde Dreinschauen des ankommenden Grünen Ritters (199, 223) vom verblüfften Gucken seiner Betrachter (232) oder der suchende Blick Gawains im unheimlichen Gelände (2163) von seinem verstohlenen Blinzeln, als ihm die Axt in den Nacken saust (2265). Weil die Blicke beseelt sind, kann sich in ihnen der innere Vorgang spiegeln. Prachtvoll gestalten die nuancierten Blickgebärden die Szenen zwischen Gawain und der Dame im Schlafgemach. Als in der ersten derselben der unter der Bettdecke schlummernde Gawain ein Geräusch an der Tür hört, lugt er vorsichtig unter dem Bettvorhang hervor in dessen Richtung (wayteȝ warly þiderwarde; 1186). Er sieht nun – und der Leser sieht aus Gawains Perspektive – die schöne Dame, ihr Verhalten, ihre Gebärden. Die wechselseitigen Blicke künden die Phasen des inneren Geschehens an. Das Lügen Gawains, das bewußt einseitig ist, bewirkt noch keinen Kontakt (Gawain stellt sich schlafend; Scham erfüllt ihn; 1189). Der gleichfalls einseitige Blick der Dame, die den scheinbar Schlafenden betrachtet (1194), führt seinerseits zum nächsten Stadium des inneren Geschehens: Gawain verspürt die Huld

der Dame und überlegt sich, wie er sich nun zu verhalten habe (1196–1199). So kommt es dann zum eigentlichen Kontakt, was abermals der Blick veranschaulicht: Gawain dreht sich der Dame zu und „öffnet seine Augenlider“ (vnlouked his y3e-lydde3; 1201), und ihre Blicke treffen sich. Dieses Spiel der Blicke nimmt also gleich einer *dumb-show* die Phasen der inneren Entwicklung voraus, die sich dann in Rede und Gegenrede ausbreitet. Zugleich ist durch die Blickrichtungen der Szenenraum perspektivisch komponiert.

Gestaltend und offenbarend zugleich ist die Blickgebärde auch in den anderen der dem Gawaindichter gemeinhin zugeschriebenen Dichtungen der Handschrift *Cotton Nero A X*. In *Pearl* versinnlicht sie den Kontakt zwischen Träumer und „Perle“. In *Purity* wird geschildert, wie bei der Sintflut Menschen und Tiere auf die Berge fliehen und entsetzt in den Himmel starren (389), in welcher Blickgebärde sich die Richtung des Hinaufsteigens fortsetzt und in der gleichzeitig die Rettungslosigkeit offenbar wird. Und weil Abraham, von Gott über die bevorstehende Vernichtung Sodoms und Gomorrhas in Kenntnis gesetzt, um das Schicksal seines in Sodom lebenden Bruders Lot besorgt ist, blickt er seinem sich entfernenden Gotte flehend nach (*Purity* 769). Beide Blickgebärden haben keine Entsprechung in der biblischen Quelle.

Doch sind die Blickgebärden in ihren Nuancen nicht allein da, sondern im Zusammenspiel mit den anderen mannigfaltigen Gebärden und freien Bewegungen; sie sind Teile einer realistischen Gebärdenfolge. Der Raum, den die Blickenden einnehmen, wird durch ihre Gebärden erfüllt. Der eben erwähnte Auftritt zwischen Gawain und der Dame ist ganz in Gebärden- und Bewegungsschilderung aufgelöst. Gawain im Bette steckt den Kopf hervor, zupft den Vorhang ein wenig hoch, legt sich wieder zurück und stellt sich schlafend, um dann, Erwachen vortäuschend, sich zu strecken und sich zur Dame zu wenden. Diese ihrerseits hatte die Tür gar behutsam (ful dernly and stylye) hinter sich geschlossen, hatte den Vorhang gelupft, um darunter hindurchzuschlüpfen, sich gar sanft (ful softly) auf den Bettrand zu setzen und den vermeintlich Schlafenden zu betrachten (1182 ff.). Zwischen den solchermaßen durch ihre höchst individuellen Gebärden wirkenden Figuren geht das Spiel der Blicke hin und her. Dann wiederum konkretisiert sich gleichsam die Richtung der Blicke, indem körperliche Gebärden den durch sie geknüpften Kontakt weiterführen; den Blicken folgt der Dialog, dann das wechselseitige Lachen (1212, 1217, 1290), die physische Annäherung (1305) und endlich der Kuß (1306). Ähnlich führten Blicke und Gebärden schon zum allerersten Kontakt Gawains mit der Dame bei der Begegnung in der Kapelle. Die Liebreizvolle war anmutig ins Kirchengestühl getreten (934), während an anderer Stelle der Burgherr den Gawain am Gewandschoß ergriffen und ihn zu sich gesetzt hatte. Da geruht die Dame, „to loke on þe kny3t“ (941), und schreitet sogleich in seine Richtung; Gawain seinerseits schaut (gly3t) die huldreich Blickende höflich an (970) und nähert sich ihr gleichfalls (971), um sie dann züchtig zu umarmen und zu küssen (973 f.), nachdem er sich vor ihrer gesetzten Begleiterin ganz tief (mit gesenktem Blicke also) verneigt hatte.

Solche Wirkungen sind möglich, weil das Spiel der Gebärden in realer Anschauung vor sich geht und weil Vorgang und Gebärde ineinander verwoben sind. Auch das ist für die anderen Stücke der Handschrift charakteristisch. Als in *Purity* Sarah ihr berühmtes Lachen über die Prophezeiung der Spätgeburt anstimmt, steht sie „hinter der Tür“ (þenne þe burde byhynde þe dor for busmar lazed; 653). Zwar folgt der Dichter hier einer Anregung seiner Quelle;¹ daß er sie bereitwillig aufgreift, ist jedoch bezeichnend und steht ganz im Gegensatz zur Darstellung etwa der altenglischen *Genesis*, wo diese Anregung total übergangen

¹ Vgl. 1. Mose 18: Sara risit post ostium tabernaculi.

wird. Und ist es nicht auch ein höchst realistisches Sehen einer so stereotypen Gebärde wie der des Kleiderzerreißens, wenn der Dichter in *Patience* dazu bemerkt, wer so heftig sei, sie zu vollführen, müsse nachher um so kläglicher dasitzen und seine Kleider wieder zusammenflicken?¹

Das Zusammenwirken all dieser Neuerungen in der Gebärdendarstellung – die schon fast an Coleridge gemahnende Blickmagie, das Raumerfüllende und Raumkomponierende der Gebärde, ihre individuelle Nuancierung, ihre innere Aussagekraft und ihre äußere Realisierung – das Zusammenwirken von alledem ist es nicht zuletzt, was die Szenen in *GCK* formt und was ihren Glanz ausmacht.

Sehen wir uns daraufhin einmal die große Enthauptungsszene an, welche die ganze erste *fytte* einnimmt. Es ist eine Staatsszene. Ihr erstes erregendes Moment ist die Ankunft des Herausforderers (132 ff.) – eine Empfangssituation also, der die repräsentative Gelagebeschreibung vorausgeht. In der ersten Phase dieser Szene tritt der Grüne Ritter durch das Tor der Halle (136); zuvor hatte sein Erscheinen ein vom Gelagejubiläum dissonant sich abhebender Lärm (132) angekündigt. Dergestalt in den Szenenraum hereingebracht, kann – aus der Perspektive der verwunderten Gelagegäste – das Äußere des unheimlichen Gesellen beschrieben werden. Der Kontrast zwischen dieser äußerst sinnenfreudigen Beschreibung und der vorausgehenden des höfischen Festes läßt die anfangs akustische Dissonanz im Bereich visueller Eindrücke fortwirken. Aus der über dreieinhalbstrophigen Personenbeschreibung des Grünen Ritters (137–220) kristallisiert sich die Vorstellung seines Gebarens heraus. Die retardierenden Kurzverse (*wheels*) am Ende der einzelnen beschreibenden Strophen lenken immer wieder und mit wachsender Deutlichkeit darauf hin. Das *wheel* nach der ersten beschreibenden Halbstrophe deutet noch allgemein sein erstaunliches Gebaren an: „Er benahm sich wie ein kühner Kerl“ (He ferde as freke were fade; 149); im *wheel* nach der dritten beschreibenden Strophe zeichnet sich der Blick ab: „Er blickte wie der Blitz so strahlend drein – das sagten alle, die ihn sahen“ (He loked as layt so lygt, / So sayd al þat hym syge; 199 f.).² Dies ist der übliche wilde Heldenblick, das Augenfunkeln der heroischen Pose. In den irischen und französischen Varianten ist diese ostentative Mimik des Augenfunkelns weitaus stärker;³ der Gawaindichter mildert sie offenbar etwas herab, was indes wohl nicht so sehr daran liegt, daß er, wie man angenommen hat, den Grünen Ritter gesellschaftsfähiger machen will⁴ – sondern daran, daß die Veranschaulichung einer heroischen Pose für ihn nicht das letzte Ziel der Gebärdendarstellung ist. Aus dem Kontrast seines Benehmens zum höfischen Milieu⁵ entwickelt sich nun erst das eigentliche Geschehen. Aus dem demonstrativen Augenfunkeln wird am Ende der vierten beschreibenden Strophe der gerichtete, raumdurchmessende Blick. Der Grüne Ritter reitet grußlos in die Halle und schaut zuerst hoch über alles hinweg (223), weil er den König, wie er sagt, in Augenschein nehmen möchte („se þat segg in sygt”; 226); dann wendet er sich hin und her, wobei sein suchender Blick gleichsam die Ritter abtastet:

To knygteȝ he kest his yge,
And reled hym vp and doun (228 f.).

¹ Vgl. *Patience* 526 f.: For he þat is to rakel to renden his cloþeȝ,
mot efte sitte with more vnsonde to sewe hem togeder.

² Ähnlich führte die Beschreibung Guineveres im *wheel* zum Staunen über ihren lieblichen Blick (vgl. 81 ff.).

³ Vgl. Kittredge, S. 11; S. 32 f.

⁴ Vgl. dazu auch Reinhold, S. 129.

⁵ Auch daß er die kriegerische Waffe in der einen, den friedlichen Eibenbusch (und nicht den sonst in höfischen Romanzen üblichen Palmzweig) in der anderen Hand hält, könnte als nicht-höfisch aufzufassen sein; jene ist eine „heidnische“ Waffe (vgl. Speirs, S. 226), dieser entspricht regionaler volkstümlicher Sitte (vgl. Savage, S. 15 f.).

Der allmählich sich konkretisierende und richtende Blick des Grünen Ritters läßt spürbar werden, wie dieser die Halle immer stärker beherrscht. Die Blicke, mit denen die Hallen-gäste reagieren, versinnlichen dieses Hineinwachsen des Herausforderers in den Szenen-raum noch stärker. Der Grüne Ritter, seine Erscheinung, sein Gebaren und seine Blicke werden durch deren Augen gesehen (147, 200); sein Äußeres bietet sich ihnen in lebhaften Lichtern und leuchtenden Farben dar: seine Rüstung schimmert und funkelt (euer glemered and glent; 172); seine Farbe ist ein „prächtiges Grün“ (fayre grene; 189) oder ein „leuch-tendes Grün“ (bryzt grene; 192) usw. Die raumerfüllende Intensität der neugierigen Blicke seiner Betrachter steigert sich im gleichen Maße wie der Herausfordererblick selbst, so daß schließlich die Blicke gleichsam durch die Szene schwirren:

Ther watȝ loking on lenȝe þe lude to beholde,
For vch mon had meruayle quat hit mene myȝt (232 f.).

In die Richtung der Blicke geht die physische Raumbewegung; die Anwesenden machen sich an den Grünen Ritter heran (stalked hym nerre; 237). Die Totenstille, die sich über den Saal legt (243), macht die Magie der Blicke und Gebärden noch eindrucksvoller.

Formal entsprechen die Gebärden der Gelagegäste den Resonanzgebärden, mit denen die Romanzen immer wieder die Gestik ausweiten.¹ Aber hier gestalten sie den Raum, und – was mehr ist – sie spiegeln die innere Gespanntheit dieser Situation: da ist das Unheimliche der rätselhaften Erscheinung des Grünen Ritters, und da ist die wirre Verblüffung des galanten Artushofes. Die beiden Parteien haben den Kontakt noch nicht gefunden. Die Blicke, am Ende zwar gerichtet, bleiben hier verwundertes, dort suchendes Starren – spiegeln also die innere Kontaktlosigkeit.

Die zweite Phase der Szene ist nun das Kontaktfinden. Arthurs Blick auf den Grünen Ritter vom Hochsitz aus (250) leitet sie ein. Dem Blick folgt der Gruß, dann in Rede und Gegenrede des Grünen Ritters Versicherung seiner unkriegerischen Absicht und die Erklärung seiner Herausforderung zum Enthauptungsspiel. Damit ist zwischen Arthur und dem Grünen Ritter über den Kontakt der Blicke der Redekontakt geschaffen.

Da tut sich in der dritten Phase ein neuer Gegensatz auf, indem der Hof ganz anders auf die Herausforderung des Grünen Ritters reagiert als der König. Der Hof ist bestürzt; alle erstarren förmlich in betretenem Schweigen (301 f.). Man weicht damit einem Kontakt mit dem Grünen Ritter aus. Dessen Augen rollen darum auch ziellos hin und her (304), und seine sonstigen Gebärden demonstrieren wilde Selbstherrlichkeit (er dreht sich im Sattel, runzelt die Stirn, streicht den Bart – eine typische Zornesgebärde² –, lacht höhnisch auf; 303 ff.). – Arthurs Gebärden jedoch führen im Gegensatz zu denen seines Gefolges den vorher geknüpften Kontakt mit dem Herausforderer weiter. Seine Reaktion ist zorniger Mut; wegen der Gebärden des Grünen Ritters schießt ihm die Zornesröte ins Gesicht (317). Das stellt ihn mit dem gleichfalls Zorn zeigenden Grünen Ritter auf eine Ebene, was dann gleich das zeremonielle Verhalten noch weiter verdeutlicht. Arthur springt auf den Grünen Ritter zu und faßt ihn bei der Hand (!); der andere steigt vom Pferde ab. Damit wird der Kontakt der Ebenbürtigen zur Situationsbewegung: Arthur ergreift und schwingt die Axt (330 f.); der Grüne Ritter steht hünenhaft zum Schlage einladend da, indem er sich den Bart streicht (334 ff.). In dramatischer Steigerung sieht man abwechselnd die körperlichen Bewegungen der Kontrahenten.

In der vierten Phase tritt Gawain hervor mit seinem Entschluß, für den König einzustehen und das Abenteuer auf sich zu nehmen. Seine Gebärde greift in die Dramatik des Kontakts zwischen Arthur und dem Grünen Ritter ein: Gawain verneigt sich in Richtung

¹ Siehe oben S. 123.

² Vgl. Riemschneider-Hoerner, S. 21.

zum König (To þe kyng he can enclyne; 340), und zwar von seinem ehrenvollen Platz an der Seite der Königin aus, der ihm eingangs der Szene zugewiesen wurde (109) und an den jetzt erinnert wird (339); diese Gebärde bekundet also zugleich Gawains höfische Ehrerbietigkeit und die ihn auszeichnende Sonderstellung. Die folgenden Gebärden führen nun den damit geknüpften Kontakt zwischen Arthur und Gawain räumlich weiter: Gawain erhebt sich auf Geheiß des Königs, geht zu diesem hin, kniet nieder und empfängt Arthurs Segen durch die Segensgebärde. Damit ist ihm die Aufgabe übertragen (366 ff.).

In der fünften Phase – mit der eigentlichen Enthauptung – muß der Kontakt zwischen den Gegnern Gawain und Grüner Ritter geschaffen werden. Dies geschieht zum einen in der raumdurchmessenden Bewegung (Gawain schreitet mit der Axt in der Hand auf den anderen zu; 375); andererseits dadurch, daß der Grüne Ritter an Gawain seine Rede richtet (377; 405). Und wieder pflanzt sich dieser Kontakt in Gebärden und Situationsbewegungen fort, indem bei der Enthauptung abwechselnd die Körperbewegungen der beiden Gegner geschildert sind (417 ff.). Erst nachdem der Kopf abgeschlagen ist, tauchen dann auch die bisher beklommenen Betrachter auf und versetzen dem am Boden rollenden Haupte Fußstritte (428).

Das innere Geschehen jeder Szenenphase veranschaulichen die Gebärden und Bewegungen, die die von den spürbaren Blicken gezogenen Linien ausfüllen; den großen Gesamtbau der Szene aber gestaltet das Anschwellen und Abklingen der Gebärdenvorstellung. In den Phasen, in denen das Geschehen dramatisch ansteigt, tritt an die Stelle des einfachen Blickes der heroischen Pose, der in der Anfangsphase dominiert, die kräftigere Szenengestaltung durch die Körpergebärden und Situationsbewegungen. In der ausklingenden Szene genügt wieder der redebegleitende Blick allein, um das Geschehen abzurunden. Den Gawain trifft zunächst der stierende, mahnende Blick des abgeschlagenen Kopfes des Grünen Ritters (446), dann der anerkennende Blick des Königs, der nicht nur ihn als Helden des Tages noch einmal beleuchtet, sondern auch die höfische Verbundenheit Arthurs mit seinem Gefolgsmann veranschaulicht, bevor dessen Axt am Ehrenplatz aufgehängt wird, „wo alle sie mit Staunen ansehen konnten“ (þer alle men for meruayl myzt on hit loke; 479) und die Szene in allgemeinem Jubel endet.

Die individualisierten und situationsbelebenden Gebärden erzeugen auf diese Weise die ganze Dichtung hindurch ein anschauliches, bewegtes, raumerfüllendes szenisches Geschehen, das der unmittelbare Ausdruck der inneren Handlung ist. Darin besteht der wesentliche Unterschied zu den „Gebärdenszenen“ bei Lazamon. Dort stützten die Gebärden den tektonischen Szenenbau, hoben den Handlungsumschlag hervor. In den Szenen des Gawaindichters hingegen vermitteln sie die Phasen der inneren Entwicklung. Dort waren sie vielleicht dramatisch; hier neigen sie dem Epischen zu. Das unterscheidet die Gebärdendarstellung des Gawaindichters aber auch von der in *Sir Orfeo*. In *Sir Orfeo* erzeugen die äußerlich stereotypen Gebärden thematische Spannung; sie intensivieren das geistige Geschehen. Die Gebärden in *GGK* hingegen lösen es in die Anschaulichkeit auf. Die Gebärden in *Sir Orfeo* symbolisieren die Bedeutung des Geschehens, die beim Gawaindichter individualisieren und realisieren sie.

Zu jener weitreichenden Ausstrahlungskraft der einmalig-bedeutsamen Gebärde über das Gegenwärtige hinaus, wie sie im Beowulfepos zu verspüren war, kann es beim Gawaindichter nicht kommen – und das ist der Nachteil seiner Methode. Aber ihr Vorteil ist es, daß sie die innere Handlung offenbart, anschaulich macht und in szenenräumlicher Ordnung ausbreitet. Die Gebärden beim Gawaindichter sind weder etwas nur Dekorativ-Verdeutlichendes, noch bedürfen sie der Verdeutlichung. In ihnen gewinnt die Seele der Dichtung Gestalt.

Für die Erzähltechnik und die künstlerische Aussage ist die Gebärde in *GGK* darum in vielerlei Hinsicht fruchtbar. Sie hat Anteil an der Ineinanderschachtelung der Versuchungs- und der Jagdszenen, welche einander auch thematisch ergänzen.¹ Sie differenziert die parallelen Szenen untereinander – die drei Versuchungsszenen etwa, deren jede das Gebärdenspiel der vorausgehenden Begegnung weiterspinnt und deren jede andere Gebärdenhöhepunkte hat, die dem Fortschreiten des Versuchungsthemas entsprechen. Das soll hier nur angedeutet bleiben. Es gibt nun auch – um nur noch einen Aspekt näher zu beleuchten – eine echte Charakterisierung durch die Gebärde. Während sonst in den Romanzen die Gebärde nur äußeres Attribut der Personen ist und allenfalls flächige Charaktertypen prägt, legt sie hier die differenzierteren Züge bloß und wirkt mit an der Schaffung „runder“ Charakterbilder.² Das gilt für alle Personen, und natürlich in besonderem Maße für den Haupthelden. Zwar tritt Gawain, wie auch sonst die Romanzenhelden, in heroischer Pose und auch mit höfischen Gebärden auf; aber jedesmal ist solches Auftreten die Entscheidung in einer gespannten Situation und bringt darum seine sittliche Haltung ans Licht. Wie Gawain vor den Grünen Ritter trotz der makabren Unheimlichkeit dieses Unternehmens mit der Axt in der Hand fest hintritt (375 f.); wie er beim Auszug ins Ungewisse nicht nur die Waffen anlegt, sondern auch den Helm symbolisch küßt (605); wie er, als ihn der Führer zur Grünen Kapelle ängstlich warnend verläßt, fest die Zügel seines Pferdes packt (2160); wie er dann angesichts des unheimlichen Ortes in heroischer Pose auf einen Felsen steigt (2197 f.) und mit kräftiger Stimme die Herausforderung ruft (2212); wie er schließlich, als er das Blut seiner Wunde auf den Schnee träufeln sieht, aufspringt, Helm und Waffen ergreift und sich in Kampfespositur wirft (2315 ff.) – alles dies zusammengekommen rundet sich zu einem Bild von Gawains Tapferkeit, die sein Wesen ganz durchdringt. – Ebenso weist er sich durch die höfischen Gebärden, die er in den verschiedensten Situationen meistert, als perfekt in der *cortisie* aus. Trotz der gespannten Lage in der Enthauptungsszene, als Arthur und sein Hof auf die Herausforderung des Grünen Ritters gegensätzlich reagieren, bekundet er seine Gefolgschaftstreue gegenüber Arthur im peinlich beachteten Zeremoniell (Verbeugung, Niederknien, Aufstehen erst auf Arthurs Geheiß; 340, 366 ff.). Beim Gastmahl, im Gegenüber mit der Dame – überall bezeugt er im formvollendeten Gebaren sein höfisches Rittersgut. Und noch ein weiteres durchdringt Gawains Charakter und manifestiert sich in seinen Gebärden: seine tiefe Religiosität. Das ist nun schon ein Zug, der in *GGK* ungleich stärker hervortritt als in den früheren ausländischen Konzeptionen der Gawainfigur.³ Gawain verrichtet Gebetsgebärden in allen Lebenslagen: vor dem Auszug ins Abenteuer (Opfern am Altar; 593), angesichts der beklemmenden Ausweglosigkeit (Bekreuzigen; 761), in der unschlüssigen Verwirrung während der Begegnung mit der Dame im Schlafgemach (Bekreuzigen; 1202), aber auch im Mußedasein auf dem Schloß (er geht „munter zur Messe“; 1311).

Solches macht nun Gawain zwar zur profilierten Persönlichkeit; doch mit diesen Gebärden allein bliebe er trotzdem noch das Musterexemplar eines höfischen Romanzenhelden. Die Gebärdenmanifestation der Tapferkeit, der *cortisie*, der Religiosität ist indes etwas, was affektische Regungen unterdrückt. Als Mensch aus Fleisch und Blut erscheint Gawain darum schon eher, weil nun auch die andere Seite seines Wesens offenbar wird und sich gelegentlich auch durch sein Gebaren manifestiert: nämlich seine Anfälligkeit für zagende Gefühle und für innere Unsicherheit, kurzum für das, was es zu meistern gilt. Da-

¹ Vgl. Savage, S. 31 ff.

² Der Ausdruck stammt von E. M. Forster, *Aspects of the Novel* (1927).

³ Vgl. Vogel, S. 79 f.

bei spüren die Gebärden noch viel feinnervigere, geradezu unterbewußte Seinsschichten auf. Instinktiv zagt Gawain, als er vor dem Ausritt ins Ungewisse von Arthur Urlaub nimmt; er redet mit kummervoller Stimme (. . . with mournyng he meleȝ to his eme; 543); erst vor dem ganzen versammelten Hofe nimmt er die obligate höfisch-fröhliche Miene wieder an (þe knyȝt mad ay god chere; 562). Verborgenes Zagen ist es auch, wenn er in der Nacht vor dem Gang zur Grünen Kapelle „zwar die Augenlider schließt, aber recht wenig schläft“ (þaȝ he lowkeȝ his liddeȝ, ful lyttel he slepes; 2007); erst am lichten Morgen wird es mit der heroischen Pose (Sich-Rüsten) überwunden. Die Anfälligkeit Gawains für die menschliche Schwäche ist ein Zug, der den sonstigen Romanzenhelden nahezu völlig abgeht. Auch an der Figur Gawains selbst tritt er in früheren irischen und französischen Bearbeitungen ähnlicher Stoffe offenbar nicht in Erscheinung.¹ Möglich also, daß hier der Gawaindichter den Charakter seines Helden selbständig konzipiert; ihm allein ist sicher das Verdienst, eine komplexe Charakterkonzeption in den Gebärden sichtbar gemacht zu haben. Jene Veranlagung Gawains motiviert es dann erst, daß sein Zagen in die Sphäre des Bewußten tritt und zur Handlung wird: Gawain läßt sich aus Furcht vor dem unheimlichen Abenteuer den festmachenden Gürtel von der Dame schenken und behält ihn entgegen seinem Kontrakt bei sich, demzufolge er ihn als Beute des Tages an den Burgherrn ausliefern mußte.

Zagen bei vollem Bewußtsein aber aktiviert eine tiefere Schicht seiner Seele: das Gewissen. Als nämlich der Moment des verabredeten Beuteaustauschs herankommt, wartet Gawain nicht wie die beiden vorhergehenden Male, daß ihm zuerst der Burgherr seine Jagdbeute unterbreite, um dann erst auf dessen Aufforderung hin seine eigene Beute (die Küsse) auszuliefern – sondern spontan und unaufgefordert verabfolgt er ihm die drei eroberten Küsse „so herzhaft und ernsthaft wie er nur konnte“ (1936 f.). Diesen plötzlichen Übereifer erregt doch wohl sein wegen der Zurückhaltung des Gürtels schlechtes Gewissen.² Und wenn Gawain, als der Grüne Ritter bei der Kapelle die Axt auf seinen Hals sausen läßt, unwillkürlich zusammenzuckt (schranke a lytel; 2267) – da wird ihm dieses Zagen vom Grünen Ritter nicht nur als unheroisch, sondern auch als Verrat an seinem besseren Sein angekreidet. Das Zagen wird damit nicht nur als Gefühl, sondern auch als moralischer Makel bewußt. Als solcher ist es nun nicht mehr durch äußeres Heldengebaren auszugleichen; Gawains heroische Pose, in die er sich nach den erduldeten Streichen wirft, bleibt leer und verpufft wirkungslos (2316 ff.). Nur durch Reue kann das moralische Vergehen wieder gutgemacht werden; Reue bezeugen Gawains darauffolgende Gebärden: er erstarrt, errötet, fährt betreten zusammen, reißt den Gürtel von sich (2369 ff.). Motiviert ist dieses Reuegebaren in Gawains religiöser Tugend einerseits und in der Sensibilität seines Gewissens andererseits – in Zügen, welche vorher seine Gebärden offenbart hatten.

So tragen die Gebärden Gawains dazu bei, die Schichten seines Wesens aufzudecken und ihn als Menschen zu charakterisieren – in seiner heldischen und höfischen Vortrefflichkeit, seiner menschlichen Schwäche und seinem ethisch guten Kern. Nicht zuletzt als Mittel zu solcher Charakterisierung gewinnt die Gebärde beim Gawaindichter den Zugang zur Gesamtwelt der Dichtung, und damit schließlich auch zum Thematischen. Denn – wie schon Kittredge feststellt³ – aus dem Charakter Gawains allein entspringen sein Verhalten in der Versuchung und seine Bewährung.

¹ Vgl. Vogel, S. 78 ff.

² Damit zeigt diese Gebärde, daß auch bei diesem schwersten Konflikt Gawains Gewissen keineswegs schläft, mag er auch, wie Engelhardt ausführt (*MLQ* XVI [1955], 222), bewußt versucht haben, ihm auszuweichen.

³ Vgl. Kittredge, S. 110.

NACHWORT

Damit sind wir am vorläufigen Ende unserer Untersuchungen, welche den Grundlagen der Gebärdendarstellung in den englischen erzählenden Dichtungen des Mittelalters nachspüren und ihre Entwicklungsmöglichkeiten andeuten wollten. Wie dies alles dann im Werke Chaucers zusammenfließt und zusammenwirkt; wie Chaucer die Errungenschaften um die Überwindung der dekorativen Gebärde, welche in *Sir Orfeo* und beim Gawaindichter einzeln auftreten, zur Einheit verschmilzt und sie einander befruchten läßt; wie bei ihm die Gebärde oft realistisch und symbolhaft zugleich ist; wie sich ihm der Blick für die lebendige Gebärde und ihre vielfältigen Wirkungen und das Wissen um ihre differenzierten Werte auftun und wie sich ihm der Sinn für ihre ästhetisch eindrucksvolle Darstellung schärft: das darzustellen muß zunächst der Zukunft vorbehalten bleiben. Dabei würde man freilich wieder neue, bisher nicht dagewesene, vielleicht von Italien her genährte Impulse gewahr werden. Aber man würde auch sehen können, daß Chaucer das mittelalterliche Material zur Verfügung steht, daß er auf den Tendenzen weiterbaut, die *in statu nascendi* – und darum oft in primitiver Form – in der mittenglischen Dichtung vor und während seiner Lebzeiten in Erscheinung treten.

Tatsächlich gibt es offenbar eine mittenglische Tradition der Gebärdendarstellung, in die sich im Grunde nicht nur die Romanzen – die reimenden wie die stabenden – reihen, sondern auch die Legendendichtungen und die Verschronik des Lazamon. Aber es ist eine Tradition, die sich von der germanischen, und von der des altenglischen Epos insbesondere, aufs deutlichste abhebt. Denn es zeigte sich, daß der Gebärdenauffassung im *Beowulf* eine Stufenordnung zugrunde lag und daß den Stufen der Gebärdeformen Stufen ethischer Werte entsprachen, während ganz anders die Gebärden der mittenglischen Dichtung sich um polare Werte gruppieren; daß sie im Altenglischen gleichsam von Natur aus einmalige epische Leuchtkraft besaßen, während sie ebenso von Natur aus im Mittenglischen ungeachtet ihrer relativ größeren Häufigkeit zunächst zum stereotypen, sekundären Schmuck degradiert erscheinen müssen; und schließlich, daß sie im Verlauf der weiteren Entwicklung nur aus dieser ihrer mittenglischen Funktion heraus in neue künstlerische Bedeutsamkeit emporgehoben werden können.

Die Gemeinsamkeiten zwischen altenglischer und mittenglischer Gebärdenauffassung und Gebärdenvorstellung sind diesen grundsätzlichen Unterschieden gegenüber rein äußerlich, aber sie springen darum um so eher in die Augen. Hier wie da ist die Vorstellung von Gebärde und Ausdruck etwas ebenso Weitumfassendes wie Unpräzises; auf das Gesamtverhalten des Einzelmenschen, des Helden oder der Gruppe kommt es an, nicht auf Einzelbewegungen. Den Helden z. B. will man in der Pose sehen; zur Erzeugung dieser Pose müssen seine Bewegungen, sein Gesichtsausdruck, seine Stimme ebenso beitragen wie die zeremonielle Form und die Repräsentation, die ihn umgibt. Darum muß man auch weit ausgreifen, wenn man das Wesen jener Gebärden verstehen will, und vieles beleuchten, was auf den ersten Blick nicht hierhergehörig erscheint, sich aber dann doch als mitwirkender Bestandteil der körperlichen Ausdrucksvorstellung entpuppt.

In Verfolgung dieser Erscheinungen in Dichtungen verschiedener Zeiten und verschiedener Einflußbereiche sind wir freilich allenthalben auf Entwicklungstendenzen gestoßen. Auch äußerlich sind die Gebärden, wo sie vorgestellt werden, in manchen mittenglischen Romanzen üppiger und kräftiger als bei Lazamon oder gar im Altenglischen. Daß sich der Wille zum gestischen Ausdruck mit den Zeiten und den Kulturepochen wandelt, ist nun

freilich eine alte Wahrheit; um sie sich zu veranschaulichen, braucht man nur an die bereitwillig geübten sensiblen Tränenergießungen zu denken, wie sie zu Zeiten Goethes und der Romantiker unendlich viele Taschentücheln benetzten, und damit die Nüchternheit unserer Tage zu vergleichen. Die größere oder geringere Neigung zur Gebärde schlägt sich ganz gewiß auch auf die künstlerische Darstellung nieder. Es ist in der Tat gezeigt worden, wie sich diese Wandlungen im Ausdruckswillen, ja, wie sich ein beständiger Gegensatz zwischen Gebärdenstrenge und Gebärdenüberfluß durch die ganze Geschichte der europäischen Kunst zieht.¹ Fassen wir in Erkenntnis dieser Tatsache zurückblickend die mittenglische Gebärdendarstellung im besonderen ins Auge, so wird allerdings klar, daß die von der damaligen Dichtung dargestellten Gebärden mit Wertvorstellungen zusammenhängen und daß sie diesen Wertvorstellungen und ihrer Polarität untergeordnet sind. Diesen untergeordneten Charakter scheinen die Gebärden der französischen Dichtung tatsächlich nicht in dieser Ausschließlichkeit zu haben. Dies kann auch das negative Ergebnis erklären, zu dem eine Untersuchung der mittenglischen Gebärden kommen muß: daß es an für sich selbst sprechenden symbolischen Gebärden weitgehend fehlt. Wenn etwa im Rolandslied der sterbende Held den Handschuh zum Himmel hält, so kann diese Gebärde nur aus dem mittelalterlichen Symbolwissen verstanden werden; man muß wissen, daß diese rechtssymbolische Gebärde die Rückgabe des gebrauchten Gutes bedeutet, um zu verstehen, daß mit ihr Roland Gott seine Seele befiehlt.² In den mittenglischen Romanzen sind derlei symbolische Gebärden, die von sich aus etwas bedeuten, und denen die deutsche Dichtung der mhd. Blütezeit größten Wert beimißt, sehr spärlich anzutreffen – wohl eben deshalb, weil alle Gestik untergeordnet ist.

Untergeordnet ist sie zunächst unter die gegensätzlichen Zentralwerte der moralischen, ethischen und ritterlichen Welt. Trotz kulturell und soziologisch bedingter Wandlungen bleibt die Polarität der Gebärden erhalten, wenn sie auch bei Lazamon und in religiösen Dichtungen für den Gegensatz von Tugend und Sünde steht, oder in den Romanzen für den zwischen Heldentum und Schmach und später für den zwischen Höfisch und Unhöfisch. Diese Verschiebungen der polaren Werte sind es, die sich in der Gebärdenvorstellung und deren eigentlichen Wandlungen ausdrücken. Wir haben das an einigen typischen Situationen (Kampf, Empfang, Gastmahl, Klage usw.) gezeigt – keineswegs an allen, die man hätte heranziehen können. Formt sich das Heldenideal um, so kündigt sich solches in den Gebärden an, die den Heldenauftritt veranschaulichen. So konnte man in Lazamons Artus-Gestalt den neuen Volksheldentyp sich ankündigen sehen, so konnte man die Unterschiedlichkeit von Lazamons erotisch-sinnlicher Liebesauffassung von der höfisch-gesellschaftlichen eben an der Gebärde erkennen – nicht aber vor allem deshalb, weil die Gebärde anders geworden wäre, sondern weil sie einen anderen Sinn hat, weil sie sich anders auswirkt und anders das Geschehen beeinflusst.

Steht somit die Gebärde im wesenhaften Zusammenhang mit den moralischen und ethischen Werten der Dichtung, so wird sie auch zum Mittel der Darstellungskunst, welche diese Werte ausdrückt und gestaltet. Das mußte die Frage nahelegen, ob in jener mittenglischen Dichtung die wertmittelnde Funktion der Gebärde mit ihrer gestaltenden Funktion zusammenwächst. Dies ist nun in den Romanzen oft noch nicht der Fall. Wo sich aber die Wege dazu anbahnen, da tut sich schlagartig eine Weite und ein Beziehungsreichtum auf, in dem die Gebärde aufs innigste zusammenhängt mit dem Gesamtorganismus der Dichtung. Dort nach der Gebärde fragen heißt zugleich das Problem des Zeit-

¹ Vgl. Riemschneider-Hoerner, *passim*.

² Vgl. ebd. S. 21.

gebrauchs aufrollen (weil nach dem Sinn von Zuständlichkeit oder Vorgänglichkeit der Gebärde gefragt werden muß); es heißt das Raumgefühl und die Raumbelebung erforschen; es heißt nach der Charaktergestaltung und dem Eigenleben der Charaktere fragen, nach der dramatischen oder epischen Qualität des Handlungsablaufs und auch nach dem Sinn der Thematik und der Art und Weise, wie sie zur Geltung kommt. Es müßte dann auch – um noch einen ganz wichtigen Aspekt herauszugreifen – nach dem Ineinanderwirken und Auseinandertreten von Gebärde und Rede gefragt werden. Anders als in der altenglischen Epik setzt die mittenglische Dichtung oft die Gebärde von der Rede ab. Dies ist nun nicht mehr aus der veränderten Schweise oder aus den Stiltendenzen der Gebärdendarstellung allein zu erklären. Die Funktion der Redegebärde (ist sie Mittel rhetorischer Emphase? Drückt sie Ungesagtes aus?) – wie auch an anderen Orten die Gründe ihres Fehlens (wird die Gebärde schon im gesprochenen Wort evoziert? Oder fehlt sie, weil die gestische Aussage unterdrückt werden soll?): alles das muß vom Wesen der Rede her erfragt werden. Dazu ist es nötig, daß ebenso wie die Gebärde auch die rhetorischen Traditionen, die Funktionen, der Bau und die Ausdrucksformen der epischen Rede untersucht und selbst die Diktion in der Rede auf ihren deiktischen Gehalt geprüft werde.

Alle die zuletzt angedeuteten Gesichtspunkte tauchen bei der Frage nach dem literarischen Phänomen der Gebärde auf; sie sind von ihr um so unabtrennbarer, je mehr die Gebärde in den Gesamtorganismus der Dichtung hineinwächst und je mehr ihre innere Aussage und ihre formale Funktion zur Einheit streben. Das hat sich schon bei der Behandlung der Gebärdenkunst in *Sir Orfeo* und in *GGK* gezeigt; bei Chaucer würde sich die Notwendigkeit der Zusammenschau von Gebärdenkunst und Gesamtwerk in erhöhtem Maße stellen. Dazu die historischen Grundlagen zu klären, wäre die Aufgabe weiterer Untersuchungen über die Einzelaspekte der mittenglischen Dichtungsform. Aus deren Synthese könnte sich dann die bislang noch wenig geklärte Formengeschichte der mittenglischen Dichtung deutlicher abzeichnen. Vielleicht konnte die vorliegende Arbeit dazu einen kleinen Beitrag liefern.

VERZEICHNIS DER TEXTAUSGABEN

(nach denen häufiger zitiert wird)

- Anglo Saxon Poetic Records*, ed. G. P. Krapp, 6 Bde. (New York, 1930 ff.) (= *ASPR*)
Beowulf, ed. F. Klaeber, 3. Aufl. (Boston, 1941) (= *Beow.*)¹
- Amis and Amiloun*, ed. MacEdward Leach, EETS, 203 (1937) (= *A. A.*)
Ancrene Riwe (Ms. Cotton Nero A. XIV), ed. M. Day, EETS, 225 (1952)
Athelston, ed. A. McI. Trowce, EETS, 224 (1951)
Sir Beves of Hamtoun, ed. E. Kölbing, EETS, E. S. 46, 48, 65 (1885 ff.) (= *Bev. Hamt.*)
Book of Vices and Virtues, ed. W. N. Francis, EETS, 217 (1942)
Cursor Mundi, ed. R. Morris, EETS, 57, 59, 62, 66, 68, 99, 101 (1874 ff.) (= *C. M.*)
Sir Degrevant, ed. L. F. Casson, EETS, 221 (1944)
Sir Ferumbras, ed. S. J. Herrtage, EETS, E. S. 34 (1879)
Floris and Blancheflour, re-ed. G. H. McKnight, EETS, 14 (1901) (= *Fl. Bl.*)
French, W. H. and Hale, C. B.: *Middle English Metrical Romances* (New York, 1930)
Sir Gawain and the Green Knight, ed. J. R. R. Tolkien and E. V. Gordon, 2. Aufl. (Oxford, 1930) (= *GGK*)
The Gest Hystoriale of the Destruction of Troy, ed. D. Donaldson and G. A. Panton, EETS, 39, 56 (1869/74)
(= *GHDT*).
Guy of Warwick, ed. J. Zupitza, EETS, E. S. 42, 49, 59 (1883 ff.) (= *G. Ww.*)
Hali Meidenhad, ed. O. Cockayne, EETS, 18 (1866)
Havelok the Dane, ed. W. W. Skeat, 2. Aufl., rev. by K. Sisam (Oxford, 1915) (= *Hav.*)
Horstmann, C.: *Sammlung altenglischer Legenden* (Heilbronn, 1878)
Horstmann, C.: *Altenglische Legenden, Neue Folge* (Heilbronn, 1881)
Ipomedon, hrsgg. von E. Kölbing (Breslau, 1889) (= *Ipom.*)
Joseph of Arimathe, ed. W. W. Skeat, EETS, 44 (1871) (= *Jos. Arim.*)
Kyng Alisaunder, ed. G. V. Smithers, EETS, 227 (1952) (= *K. Alis.*)
King Horn, ed. J. Hall (Oxford, 1901) (= *Horn*)
The King of Tars, ed. F. Krause, *Englische Studien*, XI (1888), 1 ff.
Langland, William: *Piers the Plowman*, ed. W. W. Skeat (London, 1886)
Lazamon's *Brut*, ed. Sir Frederic Madden (London, 1847) (= *La3.*)
The Laud Troy Book, ed. J. E. Wülfing, EETS, 121, 122 (1903/04)
Libeaus Desconus, in: J. Ritson, *Ancient English Metrical Romances*, rev. by E. Goldsmid (1884), S. 37 ff.
Le Morte Arthur, ed. J. D. Bruce, EETS, E. S. 88 (1903) (= *LMA*)
Morte Arthure, hrsgg. von E. Björkman (Heidelberg, 1915) (= *MA.*)
Sir Orfeo, ed. A. J. Bliss (London, 1954)
Patience, ed. H. Bateson, 2. Aufl. (Manchester, 1918)
Pearl, ed. E. V. Gordon (Oxford, 1953)
Purity, ed. R. J. Menner, Yale Studies in English, LXI (Oxford University Press, 1920)
Der mitttelenglische Versroman über Richard Löwenherz, hrsgg. von K. Brunner, Wiener Beiträge, 42 (1913)
(= *Rich. Löw.*)
Robert of Brunne's *Handlyng Synne*, ed. F. J. Furnivall, EETS, 119, 123 (1901/03)
Song of Roland, ed. S. J. Herrtage, EETS, E. S. 35 (1880)
The Wars of Alexander, ed. W. W. Skeat, EETS, E. S. 47 (1886) (= *W. Alex.*)
William of Palerne, or William the Werwolf, ed. W. W. Skeat, EETS, E. S. 1 (1867) (= *W. P.*)
Ywain and Gawain, ed. G. Schleich (Oppeln/Leipzig 1887)
- Christian von Troyes: *Werke*, hrsgg. von W. Foerster (Halle, 1884 ff.)
Edda, hrsgg. von G. Neckel (Heidelberg, 1927)

¹ Außer *Beowulf* sind alle ae. Dichtungen nach *ASPR* zitiert; der dortigen Praxis folgend, wurden überall die Längenbezeichnungen fortgelassen.

- Geoffrey of Monmouth: *Historia Regum Britanniae*, ed. A. Griscom (London, 1929)
Guido de Columnis: *Historia Destructione Troiae*, ed. Griffin (Cambridge/Mass., 1936)
Heliand, hrsgg. von O. Behagel, 6. Aufl. (Halle, 1948)
Langosch, K.: *Waltharius, Ruodlieb, Märchenepen. Lateinische Epik des Mittelalters* (Darmstadt, 1956)
Das altfranzösische Rolandslied nach der Oxforder Handschrift, hrsgg. von A. Hilka, 3. Aufl. besorgt von G. Rohlf (Halle, 1948)
Wace: *Le Roman de Brut*, ed. I. Arnold, Société des Anciens Textes Français (Paris, 1938/40)

VERZEICHNIS ZITIERTER SEKUNDÄRLITERATUR

(Weitere Werke, auf die gelegentlich verwiesen wird, erscheinen an Ort und Stelle mit den bibliographischen Angaben)

- Adolf, H.: "On Mediaeval Laughter", *Speculum*, XXII (1947)
- v. Amira, K.: *Handgebärden in den Bilderhandschriften des Sachsenspiegels* (München, 1905)
- Bernheimer, R.: *Wild Men in the Middle Ages* (Cambridge/Mass., 1952)
- Besnard, L.: „Les larmes dans l'épopée“, *Zeitschrift für romanische Philologie*, 27 (1903)
- Bonjour, A.: "Beowulf and the Beasts of Battle", *PMLA*, LXXII (1957)
- Bonjour, A.: *The Digressions in Beowulf* (Oxford, 1950)
- Bracher, F.: "Understatement in Old English Poetry", *PMLA*, LII (1937)
- Braeder, A.: *Zur Rolle des Körperlichen in der altfranzösischen Literatur*, Gießener Beiträge zur romanischen Philologie, XXIV (Gießen, 1931)
- Brinkmann, H.: *Zu Wesen und Form mittelalterlicher Dichtung* (Halle, 1928)
- Budde, E.: *Die Bedeutung der Trinksitten in der Kultur der Angelsachsen* (Diss. Jena, 1906)
- Chambers, E. K.: *The Mediaeval Stage* (London, 1903)
- Curry, W. C.: *The Middle English Ideal of Personal Beauty; as found in the Metrical Romances, Chronicles, and Legends of the XIII, XIV, and XV Centuries* (Baltimore, 1916)
- Curtius, E. R.: *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*, 2. Aufl. (Bern, 1954)
- Delling, H.: *Studien über die Gebärdensprache in Dichtung und Bildkunst des frühen und hohen Mittelalters* (Diss. Leipzig, 1925)
- Denomy, A. J.: "Courtly Love and Courtliness", *Speculum*, XXVIII (1953)
- DuBois, A. E.: "Stod on stapole", *Modern Language Quarterly*, XVI (1955)
- DuBois, A. E.: "The Unity of Beowulf", *PMLA*, XLIX (1934)
- Dürrenmatt, N.: *Das Nibelungenlied im Kreis der höfischen Dichtung* (Bern, 1945)
- Engelhardt, G. J.: "The Predicament of Gawain", *Modern Language Quarterly*, XVI (1955)
- Everett, D.: *Essays on Middle English Literature* (Oxford, 1955)
- Franz, A.: „Seelische und körperliche Bewegung in Dantes Divina Commedia“, *Estudios eruditos in mem. A. Bonilla y San Martín*, I (Madrid, 1927)
- Frenzen, W.: *Klagebilder und Klagegebärden in der deutschen Dichtung des höfischen Mittelalters*, Bonner Beiträge zur deutschen Philologie, Heft 1 (1936)
- Geissler, O.: *Religion und Aberglaube in den mittenglischen Versromanzen* (Diss. Halle, 1908)
- Genzmer, F.: *Die Edda* (deutsch), Thule I, II (Jena, 1932)
- Gillespie, F. L.: *Lazamon's Brut. A Comparative Study in Narrative Art*, University of California Publications in Modern Philology, vol. 3, no. 4 (1916)
- Gist, M. A.: *Love and War in the Middle English Romances* (Philadelphia, 1947)
- Goedecke, A.: *Die Darstellung der Gemütsbewegungen in der isländischen Familiensaga*, Nordische Brücke I (Diss. Hamburg, 1933)
- Graf, H.: *Untersuchungen zur Gebärde in der Islendingasaga* (Diss. Bonn, 1939)
- Grajew, F.: *Untersuchungen über die Bedeutung der Gebärden in der griechischen Epik* (Diss. Freiburg i. B., 1934)
- Grein, C. W. M.: *Dichtungen der Angelsachsen, stabreimend übersetzt* (Heidelberg, 1930)
- Grönbech, W.: *Kultur und Religion der Germanen*, hrsgg. v. O. Höfler (Hamburg, 1937/39)
- Haber, T. B.: *A Comparative Study of the Beowulf and the Aeneid* (Princeton, 1931)
- Heinzel, R.: *Über den Stil der altgermanischen Poesie*, Quellen und Forschungen, 10 (Straßburg, 1875)
- Hermanns, W.: *Über den Begriff der Mäßigung in der patristisch-scholastischen Ethik von Clemens von Alexandrien bis Albertus Magnus* (Diss. Bonn, 1913)

- Herrmann, M.: *Forschungen zur deutschen Theatergeschichte des Mittelalters und der Renaissance* (Berlin, 1914)
- Hetzner, T.: *Giotto* (Frankfurt/M., 1949)
- Heusler, A.: *Die altgermanische Dichtung*, Handbuch der Literaturwissenschaft, hrsgg. von O. Walzel (Berlin, 1923)
- Heusler, A.: *Germanentum. Vom Lebens- und Formgefühl der Germanen*, Kultur und Sprache, 8 (Heidelberg, 1934)
- Hofer, S.: *Chrétien de Troyes* (Graz/Köln, 1954)
- Hoffmann, A.: „Der bildliche Ausdruck im Beowulf und in der Edda“, *Englische Studien*, VI (1883)
- Höltgen, K.-J.: „König Arthur und Fortuna“, *Anglia*, 75 (1957)
- Hoops, J.: *Kommentar zum Beowulf* (Heidelberg, 1932)
- Hoppe, R.: *Die romanische Geste im Rolandslied*, Schriften der Albertus-Universität, Bd. 10 (Königsberg, 1937)
- Huizinga, J.: *Herbst des Mittelalters*, 6. Aufl. (Stuttgart, 1952)
- Imelmann, R.: *Lazamon. Versuch über seine Quellen* (Berlin, 1906)
- Janson, H. W.: *Apes and Ape Lore in the Middle Ages and the Renaissance*, Studies of the Warburg Institute, vol. 20 (London, 1952)
- Jantzen, H.: *Ottotonische Kunst* (München, 1947)
- Kane, G.: *Middle English Literature* (London, 1951)
- Ker, W. P.: *Epic and Romance* (London, 1897)
- Kittredge, G. L.: *A Study of Gawain and the Green Knight* (Cambridge/Mass., 1916)
- Klages, L.: *Grundlegung der Wissenschaft vom Ausdruck*, 5. Aufl. (Leipzig, 1936)
- Kolbe, M.: *Schild, Helm und Panzer zur Zeit Lazamons* (Diss. Breslau, 1891)
- Krapp, G. P.: „The Parenthetic Exclamation in Old English Poetry“, *Modern Language Notes*, XX (1905)
- Lawrence, W. W.: *Beowulf and Epic Tradition* (Cambridge, 1928)
- Leicher, R.: *Die Totenklage in der deutschen Epik von der ältesten Zeit bis zur Nibelungenklage*, Germanistische Abhandlungen, hrsgg. von W. Steller, Heft 58 (Breslau, 1927)
- Leisi, E.: „Gold und Manneswert im Beowulf“, *Anglia*, 71 (1952)
- Lewis, C. S.: *The Allegory of Love* (Oxford, 1953)
- v. Lindheim, B.: „Old English dream and Its Subsequent Development“, *Review of English Studies*, XXV (1949)
- v. Lindheim, B.: „Traces of Colloquial Speech in Old English“, *Anglia*, 70 (1951)
- Lippmann, K.: *Das ritterliche Persönlichkeitsideal in der mittellenglischen Literatur des 13. und 14. Jahrhunderts* (Leipzig, 1933)
- Lommatzsch, E.: *System der Gebärden, dargestellt auf Grund der mittelalterlichen Literatur Frankreichs* (Diss. Berlin, 1910)
- Lommatzsch, E.: „Darstellung von Trauer und Schmerz in der altfranzösischen Literatur“ *Zeitschrift für romanische Philologie*, 43 (1924)
- Loubier, J.: *Das Ideal der männlichen Schönheit bei den altfranzösischen Dichtern des 12. und 13. Jahrhunderts* (Diss. Halle, 1890)
- Mahr, A.: *Formen und Formeln der Begrüßung in England von der normannischen Eroberung bis zur Mitte des 15. Jahrhunderts* (Diss. Heidelberg, 1911)
- Malone, Kemp: „The Finn Episode in Beowulf“, *Journal of English and Germanic Philology*, XXV (1926)
- Markman, A. M.: „The Meaning of Sir Gawain and the Green Knight“, *PMLA*, LXXII (1957)
- Marquardt, H.: *Die altenglischen Kenningar*, Schriften der Königsberger Gelehrten Gesellschaft, Geisteswissenschaftliche Klasse, 14. Jahrg., Heft 3 (Halle, 1938)
- Mentz, R.: *Die Träume in den altfranzösischen Karls- und Artusepen* (Diss. Marburg, 1887)
- Meuli, K.: „Entstehung und Sinn der Trauersitten“, *Schweizer Archiv für Volkskunde*, 43 (1946)
- Meyer, R.: *Die altgermanische Poesie nach ihren formelhaften Elementen beschrieben* (Berlin, 1889)
- Moorman, F. W.: *The Interpretation of Nature in English Poetry from Beowulf to Shakespeare*, Quellen und Forschungen, 95 (Straßburg, 1905)
- Möser, G.: *Die Darstellung der Häßlichkeit in der alt- und mittellenglischen Dichtung bis 1400* (Diss. Erlangen, 1949)

- Naumann, H.: *Germanisches Gefolgschaftswesen* (Leipzig, 1939)
- Naumann, H.: *Der Staufische Ritter* (Leipzig, 1936)
- Naumann, H. und Müller, G.: *Höfische Kultur*, Buchreihe der deutschen Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte, 17 (Halle, 1929)
- Neckel, G.: *Die altnordische Literatur* (Berlin, 1923)
- Neckel, G.: *Germanen und Kelten*, Kultur und Sprache, 6 (Heidelberg, 1929)
- Neubert, F.: „Die volkstümlichen Anschauungen über Physiognomik in Frankreich bis zum Ausgang des Mittelalters“, *Romanische Forschungen*, XXIX (Erlangen, 1911)
- Oakden, I. P.: *Alliterative Poetry in Middle English* (Manchester, 1930/35)
- Panzer, F.: *Studien zur germanischen Sagengeschichte. I. Beowulf* (München, 1910)
- Pirkhofer, A.: *Figurengestaltung im Beowulf-Epos*, Anglistische Forschungen, 87 (Heidelberg, 1940)
- Pongs, H.: *Das Bild in der Dichtung I* (Marburg, 1927)
- Reinhold, H.: *Humoristische Tendenzen in der englischen Literatur des Mittelalters*, Buchreihe der Anglia, 4 (Tübingen, 1953)
- Riemschneider-Hoerner, M.: *Der Wandel der Gebärde in der Kunst* (Frankfurt/M., 1939)
- Rogers, M. L.: „Beowulf's Three Great Fights“, *Review of English Studies*, N. S. VI (1955)
- Sanders, G.: *Gliederung und Komposition des Beowulf* (Diss. Mainz, 1955)
- Savage, H. L.: *The Gawain Poet* (Chapel Hill, 1956)
- Scherer, W.: *Der Ausdruck des Schmerzes und der Freude in den mittelhochdeutschen Dichtungen der Blütezeit* (Diss. Straßburg, 1908)
- Schirmer, W. F.: *Die frühen Darstellungen des Arthurstoffes*, Arbeitsgemeinschaft für Forschung des Landes Nordrhein-Westfalen, Geisteswissenschaften, Heft 73 (Köln/Opladen, 1958)
- Schneider, H.: *Englische und nordgermanische Heldensage* (Berlin/Leipzig, 1933)
- Schröder, R.: *Glaube und Aberglaube in den altfranzösischen Dichtungen* (Erlangen/Leipzig, 1886)
- Schücking, L. L.: *Beowulfs Rückkehr*, Studien zur englischen Philologie, XXI (Halle, 1905)
- Schücking, L. L.: *Die Grundzüge der Satzverknüpfung im Beowulf*, Studien zur englischen Philologie, XV (Halle, 1904)
- Schücking, L. L.: *Heldenstolz und Würde im Angelsächsischen*, Abhandlungen der phil.-hist. Klasse der sächsischen Akademie der Wissenschaften, N. F. (Leipzig, 1933)
- Schücking, L. L.: „Das Königsideal im Beowulf“, *Englische Studien*, 67 (1932)
- Schücking, L. L.: „Das angelsächsische Totenklagelied“, *Englische Studien*, 39 (1908)
- Schücking, L. L. und Hecht, H.: *Die englische Literatur im Mittelalter*, Handbuch der Literaturwissenschaft, hrsgg. von O. Walzel (Potsdam, 1930)
- Schultz, A.: *Das höfische Leben zur Zeit der Minnesinger* (Leipzig, 1889)
- Schulz, O.: *Die Darstellung psychologischer Vorgänge in den Romanen des Kristian von Troyes* (Halle, 1903)
- Sittl, C.: *Die Gebärden der Griechen und Römer* (Leipzig, 1890)
- Söchting, O.: *Zur Technik altenglischer Spielmannsepen* (Diss. Leipzig, 1903)
- Speirs, J.: *Medieval English Poetry. The Non-Chaucerian Tradition* (London, 1957)
- Staiger, E.: *Grundbegriffe der Poetik*, 2. Aufl. (Zürich, 1951)
- Stroebe, K.: *Altgermanische Grußformen* (Diss. Heidelberg, 1911)
- Tatlock, J. S. P.: „Epic Formulas, Especially in *Lazamon*“, *PMLA*, XXXVIII (1923)
- Tatlock, J. S. P.: „*Lazamon's Poetic Style*“, *Manly Anniversary Studies* (Chicago, 1923)
- Tatlock, J. S. P.: *The Legendary History of Britain* (Berkeley/Los Angeles, 1950)
- van der Ven-Ten Bonsel, E.: *The Character of King Arthur in English Literature* (Amsterdam, 1925)
- Vogel, H.: „Etude du personnage de Gawain dans *Sir Gawayn and the Green Knight*“, *Bulletin de la Faculté des Lettres de Strasbourg*, 18^e année, no 1 (1939)
- Vorwahl, H.: *Die Gebärdensprache im Alten Testament* (Diss. Berlin, 1932)
- Vosswinkel, H.: *Repräsentation in der Kaiserchronik* (Diss. Tübingen, 1955)
- Wahrig, G.: „Das Lachen im Altenglischen und Mittelenglischen“, *Zeitschrift für Anglistik und Amerikanistik*, 3 (Berlin, 1955)
- Wandruszka, M.: *Haltung und Gebärde der Romanen*, Zeitschrift für romanische Philologie, Beiheft 96 (Tübingen, 1954)

- Wechssler, E.: *Das Kulturproblem des Minnesangs* (Halle, 1909)
- West, C. B.: *Courtoisie in Anglo-Norman Literature* (Oxford, 1938)
- Wells, J. E.: *A Manual of the Writings in Middle English* (New Haven, 1916), mit *Supplements* 1-9
- Wilcox, J.: "French Courtly Love in English Composite Romances", *Papers of the Michigan Academy of Arts and Science*, XVIII (Ann Arbor, 1933)
- Will, G.: *Die Darstellung der Gemütsbewegungen in den Liedern der Edda*, Nordische Brücke, II (Diss. Hamburg, 1934)
- Wilson, R. M.: *Early Middle English Literature* (London, 1951)
- Wolf, L.: *Der groteske und hyperbolische Stil des mittelhochdeutschen Volksepos*, Palaestra, XXV (Berlin, 1903)
- Woolf, R. E.: "The Devil in Old English Poetry", *Review of English Studies*, N. S. IV (1953)
- Worringer, W.: *Über den Einfluß der angelsächsischen Buchmalerei auf die frühmittelalterliche Monumentalplastik des Kontinents*, Schriften der Königsberger Gelehrten Gesellschaft, Geisteswissenschaftliche Klasse, 8. Jahr, Heft 1 (Halle, 1931)
- Wright, H. G.: "Good and Evil, Light and Darkness, Joy and Sorrow in *Beowulf*", *Review of English Studies*, N. S. VIII (1957)
- Wüllenweber, F.: *Altgermanische Erziehung* (Hamburg, 1939)
- Wyld, H. C.: "Lazamon as an English Poet", *Review of English Studies*, VI (1930)
- Zappert, G.: *Über den Ausdruck des geistigen Schmerzes im Mittelalter*, Denkschriften der Kaiserlichen Akademie der Wissenschaften, philosophisch-historische Klasse, V (Wien, 1854)
- Zons, F.: *Von der Auffassung der Gebärde in der mittelhochdeutschen Epik* (Diss. Münster, 1934)

REGISTER

- Adolf, H. 44
 Aeschylus 129
Agenbite of Inwit 45
 Alcuin 44
 Alfred (König) 41
 Allen, H. E. 46
S. Ambrosius 40, 96
 v. Amira, K. 122, 123
Amis and Amiloun 52, 72, 98, 99, 104, 110, 135, 136, 138
Ancrene Riwe 45, 47, 54, 60
Andreas 14, 26, 38, 39, 40, 50
 Andreas Capellanus 107
 Arnold, I. 34
Arthour and Merlin 123
Arthur 136
 Ashdown, M. 74
Athelston 49, 123, 135
S. Augustin 95
Augustinerregel 54

Babees Book 60
 Basilus 45
Battle of Maldon 14, 20, 24, 74
 Beda 54, 80
 Bell, Ch. 7
Benediktinerregel 45, 95
Beowulf 12, 13-33, 35, 36, 37, 38, 48, 68, 69, 72, 85, 86, 87, 89, 95 f., 101, 114, 119, 120, 121, 122, 124, 125, 132, 140, 154, 157
S. Bernard 49, 80
 Bernheimer, R. 41, 42, 57
 Beszard, L. 99
Beves of Hamtoun 41, 42, 43, 49, 51, 52, 57, 58, 61, 74, 77, 81, 82, 91, 104, 108, 109, 123, 125, 131, 136, 137, 139
 Beyschlag, S. 126
Bibel 17, 26, 35, 36, 39, 50, 95, 151
 Birdwhistell, R. L. 12
 Bliss, A. J. 141, 142
 Bonjour, A. 15, 30
Book of Vices and Virtues 9, 45, 46, 47, 60
 de Boor, H. 27
 Bracher, F. 15
 Braeder, A. 10, 49, 83, 98
 Brandl, A. 13
 Branscheid, P. 92
 Brinkmann, H. 8
 Budde, E. 23

 Chambers, E. K. 45
 Chaucer, G. 11, 12, 40, 106, 111, 112, 141, 157, 159
Chevalere Assigne 49
 Chrétien de Troyes 27, 42, 85, 90, 105, 106, 107, 108, 110
Christ 15
 Coleridge, S. T. 152
 Curry, W. C. 80

Cursor Mundi 36, 54
 Curtius, E. R. 94, 119, 129, 136

Daniel 35, 60
 Dante 11, 41, 46
 Darwin, Ch. 7
Degaré, Sir 96
Degrevant, Sir 51, 117, 136
 Delling, H. 8, 42, 98
 Denomy, A. J. 106
Diu Klage 52
S. Dorothe 39, 40
 Doyle, A. J. 45
Dream of the Rood 23
 DuBois, A. E. 17, 29
 Dürrenmatt, N. 99

Edda 14, 15, 17, 18, 19, 20, 22, 57, 121
Eger and Grime 42
Egilsaga 23
 Ekkehard 50, 61, 83
Elene 24, 26
 Elwert, W. T. 48
 Engel, J. J. 7
 Engelhardt, G. J. 107, 156
Eule und Nachtigall 80
 Euripides 129
 Everett, D. 64
Exodus 24

Ferumbras 51, 82
Floris and Blancheflour 135
 Forster, E. M. 155
 Franz, A. 7, 11
 Frenzen, W. 7, 9, 52, 62, 85, 94, 116

Gamelyn 77, 88, 89
Gawain, Sir, and the Green Knight 11, 31, 60, 61, 83, 86, 93, 98, 105, 106, 107, 124, 125, 132, 148 bis 156, 157, 159
 Geissler, O. 48
Generall Rule 58, 59
Genesis 14, 15, 16, 26, 35, 36, 40, 54, 57, 151
 Geoffrey of Monmouth 54, 57, 65, 69, 78, 88
Gest Hystoriale of the Destruction of Troy 41, 75, 80, 81, 85, 86, 90, 92, 110, 112, 119, 120, 121, 122, 123, 124, 134
 Gillespy, F. L. 34, 52, 56, 77, 101, 126, 129
 Giotto 149
 Gist, M. A. 50, 82, 90, 109
 Goedecke, A. 7
 Gower, J. 12
 Graf, H. 7, 9, 24
 Grajew, F. 9, 16, 27, 129
 Gregor (Papst) 54
 Griffith, D. A. 17
 Grimm, J. 10
 Grönbech, W. 24, 101

- Guido de Columpnis 85, 120
Guthlac 21, 36, 37, 38, 39
Guy of Warwick 42, 51, 77, 81, 82, 83, 87, 88, 92, 98, 103, 104, 110, 111, 112, 113, 117, 118, 122, 123, 124, 125, 138, 139
Haber, T. B. 31, 95
Hali Meidenhad 40, 57, 89
Handlyng Synne 40, 45, 47, 56, 63, 71
Harley Ms. (Lyrik) 83, 112
Hauffen, A. 60
Hauttmann, M. 8
Havelok 48, 58, 73, 74, 80, 81, 89, 103, 114-116, 123, 125, 129, 137
Heinzel, R. 13, 20
Heliand 39, 50, 95
Hermanns, W. 44
Herrmann, M. 8, 88
Hetzer, Th. 149
Heusler, A. 7, 20, 21, 26, 53
Hofer, St. 55
Hoffmann, A. 13, 20
Höltgen, K.-J. 97
Holthausen, F. 16
Homer 33, 94, 99, 119, 129
Hoops, J. 28, 31
Hoppe, R. 7, 71, 125
Hrabanus 54
Huizinga, J. 94, 101
Hulbert, J. R. 13
Imelmann, R. 34, 57
Ipomedon 41, 42, 63, 89, 111, 112, 125
Janson, H. W. 40, 51
Jantzen, H. 46, 117
Jordan, L. 62
Joseph of Arimathie 51, 73 f., 80, 81
Judith 17, 22, 23, 25, 50, 132
Juliana (ac.) 38, 39, 50, 68
Juliana (me.) 40
S. Juliene (me. Prosaleg.) 39
Kaiserchronik 87
Kane, G. 138, 141, 149
Keller, H.-E. 48
Ker, W. P. 132
King Horn 61, 74, 86, 87, 108, 109, 110
King of Tars, The 51, 61
Kittredge, G. L. 152, 156
Klaeber, F. 13, 17
Klages, L. 7, 57
Kleinstück, J. 111
Kolbe, M. 74
Koran 48
Krapp, G. P. 18
Kudrun 98
Kuhn, Hugo 126
v. Künsberg, E. Frhr. 122
Kyng Alisaunder 41, 61, 62, 71, 80, 81, 87, 88, 91, 98, 102, 104
Lafitte-Houssat, J. 107
Lazamon 12, 18, 26, 34, 35, 41, 46, 47, 48, 51, 52, 53, 54 usw. bis 92, 96, 97, 99, 100, 101, 102, 106, 107, 109, 116, 117, 118, 122, 123, 124, 126-133, 134, 135, 136, 142, 144, 148, 154, 157, 158
Langland, W. 43, 47, 60
Laud Troy Book 74, 82, 90, 91, 93, 108, 118, 122, 134
Launfal, Sir 93, 108, 112
Lavynham, Richard 54
Lawrence, W. W. 20
Leicher, R. 26, 99
Leisi, E. 25
Leonhard, K. 7, 8
Lerner, L. D. 48
Lersch, Ph. 7, 9
Lessing, G. E. 8, 21
Lewis, C. S. 48
von der Leyen, F. 8
Libeaus Desconus 51, 57, 82
v. Lindheim, B. 21, 44, 54
Lippmann, K. 52, 56, 58, 62, 76, 107
Lommatzsch, E. 7, 12, 94
Loubier, J. 48
Lydgate, J. 40
Mahr, A. 88, 89
Maiworm, H. 33
Malone, Kemp 16, 29
Maria Magdalena 98
Marie de France 42
Markman, A. M. 107
Marquardt, H. 40
Martin von Braga 44, 45
Mead, W. E. 48
Mentz, R. 97
S. Mergrete 39, 40, 69
Merlin 123
Meuli, K. 10, 94
Meyer, R. 23
Moorman, F. W. 149
Morte Arthur, Le 71, 74, 75, 81, 93, 97, 99, 108, 109, 112, 113, 122, 124, 125, 136, 138, 139
Morte Arthure (allit.) 31, 41, 51, 52, 60, 70, 71, 73, 74, 75, 76, 80, 81, 82, 83, 84, 85, 87, 91, 92, 93, 96, 97, 98, 99, 101 f., 105, 119, 120, 124, 134, 139, 140
Möser, G. 35
Müller, J. 25
Naumann, H. 26, 85, 106
Neckel, G. 21, 22
Neubert, F. 7, 48, 49, 80
Nibelungen 27, 86, 109
Notker 44
Oakden, J. P. 121, 138
Orfeo, Sir 62, 89, 97, 98, 141-148, 154, 157, 159
Otuell, Sir 43
Ovid 107
Panzer, F. 8, 30
Patience 152
Pearl 151
Pevsner, N. 117
Piderit, Th. 7

Pirkhofer, A. 16, 17, 132
 Plessner, H. 7
Poema Morale 45, 80
 Pongs, H. 9, 14
Precepts 47, 54
Purity 41, 51, 59, 60, 151

Rätsel (ac.) 23
 Reinhold, H. 14, 43, 50, 51, 152
Richard Löwenherz 43, 51, 53, 61, 62, 74, 82, 87, 88, 89, 103
 Richard Rolle 46
 Riemschneider-Hoerner, M. 88, 153, 158
 Robert of Brunne s. *Handlyng Synne*
 Robert von Gloucester 40
 Rogers, H. L. 29
Rolandslied (afz.) 51, 62, 84, 99, 158
Rolandslied (me.) 125
Rosenroman 48, 106, 107, 108
Ruodlieb 98

Sanders, G. 29
 Savage, H. L. 152, 155
 Saxo Grammaticus 67, 98
 Scherer, W. 95, 98
 Schirmer, W. F. 34, 56, 76, 101, 116, 131
 Schmirgel, C. 74, 123
 Schneider, H. 21
 Schröder, R. 48
 Schücking, L. L. 15, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 28, 29, 36, 43, 48, 56, 96
 Schultz, A. 81
 Schulz, O. 7, 83, 85, 108
 Schwentner, E. 48
 Seneca 47
 Shakespeare 64, 131
 Sittl, C. 11, 16, 94, 134
 Söchting, O. 89
Somme li Roi 45, 54
Soul and Body (ac.) 44
 Speirs, J. 152
 Spenser, E. 42, 116
 Staiger, E. 116
Stans Puer ad Mensam 60
 Strehle, H. 7, 9
 Stroebe, K. 17, 26, 31, 89
 Strohmeier 87

Tacitus 23, 24, 25, 74
 Tatlock, J. S. P. 34, 52, 63, 76, 117, 121
S. Theodora 95
 Theodorus 23
 Thomas von Aquin 45, 47
 Thomas von Cabham 45
 Trager, G. L. 12

Vainglory 37, 44, 60
 Ven-Ten Bensel, van der 76, 97
 Vergil 31, 99, 113
 Vogel, H. 155, 156
 Vorwahl, H. 26, 48
 Vosswinkel, H. 87

Wace 34, 46, 48, 51, 53, 55, 59, 62, 63, 64, 65, 66, 67, 69, 70, 73, 75, 76, 77, 78, 79, 81, 84, 87, 88, 89, 90, 96, 99, 100, 126, 127, 128, 129, 130, 131, 132, 133
 Wahrig, G. 12, 14, 16, 40, 45
Waldere 24
Wanderer 23, 25
 Wandruszka, M. 12
Wars of Alexander, The 41, 52, 72, 74, 75, 77, 87, 88, 91, 96, 98, 103, 120, 123
 Wechssler, E. 105, 106
 Wells, J. E. 62
 West, C. B. 107
 Wilcox, J. 109
 Will, G. 7, 52, 54
William of Palerne 42, 51, 52, 71, 73, 81, 92, 97, 108, 110, 128, 135, 140
 Willms, J. E. 48
 Wilson, R. M. 76
 Wolf, L. 83, 109
 Wolfram von Eschenbach 85, 90
 Woolf, R. E. 35
 Worringer, W. 20
 Wright, H. G. 26
 Wüllenweber, F. 62
 Wundt, W. 7
 Wyld, H. C. 34, 76

Young Children's Book 60
Ywain and Gawain 11, 123, 135
 Zappert, G. 45, 94, 95, 98, 134
 Zons, F. 7

