

Zeitschrift für Kulturwissenschaften – die Redaktionen

Redaktion Berlin

Freie Universität Berlin, Institut für Allgemeine Erziehungswissenschaft/Historische Anthropologie: Birgit Althans, Kathrin Audehm, Iris Clemens, Christoph Wulf | *Humboldt-Universität zu Berlin, Institut für deutsche Literatur:* Joseph Vogl, Horst Wenzel | *Humboldt-Universität zu Berlin, Institut für Europäische Ethnologie:* Beate Binder, Moritz Ege, Alexa Färber, Wolfgang Kaschuba, Rolf Lindner | *Humboldt-Universität zu Berlin, Institut für Kulturwissenschaft:* Hartmut Böhme, Christina von Braun, Ulrike Brunotte, Sebastian Gießmann, Thomas Macho | *Martin-Luther-Universität Halle-Wittenberg, Seminar für Ethnologie:* Thomas Hauschild

Redaktion Konstanz/Tübingen

Universität Konstanz, Englische Literatur und Allgemeine Literaturwissenschaft: Aleida Assmann | *Universität Konstanz, Englische Literatur:* Michael C. Frank | *Universität Heidelberg, Romanisches Seminar:* Kirsten Mahlke | *Universität Tübingen, Deutsches Seminar:* Dorothee Kimmich | *Universität Tübingen, Seminar für Indologie und vergleichende Religionswissenschaft:* Burkhard Gladigow (em.) | *Universität Tübingen, Ludwig-Uhland-Institut für Empirische Kulturwissenschaft:* Reinhard Johler | *Universität Tübingen, Seminar für Japanologie:* Klaus Antoni | *Universität Tübingen, Slavisches Seminar:* Schamma Schahadat | *Universität Zürich, Kunsthistorisches Institut:* Bettina Gockel | *Universität Zürich, Slavisches Seminar:* Sylvia Sasse

Redaktion Wien

Universität für Angewandte Kunst Wien, Institut für Kunst- und Kulturwissenschaften: Daniela Hammer-Tugendhat | *Kunsthochschule für Medien Köln, Bereich Medien- und Kulturwissenschaften:* Karin Harrasser | *Universität Wien, Institut für Europäische Ethnologie:* Elisabeth Timm | *Universität Wien, Institut für Geschichte:* Christina Lutter | *Universität Wien, Institut für Romanistik:* Birgit Wagner | *Universität Wien, Institut für Zeitgeschichte:* Siegfried Matzl | *Internationales Forschungszentrum Kulturwissenschaften:* Helmut Lethen, Lutz Musner

Kontaktadresse für Manuskripte:

Thomas Hauschild: thomas.hauschild@ethnologie.uni-halle.de

Lutz Musner: musner@ifk.ac.at

DANIELA HAMMER-TUGENDHAT, CHRISTINA LUTTER (Hg.)

Emotionen

Die *Zeitschrift für Kulturwissenschaften* erscheint zweimal jährlich und kostet 8,50 €. Wir senden Ihnen Ihr Exemplar gerne portofrei zu.

So abonnieren Sie die *Zeitschrift für Kulturwissenschaften*:
bestellung.zfk@transcript-verlag.de

Selbstverständlich ist die *Zeitschrift für Kulturwissenschaften* auch über jede Buchhandlung erhältlich und kann dort ebenfalls abonniert werden.

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

© 2010 transcript Verlag, Bielefeld

Die Verwertung der Texte und Bilder ist ohne Zustimmung des Verlages urheberrechtswidrig und strafbar. Das gilt auch für Vervielfältigungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und für die Verarbeitung mit elektronischen Systemen.

Umschlaggestaltung: Kordula Röckenhaus, Bielefeld
Umschlagabbildung: Matthias Hammer, 3 Jahre (1983)
Lektorat & Satz: Mag.^a Else Rieger
Druck: Majuskel Medienproduktion GmbH, Wetzlar
ISSN 9783-9331
ISBN 978-3-8376-1578-4

Gedruckt auf alterungsbeständigem Papier mit chlorfrei gebleichtem Zellstoff.

Besuchen Sie uns im Internet: <http://www.transcript-verlag.de>

Bitte fordern Sie unser Gesamtverzeichnis und andere Broschüren an unter: info@transcript-verlag.de

Inhalt

Emotionen im Kontext. Eine Einleitung	7
<hr/>	
DANIELA HAMMER-TUGENDHAT/CHRISTINA LUTTER	
 <i>angest/vorhte</i> – literarisch. Möglichkeiten und Grenzen der Emotionsforschung zwischen Text und Kontext	15
<hr/>	
ANNETTE GEROK-REITER	
 Emotionen in Händels Musiktheater	23
<hr/>	
JAN ASSMANN	
 Liebe ohne Leib? Anmerkungen zur Gefühlsgeschichte bürgerlicher Vaterschaft im 19. Jahrhundert	33
<hr/>	
NINA VERHEYEN	
 Empathie und Schock: Effekte von Totenfotos	41
<hr/>	
KATHARINA SYKORA	
 Gefühlsblindheit oder von der Schwierigkeit, Gefühle wissenschaftlich zu erklären	51
<hr/>	
MARIE-LUISE ANGERER	

- James, Susan (2003): *Passion and Action. The Emotions in Seventeenth-Century Philosophy*. Oxford: Clarendon Press.
- Lutter, Christina (2010): *Zwischen Hof und Kloster. Kulturelle Gemeinschaften im mittelalterlichen Österreich*. Wien: Böhlau.
- Rosenwein, Barbara (2006): *Emotional Communities in the Early Middle Ages*. Ithaca: Cornell University Press.
- Scheer, Brigitte (2001): Gefühl. In: Barck, Karl-Heinz u. a. (Hg): *Ästhetische Grundbegriffe*, 2. Stuttgart/Weimar: Metzler, 629-660.
- Scott, Joan (1991): The Evidence of Experience. In: *Critical Inquiry* 17, 773-797.
- Weigel, Sigrid (2004): Pathos – Passion – Gefühl. Schauplätze affekttheoretischer Verhandlungen in Kultur- und Wissenschaftsgeschichte. In: dies.: *Literatur als Voraussetzung der Kulturgeschichte. Schauplätze von Shakespeare bis Benjamin*. München: Fink, 147-172.

angest/vorhte – literarisch. Möglichkeiten und Grenzen der Emotionsforschung zwischen Text und Kontext

ANNETTE GEROK-REITER

I

Der Streit um das Wechselverhältnis von Literaturwissenschaft und Kulturwissenschaft besteht in der Literaturwissenschaft, seitdem die Kulturwissenschaften seit den 1990er Jahren im methodischen Diskurs der Geisteswissenschaften unaufhaltsam das Terrain eroberten. Stein des Anstoßes war und ist dabei – nach dem Verlust der traditionellen Basiselemente literaturwissenschaftlicher Hermeneutik »Autor« und »Werk« – die intrikate Frage nach der Text-Kontext-Relation. So richtet sich die beharrliche Kritik der Literaturwissenschaft darauf, dass das Spezifikum des literarischen Textes, sein ästhetischer Konstruktionscharakter, durch die kulturwissenschaftliche Perspektivierung nivelliert, ja irrelevant zu werden droht: Der literarische Text verkomme zum Kontext.

Diese Auseinandersetzung hat in der germanistischen Mediävistik in jüngster Zeit gerade die dort sehr rege Emotionsforschung eingeholt. Denn Differenzen ergeben sich genau in Hinblick auf die Frage, in welchem Verhältnis Text und Kontext in Bezug auf eine übergreifende Geschichte der Emotionen stehen. Einerseits wird davon ausgegangen, dass die Literatur die kulturell und historisch sich je unterschiedlich herausbildenden Emotionsnormen zur Anschauung bringt, reflektiert, diskutiert, zugleich eigene Emotionsmuster und -funktionen entwirft, die auf die kontextuelle Normendiskussion zurückwirken. Dann aber können die literarischen Inszenierungen von Emotionsphänomenen nur verstanden werden, indem die normativen Vorgaben kultureller Art als Impulse literarischer Textkonstruktionen in die Überlegungen mit einbezogen werden. Von hier aus ist ein methodischer Zugriff geboten, der die kulturwissenschaftliche Öffnung des Fachs

zur Profilierung des eigenen Ansatzes nutzt und diskutiert (vgl. Jaeger/Kasten 2003; Ridder 2003; Eming 2006; Koch 2006 und 2008) und in interdisziplinärer Beleuchtung (z.B.: Gerok-Reiter/Obermaier 2007) verfolgt. Gemeinsam ist diesen Ansätzen bei allen Differenzen, literarische Emotionsforschung als Teil einer offenzulegenden Geschichte der Emotionen zu verstehen.

So plausibel dieser Ansatz in prinzipieller Hinsicht erscheint, so ernst zu nehmen ist dennoch der Einwand, dass literarisch entworfene Emotionskonzepte nicht bruchlos mit kulturellen Vorgaben verrechnet und abgeglichen werden können, sondern Sonderbedingungen unterliegen, Sonderräume und Sondernormen entwerfen, deren Kalkül von der literarischen Konstruktion getragen wird und damit nicht unabhängig von ihr gelten kann. Die Überblendung von kulturellem Kontext und literarischem Text würde hier gerade in die Irre führen. Im Resümee: Emotionsforschung von Seiten der Literaturwissenschaft könne deshalb nicht über eine Geschichte der Emotionen Aufschluss bieten, sondern immer nur über eine Geschichte der literarisch konstituierten »Vorstellungen« von Emotionen (Schulz 2006: 472-479, Zitat: 475; Philipowski 2006; vermittelnd: Schnell 2008: 87-102 und 209).

Auf diese Debatte möchte der vorliegende Beitrag Bezug nehmen. Aufgrund des thesenartigen Profils soll der Blick dabei paradigmatisch auf die Inszenierung der Emotion »Angst« begrenzt werden. Beleuchtet werden in historischer Perspektive die Möglichkeiten der Angstdarstellung und -funktionalisierung, die sich bereits in der frühesten deutschsprachigen Romanüberlieferung des 12. Jahrhunderts als zwei divergierende Konzepte abzeichnen. Zugleich bleiben die Ausführungen systematisch auf die Frage fokussiert, was die Methodik, die zur Erschließung der Inszenierungsformen der Angst im Roman des 12. Jahrhunderts angewandt wird, in Bezug auf die Text-Kontext-Relation besagt.

II

Die Erzählung von *König Rother*, verfasst wohl von einem gebildeten Kleriker um 1160/1170 (Ausgabe: Bennwitz/Stein 2000), basiert auf dem Schema der gefährlichen Brautwerbung in der Variante der doppelten Werbungsfahrt. König Rother, ein mächtiger König in Süditalien, zieht aus, um die Tochter Konstantins von Konstantinopel, des skrupellosen christlichen Königs im Osten, der jegliche Werber abweist und töten lässt, zu gewinnen. Nach erfolgreicher erster Fahrt kommt es jedoch zu einer Rückentführung der Braut durch den widerständigen Brautvater. König Rother muss also erneut ausziehen und seine Frau ein zweites Mal Konstantin abgewinnen.

Beide Werbungsfahrten werden mit dem Angstmotiv signifikant korreliert. Die erste Werbungsfahrt gestaltet sich als ebenso ausgedehnte wie versierte Angstinszenierung über 2000 Verse. Dies stellt für die Texte des 12. Jahrhunderts eine ungewöhnliche Dominanz des Angstmotivs dar. Ungewöhnlich insofern, als das Angstmotiv in der Regel – bezogen auf den Protagonisten – keine li-

terarische Dignität erlangt: Nur der furchtlose Held ist eines Berichtes wert. Konsequenter geht es denn auch hier um die Angst des Feindes. D.h. nicht der Protagonist erfährt Angst, sondern umgekehrt: Er erzeugt Angst und dies mit zunehmendem Eskalationspotential: Als König Rother in Konstantinopel mit seinen Schiffen landet, schlagen die Riesen, die ihn begleiten und mit schweren Stangen und Eisenkettengeißeln versehen sind, eine Schneise des Schreckens. Die sich vom Hafen bis in die Königsburg ausbreitende Furcht wird plangemäß zum Eintrittsbillet in Konstantins Hof. Die Ratgeber des Königs empfehlen aus nackter Angst um ihr Leben, dem Gesuch König Rother, der sich als landflüchtiger Dietrich ausgibt, nachzugeben und ihn sowie sein Gefolge im Land aufzunehmen. Die präzise Angstdramaturgie der Gewaltandrohung durch die Riesen unterstützt König Rother alias Dietrich zudem dadurch, dass seine Begleiter sowie er selbst mit größtem Prachtgepränge auftreten: Angstinszenierung und luxuriöse Repräsentation erweisen sich als zwei wohlkalkulierte Seiten derselben Machtdemonstration, die denn auch zum Erfolg führen. Bei der zweiten Fahrt zu Konstantin setzt König Rother jedoch genau gegenteilig an: Er stellt sich nun als armer und gottesfürchtiger Pilger dar, schleicht sich namenlos in die Festgesellschaft des Hofes ein, versteckt sich unter einem Tisch. *in ere des himiliskin koningis* (»um des Ansehens des himmlischen Königs willen«, v. 3934) begibt er sich schließlich freiwillig in Gefangenschaft: Demut im Zeichen der Gottesfurcht bestimmt nun die Handlungsregie.

Diese kontrastierende Inszenierung, die in vielfältiger Weise zur Diskussion angeregt hat (Kiening 1996; Fuchs-Jolie 2005), ist in Bezug auf den Angstfokus nur zu verstehen, wenn man die Konzeptualisierung der Angst in zeitgenössischen benachbarten Diskursen heranzieht. Im theologisch-philosophischen Diskurs kommt der Angst als *timor dei* spezifische Notwendigkeit zu. Gottesfurcht erscheint als adäquate Reaktion auf die Erkenntnis der eigenen Schuld und der *potentia* Gottes. Ebenso gilt umgekehrt, dass die Angst als *timor dei* zum zentralen Impuls auf dem Weg zur *contritio* im Rahmen der Bußpraxis (Slenczka 2007) und auf dem Weg zur Gotteserkenntnis (Huber 2003; Anzenbacher 2007) werden kann. Das heißt: Gottesfurcht führt in der Konsequenz zur Angstlosigkeit in der Welt. Mangelnde Gottesfurcht ruft dagegen Angst in der Welt hervor oder sie verbindet sich mit Angstlosigkeit als Zeichen von *superbia*.

Es ist unschwer zu erkennen, dass sich die Aspekte positiver und negativer Gottesfurcht, wie sie der theologisch-philosophische Diskurs zu bieten hat, in die Szenen- und Figurenregie des *König Rother* konturierend eingeschrieben haben: Im Vertrauen auf Gott geben sich Rother und seine Gefährten im zweiten Teil den Gegnern in die Hand. Umgekehrt tritt die despotische Willkür Konstantins gegenüber jeglichen Werbern um seine Tochter – insbesondere gegenüber König Rother – als Akt der *superbia* hervor. Eben deshalb muss denn auch diese falsche Angstlosigkeit, die Angstlosigkeit der Ignoranz, in hemmungslose Angst in der Welt umschlagen.

Ebenso deutlich sind die Einschreibungen des politischen Herrschaftsdiskurses. Ernst-Dieter Hehl hat in einer Studie zum »Terror als Herrschaftsmittel des

früh- und hochmittelalterlichen Königs« dargelegt (Hehl 2007), inwiefern religiös motivierte und politisch motivierte Angstinszenierung bzw. -funktionalisierung über die Strategie der konnotativen Ausbeutung in Parallele zu sehen sind. Indem der *terror militaris* bzw. der *terror legum* dem *terror dei*, den Schrecken und Strafen des richtenden Gottes, gleichgesetzt wird, eröffnet sich ein Legitimationsangebot, über das Schrecken und Angsterzeugung als adäquate Mittel der Herrschaftsdemonstration und Herrschaftsexekutive affirmiert werden können.

Zieht man die Funktionalisierung der Angst im politischen Herrschaftsdiskurs hinzu, erweist sich der Terror, den Rother und seine Riesen entfalten, als notwendige Machtdemonstration, um den widerständigen Konstantin sowohl zu politischer Einsicht in die Verpflichtungen gegenüber dem christlichen Herrschaftsverbund als auch zur Einsicht in seine Sünden – etwa sein illegitimes Verhältnis mit seiner Tochter – zu bringen. Die Zermürbung durch den ersten Auftritt Rothers alias Dietrichs an Konstantins Hof gleicht der Praxis der *contritio*, die sich hier mit dem politisch gemeinten *terror militaris* zusammenschließt, um Konstantin zu Recht in die Knie zu zwingen. Indem die Machtdemonstration im Zuge dieser Lesart die Legierung des Notwendigen erhält, ist sie nicht als eine vorläufige, vorchristliche Stufe der Herrschaftsidealität einzuschätzen. Vielmehr gehören die Fähigkeit zur Demut ebenso wie jene zur Machtdemonstration zum vorbildlichen christlichen Herrscher. Deutlich wird, dass es damit nicht um eine Graduierung, eine hierarchische Restriktion weltlicher Herrschaft unter religiösgeschichtlichen Gesichtspunkten geht (Haug 1992: 80-83), sondern um die gleichberechtigte Korrelation weltlicher und geistlicher Handlungsmuster als Disposition idealer Herrschaft. Der diskursanalytische Zugriff – und nur er – legt somit eine parataktische, nicht hypotaktische Erzähllogik frei, die die historische Plausibilität auf ihrer Seite hat.

III

Auch in Veldekes Eneasroman, zwischen 1170 und 1190 entstanden (Ausgabe: Kartschoke 2004), kommt dem Angstmotiv besondere Signifikanz zu. Zwar findet sich das Angstmotiv hier nur subdominant eingezogen in der Mikrostruktur des Erzählens, aber es betrifft doch immerhin nun auch die Hauptfiguren in den exklusiven Formen der Liebes- und Höllenangst (Obermaier 2007). Das Entscheidende liegt jedoch nicht auf der Ebene thematischer Erweiterung, sondern auf der Ebene des »discours«, d.h. auf der Ebene der Angstinszenierung bis in die sprachlichen Details hinein. Ebendies bezeugt insbesondere der Liebesmonolog Lavinias, in dem sie ihr Erschrecken über die Übermacht der Minne artikuliert, dieses Schreckens habhaft zu werden versucht und zugleich von der Furcht spricht, Eneas könne sie nicht ebenso lieben wie sie ihn. Über 400 Verse hinweg, in immer neuen Anläufen, wird das dynamische Wechselspiel von Fragen, Ausrufen und Erklärungen, von Gewissheit und Ungewissheit, von Zuversicht und Angst inszeniert:

<p>»nune weiz ich leider waz ich tû, ouch enweiz ich waz mir werret,</p> <p>daz ich sus bin vererret: mirn wart solhes mê niht kunt. nû was ich iezû al gesunt unde bin nû vil nâ tût. mir wære gûtes râtes nôt. wer hât sus gebunden mîn herze in korzen stunden, daz ê was ledechlichen frî? ich vorht daz es der kumber sî, dâ mich mîn mûter trôst zû.</p> <p>her is mir komen alze frû, niwan daz sî mîchs niht erliez, Minne oder swie siz hiez – jâ si nandez Minne.« Vv. 268, 12 ff.</p>	<p>»Nun weiß ich nicht, was ich tun soll, auch weiß ich nicht, was mich so durcheinanderbringt, dass ich so kopflos bin: So etwas habe ich noch nicht erlebt. Bis jetzt war ich ganz gesund und nun bin ich beinah tot. Guter Rat wäre mir nötig. Wer hat in kürzester Zeit mein Herz so sehr in Bann geschlagen, das zuvor doch völlig frei war? Ich fürchte, es ist der Kummer, zu dem mir meine Mutter zugesprochen hat. Er ist mir zu früh gekommen, doch sie wollte es mir nicht erlassen, Minne oder wie sie es hieß – Ja, sie nannte es Minne.«</p>
--	--

Durch eine Fülle an rhetorischen Mitteln – Repetition synonyme Wortpaare, paradoxe Parallelismen, retardierende Fragestellungen, Anaphern- und Antithesenhäufung, Hyperbeln usw. – wird der Satzablauf in eine so unruhige, sprunghafte Bewegung versetzt, dass ebendieses Wie des Darstellens stärker zum Spiegel des aufgewühlten Bewusstseins der Liebenden wird als das Ausgesagte selbst. Damit wird nicht mehr nur über die beängstigende Macht der Liebe gesprochen, vielmehr übersetzt sich die Liebesangst bzw. -hilflosigkeit direkt in die grammatische, syntaktische und rhetorische Diktion, ist nicht Thema, sondern narratives Organon. Diese materielle Schraffur der ängstlichen Sorge bis in den Sprechduktus hinein erhöht dabei nicht nur die Plastizität des Angstaussdrucks der Figur, sondern führt zu einer dezidiert empathischen Rezeptionslenkung. Die Kunst der empathischen Rezeptionslenkung bis in die Feinstruktur der Syntax hinein wird schließlich ergänzt durch eine spezifische Fokalisierungstechnik (vgl. Hübner 2003: 202-263), die sich auch und gerade in Lavinias Liebesmonolog zeigt. Indem der insgesamt auktoriale Erzähler für Passagen hinter der Rolle seiner Protagonistin verschwindet, wird auch der Hörer/Leser zu einer verstärkten Empathie mit dem Erleben und Empfinden der Protagonistin gebracht.

Beide Techniken der Emphatisierung bleiben dabei nicht auf Lavinia beschränkt. Sie zeigen sich ebenso in den Liebesmonologen Didos und Eneas sowie in der Unterweltsfahrt des Helden und schattieren eben dadurch die Protagonisten insgesamt in neuer Weise. D.h. die Angstdarstellung als Movens narrativer Ausdifferenzierung wird zum Medium der Subjektivierung der Protagonisten und fordert auf diesem Weg das empathische Mitgehen des Hörers/Lesers dezidiert ein. Gegenüber der Angst als Darstellungsangebot eines statischen Werte-

tableaus, als Affirmation eines außerliterarischen Diskurses, kommt es hier somit zu einer Umfunktionierung des Motivs bzw. Themas zu einem Medium narrativer Ausdifferenzierung in Bezug auf Wahrnehmung, Empfinden und Leiden der Protagonisten sowie zu einem Medium der empathischen Rezeptionslenkung.

IV

»Entertainment, bloßes Entertainment« (Vollhardt 2001: 711), so lautet wohl der schärfste Vorwurf, der gegenüber dem Paradigma der Kulturwissenschaften erhoben wurde, insofern sie sich in einem Sammelsurium an Kontexten in einer Methodenbeliebigkeit verliere. Kritisiert wurde auf der Gegenseite nicht weniger scharf: Eine Literaturwissenschaft, die weiterhin philologisch akribische Text-, nicht Kontextwissenschaft sein wolle, bleibe unweigerlich der »saturierten Perspektive des fachdisziplinären Schrebergartens« (Henningsen/Schröder 1997: 6) verhaftet. Wie die Darstellung gezeigt hat, erweist es sich als falsch, die Gegenüberstellung von text- und kontextorientierter Wissenschaft als methodische Alternative zu begreifen. Die »Kunst der Interpretation« liegt nicht darin, sich einer Methode ideologisch zu verpflichten, sondern jeweils zu erkennen, welche Methode die Eigenart des Textes am besten erschließt.

Beim *König Rother* konnte erst die diskursanalytische Lesart die historischen Valeurs der Emotionsdarstellung adäquat aufzeigen. Zu erfassen war gerade die Kongruenz zwischen einer Angstfunktion, wie sie sich im mittelalterlichen theologisch-philosophischen und politischen Diskurs herauskristallisiert, und dem Darstellungs- und Funktionsmodus von Angst im literarisch gestalteten Text. Die Referenz auf die Kontext-Diskurse erscheint hier für ein Textverständnis und sein Emotionskonzept unerlässlich, ja stellt die Differenz zwischen Text und Kontext angesichts eines noch nicht ausdifferenzierten Literaturdiskurses bzw. der Literatur und Geschichtsschreibung übergreifenden Kategorie der Historiographie in Frage.

Andererseits konnten die Spezifika von Veldekes Inszenierung des Angstmotivs nur in genauem Rekurs auf die Mikroebene des »discours« herausgearbeitet werden. Hier zeigten sich in Bezug auf die narrative Umsetzung des Angstmotivs Spielräume der Figurenzeichnung, die nur entstehen konnten, indem die literarische Umsetzung sich von den Distinktionen des zeitgenössischen Diskurses löst, und die nur zu erkennen waren aufgrund eines differenzierten narratologischen Instrumentariums.

Zu einer Geschichte der Emotionen aber tragen beide Texte bei, auch und gerade Veldekes *Eneasroman*. Denn es gehört zu den Paradoxien der Literaturgeschichte, dass eben denjenigen Texten, die ihre Möglichkeiten weitgehend unabhängig von Diskursfestschreibungen und außerliterarischen Normen ausgelotet haben, gerade aufgrund dieser Loslösung nicht nur die literarhistorische, sondern auch die kulturelle Zukunft gehören sollte. Zu den *Alter-ego*-Figuren des

21. Jahrhunderts und ihrem Emotionshaushalt zählt nicht der demütige und nicht der angsterzeugende, sondern der angstaffizierte Protagonist, dessen »textistence« (Randell 2007: 371) im 12. Jahrhundert beginnt.

Quellen

- Heinrich von Veldeke (2004): *Eneasroman*. Mittelhochdeutsch/Neuhochdeutsch. Nach dem Text von Ludwig Ettmüller ins Neuhochdeutsche übersetzt, mit einem Stellenkommentar und einem Nachwort von Dieter Kartschoke, 3. Auflage. Stuttgart: Reclam.
- König Rother* (2000). Mittelhochdeutscher Text und neuhochdeutsche Übersetzung von Peter K. Stein, hg. v. Ingrid Bennewitz unter Mitarbeit von Beatrix Koll und Ruth Weichselbaumer. Stuttgart: Reclam.

Literatur

- Anzenbacher, Arno (2007): Die Phänomenologie der Angst bei Thomas von Aquin. In: Gerok-Reiter/Obermaier 2007: 85-96.
- Eming, Jutta (2006): *Emotion und Expression. Untersuchungen zu deutschen und französischen Liebes- und Abenteuerromanen des 12. bis 16. Jahrhunderts*. Berlin/New York: de Gruyter.
- Fuchs-Jolie, Stephan (2005): Gewalt – Text – Ritual. Performativität und Literarizität im »König Rother«. In: *Beiträge zur Geschichte der Deutschen Sprache und Literatur* 127 (2005), 183-207.
- Gerok-Reiter, Annette und Sabine Obermaier (Hg.) (2007): *Angst und Schrecken im Mittelalter. Ursachen, Funktionen, Bewältigungsstrategien in interdisziplinärer Sicht*. Berlin: Akademie Verlag.
- Haug, Walter (1992): *Literaturtheorie im deutschen Mittelalter. Von den Anfängen bis zum Ende des 13. Jahrhunderts* [1985], 2. Auflage. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.
- Hehl, Ernst-Dieter (2007): Terror als Herrschaftsmittel des früh- und hochmittelalterlichen Königs. In: Gerok-Reiter/Obermaier 2007: 11-23.
- Henningsen, Bernd und Stephan Michael Schröder (Hg.) (1997): *Vom Ende der Humboldt-Kosmen. Konturen von Kulturwissenschaft*. Baden-Baden: Nomos.
- Huber, Christoph (2003): Geistliche Psychagogie: zur Theorie der Affekte im Benjamin Minor des Richard von St. Victor. In: Jaeger/Kasten (2003): 16-30.
- Hübner, Gert (2003): *Erzählform im höfischen Roman. Studien zur Fokalisierung im Eneas, im Iwein und im Tristan*. Tübingen/Basel: Francke Verlag.
- Jaeger, C. Stephen und Ingrid Kasten (Hg.) (2003): *Codierungen von Emotionen im Mittelalter*. Berlin/New York: de Gruyter.
- Kiening, Christian (1998): Arbeit am Muster. Literarisierungsstrategien im »König Rother«. In: *Wolfram-Studien* 15 (1998), 211-244.

- Koch, Elke (2006): *Trauer und Identität. Inszenierungen von Emotionen in der deutschen Literatur des Mittelalters*. Berlin/New York: de Gruyter.
- Koch, Elke (2008): Bewegte Gemüter. Zur Erforschung von Emotionen in der deutschen Literatur des Mittelalters. In: *Literaturwissenschaftliches Jahrbuch*. Neue Folge 49 (2008), 33-54.
- Obermaier, Sabine (2007): Höllenangst, Kriegerangst, Liebesangst – Narrative Räume für Angst im Eneasroman Heinrichs von Veldeke. In: Gerok-Reiter/Obermaier 2007: 144-160.
- Philipowski, Katharina (2006): Wer hat Herzloydes Drachentraum geträumt? Trüben, zorn, haz, scham und nit zwischen Emotionspsychologie und Narratologie. In: *Beiträge zur Geschichte der Deutschen Sprache und Literatur* 128 (2006), 251-274.
- Randall, William (2007): Narrative and Chaos. Acknowledging the Novelty of Lives-in-Time. In: *Interchange* 38 (2007), 367-389.
- Ridder, Klaus (2003): Emotion und Reflexion in erzählender Literatur des Mittelalters. In: Jaeger/Kasten: 203-221.
- Schnell, Rüdiger (2008): Emotionsdarstellungen im Mittelalter. Aspekte und Probleme der Referentialität. In: *Zeitschrift für deutsche Philologie* 127 (2008), 79-102.
- Schnell, Rüdiger (2009): Erzähler – Protagonist – Rezipient im Mittelalter, oder: Was ist der Gegenstand der literaturwissenschaftlichen Emotionsforschung? In: *Internationales Archiv für Sozialgeschichte der deutschen Literatur* 33 (2009), 1-51.
- Schulz, Armin (2006): Die Verlockungen der Referenz. Bemerkungen zur aktuellen Emotionalitätsdebatte. In: *Beiträge zur Geschichte der Deutschen Sprache und Literatur* 128 (2006), 472-495.
- Slenczka, Notger (2007): Der endgültige Schrecken. Das Jüngste Gericht und die Angst in der Religion des Mittelalters. In: Gerok-Reiter/Obermaier 2007: 97-112.
- Vollhardt, Friedrich (2001): Kittlers Leere. Kulturwissenschaft als Entertainment In: *Merkur. Deutsche Zeitschrift für europäisches Denken* 55 (2001), 711-716.

Emotionen in Händels Musiktheater

JAN ASSMANN

Es gibt wohl kaum eine andere Gattung der schönen Künste, die sich so ausschließlich der Darstellung von Emotionen verschrieben hat wie die Barockoper. In der mimetischen, expressiven und vor allem generativen, d.h. den Hörer ansteckenden, unmittelbar affizierenden Darstellung der Gefühle hat die Barockmusik ganz allgemein ihre semantische Dimension gesehen und sich dabei an der Rhetorik orientiert. Von der Rhetorik übernimmt die barocke Musiktheorie, von Joachim Burmeister (Burmeister 1606/2004) bis zu Johann Mattheson (Mattheson 1739/1999) den Begriff der »Figur« als Bezeichnung der kleinsten Einheit der musikalischen Kodierung von Affekten. So spricht auch die Musikwissenschaft von der barocken »Figurenlehre« als der maßgeblichen praktischen und theoretischen Grundlage der musikalischen Affektsemantik.

Diese affektive Wende der Musik ist zugleich eine Rückwendung zur Antike. Sie geht auf die Renaissance zurück, und zwar, etwas später als in der Literatur und bildenden Kunst, auf das späte 16. Jahrhundert mit der Erfindung der *seconda prattica*, des begleiteten Sologesangs, aus dem um 1600 die Oper hervorging. Zwar ist die antike Musik verklungen und aus den rudimentären Ansätzen ihrer Notation nicht zu rekonstruieren. Dafür hat sich aber eine musiktheoretische Literatur erhalten, die in der Renaissance und im Barock intensiv studiert wurde. Dabei geht es vor allem um die Frage nach der generativen, affekterzeugenden oder, in der Sprache der Zeit, gemütsbewegenden Macht der Musik. Die beiden Seiten in diesem Streit, der um die Mitte des 16. Jahrhunderts entbrannte, vertraten ganz unterschiedliche Vorstellungen von dieser Macht. Für die einen sollte die Musik durch die Schönheit des harmonischen Wohlklangs die Seele erheben, für die anderen sollte sie im Rahmen des dramatischen Spiels nach dem Vorbild der antiken Tragödie durch Furcht und Mitleid und ein ganzes Spektrum von Affekten die Seele rühren und moralisch formen. Der *dramatic turn* war daher zugleich ein *affective turn*. Der antike Musikbegriff, den man jetzt wieder ent-