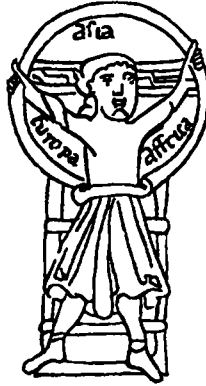


Das Mittelalter

Perspektiven mediävistischer Forschung



Zeitschrift des Mediävistenverbandes

Herausgegeben von Ortrun Riha
im Auftrag des Präsidiums des Mediävistenverbandes

Band 12 · 2007 · Heft 1

Angst und Schrecken im Mittelalter

Ursachen, Funktionen, Bewältigungsstrategien

Herausgegeben von Annette Gerok-Reiter und Sabine Obermaier
unter Mitarbeit von Claudia Lauer



Akademie Verlag

Die Angst des Helden und die Angst des Hörers Stationen einer Umbewertung in mittelhochdeutscher Epik

ANNETTE GEROK-REITER

I.

Innerhalb des kulturwissenschaftlichen Spektrums des Bandes fragt der vorliegende Beitrag nach dem Umgang der Kunst, insbesondere der Literatur, mit dem Phänomen der Angst. Mit welcher Lexik und mit welcher Semantik wird das Phänomen der Angst rezipiert?¹ Welche Umgangsstrategien entwickelt die Literatur in der Auseinandersetzung mit dem Thema der Angst?² Welche kulturhistorischen Muster schlagen sich in diesen Umgangsstrategien nieder?³ Dabei ist zunächst zu beachten, dass die kulturhistorischen Muster, die wir in der Literatur erkennen können, eine doppelte Struktur aufweisen: Zum einen lassen sich die Bilder der Angst in der Literatur als Reaktion auf die Ängste und Wertungsnormen verstehen, die die Realität der jeweiligen Zeit und Epoche hervorruft, d. h. sie verweisen zurück auf die Realität und deren spezifische Bedingungen, historisch geformte Anforderungen, Überforderungen und Bewältigungsangebote. Zum anderen reproduziert die Literatur nicht nur die Ängste und Bewältigungsstrategien der Zeit, sondern transformiert sie in ein anderes Medium, das Medium einer ästhetischen Komposition. Dieses Medium distanziert

¹ Lexikographische und semantische Detailanalysen bei: Rolf Endres, Zur Bedeutung von *angust* und Angst. In: Hans-Werner Eroms (Hg.), *Studia linguistica et philologica*. F Schr. Klaus Matzel. Heidelberg 1984, S. 137–144; Wolfgang Maaz, Angstbewältigung in der mittelalterlichen Literatur. In: Jürgen Kühnel u. a. (Hgg.), *Psychologie in der Mediävistik*. Göttingen 1985, S. 51–77; Henning Bergenholtz u. Ann-Theres Faets, *angest*, Angst, *vorhte*, Furcht. Vorschlag für ein historisches Wörterbuch des deutschen Gefühlswortschatzes. In: Ludwig Jaeger (Hg.), *Zur historischen Semantik des Gefühlswortschatzes*. Aachen 1988, S. 56–94.

² Kategorisierungen nach phänomenologischen und funktionalen Gesichtspunkten bieten: Marianne E. Kalinke, *Vorhte* in Hartmanns ‚*Erec*‘. *Amsterdamer Beiträge zur älteren Germanistik* 11 (1976), S. 67–80; Rolf Endres, Zum Wortinhalt von *angest* im ‚*Rolandslied*‘ des Pfaffen Konrad. In: Jürgen Kühnel u. a. (Hgg.), *Psychologie in der Mediävistik*. Göttingen 1985, S. 79–105; Paul Michel, Gestaltungsformen der Angst in der mittelalterlichen deutschen Literatur. In: Hans-Jürg Braun u. Alexander Schwarz (Hgg.), *Angst*. Zürich 1988, S. 121–135; Angelika Lehmann, Angst, Gefahr und Angstbewältigung. In: Gert Kaiser (Hg.), *An den Grenzen höfischer Kultur. Anfechtungen der Lebensordnung in der deutschen Erzähldichtung des hohen Mittelalters*. München 1991, S. 211–236; vgl. auch den Beitrag von Sabine Obermaier in diesem Band.

³ Grundlegend zur Klärung der historischen Variabilität in der Codierung von Gefühlen in Abhängigkeit von vorgegebenen kulturhistorischen Mustern: Peter N. Stearns u. Carol Z. Stearns, *Emotionology. Clarifying the history of emotions and emotional standards*. *American Historical Review* 90 (1985), S. 813–836; in interdisziplinärer Perspektive: Claudia Benthien, Anne Fleig u. Ingrid Kasten (Hgg.), *Emotionalität. Zur Geschichte der Gefühle*. Köln, Weimar 2000; Ingrid Kasten, Gesa Stedman u. Margarete Zimmermann (Hgg.), *Kulturen der Gefühle in Mittelalter und Früher Neuzeit (Querelles 7)*. Stuttgart, Weimar 2002; zur literaturwissenschaftlichen Emotionsforschung: Ingrid Kasten u. C. Stephen Jaeger (Hgg.), *Codierung von Emotionen im Mittelalter*. Berlin, New York 2003; darin insbesondere Wolfgang Haubrichs, *Emotionen vor dem Tode und ihre Ritualisierung*, S. 70–97; Klaus Ridder, *Emotion und Reflexion in erzählender Literatur des Mittelalters*, S. 203–221; Andrea Sieber, *Die angest des Herkules. Zum Wandel eines emotionalen Verhaltensmusters in mittelalterlichen Trojaromanen*, S. 222–234; Wolfgang Haubrichs (Hg.), *Emotionen (Literatur und Linguistik 35, H. 138)*. Stuttgart, Weimar 2005. – Theorieaufriß bei: Jutta Eming, Ingrid Kasten, Elke Koch u. Andrea Sieber, *Emotionalität und Performativität in narrativen Texten des Mittelalters*. *Paragrana* 10 (2002) 1, S. 215–233.

von den Vorgaben der Realität, indem es eigene Zusammenhänge, Zeiten, Räume und Erklärungskonnexionen aufbauen muss – ein produktionsästhetisches Faktum, das im Bereich epischer Literatur nicht nur für den entstehenden fiktionalen Roman, sondern auch für die sich als Geschichtsdichtung verstehende Epik gilt.⁴ Durch dieses ästhetische Arrangement „eine Handbreit über dem Boden der Realität“ eröffnet sich für die Literatur die Möglichkeit der Reflexion und damit die Möglichkeit der verschärften Konturierung, systematischen Analyse, aber auch Modifikation der Ängste und ihrer Funktionalisierungen in Politik und Gesellschaft. Das heißt, die Literatur bietet durch ihre literarische Distanznahme die Chance, nicht nur die Angst, der man ausgesetzt ist, zu spiegeln, sondern zugleich auch Wertungen der Angst zu verschieben, Angstnuancen hinzuzufügen, die noch unbekannt waren, ja möglicherweise neue Gesichter, neue Bewältigungsstrategien der Angst zu entwerfen.

Die Verschiebungen, Ergänzungen und Neuentwürfe der Literatur finden jedoch nicht in einem Raum der unbegrenzten Möglichkeiten statt. Vielmehr greifen auch innerhalb des literarischen Diskurses wieder Normen, die Normen der ästhetischen Repräsentation. Und auch diese sind historisch vermittelt, unterschiedlich je nach Zeit, kulturellem Kontext und Gattungsvorgaben, bringen somit durchaus divergierende, wiederum historisch zu differenzierende Umgangsstrategien in der Thematisierung und Verarbeitung des Phänomens Angst hervor. Diese Relation zwischen der Thematisierung von Angst und den jeweiligen historischen Normen der ästhetischen Repräsentation zeigt sich in Bezug auf die mittelhochdeutsche epische Literatur in extremem Maß, denn hier stößt man – außerhalb religiöser Rahmengenbe⁵ – auf drei grundlegende Handicaps, in denen sich die spezifischen narrativen Vorgaben mittelhochdeutscher Epik unmittelbar niederschlagen:

1. Handicap: Angst, gar pathologische Angst, kommt als zentrales Thema nicht vor. Diese Zurückhaltung der profanen Literatur dem Angstthema gegenüber ist umso erstaunlicher, als man – mit gewissem Recht – gerade dem Mittelalter besonders zahlreiche und tiefgreifende Ängste attestiert hat.⁶ Unter den „spontanen Ängste[n]“⁷ ist vor allem die Angst vor gesundheitlichen Risiken zu nennen: Krankheiten durch verschmutztes Wasser, Kälte, Hunger, Pestwellen; hinzu kommen die Ängste der Mütter, die nächste Geburt nicht zu überleben, oder die Ängste der Eltern, ihre Kinder könnten vor ihnen sterben. In den Bereich der spontanen Ängste gehören weiter die Ängste im Alltag: Die Angst vor Naturkatastrophen, die die Ernte vernichten, dem Blitz, der ins Haus einschlägt, der Verkrüppelung, die arbeitsunfähig macht; schließlich die Angst vor dem Einsatz von Leib und Leben im Fall des Kampfes usw. Auf der anderen Seite sind die Ängste durch Deutungs- und Funktionsmuster⁸ hervorzuheben: So einerseits im kirchlich-religiösen Bereich die Angst vor Versuchung und Sünde, die Angst vor der Strafe des irdischen oder kirchlichen Gerichts, die

⁴ Dass Historizität und Fiktionalität nicht scharf zu trennen sind, ist durch den „linguistic turn“ der neueren Geschichtswissenschaft wieder stärker ins Bewusstsein getreten: Hayden White, *Auch Klio dichtet, oder: Die Fiktion des Faktischen. Studien zur Tropologie des historischen Diskurses (Sprache und Geschichte 10)*. Stuttgart 1986; Fritz Peter Knapp u. Manuela Niesner (Hgg.), *Historisches und fiktionales Erzählen im Mittelalter (Schriften zur Literaturwissenschaft 19)*. Berlin 2002.

⁵ Zur Funktion der Angst in der Legendendichtung: Ridder [Anm. 3], S. 203–205.

⁶ Vgl. etwa Ernst Schubert (Hg.), *Von der Angst zur Ausbeutung. Umwelterfahrung zwischen Mittelalter und Neuzeit*. Frankfurt a. M. 1994; Peter Dinzelbacher, *Ängste und Hoffnungen / Mittelalter*. In: Ders. (Hg.), *Europäische Mentalitätsgeschichte*. Stuttgart 1993, S. 285–294; Jean Delumeau, *Angst im Abendland. Die Geschichte kollektiver Ängste im Europa des 14.-18. Jahrhunderts*. Bd. 1. Reinbek bei Hamburg 1985.

⁷ Delumeau [Anm. 6], S. 38.

⁸ Ebd., S. 38.

Angst vor dem Zorn Gottes; andererseits die Ängste in einer politisch-gesellschaftlichen Wirklichkeit, in der Schrecken und Abschreckung als legitimes Instrument der Herrschaftssicherung angesehen und eingesetzt wurden.⁹ Das Bild des finsternen Mittelalters ist obsolet geworden. Was sich an ihm jedoch als konsistent erhalten hat, hängt sicherlich mit der Summe all dieser Angstanlässe und -funktionalisierungen zusammen. Zwischen einer angst-erzeugenden Alltagswirklichkeit einerseits und der Absenz der Angst als zentralem Thema in der profanen Literatur andererseits lässt sich also eine auffallende Kluft konstatieren. Wie kommt es zu dieser Kluft?¹⁰

2. Handicap: Die mittelhochdeutsche Literatur begreift ihre Aufgabe in Anlehnung an die antiken *officia oratoris: docere et delectare*.¹¹ Von einem angsterfüllten Protagonisten zu berichten, wäre jedoch weder erfreulich, noch ließe sich dies als Vorbild verwerten.¹² Das heißt, der gewöhnliche, menschliche, verletzbare, also auch angsterfüllte Held gehört von vornherein nicht zur interessierenden Personalausstattung mittelalterlicher Epik. Fehler darf ein Held wohl haben – er darf etwa zu lange bei seiner Geliebten bleiben und darüber die gesellschaftlichen Verpflichtungen vergessen oder umgekehrt: Er darf sein Treueversprechen gegenüber seiner Frau vergessen und auf *aventure* ausziehen ohne zurückzukehren –, aber diese Fehler sind nur dazu da, um wieder gutgemacht zu werden. Das Phänomen der Angst scheint jedoch, appliziert auf den Protagonisten, so unwürdig, dass es noch nicht einmal in den Katalog der wieder gutzumachenden Fehler aufgenommen werden kann. Die Protagonisten der mittelalterlichen Romane sind also – in der Regel – alle mutig und dies von Geburt an und ausdauernd. Das Thema eines ängstlichen Protagonisten dagegen hat prinzipiell keine literarische Dignität.

3. Handicap: Die Figurenzeichnung der mittelhochdeutschen Literatur folgt in der Regel einem spezifischen Verfahren: „Jeder ‚ist‘, was seine Oberfläche zeigt“, so hat es Jan-Dirk MÜLLER für das Heldenlied formuliert.¹³ Dies lässt sich über weite Strecken auf die mittelhochdeutsche Epik insgesamt übertragen.¹⁴ Sie bietet um 1200 keine Charaktere oder Individuen, deren Seelenleben zur Entfaltung käme. Sie bietet vielmehr Handlungskonstellationen, innerhalb derer die Figuren bestimmte Typen vertreten, Rollen übernehmen oder Funktionen erfüllen: Es gibt den weisen oder den schwachen König, den tapferen Ritter, den Boten etc. Das heißt, die mittelalterlichen Figurendarstellungen kennen in der Regel keine Introspektiven, keine Subjektivität.¹⁵ Angst als individuell-psychischer Zustand, der

⁹ Die Vielfalt der Anlässe, Funktionalisierungen und Bewältigungsstrategien demonstriert dieser Band.

¹⁰ Die von Richard Alewyn, *Die literarische Angst*. In: Hoimar v. Dittfurth (Hg.), *Aspekte der Angst*. Stuttgart 1965, S. 25–43, am englischen „Schauerroman“ des 18. Jahrhunderts explizierte These, das Aufkommen der literarischen Angst sei Indiz dafür, dass sich die Angst aus dem Leben zu verflüchtigen beginne, muss sicher differenziert werden.

¹¹ Paradigmatisch hierfür die bekannten Verse 1ff., 54ff. aus Hartmanns ‚Iwein‘ oder das Bildungsprogramm in Thomasins von Zerkläre ‚Wälschem Gast‘, Vv. 1026ff. Zu den produktions- und rezeptionsästhetischen Implikationen: Walter Haug, *Literaturtheorie im deutschen Mittelalter. Von den Anfängen bis zum Ende des 13. Jahrhunderts*. 2. Aufl. Darmstadt 1992, S. 119–133 u. 228–240.

¹² Dies bestätigen insbesondere die negativen Beispiele im ‚Helmbrecht‘ Wernhers des Gartenaere oder in Heinrich Wittenwilers ‚Ring‘.

¹³ Jan-Dirk Müller, *Spielregeln für den Untergang. Die Welt des Nibelungenliedes*. Tübingen 1998, S. 243.

¹⁴ Ebd., S. 235, Anm. 68.

¹⁵ Die Forschungspositionen resümierend: Annette Gerok-Reiter, *Individualität. Studien zu einem umstrittenen Phänomen mittelhochdeutscher Epik* (Bibliotheca Germanica 51). Tübingen, Basel 2006, Kap. B.I.1; zu den mühsamen Wegen der Individualisierung und Subjektivierung: Ebd., Kap. C.; Martin Baisch u. a. (Hgg.), *Inszenierungen von Subjektivität in der Literatur des Mittelalters*. Königstein i. Ts. 2005.

womöglich – wo habituell gebunden – charakteristische Kraft besäße, kann deshalb von vornherein kaum ins Blickfeld rücken. Eben deshalb erscheint Angst nicht als diffuses, die Welt unter seine Optik zwingendes Gefühl, sondern bleibt gebunden an eine punktuell greifbare Gegenmacht. Der Anlass hat zwar durchaus Auswirkungen auf die Innenwelt, doch diese sind nicht dargestellt als individuelle oder psychische Konstellation, sondern übersetzen sich primär als gestisch-körperliche Reaktion.

Anhand der drei Beobachtungen lassen sich somit gravierende Restriktionen einer Thematisierung von Angst in jenen Bereichen ästhetischer Rezeption erkennen, die sich aus der religiösen Funktionseinbindung lösen. Da die epische Literatur bei dieser Emanzipation vorangeht,¹⁶ werden die Handicaps hier besonders greifbar. Im Resümee: Angst ist kein zentrales Thema mittelhochdeutscher Epik. Der ängstliche Protagonist hat hier prinzipiell keine literarische Dignität. Psychologische Introspektiven sind nicht gefragt.

Angesichts dieser Handicaps ist nur weiterzukommen, indem das, was zunächst als widerständig aufgerollt wurde, im Folgenden positiv begriffen wird. Auszugehen ist somit von einer Versuchsanordnung gleichsam unter erschwerten Bedingungen. Die Frage lautet dann: Wie artikulieren sich gerade dort Angstdarstellungen, wo narrative Normen vorliegen, die trotz oder gerade wegen der angsterfüllenden Realität das Thema der Angst radikal zurückdrängen, ja nahezu ausblenden? Und um die Schwierigkeit an einem äußersten Punkt zu fassen, möchte ich in den folgenden Untersuchungen von derjenigen Gattung ausgehen, die am stärksten dem strahlenden, dem angstlosen Heldenideal verpflichtet ist: dem Heldenlied bzw. den deutschen Bearbeitungen der französischen Chansons de geste. Dabei wähle ich drei Beispiele, die alle zur mittelhochdeutschen Dichtung zählen, dennoch aber – entstanden über einen Zeitraum von knapp 100 Jahren – eine literarhistorisch relevante Variationsbreite des Themas zu erkennen geben. Wie und wo schleicht sich denn doch die Angst beim Helden ein?

II.

Das ‚Rolandslied‘ des Pfaffen Konrad, geschrieben um 1170/1185 höchstwahrscheinlich im Auftrag Heinrichs des Löwen,¹⁷ ist eine Bearbeitung der ein Dreivierteljahrhundert zuvor entstandenen französischen ‚Chanson de Roland‘, die eine wenig rühmliche Begebenheit aus der Geschichte Karls des Großen zu verarbeiten sucht. Im Jahr 778 wurde in den Pyrenäen die fränkische Nachhut des Karlsheeres vernichtend geschlagen. Die in historischen Quellen bezeugte Niederlage wird in den literarischen Texten zu einer großräumigen Erzählung ausgebaut, durch die Thematik des Glaubenskampfes überhöht und – wie so oft im Heldenepos – erklärbar gemacht durch Verrat:

¹⁶ Dass diese Emanzipation sich in vielfältigen Wechselbeziehungen und Überschneidungen vollzieht, muss selbstverständlich vorausgesetzt werden; vgl. dazu Burghart Wachinger, Einleitung. In: Christoph Huber, Burghart Wachinger u. Hans-Joachim Ziegeler (Hgg.), *Geistliches in weltlicher und Weltliches in geistlicher Literatur des Mittelalters*. Tübingen 2000, S. 1–15.

¹⁷ Einführend Dieter Kartschoke, Nachwort. In: *Das Rolandslied des Pfaffen Konrad*. Hrsg., übers. u. komm. v. Dieter Kartschoke. 2. Aufl. Stuttgart 1996, S. 789–794 mit wichtigster Literatur. Zur Datierung 1185 zuletzt Bernd Bastert, *wie er daz gotes riche gewan ... Das ‚Rolandslied‘ des Klerikers Konrad am Hof Heinrichs des Löwen*. In: Christoph Huber u. Henrike Lähnemann (Hgg.), *Courtly literature and clerical culture. Selected papers from the Xth triennial congress of the International Courtly Literature Society*. Universität Tübingen 28. Juli – 3. August 2001. Tübingen 2002, S. 195–210.

Auf Gottes Befehl zieht Kaiser Karl zum Kreuzzug gegen die Heiden in Spanien, mit ihm ein riesiges Heer unter Leitung seiner treuesten Gefolgsleute, unter anderem Roland, sein geliebter Neffe, Genelun, sein Schwager und Stiefvater Rolands, und Olivier, Rolands bester Freund. Die „Gottesstreiter“, die im Tod die Glorie des Märtyrers erreichen, schlagen sich erfolgreich. Fast das ganze Land ist schon eingenommen und „bekehrt“. Nur der Heidenkönig Marsilie hält sich noch hartnäckig. In tückischer Absicht bietet er schließlich seine Unterwerfung an. Kaiser Karl beauftragt Herzog Genelun, die Verhandlungen der Unterwerfung zu führen. Um seinen Stiefsohn Roland zu vernichten, schließt sich Genelun jedoch insgeheim mit den Heiden zusammen. Aufgrund von Geneluns falschem Bericht glaubt Karl dem Friedensangebot der Heiden und zieht sich aus Spanien zurück; zur Sicherung lässt er Roland und die Paladine mit einer kleinen Truppe dort zurück. Doch im Tal von Ronceval werden sie, wie es der konspirative Plan zwischen Genelun und den Heiden vorsah, von Marsilies Truppen angegriffen und trotz heroischer Gegenwehr vernichtet. Karl jedoch kehrt zurück und rächt den Verrat. Marsilie und schließlich auch der heidnische Großkönig Paligan werden in gewaltigen Kämpfen besiegt. Genelun wird einem grausamen Gericht überantwortet.

Kampf als Gottesdienst mit dem Ziel, die Glorie des Märtyrers zu erreichen – dies ist sicherlich die primäre – ideologisch überformte – Aussage insbesondere des deutschen Textes.¹⁸ Angst hat hier von vornherein keinen Platz – das ist offensichtlich.¹⁹ Bedenkenswert aber ist der Funktionsmechanismus, mit dem Angst als ernst zu nehmende Emotion gleichsam wegkatapultiert wird. Besonders aufschlussreich für diesen Mechanismus ist die Szene, in der Karl und seine Paladine beraten, wer als Unterhändler ins feindliche Lager gesandt werden soll, um herauszufinden, ob das Friedensangebot des Heidenkönigs ehrlich gemeint sei, ein Unterfangen, das des besonderen Mutes bedarf, denn den letzten christlichen Unterhändlern wurde der Kopf abgeschlagen. Doch sofort meldet sich der junge, hitzige Roland, der – ruhmbe gierig und ohne einen Anflug von Angst – diese Aufgabe übernehmen will. Kaiser Karl aber wünscht einen erfahreneren Gesandten. Da macht Roland den Vorschlag, man solle doch seinen Stiefvater Genelun senden. Der Kaiser sowie alle Räte stimmen zu, denn Genelun gilt als erprobter Gewährsmann. In diesem Augenblick aber ergreift Genelun eine geradezu bodenlose Angst:

*Genelûn erbleichte harte.
hin ze Ruolante er warte.
er sprach: „nu hât mich der hêrre Ruolant
ûz disme rîche versant,
daz ich unter den heiden ersterbe“ (Vv. 1382ff.).²⁰*

Als der Kaiser ihm den Handschuh reicht, Zeichen des Auftrags, der anzunehmen ist, erstarrt Genelun gleichsam, nimmt ihn nicht, wieder heißt es: *Genelûn erbleichte, / er wart vile üble gevare* (Vv. 1431f.). Beim zweiten Versuch des Kaisers, ihm den Handschuh zu geben,

¹⁸ Dazu: Haug [Anm. 11], S. 76–80; Kartschoke [Anm. 17], S. 794–798; Eckart Conrad Lutz, Herrscherapoptheosen. Christiens Erec-Roman und Konrads Karls-Legende im Kontext von Herrschaftslegitimation und Heilssicherung. In: Huber/Wachinger/Ziegeler [Anm. 16], S. 89–104, bes. S. 93–95 u. 102–104. Anders in der Akzentuierung: Marianne Ott-Meimberg, Kreuzzugsepos oder Staatsroman? Strukturen adeliger Heilsversicherung im deutschen ‚Rolandslied‘. München 1980 (Münchener Texte und Untersuchungen 70), insbes. S. 51–78.

¹⁹ Eine Ausnahme bilden die Angstszenerien Karls; dazu Endres [Anm. 2]. Die punktuellen Angstpartien bleiben jedoch ohne Relevanz für den Gesamtverlauf. Vgl. auch Lehmann [Anm. 2], S. 221 u. 235: Die „Lizenz zur Angst“ bleibe zunächst „aktionsarmen Personen wie der Herrscherfigur“ vorbehalten; vgl. auch S. 223.

²⁰ Zit. n. der Ausgabe von Dieter Kartschoke [Anm. 17].

reagiert Genelun so nervös, dass er ihn fallen lässt. Darauf wirft er sich dem König zu Füßen und fleht nun um Erbarmen im Namen seiner Frau und seines Sohnes, erinnert an den Tod der letzten Boten, betont, dass es sein sicherer Untergang sei, beginnt hemmungslos zu weinen. Doch der Kaiser bleibt unerbittlich und befiehlt ihn in Gottes Huld. Geneluns Reaktion:

*Dô sich die hêrren schieden
die trâhene dicke vielen
vone Genelûne.
daz wort sprach er kûme.
dâ wart michel wuofen,
weinen unde ruofen (Vv. 1538ff.).*

Zwei Variationen der Angstdarstellung treffen somit aufeinander – der angstlose junge Held einerseits, der angsterfüllte Verräter andererseits – und dies innerhalb einer Schlüsselszene, denn von hier aus wird sich das gesamte weitere Verderben entfalten. Damit ist die primäre Funktion dieser Angstszene gleich zu Beginn der Handlung deutlich: Es geht zunächst darum, Roland und Genelun als die beiden entscheidenden Kontrahenten kenntlich zu machen.²¹ Doch warum muss diese Opposition gerade mit Hilfe der Angst festgeschrieben werden? Oder anders gefragt: Was genau transportiert die Emotion Angst im Kontext dieser Erzählung? Was rechtfertigt ihre zentrale Rolle in dieser Schlüsselszene?

Im weiteren Kontext fällt auf, dass Genelun nur an dieser Stelle durch Angst gekennzeichnet wird.²² An und für sich ist er keineswegs ängstlich. Als Bote ausgewählt wird er, weil er *wise* ist und *küene* – also erfahren und tapfer –, *redehaft genuoge* – überaus redegewandt, – ein *helt lussam* – ein prächtiger Kämpfer (vv. 1370ff.). Seine stattliche Erscheinung macht ihn zudem zum würdigen Vertreter der christlichen Macht. Zugleich ist er als Herzog und Schwager des Kaisers von höchstem Rang.

Eindrucksvoll ist denn auch seine Aufmachung, als er zu den Heiden zieht: Genelun ist gekleidet mit einem golddurchwirkten Brokatgewand (Vv. 1568–1576/1610–1620), das mit Tiermustern, Vögelstickereien und Schellen (V. 1619f.) versehen ist. Er trägt einen Reif aus Gold und Edelsteinen (Vv. 1577–1580), zieht goldene Sporen an (v. 1622f.), erhält das schnellste Pferd vom Kaiser, dieses ist ausgestattet mit einem goldenen Sattel (Vv. 1624–1634). Schließlich schenkt ihm der Kaiser noch ein Schwert (Vv. 1583–1609), dessen Knauf ein Karfunkel ziert, der in der Nacht leuchtet *sam der sunne umbe mitten tac* (V. 1591).

Kostbarkeit, Glanz und Reichtum umgeben also Genelun, als er aufbricht, in kaum zu überbietender Weise.²³ Die Beschreibung von Geneluns Glanz folgt unmittelbar auf die Angst-

²¹ Zur Figur des Genelun: Brian Murdoch, The treachery of Ganelon in Konrad's Rolandslied. Euphorion 67 (1973), S. 372–377; Karl Stackmann, Karl und Genelun. Das Thema des Verrats im Rolandslied des Pfaffen Konrad und seinen Bearbeitungen. Poetica 8 (1976), S. 258–280; Ott-Meimberg [Anm. 18], S. 182–210 u. 239–255; Hellmut Brall, Genelun und Willehalm. Aspekte einer Funktionsgeschichte der mittelhochdeutschen Chanson de geste-Dichtung. In: Thomas Cramer (Hg.), Literatur und Sprache im historischen Prozess. Vorträge des Deutschen Germanistentages Aachen 1982. Bd. 1. Tübingen 1983, S. 400–417; Susan L. Clark, Genelun *erbleichte harte*. The Dark Figure and the responsibility for carnage in ‚Das Rolandslied‘. In: Edward R. Haymes u. Stephanie Cain Van d’Elden (Hgg.), The Dark Figure in medieval German and Germanic literature (Göppinger Arbeiten zur Germanistik 448). Göppingen 1986, S. 1–26.

²² Differenziert zu Geneluns Angst: Lehmann [Anm. 2], S. 214–221.

²³ Dazu eingehend: Annette Gerok-Reiter, Der Hof als erweiterter Körper des Herrschers. Konstruktionsbedingungen höfischer Idealität am Beispiel des ‚Rolandsliedes‘. In: Huber/Lähnemann [Anm. 17], S. 77–92, hier S. 84–87.

beschreibung. Angst einerseits, Glanz andererseits markieren somit einen scharfen Kontrast in der Personenzeichnung. Dieser Kontrast erscheint signifikant, denn er stellt einen Bruch in der typischen Personenbeschreibung der mittelalterlichen Literatur dar. In der Regel gilt, dass bei dem Helden von einer *adaequatio* von außen und innen auszugehen ist. Treten innen und außen jedoch – wie hier – in Opposition, deutet dies auf eine grundlegende Unstimmigkeit. Unstimmig bei Genelun ist offenbar, dass das, was seine Aufmachung signalisiert, von ihm innerlich nicht eingeholt wird; seine Aufmachung erscheint – durch die vorausgegangene Angstszenerie – gleichsam von innen ausgehöhlt, als leere Hülse, ist Ausdruck der Eitelkeit.²⁴ Das heißt, die vorangestellte Angstszenerie entlarvt Geneluns zur Schau gestellten Glanz als schönen, als bloßen Schein, macht diesen Glanz zum Zeichen der Weltverfallenheit. Weltverfallenheit – das ist denn auch das eigentliche Kennzeichen Geneluns. Genelun – ein zweiter Judas.²⁵ So verrät er Roland nicht nur aus Hass, sondern zugleich bestochen von den überaus wertvollen Geschenken der Heiden.²⁶ Das heißt, er ist verführbar, so der Text, durch Glanz und Kostbarkeit, verstrickt in eine Überschätzung der irdischen Güter.²⁷ Damit aber rückt der Christ Genelun in prekäre Nähe zu den Heiden selbst, denn auch die Heiden sind irdischem Glanz und Reichtum verfallen, ja ebendies erscheint bei ihnen als Signum ihres falschen, ihres Nicht-Glaubens. Weil die Heiden jedoch nicht an den wahren Gott glauben, müssen sie letztlich von Angst erfüllt sein – ein *circulus vitiosus*: Angst – mangelndes Gottvertrauen – Weltverfallenheit – Angst usw.²⁸

Damit wird deutlich, auf was die Angst in diesem Text letztlich verweist: Gerade nicht auf ein psychologisch differenzierendes Kennzeichen des einen bestimmten, individuell gezeichneten Helden Genelun. Die Emotion Angst ist vielmehr umgekehrt ein allgemeingültiger Index für mangelndes Gottvertrauen und Weltverfallenheit. Unter diesem Index lassen sich alle Gottlosen subsumieren und mit dem Stempel des Bösen versehen. Rolands Furchtlosigkeit und das Gottvertrauen der *milites Dei* erstrahlen demgegenüber in noch hellerem Licht.

Als Fazit lässt sich somit bis hierher festhalten: Angst tritt in dieser frühen deutschsprachigen Epik nicht als differenzierendes Charakteristikum der einzelnen Psyche auf, sie bietet keinen Zugang zur emotionalen Feinstruktur des Helden. Die Angstdarstellung dient vielmehr umgekehrt in der Hebelwirkung zwischen Gut und Böse der holzschnittartigen und effektvollen Typisierung der Figuren.²⁹ Sie weist nicht in das Innere der Figuren hinein, sondern über die einzelne Figur, ja über den Text hinaus, ist als Rezeptionssignal an den Hörer zu verstehen, wie die Helden von vornherein zu bewerten sind. Ebendiese Gut/Böse-

²⁴ So die Deutung auch für Geneluns Gefolgsleute: Kartschoke [Anm. 17], Komm. zu Vv. 1548ff. Auf Geneluns Teilhabe am *splendor imperii* und am höfischen Glanz seines Verwandten Karl fällt somit nicht erst im Nachhinein, sondern von vornherein ein fragwürdiges Licht; vgl. Gerok-Reiter [Anm. 23], S. 85.

²⁵ Vgl. Vv. 1925ff.

²⁶ Vgl. etwa Vv. 1940–1943; 2207–2214; 2490–2584; 2722–2726.

²⁷ Das Missverhältnis zwischen äußerem Glanz und entsprechender Wertigkeit bleibt grundlegend: vgl. Vv. 1956–1974; basierend auf Mt 23, 28; Lk 16, 15. Dazu: Archer Taylor, „All is not gold that glitters“ and Rolandslied. *Romance Philology* 11 (1957/58), S. 370f.

²⁸ Vgl. Michel [Anm. 2], S. 126f.; Lehmann [Anm. 2], S. 219f.

²⁹ Die deutsche Fassung forciert Typisierung und Kontraste weitaus stärker als die französische: Im französischen Text überfällt Guenes primär nicht verzweifelte Angst, als Carles ihm die Verhandlungen überträgt, sondern die „helle Aufregung“ (*mult anguisables* V. 280), die sich sehr schnell in „Zorn“ (*ire* V. 304) verwandelt (Vv. 303–305); auch sind die Beschreibungen von Guenes prunkvoll-höfischer Ausstattung knapper. Damit greift die Opposition Angst – Glanz in ihrem ideologischen Gehalt von vornherein nicht.

Bewertung unterbindet denn schließlich auch ein sympathisches Mitgehen des Hörers mit der Angst des Helden. Weil Geneluns Angst ihn als Bösen kennzeichnet, braucht der Hörer von vornherein um ihn keine Angst zu haben. Und umgekehrt: Weil Rolands Angstlosigkeit Zeichen seines gerechten Kampfes ist, ist selbst sein Tod nicht zu fürchten, denn Roland wird zweifelsfrei die ewige Seligkeit erlangen.

Angst, eingebettet in das Denkmuster einer religiös-kriegerischen Ideologie, bleibt also Medium einer recht einfach gestrickten Schwarz-Weiß-Malerei. Trotz aller Ideologisierung geht jedoch das ‚Rolandslied‘ in dieser Schwarz-Weiß-Malerei nicht ganz auf – der französische Text noch weniger als der deutsche. Dies verdeutlichen die Folgen des Verrats, jene dramatischen Szenen, in denen Roland, umgeben von einer Übermacht des heidnischen Heeres, seinem Tod sowie dem Tod aller seiner Gefolgsleute entgegensehen muss. Olivier, Rolands Freund, erkennt angesichts der überwältigenden Übermacht der Gegner die aussichtslose Lage. Verzweifelt bittet er daraufhin Roland, in sein Horn, den berühmten Elefant, zu blasen – das mit Karl verabredete Zeichen zu geben, dass sie sich in Gefahr befänden und Karl zurückkehren möge. Doch Roland weigert sich mit drei Argumenten: Er hofft auf den Sieg; er möchte nicht den Eindruck erwecken, die Christen fürchteten sich; und schließlich im schlimmsten Fall würden sie ja doch „mit dem Blut getauft als Märtyrer Gottes“ (Vv. 3875ff.). Erst ganz am Ende des Kampfes, als es kaum mehr Überlebende gibt und Olivier klagt, dass allein Roland schuld am Tod der Vielen sei (V. 6025), folgt Roland dem Rat seines Freundes. Doch zu spät. Karl hört zwar den Ruf des Horns, kehrt sofort zurück, doch er findet keinen Überlebenden mehr vor.

Der französische Text hat die Auseinandersetzung zwischen Roland und Olivier um das Hornsignal weitaus heftiger gestaltet. Olivier gerät in offenen Zorn und erhebt vehemente Vorwürfe gegen Roland:

*Ço dist Rollant: „Por quei me portez ire?“
E il respont: „Cumpainz, vos le feïstes,
Kar vasselage par sens nen est folie;
Mielz valt mesure que ne fait estultie.
Franceis sunt morz par vostre legerie. [...]
Vostre proecce, Rollant, mar la ve[ï]mes!“ (Vv. 1722ff.)*

Da sagte Roland: „Warum zürmt Ihr mir?“ Und Olivier antwortete: „Daran seid Ihr schuld, denn vernunftgemäßes Rittertum ist nicht gleich Torheit. Rechtes Maß ist mehr wert als Tollkühnheit. Die Franken sind tot wegen Eurer Leichtfertigkeit. [...] Eure Tapferkeit, Roland, hat uns Unheil gebracht.“

Die Vorwürfe Torheit (*folie*), Leichtfertigkeit (*legerie*), Maßlosigkeit und Tollkühnheit (*estultie*) zielen damit letztlich auf Hybris, Selbstüberhebung. Und das heißt, Rolands Angstlosigkeit gründet hier am Schluss, so argumentiert zumindest der französische Text aus der Figurenperspektive Oliviers, nicht mehr in umsichtigem Gottvertrauen, sondern in blindem Selbstvertrauen. Dies ist eine entscheidende Differenzierung, die im deutschen Text zwar gemindert, nicht jedoch ganz egalisiert worden ist.³⁰ Und damit zeigt sich in jener Schwarz-Weiß-Zeichnung des Guten und Bösen, der die Angstdarstellung im deutschen

³⁰ Anders Wolfgang Hempel, *übermuot diu alte ... Der superbia-Gedanke und seine Rolle in der deutschen Literatur des Mittelalters*. Bonn 1970: Die *superbia* sei allein der Seite der Heiden zugeschrieben, S. 148f., 152 u. 154–160.

Text zuarbeitet, denn doch zugleich – und wiederum geknüpft an die Angstthematik – eine wesentliche Differenzierung: Angstlosigkeit bleibt nur dann ein positiver Wert, wenn sie sich nicht auf Selbstüberschätzung und Stolz gründet, sondern Ehrfurcht vor der gottgegebenen Situation und Umsicht gegenüber dem Nächsten einbezieht.

Damit bietet dieser frühe Text durchaus ein Panoptikum der Angstvariationen. Dominant ist das Denkmuster: Angst – mangelndes Gottvertrauen – Weltverfallenheit. Angst dient in diesem Kontext als narratives Medium der Rezeptionssteuerung zwischen „gut“ und „böse“. Ein sympathisches Sich-mit-Ängstigen des Hörers ist aufgrund dieser Rezeptionssteuerung von vornherein unterbunden. Subdominant kommt es jedoch zu einer Relativierung dieses Denkmusters, indem zwischen positiven und negativen Seiten der Angstlosigkeit differenziert wird. Von hier aus bleibt in den Text denn doch eine zwar hauchdünne, aber nachhaltige Schattierung eingeschrieben. An ebendiese Schattierung wird Wolfram von Eschenbach in seinem ‚Willehalm‘ eine Generation später wieder anknüpfen.

III.

Wie das ‚Rolandslied‘ hat auch Wolframs ‚Willehalm‘, entstanden um 1210/1220,³¹ eine französische Vorlage, auch diese verarbeitet ein Stück der französischen Geschichte, die Geschichte um Graf Wilhelm von Toulouse.³² Und das Panorama des Werks ist wiederum geprägt durch Massenschlachten zwischen dem christlichen Heer des Abendlandes und der versammelten Kampf macht der Heiden. Es verwundert daher kaum, dass auf der Ebene der Kampfhandlung das negative Denkmuster der Angstrezeption in völliger Gültigkeit wiederzufinden ist: Der wirkliche Held hat keine Angst. Dies trifft nun jedoch auch zu auf die Protagonistin, Willehalm's Gattin Giburg, die immer wieder Rüstung anlegen muss und sich so tapfer verteidigt, dass, so heißt es, selbst Olivier und Roland nie kühner waren: *manlich, ninder als ein wîp, / diu künegîn gebârte* (Vv. 226, 30–227, 1).³³ Dennoch ergeben sich einige Modifikationen bereits auf dieser Ebene: Zum einen darf nun auch der Protagonist Willehalm durchaus ab und an fliehen, ohne dass dies ehrenrührig wäre. In der Regel weicht er einer totalen Übermacht; wenn er flieht, ist dies kein Zeichen der Angst, sondern ein Zeichen der Vernunft. Zum anderen – entscheidender – ist die Angst nicht mehr Mittel, um in Schwarz-Weiß-Manier „gut“ und „böse“ als Attribute von Christen einerseits, Heiden andererseits festzuschreiben. Die Heiden werden nun als ebenso mutig und achtenswert dargestellt wie die Christen.³⁴

³¹ Grundlegend Joachim Bumke, Wolfram von Eschenbach (Sammlung Metzler 36). 8. Aufl. Stuttgart 2004, S. 276–406; John Greenfield u. Lydia Miklautsch, Der ‚Willehalm‘ Wolframs von Eschenbach. Eine Einführung. Berlin, New York 1998; weiterführend Christian Kiening, Reflexion – Narration. Wege zum ‚Willehalm‘ Wolframs von Eschenbach (Hermaea NF 63). Tübingen 1991.

³² Resümierend: Bumke [Anm. 31], S. 375–390; Greenfield/Miklautsch [Anm. 31], S. 31–55.

³³ Zit. n. Wolfram von Eschenbach, Willehalm. Nach der Handschrift 857 der Stiftsbibliothek St. Gallen. Mhd. Text, Übers., Komm. v. Joachim Heinze (Bibliothek des Mittelalters 9). Frankfurt a. M. 1991.

³⁴ So werden den Heiden ausdrücklich die höchsten Wertattribute des christlichen Minneritters zugeschrieben: vgl. Bumke [Anm. 31], S. 336–338; Carl Lofmark, Das Problem des Unglaubens im ‚Willehalm‘. In: Kurt Gärtner u. Joachim Heinze (Hgg.), Studien zu Wolfram von Eschenbach. Fschr. Werner Schröder. Tübingen 1989, S. 399–413, hier S. 406–408. Für die Epitheta *manlich* und *unverzaget* finden sich sogar mehr Belege bei den Heiden; dazu Helga Kilian, Studien zu Wolframs ‚Willehalm‘. Interpretation des IX. Buches und Ansätze zu einer Deutung des Gesamtwerks. Diss. Frankfurt a. M. 1969, S. 183–190. Paradebeispiel für die positive Wertung der Heiden ist die Figur Tesereiz, vgl. Vv. 83, 4–9; 87, 16–88, 13.

Welche Funktion haben die durchaus eindrücklichen Angst- und Verzweiflungsdarstellungen aber dann? Diese Frage führt auf die Ebene einer hochkomplexen Diskussion über Sinn und Abgründigkeit, Recht und Unrecht des geschilderten Krieges,³⁵ eine Diskussion, die Wolfram provoziert, indem er die Kampfhandlung im Zeichen des Glaubens mit einem zweiten ausgedehnten Handlungsstrang verknüpft:

Gefangen im heidnischen Lager lernte Willehalm Arabel, die Tochter des mächtigen Großfürsten Terramer und Ehefrau des überaus reichen Tibalt kennen und lieben. Arabel hat christlichen Glauben angenommen, sich auf den Namen Giburg taufen lassen und Willehalm zur Flucht verholfen. Als seine Gattin ist sie ihm in seine Heimat gefolgt. Nun aber steht der gehörnte heidnische Ehemann Tibalt mit einer riesigen heidnischen Streitmacht vor den Toren von Orange, um seine Frau für sich zurückzugewinnen und den heidnischen Glauben ins Recht zu setzen.

Kampfhandlung unter dem Vorzeichen des Glaubenskrieges und Liebeshandlung sind somit von Anfang an unlösbar miteinander verwoben.³⁶ Und diese Spannung zwischen Glaubenskampf einerseits, dessen Darstellung gleichsam die narrative Großaufnahme verlangt, der Liebeshandlung andererseits, die Details und Situationen im Nahblick erfordert, treibt dann im Folgenden ganz neue Perspektiven und Wertungen hervor. Dies wird in den beiden Begegnungsszenen zwischen Willehalm und Giburg besonders deutlich, denen Wolfram in der Kampfhandlung entgegen der Vorlage größeren Raum zugeteilt hat.³⁷

Bei der ersten Begegnung kehrt Willehalm als einziger Überlebender aus der Schlacht gegen Tibalt zurück. Giburg hört mit Entsetzen von der vernichtenden Niederlage, ebenso dass ihr ehemaliger Ehemann nun ihren Vater Terramer mit dessen unübersehbaren Heeren zu Hilfe rufen möchte. Nach den erlösenden Momenten der Wiedersehensfreude schläft Willehalm in Giburgs Armen ein. Giburg jedoch kommt nicht zur Ruhe. Und in einem Bittgebet an den Altissimus bricht ihr ganzer Kummer aus ihr heraus. Dabei artikuliert sie bezeichnenderweise nicht Angst um Willehalm, auch nicht Angst um ihr eigenes Leben. Im Gegenteil, sie sieht die Lage so hoffnungslos, dass sie Gott bittet, er möge sie von diesem Leben befreien. Die innerste Ursache ihres Leids ist vielmehr die Frage, ob die unzähligen Verluste auf beiden Seiten zu rechtfertigen sind. Giburg weiß, dass sie und ihre Liebe Anlass der Kämpfe sind; sie weiß, dass auf beiden Seiten ihre Verwandten sterben, dass der Kampf durch sie zum Bruderkampf geworden ist.³⁸ Und Wolfram tut alles dafür, diese Problematisierung des Kampfes aus der Perspektive Giburgs heraus immer und immer wieder zu thematisieren. Giburgs Verzweiflung gründet also in zweierlei: Zum einen ist es das Bewusst-

³⁵ Detaillierte Beispiele für die inszenierten Schattierungen und Wertungswidersprüche auf verschiedenen Ebenen des Erzählens bei Burghart Wachinger, *Schichten der Ethik in Wolframs Willehalm*. In: Michael S. Batts (Hg.), *Alte Welten – neue Welten. Akten des IX. Kongresses der Internationalen Vereinigung für germanische Sprach- und Literaturwissenschaft (IVG)*. Band 1: Plenarvorträge. Tübingen 1996, S. 49–59.

³⁶ Vgl. Vv. 9, 17–20; 30, 25–31, 7; 216, 1–3; 220, 1–30; 310, 18–20. Zur Relativierung der Kreuzzugsideologie durch das Minnethema Christa Ortman, *Der utopische Gehalt der Minne. Strukturelle Bedingungen der Gattungsreflexion in Wolframs ‚Willehalm‘*. Beiträge 115 (1993), S. 86–117. Giburgs doppelte Motivation wird in den französischen Fassungen zwar auch genannt (‚Chevalerie Vivien‘: Vv. 313ff., 1718f.; ‚Aliscans‘: Vv. 238ff., 1384ff., 3985ff.), bleibt aber Randmotiv. Anlass der Schlacht ist in den französischen Fassungen ursprünglich Guillelmes Neffe Vivien, der den Heidenkönig Desramé provoziert, indem er ihm ein Schiff mit verstümmelten Gefangenen schickt. Guillelme greift zunächst nur als Helfer Vivien in den Kampf ein.

³⁷ Gänzlich neu gegenüber der Vorlage sind die Kemenatenszenen: Vv. 99, 8ff. und 279, 1ff.

³⁸ Vgl. das Urteil aus der Perspektive Willehalms Vv. 51, 26–30 oder Terramers Vv. 12, 9–11.

sein, schuld zu sein am Kampf der durch sie verwandten Sippen,³⁹ zum anderen ist es die Angst vor der Sinnlosigkeit des Gemetzels, sollte Willehalm sie nicht verteidigen können.⁴⁰

Vergleicht man Giburgs Angst und Sorge mit derjenigen Geneluns, so zeigt sich eine vollkommen andere Qualität: Giburg artikuliert nicht oder nicht primär Angst vor einer akuten äußeren Gefahr. Ihre Angst richtet sich vielmehr nach innen auf die eigene Schuld, die kaum zu tragende Verantwortung, die Hoffnungslosigkeit der Situation. Ihre Angst ist damit zugleich Anlass und Reflex der Selbstanalyse.

Diese Ausrichtung der Angst dominiert denn auch in der zweiten Begegnungsszene nach genau abgestuften Variationen der Angstreaktion: Willehalm hat inzwischen vom französischen König ein großes Hilfsheer sowie seinen Vater und seine Brüder geholt. Als er nicht weit von Orange ist, sieht er die Stadt brennen. Angst um Giburg befällt ihn. Giburg jedoch hat mit einigen wenigen Männern und Frauen die Burg gehalten. Doch auch an ihr haben Mühsal und Angst gezehrt. So heißt es, als Willehalm eintritt: *sine het ouch niht sô liehten schîn, / als dô er von ir schiet* (Vv. 229, 20f.). Zugleich verliert sie die Besinnung, weil die Angst so plötzlich der Freude weicht (Vv. 228, 24ff.). Angst umeinander und Angst vor dem Feind werden hier also nun direkt thematisiert, und es braucht bei Giburg über 100 Verse, bis sie sich von dieser Angst befreit hat und Rüstung und Waffen ablegt. Dann aber soll sich das Blatt wenden, will man zu jener Festesfreude zurückkehren, die den *hohen muot* der Krieger schürt und in der Angst und Fragen nach Sinn oder Sinnlosigkeit des Kampfes keinen Platz haben. In der Burg wird somit für die ankommenden Truppen ein Fest arrangiert, und Giburg unterstützt dies tatkräftig: Sie weist ihre Frauen an, sich zurechtzumachen und die besten Kleider anzulegen, ihr Leid zu verschweigen und nichts davon zu erzählen, was sie alle durchgemacht hätten:

*ir sitzet hie oder dort,
parrieret der rîter iuch beneben,
dem sult ir die gebaerde geben,
daz iuwer kiusche im sî bekant.
bî vriundinne vriunt ie ellen vant* (Vv. 247, 26ff.).

Auch Giburg selbst empfängt dann die Gäste in voller Pracht. Wer sie anschaute, sah, so heißt es, *den blic von pardis* – sah ins Paradies (V. 249, 15). Eine „gespenstische“ Situation:⁴¹ Während draußen vor den Toren der Burg die abgebrannte Stadt noch nicht ganz gelöscht ist und das riesige Heer Terramers seinen Kreis nicht weit entfernt um die zerstörte Stadt schlägt, versucht man in der Burg all das auszublenden, was an Angst und Leid erinnern könnte. Und dennoch ist es dann gerade Giburg, die aus der Rolle fällt, das Repräsentation

³⁹ Dazu Wolfgang Harms, *Der Kampf mit dem Freund oder Verwandten in der deutschen Literatur bis um 1300* (Medium Aevum. Philologische Studien 1). München 1963, S. 98–106; Kiening [Anm. 31], S. 190–205; Greenfield/Miklautsch [Anm. 31], S. 215–220; Martin Przybilski, *sippe und geslehte*. Verwandtschaft als Deutungsmuster im ‚Willehalm‘ Wolframs von Eschenbach (Imagines Medii Aevi 4). Wiesbaden 2000, S. 131f., 136f.; Gerok-Reiter [Anm. 15], Kap. C.IV.3.2.

⁴⁰ Das Wort *angest* oder *forhte* fällt in diesem Gebet zwar kein einziges Mal, doch Giburgs Verzweiflung, ihre Tränen und Sorgen belegen im Kontext den Zusammenhang wie auch schließlich Willehalms Antwort: *got ist helfe wol geslaht: / der hât mich dicke ûz angest brâht* (Vv. 103, 1f.), wobei hier Außen- und Innenperspektive der Angst zusammentreffen.

⁴¹ Bumke [Anm. 31], S. 299. Als Repräsentation ungebrochener Vorbildlichkeit beurteilt dagegen die Situation Barbara Haupt, *Das Fest in der Dichtung. Untersuchungen zur historischen Semantik eines literarischen Motivs in der mittelhochdeutschen Epik*. Düsseldorf 1989, S. 238–248.

tionsspiel nicht mitspielen kann, die gesamte Festesfreude als Inszenierung zu entlarven droht. Denn kaum sitzt sie neben ihrem Schwiegervater, bricht sie in Tränen aus und in einer Kaskade an Selbstvorwürfen, Wünschen, nicht geboren zu sein, Klagen und Berichten erzählt sie die Geschehnisse der letzten Zeit. Wieder gilt ihr Hauptaugenmerk dabei den Verlusten auf beiden Seiten: *ich schür sîner hantgetât, / der bêde machet unde hât / den kristen und den heiden!* (Vv. 253, 9ff.). Ihr Schwiegervater sucht sie zu beruhigen, indem er zusichert, dass sie vor der gesamten Sippe Willehalms gerechtfertigt sei, aber schließlich hilft nur sein Hinweis, sie dürfe doch das Heer durch ihre Tränen nicht entmutigen.

*er sprach: „nû nemt sô jâmers war,
daz iuwer site rehte var
und daz niemen drab erschrecke.
der zage unt der quecke
eteswenne bî ein ander sint“* (Vv. 268, 17ff.).

Wie schon zuvor – nur verstärkt – zeigt sich somit auch in dieser Szene, dass Giburgs Verzweiflung gespeist wird von dem eigenen Schuldbewusstsein einerseits, der Angst vor der Härte und Sinnwidrigkeit des Kampfes andererseits, dass sich also eine Innenperspektive der Angst eröffnet, die jedoch – öffentlich ausgesprochen – keinen rechten Ort hat, haben darf.

Angst und Verzweiflung als Anlass und Reflex von Selbstanalyse und Selbstverneinung, Angst und Sorge als Zeugnis einer adäquaten Situationsanalyse und Angst und Trauer schließlich als Möglichkeit, Sympathie und Verständnis des Hörers für die betroffene Figur zu wecken – all dies zieht ein in Wolframs ‚Willehalm‘, aber diese Perspektive bleibt – und dies ist bezeichnend – zunächst gebunden an das weibliche Geschlecht und begrenzt auf Räume des nicht-öffentlichen Gesprächs.

Doch auch hier geht Wolfram noch einen Schritt weiter. Das christliche Heer siegt, dennoch sind die Verluste hoch und die Nüchternheit, mit der die plündernden Krieger, die schließlich trunken vom Wein herumliegen, oder die Leichenfelder, die abgetragen werden müssen, beschrieben werden, lassen daran keinen Zweifel. Und nun scheint sich Giburgs Haltung in Willehalm, dem männlichen Protagonisten, fortzusetzen, scheint die Verzweiflung – trotz des Sieges – von ihm Besitz zu ergreifen. So führt er alles Mögliche an, was ihn über die Verluste seines Heeres, vor allem aber über den Verlust des treuen Rennewart hinwegtrösten soll, doch nichts und wieder nichts – noch nicht einmal die Liebe Giburgs – scheint ihm die Verluste aufwiegen zu können.⁴² Es bleiben Verzweiflung und Klagen. Und wieder steigt die Dimension der Sinnlosigkeit als angstauslösendes seelisches Phänomen auf, äußert sich als *melancholia*,⁴³ bis Willehalm von seinem Bruder hart in das Gefüge der Repräsentation zurückgeholt wird:

⁴² Vgl. Vv. 454, 15–456, 24; dazu Christoph Cormeau, *ist mich von Kareln uf erborn / daz ich sus vil han verlor?* Sinnkonstitution aus dem innerliterarischen Dialog im ‚Willehalm‘ Wolframs von Eschenbach. In: Gerhard Hahn u. Hedda Ragotzky (Hgg.), *Grundlagen des Verstehens mittelalterlicher Literatur. Literarische Texte und ihr historischer Erkenntniswert*. Stuttgart 1992, S. 72–85; Annette Gerok-Reiter, *Die Hölle auf Erden. Überlegungen zum Verhältnis von Weltlichem und Geistlichem in Wolframs ‚Willehalm‘*. In: Huber/Wachinger/Ziegeler [Anm. 16], S. 171–194, hier S. 185–189.

⁴³ Urban Küsters, *Klagefiguren. Vom höfischen Umgang mit der Trauer*. In: Gert Kaiser (Hg.), *An den Grenzen höfischer Kultur. Anfechtungen der Lebensordnung in der deutschen Erzähldichtung des Hohen Mittelalters* (Forsch. z. Gesch. d. ält. dtsch. Lit. 12). München 1991, S. 9–75; Während Willehalm sein Leid nach der ersten Schlacht in einer „Trauergemeinschaft“ (S. 22) teilt (Vv. 52, 1–8; Vv. 152, 1–27), steht er mit seinen Kla-

*dū bist niht Heimriches sun,
wiltū nâch wibes siten tuon.
grôz schade bedarf genendekeit.
über al diz her wirt ze breit
der jâmer durh dich einen,
wiltū hie selbe weinen
reht als ein kint nâch der brust (Vv. 457,3ff.).*

In einer Klimax, die über Giburgs Angst und Trauer im Monolog des Gebets, ihre Klagen in der Gesellschaftlichkeit und doch geschützten Räumlichkeit des Festes bis hin zur verzweifelten Dekompensation Willehalms in der Öffentlichkeit der männlich geprägten Kampfwelt führt, weitet sich damit der Bezugs- und Erscheinungsraum von Angst und Sorge immens. Wolfram, so lässt sich zusammenfassen, hält zwar einerseits die traditionelle Perspektive der Angstbewertung aufrecht, zugleich jedoch unterläuft er dieses traditionelle Denkmuster durch eine Gegendominante: Die angstvollen, verzweifelten Stimmen beider Protagonisten werden zu gewichtigen Widerhaken im Gewoge der Schlacht, zu Gegenstimmen,⁴⁴ die auf Erfolg und Niederlage ein anderes, ungewohntes Licht werfen, auf das der Hörer im sympathetischen Mitgehen⁴⁵ mit den beiden Helden durchaus sein Augenmerk richten soll.

IV.

Auch Konrads von Würzburg ‚Partonopier‘, verfasst um 1277,⁴⁶ bietet die deutsche Bearbeitung einer französischen Vorlage sowie die Anbindung an die Chanson de geste-Tradition.⁴⁷ Wieder geht es um Herrschaftssicherung, Kämpfe insbesondere zwischen Christen und Heiden, die Sicherung des christlichen Glaubens für die abendländische Welt. Damit finden wir auch hier das bekannte Denkmuster: Der wirkliche Held hat keine Angst. Es dominiert im zweiten und dritten Teil des Romans unangefochten: Partonopier, der Protagonist, erweist sich als tadelloser, d. h. furchtloser Kämpfer. Angst und Verrat im Kampfgeschehen gehören nunmehr wieder ganz auf die heidnische Seite. Doch im ersten Teil sieht es erstaun-

gen nach der zweiten Schlacht jedoch isoliert gegen das Kollektiv (Vv. 458, 1–7). Willehalm rückt damit, so ist Küsters zu ergänzen, typologisch in die Nähe des sorgenden, einsamen Herrschers, der die Last seiner Verantwortung kaum tragen kann. Damit aber trifft Willehalm die „Gefahr der melancholischen Selbstabschließung“ (S. 29) und „lähmende[r] tristitia“ (S. 31).

⁴⁴ So wird der Text „zum Diskussionsmedium für differente Sinnangebote“: Corneau [Anm. 42], S. 84.

⁴⁵ Dazu demnächst Verena Barthel, Sympathie lenkung im ‚Willehalm‘ Wolframs von Eschenbach [Diss.-Vorhaben Mainz].

⁴⁶ Grundlegend: Armin Schulz, Poetik des Hybriden. Schema, Variation und intertextuelle Kombinatorik in der Minne- und Aventureepik. Willehalm von Orlens – Partonopier und Meliur – Wilhelm von Oesterreich – Die schöne Magelone (Philologische Studien und Quellen 161). Berlin 2000, S. 82–121. Forschungsüberblick: Anne Wawer, Tabuisierte Liebe. Mythische Erzählschemata in Konrads von Würzburg ‚Partonopier und Meliur‘ und im ‚Friedrich von Schwaben‘. Köln u. a. 2000, S. 4–6 u. 57–65; Gerok-Reiter [Anm. 15], Kap. C.V.1.1.

⁴⁷ Zu den Anknüpfungspunkten an die Chanson de geste-Tradition Ralf Simon, Einführung in die strukturalistische Poetik des mittelalterlichen Romans. Analysen zu deutschen Romanen der *matière de Bretagne* (Epistemata 66). Würzburg 1990, S. 132–137; Wawer [Anm. 46], S. 115, 141, Anm. 294, 135f. Zur Anknüpfung an die Feenliebesgeschichte Hans Wolfgang Steffek, Die Feenwelt in Konrads von Würzburg Partonopier und Meliur (Europäische Hochschulschriften 268). Frankfurt a. M. u. a. 1978; zur Grundlage des Minne- und Abenteuerromans: Dietrich Huschenbett, ‚Partonopier und Meliur‘ und die Minnedarstellung bei Konrad von Würzburg. Jahrbuch der Oswald von Wolkenstein Gesellschaft 5 (1988/89), S. 341–359; Schulz [Anm. 46], S. 76–81.

lich anders aus, hier nämlich fällt der junge Held geradezu von einem Angstzustand in den anderen.⁴⁸

Eingeführt wird der Protagonist, der junge Partonopier, als erfolgreicher Jäger. Partonopier verliert jedoch den Anschluss an die königliche Jagdgesellschaft, verläuft sich im Wald, irrt orientierungslos umher. Als er daran denkt, in der Nacht schutzlos den wilden Tieren ausgeliefert zu sein, überkommt ihn bittere Angst. Doch er kann sich auf ein einsames Schiff retten, das er an einem Strand vorfindet. Aber als er erleichtert dort einschläft, löst sich dieses vom Ufer und wird aufs offene Meer hinausgetrieben. Weit von seiner Heimat entfernt und den Launen des Meeres überantwortet, befällt Partonopier erneut Todesfurcht. Gottlob wird das Schiff am nächsten Morgen wohlbehalten an ein Ufer getrieben. Partonopier gelangt schließlich in eine nahegelegene Stadt, die überaus prächtig ist, ausgestattet mit Gold und Edelsteinen, vielfarbigem Marmor, silbernen Dächern und glasklaren Böden. Da die Stadt jedoch menschenleer ist, versetzt ihn auch dies in große Angst, er meint einem Trugbild des Teufels verfallen zu sein. So sucht er die höhergelegene Burg auf, die alle bisher gesehene Pracht übertrifft. Doch auch sie ist menschenleer. In einem Saal entdeckt Partonopier einen reich gedeckten Tisch, an dem er es sich munden lässt. Schließlich geleiten ihn zwei – von unsichtbaren Händen getragene – Leuchter in ein Schlafgemach, wo er sich todmüde niederlässt, zugleich jedoch zutiefst verunsichert, kann dies alles doch nicht mit rechten Dingen zugehen. Als sich die zwei Leuchter entfernt haben und es stockfinster um ihn herum geworden ist, steigert sich seine Angst:

*in vorhten bran er unde wiel,
der hōchgeborne reine,
daz niendert hār sō kleine
stuont uf sinem kopfe,
dan hienge ein sweizes tropfe
von angestbæren dingen an* (Vv. 1210ff.).⁴⁹

Er meint, nun müsse sich der Teufel wirklich nahen, und tatsächlich, im nächsten Augenblick hört er auch schon Schritte:

*alrēst dô was daz herze sîn
an frōuden itel unde toup.
er zittert als ein espen loup
und hæte nâch den sîn verlorn.
der sorgen distel unde ir dorn
stâchen beide in sînen muot. [...]
waz solt er anders hân gedâht,
wan daz der tiuvel wære komen
und in dâ wolte hân genomen?* (Vv. 1232ff.)

Partonopiers Glieder gehorchen ihm nicht mehr (*im verzagten alliu lide*, V. 1245), er wird totenbleich (*gevârwet als ein tôte*, V. 1249), es verschlägt ihm die Sprache (*diu grimme nôt in swîgen hiez*, V. 1262), er wird stocksteif (*der guote sam ein quâder / ersteinet was in vorhten*, Vv. 1266f.):

⁴⁸ Zur Angst im ‚Partonopier‘: Steffek [Anm. 47], S. 160–195; Michel [Anm. 2], S. 123–125; Susanne Rikl, *Erzählen im Kontext von Affekt und Ratio. Studien zu Konrads von Würzburg ‚Partonopier und Meliur‘* (Mikrokosmos 46). Frankfurt a. M. u. a. 1996, S. 38–55.

⁴⁹ Zit. n. Konrad von Würzburg, *Partonopier und Meliur*. Aus dem Nachlasse v. Franz Pfeiffer hrsg. v. Karl Bartsch. Berlin 1970.

*des wart diu angest sîn sô breit,
daz im daz hâr ze berge gie.
diu vorhte in alsô vaste nie
getwanc, dês âne lougen (Vv. 1278ff.).*

Wie schon im ‚Rolandslied‘ findet sich auch hier eine frühe, recht genaue Beschreibung klinischer Symptome der Angst, die wohl auch von medizinhistorischem Standpunkt interessant sein dürfte. Für die Frage nach der literarischen Funktion der Angstdarstellung ist jedoch wichtiger zu sehen, dass Partonopiers Angst vor dem Teufel Gipfel- und Endpunkt eines narrativ inszenierten Angstweges ist. Was soll diese wiederholte, sich steigende und nachdrückliche Darstellung der Angst? Ich wiederhole die Stationen dieser narrativen Inszenierung und deute sie zugleich:

Indem Partonopier seine Jagdgesellschaft im Wald verliert, verliert er sein höfisch-vertrautes Umfeld, seinen sozialen Integrationsrahmen. Ohne das vertraute, ihn unmittelbar umgebende Sozialisationsgefüge ist der mittelalterliche Mensch jedoch in der Tat den Unwägbarkeiten der Welt bzw. Natur schutz- und rechtlos ausgeliefert. Die Hilflosigkeit des Vereinzelten gegenüber einer übermächtigen, angstproduzierenden Realität wird noch deutlicher auf dem Schiff. Als dieses sich losreißt, wird Partonopier von seiner vertrauten und gesicherten Erfahrungswelt gänzlich „abgenabelt“. Eine Rückkehr scheint nicht mehr möglich. Die totale Isolation in der menschenleeren, doch prächtigen Stadt verweist auf eine fremde, unerklärliche, vielleicht verkehrte Ordnung: Kultureller Glanz ohne Lebendigkeit erscheint furchterregend. Das heißt, derjenige, der seinen sozialen Rahmen verlässt, ist, wo auch immer er hingehet, nach mittelalterlicher Vorstellung *ellende*,⁵⁰ d. h. wörtlich in einem anderen Land (im Ausland), deshalb ist er elend, verunsichert, ausgeliefert, ausgeliefert einem Unbestimmten.⁵¹ Wie aber ist dieses Unbestimmte zu werten? Es gibt zwei Lesarten:

Zum einen: *fremede* und *ellende* sind im Mittelhochdeutschen nahezu Synonyme – das spricht für eine negative Konnotation. Das traditionelle Denkmuster dafür bringt Partonopier selbst ins Spiel: Sein Weg aus seiner vertrauten höfischen Umgebung ist ein Weg in die Arme des Teufels, ein negativer Weg also, ein Weg der Versuchung, gar der Schuld. Ist hier also noch einmal die Angst als Wertindex des Bösen zu verstehen?

Zum anderen: Der Weg ins Ungewisse ist nicht als Weg der Versuchung zu verstehen, sondern – neutraler – als Weg in einen unbekanntem Erfahrungsraum, der – eben weil er die tradierten Wertmaßstäbe hinter sich lässt – sich gerade auch einer religiös-moralischen Wertung entziehen sollte. Deutet man den Weg in dieser Weise offener, als Weg in einen Freiraum neuer Erfahrung etwa, so würden damit auch der Angst als notwendigem Übergangsstadium positive Konnotationen zufließen. Sie wäre einerseits eine psychisch nachvollziehbare, adäquate Reaktion des Helden auf den Verlust der vertrauten Umgebung, zugleich würde sie als Modus besonderer Sensibilität zur Voraussetzung für eine unvoreingenommene, d. h. neu-gierige Erfahrung des Fremden.⁵²

⁵⁰ Siehe Friedrich Kluge, *Etymologisches Wörterbuch der deutschen Sprache*. 21. Aufl. Berlin, New York 1975, S. 163: „elend Adj. ahd. *eli-lenti*, asächs. *eli-lendi*, ags. *ellende* ‚in fremdem Land, aus dem Frieden der angeborenen Rechtsgenossenschaft ausgewiesen, verbannt‘, mhd. *ellende* ‚unglücklich, jammervoll‘. Dazu das Abstr. Elend n., ahd. *eli-lenti*, asächs. *eli-lendi*, mhd. *ellende* ‚Ausland, Verbannung, Not‘.“

⁵¹ Wawer [Anm. 46], S. 71, sieht mit Partonopiers „soziale[m] Tod“ zugleich die Befreiung vom „Zwang zur Repräsentation und repräsentativem Verhalten“ verbunden.

⁵² Zur Verbindung von Angst und Wissen in narrativen Texten des Mittelalters Ridder [Anm. 3] mit ausführlicher Literatur im interdisziplinären Kontext.

Entscheidend für die Wahl der Lesart ist die Frage, was oder wer sich denn dort im Schlafgemach, in der Stockfinsternis Partonopier nähert und sich schließlich zu ihm ins Bett legt. Dies weiß der Hörer bis zu diesem Zeitpunkt wohl ebenso wenig wie Partonopier.⁵³ Um dies herauszufinden, muss der Hörer den Weg mit Partonopier gleichsam mitgehen und deshalb dürfen die Angst des Helden und die Angst des Hörers hier durchaus verschmelzen.

Natürlich ist es nicht der Teufel, der sich da nähert, sondern eine junge wunderschöne Frau, Meliur, die byzantinische Kaisertochter. Sie hat sich Partonopier als ihren zukünftigen Ehemann erwählt und mit geheimnisvollen Kräften herbeigelockt – und dieser begreift und ergreift denn auch recht schnell das Glück, das ihm da ganz unerwartet zuteil werden soll. Vor dem Hof aber muss die Begegnung verborgen bleiben, so hat es Meliur beschlossen, denn Partonopier hat noch nicht die Schwertleite erhalten, dies könnte Gerede oder Widerstand hervorrufen. Doch Meliur verlangt noch ein Weiteres: Bis zur offiziellen Heirat werde sie jede Nacht zu Partonopier kommen, doch Partonopier dürfe sie niemals sehen noch den Versuch dazu unternehmen. Breche er das Tabu,⁵⁴ so müsse sie ihn verstoßen. Eine eigentümliche Forderung: Da erhält der Tapferste, wie sich später herausstellen wird, die Schönste – genauso wie es idealiter sein soll, doch der Tapferste hat sich noch nicht als Tapferster bewiesen und die Schönste hüllt ihre Schönheit in Dunkelheit. Was soll das?⁵⁵

Offensichtlich ist, dass genau jene Repräsentationselemente zurückgewiesen werden – Tapferkeit und Schönheit –, die bisher in der mittelhochdeutschen Literatur als Bedingung der idealen Partnerwahl unerlässlich waren, einer Partnerwahl, die Liebe vorrangig von den Kategorien sozialer Identität her zu denken gewohnt war. Hier aber geht es offenbar um eine Liebe, die – zumindest für den Moment – den anderen um seiner selbst willen zu begreifen und zu erkennen sucht⁵⁶ unter Zurücksetzung jener tradierten Kriterien.⁵⁷ Dies ist das Neue, uneingeschränkt Positive, auf das Partonopier stößt, als er den vertrauten Sozialisationsstrukturen und Wertungsmustern den Rücken kehrt.⁵⁸

⁵³ Schulz [Anm. 46], S. 90–92: Da das Mahrtenehenschema im ‚Partonopier‘ „im wesentlichen nur im Status des ‚Als ob‘ realisiert“ (S. 120) würde, könnten die eingestreuten Hinweise auf dieses Schema beim Hörer nur Vermutungen wecken, nicht aber Sicherheit bieten.

⁵⁴ Zu den Taburegeln innerhalb der Feenliebesgeschichte: Friedrich Panzer, Einleitung. In: Albrecht Scharfenberg, Merlin und Seifrid de Ardemont in der Bearbeitung Ulrich Füetters (Bibliothek des Litterarischen Vereins in Stuttgart 227). Hrsg. v. Friedrich Panzer. Tübingen 1902, S. LXXII–CXXXIII, hier S. LXXVII; Friedrich Wolfzettel, Fee, Feenland. In: Enzyklopädie des Märchens. Bd. 4 (1984), Sp. 945–964, hier Sp. 953f.; Simon [Anm. 47], S. 38.

⁵⁵ Das Tabumotiv wurde bisher als blindes Motiv, als Zeichen der Defizienz Partonopiers oder der Illegitimität der Beziehung gedeutet; zur Forschung und den noch offenen Fragen: Gerok-Reiter [Anm. 15], Kap. C.V.2.3.

⁵⁶ Vgl. Vv. 1538ff.; 1544f; 1606ff.; 2105ff. Als Kontrast zu diesem Erkennen jenseits der repräsentativen Sichtbarkeit ist Partonopiers Begegnung mit dem *nifelin* inszeniert, eine Begegnung, die trotz des visuellen Primats unter dem Zeichen der Verwirrung und Blindheit, der *tobesucht* (V. 6988, vgl. auch Vv. 6991ff.), steht.

⁵⁷ Von Anfang an betont Meliur die subjektiven Kriterien ihrer Minnewahl unabhängig von den tradierten sozial relevanten Kriterien: *wan ich gedächte, daz ein wip / verkoufen niht solt umbe guot / ir minne, frîheit unde muot* (Vv. 1812–1814; entsprechend Vv. 1791ff.). Da Schönheit ebenfalls in den Bereich der sozial relevanten Kriterien fällt, ist das Sichttabu in dieser Hinsicht die letzte Konsequenz, ein grundsätzlicher semiotischer Boykott, der jede Anbindung an die höfische Welt der Repräsentation, die dem Einzelnen primär in Hinblick auf seine soziale Identität Raum und Geltung verschafft, unterbindet.

⁵⁸ Auf die Psychologisierung und damit Individualisierung des Liebesmotivs haben hingewiesen: Ilka Büschen, Sentimentalität. Überlegungen zur Theorie und Untersuchungen an mittelhochdeutschen Epen (Studien zur Poetik und Geschichte der Literatur 38). Stuttgart 1974, S. 163f.; Haug [Anm. 11], S. 344–363, bes. S. 346–348; Ingrid Kasten, Vorstellungen und Verstellungen. Zum Problem der Subjektivität im höfischen Roman. In:

Die Loslösung von vertrauten Denkmustern, auch den vertrauten Deutungsmustern der Angst, macht Konrad von Würzburg somit zur Voraussetzung einer neuen positiven Erfahrung. Angst avanciert damit zu einem ernst zu nehmenden psychischen Korrelat jener Loslösung und zugleich zum notwendigen Stimulans von Veränderung überhaupt. Auch im ‚Partonopier‘ trifft man somit einerseits im zweiten Teil auf die übliche Dominante des angstlosen Helden. Im ersten Teil jedoch wird Angst ausführlich thematisiert als psychischer Modus, der produktiv zur unvoreingenommenen Erfahrung des Neuen und Fremden dazugehört, ja auf diese unvoreingenommene Erfahrung hinführt.

Damit reihen sich die Beispiele ein in einen „Prozess der Zivilisation“, der – so das Angebot der mittelhochdeutschen Literatur zwischen 1170 und 1280 – die Angst des Helden und die Angst des Hörers letztlich doch nicht ausschließt, sondern mehr und mehr als ernst zu nehmende Emotionsqualität mit rationalem Erkenntniswert diskutiert.⁵⁹ Bleibt die Frage an die Moderne, ab welchem Punkt die Angst des Protagonisten den Prozess der Zivilisation gleichsam überholt hat, oder anders gefragt: ab welchem Punkt die Angst des Protagonisten so dominant geworden ist, dass sie ihre Möglichkeit der Erkenntnisleistung wieder verspielt, ja von zivilisatorischen Kräften kaum mehr gebändigt werden kann.

PD Dr. Annette Gerok-Reiter
Johannes Gutenberg-Universität Mainz
Deutsches Institut
Jakob-Welder-Weg 18
D-55128 Mainz
gerok@uni-mainz.de

Carla Dauven-van-Knippenberg u. Helmut Birkhan (Hgg.), *Sô wold ich in fröiden singen*. Fschr. Anthonius H. Touber. Amsterdamer Beiträge zur älteren Germanistik 43/44 (1995), S. 273–284, bes. S. 275–279; Gerok-Reiter [Anm. 15], Kap. C.V.2.1.–2.4.

⁵⁹ Norbert Elias, *Über den Prozeß der Zivilisation. Soziogenetische und psychogenetische Untersuchungen*. 1. Band (suhrkamp taschenbuch wissenschaft 158). 22. Aufl. Frankfurt a. M. 1998; dass dieser Prozess jedoch gerade nicht in einer einseitig restriktiven Affektkontrolle aufgeht, sondern über die Differenzierung von Affekten deren Freisetzung und positive Kontextualisierung fördert, bleibt zu betonen. Zur fruchtbaren Konnexion von Affekt und Erkenntnis vgl. die moderne Theoriediskussion der kognitiven Emotionsforschung; in philosophischer Perspektive: Emil Angehrn u. Bernhard Baertsch (Hgg.), *Emotion und Vernunft* (Studia Philosophica 59). Bern, Stuttgart, Wien 2000; in anthropologischer Perspektive: Dieter E. Zimmer, *Die Vernunft der Gefühle. Ursprung, Natur und Sinn der menschlichen Emotion*. München 1981; in soziologischer und psychologischer Perspektive: Volker Eichener, *Ratio, Kognition und Emotion. Der Modus menschlichen Handelns als abhängige Variable des Gesellschaftsprozesses*. Zeitschrift für Soziologie 18 (1989), S. 346–361; Luc Ciompi, *Die emotionalen Grundlagen des Denkens. Entwurf einer fraktalen Affektlogik*. Göttingen 1997.