

„Die Kunst, in Zorn zu geraten.“

**Darstellungsweisen einer Emotion in ausgewählten Dramen des
17. und 18. Jahrhunderts**

Inaugural-Dissertation
zur Erlangung der Doktorwürde
der
Philosophischen Fakultät
der
Rheinischen Friedrich-Wilhelms-Universität
zu Bonn

vorgelegt von
Grischka Grauert
aus
Walksfelde

Bonn 2017

Gedruckt mit der Genehmigung der Philosophischen Fakultät
der Rheinischen Friedrich-Wilhelms-Universität Bonn

Zusammensetzung der Prüfungskommission:

Prof. Dr. Kerstin Stüssel, Institut für Germanistik, Vergleichende Literatur- und
Kulturwissenschaft
(Vorsitzende)

Prof. Dr. Jürgen Fohrmann, Institut für Germanistik, Vergleichende Literatur- und
Kulturwissenschaft
(Betreuer und Gutachter)

Prof. Dr. Helmut J. Schneider, Institut für Germanistik, Vergleichende Literatur- und
Kulturwissenschaft
(Gutachter)

Prof. Dr. Jürgen Brokoff, Freie Universität Berlin
(weiteres prüfungsberechtigtes Mitglied)

Tag der mündlichen Prüfung: 27.08.2014

Inhaltsverzeichnis

1. Einleitung	5
2. Zorn – Verfahrensweisen I	25
2.1 „In jedem einzelnen Fall die Mitte zu fassen, ist keine leichte Sache.“ Zorn in der <i>Nikomachischen Ethik</i>	26
2.2 „Der Zorn ist das, was alle vom Zorn denken.“ Affektregulierung in Aristoteles’ <i>Rhetorik</i>	36
2.3 „Knurren und Brüllen, undeutliche Worte, die Sprache abgehackt.“ Zorn in Senecas <i>De ira</i>	44
2.4 Zusammenfassung	55
3. Zorn – Prototypen	57
3.1 Achilles – zwischen Rasten und Rasen	58
3.2 Mose – zwischen Volk und Herr	74
3.3 Medea – zwischen Brüten und Wüten	85
3.4 Zusammenfassung	96
4. Zorn in Dramen I – Barockes Trauerspiel	97
4.1 Verfahrensweisen II – Lipsius’ <i>De Constantia</i> , Montaignes <i>Vom Zorn</i> und Graciáns <i>Handorakel</i>	99
4.2 „Wir sind itzt bey Vernunft / von keinem Zorn bewogen.“ Andreas Gryphius’ <i>Sterbender Aemilius Papinianus</i>	111
4.3 Der Zorn betritt die Bühne. Lohensteins <i>Ibrahim Sultan</i>	127
4.4 Zusammenfassung	139
5. Zorn in Dramen II – Rührendes Lustspiel und Bürgerliches Trauerspiel	140
5.1 Verfahrensweisen III – Selbstaffizierung vs. Affektstratifizierung. Lessings <i>Hamburgische Dramaturgie</i> und Salzmanns <i>Moralisches Elementarbuch</i>	142
5.2 „Und mitten in dem Zorne wird die Liebe [...] hervorbrechen.“ Gellerts <i>Zärtliche Schwestern</i>	156
5.3 „Lassen Sie mich es hören, daß Sie Vater sind.“ Lessings <i>Miß Sara Sampson</i>	169
5.4 „Schon wieder rennet der Zorn mit dem Verstande davon.“ Zornregulierung in Lessings <i>Emilia Galotti</i>	185
5.5 Zusammenfassung	201
6. Literaturverzeichnis	203
6.1 Quellen	203
6.2 Forschung	206
6.3 Online-Quellen	218
6.4 Film- und Musik-Quellen	218

1. Einleitung

Zorn, der; -[e]s [mhd., ahd. zorn, H. u.]:

heftiger, leidenschaftlicher Unwille über etw., was jmd. als Unrecht empfindet od. was seinen Wünschen zuwiderläuft: *Ein heller, lodender, flammender, heiliger, ohnmächtiger Z.; jmdn. packt der Z.; jmds. Z. erregen; ihn traf gerechter Z.; der Z. der Götter, des Himmels; ihr Z. hat sich gelegt, ist abgeklungen, ist verebbt; in ihr stieg Z. auf; sein Z. richtete sich gegen die Bonzen; [einen] mächtigen Z. auf jmdn. haben; seinen Z. an jmdn. auslassen; von Z. [auf, gegen jmdn.] erfüllt sein; in Z. geraten; vor Z. außer sich sein, kochen.*¹

Bereits der Wörterbucheintrag „Zorn“ aus dem *Duden* zeigt bei genauerem Hinsehen, wie vielgestaltig die in dieser Studie im Fokus stehende Emotion ist.² Die Begriffe, die diese dabei näher bestimmen, bilden ein ambivalentes Bedeutungsfeld, das sich auf folgende Grundparameter zurückführen lässt:

Starke Hitze/Feuer	Heller, lodender, flammender Z./vor Z. kochen
Anstieg/Abstieg	In ihr stieg Z. auf/ihr Z. hatte sich gelegt
Sturm/Gezeiten	Ihr Z. hat sich gelegt, ist abgeklungen, ist verebbt
Emotion (nach lat. <i>emovere</i> „herausbewegen“)	Seinen Z. an jmd. <i>auslassen</i>
Gerichtetheit/Bestimmtheit	<i>Ihn</i> traf gerechter Z., sein Z. richtete sich <i>gegen</i> die Bonzen; [einen] mächtigen Z. <i>auf jmdn.</i> Haben
Ungerichtetheit/Unbestimmtheit	Ohnmächtiger Z., in Z. geraten, vor Z. außer sich sein
Positive Konnotation (Legitimation)	Heilig, gerecht

¹ Artikel „Zorn“, in: Duden. Deutsches Universalwörterbuch, <http://www.duden.de/rechtschreibung/Zorn> [zuletzt aufgerufen am 28.11.2013, 07:30].

² Zur Schwierigkeit, den Emotionsbegriff, den ich im Folgenden mit dem Affektbegriff synonym verwenden werde, terminologisch exakt zu fassen vgl. Harbsmeier, Martin/Möckel, Sebastian: Antike Gefühle im Wandel. Eine Einleitung, in: Pathos, Affekt, Emotion. Transformationen der Antike, hg. v. dies., Frankfurt a. M. 2009, S. 9-24, hier: S. 10: „Die deutsche Sprache kennt keine scharfen Grenzen zwischen ‚Emotion‘, ‚Gefühl‘, ‚Affekt‘, ‚Stimmung‘, ‚Leidenschaft‘ usw. Andererseits werden solche Begriffe auch nicht wie Synonyme verwendet.“ Zum Versuch einer Abgrenzung unter dem Befund eines Bedeutungswandels vgl. Lobenstein-Reichmann, Anja: *Affekt, Passion und Leidenschaft* im Frühneuhochdeutschen – Anmerkungen zu einem ganz besonderen Fall von Sprachwandel, in: *Passion, Affekt und Leidenschaft in der Frühen Neuzeit*, hg. v. Johann Anselm Steiger, Wiesbaden 2005, Bd. 1, S. 251-270; Lobenstein-Reichmann arbeitet beispielsweise die säkularisierende Funktion des dreißigjährigen Krieges für den Begriff „Passion“ heraus, der vorher allein im religiösen Kontext verwendet wurde (vgl. ebd., S. 260). Zum unterschiedlichen begrifflichen Kontext von *passions/affections* einerseits und *emotions* andererseits vgl. auch Dixon, Thomas: *From Passions to Emotions. The Creation of a Secular Psychological Category*, Cambridge 2003, S. 5: „The words ‚passions‘ and ‚affections‘ belonged to a network of words such as ‚of the soul‘, ‚conscience‘, ‚fall‘, ‚sin‘, ‚grace‘, ‚Spirit‘, ‚Satan‘, ‚will‘, ‚lower appetite‘, ‚self love‘ and so on. The word ‚emotions‘ was, from the outset, part of a different network of terms such as ‚psychology‘, ‚law‘, ‚observation‘, ‚evolution‘, ‚organism‘, ‚brain‘, ‚nerves‘, ‚expression‘, ‚behaviour‘ and ‚viscera‘. [...] There was, then, a correlation between the adoption of the new ‚emotions‘ discourse on the one hand, and lack of traditional Christian belief on the other.“

Negative Konnotation (Unbeherrschbarkeit)	Ohnmächtiger Z., vor Z. außer sich sein
Personifikation	Jmdn. packt der Z.
Spezifikation	Der Z. der Götter, des Himmels

Ob wir nun „in Z[orn] geraten“ oder vor lauter „Z[orn] *außer* uns sind“, ob er uns „packt“ oder wir ihn „auf die Bonzen richten“, die Gliederung veranschaulicht, aus wie vielen Bedeutungen, die sich teilweise überschneiden und teilweise in Opposition zueinander stehen, Zorn sich zusammensetzt. Er scheint von unterschiedlichen semantischen Ladungen umgeben zu sein, die ihn näher bestimmen, zugleich aber auch konträre Perspektiven auf den Affekt³ einnehmen. Ein hypothetisch angenommener reiner Zorn scheint nur möglich als Summe seiner kontrastierenden und korrelierenden Teile.

Das Ziel dieser Arbeit ist es, die Emotion Zorn am Beispiel einer Reihe theoretischer und literarischer Texte zu untersuchen. Mithilfe dreier antiker Zorntheorien – Aristoteles’ *Nikomachischer Ethik*, Aristoteles’ *Rhetorik* und Senecas *De ira* – sowie dreier Prototypen – der Figuren Achilles, Moses und Medea – sollen zunächst verschiedene Positionen herausgearbeitet werden, die den Untersuchungsgegenstand auf jeweils verschiedene Weise als ein „cluster of emotions“⁴ und einen mehrdimensionalen Affekt⁵ bestimmen.

Daraufhin werden zwei barocke Trauerspiele des 17. Jahrhunderts – Andreas Gryphius’ *Papinianus* und Daniel Casper von Lohensteins *Ibrahim Sultan* – vor dem theoretischen Hintergrund von Justus Lipsius’ *De constantia*, Michel de Montaignes *Essai Vom Zorn* sowie Baltasar Graciáns *Handorakel* auf mögliche Variationen, Interdependenzen oder aber Differenzen zu den antiken Zorntheorien und -prototypen untersucht.

Zum Abschluss erfolgt ein zeitlicher Sprung ins 18. Jahrhundert: Zunächst werden Christian Gotthilf Salzmanns philanthropisch geprägte Zornpädagogik in seinem *Moralischen Elementarbuch* sowie Lessings in der *Hamburgischen Dramaturgie* entworfene Anleitung für Schau-

³ Zum Begriff vgl. ausführlich Grimm, Hartmut: „Affekt“, in: *Ästhetische Grundbegriffe*, Bd. 1, hg. v. Karlheinz Barck u.a., Stuttgart 2000, S. 16-49. Zur Schwierigkeit, ihn adäquat zu übersetzen vgl. schon den Eintrag in: Adelung, Johann Christoph: *Versuch eines vollständigen grammatisch-kritischen Wörterbuches der Hochdeutschen Mundart*, 1. Theil: Leipzig 1774, S. 151: „Man kann dieses ausländische Wort nicht ganz entrathen, weil wir kein einheimisches haben, welches den Begriff, den wir einmahl mit Affect verbinden, erschöpfte; denn Gemüthsbewegung ist das Geschlecht, von welchem Affect eine Art. d.i. einen höhern Grad bezeichnet.“

⁴ Harré, Rom: *An Outline of the Social Constructionist Viewpoint*, in: *The Social Construction of Emotions*, hg. v. ders., Oxford 1986, S. 2-14, hier: S. 7.

⁵ Vgl. Averill, James R.: *Anger and Aggression. An Essay on Emotion*, New York u.a. 1982, S. 317: „Accordingly, anger may be defined as a *conflictive emotion* that, on the biological level, *is related to aggressive systems and, even more important, to the capacities for cooperative social living, symbolization, and reflective self-awareness*; that, on the psychological level, *is aimed at the correction of some appraised wrong*; and that, on the sociocultural level, *functions to uphold accepted standards of conduct*.“ Vgl. hierzu auch Tavis, Carol: *Anger. The Misunderstood Emotion*, New York u.a. (revised edition) ¹⁰1989, S. 21f.: „We say we are angry about a broken shoelace, angry with our parents who have been dead for twenty years, angry at injustice, angry at life, angry at being fired, angry at burning the broccoli. [...] But as I will try to show, there are *different angers*, involving different processes and having different consequences to our mental and physical health [Hervorhebung v. G.G.]“

spieler, mustergültig in Zorn zu geraten, vorgestellt. Daran anknüpfend werden ein rührendes Lustspiel – Christian Fürchtegott Gellerts *Zärtliche Schwestern* – sowie zwei bürgerliche Trauerspiele – Gotthold Ephraim Lessings *Miß Sara Sampson* und *Emilia Galotti* – vor dem Hintergrund eines möglichen epochalen Wandels des Zorns analysiert.⁶

Die im Eingangszitat aus dem *Duden* vorgenommenen begrifflichen Differenzierungen, die ihn beispielsweise nach der Formel *Zorn ist (wie) Feuer*⁷ metaphorisieren, zeigen, mit welcher sprachlichen Variabilität wir es bei dieser Emotion grundsätzlich zu tun haben. Zwei so unterschiedliche, ja inkongruente Zuschreibungen wie „der [allmächtige] Zorn der Götter“ und der „ohnmächtige Zorn“ eines Menschen belegen darüber hinaus, dass die Emotion offensichtlich in unterschiedlichen „Konzeptsystemen“⁸ funktionieren kann. Hieran anschließend möchte diese Studie sich nicht den *einen* Zorn aus einer Vielzahl literarischer Quellen erschließen, sondern eine Reihe möglicher theoretischer wie literarischer Verfahrensweisen offenlegen, die den Zorn auf je verschiedene Weise zu ‚entzünden‘ vermögen.

Mit Julien Offray de la Mettries *L’homme machine* (1748) gesprochen wäre theoretisch eine unüberschaubare Menge möglicher Variationen des Zorns denkbar:

So viele Temperamente⁹, so viele Geister und unterschiedliche Sitten. [...] Es ist wahr, daß das melancholische, choleriche, phlegmatische und sanguinische Temperament etc.

⁶ Zu einem historischen Wandel des Zorns vgl. auch Stearns, Carol Zisowitz/Stearns, Peter N.: *Anger. The Struggle for Emotional Control in America’s History*, Chicago 1986, S. 9: „But the historian of anger must confront these limits to some extent, recognizing that anger is [...] partly cognitive and therefore social, in that forms, perceptions, and, possibly, levels of anger vary considerably from one society to another and, we will show further, *over time within a single society* [Hervorhebung v. G.G.]“

⁷ Vgl. hierzu Lakoff, George: *Women, Fire and Dangerous Things. What Categories Reveal about the Mind*, Chicago/London 1987, S. 380-415. Lakoff führt hier die für den angloamerikanischen Sprachraum geltenden metaphorischen Rahmenparameter von Zorn (=Anger) vor. Ergänzend zu den oben genannten Metaphorisierungen bindet er an Zorn z. B. auch die Kategorie „HEAT OF FLUID IN A CONTAINER“ (S. 384) im Sinne von: „Just as a hot fluid in a closed container can only take so much heat before it explodes, so we conceptualize the anger scale as having a limit point. We can only bear so much anger before we explode, that is, lose control.“ (S. 386) Vgl. im Kontext des altgriechischen Sprachgebrauchs auch Harris, William V.: *Restraining Rage. The Ideology of Anger Control in Classical Antiquity*, Cambridge u.a. 2001, S. 68: „But perhaps most often and most importantly *cholos, orge* and *thumos* are compared to fire and to boiling liquids.“

⁸ Der Begriff wird wiederum im Sinne Lakoffs verwendet: „Unsere Argumentation war die, daß Wahrheit immer abhängig ist von einem Konzeptsystem, daß jedes menschliche Konzeptsystem seinem Wesen nach weitestgehend metaphorisch ist und daß es aus diesem Grunde keine vollkommen objektive, unabdingbare oder absolute Wahrheit gibt.“ In: Lakoff, George / Johnson, Mark: *Leben in Metaphern. Konstruktion und Gebrauch von Sprachbildern*, übers. v. Astrid Hildenbrad, Heidelberg 2008, S. 212.

⁹ Zum Begriff des Temperaments vgl. Notarp, Gerlinde Lütke: *Von Heiterkeit, Zorn, Schwermut und Lethargie. Studien zur Ikonographie der vier Temperamente in der niederländischen Serien- und Genregraphik des 16. und 17. Jahrhunderts*, Münster u.a. 1998, S. 36: „Das lateinische Wort ‚temperamentum‘ bezeichnet ein ‚rechtes Maß‘ oder ‚rechtes Mischungsverhältnis‘, womit auf die medizinische Herkunft der Temperamentenlehre, die in der antiken Humoralphysiologie liegt, Bezug genommen ist. Hier wurden nämlich die vier menschlichen Körpersäfte (humores) Blut, gelbe Galle, schwarze Galle und Schleim, die durch die Aufnahme von Nahrung im menschlichen Körper entstehen, unterschieden und für die Prägung des Menschen verantwortlich gemacht.“

je nach der Natur, dem Überfluß und der verschiedenen Zusammensetzung dieser Säfte aus jedem Menschen einen anderen Menschen machen.¹⁰

Parallel hierzu ist auch von einem „weite[n] Spektrum an Zornempfindungen [auszugehen], von leichter Verärgerung bis hin zu rasender Wut.“¹¹ Demgegenüber hat das Zitat aus dem *Duden* allerdings gezeigt, dass beim Zorn bestimmte Typisierungen nachgewiesen werden können, die in den herausgearbeiteten Kategorien beispielsweise des An- und Abstiegs oder von Hitze und Feuer zum Ausdruck kommen. Die Komplexität des Zornbegriffs liegt zu einem wesentlichen Teil darin begründet, dass er sich aus Gegensätzen wie ‚göttlicher versus menschlicher Zorn‘, ‚Gerichtetheit versus Ungerichtetheit‘ oder aber ‚positive versus negative Konnotation‘ zusammensetzt und zugleich über ein Repertoire einstudierter, gewissermaßen prototypischer Rollen und „Regelmäßigkeiten“¹² verfügt.

Weshalb aber zürnt der Mensch? Und wie tut er es? Auf diese grundlegenden Fragen, so lässt sich die erste Ausgangsüberlegung dieser Studie formulieren, gibt es in Kunst und Literatur keine eindeutigen Antworten nach dem Prinzip: *Zorn ist ...* Stattdessen offenbart bereits die in dieser Arbeit vorgenommene begrenzte Auswahl theoretischer wie literarischer Texte die (Ver-)Wandlungsfähigkeit dieser Emotion, die nicht auf einen einzigen Nenner gebracht werden kann. Gleichwohl, und dies ist die zweite Ausgangsüberlegung, können anhand der herangezogenen Quellen im Kontext des Zorns eine Reihe von Verfahrensweisen und Figuren herausgearbeitet werden, die es bei aller Varianz ermöglichen, bestimmte Grundströmungen auszumachen, die von der Antike bis in die frühe Neuzeit nachgewiesen werden können.

Um in diesem Kontext sowohl die Schwierigkeit zu illustrieren, den Zorn in eine einzige Form zu gießen, als auch daran anknüpfend seine mögliche emotive Verwendung vorzustellen, werden im Folgenden vier prägnante Beispiele aus vier unterschiedlichen populären Gattungen – 1) Science-Fiction-Film, 2) Songtext, 3) Tageszeitungsartikel und 4) Psychologischer Ratgeber – auf den in ihnen behandelten Zorn untersucht. Die Beispiele sollen gleichzeitig dazu dienen, im Vorfeld der Untersuchung die Grundparameter des in den folgenden Kapiteln verwendeten Zornbegriffs zu veranschaulichen.

¹⁰ Mettrie, Julien Offray de la: *Die Maschine Mensch*, übers. u. hg. v. Claudia Becker, Hamburg 2009, S. 29. Vgl. hierzu ganz ähnlich Diderot, der ausführt: „Es gibt vielleicht unter dem ganzen menschlichen Geschlechte nicht zwey Individua, die mit einander übereinkämen. Die allgemeine Organisation, die Sinne, die äusserliche Gestalt, die Eingeweide, haben ihre Verschiedenheit.“ (Diderot, Denis: *Von der dramatischen Dichtkunst*, in: ders.: *Das Theater des Herrn Diderot*, Bd. 2, übers. v. Gotthold Ephraim Lessing, Berlin 1781, S. 171-352, hier: S. 344). Auf die Säftelehre unter besonderer Berücksichtigung des Cholerikers wird im Folgenden noch genauer eingegangen.

¹¹ Ekman, Paul: *Gefühle lesen. Wie Sie Emotionen erkennen und richtig interpretieren*, übers. v. Susanne Kuhlmann-Krieg, München 2004, S. 158.

¹² Ben-Ze'ev, Aaron: *Die Logik der Gefühle. Kritik der emotionalen Intelligenz*, Frankfurt a. M. 2009, S. 9.

1) In dem labyrinthischen Versorgungssystem einer in den Wolken über dem fiktiven Planeten Bespin schwebenden Stadt in „a galaxy far, far away“¹³ kommt es gegen Ende der Space Opera *Star Wars – Episode V: Das Imperium schlägt zurück* (1980) zum dramatischen Show-down zwischen Darth Vader, dem mächtigsten Diener des bösen Imperators, und seinem Sohn Luke Skywalker, dem jungen Weltraumhelden, der die Rebellen bei ihrem Kampf gegen das Imperium unterstützt. Während des Kampfes versucht Darth Vader Luke dazu zu bewegen, von der sogenannten hellen auf die dunkle Seite der Macht zu wechseln, um gemeinsam die Herrschaft an sich zu reißen. In diesem Kontext wendet Vader eine kommunikative Strategie an, die bei Luke die Freisetzung eines bestimmten emotionalen Potentials bewirken soll: „DARTH VADER. Now release your anger.“¹⁴

2) Die kalifornische Metal-Band Metallica gab ihrem im Jahr 2003 erschienenen achten Studioalbum den Namen *St. Anger*. In dem gleichnamigen Lied heißt es: „I’m madly in anger with you / and I want my anger to be healthy / and I want my anger just for me / and I need my anger not to control / yeah, and I want my anger to be me / and I need to set my anger free“.¹⁵ Der Zorn wird hier von einem lyrischen Ich besungen, das ihn als „St. Anger“ personifiziert und seine Verfügbarkeit und persönliche Qualität für den Erzähler verhandelt. Über die Feststellung „I’m madly in anger with you“¹⁶ hinausgehend wird der Zorn präzisiert, indem er mit einer heilenden Wirkung – „I want my anger to be healthy“ – , mit Exklusivität – „I want my anger just for me“ – sowie der Aufgabe normierender Einschränkungen – „I need my anger not to control“ – verknüpft wird. Neben einer energetischen Freisetzung – „I need to set my anger free“ – , die an Vaders „Now release your anger“ erinnert, beschwört der Sprecher geradezu eine symbiotische Verschmelzung mit dem Zorn, wie dies in „I want my anger to be me“ zum Ausdruck kommt.

3) Anlässlich der Folgen der Wirtschaftskrise gab die *Welt* im Februar 2012 einem Artikel die Überschrift *Volkszorn in Portugal*.¹⁷ In dem nachfolgenden Teaser heißt es weiter: „Drastische Arbeitsmarktreformen *treiben* die sonst so geduldige Bevölkerung auf die Straße [Her-

¹³ *Star Wars – Episode V: Das Imperium schlägt zurück*, Regie: Irvin Kershner, 20th Century Fox 1980, Timecode 00:01 [Stunden:Minuten] (Vorspann). Zum etymologischen Ursprung des englischen Begriffs *anger* vgl. Averill: *Anger and Aggression*, S. 77: „The English term *anger* stems from the Latin *angor*, meaning a constriction of the throat, and hence anguish or trouble. It is interesting to note that the most widely used words for a particular emotion seldom have exact cognates or a common etymological root in the major branches of the Indo-European languages, even in cases where there has been a considerable amount of cultural continuity and diffusion [...]. Thus, we have *anger* in English, *colère* in French, *ira* in Latin, *orge* in Greek, to which we might add *zorn* in German and *gnev* in Russian.“

¹⁴ Ebd., Timecode 01:40.

¹⁵ Metallica: *St. Anger*, Electra Records 2003.

¹⁶ Vom „You“ abgesehen bleibt der Adressat des Zorns in *St. Anger* unbestimmt, so dass der Hörer des Liedes selbst bestimmen kann, auf wen er den Zorn projizieren möchte.

¹⁷ Müller, Ute: *Volkszorn in Portugal*, in: *Die Welt*, 17.02.2012, http://www.welt.de/print/die_welt/wirtschaft/article13873124/Volkszorn-in-Portugal.html [zuletzt abgerufen am 07.01.2013, 09:00].

vorhebung v. G.G.].¹⁸ Die Diagnose eines kollektiven „Volkszorn[s]“ stellt die Redakteurin angesichts der „größte[n] Demonstration seit 30 Jahren“¹⁹, die kurz zuvor in Lissabon auf Grund der Reduzierung des monatlichen Mindestlohns um 10 Prozent stattgefunden hatte. Diese als „ungerecht [empfundene]“²⁰ Sparmaßnahme wird in dem Artikel von Gewerkschaftsseite aus kritisiert – „Wie soll man hier bitte schön den Gürtel noch enger schnal- len?“²¹ –, während der portugiesische Premierminister Coelho diese verteidigt.

4) In ihrem Ratgeber zur therapeutischen Behandlung aggressiv auffällig gewordener Perso- nen stellt die Psychologin Helen O’Neill einen Zusammenhang zwischen der Stärke des Zorns und der dabei vorliegenden Atemfrequenz her:

Breathing and relaxation are a vital part of anger control. When we are angry or anxious our bodies *pump out* adrenaline. This, in turn, is likely to lead to fast, shallow breathing and alters the balance of oxygen and carbon dioxide circulating in the blood. If this im- balance is not corrected, it can stimulate further release of adrenaline and lead to even more anger or stress. Therefore, taking control of this snatched breathing by forcing a slower, deeper and regular pattern of breathing can hinder the effects of the excess adren- aline. The result should be an increased sense of calmness and control and, therefore, a greater chance of future behavior being made on judgement, rather than on impulse [Hervorhebung v. G.G.].²²

O’Neill beschreibt einen Zusammenhang zwischen Atem und Zorn, der aufgrund eines unge- sunden Mischungsverhältnisses von Sauerstoff und Kohlenstoffdioxid mit einem vermehrten Ausstoß an Adrenalin einhergeht. Damit wird eine verhängnisvolle, exponentiell ansteigende Verlaufskurve von „anger“ angedeutet, der statt auf „judgement“ allein auf „impulse“ basiert und in aggressiven Handlungen kulminiert. Für die Wiedererlangung von „calmness and con- trol“ wird ein langsames, tiefes und regelmäßiges Ein- und Ausatmen empfohlen, wodurch der Zornige sein „future behavior“ präventiv regulieren kann.

Die vier Beispiele *Star Wars*, *St. Anger*, *Volkszorn in Portugal* und *Managing Anger* themati- sieren Zorn auf eine Weise, die sich von dem üblichen psychologischen Verständnis einer Emotion wesentlich unterscheidet. Die folgende exemplarische Arbeitsdefinition von Emotio- nen zeigt, dass es eine Differenz zwischen einem durch (natur)wissenschaftliche Methoden messbaren Zorn einerseits und einem schriftlich fixierten, durch (natur)wissenschaftliche Me-

¹⁸ Ebd.; das verwendete Verb (*auf die Straße*) *treiben* impliziert wie *release* in Film *Star Wars* und *set free* im bei der Band *Metallica* eine von innen nach außen gerichtete Bewegung, eine buchstäbliche E-motion.

¹⁹ Ebd.

²⁰ Ebd.

²¹ Ebd.

²² O’Neill, Helen: *Managing Anger*, London 2006, S. 87.

thoden nicht messbaren Zorn andererseits gibt:

1. Emotionen sind zeitlich datierte, konkrete einzelne Vorkommnisse von zum Beispiel Freude, Traurigkeit, Ärger, Angst, Eifersucht, Stolz, Überraschung, Mitleid, Scham, Schuld, Neid, Enttäuschung, Erleichterung sowie weiterer Arten von psychischen Zuständen, die den genannten genügend ähnlich sind.
2. Diese Phänomene haben folgende Merkmale gemeinsam:
 - (a) Sie sind aktuelle psychische Zustände von Personen.
 - (b) Sie haben eine bestimmte Qualität, Intensität und Dauer.
 - (c) Sie sind in der Regel objektgerichtet.
 - (d) Personen, die sich in einem dieser Zustände befinden, haben normalerweise ein charakteristisches Erleben (Erlebensaspekt von Emotionen), und häufig treten auch bestimmte physiologische Veränderungen (physiologischer Aspekt von Emotionen) und Verhaltensweisen (Verhaltensaspekt von Emotionen) auf.²³

Die sich um Präzision und eine geregelte Ordnung bemühende Definition, die nach dem induktiven Modus der „Rückführung von Komplexität auf Überschaubarkeit“²⁴ verfährt, um eine von Hartwig Kalverkämper im Zusammenhang mit der Physiognomik verwendete Formulierung aufzugreifen, versucht einen gemeinsamen Nenner für alle nur denkbaren menschlichen Emotionen zu finden.²⁵ Ein derartiges Vorgehen schließt von vornherein die mögliche rhetorisch-kommunikative Funktion einer Emotion aus, weil der Zorn stets sowohl mit „psychischen *Zuständen* von Personen [Hervorhebung v. G.G.]“ als auch mit „physiologischen Veränderungen“ konnotiert wird. Auch spezifische Begriffsbestimmungen des Zorns können sein Bedeutungsfeld stark eingrenzen, indem sie eine sprachliche Gemachtheit des Zorns nicht mitberücksichtigen. Aaron Ben-Ze’ev definiert ihn beispielsweise folgendermaßen: „Zorn ist zumeist eine Sofortreaktion auf eine ungerechtfertigte Schädigung, die jemand uns oder unseren Angehörigen zugefügt hat.“²⁶ Damit rekuriert Ben-Ze’ev einerseits zwar unmit-

²³ Meyer, Wulf-Uwe/Reisenzein, Rainer/Schützwohl, Achim: Einführung in die Emotionspsychologie, Bd. 1: Die Emotionstheorien von Watson, James und Schachter, Bern u.a. 2001, S. 24. Zur diesbezüglich nahezu unüberschaubaren Anzahl an Begriffsdefinitionen vgl. auch Kochinka, Alexander: Emotionstheorien. Begriffliche Arbeit am Gefühl, Bielefeld 2004, S. 265. Zu einem allgemeinen Emotionsbegriff vgl. kritisch auch Dixon: Passions and Emotions, S. 247: „Since the category ‚emotions‘ seeks to include all sorts of very diverse mental states and feelings, it is therefore impossible to find a definition that covers all of them [...]“

²⁴ Kalverkämper, Hartwig: „Physiognomik“, in: Historisches Wörterbuch der Rhetorik, Bd. 6, hg. v. Gert Ueding, Tübingen 2003, Sp. 1083-1190, hier: Sp. 1084.

²⁵ Für einen ausführlichen Überblick über den emotionswissenschaftlichen Forschungsstand unter Berücksichtigung produktions-, rezeptions-, text- sowie kontext-bezogener Ansätze vgl. Winko, Simone: Codierte Gefühle. Zu einer Poetik der Emotionen in lyrischen und poetologischen Texten um 1900, Berlin 2003, S. 31-109. Für einen aktuelleren summarischen Überblick über den Forschungsstand in den Emotionswissenschaften vgl. Anz, Thomas: Emotional Turn? Beobachtungen zur Gefühlsforschung, in: Literaturkritik.de, Nr. 12/2006 [http://www.literaturkritik.de/public/rezension.php?rez_id=10267; zuletzt abgerufen am 03.12.2013, 16:38].

²⁶ Ben-Ze’ev: Die Logik der Gefühle, S. 197.

telbar auf die von Aristoteles in seiner *Rhetorik* vorgenommene Zorndefinition²⁷, andererseits aber löst er seine eigene Erklärung vollständig aus dem rhetorischen Kontext, in den der Zorn bei Aristoteles gestellt wird. Denn eine „Sofortreaktion“ impliziert eine bestimmte Handlung, die abrupt und ohne Überlegung ‚aus dem Affekt heraus‘ erfolgt und nicht Bestandteil einer rhetorischen Praxis ist, die auf einem überlegten Einsatz der Emotionen basiert.²⁸

Auf derartig monokausale Formeln nach dem Prinzip ‚*Emotionen sind ...*‘ oder ‚*Zorn ist ...*‘ lassen sich weder die vier zitierten Beispiele noch die im Hauptteil zu untersuchenden theoretischen Texte wie Aristoteles’ *Nikomachische Ethik* oder Dramen wie Lessings *Emilia Galotti* herunterbrechen. Weder „Now release your anger (*Star Wars*)“ noch „I need to set my anger free (*Metallica*)“ noch der „Volkszorn in Portugal (*Welt*)“ noch „[b]reathing and relaxation are a vital part of anger control (*Managing anger*)“ funktionieren nach einem einheitlichen *Zorn ist ...*-Prinzip. Stattdessen behandelt jedes Beispiel den Zorn aus einer Perspektive, die ihn jeweils auf eine besondere Weise in den Fokus rückt:

There has been a tendency among both philosophers and psychologists to abstract an entity – call it ‚anger‘, ‚love‘, ‚grief‘ or ‚anxiety‘ – and try to study it. But what there is are angry people, upsetting scenes, sentimental episodes, grieving families and funerals, anxious parents pacing at midnight, and so on. There is a concrete world of contexts and activities.²⁹

In diesem Sinne möchte diese Studie nicht einen allgemeingültigen Zornbegriff aus Theaterstücken wie Gellerts *Zärtlichen Schwestern* oder Lohensteins *Ibrahim Sultan* entwickeln, sondern das Augenmerk auf die „concrete world of contexts“ richten und auf diese Weise die Komplexität der Emotion veranschaulichen, die sich beispielsweise als prototypisch konfigurierte medeisch-weibliche Wut (Abschnitt 3.3) oder als achilleisch-männlicher Zorn (Abschnitt 3.1), aber auch als positiver und maßvoller Affekt (in Aristoteles’ *Nikomachischer Ethik*, Abschnitt 2.1) oder negative, sozial unverträgliche Leidenschaft (in Senecas *De ira*, Abschnitt 2.3) äußern kann.

Kommen wir noch einmal kurz auf die vier Eingangsbeispiele zurück, an denen sich sehr gut die Vielschichtigkeit der Emotion zeigen lässt, die in dieser Studie am Beispiel des Zorns untersucht werden soll. O’Neills *Managing Anger* liegt ein grundsätzlich negativ konnotierter

²⁷ Vgl. hierzu ausführlich Abschnitt 2.2 dieser Studie, der sich ausführlich mit der aristotelischen *Rhetorik* beschäftigt. Auch Autoren der frühen Neuzeit beziehen sich in ihren Definitionen unmittelbar auf Aristoteles; vgl. z. B. Schottelius, Justus Georg: *Ethica, die Sittenkunst oder Wollebenskunst*, Wolfenbüttel 1669, S. 232: „Der Zorn ist eine begierliche Herzneigung / sich alsofort zu rächen wegen einer zugefügten Beleidigung. Der Zorn ist eine Begier zustraffen denselben/ von dem man beleidigt zuseyn vermeint.“ Vgl. auch Wolff, Christian: *Vernünfftige Gedanken Von der Menschen Thun und Lassen, zu Beförderung ihrer Glückseligkeit, den Liebhabern der Wahrheit mitgetheilet*, Frankfurt O./Leipzig 1736, S. 288: „Der Zorn entstehet aus Erwegung des uns angethanen Unrechtes [...]“

²⁸ Zur Schwierigkeit, die Emotion Zorn zu definieren vgl. auch Harris: *Restraining Rage*, S. 40.

²⁹ Harré: *An Outline of the Social Constructionist Viewpoint*, S. 4.

Zornbegriff zu Grunde, der ausschließlich auf real existierende Personen und Handlungen angewendet wird. Die Negativität des Zorns liegt in seiner Rolle als möglicher Steigbügelhalter für Gewalt und Aggression begründet: „The relationship of anger to aggression is that it is a significant activator of and has a mutually influenced relationship with aggression, but it is neither necessary nor sufficient for aggression to occur [...].“³⁰ Interessant ist hier weniger, was Zorn für O’Neill genau darstellt, nämlich eine Gefahr für das reibungslose Funktionieren einer Gesellschaft, als vielmehr die Beantwortung der Frage, wie sie mit ihm verfährt: „Breathe out first, then breathe in and out twice deeply / 10 slow breaths (count on fingers = interrupt anger sequence).“³¹ Die Therapierung eines „*angerholics*“³² in *Managing Anger*³³ liest sich wie ein Soufflieren für Schauspieler, die ihren Text vergessen haben und nun zurück zum Stück finden möchten, bevor das Publikum ihr emotionales Aus-der-Rolle-Fallen registriert.³⁴ In Abschnitt 5.1 dieser Untersuchung wird mit einer Episode aus Lessings *Hamburgischer Dramaturgie* der gegenteilige Fall vorgeführt, bei dem es darum geht, einen Schauspieler gezielt in den größtmöglichen Zorn zu versetzen.

Dem Zornigen in *Managing Anger* droht die umfassende Verwandlung seiner selbst in einen nicht mehr von der Vernunft, sondern allein von der Emotion gesteuerten Akteur. Diese Vorstellung rekurriert unmittelbar auf Senecas Ratgeber *De ira*, der in 2.3 dieser Untersuchung analysiert wird. Diese unerwünschte Transformation lässt sich einzig an der Nahtstelle zwischen verstandesmäßiger Registrierung der sich anbahnenden Emotion einerseits und daraus resultierender aggressiver Handlung andererseits durch das Einfügen einer als Imperativ zu verstehenden Regieanweisung beheben: „Breathe out first, then breathe in and out twice deeply.“ Die buchstäbliche Atempause besitzt hier die Funktion, die Vorgaben einer ursprünglichen Handlungsmaxime einzuhalten und ein durch den Zorn aufscheinendes alternatives, allein auf Aggression basierendes Verhaltensmuster präventiv zu unterbinden. Dies impliziert grundsätzlich die Existenz eines Handlungsmodells, das allein vom Zorn diktiert wird. In diesem Zusammenhang ist eine Feststellung des Soziologen Heinz-Günter Vester von zentraler Bedeutung, die sich gegen Theorien wendet, die Emotionen ausschließlich als spontane

³⁰ O’Neill: *Managing Anger*, S. 12.

³¹ Ebd., S. 235.

³² Gentry, W. Doyle: *Anger Management for Dummies*, Indianapolis 2007, S. 79.

³³ Die Argumentation des Werkes kann als repräsentativ für den Umgang mit Zorn gelten. Zum Thema des sog. Anger-Managements vgl. auch Carter, Les: *The Anger Trap. Free Yourself from the Frustrations that Sabotage Your Life*, San Francisco 2003. Insgesamt ist für den angloamerikanischen Sprachraum eine Fülle von psychologischen Ratgebern zur Behandlung zorniger Gefühlslagen zu verzeichnen.

³⁴ Vgl. hierzu Goffman, Erving: *Wir alle spielen Theater. Die Selbstdarstellung im Alltag*, übersetzt v. Peter Weber-Schäfer, München ¹⁰2011, S. 52: „Wir müssen bereit sein zu sehen, daß der Eindruck von Realität, den eine Darstellung erweckt, ein zartes, zerbrechliches Ding ist, das durch das kleinste Mißgeschick zerstört werden kann.“

Gefühlsäußerungen verstehen:

Es mag an dieser Art von automatischem Vollzug liegen, daß Emotionen häufig so beschrieben werden, als ergriffen sie einen oder brächen über einen herein. Der ‚prototype approach‘ zeigt allerdings, wie sich dieses scheinbar spontane Drama der Emotionen nach bestimmten ‚Drehbüchern‘ abspielt. Diese Drehbücher oder Skripts werden im Laufe der Entwicklung der Personen und der Entfaltung ihrer kognitiven und emotionalen Fähigkeiten ‚einstudiert‘.³⁵

O’Neills Ansatzpunkt in *Managing Anger* basiert hingegen primär darauf, das ‚Drehbuch des Zorns‘ unter Verschluss zu halten und mit einem Einstudieren der Rolle gar nicht erst zu beginnen. Dabei setzt die Autorin auf die grundsätzliche Berechenbarkeit der Unberechenbarkeit eines Zornausbruchs. Ihr zufolge ist ein Zornscript eine Gleichung mit zu vielen Unbekannten. In den angeratenen Gegenmaßnahmen wie „10 slow breaths (count on fingers = interrupt anger sequence)“, die ein präzises, performatives Mitzählen verlangen, schwingen letztlich jene „Prozeduren der Disziplinargliederung“ mit, wie sie Michel Foucault in *Überwachen und Strafen* beschrieben hat.³⁶ Das vom Zorn bedrohte Individuum hat sich gewissermaßen selbst in Zucht zu nehmen, eine Vorstellung, die sich beispielsweise auch in Gellerts rührendem Lustspiel *Die zärtlichen Schwestern* (Abschnitt 5.2) sowie Lessings *Emilia Galotti* (Abschnitt 5.4) nachweisen lässt.

Die (Ver-)Ordnungswut treibt wohl bei keiner anderen Emotion so illustre Blüten wie beim Zorn, wie die nachfolgende Tabelle zum Wechselverhältnis von Kaffee-, Zigaretten- und Alkoholkonsum und daraus resultierendem Zorn exemplarisch veranschaulicht, deren akribische Aufzählung die Emotion bis auf das Milligramm genau berechenbar zu machen glaubt:

Time of Day	Substance	Feeling Before	Feeling After
1:45 p.m.	Coffee (8 oz.) [d.s. Unzen] and cigarette	Irritated	Angry
3 p.m.	Cigarette	Angry	Irritated
6 p.m.	Beer (12 oz.)	Irritated	No anger
6:45 p.m.	Beer (12 oz.)	No anger	No anger
7:30 p.m.	Beer (12 oz.) and cigarette	Angry	Angry ³⁷

Die Aufzählung lässt sich als eine moderne Variante humoralpathologischen Denkens interpretieren, nach dem ein direkter Zusammenhang zwischen dem Verzehr bestimmter Nah-

³⁵ Vester, Heinz-Günter: *Emotion, Gesellschaft und Kultur. Grundzüge einer soziologischen Theorie der Emotionen*, Opladen 1991, S. 39.

³⁶ Foucault, Michel: *Überwachen und Strafen. Die Geburt des Gefängnisses*, übers. v. Walter Seitter, Frankfurt a. M. 1976, S. 200.

³⁷ Gentry: *Anger Management for Dummies*, S. 205.

rungs- und Genussmittel und einer entsprechenden Evokation der Emotion besteht. Darüber hinaus weist die Tabelle deutliche Parallelen zur aristotelischen *mesotês*-Lehre (vgl. Abschnitt 2.1) aus der *Nikomachischen Ethik* auf.

Kongruent hierzu wird dem Zorn bis in die frühe Neuzeit die Fähigkeit zugeschrieben, eine schädigende Wirkung auf den Körper ausüben zu können, so dass er etwa „die Milch in den Brüsten der säugenden Frauen verderbet.“³⁸ Als diätetische Gegenmaßnahme wurde beispielsweise „etwas von einer Zitrone“³⁹ oder „der Verzehr von Gurken, Melonen oder Kürbissen, ‚indeme sie [den Choleriker] starck kühlen‘“⁴⁰, empfohlen: „Die Ärzte betonten [in der frühen Neuzeit] unablässig die Notwendigkeit einer Mäßigung, einer Beherrschung der Leidenschaften. Dies war eine zentrale Botschaft ihrer diätetischen Schriften.“⁴¹

Während O’Neill dem Zorn in *Managing Anger* den Auftritt auf der Bühne versagt, um in dem oben verwendeten theatralen Bild zu bleiben, verfährt Ute Müller mit ihm in dem Zeitungsartikel in der *Welt* auf eine andere Weise. Der Text beginnt verheißungsvoll mit dem Begriff *Volkszorn*, kommt im Folgenden jedoch nicht mehr explizit auf ihn zu sprechen. In diesem Beispiel fungiert er als *Eye-Catcher*, der dem Leser suggeriert, dass die gesamte Bevölkerung des Landes angesichts zunehmender wirtschaftlicher Repressalien von ihm ergriffen worden sei. Wie oben aber schon gezeigt, ist der einzige Anhaltspunkt für diesen sogenannten Volkszorn eine lokal begrenzte Demonstration in Lissabon mit überdurchschnittlich vielen Teilnehmern. Der Begriff *Volkszorn* wird stilistisch an dieser Stelle folglich als ein *Totum pro parte* verwendet.

Im Kontrast zum Emotionsbegriff in der Überschrift präsentiert sich Müllers Artikel als auffallend unemotional. Die Argumentation des Textes basiert allein auf glaubhaften Quellen sowie recherchierten Zahlen und Zitaten, die den Eindruck von Faktizität vermitteln sollen. So wird der Mindestlohn von „485 Euro“ auf „434 Euro“ gesenkt, ein „Generalsekretär des größten portugiesischen Gewerkschaftsverbands“⁴² kommt zu Wort und die finanzpolitischen Einschätzungen des portugiesischen Premierministers sowie des Staatspräsidenten werden paraphrasiert. Weder kommt es zu einer Verurteilung des anfangs diagnostizierten Volkszorns, noch wird ihm über andere Wege Zugang in die Argumentation des Textes gewährt.

³⁸ Zedler, Johann Heinrich: *Grosses, vollständiges Universal-Lexicon aller Künste und Wissenschaften*, Bd. 63: Artikel „Zorn“, Leipzig/Halle 1750 (Reprint: Graz 1961-1964), Sp. 501-536, hier: Sp. 510.

³⁹ Ebd., S. 511.

⁴⁰ Knedlik, Manfred: Gurken kühlen heißköpfige Choleriker, Butter macht Melancholiker umgänglich, in: *Unser Bayern* 4/2008, S. 11-13, hier: S. 12. Für eine umfassende Darstellung der Temperamentenlehre vgl. Schöner, Erich: *Das Viererschema in der antiken Humoralpathologie*, Wiesbaden 1964.

⁴¹ Stolberg, Michael: „Zorn, Wein und Weiber verderben unsere Leiber.“ Krankheit und Affekt in der frühneuzeitlichen Medizin, in: *Passion, Affekt und Leidenschaft*, Bd. 2, hg. v. Anselm Steiger, Wolfenbüttel 2005, S. 1051-1077, hier: 1075.

⁴² Müller: *Volkszorn in Portugal*.

Der Emotionspsychologe James R. Averill zieht in seinem Essay *Anger and Aggression* drei mögliche Kriterien zur Untersuchung einer Emotion heran: „that [d.i. the reference level] of species (biological systems), the individual (psychological systems), and the society (sociocultural systems).“⁴³ Der *Volkszorn in Portugal* offenbart jedoch eine Ebene, die unabhängig von „species“, „individual“ und „society“ funktioniert, wird er doch hier im Proszenium des Textes, der Überschrift, ‚einfach nur‘ zur Sprache gebracht. Indem er sprachlich aber artikuliert wird, generiert der Text den Zorn aus sich selbst heraus, wobei es unerheblich ist, ob die dreihunderttausend Menschen bei dem Protestmarsch realiter zornig waren oder sich in ein psychologisches ‚Zorn ist ...-Schema‘ einordnen lassen. Stattdessen übersetzt die Journalistin eine sachliche Information – dreihunderttausend Menschen demonstrieren in Lissabon gegen die Einsparungsmaßnahmen der Regierung – eigenständig als Volkszorn, ohne sich dabei auf einen wissenschaftlichen Emotionsdiskurs zu beziehen. Das fiktionale, weil letztlich nur angenommene, versprachlichte Erzürnen eines Kollektivs stellt eine rhetorische Verfahrensweise dar, die inkommensurabel zu O’Neills Argumentation in *Managing Anger* ist, da ihr zufolge für die Existenz von Zorn auch eine Person präsent sein muss, die analysierbar und mit Atemübungen therapierbar ist. Sowohl in der *Rhetorik* des Aristoteles (Abschnitt 2.2) als auch in Graciáns Aphorismus *Die Kunst, in Zorn zu geraten* (Abschnitt 4.1) wird der Zorn als eine Emotion vorgestellt, die kalkuliert eingesetzt wird, um Menschengruppen zu manipulieren. Wie zu zeigen ist, wird beispielsweise der *Großmütige Rechts=Gelehrte Papinianus* bei Gryphius (Abschnitt 4.2) Opfer einer gegen ihn gerichteten Intrige, die wesentlich auf einer rhetorischen Strategie seiner Gegner am Hofe fußt, ihm einen de facto nicht vorhandenen Zorn anzudichten. Der Zeitungsartikel *Volkszorn in Portugal* belegt in diesem Kontext den unabhängigen Status, den eine Emotion in einer schriftlichen Quelle besitzen kann, indem der Zorn sprachlich fixiert wird und damit in einen von psycho-physiologischen Faktoren unabhängigen Rahmen gestellt werden kann.

Allerdings müssen bestimmte Parameter erfüllt sein, damit der Rezipient den anfänglich diagnostizierten Volkszorn in der Argumentation auch wieder findet, selbst wenn der Emotionsbegriff per se keine Rolle mehr spielt. Nach dem obigen Zitat von Vester können für jede Emotion „Drehbücher oder Skripts“ im Sinne prototypischer Szenarien und präfigurierter Handlungssequenzen vorausgesetzt werden, die nach einem bestimmten narrativen Muster funktionieren. So lässt sich beispielsweise der prototypische mosaische Zornmodus (Abschnitt 3.2) in Variation bei Lessings bürgerlichem Trauerspiel *Miß Sara Sampson* (Abschnitt 5.3) wiederfinden.

⁴³ Averill, James R.: *Anger and Aggression*, S. 5.

Wie aber lautet die Geschichte, die der Zorn erzählt?⁴⁴ Am Beispiel des Artikels in der *Welt* lassen sich zwei Voraussetzungen herausarbeiten, die gegeben sein müssen, damit Zorn vom Rezipienten dechiffriert werden kann:

1) Die Genese von Zorn ist auf zwei Parteien bzw. ein Subjekt und ein Objekt angewiesen. In *Volkszorn in Portugal* wäre das Subjekt die demonstrierende Menschenmenge, das Objekt hingegen die portugiesische Regierung respektive die EU.⁴⁵

2) Von der Seite des Subjekts aus muss ein Tatbestand des Objekts vorliegen, der es in einer Weise tangiert, die ihm als ungerecht und nachteilig erscheint. Im aktuellen Beispiel ist der Streitgegenstand die Entscheidung der Regierung, den gesetzlich vorgeschriebenen Mindestlohn um zehn Prozent von 485 auf 434 Euro zu senken:

An emotion is a kind of experience of the world, and, as such, it necessarily involves *intentionality*, an orientation toward objects in the world (for example, situations, other people, or oneself). Thus anger is not just feeling flushed and tense; it is a feeling *about* something, involving, for instance, a judgment that someone has insulted or wronged you.⁴⁶

Zusammengefasst richtet sich der Volkszorn also *gegen* eine bestimmte Personengruppe *wegen* einer von dieser ausgehenden Handlung, die negative Konsequenzen hat. Mit Georg Simmel ließe sich daran anknüpfend der Zorn verallgemeinert als ein „Zunahetreten“ definieren, als ein unbefugtes Eindringen in jene „Idealsphäre“, die „einen Menschen auf Grund seiner ‚Ehre‘ [umgibt]“⁴⁷, wobei die Verantwortung für die Zornogenese einseitig beim Gegenüber verortet wird.⁴⁸

⁴⁴ Vgl. parallel hierzu Lehmann, Johannes: Im Abgrund der Wut. Zur Kultur- und Literaturgeschichte des Zorns, Freiburg i. Br. u.a. 2012, S. 32: „Ohne Geschichten mit ihrem Vorher – Ereignis – Nachher gibt es keine Wut und keinen Zorn. Zorn und Wut bilden ein kulturelles Narrativ. Um die Achse der Handlung ‚zürnen‘ bzw. ‚wüten‘ bildet es eine Struktur von miteinander verkoppelten, historisch variablen Elementen: Wer? zürnt wem? in Hinsicht worauf?“ Lehmann untersucht mit einem breiten Textkorpus die „energetische Neucodierung des Zorns/der Wut um 1800“ (ebd., S. 17), während ich mich primär auf zwei Dramen des 17. Jahrhunderts (Gryphius’ *Papinianus* und Lohensteins *Ibrahim Sultan*) sowie drei Dramen des 18. Jahrhunderts (Gellerts *Zärtliche Schwestern* sowie Lessings *Miß Sara Sampson* und *Emilia Galotti*) beschränke. Inwieweit meine Einschätzung beispielsweise der antiken Zorntheorien oder aber des zornigen Prototypen Achilles von Lehmanns Analyse differiert, mache ich in den betreffenden Abschnitten deutlich.

⁴⁵ Zur Möglichkeit, auf eine unbestimmte Personenanzahl zornig zu sein vgl. Petritz, Margaret M.: *The Philosophy of Anger and the Virtues. An Abstract of a Dissertation*, Washington D. C. 1953, S. 7: „One is usually angry at another individual, but one may be angry at a group or society, insofar as this group or society is regarded as a unity by the one who is angry.“

⁴⁶ Solomon, Robert C.: *Emotions*, in: *New Dictionary of the History of Ideas*. Bd. 2, hg. v. Maryanne Cline Horowitz, New York 2005, S. 649-651, hier: S. 650.

⁴⁷ Wolff, Kurt H. (Hg.): *The Sociology of Georg Simmel*, Glencoe 1950, S. 321; zitiert bei: Goffman: *Wir alle spielen Theater*, S. 64.

⁴⁸ Vgl. Warner, C. Terry: *Anger and Similar Delusions*, in: *The Social Construction of Emotions*, hg. v. Rom Harré, Oxford 1986, S. 135-166, hier: S. 136: „The cases that interest me most are the kind exemplified by anger, for in being angry a person is making a judgment that the object of her anger (whatever or whomever it is she is angry with), and not she herself, is responsible for her anger.“

Der Unterschied zu O’Neills Affektregulierungsprogramm, dies sei noch einmal deutlich hervorgehoben, besteht darin, dass der Zorn hier auf einer makrostrukturellen Textebene formuliert wird, ohne dass ein Demonstrant tatsächlich wissenschaftlich messbare Anzeichen von Zorn gehabt haben muss. Der Zorn funktioniert allein aufgrund der zwei herausgearbeiteten Rahmenparameter, ohne dass er noch einmal mimisch, gestisch oder verbal zum Ausdruck kommt. Allein die herausgearbeitete ‚Wegen-Gegen-Regel‘ reicht aus, um die These *Die Demonstration ist ein Fall von Volkszorn* zu verifizieren.

Das Beispiel *St. Anger* von *Metallica* ermöglicht eine weitere Perspektive auf den Zorn, die sich von *Managing Anger* und *Volkszorn in Portugal* unterscheidet. Da es sich um ein Lied handelt, werden Emotionen nicht nur über den Text, sondern auch über die Stimme des Sängers artikuliert und zugleich in Töne und Rhythmen übersetzt. Das freimütige Besingen des Zorns, das im Kontext der in Abschnitt 3 untersuchten Prototypen eine zentrale Rolle spielt, wäre nicht zu jeder Zeit so unreguliert möglich gewesen. So verlangt etwa Christian Gottfried Krause in seiner musiktheoretischen Abhandlung *Von der musikalischen Poesie* aus dem Jahr 1752:

Dem ohngeachtet aber, je weiter ein Affect von dem ursprünglichen Gebrauch der Musik entfernt ist, je seltener muß derselbe in der musikalischen Poesie vorkommen. Es gehören dahin der Zorn, die Raserey, die Verzweifelung. [...] Alles was Furcht und Grauen erwecket, die gar zu heftigen Leidenschaften des Zorns und der Rache, Zänkerey, mörderische Handlungen, Rasereyen, und alles gewaltsame Wesen ist auch gar nicht musikalisch.⁴⁹

Das Zitat von Krause zeigt nicht nur, dass Zorn mit Wahnsinn und „Raserey“ in Verbindung gebracht werden kann, sondern belegt darüber hinaus einen spezifischen „normative style of emotional management“.⁵⁰ Der Theorie von William S. Reddy zufolge, die er in *The Navigation of Feeling. A framework for the History of Emotions* entwirft, gibt es in jeder Gesellschaft eine Reihe sogenannter emotionaler Regime, die er definiert als: „The set of normative emotions and the official rituals, practices, and emotives that express and inculcate them; a necessary underpinning of any stable political regime.“⁵¹ Emotionen werden demzufolge von jeder Gesellschaft in einer bestimmten Weise zugeschnitten und codiert, so dass ihr spezifischer Ausdruck das gegenwärtig herrschende politische System nicht in ‚Mit-Leidenschaft‘ zieht, sondern legitimiert und unterstützt. Wie zu zeigen ist, lassen sich unter anderem in Lohensteins *Ibrahim Sultan* (Abschnitt 4.3) und Lessings *Emilia Galotti* (Abschnitt 5.4) emotio-

⁴⁹ Krause, Christian Gottfried: *Von der musikalischen Poesie*, Berlin 1752, S. 72f. Zur Affektenlehre im musikalischen Kontext vgl. auch Grimm: „Affekt“, S. 37-41.

⁵⁰ Reddy, William M.: *The Navigation of Feeling. A framework for the History of Emotions*, Cambridge 2004, S. 121.

⁵¹ Ebd., S. 129.

nale Regime nachweisen, die den Zorn mit jeweils unterschiedlichen Regulationsstrategien versehen.

Reddy geht es in seiner Argumentation primär darum, einen grundlegenden Wandel im Umgang mit Emotionen vor dem Hintergrund des vor- und nachrevolutionären Frankreichs nachzuweisen:

In the late 18th century, reason and emotion were not seen as opposed forces; in the early 19th century they were. In the late 18th century, natural sentiment was viewed as the ground of which virtue grew. In the early 19th, virtue was regarded as an outgrowth of the exercise of the will, guided by reason, aimed at disciplining passions – much as it had been from ancient times up to the 17th century.⁵²

Vergleicht man vor diesem Hintergrund die Kernaussagen des Ratgebers *Managing Anger* mit dem Lied *St. Anger* fällt auf, dass die Psychologin O’Neill für die unbedingte Regulation zu heftiger Zornelüste plädiert, während Metallica im diametralen Gegensatz dazu die ungehemmte Freisetzung aller zornigen Energien fordert, wie es „I need to set my anger free“ beispielhaft illustriert. Mit Reddy lässt sich das Genre der Anger-Management-Literatur als eine schriftlich vermittelte Korrekturmaßnahme interpretieren, die den Zorn durch entsprechende Techniken wie die Reduzierung des Adrenalinausstoßes durch ruhiges Atmen zu zähmen versucht. Demzufolge geht es dort um den Versuch, den Zorn aus allen menschlichen Entscheidungsprozessen herauszunehmen. Auf dieser Linie wäre auch Krause einzuordnen, der den Zorn mit Hinweis auf seine angebliche Unmusikalität aus dem Repertoire zu streichen versucht.

Metallica schafft mit *St. Anger* ein Kontrastprogramm, das im musikalischen Rahmen sinnlicher Rezeption eben jenen Affekt auslebt, der von O’Neill für den öffentlichen Gebrauch wegen seines aggressiven Potentials strikt untersagt wird. Nach Reddy würde das Album der Heavy-Metal-Band eine Form von „emotional refuge“ darstellen, das definiert wird als:

A relationship, ritual, or organization (whether informal or formal) that provides safe release from prevailing emotional norms and allows relaxation of emotional effort, with or without an ideological justification, which may shore up or threaten the existing emotional regime.⁵³

Das Hören von *St. Anger* ist folglich mit einem Ritual zu vergleichen, das es dem Einzelnen ermöglicht, sich einer scheinbar von keinen Restriktionen beherrschten musikalischen Narration des Zorns mit „Lust“ hinzugeben, die sich jedem der „Unlust“⁵⁴ verschriebenen „Ma-

⁵² Ebd., S. 216.

⁵³ Ebd., S. 129.

⁵⁴ Zu den zentralen Begriffen der Lust und Unlust bzw. des Begehrens und der Furcht im Kontext von Emotionen vgl. Eming, Knut: Die Unvernunft des Begehrens. Platon über den Gegensatz von Vernunft und Affekt, in:

nagement' bewusst entzieht. Daran schließt sich Norbert Elias' im Kontext seiner Zivilisationstheorie aufgestellte These von der sogenannten „Augenlust“ unmittelbar an. Diese ist insbesondere vor dem Hintergrund der im vierten und fünften Kapitel zu untersuchenden Theaterstücke relevant:

Die Kampf- und Angriffslust findet z. B. einen gesellschaftlich erlaubten Ausdruck im sportlichen Wettkampf. Und sie äußert sich vor allem im ‚Zusehen‘, etwa im Zusehen bei Boxkämpfen, in der tagtraumartigen Identifizierung mit einigen Wenigen, denen ein gemäßigter und genau geregelter Spielraum zur Entladung solcher Affekte gegeben wird. [...] Es ist mitbestimmend für die Entwicklung von Buch und Theater, entscheidend für die Rolle des Kinos in unserer Welt. Schon in der Erziehung, in den Konditionierungsvorschriften für den jungen Menschen wird diese Verwandlung dessen, was ursprünglich als aktive, oft aggressive [!] Lustäußerung auftritt, in die passivere, gesittetere Lust am Zusehen, als in eine bloße Augenlust, in Angriff genommen.⁵⁵

Für *St. Anger* lässt sich demnach das Umschalten von Aktivität (O’Neills *Managing Anger* begreift Zorn ausschließlich aktivisch und muss ihn deshalb maßregeln) auf Passivität (das Hören von Musik) beobachten.

Wie aber ist die in Metallicas Song gemachte Aussage „I’m madly in anger with you“ genau zu verstehen? Deutet sie unmittelbar auf einen inneren Gemütszustand hin oder bringt sie „anger“ performativ hervor? Eine Gleichsetzung, die das verbale Bekenntnis zum Zorn unhinterfragt als Beweis für die Existenz der Emotion selbst ansieht, befreit zwar von der Schwierigkeit, zwischen einem inneren Gefühl und der Übersetzung dieses Gefühls in eine verbale Aussage zu unterscheiden, tatsächlich aber ist die Identität einer inneren Präsenz von Zorn einerseits und der verbal-schriftlichen Präsentation dieser Emotion andererseits keineswegs ohne Weiteres gegeben:

Simply, there is no justification for identifying the anger with the feeling, because most of the time there is no one feeling (sometimes there are none; sometimes there are many, possibly conflicting), and there is most certainly no *sort* of feeling characteristic of anger (it can feel like almost anything, from exhilarating to crushing to nothing at all). Nor is there any real reason to infer that behind it all is some identifiable, peculiar state that is the anger and causes the behavior *and* the feelings.⁵⁶

Affekte. Philosophische Beiträge zur Theorie der Emotionen, hg. v. Stefan Hübsch u. Dominic Kaegi, Heidelberg 1999, S. 11-31, hier: S. 16.

⁵⁵ Elias, Norbert: Über den Prozeß der Zivilisation. Soziogenetische und psychogenetische Untersuchungen, Bd. 1: Wandlungen des Verhaltens in den weltlichen Oberschichten des Abendlandes, Frankfurt a. M. 1977, S. 280. Vgl. hierzu auch Reddy: *Navigation of Feeling*, S. 331: „Such styles [of emotional management] are best communicated by means of sensory-rich participatory performances: ritual, predication, theater.“

⁵⁶ Scheman, Naomi: *Anger and the Politics of Naming*, in: *Women and language in Literature and Society*, hg. v. Sally McConnell-Ginet/Ruth Borker/Nelly Furman, New York 1980, S. 174-187, hier: S. 183. Die Autorin arbeitet in diesem Kontext heraus, dass Zorn von Frauen in der Vergangenheit inexistent gewesen sei, weil er

Stattdessen kann eine Aussage wie „I’m madly in anger with you“ oder „Now release your anger“ in *Star Wars* nach Reddy als ein *emotiver Sprechakt*⁵⁷ definiert werden, den er folgendermaßen definiert: „To speak about how one feels is, very often, to make an implicit offer or gift, to negotiate, to refuse, to invite a plan or terminate it, to establish a tie or alter it.“⁵⁸ In diesem Sinne ist die Liedzeile bei Metallica nicht nur als eine wörtliche Umsetzung zu verstehen, die einem inneren Zorn äußerlich Ausdruck verleiht, sondern ist als Bestandteil einer kommunikativen Strategie zu werten, die den Zorn von der Gefühlsebene in eine Rhetorik des Über-den-Zorn-Sprechens überführt. Diese sucht im Gegensatz zum Standpunkt von O’Neill in *Managing Anger* aktiv den Dialog, indem sie durch das Nennen von „anger“ Gesprächsbereitschaft signalisiert. Wie im vierten und fünften Kapitel der Arbeit gezeigt werden soll, wird Zorn in den ausgewählten Dramentexten häufig in die Kommunikation der Figuren überführt. Aus der Emotion Zorn werden so emotive Sprechakte, die zornige Gefühlslagen thematisieren. Nach Reddy unterscheiden sich emotive Sprechakte sowohl von deskriptiven wie performativen Sprechakten:

But statements about the speaker’s *emotions* [...] are prominent examples of a type of utterance that is neither constative (descriptive) nor performative, neither, doing things with words’ nor offering an account or representation of something beyond the reach of words. [...] When someone says ‚I am angry’, the word *angry* is not the anger, not in the way that, in ‚I accept’ [d.i. das Jawort bei einer Hochzeitszeremonie], *accept* is the acceptance.⁵⁹

Eine emotive Äußerung wie „I’m madly in anger with you“ lässt sich demnach als eine Kommunikationsstrategie interpretieren, die über das reine Feststellen und performative Umsetzen einer Emotion hinausgeht. Das Ausformulieren des Zorns ist kein einfacher Statusbericht, sondern eine Übersetzungsleistung, die auch die Emotion selbst zu verändern vermag.⁶⁰

nicht als solcher benannt und akzeptiert worden sei: „But the corresponding feelings and behavior of women in the past were not leading anywhere, not for most women in their lifetime anyway, and so there was no reason to see them as meaning anything; they didn’t count as anger because they lacked even the potential social significance such feelings and behavior have today.“ (Ebd., S. 185)

⁵⁷ Reddy beansprucht die Entdeckung des Begriffs der *emotives* für sich. Ergänzend sei angemerkt, dass der Begriff im Anschluss an Martys *Untersuchungen zur Grundlegung der allgemeinen Grammatik und Sprachphilosophie* und Karl Bühlers *Sprachtheorie* auch von Roman Jakobson in *Linguistik und Poetik* verwendet wird: „Die sogenannte EMOTIVE oder ‚expressive’ Funktion, die sich an den SENDER richtet, bringt die Haltung des Sprechers zum Gesprochenen unmittelbar zum Ausdruck. Sie sucht einen Eindruck über eine bestimmte Emotion, ob *wirklich oder fingiert*, zu erwecken [...] [Hervorhebung v. G.G.]“ (Ders.: *Linguistik und Poetik*, hier: S. 89) Jakobson bezieht sich hierbei primär auf Interjektionen und phonetische Betonungen einzelner Wörter, wohingegen Reddy mit dem Begriff alle Aussagen meint, die sich in irgendeiner Weise auf Emotionen beziehen. Vgl. hierzu auch Winko: *Codierte Gefühle*, S. 100.

⁵⁸ Reddy: *Navigation of Feeling*, S. 100.

⁵⁹ Ebd., S. 99.

⁶⁰ Vgl. Plamper, Jan: *Geschichte und Gefühl. Grundlagen der Emotionsgeschichte*, München 2012, S. 304: „*Emotives* sind Sprechakte, die sowohl beschreiben als auch verändern. Wenn ich ‚Ich bin glücklich’ sage,

Insofern kann eine emotive Äußerung wie beispielsweise *Ich bin zornig auf X* oder „Now release your anger“ in *Star Wars* nach Reddy einen Transformationsprozess einleiten, der den Zorn des Sprechers allein durch das Aussprechen dieses Satzes bereits zu verändern vermag: „One can easily imagine, for example, a person stating ‚I’m very angry with you’ and then finding that, just by saying this, he or she had caused the anger to dissipate.“⁶¹ Kongruent hierzu verhält sich bereits eine von Georg Simmel im Kontext des Streits gemachte Beobachtung:

Daneben liegt die weitere soziologische Bedeutung des Streites: die er nicht für das Verhältnis der Parteien zueinander, sondern für die innere Struktur jeder Partei besitzt. Die tägliche Erfahrung zeigt, wie leicht ein Streit zwischen zwei Individuen das einzelne nicht nur in seiner Beziehung zum andern, sondern auch *in sich selbst verändert*; und zwar [...] durch die Vorbedingungen, die er stellt, die inneren Änderungen und Anpassungen, die er wegen ihrer Zweckmäßigkeit für das Durchfechten des Konfliktes züchtet [Hervorhebung v. G.G.].⁶²

Der emotive Sprechakt aus *St. Anger* sowie aus *Star Wars* belegt, dass es beim Sprechen über Gefühle, Affekte, Stimmungen und Emotionen immer auch darum geht, emotionale Zustände von einem selbst oder anderen Personen zu beeinflussen, zu instrumentalisieren, zu übersetzen und zu verwandeln: „Emotives are themselves instruments for directly changing, building, hiding, intensifying emotions, instruments that may be more or less successful.“⁶³ Mit dieser Definition reiht sich Reddy mit seinem Konzept der *emotives*⁶⁴ direkt in die Traditionslinie Niklas Luhmanns ein, demzufolge es sich bei dem Konzept von Liebe um einen „Kommuni-

kann das eine Zustandsbeschreibung sein, gleichzeitig aber andere Gefühle (Ärger, Trauer), die ich im selben Moment empfinde, überschreiben, und zwar auch auf der nichtsprachlichen Ebene.“

⁶¹ Reddy: *Navigation of Feeling*, S. 108. Parallel hierzu wäre andererseits auch an eine Verstärkung des emotionalen Empfindens durch emotive Sprechakte zu denken, indem man sich oder andere buchstäblich ‚in Rage redet’.

⁶² Simmel, Georg: *Der Streit*, in: ders.: *Soziologie. Untersuchungen über die Formen der Vergesellschaftung*, Leipzig 1908, S. 247-336, hier: S. 306. Zur Bedeutung der menschlichen Emotionen für Simmels *Soziologie* vgl. auch Fuchs, Anne/Strümper-Krobb, Sabine: *Einleitung: Laurence Passmores I.D.K.-Problem oder die Leiblichkeit der Gefühle*, in: dies. (Hg.): *Sentimente, Gefühle, Empfindungen. Zur Geschichte und Literatur des Affektiven von 1770 bis heute*, Würzburg 2003, S. 17-26, hier: S. 19f.

⁶³ Reddy: *Navigation of Feeling*, S. 105. Vgl. im Kontrast hierzu aber Müller, Anselm-Winfried: *Die Vernunft der Gefühle. Zur Philosophie der Emotionen*, in: ders./Rainer Reisenzein: *Emotionen – Natur und Funktion*, Göttingen 2013, S. 7-71, hier: S. 38, der das „Sprechen *über* Emotionen“ strikt von der „verbale[n] Äußerung von Emotionen“ trennt. Demgegenüber bezieht Reddys Gebrauch der *emotives* das (Be-)Reden von Emotionen ausdrücklich in seine Argumentation ein.

⁶⁴ Zu Reddys Begriff der *emotives* vgl. kritisch Plamper: *Geschichte und Gefühl* S. 309f.: „Zum einen besteht der Verdacht, dass Reddys Grundbaustein, das *emotive*, seine wohl wichtigste methodische Innovation, logozentrisch ist. Reddy leitet *emotives* aus John Austins Sprechakttheorie ab. Allerdings ist nicht klar, ob der Rückkopplungseffekt bei nichtsprachlichen Praktiken ähnlich funktioniert wie bei Sprechakten. Zeitigt der unausgesprochene Gedanke ‚Ich bin glücklich’ dieselben emotionsbeeinflussenden Folgen wie der laut ausgesprochene Satz ‚Ich bin glücklich’? Wirkt ein bewusst aufgesetztes Lächeln wie das Aussprechen von ‚Ich bin glücklich’?“ Unabhängig davon wird *The Navigation of Feeling* von Plamper als „bis dato das wichtigste theoriebildende Werk der Emotionsgeschichte“ (ebd., S. 309) bezeichnet.

kationscode“ handelt, „nach dessen Regeln man Gefühle ausdrücken, bilden, simulieren, anderen unterstellen, leugnen [...] kann“.⁶⁵ Für den Kontext dieser Studie lässt sich darüber hinaus produktiv an eine These von Thomas Anz anschließen, die gleichfalls auf Luhmann rekurriert:

Ebenso sind Wut und Ärger nicht nur Reaktionen auf Ereignisse, die den eigenen Erwartungen und Wünschen zuwiderlaufen, sondern Botschaften an andere, sich so zu verhalten, dass die Ursachen für die Wut entfallen; sie sind aggressive Androhungen möglicher Folgen für die Verursacher der Wut oder Signale der Bereitschaft, mit anderen, die ähnliche Wut empfinden, gemeinsam gegen Wutursachen vorzugehen. Emotionen und Signale der Emotionalisiertheit werden mehr oder weniger kontrolliert eingesetzt, um andere zu emotionalisieren und zu motivieren, sich in gewünschter Weise zu verhalten.⁶⁶

In diesem Sinne kann das Lied *St. Anger* als emotive Aufforderung an den Rezipienten verstanden werden, sich mit seinem eigenen Zorn entweder kritisch oder affirmativ auseinanderzusetzen, um vielleicht sogar im Gestus gerechter Empörung „[a] social change“⁶⁷ herbeizuführen, was sowohl an Lohensteins *Ibrahim Sultan* als auch Lessings *Emilia Galotti* zu demonstrieren ist.

Auch bei dem ersten Beispiel, dem Science-Fiction-Film *Star Wars*, handelt es sich bei Darth Vaders imperativer Aufforderung „Now release your anger“ um einen emotiven Sprechakt. Allerdings spricht hier weder eine Person über ihren eigenen Zorn wie in *St. Anger* noch wird er wie im Artikel *Volkszorn in Portugal* diagnostiziert oder aber wie in *Managing Anger* in seine Schranken verwiesen. Stattdessen soll hier die zornige Energie auf Befehl bei einer anderen Person generiert werden, um den Wechsel des Helden von der hellen auf die dunkle Seite der Macht zu erreichen. Die Beeinflussung der Emotionen bei anderen Personen ist ein

⁶⁵ Luhmann, Niklas: *Liebe als Passion. Zur Codierung von Intimität*, Frankfurt a. M. 1982, S. 23. Vgl. auch Alfes, Henrike F.: *Literatur und Gefühl. Emotionale Aspekte literarischen Schreibens und Lesens*, Opladen 1991, S. 142: „Ich halte es nach dem momentanen Kenntnisstand für sinnvoll, die soziale Dimension von Gefühlen als speziellen *Kommunikations-Code* zu beschreiben. Dieser Code realisiert sich in kontextuell eingebundenen beobachtbaren sprachlichen Interaktionsmustern und -stereotypen. Ausprägungen des Gefühls-Codes sind abhängig von individuell und gesellschaftlich bedingten Aktualisierungs-Kontexten, (sprachlichen) Konventionen bzw. Stereotypisierungen, Medialisierungen und Kontrollen.“ Vgl. hierzu auch Tavis, Carol: *Anger*, S. 19: „[anger] is a process, a transaction, a way of communicating.“

⁶⁶ Anz, Thomas: *Kulturtechniken der Emotionalisierung. Beobachtungen, Reflexionen und Vorschläge zur literaturwissenschaftlichen Gefühlsforschung*, in: *Im Rücken der Kulturen*, hg. v. Karl Eibl, Katja Mellmann u. Rüdiger Zymner, Paderborn 2007, S. 207-239, hier: S. 217. Das Zitat belegt das von Johannes Lehmann erforschte begriffliche Umschalten von Zorn hin zu Wut und Ärger ab ca. 1800: ‚Zorn‘ findet hiernach nur noch im juristisch-theologischen Kontext Verwendung und wird nahezu vollständig von Wut und Ärger abgelöst. Dem ist einschränkend hinzuzufügen, dass über das obige Beispiel vom *Volkszorn in Portugal* hinaus im Verlauf der jüngsten Ereignisse in der arabischen Welt in der deutschsprachigen Presse kontinuierlich von einem als gerecht aufgefassten Volkszorn die Rede war. Vgl. etwa die Überschriften *Nach Mubaraks Rede. Der Volkszorn wächst* (Sueddeutsche.de, 11.02.2011), *Militärs treiben abstoßendes Spiel mit dem Volkszorn [in Ägypten]* (DIE WELT, 03.08.2011), sowie die Bildunterschrift *Volkszorn. Ägyptische Demonstranten verbrennen vor der israelischen Botschaft in Kairo die Flagge des Nachbarlandes* (Tagesspiegel, 21.08.2011).

⁶⁷ Coleman, Patrick: *Anger, Gratitude and the Enlightenment Writer*, Oxford 2011, S. 26.

zentrales Element der aristotelischen *Rhetorik* (Abschnitt 2.2), aber auch Graciáns *Kunst, in Zorn zu geraten*. In *Star Wars* wird der Zorn darüber hinaus direkt mit dem Bösen (d.i. die dunkle Seite der Macht) in Verbindung gebracht, indem die Freisetzung der Emotion beim Gegenüber zu einer dauerhaften negativen Transformation des Charakters führen soll.

In ihrem Werk *Ästhetik des Performativen* definiert Erika Fischer-Lichte das Entstehen von Emotionen folgendermaßen:

Ich gehe dagegen davon aus, daß Gefühle körperlich hervorgebracht werden und *nur* als diese körperlichen Artikulationen bewußt zu werden vermögen. Gefühle sind also Bedeutungen, die wegen dieser körperlichen Artikulationen von anderen wahrnehmbar und in diesem Sinne durchaus anderen zu übermitteln sind, auch ohne daß sie in Worte ‚übersetzt‘ würden [Hervorhebung von G.G.].⁶⁸

Darth Vaders emotiver Sprechakt in der zweiten Person Singular, der den Zorn bei seinem Gesprächspartner (und Sohn) Luke Skywalker zu evozieren sucht, zeigt jedoch, dass die Emotion sich nicht ausschließlich auf ein performatives Erzeugen ‚am eigenen Leibe‘ reduzieren lässt. In *Star Wars* widerspricht „anger“ darüber hinaus der klassischen Vorstellung von Zorn als einer moralisch konnotierten Emotion, wie sie beispielsweise in der *Philosophie der Gefühle* formuliert wird:

Zorn und Empörung werden zumeist als angemessene Reaktionen auf ein Unrecht verstanden, welches einem selbst oder aber anderen Personen widerfahren ist. Der in diesem Zusammenhang verwendete Begriff des Unrechts scheint bereits einen intrinsischen Bezug zur Moral aufzuweisen und so kann es nicht überraschen, dass Zorn und Empörung [...] oft als moralische Gefühle bestimmt werden.⁶⁹

Im Kontrast dazu ist Darth Vaders Aufforderung an seinen Sohn, seinem Zorn nachzugeben und ihn herauszulassen zunächst keine Reaktion, sondern ein emotiver Sprechakt, der bei einem Gesprächspartner eine Reaktion hervorrufen soll, die nach der Schwarz-Weiß-Logik des Films der Situation gerade nicht angemessen ist.

Zusammengefasst lässt sich festhalten, dass Zorn sowohl in dem Film *Star Wars*, im Lied *St. Anger*, dem Tageszeitungsartikel *Volkszorn in Portugal* als auch dem Ratgeber *Managing Anger* als ein Kommunikations-Code verwendet wird, der unabhängig von der physiologischen Komponente der Emotion funktioniert. Daran anschließend steht bei den im Hauptteil der Arbeit analysierten theoretischen Texten wie der *Nikomachischen Ethik* des Aristoteles

⁶⁸ Fischer-Lichte, Erika: *Ästhetik des Performativen*, Frankfurt a. M. 2004, S. 263.

⁶⁹ Demmerling, Christoph/Landwehr, Hilge: *Philosophie der Gefühle. Von Achtung bis Zorn*, Stuttgart 2007, S. 301. Vgl. auch Solomon, Robert C.: *Dark Feelings, Grim Thoughts. Experience and Reflection in Camus and Sartre*, Oxford 2006, S. 111: „In anger and indignation, we demand rectification, vindication, the righting of a wrong, whether it is a minor personal affront or a social injustice embedded in the political structures of the contemporary world.“

(Abschnitt 2.1), den literarischen Texten wie beispielsweise Homers *Ilias* (Abschnitt 3.1) und den Damentexten wie Gellerts *Die zärtlichen Schwestern* (Abschnitt 5.2) die Fragestellung im Mittelpunkt, wie der Bedeutungskomplex Zorn in ausgewählten „Schlüsselszenarien“⁷⁰ sprachlich justiert ist und inwieweit sich dementsprechend Muster und Traditionslinien, aber auch Neukonfigurationen und Differenzen herausarbeiten lassen.

2. Zorn – Verfahrensweisen I

Wie in der Einleitung herausgearbeitet wurde, hat sich unter dem Begriff des *Anger Management*s in der Gegenwart eine Ratgeberliteratur etabliert, die zornige Gefühlslagen beispielsweise mit Atemübungen zu regulieren sucht. Schon in der griechisch-römischen Antike setzten sich eine Vielzahl an Autoren mit der Emotion auseinander: „What is clear, however, is that the Greeks and Romans *talked* and *wrote* a great deal about anger.“⁷¹ Im Folgenden sollen aus der Fülle divergierender Zorntheorien drei prominente Beispiele vergleichend gegenübergestellt werden: 1) Aristoteles’ *Nikomachische Ethik*, 2) Aristoteles’ *Rhetorik* und 3) Senecas *De ira*. Dabei kann an dieser Stelle bereits vorweggenommen werden, dass sich die antiken Quellen weitaus differenzierter mit der Materie auseinandersetzen, als dies beispielsweise in O’Neills Ratgeber *Managing Anger*, der in der Einleitung vorgestellt wurde, geschieht.

Die Verwendung des deutschen Zornbegriffs bei einer Analyse antiker Quellen stellt in diesem Zusammenhang zwangsläufig eine Vereinfachung des vorliegenden Materials dar. Bereits zwischen griechischer und römischer Antike ist diesbezüglich eine sprachliche Verengung zu konstatieren: „Das Griechische weist eine Vielzahl von Wörtern auf, die Formen und Grade von Z[orn] bezeichnen [...]. Das lateinische ‚ira‘ deckt als dehnbarer Begriff je nach Modifizierung durch Adjektive oder Kontext das gesamte griechische Spektrum ab.“⁷² Zu

⁷⁰ De Sousa, Ronald: *Die Rationalität des Gefühls*, übers. v. Helmut Pape, Frankfurt a. M. 1997, S. 12. Das Zitat ist Bestandteil von de Sousas konstruktivistischer Kernthese, nach der „unsere Gefühle eher erlernt werden, etwa so wie eine Sprache, und daß sie eine wesentlich dramatische Struktur haben.“ Die Theorie sogenannter Schlüsselszenarien wendet Burkhard Meyer-Sickendiek auch in seiner *Affektpoetik* an. Vgl. ders.: *Affektpoetik. Eine Kulturgeschichte literarischer Emotionen*, Würzburg 2005, S. 45.

⁷¹ Harris: *Restraining Rage*, S. 15. Für eine umfassende tabellarische Aufzählung von bekannten bzw. in anderen Schriften genannten, aber verschollenen Textquellen zum Zorn vgl. ebd., S. 127.

⁷² Walde: *Zorn*, Sp. 1382. Insbesondere die Stoa hat umfassend ausgearbeitete Affektkataloge hervorgebracht, die jedes Gefühl noch einmal in eine Vielzahl möglicher Schattierungen desselben auffächerten: „Im Fall des Zorns sind dies [bei dem Stoiker Chrysipp] Wut, Widerwillen, Erbitterung, Groll und Ingrim. Wut wird dabei von Widerwillen anhand der Dauer unterschieden: Ersteres ist ein beginnender, letzteres dagegen ein ‚durchgehender‘, d. h. wohl ein schon lange gehegter Zorn. Erbitterung und Groll dagegen unterscheiden sich eher hinsichtlich der Expressivität, sofern erstere ein Zorn ist, der ‚sogleich ausbricht‘, während letzterer als ein ‚zum Alterwerden abgestellter‘ Zorn bestimmt wird.“ In: Krajczynski, Jakub/Rapp, Christof: *Emotionen in der anti-*

dem Problem, das aristotelische *orgê* und *thymos*⁷³ adäquat wiederzugeben⁷⁴, kommt erschwerend hinzu, dass diese keineswegs als dauerhaft fixierte Begriffe aufgefasst werden können: „It would be extremely perilous to assume that there was one constant meaning that was attached to *cholos* or to *orge* or to *ira* in all ages.“⁷⁵

Im ersten Abschnitt dieses Kapitels wird am Beispiel der *mesotês*-Lehre, die Aristoteles in der *Nikomachischen Ethik* entwirft, ein vielschichtiges Zornmodell vorgestellt, das die Emotion auf einer Skala mittig zwischen ‚zu viel‘ und ‚zu wenig‘ justiert.

2.1 „In jedem einzelnen Fall die Mitte zu fassen, ist keine leichte Sache.“⁷⁶ Zorn in der *Nikomachischen Ethik*

Ein menschliches Wesen oder menschenähnliches Wesen, das keine Gefühle hat, ist undenkbar. Der Grund dafür ist ganz einfach: Gefühl und Verstand bilden keinen Gegensatz! [...] Im Zweifelsfall kommt noch das Gefühl ohne allzu viel Verstand aus. Aber ohne das Gefühl hat der Verstand ein Problem, denn erst die Gefühle sagen dem Denken, wohin der Hase laufen soll. Ohne emotionalen Anschlag keine Gedankenbewegung.⁷⁷

Aristoteles hätte auf Richard David Prechts populärwissenschaftliche Erörterungen vermutlich erwidert, dass es nicht so sehr auf das bloße Konstatieren einer produktiven Zusammenarbeit zwischen Gefühl und Verstand ankommt⁷⁸, sondern vielmehr auf die Beantwortung der Frage, *wohin* der Hase nach erfolgtem „emotionalen Anschlag“ genau läuft. Die Annahme vorausgesetzt, dass der Hase bzw. Verstand Haken in unterschiedlichste Richtungen schlagen

ken Philosophie. Definitionen und Kataloge, in: Pathos, Affekt, Emotion. Transformationen der Antike, hg. v. Martin Harbsmeier u. Sebastian Möckel, Frankfurt a. M. 2009, S. 47-78, hier: S. 71.f. Vgl. auch Blössner, Norbert: „Thymos“, in: Historisches Wörterbuch der Philosophie. Bd. 10, hg. v. Joachim Ritter/Karlfried Gründer (völlig neubearbeitete Ausgabe des <Wörterbuchs der philosophischen Begriffe> v. Rudolf Eisler), Basel 1998, Sp.1187-1192, hier: Sp. 1189, der darauf hinweist, dass Senecas gegen Aristoteles gerichtete Definition des Zorns in *De ira* auf der „Mißachtung der Tatsache [fußt], daß ‚ira‘ für den Römer etwas anderes ist als θυμός [d.i.: thymos] für Aristoteles [...]“

⁷³ Zur Verwendungsweise der beiden Begriffe im griechischen Kontext vgl. Harris: *Restraining Rage*, S. 53f.

⁷⁴ Vgl. hierzu Konstan, David: *Haben Gefühle eine Geschichte?*, in: Pathos, Affekt, Emotion. Transformationen der Antike, hg. v. Martin Harbsmeier u. Sebastian Möckel, Frankfurt a. M. 2009, S. 27-46, hier: S. 30-34. Überzeugend arbeitet Konstan die Differenzen des aristotelischen *orgê*-Konzeptes zu den modernen Verwendungsweisen von Zorn heraus.

⁷⁵ Harris: *Restraining Rage*, S. 51.

⁷⁶ Aristoteles: *Nikomachische Ethik*, übers. v. Franz Dirlmeier, Stuttgart 1969 (bibliografisch ergänzte Ausgabe 2003), S. 52 (2. Buch). Die *Nikomachische Ethik* wird im weiteren Verlauf der Studie mit der Sigle NE, dem Buch sowie der Seitenangabe im Text nachgewiesen.

⁷⁷ Precht, Richard David: *Wer bin ich und wenn ja, wie viele? Eine philosophische Reise*, München ²¹2007, S. 76.

⁷⁸ Thomas Dixon arbeitet in seiner Studie *From Passions to Emotions* (vgl. Anm. 2) überzeugend heraus, dass eine angenommene Trennung in Gefühl und Vernunft eine Erfindung der Neuzeit sei, die synchron mit der Herausbildung der modernen Naturwissenschaften und der Einführung des Emotionsbegriffs im 19. Jh. verlaufen sei.

kann, würde dies bedeuten, dass auch die Aktivierungsenergie⁷⁹ des Gefühls in den unterschiedlichsten Potentialen vorkommt, welche in der Folge für je unterschiedliche Bewegungsmuster sorgen. In seiner *Nikomachischen Ethik* legt Aristoteles ausführlich dar, wie Affekte nach seinem Verständnis funktionieren und wie der Mensch sich zu ihnen verhalten sollte.⁸⁰ Da sämtliche Ausführungen auf die Glückseligkeit bzw. *eudaimonia* des Menschen hin abzielen⁸¹, steht folglich auch das Affekt-Arrangement wesentlich unter der Prämisse, dieses „höchste menschliche Gut“⁸² nach Möglichkeit zu erreichen: „Zu den wichtigsten Anliegen der antiken philosophischen Ethik gehört zweifellos der Nachweis, dass es aus unterschiedlichen Gründen besser ist, tugendhaft zu sein, als nicht tugendhaft zu sein.“⁸³

Zorn spielt dabei *keine* exzeptionelle Rolle, sondern ist in den von Aristoteles entworfenen Affekthaushalt als ein Bestandteil von vielen integriert:

Es gibt bekanntlich dreierlei seelische Phänomene: irrationale Regungen, Anlagen und feste Grundhaltungen. [...] Als ‚irrationale Regungen‘ bezeichne ich die Begierde, den Zorn, die Angst, die blinde Zuversicht, den Neid, die Freude, die Regung der Freundschaft, des Hasses, die Sehnsucht, die Mißgunst, das Mitleid – kurz, Empfindungen, die von Lust oder Unlust begleitet werden. ‚Anlage‘ ist das, wodurch wir als fähig bezeichnet werden, die irrationalen Regungen zu fühlen: wodurch wir z. B. fähig sind in Zorn oder Unlust zu geraten oder Mitleid zu fühlen. ‚Feste Grundhaltung‘ ist etwas, kraft dessen wir uns den irrationalen Regungen gegenüber richtig oder unrichtig verhalten. Einer Zornesregung gegenüber ist z. B. unser Verhalten dann unrichtig, wenn wir sie zu heftig oder zu schwach empfinden, dagegen richtig, wenn es in einer gemäßigten Weise geschieht. Bei den anderen Regungen ist es ähnlich. (NE, II, 41f.)

⁷⁹ Vgl. hierzu Kliche, Dieter: „Passion/Leidenschaft“, in: *Ästhetische Grundbegriffe*. Bd. 4, hg. v. Karlheinz Barck u.a., Stuttgart 2002, S. 684-724, hier: S. 687: „Erich Auerbach machte 1941 in seinem noch heute grundlegenden Aufsatz *Passio als Leidenschaft* als erster darauf aufmerksam, daß bereits seit der Antike, seit Aristoteles, sich an pathos ein aktivischer Sinn anlagert. So kann sich schon im Aristotelismus der Leidend-Befallene zugleich im Zustand potentieller Wirksamkeit befinden, wofür das Lateinische später den Begriff *motus animi*, bzw. die aus der Seefahrt entlehnte Metapher *perturbationes* verwendet.“

⁸⁰ Dem ist einschränkend hinzuzufügen, dass Aristoteles nicht von *dem* Menschen schlechthin spricht, sondern dass sein Menschenbild im Grunde nur die (männliche) soziale Elite der Polis umfasst. Sklaven etwa werden in dem hier entworfenen System nicht berücksichtigt: „Für den Griechen ist die Menschlichkeit des Menschen nicht von seinem sozialen Charakter zu trennen; und der Mensch ist sozial, insofern er ein politisches Wesen ist: als Stadtbürger. Und da der Sklave außerhalb der Stadt steht, steht er außerhalb der Menschheit.“ In: Vernant, Jean-Pierre: *Mythos und Gesellschaft im alten Griechenland*, Frankfurt a. M. 1987, S. 24.

⁸¹ Vgl. Tarnas, Richard: *Idee und Leidenschaft. Die Wege des westlichen Denkens*, Hamburg 1997, S. 81 sowie Cooper, John M.: *An Aristotelian Theory of Emotions*, in: *Essays on Aristotle's Rhetoric*, hg. v. Amélie Oksenberg Rorty, Berkeley/Los Angeles 1996, S. 238-257, hier S. 238.

⁸² Brüllmann, Philipp: *Die Theorie des Guten in Aristoteles' Nikomachischer Ethik*, Berlin/New York 2011, S. 12.

⁸³ Ebd., S. 124.

In diesen Ausführungen zeigt Aristoteles eine Vorliebe dafür, Zorn bzw. *ôrge* als besonders aussagekräftiges Beispiel heranzuziehen.⁸⁴ Es besteht jedoch kein Zweifel daran, dass Zorn den Begriffen der „irrationale[n] Regungen, Anlagen und feste[n] Grundhaltungen“ *untergeordnet*, sowie den Begriffen „Begierde, [...] Angst, [...] blinde Zuversicht, [...] Neid, [...] Freude, [...] Regung der Freundschaft, des Hasses, [...] Sehnsucht, [...] Mißgunst, [...] Mitleid“ gleichwertig *zugeordnet* ist. Aristoteles reiht die Emotionen aneinander, wobei die von „Lust oder Unlust“ geprägten „irrationalen Regungen“ nur eine Ebene bilden, die mit den zwei weiteren möglichen seelischen Phänomenen der „Anlagen“ sowie „feste[n] Grundhaltungen“ fest verzahnt sind und sich gegenseitig bedingen. Als integrale Bestandteile der menschlichen Seele sind die irrationalen Regungen für Aristoteles keine schädlichen Leidenschaften, die wegdiskutiert werden können, indem man sie beispielsweise als moralische Laster tabuisiert. Zorn partizipiert vielmehr als ein Element unter vielen an einem Gesamtkonzept, das die Seele als einen durch Emotionen strukturierten Raum präsentiert. Diese erfordern eine spezifische Reaktion, die durch die feste Grundhaltung näher bestimmt wird.

Diese feste Grundhaltung ist, dies klingt in dem obigen Zitat bereits an, als ein Mittelwert zwischen zwei Extremen zu denken, wonach auf eine spezifische Ausgangssituation mit drei verschiedenen Optionen reagiert werden kann: Durch ein „zu heftig“, ein „zu schwach“ sowie eine „gemäßigte[] Weise“. Die irrationalen Regungen offenbaren sich bei Aristoteles somit als ein Balanceakt, als ein Prozess des ständigen Einpendelns zur Mitte und zum Gleichmaß hin. Im Gegensatz zu Platons Annahme einer „Existenz des absoluten Guten“, befindet sich Moral bei Aristoteles demnach also stets „im Bereich des Kontingenten“.⁸⁵

Indem den Empfindungen kein fester Wert zugewiesen wird – z. B. Zorn = schlecht, Freude = gut usw. –, offenbart sich der von Aristoteles in der *Nikomachischen Ethik* entworfene Affekthaushalt als ein System von Achsen (des Zorns, der Freude, des Mitleids etc.), auf denen das individuelle Verhalten ständig in Bewegung begriffen ist, so dass ein Prozess andauernder Transformationen das Gesamtbild bestimmt.

Zugleich ist signifikant, dass Aristoteles die Seele als einen Raum gestaltet, der nur rudimentär auf die Interaktion mit anderen Menschen eingestellt ist. So kommt er nur selten darauf zu

⁸⁴ Dies gilt insbesondere für Aristoteles' *Rhetorik*, die in 2.2 analysiert wird.

⁸⁵ Tarnas: *Idee und Leidenschaft*, S. 80. Krajczynski/Rapp unterstreichen demgegenüber die Kontinuität platonischer Vorstellungen in Aristoteles' Affektmodell: „Aristoteles[] [folgt] Platons Modell weitgehend, indem er alle Emotionstypen durch eine Art von Lust oder Schmerz sowie durch einen besonderen Gegenstand einer solchen Lust- und Schmerzempfindung definiert [...]“. In: Krajczynski/Rapp: *Emotionen in der antiken Philosophie*, S. 60.

sprechen, dass Zorn auf die Handlung einer anderen Person angewiesen ist, um zu entstehen:

Daher gilt mit Recht eine Affekthandlung vor Gericht nicht als eine Tat, die mit Vorbedacht geschehen ist: am Anfang der Tat steht hier ja nicht der vom Affekt Überwältigte, sondern der andere, der ihn in Zorn gebracht hat. Und ferner steht hier nicht zur Frage: geschehen oder nicht geschehen, sondern nur, ob es gerecht war; denn Zorn entsteht über ein Unrecht, (genauer über) das (was) dem Betroffenen als solches erscheint. (NE, V, 142)

Dieser Punkt deutet die binäre Struktur des Zorns an, die zur Affektgenese auf einen „andere[n]“ angewiesen ist. Im Allgemeinen kommt Aristoteles in der *Nikomachischen Ethik* jedoch kaum auf die hier deutlich artikulierte Dialogizität des Zorns zu sprechen. Das nötige Initial, ohne das weder irrationale Regung noch Anlage noch feste Grundhaltung aktiviert werden können, wird stattdessen stillschweigend vorausgesetzt. Auf den Zorn bezogen heißt das, dass weder von einem Aggressor noch möglichen Szenarien, die der Genese von Zorn besonders zuträglich sind, die Rede ist. Das „Unrecht, [...] (was) dem Betroffenen als solches erscheint“ muss vielmehr stillschweigend vorausgesetzt werden, ohne dass eine präzise Kategorisierung möglich wäre.

Wie aber hat man sich die *mesotês*-Lehre, die „zu den heftig umstrittenen Elementen der aristotelischen Ethik gehört“⁸⁶, genau vorzustellen?⁸⁷ Das Ziel allen menschlichen Strebens wird von Aristoteles bekanntlich als ein zu erreichendes oberstes „Gut“ (NE, I, 21) definiert, wobei er seine Argumentation in einen ganz pragmatische Rahmen fasst: „[...] wir philosophieren nämlich nicht, um zu erfahren, was ethische Werthhaftigkeit sei, sondern um wertvolle Menschen zu werden.“ (NE, II, 36) Die „sittliche Tüchtigkeit“ (NE, II, 41) und „Trefflichkeit des Charakters“ (NE, II, 39), die es für jeden Menschen nach Möglichkeit zu erlangen gilt, wird als ein Prozess der allmählichen Annäherung gedacht: „Also entstehen die sittlichen Vorzüge in uns weder mit Naturzwang noch gegen die Natur, sondern es ist unsere Natur, fähig zu sein sie aufzunehmen und dem vollkommenen Zustande nähern wir uns an durch Gewöhnung.“ (NE, II, 34) Aristoteles geht davon aus, dass keine Qualitäten von Anfang an im Menschen vorhanden sind. Ihre spezifische Ausformung unterliegt dem zukünftigen Verhalten in be-

⁸⁶ Hoffmann, Magdalena: Der Standard des Guten: Regularität im Unbestimmten. Aristoteles' Nikomachische Ethik als Gegenstand der Partikularismus-Generalismus-Debatte, Freiburg i. Br. 2010, S. 91.

⁸⁷ Zur kontroversen Einschätzung des Textes innerhalb der Forschung vgl. ebd.: „Die *mesotês*-Lehre gehört zu den heftig umstrittenen Elementen der aristotelischen Ethik – die Spannbreite der Meinungen reicht von Bernard Williams' Urteil, dass es sich dabei um ‚einen der berühmtesten und zugleich überflüssigsten Teile‘ des aristotelischen Systems handele, bis zur emphatischen Position von Christof Rapp, der die gesamte Tugendlehre von Aristoteles unmittelbar mit ihr verbunden sieht.“

stimmten Situationen:

Dasselbe trifft zu bei den Regungen der Begierde und des Zorns, die einen werden besonnen und gelassen, die anderen hemmungslos und jähzornig, je nachdem sie sich so oder so in entsprechender Lage benehmen. Mit einem Wort: aus gleichen Einzelhandlungen erwächst schließlich die gefestigte Haltung. Darum müssen wir unseren Handlungen einen bestimmten Wertcharakter erteilen, denn je nachdem sie sich gestalten, ergibt sich die entsprechende Grundhaltung. Ob wir also gleich von Jugend auf in dieser oder jener Richtung uns formen – darauf kommt nicht wenig an, sondern sehr viel, ja alles. (NE, II, 35)

Aus diesen Ausführungen lässt sich eine Charaktertypologie ableiten: „[...] Aristotle’s moral theory must be seen as a theory not only how to *act* well but also of how to *feel* well [...].“⁸⁸ Mögliche Typen, beispielsweise *der Jähzornige*, haben sich ihre gefestigte Haltung durch stetig wiederholte Aktionen erarbeitet. Damit wird die Handlungsfreiheit in einer Situation bzw. die Möglichkeit einer gänzlich unerwarteten, zum bisherigen Verhalten konträren Reaktion stark eingeschränkt. Für die uns interessierende Emotion resultiert dies in der Formel: Jähzorn + Jähzorn + Jähzorn = Gefestigte Haltung (Jähzorn). Im vierten Buch der *Nikomachischen Ethik* werden nach diesem Prinzip drei mögliche Zornstypen näher bestimmt:

[...] Die leicht erregbaren Naturen geraten zwar rasch in Zorn über Personen und Dinge, wo es nicht richtig und auch heftiger als es richtig ist, aber ihr Zorn ist rasch verflogen und das ist das Beste an ihnen. [...] Maßlos heftig sind die cholerischen Naturen: wütend auf alles und bei jeder Gelegenheit. [...] Herbe Menschen sind schwer wieder ins Gleichgewicht zu bringen. Ihr Zorn hält lange nach, denn sie unterdrücken die erste Wallung. Doch tritt eine Beruhigung ein, wenn es ans Vergelten geht, denn Rache nimmt ihnen den Zorn, weil sie an Stelle der Unlust ein Lustgefühl vermittelt. Geschieht dies nicht, so bleibt ihnen der innere Druck, denn da er nach außen nicht bemerkbar ist, fällt es auch niemandem ein, ihnen gut zuzureden. In seinem Inneren aber die Wut zu verkochen, ist eine langwierige Sache. Wer diese Anlage hat, ist sich selbst vor allem zur Last und denen, die ihm am nächsten stehen. (NE, IV, 108f.)

Ohne die exakten Faktoren ausmachen zu können, weshalb bestimmte „Personen und Dinge“ ausgerechnet Zorn in einem Menschen hervorrufen, sind die folgenden Charakterdispositionen möglich: 1) leicht erregbare Naturen, 2) cholerische Naturen sowie 3) herbe Menschen. Die Typen unterscheiden sich sowohl qualitativ als auch quantitativ und bezeichnen jeweils Abweichungen von der rechten Mitte, dem optimalen Zorn, der auf einer Skala mit drei ver-

⁸⁸ Kosman, Aryeh: Being Properly Affected: Virtues and Feelings in Aristotle’s Ethics, in: Essays on Aristotle’s Ethics, hg. v. Amélie Oksenberg Rorty, Berkeley/Los Angeles 1980, S. 103-116, hier: S. 105.

schiedenen Werten gedacht werden muss:

Auch in Hinsicht auf die Zornesregung gibt es ein Zuviel, ein Zuwenig und die Mitte. Besondere Namen gebraucht man dafür eigentlich nicht. Doch wollen wir den Mittleren ruhig und die Mitte als ruhiges Wesen ansprechen. Bei der Benennung der Extreme wollen wir für den Maßlosen den Begriff jähzornig und für das entsprechende falsche Verhalten den Begriff Jähzorn prägen. Das Unzulängliche aber heiße phlegmatisch und das falsche Verhalten Phlegma. (NE, II, 48)

Kombinieren wir diese Aussage mit jener aus dem vierten Buch, so wird ersichtlich, dass die drei oben genannten Zornstypen (leicht erregbare und cholerische Naturen sowie herbe Menschen) sich alle auf dem Abschnitt der Skala befinden, der das Zuviel markiert. Am nächsten an der Mitte befinden sich die leicht erregbaren Naturen, unterliegt ihr Zorn doch einer genau umrissenen Zeitspanne. Es folgen die herben Naturen, deren Zorn sich nicht sofort, sondern erst nach einer gewissen Verzögerung einstellt, wobei die erfolgte Rache lustvolle Befriedigung verschafft, oder aber der in einem Gärungsprozess im Inneren des betroffenen Menschen unter negativen Begleiterscheinungen „verkoch[t]“ wird.⁸⁹ Am äußeren Ende befinden sich die cholerischen Naturen, deren Zorn „auf alles und bei jeder Gelegenheit“ sich grenzenlos und undifferenziert auf alles richtet, was ihnen begegnet.

Was den ‚korrekten‘ Zorn angeht, so ist das „ruhige[] Wesen“ nicht mit Nicht-Zorn gleichzusetzen. Der anzustrebende mittlere Wert trifft vielmehr in jeder Hinsicht den richtigen Tonfall und manifestiert sich demnach als jeweils bestmöglicher Zorn⁹⁰: „Diese Regungen [d.i. beispielsweise der Zorn] zur rechten Zeit zu empfinden und den rechten Situationen und Menschen gegenüber sowie aus dem richtigen Beweggrund und in der richtigen Weise – das ist jenes Mittlere, das ist das Beste, das ist die Leistung der sittlichen Tüchtigkeit.“ (NE, II, 44)⁹¹ Da dieser mittlere Zorn dem Menschen im Idealfall als eine dauerhafte Disposition zur Verfügung stehen soll⁹², ähnelt er an diesem Punkt mehr einer Stimmung als einer zeitlich begrenzten Emotion.⁹³ Das Justieren weg von den Extrema der Zornachse hin zu einer ‚goldenen Mit-

⁸⁹ Zur physiologischen Komponente in Aristoteles' Affektverständnis, das in Bezug auf Zorn eine Erhitzung des Herzens annimmt vgl. James, Susan: *Passion and Action. The Emotions in Seventeenth-Century Philosophy*, Oxford 1997, S. 42, sowie Krajczynski/Rapp: *Emotionen in der antiken Philosophie*, S. 57f., die ausgehend von Aristoteles' *Über die Seele* plausibel die psychophysische „Doppelnatur“ (ebd., S. 67) der Affekte herausarbeiten.

⁹⁰ Folglich ist die zu findende Mitte „dem ethischen Wert nach ein Höchstes“ (Seidl, Horst: *Einführung in die antike Philosophie. Hauptprobleme und Lösungen, dargelegt anhand der Quellentexte*, Freiburg i. Br. 2010, S. 277).

⁹¹ Vgl. Harris: *Restraining Rage*, S. 94.

⁹² Vgl. Crescenzo, Luciano de: *Geschichte der griechischen Philosophie*, Zürich 1988, S. 365.

⁹³ Vgl. hierzu Wetz, Franz Josef: „Stimmung“, in: *Historisches Wörterbuch der Philosophie*. Bd. 10, hg. v. Joachim Ritter/Karlfried Gründer (völlig neubearbeitete Ausgabe des <Wörterbuchs der philosophischen Begriffe> v. Rudolf Eisler), Basel 1998, Sp. 173-176, hier: Sp. 173: „Stimmungen sind mehr als nur Gefühlszustände, sie sind umgreifende Weltbezüge, in deren Licht uns die Wirklichkeit auf unterschiedliche Weise er-

te' lässt sich als eine Regulierung interpretieren, die das Funktionieren des Staates gewährleisten sollte⁹⁴, darüber hinaus als eine „Stabilisierung der Sozialordnung und der Aufrechterhaltung der Über- und Unterordnungsverhältnisse.“⁹⁵

Aristoteles lässt in der *Nikomachischen Ethik* keinen Zweifel daran, dass Zorn zum Grundinventar menschlichen Verhaltens gehört. Trotz der Zuordnung zu den irrationalen Regungen spricht er ihm den „Charakter der Freiwilligkeit“ (NE, III, 58f.) nicht gänzlich ab: „man muß sich über manches ja zornig erregen.“ (Ebd.) Wie für die übrigen Mittelpunkte legt er die Messlatte auch für einen ordnungsgemäßen Zornausbruch hoch an:

Denn der vornehm-ruhige Mensch neigt doch dazu, nicht aufgeregt zu sein und sich nicht vom Affekt treiben zu lassen, sondern dem Zorn nur eben in jener bestimmten Weise und bei jenen bestimmten Anlässen und für jene bestimmte Dauer Raum zu geben, wie die richtige Planung es gebietet. (NE, IV, 108)

Kontinuierlich kommt Aristoteles auf diesen Punkt zu sprechen, womit er indirekt eine Zweiklassen-Gesellschaft skizziert, die auf der einen Seite aus den Wenigen besteht, die zu jedem Zeitpunkt in jeder Situation das rechte Maß treffen und die von ihm als „Wissende“ (NE, II, 52) und „Einsichtige“ (NE, II, 45) bezeichnet werden.⁹⁶ Dem stehen auf der anderen Seite die Mehrzahl der Menschen gegenüber, die ständig zwischen den beiden Polen des Zuviel und Zuwenig oszillieren, dabei die Mitte jedoch meistens verfehlen. In diesem Sinne wohnt seiner Argumentation auch ein elitäres Moment inne:

Aristoteles' Aufmerksamkeit gilt der Bewahrung der vertikalen Ordnung. Seine philosophische Anstrengung der Begriffsbildung zielt auf die Aufrechterhaltung einer bis in den Habitus und die Gewohnheiten der Menschen hinein festgeschriebenen Klassengesellschaft. Von einem egalitären Recht kann nicht die Rede sein.⁹⁷

Die Exklusivität wird von Aristoteles besonders hervorgehoben, wenn er sagt, dass „es keine leichte Sache ist, ein wertvoller Mensch zu sein, denn in jedem einzelnen Fall die Mitte zu fassen, ist keine leichte Sache.“ (NE, II, 52)

scheint. Sie stellen die Bezüge nicht zu Einzelobjekten, sondern zum Ganzen meiner Welt her, die vom Nahhorizont meiner Umgebung bis zum Fernhorizont des Sternenhimmels reichen kann.“

⁹⁴ Vgl. Harris: *Restraining Rage*, S. 281: „We have seen how the discourse of anger control served to assist that achievement [d.i. to build a civil society] and how a more ambitious discourse about the angry emotions attempted to counteract some of the natural tendencies towards political and social conflict in the classical period of the Greek polis.“

⁹⁵ Haacke, Stefanie: *Zuteilen und Vergelten. Figuren der Gerechtigkeit bei Aristoteles*, Wien 1994, S. 15.

⁹⁶ Vgl. hierzu auch Seidl: *Einführung in die antike Philosophie*, S. 278: „Besonders wertvoll erscheint mir in der Tugend-Definition der Zusatz ‚und wie der Rechtschaffene (die Mitte) bestimmen würde‘. Hieraus geht hervor, dass sich die Tugenden aus dem Leben guter Menschen bestimmen. Damit widerlegt sich das moderne Vorurteil über die traditionelle Tugendethik, dass sie nur schöne Ideale aufstelle, mit dem ungelösten Problem, sie aufs konkrete Leben zu beziehen.“

⁹⁷ Haacke: *Figuren der Gerechtigkeit*, S. 85.

In ihren zentralen Punkten bleibt die *Nikomachische Ethik* vage, so dass sich letztlich nicht sagen lässt, wie beim Zorn die „bestimmte[] Weise“, die „bestimmten Anlässe“, die „bestimmte Dauer“ sowie die „richtige Planung [Hervorhebungen von G.G.]“, genau zu bestimmen sind.⁹⁸ So bleiben die für den Zorn im damaligen Griechenland geltenden Wertmaßstäbe unbekannt: Es lässt sich nicht sagen, welche Parameter der richtige Zorn hat, da Aristoteles die Skalen der *mesotês*-Lehre nicht mit genauen Richtwerten versehen hat. Zum Anderen liegt gerade in der inhaltlichen Offenheit aber auch die Qualität der *Nikomachischen Ethik*, lassen sich die offenkundigen Leerstellen doch anhand konkreter Beispiele nachträglich und epochenspezifisch mit eigenen Inhalten füllen.

Um die Relativität dieses auf Relationen basierenden Systems auf die Spitze zu treiben, sei noch ein Blick auf jene Mitte geworfen, die der Zornige nach Aristoteles im Idealfall zu treffen habe. Geht man hierbei von einem bestimmten Idealzustand aus, so könnte man mit gutem Recht annehmen, es gebe für jeden Wert einen *für alle gleichermaßen* geltenden Mittelwert, einen Zorn beispielsweise, der für die Personen X, Y und Z bei dem Anlass A genau nach dem Schema B in der dafür vorgesehenen Zeit C eintreten würde. Einer derartigen Vereinfachung widersetzen sich die Ausführungen des Aristoteles allerdings:

Nun, man kann bei allem, was ein Kontinuum und (in infinitum) teilbar ist, ein Mehr, ein Weniger und ein Gleiches fassen und zwar in der Beziehung auf das Ding selbst oder in der Beziehung auf uns, wobei unter ‚das Gleiche‘ das Mittlere zu verstehen ist zwischen dem Zuviel und dem Zuwenig. Unter dem Mittleren des Dings verstehe ich das, was von den beiden Enden gleichen Abstand hat und für alle Menschen eines ist und dasselbe. Mittleres dagegen in Hinsicht auf uns ist das, was weder zu viel ist noch zu wenig: dies jedoch ist *nicht eines und dasselbe für alle*. Ein Beispiel: wenn der Wert 10 zu viel ist und der Wert 2 zu wenig, so gilt 6 als das Mittlere in Bezug auf die Sache, denn es übertrifft den einen Wert um denselben Betrag, um den es hinter dem anderen zurückbleibt. Das ist das arithmetische Mittel. Das Mittlere jedoch in Hinsicht auf uns darf nicht so verstanden werden, denn wenn eine Eßration von 10 Minen für einen Einzelnen zu viel, eine solche von 2 Minen aber zu wenig ist, so wird deshalb der Trainer nicht gerade 6 Minen anordnen. Denn auch dieses Quantum könnte je nachdem zu groß oder zu klein sein [Hervorhebung v. G. G.]. (NE, II, 43)

Eine Generalisierung im Sinne eines für alle Menschen gleichermaßen gültigen Zorns ist somit nicht möglich. Wenn für jeden Einzelnen andere Voraussetzungen bei der Bestimmung der richtigen Mitte gelten, lässt sich daraus der Schluss ziehen, dass *jede* Ausprägung von

⁹⁸ Vgl. hierzu die von Ernst Tugendhat aufgeworfene Frage, ob es sich bei der *mesotês*-Lehre im Grunde nicht um eine „Leerformel“ handle. In: ders.: Vorlesungen über Ethik, Frankfurt a. M. ⁴1997, S. 251.

Zorn hypothetisch als die richtige Mitte denkbar ist.⁹⁹ So kommt Aristoteles denn auch wenig überraschend zu dem Schluss, dass „es nicht leicht festzulegen [ist], wie, wem, wo-rüber und wie lange man zürnen soll.“ (NE, II, 53) Demnach ist es möglich, „das eine Mal die Phlegmatischen zu loben“ (ebd.) und „ein anderes Mal dagegen die Böartigen gelten zu lassen“. (Ebd.) Einschränkend muss hier hinzugefügt werden, dass Aristoteles mit dem „Wissende[n]“ (NE, II, 52) eine Richtinstanz in die Argumentation eingefügt hat, die Jähzornattacken gegen Unschuldige und andere eindeutig als unmoralisch zu klassifizierende Handlungen nicht als die richtige Mitte einstufen würde. Nichtsdestotrotz ist die prinzipielle Offenheit der aristotelischen *mesotês*-Lehre für eine Emotion bemerkenswert, die nach dem in der Einleitung vorgestellten Ratgeber *Managing Anger* stets genau reguliert werden muss. Diese Haltung, die Abweichungen und Über- bzw. Unterschreitungen gegenüber gleichermaßen tolerant ist, wird besonders deutlich bei der Formulierung, „daß es jedoch unvermeidlich ist, gelegentlich nach der Seite des Zuviel, dann nach der des Zuwenig auszubiegen, denn so werden wir am leichtesten die Mitte und das Richtige treffen“. (NE, II, 53)

Dass Aristoteles den Zorn für einen integralen Bestandteil menschlichen Verhaltens hält, der nicht vollständig unterdrückt werden darf, wird in seiner negativen Sicht auf das untere Ende der Skala, das Phlegma, deutlich. Im vierten Buch schreibt er:

Er [d.i. der phlegmatisch agierende Mensch] erweckt den Eindruck, als merke er gar nichts, als habe er auch kein Gefühl für das Unangenehme und als sei er – eben weil ihm die zornige Erregung fremd ist – gar nicht darauf eingestellt sich zu wehren. Dabei verrät es doch knechtischen Sinn, sich in den Schmerz ziehen zu lassen und für die Menschen nicht einzutreten, die uns nahestehen. (NE, IV, 108)

Es wäre übertrieben, in diesen Worten einen Freibrief für den Zorn zu erblicken. Die von Aristoteles als „Menschen“ klassifizierten Personen, „ein[] kleine[r] Teil der Polisbewohner“¹⁰⁰, sind aber aufgefordert, sich gegen bestimmte Vorfälle mit Zorn zur Wehr zu setzen: „Eine extrem erscheinende Handlung kann nämlich je nach Begebenheit als eine tugendhafte gelten. Heftiger Zorn mag beispielsweise im Falle einer schwerwiegenden Ehrverletzung die tugendhafte Mitte ausdrücken [...]“¹⁰¹ In Abschnitt 4.2 dieser Studie wird mit der Figur des Rechtsgelehrten Papinianus eine Figur vorgestellt, die sich einem derartigen Aufruf zum Zorn entzieht.

⁹⁹ Vgl. Hoffmann: Aristoteles' Nikomachische Ethik, S. 92: „Der Unterscheidung zwischen einer Mitte der Sache nach und der Mitte in Bezug auf uns (*pros hêmas*) ist deutlich zu entnehmen, dass letztere, die für die Bestimmung der Tugend maßgeblich ist, keine fixe Größe sein kann. Anders als bei einer arithmetisch bestimmbaren Mitte (die Mitte von zwei und acht ist beispielsweise fünf) gilt es, die Mitte der Tugend immer wieder neu auszutarieren.“

¹⁰⁰ Haacke: Figuren der Gerechtigkeit bei Aristoteles, S. 16.

¹⁰¹ Hoffmann: Aristoteles' Nikomachische Ethik, S. 92.

So viel Raum den irrationalen Regungen in der *Nikomachischen Ethik* auch zugebilligt wird, so wenig Zweifel lässt Aristoteles im späteren Verlauf daran aufkommen, dass Zorn letztlich „wider das rationale Element gerichtet ist“ (NE, I, 30). Dabei tritt die pejorative Seite der Emotion deutlich zutage:

Es läßt sich nämlich beobachten, daß der Zorn in gewissem Grad auf die Stimme sachlicher Reflexion hinhört, aber sie nicht richtig hört. Es ist wie bei den voreiligen Dienern: noch ehe sie alles gehört haben, rennen sie davon und bringen den Auftrag durcheinander [...]. So stürmt der Zorn wegen der ihm eigentümlichen Hitzigkeit und Übereiltheit zur Vergeltung: dabei hat er zwar etwas gehört, aber das Gehörte mit einem (tatsächlichen) Auftrag verwechselt. (NE, VII, 192)

In dem Zitat geht es um den Nachweis der Hypothese, „daß Unbeherrschtheit weniger verabscheuenswert ist, wenn sie sich auf den Zorn als wenn sie sich auf die Begehrlichkeit bezieht.“ (ebd.) In dem verhandelten Fall befindet sich der Zorn eindeutig auf der Skala des Zuviel. Doch das Gleichnis von den „voreiligen Dienern“ ist für den Zusammenhang dieser Arbeit interessant, da es das metaphorische Potential des Zorns zeigt. Die Emotion wird an dieser Stelle narrativ vom zürnenden Subjekt abgetrennt, indem Aristoteles ihr buchstäblich ‚Beine macht‘: Nicht mehr der zornige Mensch „stürmt“ davon, sondern der Zorn selbst gerät zum Akteur und schreitet mit „Hitzigkeit und Übereiltheit zur Vergeltung“.

Darüber hinaus lässt sich das negative Potential eines Zorns, der „das Gehörte mit einem (tatsächlichen) Auftrag verwechselt“, produktiv an die aristotelische *Poetik* anbinden. Dort charakterisiert Aristoteles den idealen Helden einer Tragödie als einen Menschen, „der nicht trotz seiner sittlichen Größe und seines hervorragenden Gerechtigkeitsstrebens, aber auch nicht wegen seiner Schlechtigkeit und Gemeinheit einen Umschlag ins Unglück erlebt, sondern wegen eines Fehlers [...]“¹⁰² Diesen Fehler bezeichnet Manfred Fuhrmann in einer Anmerkung bezeichnenderweise als „falsche Einschätzung einer Situation“.¹⁰³ Verknüpfen wir diese Aussage mit den voreiligen Dienern aus der *Nikomachischen Ethik* – „noch ehe sie alles gehört haben, rennen sie davon und bringen den Auftrag durcheinander“ –, wird deutlich, dass ein so verstandener Zorn sich hervorragend als Eigen- bzw. Leidenschaft des tragischen Helden eignet. Als ‚Schwerhöriger‘ würde der Zornige demnach zu Recht ein Unrecht als Unrecht identifizieren, jedoch bei den zu treffenden Vergeltungsmaßnahmen gemäß der Unwägbarkeiten der *mesotês*-Lehre über das Ziel der in diesem Fall richtigen Zornmitte hinausschießen und somit selbstverschuldet sein eigenes Unglück herbeiführen. Bei der Figur Odoardos in Lessings bürgerlichem Trauerspiel *Emilia Galotti* lässt sich dieser Vorgang des Verhörens

¹⁰² Aristoteles: *Poetik*, übersetzt u. hg. v. Manfred Fuhrmann, Stuttgart 1982 (bibliografisch ergänzte Ausgabe 1994), S. 39.

¹⁰³ Ebd., S. 118 (Anm. 6).

beobachten, bringt doch auch Emilias Vater einen „Auftrag“ auf verhängnisvolle Weise „durcheinander“.¹⁰⁴

Die umfangreiche Rezeptionsgeschichte der *Poetik* hat sich stark auf die Wirkungsaffekte *eleos* und *phobos* konzentriert.¹⁰⁵ Der Konzentration auf allein diese zwei Begriffe, deren Evokation beim Zuschauer „eine Reinigung [*Katharsis*] von derartigen Erregungszuständen“¹⁰⁶ herbeiführen soll, entgeht, dass im 19. Kapitel der *Poetik* auch vom Zorn die Rede ist:

Teile davon [d.i. die Gedankenführung bei einer Tragödie] sind das Beweisen und Widerlegen und das Hervorrufen von Erregungszuständen, wie von Jammer oder Schaudern oder *Zorn* und dergleichen mehr, ferner das Verfahren, einem Gegenstande größere oder geringere Bedeutung zu verleihen [Hervorhebung v. G. G.]¹⁰⁷

Das Zitat lässt keinen Zweifel daran, dass Aristoteles neben Jammern und Schaudern (Fuhrmanns Übersetzung) bzw. Mitleid und Furcht (Lessings Übersetzung) auch dem Zorn eine zentrale Rolle in der tragischen Dichtkunst zuweist. Dies wird zugleich daran deutlich, dass „*jähzornige*, leichtsinnige und andere mit derartigen Charakterfehlern behaftete Menschen [Hervorhebung v. G. G.]“¹⁰⁸ ganz selbstverständlich zum Figurenrepertoire des tragischen Dichters gezählt werden.¹⁰⁹

In der *Rhetorik* des Aristoteles, die im nächsten Abschnitt behandelt wird, geht es um die sprachliche Beeinflussung von Zuhörern durch Zornese. Aristoteles entwickelt dabei ein Modell, das sich im gleichen System wie die *Nikomachische Ethik* bewegt, dieser aber einige interessante Aspekte hinzufügt.

2.2 „Der Zorn ist das, was alle vom Zorn denken.“¹¹⁰ Affektregulierung in Aristoteles’ *Rhetorik*

In seiner *Rhetorik* entwickelt Aristoteles ein Zornmodell, das sich in einigen Punkten von der *Nikomachischen Ethik* unterscheidet: „All would be well if the theories in those sources [d.i.

¹⁰⁴ Vgl. hierzu ausführlich Abschnitt 5.4 dieser Studie.

¹⁰⁵ Zur Geschichte der aristotelischen *Poetik* und ihrer deutschsprachigen Übersetzer vgl. Luserke, Matthias: Die Bändigung der wilden Seele. Literatur und Leidenschaft in der Aufklärung, Stuttgart/Weimar 1995, S. 55-131.

¹⁰⁶ Aristoteles: *Poetik*, S. 19.

¹⁰⁷ Ebd., S. 61.

¹⁰⁸ Ebd., S. 49.

¹⁰⁹ Die Emotionen, die ein Autor während des Schreibprozesses haben kann, sind nicht Gegenstand dieser Studie. Am Rande sei aber bemerkt, dass Aristoteles in der *Poetik* die Ansicht vertritt, der Dichter müsse den Affekt am eigenen Leib verspüren, um ihn authentisch bei einer von ihm entworfenen Figur wiedergeben zu können: „Außerdem soll man sich die Gesten der Personen möglichst lebhaft vorstellen. Am überzeugendsten sind bei gleicher Begabung diejenigen, die sich in Leidenschaft versetzt haben, und der selbst Erregte stellt Erregung, *der selbst Zürnende Zorn am wahrheitsgetreuesten dar*. Daher ist die Dichtkunst Sache von phantasiebegabten oder von leidenschaftlichen Naturen; die einen sind wandlungsfähig, die anderen stark erregbar [Hervorhebung von G. G.]“ (Ebd., S. 55)

¹¹⁰ Barthes, Roland: Die alte Rhetorik – Ein Abriß, in: *Semiologisches Abenteuer*. Aus dem Frz. übers. v. Michael Hornig, Frankfurt a. M. 1987, S. 35-90.

die Rhetorik u. die NE] were in agreement, so that we could paste together a coherent picture of Aristotelian psychology; but alas, they are not, or at least not in some important respects.“¹¹¹ Hier wird er zu einem ebenso festen wie berechenbaren Baustein in einer Rede. Dabei stellt nicht der Richter – „Den Richter soll man nämlich nicht verwirren, indem man ihn zu Zorn, Neid oder Mitleid reizt“¹¹² –, sondern das Auditorium im Gerichtssaal den zu beeinflussenden Personenkreis dar: „Mittels der Zuhörer überzeugt man, wenn sie durch die Rede zu Emotionen verlockt werden. Denn ganz unterschiedlich treffen wir Entscheidungen, je nachdem, ob wir traurig oder fröhlich sind, ob wir lieben oder hassen.“ (RH, 2.5, 12f.)¹¹³

Es geht in Aristoteles' *Rhetorik* von Anfang an ausschließlich um die Emotionen des Publikums, das auf diesem Weg persuasiv bei seiner Entscheidungsfindung beeinflusst werden soll. Er koexistiert wie in der *Nikomachischen Ethik* gleichberechtigt neben allen anderen Emotionen, um ein bestimmtes System, in diesem Fall eine gelungene Rede, zu unterstützen. Aristoteles betont in diesem Kontext, dass es neben der rhetorischen „Aussage“ und dem „eigene[n] Auftreten“ primär darum geht, „den Urteilenden zu beeinflussen“ (RH, 2.1, 76)¹¹⁴, wobei „dem Redner selbst die Verantwortung für deren [d.s. die Emotionen] Benutzung [obliegt]“.¹¹⁵

Wie bereits die *Nikomachische Ethik* weist auch die *Rhetorik* eine übersichtliche Gliederung auf. Die Emotionen werden dabei in zwei Klassen unterteilt: „Unter ‚Affekte‘ verstehen wir das, durch dessen Wechselspiel sich die Menschen in ihren Urteilen unterscheiden und dem *Kummer* und dem *Vergnügen* folgen, z. B. Zorn, Mitleid, Furcht und so weiter, sowie das Gegenteil davon.“ (RH, 1.8, 77) Daran anschließend wird ein spezifisches Wissen um die Funktionsweise des Zorns vermittelt, das es dem Redner ermöglichen soll, die Emotionen der Zuhörer in die von ihm gewünschte Richtung zu lenken. Auf diese Weise wird ein superlativischer Zorn ausgeklammert, wie er in der *Nikomachischen Ethik* entworfen wird.

¹¹¹ Frede, Dorothea: Mixed Feelings in Aristotle's *Rhetoric*, in: Essays on Aristotle's *Rhetoric*, hg. v. Amélie Oksenberg Rorty, Berkeley/Los Angeles 1996, S. 258-285, hier: S. 258.

¹¹² Aristoteles: *Rhetorik*, übers. u. hg. v. Gernot Krapinger, Stuttgart 1999 (bibliografisch ergänzte Ausgabe 2007), S. 7 (Buch: 1.4). Im Folgenden wird die *Rhetorik* mit der Sigle RH, der Angabe des Buches und dem Seitennachweis direkt im Text nachgewiesen. Vgl. parallel hierzu den Umgang Ciceros mit dem Zorn bei Gerichtsreden. Während der römische Autor in den *Tusculanae Disputationes* parallel zu Senecas Bestimmungen lediglich Scheinzorn gelten lassen wollte, so bekennt er in *De oratore*, „that he had used every possible means of arousing anger in juries when he had needed to do so, and felt anger himself.“ In: Harris: *The Ideology of Anger Control in Classical Antiquity*, S. 111.

¹¹³ Vgl. Ottmers, Clemens: *Rhetorik*. 2., aktualisierte u. erweiterte Auflage, Stuttgart/Weimar 2007, S. 123.

¹¹⁴ Vgl. Reddy: *Navigation of Feeling*, S. 155 (Anm. 5): „A notable exception is that, in rhetoric, appeals to the passions were viewed, from the Greeks on, as an important tool in persuading *others*; they were never considered as a useful guide for one's *own* deliberations.“

¹¹⁵ Behrens, Rudolf/Kammerer, Patrick/Krämer, Jörg/Schmidt, Josef/Wisse, Jakob: „Affektenlehre“, in: *Historisches Wörterbuch der Rhetorik*, Bd. 1, hg. v. Gert Ueding, Tübingen 1992, Sp. 218-253, hier: Sp. 223.

Die in der *Rhetorik* präsentierte Zornvergleichung läßt ein *Zuviel* a priori nicht zu, weil dies das richtige Ergebnis, das hier mit einer erfolgreichen Rede gleichzusetzen ist, sabotieren würde. Der von Aristoteles in der *Rhetorik* beschriebene Zorn ruht demnach von Anfang an in der richtig justierten mittleren Affektlage, die weder nach oben (zu viel) noch unten (zu wenig) ‚abrutschen‘ kann.

Kongruent dazu wird in der *Rhetorik* eine Anleitung zum ‚richtigen‘ Zürnen entworfen: „Bei jedem einzelnen Affekt sind 3 Aspekte zu trennen: Ich tue dies am Beispiel Zorn: In welcher Gemütslage befinden sich Zornige? Wem zürnen sie gewöhnlich? Worüber sind sie erzürnt?“ (RH, 2.1, 77) Erneut ist zu konstatieren, dass der Zorn unter den menschlichen Emotionen für Aristoteles wie schon in der *Nikomachischen Ethik* eine so herausragende Position einnimmt, dass er repräsentativ für alle anderen Gefühlslagen als Paradigma und erste Wahl fungiert.¹¹⁶ Die strukturelle Klarheit der Argumentation suggeriert dabei auf der formalen Ebene die vollständige Kontrolle über den Zorn, sofern man sich das entsprechende Wissen aneignet und in der Rede umsetzt. Aristoteles beginnt seine Analyse des Zorns mit folgender Definition:

Zorn ist also (definiert als) ein von Schmerz begleitetes Trachten nach offenkundiger Vergeltung wegen offenkundig erfolgter Geringschätzung¹¹⁷, die uns selbst oder einem der Unsrigen von Leuten, denen dies nicht zusteht, zugefügt wurde. Ist das also Zorn, dann zürnt notwendigerweise der Zürnende immer einer individuell bestimmbaren Person, z. B. dem Kleon, und nicht der Menschheit allgemein, weil dieser ihm oder einem der Seinen etwas angetan hat oder antun wollte, und mit dem Zorn geht notwendigerweise eine gewisse Lust einher, die der Hoffnung auf Vergeltung entspringt. (RH, 2.2, 77f.)¹¹⁸

Wesentlich an dieser Begriffsbestimmung ist, dass der Zorn hier durch die Komponenten Schmerz und Lust binär konfiguriert wird.¹¹⁹ Zorn produziert demnach eine auf Aktion und

¹¹⁶ Vgl. ebd., Sp. 219, wo die summarische Analyse der Affekte im zweiten Buch der *Rhetorik* auf Platons *Phaidros* zurückgeführt wird.

¹¹⁷ Zur Differenz der aristotelischen Begriffsbestimmung von Geringschätzung und Beleidigung zum heutigen Verständnis derselben vgl. Konstan: *Haben Gefühle eine Geschichte?*, S. 33.

¹¹⁸ Vgl. im Kontrast zur Übersetzung von Gernot Krapinger aber Krajczynski/Rapp: *Emotionen in der antiken Philosophie*, S. 76, die den Anfang der Definition konjunktivisch mit ‚Es sei also Zorn [...]‘ wiedergeben und diesbezüglich die These aufstellen: „Bei der Emotionsabhandlung im zweiten Buch der *Rhetorik* handelt es sich weder um eine ausgearbeitete Emotionstheorie, noch läßt sich daraus eine Sammlung von im starken Sinne endgültigen Emotionsdefinitionen isolieren.“ Im Anschluss an Roland Barthes, der *esto* gleichfalls als Potentialis mit ‚nehmen wir an, daß‘ und ‚Operator des ‚Wahrscheinlichen‘ (Barthes: *die alte Rhetorik*, S. 70) übersetzt, ist in diesem Fall Krapingers Übersetzung zu relativieren.

¹¹⁹ Vgl. hierzu auch Harris: *Restraining Rage*, S. 4f.: „Anger is complex because it has a double object, and it is composed of two emotions. The object is evil in this sense, that one has sorrow over an injustice or slight to one’s self; the object is good in the sense that one seeks revenge for the injury done to one’s self, and the revenge is regarded as a good object, with the result that there is hope for revenge.“ Zugleich muss an dieser Stelle noch einmal betont werden, dass die Möglichkeit, überhaupt in Zorn zu geraten, keineswegs allen Menschen gleichermaßen gegeben ist, sondern dass sie wesentlich vom sozialen Rang der Person abhängt: „Anger assumes *asymmetrical power*. Some are perfectly entitled to belittle others and can expect no anger in return,

Reaktion basierende Handlungssequenz, die sich folgendermaßen beschreiben lässt:

1. Die Geringschätzung (Aktion) einer Person X führt zu einem Schmerz (Reaktion) bei einer Person Y.
2. Aus diesem Schmerz heraus erwächst bei Y Zorn, der sich als Hoffnung auf Vergeltung äußert.
3. Der zunächst reaktive Schmerz wandelt sich dabei in eine mit Aktivität verbundene Lust, die an die Vorstellung der erfolgreichen Vergeltung (Aktion) gekoppelt ist.

Deutlich tritt hierbei das wechselseitige Verhältnis zwischen den Personen X und Y hervor, das aus dem Zorn ein „soziales Ereignis“¹²⁰ macht. Nach dieser dreiteiligen Abfolge sorgt er für Reziprozität, indem er in Y den Wunsch freisetzt, auf das Initialmoment von X so zu reagieren, dass eine durch die Geringschätzung entstandene offene Rechnung beglichen wird.¹²¹ David Gross spricht in diesem Zusammenhang von „a contoured world of emotional investments“.¹²²

Das Zürnen verknüpft Aristoteles ausdrücklich mit einem assistierenden Gefühl der Lust: „Es folgt ein gewisses Vergnügen aus diesem Grund [d.i. die Feststellung, dass der Zürnende nach ihm Erreichbarem strebe] und auch deshalb, weil man in Gedanken bei der Vergeltung verweilt. Die dabei entstehende Vorstellung erzeugt Lust, wie es bei Traumvorstellungen der Fall ist.“ (RH, 2.2, S. 78) Im Modus des Zürnens wird also ein bestimmtes Szenario aufgeführt, in welchem die erhoffte Vergeltung als Gedankenexperiment durchgespielt wird. Der Zorn wird demnach zunächst theatralisiert, indem der Zürnende der erhofften Rache imaginativ als Zuschauer beiwohnen darf.

In diesem Zusammenhang zitiert Aristoteles eine berühmte Redewendung aus Homers *Ilias*: „Daher heißt es trefflich über den Groll: ‚Und der noch viel süßer als niedergleitender Honig sich in der Männerbrust vermehrt.‘“ (RH, 2.2, S. 78)¹²³ Um beim Zuhörer also Zorn zu evo-

while others, such as the slave, are entitled to none of the pride that would make them susceptible of anger.“ In: Gross, Daniel M.: *The Secret History of Emotion. From Aristotle’s Rhetoric to Modern Brain Science*, Chicago 2006, S. 3.

¹²⁰ Lehmann: *Im Abgrund der Wut*, S. 45.

¹²¹ Vgl. hierzu Voss, Christiane: *Die narrative Transformation aristotelischer und moderner Emotionstheorien*, in: *Pathos, Affekt, Emotion. Transformationen der Antike*, hg. v. Martin Harbsmeier u. Sebastian Möckel, Frankfurt a. M. 2009, S. 107-130, hier: S. 121.

¹²² Gross: *Secret History of Emotion*, S. 3.

¹²³ Zitat im Zitat: Homer: *Ilias* (18. Gesang, 109-111). Lehmann arbeitet in diesem Kontext heraus, dass Aristoteles’ Zornbegriff durch die Verwendung der Beispiele aus Homers *Ilias* entscheidend modifiziert wird: „Indem Aristoteles aber in seiner Rhetorik das in der *Ilias* unter dem Begriff des Götterwortes *menis* beschriebene Phänomen unter dem späteren philosophischen Begriff der *orge* als Sache der Menschen behandelt, bleiben auch hier die Elemente des Götterzorns enthalten: die hypostasierte Überlegenheit im Sinne der Ehre und die tatsächliche Überlegenheit im Sinne der Gewalt.“ In: ders.: *Im Abgrund der Wut*, S. 47f. Im Gegensatz zu dem in dieser Studie verfolgten Ansatz geht Lehmann von *einem* aristotelischen Zornmodell aus, das er primär am Beispiel der *Rhetorik* verdeutlicht. Mir hingegen geht es darum, die Vielschichtigkeit des Zorns unter der Prämisse vorzustellen, dass die in der *Nikomachischen Ethik* sowie der *Rhetorik* dargestellten Zornmodelle nicht vollständig deckungsgleich sind. Ins Große gewendet findet sich der Gedanke des Speicherns von Zorn bei:

zieren, muss der Redner ihm die Emotion schmackhaft machen, was der Emotion einen Sonderstatus verleiht: „So anger really does stand out from the other emotions as Aristotle treats them here: only it is defined in part as an *orexis* (desire) for anything.“¹²⁴

Zorn ist, um dies noch einmal hervorzuheben, in der *Rhetorik* auf eine Weise reglementiert, die ihn unmöglich den äußeren Rahmen (der Rede, der Gerichtsverhandlung etc.) sprengen lässt. Wie in der *Nikomachischen Ethik* steht er im Zeichen einer zu Grunde gelegten Angemessenheit, so dass er sich stets an die ‚Spielregeln‘ hält, die in der *Ethik* nach einem komplizierten Versuch-und-Irrtum-Prinzip einjustiert werden müssen. Zugleich präsentiert Aristoteles Zorn in der *Rhetorik* aber auch im Kontrast zur *Ethik* als eine Emotion, die durch Worte eindeutig bestimmbar ist. Die am Anfang stehende Prämisse „Zorn ist ...“ macht ihn massenkompatibel. Dadurch wird die Emotion gattungskonform zu einem rhetorischen Gebrauchsgegenstand gemacht: Bei entsprechendem Bedarf, wenn beispielsweise das Auditorium gegenüber einer bestimmten Person in eine zornige Gemütslage versetzt werden soll, ist sie abrufbar: „Aristotle’s treatment of emotions [...] shows us how Aristotle brought a deductive method to rhetorical study [...].“¹²⁵ Sofern die Grundparameter, die sich aus der Beantwortung der oben genannten drei Fragen ergeben – „In welcher Gemütslage befinden sich Zornige? Wem zürnen sie gewöhnlich? Worüber sind sie erzürnt?“ (RH, 2.1, 77) –, in die Argumentation der Rede integriert werden, steht dem Zorn auf Seiten der Zuhörer nichts mehr im Wege. Daran anschließend konkretisiert Aristoteles seine Vorstellung vom Zorn, indem er die drei aufgeworfenen Fragen detailliert beantwortet:

Man ist erzürnt, wenn man Leid erfährt. Denn der Leidende verlangt nach etwas. Ob nun jemand einem anderen etwas offen verwehrt, z. B. dem Durstigen zu trinken, oder nicht offen, [die Tat bleibt offensichtlich ein- und dieselbe]. [...] [Daher sind Menschen im Leid, in Armut, im Liebesverlangen, im Zustand des Durstes, kurz: immer wenn sie irgendein Verlangen haben und es nicht stillen können, jähzornig und leicht in Wut zu versetzen, am meisten denen gegenüber, die ihren gegenwärtigen Zustand gering schätzen,] z. B. der Leidende denen gegenüber, die seine Armut, der Kriegführende denen gegenüber, die seinen Krieg, der Liebende denen gegenüber, die seine Liebe geringschätzen, ähnlich aber auch in weiteren Fällen. (RH, 2.9, 79f.)

Sloterdijk, Peter: Zorn und Zeit. Politisch-psychologischer Versuch, Frankfurt a. M. 2008. Vor dem Hintergrund einer durch das Christentum entstandenen „metaphysischen Rachebank“ (ebd., S. 220) werden hier für die Epoche der Moderne Begriffe wie „Weltbank des Zorns“ (S. 221) oder „Zornschatzbildung“ (S. 221) gebraucht.

¹²⁴ Cooper: An Aristotelian Theory of Emotions, S. 249. Vgl. auch ebd., S. 252, wo Cooper im Kontext der Lust auf die Vergeltung von „appetite“ spricht.

¹²⁵ Fortenbaugh, William W.: Aristotle on Emotion. A contribution to philosophical psychology, rhetoric, poetics, politics and ethics, London 1975, S. 16.

Aristoteles artikuliert an diesem Punkt eine Topik des Zorns, indem er jene Orte und Allgemeinplätze beschreibt, an denen Zorn sich mit Vorliebe (ver)sammelt.¹²⁶ Hierdurch wird ein Raster gebildet, das die gültigen Voraussetzungen dafür offenlegt, ob die Adressaten der Rede ein „Verlangen“ aufweisen, das sie „jähzornig und leicht in Wut zu versetzen“ macht. Diese Systematisierung setzt die Allgemeingültigkeit des aristotelischen Zornkonzeptes voraus. Denn die zu Grunde gelegte Formel, nach der das Leiden mit Zornbereitschaft gleichzusetzen ist, lässt keine Ausnahmen zu. In diesem Kontext ist eine Beobachtung Roland Barthes' von zentraler Bedeutung:

Man muß darauf bestehen, denn darauf gründet die wesentliche Modernität von Aristoteles und macht ihn zum idealen Ahnherrn einer Soziologie der sogenannten Massenkultur: Alle diese [in der *Rhetorik* vorgestellten] Leidenschaften werden absichtlich *in ihrer Banalität* erfaßt: Der Zorn ist das, was alle vom Zorn denken, die Leidenschaft ist immer nur das, was über sie gesagt wird: ein reiner Intertext, ein ‚Zitat‘ (so verstanden es Paolo und Francesco, die sich nur deshalb liebten, weil sie die Liebesgeschichte Lancelots gelesen hatten). Die rhetorische Psychologie ist also das gerade Gegenteil einer abstrahierenden Psychologie, die herauszufinden versuchte, was *hinter* dem Gerede der Leute steckt, und den Anspruch erhob, den Zorn zum Beispiel auf *etwas anderes*, Verborgeneres zurückzuführen; es gibt bei ihm keinerlei hermeneutische Vorstellungen (der Entschlüsselung); für ihn sind die Leidenschaften fertige Sprachstücke, die der Redner bloß zu kennen hat; daher die Idee eines *Rasters der Leidenschaften*, nicht als Sammlung von Essenzen, sondern als Zusammenstellung von Meinungen.¹²⁷

Der in der aristotelischen *Rhetorik* vorgestellte Zorn ist also *rein* in dem Sinne, dass er ungetrübt von allen individuellen Einflüssen behandelt wird: Für die Personen X, Y und Z gilt nicht ein jeweils zu differenzierender Zorn 1, 2 und 3, wie dies in der *Nikomachischen Ethik* beschrieben wird, sondern vielmehr fallen X, Y und Z stets in ein einziges, als übergreifende Klammer fungierendes Zornraster, das in der *Rhetorik* als Topos festgeschrieben wird. Zorn oder Nicht-Zorn ist demnach die Frage, die der Rhetor sich vor dem Hintergrund der Intention seiner Rede stellen muss. Wenn er ein Leiden wie Durst ausfindig gemacht hat, kann er die Emotion gleich einem Baustein in den Setzkasten seines Vortrags legen und auf diese Weise bei seinen Zuhörern Zorn evozieren: „Nach aristotelischem Verständnis ist die Erregung der

¹²⁶ Zu den Topoi vgl. Barthes: *Die alte Rhetorik*, S. 62-64. Barthes gliedert die Rednertopik in drei Unterkategorien: „eine Topik der Beweisführungen, eine Topik der Sitten (*ethe*: praktische Intelligenz, Tugend, Zuneigung, Hingabe) und eine Topik der Leidenschaften (*pathe*: Zorn, Liebe, Furcht, Schande und ihre Gegenteile) [...]“ (Ebd., S. 64)

¹²⁷ Ebd., S. 70.

Affekte ein rationaler, überlegter und intentionaler Prozess, kein unkontrollierter Gefühlsausbruch und auch keine irrationale Gefühlsmanipulation.“¹²⁸

Nach Ermittlung der spezifischen Mangelerscheinung auf Seiten des Auditoriums gilt es jene Person beziehungsweise jenen Personenkreis zu identifizieren, gegen den der Zorn sich richten soll. Das von Aristoteles verwendete Beispiel der Person, die „dem Durstigen zu trinken [offen verwehrt]“, illustriert, dass die dem Leidenden gegenübergestellte Person entweder direkt für den prekären Ist-Zustand verantwortlich ist oder sich mit „Verachtung, Gehässigkeit [oder] Übermut“ (RH, 2.2, 78) über den Leidenden äußert. Der *Rhetorik* zufolge erfüllt also bereits ein bestimmtes Kommunikationsverhalten, etwa der Ausspruch ‚Über euren Durst kann ich nur lachen‘¹²⁹ den Tatbestand für Zorn, ohne dass es zwangsläufig zu einer bestimmten *Handlung*, etwa dem Vergiften des Brunnens, kommen muss, um beim Beispiel des Durstes zu verbleiben. Die von Aristoteles in Anschlag gebrachte Systematik lässt sich damit auf die folgende Grundformel bringen: ‚Finde das Leiden und seinen Verursacher.‘ Die mittels dieser Prozedur aufgespürten ‚Loci furiosi‘, an die Zorn sich mit Vorliebe im Sinne des „gefühlsmäßig Wahrscheinlichen“¹³⁰ bindet, sorgen für eine präzise Klassifizierung: „Daraus wird nun auch klar, welche Momente, Zeiten, Stimmungen und Lebensalter wo und wann die Zornerregung erleichtern und daß man, je mehr man sich in diesen Zuständen befindet, um so leichter zum Zorn gereizt wird.“ (RH, 2.2, 80)

Im Unterschied zu Reddys Theorie der *emotives*, die er in *The Navigation of Feeling* entwickelt, existiert bei Aristoteles demnach noch kein Zweifel daran, dass der Prozesses der Versprachlichung von Emotionen zu unvorhergesehenen Ereignissen führen könnte. Reddy definiert *emotives* folgendermaßen:

A type of speech act different of both performative and constative utterances, which both describes (like constative utterances) and changes (like performatives) the world, because emotional expression has an exploratory effect and a self-altering effect on the activated thought material of emotion.¹³¹

Der hier beschriebene „self-altering effect“ führt dazu, dass die Artikulation einer zornigen Gefühlslage unmittelbar Einfluss auf das entsprechende Gefühl nehmen kann: „One can easily imagine, for example, a person stating ‚I’m very angry with you‘ and then finding that, just by saying this, he or she had caused the anger to dissipate.“¹³² In der *Rhetorik* hingegen bringt

¹²⁸ Ottmers: *Rhetorik*, S. 124.

¹²⁹ Vgl. RH, 2.12, 80: „Man [...] zürnt denen, die einen auslachen, verhöhnen und verspotten [...].“

¹³⁰ Vgl. hierzu auch Cooper: *An Aristotelian Theory of Emotions*, S. 240: „He [d.i. Aristoteles] is collecting and sorting through, for the aspiring orator’s benefit, the established and reputable opinions about what the various relevant emotions are, and about various relevant points about them.“

¹³¹ Reddy: *Navigation of Feeling*, S. 128.

¹³² Ebd., S. 108.

der in die Sprache übersetzte Zorn den eigentlichen, leiblich fundierten Zorn nicht zum Verschwinden, sondern ermöglicht ihn erst. Indem der Redner seinen Zuhörern den Zorn mithilfe des durch die *Rhetorik* vermittelten Wissens um die Wirkweise der Emotion, „In welcher Gemütslage befinden sich Zornige? Wem zürnen sie gewöhnlich? Worüber sind sie erzürnt?“ (RH, 2.1, 77), ‚schmackhaft‘ macht, manifestiert sich dieser ohne etwaige Nebenwirkungen bei den Zuhörern.

Wenn das Reden allein ausreicht, um Zorn bei den Zuhörern zu erzeugen, dann muss eine Geringschätzung nicht tatsächlich stattgefunden haben. Stattdessen scheint es auszureichen, einen Sachverhalt als eine Beleidigung beziehungsweise eine Person als einen Beleidiger *darzustellen*, um die erwünschte Affizierung zu erreichen. Der Redner lässt sich nach Aristoteles’ *Rhetorik* mit einem Geschichtenerzähler vergleichen, der bestimmte Ereignisse, Situationen oder Menschen auf eine Weise in Worte *übersetzt*, die ausnahmslos bei allen Zuhörern Zorn zu erzeugen vermögen: Kommunikation fungiert nach Aristoteles’ *Rhetorik* als ein *berechenbarer* Zorn-generator. Diese Kalkulabilität unterscheidet sich von Senecas Position in *De Ira*, die im nächsten Abschnitt untersucht wird. Dieser thematisiert gerade die Unberechenbarkeit des Zorns.

Ein weiterer Punkt in Aristoteles’ *Rhetorik* demonstriert die narrative Verfasstheit des Zorns. Demnach müssen während des Vorgangs der Vergeltung sowohl das Motiv für die Rachehandlung als auch der Name des Rächers deutlich kommuniziert werden, damit sichergestellt ist, dass der Adressat des Zorns auch weiß, weshalb ihm gezürnt wird. Vor diesem Hintergrund bemerkt Aristoteles:

Daher ist eine vorherige mündliche Zurechtweisung vonnöten, denn selbst die Sklaven sind, wenn sie so bestraft werden, weniger aufgebracht, ferner wenn jemand glaubt, daß die Opfer des Zorns nicht merken werden, daß sie seinetwegen litten und wofür sie litten, [denn der Zorn richtet sich gegen einen einzelnen]; das ergibt sich schon deutlich aus seiner Definition. Daher ist treffend gedichtet der Vers: ‚Sag ihm, Odysseus, der Städteverwüster‘¹³³, weil die Rache nicht vollendet ist, wenn jener nicht erfahren hat, von wem und wofür. (RH, 2.3, 85)

Das Zitat verdeutlicht, dass Zorn unmittelbar mit dem Sprechen über den Affekt verbunden ist: Man ist eben *nicht* „außer sich“, sondern bestimmt den Affekt möglichst präzise, indem alle zur Identifikation nötigen Bezugspunkte, „von wem [kommt der Zorn] und wofür [wird

¹³³ Zitat im Zitat: Homer: *Odyssee* (9. Gesang, Vers: 504). Das Zitat entnimmt Aristoteles aus jener Episode, in welcher der Held gegen den Zyklopen kämpft: „Und ich rief dem Kyklopen von neuem *mit zürnender Seele*: / Hör, Kyklope! Sollte dich einst von den sterblichen Menschen / Jemand fragen, wer dir dein Auge so schändlich geblendet; / Sag’ ihm: Odysseus, der Sohn Laertes, der Städteverwüster, / Der in Ithaka wohnt, der hat mein Auge geblendet [Hervorhebung von G.G.]!“ In: Homer: *Odyssee*, in: ders.: *Ilias und Odyssee*, übers. v. Johann Heinrich Voß, Frankfurt a. M. 2008, S. 809-1438, hier: S. 1039.

gezürnt]“ (RH, 2.3, 85), herausgearbeitet werden. So können der Person, der gezürnt wird, diese erfolgreich kommunikativ vermittelt werden.¹³⁴

2.3 „Knurren und Brüllen, undeutliche Worte, die Sprache abgehackt.“¹³⁵ Zorn in Senecas *De ira*

Senecas zwischen 49 und 50 v. Chr. verfasste Schrift *De ira* ist eine Zornparänese¹³⁶, die zugleich mit „about 25,000 words the longest of the surviving ancient treatises on anger“¹³⁷ darstellt. Signifikante Unterschiede zu Aristoteles’ *Nikomachischer Ethik* fallen dabei sofort ins Auge. Dies beginnt bereits beim Titel: *Vom Zorn*. Während er bei Aristoteles ein Teil im Gesamtgefüge menschlicher Affekte ist, spielt Zorn bei Seneca von Anfang an die Hauptrolle:

Du verlangst von mir, Novatus, darzustellen, wie sich der Zorn dämpfen läßt, und es scheint mir, daß du mit gutem Grund von dieser Leidenschaft in besonderem Maße Angst hast, da sie *von allen bei weitem die abstoßendste und wildeste ist*. Bei den anderen findet sich noch etwas Überlegung und Ruhe, diese aber ist reine Erregung und folgt ihrem dumpfen Drang; Schmerz, Waffen, Blut, Hochgericht, das ist ihr ganz unmenschliches, rasendes Verlangen [Hervorhebung v. G.G.]. (DI, 1,1: 52)

Auffällig ist des Weiteren die Adressierung: Der Erzähler spricht mit Novatus einen bestimmten Menschen direkt an, in diesem Fall handelt es sich um Senecas älteren Bruder.¹³⁸ Dies ist konform zu den Gattungskonventionen stoischer Ratgeberliteratur¹³⁹:

Seneca möchte keinen Lehrvortrag halten, niemandem seine Meinung aufzwingen, sondern mit seinem Gegenüber in Gesprächsform zu einem Ergebnis kommen. [...] Dadurch wird deutlich, daß Seneca bemüht ist, sich nicht über den Leser zu stellen, ihm nicht Vorschriften zu machen, sondern mit ihm als gleichwertigem Partner erörtern will.¹⁴⁰

¹³⁴ Vgl. Müller: *Decorum*, S. 50.

¹³⁵ Seneca: *Der Zorn*, in: ders.: *Meisterdialoge*, hg. u. übersetzt v. Gerhard Fink, Düsseldorf/Zürich 2006, S. 52-158, hier: 1 (Buch), 1 (Kapitel), S. 53. Im Folgenden wird *De ira* unter der Sigle DI und Angabe von Buch, Kapitel und Seitenzahl im Text nachgewiesen (z. B. DI, 1, 15: 68).

¹³⁶ Zum Begriff der Mahnrede vgl. Huber, Rudolf: *Senecas Schrift De ira. Untersuchungen zum Aufbau und zu den Quellen*, München 1972, S. 4.

¹³⁷ Harris: *Restraining Rage*, S. 112.

¹³⁸ Harris bemerkt in diesem Kontext zu Recht, dass die Frage danach, ob Senecas Bruder tatsächlich an einer übertriebenen ‚Zornesader‘ gelitten habe, für die Analyse von *De ira* irrelevant sei (vgl. ebd., S. 11).

¹³⁹ Vgl. parallel hierzu die Schriften anderer Stoiker, in denen gattungskonform gleichfalls die zweite Person Singular verwendet wird – beispielsweise die *Meditationes* des Marc Aurel oder aber das im 18. Jahrhundert stark rezipierte *Handbüchlein der Moral* von Epiktet: „Bei allem, was deine Seele verlockt oder dir einen Nutzen gewährt oder was du lieb hast, denke daran, *dir* immer wieder zu sagen, was es eigentlich ist.“ In: Epiktet: *Handbüchlein der Moral*, übers. u. hg. v. Kurt Steinmann, Stuttgart 2004, S. 9.

¹⁴⁰ Malchow, Roland: *Kommentar zum zweiten und dritten Buch von Senecas Schrift „de ira“*, Erlangen 1986, S. 8.

Zugleich wird deutlich, dass Seneca Zorn zu einer in seiner Negativität nicht zu übertreffenden Emotion stilisiert, sei sie doch mit Abstand die „abstoßendste und wildeste [Leidenschaft]“, die der Mensch in sich trage.

Neben den superlativischen Maßstäben, die an den Zorn angelegt werden, wird ihm zugleich ein Moment der „Überlegung“ abgesprochen, das bei anderen Affekten in begrenztem Umfang noch vorhanden ist. Seneca strebt demnach keine Modifizierung des Zorns an, kein Einpendeln hin zu einem richtigen mittleren Wert wie in der *Nikomachischen Ethik*, sondern eine moralische Verurteilung, die nicht die geringste Hoffnung auf Begnadigung in Aussicht stellt. In diesem Sinne erinnert *De ira* an einen Schauprozess, in dem der Zorn auf die Anklagebank gesetzt wird, was zur Konsequenz hat, dass Seneca gar nicht anders kann, als dem Zorn eine Bühne zu schaffen.

Um den ‚Prozess‘ eröffnen zu können, muss der Angeklagte zunächst einmal vor seinem Richter in Erscheinung treten. Dies geschieht, indem Seneca die physiologisch wahrnehmbaren Zeichen des Zorns ausführlich schildert:

[...] Wie bei Wahnsinnigen sichere Merkmale sind der entschlossene, drohende Gesichtsausdruck, der finstere Blick, die wutverzerrten Züge, der gehetzte Gang, die zitternden Hände, Wechsel der Gesichtsfarbe sowie häufiges und übermäßig heftiges Atemholen, so finden sich bei Zornigen dieselben Anzeichen: Flackern und Funkeln der Augen, tiefe Röte im ganzen Gesicht, weil aus innerstem Herzen das Blut aufbraust, die Lippen zittern, die Zähne sind zusammengebissen, hochauf sträuben sich die Haare, der Atem geht mühsam und keuchend, die Gelenke verdrehen sich von selbst und knacken, dazu Knurren und Brüllen, undeutliche Worte, die Sprache abgehackt; immer wieder schlagen sie die Hände zusammen und stampfen mit den Füßen den Boden, ihr ganzer Leib bebzt, und das ‚gewaltige Dräuen des Zorns verrät‘ der abstoßende, entsetzliche Anblick von Menschen, die *nicht mehr sie selbst* sind, wenn sie die Wut packt [Hervorhebung von G. G.].
(DI, 1,1: 52f.)¹⁴¹

Im Gegensatz zur *Nikomachischen Ethik* wird in dieser hyperbolischen Beschreibung einer Skalierung des Zorns ein Riegel vorgeschoben. In *De ira* scheint es nur ein viel Zuviel des

¹⁴¹ Vgl. hierzu Charles Darwins Schilderung eines wütenden Menschen in *Der Ausdruck der Gemütsbewegungen bei dem Menschen und den Tieren* aus dem Jahr 1872: „Wir wollen uns nun zu den charakteristischen Symptomen der Wut [engl. *rage*] wenden. Unter dem mächtigen Einfluß dieser Erregung ist die Tätigkeit des Herzens bedeutend beschleunigt oder kann auch sehr gestört sein. Das Gesicht ist gerötet, oder es wird purpurn infolge des verhinderten Rückflusses des Blutes oder kann auch totenbleich werden. Die Respiration ist beschwerlich; die Brust hebt sich mühsam und die erweiterten Nasenlöcher zittern. Häufig zittert der ganze Körper. Die Stimme ist affiziert; die Zähne sind fest zusammengeklemmt oder knirschen und das Muskelsystem ist gewöhnlich zu heftiger, beinahe tobsüchtiger Tätigkeit angeregt.“ In: Darwin, Charles: *Der Ausdruck der Gemütsbewegungen bei dem Menschen und den Tieren*, in: ders.: *Gesammelte Werke*, nach Übersetzungen aus dem Engl. v. J. Victor Carus, Frankfurt a. M. 2009, S. 1163-1370, hier: S. 1209. Im Gegensatz zu Seneca verfolgt Darwin mit seiner Schilderung das Ziel, die Herkunft der menschlichen Wut und anderer Affekte aus dem Tierreich abzuleiten.

Zorns zu geben, das die Emotion sofort von ihrer negativsten Seite zeigt. Dies ist auch der Gattung geschuldet, der es im Fall der stoischen Ratgeberliteratur nicht um affektive Ausgewogenheit geht: So wird eine binäre Opposition der Begriffe Zorn und Nicht-Zorn geschaffen, zwischen denen es keine Abstufungen gibt. Darüber hinaus greift Seneca mittels einer „sich durch das ganze Buch hinziehende[n] Polemik“¹⁴² wiederholt peripatetische Ansätze an.¹⁴³

Die obige Beschreibung der äußeren Symptome der Emotion beginnt zunächst mit der Gleichsetzung von Zornigen und „Wahnsinnigen“. Daran anschließend sind die dem Zorn zugeschriebenen Attribute von offen zur Schau gestellter Gewaltbereitschaft geprägt: „drohende[r] Gesichtsausdruck“, „finstere[r] Blick“ und „wutverzerrte[] Züge“. Besonders hervorzuheben ist der Umstand, dass die vom Zorn Übermannten als „nicht mehr sie selbst“ bezeichnet werden, was zugleich auf eine im Prozess des Zürnens vor sich gehende Verwandlung des Menschen hindeutet. Der Zornige verliert sein Sprachvermögen, kann er sich doch nicht mehr mitteilen: „Speech can be affected in another way, also. One may be so angry as to be unable to speak, and simply mutters or stammers, in an effort to speak.“¹⁴⁴ Ob „zitternde[] Hände[]“ und „Lippen“ oder „Flattern und Funkeln der Augen“, die Emotion transformiert den Menschen in ein vibrierendes, unberechenbares Tier.¹⁴⁵ Hierzu kongruent erfüllen Hände und Füße keinen Zweck mehr, so dass die Finger beispielsweise nicht mehr *nach* etwas greifen und die Füße nicht mehr *zu* einem festgelegten Ort gehen. Ihr rhythmisches Zusammenschlagen und Stampfen ist vielmehr vollständig sinnentleert und gefällt sich nur noch in der Bewegung um der Bewegung willen. Zorn führt, so lässt sich subsumierend festhalten, zu einem totalen Kontrollverlust, der sämtliche Körperfunktionen des Menschen pervertiert.

Es ist offensichtlich, dass Seneca dem Zorn ein ebenso furchtbares wie bestialisches Gesicht verleiht, um zu zeigen, dass ein solcher Zustand für den Leser nicht ratsam ist – hieran lässt sich wiederum die gattungsspezifische Differenz zu Aristoteles’ Mesotes-Lehre ablesen. Zusätzlich zu den abstoßenden Eigenschaften, die der Zorn dem Menschen ‚auf den Leib schreibt‘, besitzt er im Vergleich zu anderen Emotionen eine exponierte Stellung, weil er sich visualisieren und seiner näheren Umgebung mitteilen *muss*: „Alle anderen [Laster] kann man

¹⁴² Huber: *De ira*, S. 7. Malchow bezeichnet die Angriffe der Stoa auf peripatetisches Gedankengut bzgl. der Wirkungsweise von Affekten im Grunde als „Wortklauberei“ (Malchow: *Kommentar De ira*, S. 165).

¹⁴³ Vgl. Blössner: „Thymos“, Sp. 1189.

¹⁴⁴ Petritz: *Philosophy of Anger*, S. 7.

¹⁴⁵ Vgl. Lakoff: *Women, Fire and Dangerous Things*, S. 392: „It is a very widespread metaphor in Western culture, namely, PASSIONS ARE BEASTS INSIDE A PERSON. According to this metaphor, there is a part of each person that is a wild animal.“

nämlich verbergen und ihnen heimlich frönen; der Zorn aber zeigt sich, drängt sich ins Mienspiel, und je größer er ist, desto heller lodert er auf.” (DI, 1,1: 53)¹⁴⁶

Bei seiner ausführlichen Beschreibung des Zorns zieht Seneca nicht in Erwägung, dass ein derart plastisches Schildern der Emotion für den Rezipienten keineswegs nur eine abschreckende Funktion haben muss. Er lässt die Tatsache außer Acht, dass der Leser die von ihm genannten Merkmale durchaus auch als eine Anleitung zum Zürnen missverstehen könnte. Denn wer selbst in die Rolle eines Zornigen schlüpfen will oder aber einen Zornigen literarisch darstellen möchte, findet in *De ira* reiches Anschauungsmaterial. In Lessings *Hamburgischer Dramaturgie* beispielsweise, aber auch in Christian Gotthilf Salzmanns *Moralischem Elementarbuch*, die beide in Abschnitt 5.1 dieser Untersuchung behandelt werden, lässt sich nachweisen, dass die jeweiligen Charakterisierungen zorniger Figuren sich auf Senecas *De ira* stützen.

Zugleich lässt sich in *De ira* eine Verengung der von Aristoteles in der *Nikomachischen Ethik* so vielgestaltig konzipierten Emotion beobachten: Indem Seneca Zorn als entmenschlichten, bestialischen Antagonisten vernünftigen Handelns inszeniert, werden andere mögliche Ausprägungen der Emotion wie etwa der Prozess des individuellen, von Situation zu Situation unterschiedlichen Einpendelns zwischen einem Zuviel und einem Zuwenig nach der mesotês-Lehre ausgeblendet. Auch auf der Begriffsebene lässt sich in *De ira* im Vergleich zum griechischen Sprachgebrauch eine Verengung beobachten, die Seneca selbst bilanziert:

Was Zorn ist, dürfte hinreichend geklärt sein. Auch wie er sich vom Jähzorn unterscheidet, liegt auf der Hand: Wie der Betrunkene vom Trinker und der Verstörte vom Ängstlichen. Ein zorniger Mensch braucht nicht jähzornig, ein Jähzorniger nicht ständig zornig zu sein. Die weitere Differenzierung des Zorns in griechisch benannte Erscheinungsformen übergehe ich, da es bei uns keine entsprechenden Begriffe gibt, wengleich auch wir jemanden verbittert und ruppig nennen, dazu ärgerlich, blindwütig, lärmend, schwierig und barsch – all das sind verschiedene Arten des Zorns. [...] So gibt es noch tausend andere Formen des vielgestaltigen Lasters. (DI, 1,4: 56f.)

Es ist nur konsequent, dass Seneca nach der physiologischen Beschreibung ihrer Symptome und der begrifflichen Unterteilung in „Zorn“ und „Jähzorn“ die Emotion der schlimmsten Verbrechen bezichtigt: „Sieh dir die Grundmauern hochberühmter Städte an, kaum noch erkennbar: Sie hat der Zorn zerstört. Sieh Wüsteneien, viele Meilen weit, ohne Bewohner, verlassen: sie ließ der Zorn veröden.“ (DI, 1,2: 54) Die Verurteilung, die in der Behauptung gip-

¹⁴⁶ Vgl. Darwin: Der Ausdruck der Gemütsbewegungen, S. 1209: „Wenn ein Mensch mäßig zornig oder selbst wenn er in Wut geraten ist, so kann er wohl die Bewegungen seines Körpers beherrschen, er kann es aber nicht verhindern, daß sein Herz heftig schlägt. [...] In gleicher Weise werden zuweilen allein diejenigen Muskeln des Gesichts, welche am wenigsten dem Willen unterworfen sind, eine geringe und vorübergehende Erregung vertragen.“

felt, „daß keine Seuche die Menschheit mehr Opfer gekostet“ (DI, 1,2: 53) habe, ist von besonderem Interesse, lässt sich doch hier eine Personifizierung des Zorns beobachten, wie sie in ähnlicher Form in Aristoteles' *Nikomachischer Ethik* bei dem Vergleich der Emotion mit einem voreiligen Diener vorgenommen wird. Nicht mehr der Mensch ist es, der vom Zorn bewegt handelt, sondern der Zorn selbst wird zum Akteur, der eigenmächtig operiert, indem er die Errungenschaften der Zivilisation systematisch „zerstört“ und „veröden“ lässt.

Senecas auf möglichst prägnante Vergleiche ausgerichteter Sprachstil führt kontinuierlich zu einer Metaphorisierung des Zorns. So ist Zorn etwa „nicht gleich stark, sondern *braust* grundlos auf und ist am Anfang ungestüm, gleich *Wirbelstürmen*, die über festem Land entstehen, sich in Flüssen und Sümpfen verlieren und nur kurzzeitig wüten [Hervorhebungen von G. G.]“ (DI, 1,17: 71), wird mit „Blitzen“ (DI, 3,1: 116) und „Feuer“ (DI, 2,35: 112) gleichgesetzt und „entzündet“ (DI, 3,6: 122) sich an seinem Gegenstand. Er ist „blutbeschmiert und narbenbedeckt und blaubeschlagen von eigenen Streichen“ (DI, 2,35: 112) und parallel zu Naturkatastrophen will er „Länder und Meere und gar den Himmel vernichten“ (ebd.).

Die für den Zorn herangezogenen Vergleiche, die sich zum Teil mit dem in der Einleitung analysierten Lexikonartikel „Zorn“ aus dem *Duden* überschneiden, lassen sich leicht entschlüsseln. Feuer und Hitze, die im Verlauf dieser Studie immer wieder mit dem Zorn in Verbindung gebracht werden, sind etwa auf das Viererschema der antiken Temperamentenlehre zurückzuführen:

Am meisten zu Jähzorn neigt, wer von Natur hitzig ist. Denn da es vier Elemente gibt, Feuer, Wasser, Luft und Erde, entsprechen diesen vier Wirkungsbereiche: Das Heiße, Kalte, Trockene und Feuchte. [...] Jähzornig macht eine hitzige Wesensart, denn etwas Lebhaftes, Unbändiges ist das Feuer. (DI, 2,19: 94)

Dementsprechend wird der Sitz des Zorns in der Nähe des Herzens verortet, ist doch „am ganzen Leib die Brust am heißesten“ (ebd.) und der Konsum etwa von Wein wird parallel zu der in der Einleitung zitierten Tabelle¹⁴⁷ zum Wechselverhältnis von Alkoholkonsum und Zorn als Zornmultiplikator verbucht, „da er die Wärme steigert“ (DI, 2,19: 95). Von diesen der Säftelehre geschuldeten Erläuterungen ist es nur ein kleiner argumentativer Schritt hin zu Aussagen wie ‚Zorn ist (wie) Feuer‘ oder ‚Zorn ist (wie) ein Wirbelsturm‘. An diesem Punkt bestätigt sich die Beobachtung aus der Einleitung, der zufolge Zorn ihm ähnliche Phänomene aus der Natur (zum Beispiel Feuer/Hitze, Gewitter/Blitz, Wirbelsturm etc.) semantisch anzieht und auf diese Weise ein diskursives Feld begründet. Durch diese Operation aber wird das

¹⁴⁷ Vgl. Gentry: Anger Management, S. 205.

Sprechen bzw. Schreiben über den Zorn zwangsläufig losgelöst von einem leiblich fundierten Zornkonzept.¹⁴⁸

Die gleichfalls in *De ira* zu beobachtende Personifikation des Zorns führt in stärkerem Maße als in der *Nikomachischen Ethik* vor, dass die Emotion sich in der sprachlichen Beschreibung von ihrem Träger, dem zornigen Menschen, trennt und die Szene als eigenständig handelnder Akteur betritt, ja beherrscht:

Marterblöcke und Streckbänke und Arbeitshäuser und Kreuze und Feuer um eingegrabene Menschen und der Widerhaken, der auch die Leichen nicht losläßt, die verschiedenen Arten der Fesseln, verschiedene Strafen, Verstümmeln der Glieder, Brandmarkung der Stirn und riesige Bestien im Käfig. Inmitten von alledem mag der Zorn sich niederlassen und schaurig und grauenvoll knurren und alle Werkzeuge seiner Wut an Scheußlichkeit übertreffen. (DI, 3,3: 118)

Seneca analysiert in seiner Schrift *De ira* insofern nicht ‚den‘ Zorn, sondern bereitet einem Zorn die Bühne, der durch eine bestimmte Wortwahl wie – ‚Zorn ist eine im Käfig knurrende Bestie‘ – bewusst als Negativexempel stigmatisiert wird.¹⁴⁹ Senecas anderer Blickwinkel lässt sich auch dadurch erklären, dass er sich hier in einer anderen Gattung bewegt: Mögliche positive Faktoren, wie Aristoteles sie in der *Nikomachischen Ethik* im Falle des einer Situation angemessenen, mittig austarierten Zorns ausmacht, bleiben so bei Seneca unbeachtet.

Nichtsdestotrotz wird Zorn in *De ira* nicht nur kritisiert. Zwar versucht Seneca, ihn so häufig wie möglich „mit dem Schlechtesten [zu] vergleichen“ (DI, 3,5: 120), jedoch weicht er an zwei für den Zusammenhang dieser Analyse zentralen Textstellen hiervon ab. Im ersten Fall setzt sich der Autor mit dem Problem auseinander, wie der Mensch auf Emotionen reagiert, die ihm durch ein Kunstwerk vermittelt werden:

Der Zorn läßt sich durch gutes Zureden vertreiben. Er ist nämlich eine willkürliche Fehlentscheidung des Geistes und gehört nicht zu dem, was sich allein schon aus unserem Menschsein ergibt und daher auch den Weisesten widerfährt. Dazu ist auch jener erste Schmerz zu zählen, der uns nach einem vermeintlichen Unrecht durchzuckt. Diese Empfindung stellt sich auch ein, wenn man ein Bühnenstück sieht, oder bei historischer Lektüre. Oft vermeinen wir dem Clodius, weil er Cicero verbannen ließ, und Antonius, seinem Mörder, zu zürnen. [...] Doch sind das *keine* Zornausbrüche, ebenso wenig wie es Trauer ist, was uns beim Anblick eines Schiffbruchs auf der Bühne die Stirn runzeln läßt, ebenso wenig wie es Angst ist, was, sobald Hannibal nach seinem Sieg bei Cannae Rom belagert,

¹⁴⁸ Vgl. Malchow: *De ira*, S. 38.

¹⁴⁹ Vgl. hierzu Lehmann: *Im Abgrund der Wut*, S. 23: „Gerade der Affekt des Zorns war seit Aristoteles ein Thema, an dem Ähnlichkeit und Differenz zwischen Mensch und (wildem) Tier diskutiert wurde. Was ist es, das im Zorn hervorbricht, ist es das spezifisch Menschliche (Aristoteles, Seneca, Hannah Arendt) oder gerade das Tierische (Thomas Hobbes, Friedrich Nietzsche, Konrad Lorenz).“ Meine Lesart von Senecas *De ira* konzentriert sich darauf, dass der Zorn selbst durch Metaphorisierungen innerhalb des Textes bestialisiert wird.

den Leser durchschauert – nein, das alles sind Seelenregungen von Menschen, die sich *nicht* erregen wollen, und keine leidenschaftlichen Ausbrüche, sondern das erste Vorspiel dazu [Hervorhebungen von G. G.]. (DI, 2,2: 79f.)

Das Zitat steht im Kontext der von Seneca aufgeworfenen Fragestellung, wie Zorn entsteht und ab wann er überhaupt als Affekt, der „sich über die Vernunft hinwegsetzt“ (DI, 2,3: 80), bezeichnet werden kann. Der Autor gibt hier die im ersten Buch von *De ira* vertretene Position des Richters auf und der ‚grausamen Bestie‘ Zorn, deren Boshaftigkeit sich nur in Superlativen ausdrücken lässt, wird nicht länger der Prozess gemacht. Diese Kehrtwendung in der Argumentation ist verständlich, wird im Folgenden doch eine Methode vorgestellt, wie Zorn sich erfolgreich therapieren lässt. Eine ausschließlich in seiner extremsten Form auftretende Emotion ist jedoch ein äußerst schwer zu heilender Patient, weshalb der Text die Stärke des Zorns zwangsläufig regulieren muss: „Wenn der Zorn schon einmal vorhanden ist, so versucht Seneca ‚das Beste daraus zu machen‘.“¹⁵⁰

In *De ira* entwirft Seneca ein aus drei Stufen bestehendes Zornmodell, ein „feinkörnige[s] System“¹⁵¹, wobei alles auf die erste Stufe ankommt, die als „willkürliche Fehlentscheidung des Geistes“ und „erste[r] Schmerz“ bezeichnet wird. Auf dieser Ebene, gewissermaßen dem Prosenium des Zorns¹⁵², ist der Mensch noch ‚Herr im eigenen Haus‘ und kann die sich anbahnende Emotion „durch gutes Zureden vertreiben.“¹⁵³ Dieses Modell wird nun mit jener Gefühlslage verglichen, die sich beim Betrachten eines Theaterstückes einstellt¹⁵⁴, wenn auf der Bühne eine Szene gespielt wird, die in dem obigen Beispiel durch Ciceros Verbannung und Ermordung (scheinbar) Zorn hervorruft.¹⁵⁵ Seneca zufolge verbleibt dieser „erste Schmerz“ innerhalb des Proseniums und äußert sich lediglich als ein harmloses Aufglimmen, um die dem Zorn zugehörige Bildersprache zu verwenden, das durch die Anwendung der Vernunft reguliert werden kann: „Nach Seneca liegt es in der Hand eines jeden Menschen,

¹⁵⁰ Malchow: *De ira*, S. 459.

¹⁵¹ Krajczynski/Rapp: *Emotionen in der antiken Philosophie*, S. 61.

¹⁵² Zur Entwicklungsgeschichte des sog. *primus motus* vgl. Sorabji, Richard: *Emotion and Peace of Mind. From Stoic Agitation to Christian Temptation*, Oxford 2000, S. 66: „It has been thought that this last expression [d.i. first movement bzw. *primus motus*] was an invention of the twelfth century, but here it is in the first century AD.“ Vgl. hierzu auch Dixon: *From Passions to Emotions*, S. 245: „[...] the Stoics made a distinction between involuntary ‚pre-passions‘ or ‚first-movements‘ (*propatheia*) on the one hand and cognitive, voluntary passions (*pathe*) on the other.“

¹⁵³ Vgl. Sorabji: *Peace of Mind*, S. 62: „Seneca’s postulation of a third movement is very true to life. An observer can even time the shift from ‚revenge is appropriate‘ to ‚I must be revenged‘. Modern psychologists have observed the same phenomenon, and it bears some relation to what they call ‚flooding‘.“

¹⁵⁴ Vor diesem Hintergrund beschreibt Huber eine Differenz, wonach das „Vortäuschen dieses Affekts [d.i. Zorn] [...] mit der altstoischen Ethik nicht vereinbar [sei]. Denn das läuft darauf hinaus, einen echten Affekt, nämlich Furcht, einzujagen, der dann bei Menschen etwas erreichen soll, bei denen ratio nicht wirksam ist [...].“ In: ders.: *De ira*, S. 75.

¹⁵⁵ Sorabji stellt an diesem Punkt einen Bezug zur aristotelischen Katharsistheorie her, die durch die Reduktion auf ein *primus motus* unterlaufen werde (vgl. ders.: *Peace of Mind*, S. 76f.).

dem Trieb die Zustimmung zu geben oder nicht, es kommt auf den Willen des Menschen an.¹⁵⁶ Dadurch aber, dass der „erste Schmerz“ sich nicht vermehrt, ist die Bezeichnung Zorn in Senecas Augen in diesem Fall unzutreffend:

Der Zorn braucht nicht nur einen Auslöser; er muß auch ausbrechen, denn er ist ein Begehren. [...] Jemand glaubte sich beleidigt; er wollte sich rächen; da irgendein Grund dagegen sprach, beruhigte er sich wieder. Das ist für mich nicht Zorn, sondern eine Seelenregung, die sich vernünftiger Überlegung fügte. Zorn ist das, was sich über die Vernunft hinwegsetzt, was sie mit sich fortreißt. (DI, 2,3: 80)

In *De ira* gibt es also auf der einen Seite einen „Auslöser“, der durch die „Annahme einer Kränkung“ (ebd.) eine „Seelenregung“ hervorruft, die „mit vernünftiger Überlegung nicht [zu] vermeiden (DI, 2,4:81)“ ist und von Seneca nicht als Zorn klassifiziert wird.¹⁵⁷ Auf der anderen Seite kann der „Auslöser“ in einem aktiven, nach außen gerichteten Handeln resultieren, bei dem „die Vernunft überwunden“ (ebd.) wird. Erst wenn die Emotion die Kontrolle über den Menschen übernimmt und ohne Rücksicht auf die von der Stoa essentiell geforderte „Vernunftqualität des Handelns“¹⁵⁸ ihren Rachegehlüsten nachgeht, spricht Seneca vom Zorn. Zwischen den Zustand einer mentalen Vorstellung zornigen Begehrens wie beispielsweise „er wollte sich rächen“ und den Zornausbruch schaltet Seneca nun eine dritte Erregungsstufe, bei der sich entscheidet, ob der Zorn zum Ausbruch kommt oder nicht:

Die erste Erregung ist unwillkürlich, sozusagen ein Vorspiel des Affekts, das ihn gewissermaßen ankündigt; die zweite willkürlich und vorbehaltlos, als ob ich Genugtuung erhalten müßte, weil ich gekränkt wurde, oder der Mensch da büßen sollte, weil er ein Verbrechen begangen hat; die dritte Regung ist bereits unkontrollierbar [...]. Jene zweite Erregung, die aus einer Willensentscheidung erwächst, wird auch durch eine Willensentscheidung unterbunden. (DI, 2,3: 80)

Im Grunde hat sich durch dieses dreistufige Modell nichts an der negativen Beurteilung des Zorns verändert. Die Emotion wird allerdings definitorisch eingegrenzt, so dass die Vorstufen, bei denen die Vernunft noch am Werk ist, begrifflich ausgeklammert werden. Im Unterschied zu Aristoteles' *Nikomachischer Ethik*, die innerhalb des Begriffsfeldes ‚Zorn‘ ein be-

¹⁵⁶ Malchow: *De ira*, S. 27. Im Anschluss weist Malchow darauf hin, dass ein derartiges Willenskonzept spezifisch römisch geprägt und der griechischen Philosophie noch vollständig fremd war.

¹⁵⁷ Vgl. hierzu Landweer, Hilge/Newmark, Catherine: Seelenruhe oder Langeweile, Tiefe der Gefühle oder bedrohliche Exzesse? Zur Rhetorik von Emotionsdebatten, in: Pathos, Affekt, Emotion. Transformationen der Antike, hg. v. Martin Harbsmeier u. Sebastian Möckel, Frankfurt a. M. 2009, S. 79-106, hier: S. 85: „Das Ideal einer vollständigen Apathie wird in der Lehre von den *propatheiai* abgemildert, die sich vor allem bei Seneca findet; sie statuiert einen klaren Unterschied zwischen unwillkürlichen affektiven Regungen und voll ausgebildeten Affekten. *Propatheiai* sind emotionale Bewegungen, die unwillkürlich mit Wahrnehmungen einhergehen.“

¹⁵⁸ Forschner, Maximilian: „Stoa“, in: Historisches Wörterbuch der Rhetorik, Bd. 9, hg. v. Gert Ueding, Gregor Kalivoda u. Franz-Hubert Robling, Tübingen 2009, Sp. 176-184, Sp. 182.

herrschbares Mittelmaß verortet, kann es für Seneca, der Vernunft und Zorn verabsolutiert, weder einen Kompromiss noch ein sukzessives Einpendeln hin zu einem ‚richtigen‘ Zorn geben. Bei Seneca gibt es nur Zorn oder Nicht-Zorn – fließende Übergänge wie in der *Nikomachischen Ethik* sind nicht vorgesehen.

An einer weiteren Stelle weicht Seneca in *De ira* von der Position des ‚Hardliners‘¹⁵⁹ ab:

Nie sollte man also dem Zorn Einlaß gewähren, manchmal aber ihn vorspiegeln, wenn ein müdes Auditorium wachgerüttelt werden muß – wie wir auch Pferde, wenn sie sich nur langsam zum Rennen erheben, mit der Stachelpeitsche und brennenden Kienspänen aufscheuchen. Gelegentlich muß man denen Furcht einjagen, bei denen Vernunft nichts bewirkt. (DI, 2,14: 91)¹⁶⁰

Die Legitimation des (Schein)Zorns¹⁶¹, der Charakteristika von Zorns nur „vorspiegel[t]“, ist deshalb interessant, weil sie von der Annahme ausgeht, dass sich ein Redner zornig stellen kann, ohne dabei im geringsten zornig zu sein.

Die Vernunft kann sich also der Emotion gleich einem Werkzeug bedienen, wenn es darum geht, ein „Auditorium wach[zu]rüttel[n]“ und bei diesem „Furcht“ zu evozieren.¹⁶² Harris macht in diesem Kontext auf ein Problem aufmerksam, vor das der Rhetor gestellt wird, sofern er sich für die Simulation einer zornigen Gefühlslage entscheidet: „The real trouble here is that simulated anger has to remain a well-kept-secret: if the Roman orator’s hearers had all been brought up to think that a lot of anger was simulated, no amount of rhetorical rage would have impressed them.“¹⁶³

Durch das Zugeständnis an einen inszenierten Zorn wird von Seneca eine unsichere Konstante in die Argumentation eingeführt. Wenn es möglich ist, eine zornige Gefühlslage für den Zuhörer oder Zuschauer glaubhaft zu verkörpern, ohne dass die Vernunft dabei ausgeschaltet ist, so stellt sich die Frage, wie der Rezipient dann noch zwischen Schein und Sein differenzieren kann, ist das Ergebnis des simulierten Zorns doch jene „Furcht“, die sich auch bei einem nicht

¹⁵⁹ Vgl. hierzu Harris: *Restraining Rage*, S. 380: „Seneca was an ‚absolutist‘, in the sense that he disapproved, ostensibly, of all *ira* whatsoever.“

¹⁶⁰ Zur Kongruenz dieser These bei Cicero vgl. Malchow: *Kommentar De ira*, S. 191.

¹⁶¹ Vgl. ebd., S. 190: „Durch geschickte Terminologie [...] ziehen sich die Stoiker aus der Schlinge, eingestehen zu müssen, daß ein Affekt zum Handeln nötig ist. Sie halten in der Theorie an der Affektlosigkeit fest.“

¹⁶² Vgl. hierzu Quintilians entsprechende Äußerungen in seiner *Institutio oratoria*: „Das Geheimnis der Kunst, Gefühlswirkungen zu erregen, liegt nämlich, wenigstens nach meinem Empfinden, darin, sich selbst der Erregung hinzugeben. [...] Deshalb sollten wir bei dem, was der Wahrheit gleichen soll, auch selbst in unseren Leidenschaften, denen gleichen, die wirkliche Leidenschaften durchmachen, und unsere Rede sollte aus einer Gemütsstimmung hervorgehen, wie wir sie auch bei dem Richter zu erzeugen wünschen. [...] Wird er [d.i. der Richter] in Zorn geraten, wenn der Redner selbst, der ihn zum Zorn anstachelt, nichts bieten will, was dem entspricht, was er fordert?“ In: Quintilian, Marcus Fabius: *Ausbildung des Redners*, hg. u. übers. v. Helmut Rahn, Bd. 1, Darmstadt 1988, S. 709. Im Gegensatz zu Seneca stößt Quintilian sich nicht an der Vorstellung, der Redner könne selbst von Zorn erfüllt sein. Vgl. hierzu auch Ottmers: *Rhetorik*, S. 129.

¹⁶³ Harris: *Restraining Rage*, S. 415.

vorgespielten Zorn einstellen würde. Werden dadurch die in *De ira* ansonsten so scharf umrissenen Ränder von Nicht-Zorn und Zorn nicht brüchig und beginnen zu verschwimmen?

Wenig später plädiert Seneca geradezu für ein Reden, das sich der Emotionen umfassend als Handlanger der zuvor abgesteckten Ziele der jeweiligen Argumentation bedienen sollte:

„Ein Redner“, meint er [d.i. Cicero], „ist in der Wut manchmal besser.“ Im Gegenteil: wenn er sich wütend gibt; auch Schauspieler beeindrucken bei ihren Auftritten das Publikum nicht, weil sie zornig sind, sondern weil sie einen Er Zürnten gut spielen. Darum werden wir sowohl vor Gericht wie in der Volksversammlung und überall, wo wir andere nach unserem Gutdünken beeinflussen möchten, selbst bald Zorn, bald Besorgnis, bald Mitleid heucheln, um diese Regungen bei den anderen auszulösen, und oft erreicht, was ein echter Gefühlsausbruch nicht erreicht hätte, ein gespielter Gefühlsausbruch. (DI, 2,17: 93)

Zorn ist für Seneca folglich in dem Fall legitim, wenn er theatral inszeniert und „gespielt[]“ wird. Ohne dass dies explizit erwähnt wird, versteht es sich, dass der von einem Schauspieler oder Redner dargestellte Zorn zwar dessen charakteristische Mimik, Gestik und Intonation mustergültig „vorspiegel[t]“ (DI, 2,14: 91), dabei aber nicht in ein unkontrolliertes Wüten mit fatalen Konsequenzen umschlägt. Der Redner und Schauspieler vergisst zu keinem Zeitpunkt, dass der einem Publikum dargebrachte Zorn nur ein rhetorisches *movens* ist. Der Zorn reißt ihn folglich nicht so weit mit, dass er den Verlauf der Rede bzw. die Handlung der nächsten Szene ignorieren und nichts mehr als ein „Knurren und Brüllen“ (DI, 1,1: 53) von sich geben würde, wie Seneca es den wahrhaft Zornigen zuschreibt.¹⁶⁴ Kongruent zu Reddys Theorie emotiver Sprechakte, die in der Einleitung vorgestellt worden ist, geht Seneca davon aus, dass sich Menschen der spezifischen Merkmale des Zorns mit einer bestimmten Absicht bedienen können. Dies setzt eine Übersetzungsleistung voraus, durch die zornige Strukturelemente (dies kann sprachliche Inhalte, aber auch Mimik, Gestik oder die Modulation der Stimme beinhalten) intentional in eine Rede überführt werden.

Bei seinem Versuch, eine Therapie gegen den echten, das heißt nicht rhetorisch verwendeten Zorn zu entwickeln¹⁶⁵, offenbart Seneca noch einmal die große Nähe des Zorns zur Schau-

¹⁶⁴ Die Vorstellung eines perfekt imitierten Zorns, der sich an den durch das jeweilige Theaterstück vorgegebenen Rahmen hält, findet sich auch in Lessings *Hamburgischer Dramaturgie* wieder, die in Abschnitt 5.1 dieser Studie näher untersucht wird.

¹⁶⁵ Harris bemerkt in diesem Kontext, dass eine Therapierung von Zorn grundsätzlich sowohl in den entsprechenden griechischen wie römischen Quellen möglich sei und „that it was actually *possible* to rein on one’s anger, that at least in this respect the individual was autonomous“ (ders.: *Restraining Rage*, S. 5). Vgl. kritisch hierzu hingegen Huber, der betont, „daß Seneca, entgegen mehrfachen Ankündigungen, letztlich ebensowenig echte und wirkungsvolle remedia [gegen den Zorn] anzugeben weiß wie Chrysipp.“ In: Huber: *De ira*, S. 4.

spielkunst:

Kämpfe mit dir selbst: Wenn *du* den Zorn bezwingen willst, schafft er es nicht bei dir. Der erste Schritt zum Sieg ist, wenn er verborgen bleibt, wenn ihm der Ausbruch nicht gestattet wird. Seine Anzeichen wollen wir unterdrücken und ihn, soweit es möglich ist, in unserem Inneren verstecken. Das wird nur unter großer Beschwernis für uns gelingen, er will nämlich heraustreten und die Augen entzünden und die Züge verzerren; doch wenn er aus uns hervorbrechen durfte, ist er uns über. Ganz tief in der Brust sei er vergraben, beherrscht, nicht beherrschend. Nein, ins Gegenteil wollen wir alle seine Merkmale *verwandeln*; unsere Miene sei entspannt, die Stimme sanfter, der Gang ruhiger. Allmählich wird mit dem Äußeren das Innere veredelt [Zweite Hervorhebung von G. G.]. (DI, 3,13: 129)

Neben der „Zeit“ (DI, 2,29: 104)¹⁶⁶ als zentrales Hilfsmittel gegen den Zorn, das auch der Atemübung in O’Neills *Managing Anger* zugrunde liegt¹⁶⁷, wird an dieser Stelle eine Selbstbehandlung vorgeschlagen, die autosuggestiv verfährt. Der dauerhaft im Menschen präsente Zorn soll „unterdrück[t]“, „versteck[t]“ und „vergraben“ werden, indem eine Verwandlung von „Miene“, „Stimme“ und „Gang“ in jene Stellungen erfolgt, die sich konträr zum Zorn „entspannt“, „sanfter“ und „ruhiger“ verhalten. Dies aber lässt sich als eine der Zornregulierung geschuldete Aufforderung zu kontinuierlichem Schauspiel interpretieren, die mit der Hoffnung verbunden ist, dass kontinuierliches Üben „[a]llmählich“ zu einer „[V]eredel[ung]“ führen könnte. Nicht berücksichtigt wird bei dieser Vorstellung die Möglichkeit, dass ein unterdrückter Zorn sich eines Tages gewaltsam Bahn brechen und negative Folgen haben könnte (vgl. hierzu NE, IV, 108f.).

Im Anschluss an Demokrit taucht in *De ira* ein weiteres Handlungsmuster auf, welches dazu geeignet sein soll, den schädlichen Auswüchsen der Emotion sinnvoll vorzubeugen:

Nützlich kann uns jener gute Rat des Demokrit sein, der uns Seelenfrieden verheißt, wenn wir weder privat noch für den Staat vielerlei treiben oder uns überfordern. [...] Um innerlich ruhig sein zu können, darf man sich deshalb nicht umtreiben, sich nicht – wie schon gesagt – bei der Erledigung vielfältiger Aufgaben erschöpfen oder bei der großer Projekte, die über unsere Kraft gehen. (DI, 3,6: 122)

Seneca fordert an dieser Stelle den zum Zorn neigenden Menschen ausdrücklich dazu auf, von „vielfältige[n] Aufgaben“ und „große[n] Projekten, die über unsere Kraft gehen“, Abstand zu nehmen. Der Betroffene hat sich aus der hektischen Betriebsamkeit der Großstadt Rom zu

¹⁶⁶ Vgl. hierzu auch Huber: *De Ira*, S. 93: „Bei Seneca ist der Aspekt der Zeit vollends zu einer prophylaktischen Vorschrift umgebogen, da das Zuwarten bei ihm [...] ausschließlich vernünftigen Überlegungen zu dienen hat, die den Affekt von vorneherein verhindern sollen.“

¹⁶⁷ Vgl. die Einleitung der vorliegenden Untersuchung.

entfernen, was in der Forderung gipfelt, dass man sich im Idealfall von „Forum, Anwalts-
pflichten und Gerichte[n]“ (DI, 3,9: 125) vollständig fernhält. Seneca propagiert in *De ira*
einen Eskapismus, bei dem der Mensch seinen „Seelenfrieden“ in einem abgeschiedenen, von
keinen Perturbationen getrüben Privatraum finden soll. Eine ähnliche Fluchtbewegung lässt
sich bei den Figuren Odoardo und Graf Appiani aus Lessings bürgerlichem Trauerspiel *Emi-
lia Galotti* nachweisen.¹⁶⁸

Zusammengefasst führen die Anweisungen zu einer paradox anmutenden Situation, zwingt
Zorn den Menschen in *De ira* doch in das Dilemma, genau das *nicht* auszudrücken, was er
empfindet (im Fall von echtem Zorn) oder aber genau das auszudrücken, was er *nicht* empfin-
det (im Fall des vorgespiegelten Zorns).¹⁶⁹ Der Zorn oszilliert demnach ständig zwischen
Schein und Sein.

2.4 Zusammenfassung

Die Analyse von *Nikomachischer Ethik*, *Rhetorik* und *De Ira* hat den in der Einleitung formu-
lierten Grundgedanken der vorliegenden Studie, nach dem es *den* Zorn per se nicht gibt, be-
stätigt. Die Texte stellen drei Verfahrensweisen im Umgang mit der Emotion vor und bringen
Zorn damit jeweils unterschiedlich ‚zum Sprechen‘.

In Aristoteles’ *Nikomachischer Ethik* wird der Zorn mithilfe der *mesotês*-Lehre in ein Zuviel,
ein Zuwenig und in eine zu findende richtige Mitte aufgeteilt, wobei der optimale Mittelwert
je nach Situation und Person einen anderen Wert aufweist. Der Mensch ist hier dazu aufge-
fordert, kontinuierlich an sich zu arbeiten, da jeder Anfall von Zorn ein erneutes Einjustieren
der Emotion erforderlich macht. Eine Generalisierung nach der Formel ‚Zorn ist definiert als
...‘ ist nach der *Ethik* nicht möglich. Darüber hinaus ist in diesem Abschnitt unter Einbezug
der aristotelischen *Poetik* gezeigt worden, dass ein nicht richtig eingependelter Zorn den Hel-
den einer Tragödie ins Unglück stürzen kann.

In Aristoteles’ *Rhetorik* stellt Zorn eines unter vielen möglichen Manipulationsmittel im Re-
pertoire des Redners dar. Dabei wird er qualitativ eine signifikante Aufwertung: Ohne mögli-

¹⁶⁸ Vgl. Abschnitt 5.4 dieser Untersuchung.

¹⁶⁹ Im Zusammenhang mit der Behandlung zorniger Gemütslagen macht Harris auf ein weiteres Paradoxon auf-
merksam: „Now, the concept of therapy for anger is paradoxical: when one is angry, one desires satisfaction
(revenge, according to a common ancient view), not treatment. [...] Plutarch made the point that those who are
suffering from psychic passions are unaware of the fact. [...] *There can be anger therapy only for those who
are not at the moment angry*, or who at any rate have their anger under control, but who are aware of their own
irascibility or some kindred quality and wish to counteract it [Hervorhebung von G.G.].“ In: ders.: *Restraining
Rage*, S. 368.

che Risiken bei der Affizierung der Zuhörer näher zu thematisieren, liefert Aristoteles ein umfassendes Wissen darüber, wie der Zorn seiner Meinung nach funktioniert. Ein Zuviel, wie es sowohl in der *Nikomachischen Ethik* als auch, mit abschreckender Funktion, in *De ira* formuliert wird, existiert dabei nicht. Zorn, der nach der *Rhetorik* sowohl Schmerz als auch Lust erzeugt und zwischen Zornsubjekt und -objekt ein reziprokes Verhältnis herstellt, wird auf diese Weise massenkompatibel gemacht. Ein individuelles Austarieren wie in der *Nikomachischen Ethik* findet dabei nicht statt, wenngleich die *Rhetorik* selbstverständlich auf der Grundlage der aristotelischen *mesotês*-Lehre gedacht werden muss: Der einer Person angemessene ‚richtige‘ Zorn wird hier stets vorausgesetzt.

Zugleich tritt in der *Rhetorik* die narrative Struktur der Emotion hervor: Der Redner gerät zum Geschichtenerzähler, der bestimmte Personen und/oder Ereignisse so schildert, dass das Publikum zornig auf diese Personen bzw. Ereignisse wird. Sprechen und Zorn sind nach diesem Modell eng miteinander verzahnt. Der Zorn erhält seine Legitimation erst dadurch, dass der Zornige dem Opfer seiner Rache seine Identität und den Grund für die Strafaktion kommuniziert.

Während Zorn in Aristoteles' *Nikomachischer Ethik* und *Rhetorik* letztlich nur ein Affekt unter vielen ist, kommt ihm in *De ira* als Antagonist der menschlichen Vernunft unbestritten die Hauptrolle zu. Nach Seneca verwandelt Zorn den Menschen in ein der Sprache und kontrollierter Bewegungen unfähiges tierisches Wesen. In seinem Versuch, der Emotion den Prozess zu machen, kommt es stilistisch zu zahlreichen Metaphorisierungen, die den Zorn beispielsweise mit einem Feuer oder einem Wirbelsturm vergleichen. Seneca fordert den Menschen in *De ira* zu einem kontinuierlichen Schauspiel auf, wenn er den Zorn erfolgreich bezwingen möchte. Besonders hervorzuheben ist in diesem Kontext die Ausnahme von der Regel, nach der es einem Redner gestattet ist, eine zornige Gefühlslage zu simulieren, um das Publikum wieder auf sich aufmerksam zu machen. Auch dies lässt sich als eine Aufforderung zum Schauspielen interpretieren. Zorn ist bei Seneca demnach theatral organisiert: Wenn man zornig ist, hat man sämtliche Anzeichen auf der Körperebene zu unterdrücken und die Rolle eines Nicht-Zornigen einzunehmen – wenn man dagegen nicht zornig ist, hat man sämtliche Anzeichen auf der Körperebene darzustellen und die Rolle eines Zornigen einzunehmen.

3. Zorn – Prototypen

Im vorigen Kapitel wurde gezeigt, dass Zorn nicht auf einen allgemeingültigen Nenner gebracht werden kann: *Der Zorn* existiert demnach nicht, vielmehr scheint sein emotives Potential gerade in einem beständigen Prozess des Über-Setzens zu liegen. So erzeugt der Redner bei seinen Zuhörern einen berechneten Zorn und beeinflusst damit bewusst ihr Empfindungs- und Urteilsvermögen gegenüber einer bestimmten Person oder Handlung (Aristoteles' *Rhetorik*). Andererseits kann der Zorn auch als moralischer Ausnahmezustand interpretiert werden, der den Menschen in eine zähneknirschende Bestie transformiert und nur als theatrale Inszenierung seiner selbst, als rhetorisches Schauspiel, zugelassen wird (Senecas *De ira*). Oder aber der Zorn präsentiert sich als axial verlaufender ‚Zustand‘, dessen charakteristisches Wesen gerade in seiner zwischen zwei Extremzuständen oszillierenden Ambiguität sowie seiner steten Suche nach der augenblicklich richtigen Mitte besteht (Aristoteles' *Nikomachische Ethik*).

Der von Reddy in *The Navigation of Feeling* herausgearbeitete Befund, „that communities systematically seek to train emotions, to idealize some, to condemn others“¹⁷⁰, lässt sich somit auch auf die im vorigen Abschnitt analysierten Zorntheorien anwenden. Zorn wird hier von den Autoren auf eine bestimmte Weise zugeschnitten, um dem Leser Regeln an die Hand zu geben, den Zorn konform zu geltenden Sozialstandards zu regulieren (*Nikomachische Ethik*), hervorzurufen (*Rhetorik*) oder zu unterdrücken (*De ira*).

In diesem Kapitel geht es um die Frage, wie Zorn bei drei prominenten literarischen Figuren funktioniert. Im Zentrum stehen dabei die Prototypen¹⁷¹ Achilles, Mose und Medea, die drei divergierende Zornmodelle repräsentieren und damit zugleich, so meine These, drei emotive Verfahrensweisen in Umlauf bringen, die sich in den von mir untersuchten Dramentexten des 17. und 18. Jahrhunderts wiederfinden lassen.

¹⁷⁰ Reddy: *The Navigation of Feeling*, S. 323.

¹⁷¹ Zum „Prototypen“-Ansatz“ vgl. auch Winko: *Kodierte Emotionen*, S. 92.

3.1 Achilles – zwischen Rasten und Rasen

In der Übersetzung von Johann Heinrich Voß¹⁷² setzt die *Ilias* mit folgenden Worten ein:

Singe den Zorn, o Göttin, des Peleiden Achilleus, / Ihn, der entbrannt den Achaiern un-
nennbaren Jammer erregte, / Und viele tapfere Seelen der Heldensöhne zum Aïs / Sende-
te, aber sie selbst zum Raub darstellte den Hunden, / Und dem Gevögel umher.¹⁷³

Das Proömium lässt nicht den geringsten Zweifel daran aufkommen, welchem Gegenstand das 15.639 Verse umfassende Epos gewidmet ist.¹⁷⁴ Im Unterschied zur Voßschen Übersetzung setzt das griechische Original direkt mit *mênin* (Zorn) ein, so dass die erste Zeile wortwörtlich übersetzt hieße: *Zorn singe, Göttin, des Peleiden Achilleus*.¹⁷⁵ Bereits die formale Architektur des Textes legt Zorn somit von Anfang an als alles bestimmenden Grundstein fest.¹⁷⁶ Dabei handelt es sich bei *mênis*¹⁷⁷ nicht um eine Emotion wie *cholos*¹⁷⁸, der allen Menschen gleichermaßen bereitsteht: „it is generally gods who have *mênis*, except for Achilles.“¹⁷⁹ Wenn wir mangels alternativer Wörter demnach vom Zorn des Achilles sprechen, so müssen wir uns stets den exzeptionellen Charakter der Emotion vor Augen halten, die in der *Ilias* außer Göttern wie Apollo, Hera oder Zeus *nur* Achilles zugeschrieben wird.¹⁸⁰ Zugleich wird der Zorn von Beginn an metaphorisiert, er „entbr[e]nnt“ gleich einem Feuer und wird demnach in der Tradition der Viersäftelehre mit einer Erhitzung des Herzens in eine unmittelbare Beziehung gesetzt. Zugleich generiert dieser exzeptionelle Zorn bei den von ihm in Mitleidenschaft Gezogenen „*unnennbaren* Jammer [Hervorhebung v. G.G.]“. Nicht die trojanischen Gegner unter Führung des Priamos werden die ihm ausgesetzt sein, sondern die

¹⁷² So sehr diese Übersetzung von Altphilologen kritisiert wurde – besonders hervorzuheben ist die Kritik Wolfgang Schadewaldts, der ihr „einen ebenso pietistisch-erregten wie idyllischen Charakter“ unterstellt, „der Homer ganz fremd ist“ (ders.: Zur Übersetzung, in: Homer: *Ilias*, übers. v. dems., Frankfurt a. M. 1975, S. 425-427, hier: S. 425) –, halte ich die Voßsche Fassung für unseren Zusammenhang für die geeignete Übersetzung. Gerade der bei Voß zum Vorschein kommende „behaglich[e], bombastisch[e]“ (ebd.) Wesenszug der ins Deutsche gebrachten Hexameter führt ja den Transformationsprozess vor Augen, dem auch der Zorn bei Übertragungen von einer Sprache in die andere zwangsläufig unterliegt.

¹⁷³ Homer: *Ilias*, übers. v. Johann Heinrich Voß, Frankfurt a. M. 2008, S. 9 (1. Gesang, Vers: 1-2); im Folgenden unter der Sigle IL, der Angabe von Gesang, Verszahl sowie Seitennachweis nachgewiesen.

¹⁷⁴ Vgl. Harbsmeier/Möckel: *Antike Gefühle im Wandel*, S. 9.

¹⁷⁵ Schadewaldt übersetzt die Zeile mit: „Den Zorn singe, Göttin, des Peleus-Sohns Achilleus“ (ders.: *Ilias*, S. 7).

¹⁷⁶ Zur Schwierigkeit, den Zorn des Achilles in einem einzigen Begriff zu fassen vgl. Harbsmeier/Möckel: *Antike Gefühle im Wandel*, S. 11.

¹⁷⁷ Eine ausführliche etymologische Begriffsbestimmung findet sich bei Muellner, Leonard: *The Anger of Achilles. Mênis in Greek Epic*, Ithaca/London 1996, S. 177-196. Vgl. auch Loraux, Nicole: *Die Trauer der Mütter. Weibliche Leidenschaft und die Gesetze der Politik*, übers. v. Eva Moldenhauer, Frankfurt/New York 1992, S. 58.

¹⁷⁸ Für den Zorn des Achilles werden im Griechischen sowohl *mênis* wie *chôlos* als Begriffe herangezogen; vgl. Harris: *Restraining Rage*, S. 153.

¹⁷⁹ Muellner: *The Anger of Achilles*, S. 2.

¹⁸⁰ Vgl. Harris: *Restraining Rage*, S. 51: „The archaic Greek nouns for states of anger were *menis* and *cholos* (literally ‚bile‘). The term *menis* is restricted in Homer to the wrath of gods or of the hero Achilles (who was of half-divine parentage) over perceived major offences, which suggests that it meant something like ‚irresistible wrath.‘“

„Achaier“, die unter Agamemnons Oberbefehl stehenden griechischen Mitstreiter und Verbündeten des Achilles.

Die Übersetzung von Voß überträgt den griechischen Hexameter der *Ilias* ins Deutsche, indem jeder Verszeile des Epos genau sechs Hebungen zugewiesen werden: „Singe den Zorn, o Göttin, des Peleiaden Achilleus [...]“. Der rhapsodische Gesang der *Ilias* wird folglich in einer bestimmten Form dargeboten, die der erzählten Handlung durch den Rhythmus einen gleichmäßigen lyrischen Fluss verleiht. Bezogen auf die furchtbaren Folgen des Zorns, der seine Opfer in eine Mahlzeit für Hunde und Aasvögel verwandelt, heißt dies, dass die Form ihren emotionalen Inhalt gewissermaßen bändigt.

Der in Sprache übersetzte Zorn steht damit vor dem paradox anmutenden Problem, dass er das aus Schriftzeichen gebildete System, aus dem er hervorgebracht wird, unmöglich sprengen kann, obwohl ihm eben jenes System genau dieses Potential zuschreibt. Der „unnennbare[] Jammer“, der auf den Zorn des Achilles folgt, muss *genannt* werden, um un-nennbar werden zu können. Indem der von Homer verwendete Hexameter das Geschehen in ein ruhiges Maß bringt, das an die *Nikomachische Ethik* erinnert, behalten die vierundzwanzig Gesänge der *Ilias* die Hoheit über die Emotionen, die in der Handlung über Götter und Helden hereinbrechen mögen. Der von Homer durch die gewählte Gattung des Epos gesetzte Rahmen bietet demnach eine Struktur, der sich die durch den Inhalt vermittelten Emotionen unterordnen. In den versifizierten barocken Trauerspielen *Papinianus* von Andreas Gryphius sowie *Ibrahim Sultan* von Daniel Casper von Lohenstein, die im vierten Kapitel untersucht werden, wird durch die formale Struktur des Dramentextes ein ähnliches Regulativ konstruiert.

Auffällig am Beginn der *Ilias* ist darüber hinaus, dass das Epos den Zorn mithilfe einer Prophezeie in die Handlung einführt: *Singe den Zorn, o Göttin ...* Gleich einer selbsterfüllenden Prophezeie werden dem Zorn hierdurch die narrativen Weichen gestellt, noch bevor auf der Handlungsebene etwas geschehen ist, was ihn dem Leser näher bringen und erklären würde. Von Anfang an ist die *Ilias* also eine Reflektion, die sich selbst im Erzählen beobachtet. Aus diesem Aspekt lässt sich ein an den Leser gerichteter appellativer Subtext heraushören, der ganz im Zeichen der „Bewältigung von Kontingenz“¹⁸¹ steht.

Die Komplexität, mit der wir es beim Zorn des Achilles zu tun haben, wird noch einmal erhöht, berücksichtigt man die Tatsache, dass die *Ilias* keinen Handlungsbogen schlägt, der von Anfang bis Ende aus sich selbst heraus erklärbar wäre. Vielmehr beginnt das Epos in medias res im zehnten Jahr der griechischen Belagerung der Stadt Troja: „Sind doch bereits neun Jahre des großen Zeus vergangen, / Und schon stockt den Schiffen das Holz, und die Seile

¹⁸¹ Grethlein, Jonas: Das Geschichtsbild der *Ilias*. Eine Untersuchung aus phänomenologischer und narratologischer Perspektive, Göttingen 2006, S. 310.

vermodern; / Unsere [d.i. der Griechen] Weiber indes und noch unmündigen Kinder / Sitzen daheim und schmachten nach uns [...].“ (IL, 2/134-138:47) Um die prekäre Situation angemessen verstehen zu können, ist ein spezifisches Vorwissen erforderlich, wie es dazu kommen konnte, dass Agamemnon mit seinen Verbündeten am Strand vor den Toren Trojas lagert.¹⁸²

Es würde an dieser Stelle den Rahmen sprengen, die Vorgeschichte der *Ilias* ausführlich zu rekonstruieren, jedoch sei kurz auf das für unseren Kontext wichtige Paris-Urteil verwiesen, das den Raub der Helena sowie den trojanischen Krieg zur Folge hat. Nachdem Priamos' Ehegattin Hekuba vor der Geburt ihres zweiten Kindes vom flammenden Untergang der Stadt Troja geträumt hat, beschließt das Königspaar, den Jungen in der Wildnis auszusetzen. Dort jedoch wird er von einer Bärin genährt und schließlich von dem Sklaven Agelaos, der ihn auf Priamos Geheiß ausgesetzt hatte, auf seinem Feld groß gezogen. Nachdem Paris zu einem stattlichen Mann und Hirten herangewachsen ist, suchen ihn die Göttinnen Hera, Pallas Athene und Aphrodite auf und verlangen von ihm einen Schiedsspruch, wer von ihnen drei die Schönste sei. Der Grund für ihren Wettstreit liegt in dem goldenen Apfel, den die Göttin der Zwietracht Eris bei der Hochzeitsfeier von Achilles' Eltern Thetis und Peleus zuvor in Umlauf gebracht hat.

Nachdem Aphrodite Paris als Lohn die schönste Frau der Welt (Helena, die Frau von Agamemnons Bruder Menelaos) versprochen hat, legt er den goldenen Apfel in ihre Hände und verweist damit Zeus' Ehefrau Hera sowie Pallas Athene auf die hinteren Plätze:

Die beiden Enttäuschten wandten ihm *zürnend* den Rücken und schwuren, die Beleidigung an ihm, an seinem Vater Priamus, am Volk und Reiche der Trojaner zu rächen. Hera insbesondere wurde von diesem Augenblicke an die unversöhnlichste Feindin der Trojaner [Hervorhebung v. G.G.].¹⁸³

Somit ist auf der Hochzeit von Achilles' Eltern durch einen Vergleich eine Ausgangslage geschaffen worden, die einen idealen Nährboden für zornige Gemüter darstellt, wie auch Seneca in *De ira* festhält:

Zu einem anderen war jemand großzügiger. Das Unsere sollte uns *unvergleichlich* freuen: Nie wird einer glücklich sein, den das größere Glück des andren wurmt. Ich habe weniger als erhofft – doch vielleicht hoffte ich auf mehr als recht war. Davor sollte man sich am

¹⁸² Zu den militärhistorischen Bedingungen eines Belagerungskrieges zu Homers Zeiten vgl. Schulz, Raimund: Feldherren, Krieger und Strategen. Krieg in der Antike von Achill bis Attila, Stuttgart 2012, S. 20: „Eher mag man sich vorstellen, dass Homer Erfahrungen von Beutezügen seiner Zeit in eine heroische Vergangenheit projizierte und diese Erfahrungen überdimensional ausgestaltete. Tatsächlich waren die Griechen der homerischen Zeit weder technisch noch logistisch zur Einnahme einer gut befestigten Stadt in der Lage. Die *epische* Eroberung musste deshalb mit dem Trick des hölzernen Pferdes gelingen [...].“

¹⁸³ Schwab, Gustav: Die Sagen Trojas, in: ders.: Die schönsten Sagen des klassischen Altertums, Bindlach 2006, S. 189-376, hier: S. 194f.

meisten hüten, daraus erwachsen die verheerendsten Zornesausbrüche, die sich selbst gegen das Heiligste richten [Hervorhebung v. G.G.]. (DI, 3,30:147)

Erst die Ausschließlichkeit, die in tragischer Konsequenz aus dem Erisapfel erwächst, erfordert von Hera, Pallas Athene und Aphrodite einen kompromisslosen Vergleich. Ein im Vorfeld angenommener Idealzustand der Parität wird damit aufgebrochen und durch ein labiles Kräfteverhältnis ersetzt, in dem der Eine mehr wert ist als der Andere und der Andere ergo geringer geschätzt wird als der Eine.

Daraus folgt, dass bereits am Ausgangspunkt der Handlung ein großes Maß an Zorn vorhanden ist, das prägend auf die Geschehnisse in der *Ilias* sowie der *Odyssee* wirkt.¹⁸⁴ Insofern handelt das Epos keineswegs nur von *dem* Zorn des Achilles, sondern in einem größeren Kontext betrachtet sind die von Homer besungenen Ereignisse lediglich das Glied einer Ereigniskette, die durch den Zorn verbunden wird. Der Zorn ist die Klammer, die diesen griechischen Mythos einfasst und zusammenhält.¹⁸⁵ Hiervon ausgehend soll im Folgenden der spezifisch achilleische Zorn herausgearbeitet werden, wobei der erste, neunte, zwanzigste sowie vierundzwanzigste Gesang im Mittelpunkt stehen.

Im ersten Gesang der *Ilias* wird der Zorn in drei Schritten aktiviert.¹⁸⁶ Zunächst sind daran Agamemnon, der Apollopriester Chryses sowie Apollo selbst beteiligt: Der Priester erscheint mit den Insignien seines Gottes, „Lorbeerschmuck“ (IL, 1/13:9) und „goldene[r] Stab“ (IL, 1/14:9) zu Beginn im Feldlager der Griechen, wo er diese in unterwürfigem Tonfall darum ersucht, seine Tochter einzulösen, die von den Achaïern bei einem Feldzug erobert und Agamemnon als Beute überlassen worden ist: „Doch mir gebt die Tochter zurück, und empfaht die Lösung, / Ehrfurchtsvoll vor Zeus ferntreffendem Sohn Apollon.“ (IL, 1/20-21:9) Agamemnon jedoch weigert sich strikt, auf Chryses' flehentliche Bitten einzugehen und ihm die Tochter zurückzugeben. Stattdessen verhöhnt er den alten Mann, zieht Apollos Macht in Zweifel – „Kaum wohl möchte dir helfen der Stab, und der Lorbeer des Gottes!“ (IL, 1/28:9) – und verspricht ihm, seine Tochter sowohl als Arbeitskraft wie als Sexualpartnerin bis ins hohe Alter zu verwenden. Daraufhin schickt er ihn mit drohenden Worten davon (vgl. IL, 1/30-32:9).

¹⁸⁴ Die Irrfahrten des Odysseus sind im Wesentlichen auf den Zorn des Poseidon zurückzuführen, der Odysseus immer wieder an der erfolgreichen Heimkehr nach Ithaka hindert.

¹⁸⁵ Vgl. Koziak, Barbara: Retrieving Political Emotion. *Thumos*, Aristotle and Gender, Pennsylvania 2000, S. 40: „Achilles' anger, as it turns out, is only a reaction to the anger of Agamemnon, whose own anger is a reaction to Apollo's anger. The genealogy could be continued. For Apollo only becomes angry after the Greeks became angry after Menelaus became angry after Hera became angry. Anger in ancient Greek folklore moves wavelike through the annals of its gods, goddesses, and heroes.“

¹⁸⁶ Vgl. Muellner: Anger of Achilles: S. 128f.

Die Ausgangsbasis bildet demnach ein Interessenkonflikt zwischen einer religiösen (der Priester) und einer politischen (der Völkerfürst) Führerfigur, wobei Agamemnon Chryses geringschätzt. Agamemnon glaubt sich bei den ihm unterstehenden Kriegern vor allen göttlichen Einmischungen sicher und missbraucht seine augenblickliche Machtposition, um Chryses zu verspotten.

Insofern sind die von Aristoteles in der *Rhetorik* genannten Ausgangsbedingungen für das Zürnen erfüllt, jedoch findet im Anschluss an Chryses' Gebete, die er hilfeschend an Apollo richtet, eine Übertragung des Zorns von der menschlichen auf die göttliche Handlungsebene statt. Nicht Chryses selbst wird zornig, sondern sein Schmerz hat einen Rückkopplungseffekt zur Folge, bei dem Apollo als Stellvertreter für seinen Priester die Szenerie betritt und die Rache für das fehlgeschlagene Tauschgeschäft (Chryses' Tochter gegen den Beistand Apollos für den Sieg über Troja) mit allen ihm zur Verfügung stehenden Mitteln vollstreckt:

Schnell von den Höhn des Olympos enteilet' er [d.i. Apollo], zürnendes [!] Herzens, / Auf der Schulter den Bogen und ringsverschlossenen Köcher. / Laut erschollen die Pfeile zugleich an des Zürnenden Schulter, / Als er einher sich bewegt'; er wandelte, düster wie Nachtgraun; / Setzte sich drauf von den Schiffen entfernt, und schnellte den Pfeil ab; / Und ein schrecklicher Klang entscholl dem silbernen Bogen. / Nur Maultier' erlegt' er zuerst und hurtige Hunde: / Doch nun gegen sie selbst [d.s. die Griechen] das herbe Geschöß hinwendend, / Traf er; und rastlos brannten die Totenfeuer in Menge. (IL, 1/44-52:11)

Der göttliche Zorn des Apollo, der mit seinen Pfeilen den Griechen die Pest bringt, geht auf Grund der anfangs erfolgten Geringschätzung des Chryses noch mit Aristoteles' Begriffsbestimmung konform. Das Resultat aber ist inkommensurabel zur *Rhetorik*, in der es um den strategischen Einsatz von Worten geht, um die Meinung eines Auditoriums im eigenen Sinne zu beeinflussen und gegen eine bestimmte Person einzunehmen, über die im Rahmen eines geordneten Gerichtsverfahrens geurteilt wird.

Apollos Zorn ähnelt einer über die Menschen hereinbrechenden Naturgewalt, die ohne Rücksicht auf Verluste unter ihnen wütet.¹⁸⁷ Dabei werden die Regeln der Verhältnismäßigkeit außer Kraft gesetzt: Einerseits bleibt der Hauptverantwortliche von der im Lager umgehenden Krankheit körperlich unversehrt, andererseits bezahlen zahllose unschuldige Männer mit ihrem Leben, weil eine Tochter ihrem Vater nicht ausgehändigt wird. Gleich einem kausalen Wirkungsprinzip entfaltet sich hier ein Zorn, der, einmal angestoßen, ohne Unterlass seinen Tribut fordert, bis der Bitte des Priesters genüge getan wurde.

¹⁸⁷ Vgl. Muellner: Anger of Achilles, S. 8 u. S. 96f. sowie Lehmann: Kulturgeschichte des Zorns, S. 54.

Der zweite Schritt der Zornaktivierung führt Achilles ein: Als Reaktion auf die seit neun Tagen grassierende Epidemie ruft die Göttin Hera in Achilles durch einen Traum den Entschluss hervor, eine Volksversammlung einzuberufen, um über Gründe und Auswege aus der Misere zu debattieren (vgl. IL, 1/53-56:11).¹⁸⁸ Aus diesem Grund soll der Seher Kalchas auf der Versammlung zunächst darüber Aufschluss geben, wer die Verantwortung für die Ereignisse trägt. Doch bevor dieser mit der Sprache herausrückt, wendet er sich an Achilles und bittet diesen um Beistand:

Peleus Sohn, du gebeutst mir, o Göttlicher, auszudeuten / Diesen Zorn des Apollon, des fernhintreffenden Herrschers. / Gerne will ich's ansagen; doch du verheiße mir mit Eidschwur, / Daß du gewiß willfährig mit Wort und Hände mir helfest. / Denn leicht möchte' erzürnen ein Mann, der mächtiges Ansehns / Argos Völker beherrscht, und dem die Achaier gehorchen [d.i. Agamemnon]. / Stärker ja ist ein König, der zürnt dem geringeren Manne. / Wenn er auch die Galle den selbigen Tag noch zurückhält; / Dennoch laur't ihm beständig der heimliche Groll in dem Busen, / Bis er ihn endlich gekühlt. Drum rede du, willst du mich schützen? (IL, 1/74-83:13)

Ohne entsprechende Vorsichtsmaßnahmen sieht sich Kalchas dem über ihn hereinbrechenden Zorn des Königs schutzlos ausgeliefert. An dieser Szene lässt sich zeigen, wie mit dem Zornaffekt verfahren wird. Zunächst ist festzuhalten, dass Agamemnons Zorn zu diesem Zeitpunkt de facto noch nicht existiert. Stattdessen wird über ihn gesprochen, indem er als eine mögliche Handlungsoption im Futur in den Raum gestellt wird. Dabei vermittelt Kalchas dem Achilles und der übrigen Versammlung ein spezifisches Wissen über den Zorn, das der Emotion im Verbund mit dem König und Herrscher eine besondere Macht über den „geringeren Manne“ zubilligt.¹⁸⁹ Der „Groll“ wird hierbei kongruent zur Temperamentenlehre in der „Galle“ verortet.¹⁹⁰

Nachdem Achilles Kalchas seinen uneingeschränkten Schutz zugesichert hat (vgl. IL, 1/88-90:13), offenbart dieser den Griechen, dass Apollo erst dann von ihnen ablassen werde, wenn Chryses seine Tochter aus Agamemnons Händen erhalten habe. In der Tat reagiert Agamemnon zornig auf die Erklärung, die in der Missachtung Apollos die Ursache für die Seuche

¹⁸⁸ Erneut fällt auf, wie eng das Schicksal menschlicher Figuren in der *Ilias* mit göttlichen Handlungen verwoben ist: immer wieder greifen Götter gleich Regisseure bei einer Probe in die Aufführung ein, um den Verlauf des Stückes nach ihrem Gutdünken in eine andere Richtung zu lenken.

¹⁸⁹ Vgl. hierzu Grassotti, Hilda: „Ira regia“, in: *Lexikon des Mittelalters*, Bd. 5, hg. v. Robert-Henri Bautier, München/Zürich 1991, Sp. 643-644. Umfassend zum Motiv des königlichen Zorns vgl. auch Althoff, Gerd: *Ira Regis: Prologomena to a History of Royal Anger*, in: *Anger's Past. The Social Uses of an Emotion in the Middle Ages*, hg. v. Barbara H. Rosenwein, Ithaca/London 1998, S. 59-74.

¹⁹⁰ Vgl. Collins, Christopher: *Authority Figures. Metaphors of Mastery from the Iliad to the Apocalypse*, London 1996, S. 74.

sieht. Was sich beim Gott jedoch als eine tagelange Strafaktion äußert, erhält beim Heerführer der Griechen eine soziale Codierung:

Wieder erhob sich / Atreus Heldensohn, der Völkerfürst Agamemnon, / Zürnend vor Schmerz; es schwoll ihm das finstere Herz voll der Galle / Schwarz umströmt; und den Augen entfunktete strahlendes Feuer. / Gegen Kalchas zuerst mit drohendem Blicke begann er: / Unglücksseher, der nie auch ein heilsames Wort mir geredet! Immerdar nur Böses erfreut dein Herz zu verkünden! Gutes hast du noch nimmer geweissagt, oder vollendet! (IL, 1/101-108:13)

Der Zorn wird physiologisch erneut mit einer verstärkten Gallenaktivität umschrieben, welche das Herz affiziert und „[s]chwarz umströmt“. Darüber hinaus wird er in sozial konvenable Bahnen gelenkt, indem Agamemnon sich an ein bestimmtes Prozedere hält. So erhebt er sich und hält sich demzufolge an die Regel, nach welcher der Redner aufzustehen hat, wenn er bei der Volksversammlung das Wort ergreift. Im Anschluss daran drückt er sein inneres Empfinden durch einen „drohende[n] Blick“ aus, übersetzt den Zorn zugleich jedoch in Worte, welche die vorgebrachte Interpretation in den Kontext des bisher von Kalchas Gesagten setzen. Präzise stellt der Zorn in der Gattung des Epos einen Sinnzusammenhang her, der den König nicht schlagartig wie in Senecas Ratgeber *De ira* überfällt und übermannt, sondern der die bestehende Situation in einen Traditionszusammenhang einbettet: „Gutes hast du noch nimmer geweissagt, oder vollendet!“

Diese Beobachtung bestätigt sich, betrachtet man den Fortgang von Agamemnons Rede. Er erklärt sich bereit, Chryses seine Tochter auszuhändigen, verlangt im Umkehrschluss jedoch, dass ihm umgehend gleichwertiger Ersatz geleistet werden müsse: „Gleich nur ein Ehrengeschenk bereitet mir, daß ich allein nicht ungeehrt der Danaer sei; nie wäre das schicklich! Denn das seht ihr alle, daß mein Geschenk [d.i. Chryses' Tochter] mir entgeht.“ (IL, 1/118-120:15) Zorn wird somit zu einem „Seismograph[en] für ehrkränkende Geringschätzung“.¹⁹¹

Der in ein Kommunikationssystem übersetzte Zorn gehorcht dementsprechend verschiedenen Regeln:

- 1) Bei Kalchas werden seine schrecklichen Konsequenzen rhetorisch bewusst vor Augen geführt, weil er den Beistand Achilles' für seine Sache gewinnen will: Er wird fiktional in Aussicht gestellt.
- 2) Bei Agamemnon präsentiert sich die Gleichung durch Symmetrie: Was auf der einen Seite (Geschenk) entnommen wird, das verringert auch den Wert auf der anderen Seite (Ehre).

¹⁹¹ Lehmann: Kulturgeschichte des Zorns, S. 46.

An diesem Punkt übernimmt Achilles für Kalchas das Sprechen und beschwört damit jenen Konflikt herauf, der seinen eigenen Zorn in die Wege leitet:

Atreus Sohn, ruhmvoller, du habbegierigster aller, / Welches Geschenk verlangst du vom edlen Volk der Achaier? / Nirgends wissen wir doch des gemeinsamen vieles verwahrt: / Sondern so viel wir aus Städten erbeuteten, wurde geteilet; / Auch nicht ziemt es dem Volke, das einzelne wieder zu sammeln. (IL, 1/122-126:15)

Das Problem, das von Achilles aufgeworfen wird, betrifft die Verfügbarkeit von Ehrengeschenken unter den griechischen Kriegern. Achilles bilanziert ein Ungleichgewicht zwischen seinen persönlichen Leistungen auf dem Schlachtfeld und der ihm zugewiesenen Belohnung: „[...] die schwerste Last des tobenden Schlachtengetümmels / Trag' ich mit meinem Arm: doch kommt zur Teilung es endlich, / Dein [d.i. Agamemnon] ist das größte Geschenk [...].“ (IL, 1/164-168:17)

Zu Beginn der *Ilias* geht es folglich um ein präzises Abwägen von Leistungen. Der Konflikt eskaliert, nachdem Agamemnon ankündigt, als Konsequenz der Freilassung von Chryses' Tochter Achilles eine Sklavin wegzunehmen: „[...] allein ich hole die rosige Tochter des Brieses / Selbst mir aus deinem Gezelt, dein Ehrengeschenk, daß du lerntest, / *Wie viel höher ich sei als du*, und ein anderer zage, / *Gleich sich mir zu wännen*, und so mir zu trotzen ins Antlitz [Hervorhebungen v. G.G.]!“ (IL, 1/184-187:17) Indem Achilles ihn herausfordert, stellt er zugleich Agamemnons Herrschaft in Frage. Um die bestehende Hierarchie zu bewahren und die eigene Höherstellung zu verteidigen, bleibt Agamemnon keine andere Wahl, als seine Führungsposition zu untermauern, indem er Achilles' Sklavin raubt.

Frauen beziehungsweise das Motiv des Frauenraubs spielen in der *Ilias* für den Zornaffekt eine zentrale Rolle: Chryses erhält seine Tochter nicht zurück, so dass Apollo den Griechen zürnt. Agamemnon kann nicht zulassen, dass ihm ein Ehrengeschenk weggenommen wird, woraufhin er Kalchas und Achilles zürnt. Und Achilles, der Agamemnon nur widerwillig beisteht, kann nicht ohne Briseis auskommen, weil ihr Raub gleichbedeutend mit seiner Entehrung wäre. Sein daraus resultierender Zorn auf Agamemnon bezeichnet eine entscheidende Wegmarke in Homers Werk:

Jener [d.i. Agamemnon] sprach's; da entbrannte der Peleion', und das Herz ihm / Unter der zottigen Brust ratschlagete, wankenden Sinnes: / Ob er das schneidende Schwert alsbald von der Hüfte sich reißend / Trennen sie sollt' auseinander, und niederhaun den Atreiden; / Oder stillen den Zorn, und die mutige Seele beherrschen. / Als er solches erwog in des Herzens Geist und Empfindung, / Und er das große Schwert schon hervorzog; naht ihm vom Himmel / Pallas Athen', entsandt von der lilienarmigen Here, / Die für beide zugleich in liebender Seele besorgt war. (IL, 1/188-196:17)

Der Zorn droht von der verbalen Ebene gegenseitiger Anklagen und Schmähreden auf die Ebene physischer Aktion überführt zu werden. Der aggressive, das Leben Agamemnons unmittelbar gefährdende Zorn wird zunächst in Aussicht gestellt, dann jedoch zugunsten einer Zornstarre aufgegeben, die Achilles von allen Kämpfen rasten lässt: „Wahrlich vermißt wird Achilleus hinfort von den Söhnen Achaias / [...] und tief in der Seele zernagt dich [d.i. Agamemnon] / Zürnender Gram, daß den besten der Danaer [d.i. Achilles] nicht du geehret!“ (IL, 1/240-244:21)

Indem Achilles fortan den Kämpfen fernbleibt, macht er sich nach dem Wegführen von Bri-seis in Agamemnons Zelt zu einem sozialen Außenseiter: „Jener zürnt“, an des schnellwandelnden Schiffen sich setzend / [...] Niemals in den Rat, den männerehrenden, ging er; / Niemals mehr in die Schlacht. Doch Gram zernagte das Herz ihm / Daß er blieb; er verlangte nur Feldgeschrei und Getümmel“ (IL, 1/488-492:33). Der Zorn lässt ihn zum passiven Zuschauer der Kämpfe werden, die ohne ihn nicht gewonnen werden können. Denn ausschließlich er ist in der Lage, Hektor auf dem Schlachtfeld zu überwinden. In diesem Kontext sucht Achilles' Mutter, die Meeresgöttin Thetis, Zeus auf dem Olymp auf, um diesen darum zu ersuchen, die weiteren Ereignisse des Krieges so zu gestalten, dass die Griechen es an Kampfstärke nicht mit den Trojanern aufnehmen können:

Ehre mir meinen Sohn, der frühhinwelkend vor anderen / Sterblichen ward! Doch hat ihn der Völkerfürst Agamemnon / Jetzo entehrt und behält sein Geschenk, das er selber geraubet! / Aber o räch' ihn du, Olympier, Ordner der Welt, Zeus! Stärke die Troer nunmehr mit Siegskraft, bis die Achaier / Meinen Sohn mir geehrt, und reichliche Ehr' ihm vergolten! (IL, 1/505-510:33)

Der letzte Schritt zur Aktivierung des Zorns im ersten Gesang der *Ilias* erfolgt durch einen täuschenden Traum, den Zeus Agamemnon sendet. Dieser suggeriert dem Anführer der Griechen, die Götter seien nunmehr ganz auf Seiten des griechischen Heeres und Troja leicht einzunehmen (vgl. IL, 2/30-33:41f.). Die nachfolgenden Kämpfe, die zu furchtbaren Verlusten bei den Griechen führen¹⁹², offenbaren den theatralen Charakter des Zorns in der *Ilias*: Der in seinem Zelt sitzende, zürnende Achilles wird dabei zum Zuschauer, der der göttlichen Inszenierung zur Wiederherstellung seiner Ehre beiwohnt.

¹⁹² Vgl. hierzu auch Lehmann: Kulturgeschichte des Zorns, S. 56: „Die Verheerungen, die durch *menis* angerichtet werden, sind nicht zuletzt dadurch so zerstörerisch, weil der Konflikt zwischen zwei Streitenden immer das ganze Kollektiv in Haft nimmt. Apollon schickt im Zorn auf Agamemnon allen Achaiern die Pest, und Achills Zorn stürzt nicht nur Agamemnon, sondern alle Achaier ins Verderben.“

Bis zum Tod seines engsten Freundes Patroklos dauert der Groll des Achilles an. Dabei ist Achilles in dem Sinne eins mit seinem Zorn¹⁹³, als dass ein Konzept der Aufrichtigkeit und Unaufrichtigkeit, wie es von Lionel Trilling herausgearbeitet wurde, in der *Ilias* noch nicht zur Debatte steht.¹⁹⁴ Das Besondere an Achilles' Zorn ist vielmehr, dass er den Helden in seinem Zelt isoliert und zu gänzlicher Passivität verpflichtet.¹⁹⁵ Es geht Achilles in seinem Streit nicht um das „Durchfechten des Konfliktes [Hervorhebung v. G.G.]“.¹⁹⁶ Der Zorn wirft Achilles buchstäblich aus der ihm vorherbestimmten Bahn des großen Kriegers und Städtezerstörers, der alles daran setzt, seine Ehre auf dem Schlachtfeld zu vermehren. Dabei handelt es sich um ein retardierendes Moment, setzt der Text doch im Vorfeld bereits Signale, die auf das Ende des in sich ruhenden Zustandes hindeuten: „Zürnend lag er vor Schmerz; allein bald sollt' er emporstehn.“ (IL, 2/694:75)¹⁹⁷

Im neunten Gesang der *Ilias* schickt Agamemnon Odysseus mit vier weiteren Helden zu den Zelten der Myrmidonen, um Achilles zum Einlenken zu bewegen. Sie sollen erreichen, dass er dem Zorn abschwört und sich wieder aktiv an den Kämpfen beteiligt. Agamemnon stellt dafür neben der Rückgabe der geraubten Sklavin Briseis noch eine Vielzahl weiterer Entschädigungen in Aussicht, die Achilles nach Möglichkeit umstimmen sollen:

Zehn Talente des Goldes, dazu dreifüßiger Kessel / Sieben vom Feuer noch rein, und zwanzig schimmernde Becken, / Auch zwölf mächtige Rosse, gekrönt mit Preisen des Wettlaufs. / [...] Sieben Weiber auch geb' ich [d.i. Agamemnon], untadlige, kundig der Arbeit, / Lesbische, die, da er Lesbos, die blühende, selber erobert, / Ich mir erkor, die an Reiz der Sterblichen Töchter besiegeten. / Diese nun geb' ich ihm; es begleite sie, die ich entführet, / Brises' Tochter zugleich, und mit heiligem Eide beschwör ich's, / Daß ich nie ihr Lager verunehrt, noch ihr genahet, / Wie in der Menschen Geschlecht der Mann dem Weibe sich nahet. [...] Wann zum achaischen Argos, dem Segenslande, wir heimziehn; / Soll er mein Eidam sein, und ich ehr' ihn gleich dem Orestes, / Der, mein einziger Sohn, aufblüht in freudiger Fülle. / Drei sind mir der Töchter in wohlverschlossener Wohnung: /

¹⁹³ Vgl. Sloterdijk: Zorn und Zeit, S. 17: „Der Held und seine *menis* bilden für Homer ein unzertrennliches Gespann, so daß sich angesichts dieser prästabilisierten Union jede Herleitung des Zorns aus äußeren Anlässen erübrigt. Achilles ist zorn erfüllt, so wie der Nordpol eisig, der Olymp umwölkt und der Mont Ventoux windumtost ist.“

¹⁹⁴ Vgl. Trilling, Lionel: Sincerity and Authenticity, Harvard 1971, S. 2. Vgl. hierzu auch Snell, Bruno: Die Entdeckung des Geistes. Studien zur Entstehung des europäischen Denkens bei den Griechen, Hamburg ³1955, S. 38: „Einen Zwiespalt in der Seele gibt es bei Homer so wenig, wie es einen Zwiespalt im Auge oder einen Zwiespalt in der Hand geben kann.“

¹⁹⁵ Vgl. Muellner: Anger of Achilles, S. 123.

¹⁹⁶ Simmel, Der Streit, S. 306.

¹⁹⁷ Vgl. auch IL, 8/473-476:157: „Denn nicht ruhn soll eher vom Streit der gewaltige Hektor, / Eh' sich erhebt bei den Schiffen der mutige Renner Achilleus, / Jenes Tags, wann dort sie zusammengedrängt um die Steuer / Kämpfen in schrecklicher Eng', um den hingesunknen Patroklos.“

Deren wähl' er sich eine [...]. Sieben geb' ich ihm der wohlbevölkerten Städte [...]. (IL, 9/122-152:271)

Mit dieser Fülle an Gaben setzt Agamemnon jedes Gleichmaß außer Kraft. Das Quidproquo steht offensichtlich in keinem Verhältnis zu dem ursprünglichen Streitgegenstand, der in der Entführung einer einzigen Frau bestand. Dabei überführt der griechische Anführer den mit Worten in der Volksversammlung im direkten persönlichen Aufeinandertreffen geführten Streit (vgl. den ersten Gesang der *Ilias*) in einen Stellvertreterkrieg: Er schickt in seinem Namen Phönix, Odysseus, Ajas, Hodios und Eurybates vor und demonstriert in der Fülle der angebotenen Güter seine Vorrangstellung gegenüber Achilles, woraus denn auch die „Ablehnung der sozialen Mechanismen der Anerkennung“¹⁹⁸ des Letzteren entspringt. Mehr noch, indem er die Exponentialität der Briseis für den bestehenden Konflikt relativiert und mit Jungfrauen, goldenen Kesseln und Pferden zu einem großen „Kaufgesuch“¹⁹⁹ vermengt, stellt er Achilles' bisheriges Ruhm und Rasten im Groll offen in Frage: „Es gibt genug Fälle von Höflichkeiten, die Beleidigungen sind, Geschenke, die demütigen, mitleidige Teilnahme, die als freche Zudringlichkeit wirkt oder das Leiden ihres Opfers vermehrt [...]“²⁰⁰

Als Odysseus und die übrigen Gesandten Achilles in seinem Zelt erreichen, spielt sich vor ihren Augen eine denkwürdige Szene ab:

Als sie die Zelt' und Schiffe der Myrmidonen erreichten; / Fanden sie ihn [d.i. Achilles],
erfreuend sein Herz mit der klingenden Leier, / Schön und künstlich gewölbt, woran ein
silberner Steg war; / Die aus der Beut' er gewählt, da Eetions Stadt er vertilget: / Hiermit
erfreut' er sein Herz, und sang Siegestaten der Männer. / Gegen ihn saß Patroklos allein,
und harrete schweigend / Dort auf Äakos' Enkel, bis seinen Gesang er vollendet. (IL,
9/189-195:273)

Dies ist die einzige Stelle in der *Ilias*, in der ein Held singt und musiziert.²⁰¹ Bedeutsam für unseren Kontext ist, dass Achilles sich zu diesem Zeitpunkt im Modus des Zürnens befindet. In einer medialen Transferleistung wird der Zorn von der Ebene realer Kämpfe auf jene der in Heldenliedern besungenen Konflikte übersetzt. Zugleich spiegelt sich das Epos in sich selbst: Die *Ilias* beginnt im ersten Gesang mit dem Appell an die Muse, den Zorn des Achilles zu singen und nun, im neunten Gesang, ist es Achilles selbst, der das Wort ergreift und zürnend singt bzw. singend zürnt. Das durch den Zorn hervorgerufene Rasten von allen Kampfhand-

¹⁹⁸ Grethlein: Geschichtsbild der *Ilias*, S. 126.

¹⁹⁹ Friedrich, Lars: Der Achill-Komplex. Versuch einer dekonstruktiven Gattungspoetik, München 2009, S. 32.

²⁰⁰ Simmel: Der Streit, S. 328.

²⁰¹ Die Götter erfreuen sich dagegen bereits am Ende des ersten Gesangs an Musik, nachdem Hera und Zeus ihren Streit über das vorangegangene Gespräch zwischen Thetis und dem Göttervater beigelegt haben: „Also den ganzen Tag bis spät zur sinkenden Sonne / Schmausten sie [d. s. die Götter], und nicht mangelt' ihr Herz des gemeinsamen Mahles, / Nicht des Saitengetöns von der lieblichen Leier Apollons, / Noch des Gesangs der Musen mit hold antwortender Stimme.“ (IL, 1/601-604:37)

lungen führt die dichterische Vorstellung und das Besingen von Handlungen in das Epos ein.²⁰²

Achilles schließt trotz aller Bitten Agamemnons Angebot kategorisch aus:

Aber es schwillt das Herz von Galle mir, wenn ich des Mannes / Denke, der mir so
schnöde vor Argos' Volke getan hat, / Atreus' Sohn, als wär ich ein ungeachteter Fremd-
ling. / Ihr demnach geht hin, und verkündiget dort die Botschaft. / Denn nicht eher ge-
denk' ich des Kampfs und der Männerermordung, / Ehe des waltenden Priamos' Sohn,
der göttliche Hektor, / Schon die Gezelt' und Schiffe der Myrmidonen erreicht hat, / Ar-
gos' Volk hinmordend, und Glut in den Schiffen entflammt. (IL, 9/446-453:295f.)

Trotz seines Zorns hält sich Achilles an die Etikette, die ihm als Gastgeber auferlegt sind: Nicht nur heißt er Odysseus und die anderen in seinem Zelt willkommen, er lässt ihnen darüber hinaus ein Festmahl bereiten, das nach einem genau eingehaltenen *Procedere* vonstattengeht.²⁰³ Der Zorn verbleibt demzufolge wie bei der Volksversammlung im ersten Gesang innerhalb der Grenzen, die sich auf Agamemnon und das Fernbleiben von den Kämpfen beziehen. Zu keinem Zeitpunkt schießt er wie in Senecas *De ira* beschrieben über das Ziel hinaus.

In seiner Weigerung, die Geschenke zu seiner buchstäblichen Ehrenrettung anzunehmen, bricht Achilles jedoch mit allen bekannten Konventionen: „Unbarmherziger Mann [d.i. Achilles]! Sogar für des Bruders Ermordung / Oder des toten Sohns, empfing wohl mancher die Sühnung [...] Allein dir gaben ein hartes / Unversöhnliches Herz die Unsterblichen, wegen des einen Mägdleins!“ (IL, 9/632-647:295)

Alle Verhandlungen mit Achilles sind zum Scheitern verurteilt. Dem Verursacher des Zorns sind damit alle Hände gebunden, selbst wenn Agamemnon ihm sein eigenes Leben als Kompensation für die Kränkung in die Hände legte, wäre Achilles weiterhin in seinem „stolzen Sinn“ (IL, 9/700:299) gefangen. Die Konfliktlösung liegt stattdessen außerhalb von Agamemnons Wirkungskreis, da der trojanische Held Hektor, dem außer Achilles niemand an Kampfstärke gewachsen ist, sich in seiner Zerstörungswut an den Griechen gütlich tun soll, während Achilles beobachtend dem furchtbaren Schauspiel beiwohnt. Das Beharren auf seinem Standpunkt, das sich weder durch Mitleid, Sanftmut oder Barmherzigkeit beirren lässt, markiert zugleich das vollständige Außer-sich-Sein des Achilles. Allen Beziehungen entho-ben, befindet der Held sich zugleich außerhalb jeder sozialen Hierarchie. Anstelle eines Modells der „Ansprechbarkeit für die Welt“²⁰⁴ wird eines der Inkommunikabilität vorgeführt, das

²⁰² Über Lehmanns Einschätzung (vgl. ders.: Kulturgeschichte des Zorns, S. 64f.) hinaus, der die *mênis* des Achilles als „Nicht-Handeln“ definiert, lässt sich hier meines Erachtens eine Übersetzung von Passivität auf dem Schlachtfeld in Aktivität auf der reflexiven Ebene des Heldengesangs beobachten.

²⁰³ Vgl. IL, 9/202-223:275.

²⁰⁴ Butler, Judith: Krieg und Affekt, hg. u. übers. v. Judith Mohrmann, Juliane Rebentisch u. Eva von Redecker, Zürich/Berlin 2009, S. 12.

es freilich zulässt, nach wie vor Gäste zu empfangen und zu bewirten. Wenn Aristoteles in seiner *Rhetorik* sein Zornkonzept anhand des obigen Zitats illustriert²⁰⁵, so entgeht ihm dabei meines Erachtens, dass die herausgearbeitete Szene in Achilles' Zelt eine Form von Zorn ins Spiel bringt, die sich durch ein Aushebeln der Rhetorik auszeichnet und „im brütenden Stillstand“²⁰⁶ keine auf Versammlungen getroffene Beschlüsse und Urteile mehr gelten lässt. Angesichts der prekären Lage, die sich für die Griechen während des Näherrückens der von Hektor angeführten Trojaner immer weiter zuspitzt, beschließt Achilles' Freund Patroklos, eine List anzuwenden, um das Kampfglück doch noch zu ihren Gunsten zu wenden:

Sende zum wenigsten mich [d.i. Patroklos], und der Myrmidonen Geschwader / Folge zugleich, ob ich etwa ein Licht der Danaer werde, / Gib mir auch um die Schultern die Rüstungen, welche du trägest; / Ob mich für dich ansehend vielleicht vom Kampfe die Troer / Abstehn, und sich erholen die kriegerischen Männer Achaias / Ihrer Angst, wie klein sie auch sei die Erholung des Krieges. / Leicht auch können wir Frische die schon ermüdeten Kämpfer / Rückwärts drängen zur Stadt, von den Schiffen hinweg und Gezelten. / Also sprach er flehend, der Törichte! Siehe, sich selber / Sollt' er jetzo den Tod und das schreckliche Schicksal erlehen! (IL, 16/38-47:505)

Patroklos möchte in Achilles' Rüstung gleich einem Kostüm schlüpfen, um die Rolle des einzigartigen Helden auf dem Schlachtfeld zu spielen. Zwar weiß er, dass er sich zu keinem Zeitpunkt mit Achilles gleichstellen kann, jedoch hofft er, den Griechen als „Licht“ ein Symbol zu sein und die Trojaner so stark zu täuschen, dass sie „[r]ückwärts drängen zur Stadt [...]“. An diesem Punkt greift der Erzähler der Handlung voraus, indem er Patroklos' Plan zum Scheitern verurteilt, bevor er in die Tat umgesetzt wurde. Auf diese Weise entsteht der Eindruck, alle Geschehnisse innerhalb des Epos seien bereits von einer höheren Hand geordnet. Die Ereignisse und Taten der *Ilias* werden zu einer großen Bühne gemacht, auf die der Dichter souverän hinabblickt.

Achilles stimmt dem Plan zu und händigt Patroklos seine Rüstung und (bis auf seinen Speer) seine Waffen aus. Im Anschluss nimmt er die Rolle des Zuschauers an, der sein Alter Ego *on stage* agieren sehen möchte:

Jetzo, nachdem er [d.i. Achilles] [den Wein aus dem Becher auf den Boden] gesprengt, und Zeus dem Vater gefleht, / Eilt' er zurück ins Gezelt, und legt' in den Kasten den Becher, / Kam dann, und stand vor dem Zelte; denn noch verlangte das Herz ihm, / *Anzuschauen* der Troer und Danaer blutige Feldschlacht [Hervorhebung v. G.G.]. (IL, 16/253-256:515)

²⁰⁵ Vgl. RH, 2.2: 79: „Daher sagt der erzürnte Achill: ‚Er [d.i. Agamemnon] hat mich entehrt; der behält das Geschenk [d.i. die Sklavin Briseis], das selbst er mir wegnahm‘ und, als Grund für seinen Zorn, ‚als wär ich ein ungeachteter Fremdling‘.“

²⁰⁶ Sloterdijk: Zorn und Zeit, S. 18.

Ähnlich wie Zeus²⁰⁷ versteht sich auch Achilles während seines Grolles als unbeteiligter Beobachter, der dem Theater von der sicheren Loge des „Gezelt[es]“ aus beiwohnt. Wie vom Erzähler bereits angedeutet, gerät die Aufführung allerdings zum Desaster, da Apollo Patroklos die Larve vom Körper reißt (vgl. IL, 16:541) und er von Hektor im Kampf getötet wird (vgl. IL, 16:543).

Erst dieses Opfer von Patroklos bewirkt eine erneute Verwandlung von Achilles' Zorn, der sehr genaue Vorstellungen davon hat, wie er seinen Freund rächen will:

Doch nun ich [d.i. Achilles], Patroklos, nach dir in die Erde versinke²⁰⁸; / Feier' ich dir nicht eher das Grabfest, bis ich dir Hektors / Waffen gebracht und das Haupt, des Trotziggen, deines Mörders! / Auch zwölf Jünglinge werd' ich am Totenfeuer dir schlachten, / Trojas edlere Söhn', im Zorn ob deiner Ermordung! (IL, 18, 333-337: 601)

Durch den Tod des Patroklos gerät der Raub der Briseis in Vergessenheit und Achilles' Fokus richtet sich auf den nunmehr unausweichlichen Kampf gegen Hektor. Damit entscheidet er sich zugleich für den eigenen Tod, von dem er weiß, dass er kurze Zeit nach dem Aufeinandertreffen mit Priamos' Sohn erfolgen wird.²⁰⁹ Das präzise Maßnehmen, das dem Stillen des Zorns exakt „zwölf [zu schlachtende] Jünglinge“ zuweist, unterstreicht den ‚vernünftigen‘, ja geradezu rituell anmutenden Charakter der Emotion. Sie konzentriert sich auf ein genau umrissenes Objekt – Hektor sowie zwölf Jünglinge – und schlägt nicht in ein besinnungsloses Wüten um, wie es von Seneca in *De ira* geschildert wird.

Aus dem Zuschauer Achilles wird der Akteur Achilles, der sich für den finalen Kampf zwischen Griechen und Trojanern sowie den jeweils für sie Partei nehmenden Göttern²¹⁰ zurück auf die Bühne begibt. Dabei erfolgt auf sprachlicher Ebene die metaphorische Verwandlung des Achilles in eine unaufhaltbare Naturgewalt, der sich nichts und niemand in den Weg zu stellen vermag – und hierbei nun doch Parallelen zur Schilderung menschlicher Zornausbrüche in *De ira* aufweist:

Wie ein entsetzlicher Brand die gewundenen Tale durchwütet, / Hoch im dürrn Gebirg';
es entbrennt unermeßlich die Waldung, / Und rings wehet der Wind mit sausenden
Flammenwirbeln: / So rings flog mit der Lanze der Wütende, stark wie ein Dämon, / Fol-

²⁰⁷ Vgl. beispielsweise IL, 20/22-27:639: „Selber indes nun bleib' ich [d.i. Zeus] auf ragendem Hang des Olympos / Sitzend, mein Herz zu erfreuen des Anschauens.“

²⁰⁸ Vgl. IL, 9/410-417:285, wo die Thetis ihrem Sohn Achilles weissagt, dass er nicht von Troja aus heimkehren wird, ihm dafür aber „ewiger Nachruhm“ (ebd.) sicher sei.

²⁰⁹ Vgl. hierzu Grethlein: *Geschichtsbild der Ilias*, S. 120; Grethlein spricht in diesem Kontext davon, dass „das Bewußtsein der menschlichen Fragilität [...] bei Achill eine neue Stufe [erreicht]“.

²¹⁰ Mit Ausnahme von Zeus, der dem Geschehen erneut als Zuschauer beiwohnt: „Doch die anderen Götter durchwütete Zank schwerlastend, / Ungestüm; denn getrennt tobt' allen das Herz in den Busen. / Laut nun erscholl der Begegnenden Sturm; weit krachte der Erdkreis, / Und hochrollende Donner drommeten. Ferne vernahm es / Zeus auf Olympos' Höhn, wo er saß; und es lachte das Herz ihm / Wonnevoll, da er sahe die Götter zum Kampf sich begegnen.“ (IL, 21/385-390:683)

gend zu Mord und Gewürg'; und Blut umströmte die Erde, / Wie wenn ein Mann ins Joch
 breitstirnige Stiere gespannt, / Weiße Gerste zu dreschen auf rundgeebneter Tenne; /
 Leicht wird zermalmt das Getreide vom Tritt der brüllenden Rinder: / So vor Achilles
 dort dem Erhabenen trabten die Rosse / Stampfend auf bäuchige Schild' und Leichname;
 unten besudelt / Troff die Achse vom Blut, und die zierlichen Ränder des Sessels, / Wel-
 chen jetzt von der Hufe Gestampf anspritzten die Tropfen, / Jetzt von der Räder Beschlag.
 So wütete' er, Ruhm zu gewinnen, / Peleus' Sohn, mit Blut die unnahbaren Hände besu-
 delt. (IL, 20/490-503:663)

In dieser Szene kehrt sich Achilles' Status größtmöglicher Passivität in den größtmöglicher
 Aktivität um. Als würde die in seinem Inneren aufgestaute Hitze mit einem Schlag entwei-
 chen, wird der Zorn vom Erzähler auf sprachlicher Ebene mit einem Flächenbrand verglichen.
 So unerbittlich Achilles im Zustand des Rastens war, so unerbittlich ist er nunmehr im Zu-
 stand des Rasens. Bei der Jagd auf Hektor haben alle Götter Platz auf den Zuschauerrängen
 genommen: „und die Ewigen schaueten alle.“ (IL, 22, 166: 705) Zugleich werden Verfolger
 und Verfolgter mit Tieren verglichen: „So wie ein Falk [d.i. Achilles] des Gebirgs, der ge-
 schwindeste aller Gevögel, / Leicht mit gewaltigem Schwung nachstürmt der schüchternen
 Taube [d.i. Hektor] [...]“ (IL, 22/138-139:703)

Nachdem Achilles Hektor gestellt hat, zeigt sich der fragile Zustand seines Zorns, der die
 Schwelle zwischen Kultur und Bestialität markiert: „Nicht beschwöre mich, Hund, bei meinen
 Knien, und den Eltern! Daß doch Zorn und Wut mich erbitterte, roh zu verschlingen / Dein
 zerschnittenes Fleisch, für das Unheil, das du mir brachtest!“ (IL, 22/346-348:713)²¹¹ Die
 Ankündigung, seinen Feind „roh zu verschlingen“ ist emotiv zu verstehen: Achilles kündigt
 eine kannibalistische Handlung an, die Hektor in Furcht und Schrecken versetzen soll, wobei
 er den Worten jedoch keine Taten folgen lässt.²¹²

Stattdessen beschließt Achilles, nachdem er Hektor getötet hat, den Leichnam an seinen Wa-
 gen zu binden und zu schleifen, bis der geschundene Körper nicht mehr zu identifizieren ist
 (vgl. IL, 22/393-400:715). Er will dafür sorgen, dass der trojanische Held endgültig ver-
 schwindet. Erneut ist Achilles demnach „ganz unbiegsam“ (IL, 16/29:503) und sein Zorn au-
 ßerhalb der von der griechischen Gesellschaft aufgestellten Werte und Normen. Indem er trotz
 aller Bitten von der Leichenschändung nicht abzurücken gedenkt, überschreitet er mit Aristo-

²¹¹ Die Verbindung zwischen Zorn und Kannibalismus wird bereits im vierten Gesang von den Göttern ins Spiel
 gebracht: „[Zeus:] Möchtest du [d.i. Hera] doch, eingehend durch Tor' und türmende Mauern [Trojas], / Roh
 ihn verschlingen, den Priamos selbst und Priamos Söhne, / Samt den Troern umher; dann würde dein Zorn dir
 gesättigt.“ (IL, 4/34-36:109f.)

²¹² Vgl. Sloterdijk: Zorn und Zeit, S. 158: „Der aktuell ausgetobte Zorn neigt dazu, anzukündigen, es komme
 alles noch viel schlimmer. Von sich her ist der Zorn ein zum Zeigen und Beeindrucken bestimmter Affekt, und
 dies von der Stufe animalischer Expressivität an, was übrigens auch Seneca in *De ira* hervorhebt, indem er von
 der Ununterdrückbarkeit der physischen Zornsymptome spricht.“

teles gesprochen das rechte Maß: „Also frevelte jener im Zorn an dem göttlichen Hektor.“ (IL, 24/22: 769)²¹³ Wiederum verkörpert Achilles einen Zorn, der keine sozialen Hierarchien und Konventionen mehr gelten lässt. So ist es an Zeus und den anderen Göttern, dahingehend in die Geschichte einzugreifen, dass der Bogen sich schließt und Achilles zur Ruhe kommen kann. Seine Mutter Thetis wird von Zeus zu ihm gesandt, wobei sie ihn vom Zorn der Götter wegen seines Treibens unterrichten soll: „Sag’, ihm zürnen die Götter gesamt, doch vor allen ich selber / Sei im Herzen entbrannt, dieweil er in tobendem Unsinn / Hektor ungelöst bei den prangenden Schiffen zurückhält [...]“ (IL, 24/113-115:773f.)

Zeus schickt seine Botin Iris nach Troja, um Priamos davon in Kenntnis zu setzen, er könne Achilles einen Besuch abstatten, um den Leichnam seines Sohnes in Empfang zu nehmen, nach Troja zu überführen und ihm ein standesgemäßes Begräbnis zu bereiten (vgl. IL, S. 775). Es ist demnach der Stabilität des äußeren, göttlichen Rahmens geschuldet, dem „Triumph von göttlicher Macht und Willkür“²¹⁴, dass Achilles’ Rasen Einhalt geboten werden kann. Ohne die göttliche Intervention, so ließe sich mutmaßen, würde die Geschichte erneut – wie während des Grollens im Zelt – zum Stillstand kommen, weil der wütende Zorn den (geordneten) Fortgang der Ereignisse blockierte. Insofern wird in der *Ilias* von außen die Flexibilität des achilleischen Zorns sichergestellt, der ständig droht, in einer unverwandelbaren Form zu erstarren und in der Konsequenz alle sozialen Kontrakte zu negieren.

Am Ende der *Ilias* lässt Achilles ab von seinem Zorn, indem er Mitleid mit Hektors Vater Priamos hat und ihm seinen Sohn übergibt: „Siehe dein Sohn ist jetzo gelöst, o Greis [d.i. Priamos], wie du wünschest; / Und er liegt auf Gewand. Sobald der Morgen sich rötet, / Schaust du und führst ihn hinweg; nun laß uns gedenken des Mahles.“ (IL, 24/599-601:797) Darüber hinaus sichert er Priamos eine elftägige Waffenruhe zu, damit die Trojaner ihren größten Helden angemessen bestatten können (vgl. IL, 24/656-667:801). Es kommt somit zur „sympathetic identification with the father of his deepest enemy, the slayer of his best friend.“²¹⁵ Auch diese letzte Sequenz des vierundzwanzigsten Gesangs der *Ilias* ist ein integraler Bestandteil des achilleischen Zorns. In seinem Abschwellen wird der Zorn zum Einen relativiert und

²¹³ Bereits kurz bevor Achilles Hektor erschlägt, hat er ihm zu verstehen gegeben, dass die Regeln der Rhetorik bzw. des Verhandeln in ihrem Konflikt außer Kraft gesetzt sind: „Finster schaut’ und begann der mutige Renner Achilleus: / Hektor, mir nicht, unvergeßlicher Feind, von Verträgen geplaudert! Wie kein Bund die Löwen und Menschenkinder befreundet, / Auch nicht die Wölfe und Lämmer in Eintracht je sich gesellen; / Sondern bitterer Haß sie ewig trennt voneinander: / So ist nimmer für uns Vereinigung, oder ein Bündnis [...]“ (IL, 22/260-265: 709)

²¹⁴ Heitsch, Ernst: Die Welt als Schauspiel. Bemerkungen zu einer Theologie der *Ilias*, Mainz/Stuttgart 1993, S. 8.

²¹⁵ Muellner: Anger of Achilles, S. 174.

dadurch seiner exponierten Stellung beraubt²¹⁶, zum Anderen offenbart sich eine Verlaufskurve des Zorns²¹⁷, die ihn letztlich im Mitleid aufgehen lässt und den Zornesängen einen harmonischen Schlussakkord zwischenmenschlicher Versöhnung hinzufügt.²¹⁸

3.2 Mose – zwischen Volk und Herr

Und wirklich, ich weiß mich an meine Enttäuschung zu erinnern, wenn ich bei früheren Besuchen in S. Pietro in Vincoli mich vor die Statue [d.i. der Moses des Michelangelo] setzte, in der Erwartung, ich werde nun sehen, wie sie auf dem aufgestellten Fuß emporschnellen, wie sie die Tafeln zu Boden schleudern und ihren Zorn entladen werde. Nichts davon geschah; anstatt dessen wurde der Stein immer starrer, eine fast erdrückende heilige Stille ging von ihm aus, und ich mußte fühlen, hier sei etwas dargestellt, was unverändert so bleiben könne, dieser Moses werde ewig so dasitzen und so zürnen.²¹⁹

In seinem Essay *Der Moses des Michelangelo* ‚achillesiert‘ Sigmund Freud den Affekthaushalt der alttestamentarischen Figur Mose, indem er ihn in seiner kunsthistorischen Reflexion über die zwischen 1513 und 1515 entstandene Statue des Michelangelo Buonarroti²²⁰ zu vollständiger Passivität verpflichtet. Ähnlich der im vorangegangenen Kapitel dargestellten Groll-Episode im Zelt des Achilles deutet Freud die in „fast erdrückende[r] Stille“ verharrende Statue des Michelangelo im Gegensatz zu den Ereignissen in der Heiligen Schrift (vgl. Exodus: 32, 19-20)²²¹ als einen Menschen, der seinen Zorn auf der Schwelle zur Affekt-Explosion²²², bei der „die Tafeln [mit den zehn Geboten] zu Boden [ge]schleuder[t]“ werden und „der Zorn entladen [wird]“, besänftigt. Mose wird als Beherrscher seines Zorns gedeutet, der das energische Aktionspotential der Emotion, das „emporschnellen“ will, aushebelt und in seinem In-

²¹⁶ Vgl. hierzu ebd., S. 168f., wo die metonymische Struktur des achilleischen Zorns am Ende der *Ilias* herausgearbeitet wird.

²¹⁷ Vgl. Meyer-Sickendiek: *Affektpoetik*, S. 12.

²¹⁸ Vgl. Grethlein: *Geschichtsbild der Ilias*, S. 301.

²¹⁹ Freud, Sigmund: *Der Moses des Michelangelo*, in: *Imago. Zeitschrift für Anwendung der Psychoanalyse auf die Geisteswissenschaften III* (1914), S. 15-36, hier: S. 22f. Vgl. hierzu auch Laktanz: *Vom Zorne Gottes*, übers. u. hg. v. Henricus Kraft u. Antonia Wlosok, Darmstadt 1971, S. 69: „Er [d.i. Gott] verbietet also das Zürnen nicht gänzlich, da dieser Affekt ja unumgänglich gegeben ist, sondern er verbietet es, im Zorn zu verharren. Der Zorn der Sterblichen muß nämlich sterblich sein; denn wenn er erhalten bleibt, verhärten die Feindschaften zu dauerndem Verderben.“

²²⁰ Zur komplizierten Entstehungsgeschichte der Statue als einem Bestandteil des Grabmals für Papst Julius II vgl. Sweetser, *Moses Foster: Michel Angelo*, Boston 1878, S. 66-68.

²²¹ Die Bibel wird zitiert nach der Lutherbibel Standardausgabe, revidierte Fassung von 1984, hg. v. der Evangelischen Kirche in Deutschland u. vom Bund der Evangelischen Kirchen in der DDR, Stuttgart 1985.

²²² Vgl. die im vorigen Untersuchungsabschnitt herausgearbeitete Konfrontation Agamemnons mit Achilles auf der Heeresversammlung, bei der Achilles bereits die Hand auf den Schwertknauf gelegt hat, um den Anführer der Griechen zu erschlagen.

neren²²³ verschließt. Die Geschichte des Zorns ist in diesem Fall auf das Engste mit Restriktion und Retardation verknüpft.²²⁴ Hierdurch wird die Figur in ihrem Affekt regelrecht eingefroren, der Modus des Zürnens aber unter der Oberfläche ad infinitum fortgesetzt. Dies sorgt beim Interpretieren für „Enttäuschung“.

Wie von Ilse Grubrich-Simitis plausibel herausgearbeitet worden ist, basieren Freuds Konjekturen in *Der Moses des Michelangelo* auf einer kunsthistorischen Fehlbeobachtung. Freud habe die Hörner auf der Stirn der Statue komplett aus seiner Deutung ausgeblendet, die belegen, dass der von Michelangelo in Stein gehauene Mose die heiligen Gesetzestafeln zum zweiten und nicht, wie von Freud angenommen, zum ersten Mal aus der Hand Gottes empfangen habe.²²⁵ Daraus aber resultiere, dass Moses Zorn zu dem Zeitpunkt, den der Bildhauer für die Pose seiner Figur ausgewählt habe, längst verschwunden und abreagiert sei.²²⁶ Unabhängig von einer möglichen Fehldeutung veranschaulicht Freuds Essay, dass Zorn sich bei der alttestamentarischen Figur Moses in zwei möglichen Ausdrucksformen zeigen kann: „[D]asitzen“ oder „[E]mporschnellen“. Dieses Schwanken zwischen Passivität und Aktivität, wie es auch bei Achilles in der *Ilias* nachgewiesen werden konnte, ist freilich nur ein Bestandteil des mosaischen Zorns, wie in diesem Kapitel am Beispiel des zweiten Buches Mose, Exodus, demonstriert werden soll. Ohne der Analyse vorgreifen zu wollen, sei bereits angemerkt, dass Mose sich als Mittlerfigur zwischen Gott und seinem auserwählten Volk in seinem Zornaffekt wesentlich vom Kriegshelden aus dem homerischen Epos unterscheidet.

Schon lange bevor die Hebräer unter Moses Leitung den Berg Sinai in der gleichnamigen Wüste erreicht haben (vgl. Ex: 19,1), zeigt sich, dass der sie anleitende und mit ihnen im Bunde stehende monotheistische Gott von einem Zorn erfüllt ist, der jederzeit zum Vorschein kommen kann.²²⁷ So heißt es in Ex: 4,14-16, nachdem Mose aufgrund seiner „schwere[n]

²²³ Vgl. hierzu DI: 3,13: 129: „Seine [d.i. des Zorns] Anzeichen wollen wir unterdrücken und ihn, soweit es möglich ist, in unserem Inneren verstecken.“

²²⁴ Vgl. Goldstein, Bluma: *Reinscribing Moses*. Heine, Kafka, Freud and Schoenberg in a European Wilderness, Harvard 1992, S. 85: „Freud presents a vague but very interesting overview of the statue that supports the importance of mental resolve and restraint, an idea which some twenty-five years later in *Moses and Monotheism* he identified as a prominent characteristic of the Jewish people [...]“. Der Begriff der Retardation wird hier buchstäblich als Verlangsamung bzw. Hemmung verstanden.

²²⁵ Die Darstellung des Moses mit zwei Hörnern auf der Stirn ist auf einen Übersetzungsfehler in der *Vulgata* zurückzuführen, die Ex 34,29 – „und [Mose] wußte nicht, daß die Haut seines Angesichts glänzte [Hervorhebung v. G.G.]“ – mit *cornuta* (gehört) statt *coronata* (glänzend) übersetzte.

²²⁶ Vgl. hierzu ausführlich Grubrich-Simitis, Ilse: *Michelangelos Moses und Freuds „Wagstück“*. Eine Collage, Frankfurt a. M. 2004.

²²⁷ Die Verwendung des Zornbegriffs für Gott und Menschen gleichermaßen wirft das Problem auf, inwieweit Gott überhaupt von Leidenschaften affizierbar ist. Bis ins 18. Jahrhundert hinein lässt sich nachweisen, dass der Zorn Gottes bei Theologen keineswegs gleichbedeutend mit dem Zorn des Menschen ist. Vgl. etwa Beck, Jacob Christof: „Zorn“, in: ders.: *Vollständiges Biblisches Wörterbuch oder Real- und Verbal-Concordanz*, Bd. 2, Basel 1770, S. 819-820, hier: S. 819 (Sp. 2, § 3): „Der Zorn Gottes ist nicht eigentlich ein Affect oder Gemüthsbewegung. Denn solchen ist er nicht unterworfen. Sondern sein ernstlicher Wille, das Böse, welches er hasset, zu strafen, und diejenigen, welche seine Majestät beleidigen, mit Straferichten heimzusuchen. Es wird

Sprache“ und „schwere[n] Zunge“ (Ex: 4,10) Zweifel daran geäußert hat, dass er die richtige Person sei, um Gottes Wort bei den Israeliten zu verkündigen:

Da wurde der HERR sehr zornig über Mose und sprach: Weiß ich denn nicht, daß dein Bruder Aaron aus dem Stamm Levi beredt ist? Und siehe, er wird dir entgegenkommen, und wenn er dich sieht, wird er sich von Herzen freuen. Du sollst zu ihm reden und die Worte in seinen Mund legen. Und ich will mit deinem und seinem Munde sein und euch lehren, was ihr tun sollt. Und er soll für dich zum Volk reden; er soll dein Mund sein, und du sollst für ihn Gott sein.

Das Zitat berührt einen zentralen Punkt, stellt es doch eine direkte Verbindung zwischen Zorn und Sprechen her. Dabei ist es zunächst der Erzähler, der den Zorn Gottes konstatiert und damit zugleich das Objekt festlegt, auf das sich die Emotion richtet: „Da wurde der HERR sehr zornig *über* Mose [Hervorhebung v. G.G.].“

Was der Zorndiagnose folgt, ist ein im Kontext dieser Untersuchung wichtiges „und sprach“. Dem Zorn folgt gerade kein „Knurren und Brüllen, [und keine] undeutliche[n] Worte“ (DI, 1.1: 53) auf dem Fuße. Auch am Beispiel der *Ilias* konnte gezeigt werden, dass Zorn nicht zwangsläufig den Gebrauch der Sprache einschränkt.

Die von Gott gewählten Worte könnten kaum verständlicher formuliert sein. Ausgehend von einer rhetorischen Frage, „Weiß ich denn nicht, daß dein Bruder Aaron aus dem Stamm Levi beredt ist?“, erfolgt die Vorhersage, dass Aaron Mose fröhlich „entgegenkommen“ werde, woraufhin Gott zwischen sich, Mose, Aaron und dem Volk eine feste Redeordnung etabliert. Mose ist hierbei der direkte Empfänger des göttlichen Wortes, während Aaron als Dolmetscher für Mose fungiert, der seine Worte in eine dem Volk verständliche Sprache bringen und sie gleich einem Sprachrohr verkündigen soll: „Und er soll für dich zum Volk reden.“ Erst im Modus des göttlichen Zürnens, der durch Moses Zweifel an seinen eigenen Sprachfähigkeiten evoziert worden ist, kristallisiert sich eine regelmäßige Kommunikationsstruktur heraus, die auf dem System eines In-den-Mund-Legens der zu vermittelnden Botschaften basiert: A (Gott) spricht zu B (Moses) spricht zu C (Aaron) spricht zu D (Volk). Gott bindet in seinem Zorn den Sendboten Mose sowie seinen Sprachverstärker Aaron an sich und bündelt zugleich zürnend die verbalen Kräfte, indem erst der Zorn eine Beredtheit erzeugt, die wiederum die Struktur der Beredtheit zum Gesprächsgegenstand hat: „Du sollst zu ihm reden und die Worte in seinen Mund legen. Und ich will mit deinem und seinem Munde sein [...].“

ihm der Zorn beygeleget, damit wir verstehen mögen, was er vor einen Eckel [!] an ungerechten Handlungen habe, und wie er, vermöge seiner Gerechtigkeit, solche zeitlich und ewig hart bestrafe.“

Nachdem Gott die Ägypter mit den zehn Plagen (vgl. Ex: 7-12) gestraft hat, weil der Pharao sich dem göttlichen Kommunikationssystem durch Taubheit entzieht²²⁸, vernichtet er das ägyptische Heer, indem er den geöffneten Meereskorridor, den die Israeliten zuvor glücklich passiert haben, über ihm zusammenschlagen lässt: „Und das Wasser kam wieder und bedeckte Wagen und Männer, das ganze Heer des Pharao, das ihnen nachgefolgt war ins Meer, so daß nicht einer von ihnen übrigblieb.“ (Ex: 14,28)²²⁹

Der von Gottes „mächtige[r] Hand“ (Ex: 14,31) durchgeführten Strafaktion, die von den Hebräern gleich einem Schauspiel zur Demonstration der Stärke ihres Herrn vom sicheren Ufer aus beobachtet wird²³⁰, folgt in Ex: 15 die Verwandlung des Gesehenen in einen Lobgesang: „Damals sangen Mose und die Israeliten dies Lied dem HERRN und sprachen: / Ich will dem HERRN singen, denn er hat eine herrliche Tat getan, / Roß und Mann hat er ins Meer gestürzt.“ (Ex: 15,1) Die narrative Aufarbeitung des Geschehens in einem Lied dient nicht allein der Glorifizierung und Bestätigung des zwischen Hebräern und Gott geschmiedeten Bündnisses, sondern zugleich wird die göttliche Inszenierung auch emotiv gedeutet: „HERR, deine rechte Hand tut große Wunder; / HERR, deine rechte Hand hat die Feinde zerschlagen. Und mit deiner großen Herrlichkeit hast du deine Widersacher gestürzt; / denn als du deinen Grimm ausließest, verzehrte er sie wie Stoppeln [Hervorhebung v. G.G.]“ (Ex: 15,6-7)

Ähnlich wie im neunten Gesang der *Ilias* wird hier der Zorn besungen und „mit Pauken im Reigen“ (Ex: 15,20) sowohl musikalisiert als auch choreographiert, jedoch mit der entscheidenden Differenz, dass die israelitischen Sänger und Tänzer zu diesem Zeitpunkt selbst nicht zornig sind, sondern als Zuschauer die exekutiven Taten ihres Gottes in einem Vorgang ästhetischer Translation (d.h.: das primäre Geschehen auf der Handlungsebene wird in einen Lobgesang übersetzt) als Ausdruck seines „Grimm[s]“ interpretieren. Auf diese Weise wird die Geschichte des hebräischen Volkes eng mit dem Zorn Gottes verbunden. Sein gewaltiger

²²⁸ Vgl. Ex: 7,13; 8,11; 9,12 sowie 11,9.

²²⁹ Vgl. Miggelbrink, Ralf: Der zornige Gott. Die Bedeutung einer anstößigen biblischen Tradition, Darmstadt 2002, S. 13: „[...] so lassen die biblischen Texte als Ursprung des JHWH-Namens eine Stammesgottheit des zweiten vorchristlichen Jahrtausends erahnen, die kämpfend und mit den Waffen einer Wetter- und Sturmgottheit für ihre Leute eintritt. [...] Der Zorn passt als Eigenschaft zum Sturmgott, ist doch die schnaubende Nase das Organ des Zorns.“ Zum Konnex Nase-Zorn vgl. bereits Calmet, Augustin: „Zorn“, in: ders.: Biblisches Wörterbuch, aus dem Französischen übersetzt, 4. Bd., Liegnitz 1754, S. 391-393, hier: S. 391 (Sp. 1): „Die Hebräer hielten die Nase für den Sitz des Zorns. Daher kommen bey ihnen die Redensarten: Deine Nase entrüste sich nicht; sie entzündete sich nicht. Ein Zorniger heißet bey ihnen ein Mensch mit einer kurzen Nase, und ein Geduldiger ein Mensch mit einer langen Nase.“

²³⁰ Vgl. hierzu auch Lehmann: Kulturgeschichte des Zorns, S. 85. Im Kontext zu Laktanz' Schrift *Vom Zorn Gottes* sowie Tertullians *De spectaculis* wird überzeugend die für den christlichen Zorn wichtige Position des Zuschauers herausgearbeitet, der einen Lustgewinn aus dem Betrachten der vollzogenen göttlichen Rache bezieht. Vgl. hierzu ähnlich auch schon Sloterdijk: Zorn und Zeit, S. 158: „Die Christen können sich den Zorn des Höchsten nie heftig genug vorstellen, weil sie selber erst an der *dies irae* ihren eigenen Zornverzicht fallenlassen dürfen, um sich am letzten Schauspiel sattzusehen. Nicht umsonst sollte die Ausmalung des jüngsten Gerichts zu der Paradedisziplin christlicher Einbildungskraft werden.“

„Grimm“ wird zum Ausgangspunkt, ohne den die ebenso gefährliche wie entbehrungsreiche Wanderung hin „zu [s]einer [d.i. Gottes] heiligen Wohnung“ (Ex: 15,13) ins Stocken geriete. Wie in der *Ilias* scheint Zorn zu Gesang und Geschichte(n) zu führen: Erst der „Grimm“ löst die ineinander verknoteten narrativen Stränge zwischen ägyptischem Herrenvolk und israelitischen Leibeigenen und ermöglicht Letzteren, eine souveräne Überlieferung der Geschichte des hebräischen Volkes mithilfe des zornigen Lobgesanges und -tanzes am Strand des Roten Meeres zu initiieren.

Wesentlich ist darüber hinaus erneut die Beobachtung, wie dieser göttliche Grimm sprachlich umgesetzt wird: „denn als du deinen Grimm ausließest, verzehrte er sie wie Stoppeln.“ Der Zorn wird hier bildlich mit einem verzehrenden Feuer gleichgesetzt, das den Gegner vollständig vernichten kann.²³¹ Im direkten Anschluss daran wird er mit einem starken Sturm verglichen: „Durch dein Schnauben türmten die Wasser sich auf, / die Fluten standen wie ein Wall; / die Tiefen erstarrten mitten im Meer.“ (Ex: 15,8) Der Zorn Gottes wird folglich wie in der *Ilias* als eine mit größtmöglicher Aktionsenergie über die Gegner hereinbrechende Naturgewalt inszeniert.²³²

²³¹ Die Verknüpfung von Blitzen, die – aus physikalisch naheliegenden Gründen – häufig in Kirchtürmen einschlugen und diese in Brand setzten, und dem Zorn Gottes lässt sich bis weit ins 18. Jahrhundert hinein in Predigttexten nachweisen. Vgl. beispielsweise Nitschio, Georgio: Der angebrandte Zorn Gottes aus dem Propheten Amos im 7den Cap. v. 4-5 in einer Predigt / als Anno 1705 / den 18. August. des Abends / um 9. Uhr / unter einem erschrecklichen Donner-Schlage / der Blitz die Kirche zur H. Dreyfaltigkeit / angezündet / und sie ganz und gar / nachdem sie noch nicht volle sechs Jahr gestanden / in die Aschen geleget, Wolfenbüttel 1706, S. 86: „Du hast das Haus / worinnen wir unsere öffentlichen Versammlungen / des Sonn-, Mon- und Donnerstags hatten / in der Hitze deines Zornes angezündet [...]“. Oder aber, besonders aufschlussreich, da sich der Text in der Jahrhundertmitte, sozusagen am Vorabend der Erfindung des Blitzableiters durch Franklin, bereits mit den ersten Zweiflern an der Zorn-Blitz-Hypothese auseinandersetzt: Neumeister, Erdmann: Der FeuerEyfer Gottes im Zorn, und doch auch in Gnade, wurde, nachdem am 10 März die Kirche zu St. Michaelis durch einen Blitz und Donnerschlag im Feuer aufgegangen, an dem ausserordentlich angestellten Fas- Buß- und Beth-Tage, am 19 März, aus Amos IV. II,12, Hamburg 1750, S. 18: „Es wird mir wohl erlaubt seyn, noch etwas zu sprechen mit rohen Gemüthern, solchen: Welche an dem schrecklichen Feuer weder Zorn noch Gnade erkennen wollen, sondern es für einen blossen Zufall achten, der aus lauter natürlichen Ursachen herrühre. Ich dürffte mit David antworten: Ein Thörichter gläubet nicht, und ein Narr achtet solches nicht. Pfal. XCII.7. Rechtgesinnete Gemüther sind wohl so klug, als sie, und wissen, daß Blitz, und Donner und Sturmwinde aus natürlichen Ursachen entstehen. Aber wer ist denn der Herr der Natur? Hat der nicht Macht, die Creatur zu rüsten zur Rache über die Feinde?“

²³² Vgl. hierzu auch die berühmte Textpassage aus Jesaja: 5,24-26: „Darum, wie des Feuers Flamme Stroh verzehrt und Stoppeln vergehen in der Flamme, so wird ihre [d.s. die, „die Böses gut und Gutes böse nennen“ (Jes: 5,20)] Wurzel verfaulen und ihre Blüte auffliegen wie Staub. Denn sie verachten die Weisung des HERRN Zebaoth und lästern die Rede des Heiligen Israels. Darum ist der Zorn des HERRN entbrannt über sein Volk, und er reckte seine Hand wieder sie und schlägt sie, daß die Berge beben und ihre Leichen sind wie Kehricht auf den Gassen. Und bei all dem läßt sein Zorn nicht ab, sondern seine Hand ist noch ausgereckt. Er wird ein Feldzeichen aufrichten für das Volk in der Ferne und pfeift es herbei vom Ende der Erde. Und siehe, eilends und schnell kommen sie daher.“ Es würde den Rahmen dieser Studie sprengen, den christlichen Gotteszorn in seiner Gesamtheit zu analysieren. Lediglich am Rande sei deshalb vermerkt, dass es ein signifikantes, kontinuierlich wiederkehrendes Merkmal des alttestamentarischen Gottes ist, seinen Zorn explizit auch gegen das eigene Volk zu richten. Zum hier aufgeführten Jesaja-Zitat vgl. auch Sloterdijk: Zorn und Zeit, S. 140: „Der Sinn der von den Propheten artikulierten Autoaggressionen auf dem Umweg über Fremdvölkerangriffe richtet sich unbeirrbar an der moralischen Umerziehung des Volkes im Sinne des deuteronomistischen Rechts

Der während der israelitischen Wanderung vor sich gehende Prozess göttlicher Gesetzgebung, durch den die israelitische Gemeinschaft über Mose mit verbindlichen Werten und Normen als einer „ewige[n] Ordnung“ (Ex: 12,17) ausgestattet wird, findet am Berg Sinai seinen Höhepunkt:

Und Mose stieg hinauf zu Gott. Und der HERR rief ihm vom Berge zu und sprach: So sollst du sagen zu dem Hause Jakob und den Israeliten verkündigen: Ihr habt gesehen, was ich mit den Ägyptern getan habe und wie ich euch getragen habe auf Adlerflügeln und euch zu mir gebracht. *Werdet ihr nun meiner Stimme gehorchen und meinen Bund halten, so sollt ihr mein Eigentum sein vor allen Völkern; denn die ganze Erde ist mein. Und ihr sollt mir ein Königreich von Priestern und ein heiliges Volk sein.* (Ex: 19,3-6)²³³

Der Berggipfel des Sinai wird in der Folge zur göttlichen Wirkungsstätte, in die ausschließlich Mose Zugang hat (vgl. Ex: 19,13) – die Bedeutsamkeit der Situation wird durch „Donnern und Blitzen und eine dichte Wolke auf dem Berge und de[n] Ton einer sehr starken Posaune“ (Ex: 19,16) unterstrichen. Auf dem Sinai teilt Gott Mose sowohl die zehn Gebote als auch die Rechtsordnungen mit, die minutiös festlegen, wie beispielsweise mit Sklaven zu verfahren ist (vgl. Ex: 21,2-11). Bereits bei „Du sollst dir kein Bildnis noch irgendein Gleichnis machen“ (Ex: 20,4) blitzt erneut der Zorn auf, der sich in diesem Fall gegen die Übertretungen seiner eigenen Gläubigen richtet: „Bete sie [d.s. die anderen Götter] nicht an und diene ihnen nicht! Denn ich, der HERR, dein Gott, bin ein eifernder²³⁴ Gott, der die Missetat der Väter heimsucht bis ins dritte und vierte Glied an den Kindern derer, die mich hassen.“ (Ex: 20,5) Auch dieser Zorn ist emotiv konfiguriert, weil er zum Zeitpunkt seiner Verkündigung noch nicht existiert – von dem grundsätzlichen Zornpotential Gottes einmal abgesehen. Er ist sozusagen nur die ‚Zukunftsmusik‘, die den potentiellen Gebotsübertretern als Drohung in den Ohren klingen soll.²³⁵

Das hier mit ‚Eifern‘ wiedergegebene Zürnen wird nicht als ein Prinzip ausgleichender Gerechtigkeit entworfen, das nach einem adäquaten Quidproquo gemäß der Formel „Auge um Auge, Zahn um Zahn, Hand um Hand, Fuß um Fuß, Brandmal um Brandmal, Beule um Beule, Wunde um Wunde“ (Ex: 21,24-25) sucht. Stattdessen verfährt Gott nach dem Prinzip einer genealogisch sich vollziehenden Straf-Stafette, wenn sein Eifer sich gegen sein persönliches

aus. Da ein Volk von Heiligen weder über Nacht noch auch in wenigen Jahrzehnten und Jahrhunderten entsteht, scheinen immer wieder die heftigsten Umformungsmaßnahmen angezeigt.“

²³³ Hervorhebung im Original.

²³⁴ Zur Wortbedeutung des „Eiferns“ vgl. den entsprechenden Eintrag bei Zedler: Universallexikon (Bd. 8), Sp. 504: „Eifern, Eifer, wird von GOTT und Menschen in heiliger Schrift gesagt. Wenn es von GOTT stehet, wird dadurch angedeutet, Theils seine unaussprechliche Liebe zu denen Menschen, Theils sein gerechter Zorn wieder [!] die Feinde und Verfolger seines Volcks [...]“. Bezeichnenderweise ist im Zedler gerade nicht die Rede von einem invertierten Zorn, der sich gegen sich selbst bzw. die eigenen Sympathisanten richtet, sondern hier ist der Eifer Gottes eingleisig auf „Feinde und Verfolger seines Volcks“ gerichtet.

²³⁵ Vgl. ähnlich hierzu auch Abschnitt 3.4 dieser Studie zu Lohensteins *Ibrahim Sultan*.

„Eigentum“ richtet. Diese ist auf der einen Seite exakt umrissen, „bis ins dritte und vierte Glied“, auf der anderen Seite trifft sie jedoch eindeutig Personen, die als „Kinder[] derer, die mich hassen“, nur mittelbar mit dem ursprünglichen Delikt in Verbindung zu bringen sind.

Im Subtext schwingt an dieser Stelle die Botschaft mit, dass die Israeliten durch ihren Bund mit Gott zugleich eine schwere Hypothek aufgenommen haben: Jedes Mitglied des „heilige[n] Volk[es]“ hat demnach die Wahl, ob es sich an die ihm ‚von oben‘ auferlegten Gesetze halten oder ob es sie missachten und damit den göttlichen Zorn auf sich ziehen möchte. Gott selbst dagegen hat nach diesem Modell keine Wahlfreiheit: Er kennt einzig Gesetzestreue oder Gesetzesbruch, wobei Letzteres unweigerlich zu einem generationenübergreifenden Zürnen führen wird. Zorn oder Nicht-Zorn, das ist, überspitzt formuliert, die Frage, vor die Gott sein auserwähltes Volk in diesem emotiven Ausschlussverfahren stellt.

Bis zu diesem Zeitpunkt spielt Mose die Rolle eines Mediators, der den von Gott en detailliert²³⁶ aufgeführten Gesetzkatalog mit Aarons Hilfe dem Volk verkünden soll. Während dieses Prozesses artikuliert er den über allen Handlungen der Israeliten als Damoklesschwert schwebenden Zorn lediglich in Stellvertretung: Mose als Repräsentant göttlichen Eifers, der als Drohung in den Raum gestellt wird.²³⁷

Im zweiten Buch Mose geschehen darüber hinausgehend am Sinai Ereignisse, die es ermöglichen, Mose selbst als einen Prototyp des Zorns zu bezeichnen. Der Ausgangspunkt hierfür liegt darin begründet, dass Moses Audienz bei Gott auf dem wolkenverhangenen Berggipfel sehr lange dauert: „Und Mose ging mitten in die Wolke hinein und stieg auf den Berg und blieb auf dem Berge vierzig Tage und vierzig Nächte.“ (Ex: 24,18) In dieser Zeit teilt Gott ihm die entscheidenden Regeln mit, die das soziale Leben sowie den Gottesdienst der Israeliten bis auf das Lot genau (vgl. etwa Ex: 30,23-24) bestimmen. Dem am Bergesrand ausharrenden Volk jedoch sind diese Ereignisse nebulös und in ein „Dunkel, darinnen Gott war“ (Ex: 20,21), gehüllt: Die Wetterlage zieht sozusagen einen dichten Vorhang zwischen die Bühne (Berggipfel) und den Zuschauersaal (Fuß des Berges), so dass ein Spektakel wie am Ufer des roten Meeres nicht stattfinden kann. Ein Betreten der Szenerie ist dem Volk bei To-

²³⁶ Vgl. etwa die akribisch aufgeführten Bestandteile der zu verfertigenden Bundeslade aus den sog. *Gesetzen für die Stiftshütte* in Ex: 25,10-14: „Macht eine Lade aus Akazienholz; zwei und eine halbe Elle soll die Länge sein, anderthalb Ellen die Breite und anderthalb Ellen die Höhe. Du sollst sie mit feinem Gold überziehen innen und außen und einen goldenen Kranz an ihr ringsherum machen. Und gieß vier goldene Ringe und tu sie an ihre vier Ecken, so daß zwei Ringe auf der einen Seite und zwei auf der andern seien. Und mache Stangen von Akazienholz und überziehe sie mit Gold und stecke sie in den Ringen an den Seiten der Lade, daß man sie damit trage [usw.].“

²³⁷ Die Tendenz, den Zorn in die Zukunft zu verlegen und ihn anzukündigen, lässt sich auch im Neuen Testament nachweisen; vgl. Matthäus 3:7: „Als er [d.i. Johannes der Täufer] nun viele Pharisäer und Sadduzäer sah zu seiner Taufe kommen, sprach er zu ihnen: Ihr Schlangenbrut, wer hat denn euch gewiß gemacht, daß ihr dem *künftigen Zorn* entrinnen werdet [Hervorhebung v. G.G.]?“

desstrafe verboten worden (vgl. Ex: 19,12-13). In der Konsequenz verliert es den Glauben an Mose und kündigt eigenmächtig den mit Gott geschlossenen Bund:

Als aber das Volk sah, daß Mose ausblieb und nicht wieder von dem Berge zurückkam, sammelte es sich gegen Aaron und sprach zu ihm: Auf, mache uns einen Gott, der vor uns hergehe! Denn wir wissen nicht, was diesem Mann Mose widerfahren ist, der uns aus Ägyptenland geführt hat. (Ex: 32,1)

Das Volk befindet sich in diesem wichtigen Moment in Bezug auf die zehn Gebote scheinbar noch ‚vor dem Gesetz‘, indem es so tut, als habe es kurz zuvor keinen offiziellen Vertragsabschluss gegeben, nach dessen Konditionen das Anbeten fremder Götter unter Androhung des göttlichen Zorns verboten ist. Aus Ex: 24,3 geht jedoch klar hervor, dass das Volk längst von allen Klauseln des Bundes in Kenntnis gesetzt worden ist: „Mose kam und sagte dem Volk alle Worte des HERRN und alle Rechtsordnungen. Da antwortete alles Volk wie aus einem Munde: Alle Worte, die der HERR gesagt hat, wollen wir tun.“ Die an Aaron in Ex: 32,1 gerichtete Bitte, in ägyptischer Tradition das sichtbare Bildnis eines „vor uns her gehenden“ Gottes zu formen, stellt die mutwillige Übertretung eines göttlichen Gebotes dar. Nichtsdestotrotz gehorcht Aaron sofort der Bitte des Volkes nach einer klar umrissenen, sichtbaren Form: „Und er nahm sie [d.s. die goldenen Ohringe des Volkes] von ihren Händen und bildete das Gold in einer Form und machte ein gegossenes Kalb. Und sie sprachen: Das ist dein Gott, Israel, der dich aus Ägyptenland geführt hat!“ (Ex: 32,4)

Für den Kontext dieser Studie ist die zu erwartende Reaktion Gottes von unmittelbarer Relevanz: Sie bildet die Probe aufs Exempel des zuvor prognostizierten göttlichen Zorns. Aufgrund seines Allwissens bemerkt Gott augenblicklich den Frevel, der unten im Tal vor sich geht. Und wie angekündigt schwenkt er in die Richtung eines allumfassenden Zürnens:

Sie [d.i. das Volk] sind schnell von dem Wege gewichen, den ich ihnen geboten habe. Sie haben sich ein gegossenes Kalb gemacht und haben's angebetet und ihm geopfert und gesagt: Das ist dein Gott, Israel, der dich aus Ägyptenland geführt hat. Und der HERR sprach zu Mose: Ich sehe, daß es ein halsstarriges Volk ist. Und nun laß mich, daß mein Zorn über sie entbrenne und sie vertilge [...]. (Ex: 32,8-10)

Erneut fällt der Umstand ins Auge, dass der Zorn konsekutiv angekündigt wird, so dass bei dieser Textstelle weniger von einem real existierenden als vielmehr einem kommunikativ seine Schatten vorauswerfenden Zorn gesprochen werden kann. Neben dem bereits bekannten Bild vom Zorn als einem verheerenden Feuer, das mit enormer „Explosionskapazität“²³⁸ zur totalen Vernichtung des Zornobjektes führt, fällt hier die angestrebte Isolation des Zürnenden auf. Im Zusammenhang mit dem Vernichtungsschauspiel am roten Meer, wo die Fluten die

²³⁸ Ekman: Gefühle lesen, S. 165.

ägyptische Streitmacht unter sich begraben haben, droht in diesem Moment eine Wiederholung der Geschichte unter umgekehrten Vorzeichen. Das zuvor als Bühnenszene gestaltete topische Geschehen, das von den sicheren Logenplätzen des Strandes aus beobachtet werden konnte, flutet nunmehr die Zuschauerränge. Das Publikum respektive das hebräische Volk befindet sich plötzlich *on stage*, um selbst zum Opfer des göttlichen Zorns zu werden. Bevor es allerdings zu einem vorzeitigen Ende der israelitischen Geschichtsschreibung kommt, greift Mose in diesem alles entscheidenden Moment selbständig in die Handlung ein, um den göttlichen Automatismus zu unterbrechen:

Mose aber flehte vor dem HERRN, seinem Gott, und sprach: Ach HERR, warum will dein Zorn entbrennen über dein Volk, das du mit großer Kraft und starker Hand aus Ägyptenland geführt hast? Warum sollen die Ägypter sagen: Er hat sie zu ihrem Unglück herausgeführt, daß er sie umbrächte im Gebirge und vertilgte sie vom Erdboden? Kehre dich ab von deinem grimmigen Zorn und laß dich des Unheils gereuen, das du über dein Volk bringen willst. (Ex: 32,11-12)

Im Vergleich zur Episode im ersten Gesang der *Ilias*, in der Achilles die Waffe bereits ergriffen hat, um Agamemnon zu ermorden und eine Göttin interveniert, um ihn am direkten Stillen seiner Wut zu hindern, ist die hier zitierte Szene spiegelverkehrt strukturiert: Es ist der Mensch Mose, der seinen Gott im übertragenen Sinne daran hindert, das Schwert zu zücken, um sein Volk zu erschlagen. Mose behandelt den Zorn dabei rein hypothetisch, da er erst „entbrennen [will]“ und demgemäß lediglich eine Handlungsoption darstellt, die noch nicht in die Tat umgesetzt worden ist. Darüber hinaus führt Mose die Ägypter in seiner Rede als potentielle Beobachter des Geschehens in seine Argumentation ein: „Warum sollen die Ägypter sagen: Er hat sie zu ihrem Unglück herausgeführt, daß er sie umbrächte im Gebirge und vertilgte sie vom Erdboden?“ Dies offenbart die theatrale Struktur des Zorns, der zum Zeigen bestimmt ist und über Zornsubjekt und -objekt hinaus die Kategorie des Zuschauers einführt. Wer zürnt, so lässt sich verallgemeinernd formulieren, aktiviert die Außenwahrnehmung und bereitet sich eine Bühne, die den Affekt zuozialen Schauspiel und Zeichen für andere werden lässt.

Zugleich zeigt Mose Gott eine Alternative zum Modus des Zürnens auf: „Kehre dich ab von deinem grimmigen Zorn und laß dich des Unheils *gereuen*, das du über dein Volk bringen willst [Hervorhebung v. G.G.].“ Mose durchbricht also das binär codierte System, das nur Nicht-Zorn und Zorn kennt. Er zerstört das Monopol, das den Gefühlshaushalt Gottes bei Gesetzesverstößen wesentlich auf eine einzige Emotion beschränkt hat und erschafft mit der Einführung der Reue eine Alternative zum Zorn.

Tatsächlich hat Gott ein Einsehen und lässt sich von seinem Propheten, der ursprünglich nur die Funktion hatte, das Wort des Herrn zu erhören und zu verkünden, *umstimmen*: „Da gereute den HERRN das Unheil, das er seinem Volk zgedacht hatte.“ (Ex: 32,14) Dieser Prozess der Übersetzung von einem Affekt in einen anderen lässt sich als emotiv bezeichnen, weil sowohl Mose wie Gott den Zorn über die mündliche Rede thematisieren und steuern. Von Gott konstatiert wird er in der Folge von Mose in einer verbalen Präventivmaßnahme reguliert und in den konträren Affekt der Reue transformiert.²³⁹ Dies stellt das Beispiel eines literarisch erfolgreich verlaufenden Zivilisationsprozesses dar: An die Stelle der restlosen Vernichtung des bisher Erreichten tritt das Prinzip eines Strafaufschubs, der sich auf Erbarmen und Mitleid gründet und dem Delinquenten die Chance einräumt, aus seinen Fehlern zu lernen und sich in Zukunft zu bessern.

Nach dieser emotiven Umerziehung Gottes verlässt Mose den Berggipfel und begibt sich zurück zu seinem Volk, das am Fuß des Berges mittlerweile die erfolgreiche Anfertigung des goldenen Kalbes zelebriert: „Als Mose aber nahe zum Lager kam und das Kalb und das Tanzen sah, entbrannte sein Zorn, und er warf die Tafeln aus der Hand und zerbrach sie unten am Berge [...].“ (Ex: 32,19) Nur auf den ersten Blick hin scheint Moses Verhalten dem vorigen Geschehen zu widersprechen, indem es ein zorniges Handeln beschreibt, das auf dem Sinai bei Gott in Reue umgewandelt wurde. Denn genau dieser neuerliche Zornausbruch ist der entscheidende Moment, in dem sich Mose von Gott emanzipiert: Nachdem er den göttlichen Zorn erfolgreich reguliert und gebändigt hat, nimmt er das Recht für sich in Anspruch, seinem Zorn durch das Hinwerfen und Zerschlagen der Gebotstafeln „entbrannt[]“ Ausdruck zu verleihen. Demgemäß macht er sich zum Stellvertreter des göttlichen Zorns auf Erden:

Und er sprach zu ihnen [d.s. die Söhne Levi, die als einzige der Aufforderung Moses, „Her zu mir, wer dem HERRN angehört!“ (Ex: 32,26), Folge geleistet haben]: So spricht der HERR, der Gott Israels: Ein jeder gürtete sein Schwert um die Lenden und gehe durch das Lager hin und her von einem Tor zum andern und erschlage seinen Bruder, Freund und Nächsten. Die Söhne Levi taten, wie ihnen Mose gesagt hatte; und es fielen an dem Tage vom Volk dreitausend Mann. (Ex: 32,27-28)

Getreu des ursprünglich vereinbarten Kommunikationsprinzips äußert sich der auf Mose übergegangene Zorn in einem doppelten Sprechakt: Mose spricht, was Gott spricht.²⁴⁰ Ganz

²³⁹ Vgl. hierzu Lehmann: Kulturgeschichte des Zorns, S. 90: „Wo immer Israel und Juda Gott abtrünnig und untreu werden und sie dem Schein falscher Götter folgen [...], da trifft sie der vernichtende Zorn Gottes.“ Meines Erachtens zeigt der in diesem Kapitel analysierte Dialog zwischen Mose und Gott auf dem Sinai, wie dieser „vernichtende Zorn“ durch den Akt des Kommunizierens im Gespräch erfolgreich verhindert wird.

²⁴⁰ Im zweiten Buch Mose wird nicht erwähnt, ob Gott tatsächlich den Auftrag erteilt hat, die Sünder mit dem Schwert zu erschlagen oder ob Mose sich selbständig zum ‚Sprecher des Sprechers‘ erklärt und das „So spricht der Herr“ lediglich als rhetorisches Überzeugungsmittel in die eigene Argumentation integriert.

im Gegensatz zur Tabula rasa, die Gott zuvor machen wollte – „Und nun laß mich, daß mein Zorn über sie entbrenne und sie vertilge“ (Ex: 32,10) – , äußert sich Moses Zorn als kalkuliert in einer Form, die hier konform zu jener Zornbestimmung zu sein scheint, die Laktanz in *De ira dei* vertritt: „Der Zorn kommt also aus der Vernunft; er beseitigt nämlich die Verbrechen und zügelt die Willkür, und das geschieht gewiß gerecht und weise.“²⁴¹ Zunächst entlädt er ihn in einer physischen Handlung, einer autoaggressiv anmutenden Sachbeschädigung mit Symbolcharakter, indem er die zwei von Gottes Hand beschriebenen Gebotstafeln hinwirft und zerstört; eigenmächtig kündigt er den mit Gott geschlossenen Bund, ohne dabei jedoch einen der Delinquenten direkt zu bestrafen. Sodann verwandelt er den Zorn sprechend in eine eindeutige, unmissverständliche Handlungsanweisung an die Söhne Levi, die als einziger der zwölf Stämme Israels seinem Aufruf gefolgt sind: „Ein jeder gürtete sein Schwert um die Lenden und gehe durch das Lager hin und her von einem Tor zum andern und erschlage seinen Bruder, Freund und Nächsten.“ (Ex: 32,27)

Im Gegensatz zu Gott nimmt Mose demnach als Zürnender von einem persönlichen Strafvollzug Abstand, indem er für sich selbst allein die rechtsprechende Rolle des Richters in Anspruch nimmt, die Söhne Levi aber als Exekutoren des von ihm angesetzten Strafmaßes einsetzt. So grausam und willkürlich der hier getätigte Urteilsspruch auch erscheinen mag, so stellt er meines Erachtens dennoch an die Stelle der kompletten Ausrottung²⁴² des jüdischen Volkes eine räumlich – „von einem Tor zum andern“ – wie zeitlich – „an jenem Tage“ – begrenzte und von den Opferzahlen her eindeutig bezifferbare – „dreitausend Mann“ – Vergeltungsaktion dar. Die sich in Moses vollziehende Verwandlung des ins Totale strebenden göttlichen Zorns reglementiert ihn nicht nur, sondern sorgt darüber hinaus für eine klare Gewaltenteilung:

Da Gewalt in menschlichen Gesellschaften über den Mechanismus der Rache immer Gegengewalt und deren *Eskalation ins Unkontrollierbare* hinein erzeugt, können menschliche Gesellschaften nur überleben, wo es ihnen gelingt, eine Technik der kulturellen Beherrschung von Gewalt zu erzeugen. Diese Technik der kulturellen Beherrschung von Gewalt ist das eigene Feld des Religiösen.²⁴³

Nachdem das Volk für seinen Frevel bestraft worden ist, bekommt Mose von Gott die Gesetzestafeln ein zweites Mal ausgehändigt: „Als nun Mose vom Berge Sinai herabstieg, hatte er die zwei Tafeln des Gesetzes in seiner Hand und wußte nicht, daß die Haut seines Angesichts glänzte, weil er mit Gott geredet hatte.“ (Ex: 34,30) Die technische Reproduktion des ur-

²⁴¹ Laktanz: Vom Zorn Gottes, S. 59.

²⁴² Zur Begriffsverwendung vgl. Ex: 31,14: „Wer ihn [den Sabbat] entheiligt, der soll des Todes sterben. Denn wer eine Arbeit am Sabbat tut, der soll *ausgerottet* werden aus seinem Volk [Hervorhebung v. G.G.]“

²⁴³ Miggelbrink: Der zornige Gott, S. 121.

sprünglichen Rechtes besiegelt zugleich die finale Übergabe des göttlichen Zorns an seinen menschlichen Stellvertreter. Und insofern liegt Freud mit seiner angeblichen Fehlinterpretation, welche den Glanz bzw. die Hörner bei der Statue des Michelangelo ignoriert, vielleicht doch nicht so falsch, wie es die moderne Forschung annimmt²⁴⁴: Statt des vernichtenden Zorntheaters am roten Meer, wo die Israeliten sich am Untergang ihrer Feinde satt sehen konnten, lastet nunmehr auf Mose die gesamte Verantwortung darüber, in welchem Maß der Strafborn sich künftig zeigen soll. Er ist nunmehr zum Regisseur bestellt worden, der für die Inszenierung des göttlichen Zorns verantwortlich ist.

3.3 Medea – zwischen Brüten und Wüten

In ihrer tragischen Umsetzung durch Euripides und Seneca²⁴⁵, zwischen beiden Dramen liegen ca. fünfhundert Jahre²⁴⁶, weist die Figur der Medea in ihrem Zorngebaren signifikante Unterschiede zu ihren männlichen Pendanten Achilles und Mose auf. Dass die „Intrigantin beachtlichen Formats“²⁴⁷ einen weiteren Prototyp des Zorns darstellt, soll in diesem Kapitel erarbeitet werden.

Euripides' *Medeia* (431 v. Chr.)²⁴⁸, „eine der unerhörtesten Studien von Weiblichkeit, die es

²⁴⁴ Vgl. hierzu auch: Freud, Sigmund: Nachtrag zur Arbeit über den Moses des Michelangelo, in: ders.: Gesammelte Werke, Bd. 14, hg. v. Anna Freud, Frankfurt a. M. 1999, S. 321-322. Freud entwirft hier beim Vergleich des Moses des Michelangelo mit einer Moses-Statue aus dem 12. Jahrhundert die These: „Wenn meine Auffassung der Geste des In-den-Bart-Greifens zulässig ist, so gibt uns der Mose aus dem Jahr 1180 einen Moment aus dem Sturm der Leidenschaften wieder, die Statue in S. Pietro in vincoli [!] aber die *Ruhe nach dem Sturme* [Hervorhebung v. G.G.]“

²⁴⁵ Senecas *Medea*, „die – im Unterschied zur Euripideischen – die jahrhundertelange Rezeption des Medeas [!] Stoffes bestimmte“ (Glaser, Horst Albert: *Medea oder Frauenehre, Kindsmord und Emanzipation. Zur Geschichte eines Mythos*, Frankfurt a. M. u.a. 2001, S. 61), soll im Folgenden mitberücksichtigt werden, jedoch steht Euripides' Bearbeitung im Vordergrund. Zu Senecas Bearbeitung, bei der weniger *ira* allein als vielmehr der aus verschiedenen möglichen Gefühlslagen zusammengesetzte *furor* im Zentrum des Geschehens steht, vgl. insbesondere Glaesser, Roland: *Verbrechen und Verblendung. Untersuchung zum Furor-Begriff bei Lucan mit Berücksichtigung der Tragödien Senecas*, Frankfurt a. M. u.a. 1984. Zum *furor* vgl. darüber hinaus auch Walde, Christine: *Senecas Medea – Göttin wider Willen?*, in: *Mythische Wiederkehr. Der Ödipus- und Medea-Mythos im Wandel der Zeiten*, hg. v. Bernhard Zimmermann, Freiburg i. Br. u.a. 2009, S. 167-198, hier: S. 176.

²⁴⁶ Vgl. hierzu Thurn, Nikolaus: *Die Medea Senecas und die Medeia Euripides'*: Kein Wechsel des Mediums?, in: *Wechsel des Mediums. Zur Interdependenz von Form und Inhalt*, hg. v. Hans Jürgen Wendel, Wolfgang Bernard u. Sven Müller, Rostock 2001, S. 87-115, hier: S. 89, der zwischen Euripides' und Senecas Bearbeitung insbesondere einen „Wandel von der Mündlichkeit zur Schriftlichkeit“ konstatiert.

²⁴⁷ Lefèvre, Eckard: *Die Transformation der griechischen durch die römische Tragödie am Beispiel von Senecas Medea*, in: *Tragödie. Idee und Transformation*, hg. v. Hellmut Flashar, Stuttgart 1997, S. 65-83, hier: S. 74.

²⁴⁸ Bereits für die griechische Antike weist Thurn 15 weitere Bearbeitungen des Stoffes nach (vgl. ders.: *Die Medea Senecas und die Medeia Euripides'*, S. 109). Vgl. auch Glaser: *Medea oder Frauenehre, Kindsmord und Emanzipation*, S. 16f.: „Blickt man auf die Geschichte der Dramen, in denen Medea erscheint, so gab es vor der Euripideischen ‚Medea‘ bereits etliche andere ‚Medeen‘. [...] Es gab eine ‚Medea‘ in Kolchis, eine ‚Medea‘ bei den Skythen, eine ‚Medea‘ in Jolkos, eine ‚Medea‘ in Korinth und eine ‚Medea‘ in Athen. Erhalten geblieben ist von diesen Stücken nur die ‚Medea‘ des Euripides.“

je gegeben hat und geben wird“²⁴⁹, beginnt in Abwesenheit der Hauptfigur mit einem Monolog der Amme, der dem Publikum die Exposition liefert:

AMME: Oh, wäre durch die schwarzen Wunderfelsen nie / Das Schiff geflogen, steuernd
nach dem Kolcherland, / Wär auf den Waldhöhn Pelions nie der Fichtenstamm / Durchs
Beil gefallen, hätte nie zum Steuer gedient / Der Hand erkorner Helden, die das goldne
Vlies / Dem Pelias holten!²⁵⁰

Die Amme rekapituliert die Argonautensage, deren genaue Kenntnis beim Zuschauer vorausgesetzt wird. Die Verwendung des Irrealis unterstreicht hier den Wunsch, dass die Ereignisse am besten niemals stattgefunden hätten: König Pelias' Auftrag an Jason, ihm das goldene Vlies zu bringen, das Verlieben von König Aietes' (dem Besitzer vom Goldenen Vlies) Tochter Medea in Jason, ihre gemeinsame Flucht von Kolchis, während der sie ihren jüngeren Bruder Apsyrtos zerstückelt, die Leichenteile ins Meer wirft und auf diese barbarische Weise²⁵¹ die sie verfolgende Flotte ihres Vaters aufzuhalten vermag, und schließlich die Ermordung König Pelias' von der Hand seiner eigenen Töchter, nachdem Medea ihnen fälschlicherweise eine zauberhafte Verjüngung ihres Vaters versprach, sofern diese ihn zerstückelten und in einen Kochtopf würfen.

Im Gegensatz zur *Ilias* und zum zweiten Buch Mose gibt es in Euripides' *Medeia* weder eine zu Beginn angerufene Muse, welche die poetische Ordnung der zu beschreibenden Ereignisse herstellt und garantiert, noch existiert ein Gott, der als Schöpfer und Gestalter auftritt und aller menschlichen Sünden zum Trotz letztlich als Garant einer übergeordneten Stabilität fungiert. Stattdessen werden in der Tragödie von Anfang an Zweifel an der Sinnhaftigkeit des aufzuführenden Gegenstandes geäußert und der Zusammenbruch der bestehenden Ordnung wird in Aussicht gestellt: „AMME: Doch nun ist alles feindlich, und das Leben siecht, / Weil Jason meine Herrin samt den Kindern hat / Im Stich gelassen und die junge Fürstin [d.i. Kräusa] freit, / Die Tochter Kreons, der in diesem Land [d.i. Korinth] gebeut.“ (MDE: 633, 16-19)

Die Anfangsszene kreist demnach um die Frage, wie Medea auf den von Jason begangenen Ehebruch reagieren wird, der in ihrer prekären Lage als flüchtige Barbarin²⁵² im griechischen

²⁴⁹ Matt, Peter von: *Die Intrige. Theorie und Praxis der Hinterlist*, München/Wien 2006, S. 145.

²⁵⁰ Euripides: *Medea*, aus dem Griechischen übertragen von J. A. Hartung, in: Aischylos, Sophokles, Euripides. Die großen Tragödien, hg. v. Wolf Hartmut Friedrich, Düsseldorf/Zürich 1995, S. 631-672, hier: S. 633 (V. 1-6); im Folgenden wird der Text unter der Sigle MDE sowie Vers- und Seitenangabe nachgewiesen.

²⁵¹ Das Betonen der barbarischen Herkunft Medeas – die in scharfem Kontrast zu den Errungenschaften der griechischen Kultur steht – ist ein wiederkehrendes Element der Sage, vgl. etwa Ovid: *Metamorphosen*, übersetzt v. Erich Rösch, Zürich/München 2004, S. 173 (7. Buch, V. 51-53): „Soll ich [d.i. Medea] also die Schwester, den Bruder, den Vater, die Götter, / Soll ich den Boden der Heimat, entführt von den Winden verlassen? – / Aber der Vater ist wild, *ein barbarisch Land meine Heimat* [...] [Hervorhebung v. G.G.]“

²⁵² Vgl. hierzu Schmitt, Arbogast: *Leidenschaft in der senecanischen und euripideischen Medea*, in: *Storia, poesia e pensiero nel mondo antico. Studi in onore die Marcello Gigante*, Neapel 1994, S. 573-599, hier: S. 576:

Asyl²⁵³ die schlimmste Form der Geringschätzung darstellt, die sich vorstellen lässt. Mit vorausdeutendem Gespür lässt die Amme Medeas Kinder vorsorglich vor ihr in Sicherheit bringen:

AMME: Du [d.i. der Erzieher von Medeas Kindern] aber halte möglichst abgeschlossen sie / Und bring sie nicht der Mutter nah, der wütenden. / Schon sah ich, wie sie grimmen Blicke die Kinder hier / Anstiert', als hätt sie etwas vor, und sicher wird / Ihr Zorn nicht ruhen, eh er losbricht irgendwo. / Doch mög er Feinde treffen, nur die Freunde nicht!
(MDE: 635, 89-94)²⁵⁴

In starkem Kontrast zu Senecas *Medea* (ca. 50 n. Chr.), die direkt mit einer „Furor-Darbietung“²⁵⁵ der Titelheldin beginnt²⁵⁶, wird bei Euripides zunächst in Abwesenheit Medeas ihr zukünftiges Handeln auf einen kürzlich von der Amme wahrgenommenen Zorn zurückgeführt, der sich in ihrem „grimmen Blick[]“ widerspiegelt und jederzeit „los[zubrechen]“ droht. Es handelt sich um einen präludierenden Zorn, der dramaturgisch die Spannung steigert, indem das Publikum auf die zu erwartende Affektlage der Titelheldin eingestimmt wird, ohne dass es die emotive Kategorisierung der Amme bereits verifizieren könnte.²⁵⁷ Der Beginn von *Medeia* führt vor, dass Menschen ihre Mitmenschen auf Grund von Verhaltensweisen wie „anstier[enden]“ Blicken mit bestimmten Emotionen belegen. In diesem Fall ist die Aussage *X ist zornig* demnach die emotive Äußerung *Y sagt, dass X zornig sei* vorgeschaltet. Der Zorn wird somit zum Gesprächsgegenstand, ohne dass Mimik, Gestik oder Stimmlage des Zürnenden der Aussage flankierend zur Seite stünde.²⁵⁸

„Im Urteil des Euripides ist Medea aber nicht die wilde Barbarin und Zauberin [des Mythos], sondern eine von Leidenschaft überwältigte Frau [...].“

²⁵³ Vgl. Zimmermann, Bernhard: Seiner Zeit voraus – Euripides *Medea*, in: Mythische Wiederkehr. Der Ödipus- und Medea-Mythos im Wandel der Zeiten, hg. v. ders., Freiburg i. Br. u.a. 2009, S. 103-119, hier: S. 111 sowie Lefèvre: Die Transformation der griechischen durch die römische Tragödie, S. 73.

²⁵⁴ Vgl. schon MDE: 634, 36-37: „AMME: Die Kinder haßt sie [d.i. Medeia], freut an ihrem Blick sich nicht – / Sie brütet, fürcht ich, über etwas Schrecklichem!“

²⁵⁵ Vogel, Juliane: Die Furie und das Gesetz. Zur Dramaturgie der »großen Szene« in der Tragödie des 19. Jahrhunderts, Freiburg i. Br. 2002, S. 166. Vgl. auch ebd., S. 169: „Wenn die Furiosa ihre Rache zu einem selbst den Göttern unbekanntem, schrankenlosen Exzeß treibt, bewegt sie sich notwendigerweise auf den Bahnen hyperbolischer Gedankenfiguren. Programmatisch strebt der im ‚Medeenstil‘ gehaltene Furormonolog nach Zweck und Mitteln ins Ungeheure, in ein ungemessen Gräßliches.“

²⁵⁶ Vgl. Seneca, Lucius Annaeus: *Medea (Lateinisch/Deutsch)*, übers. u. hg. v. Bruno W. Häuptli, Stuttgart 2007, S. 7-9. Im Folgenden mit der Sigle MDS, Seitenangabe und Verszahl nachgewiesen. Vgl. unmittelbar hierzu auch Kenkel, Konrad: *Medea-Dramen. Entmythisierung und Remythisierung*. Euripides, Klinger, Grillparzer, Jahn, Anouilh, Bonn 1979, S. 21: „[Euripides?] Medea wird uns nicht als eine Figur gezeigt, deren Charakter sich zur leidenschaftlich Handelnden entwickelt – von dieser Möglichkeit hat Seneca Gebrauch gemacht – sondern Medea hat eher eine statische Persönlichkeit; sie reagiert nur mit den in ihr angelegten Gefühlen und Leidenschaften auf ein an sich schon vollendetes Geschehen.“

²⁵⁷ Vgl. parallel hierzu den Anfang der *Ilias* – „Zorn singe, des Peleiden Achilles (IL: 1, 9)“ –, bei dem Zorn gleichfalls bereits vor seiner narrativen Ausgestaltung Eingang in den Text findet.

²⁵⁸ Vgl. demgegenüber MDS: 39, 383-390, wo die Amme in *physischer Anwesenheit* Medeas ihre Körpersprache liest und direkt mit dem Zorn in Verbindung bringt, wobei die Parallele zur Beschreibung des Affekts in *De ira* (DI: 1, 53) offensichtlich ist: „AMME: Wie wenn verzückten Schrittes die Maenade rast / und taumelnd schwärmt, vom Gott besessen schon, einher / auf des beschnitten Pindus Kamm, auf Nysas Joch, / Im Antlitz

Im Anschluss an das obige Zitat dringen aus Jasons und Medeas Haus die verzweifelten Schreie der Kolcherin nach draußen: „MEDEA *im Hause*: Ach weh! / Ich unglückseliges, leidendes Weib! / Ach, weh mir! Wär ich doch tot nur!“ (MDE: 635, 95-97) Bezeichnenderweise gestattet Euripides seiner Heldin zunächst nur als Stimme den Bühnenauftritt, der von der Amme unverzüglich emotiv eingeordnet wird: „AMME: Das ist’s, was ich sagt, ihr Söhn’, empört / Ist der Mutter Gemüt, empört ihr Zorn! [...] Klar ist es, des Wehs dunkles Gewölke, / Das erst aufsteigt, schwingt bald sich empor / Mit heftigerem Sturm.“ (MDE: 635f., 98-108) Die Rufe aus dem Off, welche die Isoliertheit ihrer Situation veranschaulichen, dienen als Beleg der zuvor gestellten Affektdiagnose, wobei der Zorn sprachlich in einen drohenden „Sturm“ verwandelt wird. Erneut greift demnach das Prinzip der Affekt-Metaphorisierung, wie es in den Zorntheorien, der *Ilias* und im zweiten Buch Mose nachgewiesen werden konnte. Sobald Zorn in die gesprochene Rede überführt wird, lässt sich ein Rückgriff auf ein topisches Bildraaster nachweisen, dessen Bezugspunkte im Wesentlichen durch heftige Naturphänomene (Stürme, Überschwemmungen, Feuersbrünste etc.) charakterisiert werden können.²⁵⁹ So brechen durch Medeas Rache „[e]ntsetzliche Ströme Feuers allverzehrend“ (MDE: 665, 1187) über Krëusa und ihren Vater Kreon herein.²⁶⁰

In Senecas *Medea* ist Zorn hingegen nur ein Bestandteil mehrerer unterschiedlich gelagerter Emotionen, die sich gegenseitig beeinflussen. So wird ihm unter anderem die Liebe als zweiter Affekt kontrastierend gegenübergestellt²⁶¹, der für die ‚bewegte See‘ in Medeas Herz verantwortlich ist:

MEDEA: Was schwankst du, Herz? Was netzen Tränen dein Gesicht / und zieht der Zorn dich hierin, Liebe dorthin bald, / Unschlüssige? Bald so, bald so treibt dich die Glut, / wie wenn rasche Winde wehn in wildem Krieg, / vom Meer beidseits gedrängt die Flut zwispältig wallt, / wie wenn die See unstetig siedet, so auch wogt, / nicht anders, mir das Herz. Die Liebe scheucht der Zorn, / den Zorn die Liebe [...].“ (MDS: 85-87, 937-944)²⁶²

Zeichen des enthemmten Rachedursts. / Entflammt ist ihr Gesicht, tief atmet keuchend sie, / schreit auf, ihr Auge schwimmt in reicher Tränenflut, / bald strahlt sie, kurz, sie zeigt Erregung jeder Art: / sie stockt, sie droht, sie schäumt vor Wut, sie klagt, sie seufzt.“

²⁵⁹ Vgl. MDS: 41, 411-414: „MEDEA: Kein rascher Fluß, kein sturmerregtes Meer und nicht / vom Nord gepeitscht, der Pontus, noch des Feuers Macht, / vom Wind entfacht, vermöchte unsres Zornes Lauf zu hemmen – allem bring ich Sturz und Untergang.“

²⁶⁰ Vgl. wiederum MDS: 81, 885-887: „BOTE: Durch alle Winkel des Palasts [von Kreon] tobt geil der Brand, / wie auf Geheiß. Das ganze Haus schon eingestürzt, man fürchtet für die Stadt.“

²⁶¹ Vgl. parallel hierzu auch Abschnitt 4.3 dieser Studie zu Lohensteins *Ibrahim Sultan*.

²⁶² Zur Schichtung verschiedener Affekte bei Seneca vgl. auch Lefèvre: Die Transformation der griechischen durch die römische Tragödie, S. 75: „Es ist ein Merkmal ihrer [d.i. Senecas *Medea*] ‚Modernität‘, daß sie sich in ihrem großen Monolog am Ende des Stücks (893-977) weder mit Iason und den Kindern noch mit der Gesellschaft, Freunden oder Feinden, auseinandersetzt noch endlich die Zukunft bedenkt, sondern ihre Leidenschaft zu ergründen versucht. Nacheinander spricht sie in langer Reflexion an: *animus* (895), *dolor* (914), *ira* (916), *furor* (930), *animus* (937), *dolor* (944), *ira* (953), *animus* (976). Achtmal wendet sie sich an diese vier ‚Partner‘ in ihrem Inneren und diskutiert mit ihnen die ‚Lage‘. Der *animus* bietet den Raum für die Affekte.“

Euripides lässt die Amme in luzider Voraussicht den entscheidenden Fehler in Medeas Zorn(ab)rechnung erkennen: Ihre „grimmige[] Art“ (MDE: 635, 103) hält sich nicht an die für die Emotion nach Aristoteles' *Rhetorik* übliche Formel, nach der das Objekt des Zorns auch identisch mit dem Verursacher des Zorns ist.²⁶³ Stattdessen richtet sich ihr „störrige[r] Sinn[] (ebd.)“ von vornherein auf ihre zwei Söhne, die „von der Rennbahn kommen nach beendigttem Spiel“ (MDE: 634, 45-46).

Von Anfang an führt Medea einen Stellvertreterkrieg, der den Gegner nicht unmittelbar attackiert, sondern sein – und damit zwangsläufig auch ihr – familiäres Umfeld (die zwei Söhne sowie Krëusa und Kreon) ins Visier nimmt. Ein derartiger Zorn möchte keine einfache Vergeltung, die den Status quo ante wiederherstellt, so dass Gatte, Gattin und Knaben wieder eine glückliche Familie bilden. Auch sorgt er nicht für zukünftige Kriegserfolge und soziale Stabilität, wie es bei Achilles und Mose beobachtet werden konnte. Stattdessen ist Medeas Grimm unfassbar in dem Sinne, als dass er sich von Anfang an sämtlichen mütterlichen Werten und Normen entzieht und die kolchische Barbarin in einen viralen Fremdkörper verwandelt, der den Kreislauf der korinthischen Herrschaft – die Hochzeit von Jason und Krëusa soll die genealogische Nachfolge des Königshauses gewährleisten – kollabieren lässt.

Im Gegensatz dazu lässt sich bei Senecas Bearbeitung des Stoffes sehr genau beobachten, dass die Heldin selbstmächtig über ihren Zorn gebietet, wie es das berühmte „MEDEA: Werd ich“ bzw. „MEDEA: Fiam“ (MDS: 19, 172) zum Ausdruck bringt.²⁶⁴ Bei Euripides sind die Würfel sozusagen bereits gefallen: Die Heldin war zornig, ist zornig und wird auch zornig bleiben. Seneca hingegen legt konform zu den Ausführungen in seiner moralethischen Schrift *De ira* Wert darauf, dass die Protagonistin die Zügel ihres Zorns selbst in der Hand hält, sich also bewusst dafür entscheidet, in den Modus des Zürnens zu wechseln: „MEDEA: Medea bin ich nun (*Medea nunc sum*).“ (MDS: 85, 910) Während Achilles und Mose letztlich nur temporär eine Phase des Zorns erleben, die zu einer Beruhigung ihrer Gemüter führt, markiert der Zorn in *Medeia* einen Zustand des Außer-sich-Seins, von dem es keine Rückkehr der am Streit beteiligten Parteien zur herkömmlichen Ordnung mehr gibt.

Der erste Auftritt des Chores (vgl. MDE: 636, 133ff.), der in *Medeia* aus korinthischen Frauen besteht²⁶⁵, unterstreicht zum Einen, dass Euripides seine Heldin trotz ihrer ausländischen Herkunft als bis zu einem gewissen Grade in der Gesellschaft integriert darstellt – „Tief schmerzt

²⁶³ So richtet sich Apollons Zorn in der *Ilias*, wie in 3.1 gezeigt worden ist, auf Agamemnon und die Griechen, weil sie seinem Priester die Tochter nicht ausgehändigt haben. Achilles' Zorn wiederum richtet sich auf Agamemnon, weil dieser ihn durch den Raub der Briseis entehrt hat. Parallel hierzu richtet sich der Zorn Gottes im zweiten Buch Mose auf die Ägypter, weil diese das von ihm auserwählte Volk der Israeliten nicht ziehen lassen wollen (vgl. 3.2).

²⁶⁴ Zur Bedeutung dieser Textstelle vgl. Walde: Senecas *Medea*, S. 182.

²⁶⁵ Zur Funktion des Chores in der euripideischen Tragödie vgl. Kenkel: *Medea-Dramen*, S. 23.

mich [d.i. der Chor] der Jammer des Hauses; wir haben ja / Der trauten Teilnahme Bund geknüpft“ (MDE: 636, 136-137) –²⁶⁶, zum Anderen, dass hier zwei Systeme miteinander kollidieren: „CHOR: Hat ein neues Band deinen Gemahl entfremdet, / Zeus wird mit dem Recht – was tobst du! – / Dir dafür Rache verschaffen. Härm dich nicht / Zu sehr, weinend um deinen Ehgemahl!“ (MDE: 637, 156-159) Der Chor repräsentiert den traditionellen Glauben an eine übergeordnete göttliche Strafjustiz, wie er in der *Ilias* beispielsweise in Gestalt von Apollo in Erscheinung tritt, der das griechische Heer mit Pfeil und Bogen unter Beschuss nimmt.

Medea hingegen steht für das Modell einer exekutiven Autonomie, die das Gesetz selbst in die Hand nimmt und nach ihrem Willen formt, ohne Zeus und übrige Götter bei der Urteilsfindung auch nur pro forma zu berücksichtigen. In diesem Kontext weitet sich zugleich ihre Perspektive, indem sie das an ihr begangene Unrecht in einer „lange[n] Suada über das allgemeine Schicksal der Frau überhaupt“²⁶⁷ zu einem Präzedenzfall erklärt, der das gesamte weibliche Geschlecht betrifft: „In andrem ist das Weib voll zager Furcht, / Zu feig zu kämpfen und zu trotzen blankem Schwert, / Doch wo das Recht des Ehebands gekränket ist, / Ist in der Welt auch kein Gemüt rachsüchtiger.“ (MDE: 640, 263-266)²⁶⁸

Dies stellt eine argumentative Strategie dar, die im Gegensatz zu den Erzählverfahren von *Ilias* und *Exodus* steht: In jeder Beziehung stellen Achilles und Mose Persönlichkeiten dar, die innerhalb ihrer Sozialverbände *exponierte* Stellungen einnehmen. Dies gilt in besonderem Maße auch für ihren Zorn, der eine herausragende, in narrativer Hinsicht monopolisierende Funktion besitzt: Gleich einem Naturgesetz verhindert allein der in seinem Zelt grollende Achilles jeden Erfolg der Griechen auf dem Schlachtfeld und allein Mose sichert sich auf dem Sinai die Exklusivrechte an einem stellvertretenden Zorn Gottes. Medea setzt im Dialog mit dem Chor hingegen die emotive Strategie ein, ihren Zorn zu objektivieren. Zwischen den Zeilen scheint sie ihrem Geschlecht so zuzurufen: „Mein Zorn, das ist Euer aller Zorn!“²⁶⁹

²⁶⁶ Vgl. im Kontrast dazu aber die ganz anders gelagerte soziale Stellung von Senecas Medea, wie sie von Lefèvre überzeugend herausgearbeitet worden ist: „Seneca beschreibt Menschentypen, die wie Medea oder Phaedra handeln, in vielleicht gar nicht so lebensfremder Weise. Dieser Typ ist aus allen Bindungen herausgerissen. Für ihn gelten weder die Normen der Polis noch die der Urbs. Es liegt nahe, hierin den Menschen der frühen Kaiserzeit zu sehen, für den die politischen und moralischen Traditionen der römischen Vergangenheit keine Geltung mehr haben, der nicht von der *res publica*, der Allgemeinheit, gehalten wird, sondern auf sich selbst zurückgeworfen ist. [...] Senecas Gestalten sind durch die Herausnahme aus allen sozialen Bindungen ‚offen‘ im Vergleich zu denen der griechischen Vorbilder, ja ‚amorph‘, aber gerade deshalb auch nachahmbarer für spätere Dichter.“

²⁶⁷ Schwinge, Ernst-Richard: Medea bei Euripides und Christa Wolf, in: *Poetica* 35 (2003), S. 275-305, hier: S. 280.

²⁶⁸ Vgl. hierzu Zimmermann: *Seiner Zeit voraus – Euripides Medea*, S. 117.

²⁶⁹ Zur Tendenz, individuelles Handeln augenblicklich auf das Geschlecht der Frauen insgesamt auszuweiten vgl. auch MDE: 644, 470-409: „MEDEA: Das Wissen hast du [d.i. Medea], überdies schuf uns das Los / Zu Fraun, in allem Tugendhaften ungeschickt, / In allen schlimmen Dingen klug erfinderisch.“

Nach ihrem Entschluss, ihre Feinde „durch Vergiftung“ (MDE: 643, 385) zu ermorden, widerspricht der Chor diesem Konzept vehement, indem er es im Gegensatz zu Medea aller möglichen Parallelen entkleidet, ihren Fall zu einem Ausnahmezustand erklärt und dabei den Topos von der verkehrten Welt verwendet: „CHOR: Jetzt rinnet der heiligen Gewässer Strömung aufwärts, / Recht und alles hat sich auf Erden verkehrt. / Herzen der Männer sind falsch, nicht sicher mehr / Stehen die heiligsten Schwüre.“ (MDE: 644, 410-413)²⁷⁰ An dieser zentralen Textstelle wird die Rolle des Zorns für das Gesamtgeschehen austariert. Ähnlich wie in *Ilias* und *Exodus* kommen hier auch Musik und Gesang ins Spiel, freilich unter anderen Vorzeichen: „CHOR: Vorzeitlichem Dichtergesang muß jetzt verstummen / Jedes Lied von unserem trüglichen Sinn. / Hätte dem weiblichen Geist nur eingehaucht / Göttliche Dichterbegeisterung / Gott der Sangesmeister, so tönte den Männern anderer Lieder / Schall entgegen.“ (MDE: 644, 417-422)

Wie in den vorigen Abschnitten dieses Kapitels herausgearbeitet, stimmen Achilles und Israeliten in unmittelbarem Zusammenhang mit ihrem Zorn oder dem Zorn Gottes Lieder an, wohingegen in *Medeia* der Gesang bezeichnenderweise „verstumm[t]“ und abbricht. Während die männlichen Zornprototypen durch Musik und Gesang die Geschichte ihrer Kämpfe (*Ilias*) und ihres Volkes (*Exodus*) thematisieren, wird bei ihrem weiblichen Pendant angesichts des akribisch geplanten und vorbereiteten Rachevollzugs (vgl. MDE: 643, 376-386) ein fassungsloses Schweigen beschworen. Innerhalb der Gattung der Tragödie markiert Medeas Zorn offensichtlich nicht den Anfang, sondern das Ende des poetischen Erzählens.²⁷¹

Im weiteren Handlungsverlauf offenbart sich zugleich ein Sprechen über den Zorn, wie es weder in *Ilias* noch *Exodus* denkbar ist. Nach der Begegnung Medeas mit dem Athener König Aigeus, der ihr für einen späteren Zeitpunkt Asyl gewährt, sodass sie nach der geplanten Mordtat einen „Rettungshafen“ (MDE: 654, 769) in Athen ansteuern kann, beginnt sie das Verbrechen in die Tat umzusetzen. Ihre Söhne sind dabei fester Bestandteil des Racheplans: „MEDEA: Und schaudern muß ich, welche Tat notwendig wird / Von dieser Stund an: meine eignen Kinder muß / Ich töten. Niemand lebet, der sie retten kann!“ (MDE: 654, 791-793)²⁷²

²⁷⁰ Vgl. parallel hierzu u.a. MDS: 9, 28-31: „MEDEA: Erblickt dies unsres Stamms / Erzeuger, Sol, verbirgt sich nicht, sitzt im Gefährt, / durchläuft des reinen Himmelspols gewohnten Raum, *kehrt nicht zum Aufgang und verdreht des Tages Lauf* [Hervorhebung v. G.G.]?“ Zum Motiv der Umkehr der natürlichen Verhältnisse bei Seneca vgl. ausführlich Schmitt: *Leidenschaft in der senecanischen und euripideischen Medea*, S. 578.

²⁷¹ Schon zuvor stellt die Amme heraus, dass es für Medeas Zürnen keinen musikalischen Ausdruck gibt: „Wohl irrest du [d.i. der Chor] nicht, willst du die Vorwelt / Für sehr unweis und verkehrt ansehen, / Die Lieder erfand für fröhliche Zeit, / Tischfreuden und Schmaus und Hochzeitsfest, / Und das Leben gewürzt mit Klängen der Lust! / Doch erfand niemand für den höllischen Zorn / Heilmittel im vielstimmigen Tonspiel / Und Gesänge, woraus Mordtat entspringt / Und schwer Unheil zu der Häuser Verderb. / Gleichwohl wär's großer Gewinn, solch Leid / Heilen im Tonspiel.“ (MDE: 638, 189-199)

²⁷² Vgl. Loraux: *Die Trauer der Mütter*, S. 67.

Im Vergleich zu ihrem vorherigen Aufeinandertreffen zeigt die zweite Begegnung Jasons mit Medea eine emotiv von Grund auf verwandelte Frau:

MEDEA: Jason, Verzeihung dessen, was ich sprach vorhin, / Erbitt ich. Billig wirst du meine Heftigkeit / Vergeben mir, die Liebes dir soviel getan! / Ich bin in mich gegangen, hab es überlegt / Und mich gescholten: Schrecklich Weib, was bist du toll / Und grollest denen, die so gut es meinen doch! / Wozu die Feindschaft gegen dieses Landes Herrn / Und deinen Gatten, welcher nur dein Bestes tut, / Die Fürstin freind, deinen Kindern Bruderschutz / Erzielend. Also weg mit deiner Leidenschaft! / Was fällt dir ein, da's nun so wohl der Himmel fügt? / Hast du denn keine Kinder? Weißt du nicht, daß du, / Verbannt und flüchtig, wenig Freunde finden wirst? / Mich so besinnend, merkt ich, wie mein Unverstand / So groß gewesen, *wie ich ohne Grund gezürnt* [Hervorhebung v. G.G.]. (MDE, 657, 869-883)

Medea wendet bei Jason eine List an, um ihn während dieser „endgültigen Ehekrise“²⁷³ in Sicherheit zu wiegen und ihm zu suggerieren, dass nunmehr alles in bester Ordnung sei.²⁷⁴ Sie spielt eine Rolle, in der sie den Zeitraum zwischen ihren Begegnungen fikionalisiert: „Schrecklich Weib, was bist du toll / Und grollest denen, die so gut es meinen doch!“ Die appellative Verwendung der zweiten Person Singular bezieht sie auf sich selbst: in dieser Form theatralisiert sie für Jason das Geschehen, indem sie ihm die zurückliegenden Ereignisse so vorführt, wie sie scheinbar stattgefunden haben. Anders formuliert: In einer Inszenierung entwirft sie eine zweite Medea, die Jason als die wahre Repräsentation ihrer selbst auffassen soll. Hierbei findet ein folgenreicher emotiver Zuschnitt des Zorns statt: Medea tut so, als habe sie sich für ihr „Grollen“ zur Rason gerufen. Weiterhin in der zweiten Person Singular mit sich sprechend, deutet sie das Verhalten des Vaters ihrer Söhne jetzt als „Bestes“, da es Sicherheit und „Bruderschutz“ verspreche, woraus sie schlussfolgert, dass eine reprimierende Affektregulation das in dieser Situation einzig richtige Vorgehen sei: „Also weg mit deiner Leidenschaft!“ Ihre finale Konklusion mündet in der Behauptung, dass sie vollkommen „ohne Grund gezürnt“ habe, nunmehr „der Friede waltet, und verschwunden ist der Groll!“ (MDE, 657, 898)²⁷⁵

An diesem Punkt geht es nicht um die Frage, ob Medea in ihrem Inneren wirklich zornig ist oder aber ob sie ausschließlich von „scharf kalkulierender Sorge um ihre Ehre“²⁷⁶ beherrscht wird. Stattdessen lässt sich hier die Aufgabe des Zorns als psychophysisch wahrnehmbare

²⁷³ Kenkel: *Medea-Dramen*, S. 22.

²⁷⁴ Vgl. hierzu schon Medeas Monolog, in dem sie sich im Vorfeld auf die Begegnung mit Jason affektiv einstimmt: „MEDEA: Erscheint er [d.i. Jason] dann, gutmütige Worte sprech ich ihm: / Mir scheine dies [d.i. Jasons Ehebruch] nun freilich in der Ordnung ganz [...]“ (MDE: 654, 776-777)

²⁷⁵ In Senecas *Medea* handelt die Protagonistin dies mit der folgenden Aussage ab: „Wozu ich mich im Zorn verstieg, das sei getilgt.“ (MDS: 55, 556)

²⁷⁶ Schwinge: *Medea bei Euripides und Christa Wolf*, S. 276.

Emotion und ihre Übersetzung in einen Gesprächsgegenstand beobachten. Der Zorn ist emotional strukturiert, weil er in der aktuellen Gesprächssituation nur noch in der von Medea entworfenen dramatischen Szene vorgeblicher Affektregulierung existiert: Die Heldin ist weder (emotional) zornig noch nicht zornig, sondern sie sagt (emotiv), dass sie zornig gewesen sei, sich dann aber eines Besseren belehrt und die Zornaufwallung erfolgreich bekämpft habe. Medea führt die therapeutischen Bestimmungen aus Senecas *De ira* in gewissem Sinne ad absurdum, gaukelt sie Jason doch eine geradezu mustergültige Beruhigung ihrer aufgepeitschten Sinne vor, ohne dass diese tatsächlich stattgefunden hat. Zugleich statuiert sie parallel zu den Bestimmungen aus Aristoteles' *Rhetorik* ein Exempel für die argumentative Potenz einer strategisch eingesetzten Rhetorik der Affekte²⁷⁷, indem sie ihr Wissen um die Funktionsweise des Zorns einsetzt, um durch die von ihr inszenierte erfolgreiche Zornregulierung bei Jason einen Zustand der Ruhe und Besänftigung herbeizuführen. Insofern stellt eine Formulierung wie „die emotionsgeladene, von Affekten geleitete Medea“²⁷⁸ eine Vereinfachung dar, die den alles entscheidenden emotiven Kern der Sache ausblendet.

Bei Senecas Dramenbearbeitung lässt sich darüber hinausgehend wie schon in seiner Schrift *De ira* die Personifizierung des Zorns beobachten, welche ihn als eine Entität inszeniert, die unabhängig vom Sprechenden ein Eigenleben führt: „MEDEA: Von neuem wächst der Schmerz, / neu glüht der Haß, der alte Wahn greift nach der Hand, / die noch sich sträubt, – ich komme, Zorn, wohin du führst!“ (MDS: 87, 951-953)²⁷⁹ Die rhetorische Zornfigur suggeriert in diesem Kontext, dass der Mensch nicht von vornherein zornig oder nicht zornig ist, sondern willentlich zu steuern vermag, welchen Leidenschaften er sich hingeben oder nicht hingeben will²⁸⁰; der Zorn ist, wie bereits in *De ira* ausgeführt, auf die Zustimmung des Menschen angewiesen, dem schädlichen Affekt Einlass in seinen Gefühlshaushalt zu gewähren.²⁸¹

²⁷⁷ Vgl. in diesem Kontext Schmitt: Leidenschaft in der senecanischen und euripideischen Medea, S. 597, der überzeugend die Parallele zwischen dem von Aristoteles in der *Rhetorik* entworfenen Oszillieren zwischen Schmerz und Lust und Medeas Verhalten herausarbeitet.

²⁷⁸ Kenkel: Medea-Dramen, S. 25. Vgl. ähnlich Glaser: Medea oder Frauenehre, Kindsmord und Emanzipation, S. 60.

²⁷⁹ Vgl. Lefèvre: Die Transformation der griechischen durch die römische Antike, S. 78: „Im Gegensatz zu Euripides' Medea unterwirft sich Medea bewußt der Leidenschaft. Sie ist, um es paradox zu formulieren, sehend blind.“

²⁸⁰ Vgl. in diesem Zusammenhang Lütkehaus, Ludger: Der Medea-Komplex. Mutterliebe und Kindermord, in: Mythische Wiederkehr. Der Ödipus- und Medea-Mythos im Wandel der Zeiten, hg. v. Bernhard Zimmermann, Freiburg i. Br. u.a. 2009, S. 121-133, hier: S. 132 sowie Schmitt: Leidenschaft in der senecanischen und euripideischen Medea, S. 582, der die hier deutlich werdende Differenz zwischen Euripides und Seneca anschaulich herausarbeitet: „Medea sagt bei Euripides nicht wie etwa Shakespeare's Richard III.: ‚Ich will ein Schurke sein‘. Sie sei deshalb von der Bewußtheit moderner tragischer Figuren noch unendlich weit entfernt. Es fehle Medea, so wird gesagt, ein bewußtes Bekenntnis zu ihrer Leidenschaft von sich selbst. Genau das aber gibt es bei Seneca. Senecas Medea bejaht nicht nur mit vollem Bewußtsein ihre Leidenschaft, sie hat auch ein bewußtes Verhältnis zu der Bedeutung, die ihre Leidenschaft und ihr leidenschaftliches Tun für sie selbst, für ihre Selbstverwirklichung und Selbstentfaltung haben.“

Nahezu jeder Forschungsbeitrag zur *Medeia* konzentriert sich letztlich auf das Für und Wider des am Schluss von der Mutter begangenen Kindsmordes²⁸², der durch Euripides' Bearbeitung überhaupt erst Eingang in den Medeastoff gefunden hat.²⁸³ Die Wissenschaft folgt der vom Tragiker ausgelegten Spur, indem sie in ihrer Argumentation die vorgefundene Dramaturgie spiegelt. Ich verzichte ganz bewusst auf eine ausführliche Behandlung dieses Schlusses.²⁸⁴ Das für den Kontext dieser Studie Entscheidende spielt sich in dem hier herausgearbeiteten emotiv verwendeten Zorn ab, der gänzlich auf die Sprachebene überführt worden ist. Medea zeigt, wie ein emotiver Sprechakt – ‚*Ich bin zornig*‘ – vom Gesprächspartner als emotionale Authentizität übersetzt wird: „JASON: Natürlich ist's, wenn nebenbei ein andres Weib / Der Mann sich wirbt, daß heftig drum die Frau ihm zürnt. / Doch hat zum Bessern dein [d.i. Medeia] Gemüt sich umgewandt [...]. Also tut ein kluges Weib!“ (MDE: 658, 908-913)

Die Liaison zwischen Zorn und Rede(n) im Kontext des „Privilegs der ‚großen Szene‘“²⁸⁵ scheint ein Phänomen zu sein, das (männliche) Autoren mit Vorliebe dem weiblichen Geschlecht in genere zuschreiben. So konstatiert Kreon während der Begegnung, bei der er Medea den verhängnisvollen Zeitaufschub von einem Tag gewährt, bevor sie des Landes verwiesen werden soll: „Wer rasch zum Zorn ist, Mann sowohl als Weib, der ist / Zu meiden leichter als der Schweigsam-Listige. / Drum rasch von hinnen, *laß das viele Reden sein* [Hervorhebung v. G.G.]!“ (MDE: 641, 319-321) Zwar bezieht Kreon die Regel, nach welcher der „rasch“ entstehende, aber zeitlich befristete Jähzorn einem „[s]chweigsam-[l]istige[n]“ Groll zu präferieren sei, ausdrücklich auf „Mann sowohl als Weib“, jedoch ist es in diesem konkreten Fall ausschließlich die Frau, die demonstrativ genau das in die Tat umsetzt, was Kreon unterbinden will. Sie *überredet* ihn, noch einen Tag im Land bleiben zu dürfen, womit sein Schicksal besiegelt ist. Schon in der *Ilias* wird, in deutlich negativerer Bedeutung, das Zürnen des weiblichen Geschlechts auf ein als unmännlich konnotiertes Sprechen reduziert:

[Äneias zu Achilles:] Aber laß nicht länger uns hier, gleich albernen Kindern, / Schwatzend stehn in der Mitte des feindlichen Waffengezümmels. / Denn leicht ist es beiden, uns kränkende Worte zu sagen, / Viele, daß kaum sie trüg' auch ein hundertrudriges Lastschiff. / Flüchtig ja ist die Zunge der Sterblichen, vielfach die Reden / Aller Art, und weit das Gefild' hinstreifender Worte. / Wie du selbst geredet das Wort, so magst du es hören. / Doch was nötiget uns, in Erbitterung gegeneinander / Lästerworte zu lästern und

²⁸¹ Einen Überblick über die Forschungsposition, die *Medea* und *De ira* unmittelbar aufeinander bezieht, bietet Thurn: *Die Medea Senecas und die Medeia Euripides'*, S. 99.

²⁸² Zu den Straftorturen, denen überführte Kindsmörderinnen bis ins 18. Jahrhundert hinein ausgesetzt waren, vgl. Glaser: *Medea oder Frauenehre, Kindsmord und Emanzipation*, S. 10.

²⁸³ Vgl. Kenkel: *Medea-Dramen*, S. 18.

²⁸⁴ Zu den unterschiedlichen Dramenschlüssen bei Euripides und Seneca, der die Knaben durch die Titelheldin auf offener Bühne exekutieren lässt, vgl. Glaser: *Medea oder Frauenehre, Kindsmord und Emanzipation*, S. 57.

²⁸⁵ Sloterdijk: *Zorn und Zeit*, S. 82.

Schmähungen, gleich den Weibern, / Die zum Zorne gereizt von herzdurchdringender Feindschaft / Lästern gegeneinander, in offener Straße sich treffend, / Manches wahr, und auch nicht; denn der Zorn gebietet auch solches. (IL, 20, 244-255: S. 651)

Bei Homer steht weniger das listig Berechnende eines versteckten Zorns im Vordergrund, als vielmehr ein „Gefild’ hinstreifender Worte“, auf dem sich mit Vorliebe „alberne[] Kinder“ und „Weiber[]“ aufhalten, wobei Letztere sich im Zorn ausschließlich „Lästerworte“ an den Kopf werfen – sie können nicht wie Äneas und Achilles zum Schwert greifen.

Nachdem Medea ihre Söhne ermordet hat²⁸⁶, verlässt sie im Sonnenwagen ihres Vaters Helios „mit Hilfe einer fast bis zum Barock-Opernhafte entwickelten Bühnentechnik“²⁸⁷ das Land. Jason bleibt nur, „[s]einen Jammer empor / zu den Göttern [zu schrein]“ (MDE: 672, 1408-1409) – ohne dass er Gehör findet. Im Gegensatz zu *Ilias* und *Exodus* löst sich der Zorn in der Tragödie nicht innerhalb des eigentlichen Handlungsrahmens auf und generiert Mitleid (*Ilias*) bzw. juristische Stabilität (*Exodus*). Stattdessen verkörpert die Protagonistin in Euripides’ Tragödie eine Wut, die dem Opponenten in einem in seiner Konsequenz kaum zu überbietenden Quidproquo alles nimmt, weil dieser ihr zuvor alles zu nehmen drohte. In *Medeia* geht der Zorn demnach in eine Totale, die sich nicht wieder in eine Ordnung einjustiert und die Fortsetzung der Geschichte garantiert. So wenden sich weder Gott noch sein Prophet Mose im Modus des Zürnens endgültig von ihrem Volk ab. Ebenso wenig führt das Schleifen Hektors zu einem Zusammenbruch der übergeordneten göttlichen Ordnung. Vielmehr wohnen die Unsterblichen auch diesem Ereignis gleich einem Schauspiel bei, das vor ihren Augen aufgeführt wird und nach welchem sich ihnen noch viele weitere Stücke, nicht zuletzt der unmittelbar bevorstehende Tod von Achilles, darbieten werden.

Medeas Zorn ist anders: „Es vollenden die Götter, was keiner geahnt. / Wovon wir geträumt, das verwirklicht sich nicht“ (MDE: 672, 1416-1417), wie es lakonisch und modernes Denken²⁸⁸ vorwegnehmend im Epilog des Chores heißt.

²⁸⁶ Vgl. aber Schmitt, Arbogast: Wesenszüge der griechischen Tragödie. Schicksal, Schuld, Tragik, in: Tragödie. Idee und Transformation, hg. v. Hellmut Flashar, Stuttgart 1997, S. 5-49, hier: S. 42, der darauf hinweist, dass die Bezeichnung „Kindsmörderin“ bei Euripides im Prinzip unzutreffend sei, da hier „niemals eine direkte böse oder gar verbrecherische Absicht“ vorliege. Demgegenüber bilanziert Glaesser: Verbrechen und Verblendung, S. 34 bei Seneca einen „*Triumph des Bösen*“, den der römische Dichter mit dem Schluss seiner Tragödie gestaltet habe.

²⁸⁷ Kenkel: Medea-Dramen, S. 31.

²⁸⁸ Zum Einfluss des Euripides auf die Moderne vgl. Schmitt: Wesenszüge der griechischen Tragödie, S. 8.

3.4 Zusammenfassung

In diesem Kapitel sind mit den literarischen Figuren Achilles, Mose und Medea drei Prototypen vorgestellt worden, die exemplarisch für drei unterschiedliche Zornmodi stehen. Der achilleische Zorn bildet eine Verlaufskurve ab, die sich von größtmöglicher Passivität (Zürnen im Zelt) hin zu größtmöglicher Aktivität (Schleifen Hektors) entwickelt und schließlich in versöhnendem Mitleid mit dem Gegner aufgeht. Dabei führt der Zorn ausgerechnet während der Phase der Inaktivität zu produktiven Ergebnissen: Im Modus des Zürnens singt und musiziert Achilles und gibt dadurch seinen Heldentaten eine ästhetische Form. Vor dem Hintergrund der in den zwei folgenden Kapiteln zu untersuchenden Dramen ist hier auch besonders der theatralische Charakter der Emotion in der *Ilias* hervorzuheben. Während der Zelt-Episode macht sich der zürnende Achilles zum Zuschauer, der die Kämpfe zwischen Griechen und Trojanern gleich einer Inszenierung zu seinen Ehren betrachtet und erst das (missglückte) Schauspiel seines Freundes Patroklos, der sich als Achilles verkleidet, führt zu einem Umschalten vom Zustand des Rastens in jenen des Rasens, ohne den der Zornesang nicht zum Abschluss gebracht werden kann.

Auch im zweiten Buch Mose offenbart der Zorn sein musikalisches wie theatralisches Potential: Der Zorn Gottes, der sich in der Vernichtung der ägyptischen Feinde äußert, wird von den Israeliten vom Ufer aus gleich einem Drama beobachtet und in einem Freudentanz verarbeitet, wobei er sprachlich wie in der *Ilias* und *Medeia* als eine mächtige Naturgewalt beschrieben wird. Am Berg Sinai findet durch ein Gespräch zwischen Gott und seinem Propheten nicht nur die Regulierung des göttlichen Zorns statt, der sich gegen sein eigenes Volk zu wenden droht, sondern darüber hinaus die Übertragung der Exekutivrechte des Zürnens auf Mose, der nunmehr als Stellvertreter des Zorns Gottes auf Erden fungiert und dabei das zuvor unbegrenzte Zürnen in deutlich umrissene Bahnen lenkt. Angesichts des Goldenen Kalbes wird deutlich, dass Mose den Zorn nicht nur auf eine einmalige Strafaktion begrenzt, sondern dass er darüber hinaus von einem persönlichen Strafvollzug Abstand nimmt. Wie in der *Ilias*, wo Achilles schlussendlich Erbarmen mit König Priamos hat und den Leichnam Hektors freigibt, resultiert der Zorn bei Mose letztlich somit in einer Stabilisierung der Verhältnisse.

Der weibliche Zorn Medeas führt im Kontrast dazu den Zusammenbruch der bestehenden Ordnung vor. Im Gegensatz zu Achilles und Mose bedient sich die kolchische Barbarin einer geschickten Rhetorik, die ihre Gesprächspartner auf emotivem Wege in die Irre zu leiten vermag. So wird ihre Aussage, nach der sie von ihrem Zorn Abstand genommen habe, von ihrem Mann für emotionale Authentizität genommen, was zur Katastrophe führt. Medea agiert somit

als „kalt kalkulierende Intrigantin“²⁸⁹ und Meisterin in der rhetorischen Camouflage ihres Zorns. Mit dieser emotiven Chiffrierkunst kann sie geradezu als literarisches Vorbild für Baltasar Graciáns *Handorakel* bezeichnet werden, das neben Lipsius' *De Constantia* und Montaignes Essay *Vom Zorn* im nächsten Untersuchungsabschnitt behandelt wird.

4. Zorn in Dramen I: Barockes Trauerspiel

Sage mir / wann du eine Tragoediam spielen sehest / woltu dichs auch irren lassen / wenn etwa ein Atreus, Thyestes, Nero in dem ersten und andern Act hoch hereinher vrangete / stolzirete / herrschete / [...] geböte und verböte? Wie ich meine / so wirstu dessenthalben nicht zornig werden / weil dir wissend / das diese glückseligkeit nit lange weeren wird / und du erwarten kanst / das er bald in dem letzten Act gar schendlich gestürzt wird / und jemmerlich umb den Hals kömpt. Warumb bistu dann in diesem der Welt Spiel auf GOTT ungedultiger / als sonsten auff eine Poeten?²⁹⁰

Terry Eagletons Bestimmung der antiken Tragödie als „Frage ohne Antwort, die uns bewusst jeden ideologischen Trost verweigert“²⁹¹, trifft im Besonderen auf den Schluss von Euripides' *Medea* zu. Der abschließende Kommentar des Chores charakterisiert die Beziehung zwischen Menschen und Göttern (aus menschlicher Perspektive) als kontingent – „Das Göttliche zeigt sich in mancher Gestalt. / Es vollenden die Götter, was keiner geahnt.“ (MDE: 672, 1415-1416) Dem steht das diesem Kapitel vorangestellte Zitat aus *De Constantia* (1584), dem bekanntesten Werk des niederländischen Philosophen Justus Lipsius, gegenüber. Dieser setzt an die Stelle von „mancher Gestalt“, die mit entsprechenden moralischen Ambivalenzen einhergeht, eine Eindeutigkeit, die für jede Person „in dem letzten Act“ „in diesem der Welt Spiel“²⁹² ein auf ihn und sein bisheriges Verhalten adäquat zugeschnittenes Ende vorsieht. Zorn im Sinne einer Empörung über das selbstgefällige Auftreten bestimmter Personen ist nach diesem Modell unangebracht, weil sowohl Gott als auch der Dichter ihre jeweilige „Tra-

²⁸⁹ Schwinge: *Medea*, S. 282.

²⁹⁰ Lipsius, Justus: *Von der Beständigkeit*. Zwey Bücher. Darinnen das höchste Stück Menschlicher Weisheit gehandelt wird. Jetzt außm Latein ins Teutsche bracht / Durch Andreas Viritius, Leipzig/Stuttgart 1965 [nach dem Original Exemplar der zweiten Auflage von ca. 1601], S. 109f. Im Folgenden wird das Werk im Text mit der Sigle VDB und Seitenangabe nachgewiesen.

²⁹¹ Eagleton, Terry: *Der Sinn des Lebens*, übers. v. Michael Bischoff, Berlin 2010, S. 25.

²⁹² Zu den Ursprüngen des *Theatrum mundi*-Gleichnisses bei Plato vgl. Geitner, Ursula: *Die Sprache der Verstellung*. Studien zum rhetorischen und anthropologischen Wissen im 17. und 18. Jahrhundert, Tübingen 1992, S. 74 sowie zur Metapher vom Welttheater im Zeitalter des Barock: Abel, Günter: *Stoizismus und Frühe Neuzeit*. Zur Entstehungsgeschichte modernen Denkens im Felde von Ethik und Politik, Berlin/New York 1978, S. 95.

goediam“ so eingerichtet haben, dass derjenige „gar schendlich gestürzt wird / und jemmerlich umb den Hals kömpt“, der es wegen seiner frevelhaften Taten verdient hat. Sämtliches Geschehen auf der Theater- wie Weltenbühne ist teleologisch fixiert, sodass Lipsius dem „[U]ngedultige[n]“ voller Überzeugung versichern kann, dass sein Zorn als Beobachter bzw. Zuschauer jeder Grundlage entbehre.²⁹³

Nach der Vorstellung und Analyse dreier antiker Zorntheorien sowie dreier Prototypen eines literarisch/dramatisch vermittelten Zorns sollen in diesem Kapitel vor dem moralethischen Hintergrund von Lipsius' *De Constantia*, Montaignes 31. Essay *Vom Zorn* (1580) sowie Graciáns *Handorakel* (Abschnitt 4.1) und die barocken Trauerspiele *Grossmütiger Rechtsgelehrter oder Sterbender Aemilius Paulus Papinianus* (1659) von Andreas Gryphius (Abschnitt 4.2) und *Ibrahim Sultan* (1673) von Daniel Casper von Lohenstein (Abschnitt 4.3) im Hinblick auf die in ihnen zu beobachtende Darstellung von Zorn im Rahmen einer „Theatralik der Affekte“²⁹⁴ untersucht werden. Das Ziel ist, Elemente, Versatzstücke sowie Neuerungen zu den Untersuchungsergebnissen der ersten beiden Kapitel herauszuarbeiten.

Die Fokussierung auf zwei ausgewählte Werke des 17. Jahrhunderts, dem „*siècle de passions*“²⁹⁵, geschieht im Bewusstsein der zeitlichen und daraus sich ergebenden kulturgeschichtlichen Differenz zu den vorangegangenen Kapiteln.²⁹⁶ So überspringt diese Studie die vielschichtige, keineswegs eindeutige²⁹⁷ Funktion von Zorn in der mittelalterlichen Literatur, die in den letzten Jahren in einer Reihe von Studien ausführlich untersucht worden ist.²⁹⁸ Darüber hinaus können eine Reihe frühneuzeitlicher Emotionstheorien wie beispielsweise Descartes' *Les passions de l'âme* (1649)²⁹⁹ nicht oder nur am Rande mitberücksichtigt werden.

²⁹³ Zur Kontingenzerfahrung des neustoisch geprägten Menschen vgl. erneut Abel: Stoizismus und Frühe Neuzeit, S. 73.

²⁹⁴ Meyer-Kalkus, Reinhart: Wollust und Grausamkeit. Affektenlehre und Affektdarstellung in Lohensteins Dramatik am Beispiel von ‚Agrippina‘, Göttingen 1986, S. 64.

²⁹⁵ Landweer/Newmark: Seelenruhe, S. 88.

²⁹⁶ Vgl. hierzu grundlegend: Lobenstein-Reichmann: *Affekt, Passion und Leidenschaft* im Frühneuhochdeutschen, S. 251-270.

²⁹⁷ Vgl. Freedman, Paul: Peasant Anger in the Late Middle Ages, in: Anger's Past. The Social Uses of an Emotion in the Middle Ages, hg. v. Barbara H. Rosenwein, Ithaca/London 1998, S. 171-188, der überzeugend herausarbeitet, dass es neben dem in den historischen Quellen überwiegenden Zorn des Königs immer auch einen Zorn der einfachen, sozial tief situierten Menschen gegeben habe.

²⁹⁸ Vgl. etwa Riddler, Klaus: Kamp fzorn: Affektivität und Gewalt in mittelalterlicher Epik, in: Eine Epoche im Umbruch. Volkssprachliche Literalität 1200-1300, hg. v. Christa Bertelsmeier-Kiest und Christopher Young, Tübingen 2003, S. 221-248; Rösenberg [vormals: Gebhardt], Irmgard: Der Zorn der Nibelungen. Rivalität und Rache im „Nibelungenlied“, Köln 2005 sowie Giese, Albrecht: Heinrich von Veldeke [!] Auffassung der Leidenschaften ‚Minne‘ und ‚Zorn‘ in seinem „Eneasroman“, Freiburg i. Br. 1968.

²⁹⁹ Eine Übersicht über Descartes' Verständnis von Emotionen, die er in eine direkte Beziehung zu den sogenannten Lebensgeistern bzw. *esprits animaux* setzt, bieten Behrens u.a.: „Affektenlehre“, S. 236 sowie Rotermond, Erwin: Affekt und Artistik. Studien zur Leidenschaftsdarstellung und zum Argumentationsverfahren bei Hofmann von Hofmannswaldau, München 1971, S. 15.

4.1 Verfahrensweisen II – Lipsius' *De Constantia*, Montaignes *Vom Zorn* und Graciáns *Handorakel*

Die unsicheren politischen Verhältnisse in den Niederlanden im ausgehenden 16. Jahrhundert³⁰⁰ bilden den Ausgangspunkt für Lipsius' Betrachtungen in *Von der Beständigkeit*: „Wir werden nun etliche Jahr herdurch an und ablauff des Inheimischen Krieges / gleichsam als in einem ungestümmen Meer von den Winden her mancherley Aufflauff und Auffruhr hie und dorthin geworffen und getrieben / also / das man nirgendwo sicher oder ruhsam sein oder wohnen mag.“ (VDB: 2) Der Erzähler, der während seiner überstürzten Flucht aus den Niederlanden im Garten seines Freundes Carolus Langius in Lüttich Rast macht, bilanziert den politischen Status quo seiner Heimat nicht, indem er die Fakten aufzählt, sondern indem er den prekären Ist-Zustand mithilfe einer „gleichsam als“-Konstruktion metaphorisiert. Für den Kontext dieser Studie entscheidend ist, dass der Erzähler sich hierbei eben jenes Wortschatzes einer von Stürmen aufgepeitschten See bedient, wie er uns bereits mehrfach bei der Versprachlichung von Zorn begegnet ist.

Langius stellt die vom Erzähler beschriebene Flucht aus seiner niederländischen Heimat ebenso unmittelbar wie radikal in Frage: „Derhalben sol man Lipsi nicht das Vatterland / sondern die Affecten*³⁰¹ fliehen: und das Gemüte also stercken un rüsten / das wir auch mitten unter dieser unruh un Kriegswesen ruhig un zufrieden sein können.“ (VDB: 3) Der zentrifugalen Bewegung nach außen – Flucht vor den äußeren Umständen – wird die zentripetale Bewegung nach innen – Konfrontation mit dem eigenen affektiven Gefühlshaushalt – entgegengestellt, welche die äußere „unruh“ mit der zu gewinnenden inneren Seelenruhe und der „gesunden Vernunft“ (VDB: 8), „dem Brunnquell alles guten und rechtmessigen Urtheils“ (VDB: 13), aushebelt.³⁰² Das von Langius entwickelte Modell einer auf Dauer gestellten Konstanz im

³⁰⁰ In seinen Grundstrukturen handelt es sich hierbei um den interkonfessionellen Konflikt zwischen Katholiken – vertreten durch das Königreich Spanien – und Protestanten wie Calvinisten in den sieben nördlichen holländischen Provinzen; zu den historischen Begebenheiten vgl. ausführlich Geyl, Pieter: *The revolt of the Netherlands (1555-1609)*, New York 1958.

³⁰¹ „* Teutsch mag mans schnelle bewegung des Gemüts / als da sein / Zorn / Rach / Eiver / Liebe / und dergleichen begierden / nennen / Ich habe aber das Lateinische wort behalten wollen / weil es fast bekandt.“ Man beachte in diesem Kontext, dass dem Übersetzer Virritius bei dieser Anmerkung, parallel zu Aristoteles' *Rhetorik*, bei der Beschreibung des Affektbegriffes als erstes Beispiel den Zorn nennt.

³⁰² Vgl. in diesem Kontext Abel: *Stoizismus und Frühe Neuzeit*, S. 29: „Auch der Kampf gegen die Affekte ist so gesehen nicht nur organische Selbsterhaltung, sondern ein bedeutsamer Schritt zur Entwicklung neuzeitlicher Selbstbehauptung, Selbstbegründung und endogener Grundlegung. Denn das von außen Einstürmende und als ‚opinio‘ Gewertete droht die innere Beharrungskraft [...], die in sich ruhende Trägheit, über die Affekte in nichtgewollte und in dieser inneren Natur nicht gründende (und damit fremdbestimmte) Aktivitäten zu versetzen.“

Denken präsentiert stoisches Gedankengut:

Die Beständigkeit / nenne ich allhier eine rechtmessige unnd unbewegliche stercke des gemüts / die von keinem eusserlichen oder zufelligen dinge erhebt oder untergedrückt wird. [...] Die Tugendt aber gehet den Mittelweg / un sieht sich vorsichtiglich für / das nicht etwas in ihren Handlungen zu wenig oder zu viel geschehe. Dann sie richtet sich nach der einzigen gesunden Vernunfft Wageschal und Richtschnur. Die gesunde Vernunfft aber ist nichts anders / als ein warhafftig Urtheil und Verstand / von allen menschlichen unnd Göttlichen (so weit die uns angehen) sachen. (VDB: 10f.)

Dem radikalen Wandel, historisch versinnbildlicht etwa durch Luthers Thesenanschlag zu Wittenberg sowie die reformatorischen Bilderstürme im 16. Jahrhundert, wird gemäß dieser Auffassung eine „Beständigkeit“ und „*unbewegliche stercke des gemüts* [Hervorhebung v. G.G.]“ gegenübergestellt, die ein starres, in sich ruhendes System zu etablieren sucht, das „von keinem eusserlichen oder zufelligen dinge erhebt oder untergedrückt wird“ und „gleichsam Autonomie und Unterwerfung in einem leiste[t]“³⁰³:

Das antike Ideal der Ataraxie, das heißt des Gleichmuts, der Unerschütterlichkeit, der Unangefochtenheit, als anthropologischer Zielzustand eines der Hauptaxiome der stoischen Philosophie, die im Barock so mächtig wiederkehrt, dieses Ideal meint eigentlich die Freiheit des Menschen von den Leidenschaften.³⁰⁴

Dieser neustoizistische Wesenskern geht mit der „Bindung der stoischen Ethik an die Theorie der neuen Tragödie“³⁰⁵ einher und wird dem Leser „mit dem Honig der Exempel“ (VDB: 129) vermittelt. Er spielt eine zentrale Rolle „für den seelisch-geistigen Gesinnungswandel zur unbedingten Bejahung ständiger Gewalt (*vis*), von stehendem Heer und militärischer Macht [in der frühen Neuzeit]“³⁰⁶, weist jedoch einen signifikanten Unterschied zu den im ersten Kapitel vorgestellten Zorntheorien auf. Lipsius nämlich macht in seinem Werk insofern Ernst, als dass er das Prinzip der Emotivität aus seinem Modell ausschließt. Der von ihm beschriebene „Mittelweg“ hat nichts mit der *mesotês*-Lehre aus der *Nikomachischen Ethik* gemein, deren Spezifikum ja gerade ein ununterbrochenes Ringen um eine richtige Mitte ist, deren Wert sich von Mensch zu Mensch unterscheidet.³⁰⁷ Lipsius' Tugendbegriff muss selbst ein flüchtiges Abweichen vom Weg kategorisch aus dem argumentativen Verlauf ausschließen, um den Absolutheitsanspruch des „warhafftig[en] Urtheil[s] und Verstand[es]“ dauerhaft zu gewährleisten. Wenn die äußere Unruhe der „bösen und giftigen Kretze des vielfeltigen

³⁰³ Abel: Stoizismus und Frühe Neuzeit, S. 79.

³⁰⁴ von Matt: Die Intrige, S. 360.

³⁰⁵ Benjamin, Walter: Ursprung des deutschen Trauerspiels, Frankfurt a. M. 1972, S. 50.

³⁰⁶ Oestreich, Gerhard: Justus Lipsius als Theoretiker des neuzeitlichen Machtstaates, in: Historische Zeitschrift 181 (1956), S. 31-78, hier: S. 77.

³⁰⁷ Vgl. darüber hinausgehend zur Differenz zwischen dem aristotelischen und dem bei Lipsius entworfenen Menschenbild Abel: Stoizismus und Frühe Neuzeit, S. 256f.

zanckens und disputierens“ (VDB: 62) die innere Ruhe des Individuums nicht tangieren darf, müssen die als Korrespondenten zwischen innen und außen fungierenden Affekte hermetisch abgekanzelt werden. Um alle Interferenzen auszuschließen, zieht Lipsius in seiner „Krisenphilosophie“³⁰⁸ einen Scheinzorn wie in Senecas *De Ira* nicht in Betracht. Dass Lipsius' Ausführungen über den Rahmen des individuellen Affektreglements hinaus eine neue Form des Staatswesens etablieren, hat Abel überzeugend herausgestellt:

Die politische Theorie des Neustoizismus will nicht den Staatsorganismus im Sinne der Ordnung primärer Natur ausprägen, sondern sie erstrebt den Ruhe, Ordnung, Frieden, Besitz und Sicherheit gewährleistenden Machtstaat, der den Ordnungsschwund und die Krise überwindet und damit die Möglichkeit der Vernunft selbst erst schafft und erhält. Der Staat des Neustoizismus ist der Vernunftstaat, nicht der Naturstaat.³⁰⁹

Lipsius geht in seinem Text ausführlich auf die Frage nach der Legitimation des in der Heiligen Schrift beschriebenen göttlichen Zorns ein, welcher der vom Menschen geforderten Zornenthaltbarkeit auf den ersten Blick zu widersprechen scheint. Er löst das Problem, indem er den Zornbegriff in zwei mögliche Kategorien affizierter Subjekte aufspaltet:

Meinstu das er [d.i. Gott] verbittert und zornig werde / und diese als schädliche Pfeile u-ber das Menschliche Geschlecht ausstrewen? So irrestu. Zorn / Rache / sein Namen der menschlichen Affecten / und entspringen aus schwachheit / entstehen auch nur in schwachen: Gott aber bleibt ewig in seiner Güte / und eben das scharffe / das er uns zuschicket / ist nichts anders / als eine Artney [!] / welche unsern Sinnen schwer un sawer furkömpt / im Werck aber und im Ausgang heilsam ist. (VDB: 86f.)

Der Zorn Gottes ist demnach inkommensurabel zum Zorn des Menschen, weil jener auf dem Prinzip „[ewiger] Güte“, dieser aber auf dem der „schwachheit“ beruht. Lipsius versucht an dieser Stelle, den Zorn aus dem Wirken Gottes auszuklammern, indem er ihn als einen Arzt apostrophiert, dessen Medizin nur dem Schein nach mit „schädliche[n] Pfeile[n]“ operiert, tatsächlich aber „heilsam“ ist. An diesem Punkt kommt es zu einem bedeutsamen Eingriff des Übersetzers von Lipsius' Werk in den Text, sieht er sich doch im Anschluss an das obige Zitat zu einem relativierenden Kommentar gezwungen:

*Merck Leser / du must aus diesen unnd den andern fürhergehenden worten / tir nicht solche gedancken machen / als wann GOTT durchaus nicht zornig werden köndte / Dann solche ist der H. Schrift zuwider [...]. Gott zürnet über die Sünde / und strafft dieselbige ernstlich. (VDB: 87)

³⁰⁸ Deupmann, Christoph gen. Frohues: Philosophie und Jurisprudenz, in: Hansers Sozialgeschichte der deutschen Literatur vom 16. Jahrhundert bis zur Gegenwart. Bd. 2: Die Literatur des 17. Jahrhunderts, hg. v. Albert Meier, München/Wien 1999, S. 100-123, hier: S. 102.

³⁰⁹ Abel: Stoizismus und Frühe Neuzeit, S. 38; vgl. auch ebd., S. 40f.

An diesem Punkt wird die Brisanz sichtbar, die der Übersetzer zu Beginn des 17. Jahrhunderts in der Behauptung eines dem Zorn gänzlich abstinenter Gottes zu erkennen glaubt. Er sieht sich gezwungen, in aller Deutlichkeit klarzustellen, dass der Herr sehr wohl „über die Sünde [zürnet]“, seine Pfeile sozusagen sehr viel spitzer sind, als von Lipsius behauptet. Dies mutet wie der Versuch an, nachträglich eine argumentative Kehrtwende in den Primärtext einzuschleusen, um die juristische Vormachtstellung Gottes aufrechtzuerhalten, die durch das Alleinstellungsmerkmal der „Güte“ aufgeweicht zu werden droht. Der Zorn Gottes zeigt sich als ein Gegenstand, dessen Charakteristika und Wirkungsbereiche diskutiert und ausgehandelt werden. Er ist emotiv strukturiert, weil Interpreten – in diesem Fall der Autor und sein Übersetzer – dem Begriff divergierende Konzepte und Strategien zu Grunde legen. Bei Lipsius steht im Zusammenhang mit der Theodizee der medizinisch-therapeutische Aspekt im Vordergrund, der alle menschlichen Angelegenheiten ohne Ausnahme „heilsam“ behandelt, „[d]enn das Göttliche Auge wacht allezeit / und wann du meinst / das er schlefft / so sihet er nur durch die Finger.“ (VDB: 116) Lipsius geht dabei so weit, dass er den zum Zeitpunkt des Entstehens von *De Constantia* in den Niederlanden herrschenden Kriegszustand als ein notwendiges, ja überfälliges Purgatorium deutet, das die Leidtragenden sich selbst zuzuschreiben hätten:

Gleich wie man bißweilen Fewer / bißweilen Wasser / die Flecken und mackeln aus den kleidern zu bringen brauchet: Also hat auch Gott seine straffen und Unglück damit er die Sünde aus unsern Gemütern ausbrennen oder abwaschen mögen. Und fürwar / Lipsi, wir werden nu billich gepeitscht. Dann wir Niderländer sein vorlengst gefallen / und durch Wollust und Reichthumb verderbet worden / und haben uns in allerley Schand und Laster gewelzt / und in die Helle gestürzet. (VDB: 95f.)

Im Gegensatz zu Lipsius untersucht Michel de Montaigne im einunddreißigsten Aufsatz des zweiten Buches seiner *Essais* einen von ihm selbst beobachteten Zornausbruch auf offener Straße. Von Anfang an macht „Verdachtsmeister“³¹⁰ Montaigne in diesem Zusammenhang deutlich, dass es ihm nicht wie Lipsius um die Frage geht, wie ein bestimmter prekärer Ist-Zustand mit einer möglichst affektfreien Beständigkeit ertragen werden kann, sondern darum, wie man ihn durch eine Regulierung der pädagogischen Bestimmungen bei der „Kinderzucht“³¹¹ eigenmächtig beeinflussen und verändern kann:

Ich habe öfters Lust gehabt, gleich auf der Strasse mich an unvernünftigen Aeltern zu vergreifen, und die armen Kinder zu rächen, welche von ihnen geprügelt, zu Schande ge-

³¹⁰ Wild, Markus: Montaigne und La Rochefoucauld. Emotionen in der Moralistik, in: *Klassische Emotionstheorien. Von Platon bis Wittgenstein*, hg. v. Hilge Landweer u. Ursula Renz, Berlin/New York 2008, hier: S. 250.

³¹¹ Montaigne: *Vom Zorn*, in: ders.: *Essais*, übers. v. Johann Daniel Tietz, Frankfurt a. M. 2010, S. 798-805, hier: S. 798; im Folgenden wird die Quelle mit der Sigle VZ und Seitennachweis im Text nachgewiesen.

schlagen und geschunden wurden, bloß weil Vater und Mutter in einen unsinnigen Zorn gerathen waren. Der Grimm und die Wut leuchtet ihnen recht zum Augen heraus. (VZ: 799)

Das Zitat verdeutlicht, wie stark Montaignes Zornverständnis sich von den im ersten Kapitel dieser Studie analysierten antiken Texten unterscheidet. Zwar könnten der „unsinnige[] Zorn“ und die „Wut“, die der Erzähler bei bestimmten Eltern auf offener Straße beobachtet hat, auf den ersten Blick direkt aus Senecas *De ira* stammen sowie dem Zuviel auf der aristotelischen Messleiste zugerechnet werden – nicht jedoch die Art und Weise, wie der Erzähler sich argumentativ zu dem Geschehen positioniert. Zum einen lässt sich hier eine Duplikation des Zorns beobachten: Ein Subjekt („Ich“) gerät in Zorn, weil ein bestimmtes anderes Subjekt („Eltern“) ein zu großes Maß an Zorn an den Tag legt.

Darüber hinaus wird mit den Kindern, die von ihren Eltern „zu Schande geschlagen“ werden, ein Zornobjekt in die Gleichung eingefügt, das inkongruent zu den antiken Zorntheorien ist. Der Erzähler nimmt nämlich Partei für einen Personenkreis, mit dem er keineswegs etwas zu tun haben muss, wie es die aristotelische Definition von „einem der Unsrigen“ (RH: 2.3, 77) noch verlangt. Stattdessen kann davon ausgegangen werden, dass zwischen Erzähler und geschlagenen Kindern von der gleichzeitigen Präsenz an einem bestimmten Ort abgesehen keine nähere Beziehung besteht. Das Mitleid, das der Erzähler für die Kinder empfindet, speist sich allein aus dem Tatbestand einer Handlung, deren Zeuge er geworden ist; es ist demnach irrelevant, ob die eigene Tochter oder ein vorher noch nie gesehenes Mädchen von einem zornigen Erwachsenen attackiert wird. Um den eigenen Wunsch nach Rache zu generieren, zählt ausschließlich ein zuvor beobachtetes zorniges Handeln von einem Gegenüber an Objekten, die diesem schutzlos ausgeliefert sind. In diesem Kontext rückt die dialogische Struktur des Zorns, wie sie von Aristoteles konzipiert worden ist, gänzlich in den Hintergrund: Als Replik auf eine bestimmte, vorher stattgefundene Kränkung. Zwar ist der Zorn des Erzählers einer „Lust“ entsprungen, die sich aus der Beobachtung einer bestimmten Aktion speist, der Zorn der Eltern auf ihre Kinder jedoch ist dem Prinzip von Ursache und Wirkung enthoben. Es ist nicht möglich, dem physiologisch über den Blick vermittelten „Grimm und [der] Wut“ der Eltern ein reflexives Handlungsmuster zu unterstellen, weil sich Montaigne über ein mögliches provozierendes Verhalten von Seiten der Kinder ausschweigt. Der „unsinnige[] Zorn“ ist auf der Textebene in dem Essai aus dem Nichts motiviert, so dass sich ein Sinn unmöglich einstellen kann. Prügel und Schläge kommen wie aus heiterem Himmel über die Kinder.

Der Erzähler in Montaignes *Essai* ist, von seiner Zeugenschaft und dem daraus resultierenden Mitleid bzw. „generalisierten Mitgefühl“³¹² für die ‚Prügelknaben‘ abgesehen, unbeteiligt an dem Geschehen: „Ich habe öfters Lust gehabt, gleich auf der Strasse mich an unvernünftigen Aeltern zu vergreifen [...].“ So sehr die Wut auf Seiten der Eltern auch an die Furor-Exzesse in *De ira* gemahnt, so sehr weicht diese eingangs beschriebene „Lust“, sich „gleich“ den Rachegeleüsten hinzugeben, davon ab. Hier ist eine Parallele zu Aristoteles’ *Rhetorik* zu erkennen: „Die dabei [d.i. das Denken an die Vergeltung] entstehende *Vorstellung* erzeugt Lust, wie es bei Traumvorstellungen der Fall ist [Hervorhebung v. G.G.].“ (RH: 2.3, 78)

Der vom Erzähler an sich selbst diagnostizierte Zorn verbleibt in der Schwebelage, da er im Gegensatz zu Senecas Eruptionstheorie, nach welcher das einmal in Gang gesetzte Erzürnen nicht mehr aufzuhalten ist, im Modus der Vorstellung verharrt: Der Erzähler mischt sich nicht ein, er lässt die Szene – die Züchtigung auf offener Straße – vor seinen Augen vorüberziehen, als wäre er Zuschauer eines Theaterstücks. Zorn offenbart bei Montaigne mit dem „gezielten und dramaturgischen Umgang[] mit Emotionen“³¹³ sein narratives Potential: Eine bestimmte Beobachtung³¹⁴ – z. B. Eltern, die ihre Kinder verprügeln – führt nicht zu einem bestimmten, physiologisch registrierbaren Ausdruck (rollende Augen, gefletschte Zähne, geballte Fäuste etc.), sondern zu einem Eindruck, der sich als eine in Gedanken sich vollziehende Rachegeschichte entpuppt.

Zwei weitere Besonderheiten prägen Montaignes Zornverständnis. Analog zum analysierten Zorn auf den Zorn von anderen Personen wird im Anschluss daran auch ein reflexiver Zorn auf den eigenen Zorn vorgestellt: „Der Zorn ist sehr geneigt, sich selbst zu schmeicheln. Wie oft geschieht es nicht, daß, wenn wir uns ohne Ursache erzürnt haben, und uns begründete Entschuldigungen vorgebracht werden, wir uns wirklich über Wahrheit und Unschuld ärgern?“ (VZ: 802)

Der Zorn verstrickt sich also in sich selbst, wenn ihm der Nährboden entzogen wird. Erneut wird dabei die Emotion von einer sie bedingenden Situation losgelöst, weil sie „ohne Ursache“ in Erscheinung tritt. Von Anfang an wird der Zorn als irrige, verzerrte Vorstellung eines vorliegenden Tatbestandes interpretiert: „Dieser [d.i. der Affect] macht, daß uns die Fehler größer scheinen, so wie einem alle Sachen größer vorkommen, wenn man durch einen Nebel

³¹² Wild: Montaigne und La Rochefoucauld, S. 256.

³¹³ Ebd., S. 266.

³¹⁴ Ebd., S. 251: „Im Zentrum der moralistischen Beobachtung steht der Mensch als ein Wesen, das sich selbst unter seinesgleichen beobachtet. Darin bilden die ‚passions‘ einen wichtigen Fokus, wobei im Vordergrund die Frage der Rolle von Emotionen in Selbst- und Fremdverhältnisse steht. Dabei treten genetische, systematische oder klassifikatorische Gesichtspunkte zurück hinter die *Wandelbarkeit* von Emotionen und deren *Autonomie* gegenüber kognitiven Zuständen.“

sieht.“ (VZ: 799)³¹⁵ Wenn aber bereits der Erstzorn unsinnig ist, so erscheint auch der Zweitorn als verrückt, der in einer Kettenreaktion aus dem Erstzorn erwächst.

Zum Zweiten steht bei ihm die Kritik im Vordergrund, die den Zorn nicht wie Aristoteles im Fall der richtigen Mitte als eine Tugend versteht, sondern als Behinderung der freien Wirkkraft der Vernunft. Die Tatsache, dass der einmal aktivierte Modus unbegründeten Zürnens von einem Zornanfall zum nächsten springt, lässt ihn als eine Geisteskrankheit erscheinen.

Während Seneca in *De ira* für eine Unterdrückung des Zorns plädiert, vertritt Montaigne eine andere Position, wie das folgende Zitat illustriert:

Der Zorn greift unseren Körper desto stärker an, je mehr wir ihn verbergen; so wie Diogenes zum Demosthenes sagte, der, um sich nicht in einem Wirthshaus sehen zu lassen, in den hintersten Theil desselben gieng: je weiter du zurück gehst, desto tiefer gehst du hinein. Es ist besser einem Diener eine Mauschelle zu geben, wenn es auch zur Unzeit geschähe, als daß man sich zwingt, gelassen aus zu sehen. Ich will lieber meine Leidenschaften sehen lassen, als sie auf Kosten meiner Gesundheit unterdrücken, sie vermindern sich, wenn sie ausbrechen können. Es ist besser, sie andern schmecken zu lassen, als sie selbst zu empfinden. (VZ: 803)

Montaigne nimmt in der Tradition humoralpathologischer Vorstellungen an, dass ein freies Fließen der Körpersäfte unabdingbar für die Gesundheit des Menschen sei.³¹⁶ Ein Affektstau, wie er durch den (von Seneca geforderten) „[Zwang], gelassen aus zu sehen“ entstehen kann, wirke sich nachteilig auf das eigene Wohlbefinden aus:

Unter dem Maßstab seelischer Gesundheit, der seinen Geständnissen und Ratschlägen zugrundeliegt, problematisiert er vielmehr die Erreichbarkeit affekttheoretischer Idealvorgaben durch den Verweis auf mögliche konstitutionelle Grenzen wie auf Fälle von

³¹⁵ Vgl. parallel hierzu auch Schottelius: *Ethica, die Sittenkunst oder Wollebenkunst* S. 242: „Der Zorn vernebelt den Verstand [...] Wan der Stürmende Zorn unseren Verstand durchstreichet / lenket sich alles dem Zorn nach / und muß nur recht und gut seyn / was der Zorn für recht und gut erachtet: Daher in dem Gemeinwesen / in den Gerichten und Bürgerlichem Wandel durch den Zorn (wan er freyen Spruch und Hand hat) viel böses / ungerichtetes / Unterdrückung und Unglück entsteht.“ Im Folgenden mit der Sigle ET und Seitennachweis im Text nachgewiesen. Zu Schottelius' Affektverständnis, das im Wesentlichen auf Thomas von Aquin fußt, vgl. auch Behrens u.a.: „Affektenlehre“, S. 228; Biehler [vormals: Praxl], Birgit: Die „Wollebenkunst“ des Justus Georg Schottelius. Streben nach irdischem Wohlergehen als Ziel einer frühneuzeitlichen Sitten- und Affektenlehre, in: *Passion, Affekt und Leidenschaft in der frühen Neuzeit*, Bd. 2, hg. v. Johann Anselm Steiger, Wiesbaden 2005, S. 1019-1131; sowie Zeller, Rosmarie: *Tragödientheorie, Tragödienpraxis und Leidenschaft*, in: *Passion, Affekt und Leidenschaft in der frühen Neuzeit*, Bd. 2, hg. v. Johann Anselm Steiger, Wiesbaden 2005, S. 691-704, hier: S. 692: „Im scholastischen System [von Schottelius] werden die Affekte [parallel zu Thomas von Aquin] dem appetitus concupiscibilis und dem appetitus irascibilis zugeordnet, was Schottel mit ‚Lustbegier‘ und ‚Zornbegier‘ übersetzt. Der Lustbegier werden die sechs folgenden Leidenschaften zugeschrieben: Liebe (amor), Hass (odium), Begierde (desiderium), Abscheu (fuga), Freude, [!] (voluptas, gaudium) Trauer (tristitia). Der Zornbegier werden folgende fünf Affekte zugeordnet: Angst (timor), Kühnheit (confidentia oder audacia), Hoffnung (spes), Verzweiflung (desperatio) und Zorn (ira).“

³¹⁶ Vgl. hierzu: Porter, Roy: *Geschöpft und zur Ader gelassen. Eine kleine Kulturgeschichte der Medizin*, übers. v. Christian Detoux, Frankfurt a. M. 2006, S. 43-48.

nach innen hin scheiternder, in Gewalt gegen sich selbst umschlagender Affektkontrolle.³¹⁷

Das hier propagierte Ausagieren des Zorns steht nicht im Widerspruch zur anfangs von Montaigne kritisierten Straßenszene. Die Differenz zwischen den Exempeln liegt in der jeweiligen Dosierung der Strafe sowie der Adressierung der zu Bestrafenden. So steht das „zu Schande [G]eschlagen“-Werden, das eine gewisse Dauer und Heftigkeit impliziert, in keinem Verhältnis zu einer aus dem Affekt heraus verpassten, einmaligen „Maulschelle“, wie auch die schwachen, unerfahrenen, eigenen Kinder in keinem Verhältnis zu einem sozial tiefer situierten Hausangestellten stehen, der, wie angenommen werden darf, bei einer ihm bekannten Arbeit durch Eigenverschulden einen unnötigen Fehler gemacht hat.

Der den Diener bestrafende Erzähler in Montaignes *Vom Zorn* operiert mit portionierten Affektentladungen und bleibt auf diese Weise handlungsfähig.³¹⁸ Dem entspricht das Vorgehen im Falle eines besonders starken Fehltritts, der eigentlich ein hohes Maß an Zorn verlangt: „Bey großen Vergehungen aber schmeichele ich mir, daß sie so gerechte Ursachen des Zorns sind, daß alsbald ein jeder mich böse zu sehen glaubt, und da suche ich eine Ehre darunter, ihre Vermuthungen falsch zu machen [und ruhig zu bleiben].“ (VZ: 805)

Eine rhetorisch fundierte Position zum Zorn nimmt hingegen der spanische Autor Baltasar Gracián in seiner Aphorismensammlung *Handorakel und Kunst der Weltklugheit* aus dem Jahr 1647 ein.³¹⁹ Im Kontext eines angemessenen Verhaltens in einer höfisch organisierten Gesellschaft, die durch andauerndes Konkurrenzverhalten gekennzeichnet ist, verbietet er dem Leser geradezu, unbedacht ‚Maulschellen‘ auszuteilen. So heißt es im 52. Aphorismus in der Übersetzung Arthur Schopenhauers: „*Nie aus der Fassung geraten.* Ein großer Punkt der Klugheit, nie sich zu entrüsten. [...] Die Affekte sind krankhafte Säfte der Seele; und an jedem Übermaß derselben erkrankt die Klugheit; steigt gar das Übel bis zum Munde heraus, so läuft die Ehre Gefahr.“³²⁰

Im Gegensatz zu Montaigne spricht Gracián sich unter allen Umständen – ob im „größten Glück“ oder „größten Unglück“ (ebd.) – für ein Bewahren der Contenance aus. Da jede unbedachte Handlung einem Gegner nützlich sein könnte, gibt es für ihn „[k]eine höhere Herr-

³¹⁷ Dutt, Carsten: Montaignes Versuch über den Zorn, in: Affekte. Philosophische Beiträge zu einer Theorie der Emotionen, hg. v. Stefan Hübsch u. Dominic Kaegi, Heidelberg 1999, S. 69-76, hier: S. 70.

³¹⁸ Zu den negativen physiologischen Folgen eines unterdrückten Zorns vgl. auch Stolberg: Affekt und Krankheit in der frühneuzeitlichen Medizin, S. 1051-1077 sowie: Campe, Rüdiger: Affekt und Ausdruck. Zur Umwandlung der literarischen Rede im 17. und 18. Jahrhundert, Tübingen 1990, S. 282-292.

³¹⁹ Zur Gattung der Aphorismussammlungen vgl. Hinz, Manfred: Die menschlichen und die göttlichen Mittel. Sieben Kommentare zu Baltasar Gracián, Bonn 2002, S. 75.

³²⁰ Gracián, Baltasar: Handorakel und Kunst der Weltklugheit. Aus dessen Werken gezogen von D. Vincencio Juan de Lastanosa u. aus dem spanischen Original treu und sorgfältig übersetzt von Arthur Schopenhauer, mit einem Nachwort v. Werner von Koppenfels, München³2008, S. 34, 52. Aph. Im Folgenden mit der Sigle HO, Seitenangabe und Nummer des Aphorismus im Text nachgewiesen.

schaft, als die über sich selbst und über seine Affekte, sie wird zum Triumph des freien Willens.“ (HO: 10, 8. Aph.) Der Autor positioniert den von ihm angesprochenen Leser in einem anderen Umfeld als Montaigne: Ihm geht es nicht darum, wie man mit Kindern und Dienern zu verfahren hat, sondern wie man auf bestimmte Handlungen von Personen reagiert, die einem innerhalb der bestehenden sozialen Hierarchie gleich- oder höhergestellt sind und die einem Schaden zufügen können und wollen. Gracián gibt dem Rezipienten mit seinem *Handorakel* somit Überlebensstrategien für eine grundsätzlich als feindlich eingestufte Umwelt an die Hand. Unter der Prämisse eines ständigen gegenseitigen Beobachtens und Beobachtetwerdens entwickelt er ein Programm allumfassender Durchsicht, das auf dem Prinzip von Simulation und Dissimulation³²¹ die Menschen zu „Schatzgräber[n] der Herzen und Luchse[n] der Absichten“ (HO: 19, 25. Aph.) macht. Daraus folgt, dass das Individuum nur im „*Sich mäßigen*“ (HO: 118, 207. Aph.), in der Regulation der eigenen Affektivität gesellschaftlichen und politischen Erfolg haben kann: „Die Anwandlungen der Leidenschaft sind das Glatteis der Klugheit, und hier liegt die Gefahr, sich ins Verderben zu stürzen. Von einem Augenblick der Wut oder der Fröhlichkeit wird man weiter geführt als von vielen Stunden des Gleichmuts [...]“.“ (Ebd.)

Wie wichtig der Zorn für Gracián ist, lässt sich daran ersehen, dass er ihm mit dem 155. Aphorismus einen eigenständigen Artikel gewidmet hat, der wegen seiner zentralen Bedeutung für diese Studie im Folgenden vollständig wiedergegeben wird:

Die Kunst, in Zorn zu geraten. Wenn es möglich ist, trete vernünftige Überlegung dem gemeinen Aufbrausen in den Weg, und dem Vernünftigen wird dies nicht schwer sein. Gerät man aber in Zorn, so sei der erste Schritt, zu bemerken, daß man sich erzürnt; dadurch tritt man gleich mit Herrschaft über den Affekt auf; jetzt messe man die Notwendigkeit ab, bis zu welchem Punkt des Zornes man zu gehen hat, und dann nicht weiter! Mit dieser überlegenen Schlaueit gelangt man in und wieder aus dem Zorn. Man verstehe gut und zu rechter Zeit einzuhalten, denn das Schwierigste beim Laufen ist das Stillstehen. Ein großer Beweis von Verstand ist es, klug zu bleiben bei den Anwandlungen der Narrheit. Jede übermäßige Leidenschaft ist eine Abweichung von unsrer vernünftigen Natur. Allein bei jener meisterhaften Aufmerksamkeit wird die Vernunft nie zu Falle kommen und nicht die Schranken der großen Obhut seiner selbst überschreiten. Um eine Leidenschaft zu bemeistern, muß man stets den Zaum der Aufmerksamkeit in der Hand behalten, dann wird man der erste „Kluge zu Pferde“* [**Spanisches Sprichwort: Keiner ist klug zu Pferde*] sein, wo nicht gar auch der letzte. (HO: 90, 155 Aph.)

³²¹ Vgl. Geitner: Die Sprache der Verstellung, S. 28f.: „Die Dissimulation, das Verbergen der Vorhaben, ist in jeder der anvisierten ‚Gesellschaften‘ erforderlich, und dies gilt vor dem Hintergrund der von Thomasius konstatierten sozialen Tatsache, daß de facto jeder Feinde habe, nur der Kluge jedoch sich diesen Sachverhalt stets vergegenwärtige.“

Bemerkenswert an diesem Aphorismus ist bereits der Titel, der den sachgemäßen Umgang mit der Emotion zur „Kunst“ erklärt³²², die von Gracián im zwölften Aphorismus *Natur und Kunst* als eine „Politur“ beschrieben wird, die „dem Schlechten ab[hilft] und [...] das Gute [vervollkommnet].“ (HO: 12, 12. Aph.) Die der Vernunft gegenübergestellte Hemisphäre der Leidenschaften ist demnach nicht als unwegsames Terrain aufzufassen, dessen Betreten unter allen Umständen zu vermeiden ist, wie dies Seneca und Lipsius verlangen. Gracián betrachtet es hingegen als ein Gebiet, das artifiziell erschlossen und begehbar gemacht werden kann und entwirft in diesem Zusammenhang eine Technik der Kolonisierung der zornigen Gemütslage durch „vernünftige Überlegung“. Die Affizierbarkeit des Menschen wird dabei nicht als Schwäche oder moralisches Laster verurteilt, sondern wertneutral als eine gegebene Tatsache vorausgesetzt. Dies belegt bereits der Satzanfang „Gerät man aber in Zorn“. Hier schreibt kein Autor, der ein Gebot wie *Du sollst nicht ...* aufstellt und den Zorn perhorresziert, wie beispielsweise Schottelius ihn noch 1672 in seiner *Ethica* als „Funck[en] aus dem höllischen Feur“ (ET: 235) bezeichnen wird. Stattdessen zeichnet Gracián sich in seiner Argumentation durch Pragmatismus aus, setzt er doch das In-den-Zorn-Geraten als (zuweilen) natürlich gegeben voraus. Nicht der Vorgang, *dass* man zornig wird, steht bei ihm im Vordergrund, sondern *wie* man es tut. In Konsequenz dazu entwirft er an diesem Punkt parallel zum Kunst-Gedanken eine anwendungsbezogene Technik, damit der Leser „stets den Zaum der Aufmerksamkeit in der Hand behalten“ kann. Die Verfahrensweise basiert auf der Forderung, „zu bemerken, daß man sich erzürnt“; das heißt mit anderen Worten, dass Verstand und Emotion in eine produktive Wechselbeziehung zueinander treten. Hierbei wird die Vernunft als ein Supervisor des Zorns einem „gemeinen Aufbrausen“ vorgeschaltet. Im Idealfall beobachtet, ja beaufsichtigt das Ich sich ständig selbst, um jedwede Affizierung im frühestmöglichen Stadium zu registrieren und die „Herrschaft über den Affekt“ zu etablieren.

Im folgenden Argumentationsschritt nähert sich Gracián der aristotelischen *mesotês*-Lehre, fordert er doch von der den Affekt überwachenden „meisterhaften Aufmerksamkeit“ den passgenauen Zuschnitt des Zorns auf den betreffenden Anlass hin: „jetzt messe man die Notwendigkeit ab, *bis zu welchem Punkt des Zornes man zu gehen hat*, und dann nicht weiter [Hervorhebung v. G.G.]!“ Während der Vernunft in *De ira* die Aufgabe zukommt, den Zorn zu bemerken und unter allen Umständen zu unterdrücken, gestattet Gracián ihm ausdrücklich, wohlproportioniert in Erscheinung zu treten.³²³ Die *Kunst, in Zorn zu geraten* besteht dem-

³²² Zum Begriff des „unablenkbaren Kunstwollens“, wie es für das Barock charakteristisch sei, vgl. Benjamin: Ursprung des deutschen Trauerspiels, S. 41f.

³²³ Vgl. Mulagk, Karl-Heinz: Phänomene des politischen Menschen im 17. Jahrhundert. Propädeutische Studien zum Werk Lohensteins unter besonderer Berücksichtigung Diego Saavedra Fajardos und Baltasar Graciáns, Berlin 1973, S. 231.

nach darin, die der „Notwendigkeit“ entsprechenden, qualitativ gestaffelten Zornesäußerungen zu kennen und für seine persönlichen Zwecke dienstbar zu machen, im Benjaminschen Sinne erscheinen hier „die menschlichen Affekte als berechenbares Triebwerk der Kreatur“.³²⁴ Das „in und wieder aus dem Zorn[-Gelingen]“ macht aus dem senecaïschen wie neustozistischen Zorn, der vom simulierten Scheinzorn abgesehen nur den steilen Anstieg in Richtung Raserei und Außer-sich-Sein kennt, eine in geregelte Schwingungen versetzte Zornkurve. Diese dehnt sich vom Ruhepunkt stets nur so weit nach außen, wie es die „Notwendigkeit“ gebietet, um sodann durch den „Zaum der Aufmerksamkeit“ augenblicklich wieder zurück in die Ausgangslage zu gelangen:

Heraustreten und Zurückkehren in sich selbst: das heißt Ekstase und Dämpfung; Rache und ihre Befriedigung: das sind Haltungen im Kampf. In eigentlicher Sprechweise sind Ekstase und Dämpfung, Angriff und Rückzug die beiden möglichen Konzepte der Rhetorik selbst.³²⁵

Die Nähe dieses Prinzips, das einem jeweiligen Anlass stets ein exakt entsprechendes Quantum Zorn beimisst, zur aristotelischen *mesotês*-Lehre ist evident.³²⁶

Dieses zur Kunst erhobene Verfahren gilt jedoch ausschließlich für den Rezipienten des *Handorakels*, den Gracián mit seinem Werk „zur klugen Beherrschung des Miteinanders“³²⁷, ja zur „Beherrschung von Beziehung“³²⁸ unterweist und auf den intrikaten Alltag der spanischen Hofgesellschaft vorbereitet. Das Subjekt darf sich von seinen Leidenschaften nicht fortreißen lassen und „[s]obald man merkt, daß man außer Fassung gerät, blase die Klugheit zum Rückzuge“ (HO: 161, 287. Aph.). Doch wie steht es mit den jeweiligen Gesprächs- und Verhandlungspartnern des Subjekts? Unter der Prämisse, dass „Leidenschaften [...] die Pforten der Seele [sind]“ (HO: 57, 98. Aph.), empfiehlt Gracián im Gegensatz zur in präzise geordneten Ausmaßen verlaufenden eigenen Affektregulierung bei Anderen die gezielt herbeigeführte Affektladung, um ihre wahren Absichten erkennen und aufdecken zu können:

Die wirksamste Daumschraube ist die, welche die Affekte in Bewegung setzt; daher ist ein wahres Vomitiv für Geheimnisse die Lauheit im Glauben derselben; sie ist der Schlüssel zur verschlossensten Brust und untersucht mit großer Feinheit zugleich den Willen und den Verstand. Eine *schlaue Geringschätzung* des mysteriösen Wortes, welches der andere fallen ließ, jagt die verborgensten Geheimnisse auf, bringt sie mit Süßig-

³²⁴ Benjamin: Ursprung des deutschen Trauerspiels, S. 95.

³²⁵ Campe: Affekt und Ausdruck, S. 128.

³²⁶ Vgl. Forssmann, Knut: Baltasar Gracian und die deutsche Literatur zwischen Barock und Aufklärung, Barcelona 1977, S. 126 sowie im weiteren Kontext Meid, Volker: Die deutsche Literatur im Zeitalter des Barock. Vom Späthumanismus zur Frühaufklärung 1570-1740, München 2009, S. 63.

³²⁷ Göttert, Karl-Heinz: Kommunikationsideale. Untersuchungen zur europäischen Konversationstheorie, München 1988, S. 50.

³²⁸ Ebd., S. 52.

keit in einzelnen Bissen zum Munde, bis sie auf die Zunge und von da ins Netz des künstlichen Betrugs geraten [Hervorhebung v. G.G.]. (HO: 121, 213. Aph.)

Gracián stellt das Wissen um die Wirkweise der Affekte demnach gezielt in die Dienste der Emotivität. Auf diese Weise wird es möglich, die „Geringschätzung“ kalkuliert für die eigenen Dienste einzusetzen, um „die verborgensten Geheimnisse auf[zujagen]“. Der Zorn lässt sich nach dieser Theorie als ein „Brechmittel“ verwenden, das nicht wie bei Homer „viel süßer als niedergleitender Honig sich in der Männer Brust vermehrt“ (RH: 78, 2.2/IL: 18, 589, V. 109-110), sondern exkretorisch die inneren Beweggründe des Gegenübers mit „Süßigkeit in einzelnen Bissen zum Munde“ herausbringt.³²⁹ Wie Behrens in diesem Zusammenhang überzeugend herausgearbeitet hat, führt dies zur taxonomischen Verschmelzung von Affekterregung und rhetorischen Stilmitteln:

Die Rhetoriken des 17. Jahrhunderts haben daher die Redefiguren systematisch bestimmten Affekten zugeordnet. Nach J. H. ALSTED beispielsweise gestaltet die Metonymie eine Rede wirksam und emphatisch; eignet sich die Anadiplose besonders zur Erregung von Liebes- und Bewunderungsaffekten sowie von Haß, Zorn und Schmerz; erregt die Epanalepse vor allem die Aufmerksamkeit.³³⁰

Zu der Kunst, welche die Affektivität des Menschen gezielt als Mittel zum Zweck verwendet, ist gleichfalls das Verfahren zu rechnen, „[e]inige Luftstreiche [zu] tun, um die Aufnahme, welche manche Dinge finden würden, vorläufig zu untersuchen, zumal solche, über deren Billigung oder Gelingen man Mißtrauen hegt.“ (HO: 95, 164. Aph.) Das *Handorakel* lehrt rhetorisch einen verspielten, im Sinne des Welttheaters theatralischen Umgang mit Zorn und anderen Affekten³³¹, der den in anderen moralethischen Quellen³³² so verbreiteten Ernst am Gegenstand vermissen lässt:

Noch weniger als der *Cortegiano* läßt sich das *Oráculo manual* auf direkte Handlungsanweisung, auf Präceptistik, reduzieren; die Lust von Interaktion, ja die Lust am Durch-

³²⁹ Der Schritt zum „manipulativen Mißbrauch“ (Hinrichs, Boy: Rhetorik und Poetik, in: Hansers Sozialgeschichte der deutschen Literatur vom 16. Jahrhundert bis zur Gegenwart. Bd. 2: Die Literatur des 17. Jahrhunderts, hg. v. Albert Meier, München/Wien 1999, S. 209-232, hier: S. 217) dieser persuasiven Gesprächstaktik scheint nahezuliegen, wird von Gracián aber nicht in Erwägung gezogen.

³³⁰ Behrens u.a.: „Affektenlehre“, S. 227; vgl. hierzu auch Dyck, Joachim: Ticht-Kunst. Deutsche Barockpoetik und rhetorische Tradition, 3., ergänzte Auflage, Tübingen 1991, S. 83-86.

³³¹ Vgl. Barner, Wilfried: Barockrhetorik. Untersuchungen zu ihren geschichtlichen Grundlagen, Tübingen 1970, S. 131.

³³² Vgl. etwa ET: 235: „Solche grimmige doll zornige Leute sind die allerschädlichsten / können leicht aufbinden / wie ein Teig aufgehen / bleiben grimmig und rachgirig / bis zu hitziger Ausmachung ihrer cerdolleten Bösheit.“

schaufen des komplexen Geflechts zwischenmenschlichen Handelns stehen im Vordergrund.³³³

Bei Gracián dreht sich alles darum, „zierlich [zu] überreden“³³⁴, um einen in anderem Kontext verwendeten Begriff von Joachim Dyck zu verwenden.

Zusammenfassend lässt sich festhalten, dass die drei vorgestellten Quellen von Lipsius, Montaigne und Gracián in ihrem Zornverständnis bzw. -verfahren sowohl auf traditionellen stoischen wie peripatetischen Affektvorstellungen aufbauen³³⁵, dass sie darüber hinausgehend aber auch eigene Zornszenerien zu entwickeln, die verstärkt auf die soziohistorischen Faktoren der frühen Neuzeit zugeschnitten sind.

4.2 „Wir sind itzt bey Vernunfft / von keinem Zorn bewogen.“³³⁶ Andreas Gryphius’ *Sterbender Aemilius Papinianus*

Die Ausgangslage von Gryphius’ letztem „Trauer=Spil“ aus dem Jahr 1659 zeigt seinen Titelhelden, den Juristen Papinianus³³⁷, auf dem Gipfel seines beruflichen Schaffens im Jahr 212 nach Christi Geburt. Von diesem beobachtet er seinen gegenwärtigen Status als „*homo*

³³³ Göttert: Kommunikationsideale, S. 44. Vgl. hierzu auch Danneberg, Lutz: Aufrichtigkeit und Verstellung im 17. Jahrhundert: *dissimulatio*, *simulatio* und Lügen als *debitum morale* und *sociale*, in: Die Kunst der Aufrichtigkeit im 17. Jahrhundert, hg. v. Claudia Benthien u. Steffen Martus, Tübingen 2006, S. 45-92, hier: S. 64.

³³⁴ Dyck: Ticht-Kunst, S. 80. Das Zitat lautet vollständig: „Zierlich überreden konnte im 17. Jahrhundert, das den Menschen in die gottgewollte Ordnung einbettete, aber nur bedeuten: In der Ordnung reden und dichten. Die Rhetorik als ein System, das die Grundlage für die Ordnung des Wortes bildete, konnte daher einer Dichtung, die das Bekenntnis weitgehend ausschloß, als ideale Voraussetzung dienen.“

³³⁵ Vgl. Pasternack, Gerhard: Spiel und Bedeutung. Untersuchungen zu den Trauerspielen Daniel Casper von Lohenstein, Lübeck/Hamburg 1971, S. 57: „Diese [d. i. die dem Barockzeitalter überlieferte Affektenlehre] hat verschiedene Traditionen, die sich entsprechend dem eklektischen Charakter dieses Zeitalters miteinander vermischen: die stoische, vom Neustoizismus des 16. und 17. Jahrhunderts wiederbelebte Tradition und die aristotelisch-thomistische.“

³³⁶ Gryphius, Andreas: Großmüttiger Rechts-Gelehrter / Oder Sterbender Aemilius Paulus Papinianus. Trauerspil, in: ders.: Gesamtausgabe der deutschsprachigen Werke, Bd. 4, hg. v. Marian Szyrocki und Hugh Powell, Tübingen 1964, S. 161-269, hier: S. 212 (3. Abh.). Im Folgenden unter der Sigle PA, Akt- sowie Seitenangabe im Text nachgewiesen.

³³⁷ Zur historischen Figur Papinians vgl. ausführlich Behrends, Okko: Papinians Verweigerung oder die Moral eines Juristen, in: Literatur und Recht. Literarische Rechtsfälle von der Antike bis in die Gegenwart, hg. v. Ulrich Mölk, Göttingen 1996, S. 243-291, hier insbesondere: S. 255-268. Zur vielfältigen Rezeption des Papinian-Stoffes zwischen dem 16. und 18. Jahrhundert vgl. Kühlmann, Wilhelm: Der Fall Papinian. Ein Konfliktmodell absolutistischer Politik im akademischen Schrifttum des 16. und 17. Jahrhunderts, in: Europäische Hofkultur im 16. und 17. Jahrhundert, Bd. 2, hg. v. August Buck, Georg Kauffmann, Blake Lee Spahr und Conrad Wiedemann, Hamburg 1981, S. 249-256 sowie Franck, Lorenz: Die Papinian-Tragödie des Andreas Gryphius – Eine Lektürehilfe für Juristen, in: Zeitschrift für das juristische Studium 1 (2009), S. 105-114, hier: S. 110, Sp. 1-2. Zu den biografischen Rahmenbedingungen des Autors während der Entstehung des Trauerspiels vgl. Szyrocki, Marian: Andreas Gryphius. Sein Leben und Werk, Tübingen 1964, S. 92.

politicus und als ein die Natur gestaltender Vertreter des neuen Rechts³³⁸ „unverzagt gleich einem Schaw=Spiel“ (PA: 1. Reyen, 183):

Papinian. Wer ueber alle steigt / und von der stoltzen Hoeh / Der reichen Ehre schaut wie schlecht der Poefel geh / Wie unter ihm ein Reich in lichten Flammen krache / Wie dort der Wellen Schaum sich in die Felder mache / Und hier der Himmel Zorn mit Blitz und Knall vermischet / In Thuerm und Tempel fahr [...] / Hat wol (ich geb es nach) viel über die gemein. / Ach! aber! ach wie leicht nimmt ihn der Schwindel ein / Und blendet unverhofft sein zitterndes Gesichte / Daß er durch gaehen Fall wird ehr man denckt zunichte. (PA: 1, 171)

Wie im zweiten Buch Mose scheint auch bei *Papinianus* die Dichotomie Berg/Tal bzw. Höhe/Tiefe und ein damit verknüpfter vertikal strukturierter Zorn von Anfang an eine zentrale Rolle zu spielen. Wie auch Mose ist Papinian ein Mann des Gesetzes, jedoch ist er im Gegensatz zum alttestamentarischen Propheten in seiner Position gefährdet. Während Mose auf dem Sinai den Herrn davon abhält, den göttlichen Zorn über seinem Volk auszuschütten und sich stattdessen selbst zum Stellvertreter und ausführenden Organ seines Zürnens erklärt, scheint Papinianus in der „stoltzen Höh“ dem beschriebenen Geschehen enthoben zu sein, das von Anfang an wie „unter einem allegorischen Kupfer“³³⁹ steht. Dieses Entrücktsein äußert sich zum einen darin, dass er von sich selbst nicht in der ersten Person spricht, beispielsweise: ‚*Ich bin über alle emporgestiegen*‘, sondern dass er seine Position im Raum durch die Konstruktion ‚*Wer ueber alle steigt* [Hervorhebung v. G.G.]‘ in einer Sentenz zu einem allgemeingültigen Exempel generalisiert. Nicht nur Papinian droht auf der obersten Sprosse der Karriereleiter „Schwindel“ und ein „gaehe[r] Fall“, sondern jeder, der sich in einer ähnlichen Lage befindet, sieht sich mit „reichlich komplizierten Konfigurationen [konfrontiert]“.³⁴⁰ Auf diese Weise wird herausgestellt, dass *Papinianus* in der Tradition des *docere* als Fallbeispiel fungiert, aus dem eine pädagogische Lehre gezogen werden soll.

Papinians Position als Außenseiter ist zum anderen dadurch gekennzeichnet, dass er sich im Gegensatz zu Mose, der den Zorn selbst ‚in die Hand nimmt‘, zu Passivität verpflichtet. Im Prolog, der „einem bekannten Passus aus Lukrez’ *De rerum natura* nachempfunden“³⁴¹ ist, beschreibt er in paralleler Fügung drei Naturphänomene, die zugleich emotionale Ausnahmezustände markieren: „Wie unter ihm ein Reich in lichten Flammen krache / Wie dort der Wel-

³³⁸ Arend, Stefanie: Rastlose Weltgestaltung. Seneca'sche Kulturkritik in den Tragödien Gryphius' und Lohensteins, Tübingen 2003, S 128.

³³⁹ Benjamin: Ursprung des deutschen Trauerspiels, S. 220.

³⁴⁰ Barner, Wilfried: Der Jurist als Märtyrer. Andreas Gryphius' *Papinianus*, in: Literatur und Recht. Literarische Rechtsfälle von der Antike bis in die Gegenwart, hg. v. Ulrich Mölk, Göttingen 1996, S. 229-242, hier: S. 230.

³⁴¹ Arend: Rastlose Weltgestaltung, S. 133.

len Schaum sich in die Felder mache / Und hier der Himmel Zorn mit Blitz und Knall vermisch / In Thürm und Tempel fahr [...].“

Wie in Lipsius' *De Constantia* versinnbildlichen die durch Flammen³⁴², Fluten und Blitze angerichteten Zerstörungen die unsicheren politischen Verhältnisse, die im Römischen Reich herrschen. Da hier keine konkreten Namen, Orte und Daten genannt werden, lassen sich die Ereignisse auch auf die Verhältnisse im Heiligen Römischen Reich im 17. Jahrhundert übertragen.³⁴³ Der „Himmel Zorn“ ist dabei ein Topos, ein „Kompositum aus Affekt-Bezeichnung und Bild“³⁴⁴, das auf der uns bereits bekannten, konventionalisierten Formel *Zorn = Gewitter, Blitz und Donner* beruht, die sich leitmotivisch durch das gesamte Trauerspiel zieht, wie es die nachfolgende tabellarische Aufzählung belegt:

1. Papinian. Ihr Goetter dieses Reichs! wofern bey solchem Stand / Mein Rath auß Bosheit kam so waffnet eure Hand / Mit Blitzen wider mich / und last es nicht geschehen / Daß ich mein eigen Haus muß ausser Zweytracht sehen! (PA: 1, 174)
2. Papinian. Es ist nicht Zeit auff Traeum' anjetzt zu sehn! Wer wachend umb sich schaut / beobacht was geschehn / Und spürt wie hoch die Lufft von Donner=Wolcken schwanger; / Schleust leichtlich das die Glut erhitzt auff Hof und Anger. (PA: 1, 181)
3. Iulia. Goetter! schaut Ihr dises an! Schaut Ihr und moegt ruhig sitzen? Ist kein Stral der treffen kan? / Waffnet Euch nur umbsonst mit den Donner=schwangern Blitzen [...]. (PA: 2, 192)
4. Cleand. Ach grosser Geist! Ich seh' ein grimmig Ungewitter! / Papin. Ein herrlich Tod ist suess' / Ein schimpfflich Leben bitter. (PA: 3, 215)
5. Iulia. Itzt lodert dir [d.i. Laetus] die Glutt zu der du Pech getragen. / Der Donner der uns traff hat auff dich loß geschlagen. (PA: 3, 216)

In *Papinianus* bedient sich Gryphius aus einem tradierten Wort-Fundus, dessen Ursprünge auf antike Quellen wie Senecas *De ira*³⁴⁵ und, in dessen neustoizistischer Tradition, Lipsius' *De Constantia* rekurrieren.³⁴⁶ Damit wird der Affekt in einem bestimmten Bedeutungsfeld zentriert und gebunden: Wenn sowohl Papinian wie Iulia wie auch Cleander und jede andere potentiell auf dem „Schaw=Platz“ (PA: 170) auftretende Figur mit Zorn stets „Don-

³⁴² Zum Feuer als literarischem Motiv und dem darin sich abbildenden Zorn Gottes vgl. Niefanger, Dirk: Affekt und Katastrophengedächtnis bei Andreas Gryphius, in: *Passion, Affekt und Leidenschaft in der frühen Neuzeit*, hg. v. Johann Anselm Steiger, Wiesbaden 2006, Bd. 2, S. 941-950, hier: S. 946f.

³⁴³ Zur Beziehung von Gryphius' Märtyrertragödien zu den zeitgenössischen religiösen Konflikten in Schlesien vgl. Franck: *Die Papinian-Tragödie*, S. 111, Sp. 1 sowie Barner: *Der Jurist als Märtyrer*, S. 231.

³⁴⁴ Rotermund: *Affektartistik*, S. 103.

³⁴⁵ Zum Einfluss Senecas auf das deutsche Barocktrauerspiel vgl. Brenner, Peter J.: *Das Drama*, in: *Hansers Sozialgeschichte der deutschen Literatur vom 16. Jahrhundert bis zur Gegenwart*, Bd. 2, hg. v. Albert Meier, München/Wien 1999, S. 539-574, hier: S. 544f.

³⁴⁶ Vgl. Schings, Hans-Jürgen: *Großmüttiger Rechts=Gelehrter. Oder Sterbender Aemilius Paulus Papinianus*, in: *Die Dramen des Andreas Gryphius. Eine Sammlung von Einzelinterpretationen*, hg. v. Gerhard Kaiser, Stuttgart 1968, S. 170-203, hier: S. 180.

ner=Wolcken“ und „grimmig Ungewitter“ verbinden, wird die Emotion ihrer individuellen Eigenarten entkleidet und zu einem „habitualisierte[n] Standard“³⁴⁷ gemacht. „Nicht die Menschen haben ihre Leidenschaften, die Leidenschaften haben vielmehr ihre Menschen“³⁴⁸, diese von Sloterdijk auf die homerischen Protagonisten aus der *Ilias* bezogene Aussage lässt sich in diesem Zusammenhang auch auf die dramatis personae in *Papinianus* anwenden.

Der Zorn erscheint als entpersonalisiert und die Figur fungiert als Sprachrohr eines als allgemein bekannt vorausgesetzten Affektwissens, das jedem Akteur gleichermaßen zur Verfügung steht. Darüber hinaus präsentiert er sich auf sprachlich-formaler Ebene als geordnet und durchreguliert: „Metapherdurchführung einerseits und Affekt- und Argumentationsabläufe andererseits sind in einer höchst arguten Weise eng gekoppelt [...]“³⁴⁹ Das im barocken Trauerspiel obligatorische *genus grave*³⁵⁰ lässt den Zorn auf formaler Ebene (fast)³⁵¹ nur innerhalb der durch Hexameter geordneten Sprache zu. Im Eingangszitat ist der Hexameter darüber hinaus jambisch strukturiert: „Und hier der Himmel Zorn | mit Blitz und Knall vermischt.“ Auf diese Weise präsentiert der Zorn sich auf formaler Ebene parallel zum achilleischen Zorn als wohltemperiert: „Das Konstantiaideal prägt die Sprache. Wie sehr sich Gryphius daran hält, zeigt die nie von Emotionen aufgestörte Rede Papinians. Er allein handhabt die Sentenz und sucht mit ihr die Turbulenz des Geschehens zu glätten.“³⁵² Musikalisch gesprochen bedient sich der Zorn mit der Gewittermetaphorik zum einen aus einem vorhandenen Ton-Register, zum anderen wird er nach einem bestimmten Takt gespielt, in diesem Fall dem jambischen Hexameter, der die verbale Deklamierbarkeit sicherstellt.

Wie oben herausgearbeitet befindet sich Papinian strukturell zwar in der gleichen Position wie Mose, als passiver Beobachter des vertikal von oben nach unten gerichteten „Himmel[s] Zorn[s]“³⁵³ ist ihm jedoch der Weg zu einer eigenmächtigen Aktion versperrt. Er steht gewissermaßen außerhalb des Zorns. Der weitere Verlauf des Trauerspiels offenbart eine Reihe von Zornkonfigurationen, die Papinians Position als Außenseiter herausfordern.

³⁴⁷ Bornscheuer, Lothar: *Topik. Zur Struktur der gesellschaftlichen Einbildungskraft*, Frankfurt a. M. 1976, S. 100.

³⁴⁸ Sloterdijk: *Zorn und Zeit*, S. 20.

³⁴⁹ Rotermund: *Affektartistik*, S. 55.

³⁵⁰ Vgl. hierzu Hinrichs: *Rhetorik und Poetik*, S. 224; Steinhagen, Harald: *Wirklichkeit und Handeln im barocken Drama. Historisch-ästhetische Studien zum Trauerspiel des Andreas Gryphius*, Tübingen 1977, S. 256f. sowie Dyck: *Ticht-Kunst*, S. 95: „Nur die hohe Stilart darf, gemäß ihrer Aufgabe des ‚movere‘ und der Würde oder Pathoshaltigkeit ihrer Gegenstände (Gott, Staat, Krieg etc.), über alle Tropen und Figuren ohne Einschränkung verfügen.“

³⁵¹ Wie der Zorn unter anderem durch die Reihung von Interjektionen und Ausrufezeichen sehr wohl die gegebene syntaktische Form aufzusprengen vermag, wird im weiteren Verlauf dieses Kapitels gezeigt.

³⁵² Heckmann: *Elemente des barocken Trauerspiels*, S. 186f. und S. 216.

³⁵³ Im Gegensatz zum zweiten Buch Mose wird der strafende Zorn Gottes hier nur noch zitiert, er wird auf- bzw. abgerufen, dringt aber zu keinem Zeitpunkt zur Handlungsebene durch.

Im Zentrum von *Papinianus* steht ein Bruder-Konflikt: Nach Kaiser Severus' Tod fungieren dessen Söhne Antoninus Bassianus Caracalla und Antoninus Geta in einer Doppelspitze gleichzeitig als römische Kaiser. Nach dem Geheiß des verstorbenen Kaisers kommt Papinian dabei die Aufgabe zu, über sie zu wachen und den politischen status quo zu bewahren. Das Mächtigegleichgewicht droht zu kippen, als Papinian in Frage gestellt wird:

Papinian. Wahr ists daß ich bißher den Umbgang was beschnitten; / Seid dem / daß ich mich muß vor Freund und Frembden huetten / Die / was mein offen Herz freymuetig von sich gibt / Das gar nicht schmeicheln kan und Falschheit nie gelibt / Verkehrt und ganz vergaellt dem Fuersten [d.i. Bassianus] zugetragen. / Schaemt ihr euch nicht mein Wort verkehrt mir nach zu sagen; / So stoert mein Einsamseyn durch eur Gereusche nicht. (PA: 1, 173)

Der fürstliche Berater Papinian, der zum Wohl des Römischen Reiches die Stabilität in der Beziehung zwischen Bassianus und Geta mit einem stets „offen[en] Herz freymuetig“ bewahrt hat, ist durch die bewusste Verkehrung seiner Worte vom Hofgeschehen isoliert und „beschnitten“ worden. Papinian, die „Inkarnation des stoischen Tugendideals“³⁵⁴, befindet sich in einer intriganten, graciánschen Gesellschaftskonstellation. In dieser bringt jeder in das Machtgefüge Involvierte andere in Misskredit, sofern es der Sicherung und Beförderung der eigenen Stellung am Hof dienlich scheint. Der Hof fungiert als „Symbol der *Einheit von Glanz und Gefährdung*“³⁵⁵:

Der Hof ist eine Art von Börse; wie in jeder ‚guten Gesellschaft‘ bildet sich beständig im Austausch der Menschen eine ‚Meinung‘ über den Wert jedes Einzelnen; aber dieser Wert hat hier seine reale Grundlage nicht in dem Geldvermögen und auch nicht in den Leistungen oder dem Können des Einzelnen, sondern in der Gunst, die er beim König genießt, in dem Einfluß, den er bei anderen Mächtigen, in der Bedeutung, die er für das Spiel der höfischen Cliques hat.³⁵⁶

Im Gegensatz zu Papinians eigenen Absichten, die einem „rein[em] Gemuete“ (PA: 1, 174) sowie der *magnanimitas*, „ein[em] Grundbegriff der höfischen Wertlehre“³⁵⁷, entspringen, ist die öffentliche Meinung am Hofe dahingehend manipuliert worden, dass man in seiner Person regelrecht einen Multiplikator des königlichen Zorns erblickt: „Man wirfft mir weiter vor daß ich der Fuersten [d.s. die Brüder Bassian und Geta] rasen / Und grime Zweytracht staerck’

³⁵⁴ Franck: Die Papinian-Tragödie, S. 107, Sp. 1.

³⁵⁵ Luhmann, Niklas: Interaktion in Oberschichten, in: ders.: Gesellschaftsstruktur und Semantik, Bd. 1, Frankfurt a. M. 1980, S. 72-161, hier: S. 76.

³⁵⁶ Elias, Norbert: Über den Prozeß der Zivilisation. Soziogenetische und psychogenetische Untersuchungen. Bd. 2: Wandlungen der Gesellschaft. Entwurf zu einer Theorie der Zivilisation, Basel 1939, S. 371.

³⁵⁷ Rotermund: Affektartistik, S. 27.

und Flammen helff auffblasen / Die ich mit meinem Blut zu daempffen willig bin.“ (PA: 1, 173) Papinians Stellung zwischen Eigen- und Fremdwahrnehmung offenbart Bezüge zur aristotelischen *Rhetorik*, die dem Leser die nötigen Regeln an die Hand gibt, um ein Publikum gezielt in Zorn auf eine bestimmte Person zu versetzen. In diesem Sinne ist Papinian ein Opfer strategisch angewendeter Emotivität geworden: Die sprachliche Gemachtheit der Emotionen eröffnet in *Papinianus* die Möglichkeit, dem Protagonisten den Zorn anzudichten, indem gezielt die Falschnachricht verbreitet wird, er sei aktiv an der „grime[n] Zweytracht“ zwischen Bassian und Geta beteiligt. Daraus lässt sich die allgemeiner gefasste These ableiten, dass die Verfügungsgewalt über den eigenen Gefühlshaushalt in Gryphius' Drama weniger in den Figuren selbst zu verorten ist, als vielmehr in der *Communis opinio*, die festlegt, wer wem aus welchem Grunde zürnt und wer den Zorn bei anderen Personen schürt. Der in die Sprache übersetzte Zorn ist somit eine Eventualität, die sich unabhängig von der realen Affektlage über eine Figur stützen kann.

Im zweiten Auftritt bewahrheiten sich die Befürchtungen Papinians. Bassian erschlägt seinen Bruder Geta (vgl. PA: 2, 191), nachdem des „Käysers geheimer Rath“ (PA: Figurenvorstellung, 169) Laetus ihn dazu angestiftet hat. Dieser, als Intrigant „ganz Verstand und Wille“³⁵⁸, „Herr der Bedeutungen“³⁵⁹ und souverän mit dem „Risiko des Machiavellismus“³⁶⁰ operierend, hat auch Papinian bei Bassian verunglimpft (vgl. PA: 2, 186), ist ihm doch im Falle eines Schuldspruchs seine berufliche Stellung zugesichert worden. Der Mordtat, bei der Bassian „deß Brudern Geist / Durch so viel Stich' erschöpfft“ (PA: 2, 191), ist ein stichomythisches Streitgespräch der beiden Brüder vorangestellt (vgl. PA: 2, 188-190), das keine der außerdem anwesenden Figuren schlichten kann (Getas Mutter Iulia) oder will (Laetus).

In der Situation spiegelt sich der klassische Achilles-Agamemnon-Konflikt während der Heeresversammlung im ersten Gesang der *Ilias* wider. Wie in Abschnitt 3.1 herausgearbeitet, eskaliert der Streit in Homers Epos dahingehend, dass Achilles den griechischen Heerführer mit dem Schwert erschlagen will, was jedoch durch Athene verhindert wird. Achilles lässt das Schwert sinken und zürnt nur noch verbal: „Trunkenbold, mit dem hündischen Blick, und dem Mute des Hirsches“ (IL: 1, 19: 225). In *Papinianus* werden die Götter zwar angerufen,

³⁵⁸ Benjamin: Ursprung des deutschen Trauerspiels, S. 94. Ausführlich zur Figur vgl. auch Memmolo, Pasquale: Strategen der Subjektivität. Intriganten in Dramen der Neuzeit, Würzburg 1995, S. 84f.

³⁵⁹ Ebd., S. 236. Zur Laetus-Figur vgl. auch Heckmann: Elemente des barocken Trauerspiels, S. 99: „Das psychologische Talent des Intriganten beschleunigt das Tempo des Affektlebens: seine Eloquenz steigert die Bewegungen des Gefühls, bis der andere so von der Sache eingenommen ist, daß er aus ihr keinen Ausweg mehr findet.“

³⁶⁰ Brenner: Das Drama, S. 550; vgl. auch Barner: Der Jurist als Märtyrer, S. 242.

doch ihre Rolle beschränkt sich auf die dem dramatischen Geschehen enthobener Zuschauer: „Julia. Goetter! schaut Ihr dises an! / Schaut Ihr und moegt ruhig sitzen?“ (PA: 2, 192)³⁶¹

Auffällig ist, dass Getas Ermordung durch Bassian erst nach vollzogener Tat mit dem Zorn konnotiert wird: „Reyen deß Frauenzimmers. Weh! Weh! der Fürst ist hin! durch Zorn erhitzter Hände!“ (PA: 2, 191)³⁶² Neben der bereits bekannten semantischen Verknüpfung ‚Zorn = Hitze, Wärme, Feuer etc.‘ zeigt sich an dieser Stelle erneut die emotive Struktur des Zorns: Wie Papinian stellt auch Bassian nicht die entsprechende Verknüpfung her, sondern sein soziales Umfeld, in diesem Fall der das Bühnengeschehen kommentierende Reyen, ordnet seinem Verhalten im Stil der *Eloquentia in tacendo*³⁶³ nachträglich eine bestimmte Emotion zu. In Gryphius’ Trauerspiel entsteht der Zorn erst in dem Moment, in dem er als „Zorn“ artikuliert und sprachlich fixiert wird. Zugleich unterstreicht die Szene noch einmal, dass der Reyen als eine dritte Person, die außerhalb des unmittelbaren Konfliktes – Bassian versus Geta – steht, der Szene einen emotiven Stempel aufzudrücken vermag, ohne dass die Akteure selbst daran beteiligt wären. Bassian muss nicht persönlich ‚Ich bin auf meinen Bruder Geta zornig‘ sagen, damit seine Handlung mit dem Zorn verknüpft wird. Die bereits oben für Papinian gemachte Beobachtung bestätigt sich: Es kommt weniger darauf an, wer zornig oder nicht zornig *ist*, als vielmehr, wer sagt, dass dieser oder jener zornig *sei* und somit die Emotion diskursiviert. Die auch bei Seneca nachzuweisende Verurteilung von Herrschern, die sich von ihrem Zorn zu einer unmoralischen Politik hinreißen lassen³⁶⁴, wird in hohem Maße relativierbar, verblasst der physiologische Zornaffekt doch vor dem emotiv in den Kommunikationskreislauf eingeführten Zorn.

In diesem Kontext demonstriert Gryphius’ *Papinianus* mustergültig, wie einer Handlung im barocken Trauerspiel eine Emotion *von außen* zugeordnet wird: Nach vollzogener Tat wird ein bereitstehendes Affekt-Register gezogen, das eine Reihe konventionalisierter emotiver

³⁶¹ Vgl. Meid: Die deutsche Literatur im Zeitalter des Barock, S. 410: „Wenn man so will, bestätigt die Konzeption des Märtyrerdramas geradezu die Legitimationskrise des überlieferten christlichen Herrschaftskonzepts vom unantastbaren Gottesgnadentum und die mit Machiavelli einsetzende Emanzipation der Politik von den Normen der Religion und der Moral.“

³⁶² Zur Funktion des Reyen für die Handlung vgl. Schings: Großmütiger Rechts=Gelehrter, S. 179.

³⁶³ Zum Begriff vgl. Wichert, Adalbert: Literatur, Rhetorik und Jurisprudenz im 17. Jahrhundert. Daniel Casper von Lohenstein und sein Werk. Eine exemplarische Studie, Tübingen 1991, S. 255: „Die ‚Eloquentia in tacendo‘ ist eine dem Verwaltungsstaat adäquate Umformung der Rhetorik: sie bildet nicht aus zu großen repräsentativen Reden, sondern zur Kritik der Rhetorik anderer, wozu natürlich die Kenntnis des gesamten Arsenal von rhetorischen Techniken gehört. Nicht um Nachahmung von Mustern geht es ihr, sondern um die Analyse des Gegenüber, um Sensibilisierung für Andeutungen, Untertöne und Hintergründe im diplomatischen Gespräch und bei der Auslegung des Schriftverkehrs.“

³⁶⁴ Vgl. Seneca, Lucius Annaeus: Von der Seelenruhe, in: ders.: Von der Seelenruhe. Philosophische Schriften und Briefe, aus dem Lateinischen übertragen u. hg. v. Heinz Berthold, Leipzig 1992, S. 124-168. , S. 147f.

Formeln enthält.³⁶⁵ Der vom Reyen attestierte „Zorn erhitzter Hände“ ist demzufolge eine Zuschreibung, die losgelöst von Bassians realiter dargestellter Affektlage funktioniert. Anders formuliert: Das von Bassian begangene Verbrechen, das sich im Text ohne jede Regieanweisung allein durch die an Geta gerichteten Worte „Nim hin vor diese Schmach!“ (PA: 2, 191) vollzieht, beschreibt nachträglich die von Zorn erhitzten Hände, unabhängig davon, ob Bassian auf der Bühne die Waffe mit Bedacht und ohne jede erkennbare ‚Hitze des Affekts‘ verwendet hat. Die von Willi Flemming in diesem Kontext bei Bassian bilanzierte „Steigerung und das Aufbrausen des Jähzorns“³⁶⁶ sowie der von Heckmann herausgearbeitete „jäh[e] Affektsturm“³⁶⁷ lassen außer Acht, dass der Zorn hier über die Sprache formuliert wird. Bassian wird erst nachträglich von den Beobachtern – in diesem Fall dem Reyen – emotiv auf den Zorn festgelegt.

Der Zorn des Herrschers und Tyrannen, der als „die in jäh Aktion gekehrte Trauer“³⁶⁸ interpretiert werden kann, lässt sich im weiteren Verlauf des Dramas wiederholt nachweisen. Diese *ira regia* ist dadurch gekennzeichnet, dass sie nicht in Bassian selbst ihren Verursacher hat, sondern über die Figur des intriganten Höflings kommuniziert wird. So stellt Bassian unmittelbar nach der Ermordung Getas fest: „Es war zwar unser Schuld / doch wurden wir getrieben / Durch die / die Eigen=nutz mehr denn den Fürsten liben. / Durch die / die wider dich [d.i. sein Bruder Geta] zum Eyver uns erregt / Und Ihr selbst eigen Feuer zu dieser Brunst gelegt.“ (PA: 3, 201) Analog zu Papinians emotiver Fremdbestimmung bekennt Bassian zwar grundsätzlich seine „Schuld“, erklärt sich zugleich aber zum tragischen Opfer der emotiven Möglichkeiten eines rhetorischen Gebrauchs der Affekte. Es sind die dem Herrscher untergebenen Höflinge, die „ihr selbst eigen Feuer zu dieser Brunst“ bei Bassian durch eine entsprechende Gesprächslenkung schüren. Eine Aussage wie ‚Bassian wird vom Zorn beherrscht und lässt sich von ihm zum Brudermord hinreißen‘ ist so zu relativieren: Nicht um den Zorn *des* Herrschers geht es, sondern um die Möglichkeit, den Zorn in Stellvertreterschaft bei diesem her vorzurufen.³⁶⁹

³⁶⁵ Vgl. hierzu Heckmann: Elemente des barocken Trauerspiels, S. 121: „Die Einheit von Innen und Außen, in der jeder psychologische Zug getilgt ist, charakterisiert den geometrischen Plan, der die Leidenschaften gleichsam in einem Spiel organisiert. Das Fehlen einer Innerlichkeit, durch die der Held die Schuld und all das, was aus ihr erwächst frei anerkennt, wird nur verständlich, wenn die personae dramatis als Typen verstanden werden.“

³⁶⁶ Flemming, Willi: Andreas Gryphius und die Bühne, Halle a. S. 1921, S. 199.

³⁶⁷ Heckmann: Elemente des barocken Trauerspiels, S. 96.

³⁶⁸ Ebd., S. 153.

³⁶⁹ Vgl. hierzu aber Lehmann: Kulturgeschichte des Zorns, S. 14: „Der Zorn, von Aristoteles und Seneca bis Lohenstein, von der Antike bis in die Neuzeit, wird thematisiert als Affekt *des* Herrschers. Weil ihm keine Macht und keine Gewalt entgegentritt, ist sein Zorn, wenn er ausbricht, unbegrenzt [Hervorhebung v. G.G.]“

Das nachfolgende Zitat illustriert, dass in diesem Kontext von einer Pervertierung des prototypischen mosaischen Zornprinzips gesprochen werden kann:

Cleander [d.i. ein käyserlicher Bedineter]. Es war deß Laetus zungen / (Nicht Antoninus [d.i. Bassians] Stahl) die Ihm [d.i. Geta] die Brust durchdrungen. / Er ists / der laengst auff uns das scharffe Schwerdt gewetzt. / Er ists! der Fuerst' auf Fuerst' und Blut auff Blut verhetzt! / Er ists! der seinen Grimm durch Fuersten auß kan fuehren / Durch den die Mutter / Kind / und Sohn den Ruhm verliren. (PA: 3, 204)

Im zweiten Buch Mose erteilt der Herr seinem Diener und Propheten die Erlaubnis, an seiner Stelle den Zorn über dem abtrünnig gewordenen Volk auszuschütten. Es ist Mose, der Gott im Dialog dazu überredet, seine schon zum Schlag erhobene Faust wieder sinken zu lassen und stattdessen seinem Diener die Exekutivrechte zum Zürnen zu übertragen. Dieses vertikal von oben nach unten gerichtete Zornprinzip verkehrt sich in *Papinianus* in sein Gegenteil, indem es von unten (Laetus) nach oben (Bassian) verläuft. Es ist der Geheimrat des Kaisers, der „seinen Grimm durch Fürsten auß kan führen“ und es ist der absolutistische Herrscher, der sich zum ausführenden Organ eines ihm von unten heraufgereichten Zorns macht. Bei Mose kommt das Zürnen einer rituellen Amtshandlung gleich, die das Volk vor seinen Feinden, den Ägyptern, beschützt und den Zusammenhalt der sozialen Gruppe nach dem Tanz um das goldene Kalb gewährleistet. In *Papinianus* bezeichnet der umgesetzte Zornmodus nicht nur die Auflösung des bestehenden politisch-sozialen Ordnungsgefüges, sondern auch die grundsätzliche Fragilität und Verletzbarkeit des Herrschers, der nach Benjamin „das Paradigma des Melancholischen“³⁷⁰ schlechthin darstellt. Indem Bassian sich zum Zorn auf Geta und Papinian *überreden* lässt, macht er sich zum Sprachrohr und ausführenden Organ seines Beamtenstabes. Was in *Exodus* ein Garant für Stabilität und Beständigkeit ist, gerät bei Gryphius zum Exempel fürstlicher Inkonstanz während des „Ausnahmestand[es] der Seele“.³⁷¹

Für Papinian stellt Bassians Zornausbruch die entscheidende Bewährungsprobe seines Gewissens dar³⁷², da er als römischer Kronjurist den Mord an Geta legitimieren soll:

Cleand. Was kan man weiter thun bey schon veruebten Sachen? / Papin. Veruebte Greuel nicht zu Recht und Tugend machen. / Cleand. Die Noth zwingt Fuersten offt was auß der Bahn zu gehn! / Papin. Nicht uns / wenn sie verführt / dem freveln bey zu stehn. / Cleand. Er hat in heissem Zorn die harte That vollzogen. / Papin. Wir sind itzt bey Vernunft / von keinem Zorn bewogen. (PA: 3, 212)

³⁷⁰ Benjamin: Ursprung des deutschen Trauerspiels, S. 154.

³⁷¹ Ebd., S. 66.

³⁷² Zum Gewissen vgl. Brenner: Das Drama, S. 558: „Andererseits kann das Gewissen aber auch die Funktion der individuellen Selbstbehauptung übernehmen und etwa in Gryphius' *Papinian* den Reiß markieren, der zwischen ‚Recht und politischer Realität‘ hindurchgeht. Das Individuum, das sein Gewissen geltend macht, wird zum Anwalt einer Gerechtigkeit, die der Staat nicht realisiert; es behauptet damit eine innere Freiheit, die von den äußeren Umständen noch nicht gewährt wird.“

An dieser Stelle kollidieren zwei frühneuzeitliche politische Handlungsmodelle. Der kaiserliche Diener Cleander verkörpert in seiner Rede das prinzipiell nach allen Seiten hin geöffnete, bewegliche Prinzip, wie es Gracián im *Handorakel* und Machiavelli in *Il principe* entworfen haben. Nach diesem Modell ist es zur Sicherung der eigenen Herrschaft unumgänglich, bisweilen „auß der Bahn zu gehn“ und den Pfad der Tugend zu verlassen, wenn es die *Prudencia* verlangt: „Der Recht und Satzung gibt / hebt offft die Satzung auff.“ (PA: 3, 214) Das von Cleander entworfene optimale herrschaftliche Handeln ist von einem hohen Maß an Flexibilität bestimmt, das sich ständig neu konfiguriert. Demzufolge ist der Fürst in seinem Handeln letztlich an kein Recht gebunden. Stattdessen hat das Recht sich nach ihm auszurichten, wofür kaiserlichen Bediensteten mit der entsprechenden Modifizierung der Gesetze Sorge zu tragen hat. Nach dieser Einstellung hätte Papinian geradezu die Pflicht, das Gesetz in Bassians Sinne zu beugen: „Die gefährlichste Versuchung, die an Papinian herantritt, ist der Vorschlag zu diplomatischer Berechnung, staatskluger Voraussicht, eben der Ausgleich der Idee mit der Wirklichkeit, wobei keiner ernsten Schaden nimmt.“³⁷³

Demgegenüber vertritt Papinian in der Tradition von Lipsius’ *De constantia* ein neustoizistisches Modell³⁷⁴, das von der prinzipiellen Unverbrüchlichkeit einmal festgeschriebenen Rechtes ausgeht: „Cleand. Die Römsche Taffeln selbst sind durch die Zeit vertriben. / Papin. Der Götter ewig Recht ist stets im schwange bliben.“ (Ebd.) Dieses starre Handlungskonzept lässt keine Abweichungen vom juristischen *Procedere* zu. So kennt Papinian den Zorn und die aus ihm resultierenden Taten zwar, da er wie alle anderen Figuren mit dem frühneuzeitlichen Wissen um die Wirkweise der Affekte ausgestattet ist, klammert die Emotion als Handlungsoption jedoch kategorisch aus:

Papin. Ists toedlich / daß Ich nichts thu wider mein Gewissen / Daß der von Jugend auff der Rechte sich beflissen / Auff den die grosse Welt mit vollen Augen siht / Der für deß Fuersten Ehr unendlich sich bemueht / Ein Stueck das Antonin in heissem Zorn begangen / Nicht außzustreichen weiß: so wuentsch ich mit verlangen / Den hoechst=gelibten Tod. Ich bin deß Lebens satt! / Das so vil krummer Gaeng und wenig rechter hat. (PA: 5, 244)

Bassian verlangt von seinem höchsten Beamten das „Ausstreichen“ des Zorns aus der Geschichte. Unabhängig von den Folgen, die aus Papinians Weigerung erwachsen – sein Sohn und er selbst werden im Verlauf der fünften Abhandlung hingerichtet –³⁷⁵, offenbart dieses

³⁷³ Heckmann: *Elemente des barocken Trauerspiels*, S. 71.

³⁷⁴ Zu den christlichen Bezügen der Papinianfigur vgl. Behrends: *Papinians Verweigerung*, S. 245.

³⁷⁵ Schings unterstreicht in diesem Zusammenhang, dass Papinians Verweigerung gegenüber renitenten Aktionen im Zusammenhang mit dem „lutherische[n] Gehorsam gegenüber der Obrigkeit“ gesehen werden muss; Schings: *Gromüttiger Rechts=Gelehrter*, S. 193f., Anm. 57. Vgl. hierzu auch Steinhagen: *Wirklichkeit und Handeln*, S. 245: „Im Sinne dieser Auffassung ist die Absetzung des ungerechten Herrschers auf dem Wege

Zitat den emotiven Zuschnitt des Zorns: Entscheidend ist nicht das „in heissem Zorn begangen[e] [Stueck]“, sondern seine nachträgliche schriftlich-emotive Bewertung als Zorn oder Nicht-Zorn. Papinian als oberster „Roem. Reichs-Hofemeister“ (PA: Figurenvorstellung, 169) könnte theoretisch dafür sorgen, dass Bassians Schuld sich in Unschuld verkehrt.

Dies ist kongruent zu Aristoteles' *Rhetorik* und Graciáns *Handorakel*, für die im zweiten Kapitel vorgestellten literarischen Prototypen von Zorn wäre dies jedoch undenkbar, da bei ihnen der Affekt seinem Träger stets in einer Weise gehört, die unabhängig von der Einschätzung des jeweiligen sozialen Umfelds ist. Sowohl Achilles wie Mose wie Medea sind zornig kraft der ihnen zugesprochenen zornigen Energie, ihres zornigen Aussehens und ihrer zornigen Handlungen. Weder sie selbst noch eine andere Figur auf der Handlungsebene können diesen Zorn in Frage stellen oder gar umschreiben bzw. „auß[]streichen“, weil Emotion und emotive Zuschreibung eine untrennbare Einheit bilden. Selbst Medea, die ihren Zorn selbsttätig vor Iason verbirgt, ist weiterhin als zornig zu imaginieren, denn die Frage nach der Authentizität des Zorns stellt sich bei ihr noch nicht.

In *Papinianus* vermag Zorn gleich einem Funken von einer Person zu einer anderen zu springen und diese anzustecken (Laetus > Bassian). Er besitzt gewissermaßen einen viralen Kern, der sich über die menschliche Interaktion ausbreitet. Darüber hinaus kann er aufgrund seiner sprachlichen Verfasstheit verschwiegen, negiert oder umkonfiguriert werden. Hinter der offensichtlich von Gryphius intendierten Moral – hier der als abschreckendes Beispiel dienende, von seinen Leidenschaften hin und her geworfene Tyrann, dort der vorbildliche, das Gleichgewicht in jeder Situation wahrende Märtyrer – scheint folglich ein komplexer Zugang zur menschlichen Emotivität durch, deren wesentliches Kennzeichen, so die These, die sprachliche Gemachtheit des Zorns ist.

Papinians Weigerung, seine rigorose Haltung zugunsten von beruflicher Stellung, Sicherheit seiner Familie und nicht zuletzt seines eigenen Lebens aufzugeben, soll an dieser Stelle nicht psychologisch bewertet werden. Für den Kontext dieser Studie entscheidend ist die Tatsache, dass eine wie auch immer geartete Positionierung des Protagonisten zum Zorn des Herrschers indiskutabel ist: „Papinians Verhalten ist nicht mehr von heilsgeschichtlichem Denken geprägt, [...] sondern von ethisch verantwortlichem Handeln. Diese Auffassung der Entscheidung weist auf eine veränderte Deutung der Zeit als ‚Entscheidungszeit‘ hin.“³⁷⁶ Im fünften

der gewaltsamen Machtübernahme also durch die Anwendung unrechtmäßiger Mittel, nicht die Wiederherstellung des Rechts, sondern lediglich die Reproduktion von Herrschaft, d. h. die Reproduktion potentiellen Unrechts: Die Erhaltung eines der Idee der Gerechtigkeit verpflichteten Rechts mit den Mitteln der Macht wäre ein Widerspruch in sich, da dieses Recht nur als Kontrollinstanz der Macht seinen Sinn hat.“

³⁷⁶ Vosskamp, Wilhelm: Zeit- und Geschichtsauffassung im 17. Jahrhundert bei Gryphius und Lohenstein, Bonn 1967, S. 149.

Aufzug vergleicht Papinians Vater Hostilius den Umgang mit zornigen Fürsten mit einem Schiff, das in Seenot geraten ist, wobei er deutlich auf die „Melanchthon-Bodin-Debatte“³⁷⁷ rekurriert:

Wenn Aeolus zu sehr / Sich gegen Segel setzt / und die getrotzte Wellen / Mit Schlaegen /
Schaum und Sand das muede Schiff zuschaellen: / Gibt man den Winden nach / und ru-
dert wie man kan / Nimmt keine Strich' in acht / faehrt rueck- auch seitwärts an / Biß sich
der Sturm geschwaecht; denn eilt man einzubringen / Was vor auß Noth versaeumt. So
muß die Fahrt gelingen! / So bringt man Schiff und Gutt an das gewuenschte Land / Wer
hir sich widersetzt und durch das freche Band / Der tollen Klippen rennt: muß samt dem
Mast versinken. / Es ist / ich geb es nach / schwer / grimmer Fuersten wincken / Stets zu
Gebote stehn / doch kan ein grosser Geist / Durch Sanfftmüt / oft / die Macht die alles
trotzt und reist! / Entwehren: Daß Sie sich als ein Gewitter lindert. [...] Oftt hat geringe
Zeit / Oftt ein gelinder Wort / die scharffe Grausamkeit / Bezwungen und bepfaehlt.
Wenn die nun stillen Sinnen / Deß heissen Zornes leer: denn kan man vil gewinnen. (PA:
5, 240)

Ähnlich wie Seneca betrachtet Hostilius den Zorn als regulier- und therapierbar. Neben den Faktoren „Zeit“ und „ein gelinder Wort“ verlangt der nautische Vergleich nach einem beweglichen, „rueck- und seitwert[ig]“ fluiden Umgang mit dem Betroffenen, so dass sich die aufgestaute Energie „als ein Gewitter“ abregnen kann. Gryphius stellt seinem Protagonisten folglich kontinuierlich alternative Handlungsmöglichkeiten vor Augen, mit denen er pragmatisch auf die Zwangslage reagieren und sein Leben retten könnte. Die Strategie, die auf die Entleerung „[d]eß heissen Zornes“ abzielt, ist allerdings von vornherein zum Scheitern verurteilt, weil Papinian standhaft bleibt. So steht einem durch Hostilius und andere Figuren vermittelten Zornwissen die von Papinian verkörperte und „auf die Ewigkeit ausgerichtete, sich bewährende Beständigkeit des Märtyrers“³⁷⁸ entgegen.

Indem sich die Hauptfigur jeder möglichen Reaktion verweigert, sorgt sie jedoch paradoxerweise erst dafür, Bassians Zorn zu befeuern und am Leben zu erhalten: „Papinian. Mein steifer Vorsatz hat den harten Zorn erweckt.“ (PA: 5, 245) In der Folge lässt sich ein „[g]edoppelt grimmer Grimm“ (PA: 1, 197) diagnostizieren, muss der Kaiser doch Papinian töten, nachdem er zuvor Papinians Sohn vor dessen Augen hat hinrichten lassen (vgl. PA: 5, 245):

Bassian. Man muß! wir haben schon sein Blut vergissen lassen! / Man gab / Ihm anlaß
sich zu raechen / uns zu hassen! Solt Ihm / was wir verübt nicht zu Gemuete gehn: / So
must in seiner Brust kein Vater=Herze stehn? / Ach! muessen wir die Faust in seinem
Blutte faerben! / Wir muessen! ach! es sey! PAPINIAN soll sterben. (PA: 5, 247)

³⁷⁷ Barner: Der Jurist als Märtyrer, S. 235. Vgl. hierzu ausführlich Kühlmann: Der Fall Papinian, S. 249f.

³⁷⁸ Meid: Die deutsche Literatur im Zeitalter des Barock, S. 410.

Bassian, dessen Zürnen hier deutlich mit der dem Herrscher eigenen Melancholie³⁷⁹ – „Wir muessen! ach! es sey!“ – kooperiert, ist wie jede andere Figur in Gryphius' Drama mit einem umfassenden Affektwissen ausgestattet, das selbst im Falle der eigenen Affizierung sehr präzise die persönliche Stellung innerhalb des Handlungsrahmens zu verorten weiß: „Die Personen werden uns nicht wie im französischen Drama in ihren inneren Kämpfen mit verschiedenen Affekten oder mit einem Affekt und der ihm widersprechenden Pflicht gezeigt, sondern es werden uns allegorisch-moralische Reden über die Affekte gehalten.“³⁸⁰

Der Kaiser geht vom aristotelischen Zornschemata der *Rhetorik* aus, das nach einer geschehenen Beleidigung den Wunsch nach Rache und Vergeltung beim Beleidigten voraussetzt. Eben weil Bassian befürchtet, sich Papinians Zorn zugezogen zu haben, sieht er sich gezwungen weiter zu zürnen. Im Unterschied zur einmaligen Kränkung, die bei den im zweiten Kapitel vorgestellten Prototypen im Mittelpunkt steht, tritt beim römischen Kaiser der sequentielle Charakter des Zorns in den Vordergrund. Einmal durch den im Zorn erschlagenen Bruder initiiert, verstrickt sich der Betroffene immer tiefer in seinem Zorn, so dass er am Ende politisch handlungsunfähig ist und sich gänzlich in seiner Wut verliert: „Reyen der Frauen und Diner zusammen. Seht vor Euch! Grimm auff Grimm und Trotz auf Trotz entglimmt. / Deß Fuersten Zorn scheint ganz in rasen sich zu wandeln / Er heist was hier und dar erwuergt auffs hefftigst handeln.“ (PA: 5, 253)

Das Dilemma, vor das die Figuren in *Papinianus* gestellt werden, besteht in der Unvereinbarkeit von Papinians rigoros umgesetztem Constantia-Modell nach Lipsius' Vorbild mit dem emotiven Wissen der ihn umgebenden Personen. Erst Papinians Weigerung, einen Kompromiss einzugehen, lässt das gegebene politische System, das sich nach Bassians Rechtsbruch mit Hilfe des „Großmuetige[n] Rechts-Gelehrte[n]“ wieder hätte einrenken können, kollabieren. Den Zorn des Herrschers verbindet Heckmann in diesem Zusammenhang überzeugend mit dem Konzept der Melancholie:

Der Zorn erstickt in Ohnmacht. Das Rasen des Tyrannen, wie es dem Menschen des 17. Jahrhundert [!] in einprägsamen Darstellungen vor Augen stand, ist nur das Aufbegehren gegen seine Unfähigkeit, er verfällt in Raserey, weil keine Handlung ihn aus dem Kerker seiner Trauer herausführt. So stellt sich das paradoxe Bild des Tyrannen dar, der wohl die Herrschaft im Staate ausübt, selbst aber Untertan seiner Begierden bleibt.³⁸¹

³⁷⁹ Vgl. hierzu Lepenies, Wolf: Melancholie und Gesellschaft. Mit einer neuen Einleitung: Das Ende der Utopie und die Wiederkehr der Melancholie, Frankfurt a. M. 1969, S. 46-52, sowie Benjamin: Ursprung des deutschen Trauerspiels, S. 264f.

³⁸⁰ Zeller: Tragödientheorie, Tragödienpraxis und Leidenschaft, S. 703.

³⁸¹ Heckmann: Elemente des barocken Trauerspiels, S. 143f.

In *Papinianus* ist der Zorn nicht allein Männersache, sondern ist auch bei Papinians Ehefrau Plautia sowie bei Getas Mutter bzw. Bassians Stiefmutter Iulia nachzuweisen. Dies wirft die Frage auf, wie sich ihr Zorn zu Bassians, aber auch zum prototypischen Zorn Medeas verhält. Der Weg zu einem genealogischen Opfer wie in *Medeia* ist handlungstechnisch versperrt, da Papinians Sohn in dem Konflikt kein Streitobjekt darstellt und er von seinem Vater freiwillig seinem Henker überantwortet wird.

Bei Plautia erscheint der Zorn zunächst gemäß der formalen Konventionen des barocken Trauerspiels: Im ersten Auftritt, der „als Gegenstück zur besonnenen Analyse Papinians [im Prolog]“³⁸² konzipiert ist, klagt sie Iulia an, für die gegenwärtige Herrschaftskrise und damit auch Papinians prekäre Situation zwischen Geta und Bassian verantwortlich zu sein: „Plautia. Recht auß! nur (leider!) sie [d.i. Iulia] ists die den Brand entsteckt. / Sie / die die Unruh selbst und Seuch im Reich erweckt [...].“ (PA: 1, 178) Aus ihrer anklagenden Rede geht zunächst nicht unmittelbar hervor, dass sie selbst zornig sein könnte. Betrachtet man sich jedoch die von ihr verwendeten Stilmittel und Satzzeichen, so fällt eine Häufung formelhafter Götteranrufungen und Ausrufezeichen auf:

Plautia. Euch Goetter ruff ich an! / Euch die man froelich nennt wenn nun die Braut ver-
huellet / Und ihres Liebsten Wuntsch mit Gegenwart erfuellet! / Euch Goetter ruff ich an!
die ihr die Röm'sche Macht / Die ihr deß Fürsten Thron und weite Burg bewacht / Euch
Goetter ruff ich an! den Glaub und Trew vertrauet! / Die ihr verdeckte Schuld ja Seel und
Geist durchschauet! / Seyd Richter zwischen uns! und wo ihr steuren koennt; / So steuret
dem / das wächst durch Argwohn / Haß und Flammen / Und seinen Ehrgeitz naehrt durch
toedten und verdammen! (PA: 1, 178f.)

Ausrufezeichen und göttliche Beschwörungsformeln fungieren an dieser Stelle als signifikantes Äquivalent zu einer stürmischen See und einem zornigen Wesen.³⁸³ Die Replik von Iulias Kammerdiener stellt in der Folge Plautias exaltes Sprechen in einen emotiven Kontext: „Caemmer. Durchlauchtigst ich erstarr; und weiß nicht wo ich sey; / Will sie mit diesem Grimm der Fürsten Mutter bey? / Wie? Oder hab ich selbst den rauhen Zorn verschuldet?“ (PA: 1, 179) Das physische „[E]rstarr[en]“ des Dieners wird ausschließlich durch Plautias eruptives Sprechen ausgelöst, das zwar nicht so weit geht, das Reimschema zu gefährden, das aber zumindest die syntaktische Struktur des Hexameters durch Ausrufezeichen herausfordert:

[Gryphius] zeigt eine viel stärkere Tendenz [als Hofmannswaldau] zur ‚Abbildung‘ der Leidenschaften durch *figurae patheticae*, affektische Interjektionen und Sprengung proso-

³⁸² Steinhagen: *Wirklichkeit und Handeln*, S. 222.

³⁸³ Vgl. Rotermund: *Affektartistik*, S. 30: „In Poetik und Rhetorik [des 17. Jahrhunderts] wird eine Reihe von Figuren genannt, die traditionell an den Leidenschaftsausdruck gebunden waren (*figurae patheticae* oder *affectuosae*: Apostrophe, Interrogatio, Exclamatio, Hyperbel u.a.); ferner begegnen einige Angaben über bestimmte metra und ihre Eignung zur Abbildung bestimmter Gemütsbewegungen.“

discher Bindungen – das ‚Sündhafte‘ der der verdorbenen Konkupiszenz entspringenden Perturbationen ist bei ihm auch stilistisch hervorgetrieben.³⁸⁴

Wie schon bei Bassian fällt auch hier auf, dass „Grimm“ und „rauhe[r] Zorn“ emotiv gesetzt werden können, wenn auf Seiten der Zürnenden noch keine Handlung oder emotive Aussage wie ‚Ich bin zornig auf X‘ vorliegen. Wie in Montaignes Essai ist es der Beobachter und Zuhörer, der die Szene emotiv deutet und einen Zusammenhang zwischen Wort (*Papinianus*) bzw. Tat (die prügelnden Eltern in Montaignes *Vom Zorn*) und entsprechender Emotion herstellt.

Eine weitere Komponente des spezifisch weiblichen Zorns lässt sich an der Figur der Iulia herausarbeiten. Nachdem Bassian seinen Bruder getötet hat, möchte sie zunächst eine direkte Racheaktion durchführen, wird jedoch von ihrem „Sternseher“ (PA: Figurenvorstellung, 169) Thrasullus davon abgehalten:

Iulia. Es fahre Rom und Reich wenn man sich raechen kan! / Thrasul. So traw auff meine Wort' und hemme Schmerz und Zehren! / Der Hauptmann so den Leib deß Fürsten wird begehren! / Hat Macht; wofern Sie muckt auff Ihren Hals zu gehn! / Iulia. Der grimme Zorn reißt auß / die weiche Threnen stehn! / So steht dem Moerder frey auf Tygers Art zu wueten? [...] / Wol! wol! du bist erhoert / last uns das Leid hinlegen / Das schlecht und weibisch steht / das Hertz ergrimmt und klopfft / Stirn / Wang' und Auge feuert / wie wenn die Lufft verstopfft / In unter-irrdische Gaeng' und keinen Außfall kennet / Biß die erhitzte Glut durch alle Klueffte brennet [...]. (PA: 2, 197)

Aus dem achilleischen Zornprinzip, das den Delinquenten direkt mit einer Klinge „niederhaun“ (IL: 1, 17, 191) will, wird durch seine Worte bei Iulia das weiblich codierte medeische Zornprinzip aktiviert. Es zeichnet sich dadurch aus, dass die Wut im Inneren angestaut wird und die Rache im Voraus geplant wird. Der Wechsel vom großen, publikumswirksam inszenierten Zornaffekt – Geta wird von seinem Bruder auf offener Bühne erschlagen – hin zu einem kleinen Zorn im „Hertz[en]“ führt über den Körper, der bei Iulia im Gegensatz zu Bassian besonders in den Fokus gerückt wird. Wenn „Stirn / Wang' und Auge feuert“, so ist damit ein direkter Konnex zu Senecas Zornphysiognomie in *De ira* hergestellt. Es ist auffallend, dass Frauenzorn nicht nur als eine unterdrückte Wut dargestellt wird, sondern dass ihm darüber hinaus eine äußerlich wahrnehmbare Form gegeben wird. Besonders deutlich wird dies

³⁸⁴ Ebd., S. 245. Vgl. ganz ähnlich auch Heckmann: Elemente des barocken Trauerspiels, S. 152: „Der Affekt gefährdet die sentenzhafte Starre der Sprache wie die begriffliche Ruhe der Allegorie und reißt das syntaktische Gefüge auseinander. Die Interjektion, gleichsam ein Staccato an Ausrufen, geben die schroffe Monotonie der Emotionalität wieder.“

an der zergliedernden Aufzählung, die Laetus an Iulia vornimmt, als diese ihn für seinen Ver-
rat bestrafen will:

Laetus. Wol Augen fast zu letzt ein schrecklich Ebenbild / Deß grimmsten Weibes ein;
wie blickert [!] Sie so wild / Auff dis' auff jene Seit'? Als wenn die Blut-Cometen / Mit
überhaeuftem ach und Jammer / Mord und toedten / Bedraeuem Land und See / das
Wang itzt blaß / itzt roth / Entdeckt deß Hertzens Gifft / daß ungeheure Noth / Durch alle
Glider prest / schaut wie die Lippe zitter / Wie sich die Grausamkeit auff jedem Haar er-
schuetter! / Wie Arm und Hand erbeb! und Knie und Fuß sich reg! / Wie hitzig sich die
Brust auff kurze Lufft beweg! (Erzoernte Iulie! versoehne dein Gemuette!) (PA: 3, 217)

Laetus' Beschreibung demonstriert die Nähe des barocken Trauerspiels zu Senecas moralethi-
schen Ausführungen in *De ira* (vgl. DI: 1.1, 52f.). Gleichwohl zeigt die Charakterisierung
exemplarisch, dass der Affekt sich in Gryphius' Trauerspiel zwar auf Gesicht und Körper der
Figur abzeichnet, dass er aber nicht die Handlung beeinflusst. Obwohl hier „[d]ie Rhetorik
[...] eine Steigerung auch der begleitenden Gesten an[zeigt]“³⁸⁵, bleiben sie folgenlos, da das
Zittern und Beben der Gliedmaßen keine handlungstechnischen Konsequenzen nach sich zie-
hen: Iulia führt nicht wie Medea eine relevante Aktion durch, sondern fungiert ausschließlich
als Emblem einer weiblichen Wut, die vom Publikum gleich einem Gemälde studiert werden
kann. Laetus übernimmt die Funktion eines Lehrers, der seinen Schülern in einem „pädagogi-
sche[n] Deklamationstheater“³⁸⁶ die prototypischen Zeichen des Zorns in einer visuellen Lei-
besvisitation tabellarisch ‚zum Mitschreiben‘ aufzählt.³⁸⁷ Es scheint gerade der Zorn weibli-
cher Figuren zu sein, dem von männlichen Autoren mit Vorliebe ein abstoßendes Gesicht
gegeben wird.

Bassians Zorn verhält sich demgegenüber wie ein ritualisierter Modus, bei dem Gestik, Mi-
mik und Verwandlung des Aussehens nebensächlich sind. Im „kurtze[n] Begriff der Abhand-
lungen“ (PA: 167-169) heißt es zum fünften Akt etwa: „Als Plautia nebenst dem Roemischen
Frauenzimmer gleich auf dem Wege durch Threnen und Fußfall den Zorn deß Fürsten zu lin-
dern; werden Ihr beyde Leichen [d.s. Papinians und ihres gemeinsamen Sohnes] entgegen
bracht [...].“ (PA: 169) Der Zorn des Königs wird demnach als ein Zustand begriffen, der
durch konventionalisierte soziale Codierungen – „Threnen und Fußfall“ – reguliert werden
kann.³⁸⁸ Der weibliche Zorn hingegen sucht sich zu maskieren und der Öffentlichkeit zu ent-
ziehen. Im Gegensatz Euripides' *Medeia* ist jegliche Verschleierungstaktik aber zum Schei-

³⁸⁵ Flemming: *Gryphius und die Bühne*, S. 410.

³⁸⁶ Meid: *Deutsche Literatur im Zeitalter des Barock*, S. 330; vgl. auch Barner: *Der Jurist als Märtyrer*, S. 240.

³⁸⁷ Vgl. hierzu Heckmann: *Elemente des barocken Trauerspiels*, S. 177.

³⁸⁸ Vgl. hierzu auch das nächste Kapitel (4.3) zu Lohensteins *Ibrahim Sultan*.

tern verurteilt, weil der Zorn als ein „Hertzens Gifft“ stets seinen Weg an die Oberfläche findet: Das Sprechen vom verdeckten Zorn ent-deckt sich im Sprechen.

Zugleich ist ein graciánsches Spiel mit dem Zorn undenkbar, weil Gryphius' Affektsystem starr ist: Wenn es im Reyen heißt, dass Bassian zornig sei, dann *ist* Bassian zornig; wenn der Kammerdiener sagt, dass Plautia zornig sei, dann *ist* Plautia zornig usw. Würden Bassian, Plautia und Iulia emotiv nur so tun, als ob, würde Papinians Prinzip der absoluten Standhaftigkeit der Boden unter den Füßen weggezogen.³⁸⁹

4.3 Der Zorn betritt die Bühne. Lohensteins *Ibrahim Sultan*

Das Sujet von Daniel Casper von Lohensteins Drama *Ibrahim Sultan* aus dem Jahr 1673, von ihm selbst als „Schauspiel“³⁹⁰ bezeichnet, ist nicht wie Gryphius' *Papinianus* der Antike entnommen: „[D]ie Zeit der Geschichte ist der 7. und 8. Augusti im 1648sten Jahre.“ (IBS: Inhalt des Schau=Spiels, 18) Das Stück wirft im zeitgeschichtlich bedeutsamen Jahr des Westfälischen Friedens darüber hinaus einen Blick über den europäischen Tellerrand auf „die Stadt Constantinopel/ und meistentheils das *Seraglio* oder die Kaeyserliche Burg“ (ebd.) von Ibrahim dem Ersten, Sultan des Osmanischen Reiches von 1640 bis 1648.

Bevor die Handlung am Hof des türkischen Kaisers einsetzt, wartet der Prolog mit einer geografischen Kuriosität auf: „Der Schauplatz stellet auf einer Seite die Gegend der Kaeyserlichen Haupt=Stadt Wien/ nebst dem Donau=Strome/ und auf der andern eine Meer=Engue fuer.“ (IBS: Prolog, 19) Bei besagter „Meer=Engue“ im Herzen Österreichs handelt es sich um eine ganz bewusst vollzogene Landschaftsumgestaltung: Der im Stück so titulierte „Thracische *Bosphorus* [d.i. die Personifikation des Bosporus]“ (ebd.) ist von seinem eigentlichen Standort vor den Toren Istanbuls aus eigenem Antrieb in das Zentrum des habsburgischen Reiches geflohen. Als ein Beweggrund dieser topografischen Mobilität und *coniunctio oppositorum* kommt der Zorn ins Spiel:

Befremdbet euch/ ihr Voelcker holder Sitten/
Daß des *erzuernten* Bosphors Schlund/
Den Strand verlaesst/ wo Thrax und Tuercke *wuetten*/
Fuer des unwirthbar'n Meeres Mund

³⁸⁹ Vgl. hierzu Steinhagen: *Wirklichkeit und Handeln*, S. 221.

³⁹⁰ Lohenstein, Daniel Casper von: *Ibrahim Sultan*, in: ders.: *Sämtliche Werke*, Bd. 3, hg. v. Lothar Mundt, Berlin/Boston 2013, S. 1-343, hier: S. 3 (Deckblatt); im Folgenden im Text unter der Sigle IBS, der Aktzahl sowie Seitenangabe nachgewiesen.

Der Donau suesse Lipp' und gruene Flut zu kuessen [Hervorhebungen v. G.G.]? (Ebd.)

Wie der Eingangsmonolog in *Papinianus* beginnt auch Lohensteins Stück in struktureller Hinsicht aus der Außenperspektive, wobei in dem Ost-West-Gefälle die Dichotomie von Höhe und Tiefe merklich mitschwingt.³⁹¹ Der Bosphorus befindet sich durch seine Flucht „durch tausend Hoelen“ (ebd.) in einem neuen, qualitativ höher stehenden Kulturraum, „[w]o die starcken Adler sich guetiger als Tauben zeigen/ Und Stambuldens Monden sich fuer der Teutschen Sonne neigen.“ (IBS: Prolog, 21) Unabhängig von dem Loblied, das die sprechende „Meeres=Enge“ auf „die glueckseligste Liebe beyder Kaeyserlicher Majestaeten Kaeyser LEOPOLDS/ und der Ertz=Hertzogin CLAUDIA FELICITAS“ (IBS: Inhalt des Schau=Spiels, 16) singt und das damit einhergeht, dass „der Tuercken Greuel-Thaten“ hyperbolisch perhorresziert werden (vgl. IBS: Prolog, 20f.), fällt die emotive Selbstzuschreibung auf, die der Bosphorus für sich in Anspruch nimmt. Das „Erzuernt“-Sein kann als die ursächliche, das dramatische Geschehen in *Ibrahim Sultan* überhaupt erst in Gang bringende Emotion bezeichnet werden. Die an die Idee der *translatio imperii*³⁹² erinnernde propagandistische Einschwörung auf das Heilige Römische Reich bedient sich eines Zornmodells, das mit dem Gestus moralisch legitimierter Empörung einhergeht. Dieser positiv konnotierte Zorn richtet sich gegen die Emotion einer bestimmten Person: „Ich kan mehr den Gestanck der schwartzen Unzucht=Kerzen / Des Jbrahims [d.i. Sultan bzw. Kaiser Ibrahim] vertragen nicht.“ (IBS: Prolog, 20) Dem steht ein unspezifisches „Wuetten“ gegenüber, das sich ungehemmt Bahn bricht:

Und meine [d.i. des Bosphorus'] kalte Fluth vertrocknet und verrauchet/
 Weil man in Mich so viel nicht Wasser rinnen schaut/
 Als Geilheits=Oel und Schwefel toller Brunst
 Mit vollem Strom aus den Palaesten schissen/
 Die Mord und Unzucht als zwey Pforten schluessen. (Ebd.)

Zusätzlich zu dem eindeutig bestimmbar Adressaten Ibrahim lässt sich hier eine Fließbewegung bilanzieren, die sich aus den beiden Schleusentoren „Mord und Unzucht“ in das Osmanische Reich ergießt. Der gerechte Zorn kennt also seinen Gegner, während das „Wuetten“

³⁹¹ Lohenstein in diesem Kontext einen „Anwalt der Habsburger“ (Brenner: *Das Drama*, S. 555) zu nennen, ist angesichts der im späteren Verlauf des Dramas formulierten Kritik absolutistischer Herrschaft übertrieben. Vielmehr lässt sich mit Ohde Lohensteins Stück „als Spielraum des Exotischen, der Schutzraum und Maske für eine ‚andere‘ Inszenierung des Eigenen ist, nämlich des eigenen *So-Nicht-Erlaubten*, des ansonsten als Exotismus Tabuisierten“ bezeichnen (Ohde, Horst: *Inszenierung des Fremden. Lohensteins Türkendrama „Ibrahim Sultan“* und die Barock-Archive des Exotismus, in: *Interkulturalität und Nationalkultur in der deutschsprachigen Literatur*, hg. v. Maja Razbojnikova-Frateva und Hans-Gerd Winter, Dresden 2006 (Germanica, Bd. 2003/2004), S. 301-319, hier: S. 301).

³⁹² Zum Begriff vgl. Schäfer, Armin: *Versuch über Souveränität und Moral im barocken Trauerspiel*, in: *Bann der Gewalt. Studien zur Literatur- und Wissensgeschichte*, hg. v. Maximilian Bergengruen u. Roland Borgards, Göttingen 2009, S. 387-431, hier: S. 392 u. Vosskamp: *Zeit- und Geschichtsauffassung bei Gryphius und Lohenstein*, S. 190.

Freund und Feind nicht auseinanderzuhalten vermag und gleich einem über die Ufer getretenen Wildbach alles mit sich reißt, was sich ihm in den Weg stellt.

Der Bosphorus löst den drohenden Konflikt nicht durch eine unmittelbare Kollision der gegenläufigen moralischen Kräfte. Im Modus des Zürnens flieht er stattdessen den Feind, indem er in Österreich Schutz und Asyl sucht. Er kehrt den Osmanen den Rücken zu und vollzieht damit eine Bewegung weg von dem ursächlichen Streitgegenstand hin zu einem sicheren Ufer, von dem aus er den verdienten ‚Schiffsbruch‘ Ibrahims und das Erlöschen seiner ungebührlichen „schwarzen Unzucht=Kerzen“ beobachten kann. Gleich Achilles begibt sich der Bosphorus in das Zelt abseits der Kämpfe und Schlachten und gleich Mose stellt er sich an den Meeresstrand, kurz bevor die Fluten über dem Pharao zusammenschlagen. Von der Funktion des Prologs abgesehen, Kontingenz zugunsten eines teleologischen Geschichtsverlaufs auszu-schalten, ist im Kontext dieser Studie entscheidend, dass der Zorn nach Aristoteles’ Definition in der *Rhetorik* auch hier mit einer lustvollen Vorstellung einhergeht:

Der Thracische *Bosphorus*. Ja! ja! ich sehe schon entzueckt;

Wie der reinen Liebe Geist ihn [d.i. Kaiser Leopold] mit Myrth= und Lorbern kraentzet/

Wenn Jbrahim im Unzucht=Dampf erstickt;

Wie des Roemschen Reiches Loew mehr als der gestirnte glaentzet. (IBS: Prolog, 22)

Von der Tatsache abgesehen, dass die fünf Abhandlungen des *Ibrahim Sultan* letztlich eine Affirmation des „Ja! ja! ich sehe schon entzueckt“ darstellen, lassen sich in der eigentlichen Handlung des Dramas noch weitere Zornmodi herausarbeiten.

In der ersten Abhandlung versucht Ibrahim Sisigambis, die vierte Frau seines verstorbenen Bruders Amurath, zu vergewaltigen. Das dabei entbrennende stichomythische Rededuell zwischen Mann und Frau kreist von Anfang an um die Frage einer möglichen Affektregulierung des osmanischen Kaisers:

SISIGAMBIS. Was mein Gemueth regt/ ist Tugend/ die verwehret

Die Thorheit zu begehnt/ die Jbrahim begehret.

So lesche denn der Fuerst die Flamm’ in erster Glutt.

IBRAHIM. Die ist nicht leschbar mehr. Man zuendet mit der Flutt

Den Kalck/ das Lieben an durch kalt=gesinnt Entschlueßen. (IBS: 1, 29)

Im Zentrum des Geschehens steht hier nicht der Zorn, sondern die Wollust des türkischen Kaisers, der wegen seiner fleischlichen Begierde zu keiner Politik mehr fähig ist. Die von Sisigambis geforderte Affektregulierung „in erster Glutt“ bedient sich dabei der gleichen Technik, wie sie Seneca schon in *De ira* vorgeschlagen hat. Bei der Replik Ibrahims dagegen offenbart sich ähnlich wie in *Papinianus* der Widerspruch zwischen Emotionalität und Emotivität: Dem fremd- wie selbstbilanzierten Zustand einer nicht zu bändigenden „glimme[n]

Brust“ (IBS 1, 24) steht in der Gattung des barocken Trauerspiels ein gebändigtes Sprechen im vorgeblichen Zustand höchster Affizierung gegenüber. Im Gegensatz zu Gryphius' Trauerspiel basiert Lohensteins Verständnis vom richtigen Umgang mit Emotionen in *Ibrahim Sultan* nicht mehr auf rigorosen (neu)stoizistischen Vorstellungen in der Tradition von *De ira* und *De constantia*. Stattdessen orientiert es sich an einer maßvollen Arbeit mit den eigenen Emotionen³⁹³, die an Aristoteles' *mesotês*-Lehre erinnert. Dies zeigt eine Sentenz von Ibrahim's Mutter, die sich schützend zwischen Ibrahim und Sisigambis stellt, bevor dieser ihr Gewalt antun kann:

KIOSEM. Die Wollust ist vergoentt/ wenn man ein Ziel ihr setzt;
Wo aber Tugend sie und Maaß nicht haelt im Zaume/
Befleckt sie Seel' und Leib mit Giffit und Suenden=Schaume. (IBS, 1, 34)

Verallgemeinert gesprochen geht es in *Ibrahim Sultan* weniger um die Tatsache, dass Emotionen von Figuren Besitz ergreifen, als vielmehr darum, wie mit einer als gegeben vorausgesetzten Affizierbarkeit verfahren wird. „Tugend“ und „Maß“ übernehmen nach diesem Modell die Funktion einer Regulierungsinstanz.

Am Beispiel des Titelhelden wird freilich nicht die erfolgreiche Umsetzung der Affektregulierung vorgeführt, sondern die Konsequenzen, die aus der fehlerhaften Kalibrierung desselben resultieren. An diesem Punkt kommt auch der Zorn ins Spiel.

Da Sisigambis standhaft bleibt, droht der Zorn die primäre Wollust Ibrahim's zu überlagern: „IBRAHIM. Sein [d.i. der Fürst/Ibrahim] Blitz zermalmt/ die nicht gehorchen seinen Schlussen.“ (IBS: 1, 31) Sobald demnach ein Affekt nicht an sein Ziel gelangt (das Objekt von Ibrahim's Wollust ist Sisigambis) erwächst bei Ibrahim ein neuer Affekt, der das Erreichen des Zieles gewährleisten soll. Zunächst wird dieser mit der Insigne des „Blitz[es]“ als Handlungsoption ins Gespräch gebracht, im Folgenden bricht er sich in einer ankündigenden Drohung Bahn:

IBRAHIM. Inzwischen solstu [d.i. seine Mutter Kiosem] sehen
Vor deinen Abgott fall'n dein zartes Schoskind schmehen;
Die Rosen mit Gewalt schau dieser [d.i. Sisigambis] brechen ab/
Die uns fuer Anmuth Trotz/ fuer Blumen Disteln gab.
KIOSEM. Fleuch Sisigambis/ fleuch! halt Fuerst! will er ja wuetten/
So mag er seinen Grimm auf diese Brust ausschuetten/
Die Ihn gesaeuget hat.
IBRAHIM. Laß mich!
KIOSEM. Hier ist das Ziel/

³⁹³ Vgl. Pasternack: *Spiel und Bedeutung*, S. 140.

Das deine Rach' außtag't. Denn deine Mutter will
 Im angedreuten Strick' eh ihren Geist außblasen/
 Und den gezueckten Dolch fuehln in den Daermern rasen/
 Als diese Schand=that sehn. (IBS: 1, 38)

In dem Moment, in dem Ibrahim „die Keuschheit zu entweihen“ (IBS: 1, 23) droht, leitet seine Mutter ein Ablenkungsmanöver ein, das den „Grimm“ weg von Sisigambis hin zu ihrer Person zu manövrieren versucht. Das von Wichert herausgearbeitete „Verhältnis von politischer Brachialgewalt und den Möglichkeiten der Rede“³⁹⁴, das den Aufbau des Stückes wesentlich charakterisiert, lässt sich hier deutlich nachweisen. Der die Syntax des Alexandriner-Verses sprengende emphatische Zorn, wie er in Ibrahims Ausruf „Laß mich!“ zum Ausdruck kommt, lässt sich darüber hinaus als Komplementäraffekt von Ibrahims Wollust verstehen. Dies demonstriert, dass Zorn nicht autark für sich stehen muss, sondern dass er reziproke Verbindungen zu anderen Affekten einzugehen vermag. Dies rekurriert auf die Idee der kumulativen Verkettung böser Handlungen, wie sie die Figur des Mufti, dessen vierzehnjährige Tochter Ambre im Verlauf des Stückes an die Stelle von Sisigambis als Objekt von Ibrahims Begierde tritt³⁹⁵, zu einem späteren Zeitpunkt zum Ausdruck bringt: „Daß Missethat in sich wie Ketten sey verschrenck't/ Da eine boese That stracks an der andern henck't/ Wie Glied am Gliede folg't/ lehrt uns des Sultans Wuetten.“ (IBS: 4, 131) Während sich das einleitende Zürnen des Bosphorus auf einen eindeutig bestimmbar Adressaten (Ibrahim) und eine eindeutig bestimmbar Ursache (Ibrahims Wollust) reduzieren lässt und damit insofern auf einem Vernunftskonzept basiert, als dass der Zorn genau portioniert und berechnet ist, lässt sich „des Sultans Wuetten“, dem freilich etwas „Automatenhafte[s]“³⁹⁶ anhaftet, weder qualitativ noch quantitativ begreifen. Die Wut äußert sich in der Auflösung des Adressaten- und Objektbezugs, wie es auch im Rasen Getas am Schluss von *Papinianus* angedeutet wird, in einer sich immer schneller drehenden Affektspirale, die sich sämtlichen Rationalitäts- und Proportionalitätsvorstellungen entzieht und „wo in einem didaktischen Furor die Leidenschaften in wilder Jagd einander ablösen“.³⁹⁷ Der Zorn ist dabei nur ein Element unter vielen, das sich an Kaiser Ibrahim anheftet, um sein Wüten weiter anzuheizen.

³⁹⁴ Wichert: Literatur, Rhetorik und Jurisprudenz im 17. Jahrhundert, S. 249.

³⁹⁵ Die zentrale Rolle bei diesem Affekt-Umbruch spielt Ibrahims Dienerin Sechierpera, die das Begehren ihres Herrn durch eine plastische Schilderung von Ambres körperlichen Vorzügen zu evozieren vermag (vgl. IBS: 1, 41) und auf diese Weise „die Mechanik barocker Affektpsychologie zeigt“ (Ohde: Inszenierung des Fremden., S. 317); vgl. hierzu auch Wichert: Literatur, Rhetorik und Jurisprudenz im 17. Jahrhundert, S. 250: „In der Figur der Kupplerin [Sechierpera] wird deutlich, wo die Schwachstellen der Beredsamkeit liegen: in ihrer freien Verfügbarkeit als Werkzeug für und gegen alles und jeden. Sechierperas Auftritte stellen damit den ciceronianischen ethischen Anspruch der Beredsamkeit in Frage, die enge Verbindung von Zunge und Herz, die gerade dem schulischen Rhetorikunterricht als pädagogische Legitimation diente.“

³⁹⁶ Pasternack: Spiel und Bedeutung, S. 93.

³⁹⁷ Benjamin: Ursprung des deutschen Trauerspiels, S. 99.

Bezeichnenderweise verharren die von Ibrahim physisch bedrohten Figuren im barocken Trauerspiel von Anfang bis Ende in einem ritualisierten Reaktionsfeld, wie es schon in *Papinianus* beobachtet werden konnte. Eine formelhafte Körpersprache soll zur Zornregulierung des Herrschers beitragen, wie es die folgende Zitatreihe anschaulich demonstriert:

1. FATIMA. Ach! leider! drumb so fall't/ ihr Kinder [d.s. Ibrahims fünf Söhne]/ ihm [d.i. Ibrahim] zu Fuessen!

Besaenfig't Grimm und Schwerdt mit Thraenen=reichen Kuessen!

Fall't! und umbarmt sein Knie/ eh ihr durch's Schwerdt hinfall't. (IBS: 3, 113)

2. IBRAHIM. Du solst den trotzen Sinn

Dir bald gebrochen sehn. Stracks/ Achmet/ nimm sie hin/

Und laß sie fingernackt in unser Bette werffen.

Wo Guette nicht vermag des Liebes=Pfeil zu schaerffen/

Muß Zwang der Wetzstein seyn.

AMBRE. Jch falle dir [d.i. Ibrahim] zu Fuessen/

Und saeuftze/ grosser Fuerst [...]. (IBS: 3, 127)

3. PIALI. Laß't die drey Printzen auch des Brudern [d.i. Ibrahims Sohn Machmet] Knie umbfassen:

Daß sie durch Grimm und Strick nicht fuer der Zeit erblassen. (IBS: 5, 191)

Die Figuren, gegen die sich der Zorn des Königs richtet, handeln so, als ob dieser sich durch eine fußfällige Geste besänftigen ließe. In der Figur des Ibrahim lässt Lohenstein allerdings die Vorstellung einer möglichen Zornregulierung scheitern: „Sprache und Augenschein, die beiden Elemente des Theaters, das demonstriert Lohenstein immer und immer wieder, sind nicht verlässlich.“³⁹⁸

An die Stelle der Berechenbarkeit der Affekte tritt „die jähe Willkür eines jederzeit umschlagenden Affektsturms, in dem zumal Lohensteins Gestalten wie zerrißne, flatternde Fahnen sich bäumen.“³⁹⁹ Weder die sexuelle Begierde noch der Zorn sind nach diesem Modell noch zu regulieren. Natürlich ist ein Ausüben der Staatsgeschäfte in einem derartigen Zustand nicht mehr möglich: „Anger as a determinant of royal action appears at exactly that moment when the king is to be revealed as unjust (*rex iniquus*). Anger functioned, in other words, as proof that a ruler could not meet the demands of his office.“⁴⁰⁰ Dies hindert die dramatis personae in Ibrahims Umgebung jedoch nicht daran, an der tradierten Vorstellung eines mit Kniefall einhergehenden Reglements festzuhalten, wie es das dritte Beispiel illustriert: Nachdem Ibrahim erfolgreich abgesetzt und in den Kerker geworfen wurde, werden die Brüder des zum Nach-

³⁹⁸ Wichert: *Literatur, Rhetorik und Jurisprudenz im 17. Jahrhundert*, S. 262.

³⁹⁹ Benjamin: *Ursprung des deutschen Trauerspiels*, S. 62.

⁴⁰⁰ Althoff, Gerd: *Ira Regis*, S. 67. Vgl. auch James: *Passion and Action*, S. 3.

folger bestimmten Machmet am Ende der fünften Abhandlung angehalten, „des Brudern Knie [zu] umbfassen“, um den Zorn des Herrschers in einer Geste der Unterwerfung zu besänftigen. Auch im Ausnahmezustand, den Ibrahims Verhalten exemplarisch markiert, wird an den sozialen Regeln und Normen festgehalten.

Es ist bereits angedeutet worden, dass sich negative Affekte in *Ibrahim Sultan* gleich Perlen auf einer Schnur, um es in der Sprache des Barock zu formulieren, an eine Person heften. Dem liegt die Idee zugrunde, dass Affekte von außen in den Menschen eindringende Kräfte sein könnten, die von einer übermenschlichen Institution manipulativ eingesetzt werden, um ein bestimmtes Ziel zu erreichen. Dies wird im ersten Reyen sichtbar, in dem Lohenstein eine *pugna affectuum*⁴⁰¹ entwirft. In dem „Reyen. Der Goettlichen Rache/ der Stadt Byzanz/ der Schwaelgerey/ der Geilheit/ des Geitzes/ des Zorns/ der Hoffart“ (IBS: 1, 54) betritt der Zorn neben anderen Lastern als allegorische Gestalt die Bühne, um sich als Werkzeug für den Sturz Ibrahims anzubieten. Dabei wird erneut deutlich, dass der Zorn nicht per se als schädliche Gefühlsregung verdammt wird, denn die von der Personifikation der Stadt Byzanz um Hilfe angerufene göttliche Rache bilanziert zunächst:

Erzittert/ Sterbliche/ fuer mir!
Denn kroen't mein Haupt gleich ein schoen Regenbogen;
So bricht doch Blitz und Donner fuer
Auf den/ der GOTT zum Eifer hat bewogen.
GOTT zahlet zwar nicht taeglich auß;
Doch ist Er keinem ie was schuldig blieben.
Sein langsam Zorn drueckt gar in Grauß;
Und sein Vermerck ist in Metall geschrieben. (IBS: Reyen der 1. Abh., S. 54)

Der Zorn Gottes wird als eine Grundeigenschaft ins Feld geführt, die nicht verjährt. Besonders sticht hierbei die merkantile Terminologie ins Auge⁴⁰², die den Zorn zu einem integralen Bestandteil göttlichen Wirtschaftens werden lässt. Mit dem Passus „Gott zahlet zwar nicht taeglich aus“ inszeniert die göttliche Rache Gott als einen eigenwilligen Bankier, der mit Slo-

⁴⁰¹ Zum Begriff vgl. Rotermund: Affekt und Artistik, S. 245 sowie Behrens u.a.: „Affektenlehre“, Sp. 228: „Bei LOHENSTEIN hat man nicht weniger als 110 verschiedene Affekt-Namen nachgewiesen, die das Vokabular für grandiose szenische *pugnae affectuum* (Kämpfe der Gefühle) bilden. Durch Vernunftkontrolle stellt sich die *expiatio/purgatio affectuum* (Läuterung der Affekte) ein; nicht Ausrottung, sondern Mäßigung fehlerhafter Affekte ist das Ziel.“

⁴⁰² Vgl. in diesem Kontext Schäfer: Versuch über Souveränität, S. 396f., der die ökonomische Strafpraxis in Lipsius' *De constantia* herausarbeitet: „Langius erkennt in der göttlichen Strafe also nicht nur das ökonomische Prinzip der Reziprozität, sondern das einer temporalisierten Reziprozität. Die Zeit ist ebenso ein ökonomischer wie moralischer Faktor, und der sinnfälligste Ausdruck dieser temporalisierten Ökonomie der Schuld wird im theologischen Diskurs die Erfindung von Fegefeuer und Werkgerechtigkeit [...]“

terdijk gesprochen seine Zornreserven durch menschliche Frevel auffüllt.⁴⁰³ Zorn wird qualitativ nicht als gut oder schlecht bewertet, sondern als allein gültiges Zahlungsmittel bei Verstößen wider die göttliche Ordnung bezeichnet. Das Vergeben, das wesentlich für den in 3.2 vorgestellten mosaischen Zorn ist, findet hier nicht statt. Stattdessen ist der Zorn Gottes eine harte Währung ohne Kursschwankungen.

Neben dem göttlichen Zorn lässt sich im ersten Reyen auch eine Allegorie des Zorns beobachten, die neben Schwelgerei, Geilheit, Geiz und Hoffart um das „Vorrecht“ (IBS: Reyen der 1. Abh., 56) buhlt⁴⁰⁴, Kaiser Ibrahim in den Abgrund zu stürzen. Der Reihe nach stellt jedes der Laster „rein und streng“⁴⁰⁵ seine ‚Vorzüge‘ dar, um nach Möglichkeit von der göttlichen Rache zu ihrem „Werckzeug“ (IBS: Reyen der 1. Abh., 56) ernannt zu werden. Der Zorn charakterisiert sich in diesem „allegorische[n] Affekt-Ballett[]“⁴⁰⁶ auf die folgende Weise:

DER ZORN. Mein Blitz zermalmet Stahl und Stein.
Mein Ziel ist's Grab/ der Ursprung ist die Wiege.
Wo alle Laster buessen ein/
Erhaelt mein Arm durch Mord und Feuer Siege. [...]
Mein Grimm hat's Blitzes Flug in sich/
Des Maulwurffs Blindheit/ wie soll er [d.i. Ibrahim] nicht stuerzen? (IBS: Reyen der 1. Abh., 57-58)

Zwar wurden zuvor „Blitz und Donner“ auch als Insignien göttlichen Zorns bezeichnet, bei der Allegorie des Zorns erhält der „Blitz“ jedoch andere Qualitäten.⁴⁰⁷ Einer präzisen Bilanzierung von begangenen Straftaten steht hier die möglichst umfassende Zerstörung des Gegners gegenüber, wie es durch das „zermalmet Stahl und Stein“ sowie „Mord und Feuer“ zum Ausdruck gebracht wird. Dem menschlichen Zorn mangelt es folglich an Geduld, Weitsicht und proportionaler Verrechnung von Straftat und Zorn. Ihn kennzeichnet unbedachte Geschwindigkeit, „Mein Grimm hat's Blitzes Flug in sich“, sowie durch „[d]es Maulwurffs Blindheit“ eine von vornherein fehlerhafte Adressierung. Der Zorn als menschliches Laster disqualifiziert den Zürnenden jeder Rache, weil er sowohl mit „Mord und Feuer“ über das Ziel hinausschießt als auch mit Blindheit geschlagen das Ziel verfehlt und tendenziell stets die

⁴⁰³ Zur „Bankform des Zorns“ sowie zur „Erfindung einer metaphysischen Rachebank“ vgl. Sloterdijk: Zorn und Zeit, S. 99-103 sowie S. 113-169.

⁴⁰⁴ Vgl. Pasternack: Spiel und Bedeutung, S. 75.

⁴⁰⁵ Benjamin: Ursprung des deutschen Trauerspiels, S. 212.

⁴⁰⁶ Rotermund: Affekt und Artistik, S. 105.

⁴⁰⁷ Zum Motiv des Blitzes in der pathetischen Rede unter besonderer Berücksichtigung von Karl-Heinz Bohrer's Studie *Plötzlichkeit. Zum Augenblick des ästhetischen Scheins* vgl. Dachselt, Rainer: Pathos. Tradition und Aktualität einer vergessenen Kategorie der Poetik, Heidelberg 2003, S. 91.

Falschen trifft:

Über den ‚Umweg‘ der Personifizierung findet eine Art ‚emotionale Konditionierung‘ statt: Psychologische Mechanismen menschlichen Verhaltens werden als Einflußnahmen personifizierter Kräfte und Triebe zunächst sichtbar und (be-)greifbar gemacht und dann in ihrer gestalthaften Form beim Publikum mit bestimmten Gefühlen und den sich daraus ergebenden Werturteilen belegt, die wiederum das zukünftige Handeln steuern.⁴⁰⁸

Da die Personifikation der Stadt Byzanz nicht noch „mehr Blut“ (IBS: Reyen der 1. Abhandlung, 58) sehen will, entscheidet sich die Rache schlussendlich für ein anderes Laster als den Zorn: „Wohlauf denn/ Geilheit! du solst’s seyn / Die meinen Schluß/ des Bluthund’s Fall vollstreckt.“ (Ebd.)⁴⁰⁹

Obwohl nicht als Favorit ins Rennen geschickt, kommt dem Zorn im weiteren Verlauf des Stücks dennoch eine Hauptrolle zu, da er sowohl bei Ibrahim als auch bei seiner Mutter Kiose und der von ihm missbrauchten Ambre nachzuweisen ist. Beim Sultan ist er nach wie vor der Sekundäraffekt, der ab dem Moment ins Geschehen eingreift, in welchem der Primäraffekt der Geilheit sein Ziel nicht erreicht. Nachdem Ambre sich all seinen Annäherungsversuchen standhaft verweigert hat, möchte er seine Söhne töten, da er irrigerweise davon ausgeht, dass diese seinem Liebesglück im Wege stehen. Alima, eine seiner Gattinnen im Serail, stellt die entsprechende emotive Verknüpfung her, als Ibrahim mit dem Säbel in der Hand zu seinen Söhnen vordringt: „Denn Jbrah’ms Augen schicken / Auf seine Zweig’ und uns gewohnte Strahlen nicht / Und holden Liebesreiz. Zorn/ Rach und Eyfer bricht / Auß jedem Blick herfür.“ (IBS: 3, 111) In der Tradition von Senecas *De ira* zeigt der Zorn sich in der Wahrnehmung der gleichzeitig auf der Bühne anwesenden Personen deutlich auf dem Gesicht des Zürnenden, wobei die mimischen Signale unmittelbar in Sprache – „Zorn/ Rach und Eyfer“ – übersetzt und fixiert werden. Der Zorn des Herrschers ist jederzeit sichtbar und bleibt damit für die Zeugen der Affektäußerung operabel. Dem steht der weibliche Zorn von Ambre und Kiose gegenüber, der auf Unsichtbarkeit und Affektunterdrückung setzt.

Nachdem Ibrahim einen seiner Söhne getötet (vgl. IBS: 3, 116) und Ambre missbraucht hat (vgl. IBS: 3, 127), beschließt Ambres Vater gemeinsam mit dem byzantinischen Hofstaat, ihrem Kaiser den Gehorsam aufzukündigen und den Tyrannen zu stürzen. Dieser scheitert

⁴⁰⁸ Spanily, Claudia: Lust und Reue. Affekte als Personentypen im Drama der Frühen Neuzeit, in: Akteure und Aktionen. Figuren und Handlungstypen im Drama der Frühen Neuzeit, hg. v. Christel Meier, Bart Ramakers u. Hartmut Beyer, Münster 2008, S. 33-61, hier: S. 60.

⁴⁰⁹ Vgl. hierzu ganz ähnlich Luhmann: Interaktion in Oberschichten, S. 92: „Eine der Passionen wird ausgesucht und selbstreferentiell interpretiert, zumeist amour propre. Dann kann man sich vorstellen, daß diese eine Passion wie ein absoluter Monarch alle anderen kontrolliert und sich unterwirft. Sie ist dann zwar, theologisch gesehen, der Kulminationspunkt aller Sünde und ein Maß für die Größe der Gnade, auf die der Mensch angewiesen ist; zugleich aber, sozial gesehen, auch Bedingung der Kalkulierbarkeit des Verhaltens und der sozialen Anschlußfähigkeit weiterer Operationen.“

letztlich an der „Doppelstellung des Souveräns“, die dadurch gekennzeichnet ist, „als *Teil* der Gesellschaft [...] das *Ganze* [zu] verkörpern.“⁴¹⁰ Im Gegensatz zu *Papinianus* wird dabei in *Ibrahim Sultan* erfolgreich ein aktives, modern anmutendes Widerstandsrecht gegenüber dem Herrscher durchgesetzt: „IBRAHIM. Hilff Himmel! was hab't ihr auf eu'ren Kaeyser fuer? / MUFTI. Du bist kein Kaeyser mehr. Des Divans Schluß hat dir / Hals/ Ehre/ Kaeyserthum rechtmaessig abgesprochen.“ (IBS: 5, 185-186) In die Verschwörung gegen Ibrahim, die durch zahlreiche historische Exempel legitimiert wird (vgl. IBS: 5, 165f.), wird im Vorfeld auch seine Mutter Kiosem aktiv eingebunden. Der Mufti skizziert bei der Kooperation einen im Kontrast zum männlichen Zornprinzip stehenden weiblichen Zorn:

MUFTI: Glaub't: daß die Mutter mehr/ als Schlang und Spinnen/ hassen/

Die die Verletzung reiz't. Sie kehr'n in Gall und Gifft

Die suesse Mutter=Milch. Jhr Eyver uebertrifft

Jm Munde Natter=Zaehn' / in den Ergrimmtten Augen

Der Basilisken Blitz. Die aergsten Drachen taugen

So wol zur Rache nicht in unversoehnbar Rath/

Als wenn sich eine Taub' erboost entruestet hat.

BECTAS. Er und die Mutter ist bereit versoehn't zusammen.

MUFTI. *Die aergste Rache deck't mit Asche Zorn und Flammen.*

Und Zuckert schlimmstes Gifft durch Bisam an und Wein/

Ja huell't ihr Schlangen Maul in Engel=Lippen ein [Hervorhebung, G.G.]. (IBS: 4, 140)

Von den deutlichen Bezügen zum Verhältnis von Frau und Schlange in der *Genesis* (vgl. Gen 3.13-16) abgesehen, fällt an dieser Stelle eine Zornkonfiguration ins Auge, die Parallelen zum prototypischen Zorn Medeas aufweist⁴¹¹, ohne dass ein genealogisches Opfer erbracht werden müsste.⁴¹² Zum einen wird der weibliche Zorn auch bei Lohenstein superlativisch gedacht und im Kontext von „Schlang und Spinnen“, „Basilisken“ und „Drachen“ verwildert und bestialisiert. Zum anderen wird Kiosem vom Mufti die Fähigkeit zugesprochen, den tierisch anmutenden Zorn im Körper zu belassen und trotz „Gall und Gift“ mit „Engel=Lippen“ zu sprechen. Sie dissimuliert und reguliert ihren Zorn so erfolgreich, dass der Gegner von einer gegenteiligen Gefühlslage ausgeht und so getäuscht werden kann. Zorn ist zwar vorhanden, jedoch nur über das Aussprechen einer emotiven Annahme, bei welcher der Mufti Kiosem ein bestimmtes Quantum an Zorn zuspricht. Das kann im weiteren Verlauf des Stückes nicht verifiziert werden, weil Kiosem mit keiner Silbe ihren möglicherweise vorhandenen Zorn thema-

⁴¹⁰ Stullich, Heiko: Das Tyrannenmonster als Grenze der Souveränität im barocken Trauerspiel, in: *Monster*, hg. v. Kurt Röttgers u. Monika Schmitz-Emans, Essen 2010, S. 36-44, hier: S. 38.

⁴¹¹ Lohensteins Kenntnis der Medea-Figur, besonders in der Bearbeitung durch Seneca, darf vorausgesetzt werden, vgl. hierzu Arend: *Rastlose Weltgestaltung*, S. 176.

⁴¹² Wie schon in *Papinianus* ist es der Vater, der den Kindsmord durchführt bzw. legitimiert.

tisiert. Es ist demnach das soziale Umfeld, das Personen nach bestimmten Kriterien emotiv kategorisiert – und sobald weiblicher Zorn thematisiert wird, scheint es primär um maßlose Wut in Kombination mit Affektdissimulation zu gehen. Das bestätigt auch Ambres Geist⁴¹³, der Ibrahim kurz vor seinem Tod im Kerker am Ende des Dramas heimsucht:

AMBRENS GEIST. Lern itzt: daß Ros' und Dorn auf einem Zweige blueh't/
Daß eine Glutt zeug't Flammen/ Rauch und Duenste;
Daß oft ein scharffes Schwerd in Sammet=Scheiden steck't.
Die Biene/ welcher Grimm du wider dich erweck't/
Als du ihr's Jungfraun=Wachs/ den Keuschheits=Honig stahlest/
Verfolg't nunmehr mit Rach und Stachel dich. (IBS: 5, 194)

Ambres „Grimm“ sucht Ibrahim erst nach ihrem irdischen Tod heim und ist somit kein plötzlich aufkommender Affekt, wie er für Ibrahims Charakter typisch ist. Ihre klar strukturierte Rede bietet ihr stattdessen die Möglichkeit, im graciánschen Sinn kunstvoll mit dem Potential des Zorns zu spielen.⁴¹⁴ Der in einer „Sammet=Scheide[]“ lauernerde weibliche Zorn operiert im Verborgenen, er ist da, ohne sich zu zeigen und schlägt mit „Rach und Stachel“ in dem Moment zu, in dem ihm der Sieg nicht mehr genommen und die „finale Ordnung“⁴¹⁵ garantiert werden kann. In gewisser Weise redupliziert er jenen positiv konnotierten göttlichen Zorn, dessen jeweilige Stärke nach den Worten des Mufti eng an die zwischen Straftat und Zornausbruch liegende Zeit gekoppelt ist: „[J]e laenger GOtt den Donnerkeil tauch't ein / In das Erbarmungs=Oel/ ie schaerfer sind die Schlaege.“ (IBS: 4, 135)

Bevor die Tochter des Mufti sich durch ihren Freitod von der Bühne verabschiedet, „Zu gutter Nacht/ ich sterbe!“ (IBS: 4, 137), lässt sich beobachten, wie sie ihren weiblichen „Grimm“ in Richtung einer allgemeinen Empörung wendet. Ambre ‚stachelt‘ Ibrahims Hofstaat zum Aufstand an, indem sie das an ihrer Person begangene Verbrechen induktiv ausweitet:

AMBRE. Die grosse Schandthat laeß't
Euch reine Rache zu. Das Band der Treue hoeret
Bey Unterthanen auf/ so bald ein Fuerst versehret/

⁴¹³ Vgl. hierzu Dyck: Ticht-Kunst, S. 94: „Dem hohen Stil steht vor allem die Prosopopeia gut: Was im niedrigen Stil untersagt ist, etwa den Staat oder auch die Toten reden zu lassen, das gibt dem hohen Stil erst seinen Prunk.“

⁴¹⁴ Als Übersetzer von Graciáns *El Político Don Fernando el Católico* (1640) ins Deutsche (= *Staats-Kluger Catholischer Ferdinand*, 1672) ist bei Lohenstein von einer genauen Kenntnis der Werke des spanischen Autors auszugehen: „Kein Zweifel besteht hingegen darüber, daß Lohenstein bei Abschluß der POLITICO-Übersetzung schon den HEROE und das ORACULO MANUAL gekannt hat.“ (Forssmann: Baltasar Gracian, S. 118; vgl. auch ebd. S. 135) Zum Spielbegriff vgl. darüber hinaus Wichert: Literatur, Rhetorik und Jurisprudenz im 17. Jahrhundert, S. 256: „Der Begriff des Spiels, in der zeitgenössischen öffentlichen Moral generell negativ besetzt, verliert seit Gracián und in Deutschland mit Lohenstein seine aus dem Mittelalter tradierte, philosophische und theologische Abwertung als Bezeichnung für das irdische, uneigentliche Leben im Gegensatz zum ewigen, wahren Leben, auf das allein man den Blick zu richten habe.“

⁴¹⁵ Pasternack: Spiel und Bedeutung, S. 90.

Durch Laster/ Ehr und Zucht. So tilg't denn durch sein Blut

Die Schmach ab/ die der Hund euch auch in mir anthut! (Ebd.)

Die Differenz zu *Papinianus* wird an dieser Stelle deutlich: Wo der standhafte Märtyrer freudig dem eigenen Tod entgegeneilt, ohne die Legitimation des Fürsten anzuzweifeln, entwirft die geschändete Jungfrau ihr Konzept der „reine[n] Rache“. Dieses enthält das aktive Widerstandsrecht gegenüber einem Fürsten, der „nur auff Uppigkeit hat acht“ (IBS: 1, 44), die Staatsgeschäfte über seiner Wollust und Geilheit aber vollkommen vernachlässigt. Die „reine Rache“ lässt sich als Übertragung des Zorns auf ein Kollektiv deuten, das den Zorn nunmehr innerhalb eines geschlossenen Sozialverbandes exekutiv ausführt.⁴¹⁶ So stellt die „reine Rache“ nicht länger eine Normüberschreitung einer einzelnen Person dar:

Der Affektausbruch eines Einzelnen ist ein Verstoß gegen die guten Sitten (rhetorisch gesprochen: gegen das *Aptum*). Nur wenn sich der Redner auf ein höheres Ziel verpflichtet, dass er mit dem Publikum gemeinsam hat, scheint die Gefahr der Anarchie der Affekte, des Rückfalls in die Animalität gebannt.⁴¹⁷

Aufgegangen in der Idee des Volkszorns, wie er in der Einleitung am Beispiel des *Volkszorns in Portugal* vorgestellt wurde, lässt sich in *Ibrahim Sultan* ein Modus des Zürnens nachweisen, der auf einem von der Gesellschaft getragenen Konsens basiert. Dieser Zorn springt nicht mehr wie Ibrahims Zorn und Geilheit willkürlich von einem Objekt zum anderen, sondern fokussiert sich ausschließlich auf ein Objekt, nämlich Ibrahim.

Der Zorn erkaltet in dem Maße, in dem ihm die Hitze des individuellen Affekts verloren geht und er stattdessen als gemeinsamer Beschluss des Volkes – „MUFTI. Ja reiß't die Donner=Keile / Tyrannen auß der Hand.“ (IBS: 4, 145) – zu einem emotionalen Regime gemacht wird, das dazu berechtigt ist, selbst Verstöße des eigenen Herrschers zu ahnden. Nicht der Zorn per se wird hier verurteilt, sondern getreu der *mesotês*-Lehre ausschließlich dessen ‚viel zu viel‘. Dies veranschaulicht Ibrahims Verhalten exemplarisch.⁴¹⁸

In *Ibrahim Sultan* lässt sich demzufolge eine Auffächerung des Zorns beobachten, die ihn, um an das Eingangszitat von Spinoza anzuknüpfen, keineswegs nur als Quadrat oder Kreis, Quader oder Kegel präsentiert. Zorn lässt sich nicht auf eine Form, einen Körper, eine Figur reduzieren. Vielmehr scheint er sich je nach zu Grunde gelegter Figur (zum Beispiel Herrscher, Gott, Frau, Volk) zu verwandeln. Lohensteins Drama führt einige mögliche Erscheinungsfor-

⁴¹⁶ Ich gehe nicht so weit wie Elida Maria Szarota, in Ambres Tod ein „Signal zu revolutionärer Aktion“ (dies.: *Künstler, Grübler und Rebellen. Studien zum europäischen Märtyrerdrama des 17. Jahrhunderts*, Bern/München 1967, S. 338) zu sehen, denn die althergebrachte Ordnung wird durch den Sturz Ibrahims letztlich nur restituiert, wie an der feierlichen Inthronisierung von Ibrahims Sohn Machmet (vgl. IBS: 5, 190-192) am Ende des Dramas deutlich wird.

⁴¹⁷ Dachselt: *Pathos*, S. 149.

⁴¹⁸ Vgl. Wucherpfennig, Wolf: *Klugheit und Weltordnung. Das Problem politischen Handelns in Lohensteins „Arminius“*, Freiburg i. Br. 1973, S. 82.

men des Zorns exemplarisch vor, die dabei in einem kompetitiven Wettstreit koexistieren und schlussendlich kollidieren: das Zornmodell Ibrahims scheitert, die übergeordnete allegorische göttliche Rache sowie das weibliche und das daraus resultierende kollektive Zornmodell der Empörung triumphieren.⁴¹⁹

4.4 Zusammenfassung

Lipsius' *De constantia*, Montaignes *Vom Zorn* und Graciáns *Kunst, in Zorn zu geraten* haben unter jeweils verschiedenen Gesichtspunkten die Variabilität zorniger Verfahrensweisen unter Beweis gestellt, die sich nicht auf die im ersten Kapitel vorgestellten aristotelischen und seneca'schen Theorien begrenzen lassen. So ist beispielsweise Lipsius' Orientierung an stoischem Gedankengut offensichtlich, allerdings verabsolutiert er den Umgang mit den menschlichen Emotionen dahingehend, dass er keine Ausnahme von der Regel mehr zulässt, wie sie Seneca in *De ira* mit dem rhetorisch angewendeten Scheinzorn noch zugesteht. Das eigenmächtige Eingreifen des deutschen Übersetzers von *De constantia* in den Originaltext hat darüber hinaus gezeigt, wie zwei divergierende emotive Konzepte auf einen Text angewendet werden können.

Bei Michel de Montaigne rückt der gerechte Zorn auf den ungerechten Zorn von Eltern in den Fokus, die ihre Kinder bestrafen. Dieser bricht sich in Form einer imaginierten Rachegeschichte Bahn, die sich emotiv im Kopf des Betrachters abspielt, ohne dass der Zorn als Emotion in der Realität zum Ausdruck kommen muss. Zugleich stellt der französische Essayist die Option eines gegen sich selbst gerichteten Zürnens vor und plädiert im Kontrast zu Seneca dafür, seinem Zorn nachzugeben, ihn zu zeigen und ihn gerade nicht im Inneren zu verstecken.

Gracián demonstriert hingegen einen ebenso pragmatischen wie verspielten Umgang mit dem Zorn, der innerhalb der höfischen Kommunikation gezielt eingesetzt wird, um bei Gegnern Schwachstellen offenzulegen und sie bei Bedarf mithilfe einer genau auf den Anlass hin abgestimmten Emotion zu Fall zu bringen. Kongruent dazu wird in Gryphius' *Papinianus* der titelgebende Protagonist Opfer einer rhetorisch-strategisch gegen ihn gerichteten Intrige. Obwohl Papinian sich außerhalb jeder Affizierbarkeit sieht, wird ihm der Zorn von außen ange-dichtet. In einer Verdrehung des mosaischen Zornprinzips überträgt sich der Zorn vom Diener

⁴¹⁹ Meids Einschätzung, wonach die sog. türkischen Trauerspiele Lohensteins „den Gegner der habsburgischen Universalmonarchie, Nachfolgerin des römischen Weltreichs, in exemplarischer Negativität [porträtieren]“ (Meid: Barock, S. 423), ist zu relativieren. Die Ergebnisse dieses Kapitels legen vielmehr nahe, Lohensteins Auseinandersetzung mit dem Osmanischen Reich differenzierter und positiver zu beurteilen.

(Laetus) auf den Herrn (Kaiser Bassian). In paradoxer Weise führt ausgerechnet Papinians kategorische Weigerung, den Zorn des Herrschers auszustreichen, zu einer Steigerung von Bassians Zorn, den seine Untertanen durch eine formelhafte Körpersprache (Kniefall) zu bändigen versuchen. Bei dem auftretenden weiblichen Zorn lässt sich ein Umschwenken weg vom achilleischen hin zum medeischen Zornprinzip beobachten, bei dem der Zorn sich zu verstecken sucht.

Wie schon bei Lipsius und Gryphius wird auch in Lohensteins *Ibrahim Sultan* eine auf antike Texte wie Senecas *De ira* zurückgehende topische Bildersprache verwendet, die den Zorn etwa mit Blitz und Donner verbindet. Als eine Besonderheit kommt es hier in einem der Reyen zum Auftritt des Zorns auf der Bühne, der sich in einen gerechten Zorn Gottes und einen unbedachten, fehlerhaften menschlichen Zorn ausdifferenziert. Darüber hinaus besteht der Rahmen des Dramas aus einer aus gerechtem Zorn nach Wien geflohenen Meeresenge, die von dort gleich Achilles und Mose dem Untergang des Gegners zuschauen möchte. Der herrschaftliche Zorn Kaiser Ibrahims tritt als Komplementäraffekt seiner Wollust auf, gegen die sich schlussendlich der legitime Volkszorn der Untertanen sowie der verborgen operierende medeische Zorn der Frauen richten.

5. Zorn in Dramen II – Rührendes Lustspiel und Bürgerliches Trauerspiel

Leidenschaft ist der Strom, Vernunft das Ufer, aber verdammt holländisch flach; man muß es machen wie die Holländer; tüchtige Dämme aufführen.⁴²⁰

An den im vorigen Kapitel untersuchten barocken Trauerspielen konnte exemplarisch gezeigt werden, dass Zorn im 17. Jahrhundert unabhängig vom spezifischen Handlungsort, antikes Rom oder frühneuzeitliches Konstantinopel, als eine den Menschen von außen her affizierende Kraft dargestellt wird. Papinian vermag den ihn zu überschwemmen drohenden „Strom“ der Leidenschaften nur einzudämmen, indem er taub gegenüber allen Einflüsterungsversuchen ist, die ihn emotional bewegen wollen. Er ist ‚außen vor‘, weil er so „tüchtige Dämme“ aufgeschüttet hat, dass keine Sturmflut ihm etwas anhaben kann. Diese Abschottung geht mit einer nach wie vor uneingeschränkt funktionierenden Beobachtungsgabe einher: Papinian kennt und registriert die Leidenschaften seines sozialen Umfelds, nur lässt er sich davon nicht aus der Ruhe bringen.

⁴²⁰ Weber, Carl Julius: Die Leidenschaft, in: Die Fackel. Literaturblatt zur Förderung geistiger Freiheit 18 (1866), hg. v. Samuel Ludvig, S. 153-161, hier: S. 156.

Am Beispiel des ersten Reyens in *Ibrahim Sultan* konnte nachgewiesen werden, dass Zorn und andere Affekte als selbständig auf der Bühne agierende und sprechende Allegorien in das Geschehen eingreifen, indem sie von außen (der übergeordnete Reyen) nach innen (die Handlungsebene am Hof Ibrahims) geleitet werden, um den schnellen Fall des Tyrannen zu befördern. Die Übertragungsfähigkeit des Affekts ist dabei umgekehrt proportional zu der des römischen Rechtsgelehrten Papinian: Sowohl Geilheit wie Zorn verfangen sich spielend leicht im Wesen des türkischen Sultans. Auch das herausgearbeitete ritualisierte Verwenden feststehender Begriffsbilder, etwa der chronisch wiederkehrende Blitz-und-Donner-Vergleich, verortet den Zorn sprachlich außerhalb des Individuums, indem er vom Einzelfall zu einer allgemeinen Sentenz induziert wird.

In diesem Kapitel werden im Vorfeld zwei Verfahrensweisen vorgestellt, die den Zorn beide theatral verorten, dabei jedoch zu verschiedenen Ergebnissen kommen: Lessings *Hamburgische Dramaturgie* sowie Salzmanns *Moralisches Elementarbuch*. Im Anschluss daran werden drei Damentexte aus dem 18. Jahrhundert untersucht, die den Zorn zunehmend im Inneren der Figuren verorten:⁴²¹ Gellerts *Zärtliche Schwestern* sowie Lessings *Miss Sara Sampson* und *Emilia Galotti*. Doch obwohl Gefühlslagen unter dem Vorzeichen des „leidige[n] Empfindsamkeitsfieber[s]“⁴²² verstärkt innerhalb der dramatis personae verortet werden und „nicht auf die Heilung von unseren Emotionen, sondern durch sie ab[zielen]“⁴²³, lassen sich dennoch, so meine Annahme, bereits herausgearbeitete emotive Verfahrensweisen und Prototypen des Zorns, und sei es nur gebrochen oder als fernes Echo, rekonstruieren.

⁴²¹ Vgl. hierzu auch Ruppert, Rainer: *Labor der Seele und der Emotionen. Funktionen des Theaters im 18. und frühen 19. Jahrhundert*, Berlin 1995, S. 29: „Das Interesse von Theaterleuten und Publikum focussiert sich in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts signifikant – wie man an Dramaturgien, Schauspieltheorien und Rezeptionsberichten nachweisen kann – auf das Innenleben der Dramenfiguren, der Schauspieler sowie der Zuschauer selbst.“

⁴²² Campe, Joachim Heinrich: *Robinson der Jüngere, zur angenehmen und nützlichen Unterhaltung für Kinder*, nach dem Erstdruck hg. v. Alwin Binder u. Heinrich Richartz, Stuttgart 2000, S. 6. Vgl. hierzu Oesterle, Günter: *Die Sprachwertung des Gefühls und die Wendung zum Lakonischen*, in: *Sentimente, Gefühle, Empfindungen. Zur Geschichte und Literatur des Affektiven von 1770 bis heute*, hg. v. Anne Fuchs u. Sabine Strümper-Krobb, Würzburg 2003, S. 45-57, hier: S. 52: „Die Kritik an übertriebenen Gefühlsäußerungen zielt auf ein maßvolles Empfindungsverhalten und das heißt wiederum, sie dient Normalisierungs- und Konventionalisierungstendenzen.“

⁴²³ Baum, Angelica/Renz, Ursula: *Shaftesbury. Emotionen im Spiegel reflexiver Neigung*, in: *Klassische Emotionstheorien. Von Platon bis Wittgenstein*, hg. v. Hilge Landweer u. Ursula Renz, Berlin/New York 2008, S. 353-369, hier: S. 353.

5.1 Verfahrensweisen III – Selbstaffizierung vs. Affektstratifizierung. Lessings *Hamburgische Dramaturgie* und Salzmanns *Moralisches Elementarbuch*

Der moralische Charakter oder die sittliche Gemüthsbeschaffenheit des Menschen, sollte nicht auch diese, nach dem bloßen Urtheile der Vernunft, aus dem Aeüßerlichen des Menschen erkennbar seyn? Sollte eine sanftmüthige, bescheidene, friedfertige Seele den Muskeln des Angesichts diejenige Wildheit, Strenge, Furchtbarkeit geben können, welche das Gesicht eines rohen, harten, zornigen, und unerbittlichen Menschen verunstalten?⁴²⁴

Im dritten Stück der *Hamburgischen Dramaturgie*, jenem „kritische[n] Register von allen aufzuführenden Stücken“ (HD, Ankündigung, 185) des unter Leitung von Johann Friedrich Löwen am Hamburger Gänsemarkt am 22. April des Jahres 1767 in Betrieb genommenen Nationaltheaters, formuliert Lessing en passant ein merkwürdiges „Gesetz“, nämlich „daß eben die Modificationen der Seele, welche gewisse Veränderungen des Körpers hervorbringen, hinwiederum durch diese körperliche Veränderungen bewirkt werden“.⁴²⁵ Das bei Lessing beiläufig in runden Klammern in den Argumentationszusammenhang eingefügte Gesetz stellt eine ungewöhnliche, wenngleich keineswegs neuartige Sichtweise auf den Prozess der Affektgenese vor. „Modificationen der Seele“, worunter Lessing im Wesentlichen die vom Schauspieler möglichst authentisch zu erzeugenden „Empfindungen“ (HD, 1/187) und „Leidenschaften“ rechnet, die „vor den Augen des Zuschauers entstehen [sollen], [...] daß dieser sympathisieren muß“ (ebd.), werden nach diesem Konzept nicht im Sinne einer Leidenschaft erlitten. Das Ausdruckspotential (Körperhaltung, Mimik, Gestik etc.) des Schauspielers greift vielmehr selbst, unabhängig von einem äußeren Reiz, in das ‚Räderwerk‘ des Innenlebens ein. Lessing entwirft an dieser Stelle einen psychosomatischen Kreislauf, in dem der Körper die Seele und die Seele den Körper affiziert.

Lessing expliziert dieses umgekehrte, von außen nach innen gerichtete „Verfahren der sogenannten ‚Selbstinduktion‘“⁴²⁶ an einem Schauspieler, der die im Zentrum dieser Studie ste-

⁴²⁴ Lavater, Johann Caspar: Von der Physiognomik und Hundert physiognomische Regeln. Mit zahlreichen Abbildungen hg. u. mit einem Nachwort v. Karl Riha u. Carsten Zelle, Frankfurt a. M./Leipzig 1991, S. 17f.

⁴²⁵ Lessing, Gotthold Ephraim: *Hamburgische Dramaturgie*, in: ders.: Werke und Briefe. Bd. 6, hg. v. Wilfried Barner, Frankfurt a. M. 1985, S. 181-694, S. 198; Im Folgenden im Text unter der Sigle HD, dem jeweiligen Stück und der Seitenangabe nachgewiesen (z. B.: HD, 3, 11).

⁴²⁶ Beetz, Manfred: Die Körpersprache im Wandel der deutschen Rhetorik vom 17. zum 18. Jahrhundert, in: *Rhetorische Anthropologie. Studien zum Homo rhetoricus*, hg. v. Josef Kopperschmidt, München 2000, S. 39-65, hier: S. 48.

hende Emotion mit einem „Mimikprogramm“⁴²⁷ möglichst authentisch wiedergeben soll:

Ein solcher Acteur [d.i. einer, der einen Affekt zunächst nur ‚als mechanische Nachäffung‘ (HD, 3. 11) zur Darstellung bringt] soll z. E. die äußerste Wuth des Zornes ausdrücken; ich nehme an, daß er seine Rolle nicht einmal recht versteht, daß er die Gründe dieses Zornes weder hinlänglich zu fassen, noch lebhaft genug sich vorzustellen vermag, um seine Seele selbst in Zorn zu setzen. Und ich sage, wenn er nur die allergrößten Aeüßerungen des Zornes, einem Acteur von ursprünglicher Empfindung abgelernt hat, und getreu nachzumachen weiß – den hastigen Gang, den stampfenden Fuß, den rauhen, bald kreischenden, bald verbissenen Ton, das Spiel der Augenbrauen, die zitternde Lippe, das Knirschen der Zähne u.s.w. – wenn er, sage ich, nur diese Dinge, die sich nachmachen lassen, so bald man will, gut nachmacht; so wird dadurch unfehlbar seine Seele ein dunkles Gefühl von Zorn befallen, welches wiederum in den Körper zurückwirkt, und da auch diejenigen Veränderungen hervorbringt, die nicht blos von unserm Willen abhängen; sein Gesicht wird glühen, seine Augen werden blitzen, seine Muskeln werden schwellen; kurz, er wird ein wahrer Zorniger zu sein scheinen, ohne es zu sein, ohne im Geringsten zu begreifen, warum er es sein sollte. (HD, 198f.)

Lessings ‚Anleitung zum Zürnen‘ bietet einen ungewöhnlichen Zugriff auf die Emotion, der jene Theorien bekräftigt, die von einem performativen Ansatz ausgehend „Emotionen als Phänomene auf[fassen], die in und durch ihre Darstellung, Artikulation und Wahrnehmung überhaupt erst erzeugt werden“⁴²⁸, wobei die *Hamburgischen Dramaturgie* an dieser Stelle genauer die „Schnittstelle zwischen den Problemen der performativen *Herstellung* und der ästhetisch normierten *Darstellung* von Affekten“⁴²⁹ markiert. Sein Verständnis von Zorn knüpft unmittelbar an Riccobonis ‚kalte“⁴³⁰ *Schauspielkunst* an, die Lessing selbst ins Deut-

⁴²⁷ Schmitz: Verwaltung der Gefühle, S. 69.

⁴²⁸ Kolesch, Doris: Theater der Emotionen. Ästhetik und Politik zur Zeit Ludwigs XIV., Frankfurt a. M./New York 2006, S. 13. Kolesch folgt damit der für die Theaterwissenschaft zentralen These Fischer-Lichtes, die „[davon ausgeht], daß Gefühle körperlich hervorgebracht werden und nur als diese körperlichen Artikulationen bewußt zu werden vermögen.“ In: Fischer-Lichte: Ästhetik des Performativen, S. 263.

⁴²⁹ Port, Ulrich: Pathosformeln. Die Tragödie und die Geschichte exaltierter Affekte (1755-1888), München 2005, S. 89.

⁴³⁰ Vgl. hierzu auch Diderots berühmter, im *Paradoxe sur le comédien* entworfener Gefühlshaushalt eines Schauspielers, den er in scharfen Kontrast zum sog. „Gefühlsmenschen“ stellt: „Die Tränen des Schauspielers kommen aus seinem Gehirn herab; die des Gefühlsmenschen steigen aus dem Herzen herauf.“ In: Diderot, Denis: Das Paradox über den Schauspieler, in: ders.: Erzählungen und Gespräche, hg. u. übers. v. Katharina Scheinfuss, Frankfurt a. M. 1981, S. 289-362, hier: S. 297. Rémonde de Sainte Albertine (1699-1778) ist im Kontrast hierzu der Vertreter der Theorie des sog. ‚warmen‘ Schauspielens, die vom Akteur verlangt, möglichst umfassend mit seiner Rolle zu verschmelzen und die Albertine in seiner Unterweisung *Le Comédien* von 1747 ausarbeitet. Vgl. hierzu Port: Pathosformeln, S. 86. Horaz’ *Ars poetica* zurückgehenden Debatte um die schauspieltheoretischen Konsequenzen aus dem Ausspruch: *Si vis me flere, dolendum es primum ipsi tibi* („Willst du, daß ich weine, so traure erst einmal selbst.“). Zur zentralen Bedeutung der warm/kalt-Dichotomie im Theaterdiskurs des 18. Jahrhunderts vgl. Rothe, Matthias: Lesen und Zuschauen im 18. Jahrhundert. Die Erzeugung und Aufhebung von Abwesenheit, Würzburg 2005, S. 165: „Ab der Mitte der 60er Jahre bis in die

sche übersetzt hat. Riccoboni zufolge verbietet es schon der dramaturgische Rahmen eines Theaterstücks, das gespielte Emotionen mit ‚wahren‘, außerhalb der Bühne vorkommenden Emotionen gleichgesetzt werden können.

Da also viele durch eine so vollkommene Nachahmung des Wahren in Erstaunen gesetzt wurden, so nahmen sie es für das Wahre selbst, und glaubten, der Schauspieler habe wirklich die Empfindungen, die er vorstellte. [...] Ich habe vielmehr allezeit als etwas ganz gewisses angenommen, daß man, wenn man das Unglück hat, das was man ausdrückt, wirklich zu empfinden, außer Stand gesetzt wird zu spielen. Die Empfindungen folgen in einem Auftritte mit einer Geschwindigkeit aufeinander, die gar nicht natürlich ist. Die kurze Dauer eines Stücks, welche alle Begebenheiten ganz nahe zusammenbringt, und dadurch der theatralischen Handlung alles gehörige Feuer giebt, macht diese Geschwindigkeit notwendig. [...] Wenn man nun plötzlich aus dieser Zärtlichkeit [d.i. eine zärtliche Stelle in einem Stück] in den größten Zorn verfallen sollte, würde es wohl möglich sein? Nimmermehr.⁴³¹

Nach Riccoboni ist es folglich schon die zeitlich dicht gedrängte Struktur eines Dramas selbst, die Affekte im Theater anders gestaltet als in der Realität, um die „Ordnung der Staffeln [zu gewährleisten], welche der Schauspieler alle betreten muß, wenn seine Empfindungen mit einander verbunden und auseinander entsprungen zu sein *scheinen* sollen [Hervorhebung v. G.G.]“.⁴³² Zugleich ruht Lessings Konzept auch auf rhetorischen Pfeilern: „Lessing schlägt hier im Rahmen eines Entwurfs der Schauspielkunst vor, was die Rhetorik von alters her für *actio* und *pronuntiatio* vorgesehen hatte.“⁴³³

Zunächst wird der Zornbegriff ohne eine erklärende Erläuterung, was genau er darunter versteht, in seine Argumentation eingeführt. Das Wissen wird beim zeitgenössischen Leser der *Hamburgischen Dramaturgie* stillschweigend vorausgesetzt. Das spezifische ‚Gesicht‘⁴³⁴, das

80er Jahre des 18. Jahrhunderts hinein klassifizieren die Rezensenten in den Theaterjournalen die schauspielerischen Leistungen vorzugsweise mit Hilfe von Gradabstufungen zwischen Hitze bzw. Feuer und Kälte. Diese Begriffe machen das Verschwinden des Akteurs in der Figur beobachtbar.“

⁴³¹ Riccoboni, Franciscus: Die Schauspielkunst an die Madame ***, übers. v. Gotthold Ephraim Lessing, in: ders.: Werke und Briefe, Bd. 1, hg. v. Wilfried Barner, Frankfurt a. M. 1989, S. 884-934, hier: S. 903f.

⁴³² Ebd., S. 904.

⁴³³ Geitner: Verstellung, S. 305. Vgl. auch Kramer, Hannes: Goethe und die Rhetorik, Berlin/New York 2010, S. 84, Drescher, Martina: Sprachliche Affektivität. Darstellung emotionaler Beteiligung am Beispiel von Gesprächen aus dem Französischen, Tübingen 2003, S. 90 und Till, Dietmar: Transformationen der Rhetorik. Untersuchungen zum Wandel der Rhetoriktheorie im 17. und 18. Jahrhundert, Tübingen 2004, S. 384. Zur im 19. Jahrhundert u. a. von Charles Darwin in seinem emotionspsychologischen Standardwerk *The expression of the emotions in man and animals* (1872) entwickelten sog. Feedback-Theorie, die Parallelen zu Lessings Ausführungen aufweist, vgl. Port: Pathosformeln, S. 41f. u. 56f.

⁴³⁴ Bis auf die Haltung eines einzelnen Fingers genau beschreiben schon Rhetoriken des 17. Jahrhunderts die beim Zorn vom Redner idealiter einzunehmende Körperstellung, vgl. etwa Meyfart, Johann Matthäus: Teutsche Rhetorica oder Redekunst, Coburg 1634, S. 51 (2. Buch, 23. Cap.): „Item, es stehe wohl den Schmerzen deß Gemüths und Zorn zubezeugen / wenn der Redener die drey untersten Finger zuschlage / den Daumen darüber werffe / und oben darauff den Zeiger außstrecke.“ Zur Verbindung von Schauspieltheorie und Malerei bzgl. der Schilderung/Abbildung von Affekten und Leidenschaften vgl. Rothe: Lesen u. Zuschauen, S. 144-

Lessing dem Zorn verleiht, geht nur von einer möglichen „*E-motio*, [das ist] die gefühlsmäßige *Bewegtheit*“⁴³⁵ aus, so dass er das Potential des Affekts stark einschränkt, wohingegen etwa Moses Mendelssohn vor dem Hintergrund seiner Theorie der gemischten Empfindungen zwei mögliche körperliche Ausdrucksmöglichkeiten nennt:

Bald ergiesst sich das Blut in die äussern Theile des Zornigen, die Augen ragen hervor und werden feurig, das Angesicht roth, er stampft mit den Füßen, schlägt um sich und tobt wie ein Rasender; dieses sind die Kennzeichen der herrschenden Begierde sich zu rächen. Bald kehrt das Blut zum Herzen zurück, das wilde Feuer der Augen verlischt und sie sinken tief in ihre Höhlen, das Angesicht erblasst und die äussern Glieder hängen kraftlos zur Erde; dieses sind die untrüglichen Kennzeichen der herrschenden Unlust über die empfangene Beleidigung.⁴³⁶

Bei näherem Hinsehen nimmt Lessing bei der Verwendung des Zornbegriffs eine entscheidende Modifizierung vor, spricht er doch von der „äußerste[n] Wuth des Zornes“, die der Schauspieler darzustellen habe. Der Zorn stellt also eine in verschiedenen qualitativen Graden auftretende Variable dar⁴³⁷, die steigerungsfähig bis hin zur superlativischen „äußerste[n] Wuth“ ist.⁴³⁸ Wie selbstverständlich ruft Lessing einen per definitionem nicht mehr steigerungsfähigen Affekt aus dem Gefühlsrepertoire des Darstellers ab, was sich dadurch erklären

146, der die besondere Rolle der französischen Académie Royale de Peinture et Sculpture sowie des Malers Charles Le Brun mit seinen umfassend ausgearbeiteten *têtes d'expressions* herausarbeitet.

⁴³⁵ Korte, Barbara: Theatralität der Emotionen. Zur Körpersprache im englischen Roman des 18. Jahrhunderts, in: Emotionalität. Zur Geschichte der Gefühle, hg. v. Claudia Benthien, Anne Fleig u. Ingrid Kasten, Köln/Weimar 2000, S. 141-155, hier: S. 141.

⁴³⁶ Mendelssohn, Moses: Rhapsodie, oder Zusätze zu den Briefen über die Empfindungen, in: ders.: Schriften zur Philosophie, Aesthetik und Apologetik, Bd. 2: Schriften zur Psychologie, Aesthetik und Apologetik des Judentums, hg. v. Moritz Brasch, Hildesheim 1968, S. 97-140, hier: S. 113. Vgl. hierzu auch Descartes, René: Ueber die Leidenschaften der Seele, erläutert u. mit einer Lebensbeschreibung des Descartes versehen v. J. H. v. Kirchmann, Berlin 1870, S. 135 (Artikel 201): „*Es giebt zwei Arten des Zorns* [...]“. Vgl. im Kontrast hierzu Johann Jacob Engel, der in seinen *Ideen zu einer Mimik* Ende des 18. Jahrhunderts in direktem Bezug zu Mendelssohn den Zorn wie Lessing einseitig beschreibt: „[D]as ganze Gesicht erscheint [im Zorn] wie Eine Gluth, Eine Verzuckung; seine Röthe ist, wegen der Ueberfüllung mit Blut, nicht mehr die schöne Röthe des Verlangens der Liebe; alle Bewegungen sind eckigt und von der äussersten Heftigkeit; der Schritt ist schwer, gestoßen, erschütternd. – Sie [d.i. Mendelssohn] werden sagen: daß diese Veränderungen wenigstens nicht immer Statt finden; daß z. B. der Zornige eben so oft zu erbleichen als zu glühen pflege. Ich antworte: [...] So richtig diese Bemerkungen sind; so muß [!] es doch mir, der ich noch bloß mit der Begierde zu thun habe, erlaubt seyn, den Zorn nur von seiner einen Seite, die noch dazu die am meisten charakteristische ist, zu betrachten.“ In: Engel, Johann Jacob: *Ideen zu einer Mimik*, 1. Teil, Berlin 1785, S. 207-209. Vgl. hierzu auch Ruppert: *Labor der Seele*, S. 76, der Engels „Detailbesessenheit“ bei der Beschreibung einzelner Affekte besonders hervorhebt.

⁴³⁷ Wie Port ausführt, ist diese graduelle Abstufung typisch für den Umgang mit Affekten in der Literatur der Frühen Neuzeit; vgl. ders.: *Pathosformeln*, S. 74.

⁴³⁸ Zur Komplexität des Wutbegriffs, der sich nicht allein auf den Zorn beschränkt und der nur schwer authentisch gespielt werden kann vgl. Riccoboni: *Schauspielkunst*, S. 911: „Man kann sehr leicht, wenn man die Wut wohl ausdrücken will, in das Lächerliche verfallen; und dergleichen Rollen sind gar nicht für einen jeden. Vornehmlich aber muß man wohl merken, daß nicht jede Wut von einerlei Art ist. Die Wut des Orestes in der *Andromacha* ist die Wirkung einer verzweifelten Liebe; in der *Elektra* ist es der Schmerz über eine wider Willen begangene Schandtat; im *Oedip* ist es der Schauer als ein Vorwurf des göttlichen Zornes [...]. Jede von diesen Rasereien hat ihre besondere Eigenschaften, und man muß, wenn man sie vorstellt, den Zuschauern allezeit die Empfindungen zu zeigen wissen, welche die Quelle davon ist.“

lässt, dass die Ebene des Schauspiels als strikt von der Ebene der Wirklichkeit losgelöst gedacht wird: Innerhalb der Rahmung, die durch die theatrale Situation festgelegt ist, sind alle Affekte unabhängig von ihrem Stärkegrad möglich, selbst die „äußerste Wuth des Zornes“. In diesem Kontext zieht Lessing nicht die Möglichkeit in Betracht, dass der Schauspieler die Inszenierung im Sinne von Erika Fischer-Lichtes Begriffsdefinition dafür gebrauchen könnte, das Stück eigenmächtig umzugestalten.

Ich definiere daher Inszenierung als den Vorgang der Planung, Erprobung und Festlegung von Strategien, nach denen die Materialität der Aufführung performativ hervorgebracht werden soll, wodurch zum einen die materiellen Elemente als gegenwärtige, in ihrem phänomenalen Schein in Erscheinung treten können, und zum anderen eine Situation geschaffen wird, die Frei- und Spielräume für nicht-geplante, nicht-inszenierte Handlungen, Verhaltensweisen und Ereignisse eröffnet.⁴³⁹

Lessing operiert insofern mit einem relativierten Zornbegriff, selbst wenn er wie in diesem Beispiel von der „äußerste[n]“, nicht weiter steigerungsfähigen „Wuth“ spricht. Was auch geschieht, der Schauspieler wird immer regel-mäßig handeln, eben weil „die psychische Selbstinduktion“⁴⁴⁰ dem Zorn zwar einen Ausdruck, „der nicht mehr in Worte rückübersetzbar [ist]“⁴⁴¹, verleiht, darüber hinaus aber keinen eigenmächtigen Einfluss auf das zu spielende Drama im Sinne „nicht-geplante[r], nicht-inszenierte[r] Handlungen“ gewährt.

Außerhalb des theatralen Kontextes wird ein vor Zorn Rasender im 18. Jahrhundert hingegen als eine Gefahr für sich und seine Umwelt dar- und bloßgestellt, fällt der Betroffene doch für die Dauer seines Zürnens aus der Normalität heraus, indem er die von der Gesellschaft aufgestellten Verhaltensregeln nicht länger toleriert und sein wütendes Handeln zur einzig geltenden Norm deklariert.

Ein gutes Beispiel für einen in dieser Form negativ konnotierten Zorn findet sich im *Moralischen Elementarbuch* von Christian Gotthilf Salzmann aus dem Jahr 1785.⁴⁴² Salzmann, dessen von ihm in Schnepfenthal begründete Schule zur „erfolgreichsten Musterschule des 18.

⁴³⁹ Fischer-Lichte: Ästhetik des Performativen, S. 327. Zur Schwierigkeit, im 18. Jahrhundert überhaupt von der Inszenierung eines Dramas zu sprechen vgl. Ruppert: Labor der Seele, S. 69, Anm. 42: „Schon der Begriff ‚Inszenierung‘ markiert die historische Distanz zwischen der Theaterästhetik des 18. und der des 20. Jahrhunderts. Im 18. Jahrhundert wurde nicht ‚inszeniert‘, sondern auf der Basis festgelegter und standardisierter Darstellungskonventionen gespielt.“

⁴⁴⁰ Košenina, Alexander: Anthropologie und Schauspielkunst. Studien zur >eloquentia corporis< im 18. Jahrhundert, Tübingen 1995, S. 5.

⁴⁴¹ Fick, Monika: Lessing Handbuch. Leben – Werk – Wirkung, Stuttgart 2000, S. 271.

⁴⁴² Salzmann, Christian Gotthilf: Moralisches Elementarbuch. Nachdruck der Auflage von 1785, hg. v. Hubert Göbels, Dortmund 1980. Im Folgenden werden Zitate unter der Sigle ME und der Seitenangabe im Text nachgewiesen.

Jahrhunderts [wurde]⁴⁴³, gehört neben Joachim Heinrich Campe und Johann Bernhard Basedow zu den bekanntesten Pädagogen und Autoren von Kinderliteratur im Umkreis des Philanthropismus.⁴⁴⁴ Das zur Erziehung von „sechs- bis achtjährigen Kindern“ (ME, III) bestimmte (Vor)Lesebuch erzählt anhand der Geschichte der Kaufmannsfamilie Herrmann, bestehend aus Herrmann, seiner Ehefrau Sophie sowie ihren gemeinsamen Kindern Ludwig und Luise, dutzende von moralischen Beispielgeschichten, die alle dem Zweck dienen, „den Kindern eine gute Gesinnung zu verschaffen“ (ME, XVII). Darunter versteht der Autor im Wesentlichen, dass das Kind „das Gute liebt und das Böse verabscheuet“ (ME: XXII). Um dieses Ziel zu erreichen, will Salzmann durch die Aktivierung der kindlichen Einbildungskraft die an sittliches oder unsittliches Verhalten gekoppelten positiven und negativen Konsequenzen „lebhaft“ (ME: VII) im Rezipienten „fühlbar“ (ebd.) machen. Hierfür entwickelt er eine Erziehungsstrategie, nach der die zu verinnerlichenden Tugenden und Untugenden in sprachlich anschauliche, beispielhafte Bilder gekleidet werden.

In einem der eigentlichen Erzählung vorgeschalteten Register, das etwa „Arbeitsamkeit“, „Betrügerisches Wesen“ oder „Naschhaftigkeit“ (ME, XXVIII-XXIX) und die entsprechende Seitenzahl aufführt, können Eltern sich jene Passagen des Werkes gezielt herausgreifen, deren Lektüre sie als besonders lehrsam für ihre Kinder halten. Unter dem Oberbegriff der Leidenschaften, zu denen Salzmann Liebe, Mitleid, Freude, Hoffnung, Sehnsucht, Hass, Neid, Traurigkeit, Reue, Scham, Schrecken und Furcht zählt, wird auch der Zorn (vgl. ME: XXIX-XXX) genannt.

Dieser wird in einer Geschichte vorgestellt, in welcher der Kutsche der Familie Herrmann in einem engen Hohlweg plötzlich eine andere Kutsche entgegenkommt (vgl. ME, 84), so dass eine der Parteien gezwungen ist, den Rückzug anzutreten, damit das andere Gefährt passieren kann. Dabei geraten die beiden Kutscher miteinander in Streit, indem sie „auf eine schreckliche Art“ miteinander „fluchten und schalten“ (ME, 85), weil keiner der beiden einsieht, weshalb ausgerechnet er nachgeben sollte.⁴⁴⁵ Als sich Herr „Braus“, der sprechende Name ist hier

⁴⁴³ Schmitt, Hanno: Die Philanthropine – Musterschulen der pädagogischen Aufklärung, in: Handbuch der deutschen Bildungsgeschichte, Bd. II: 18. Jahrhundert, hg. v. Notker Hammerstein u. Ulrich Herrmann, München 2005, S. 262-277, hier: S. 270.

⁴⁴⁴ Vgl. Wild, Reiner: Aufklärung, in: Geschichte der deutschen Kinder- und Jugendliteratur, hg. v. ders., Stuttgart 1990, S. 45-98, hier: S. 53.

⁴⁴⁵ Avant la lettre lässt sich hier von sogenannter *Road Rage* sprechen, vgl. hierzu Gentry: Anger Management, S. 331-338. Zu einem Wandel der Affektivität durch den menschlichen Fortschritt vgl. Bloch, Ernst: Das Prinzip Hoffnung. Kapitel 1-32, Frankfurt a. M. 1985, S. 54 (2. Teil): „Mit den neuen Gegenständen erwachen verändert ausgerichtete Süchte und Leidenschaften, von denen gestern keiner etwas gespürt hatte. Der ohnehin erst erworbene Erwerbstrieb etwa hat sich in einem Umfang gesteigert, der vorkapitalistischen Zeiten ganz fremd war; sogar die sexuelle Libido wird vielfach von ihm durchkreuzt. Ziemlich neu ist auch der Rekordtrieb in der spätkapitalistischen Gesellschaft, gar die leere technische Sucht nach immer größerer Geschwindigkeit; letztere Sucht ist erst durch die motorisierten Fahrzeuge gebildet worden.“

natürlich Programm, aus der anderen Kutsche in den Streit der Diener einmischt, entfacht dies Herrmanns Zorn:

Braus, der Mann, der in jener Kutsche saß, rief heraus zu seinem Kutscher: schlag die Canaille tod, wenn sie nicht weichen will. Herrmann gerieth über dieß unverständige Betragen in Zorn, ergriff seinen Stock, und sprang, ob ihn gleich Sophie und der Magister zurückhielten, aus der Kutsche heraus. (ME, 85)

Die hier beschriebene Szene zeigt ein anderes Entstehen von Zorn, als es von Lessing beschrieben wird. Zunächst fällt auf, dass er bei Salzmann in eine bestimmte „narrative Verlaufsstruktur ein[gebunden ist], die einen Anfang, einen Höhepunkt und ein Ende aufweist“.⁴⁴⁶ Er kommt nicht ‚aus heiterem Himmel‘ als eine diffuse Stimmung⁴⁴⁷ über den Kaufmann, die er sich selbst nicht erklären kann. Vielmehr entsteht er hier aufgrund einer Vorgeschichte, ohne die Herrmanns grundsätzlich ruhige, beherrschte Gefühlslage nicht in Zorn umschlagen würde. Erst in dem Moment, in dem sich mit dem Insassen der anderen Kutsche ein ihm sozial Gleichgestellter in den Streit einmischt und eine dem Anlass nach überzogene Äußerung von sich gibt, sind die Bedingungen für eine zornige Reaktion bei Herrmann gegeben.

Parallel zu Aristoteles’ *Rhetorik* definiert auch Johan Heinrich Zedlers *Grosses vollständiges Universallexicon aller Wissenschaften und Künste* Zorn in der Mitte des 18. Jahrhunderts als „Affect, welcher aus der *Vorstellung* einer geschehenen Beleidigung, sie mag einen entweder selbst, oder einen andern, dem man wohl will, betreffen, entsteht, und da man angetrieben wird, das desfalls zu besorgende Uebel abzuwenden [Hervorhebung v. G.G.]“.⁴⁴⁸ Die Begriffsbestimmung operiert mit dem Ausdruck der „Vorstellung“, den ich an dieser Stelle ausdrücklich auch im theatralen Sinne verstehe: Das Entstehen von Zorn ist nur denkbar im Kontext einer realen oder imaginierten Aufführung, in der ein Objekt mich oder eine mir nahe stehende Person auf irgendeine Art beleidigt. Im Beispiel lässt sich die Beleidigung konkretisieren als Braus’ unverblünte Aufforderung an seinen Kutscher, Herrmann und seiner Familie physische Gewalt anzutun, wenn sie nicht freiwillig den Rückzug antreten. Die von Braus ausgestoßene Drohung aktiviert bei Herrmann eine innere Vorstellung, beispielsweise die Bedrohung seiner Frau und Kinder oder die soziale Degradierung, die mit der Titulierung als „Canaille“ einhergeht. Der Unterschied zwischen Lessings zornigem Schauspieler und Herrmann ist offensichtlich, da jener überhaupt keiner äußeren Beleidigung bedarf, er „[versteht]

⁴⁴⁶ Voss: Die narrative Transformation aristotelischer und moderner Emotionstheorien, S. 129.

⁴⁴⁷ Zum Stimmungsbegriff, der die „kategoriale[] Achse innen/außen bzw. subjektiv/objektiv [...] unterläuft“ (a. a. O., S. 703), vgl. Wellbery, David E.: „Stimmung“, in: *Ästhetische Grundbegriffe*, Bd. 5, hg. v. Karlheinz Barck u.a., Stuttgart 2003, S. 703-733.

⁴⁴⁸ Zedler: „Zorn“, S. 501.

seine Rolle nicht einmal recht“. Salzmanns Protagonist aber benötigt eine „Vorstellung“, die durch eine bestimmte Handlung aktiviert wird. Lessings Schauspieler erzeugt die von seiner Rolle verlangte „äußerste Wuth des Zornes“ ausschließlich durch einen Vorgang der Selbstafizierung. Bei Salzmann ist der Zorn reaktiv strukturiert: Er stellt die psychophysische Antwort auf eine zuvor geschehene Beleidigung dar.

Herrmanns Handeln im Affekt wird von seiner Frau und dem mitreisenden Magister als Fehlverhalten wahrgenommen, versuchen sie doch, ihn am Verlassen des Fahrzeugs zu hindern (vgl. ME, 85). In der Folge kommt es sowohl zwischen den Kutschern als auch zwischen den Herrschaften zum handfesten Streit:

Braus sprang auch heraus. Beyde traten gegen einander, und geriethen in einen heftigen Wortwechsel. Die beyden Kutscher sprangen von ihren Böcken herab, dreheten die Peitschen um, und schlugen so unbarmherzig auf einander los, daß ihnen beyden das Blut an den Köpfen herunter lief. [...] Braus und Herrmann redeten immer heftiger. Sophie weinte! Um Gottes willen, lieber Mann! Komm doch herein! (ME, 85)

Das konkrete Handeln im Zorn wird von Salzmann als eine szenische Vorstellung umgesetzt, die aus Bühne – der Raum zwischen beiden Kutschen – und Zuschauern – Sophie, der Magister und die Kinder im Wageninneren – besteht, wobei alle Versuche von Seiten Sophies, verbal insistierend in die Aufführung einzugreifen und ihr einen anderen Verlauf zu geben, zum Scheitern verurteilt sind. Der vom Zorn geleitete Mensch, dies möchte die kurze Episode parallel zu Senecas *De ira* nachdrücklich vermitteln, entzieht sich jedem vernünftigen Gespräch. Seine sinnliche Wahrnehmung fokussiert sich einzig und allein auf das Objekt seiner Wut. Keiner vernünftigen Kommunikationsleistung mehr fähig, transformiert ihn der Affekt zum taubstummen Außenseiter, der innerhalb weniger Augenblicke aus der stabilen Ordnung der Gesellschaft herausgefallen ist.

Ein weiterer Aspekt in dieser Schilderung erlaubt es, in diesem Kontext von einer *Inszenierung* von Zorn zu sprechen. Als ein „Regisseur der Erziehungsveranstaltung“⁴⁴⁹ lässt Salzmann auch die beiden Kutscher Hans und Niklas spiegelbildlich zu ihren Herren aneinander geraten, so dass der Zorn auf einer zweiten Figurenebene zum Ausbruch kommt. Während Braus und Herrmann ihren Disput in einem „heftigen Wortwechsel“ austragen, der zwar „immer heftiger“ zu werden droht, aber zu keinem Zeitpunkt in die Anwendung roher Gewalt umschlägt, stürmen die sozial tieferstehenden Kutscher mit ihren zu Waffen umfunktionierten Arbeitswerkzeugen ohne zu Zögern „auf einander los, daß ihnen beyden das Blut an den Köp-

⁴⁴⁹ Steinlein, Rüdiger: Die domestizierte Phantasie. Studien zur Kinderliteratur, Kinderlektüre und Literaturpädagogik des 18. und frühen 19. Jahrhunderts, Heidelberg 1987, S. 126.

fen herunter lief.“ In Abwandlung des bekannten Aufsatzes von Richard Alewyn erscheint es in diesem Kontext angesichts der genüsslichen Schilderung körperlicher Gewalt durchaus berechtigt, von einer *Lust am Zorn* beim auktorialen Erzähler zu sprechen, der zu jedem Zeitpunkt der Handlung eine paternalistisch anmutende Souveränität bewahrt.⁴⁵⁰ Dies deckt sich auch mit den Forschungsergebnissen Christian Begemanns, der speziell für das 18. Jahrhundert „eine verbreitete Lust an der Gewalt“⁴⁵¹ diagnostiziert. Insbesondere der Faktor eines möglichen Vergnügens am Zürnen selbst, wie es Mendelssohn im Anschluss an Aristoteles’ Begriffsbestimmung in der *Rhetorik* entwirft, wird von Salzmann ausgeblendet:

Zorn und Betrübniß sind weit so angenehm nicht, als Scherz und Fröhlichkeit; und dennoch haben sie für einen, der dazu berechtigt zu sein glaubt, einen so unaussprechlichen Reiz, dass mehr als stoische Ueberwindung dazu gehört, sich ihrer zu entschlagen. Den Zornigen ergötzt nichts so sehr, als seine Entrüstung [...]. Dass die Betrübniß eine Vermischung von angenehmen und unangenehmen Empfindungen sei, wird ein jeder einsehen, und von dem Zorne lässt es sich eben so leicht erweisen. Man weiss, dass der Zorn [nach Aristoteles’ *Rhetorik*] aus der Unlust über eine empfangene Beleidigung, und aus der Begierde sich zu rächen zusammengesetzt ist.⁴⁵²

Indem Salzmann im *Moralischen Elementarbuch* zwei Möglichkeiten des Zürnens nebeneinander stellt – den Wortstreit der Herren einerseits, die Prügelei der Diener andererseits – versieht er den Zorn mit einer sozialen Differenzierung, die sich in zwei möglichen Formen äußert:

1. Zorn eines Kaufmanns = „Heftige[r] Wortwechsel“, „abscheulicher Lärmen [!]“ (ME, 85)
2. Zorn eines Kutschers = Peitschenhiebe bis aufs Blut, „sie [faßten] einander bey den Haaren, balgten sich, und zogen einander im Schlamme herum.“ (Ebd.)

Dies ist ein anschauliches Beispiel dafür, wie der spezifische Ausdruck einer Emotion im Genre der moralischen Beispielgeschichte ambivalent inszeniert wird, um soziale Rangunterschiede zwischen zwei Personengruppen herauszustellen.⁴⁵³

⁴⁵⁰ In *Lust an der Angst* stellt Alewyn die These auf, dass die Naturfurcht zwar durch die Aufklärung im Verlauf des 18. Jahrhunderts verschwindet, dass andererseits aber das als Lust empfundene Unheimliche in die Literatur drängt; vgl. ders.: *Lust an der Angst*, in: ders.: *Probleme und Gestalten. Essays*, Frankfurt a. M. 1974, S. 307-330.

⁴⁵¹ Begemann, Christian: *Furcht und Angst im Prozeß der Aufklärung. Zu Literatur und Bewußtseinsgeschichte des 18. Jahrhunderts*, Frankfurt a. M. 1987, S. 300. In einem weiter gefassten Sinne vgl. hierzu auch Sloterdijk: *Zorn und Zeit*, S. 81.

⁴⁵² Mendelssohn, Moses: *Rhapsodie*, S. 113. Zur herausragenden Bedeutung von Mendelssohns These der gemischten Empfindungen im 18. Jahrhundert vgl. Beetz: *Körpersprache*, S. 51.

⁴⁵³ Vgl. hierzu auch die zahlreichen kunsthistorischen Belege bei Notarp, Gerlinde Lütke: *Studien zur Ikonographie der vier Temperamente* (Anm. 9 dieser Studie).

Da beide Kutscher sich auf allen Vieren „im Schlamme“ wälzen, verwandelt die Leidenschaft sie in tierähnliche Wesen, die sich nicht mehr ihres eigenen Verstandes bedienen können und in der Tradition bäuerlichen Zorns stehen:

Die Neigung des Bauern zu cholerischer Wut und zu unberechenbarem Zorn findet dabei [d.i. in niederl. Graphiken des 16. u. 17. Jhs.] eine satirische Überspitzung. Der Bauer und sein Verhalten werden nicht nur auf spöttische, ironische und übertriebene Weise charakterisiert, sondern durch grimassenartig verzerrte Gesichtszüge, tölpelhaft aufgerissene Münder und eine ungelenke Haltung gleichsam karikiert. [...] Durch die Überzeichnung der Figuren ist der Betrachter auf unterhaltsame Weise vor gewalttätigen Ausschweifungen gewarnt.⁴⁵⁴

Die philanthropische Pädagogik, die mit vielen bildhaften Vergleichen operiert, um Konsequenzen ungebührlichen Verhaltens möglichst drastisch ‚vor die Augen zu stellen‘, tritt hier offen zutage. Es ist denn auch Herrmann und nicht sein Kutscher Niklas, bei dem der Zorn sich als flüchtige Erscheinung, zeitlich befristete Verwirrung und Affekt analog zu Kants entsprechender Begriffsbestimmung⁴⁵⁵ manifestiert: „Endlich besann sich Herrmann.“ (ME, 86)⁴⁵⁶ Mit diesen knappen Worten lässt der Erzähler seinen Protagonisten wieder zu sich kommen, ohne dass der Leser einen Grund für den plötzlichen Stimmungswechsel erfährt. An diesem Punkt schaltet die Erzählung um und wird in einen dramatischen Dialog überführt, in

⁴⁵⁴ Ebd., S. 146. Vgl. hierzu auch Freedman: Peasant Anger, S. 171: „The vast majority of writers from the thirteenth to early sixteenth centuries imagined the anger of peasants in two fundamental ways: peasant anger was ludicrous with respect to individuals, and it was capable of instigating terrifying mass violence. In Germany, where satires against peasants formed a popular literary genre, peasants attempting to imitate the valor of knights *are shown maiming and killing one another in their foolish rage* [Hervorhebung v. G.G.]“ Vgl. darüber hinaus Coleman: Anger, Gratitude and the Enlightenment Writer, S. 6: „In literature, the anger of peasants, servants, and the like was still largely confined to comedy, since it was a traditional target for mockery.“

⁴⁵⁵ Kant sieht in Affekten moralisch die kleineren Übel (die nichtsdestotrotz von jedem vernünftigen Menschen zu meiden sind), weil sie im Gegensatz zu den Leidenschaften zeitlich begrenzt seien. Nach Kant kommt der Zorn nur als Affekt vor, wohingegen Hass auf der Seite der Leidenschaften das Pendant zu ihm darstellt. Vgl. Kant, Immanuel: Anthropologie in pragmatischer Hinsicht, hg. v. Friedrich Wilhelm Schubert, in: ders.: Sämtliche Werke, Bd. 7.2, Leipzig 1838, S. 171f. (§ 73): „Der Affect ist Überraschung durch Empfindung, wodurch die Fassung des Gemüths (*animus sui compos*) aufgehoben wird. Er ist also übereilt, d. i. er wächst geschwinde zu einem Grade des Gefühls, der die Überlegung unmöglich macht (ist unbesonnen). [...] Was der Affect des Zornes nicht in der Geschwindigkeit thut, das thut er gar nicht; und er vergisst leicht. Die Leidenschaft des Hasses aber nimmt sich Zeit, um sich tief einzuwurzeln und es seinem Gegner zu denken. [...] Die Leidenschaft hingegen (als zum Begehrungsvermögen gehörige Gemüthsstimmung) lässt sich Zeit, und ist überlegend, so heftig sie auch seyn mag, um ihren Zweck zu erreichen. – Der Affect wirkt wie ein Wasser, das den Damm durchbricht; die Leidenschaft wie ein Strom, der sich in seinem Bette immer tiefer eingräbt. Der Affect wirkt auf die Gesundheit, wie ein Schlagfluss; die Leidenschaft wie eine Schwindsucht, oder Abzehrung. – Er ist wie ein Rausch, den man ausschläft, obgleich Kopfweh darauf folgt; die Leidenschaft aber wie eine Krankheit aus verschlucktem Gift oder Verkrüppelung anzusehen [...].“ Später bezeichnet Kant die Leidenschaften als „Krebsschäden für die reine praktische Vernunft“ (ebd., S. 190; § 80).

⁴⁵⁶ Salzmann rekurriert an dieser Stelle offenbar unmittelbar auf Wolffs *Vernünfftige Gedanken Von der Menschen Thun und Lassen* von 1736: „So brauchen wir auch dieses Mittel, wenn wir den heftigsten Affect den Zorn stillen wollen. Denn wir bitten den Zornigen, er möge sich doch nur *besinnen*, was er thue [Hervorhebung v. G.G.]“ In: ders.: *Vernünfftige Gedanken Von der Menschen Thun und Lassen*, S. 262 (§ 393).

dem Herrmann Braus davon überzeugt, dass die Versöhnung für alle Parteien lohnenswerter ist:

Er [d.i. Herrmann] faßte liebeich Brausens Hand und sagte: Lieber Mann!

Br.[aus] Was da! was da! warum sind Sie so ungestüm?

H. [errmann] Aber wenn wir nicht aufhören ungestüm zu seyn, so werden wir wohl einander am Ende so bey den Köpfen fassen, wie unsere Knechte.

Br. Mag es seyn! denken Sie vielleicht, daß ich Sie fürchte?

H. Das nicht. Aber wollten Sie wohl so grausam seyn, und einen unschuldigen Mann schlagen? [...] Wäre es nicht vernünftiger, wenn ich meinen Wagen zurückfahren ließ, damit Sie hinlänglichen Raum bekämen, durch den hohlen Weg zu fahren?

Br. Ja, wenn Sie das thäten!

H. Gerne will ich es thun.

Br. Warum haben Sie es nicht gleich vom Anfange gethan?

H. Wie gerne hätte ich es gethan, wenn die Unbescheidenheit ihres Kutschers mich nicht *aus meiner Fassung gebracht* hätte.

Braus wurde durch das liebeiche Betragen Herrmanns so gerührt, daß er ihm um den Hals fiel, und sagte: o, vortreflicher Mann! verzeihen Sie mir meine Unbescheidenheit! ich bin an dem ganzen Verdrusse Ursache. Ich hätte meinem ungestümen Kutscher sein unfreundliches Betragen verweisen sollen [Hervorhebung von G. G.]. (ME, 86-87)

Das narrative Muster eines Zornanfalls besitzt hier eine spezifische Verlaufskurve. Sie weist einen Anfang, in diesem Fall das Hervorrufen des Zorns durch ein „unfreundliches Betragen“, einen Höhepunkt, das unverständige Schimpfen und „Lärmen“, sowie ein Abklingen des Affekts auf. Im *Moralischen Elementarbuch* wird dies in einer Versöhnungsszene umgesetzt, in welcher der Zorn auf beiden Seiten verschwindet und durch einen Zustand allgemeiner „Sanftmuth“ (ME, 87) ersetzt wird. So triumphiert bei Salzmann schlussendlich die Perfektibilität⁴⁵⁷ des Menschen. Die Technik ruhigen Besinnens, die Seneca bereits in *De ira* als ein wirksames Rezept gegen den Zorn angepriesen hat, erfreut sich auch im 18. Jahrhundert ungebrochener Beliebtheit, wie dies die folgende Äußerung Mendelssohns in seinen *Briefen über die Empfindungen* exemplarisch illustriert:

Wenn wir den Sturm einer unangenehmen Leidenschaft besänftigen wollen, so befiehlt uns die Vernunft, über die Ursachen unseres Missvergnügens nachzudenken und die Begriffe aufzuklären. Nur diese finstern Wolken sind es, aus denen das Ungewitter entsteht;

⁴⁵⁷ Zum Begriff vgl. Maurer, Michael: Alltagsleben, in: Handbuch der deutschen Bildungsgeschichte, Bd. II: 18. Jahrhundert, hg. v. Notker Hammerstein u. Ulrich Herrmann, München 2005, S. 33-68, hier: S. 33f.

und sobald es in unserer Seele heiter wird, so verschwindet das Toben der Leidenschaft.⁴⁵⁸

Die durch den Zorn hervorgerufene emotionale Schiefelage wird von Herrmann treffend als ein Aus-der-Fassung-Gebrachtsein beschrieben. Ein zorniger Mensch lässt sich folglich als eine Person definieren, welche den für sie gültigen sozialen Rahmen kurzfristig überschreitet und damit ein unsicheres Terrain betritt, in dem allein das Faustrecht und die lautere Stimme über Sieg und Niederlage entscheiden und ein Konsens mit einem vernünftigen Abwägen und Aus-tarieren konträrer Positionen nicht in Erwägung gezogen wird.

Das im Anschluss an den Zornanfall durch Herrmann initiierte Gespräch hebt den vorherigen chaotischen Zustand „abscheulichen Lärmens“ besonders hervor. Das Lösen des zornigen Knotens ist durch die Form des dramatischen Dialoges, in dem „Br.“ und „H.“ als Akteure interagieren, theatral organisiert. Zugleich wird in der zitierten Passage deutlich, dass Zorn in Form einer Verwandlung und Rückverwandlung dargestellt wird:

Verwandlung

Eine bestimmte Handlung (hier: vorgeblich die „Unbescheidenheit“ des Kutschers Niklas) affiziert eine bis mehrere Personen mit Zorn, die sich dadurch nicht mehr wie Menschen, sondern wie der Sprache des aufrechten Ganges unfähige Tiere gebären.

Rückverwandlung

Durch die *Besinnung* eines der Konfliktpartner kommt es zur Rückverwandlung aller Beteiligten in sozial vorbildlich interagierende Wesen. Der überwundene Zustand des in triebgesteuerter Leidenschaft verhafteten Menschen dient hierbei als negative Kontrastfolie, vor welcher der zurückgewonnene Zustand umso vorbildlicher erscheint.

Verschärft wird die bereits herausgearbeitete Distinktion zwischen Dienern und Herren, indem Erstere nur durch einen schweren Unfall voneinander lassen können: „Itzo wollte sich Hans empor richten, aber Niklas warf ihn so unbarmherzig nieder, daß sein Kopf gegen das Kutschenrad schlug, und er ohnmächtig niedersank. Nun erst [...] kam Niklas zu sich selbst.“ (ME, 88) Das der Textsorte der moralischen Beispielgeschichte geschuldete brutale Ende möchte den zu erziehenden Kindern, die nach Rousseaus *Emile oder Über die Erziehung* (1762) bereits im Säuglingsalter zum Zorn tendieren⁴⁵⁹, von vornherein jeglichen „Spaß am

⁴⁵⁸ Mendelssohn: Briefe über die Empfindungen, S. 20. Vgl. auch Wolff: Vernünftige Gedanken von der Menschen Thun und Lassen, S. 262 (§393): „So brauchen wir auch dieses Mittel, wenn wir den heftigsten Affect den Zorn stillen wollen. Denn wir bitten den Zornigen, er möge sich doch nur *besinnen*, was er thue. Und indem er auf sich acht hat und durch die Ursache des Zorns, nemlich die geschehene Beleidigung, seinen Zorn zu rechtfertigen sucht; so mercket man auch, daß er sich zu legen beginnet [Hervorhebung v. G.G.]“

⁴⁵⁹ Vgl. Rousseau, Jean-Jacques: *Emile oder Über die Erziehung*, hg., eingeleitet u. mit Anmerkungen versehen v. Martin Rang, unter Mitarbeit des Hrsg. übers. v. Eleonore Sckommodau, Stuttgart 2004, S. 164 (1. Buch): „Diese Disposition der Kinder zu Zornesausbrüchen, Ärger und Wut verlangt äußerste Beachtung. Boerhaave

Zorn' verderben. Die literarische Schilderung zorniger Gefühlslagen im *Moralischen Elementarbuch* soll das außerliterarische Nicht-Zustandekommen der Emotion durch die „psychologische Habitualisierung von Gewohnheiten aufgrund der Förderung von Anlagen und Empfindungen (moralische Sozialisation) gewährleisten“.⁴⁶⁰ Ein derartig pejorativ inszenierter Affekt drängt den Rezipienten zu jener Form pädagogischer Selbstdisziplinierung, die darauf abzielt, „daß nur noch erwartete, regelmäßige, zweckrationale Handlungen produziert werden können“⁴⁶¹, wie dies Jürgen Fohrmann im Kontext der Gattung der Robinsonaden herausgearbeitet hat.

Das Absprechen aller positiven Attribute geht zwangsläufig mit einer vereinfachenden Argumentation einher:

Wie bei [Christian] Wolff sollen auch im späten 18. Jahrhundert die Leidenschaften und Affekte bezwungen, gemäßigt, gedämpft und vertrieben werden. Die Zähmung der Leidenschaften ist ein wesentliches Element im Programm empfindsamer Diätetik.⁴⁶²

Kehren wir nun an den Anfang und das im dritten Stück der *Hamburgischen Dramaturgie* formulierte „Gesetz“ zurück und vergleichen es genauer mit der Episode aus dem *Elementarbuch*, um die zu Tage tretenden Ambivalenzen des Zornbegriffes noch einmal deutlich benennen zu können.

Lessings methodischer Zugriff ist grundlegend anders als der von Salzmann, will er doch keine Menschen davon abhalten, in Zorn zu geraten, sondern er möchte Schauspielern die Affizierung bewusst ermöglichen. Beide versuchen einen möglichst vorbildlichen, mustergültigen Zorn zu beschreiben, jedoch beschränken sich die Ausführungen in der *Hamburgischen Dramaturgie* deshalb auf den (äußeren wie inneren) *Ausdruck* der Emotion. Vom „hastigen Gang“ über die „zitternde Lippe, das Knirschen der Zähne u. s. w.“ (HD, 3, 199). Lessing greift an dieser Stelle sozusagen in den Fundus der Emotion und buchstabiert das Register der physiologischen Kennzeichen der „äußerste[n] Wut des Zornes“ (HD, 3, 198) durch, das der Schauspieler in Form einer „mechanische[n] Nachäffung“ (ebd.) an seinem Körper zu reproduzieren hat, um jenes „dunkle[] Gefühl von Zorn“ in der „Seele“ (HD, 3, 199) zu generieren, das cha-

meint, daß es sich bei ihren Krankheiten meistens um konvulsivische Störungen handelt. Da der Kopf bei Kindern verhältnismäßig größer und das Nervensystem daher relativ entwickelter ist als bei Erwachsenen, sind ihre Nerven um so reizbarer. Haltet aufs sorgsamste die Dienstboten von ihnen fern, die sie reizen, ärgern und ihnen auf die Nerven gehen.“ Zur Bedeutung des Zorns im Werk von Rousseau, der seinem *Émile* ein Zitat aus Senecas *De ira* voranstellt, vgl. Coleman: Anger, Gratitude and the Enlightenment Writer (Anm. 67 dieser Studie).

⁴⁶⁰ Herrmann, Ulrich: Pädagogisches Denken, in: Handbuch der deutschen Bildungsgeschichte, Bd. II: 18. Jahrhundert, hg. v. Notker Hammerstein u. Ulrich Herrmann, München 2005, S. 97-133, hier: S. 114.

⁴⁶¹ Fohrmann, Jürgen: Abenteuer und Bürgertum. Zur Geschichte der deutschen Robinsonaden im 18. Jahrhundert, Stuttgart 1981, S. 103.

⁴⁶² Sauder, Gerhard: Empfindsamkeit. Bd. 1: Voraussetzungen und Elemente, Stuttgart 1974, S. 133.

rakteristisch für die „Empfindung“ (HD, 3, 197) ist:

Die Empfindung ist überhaupt immer das streitigste unter den Talenten eines Schauspielers. Sie kann sein, wo man sie nicht erkennt; und man kann sie zu erkennen glauben, wo sie nicht ist. Denn die Empfindung ist etwas Inneres, von dem wir nur nach seinen äußern Merkmalen urteilen können. (Ebd.)

Ausgehend von der bloßen „Accentuation“ (ebd.) der oben genannten äußeren Bewegungsmuster, Mienen und Gesten verläuft die Bewegungsrichtung als Selbstinduktion von außen nach innen und umgekehrt. Bei dieser ‚Empfängnis‘ der inneren Empfindung entstehen „Veränderungen“ im Mienenspiel, „die nicht bloß von unserem Willen abhängen“ (HD, 3, 199): „Der Schauspieler initiiert zwar die Empfindung, aber sie macht ihn das schließlich wieder vergessen. Damit ist seine Unschuld im zweiten Schritt wieder hergestellt. Eine Unschuld der Absicht, die wohl die Voraussetzung dafür ist, dass der Akteur ‚wahr scheint‘.“⁴⁶³

Bis zu einem gewissen Grad beschneidet sich die menschliche Vernunft der theatralischen Authentizität halber selbst, indem sie bestimmte Ausdrucksweisen hervorbringt, die nicht ihrer unmittelbaren Kontrolle unterliegen: „sein Gesicht wird glühen, seine Augen werden blitzen, seine Muskeln werden schwellen [...]“. (HD, 3, 199) Das von Lessing in Anschlag gebrachte Prinzip selbstinszenierter Empfindungen spielt sich gleichwohl ausschließlich auf der Ebene des mimisch-gestischen Zeicheninventars des Acteurs ab. Zugleich funktioniert der Zorn hier auch ohne ein Objekt, während er gemäß seiner klassisch-antiken Bestimmung auf etwas angewiesen ist, das ihn hervorruft. Stattdessen stellt Lessing die Möglichkeit in Aussicht, dass sich ein Mensch, wenn wir die Theorie über den theatralen Kontext hinaus anthropologisch ausweiten, nach Bedarf in einen Zornigen verwandeln kann, „ohne es [d.i. ein wahrer Zorniger] zu sein, ohne im geringsten zu begreifen, warum er es sein sollte.“ (HD, 3, 199) Durch die Hintertür der Authentizität, die ja zunächst nichts weiter als ein möglichst natürliches Schauspiel liefern will, schleicht sich somit bei Lessing etwas von der graciánschen *Kunst, in Zorn zu geraten*.⁴⁶⁴ Zugleich liegt diese Argumentation auf einer Linie mit Seneca, der in *De ira* konstatiert: „Schauspieler beeindrucken bei ihren Auftritten das Publikum nicht, weil sie zornig sind, sondern *weil sie einen Erzürnten gut spielen* [Hervorhebung v. G.G.].“ (DI: 2.17, 93) Diese wirkmächtige Vorstellung⁴⁶⁵ einer emotiven Verstellung findet sich auch bei Kant wieder, der dem Menschen auf diesem Wege eine abgemilderte Form der Affekte zubilligt: „Ein Acteur, der selbst kalt ist, übrigens aber nur Verstand und starkes Vermögen der Einbildungskraft besitzt, kann durch einen affectirten (gekünstelten) Affect of mehr rüh-

⁴⁶³ Rothe: Lesen u. Zuschauen, S. 173.

⁴⁶⁴ Zur Parallele höfischer Unterweisungstexte des 17. Jahrhunderts mit der im 18. Jahrhundert auftretenden ‚kalten‘ Schauspieltheorie vgl. Rothe: Lesen u. Zuschauen, S. 153, Anm. 229.

⁴⁶⁵ Zur rhetorischen, auf Cicero zurückgehenden Technik der Selbstinduktion vgl. Geitner: Verstellung, S. 84.

ren als durch den wahren.“⁴⁶⁶ Nichtsdestotrotz wird das „stoische Tugendideal der Ataraxia“⁴⁶⁷, das sich bei Salzmanns moralischer Exempelgeschichte um die zwei Kutschen im Hohlweg noch eindeutig nachweisen lässt, in Lessings Modell der Selbstaffizierung⁴⁶⁸ ausgehebelt, weil seine Argumentation außerhalb eines „ethischen Ausdrucks“⁴⁶⁹ der moralischen Dichotomie gut/böse und tugendhaft/lasterhaft verortet ist. Dies ermöglicht einen durch Vernunft und Willen gesteuerten Gebrauch der Emotion, wie er in Aristoteles’ *Rhetorik* sowie Graciáns *Handorakel* geschildert worden ist. Auch Gellerts rührendes Lustspiel *Die zärtlichen Schwestern*, das im Folgenden analysiert werden soll, arbeitet mit einem Zornkonzept, das die Emotion nicht grundsätzlich als negativ einstuft, sondern sie in das Modell empfindsamen Sprechens integriert.

5.2 „Und mitten in dem Zorne wird die Liebe [...] hervorbrechen.“⁴⁷⁰ Gellerts *Zärtliche Schwestern*

Ich sehe in die Zukunft, und was ich darinn [!] erblicke, macht mich vor Schrecken erstarren. – Wenn er weiter nichts als lasterhaft wäre, so würde ich noch nicht verzweifeln. Aber er spielt zugleich den Gesitteten und Tugendhaften!⁴⁷¹

Die von Lessing in der *Hamburgischen Dramaturgie* ausgearbeitete Schauspielunterweisung ist auf der einen Seite sehr präzise: Die beim superlativischen Zorn vom Akteur verlangte *eloquentia corporis* wird hinsichtlich des physiologischen Ausdrucks sowie des korrelativ dazu strukturierten seelischen Eindrucks exakt umrissen. Andererseits jedoch ist sie hinsicht-

⁴⁶⁶ Kant: Anthropologie, S. 187 (§78). Dem ist der Einwand Riccobonis hinzuzufügen, ob Akteure sich tatsächlich von einem einstudierten Dramentext affizieren lassen können: „Der Schauspieler kömmt auf die Bühne, die ersten Worte die er hört, sollen ihm ein außerordentliches Schrecken verursachen, er nimmt diese Stellung an, Gesicht, Gestalt und Stimme zeigen ein Erstaunen, wodurch der Zuschauer gerührt wird. Kann er wohl in der Tat erschrocken sein? Er weiß es ja auswendig, was man ihm sagen will, und kömmt eben, daß man es ihm sagen soll, auf die Bühne.“ (In: Riccoboni: Schauspielkunst, S. 905)

⁴⁶⁷ Nowitzki, Hans-Peter: Der wohltemperierte Mensch. Aufklärungsanthropologien im Widerstreit, Berlin 2003, S. 19. Nowitzki weist in diesem Kontext für das 18. Jahrhundert einen Rückgang von Affektunterdrückung zugunsten einer maßvollen, vernünftigen Affektregulierung im Sinne des „rechte[n] Maß[es]“ (ebd.) nach.

⁴⁶⁸ Unter besonderer Berücksichtigung von Quintilian vgl. zu diesem Begriff auch Campe, Rüdiger: Affizieren und Selbstaffizieren. Rhetorisch-anthropologische Näherung ausgehend von Quintilian *„Institutio oratoria“* VI 1-2, in: Rhetorische Anthropologie. Studien zum Homo rhetoricus, hg. v. Josef Kopperschmidt, München 2000, S. 135-152.

⁴⁶⁹ Geitner: Verstellung, S. 286.

⁴⁷⁰ Gellert, Christian Fürchtegott: *Die zärtlichen Schwestern*, in: ders.: Gesammelte Schriften, Bd. 3: Lustspiele, hg. v. Bernd Witte u.a., Berlin/New York 1988, S. 195-261, hier: S. 204 (1.4); im Folgenden mit der Sigle ZS, Aufzug und Auftritt sowie der Seitenzahl im Text nachgewiesen.

⁴⁷¹ Diderot, Denis: *Der Hausvater*, in: ders.: *Das Theater des Herrn Diderot*, Bd. 2, übers. v. Gotthold Ephraim Lessing, Berlin 1781, S. 15 (Auftritt 1.5).

lich ihrer moralischen Qualität indifferent formuliert: Im Gegensatz zu Salzmanns *Moralischem Elementarbuch*, das nach den Prinzipien pädagogisch-philanthropischer Affektregulierung verfährt, findet bei Lessing eine Einordnung des Zorns in eine bestimmte Verhaltensnorm bzw. einen bestimmten Charakter- oder Handlungstypen nicht statt. Die *Hamburgische Dramaturgie* geht stillschweigend von der Grundprämisse aus, dass in einem beliebigen Theaterstück ein Bedarf an „höchster Wuth des Zornes“ vorkommen kann. Ob dieser Zorn nun moralisch gut oder schlecht konnotiert ist, ob er auf Achilles oder Medea rekurriert, ist dabei unerheblich.

In den folgenden Untersuchungsabschnitten sollen am Beispiel des rührenden Lustspiels *Die Zärtlichen Schwestern* von Christian Fürchtegott Gellert⁴⁷² und der zwei bürgerlichen Trauerspiele *Miss Sara Sampson* und *Emilia Galotti* von Lessing exemplarisch Darstellungsweisen von Zorn im 18. Jahrhundert untersucht werden. Zu berücksichtigen ist hierbei, dass sich beide Gattungen wesentlich durch die „Einkodierung der Mitgefühlserregung“⁴⁷³ auszeichnen. Besonderes Augenmerk ist in diesem Kontext darauf zu richten, dass sich im 18. Jahrhundert unter dem Stichwort der „Zärtlichkeit“⁴⁷⁴ ein tiefgreifender Wandel in der Kommunikation von Emotionen vollzieht. Ausgehend von England⁴⁷⁵ und Frankreich⁴⁷⁶ werden die Affekte im Radius der Sprache des Herzens bzw. der *eloquentia cordis*⁴⁷⁷ neu vermessen. Dabei fällt das rhetorische Wissen um die Wirkweise der Affekte parallel zum Aufstieg bürgerlicher Werte und Normen zunehmend unter das Verdikt einer nicht länger zulässigen höfischen Ver-

⁴⁷² Uwe Steiner bezeichnet die Bedeutung von Gellerts Lustspielen als „bahnbrechend[]“ für die Entwicklung der Empfindsamkeit in Deutschland; vgl. ders.: „Der König hat geweint“. Friedrich der Große und die Empfindsamkeit, in: Das Projekt Empfindsamkeit und der Ursprung der Moderne. Richard Alewyns Sentimentalismusforschungen und ihr epochaler Kontext, hg. v. Klaus Garber u. Ute Széll, München 2005, S. 139-160, hier: S. 143.

⁴⁷³ Tar, Gabriella-Nóra: Die Verkörperungen der Weiblichkeit in *Die zärtlichen Schwestern* von Christian Fürchtegott Gellert. Ein Beitrag zum bürgerlichen Drama des 18. Jahrhunderts, in: Zeitschrift der Germanisten Rumäniens 10 (2001), S. 20-32, hier: S. 22. In diesem Zusammenhang sei ergänzt, dass sich die Literatur der Empfindsamkeit primär an das weibliche Geschlecht richtete; vgl. Becker-Cantarino, Barbara: Empfindsamkeit und Frauenlektüre, in: Das Projekt Empfindsamkeit und der Ursprung der Moderne. Richard Alewyns Sentimentalismusforschungen und ihr epochaler Kontext, hg. v. Klaus Garber u. Ute Széll, München 2005, S. 191-213.

⁴⁷⁴ Zum Begriff der Zärtlichkeit vgl. Wegmann, Nikolaus: Diskurse der Empfindsamkeit. Zur Geschichte eines Gefühls in der Literatur des 18. Jahrhunderts, Stuttgart 1988, S. 100. Zur Verbindung von Zärtlichkeit und Moral vgl. Jäger, Georg: Empfindsamkeit und Roman. Wortgeschichte, Theorie und Kritik im 18. und frühen 19. Jahrhundert, Stuttgart u. a. 1969, S. 46f.

⁴⁷⁵ Zur herausragenden Bedeutung Englands für die Etablierung von *sensibility* im Zuge u. a. der Idee des *moral sense* von Shaftesbury, moralischer Wochenschriften und der Romane Richardsons vgl. Fontius, Martin: „Sensibilität/Empfindsamkeit/Sentimentalität“, in: Ästhetische Grundbegriffe. Bd. 5, hg. v. Karlheinz Barck u. a., Stuttgart 2003, S. 487-508, hier: S. 494f.

⁴⁷⁶ Zum Einfluss von Rousseaus zweitem *Discours*, in dem er das Mitleid (*pitié*) als wichtigsten menschlichen Affekt herausarbeitet, vgl. Behrens: Affektenlehre, Sp. 238.

⁴⁷⁷ Vgl. Geitner: Sprache der Verstellung, S. 5.

stellung.⁴⁷⁸ Auch oder gerade weil die empfindsam strukturierten Texte (natürlich) die als Gegenkonzept zur Verstellung in Anschlag gebrachte Natürlichkeit nur mit dem Stilmittel der *dissimulatio artis*⁴⁷⁹ umsetzen können und das „[Bürgertum] sich stets der Aufrichtigkeit seiner Empfindungen versichern musste“⁴⁸⁰, die in scharfem Kontrast zur „Inkommunikabilität von Echtheit“⁴⁸¹ steht:

Mit der These von der Unverstelltheit und Authentizität des Gefühls manövriert sich die Empfindsamkeit in eine paradoxe Situation. Erst die These von der Authentizität des Gefühls provoziert die Gegenthese, daß zumindest in der Sprache authentische Empfindung nicht darstellbar sei.⁴⁸²

In der Formel „Der mitleidigste Mensch ist der beste Mensch“⁴⁸³ wird das Mitleid zu dem zentralen menschlichen⁴⁸⁴ Gefühl (v)erklärt. Alle anderen Empfindungen dienen ausschließlich als mögliche Generatoren des Mitleids. Dies wirft die entscheidende Frage auf, welche Funktion und welchen Stellenwert Zorn im Rahmen der Empfindsamkeit, von der Forschung als „Schlüsselement des gesamten Aufklärungsprozesses“⁴⁸⁵ und „soziale Fundamentalkategorie“⁴⁸⁶ bezeichnet, überhaupt haben kann. Denn zunächst drängt sich angesichts des „Attributs ‚zärtlich‘“, das als „symptomatisch für die gesamte Epoche“⁴⁸⁷ gilt, der Eindruck auf, dass einer zornigen Gefühlslage auf Grund ihrer offensiven Streit- und Rachlust von vornherein der Weg ‚in die Herzen empfindsamer Seelen‘ mit ihrer „Kultur der Beständigkeit“⁴⁸⁸ sowie ihrem charakteristischen „ideale[n] Liebeskonzept mittlerer Intensität zwischen den

⁴⁷⁸ Vgl. Saße, Günter: Aufrichtigkeit: Von der empfindsamen Programmatik, ihrem Kommunikationsideal, ihrer apologetischen Abgrenzung und ihrer Aporie, dargestellt an Gellerts *Zärtlichen Schwestern*, in: Texttyp, Sprechergruppe, Kommunikationsbereich. Studien zur deutschen Sprache in Geschichte und Gegenwart, hg. v. Heinrich Löffler, Berlin/New York 1994, S. 105-120, hier: S. 111.

⁴⁷⁹ Vgl. hierzu Till, Dietmar: Gellert und die Rhetorik. Antike Theorie und moderne Transformation, in: Gellert und die empfindsamen Aufklärung. Vermittlungs-, Austausch- und Rezeptionsprozesse in Wissenschaft, Kunst und Kultur, Berlin 2009, S. 39-52, hier: S. 46.

⁴⁸⁰ Sauder: Empfindsamkeit, S. 126.

⁴⁸¹ Luhmann: Liebe als Passion, S. 54; vgl. auch ebd., S. 132f.: „Trotzdem laufen – von Montaigne bis Rousseau – zwei Einstellungen nebeneinander her. Es gibt schon den radikalen Zweifel an der Möglichkeit des Aufrichtigseins und die Entlarvung der Sinnlosigkeit des Versuchs. Er mündet in die Einsicht der Inkommunikabilität der Icherfahrung, des authentischen Selbstseins. Andererseits sucht man immer wieder einen Ausweg mit Hilfe der semantischen Differenz von Natürlichkeit und Künstlichkeit, Natur und Zivilisation.“

⁴⁸² Oesterle: Sprachwerdung des Gefühls, S. 56.

⁴⁸³ Lessing, Gotthold Ephraim/Mendelssohn, Moses/Nicolai, Friedrich: Briefwechsel über das Trauerspiel, in: Lessing, Gotthold Ephraim, Werke und Briefe in zwölf Bänden, Bd. 3: Werke 1754-1757, hg. v. Conrad Wiedemann, Frankfurt a. M. 2003, S. 662-736, hier: Brief von Lessing an Nicolai, November 1756, S. 671.

⁴⁸⁴ Das Attribut ‚bürgerlich‘ muss hier stets mitgedacht werden.

⁴⁸⁵ Koschorke, Albrecht: Körperströme und Schriftverkehr. Mediologie des 18. Jahrhunderts, München 1999, S. 11.

⁴⁸⁶ Frömmer, Judith: Vaterfiktionen. Empfindsamkeit und Patriarchat in der Literatur der Aufklärung, München 2008, S. 21.

⁴⁸⁷ Krüger, Renate: Das Zeitalter der Empfindsamkeit. Kunst und Kultur des späten 18. Jahrhunderts in Deutschland, Wien/München 1972, S. 37.

⁴⁸⁸ Koschorke: Körperströme, S. 36.

Extrempolen leidenschaftlicher Passion und allgemeiner Menschenliebe⁴⁸⁹ versperrt sein könnte. Allerdings lässt sich schon anhand von Gellerts Lustspiel nachweisen, dass Zorn und Zärtlichkeit für den *homo passionis*⁴⁹⁰ durchaus konvenabel sind.

Ein Blick in das Personenregister des 1747 erschienenen rührenden Lustspiels – die „Übergangsform zwischen der sächsischen Typenkomödie und dem bürgerlichen Trauerspiel“⁴⁹¹ – reicht aus, um einen grundlegenden Unterschied zu den beiden in den Kapiteln 4.2 und 4.3 analysierten barocken Trauerspielen offenzulegen. Während dort jeweils über zwanzig Figuren auftreten, sind es im Lustspiel Gellerts nur sieben. Vier von diesen – Cleon, seine Töchter Lottchen und Julchen sowie sein Bruder, der Magister – bilden den geschlossenen Kreis einer familiären „Gesinnungsgemeinschaft“⁴⁹², in den die beiden Liebhaber Siegmund und Damis einheiraten möchten.

Auch der Dramenbeginn der *Zärtlichen Schwestern* könnte nicht weiter von den Eröffnungsmonologen bei Gryphius und Lohenstein entfernt sein, die jeweils von einer herausragenden Position aus die Katastrophe eines ganzen Weltreiches thematisieren, wohingegen die Handlung von Gellerts Lustspiel den Rezipienten in medias res in das kleinbürgerliche Idyll des heimischen Gartens entführt, wo das Teeservice soeben angerichtet worden ist: „LOTTCHEN. Lieber Papa, Herr Damis ist da. Der Thee ist schon in dem Garten, wenn Sie so *gut seyn* und hinunter gehen wollen [Hervorhebungen v. G.G.]“⁴⁹³ (ZS: 1.1, 199) Bereits der Eröffnungssatz illustriert das nicht zuletzt der Gattung des Lustspiels geschuldete neuartige Sprechen der dramatis personae unter dem Vorzeichen der Empfindsamkeit. Der mit dem sozial hochgestellten Figurenpersonal einhergehende hohe Stil, der sowohl metrisch – das gebundene Sprechen im Hexameter – als auch rhetorisch – das gesamte Arsenal tradierter Stilmittel – im barocken Trauerspiel voll ausgeschöpft wird, wird zugunsten einer ungebundenen, prosaischen Diktion aufgegeben, die vom ersten Wort der Anrede – „Lieber Papa“ –

⁴⁸⁹ Ecker: Süßer Schein, S. 23.

⁴⁹⁰ Zum Wandel des Passionsbegriffs im Zeitalter der Aufklärung weg von seiner ursprünglich passiven hin zu einer aktiven Bedeutung vgl. Thies, Christian: Einführung in die philosophische Anthropologie, Darmstadt 2004, S. 66-75.

⁴⁹¹ Ecker, Hans-Peter: Süßer Schein der Traurigkeit. Christian Fürchtegott Gellerts weinerliches Rührstück *Die zärtlichen Schwestern*, in: Zagadnienia Rodzajów Literackich 43 (2000), Nr. 1-2, S. 16-25, hier: S. 17. Zur bis in die 1770er Jahre im Vergleich zum bürgerlichen Trauerspiel populäreren Gattung des Lustspiels vgl. Rothe: Lesen und Zuschauen, S. 130f. sowie, zur moralischen Implikation, Fischer-Lichte, Erika: Kurze Geschichte des deutschen Theaters, Stuttgart 1993, S. 93: „Der Bürger, den Gellert hier [in *Über das rührende Lustspiel* (1751)] im Blick hat, ist der empfindende, der empfindsame Bürger. Wenn die Literarisierung des Theaters ihren Zweck erfüllen soll, das Theater in eine Sittenschule, in eine moralische Anstalt zu verwandeln, so muß sie an die Empfindung des Zuschauers appellieren.“

⁴⁹² Saße: Aufrichtigkeit, S. 106.

⁴⁹³ In diesem Zusammenhang stellt Kurt May fest: „Jede Illusion von Raumwirklichkeit fehlt hier in der rationalistischen Dichtung [Gellerts]. In die ‚Natur‘ führt diese Komödienwelt wahrhaftig nur einmal hinaus, und zwar ins Gärtchen vor dem Haus, wo man nämlich Kaffee trinkt.“ In: ders.: Das Weltbild in Gellerts Dichtung, Frankfurt a. M. 1928, S. 37.

versucht, dem titelgebenden Attribut der Zärtlichkeit gerecht zu werden.⁴⁹⁴ Zudem sind die auftretenden Personen der barocken Trauerspiele historisch verbürgt; vor allen Dingen Lohenstein legt in einem ausführlichen, ja überbordenden Anmerkungsapparat (vgl. IBS: Nöthige Erklär= und Anmerckungen, S. 202-243) die von ihm verwendeten historischen Quellen offen, die er für die dramatische Ausgestaltung seines Stoffes herangezogen hat. Demgegenüber sind die Figuren in *Die zärtlichen Schwestern* regelkonform zur Gattung der Komödie durchweg typenhaft gezeichnet.⁴⁹⁵

Die Ausgangssituation des Stücks offenbart von Anfang an eine Textstrategie, die dem Rezipienten am Beispiel der dramatis personae möglichst tugendhafte Charaktere vorstellen möchte. So ist Lottchen, deren Verehrer Siegmund im letzten Jahr sein gesamtes Vermögen verloren hat (vgl. ZS: 1.3, 202), sowohl finanziell als auch körperlich gegenüber ihrer Schwester benachteiligt. Sie unterstreicht jedoch, dass sie über ein Denken erhaben ist, das Konflikte und lasterhafte Neigungen wie Neid und Missgunst begünstigen könnte:

LOTTCHEN. Papa, warum bedauern Sie mich? Muß ich denn nothwendig eher heyrathen, als Julchen? Es ist wahr, ich bin etliche Jahre älter; aber Julchen ist auch weit schöner, als ich. Ein Mann, der so vernünftig, so reich, und so galant ist, als Herr Damis, und doch ein armes Frauenzimmer heyrathet, kann in seiner Wahl mit Recht auf diejenige sehen, die die meisten Annehmlichkeiten hat. Ich mache mir eine Ehre daraus, mich an dem günstigen Schicksale meiner Schwester *aufrechtig* zu vergnügen, und *mit dem meinigen zufrieden zu seyn* [Hervorhebungen v. G.G.].⁴⁹⁶ (ZS: 1.1, S. 199)

„Mit dem meinigen [stets] zufrieden zu seyn“, das ist im Prinzip die entscheidende moralische, an Protestantismus und Neustoizismus gemahnende Grundformel⁴⁹⁷, auf die sich das Drama von Gellert komprimieren lässt. Die Grundstimmung, auf die das Werk den Zuschauer vorbildhaft ‚einstimmen‘ möchte, ist die eines „zärtlichen Verliebtseins“⁴⁹⁸, das trotz aller

⁴⁹⁴ Hier steht die von Frömmer herausgearbeitete „liebvolle[] Herrschaft des zärtlichen Vaters“, die das Modell des Patriarchalismus in die Empfindsamkeit einbindet, im Vordergrund; in: Frömmer: Vaterfiktionen, S. 29.

⁴⁹⁵ Besonders fällt dies bei Cleons Bruder, dem Magister, auf. Vgl. auch May: Weltbild bei Gellert, S. 30.

⁴⁹⁶ Bemerkenswert an dieser Aussage ist der merkantil anmutende *Mehrwert*, mit dem Lottchen ihre Schwester *einschätzt*, der in offenem Widerspruch zur ansonsten propagierten empfindsamen Neigung des Herzens steht. Diese hat sich gerade nicht am Jahressalär auszurichten. Die Frage, ob (frühkapitalistisches) Leistungsdenken und Empfindsamkeit in einem Zusammenhang stehen, kann hier nicht weiter untersucht werden. Die historische Vorreiterrolle Englands sowohl für die *sensibility* wie für die Entstehung des modernen Kapitalismus, die von der Historikerin Joyce Appleby unlängst überzeugend herausgearbeitet wurde, wäre ein Indiz hierfür; vgl. dies.: Die unbarmherzige Revolution. Eine Geschichte des Kapitalismus, Hamburg 2011.

⁴⁹⁷ So ließe sich das Zitat von Lottchen unmittelbar mit dem 15. Lehrsatz von Epiktets *Handbüchlein der Moral* – „*Warte, bis du an die Reihe kommst*“ – verbinden: „Bedenke: Du mußt dich (im Leben) wie bei einem Gastmahl benehmen. Es wird etwas herumgereicht, und du kommst an die Reihe. Strecke deine Hand aus und nimm bescheiden deine Portion. Es wird weitergereicht. Halte es nicht zurück. Es ist noch nicht bei dir angelangt. Richte nicht schon von weitem dein Verlangen darauf, sondern gedulde dich, bis die Reihe an dir ist.“ In: Epiktet: Handbüchlein der Moral, S. 23.

⁴⁹⁸ Vgl. ZS: 1.1, S. 201: „CLEON. Ists möglich? Hätte ich doch nicht gedacht, daß du so verliebt wärest. LOTTCHEN. Zärtlich, wollen Sie sagen. Ich würde unruhig seyn, wenn ich nicht so zärtlich liebte [...]“

Herausforderungen von „Ruhe“ (ZS: 1.1, 200 u. 3.11, 251) sowie der „Tendenz zur Selbstverneinung“⁴⁹⁹ flankiert wird. Natürlich bedarf die nicht eben komplex gestaltete Handlung eines dramaturgischen Knotens, der gelöst werden will, um die intendierte Moral erfolgreich unter Beweis zu stellen. So muss Julchen zunächst von ihrem Glück überzeugt werden, sieht sie doch in ihrem „Eigensinn“⁵⁰⁰ (ebd.) nicht, dass sie in Damis verliebt ist – ein Befund, der für alle anderen Figuren offen zu Tage liegt und nicht weiter hinterfragt wird. Lottchen erklärt sich bereit, das *natürliche Empfinden*, d.h. ihre zärtliche Liebe⁵⁰¹, aus Julchen ‚herauszukitzeln‘: „Julchen hat Ursachen genug in ihrem eigenen Herzen und in dem Werthe ihres Geliebten, die sie zur Liebe bewegen können; diese will ich wider ihren Eigensinn erregen, und sie *durch sich selbst* und durch ihren Liebhaber besiegt werden laßen [Hervorhebung v. G.G.]“ (Ebd.)

Lottchen arbeitet folglich eine emotive Strategie, eine „Einweihung in die Gefühlswelt“⁵⁰² aus, indem sie mit ihrem Vater einen Plan entwirft, um eine bestimmte emotionale Haltung, den Eigensinn, durch eine andere, die zärtliche Liebe, zu ersetzen. Die Affizierung soll nur angestoßen werden, um sich in der Folge von „ihrem eigenen Herzen“ her selbständig zu entfalten.⁵⁰³ Am Anfang der *zärtlichen Schwestern* steht die Arbeit am Gefühl, die in der zügigen Etablierung eines emotionalen Regimes besteht, das durch Eindeutigkeit der jeweiligen mittig-maßvollen⁵⁰⁴ Gefühlslage und schnellstmögliche Einrichtung eines Systems allgemeiner Zärtlichkeit gekennzeichnet ist. Julchens Zuneigung zu Damis ist „umnebelt“ (ZS: 1.3, 203), deshalb ist es die Pflicht der übrigen Figuren, so schnell wie möglich für Aufklärung zu sorgen und die „kleinen Nebel [zu] vertreiben“ (ebd.).⁵⁰⁵ Der Weg aber, der zur richtigen, d.h.

⁴⁹⁹ Pikulik, Lothar: „Bürgerliches Trauerspiel“ und Empfindsamkeit, Köln/Graz 1966, S. 51.

⁵⁰⁰ Zur hierbei zu beobachtenden „antiwolffianisch[en]“ Tendenz, bei der das „[Wollen] als autonome Kraft gegen die vernünftigen Argumente der anderen Figuren behauptet wird“ vgl. Löffler, Katrin: Anthropologische Konzeptionen in der Literatur der Aufklärung: Autoren in Leipzig 1730-1760, Leipzig 2005, S. 329.

⁵⁰¹ Zur Umstellung des Liebesbegriffs auf „Tugend und Beständigkeit“, die parallel zur Herausbildung der bürgerlichen Kernfamilie stattfindet, vgl. Koschorke: Körperströme, S. 21.

⁵⁰² Tar: Verkörperungen der Weiblichkeit, S. 26.

⁵⁰³ Vgl. Koschorke: Körperströme, S. 152: „Aus physiologischen Gründen kann nur der in Affekt versetzte Körper den Ansprüchen des Physiognomen genügen. Das ist einer der Gründe, weshalb charakterliche >Kälte< und >Trockenheit< in der *semiotica moralis* des 18. Jahrhunderts als etwas Irritierendes, geradezu Unheimliches gelten, und weshalb vollkommene Affektlosigkeit, etwa im neostoizistischen Sinn, einen tiefen Argwohn hervorruft.“

⁵⁰⁴ Vgl. hierzu das schon von Sauder formulierte Forschungsdesiderat: „Wieweit ‚Zufriedenheit‘ als zentrales Prinzip bürgerlicher Ethik vor allem in der deutschen Aufklärung das Denken in vielen Bereichen auf ‚Maß‘ und ‚Gleichgewicht‘ verpflichtete, bedürfte einer umfangreicheren Untersuchung.“ In: Sauder: Empfindsamkeit, S. 125.

⁵⁰⁵ Zum „kleinen Zorn vgl. Gellert, Christian Fürchtegott: Briefe, S. 40. Vgl. auch ders.: Abhandlung für das rührende Lustspiel, in: ders.: Gesammelte Schriften, Bd. 5: Poetologische u. Moralische Abhandlungen, Autobiographisches, hg. v. Werner Jung, John F. Reynolds u. Bernd Witte, Berlin/New York 1994, S. 145-173, hier: S. 153: „Es sind kaum die Anfänge dieser Empfindung, welche die Komödie zuläßt und auf kurze Zeit in der Absicht anwendet, daß sie diese *kleine* Bewegung durch etwas erwünschtes wieder stillen möge; welches in der Tragödie ganz anders zu geschehen pflegt [Hervorhebung v. G.G.]“ Hierzu ähnlich auch Hempel, Brita: Sara, Emilia, Luise: drei tugendhafte Töchter. Das empfindsame Patriarchat im bürgerlichen Trauerspiel bei

authentischen affektiven Einstellung führen soll, ist im Kontext dieser Studie höchst interessant, führt er doch über die Stationen der Verstellung und des Zorns:

LOTTCHEN. Mein Herr Damis, verändern Sie die Sprache bey Julchen etwas. Fangen Sie nach und nach an, ihr in den Gedanken von der Freyheit Recht zu geben. Diese Uebereinstimmung wird ihr anfangs gefallen, und sie sicher machen. Sie wird denken, als ob Sie Ihnen deswegen erst gewogen würde, da sie es doch lange aus weit schönern Ursachen gewesen ist. Und in diesem Selbstbetrüge wird Sie Ihnen ihr ganzes Herz sehen lassen.

DAMIS. Wollte der Himmel, daß Ihr Rath seine Wirkung thäte. Wie glücklich wollte ich mich schätzen!

LOTTCHEN (zu Siegmunden.) Und Sie müssen dem Herrn Damis zum Besten einen kleinen Betrug spielen, und sich gegen Julchen zärtlich stellen. Dieses wird ihr Herz in Unordnung bringen. Sie wird böse auf Sie werden. *Und mitten in dem Zorne wird die Liebe gegen den Herrn Damis hervorbrechen.* Thun Sie es auf meine Verantwortung [Hervorhebung v. G.G.]. (ZS: 1.4, S. 204)

Lottchen übernimmt an dieser Stelle die Regie für das Spiel im Spiel, wie es typisch für die Komödiengattung ist: Sie weist Damis und Siegmund theatrale Rollen zu, die sie vorübergehend zu spielen haben, um bei Julchen in Form „*extrovertierte[r] Intimität*“⁵⁰⁶ eine Übereinstimmung von innen (Herz) und außen (das „Herz sehen lassen“) hervorzurufen. Es geht um die emotionale Kalibrierung von Julchens Herz, mit anderen Worten die „Utopie einer unmittelbaren Übereinstimmung von Gefühl und sprachlichem Ausdruck“⁵⁰⁷, die mithilfe einer „[V]eränder[ung]“ der „Sprache“ bewerkstelligt werden soll und im Idealfall mit Luhmann gesprochen die „Kontinuität als Gefühl“⁵⁰⁸ gewährleistet.

Der „kleine[] Betrug“ basiert auf dem anthropologischen Wissen um die Wirkweise der menschlichen Affektivität, die sich nach Lottchens emotiver Strategie sowohl durch Dissimulation (Damis) wie Simulation⁵⁰⁹ (Siegmund) erfolgreich manipulieren lässt und damit die *graciánsche Kunst, in Zorn zu geraten* vom intriganten, lebensbedrohlichen spanischen Hofalltag mithilfe der „Rhetorik einer Anti-Rhetorik“⁵¹⁰ an die bürgerliche Kaffeetafel des 18. Jahrhunderts zu transferieren scheint: „Der Tugendhafte erscheint fähig, seine Liebe zu ver-

Lessing und Schiller, Heidelberg 2006, S. 31: „Gellert entschärft die Problematisierung der Krise, indem er sein dramatisches Personal mit den richtigen, ‚vernünftigen‘ Deeskalationsstrategien reagieren lässt.“

⁵⁰⁶ Tar: Verkörperungen der Weiblichkeit, S. 28.

⁵⁰⁷ Wegmann: Diskurse der Empfindsamkeit, S. 82.

⁵⁰⁸ Luhmann: Interaktion in Oberschichten, S. 150.

⁵⁰⁹ Vgl. Luhmann: Liebe als Passion, S. 114: „Es kommt dann eine doppelte Verstellung in Betracht: Das Simulieren von (nicht empfundener) Liebe und das Dissimulieren von (empfundener) Liebe; und beides kann, besonders im Zusammenwirken, genug ‚obstacles‘ erzeugen, daß ein Liebesverhältnis in Gang kommt.“

⁵¹⁰ Saße: Aufrichtigkeit, S. 113.

walten und zu reglementieren. Er verfügt vernünftig über sich und seine Gefühle.“⁵¹¹ Fast beiläufig wird der Zorn dabei in Lottchens Argumentation eingeschaltet. „[M]itten in dem Zorne“ markiert dabei einen emotionalen Zustand, der mit einem prototypischen Zorn nicht mehr viel gemeinsam hat, wie er für Achilles, Mose und Medea herausgearbeitet worden ist. Während dort das Bild der Abkehr und des Wegnehmens – Agamemnon nimmt Achilles die Sklavin weg, das Volk kehrt sich von Gott und seinem ersten Propheten ab, Iason kehrt sich von Medea ab und droht, ihr alles zu nehmen, was sie besitzt – dominiert, soll ihn hier eine vorgespülte Zuwendung evozieren.

Dies lässt sich nur damit erklären, dass Lottchen mit einem grundlegend anderen Zornbegriff operiert: In seinem Zentrum steht nicht eine Rache zwecks Wiederherstellung des ursprünglichen Zustandes, sondern lediglich eine zeitlich befristete ‚kleine‘ „Unordnung“, in der sich Julchens Liebe zu Damis sozusagen am Funken des Zorns über Siegmunds Avancen entzünden soll. Mithilfe von Rhetorik⁵¹² und emotiver Verstellung soll nach Lottchens Intrigenplan persuasiv die richtige, das heißt authentische Einstellung bei ihrer Schwester hergestellt werden. Ähnlich wie bei *Ibrahim Sultan* fungiert Zorn nach diesem Modell als Mittel zum Zweck. Allerdings werden in diesem Fall zärtliche Liebe und damit einhergehende familiäre Stabilität anvisiert. Zugleich wird die Emotion in beiden Fällen vor der eigentlichen Affizierung offengelegt: Es lässt sich geradezu von einer Verabredung zum Zürnen sprechen, mit dem Unterschied freilich, dass in Lohensteins Trauerspiel die Affekte im Reyen selbst zu Wort kommen, während bei Gellert die (zärtliche) Intrigantin die erwünschten Affektströme des Zorns um der „gleichgestimmte[n] Seele“⁵¹³ willen a priori in die richtigen Bahnen lenkt. Darüber hinaus wird deutlich, dass mit dem Wechsel der dramatischen Gattung offensichtlich auch ein Wechsel in der Tonart des Zorns einhergeht: Am Beispiel des osmanischen Kaisers exerziert Lohenstein die Konsequenzen eines, mit Aristoteles’ *Nikomachischer Ethik* gesprochen, *Zuviel* an herrschaftlicher Leidenschaft durch. Gellert hingegen geht es in seinem rührenden Lustspiel anfangs darum, ein *Zuwenig* an Liebe bei Julchen passgenau auf jene richtige, maßvolle *Mitte*⁵¹⁴ hin zuzuschneiden, die ein versöhnliches Ende garantieren soll. Lottchens Plan scheitert allerdings an ihrem Liebhaber Siegmund, der angesichts einer Erbschaft

⁵¹¹ Martens, Wolfgang: Die Botschaft der Tugend. Die Aufklärung im Spiegel der deutschen Moralischen Wochenschriften, Stuttgart 1968, S. 245.

⁵¹² Die umfassende Kenntnis der klassischen antiken Rhetorik darf bei Gellert, außerordentlicher Professor für Rhetorik an der Universität Leipzig, vorausgesetzt werden. Vgl. hierzu ausführlich Till: Gellert und die Rhetorik, S. 51f.

⁵¹³ Doktor, Wolfgang: Die Kritik der Empfindsamkeit, Frankfurt a. M. 1975, S. 473.

⁵¹⁴ Vgl. Wegmann: Diskurse der Empfindsamkeit, S. 120f.: „Einzig legitim, moralische Tugend wie körperliche Gesundheit gleichermaßen garantierend, ist ausschließlich die stets prekäre, dem Rat der Experten wie der ständigen Selbstkontrolle bedürftige Ausgeglichenheit der Mitte – alles andere ist ‚unnatürliche‘ Abweichung, ist pathologisch und unmoralisch zugleich.“

in Höhe von fünfzigtausend Talern⁵¹⁵, die zunächst fälschlicherweise Julchen zugesprochen wird, die Rolle des Verliebten nicht nur spielt, sondern wegen des vermeintlichen finanziellen Vorteils nunmehr tatsächlich um Julchens Hand anhält:

JULCHEN. Es kann seyn, daß ich dem Herrn Damis gewogen bin; aber muß ich darum seine Braut seyn? Nein, er ist so gütig, und sagt mir fast gar nichts mehr von der Liebe.

SIEGMUND. Aber, wenn ich Ihnen etwas von der Liebe sagte, würden Sie auch zürnen? Sie wissen es wohl nicht, wie hoch ich Sie -- doch --

JULCHEN. Bey Ihnen bin ich sehr sicher. So lange ein Lottchen in der Welt ist, werden Ihre Liebeserklärungen nicht viel zu bedeuten haben. Sie wollen mich vielleicht ausforschen; aber Sie werden nichts erfahren.

SIEGMUND. Meine Schöne, ich wollte wünschen, daß ich aus Verstellung redte; aber ach nein! Denken Sie denn, daß man --

JULCHEN. Und was?

SIEGMUND. Daß man Sie sehn und doch unempfindlich bleiben kann?

JULCHEN. Sie spielen die Rolle des Herrn Damis, wie ich sehe.

SIEGMUND. So werde ich sehr unglücklich seyn, weil Sie mit seiner Rolle nicht zu frieden [!] sind.

[...] JULCHEN. Sie können eine fremde Person vortrefflich annehmen. Aber auch die Liebe im Scherz beunruhigt mich. (ZS: 2.11, 228f.)

Lottchens Intrige scheitert in zweifacher Hinsicht: Zum einen setzt Siegmund die Technik amouröser Verstellung ein, um Damis' Position realiter einzunehmen und nicht um wie verabredet lediglich Julchens Zuneigung ans Licht zu bringen. Zum anderen reagiert Julchen nicht so, wie es ihre Schwester zuvor prognostiziert hat. Die lasterhafte Unbeständigkeit und Wankelmütigkeit, die an Siegmund expliziert wird⁵¹⁶, evoziert auf der gegenüberliegenden Seite zunächst keinen Zorn. Julchen erkennt ohne Schwierigkeiten die strategische Ausgangsposition, von der aus sich Siegmunds Komplimente vernünftig erklären lassen – als bewusst vollzogenes Rollenspiel, um ihr Gemüt „aus[zuforschen“.⁵¹⁷

⁵¹⁵ Vgl. hierzu Vogl, Joseph: *Kalkül und Leidenschaft. Poetik des ökonomischen Menschen*, Zürich 2002, S. 184: „Ausdrücklich sind bei Gellert also Kapital und Kapitalertrag die Möglichkeitsbedingung dafür, dass die disparaten Lebens- und Liebesgeschichten sich fortsetzen und immer wieder konvergieren, dass sich die Kontingenz der Verhältnisse nach der ‚Ruhe eines stillen Lebens‘ und dem Maß eines gleichförmigen Wechsels ausrichtet [...]“

⁵¹⁶ Vgl. hierzu ZS: 3.12, S. 252, wo der Magister die „Verwandschaft, welche ein Laster mit dem andern hat“ am Beispiel von Siegmunds Fehlverhalten akribisch durchexerziert.

⁵¹⁷ Andererseits stellt dies natürlich eine (erfolgreich bestandene) Probe auf die Wahrhaftigkeit von Julchens Gefühlslage dar. Dieses kontinuierliche Auf-die-Probe-Stellen durchzieht das gesamte Stück, vgl. dazu Kurdi, Imre: *Aufgeklärte Zärteleien und Spötteleien. Das Testament-Motiv in Gellerts Lustspiel Die zärtlichen Schwestern*, in: „Das rechte Maß getroffen“. Festschrift für László Tarnói zum 70. Geburtstag, hg. v. Ernő Kulcsár-Szabó, Karl Manherz u. Magdolna Orosz, Berlin/Budapest 2004, S. 26-34, hier: S. 32. Vgl. auch Saße, Günter: *Die Ordnung der Gefühle. Das Drama der Liebesheirat im 18. Jahrhundert*, Darmstadt 1996, S. 39:

Im weiteren Verlauf der Handlung gelingt es Siegmund jedoch zeitweilig, Julchen tatsächlich davon zu überzeugen, dass Damis sich von ihr abgewendet und stattdessen Lottchen zugewendet habe. Diese Vorstellung, die in (sehr) kleinem Maßstab das medeische Zornprinzip der von ihrem Gatten hintergangenen Frau zumindest andeutet, evoziert nun auf der Ebene des dramatischen Dialoges tatsächlich Julchens Zorn und bestätigt damit letztlich Lottchens Theorie:

JULCHEN. Der Verräther [d.i. Damis]! Ja, er soll läugnen. Ich mag dieses Verbrechen nie aus seinem Munde erfahren. Ich will ihn nicht bestrafen. Nein! Sein Gewissen wird mich rächen – – Wie? Er? dem ich heute mein Herz schenken – – doch nein, ich habe ihn nicht geliebt. Aber hat er nicht tausendmal gesagt, daß er mich liebte? Hält man sein Wort unter den Männern nicht besser?

SIEGMUND. O, meine Freundinn, lassen Sie das Verbrechen eines einzigen nicht auf unser ganzes Geschlecht fallen. Sollten Sie mein Herz sehen! Ja – – auch der Zorn macht Sie noch liebenswürdiger. (ZS: 3.1, 240)

In diesem Dialog fällt zunächst die Zornzuweisung auf, die Siegmund nachträglich als Reaktion auf Julchens Redepart vornimmt. Die Ausrufezeichen kombiniert mit emphatischen Ausrufen, die zwischen den Sätzen eingeschoben werden – „Der Verräther!“ / „Nein!“ – markieren die erfolgreiche Affizierung. Daran anschließend bilanziert die emotive Zuschreibung – „Ja – – auch der Zorn macht Sie noch liebenswürdiger.“ –, in welcher internen Affektlage Julchen sich aus Sicht des Gesprächspartners befindet.

Einem mit Blitz-und-Donner-Metaphorik einhergehenden Zorn wie bei Lohenstein ist bei Gellert der Weg versperrt, weil der Affekt nur unter dem Vorzeichen der Zärtlichkeit gedacht werden kann.⁵¹⁸ So nimmt sich Julchen nach dem emphatisch verurteilenden Ausruf „Der Verräther!“ selbst den Wind aus den Segeln, indem sie eine eigenmächtige Bestrafung des vermeintlich Schuldigen ausschließt und stattdessen Damis’ „Gewissen“ als ausreichendes Strafinstrument bezeichnet. Offensichtlich existiert hier keine Hand, die zum Schwert greifen will (Achilles), kein Mordkomplott wird geschmiedet (Medea) und auch kein göttlicher Zorn droht den Sünder zu vernichten (Mose). Der Zorn bzw. die durch Siegmund erfolgende Setzung des Zorns dient an dieser Stelle vielmehr dazu, Julchens wahre Gefühle zu Damis mithilfe einer Aposiopese offenzulegen: „– – Wie? Er? dem ich heute mein Herz schenken – –“⁵¹⁹

„Gefühle, wie sie hier konzipiert werden, hat keiner nur für sich, sondern immer im Hinblick auf den anderen, mit dem er sich zu einer kleinen Gemeinschaft Gleichempfindender zusammenschließt.“

⁵¹⁸ In diesem Sinne muss eine Formulierung wie „Julchen glaubt ihm [d.i. Siegmund] und macht Damis zornige Vorwürfe wegen seiner vermeintlichen Untreue“ (Löffler: Anthropologische Konzeptionen, S. 328) spezifiziert werden, da „zornige Vorwürfe“ nur von *einem* möglichen Affektausdruck ausgehen und nicht von einer Vielzahl divergierender Zornmodi.

⁵¹⁹ Zum Zeichen des Gedankenstrichs, der übrigens auch Siegmunds Rede (vgl. ZS: 2.11, 228f.) strukturiert und damit empfindsames Sprechen höchst erfolgreich kopiert, vgl. Wegmann: Diskurse der Empfindsamkeit,

Siegmunds Plan, tatsächlich hinter dem Rücken Lottchens mit Julchen anzubandeln, ist auf Grund von Julchens unverbrüchlicher Treue zum Scheitern verurteilt. Lottchens im Vorfeld formuliertes Wissen von der Wirkweise des menschlichen Herzens wird dadurch aber bestätigt, da Julchens Zorn tatsächlich ihr zärtliches Empfinden zu Damis offenlegt. So scheint es dem Anlass nur zu entsprechen, wenn Siegmund ihren Zorn komparativ als eine Steigerung ihrer bestehenden Qualitäten beurteilt: „Ja – – auch der Zorn macht Sie noch *liebenswürdiger* [Hervorhebung v. G.G.].“ Zugleich erhält der Affekt mit dieser positiven Konnotation ein neues Gesicht, das sich von der grimassenhaften Verzerrung unterscheidet, wie sie in der Tradition Senecas *De ira* von Lessing in der *Hamburgischen Dramaturgie* sowie von Salzmann im *Moralischen Elementarbuch* beschrieben wurde.⁵²⁰ Denn der Zorn bewegt sich in den *Zärtlichen Schwestern* stets innerhalb der geregelten Bahnen der Empfindsamkeit sowie der Konventionen des rührenden Lustspiels, die einen Affekt-Exzess bei den tugendhaften Protagonisten nicht vorsehen. Der Zorn passt sich den ihn umgebenden Rahmenbedingungen stets an, so dass er im barocken Trauerspiel beispielsweise zwangsläufig eine andere Sprache als im Drama der Empfindsamkeit sprechen muss.

Das von Gellert entworfene emotionale Regime verleiht auch dem Zorn im theatralen Kontext den Anstrich der Zärtlichkeit⁵²¹, so dass sich die These von der sprachlich-emotiven Gemachtheit und (Ver-)Wandelbarkeit der menschlichen Affekte in der Literatur erneut bestätigt. Das vorliegende Beispiel verknüpft eine altbekannte Voraussetzung des Zorns⁵²² mit einem neuartigen, nur mit dem Modus empfindsamen Sprechens zu verstehenden emotiven Nexus, der den Affekt mit der Attraktivität einer Figur kombiniert.

Der letzte Aufzug von Gellerts rührendem Lustspiel bringt die Peripetie mit sich, die das scheinbar ungerechte Schicksal – Julchen erhält nicht nur einen vermögenden Ehemann, son-

S. 84f.: „Wo immer man empfindsam ist, hat auch der Gedankenstrich Hochkonjunktur. Mit der Steigerung des Gefühls wird er immer zahlreicher, trennt er immer kürzere Wortfolgen, schließlich nur noch einzelne Worte [...]. Das Schweigen des Gedankenstrichs ist beredter als die längste Explikation des Gefühls.“

⁵²⁰ Vgl. hierzu Martus: *Die Beruhigung des Inneren*, S. 97: „Das Innere muß [bei Gellert] aus zweierlei Gründen auditiv organisiert sein: zum einen wegen der religiösen Unterfütterung, die Gottes Stimme einen besonderen Stellenwert einräumt, zum anderen wegen der zwar empfindsam gefühlsbetonten, gleichwohl dezidiert rationalistischen Dispositionen, die den Verstand zum Anführer im inneren Reich des Menschen ernennen und zur ‚Achtsamkeit auf seine Stimme und auf den Ausspruch eines innerlichen Gefühls dessen, was gut ist, oder nicht‘, ermahnen. Um diese Stimme zu hören, bedarf es eben einer ‚*Stille der Leidenschaften*‘.“

⁵²¹ Vgl. Sauder: *Empfindsamkeit*, S. 137: „Die aufgeklärte Empfindsamkeit konnte den Leidenschaften und Affekten (in Kants Sinn) keinen Platz in ihrem System des Gleichgewichts von ‚Kopf‘ und ‚Herz‘ anweisen. Nur ‚sanfte Leidenschaften‘ – besser als ‚sanfte Empfindungen‘ zu bezeichnen – waren in eine empfindsame Theorie zu integrieren.“ Übereinstimmend hierzu auch Wegmann: *Diskurse der Empfindsamkeit*, S. 75, der von der „Natürlichkeit der sanften, moralisch stets untadeligen Affekte“ spricht, welche in der Empfindsamkeit in den Mittelpunkt gestellt werden. Gleichwohl bleibt zu betonen, dass Zorn bei Gellert von den dramatis personae nach wie vor als Zorn und nicht etwa abgeschwächt als Ärger oder Verstimmtheit bezeichnet wird. Die ‚Sanftheit‘ des Zorns lässt sich demnach nur über den Kontext erschließen.

⁵²² Die Vorstellung von Damis' Untreue stellt in Julchens Augen eine unzulässige Beleidigung ihrer Person dar und ist kongruent zu Aristoteles' Begriffsbestimmung in der *Rhetorik* (vgl. RH: 2.2, 77f.).

dem auch eine eigene Erbschaft – zugunsten von Lottchen relativiert, erhält sie doch die im Testament festgeschriebene Erbschaftssumme zugesprochen. Zugleich wird Siegmunds „schändliche[r] Eigennutz“ (ZS: 3,12, 252) von allen Figuren außer Lottchen erkannt, die nunmehr gemeinschaftlich vor der Aufgabe stehen, die Ahnungslose von der „Niederträchtigkeit“⁵²³ (ZS: 3.20, 261) ihres Liebhabers zu überzeugen. Im klärenden Gespräch mit Damis’ Vormund Simon vollzieht der Zorn somit eine Drehung und kehrt zu jener Person zurück, die ihn am Anfang der Handlung überhaupt erst ins Spiel gebracht hat:

SIMON. Sie glauben, ich scherze? Ich will also deutlicher reden. Ihr Liebhaber ist ein Betrüger.

LOTTCHEN (erbittert). Mein Herr, Sie treiben die Sache weit. Wissen Sie auch, daß ich für die Treue meines Liebhabers stehe, und daß Sie mich in ihm beleidigen? Und wenn er auch der Untreue fähig wäre: so würde ich doch den, der mich davon überzeugte, eben so sehr hassen, als den, der sie begangen. Aber ich komme gar in den Zorn. Nein, mein Herr, ich kenne ja Ihre Großmuth. Es ist nicht Ihr Ernst, so gewiß, als ich lebe. (ZS: 3.14, 254f.)

Nicht wie im vorigen Beispiel wird der Zorn hier von außen an die Person herangetragen, sondern Lottchen registriert ihn, indem sie ihn als ein unzulässiges Antriebsmotiv sprachlich fixiert und damit zugleich isoliert: „*Aber ich komme gar in den Zorn.*“⁵²⁴ Eben dies setzt die von Seneca in *De ira* entworfene Aufteilung in einen primären – nicht unterdrückbaren –, einen sekundären – regulierbaren – und eine tertiären – unregulierbaren – Zorn in die theatrale Praxis um: Lottchen erkennt, dass sie zornig wird, indem sie ihre Affiziertheit in die Sprache überführt, wodurch sie in die Lage versetzt wird, mit Einsicht und Vernunft gegenzusteuern⁵²⁵, bevor der Affekt in ihr die Überhand gewinnen kann. Entscheidend an diesem Punkt ist, dass parallel zu Aristoteles’ in der *Nikomachischen Ethik* entworfener *mesotês*-Lehre Zorn nicht grundsätzlich verurteilt wird, sondern dass ihm ein Platz im menschlichen Gefühlshaushalt zugebilligt wird, sofern er ein bestimmtes Maß nicht überschreitet. Insofern wird dem

⁵²³ Siegmund lässt von Anfang an jene Stabilität in den persönlichen Tugendmaßstäben vermissen, mit der die übrigen Figuren in Gellerts Drama ausgestattet sind; so bezeichnet sich Siegmund bereits in 1.2 als „vor Vergnügen ganz truncken“ (ZS: 1.2, 201), nachdem er (von dieser unbemerkt) Zeuge von Lottchens Liebesbekenntnis ihm gegenüber geworden ist. „[T]runcken“ aber ist ein erstes Indiz dafür, dass er seiner Gefühle im weiteren Verlauf des Stückes eventuell nicht Herr sein bzw. sich an ihnen berauschen und damit ein ‚Zuviel‘ an sozial zulässiger Affektivität erreichen könnte.

⁵²⁴ Zur Figur Lottchens, die sich gegen Ende des Stückes zunehmend aus „dem Register der erhabenen Tragödiensprache“ bedient vgl. auch Detken, Anke: Im Nebenraum des Textes. Regiebemerkungen in Dramen des 18. Jahrhunderts, Tübingen 2009, S. 126.

⁵²⁵ Vgl. hierzu Schönborn, Sibylle: Christian Fürchtegott Gellert: *Die zärtlichen Schwestern*. Dramatisierung der Affekte, in: Interpretationen. Dramen vom Barock bis zur Aufklärung, Stuttgart 2000, S. 224-250, hier: S. 230: „Alle positiven Gefühlslagen der Empfindsamkeit, die Zärtlichkeit, das Vergnügen, die Wollust, das Mitleiden, sind keine reinen Affekte – schon gar nicht große Leidenschaften –, sondern komplexe, mittlere Gefühlsregungen unter dem steuernden und kontrollierenden Einfluß des Verstandes und der Vernunft.“

tugendhaft-empfindsamen Menschen von Gellert eine „readiness to anger“⁵²⁶ ausdrücklich zugestanden.

Mit eindeutig pädagogischem Impetus führt Gellert an der Figur des Lottchens mustergültig vor, wie erfolgreiches *Anger Management* bei einer empfindsamen Frau auszusehen hat: Nur die permanente Selbstüberwachung der eigenen Affektlage gewährleistet den ‚richtigen‘, d.h. zärtlichen, sozial schicklichen Gefühlsausdruck. Das wiederum lässt den Schluss zu, dass gerade Empfindsamkeit nur mit einer erhöhten Wachsamkeit gegenüber sich selbst und seinen Emotionen zu haben ist – der Empfindsame muss ständig auf der Hut sein vor dem Zuviel, aber auch Zuwenig. Dies resultiert in der paradoxalen Situation, dass ausgerechnet der die Sprache des Herzens sprechende Gefühlsmensch ein disziplinierter Zuchtmeister zu sein hat, der seinen Körper wie ein foucaultsches Panoptikum⁵²⁷ überwacht. Hierzu kongruent ist im letzten Auftritt das selbstgefällige Fazit des Magisters, nachdem Lottchen sich der „Thorheit des Liebhabers [Siegmund]“ (ZS: 3.20, 261) schlussendlich bewusst geworden ist und er mit „beispielhafter moralischer Standhaftigkeit aus dem Umkreis der gesitteten Bürger verwiesen [wird]“⁵²⁸: „Ich bin *ruhig*, daß ich das Laster durch mich entdeckt, und durch sich selbst bestraft sehe. So geht es. Wenn man nicht *strenge gegen sich selbst* ist: so *rächen* sich unsere Ausschweifungen für die Nachsicht, die wir mit unsern Fehlern haben [Hervorhebungen v. G.G.]“ (Ebd.)

Die in Gellerts Lustspiel anklingende *Ruhe* (des Gemüts, der politischen und finanziellen Verhältnisse etc.), die der Magister, ein „Anhänger [Christian] Wolffs“⁵²⁹, noch einmal in den Fokus rückt, geht mit einem Konzept von „[S]trenge“ einher, die Vorsicht statt „Nachsicht“ predigt und den „Ausschweifungen“ metaphorisch selbstmächtige Rachequalitäten zuspricht.

⁵²⁶ Coleman: Anger, Gratitude and the Enlightenment Writer, S. 122.

⁵²⁷ Zur Überwachungstechnik des Panoptismus vgl. das entsprechende Kapitel bei Foucault: Überwachen und Strafe, S. 251-292. Vgl. auch Fohrmann, Jürgen: Aufklärung als Doppelpunkt, in: Aufklärung als Form. Beiträge zu einem historischen und aktuellen Problem, hg. v. Helmut Schmiedt u. Helmut J. Schneider, Würzburg 1997, S. 64-69, hier: S. 66: „Aufklärung, so könnte man auch sagen, ist *perspicuitas*, ist ‚Durchsicht‘.“

⁵²⁸ Kurdi: Aufgeklärte Zärteleien, S. 30. Vgl. auch Saße: Aufrichtigkeit, S. 117: „Um – im wahrsten Sinne des Wortes – zu überspielen, daß in der *Unaufrichtigkeit*, die den Eigennutz kaschiert, eine dem Konzept der Liebessehe inhärente Problematik liegt, die zwar in der Figur Siegmunds projektiv abgewiesen wird, in der Radikalität der Abweisung aber auf das verweist, was die Konzeption der Liebessehe in Frage stellt, macht das Drama am Ende dem Zuschauer noch einmal nachdrücklich deutlich, worauf es ankommt.“ Vgl. hierzu auch Saße: Aufrichtigkeit, S. 105.

⁵²⁹ Engbers, Jan: Der „Moral-Sense“ bei Gellert, Lessing und Wieland. Zur Rezeption von Shaftesbury und Hutcheson in Deutschland, Heidelberg 2001, S. 38.

5.3 „Lassen Sie mich es hören, daß Sie Vater sind.“⁵³⁰ Lessings *Miß Sara Sampson*

Gerecht zu zürnen ist die seltene Eigenschaft Lessings. Er ist dann nicht verdunkelt, sondern erhellt, und ob man mit ihm haßt oder nicht, darf man seinem Zorn immer zutrauen, daß Wahrheit gewittert wird.⁵³¹

Parallel zur Stabilität der Tugend in den moralischen Wochenschriften⁵³² integrieren Gellerts *Zärtliche Schwestern* Zorn erfolgreich in einem Modell, das die dramatis personae als konventionalisierte Typen gestaltet. So verkörpert Cleon einen Familienvater, dessen patriarchalische Herrschaftsfunktion bei allen zärtlichen Tendenzen zu keinem Zeitpunkt ernsthaft in Frage gestellt wird. Demgegenüber lässt sich in den Gefühlshaushalten der Figuren von Lessings bürgerlichem Trauerspiel *Miß Sara Sampson* ein Riss bilanzieren, der zwischen der tradierten Affektenlehre einerseits und dem empfindsamen Mitleidskonzept andererseits aufklafft. Der in den Figuren angelegte Streit zweier gegensätzlicher emotionaler Regime resultiert darin, dass klassische Zornkonzepte ins Wanken geraten und neu konfiguriert werden. Die in den Abschnitten 3.2 und 3.3 herausgearbeiteten mosaïschen und medeïschen Zornprototypen spielen, wie im Folgenden gezeigt werden soll, bei diesem Vorgang eine zentrale Rolle.

Das noch stärker als Gellerts *Zärtliche Schwestern* im Zeichen des Gedankenstrichs stehende Stück⁵³³ setzte in Bezug auf die Freisetzung von Emotionen beim Publikum Maßstäbe.⁵³⁴ Die Handlung setzt mit der Ankunft Sir Williams und seines Dieners Waitwell in jenem „elenden Wirtshause“ (MSS: 1.2, 237) ein, in dem sich Williams Tochter Sara und ihr Geliebter Mellefont seit neun Wochen versteckt halten. Der Vater möchte seiner Tochter vergeben und sie zu sich zurückholen, damit sie ihm „den traurigen Rest [s]eines Lebens versüßen hilft“ (MSS: 1.1, 238). Sir Williams Bereitschaft, Mitleid mit dem Schicksal seiner Tochter zu haben, erscheint von Anfang an als umfassend: „Doch ich fühle es, Waitwell, ich fühle es; wenn diese

⁵³⁰ Lessing: *Miß Sara Sampson*, in: ders.: *Dramen*, hg. v. Kurt Wölfel, Frankfurt a. M. 1984, S. 235-331, hier: S. 330 (5.10). Im Folgenden im Text unter der Sigle MSS, Angabe von Aufzug u. Auftritt sowie der Seitenangabe nachgewiesen.

⁵³¹ Kommerell, Max: *Lessing und Aristoteles. Untersuchung über die Theorie der Tragödie*, Frankfurt a. M. 1960, S. 118.

⁵³² Vgl. Martens: *Botschaft der Tugend*, S. 245f.: „Das vernünftige Menschenbild der Wochenschriften kennt keine den Menschen unabwendbar von innen bedrohenden Gewalten. Es hat die christliche Vorstellung von der sündigen Verderbtheit des menschlichen Wesens aufgelöst, es hat aber auch keinen Platz für dämonische Mächte, für Abgründe, für Pathologisches, für ein ängstigendes, zerstörerisches Fatum [...]“

⁵³³ Vgl. Wentzlaff-Mauderer, Isabelle: *Wenn statt des Mundes Augen reden. Sprachlosigkeit und nonverbale Kommunikation in Miss Sara Sampson (1755), Düval und Charmille (1778), Kabale und Liebe (1784) und Penthesilea (1808)*, Bamberg 2001, S. 66: „[M]einer Zählung zufolge [sind es] im Text der Erstausgabe 947, die in 156 Fällen je einzeln, 380 mal doppelt, neunmal als Tripel und gar einmal als Quadrupel, also 546 mal als Unterbrechung auftreten.“

⁵³⁴ Zur zeitgenössischen Rezeption vgl. Fick: *Lessing-Handbuch*, S. 132f.

Vergehungen auch wahre Verbrechen, wenn es auch vorsätzliche Laster wären: ach! ich würde ihr doch vergeben. Ich würde doch lieber von einer lasterhaften Tochter als von keiner geliebt sein wollen.“ (Ebd.) Im direkten Vergleich zu Gellerts Drama mutet eine derartige Aussage in moralischer Hinsicht skandalös an, vermischt sie doch die Gegenstandsbereiche von Tugend und Laster, die nach den konventionellen Moralvorstellungen der *Zärtlichen Schwestern* unvereinbar sind. Am Beispiel des Siegmund wird dort ja expliziert, dass all jene Elemente, die sich „vorsätzliche[r] Laster“ und „Verbrechen“ schuldig machen, unverzüglich aus dem Kreis der zärtlichen, tugendhaften Seelen ausgestoßen werden. Sir William aber knüpft an seine Sanftmut, die schon in Aristoteles’ *Rhetorik* als Gegenteil von Zorn gilt (vgl. RH: 2.3, 83-85), keinerlei einschränkende Bedingungen. Seine ‚Mitleidenschaft‘, die sich physiologisch in Tränen äußert⁵³⁵, ist umfassend und schließt „böse Leute“ (MSS: 1.1, 237) ausdrücklich mit ein.

Andererseits, an diesem Punkt kommt das oben bereits angesprochene alte Affektsystem zum Tragen, muss bei Saras Vater vor Einsetzen der Dramenhandlung eine emotionale Transformation vorausgesetzt werden, die einen ursprünglichen, mosaisch strukturierten Zorn in die Bereitschaft zur kollektiven Vergebung verwandelt hat. Denn nachdem Waitwell begonnen hat, Saras charakterliche Vorzüge aufzuzählen, verlangt William von seinem Diener:

O schweig! [...] Ändre deine Sprache, wenn du mir einen Dienst tun willst. Tadle mich; mache mir aus meiner Zärtlichkeit ein Verbrechen; vergrößere das Vergehen meiner Tochter; erfülle mich, wenn du kannst, mit Abscheu gegen sie; *entflamme aufs neue meine Rache* gegen ihren verfluchten Verführer [...]. (MSS: 1.1, 237f.)

Die Aufforderung an Waitwell, seine „Sprache“ zu modifizieren, um den empfindsamen Zustand der „Zärtlichkeit“ zugunsten von „Abscheu“ gegenüber seiner Tochter aufgeben zu können, zeichnet sich durch Emotivität aus: Dem Gesprächspartner wird das Vermögen zugesprochen, von außen, allein durch eine „[Ä]ndr[ung]“ seiner Rede einen inneren Wandel in Form eines Gefühlsumschwunges hervorzurufen. In diesem Zusammenhang wünscht William sich ausdrücklich den Zorn zurück, wie es die Forderung „entflamme aufs neue meine Rache“ verdeutlicht. Hiermit wird nicht nur eine seit der Antike geläufige humorale Zornmetaphorik bedient, die den Affekt in eine direkte Beziehung zu einer feurigen Erwärmung und einem

⁵³⁵ Zur Beziehung von Männern und Tränen vgl. Genton, François: Weinende Männer. Zum Wandel der Empfindsamkeit im 18. Jahrhundert, in: *Gefühlskultur in der bürgerlichen Aufklärung*, hg. v. Achim Aurnhammer, Dieter Martin u. Robert Seidel, Tübingen 2004, S. 211-226. Zur sozialen Funktion gemeinsamen Weinens als Rezeptionsvorgang im Theatersaal vgl. Schlegel, August Wilhelm: *Vorlesungen über dramatische Kunst und Literatur*, dritte Ausgabe, besorgt v. Eduard Böcking, Leipzig 1846, S. 33f.: „Die Thränen, welche der Redner oder Schauspieldichter sie [d.i. das Publikum] für einen verläumdeten Unschuldigen, für einen in den Tod gehenden Helden zu vergießen nöthigt, befreunden, verbrüdernd sie alle. Es ist unglaublich, welche verstärkende Kraft die sichtbare Gemeinschaft Vieler für ein inniges Gefühl hat, das sich sonst gewöhnlich in die Einsamkeit zurückzieht, oder nur in freundschaftlicher Zutraulichkeit offenbart.“

„[E]ntflamme[n]“ setzt, darüber hinaus verlangt William nach einem geschulten Redner, der über das nötige Wissen verfügt, um „jemanden in Zorn [zu] versetzen“ (RH: 2.1, 77).

Wie schon in Gellerts Rührstück, in dem Lottchen als erstgeborene Tochter wegen der vakanten Mutterrolle Funktionen einer Gattin übernimmt⁵³⁶, gibt es auch in *Miß Sara Sampson* keine Gemahlin an der Seite des Familienvaters.⁵³⁷ Sara bringt den Tod ihrer Mutter im Kindbett im vierten Aufzug zur Sprache: „Mein Leben war ihr Tod – Gott! ich ward eine Muttermörderin wider mein Verschulden.“ (MSS: 4.1, 292) Auch Lessings Dramenheldin wird somit in ein eheähnliches Verhältnis zu ihrem Vater gedrängt, das sich bei Sir William durch eine von ihm selbst diagnostizierte Abhängigkeit zu Sara äußert: „Ich kann sie nicht länger entbehren; sie ist die Stütze meines Alters, und wenn sie nicht den traurigen Rest meines Lebens versüßen hilft, wer soll es denn tun?“ (MSS. 1.1, 238) Sara ist fest an den Haushalt ihres Vaters gebunden, eine reguläre Liebesbeziehung zu einem anderen Mann kann ausschließlich unter seiner patriarchalen Ägide geführt werden. In diesem Sinne lässt sich die Ankündigung „Er [d.i. William] will kommen und seine Kinder [d.s. Sara u. Mellefont] selbst zurückholen“ (MSS: 3.4, 282) überspitzt dahingehend deuten, dass Sir William eher einen Sohn adoptiert und in seinem Haus aufnimmt als dass er zulassen würde, dass seine Tochter sich seinem Einflussgebiet vollständig entzöge.

Im Gegensatz zu Gellerts *Zärtlichen Schwestern*, wo Damis und Siegmund trotz im Detail divergierender moralischer Auffassungen im Allgemeinen gesittet bleiben, beschreibt Lessing in *Miß Sara Sampson*, die als eine dramatische „Variante der *Clarissa* [von Richardson]“⁵³⁸ bezeichnet werden kann, ein Worst-Case-Szenario, das in Sir Williams väterlichem Zorn über die Liebesaffäre seinen Ausgang nimmt. Das Drama durchzieht neben dem einleitenden „entflamme aufs neue meine Rache“ ein Netz an Verweisen, die eindeutig belegen, dass William in diesem Kontext seine Fassung (kurzzeitig) verloren haben und zornig über den ‚Fall‘ seiner Tochter geworden sein muss:

- SIR WILLIAM Wenn ich meine *zu späte Strenge* erspart hätte, so würde ich wenigstens ihre Flucht verhindert haben. (MSS: 3.1, 272)

- WAITWELL Und vielleicht [enthält der Brief] ein aufrichtiges Bedauern, daß er [d.i. Sir William] *die Rechte der väterlichen Gewalt* gegen ein Kind brauchen wollen, für welche nur die Vorrechte der väterlichen Huld sind. (MSS: 3.3, 277)

⁵³⁶ Vgl. Schönborn: Dramatisierung der Affekte, S. 223-250, die diesen Befund in einer ausführlichen Analyse bestätigt.

⁵³⁷ Zur Abwesenheit der Mutter vgl. auch Hart, Gail K.: A Family without Women: The Triumph of the Sentimental Father in Lessing's *Sara Sampson* and Klinger's *Sturm und Drang*, in: Lessing Jahrbuch 22 (1990), S. 113-132.

⁵³⁸ von Matt: Die Intrige, S. 386. Zum Einfluss von Richardsons *Pamela* auf die Empfindsamkeit vgl. Reddy: Navigation of Feeling, S. 158.

- SARA Er [d.i. Sir William] bittet mich, seine *übereilte Strenge* zu vergessen und ihn mit meiner Entfernung nicht länger zu strafen. (MSS: 3.3, 282)
- MELLEFONT Ist er [d.i. Sir William] noch der Vater, *den wir flohen?* (MSS: 3.5, 285)
- NORTON Und ich will mich geirret haben, wenn Sie [d.i. Mellefont] es nicht lieber gesehen hätten, der Vater wäre *noch nicht* versöhnt. (MSS: 4.3, 296)⁵³⁹

Williams Zorn über den „allzu freien Zutritt [Mellefonts] in [s]einem Hause“ (MSS: 3.1, 272) hat sich vor Dramenbeginn entladen und vor dem zeitgeschichtlichen Hintergrund ist er als eine dem Hausvater legitim zustehende Reaktion zu werten.⁵⁴⁰ Zugleich lassen sich in Sir Williams Verhalten Verweise auf den alttestamentarischen, mosaischen Zornmodus erkennen: Durch die Abkehr von jenem „göttliche[n] Mann“ (MSS: 3.5, 286), der sowohl für die Aufstellung der häuslichen Gebote als auch für die Bestrafung etwaiger Gesetzesbrüche verantwortlich ist, wiederholt Sara symbolisch den Tanz um das goldene Kalb, nicht zuletzt weil sie sich mit Mellefont einem neuen ‚Gott‘ von gänzlich anderer „Denkungsart“ (MSS: 3.1, 272) unterwirft.

Ein zentrales Element der alttestamentarischen Geschichte besteht aber darin, dass Gott sich wie in Abschnitt 2.2 dargelegt durch Moses Einspruch (vgl. MO: 2.32, 95) besänftigen lässt und davon absieht, dass sein „Zorn über sie *entbrenne* und sie vertilge“ (ebd.). Analog dazu ist sich Sir William seiner alten Macht einerseits bewusst, andererseits ist ihm der Weg dahin zurück, wo die „Strenge“ sich ungehindert austoben kann, durch das neue Konzept umfassender Liebe und Barmherzigkeit, das markante neutestamentarische Züge trägt⁵⁴¹, verbaut. Es handelt sich um eine übersteigerte, ins Extrem getriebene Variation des mosaischen Zorns, spielt *Miß Sara Sampson* doch die Möglichkeit durch, was geschehen wäre, wenn sich das Volk aus Angst und Schrecken vor dem Zornausbruch ihres Herrn von diesem abgewandt und seiner eigenen Wege gegangen wäre.

Das wesentliche Konfliktfeld zwischen Vater, Tochter und Schwiegersohn in spe besteht darin, dass Sara und Mellefont bei Sir William die Verwandlung des Zorns in Sanftmut nicht in Erwägung ziehen.⁵⁴² Sara verlangt vor Lektüre jenes Briefes, in dem Sir William ihnen vergibt: „Aber nun sage mir wenigstens, Waitwell, [...] daß ihn meine Flucht erzürnet, aber

⁵³⁹ Alle Hervorhebungen v. G.G.

⁵⁴⁰ Vgl. Herrmann, Ulrich: Familie, Kindheit, Jugend, in: Handbuch der deutschen Bildungsgeschichte, Bd. 2: 18. Jahrhundert. Vom späten 17. Jahrhundert bis zur Neuordnung Deutschlands um 1800, hg. v. Notker Hammerstein u. Ulrich Herrmann, München 2005, S. 69-96, hier: S. 86.

⁵⁴¹ Vgl. von Matt, Peter: Verkommene Söhne, missratene Töchter. Familiendesaster in der Literatur, München/Wien 1995, S. 119: „In der Figuration des weichen Vaters hält Lessing dem strafenden Gott der Orthodoxie einen andern, neuen, sei’s urchristlich-sanften, sei’s aufklärerisch-toleranten Gott entgegen.“

⁵⁴² Vgl. Schenkel, Martin: Lessings Poetik des Mitleids im bürgerlichen Trauerspiel ‚Miß Sara Sampson‘: poetisch-poetologische Reflexionen. Mit Interpretationen zu Pirandello, Brecht und Handke, Bonn 1984, S. 77.

nicht gekränkt hat; daß er mich verwünscht, aber nicht bedauert.“ (MSS: 3.3, 275)⁵⁴³ Sara sehnt sich nach einem Vater, dessen einmaliger Jähzorn sich in der zeitlich unbefristeten emotionalen Stimmung „bittere[r] Verachtung“ verfestigt:

Wenn sein Brief alles enthielte, was ein aufgebrachter Vater in solchem Falle Heftiges und Hartes vorbringen kann, so würde ich ihn zwar mit Schauern lesen, aber ich würde ihn doch lesen können. Ich würde gegen seinen Zorn noch einen Schatten von Verteidigung aufzubringen wissen, um ihn durch diese Verteidigung, womöglich, noch zorniger zu machen. Meine Beruhigung wäre alsdann diese, daß bei einem gewaltsamen Zorne kein wehmütiger Gram Raum haben könne, und daß sich jener endlich in eine bittere Verachtung gegen mich verwandeln werde. Wen man aber verachtet, um den bekümmert man sich nicht mehr. Mein Vater wäre wieder ruhig, und ich dürfte mir nicht vorwerfen, ihn auf immer unglücklich gemacht zu haben. (MSS: 3.3, 277)

Sara, die hier als „Echo der Stimme ihres Vaters [d.i. Williams Ausspruch in I/1: ‚Entflamme aufs Neue meine Rache ...‘]“⁵⁴⁴ agiert, entpuppt sich als eine Expertin in Sachen Gefühlslagen. Mit einem psychologischen Wissen um die Wechselwirkungen von Emotionen ausgestattet, das nicht recht zum „unschuldigste[n] Kind, das unter der Sonne gelebt hat“ (MSS: 1.1, 237) passen will, entwirft sie die hypothetische Verlaufskurve eines „gewaltsamen Zorne[s]“. Das Ziel ist dabei eine allgemeine „Beruhigung“⁵⁴⁵ der Verhältnisse, die sich nach ihren Worten nur einstellen kann, wenn ihr Vater sich nicht mehr um sie „bekümmert“.

Das wiederholte Aufrufen des väterlichen Strafzorns fungiert als Beweis für Saras Aufrichtigkeit, die Sir William mit seinem Brief ausdrücklich auf die Probe stellt: „[Waitwell,] Gib auf alle ihre Mienen acht, wenn sie meinen Brief lesen wird. In der kurzen Entfernung von der Tugend kann sie die Verstellung noch nicht gelernt haben, zu deren Larven nur das eingewurzelte Laster seine Zuflucht nimmt.“ (MSS: 3.1, 272f.)⁵⁴⁶ Indem Sara sich bis zu dem Zeit-

⁵⁴³ Zu den in dieser Szene verwendeten rhetorischen Stilmitteln vgl. ebd., S. 116.

⁵⁴⁴ Ter-Nedden, Gisbert: Lessings Trauerspiele. Der Ursprung des modernen Dramas aus dem Geist der Kritik, Stuttgart 1986, S. 83.

⁵⁴⁵ Die Dramatis Personae in *Miß Sara Sampson* und *Emilia Galotti* oszillieren ständig zwischen Beruhigung und Beunruhigung, wobei eine dauerhafte „tranquillitas animi“ (Mönch: Abschrecken oder Mitleiden, S. 227) sich nicht einstellen will. Vgl. beispielsweise MSS: 1.7, 244-249.: „MELLEFONT Wie kann also meine Miß über die Verschiebung einer Zeremonie *unruhig* sein? [...] SARA [...] so dienen die sie [d.s. tugendhafte Taten] begleitenden Einbildungen zur *Vermehrung unserer Ruhe* und unseres Vergnügens. [...] MELLEFONT [...] zu Ihren Füßen bitte ich Sie: *beruhigen Sie sich*. [...] SARA Dessen Herz muß *ruhiger* oder *ruchloser* sein als meines [...].“ Vgl. hierzu auch Martus, Steffen/Stockinger, Claudia: Die Beruhigung des Inneren. Zur Audiologie der Affekte im 18. Jahrhundert, in: Emotions and Cultural Change. Gefühle und kultureller Wandel, hg. v. Burkhardt Krause u. Ulrich Scheck, Tübingen 2006, S. 77-99, hier: S. 80: „Die Verbindung von ‚Auffälligkeit‘ und ‚Rede‘ wird der Aufklärung jedoch problematisch, weil sie eine Kultur der Unauffälligkeit und des einfachen Funktionierens ausbildet, kurzum: eine Kultur präntendierter Natürlichkeit, die anstelle von Hierarchie und Rede Egalität und Ruhe favorisiert.“

⁵⁴⁶ Vgl. Wentzlaff-Mauderer: Wenn statt des Mundes Augen reden, S. 60: „Wie das Zitat zeigt, gilt der Gesichtsausdruck nach den Wertekategorien der *Miß Sara Sampson* als unkontrolliert und daher aussagekräftig hinsichtlich der Empfindungen, falls die betreffende Figur nicht mit Laster und Verstellung vertraut ist [...]. Gera-

punkt, wo Waitwell sich einer List bedient und ihr Verlangen nach einem zornigen Briefinhalt zum Schein bestätigt (vgl. MSS: 3.1, 278), rundheraus weigert, den Brief auch nur aufzumachen, stellt sie ihre Tugendhaftigkeit unter Beweis. Dies attestiert Waitwell ihr:

Doch verzeihen Sie mir, Miß, ich bin ein alter Plauderer und hätte es gleich merken sollen, daß Ihr Weigern nur eine rühmliche Besorgnis, nur eine tugendhafte Schüchternheit sei. Leute, die eine große Wohltat gleich, ohne Bedenken annehmen können, sind der Wohltat selten würdig. Die sie am meisten verdienen, haben auch immer das meiste Mißtrauen gegen sich selbst. Doch muß das Mißtrauen nicht über sein Ziel getrieben werden. (MSS: 3.3, 281)⁵⁴⁷

Erst Saras Herbeireden des Zorns – „Wenn man den Zorn eines Vaters unglücklicherweise verdient hat, so muß man wenigstens gegen diesen väterlichen Zorn so viel Achtung haben, daß er ihn nach allen Gefallen gegen uns auslassen kann.“ (MSS: 3.3, 279) – stellt die nach Erbrechen des Briefes sofort ‚herausquillende‘ „Liebe und Vergebung“ (MSS: 3.3, 277) in dem Licht dar, das Sir William letztlich in einer Apotheose verklärt: zu einer „erquickende[n] Erscheinung, vom Himmel gesandt, gleich jenem Engel, der den Starken zu stärken kam“ (MSS: 5.9, 325). Die anfängliche Konzentration auf die Vergeltung beim mosaischen Zorn lässt den Aspekt der Vergebung im Nachhinein umso deutlicher hervortreten. In diesem Sinne ist auch Mellefont's verzweifelt anmutender emotiver Aufruf in V/10 unmittelbar nach Saras Tod zu verstehen:

Nun ist sie tot, Sir; nun hört sie uns nicht mehr: nun verfluchen Sie mich! Lassen Sie Ihren Schmerz in verdiente Verwünschungen aus! [...] Was schweigen Sie noch? Sie ist tot; sie ist gewiß tot! Nun bin ich wieder nichts, als Mellefont. Ich bin nicht mehr der Geliebte einer zärtlichen Tochter, die Sie in ihm zu schonen Ursach' hätten. – Was ist das? Ich will nicht, daß Sie einen barmherzigen Blick auf mich werfen sollen! Das ist Ihre Tochter! Ich bin ihr Verführer! Denken Sie nach, Sir! – Wie soll ich Ihre Wut besser reizen? [...] Meinetwegen mußte sie sterben! – Sie machen mich mit Ihrer Langmut ungeduldig, Sir! *Lassen Sie mich es hören, daß Sie Vater sind* [Hervorhebung v. G.G.]. (MSS: 5.10, 329f.)

An dieser Stelle lässt sich erneut die Kollision zweier Zornmodelle beobachten: Das eine, zu diesem Zeitpunkt⁵⁴⁸ von Mellefont vertretene, kennt als Reaktion auf die Verführung einer „unerfahrene[n] Tugend“ (MSS: 5.10, 330) ausschließlich die Sprache der Vergeltung. So impli-

de Saras Mimik und Blickverhalten sind daher äußerst informativ; ihre Tränen sind sprechende Indizien der Tugendverbundenheit.“

⁵⁴⁷ Nach diesem Prinzip stellen auch die *Zärtlichen Schwestern* wiederholt ihre Tugend unter Beweis.

⁵⁴⁸ Vgl. im Kontrast hierzu aber MSS: 1.7, 247f., wo Mellefont im Dialog mit Sara eine deutlich moderatere Position vertritt: „Wie? muß der, welcher tugendhaft sein soll, keinen Fehler begangen haben? Hat ein einziger so unselige Wirkungen daß er eine ganze Reihe unsträflicher Jahre vernichten kann? So ist kein Mensch tugendhaft; so ist die Tugend ein Gespenst, das in der Luft zerfließet, wenn man es am festesten umarmt zu haben glaubt; so hat kein weises Wesen unsere Pflichten nach unsern Kräften abgemessen; so ist die Lust, uns strafen zu können, der erste Zweck unsers Daseins [...]“

ziert das „Lassen Sie mich es hören, daß Sie Vater sind“ die Aufforderung nach rückhaltloser Zornentladung, die Mellefont durch eine Auflistung seiner vermeintlichen Verbrechen vergeblich zu evozieren versucht. Mellefont verwendet hier das einzige Mal für Sir William den Terminus der „Wut“, der im übrigen Dramenverlauf für Lady Marwood reserviert ist. Nach *Zedlers Universallexicon* lässt sich die Wut um die Mitte des 18. Jahrhunderts als stärkste Manifestation des Zorns definieren:

Der höchste Grad des Zornes pflegt der Grimm oder die Wuth genennet zu werden, der bisweilen nicht viel von einer Raserey unterschieden, daher man spricht: er hat geraßt und getobet. Solche Zornige fangen an mit einer Heftigkeit und Geschwindigkeit harte Worte auszustossen; andere beissen die Zähne zusammen, und machen eine Mine, als wenn sie einen mit den Augen erstechen wollten; noch andere stampfen mit den Füßen, und fechten mit den Händen.⁵⁴⁹

Mellefont sucht bei Sir William jene nicht steigerungsfähige „Wuth“ zu evozieren, bei der Vernunft und Ruhe zugunsten von „Raserey“, „Heftigkeit und Geschwindigkeit“ aufgegeben werden. Jedoch durchkreuzt der von Sir William verkörperte Zornmodus, der sich nunmehr unter Ausklammerung aller Rachegefühle vollends in eine Haltung kollektiven Vergebens⁵⁵⁰ verwandelt hat, Mellefonts Reizung sofort mit einem „barmherzigen Blick“. Er ‚vergilt‘ jeden Versuch, den alten Zorn wiederherzustellen – „Meinetwegen mußte sie sterben!“ etc. – sofort mit neuen Zärtlichkeiten. Wie auch bei Saras Herbeireden des alten Zornmodells vor Lektüre des väterlichen Briefes fungiert Mellefonts Beschwörung der väterlichen Wut als Kontrastfolie, vor der sich das neue Gefühlsmodell umso schärfer abgrenzt.

In *Miß Sara Sampson* wird der Zorn, der den anderen für seine Vergehen unerbittlich zur Rechenschaft zieht, auf Kosten eines umfassenden Mitleidens zu Grabe zu tragen. Der sich anschließende Selbstmord Mellefonts jedoch führt gleichzeitig das Scheitern dieses Modells vor. Mitleid, so lässt sich subsumieren, funktioniert nur, wenn auch anständig und klar verständlich *miteinander* gelitten wird. Wenn den Gegenüber aber nur nach Leid, das heißt hier: Zorn und Wut, ohne ein kombinatorisches mit- verlangt, funktioniert die Gleichung nicht mehr. Sie führt sich selbst ad absurdum, indem das Programm der Empfindsamkeit genau das produziert, was es unter allen Umständen unterbinden möchte: eine Kommunikation, die daran scheitert, eine gemeinsame, auf Konsens gegründete Gefühlssprache zu finden.

⁵⁴⁹ Zedler: „Zorn“, Sp. 503.

⁵⁵⁰ Zur Komplexität der Vergebung vgl. Simmel: *Der Streit*, S. 331: „Darum liegt in der Versöhnung wie in der Verzeihung etwas Irrationales, etwas wie ein Dementi dessen, was man eben noch selbst war. Dieser geheimnisvolle Rhythmus der Seele, der die Vorgänge dieses Typus gerade allein durch die ihm widersprechenden bedingt sein läßt, verrät sich vielleicht am stärksten in der Verzeihung: denn sie ist doch wohl der einzige Gefühlsvorgang, den wir ohne weiteres als dem Willen untertan voraussetzen – da sonst die *Bitte* um Verzeihung sinnlos wäre.“

Gisbert Ter-Neddens Interpretation zufolge führt bei Sir Williams ein linearer Weg vom Zorn zu Liebe und Erbarmen, wobei die Verwandlung vor Dramenbeginn im Wesentlichen abgeschlossen ist. Meines Erachtens jedoch lässt sich die Tragik in *Miß Sara Sampson* gerade darauf zurückführen, dass die entsprechende Affekttransformation während der Handlung noch nicht vollständig abgeschlossen worden ist. Im Beisein seiner sterbenden Tochter formuliert Sir William in V/9 das Problem, das sich aus dem Widerspruch zwischen seiner vollständigen, an keine Vorbedingungen geknüpften Bereitschaft zum Vergeben einerseits und an sein zögerndes, seine Tochter über den an sie gerichteten Brief gemütstechnisch ausspionierendes Verhalten andererseits ergibt: „Warum vergab ich dir nicht gleich? Warum setzte ich dich in die Notwendigkeit, mich zu fliehen? Und noch heute, da ich dir schon vergeben hatte, was zwang mich, erst eine Antwort von dir zu erwarten?“ (MSS: 5.9, 326) Ter-Nedden sieht hierin einen Verweis auf die Bergpredigt.⁵⁵¹ Diese Lesart lässt sich vor dem Untersuchungsgegenstand dieser Studie um eine Nuance bereichern, betrachtet man die Erklärung, mit der Sir William die von ihm zuvor aufgebrachte Frage selbst beantwortet:

Ein *heimlicher Unwille* mußte in einer der verborgensten Falten des betrogenen Herzens zurückgeblieben sein, daß ich vorher deiner fortdauernden Liebe gewiß sein wollte, ehe ich dir die meinige wiederschenkte. Soll ein Vater so eigennützig handeln? Sollen wir nur die lieben, die uns lieben [Hervorhebung v. G.G.]? (MSS: 5.9, 326)

Für unseren Zusammenhang ist es von zentraler Bedeutung, den Fokus nicht allein auf das „eigennützig[e]“ Prinzip von Liebe und Gegenliebe zu richten, dessen neutestamentarische Bezugspunkte von Ter-Nedden überzeugend herausgearbeitet worden sind, sondern auf den argumentativ vorgeschalteten „heimliche[n] Unwille[n]“. Sir William behauptet damit, dass eine Spur von Zorn „in einer der verborgensten Falten des betrogenen Herzens“ als Restbestand übrig geblieben sei. Der *Zedler* führt den Unwillen an der „Wuth“ entgegengesetzten unteren Ende einer fünfstufigen Zornskala auf:

Der niedrigste Grad des Zorns heist der Unwille, der Widerwille, der Verdruß, im Lateinischen *indignatio*, wenn man sagt, er ist verdrießlich, unwillig darüber geworden, und besteht der Unwille in einer kaltsinnigen Bewegung, das Böse von sich zu treiben.⁵⁵²

Wenn wir die im Stück genannten Termini des Zorns, des Unwillens sowie der Wut als drei mögliche Formen ein und derselben Emotion verstehen, lässt sich daraus der Schluss ableiten, dass die ungenügende Regulierung seines Zorns für Sir Williams tragisches Zögern verantwortlich ist. Das impliziert ein neu geartetes, fragiles Affektverständnis: Die bisher untersuchten Zornfiguren waren sich ihres Zorns stets gewiss – unabhängig davon, ob er von außen

⁵⁵¹ Vgl. Ter-Nedden: Lessings Trauerspiele, S. 32 u. 54.

⁵⁵² Zedler: „Zorn“, S. 502.

durch göttliche Manipulation wie bei Achilles oder durch innere Überzeugung wie bei Medea evoziert wurde. Auch die graciánsche *Kunst, in Zorn zu geraten* basiert ja im Wesentlichen auf der Prämisse, dass der Zürnende die Emotion strategisch einzusetzen weiß, ohne dass diese ihm hinterrücks einen Strich durch die Rechnung macht.

Sir Williams Unwille offenbart im Kontrast dazu die Möglichkeit einer Verselbständigung des Zorns: Das Potential zum Zürnen bleibt demnach gleich einem „eiserne[n] Splitter“⁵⁵³ im Menschen aktiviert, ohne dass dies von der betroffenen Person registriert würde. *Miß Sara Sampson* offenbart neben der Tränenflut⁵⁵⁴ der Protagonisten, „mehr als dreißigmal ist vom Weinen oder von Tränen die Rede“⁵⁵⁵, eine Gefahr für das empfindsame Denken: Das Vorkommen alter, der Idee der Zärtlichkeit inkongruenter Zornreste in den „verborgensten Falten des [...] menschlichen Herzens“ sorgt dafür, dass empfindsames Denken ständig zu scheitern droht. Ein Ausspruch Mellefonds bringt dies im vierten Aufzug auf den Punkt:

Aber wie dem, der in einer schnellen Kreisbewegung drehend geworden, auch da noch, wenn er schon wieder still sitzt, die äußern Gegenstände mit ihm herumzugehen scheinen, so wird auch das Herz, das zu heftig erschüttert worden, nicht auf einmal wieder ruhig. Es bleibt eine zitternde Bebung oft noch lange zurück, die wir ihrer eignen Abschwächung überlassen müssen [Hervorhebung v. G.G.]. (MSS: 4.1, 293)

Auf den Zorn übertragen heißt das, dass dieser sich nicht wie in Lohensteins *Ibrahim Sultan* in einem Reyen mit genau umrissenem Auf- und Abtritt registrieren lässt, sondern dass es sich um eine grenz- bzw. aktüberschreitende Schwingung handelt, die sich nicht an das Prinzip starrer Kategorisierungen hält, so dass „die statische und undurchlässige Welt der Register in Fluß ger[ät].“⁵⁵⁶ Allgemein gesprochen hat man stets mit Perturbationen zu rechnen, welche die emotive Linearität unvorhergesehen durchkreuzen können. Je nach Intensität der „Kreisbewegung“ kann der Zorn sich somit noch in der betroffenen Person „drehen[]“, obwohl diese an der Oberfläche längst wieder „ruhig“ geworden zu sein scheint. Das von Sir William verkörperte starre Regime des Hausvaters, der im Zorn wie im Mitleid exakt abgemessen und unerbittlich zu sein vorgibt, funktioniert nicht mehr und bedarf einer umfassenden Revision.

⁵⁵³ von Matt: *Verkommene Söhne, missratene Töchter*, S. 118.

⁵⁵⁴ Vgl. Wegmann: *Diskurse der Empfindsamkeit*, S. 85: „Tränen, ähnlich der vorgeblichen Sprachlosigkeit aus übergroßer Rührung, verdanken ihre Beliebtheit vor allem ihrer Eigenschaft als körperlicher Beweis für das Unmittelbar-direkte der empfindsamen Kommunikation.“ Zur epochenspezifischen Verbindung von Tränen und Empfindsamkeit vgl. Binczek, Natalie: *Tränenflüsse. Eine empfindsame Mitteilungsform und ihre Verhandlungen in Literatur, Religion und Medizin*, in: *Pietismus und Neuzeit* 34 (2008), S. 199-217. Binczek weist nach, dass der Vorgang des Weinens „gemäß eines bestimmten, ökonomischen Modells gebildet“ sei (ebd., S. 215). Vgl. auch Reddy: *Navigation of Feeling*, S. 326 und Koschorke: *Körperströme und Schriftverkehr*, S. 87-94, der den in zahlreichen Quellen zu bilanzierenden „Tränenschwall“ (ebd., S. 87) als „Aderlaß und Purgativ, nämlich [um] Körperkrämpfe abzumildern“ deutet (ebd., S. 93).

⁵⁵⁵ Košenina: *Anthropologie und Schauspielkunst*, S. 31.

⁵⁵⁶ Vgl. Vogel: *Furie und Gesetz*, S. 142.

Auch bei Lady Marwood wird der eingangs angesprochene Riss zwischen zwei entgegengesetzten Affekt-Systemen deutlich. Mit ihrem berühmten Ausspruch „Sieh in mir eine neue Medea!“ (MSS: 2.7, 266), mit dem Lessing „den kategorialen Rahmen der traditionellen literarischen Muster zum Spiel-Thema [macht]“⁵⁵⁷, gibt sie eine Steilvorlage für Fragestellungen, inwiefern der Autor sich bei der Figurengestaltung an den klassischen Vorbildern von Euripides und Seneca orientiert.⁵⁵⁸ Angesichts der Akribie, mit der ihr in geradezu selbstprophetischer Weise hermeneutisch „Glied von Glied, Ader von Ader, Nerve von Nerve [ge]lös[t]“ (MSS: 2.7, 268) worden ist⁵⁵⁹, geht es im Folgenden ausschließlich um die Frage, ob sich bei ihr die Struktur des medeischen Zorns erkennen lässt, wie sie in Abschnitt 3.3 dieser Studie herausgearbeitet wurde.

Sir Williams Zorn manifestiert sich den Aussagen der *dramatis personae* zufolge zunächst offen und resultiert dadurch in Saras Flucht. Demgegenüber agiert Lady Marwood, die „ganz in der heroischen Tragödie wurzelt“⁵⁶⁰, von Anfang an nach dem Prinzip eines im Inneren verschlossenen Zorns.⁵⁶¹ Dieser wird entsprechend reguliert, sobald er sprachlich und mimisch-gestisch an die Oberfläche dringt. So findet bei ihr ein emotiver Schminkprozess statt, bevor es zum Aufeinandertreffen von Marwood und Mellefont kommt:

MARWOOD Scheine ich dir nicht ein wenig unruhig, Hannah? Ich bin es auch. – Der Verräter [d.i. Mellefont]! Doch gemacht! Zornig muß ich durchaus nicht werden. Nachsicht, Liebe, Bitten sind die einzigen Waffen, die ich wider ihn brauchen darf, wo ich anders seine schwache Seite recht kenne.

HANNAH Wenn er sich aber dagegen verhärten sollte? –

MARWOOD Wenn er sich dagegen verhärten sollte? So werde ich nicht zürnen – ich werde rasen. Ich fühle es, Hannah; und wollte es lieber schon itzt. (MSS: 2.1, 253)

Indem Lady Marwood aus einem zur Persuasion ihres Gesprächspartners bestimmten, rhetorischen Affekt- und Sprech-Arsenal⁵⁶² auswählen kann, in diesem Fall „Nachsicht, Liebe, Bitten“, offenbart sie sich als Repräsentantin der höfisch-politischen Hemisphäre, in der sich der Mensch getreu der ihm über Klugheitslehren wie Graciáns *Handorakel* vermittelten Kommunikationsstrategien der Affekte ausschließlich als „Waffen“ zu bedienen hat.⁵⁶³

⁵⁵⁷ Ter-Nedden: Lessings Trauerspiele, S. 25.

⁵⁵⁸ Vgl. hierzu Lü, Yixu: *Medea unter den Deutschen. Wandlungen einer literarischen Figur*, Freiburg i. Br./Berlin/Wien 2009, S. 43.

⁵⁵⁹ Vgl. Port: *Pathosformeln*, S. 127f.

⁵⁶⁰ Pikulik: „Bürgerliches Trauerspiel“ und Empfindsamkeit, S. 155.

⁵⁶¹ Vgl. Frömmer: *Vaterfiktionen*, S. 146, die diesbezüglich zwischen „männlicher Authentizität“ einerseits und „weiblicher Dissimulation“ andererseits differenziert.

⁵⁶² Vgl. Barner, Wilfried: *Produktive Rezeption. Lessing und die Tragödien Senecas*, München 1973, S. 38f.

⁵⁶³ Zur antiken rhetorischen Tradition der Erzeugung von Emotionen durch ihre Benennung vgl. Drescher: *Sprachliche Affektivität*, S. 101: „Die Relevanz von sprachlichen Visualisierungen im Zusammenhang mit Affekten tritt besonders klar hervor in Quintilians Diskussion der Frage, wie die emotionale Selbstaffizierung des

Andererseits aber ist auch sie schon von jenem ‚Empfindsamkeitsfieber‘ ergriffen worden, das die Sprache der Verstellung zugunsten einer wahrhaftigen, Gefühl und Ausdruck in ‚natürliche‘⁵⁶⁴ Kongruenz setzenden *eloquentia cordis* umzuwandeln beginnt. So lässt sich das „Der Verräter!“ als ein unbeabsichtigter Gefühlsausbruch deuten, der auf der Stelle durch das regulierende „Doch gemacht!“ sprachlich gebändigt wird. Die verbal vorgenommene Regulierung des eigenen Zorns unterstreicht bei Lady Marwood ein Reflektionsschema, das vor einem Ausagieren der Emotion zurückschreckt.

Darüber hinaus wird deutlich, dass Lady Marwood einen bis zum Exzess potenzierten Zornmodus ankündigt: „So werde ich nicht zürnen – ich werde rasen.“ Nach der Begriffsbestimmung im *Zedler* kann dies als „Wuth“ bezeichnet werden.⁵⁶⁵ Parallel hierzu formuliert Mellefont bereits in I/9 vor Marwoods Auftritt in II/1 eine bestimmte emotive Erwartungshaltung, die ohne die unmittelbare Bühnenpräsenz der Marwood bereits auf die furiose Qualität ihres weiblichen Zorns einstimmt: „Nein, ich muß sie [d.i. Marwood] sprechen. Sie würde mich bis in dem Zimmer der Sara suchen und alle ihre Wut gegen diese Unschuldige auslassen.“ (MSS: 1.9, 252)

Im Anschluss an die Zorn-Prognose „[I]ch werde rasen“ wiederholt die Marwood fast wörtlich das von Sir William in I/1 formulierte zärtliche Lippenbekenntnis „Doch ich fühle es, Waitwell, ich fühle es“ (MSS: 1.1, 238): „Ich fühle es, Hannah; und wollte es [d.i. das Rasen] lieber schon itzt.“ Zorn befindet sich hier *innerhalb* eines umschließenden Rahmens des zur Sprache⁵⁶⁶ gebrachten Fühlens und Empfindens:

Das empfindsame Fühlen ist als Reflexion des Fühlens auch ein Fühlen des Fühlens, insofern das Bewußtsein, zu fühlen, sich selbst als Gefühl äußert. Damit ist das Grunderlebnis der Empfindsamkeit, an dem auch Sara Sampson teilhat, umrissen. Es besteht im

Redners zu erreichen sei. Quintilian schreibt Phantasiebildern bei der Erzeugung von Ergriffenheit eine wichtige Rolle zu. Diese Technik, die sich bei der emotionalen Selbstaffizierung bewährt, läßt sich auf die Erregung von Gefühlswirkungen bei anderen übertragen. Auch hier ist die Vergegenwärtigung abwesender Dinge dergestalt, ‚daß wir sie scheinbar vor Augen sehen und sie wie leibhaftig vor uns haben‘, entscheidend für die Erregung von Gefühlen.“ (Zitat im Zitat: Quintilian: *Ausbildung des Redners*, übers. v. Helmut Rahn, Darmstadt 1972, S. 709).

⁵⁶⁴ Zum Paradoxon schriftlich vermittelter Gefühle vgl. Stiening, Gideon: Briefroman und Empfindsamkeit, in: *Das Projekt Empfindsamkeit und der Ursprung der Moderne. Richard Alewyns Sentimentalismusforschungen und ihr epochaler Kontext*, hg. v. Klaus Garber u. Ute Széll, München 2005, S. 161-190, hier: S. 172: „Die empfindsame Illusion emotiver Unmittelbarkeit ignoriert, daß Briefe – selbst in ihrer unmittelbarsten Form, der schnell hingeworfenen Mitteilung – a priori durch Sprache objektivierte Reflexionsleistungen sind“ sowie Saße: *Aufrichtigkeit*, S. 111, der unter Bezug auf Schmidts *Geschichte des Genie-Gedankens* unterstreicht, „daß bei der Proklamation einer natürlichen Ausdruckssprache nicht die Rhetorik verabschiedet wird, sondern nur das rhetorische Register gewechselt wird.“

⁵⁶⁵ Vgl. hierzu auch Vogel: *Furie und Gesetz*, S. 149.

⁵⁶⁶ Vgl. Alt, Peter-André: *Aufklärung*, Stuttgart/Weimar 2001, S. 216: „Das Drama der Leidenschaften vollzieht sich bei Lessing noch vollständig im Bereich der Sprache. [...] Selbst in Situationen größter Bedrückung und äußerster Not verlieren Lessings Figuren nie die Kontrolle über ihre Sprache, die ihnen erst die sie bestimmende psychische Wirklichkeit zu verbürgen scheint.“

Genießen des eigenen Ich, einem ‚Sichfühlen‘, wie die Empfindsamen selber häufig sagen, und der empfindsame Mensch offenbart sich daher nach einem Worte Lichtenbergs als ‚pathologischer Egoist‘.⁵⁶⁷

Emotionen bewegen die Körper demnach nicht mehr von außen kommend als göttliche Eingriffe wie in der *Ilias* oder als personalisierte Entitäten wie im Reyen des *Ibrahim Sultan*, stattdessen liegt den Figuren in *Miß Sara Sampson* ein psychologisches Verständnis zugrunde, demzufolge Zorn mit der „Hereinnahme ins Innere des Subjekts“⁵⁶⁸ einhergeht. Das barocke Verfahren emotiver Induktion, das den individuellen Zorn beispielsweise als ‚Blitz und Donner‘ generalisiert, wird somit durch ein deduktives Verfahren ersetzt, bei dem sich die jeweilige Figur eines individuellen Affekts bewusst wird⁵⁶⁹ – freilich mit der Einschränkung, dass „[die Empfindsamkeit] zwar den Ausdruck des individuellen Gefühls sucht, aber dafür nur das Arsenal ‚objektiver‘ Benennungen aus der traditionellen Affektenlehre zur Verfügung hat“.⁵⁷⁰ Dieser neuartige Zorn enthält bei Sir William gänzlich andere (Vor)Zeichen als bei Lady Marwood, bei der exemplarisch vorgeführt wird, wie ein prototypisch strukturierter medeischer Zorn zunehmend an seine Grenzen stößt, da er unter dem Vorzeichen der Empfindsamkeit nicht mehr nach den überlieferten Gesetzmäßigkeiten funktioniert.

Neben der oben besprochenen unbeabsichtigt hervorbrechenden Wut, die sofort reguliert wird⁵⁷¹, gibt es eine Reihe weiterer Indizien, welche die neuartige Fragilität ihres Affekthaushaltes demonstrieren. Bevor Mellefont das Zimmer der Marwood betritt, findet mithilfe ihrer Dienerin Hannah die finale Verstellung ihrer Gesichtszüge statt:

MARWOOD. Ach, Hannah, nun ist er da! Wie soll ich ihn empfangen? Was soll ich sagen? Welche Miene soll ich annehmen? Ist diese ruhig genug? Sieh doch!

HANNAH Nichts weniger als ruhig.

MARWOOD Aber diese?

HANNAH Geben Sie ihr noch mehr Anmut.

MARWOOD Etwa so?

HANNAH Zu traurig!

⁵⁶⁷ Pikulik: „Bürgerliches Trauerspiel“ und Empfindsamkeit, S. 79.

⁵⁶⁸ Szondi, Peter: Die Theorie des Bürgerlichen Trauerspiels im 18. Jahrhundert, Frankfurt a. M. ³1977, S. 90.

⁵⁶⁹ Vgl. hierzu einschränkend aber Barner, Wilfried/Grimm, Gunter E./Kiesel, Helmuth/Kramer, Martin: Lessing. Epoche – Werk – Wirkung, München ⁶1998, S. 178: „Die Personen repräsentieren [in *Miß Sara Sampson*] ihre Gefühle, ohne sie durch ihre Individualität glaubhaft machen zu können.“ Meiner Meinung nach jedoch lässt sich in Lessings Drama eine zunehmende Verinnerlichung und Individualisierung zumindest des Zorns bilanzieren.

⁵⁷⁰ Reinhardt, Hartmut: Märtyrerinnen des Empfindens. Lessings *Miß Sara Sampson* als Fall von Richardson-Rezeption, in: Bürgerlichkeit im 18. Jahrhundert, hg. v. Hans-Edwin Friedrich, Fotis Jannidis u. Marianne Willems, Tübingen 2006, S. 343-375, hier: S. 372.

⁵⁷¹ Eine formelhafte Gleichsetzung *Marwood ist die personifizierte Wut* unterschlägt die Komplexität des hier behandelten Zorns – so etwa Saße: Aufrichtigkeit, S. 126f. und Sørensen, Bengt Algot: Herrschaft und Zärtlichkeit. Der Patriarchalismus und das Drama im 18. Jahrhundert, München 1984, S. 80.

MARWOOD Sollte mir dieses Lächeln lassen?

HANNAH Vollkommen! Aber nur freier – er kömmt. (MSS: 2.2, 254f.)

Zunächst fällt die Unsicherheit ins Auge, mit der Lady Marwood zum Ausdruck bringt, dass es ihr an einem der Situation entsprechenden Ausdrucksvermögen mangelt.⁵⁷² Ihre Ratlosigkeit – „Was soll ich sagen? Welche Miene soll ich annehmen?“ – führt vor, dass ihr Verstellungsvermögen nur noch unzureichend funktioniert und ihre „Artifizialität“⁵⁷³ zu scheitern droht. Der Aussage, dass „Marwoods Verhalten stets am äußeren Schein und der Verstellung orientiert ist“⁵⁷⁴, wäre folglich hinzuzufügen, dass sie bei der Steuerung ihrer Mimik zunehmend desorientiert ist. Lady Marwood braucht nicht nur die Hilfe ihrer Zofe als Gefühls-Visagistin, um die für Mellefont im Vorfeld als adäquat bestimmte Miene der „Nachsicht“ und „Liebe“ (MSS: 2.1, 253) aufzusetzen. Darüber hinaus sind ihre Gesichtszüge so widerspenstig, dass sie Hannahs Idealvorstellung stets um einen Hauch verfehlen: Einmal bedarf es „mehr Anmut“, dann wiederum ist sie „zu traurig“.

Der dilettantisch anmutende Vorgang mimetischer Maskierung steht im Gegensatz zu Mellefont und Saras „gelehrte[n] Anspielungen“ (MSS: 2.7, 266), die Lady Marwood in die Rolle der Medea hineindrängen: „Marwood, die Zeit ist vorbei, da mich solche Reden *bezaubert* hätten“ (MSS: 2.3, 255) oder aber „Ha! *barbarische* Marwood, diese Rede ließ mich bis auf den Grund Ihres Herzens sehen [...] [Hervorhebungen v. G.G.]“ (MSS: 2.4, 262) Dass etwas mit dieser „neue[n] Medea“ (MSS: 2.7, 268) nicht stimmt, als die Lady Marwood sich beim zweiten Aufeinandertreffen mit Mellefont selbst bezeichnet, illustriert ihr fehlerhafter Umgang mit dem tradierten medeischen Zornkonzept, das sowohl Mellefont als auch Sara ihr im Kontrast dazu regelmäßig zuschreiben.

Nachdem Mellefont sich endgültig gegen sie und für Sara entschieden hat, konstatiert ihr ehemaliger Geliebter: „Sehen Sie mich nur so wütend an, als Sie wollen. Je wütender, je besser.“ (MSS: 2.6, 266) Sara wiederum diagnostiziert in einer „angestrengte[n] Beobachtung des anderen“⁵⁷⁵ während ihres Gesprächs mit der für Lady Solmes sich ausgebenden Marwood: „Ich erschrecke, Lady; wie verändern sich auf einmal die Züge Ihres Gesichts? Sie glühen; aus dem starren Auge schreckt Wut, und des Mundes knirschende Bewegung – Ach! wo ich Sie erzürnt habe, Lady, so bitte ich um Verzeihung.“ (MSS: 4.8, 313) Wie schon in

⁵⁷² Vgl. hierzu Luhmann: Interaktion in Oberschichten, S. 132: „Es gibt schon den radikalen Zweifel an der Möglichkeit des Aufrichtigseins und die Entlarvung der Sinnlosigkeit des Versuchs. Er mündet in die Einsicht der Inkommunikabilität der Icherfahrung, des authentischen Selbstseins.“

⁵⁷³ Geitner: Die Sprache der Verstellung, S. 49.

⁵⁷⁴ Schramm, Moritz: Die Einbeziehung des Anderen. Zur problemhistorischen Funktion der Liebesutopie in Lessings *Miß Sara Sampson*, in: Kulturelle und interkulturelle Dialoge. Festschrift für Klaus Bohnen zum 65. Geburtstag, hg. v. Jan T. Schlosser, Kopenhagen/München 2005, S. 53-76, hier: S. 73.

⁵⁷⁵ Luhmann: Liebe als Passion, S. 44.

Euripides' *Medeia* geht auch bei Marwood der Zorn aus Saras und Mellefont's Perspektive – folglich als eine aus der Beobachterposition erfolgende emotive Setzung – eine ‚liaison dangereuse‘ mit der Wut ein. Diese basiert parallel zum *Zedler* auf einem überlieferten anthropologischen Verständnis von der Wut als einem potenzierten, rasenden Zorn.⁵⁷⁶

Das zentrale Kriterium des prototypischen medeischen Zorns besteht bei Euripides' Bearbeitung darin, dass die Titelheldin die Technik emotiver Camouflage meisterhaft beherrscht, da Iason in all seinem Selbstbewusstsein nicht registriert, dass seine barbarische Frau ihren Zorn unter dem Deckmantel weiblicher Demut verbirgt. Ihre List, die auf emotiver Ebene die Strategie des trojanischen Pferdes wiederholt, indem sie dem Gegner durch das Vortäuschen der eigenen Niederlage den empfindlichsten Schlag versetzt und den Zorn sozusagen in der Hülle der Sanftmut einschleust, ist bei Euripides deutlich konturiert: Medeia ist wütend, doch der Affekt wird von ihr so gut dissimuliert, dass Iason so lange glaubt, sie habe ihm vergeben, bis es zu spät ist.

In *Miß Sara Sampson* wird die Marwood als „neue Medea“ in die Rolle eines literarischen Zitats und einer prototypisch konfigurierten weiblichen Wut gepresst, deren Ansprüchen sie nur noch unzureichend genügt. So liest Sara an Marwoods Körper wortwörtlich die Insignien jener in Abschnitt 5.1 analysierten „äußerste[n] Wuth des Zornes“ ab, wie sie Lessing in der *Hamburgischen Dramaturgie* in senecaischer Tradition expliziert. Bei Euripides' *Medeia* kommen diese nicht bühnenwirksam zum Vorschein. Indem sie ihre Contenance bzw. die „Gabe der Verstellung“ (MSS: 1.5, 243) regelmäßig verliert, kann Lady Marwood die ‚alte‘ Wut nicht länger angemessen repräsentieren. Ähnlich wie Sir William lässt sich auch die Marwood nicht eindeutig fixieren. Beide scheinen in Hinsicht auf den in ihren Charakteren verhandelten Zorn Schwellenfiguren zu sein, die einerseits auf tradierten Zornkonzepten (mosaisch-biblisch und medeisch-rhetorisch) basieren, andererseits aber schon ein Ausmaß an „zärtliche[r] Sprache“ (MSS: 3.5, 287) (Sir William) sowie Unverstelltheit (Marwood) erreicht haben, dass im Handlungsverlauf ständig Reibflächen und Inkongruenzen zwischen der alten, patriarchal (Sir William) und politisch (Marwood) konfigurierten Sprache des Zorns einerseits und jener des gefühlvollen Mitleidens andererseits produziert.

Bei Lady Marwood unterliegt der höfisch-politische Affektausdruck einem Korrosionsprozess, der von ihr selbst erkannt wird:

Bin ich allein? – Kann ich unbemerkt einmal Atem schöpfen und die Muskeln des Gesichts in ihre *natürliche Lage* fahren lassen? – Ich muß geschwind einmal in allen Mienen

⁵⁷⁶ Marwoods Wut muss freilich, wie Peter Michelsen richtig anmerkt, immer in Kombination mit der „Energie der Ratio“ (ders.: *Der unruhige Bürger. Studien zu Lessing und zur Literatur des achtzehnten Jahrhunderts*, Würzburg 1990, S. 201) gedacht werden.

die wahre Marwood sein, um den Zwang der Verstellung wieder aushalten zu können. – Wie hasse ich dich, niedrige Verstellung! Nicht, weil ich die Aufrichtigkeit liebe, sondern weil du die armseligste Zuflucht der ohnmächtigen Rachsucht bist. Gewiß würde ich mich zu dir nicht herablassen, wenn mir ein Tyrann seine Gewalt, oder der Himmel seinen Blitz anvertrauen wollte [Hervorhebungen v. G.G.]. (MSS: 4.5, 300f.)

Im Unterschied zu Medea, bei welcher der „Zwang der Verstellung“ die einzige in Frage kommende Option ist, hält Lady Marwood sich die Tatsache bewusst vor Augen, dass es sich bei ihrem dissimulierenden Verhalten um eine anstrengende emotive Persuasionstechnik⁵⁷⁷ handelt: „Die Figur ist nicht etwa direkt auf ein anthropologisches oder archetypisches Medea-Modell zu beziehen (,verlassene Geliebte’, ,Mann zwischen zwei Frauen’), sondern sie spielt die Medea-Rolle, und sie spielt diese Rolle bis zur Identifikation.“⁵⁷⁸ Indem sie in diesem Zusammenhang auf die klassischen, im barocken Trauerspiel verwendeten Zornmodi der *ira regia* „[tyrannischer] Gewalt“ sowie alttestamentarischer „Blitz“-Rache rekurriert, unterstreicht sie ein umfassendes theoretisches Affektwissen, zu dessen praktischer Umsetzung ihr der Zugang allerdings verwehrt ist. Mehr noch, sie hasst das ihrer Rolle als Intrigantin und Nachfahrin Medeas zugewiesene Verhalten „niedrige[r] Verstellung“, kann sich andererseits aber bis zum Schluss nicht davon lösen. In ihrem Bekennerschreiben nach der tödlichen Vergiftung Saras resümiert sie „triumphierend“ (MSS: 5.10, 328): „Rache und Wut haben mich zu einer Mörderin gemacht.“ (Ebd.) Das schriftliche Eingeständnis sorgt scheinbar für klare Verhältnisse, indem es die unmittelbar mit dem Zorn in Verbindung stehenden Begriffe der „Rache und Wut“ als einzige Motivation für ihr Handeln ins Feld führt: „Im bürgerlichen Trauerspiel bedienen sich gleichsam die Affekte der Sprache, um über sich selbst und die Möglichkeit der Gewalt in der Rede zu reflektieren.“⁵⁷⁹ Direkt im Anschluss konterkariert sie jedoch diese vorgebliche emotive Eindeutigkeit: „Ich bin auf dem Weg nach Dover: Sie können mich verfolgen, und meine eigne Hand wider mich zeugen lassen. Komme ich unverfolgt in den Hafen, so will ich Arabellen unverletzt zurücklassen. Bis dahin aber werde ich sie als einen [!] Geisel betrachten. Marwood.“ (Ebd.) In diesen Worten spiegelt sich weder eine „entfesselte[] Phantasie der rasenden Mutter“⁵⁸⁰ noch eine „extrem böse, dämonisierte Mar-

⁵⁷⁷ Vgl. in diesem Kontext Wentzlaff-Mauderer: Wenn statt des Mundes Augen reden, S. 79, Anm. 63: „Die Unmöglichkeit andauernder und vollkommener Verstellung entspricht allgemeinem Konsens des 18. Jahrhunderts.“

⁵⁷⁸ Barner: Produktive Rezeption, S. 39f.

⁵⁷⁹ Memmolo: Strategien der Subjektivität, S. 163. Vgl. kritisch hierzu auch Michelsen: Der unruhige Bürger, S. 177: „Im Grunde handelt es sich dabei [d.i. Empfindungen Ausdruck zu verleihen] um etwas Widersprüchliches, um den Versuch, mit Hilfe des Vermittlungsorgans der Sprache *Unmittelbarkeit* herzustellen.“

⁵⁸⁰ Frömmer: Vaterfiktionen, S. 142; als zu einfach gestaltet sich in diesem Kontext auch die bipolare Aufteilung der im Stück vorkommenden Wirtshäuser in einen „Tempel der Liebe und der Vergebung“ seitens Sir Williams und „ein Moloch niederer Triebhaftigkeit und blinder Rache“ (ebd., S. 135) seitens Marwoods.

wood“⁵⁸¹ oder gar eine „wild gewordene[] Rokokokokotte“⁵⁸² wider, die es dem Rezipienten ermöglichte, in ihrer Person tatsächlich „der weiblichen Ungeheuer größtes“ (MSS: 5.5, 321) auszumachen.⁵⁸³ Im Gegenteil stellt sie es ihren Gegnern ausdrücklich frei, das klassische medeische Paradigma des genealogischen Opfers zu verhindern, wodurch sie „[d]ie barocke Dramaturgie der Affekterregung“⁵⁸⁴ durchbricht, die Memmolo bei ihr diagnostiziert. Insofern ist Lady Marwood keine erneuerte, sondern tatsächlich eine „neue Medea“, die ein prototypisch konfiguriertes weibliches Zürnen durch selbstreflexive Unentschiedenheit ersetzt hat.⁵⁸⁵ Zusammenfassend lässt sich sagen, dass sowohl Sir William wie Lady Marwood ein überliefertes Zornvokabular verwenden, das sich mit der Sprache der Empfindsamkeit nicht adäquat austarieren lässt.⁵⁸⁶

⁵⁸¹ Wunsch, Marianne: Explizite vs. implizite Subversion: Lessings Verhinderung von Bedeutungspotentialen in *Miß Sara Sampson*, in: Literatur als Lust. Begegnungen zwischen Poesie und Wissenschaft. Festschrift für Thomas Anz zum 60. Geburtstag, hg. v. Lutz Hagestedt, München 2008, S. 365-380, hier: S. 366.

⁵⁸² Söring, Jürgen: „Eine neue Medea“, „eine bürgerliche Virginia“? Mythisch-historische Exempel in Lessings Trauerspielen, in: Antiquitates Renatae. Deutsche und französische Beiträge zur Wirkung der Antike in der europäischen Literatur. Festschrift für Renate Böschstein zum 65. Geburtstag, hg. v. Verena Ehrlich-Haefeli, Hans-Jürgen Schrader u. Martin Stern, Würzburg 1998, S. 99-112, hier: S. 100.

⁵⁸³ Eine Aussage wie „Ihre Wut steigert sie [d.i. Marwood] zur Raserei“ (Schenkel: Lessings Poetik des Mitleids, S. 105; vgl. auch Fick: Lessing-Handbuch, S. 132) unterschlägt meines Erachtens den entscheidenden Punkt, dass diese rasende Wut stets sprachlich gebändigt und damit der ihr zugesprochenen, von der Vernunft nicht länger regulierbaren Qualitäten beraubt wird.

⁵⁸⁴ Memmolo: Strategien der Subjektivität, S. 164.

⁵⁸⁵ Vgl. hierzu Schenkel: Lessings Poetik des Mitleids, S. 129: „Nahezu jede dramatische Figur [in *Miß Sara Sampson*] verfügt über ein erhebliches Reflexionsvermögen, das sie fast ständig rasonieren, hypostasieren, argumentieren läßt, um in den kasuistischen Imaginationen und Demonstrationen das Neue gegen das andere, gegen das Tradierte und damit Bekannte abzuheben.“

⁵⁸⁶ Vgl. Nolting, Winfried: Die Dialektik der Empfindung. Lessings Trauerspiele „*Miß Sara Sampson*“ und „*Emilia Galotti*“. Mit einer Einleitung: Gemischte Gefühle. Zur Problematik eines explikativen Verstehens der Empfindung, Wiesbaden 1986, S. 100: „Im Trauerspiel involviert die Krise durch die Empfindung schon eine Krise der Empfindung. Es ist immer die Krise zwischen Empfindung und Wirklichkeit, das heißt eine Sprachkrise gewesen, die die ‚Vernünftigen‘ fälschlicherweise glaubten vermeiden zu können.“ Vgl. auch Michelsen: Der unruhige Bürger, S. 218.

5.4 „Schon wieder rennet der Zorn mit dem Verstande davon.“⁵⁸⁷ Zornregulierung in Lessings *Emilia Galotti*

Da nun auch das Unglück, das einen Andern trifft, so wohl der Zeit als der Quantität nach verschieden sein kann; so siehet man leicht, daß uns Worte fehlen, alle Modifikationen des Mitleidens mit besondern Namen zu belegen. Es giebt eine mitleidige Furcht, eine mitleidige Verzweiflung, ein mitleidiges Schrecken, ja sogar einen mitleidigen Zorn [...].⁵⁸⁸

In *Miß Sara Sampson* wird der Zorn zwar aufgerufen, aber nicht mit alttestamentarisch-mosaischer oder medeischer Gewalt abgerufen. In Lessings *Emilia Galotti*, einem „Drama der Vieldeutigkeiten [...] und höchst unklarer Psychologie“⁵⁸⁹ aus dem Jahr 1772 kehrt er auf die Bühne zurück – bezeichnenderweise bei einem gleichzeitig zu bilanzierenden Versiegen des Tränenflusses, wie dies Emilias Vater Odoardo beiläufig zum Ausdruck bringt: „Weinen konnt’ ich nie; – und will es nun nicht erst lernen [...].“ (EG: 5.2, 579) Humoralpathologisch gesprochen geht die damit entstehende physiologische Trockenheit mit einer verstärkten Hitze einher⁵⁹⁰, womit das choleriche Temperament, das die Vaterfigur in diesem Drama maßgeblich auszeichnet, in seinen Grundelementen beschrieben ist.⁵⁹¹

Die explosive Charakterdisposition Odoardos wird bereits vor seinem ersten Auftritt anhand der Tatsache deutlich, dass seine Frau Claudia sich in II/1 danach erkundigt, wer mit seinem Pferd in den Hof ihres Stadthauses „sprengte“ (EG: 2.1, 528). Die von Claudia nicht erwartete

⁵⁸⁷ Lessing, Gotthold Ephraim: *Emilia Galotti*, in: ders.: *Dramen*, hg. v. Kurt Wölfel, Frankfurt a. M. 1984, S. 511-591, hier: S. 581 (5.4); das Werk wird im Folgenden mit der Sigle EG, der Angabe von Aufzug und Auftritt sowie dem Seitennachweis im Text nachgewiesen.

⁵⁸⁸ Lessing/Mendelssohn/Nicolai: *Briefwechsel über das Trauerspiel*, S. 725, Sp. 1 (Brief von Nicolai an Lessing vom 14.05.1757).

⁵⁸⁹ Nisbet: Lessing, S. 660.

⁵⁹⁰ Das Attribut starker Wärme ist in Lessings *Hamburgischer Dramaturgie* das entscheidende Kriterium sämtlicher Affekte. Vgl. hierzu Zeuch, Ulrike: *Der Affekt – Tyrann des Ichs oder Befreier zum wahren Selbst? Zur Affektenlehre im Drama und in der Dramentheorie nach 1750*, in: *Theater im Kulturwandel des 18. Jahrhunderts. Inszenierung und Wahrnehmung von Körper – Musik – Sprache*, hg. v. Erika Fischer-Lichte u. Jörg Schönert, Göttingen 1999, S. 69-89, hier: S. 79: „Zwar nennt Lessing Neid, Eifersucht, Ehrgeiz, Liebe usf. und setzt damit eine Verschiedenheit voraus, aber deren Charakteristikum ist stets gleich: nämlich feurig zu sein. So spricht er vom Feuer der Liebe, Feuer der Scham, der feurigen Zärtlichkeit, allgemein von der Hitze des Affekts, dem Feuer des Schauspielers, dem Feuer seiner Miene.“

⁵⁹¹ Während das choleriche Temperament die Setzung warm-trocken hat, ist der Sanguiniker warm-feucht, der Melancholiker kalt-trocken und der Phlegmatiker kalt-feucht. Speziell zum choleriche Temperament vgl. Löffler, Katrin: *Anthropologische Konzeptionen in der Literatur der Aufklärung*, S. 192 sowie Notarp: *Studien zur Ikonographie der vier Temperamente*, S. 120: „Ausgelöst wird ein choleriche Temperament des Menschen der Vorstellung nach durch den Einfluß des Planeten Mars, der die so folgenreiche warme und trockene Qualitätsbeschaffenheit und den Überschuß der gelben Galle im Körper des Cholericus bewirkt. Desweiteren bestehen Entsprechungen zur Jahreszeit des Sommers, und auch das mittlere Lebensalter, das Mannesalter, wird mit dem Temperament gekoppelt; es gilt als besonders für eine choleriche Gemütsverfassung des Menschen.“

Ankunft auf dem Landgut, wo an diesem Tag Emilias Trauung mit Graf Appiani vollzogen werden soll⁵⁹², wird von ihr mit einem konditional in den Raum gestellten ‚wenn‘ indirekt hinterfragt: „ODOARDO. Guten Morgen, meine Liebe! – Nicht wahr, das heißt überraschen? CLAUDIA. Und auf die angenehmste Art! – Wenn es anders nur eine Überraschung sein soll. ODOARDO. Nichts weiter! Sei unbesorgt.“ (EG: 2.2, 528)

Aus dem Dramentext lässt sich zunächst nicht erschließen, aufgrund welchen vergangenen Ereignisses Claudia besorgt über Odoardos Ankunft sein könnte. Der verdeckt von ihr artikuliert Zweifel des „Wenn es anders nur eine Überraschung sein soll“ lässt sich jedoch dahingehend interpretieren, dass die eheliche Beziehung nicht von Stabilität, sondern von unvorhergesehenen Kontrollbesuchen bestimmt wird, die für Claudia negative Konsequenzen nach sich ziehen können. Odoardos sprunghafte Bühnenpräsenz kongruiert mit seinem cholерischen Temperament, das sich im Anschluss in Form eines scharfen Verhörs Bahn bricht:

ODOARDO. Wo ist Emilia? Unstreitig beschäftigt mit dem Putze? –

CLAUDIA. Ihrer Seele! – Sie ist in der Messe. – ‚Ich habe heute, mehr als jeden andern Tag, Gnade von oben zu erleben‘, sagte sie, und ließ alles liegen, und nahm ihren Schleier, und eilte –

ODOARDO. Ganz allein?

CLAUDIA. Die wenigen Schritte – –

ODOARDO. Einer ist genug zu einem Fehltritt! –

CLAUDIA. Zürnen Sie nicht, mein Bester; und kommen Sie herein, – einen Augenblick auszuruhen, und, wann Sie wollen, eine Erfrischung zu nehmen.

ODOARDO. Wie du meinst, Claudia. – Aber sie sollte nicht allein gegangen sein. (EG: 2.2, 528f.)

Mit sprachlicher Raffinesse resultiert ausgerechnet die von Odoardo zunächst rhetorisch gemeinte Frage in einem einseitigen Streitgespräch, das den Jähzorn des argwöhnischen Familienvaters stufenweise aktiviert.⁵⁹³ Seine Unbeherrschtheit wird auf der Ebene der Satzstruktur durch eine investigative Zwischenfrage, „Ganz allein?“, sowie ein eingeschobenes Diktum, „Ein[] [Schritt] ist genug zu einem Fehltritt!“, kenntlich gemacht. Odoardos aufflammender Zorn durchbricht buchstäblich Claudias Redefluss, der in Gedankenstrichen versiegt. Etikettiert wird der Affekt jedoch durch eine emotive Setzung von außen: „Zürnen Sie nicht, mein Bester [...]“. Der Zorn wird vom Gegenüber identifiziert und benannt. Zorniges Handeln und Reden allein macht folglich noch keinen Zorn, sondern muss beim Empfänger auch als sol-

⁵⁹² Zur Dichotomie von Stadt und Land bei Lessing vgl. Kiesel, Helmuth: ‚Bei Hof, bei Höll‘. Untersuchungen zur literarischen Hofkritik von Sebastian Brant bis Friedrich Schiller, Tübingen 1979, S. 223f. sowie im Kontext der Empfindsamkeit Wegmann: Diskurse der Empfindsamkeit, S. 92.

⁵⁹³ Zum Jähzorn aus psychologischer Perspektive vgl. Itten, Theodor: Jähzorn. Psychotherapeutische Antworten auf ein unberechenbares Gefühl, Wien/New York 2007.

cher verstanden werden: „*you and your target must speak the same anger language*. As I have emphasized repeatedly, anger is a form of communication; whether it ‚works‘ depends on whether its message is received.“⁵⁹⁴

Darüber hinaus wird an dieser Stelle deutlich, dass eine Beleidigung oder Verletzung für die Zorngenese Odoardos nicht wie bei den untersuchten Affektprototypen und barocken Trauerspielen vorliegen muss.⁵⁹⁵ Vielmehr reicht schon die Vorstellung aus, dass Emilias abrupter Aufbruch⁵⁹⁶ ohne Begleitschutz dazu führen könnte, dass sie durch einen „Fehltritt“ eine Katastrophe heraufbeschwört. Ähnlich wie Montaignes Ich-Erzähler, der sich die Bestrafung der zu Unrecht zürnenden Eltern imaginiert⁵⁹⁷, greift der Zorn bei Odoardo zeitlich gewissermaßen mit einer „Fiktion des Gefühles“⁵⁹⁸ ins Futur, indem er sich Ereignisse als schon eingetroffen imaginiert, die nach dem Wissen der *dramatis personae* lediglich als Potentialität des Handlungsverlaufs im Raum stehen. Zugleich aber, und hierin liegt das tragische Moment seines cholерischen Temperamentes, ist Odoardos Jähzorn zeitlich befristet. Er versucht gar nicht erst, seinen Befürchtungen auf den Grund zu gehen, sondern kalmiert den Zorn seiner Frau zuliebe, um sich „einen Augenblick auszuruhen“.⁵⁹⁹

Dem Zorn keine Taten folgen zu lassen, sondern ihn in einer Pose ‚zur Schau gestellten Echauffiertseins‘ verklungen zu lassen, wiederholt sich während des zweiten Gesprächs zwischen Claudia und Odoardo, bei dem sie ihm von einer kürzlich erfolgten Begegnung Emilias mit dem Fürsten Hettore Gonzaga berichtet:

CLAUDIA. Denn hab' ich dir schon gesagt, daß der Prinz unsere Tochter gesehen hat?

ODOARDO. Der Prinz? Und wo das?

CLAUDIA. In der letzten Vegghia, bei dem Kanzler Grimaldi, die er mit seiner Gegenwart beehrte. Er bezeigte sich gegen sie so gnädig – –

ODOARDO. So gnädig?

CLAUDIA. Er unterhielt sich mit ihr so lange – –

ODOARDO. Unterhielt sich mit ihr?

CLAUDIA. Schien von ihrer Munterkeit und ihrem Witze so bezaubert – –

ODOARDO. So bezaubert?

⁵⁹⁴ Tavris: Anger, S. 153.

⁵⁹⁵ Die Kausalität der tragischen Handlung führt dazu, dass sich Odoardos zunächst haltlose Befürchtungen als begründet herausstellen werden.

⁵⁹⁶ Claudias Aussage zufolge, nach der Emilia „alles liegen“ ließ, um möglichst schnell vor den „Altar“ (EG: 2.6, 534) zu kommen, deutet darauf hin, dass ihr der Einfall, „Gnade von oben zu erleben“, spontan – eventuell als Resultat eines „Tumult[s] in [ihrer] Seele“ (EG: 5.7, 589) – in den Sinn gekommen ist. Das aber steht im Gegensatz zu Emilias religiösem Eifer: Dieser legt den Schluss nahe, dass der tägliche Kirchengang Teil einer Routine ist, zu der sie sich gerade nicht spontan und ‚aus dem Affekt heraus‘ entschließen würde.

⁵⁹⁷ Vgl. Abschnitt 4.1.

⁵⁹⁸ Simmel: Der Streit, S. 279.

⁵⁹⁹ Vgl. hierzu Kant: Anthropologie in pragmatischer Hinsicht, S. 171 (§71): „Was der Affekt des Zorns nicht in der Geschwindigkeit tut, das tut er gar nicht; und er vergißt leicht.“

CLAUDIA. Hat von ihrer Schönheit mit so vielen Lobeserhebungen gesprochen – –

ODOARDO. Lobeserhebungen? Und das alles erzählst du mir in einem Tone der Entzückung? O Claudia! eitle, törichte Mutter!

CLAUDIA. Wieso?

ODOARDO. Nun gut, nun gut! Auch das ist so abgelaufen. – Ha! *wenn ich mir einbilde* – Das gerade wäre der Ort, wo ich am tödlichsten zu verwunden bin! – Ein Wollüstling, der bewundert, begehrt – Claudia! Claudia! *der bloße Gedanke setzt mich in Wut!* – Du hättest mir das sogleich sollen gemeldet haben. – Doch, ich möchte dir heute nicht gern etwas Unangenehmes sagen. Und ich würde, (*indem sie ihn bei der Hand ergreift*) wenn ich länger bliebe. – Drum laß mich! laß mich! – Gott befohlen Claudia! – Kommt glücklich nach [Hervorhebungen v. G.G.]! (EG: 2.4, 533)

Odoardos Zorn entfacht sich an bestimmten Wörtern von Claudia, die er jeweils wiederholend nachäfft. Wie beim ersten Beispiel unterbricht er ihren Redefluss, der von „Entzückung“ aufgrund „der ganz besondern Ehre“ (EG: 4.7, 575) geprägt ist. Erneut markieren doppelt gesetzte Gedankenstriche Odoardos Einbruch in Claudias Satzstruktur, wobei die von ihm eingeschobenen Wort-Wiederholungen als Klimax zu verstehen sind⁶⁰⁰, die in dem zornigen Ausruf „O Claudia! eitle, törichte Mutter!“ gipfelt.

Während Claudia das Kommunikationsverhalten des Prinzen in die „unbedeutende Sprache der Galanterie“ (EG: 2.6, 538) einordnet, sieht Odoardo darin seine Achillesferse: „Das gerade wäre der Ort, wo ich am tödlichsten zu verwunden bin!“ In Odoardos letztem Redepart dieses Auftritts spiegeln Gedankenstriche, Interjektionen, Wiederholungen und Ausrufezeichen seine Affizierung wider. Die entsprechende emotive Zuweisung wird von ihm selbst vorgenommen: „Der bloße Gedanke setzt mich in Wut!“

Erneut ist die Ursache des Affekts zunächst nur „ein[ge]bilde[t]“ und ein „bloße[r] Gedanke“, der aufgrund von Claudias Schilderung der vergangenen Abendgesellschaft evoziert wird. Das Motiv der Verführung der eigenen Tochter bestimmt das Szenario, das aus einer Eventualität – noch ist für ihn nicht ersichtlich, dass der Prinz tatsächlich ein „Wollüstling“ ist – einen bühnenpräsenten Affekt entstehen lässt. Kaum ist die Wut jedoch benannt worden, unterdrückt Odoardo diese auch schon mit dem Hinweis, dass er seiner Frau ansonsten „etwas Unangenehmes sagen“ könnte. Dadurch aber bleibt die sich anbahnende Wut im Stadium der Virtualität eines emotiven Sprechaktes stecken, denn die Feststellung „der bloße Gedanke setzt mich in Wut!“ beschreibt zunächst nur eine innere Befindlichkeit. Diese bedürfte einer entsprechenden Handlung, um dem bloßen Wort wütende Taten folgen zu lassen.

⁶⁰⁰ Vgl. Schröder, Stefan: Tödliche Ratio – Zur Konfiguration in Lessings *Emilia Galotti*, in: Die dramatische Konfiguration, hg. v. Karl Konrad Polheim, Paderborn 1997, S. 33-56, hier: S. 52.

Als hätte Odoardo Galotti Senecas *De ira* studiert, tritt er in dem Moment den Rückzug an, in dem der Zorn sich seiner bemächtigen könnte.⁶⁰¹ Dadurch verbleibt der Affekt erneut in einer dramaturgischen Schwebelage: Sein eruptives Potenzial wird angedeutet, um im Anschluss sogleich wieder in einen Zustand erzwungener und trügerischer Beruhigung⁶⁰² zu verfallen. Die Feststellung, der Familienvater in *Emilia Galotti* sei zornig, weil er die Emotion verbal benenne und sie damit performativ erzeuge, unterschlägt den Umstand, dass der Zorn bei Odoardo stets an dem Punkt eine Kehrtwende vollzieht, an dem er handlungstechnisch Konsequenzen hervorrufen würde. Hieraus lässt sich die Schlussfolgerung ziehen, dass Lessing den „brausende[n] Jünglingskopf mit grauen Haaren“ (EG: 5.2, 579) als eine Figur konzipiert hat, die in den Worten von Aristoteles’ *Nikomachischer Ethik* durch zu starke Regulierung mit einem *Zuwenig* an Zorn auch erheblich zum tragischen Verlauf der Ereignisse beiträgt. Denn würde Odoardo sich nicht von Claudia losreißen, um sie vor seinem Zornausbruch zu bewahren, wäre er Zeuge des Auftritts seiner Tochter und könnte Gegenmaßnahmen gegen Hettore Gonzagas Wollust und Marinellis Intrige einleiten. Es entbehrt nicht einer gewissen Ironie, dass an dieser Stelle die Forderung philanthropisch-vernünftiger Affektreprimierung, wie sie Salzmann in seinem *Moralischen Elementarbuch* durchexerziert, ad absurdum geführt wird. Die Grundformel Senecas gegen den Zorn lautet ja gerade, nicht direkt auf eine Beleidigung zu reagieren, sondern ‚tief durchzuatmen‘ und ein bestimmtes Maß an Zeit verstreichen zu lassen, um vernünftig und reflektiert auf einen Vorfall zu reagieren. In *Emilia Galotti* aber münden zeitlicher Aufschub und Zögern in der Katastrophe. Aus dieser Perspektive ließe sich der von Odoardo wie Graf Appiani praktizierte „Eskapismus“⁶⁰³ nicht nur als „apolitischer Nicht-Ort“⁶⁰⁴ verurteilen: Odoardo wohnt außerhalb der Stadt (vgl. EG: 1.6, 523), Appiani möchte mit Emilia die Stadt verlassen und auf seine Ländereien ziehen (vgl. EG: 1.6, 522), um „Gemsen zu jagen, auf den Alpen; und Murmeltiere abzurichten“ (EG: 1.6, 522), wie Marinelli es maliziös formuliert.⁶⁰⁵ Vor dem Hintergrund des Zorns erscheint das „Ideal der *vita*

⁶⁰¹ Vgl. Abschnitt 2.3 dieser Studie sowie daneben auch Reddy: *Navigation of Feeling*, S. 108, der feststellt, dass allein das verbale Benennen des Zorns diesen maßgeblich beeinflussen kann.

⁶⁰² Vgl. Zeuch, Ulrike: *Der Affekt*, S. 83, Anm. 43: „Nicht die ‚Verabsolutierung moralischer Integrität‘ ist m. E. der Grund für Odoardos Handlungsunfähigkeit, [...] sondern das Nachlassen emotionaler Erregtheit, das Ruhigwerden.“ Zum Begriff der Ruhe, der in *Emilia Galotti* ständig zwischen Beruhigung und Beunruhigung oszilliert, vgl. Grzesiuk, Ewa: „Ich reime, dächt’ ich, doch noch ziemlich zusammen, was zusammengehört.“ *Intriganten und Intrigen in Lessings Emilia Galotti*, in: *Lügen und ihre Widersacher. Literarische Ästhetik der Lüge seit dem 18. Jahrhundert*, hg. v. Hartmut Eggert u. Janusz Golec, Würzburg 2004, S. 62-84, hier: S. 81.

⁶⁰³ Albert, Claudia: *Der melancholische Bürger. Ausbildung bürgerlicher Deutungsmuster im Trauerspiel Diderots und Lessings*, Frankfurt a. M. 1983, S. 113.

⁶⁰⁴ Wilms: *Im Griff des Politischen*, S. 55.

⁶⁰⁵ Wosgien resümiert in diesem Kontext apodiktisch: „Mit dem Rückzug auf sein Landgut versagt er [d.i. Odoardo] als Vater und Ehemann.“ (Wosgien, Gerlinde Anna: *Literarische Frauenbilder von Lessing bis zum Sturm und Drang. Ihre Entwicklung unter dem Einfluß Rousseaus*, Frankfurt a. M. 1999, S. 217. Für Christopher Wild hingegen ist der „Entschluß“ Appianis zu einem Leben in weiter Ferne von der fürstlichen Resi-

beata abseits der Welt der Herrschaft⁶⁰⁶ als ein Zufluchtsort, an den sich Emilias Vater zurückgezogen hat, um weiter über den verlorenen Gebietsstreit mit dem Prinzen zu grollen.⁶⁰⁷

Die Beurteilung Peter-André Alts, der zufolge Odoardo das „Opfer eines cholерischen Temperaments“⁶⁰⁸ sei, erscheint dahingehend modifizierbar, dass er nur insofern zum Opfer wird, als dass nicht das Temperament an sich, sondern vielmehr die stoisch anmutende Maßregelung des Zorns mitverantwortlich ist für die tragischen Ereignisse.

Parallel zu Odoardos an- und abschwelldem Jähzorn⁶⁰⁹ ist auch die Begegnung zwischen Graf Appiani und Marinelli in II/10 als ein tragisches In-den-Zorn-hinein-und-wieder-herausgeraten konzipiert. Der Kammerherr des Prinzen, der zuvor von diesem eine „*Carte blanche*“ zum Handeln⁶¹⁰ ausgestellt bekommen hat, agiert dabei im Gegensatz zu Claudia, die ihren Mann unbeabsichtigt in Rage bringt, als ein rhetorisch versierter Unterhändler. Er versteht es, seinen Kontrahenten „in Harnisch zu jagen“ (EG: 3.1, 546), indem er es am nötigen Respekt fehlen lässt:

MARINELLI. Wollen Sie ihm [!] [d.i. der Prinz] nicht zugleich wissen lassen, mit wem [Sie sich verheiraten möchten]?

APPIANI. Mit Emilia Galotti.

MARINELLI. Der Tochter aus diesem Hause.

APPIANI. Aus diesem Hause.

MARINELLI. Hm! Hm!

APPIANI. Wie beliebt?

MARINELLI. Ich sollte meinen, daß es sonach um so weniger Schwierigkeiten haben könne, die Zeremonie bis zur Ihrer Zurückkunft [Appiani soll wegen der geplanten Hochzeit des Prinzen zum Herzog von Massa reiten] auszusetzen.

denzstadt gleichbedeutend mit einem „Verschluß“ (Wild, Christopher: Der theatralische Schleier des Hymens. Lessings bürgerliches Trauerspiel *Emilia Galotti*, in: Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte 74, II/2000, S. 189-220, hier: S. 194).

⁶⁰⁶ Kiesel, Helmuth: *Emilia Galotti*, in: Barner, Wilfried / Grimm, Gunter E. / Kiesel, Helmuth / Kramer, Martin: Lessing. Epoche – Werk – Wirkung, München ⁶1998, S. 200-220, hier: S. 209.

⁶⁰⁷ Vgl. hierzu EG: 1.4, 517: „DER PRINZ. Auch kenn ich ihren [d.i. Emilias] Vater. Er ist mein Freund nicht. Er war es, der sich meinen Ansprüchen auf Sabionetta am meisten widersetzte. – Ein alter Degen; stolz und rau; sonst bieder und gut! –“ Das im Präteritum stehende „widersetzte“ deutet darauf hin, dass der Gebietsstreit mittlerweile zugunsten des Prinzen entschieden worden ist, wobei die Attribute „stolz und rau; sonst bieder und gut“ belegen, dass der Fürst Odoardo keineswegs „haßt“ (EG: 2.4, 533). Im Gegenteil verteidigt der Herrscher von Guastalla vor seinem Kammerherrn ausdrücklich eine Lebensweise abseits der „Zirkel der ersten Häuser“: „Mit euren ersten Häusern! – in welchen das Zeremoniell, der Zwang, die Langeweile, und nicht selten die Dürftigkeit herrschet.“ (EG: 1.6, 522)

⁶⁰⁸ Alt: Aufklärung, S. 263.

⁶⁰⁹ Zum Jähzorn als für ‚echte‘ Männer im 18. u. 19. Jahrhundert selbstverständliche Emotion vgl. Borutta, Manuel/Verheyen, Nina: Vulkanier und Choleriker? Männlichkeit und Emotion in der deutschen Geschichte 1800-2000, in: Die Präsenz der Gefühle. Männlichkeit und Emotion in der Moderne, hg. v. dieselb., Bielefeld 2010, S. 11-39, hier: S. 12.

⁶¹⁰ Alt, Peter-André: Aufgeklärte Teufel. Modellierungen des Bösen im Trauerspiel des 18. Jahrhunderts, in: Die deutsche Tragödie. Neue Lektüren einer Gattung im europäischen Kontext, hg. v. Volker C. Dörr u. Helmut J. Schneider, Bielefeld 2006, S. 89-125, hier: S. 104.

APPIANI. Die Zeremonie? Nur die Zeremonie?

MARINELLI. Die guten Eltern werden es so genau nicht nehmen.

APPIANI. Die guten Eltern?

MARINELLI. Und Emilia bleibt Ihnen ja wohl gewiß.

APPIANI. Ja wohl gewiß? – Sie sind mit Ihrem ja wohl – ja wohl ein ganzer Affe!

MARINELLI. Mir das, Graf?

APPIANI. Warum nicht?

MARINELLI. Himmel und Hölle! – Wir werden uns sprechen.

APPIANI. Pah! Hämisch ist der Affe; aber –

MARINELLI. Tod und Verdammnis! – Graf, ich fordere Genugtuung.

APPIANI. Das versteht sich.

MARINELLI. Und würde sie gleich itzt nehmen: – nur daß ich dem zärtlichen Bräutigam den heutigen Tag nicht verderben mag. (EG: 2.10, 544f.)⁶¹¹

In Gegensatz zu seiner vorherigen melancholischen Schwermut beim Aufeinandertreffen mit Emilia, die ihn „ungewöhnlich trübe und finster“ (EG: 2.8, 541) zeigt, erscheint Appiani in dieser Szene wie ausgewechselt. Er agiert verbal überaus angriffslustig, indem er im Gegensatz zu seinem Vorbild Odoardo – „Welch ein Mann, meine Emilia, Ihr Vater! Das Muster aller männlichen Tugend!“ (EG: 2.6, 537) – nicht davor zurückschreckt, der „Figur der Störung“⁶¹², Marinelli, „etwas Unangenehmes [zu] sagen“. Die gezielten Nachfragen – „Die Zeremonie? Nur die Zeremonie? [...] Die guten Eltern? [...] Ja wohl gewiß?“ – versinnbildlichen wie schon bei seinem Schwiegervater in spe eine stufenweise erfolgende Evokation des Jähzorns, wobei Appianis nachäffende Repetition konsequent in der Beschimpfung des Gegners als „ganzer Affe“ gipfelt.

Simultan zu einer von außen wahrnehmbaren physiologischen Erhitzung – „CLAUDIA. Ihr Gesicht glühet.“ (EG: 2.11, 545) – führt der Zorn zu einem körperlichen Wohlgefühl, das die fatalistische Grundstimmung⁶¹³ Appianis (vgl. EG: 2.8, 541) wettzumachen scheint: „APPIANI. Ha! das hat gut getan. Mein Blut ist in Wallung gekommen. Ich fühle mich anders und besser.“ (EG: 2.11, 545)⁶¹⁴ Andererseits markiert die Optimierung von Appianis Gefühls Haushalt das vorzeitige Ende des Zorns, da Appiani nicht darauf beharrt, die von Marinelli

⁶¹¹ Zu diesem Dialog vgl. Ter-Nedden: Lessings Trauerspiele, S. 214.

⁶¹² Alt, Peter-André: Dramaturgie des Störfalls. Zur Typologie des Intriganten im Trauerspiel des 18. Jahrhunderts, in: Internationales Archiv für Sozialgeschichte der deutschen Literatur 29, I/2004, S. 1-28, hier: S. 1.

⁶¹³ Zum Begriff der Stimmung vgl. sowohl Wetz: „Stimmung“, Sp. 173-176 sowie Wellberry: „Stimmung“, S. 703-733.

⁶¹⁴ In dieser Szene widersetzt Appiani sich jenen Einschätzungen, die in ihm einen „Melancholiker“ sehen, der Emilias Reizen nur Trübseligkeit entgegen zu setzen habe. Zu dieser negativen Beurteilung vgl. Wosgien: Literarische Frauenbilder, S. 201 sowie Albert: Der melancholische Bürger, S. 116f.

geforderte Satisfaktion auf der Stelle zu geben, obwohl er nach der Einschätzung des Prinzen „in dem Rufe [steht], sich so etwas nicht zweimal sagen zu lassen“ (EG: 3.1: 547):

APPIANI. Gutherziges Ding! Nicht doch! Nicht doch! (*Indem er ihn bei der Hand ergreift.*) Nach Massa freilich mag ich mich heute nicht schicken lassen: aber zu einem Spaziergange mit Ihnen hab' ich Zeit übrig. – Kommen Sie, kommen Sie!

MARINELLI (*der sich losreißt, und abgeht*) Nur Geduld, Graf, nur Geduld! (EG: 2.10, 545)

Zorn und Zeit scheinen hier auf intrikate Weise miteinander verwoben zu sein⁶¹⁵, denn Appiani zuvor gemachter Ausspruch „Ja, wenn die Zeit nur außer uns wäre!“ (EG: 2.8, 541) erfüllt sich ausgerechnet nach der Aktivierung seines Zorns, die dafür sorgt, dass nun trotz allen Termindrucks für ein Duell „Zeit übrig“ ist.⁶¹⁶

Der durch die Affizierung wiedergewonnenen Souveränität des Grafen macht Marinelli, der sich „am absoluten Nullpunkt [auf einer Skala der Natürlichkeit]“⁶¹⁷ befindet, einen Strich durch die Rechnung, indem er „sich losreißt“ und ihn auf einen späteren Zeitpunkt vertröstet. Damit verschafft er sich die Möglichkeit, den Mordanschlag auf Appiani durchführen zu lassen. Durch frühzeitige Zornregulierung wird der tragische Fall des Helden begünstigt. Wenn man das Trauerspiel mit Gottscheds *Versuch einer critischen Dichtkunst vor die Deutschen* kurz und bündig auf einen „moralischen Satz“⁶¹⁸ herunterbrechen wollte, so ließe sich in Kontrast zu Salzmanns ‚Du sollst nicht zürnen!‘ hier die Maxime ‚Unter bestimmten Umständen ist Zorn eine legitime Ausdrucksform‘ herauslesen. Indem er freilich schon auf der Ebene eines „heftigen Wortwechsel[s]“ (EG: 2.11, 545) verebbt, wird er allein sprachlich-rhetorisch verhandelt.

Appiani offenbart während der von Marinelli bewusst auf den Jähzorn des Grafen hin kalkulierten, sich aus seinem rhetorischen Affektwissen speisenden⁶¹⁹ Provokation (vgl. EG: 3.1, 546) die Variation eines zornigen Prototypen, der für das 18. Jahrhundert in dieser Studie bisher noch nicht belegt wurde. In der analysierten Szene hat der Graf das Schwert im Prinzip schon in der Hand, um damit den andauernden Beleidigungen des Kammerherrn physisch ein Ende zu bereiten. Damit nimmt er im Ansatz die berühmte Pose des Achilles ein, als Aga-

⁶¹⁵ Vgl. Ter-Nedden: Lessings Trauerspiele, S. 179: „Zeit ist nicht nur causa finalis, sondern auch causa efficiens. Der Verzeitlichung der Handlungsziele und -motive korrespondiert eine der Handlungsbedingungen [...]“

⁶¹⁶ Zum Zusammenhang zwischen ritualisiertem Zorn und der Praxis des Duellierens vgl. Stearns: Anger, S. 24.

⁶¹⁷ Košenina: Anthropologie und Schauspielkunst, S. 212.

⁶¹⁸ Gottsched, Johann Christoph: Versuch einer critischen Dichtkunst. Anderer Besonderer Theil, in: ders.: Ausgewählte Werke, Bd. 6, 2. Teil, hg. v. Joachim Birke u. Brigitte Birke, Berlin/New York 1973, S. 319 (15. §).

⁶¹⁹ Marinelli ist die einzige Figur des Dramas, die Affekte simulieren, dissimulieren und „mit einer angenehmen Hitze“ (EG: 4.1, 561) sprechen kann (vgl. hierzu Memmolo: Strategen der Subjektivität, S. 180).

memnon ihm vor der Heeresversammlung die gebührende Achtung versagt und den Raub von Brises ankündigt:

[...] Da entbrannte der Peleion', und das Herz ihm / Unter der zottigen Brust ratschlagete,
wankendes Sinnes: Ob er das schneidende Schwert alsbald von der Hüfte sich reißend /
Trennen sie sollt' auseinander, und niederhaun den Atreiden; / Oder stillen den Zorn, und
die mutige Seele beherrschen. (IL: 1, 188-192)

Die *Ilias* verhindert den drohenden Schwertstreich, indem sie sich eines *deus ex machina* bedient, wenn Pallas Athene erscheint, um Achilles' Zorn zu regulieren. Die Grundsituation in Homers Epos ist eine andere als in der frühneuzeitlichen Stadtvilla der Galottis, dennoch lässt sich bei Appiani das zentrale Element des achilleischen Zürnens erkennen, bei dem die Emotion auf der Kippe zwischen „reißend[em]“ Ausbruch und „beherrschen[der]“ Regulierung steht. Zwar sorgt in *Emilia Galotti* keine Göttin, sondern Marinellis manipulatives Geschick – „(der sich [von der Hand Appianis] losreißt, und abgeht)“⁶²⁰ – für die vorzeitige Stilllegung eines zum tätlichen Angriff übergehenden Zorns, nichtsdestotrotz lässt sich der Zorn in der Schwebe sowohl bei Homer wie bei Lessing wiederfinden. Dies unterstreicht die Bedeutung, die in der literarischen Bearbeitung von Zorn stets der Fragestellung zukommt, ob der Affekt in Gewalt umschlägt oder ob er sich rechtzeitig beruhigen lässt.

Dieser Gedankengang lässt sich noch ausweiten, wenn Odoardo Galotti in die Analyse einbezogen wird. Das Verhältnis Graf Appianis zu Odoardo besitzt eine auffallende Ähnlichkeit zu der Beziehung zwischen Patroklos und dem Anführer der Myrmidonen. Appiani sieht in Odoardo Galotti eine exzeptionelle Vorbildfigur, der er unbedingt nacheifern möchte⁶²¹, wie er Emilia gegenüber konstatiert: „Welch ein Mann, meine Emilia, Ihr Vater! Das Muster aller männlichen Tugend! Zu was für Gesinnungen erhebt sich meine Seele in seiner Gegenwart! Nie ist mein Entschluß, immer gut, immer edel zu sein, lebendiger, als wenn ich ihn sehe – wenn ich ihn mir denke.“ (EG: 2.7, 539) Vor dem Hintergrund dieser unmittelbar vor der Begegnung mit Marinelli gemachten Aussage liegt der Schluss nahe, dass Appianis Handeln sich stark an dem Odoardos orientiert. Im übertragenen Sinne schlüpft der Graf in die Rüstung des „Obersten“ (EG: 1.6, 523), um mit seinem „Harnisch“ (EG: 3.1, 546) den Kampf gegen den Gegner aufzunehmen, wobei diese Verwandlung ebenso misslingt, wie auch Patroklos nur dem Anschein bzw. der Verkleidung nach Achilles ‚nachäffen‘ kann.

⁶²⁰ Vgl. hierzu Wilms, Wilfried: Im Griff des Politischen. Konfliktfähigkeit und Vaterwerdung in *Emilia Galotti*, in: Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte 76, I/2002, S. 50-73, hier: S. 58.

⁶²¹ Vor dem Hintergrund von Appianis Streitlust erscheint die Ähnlichkeit seines Namens zum italienischen Verb *appianare* (= ebnen, schlichten) als ironischer Fingerzeig, lässt der Graf sich im Dialog mit Marinelli doch dazu hinreißen, die direkte Konfrontation des Duells zu suchen, ohne sie freilich erfolgreich durchsetzen zu können.

Lässt sich daraus im Umkehrschluss folgern, dass Odoardo den prototypischen Zorn des Achilles widerspiegelt? Bei Emilias Vater können in jedem Fall Strukturelemente nachgewiesen werden, die für eine komplexe Variation des antiken Leitmotivs sprechen. Bei Odoardo klingt das achilleische Zürnen gewissermaßen nach, erzeugt dabei aber auch eine neue Tönung. So wiederholt er noch deutlicher als Appiani die Szene aus dem ersten Gesang der *Ilias*, bei der Achilles im Begriff steht, sich an Agamemnon für die ihm zugefügten Beleidigungen zu rächen:

ODOARDO. O wie fein die Gerechtigkeit ist! Vortrefflich! (*Fährt schnell nach dem Schubsacke, in welchem er den Dolch hat.*)

DER PRINZ. (*schmeichelhaft auf ihn zutretend*) Fassen Sie sich, lieber Galotti –

ODOARDO (*beiseite, indem er die Hand leer wieder herauszieht*) Das sprach sein Engel!

DER PRINZ. Sie sind irrig; Sie verstehen ihn [d.i. Marinelli, der Emilia von den Eltern trennen und im Haus der Grimaldis unterbringen möchte] nicht. Sie denken bei dem Worte Verwahrung wohl gar an Gefängnis und Kerker.

ODOARDO. Lassen Sie mich daran denken: und ich bin ruhig! (EG: 5.5, 585)

Trotz der Differenz zur homerischen Vorlage wiederholt sich in diesem Dialog, in seinen gestischen Grundzügen, der achilleische Griff zum Schwert.⁶²² Er speist sich aus einer Pathosformel⁶²³ aus „Schmerz und Wut“ (EG: 4.7, 573)⁶²⁴, welche die „von dem nämlichen Verführer beleidigt[e]“ (EG: 4.7, 575), „betrogene, verlassene Orsina“ (EG: 4.7, 575) zuvor in Odoardo hervorgerufen hat. Orsina hält sich in ihrer an Odoardo gerichteten Rede mustergültig an die rhetorische Zornbestimmung im *Zedler*: „Will man also den Zorn seiner Zuhörer gegen jemanden erwecken; so muß man ihnen zeigen, wie sehr sie von demselben beleidigt worden.“⁶²⁵

Wie in der *Ilias* dreht sich der Konflikt auch in *Emilia Galotti* im Grunde darum, dass ein Mann (Agamemnon – Hettore Gonzaga) einem anderen Mann (Achilles – Odoardo/Appiani) eine Frau, die dieser allein für sich beansprucht, wegnehmen möchte. Des Weiteren findet die Verarbeitung des Zorns in Lessings Drama sozusagen gleichfalls ‚im Zelt‘ statt – abseits des rhetorischen Geplänkels innerhalb der Isolation von drei Monologen (V/2, V/4 und V/6), die

⁶²² Zur kunsthistorischen Bedeutung der im 17. und 18. Jahrhundert beispielsweise von Rubens in seinem Gemälde *Zorn des Achill* (1630-1635) bearbeiteten Szene vgl. Harbsmeier/Möckel: *Antike Gefühle im Wandel*, S. 34f.

⁶²³ Zum Begriff vgl. Kliche: „Passion/Leidenschaft“, S. 696.

⁶²⁴ Zur Beziehung von Zorn/Wut und Trauer vgl. Demmerling/Landweer: *Philosophie der Gefühle*, S. 282.

⁶²⁵ *Zedler*: Zorn, S. 509.

Odoardo an den Rand des Wahnsinns⁶²⁶ bringen:

ODOARDO. Noch niemand hier? – Gut; ich soll noch *kälter* werden. Es ist mein Glück. – Nichts verächtlicher, als ein brausender Jünglingskopf mit grauen Haaren! Ich hab’ es mir so oft gesagt. Und doch ließ ich mich *fortreißen* [...]. Deine Sache [d.i. Appianis] wird ein ganz anderer zu seiner machen! Genug für mich, wenn dein Mörder die Frucht seines Verbrechens nicht genießt. [...] Wer kein Gesetz achtet [d.i. der Prinz], ist ebenso mächtig, als wer kein Gesetz hat. Das weißt du nicht? Komm an! komm an! – Aber, sieh da! Schon wieder; *schon wieder rennet der Zorn mit dem Verstande davon*. – Was will ich? *Erst müßt’ es doch geschehen sein, worüber ich tobe*. [...] Man kömmt. Ruhig, alter Knabe, ruhig! [...] Warum nicht [die Tochter von den Eltern trennen]? – Herzlich gern. – Ha! ha! ha! – (*Blickt wild umher.*) Wer lacht da? – Bei Gott, ich glaub’, ich war es selbst. – Schon recht! Lustig, lustig! Das Spiel geht zu Ende. So, oder so [Hervorhebungen v. G.G.]! (EG: 5.2-5.6, 579-587)

Wie in der Auseinandersetzung mit Claudia in II/2 sowie II/4 entzündet sich Odoardos Furor primär an Ereignissen, die im Futur möglicherweise eintreffen könnten, wie es das „Erst müßt’ es doch geschehen sein, worüber ich tobe“ verdeutlicht. Zugleich stehen die drei Monologe Odoardos exemplarisch für einen „*intersystemic conflict*“⁶²⁷, wie Averill ihn in *Anger and Aggression* beschreibt. Die Differenz zum Zorn des Achilles besteht darin, dass Agamemnon die Sklavin Briseis tatsächlich in sein eigenes Zelt bringen lässt, so dass in diesem Fall Achilles’ Zorn eine Reaktion auf eine beleidigende Handlung darstellt. Odoardos Wut aber kreist um eine Fragestellung, die noch nicht eingetroffen ist. Sie ist prognostisch ausgerichtet, da sich das Schicksal Emiliias gewissermaßen in einem schwebenden, vom „Zufall“ (EG: 4.3, 564) beeinflussten Verfahren befindet.

Achilles’ Zürnen im Privatraum des Zeltes bildet eine zeitliche Konstante im Sinne einer auf Dauer gestellten Gesinnung, die für das Heer der Griechen in immer größeren Verlusten resultiert. Durch die Geste der zornigen Abwendung nach innen wird eine Leerstelle erzeugt, die von außen nicht gefüllt werden kann. Odoardo nutzt demgegenüber die drei Monologe im fünften Aufzug dazu, sich intensiv mit seinem Zorn auseinanderzusetzen, der im Inneren verschlossen werden soll, damit er nicht herausbricht und den öffentlich-politischen Raum, die Hemisphäre des Prinzen, beeinflusst. Er verweigert sich den Konsequenzen, die die komplette

⁶²⁶ Vgl. Lakoff: *Women, Fire and Dangerous Things*, S. 390: „The overlap between the folk theories of the effects of anger and the effects of insanity provides a basis for the metaphor: Anger is insanity. / - I just touched him, and he *went crazy*.“ Vgl. darüber hinaus Reil, Johann Christian: *Rhapsodien über die Anwendung der psychischen Kurmethode auf Geisteszerrüttungen*, Halle ²1818, S. 365: „Der Kranke erscheint uns tollkühn, weil er kein Bewußtseyn der Gefahren, also auch keine Furcht vor denselben hat; sein Trieb zum Handeln als Wuth, weil er zerstört. *Ein Mensch, der vor Zorn schäumt, repräsentiert im Miniatur das Bild des Rasenden* [Hervorhebung v. G.G.]“

⁶²⁷ Averill: *Anger and Aggression*, S. 98: „*Intersystemic conflict* occurs when, let us say, some biological impulse is aroused in a situation where social norms call for an incompatible response.“

Übernahme des achilleischen Zornprinzips mit sich bringen würde, nämlich als ein germanischer Wotan⁶²⁸ ‚seinen Hektor‘ (= ital. Hettore) zu schleifen.⁶²⁹ Stattdessen wird Odoardo präventiv tätig, indem er sich der ‚Frucht seines [d.i. des Prinzen] Verbrechens‘ zuwendet.

Folglich steht in *Emilia Galotti* nicht das Erschaffen einer Zwangslage für den Beleidiger im Vordergrund, der dadurch gleich Agamemnon gezwungen wird, auf den Beleidigten zuzugehen. Odoardo geht es vielmehr ausschließlich darum, den Streitgegenstand im Voraus aus der Welt zu schaffen, bevor dieser irreparablen Schaden erleidet.

Odoardo lässt sich als ein im Licht der Aufklärung gebrochener Nachfahre des Achilles interpretieren: Noch spürt er die alte, achilleisch-cholerische Lust in sich auflodern, das Schwert oder ‚Gewehr‘ (EG: 4.7, 575) zu ziehen und die Beleidigung seinem Gegner heimzuzahlen. Allerdings tauchen keine Göttinnen aus der Höhe (Pallas Athene) oder Tiefe (Achilles’ Mutter Thetis) mehr auf, um den Zorn von außen her zu verhindern oder zu schüren – Odoardo ist mit seinem Zorn auf sich allein gestellt. Mehr noch, unter psychoanalytischen Gesichtspunkten betrachtet bedarf es wegen seiner ‚Eilfertigkeit‘ (EG: 4.7, 575) erst der ‚betrogene[n], verlassene[n] Orsina‘ (EG: 4.7, 576), um ihn wenigstens mit einem Miniaturschwert, dem Dolch, auszurüsten.⁶³⁰ Das aufgeklärt-psychologische Moment seines Zorns verdeutlicht der Umstand, dass Odoardo die Emotion ‚kälter‘ (EG: 5.2, 579) temperieren möchte, der Zorn allerdings immer ‚wieder [...] mit dem Verstande davon [rennet].‘ (EG: 5.4, 581) Es ist ausgerechnet das drohende Umschwenken der Vernunft hin zur Wut, das den Verstand in genau dem Moment restituiert, in dem er sich zu verabschieden scheint. Denn Odoardo ist ein präziser Beobachter seines Gefühlshaushalts, der dabei eine Regulationsstrategie anwendet, die zum Bruch mit dem achilleischen Zornmodus führt. Hettore Gonzaga, von dem Odoardo sich von Anfang an ‚[ge]haßt‘ (EG: 2.4, 533) sieht⁶³¹, bringt dies auf den Punkt, als er bezüglich der weiteren Vorgehensweise gegen die Galottis seinen Kammerherrn fragt:

Wenn er [d.i. Odoardo] nun aber so zahm nicht ist? Und schwerlich, schwerlich wird er es sein. Ich kenne ihn zu gut. Wenn er höchstens seinen Argwohn erstickt, seine Wut verbeißt: aber Emilien, anstatt sie nach der Stadt zu führen, mit sich nimmt? bei sich behält? oder wohl gar in ein Kloster, außer meinem Gebiete, verschließt? Wie dann? (EG: 5.1, 578)

⁶²⁸ Vgl. hierzu Rüsenberg (vormals: Gephart): *Der Zorn der Nibelungen*, S. 35, die die etymologische Nähe des Kriegsgottes zum Wutbegriff herausarbeitet.

⁶²⁹ Vgl. Luhmann: *Interaktion in Oberschichten*, S. 104: ‚Zum Zentralwert des Verhaltens wird das Vermeiden von Extremen, das Maß, die ‚justesse de l’esprit‘.‘

⁶³⁰ Vgl. Prutti, Brigitte: *Bild und Körper. Weibliche Präsenz und Geschlechterbeziehungen in Lessings Dramen: Emilia Galotti und Minna von Barnhelm*, Würzburg 1996, S. 117.

⁶³¹ Vgl. im Kontrast dazu aber die Aussagen des Prinzen, die Odoardo in einem sehr viel positiveren Licht darstellen, als der Hass es könnte (vgl. EG: 1.4, 517): ‚Nicht der Prinz ist der Feind Odoardos, sondern – wie der Prinz weiß – dieser kein Freund des Prinzen, und zwar beruht Odoardos Abneigung auf Projektion, auf einer fälschlich unterstellten Feindschaft des anderen.‘ (In: Ter-Nedden: *Lessings Trauerspiele*, S. 197)

Odoardos devotes Verhalten bei seiner Ankunft im Lustschloss des Prinzen (vgl. EG: 4.6, 571) spricht tatsächlich dafür, dass sich das „Muster aller männlichen Tugend“ (EG: 2.7, 539) des medeisch-weiblichen Zornprinzips der unterdrückten Wut bedient, die sich nur in der dialogischen Stille der drei Monologe des fünften Aufzugs Bahn zu brechen vermag. Die lessingsche Ironie liegt hier in dem Umstand, dass der eingangs sich so herrisch gebärdende, seinen Diener Pirro anherrschende (vgl. EG: 2.4, 532f.) „alte[] Degen“ (EG: 1.4, 517), der sich fragt, weshalb sein Schwiegersohn Graf Appiani „[s]ich bücken, schmeicheln und kriechen, und die Marinellis auszustecken suchen“ (EG: 2.4, 532) sollte, dass ausgerechnet dieser „wild[e]“ (EG: 2.6, 537) Vater vor Marinelli katzbuckelt⁶³² und ihn mit „mein Herr“ anspricht. Dass Odoardo tatsächlich „seine Wut verbeißt“, seinen heimlichen Zorn folglich durch scheinbare Gelassenheit zu „maskier[en]“⁶³³ sucht, belegt seine ausnehmend höfliche, die Etikette wahrende Erwidern unmittelbar im Anschluss an V/4: „Gnädiger Herr, ich halte es in allen Fällen für unanständig, sich zu seinem Fürsten zu drängen.“ (EG: 5.5, 582) Erst im weiteren Gesprächsverlauf kann er den Affekt kaum noch zähmen und das achilleische Zornprinzip kommt wie oben dargestellt ansatzweise zum Vorschein, als er die Hand nach dem Dolch ausstreckt, die Waffe aber aufgrund des beruhigenden „Fassen Sie sich, lieber Galotti“ (EG: 5.5, 585) des Prinzen in dem „Schubsacke“ (ebd.) steckenlässt. Da er dem Affekt weiterhin die Zügel anlegt, bis er Emilia in einem Anfall „mitleidigen Zorn[s]“, um Friedrich Nicolais Formulierung aus dem Eingangszitat dieses Kapitels zu verwenden, in V/7 in einem Akt „tödliche[r] Regression“⁶³⁴ ersticht, erscheint es plausibel, nicht so sehr auf den naheliegenden Bezug zur römischen Virginia-Legende zu verweisen⁶³⁵, auf den Emilia rekurriert: „Ehedem wohl gab es einen Vater, der seiner Tochter von der Schande zu retten, ihr den ersten den besten Stahl in das Herz senkte – ihr zum zweiten Male das Leben gab.“ (EG: 5.7,

⁶³² Vgl. hierzu Ter-Nedden: Lessings Trauerspiele, S. 195f.

⁶³³ Schmitz, Hermann: Die Verwaltung der Gefühle in Theorie, Macht und Phantasie, in: Emotionalität. Zur Geschichte der Gefühle, hg. v. Claudia Benthien, Anne Fleig u. Ingrid Kasten, Köln/Weimar/Wien 2000, S. 42-59, hier: S. 51. Das die Situation Odoardos im Lustschloss treffend wiedergebende Zitat Schmitz' lautet vollständig: „Falls eine Person, die ein bestimmtes Gefühl erlebt (z. B. Traurigkeit), sich in einer Situation befindet (z.B. auf einer Party), für die sie eine von ihr akzeptierte Darstellungsregel erworben hat (z. B. ‚Du sollst Traurigkeit nicht in der Öffentlichkeit zeigen‘), so wird diese Regel in der betreffenden Situation aktiviert und kann zu einer willentlichen Kontrolle des für die Emotion charakteristischen Ausdrucks führen. Und zwar kann dieser Ausdruck (a) *verstärkt*, (b) *abgeschwächt*, (c) *neutralisiert* (z. B. durch eine gleichgültige Miene) oder (d) *maskiert* werden (indem ein Ausdruck an den Tag gelegt wird, der mit einer anderen Emotion verbunden ist; z. B. Lächeln bei Verärgerung).“

⁶³⁴ Schenkel, Martin: „Wer über gewisse Dinge den Verstand nicht verlieret, der hat keinen zu verlieren.“ Zur Dialektik der bürgerlichen Aufklärung in Lessings *Emilia Galotti*, in: Deutsche Philologie 105, II/1986, S. 161-186, hier: S. 183.

⁶³⁵ Vgl. hierzu Woesler, Winfried: Lessings „Emilia“ und die Virginia-Legende bei Livius, in: Zeitschrift für Deutsche Philologie 116, II/1997, S. 161-171 sowie Prutti: Bild und Körper, S. 119. Vgl. im größeren Kontext auch von Matt: Verkommene Söhne, missratene Töchter, S. 124: „Es gibt keinen republikanischen Traum im 18. Jahrhundert, der nicht römisch eingekleidet wäre, und keine römischen Visionen, durch die nicht der eiserne Vater rasselte.“

590) Stattdessen greift an dieser Stelle meines Erachtens das medeische Zornmodell, das sich der Verstellung und Unterdrückung des Zorns bedient, um schlussendlich das eigene Kind „durch ein Selbstopfer“⁶³⁶ zu töten, wodurch sich „die Form leidenschaftlicher Mißgunst [äußert], die auf das Objekt lieber selbst verzichtet, ja, es lieber zerstört, ehe sie es dem andern gönnt [...]“⁶³⁷ Unter diesem Blickwinkel betrachtet erscheint Odoardos Ankündigung in V/8 – „Ich gehe und liefere mich selbst in das Gefängnis. Ich gehe, und erwarte Sie, als Richter – Und dann dort – erwarte ich Sie vor dem Richter unser aller!“ (EG: 5.8, 591) – wie die nüchtern-moderne Variante von Medeas Flucht im Drachenzug, die sich strukturell ja wesentlich dadurch auszeichnet, dass dem zurückbleibenden Zeugen des Mordes keine Möglichkeit bleibt, um die Fortfahrende aufzuhalten. Die rhetorische Trumpfkarte in Odoardos Argumentation liegt darin, sich dem Prinzen als irdischem Richter freiwillig zu überantworten, im gleichen Atemzug jedoch die Legitimation seiner absolutistischen Gerichtsbarkeit⁶³⁸ mit dem Hinweis auf den „Richter unser aller“ (EG: 5.8, 591) zu desavouieren.⁶³⁹ Indem er den diesseitigen Strafvollzug radikal in Frage stellt⁶⁴⁰, enthebt der „[g]rausame[] Vater“ (EG: 5.8, 590) den Prinzen verbal seiner Macht und entschwebt gewissermaßen in die apolitische Sphäre eines prognostizierten jenseitigen Tribunals – ohne dafür wie Medea ins Exil fliehen zu müssen. Zusammenfassend lässt sich festhalten, dass sich der achilleische und der medeische Zornmodus in der Figur Odoardos überschneiden. Abrupt ausbrechender Jähzorn, der „stampft und schäumt“ (EG: 4.7, 575) und anhaltender Groll auf der einen Seite sowie versteckt-verbissene Wut auf der anderen Seite zeigen, dass verschiedene Formen des Zorns sich in einer Figur überlagern können.

Mit Blick auf das Verhältnis Claudia Galottis und Gräfin Orsinas zum Zorn wird zum Abschluss deutlich, dass Lessing in *Emilia Galotti* einen Bruch mit dem tradierten Zornkonzept weiblich-verstellter Wut vollzieht. Bevorzugt Emilias Mutter anfänglich noch das Verschweigen der Wahrheit wegen der „rauen Tugend“ ihres Mannes⁶⁴¹, so findet in III/8 bezeichnenderweise die Öffnung des weiblichen Zornprinzips statt, das zuvor in der Tradition Medeas

⁶³⁶ Meyer-Sickendiek: Affektpoetik, S. 190.

⁶³⁷ Simmel: Streit, S. 279.

⁶³⁸ Vgl. hierzu die Passage EG: 1.8, 526f., in der Hettore Gonzaga ein „Todesurteil“ „recht gern“ (ebd., 527) unterzeichnen möchte.

⁶³⁹ Zum Zusammenhang zwischen Zorn und Religion vgl. Tavis: Anger, S. 258: „Religion, of course, offers the ultimate just world, if not in this life then in the next. Religion and political ideology organize our angers as they legitimize our social systems. Indeed all of the great religions have made the management of anger a central concern, with prescriptions designed to protect the social order and to generate anger, if at all, only on its behalf.“

⁶⁴⁰ Vgl. im größeren Kontext hierzu auch Sloterdijk: Zorn und Zeit, S. 49: „[...] daß die christliche Ära, im ganzen genommen, gerade nicht das Zeitalter der ausgeübten Rache war. Sie stellte vielmehr eine Epoche dar, in der mit großem Ernst die Ethik des Racheaufschubs durchgesetzt wurde.“

⁶⁴¹ Vgl. EG: 2.6, 536: „CLAUDIA. Indes, sei ruhig, meine Tochter! Nimm es für einen Traum, was dir begegnet ist. Auch wird es noch weniger Folgen haben, als ein Traum.“

primär durch Verschlossenheit und Affektsimulation bzw. -dissimulation gekennzeichnet gewesen ist:

CLAUDIA. Es ist klar! – Ist es nicht? – Heute im Tempel! vor den Augen der Allerreinensten! in der nähern Gegenwart des Ewigen! – begann das Bubenstück; da brach es aus! (*Gegen den Marinelli.*) Ha, Mörder! feiger, elender Mörder! Nicht tapfer genug, mit eigener Hand zu morden: aber nichtswürdig genug, zu Befriedigung eines fremden Kitzels zu morden! – morden zu lassen! – Abschaum aller Mörder! – Was ehrliche Mörder sind, werden dich unter sich nicht dulden! Dich! Dich! – Denn warum soll ich dir nicht alle meine Galle, allen meinen Geifer mit einem einzigen Worte ins Gesicht speien? – Dich! Dich Kuppler!

MARINELLI. Sie schwärmen, gute Frau. – Aber mäßigen Sie wenigstens Ihr wildes Geschrei, und bedenken Sie, wo Sie sind.

CLAUDIA. Wo ich bin? Bedenken, wo ich bin? – Was kümmert es die Löwin, der man die Jungen beraubt, in wessen Walde sie brüllet? (EG: 3.8, 558)

Das von Gedankenstrichen, Ausrufezeichen und Wortwiederholungen buchstäblich aufgewühlte „wilde[] Geschrei“ steht im Gegensatz zu Odoardos unterwürfiger, sich Marinelli förmlich andienender Anrede: „Vergeben Sie, mein Herr, einem Vater, der in der äußersten Bestürzung ist, – daß er so unangemeldet hereintritt.“ Um in dem von ihr verwendeten bildlichen Vergleich zu bleiben gelangt Claudia „brülle[nd]“ in die Höhle des Löwen. Der König der Tiere aber steht in einem direkten Zusammenhang mit Achilles, wird er in der *Ilias* doch mit einem Löwen verglichen (vgl. IL: 20. Gesang, V. 164).⁶⁴² Dies lässt den Schluss zu, dass bei Claudia ansatzweise der achilleische Zorn in Erscheinung tritt. Darüber hinaus hat sich zuvor „[a]lles, was in dieser einsamen Gegend von Menschen ist, [...] um sie versammelt“ (EG: 3.6, 555). Zwar wird die Menge, die ihr in das Lustschloss „nachdringen“ (EG: 3.7, 556) will, erfolgreich in Schach gehalten, nichtsdestotrotz ist es in diesem Fall eine Frau und Mutter, die gewissermaßen mit einem Heer vor den Toren des Feindes erscheint, während der Mann auf sich allein gestellt als ungemeldeter Gast die Szenerie betritt.

Claudias Zorn lässt sich aus der impulsiven Diktion ihrer Anklage ableiten, jedoch ist es Marinelli, der ihr den Affekt emotiv zuweist. Hierbei stellt sich allerdings heraus, dass seine höfisch-politische Affektenlehre die weibliche Wut nicht fassen kann und ihm in der Folge „die Handlungsfähigkeit“⁶⁴³ entgleitet:

MARINELLI. O der mütterlichen Wut! Ha! ha! ha!

DER PRINZ. Sie lachen?

⁶⁴² Zur Löwen-Metapher in der *Ilias* unter Berücksichtigung von Aristoteles' *Rhetorik* und in kritischer Auseinandersetzung mit dem Lakoffschen Metaphernbegriff vgl. auch Coenen, Hans Georg: *Analogie und Metapher. Grundlegung einer Theorie der bildlichen Rede*, Berlin/New York 2002, S. 236-239.

⁶⁴³ Wilms: *Im Griff des Politischen*, S. 62.

MARINELLI. Wenn Sie gesehen hätten, Prinz, wie toll sich hier, hier im Saale, die Mutter gebärdete – Sie hörten sie ja wohl schreien! – und wie zahm sie auf einmal ward, bei dem ersten Anblicke von Ihnen – – Ha! ha! – Das weiß ich ja wohl, daß keine Mutter einem Prinzen die Augen auskratzt, weil er ihre Tochter schön findet.

DER PRINZ. Sie sind ein schlechter Beobachter! – Die Tochter stürzte der Mutter ohnmächtig in die Arme. Darüber vergaß die Mutter ihre Wut: nicht über mir. (EG: 4.1, 559f.)

Das Beispiel zeigt, dass hier zwei unterschiedliche emotionale Regimes aufeinanderprallen. Zwar herrscht bei Marinelli und dem Prinzen grundsätzlich Einigkeit darüber, dass bei Claudia „mütterliche[] Wut“ vorliegt, jedoch differieren sie in der Frage nach dem Grund der am Ende von III/8 erfolgenden schlagartigen Affektregulierung, als sie „*in das Zimmer* [stürzt]“ (EG: 4.1, 559), in dem sie die Stimme ihrer Tochter vernommen hat.

Marinelli lebt gemäß den starren höfisch-politischer Konventionen, nach denen starke Emotionen zu „mäßigen“ sind. Insbesondere die Anwesenheit des Prinzen erfordert ab „dem ersten Anblicke“ eine sofortige Verstellung und Unterdrückung aller unerwünschten, weil zu heftigen Gefühlslagen. Demgegenüber erklärt Hettore Gonzaga das Schwinden von Claudias Wut allein mit der Sorge um die körperliche Verfasstheit ihrer Tochter. Er repräsentiert die Empfindsamkeit, nach der Gefühle nicht verborgen werden. Dies lässt den Schluss zu, dass der weibliche Zorn sich in *Emilia Galotti* nicht am medeischen Modell orientiert. Demnach hätte Claudia auch im Beisein des Prinzen ungehemmt mit „Galle“ und „Geifer“⁶⁴⁴ weiter gewütet, wäre Emilia nicht in ihren Armen zusammengebrochen.

Parallel zu Claudia vergisst auch Gräfin Orsina, die im Gegensatz zu Lady Marwood nicht mehr als eindeutige Reminiszenz an die Medea-Figur betrachtet werden kann⁶⁴⁵, die Etikette, nachdem sie sich in IV/5 im Dialog mit Marinelli die tatsächliche Ursache des Überfalls auf das Brautpaar herleiten kann:

ORSINA. Kommen Sie hierher! – Und! (*indem sie den Finger auf den Mund legt*) Hören Sie! ganz in geheim! ganz in geheim! (*und ihren Mund seinem Ohre nähert, als ob sie ihm zuflüstern wollte, was sie aber sehr laut ihm zuschreiet.*) Der Prinz ist ein Mörder!

MARINELLI. Gräfin, – Gräfin – sind Sie ganz von Sinnen?

ORSINA. Von Sinnen? Ha! ha! ha! (*aus vollem Halse lachend.*) Ich bin selten, oder nie, mit *meinem Verstande so wohl zufrieden* gewesen, als eben itzt [Hervorhebung v. G.G.]. (EG: 4.5, 570)

⁶⁴⁴ Vgl. zum physiologischen Kontext Solomon: *Dark Feelings, Grim Thoughts*, S. 93: „Medieval and modern poets alike have talked of the emotions in terms of physiological disruptions and outrages – the breaking of hearts; the outpouring of bile, spleen, and gall; the paralysis of reason.“

⁶⁴⁵ Vgl. Sanna, Simonetta: Von *Miss Sara Sampson* zu *Emilia Galotti*. Die Formen des Medea-Mythos im Lessingschen Theater, in: *Lessing Yearbook* 24 (1992), S. 45-76.

Sowohl bei Claudia als auch bei Gräfin Orsina ist die ausbrechende Wut mit dem Moment der Anagnorisis verzahnt. Darüber hinaus resultieren „Schmerz und Wut“ (EG: 4.7, 573), die Orsina wenig später an sich diagnostizieren wird, in einem Geschrei, dessen Lautstärke durch das Annähern an Marinellis Ohr in seiner Wirkung potenziert wird. Eine weitere Kongruenz zu Claudias Wut besteht in der Tatsache, dass auch die Orsina die Kommunikation mit der Menge sucht, indem sie dem Kammerherrn ankündigt: „Morgen will ich es [d.i. dass der Prinz ein Mörder ist] auf dem Markte ausrufen.“ (EG: 4.5, 571)

Die zentrale Parallele zwischen Claudias und Orsinas Zürnen liegt allerdings in der Verschränkung von Zorn und Verstand ausgerechnet bei dem qualitativ höchsten Grad des Zorns, der Wut, die von Senecas *De ira* bis hin zur Begriffsdefinition in *Zedlers Universallexicon* Verstand und Vernunft stets zugunsten einer maßlos ausufernden Leidenschaft auszuhebeln droht.⁶⁴⁶ In *Emilia Galotti* hingegen scheinen Wut und Wahrheit unmittelbar zusammenzuhängen; sie bedingen einander, führt die Erkenntnis über den Tathergang doch über die Affizierung zu einer „Ermächtigung zur Konfliktfähigkeit“⁶⁴⁷ und einer klar verständlich artikulierten Anklage, die sich nicht in den von Lessing in der *Hamburgischen Dramaturgie* beschriebenen physiologischen Symptomen der Emotion erschöpfen. Auch Salzmanns pädagogisch-philanthropisches Konzept funktioniert angesichts dieser Form femininen Zürnens nicht. Claudia weist somit voraus auf eine die Standesgrenzen sprengende Streitkultur⁶⁴⁸ und gerechte Empörung.⁶⁴⁹

5.5 Zusammenfassung

Lessings *Hamburgische Dramaturgie* und Salzmanns *Moralisches Elementarbuch* konzipieren zwei Verfahrensweisen mit Zorn, die sich grundlegend voneinander unterscheiden. Wäh-

⁶⁴⁶ Vgl. im Gegensatz hierzu aber Zeuch: Affekt, S. 88, die bei Lessing grundsätzlich die „kategoriale Trennung zwischen Vernunft einerseits, Gefühl andererseits“ bilanziert.

⁶⁴⁷ Wilms: Im Griff des Politischen, S. 55. Vgl. hierzu auch Fohrmann, Jürgen: Die Tragödie der Empfindsamkeit und die Rettung der Souveränität (am Beispiel von Lessings „Emilia Galotti“), in: Das Projekt Empfindsamkeit und der Ursprung der Moderne. Richard Alewyns Sentimentalismusforschungen und ihr epochaler Kontext, hg. v. Klaus Garber u. Ute Széll, München 2005, S. 115-128, hier: S. 122: „[D]as gesamte Drama zeigt immer wieder die Eingebundenheit empfindsamer Subjekte in einen sozialen Raum, der nicht empfindsam, sondern ganz und gar, in deutlicher Überzeichnung, politisch kodiert ist.“

⁶⁴⁸ Zu dem für Lessings Werk zentralen Begriff vgl. den gleichnamigen Sammelband: Streitkultur. Strategien des Überzeugens im Werk Lessings, hg. v. Wolfram Mauser u. Günther Saße, Tübingen 1993.

⁶⁴⁹ Vgl. Butler: Krieg und Affekt, S. 19: „Offene Trauer ist häufig verbunden mit Empörung. Und Empörung angesichts einer Ungerechtigkeit, oder genauer: eines unerträglichen Verlusts, hat ein enormes politisches Potential.“ Zur Sonderstellung der Empörung im Gegensatz zum Zorn vgl. Demmerling/Landwehr: Philosophie der Gefühle, S. 305: „Empörung kann abstrakt bleiben und ist damit stärker als der Zorn anfällig für Gerechtigkeitsvisionen, die von konkreten Konfliktlagen losgelöst sind.“

rend es Lessing darum geht, ihn durch ein auf die antike Rhetorik zurückgehendes Verfahren der Selbstaffizierung möglichst authentisch auf die Bühne zu bringen, möchte Salzmann ihn nach Möglichkeit aus dem Repertoire menschlicher Gefühlsregungen entfernen. Er betrachtet ihn als eine für das gesellschaftliche Zusammenleben gefährliche Leidenschaft. In der *Hamburgischen Dramaturgie* wird der Zorn ähnlich wie bei Gracián zu einem Werkzeug, dessen sich der Schauspieler nach Maßgabe des aufzuführenden Stückes bedienen kann, ohne dass dabei ein tieferes Verständnis für den Zorn vorliegen muss. Bei Salzmann hingegen ist der Zorn fest eingebunden in ein moralisches Fallbeispiel, das zwei Zornmodi gegenüberstellt. So unterscheidet sich der Zorn der Diener grundlegend von dem Zorn der sozial höher gestellten Herrschaften.

In Gellerts *Zärtlichen Schwestern* wird der Zorn zunächst ähnlich wie in der *Hamburgischen Dramaturgie*, dem *Handorakel* sowie der aristotelischen *Rhetorik* als ein emotives Stilmittel verwendet: Eine Dramenfigur soll bewusst ‚in Zorn geredet werden‘, damit diese ihre zärtliche Gesinnung preisgibt. Zugleich wird der Zorn der Sprache der Empfindsamkeit angeglichen, so dass er nicht wie in den untersuchten barocken Trauerspielen im *stilus gravis* mit ‚Blitz und Donner‘ einhergeht. Das Individuum ist nach Gellert vielmehr dazu angehalten, sich selbst ständig aufmerksam zu beobachten, um zu starke Emotionen rechtzeitig zu regulieren.

Im Fall von Lessings *Miß Sara Sampson* werden sowohl das mosaische als auch das medeische Zornkonzept in gebrochener Form aufgerufen. So versucht Sir William seinen alttestamentarischen Zorn mit Mitleid und Tränen zu bändigen, trägt letztlich aber entscheidend zur Katastrophe bei, weil eine Spur des alten Zorns in seinem Herzen zurückgeblieben ist. Lady Marwood hingegen wird einerseits von Sara und Mellefont auf das medeische Prinzip weiblicher Wut reduziert, andererseits vermag sie selbst die Sprache der Verstellung nur noch unzureichend zu artikulieren, weshalb das in Euripides’ *Medeia* funktionierende Verbergen des Zorns hier zum Scheitern verurteilt ist.

In *Emilia Galotti* lässt sich hingegen ein Variieren des achilleischen und medeischen Zürnens beobachten. Odoardo und Appiani lassen ihrem zeitlich befristeten Jähzorn keine Taten folgen, so dass der achilleische Griff zum Schwert nur noch angedeutet wird. In der Folge lässt sich ein Umschwenken Odoardos hin zu einer weiblich-medeischen Dissimulation des Zorns beobachten, was in dem von ihm begangenen genealogischen Opfer kulminiert. Sowohl Claudia Galotti als auch Gräfin Orsina demonstrieren im Kontrast dazu ein männlich-geöffnetes Zornprinzip. Es verbindet die Emotion mit der Vernunft, scheut nicht den Konflikt mit dem Herrscher und artikuliert die aufgestaute Wut in Form gerechter Empörung.

6. Literaturverzeichnis

6.1 Quellen

- Adelung, Johann Christoph: Versuch eines vollständigen grammatisch-kritischen Wörterbuches der Hochdeutschen Mundart, 1. Teil: A–E, Leipzig 1774, S. 151 (Artikel „Affect“).
- Aristoteles: Nikomachische Ethik, übers. v. Franz Dirlmeier, Stuttgart 1969 (bibliografisch ergänzte Ausgabe 2003).
- Ders.: Poetik, übers. u. hg. v. Manfred Fuhrmann, Stuttgart 1982 (bibliografisch ergänzte Ausgabe 1994).
- Ders.: Rhetorik, übers. u. hg. v. Gernot Krapinger, Stuttgart 1999 (bibliografisch ergänzte Ausgabe 2007).

- Beck, Jacob Christof: „Zorn“, in: ders.: Vollständiges Biblisches Wörterbuch oder Real- und Verbal-Concordanz, Bd. 2, Basel 1770, S. 819-820.

- Calmet, Augustin: „Zorn“, in: ders.: Biblisches Wörterbuch, aus dem Französischen übersetzt, 4. Bd., Liegnitz 1754, S. 391-393.
- Campe, Joachim Heinrich: Robinson der Jüngere, zur angenehmen und nützlichen Unterhaltung für Kinder, nach dem Erstdruck hg. v. Alwin Binder u. Heinrich Richartz, Stuttgart 2000.

- Darwin, Charles: Der Ausdruck der Gemütsbewegungen bei dem Menschen und den Tieren, in: ders.: Gesammelte Werke, nach Übersetzungen aus dem Engl. v. J. Victor Carus, Frankfurt a. M. 2009, S. 1163-1370.
- Descartes, René: Ueber die Leidenschaften der Seele, erläutert u. mit einer Lebensbeschreibung des Descartes versehen v. J. H. v. Kirchmann, Berlin 1870.
- Diderot, Denis: Das Paradox über den Schauspieler, in: ders.: Erzählungen und Gespräche, hg. u. übers. v. Katharina Scheinfuss, Frankfurt a. M. 1981, S. 289-362.
- Diderot, Denis: Der Hausvater, in: ders.: Das Theater des Herrn Diderot, Bd. 2, übers. v. Gotthold Ephraim Lessing, Berlin 1781, S. 1-168.
- Diderot, Denis: Von der dramatischen Dichtkunst, in: ders.: Das Theater des Herrn Diderot, Bd. 2, übers. v. Gotthold Ephraim Lessing, Berlin 1781, S. 171-352.

- Engel, Johann Jacob: Ideen zu einer Mimik, 1. Teil, Berlin 1785.
- Epiktet: Handbüchlein der Moral, übers. u. hg. v. Kurt Steinmann, Stuttgart 2004.
- Euripides: Medea, aus dem Griechischen übertragen von J. A. Hartung, in: Aischylos, Sophokles, Euripides. Die großen Tragödien, hg. v. Wolf Hartmut Friedrich, Düsseldorf/Zürich 1995, S. 631-672.
- Neumeister, Erdmann: Der FeuerEyfer Gottes im Zorn, und doch auch in Gnade, wurde, nachdem am 10 März die Kirche zu St. Michaelis durch einen Blitz und Donnerschlag im Feuer aufgegangen, an dem ausserordentlich angestellten Fast-, Buß- und Beth-Tage, am 19 März, aus Amos IV. II,12, Hamburg um 1750.

- Freud: Der Moses des Michelangelo, in: Imago. Zeitschrift für Anwendung der Psychoanalyse auf die Geisteswissenschaften III (1914), S. 15-36.
- Freud, Sigmund: Nachtrag zur Arbeit über den Moses des Michelangelo, in: ders.: Gesammelte Werke, Bd. 14, hg. v. Anna Freud, Frankfurt a. M. 1999, S. 321-322.

- Gellert, Christian Fürchtegott: Abhandlung für das rührende Lustspiel, in: ders.: Gesammelte Schriften, Bd. 5: Poetologische u. Moralische Abhandlungen, Autobiographisches, hg. v. Werner Jung, John F. Reynolds u. Bernd Witte, Berlin/New York 1994, S. 145-173.
- Ders.: Briefe nebst einer praktischen Abhandlung von dem guten Geschmacke in Briefen, Leipzig 1751.
- Ders.: Die zärtlichen Schwestern, in: ders.: Gesammelte Schriften, Bd. 3: Lustspiele, hg. v. Bernd Witte u.a., Berlin/New York 1988, S. 195-261.
- Gottsched, Johann Christoph: Versuch einer critischen Dichtkunst. Anderer Besonderer Theil, in: ders.: Ausgewählte Werke, Bd. 6, 2. Teil, hg. v. Joachim Birke u. Brigitte Birke, Berlin/New York 1973.
- Gracián, Balthasar: Handorakel und Kunst der Weltklugheit. Aus dessen Werken gezogen von D. Vincencio Juan de Lastanosa u. aus dem spanischen Original treu und sorgfältig übersetzt von Arthur Schopenhauer, mit einem Nachwort v. Werner v. Koppenfels, München³2008 (Kleine Bibliothek der Weltweisheit, Bd. 4).
- Gryphius, Andreas: Großmüttiger Rechts-Gelehrter / Oder Sterbender Aemilius Paulus Papinianus. Trauer-Spil, in: ders.: Gesamtausgabe der deutschsprachigen Werke, Bd. 4, hg. v. Marian Szyrocki und Hugh Powell, Tübingen 1964, S. 161-269.

- Homer: Ilias, in: ders.: Ilias und Odyssee, übersetzt v. Johann Heinrich Voß, Frankfurt a. M. 2008, S. 6-807.
- Homer: Odyssee, in: ders.: Ilias und Odyssee, übersetzt v. Johann Heinrich Voß, Frankfurt a. M. 2008, S. 809-1427.

- Kant, Immanuel: Anthropologie in pragmatischer Hinsicht, hg. v. Friedrich W. Schubert, in: ders.: Sämtliche Werke, hg. v. Karl Rosenkranz, Bd. 7.2, Leipzig 1838.
- Krause, Christian Gottfried: Von der musikalischen Poesie, Berlin 1752.

- Laktanz: Vom Zorne Gottes, hg. u. übers. v. Henricus Kraft u. Antonia Wlosok, Darmstadt 1971.
- Lavater, Johann Caspar: Von der Physiognomik und Hundert physiognomische Regeln. Mit zahlreichen Abbildungen hg. u. mit einem Nachwort v. Karl Riha u. Carsten Zelle, Frankfurt a. M./Leipzig 1991.
- Lessing, Gotthold Ephraim/Mendelssohn, Moses/Nicolai, Friedrich: Briefwechsel über das Trauerspiel, in: Lessing, Gotthold Ephraim, Werke und Briefe in zwölf Bänden, Bd. 3: Werke 1754-1757, hg. v. Conrad Wiedemann, Frankfurt a. M. 2003.
- Lessing, Gotthold Ephraim: Emilia Galotti, in: ders.: Dramen, hg. v. Kurt Wölfel, Frankfurt a. M. 1984, S. 511-591.
- Ders.: Hamburgische Dramaturgie, in: ders.: Sämtliche Werke in zwölf Bänden, Bd. 6, hg. v. Klaus Bohnen, Frankfurt a. M. 1989, S. 183-694.
- Ders.: Miß Sara Sampson, in: ders.: Dramen, hg. v. Kurt Wölfel, Frankfurt a. M. 1984, S. 235-331.
- Lipsius, Justus: Von der Beständigkeit. Zwey Bücher. Darinnen das höchste Stück Menschlicher Weisheit gehandelt wird. Jetzt außm Latein ins Teutsche bracht / Durch Andreas Virritius, Leipzig/Stuttgart 1965 [nach dem Originalexemplar der zweiten Auflage von ca. 1601].
- Lohenstein, Daniel Casper von: Ibrahim Sultan, in: ders.: Sämtliche Werke, Bd. 3, hg. v. Lothar Mundt, Berlin/Boston 2013, S. 1-343.
- Luther, Martin: Lutherbibel Standardausgabe, revidierte Fassung von 1984, hg. v. der Evangelischen Kirche in Deutschland u. vom Bund der Evangelischen Kirchen in der DDR, Stuttgart 1985.

- Mendelssohn, Moses: Briefe über die Empfindungen, in: ders.: Schriften zur Philosophie, Aesthetik und Apologetik. Bd. 2: Schriften zur Psychologie, Aesthetik sowie zur Apologetik des Judentums, hg. v. Moritz Brasch, Hildesheim 1968, S. 13-96.
- Mendelssohn, Moses: Rhapsodie, oder Zusätze zu den Briefen über die Empfindungen, in: ders.: Schriften zur Philosophie, Aesthetik und Apologetik. Bd. 2: Schriften zur Psychologie, Aesthetik sowie zur Apologetik des Judentums, hg. v. Moritz Brasch, Hildesheim 1968, S. 97-140.
- Mettrie, Julien Offray de la: Die Maschine Mensch, übers. u. hg. v. Claudia Becker, Hamburg 2009.
- Meyfart, Johann Matthäus: Teutsche Rhetorica oder Redekunst, Coburg 1634.
- Montaigne, Michel de: Vom Zorn, in: ders.: Essais, übers. v. Johann Daniel Tietz, Frankfurt a. M. 2010, S. 798-805.

- Nitschio, Georgio: Der angebrandte Zorn Gottes aus dem Propheten Amos im 7den Cap. v. 4-5 in einer Predigt / als Anno 1705 / den 18. August. des Abends / um 9. Uhr / unter einem erschrecklichen Donner-Schlage / der Blitz die Kirche zur H. Dreyfaltigkeit / angezündet / und sie ganz und gar / nachdem sie noch nicht volle sechs Jahr gestanden / in die Aschen geleget, Wolfenbüttel 1706.

- Ovid: Metamorphosen, übersetzt v. Erich Rösch, Zürich/München ⁵2004.

- Quintilian, Marcus Fabius: Ausbildung des Redners, hg. u. übers. v. Helmut Rahn, Bd. 1, Darmstadt 1988.

- Reil, Johann Christian: Rhapsodien über die Anwendung der psychischen Kurmethode auf Geisteszerrüttungen, Halle ²1818.
- Riccoboni, Francesco: Die Schauspielkunst an die Madame ***, übers. von Gotthold Ephraim Lessing, in: Lessing, Gotthold Ephraim: Werke in zwölf Bänden, Bd. 1, hg. v. Jürgen Stenzel, Frankfurt a. M. 1989, S. 884-934.
- Rousseau, Jean-Jacques: Emile oder Über die Erziehung, hg., eingeleitet u. mit Anmerkungen versehen v. Martin Rang, unter Mitarbeit des Hrsg. übers. v. Eleonore Sckommodau, Stuttgart 2004.

- Salzmann, Christian Gotthilf: Moralisches Elementarbuch. Nachdruck der Auflage von 1785, hg. v. Hubert Göbels, Dortmund 1980.
- Schlegel, August Wilhelm: Vorlesungen über dramatische Kunst und Literatur, dritte Ausgabe, besorgt v. Eduard Böcking, Leipzig 1846.
- Schottelius, Justus Georg: Ethica, die Sittenkunst oder Wollebenskunst, Wolfenbüttel 1669.
- Schwab, Gustav: Die Sagen Trojas, in: ders.: Die schönsten Sagen des klassischen Altertums, Bindlach 2006, S. 189-376.
- Seneca, Lucius Annaeus: Der Zorn, in: ders.: Meisterdialoge, hg. u. übers. v. Gerhard Fink, Düsseldorf/Zürich 2006.
- Seneca, Lucius Annaeus: Medea, übersetzt u. hg. v. Bruno W. Häuptli, Stuttgart 2007.
- Seneca, Lucius Annaeus: Von der Seelenruhe, in: ders.: Von der Seelenruhe. Philosophische Schriften und Briefe, aus dem Lateinischen übertragen u. hg. v. Heinz Berthold, Leipzig 1992, S. 124-168.

- Weber, Carl Julius: Die Leidenschaft, in: Die Fackel. Literaturblatt zur Förderung geistiger Freiheit 18 (1866), hg. v. Samuel Ludvigh, S. 153-161.

- Wolff, Christian: Vernünftige Gedanken Von der Menschen Thun und Lassen, zu Beförderung ihrer Glückseligkeit, den Liebhabern der Wahrheit mitgetheilet, Frankfurt O./Leipzig 1736.
- Zedler, Johann Heinrich: Grosses, vollständiges Universal-Lexicon aller Künste und Wissenschaften, Bd. 63: Artikel „Zorn“, Leipzig 1750 (Reprint: Graz 1961-1964), S. 501-536.

6.2 Forschung

- Abel, Günter: Stoizismus und Frühe Neuzeit. Zur Entstehungsgeschichte modernen Denkens im Felde von Ethik und Politik, Berlin/New York 1978.
- Albert, Claudia: Der melancholische Bürger. Ausbildung bürgerlicher Deutungsmuster im Trauerspiel Diderots und Lessings, Frankfurt a. M. 1983.
- Alewyn, Richard: Lust an der Angst, in: ders.: Probleme und Gestalten. Essays, Frankfurt a. M. 1974, S. 307-330.
- Alfes, Henrike F.: Literatur und Gefühl. Emotionale Aspekte literarischen Schreibens und Lesens, Opladen 1995 (Konzeption Empirische Literaturwissenschaft, Bd. 19).
- Alt, Peter-André: Aufgeklärte Teufel. Modellierungen des Bösen im Trauerspiel des 18. Jahrhunderts, in: Die deutsche Tragödie. Neue Lektüren einer Gattung im europäischen Kontext, hg. v. Volker C. Dörr u. Helmut J. Schneider, Bielefeld 2006, S. 89-125.
- Ders.: Aufklärung, Stuttgart/Weimar ²2001.
- Ders.: Dramaturgie des Störfalls. Zur Typologie des Intriganten im Trauerspiel des 18. Jahrhunderts, in: Internationales Archiv für Sozialgeschichte der deutschen Literatur 29, I/2004, S. 1-28.
- Althoff, Gerd: *Ira Regis*: Prolegomena to a History of Royal Anger, in: Anger's Past. The Social Uses of an Emotion in the Middle Ages, hg. v. Barbara H. Rosenwein, Ithaca/London 1998, S. 59-74.
- Anz, Thomas: Kulturtechniken der Emotionalisierung. Beobachtungen, Reflexionen und Vorschläge zur literaturwissenschaftlichen Gefühlsforschung, in: Im Rücken der Kulturen, hg. v. Karl Eibl/Katja Mellmann/Rüdiger Zymner, Paderborn 2007, S. 207-239.
- Appleby, Joyce: Die unbarmherzige Revolution. Eine Geschichte des Kapitalismus, Hamburg 2011.
- Arend, Stefanie: Rastlose Weltgestaltung. Senecaische Kulturkritik in den Tragödien Gryphius' und Lohensteins, Tübingen 2003 (Frühe Neuzeit; Bd. 81).
- Averill, James R.: Anger and Aggression. An Essay on Emotion, New York u.a. 1982.
- Barner, Wilfried: Barockrhetorik. Untersuchungen zu ihren geschichtlichen Grundlagen, Tübingen 1970.
- Ders.: Der Jurist als Märtyrer. Andreas Gryphius' *Papinianus*, in: Literatur und Recht. Literarische Rechtsfälle von der Antike bis in die Gegenwart, hg. v. Ulrich Mölk, Göttingen 1996, S. 229-242.
- Ders.: Produktive Rezeption. Lessing und die Tragödien Senecas, München 1973.
- Barner, Wilfried/Grimm, Gunter E./Kiesel, Helmuth/Kramer, Martin: Lessing. Epoche – Werk – Wirkung, München ⁶1998.
- Barthes, Roland: Die alte Rhetorik – Ein Abriß, in: Semiologisches Abenteuer. Aus dem Frz. übersetzt v. Michael Hornig, Frankfurt a. M. 1987, S. 35-90.
- Baum, Angelica/Renz, Ursula: Shaftesbury. Emotionen im Spiegel reflexiver Neigung, in: Klassische Emotionstheorien. Von Platon bis Wittgenstein, hg. v. Hilge Landweer u. Ursula Renz, Berlin/New York 2008, S. 353-369.

- Becker-Cantarino, Barbara: Empfindsamkeit und Frauenlektüre, in: Das Projekt Empfindsamkeit und der Ursprung der Moderne. Richard Alewyns Sentimentalismusforschungen und ihr epochaler Kontext, hg. v. Klaus Garber u. Ute Széll, München 2005, S. 191-213.
- Beetz, Manfred: Die Körpersprache im Wandel der deutschen Rhetorik vom 17. zum 18. Jahrhundert, in: Rhetorische Anthropologie. Studien zum Homo rhetoricus, hg. v. Josef Kopperschmidt, München 2000, S. 39-65.
- Begemann, Christian: Furcht und Angst im Prozeß der Aufklärung. Zu Literatur und Bewußtseinsgeschichte des 18. Jahrhunderts, Frankfurt a. M. 1987.
- Behrends, Okko: Papinians Verweigerung oder die Moral eines Juristen, in: Literatur und Recht. Literarische Rechtsfälle von der Antike bis in die Gegenwart, hg. v. Ulrich Mölk, Göttingen 1996, S. 243-291.
- Behrens, Rudolf/Kammerer, Patrick/Krämer, Jörg/Schmidt, Josef/Wisse, Jakob: „Affektenlehre“, in: Historisches Wörterbuch der Rhetorik. Bd. 1, hg. v. Gert Ueding, Tübingen 1992, Sp. 218-253.
- Benjamin, Walter: Ursprung des deutschen Trauerspiels, Frankfurt a. M. 1972.
- Ben-Ze'ev, Aaron: Die Logik der Gefühle. Kritik der emotionalen Intelligenz, Frankfurt a. M. 2009.
- Biehler [vormals: Praxl], Birgit: Die „Wollebenskunst“ des Justus Georg Schottelius. Streben nach irdischem Wohlergehen als Ziel einer frühneuzeitlichen Sitten- und Affektenlehre, in: Passion, Affekt und Leidenschaft in der frühen Neuzeit, hg. v. Johann Anselm Steiger, Wiesbaden 2005, S. 1019-1131.
- Binczek, Natalie: Tränenflüsse. Eine empfindsame Mitteilungsform und ihre Verhandlungen in Literatur, Religion und Medizin, in: Pietismus und Neuzeit 34 (2008), S. 199-217.
- Bloch, Ernst: Das Prinzip Hoffnung. Kapitel 1-32, Frankfurt a. M. 1985.
- Blössner, Norbert: „Thymos“, in: Historisches Wörterbuch der Philosophie. Bd. 10, hg. v. Joachim Ritter u. Karlfried Gründer (Völlig neubearbeitete Ausgabe des Wörterbuchs der philosophischen Begriffe von Rudolf Eisler), Basel 1998, Sp. 1187-1192.
- Bornscheuer, Lothar: Topik. Zur Struktur der gesellschaftlichen Einbildungskraft, Frankfurt a. M. 1976.
- Borutta, Manuel/Verheyen, Nina: Vulkanier und Choleriker? Männlichkeit und Emotion in der deutschen Geschichte 1800-2000, in: Die Präsenz der Gefühle. Männlichkeit und Emotion in der Moderne, hg. v. dieselb., Bielefeld 2010, S. 11-39.
- Brenner, Peter J.: Das Drama, in: Hansers Sozialgeschichte der deutschen Literatur vom 16. Jahrhundert bis zur Gegenwart, Bd. 2, hg. v. Albert Meier, München/Wien 1999, S. 539-574.
- Brüllmann, Philipp: Die Theorie des Guten in Aristoteles' *Nikomachischer Ethik*, Berlin/New York 2011 (Quellen und Studien zur Philosophie, 100).
- Butler, Judith: Krieg und Affekt, hg. u. übers. v. Judith Mohrmann, Juliane Rebentisch u. Eva von Redecker, Zürich/Berlin 2009.

- Campe, Rüdiger: Affekt und Ausdruck. Zur Umwandlung der literarischen Rede im 17. und 18. Jahrhundert, Tübingen 1990 (Studien zur deutschen Literatur; Bd. 107).
- Ders.: Affizieren und Selbstaffizieren. Rhetorisch-anthropologische Näherung ausgehend von Quintilian *„Institutio oratoria“* VI 1-2, in: Rhetorische Anthropologie. Studien zum Homo rhetoricus, hg. v. Josef Kopperschmidt, München 2000, S. 135-152.
- Carter, Les: The Anger Trap. Free Yourself from the Frustrations That Sabotage Your Life, San Francisco 2003.
- Coenen, Hans Georg: Analogie und Metapher. Grundlegung einer Theorie der bildlichen Rede, Berlin/New York 2002.
- Coleman, Patrick: Anger, Gratitude and the Enlightenment Writer, Oxford 2011.
- Collins, Christopher: Authority Figures. Metaphors of Mastery from the *Iliad* to the Apocalypse, London 1996.

- Cooper, John M.: An Aristotelian Theory of Emotions, in: Essays on Aristotle's *Rhetoric*, hg. v. Amélie Oksenberg Rorty, Berkeley/Los Angeles 1996, S. 238-257.
- Crescenzo, Luciano de: Geschichte der griechischen Philosophie, Zürich 1988.

- Dachzelt, Rainer: Pathos. Tradition und Aktualität einer vergessenen Kategorie der Poetik, Heidelberg 2003 (Frankfurter Beiträge zur Germanistik, Bd. 39).
- Danneberg, Lutz: Aufrichtigkeit und Verstellung im 17. Jahrhundert: *dissimulatio, simulatio* und Lügen als *debitum morale* und *sociale*, in: Die Kunst der Aufrichtigkeit im 17. Jahrhundert, hg. v. Claudia Benthien u. Steffen Martus, Tübingen 2006 (Frühe Neuzeit, Bd. 114), S. 45-92.
- Demmerling, Christoph/Landweer, Hilge: Philosophie der Gefühle. Von Achtung bis Zorn, Stuttgart 2007.
- De Sousa, Ronald: Die Rationalität des Gefühls, übers. v. Helmut Pape, Frankfurt a. M. 1997.
- Detken, Anke: Im Nebenraum des Textes. Regiebemerkungen in Dramen des 18. Jahrhunderts, Tübingen 2009.
- Deupmann, Christoph: Philosophie und Jurisprudenz, in: Hansers Sozialgeschichte der deutschen Literatur vom 16. Jahrhundert bis zur Gegenwart, Bd. 2, hg. v. Albert Meier, München/Wien 1999, S. 100-123.
- Dixon, Thomas: From Passions to Emotions. The Creation of a Secular Psychological Category, Cambridge 2003.
- Doktor, Wolfgang: Die Kritik der Empfindsamkeit, Frankfurt a. M. 1975 (Regensburger Beiträge zur deutschen Sprach- und Literaturwissenschaft; Reihe B: Untersuchungen, Bd. 5).
- Drescher, Martina: Sprachliche Affektivität. Darstellung emotionaler Beteiligung am Beispiel von Gesprächen aus dem Französischen, Tübingen 2003.
- Dutt, Carsten: Montaignes Versuch über den Zorn, in: Affekte. Philosophische Beiträge zur Theorie der Emotionen, hg. v. Stefan Hübsch u. Dominic Kaegi, Heidelberg 1999, S. 69-76.
- Dyck, Joachim: Ticht-Kunst. Deutsche Barockpoetik und rhetorische Tradition. 3., ergänzte Auflage, Tübingen 1991.

- Eagleton, Terry: Der Sinn des Lebens, übers. v. Michael Bischoff, Berlin ³2010.
- Ecker, Hans-Peter: Süßer Schein der Traurigkeit. Christian Fürchtegott Gellerts weinerliches Rührstück *Die zärtlichen Schwestern*, in: Zagadnienia Rodzajów Literackich 43 (2000), Nr. 1-2, S. 16-25.
- Ekman, Paul: Gefühle lesen. Wie Sie Emotionen erkennen und richtig interpretieren, übers. v. Susanne Kuhlmann-Krieg, München 2004.
- Elias, Norbert: Über den Prozeß der Zivilisation. Soziogenetische und psychogenetische Untersuchungen. Bd. 1: Wandlungen des Verhaltens in den weltlichen Oberschichten des Abendlandes, Frankfurt a. M. ⁴1977.
- Ders.: Über den Prozeß der Zivilisation. Soziogenetische und psychogenetische Untersuchungen. Bd. 2: Wandlungen der Gesellschaft. Entwurf zu einer Theorie der Zivilisation, Basel 1939.
- Eming, Knut: Die Unvernunft des Begehrens. Platon über den Gegensatz von Vernunft und Affekt, in: Affekte. Philosophische Beiträge zur Theorie der Emotionen, hg. v. Stefan Hübsch u. Dominic Kaegi, Heidelberg 1999, S. 11-31.
- Engbers, Jan: Der „Moral-Sense“ bei Gellert, Lessing und Wieland. Zur Rezeption von Shaftesbury und Hutcheson in Deutschland, Heidelberg 2001 (Germanisch-Romanische Monatsschrift; Bd. 16).

- Fick, Monika: Lessing-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung, Stuttgart 2000.
- Fischer-Lichte, Erika: Ästhetik des Performativen, Frankfurt a. M. 2004.

- Dies.: Kurze Geschichte des deutschen Theaters, Stuttgart 1993.
- Flemming, Willi: Andreas Gryphius und die Bühne, Halle a. S. 1921.
- Fohrmann, Jürgen: Abenteuer und Bürgertum. Zur Geschichte der deutschen Robinsonaden im 18. Jahrhundert, Stuttgart 1981.
- Ders.: Aufklärung als Doppelpunkt, in: Aufklärung als Form. Beiträge zu einem historischen und aktuellen Problem, hg. v. Helmut Schmiedt u. Helmut J. Schneider, Würzburg 1997, S. 64-69.
- Ders.: Die Tragödie der Empfindsamkeit und die Rettung der Souveränität (am Beispiel von Lessings „Emilia Galotti“), in: Das Projekt Empfindsamkeit und der Ursprung der Moderne. Richard Alewyns Sentimentalismusforschungen und ihr epochaler Kontext, hg. v. Klaus Garber u. Ute Széll, München 2005, S. 115-128.
- Fontius, Martin: „Sensibilität/Empfindsamkeit/Sentimentalität“, in: Ästhetische Grundbegriffe. Bd. 5, hg. v. Karlheinz Barck u. a., Stuttgart 2003, S. 487-508.
- Forschner, Maximilian: „Stoa“, in: Historisches Wörterbuch der Rhetorik, Bd. 9, hg. v. Gert Ueding, Gregor Kalivoda u. Franz-Hubert Robling, Tübingen 2009, Sp. 176-184.
- Forssmann, Knut: Baltasar Gracian und die deutsche Literatur zwischen Barock und Aufklärung, Barcelona 1977.
- Fortenbaugh, William W.: Aristotle on Emotion. A contribution to philosophical psychology, rhetoric, poetics, politics and ethics, London 1975.
- Foucault, Michel: Überwachen und Strafen. Die Geburt des Gefängnisses, übers. v. Walter Seitter, Frankfurt a. M. 1977.
- Franck, Lorenz: Die Papinian-Tragödie des Andreas Gryphius – Eine Lektürehilfe für Juristen, in: Zeitschrift für das juristische Studium 1 (2009), S. 105-114.
- Frede, Dorothea: Mixed Feelings in Aristotle’s *Rhetoric*, in: Essays on Aristotle’s *Rhetoric*, hg. v. Amélie Oksenberg Rorty, Berkeley/Los Angeles 1996, S. 258-285.
- Freedman, Paul: Peasant Anger in the Late Middle Ages, in: Anger’s Past. The Social Uses of an Emotion in the Middle Ages, hg. v. Barbara H. Rosenwein, Ithaca/London 1998, S. 171-188.
- Friedrich, Lars: Der Achill-Komplex. Versuch einer dekonstruktiven Gattungspoetik, München 2009.
- Frömmer, Judith: Vaterfiktionen. Empfindsamkeit und Patriarchat in der Literatur der Aufklärung, München 2008.
- Fuchs, Anne/Strümper-Krobb, Sabine: Einleitung: Laurence Passmores I.D.K.-Problem oder die Leiblichkeit der Gefühle, in: Sentimente, Gefühle, Empfindungen. Zur Geschichte und Literatur des Affektiven von 1770 bis heute, hg. v. dies., Würzburg 2003, S. 17-26.

- Geitner, Ursula: Die Sprache der Verstellung. Studien zum rhetorischen und anthropologischen Wissen im 17. und 18. Jahrhundert, Tübingen 1992.
- Genton, François: Weinende Männer. Zum Wandel der Empfindsamkeit im 18. Jahrhundert, in: Gefühlskultur in der bürgerlichen Aufklärung, hg. v. Achim Aurnhammer, Dieter Martin u. Robert Seidel, Tübingen 2004, S. 211-226.
- Gentry, W. Doyle: Anger Management for Dummies, Indianapolis 2007.
- Geyl, Pieter: The revolt of the Netherlands (1555-1609), New York 1958.
- Giese, Albrecht: Heinrich von Veldeke [!] Auffassung der Leidenschaften ‚Minne‘ und ‚Zorn‘ in seinem „Eneasroman“, Freiburg i. Br. 1968.
- Glaesser, Roland: Verbrechen und Verblendung. Untersuchung zum Furor-Begriff bei Lucan mit Berücksichtigung der Tragödien Senecas, Frankfurt a. M. u.a. 1984 (Studien zur klassischen Philologie, Bd. 17).
- Glaser, Horst Albert: Medea oder Frauenehre, Kindsmord und Emanzipation. Zur Geschichte eines Mythos, Frankfurt a. M. u.a. 2001.

- Goffman, Erving: Wir alle spielen Theater. Die Selbstdarstellung im Alltag, übersetzt v. Peter Weber-Schäfer, München¹⁰2011.
- Goldstein, Bluma: Reinscribing Moses. Heine, Kafka, Freud, and Schoenberg in a European Wilderness, Harvard 1992.
- Göttert, Karl-Heinz: Kommunikationsideale. Untersuchungen zur europäischen Konversationstheorie, München 1988.
- Grassotti, Hilda: „Ira regia“, in: Lexikon des Mittelalters. Bd. V, hg. v. Robert-Henri Bautier, München/Zürich 1991, Sp. 643-644.
- Grethlein, Jonas: Das Geschichtsbild der Ilias. Eine Untersuchung aus phänomenologischer und narratologischer Perspektive, Göttingen 2006 (Hypomnemata. Untersuchungen zur Antike und zu ihrem Nachleben, Bd. 163).
- Grimm, Hartmut: „Affekt“, in: Ästhetische Grundbegriffe: Bd. 1, hg. v. Karlheinz Barck u.a., Stuttgart 2000, S. 16-49.
- Gross, Daniel M.: The Secret History of Emotion. From Aristotle's Rhetoric to Modern Brain Science, Chicago 2006.
- Grubrich-Simitis, Ilse: Michelangelos Moses und Freuds „Wagstück“. Eine Collage, Frankfurt a. M. 2004.
- Grzesiuk, Ewa: „Ich reime, dächt' ich, doch noch ziemlich zusammen, was zusammengehört“. Intriganten und Intrigen in Lessings *Emilia Galotti*, in: Lügen und ihre Widersacher. Literarische Ästhetik der Lüge seit dem 18. Jahrhundert, hg. v. Hartmut Eggert u. Janusz Golec, Würzburg 2004, S. 62-84.
- Haacke, Stefanie: Zuteilen und Vergelten. Figuren der Gerechtigkeit bei Aristoteles, Wien 1994.
- Harbsmeier, Martin/Möckel, Sebastian: Antike Gefühle im Wandel. Eine Einleitung, in: Pathos, Affekt, Emotion. Transformationen der Antike, hg. v. dies., Frankfurt a. M. 2009, S. 9-24.
- Harré, Rom: An Outline of the Social Constructionist Viewpoint, in: The Social Construction of Emotions, hg. v. ders., Oxford 1986, S. 2-14.
- Harris, William V.: Restraining Rage. The Ideology of Anger Control in Classical Antiquity, Cambridge u.a. 2001.
- Hart, Gail K.: A Family without Women: The Triumph of the Sentimental Father in Lessing's *Sara Sampson* and Klingers *Sturm und Drang*, in: Lessing Jahrbuch 22 (1990), S. 113-132.
- Heitsch, Ernst: Die Welt als Schauspiel. Bemerkungen zu einer Theologie der Ilias, Mainz/Stuttgart 1993.
- Hempel, Brita: Sara, Emilia, Luise: drei tugendhafte Töchter. Das empfindsame Patriarchat im bürgerlichen Trauerspiel bei Lessing und Schiller, Heidelberg 2006 (Beiträge zur neueren Literaturgeschichte; Bd. 236).
- Herrmann, Ulrich: Familie, Kindheit, Jugend, in: Handbuch der deutschen Bildungsgeschichte, Bd. II: 18. Jahrhundert, hg. v. Notker Hammerstein u. Ulrich Herrmann, München 2005, S. 69-96.
- Ders.: Pädagogisches Denken, in: Handbuch der deutschen Bildungsgeschichte, Bd. II: 18. Jahrhundert, hg. v. Notker Hammerstein u. Ulrich Herrmann, München 2005, S. 97-133.
- Hinrichs, Boy: Rhetorik und Poetik, in: Hansers Sozialgeschichte der deutschen Literatur vom 16. Jahrhundert bis zur Gegenwart, Bd. 2, hg. v. Albert Meier, München/Wien 1999, S. 209-232.
- Hinz, Manfred: Die menschlichen und die göttlichen Mittel. Sieben Kommentare zu Baltasar Gracián, Bonn 2002 (Abhandlungen zur Sprache u. Literatur, Bd. 147).

- Hoffmann, Magdalena: Der Standard des Guten: Regularität im Unbestimmten. Aristoteles' Nikomachische Ethik als Gegenstand der Partikularismus-Generalismus-Debatte, Freiburg i. Br. 2010 (Alber-Reihe Praktische Philosophie, 82).
- Huber, Rudolf: Senecas Schrift *De ira*. Untersuchungen zum Aufbau und zu den Quellen, München 1973.

- Itten, Theodor: Jähzorn. Psychotherapeutische Antworten auf ein unberechenbares Gefühl, Wien/New York 2007.

- Jäger, Georg: Empfindsamkeit und Roman. Wortgeschichte, Theorie und Kritik im 18. und frühen 19. Jahrhundert, Stuttgart u. a. 1969.
- Jakobson, Roman: Linguistik und Poetik, in: ders.: Ausgewählte Aufsätze 1921-1971, hg. v. Elmar Holenstein u. Tarcisius Schelbert, Frankfurt a. M. 1979, S. 83-121.
- James, Susan: Passion and Action. The Emotions in Seventeenth-Century Philosophy, Oxford 1997.

- Kalverkämper, Hartwig: „Physiognomik“, in: Historisches Wörterbuch der Rhetorik, Bd. 6, hg. v. Gert Ueding, Tübingen 2003, Sp. 1083-1190.
- Kenkel, Konrad: Medea-Dramen. Entmythisierung und Remythisierung. Euripides, Klinger, Grillparzer, Jahn, Anouilh, Bonn 1979 (Studien zur Germanistik, Anglistik und Komparatistik; Bd. 63).
- Kiesel, Helmuth: ‚Bei Hof, bei Höll‘. Untersuchungen zur literarischen Hofkritik von Sebastian Brant bis Friedrich Schiller, Tübingen 1979.
- Ders.: *Emilia Galotti*, in: Barner, Wilfried / Grimm, Gunter E. / Kiesel, Helmuth / Kramer, Martin: Lessing. Epoche – Werk – Wirkung, München ⁶1998, S. 200-220.
- Kliche, Dieter: „Passion/Leidenschaft“, in: Ästhetische Grundbegriffe. Bd. 4, hg. v. Karlheinz Barck u.a., Stuttgart 2002, S. 684-724.
- Knedlik, Manfred: Gurken kühlen heißköpfige Choleriker, Butter macht Melancholiker umgänglich, in: Unser Bayern 4/2008, S. 11-13.
- Kochinka, Alexander: Emotionstheorien. Begriffliche Arbeit am Gefühl, Bielefeld 2004.
- Kolesch, Doris: Theater der Emotionen. Ästhetik und Politik zur Zeit Ludwigs XIV., Frankfurt a. M./New York 2006.
- Kommerell, Max: Lessing und Aristoteles. Untersuchung über die Theorie der Tragödie, Frankfurt a.M. ³1960.
- Konstan, David: Haben Gefühle eine Geschichte?, in: Pathos, Affekt, Emotion. Transformationen der Antike, hg. v. Martin Harbsmeier u. Sebastian Möckel, Frankfurt a. M. 2009, S. 27-46.
- Korte, Barbara: Theatralität der Emotionen. Zur Körpersprache im englischen Roman des 18. Jahrhunderts, in: Emotionalität. Zur Geschichte der Gefühle, hg. v. Claudia Benthien, Anne Fleig u. Ingrid Kasten, Köln/Weimar 2000, S. 141-155.
- Koschorke, Albrecht: Körperströme und Schriftverkehr. Mediologie des 18. Jahrhunderts, München 1999.
- Kosman, Aryeh: Being Properly Affected: Virtues and Feelings in Aristotle's Ethics, in: Essays on Aristotle's Ethics, hg. v. Amélie Oksenberg Rorty, Berkeley/Los Angeles 1980, S. 103-116.
- Košenina, Alexander: Anthropologie und Schauspielkunst. Studien zur >eloquentia corporis< im 18. Jahrhundert, Tübingen 1995 (Theatron; Bd. 11).
- Koziak, Barbara: Retrieving Political Emotion. *Thumos*, Aristotle and Gender, Pennsylvania 2000.

- Krajczynski, Jakub/Rapp, Christof: Emotionen in der antiken Philosophie. Definitionen und Kataloge, in: Pathos, Affekt, Emotion. Transformationen der Antike, hg. v. Martin Harbsmeier u. Sebastian Möckel, Frankfurt a. M. 2009, S. 47-78.
- Kramer, Olaf: Goethe und die Rhetorik, Berlin/New York 2010.
- Krüger, Renate: Das Zeitalter der Empfindsamkeit. Kunst und Kultur des späten 18. Jahrhunderts in Deutschland, Wien/München 1972.
- Kühlmann, Wilhelm: Der Fall Papinian. Ein Konfliktmodell absolutistischer Politik im akademischen Schrifttum des 16. und 17. Jahrhunderts, in: Europäische Hofkultur im 16. und 17. Jahrhundert, Bd. 2, hg. v. August Buck, Georg Kauffmann, Blake Lee Spahr und Conrad Wiedemann, Hamburg 1981 (Wolfenbütteler Arbeiten zur Barockforschung, Bd. 9), S. 249-256.
- Kurdi, Imre: Aufgeklärte Zärteleien und Spötteleien. Das Testament-Motiv in Gellerts Lustspiel *Die zärtlichen Schwestern*, in: „Das rechte Maß getroffen“. Festschrift für László Tarnói zum 70. Geburtstag, hg. v. Ernó Kulcsár-Szabó, Karl Manherz u. Magdolna Orosz, Berlin/Budapest 2004, S. 26-34.
- Lakoff, George/Johnson, Mark: Leben in Metaphern. Konstruktion und Gebrauch von Sprachbildern, übers. v. Astrid Hildenbrand, Heidelberg 2008.
- Lakoff, George: Women, Fire, and Dangerous Things. What Categories Reveal about the Mind, Chicago/London 1987.
- Landweer, Hilge/Newmark, Catherine: Seelenruhe oder Langeweile, Tiefe der Gefühle oder bedrohliche Exzesse? Zur Rhetorik von Emotionsdebatten, in: Pathos, Affekt, Emotion. Transformationen der Antike, hg. v. Martin Harbsmeier u. Sebastian Möckel, Frankfurt a. M. 2009, S. 79-106.
- Lefèvre, Eckard: Die Transformation der griechischen durch die römische Tragödie am Beispiel von Senecas *Medea*, in: Tragödie. Idee und Transformation, hg. v. Hellmut Flashar, Stuttgart 1997 (Colloquium Rauricum, Bd. 5), S. 65-83.
- Lehmann, Johannes F.: Im Abgrund der Wut. Zur Kultur- und Literaturgeschichte des Zorns, Freiburg i. Br. u.a. 2012 (Rombach Wissenschaften; Reihe Litterae, Bd. 107).
- Lepenies, Wolf: Melancholie und Gesellschaft. Mit einer neuen Einleitung: Das Ende der Utopie und die Wiederkehr der Melancholie, Frankfurt a. M. 1969.
- Lobenstein-Reichmann, Anja: *Affekt, Passion und Leidenschaft* im Frühneuhochdeutschen – Anmerkungen zu einem ganz besonderen Fall von Sprachwandel, in: Passion, Affekt und Leidenschaft in der Frühen Neuzeit, Bd. 1, hg. v. Johann Anselm Steiger, Wiesbaden 2005, S. 251-270.
- Loraux, Nicole: Die Trauer der Mütter. Weibliche Leidenschaft und die Gesetze der Politik, übers. v. Eva Moldenhauer, Frankfurt/New York 1992 (Edition Pandora; Bd. 3).
- Luhmann, Niklas: Interaktion in Oberschichten, in: ders.: Gesellschaftsstruktur und Semantik, Bd. 1, Frankfurt a. M. 1980, S. 72-161, hier: S. 73.
- Luhmann, Niklas: Liebe als Passion. Zur Codierung von Intimität, Frankfurt a. M. 1982.
- Luserke, Matthias: Die Bändigung der wilden Seele. Literatur und Leidenschaft in der Aufklärung, Stuttgart/Weimar 1995 (Germanistische Abhandlungen; Bd. 77).
- Lütkehaus, Ludger: Der Medea-Komplex. Mutterliebe und Kindermord, in: Mythische Wiederkehr. Der Ödipus- und Medea-Mythos im Wandel der Zeiten, hg. v. Bernhard Zimmermann, Freiburg i. Br. u.a. 2009 (Reihe Paradeigmata; Bd. 6), S. 121-133.
- Löffler, Katrin: Anthropologische Konzeptionen in der Literatur der Aufklärung: Autoren in Leipzig 1730-1760, Leipzig 2005.
- Lü, Yixu: Medea unter den Deutschen. Wandlungen einer literarischen Figur, Freiburg i. Br./Berlin/Wien 2009 (Reihe Litterae; Bd. 170).

- Malchow, Roland: Kommentar zum zweiten und dritten Buch von Senecas Schrift „de ira“, Erlangen 1986.
- Martens, Wolfgang: Die Botschaft der Tugend. Die Aufklärung im Spiegel der deutschen Moralischen Wochenschriften, Stuttgart 1968.
- Martus, Steffen/Stockinger, Claudia: Die Beruhigung des Inneren. Zur Audiologie der Affekte im 18. Jahrhundert, in: Emotions and Cultural Change. Gefühle und kultureller Wandel, hg. v. Burkhardt Krause u. Ulrich Scheck, Tübingen 2006, S. 77-99.
- von Matt, Peter: Die Intrige. Theorie und Praxis der Hinterlist, München/Wien 2006.
- Ders.: Verkommene Söhne, missratene Töchter. Familiendesaster in der Literatur, München/Wien 1995.
- Maurer, Michael: Alltagsleben, in: Handbuch der deutschen Bildungsgeschichte, Bd. II: 18. Jahrhundert, hg. v. Notker Hammerstein u. Ulrich Herrmann, München 2005, S. 33-68.
- Mauser, Wolfram/Saße, Günther (Hrsg.): Streitkultur. Strategien des Überzeugens im Werk Lessings, Tübingen 1993.
- May, Kurt: Das Weltbild in Gellerts Dichtung, Frankfurt a. M. 1928 (Deutsche Forschungen; Bd. 21).
- Meid, Volker: Die deutsche Literatur im Zeitalter des Barock. Vom Späthumanismus zur Frühaufklärung 1570-1740, München 2009.
- Memmolo, Pasquale: Strategien der Subjektivität. Intriganten in Dramen der Neuzeit, Würzburg 1995 (Epistemata, Bd. 141).
- Meyer, Wulf-Uwe/ Reizenzein, Rainer/Schützwohl, Achim: Einführung in die Emotionspsychologie, Bd. 1: Die Emotionstheorien von Watson, James und Schachter, Bern u.a. ²2001.
- Meyer-Kalkus, Reinhart: Wollust und Grausamkeit. Affektenlehre und Affektdarstellung in Lohensteins Dramatik am Beispiel von ‚Agrippina‘, Göttingen 1986 (Palaestra, Bd. 279).
- Meyer-Sickendiek, Burkhard: Affektpoetik. Eine Kulturgeschichte literarischer Emotionen, Würzburg 2005.
- Michelsen, Peter: Der unruhige Bürger. Studien zu Lessing und zur Literatur des achtzehnten Jahrhunderts, Würzburg 1990.
- Miggelbrink, Ralf: Der zornige Gott. Die Bedeutung einer anstößigen biblischen Tradition, Darmstadt 2002.
- Muellner, Leonard: The Anger of Achilles. *Ménis* in Greek Epic, Ithaca/London 1996.
- Mulagk, Karl-Heinz: Phänomene des politischen Menschen im 17. Jahrhundert. Propädeutische Studien zum Werk Lohensteins unter besonderer Berücksichtigung Diego Saavedra Fajardos und Baltasar Graciáns, Berlin 1973 (Philologische Studien u. Quellen, Bd. 66).
- Müller, Anselm Winfried: Die Vernunft der Gefühle. Zur Philosophie der Emotionen, in: ders./Rainer Reizenzein: Emotionen – Natur und Funktion, Göttingen 2013 (Philosophie und Psychologie im Dialog; Bd. 12), S. 7-71.

- Niefanger, Dirk: Affekt und Katastrophengedächtnis bei Andreas Gryphius, in: Passion, Affekt und Leidenschaft in der frühen Neuzeit, hg. v. Johann Anselm Steiger, Wiesbaden 2006, Bd. 2, S. 941-950.
- Notarp, Gerlinde Lütke: Von Heiterkeit, Zorn, Schwermut und Lethargie. Studien zur Ikonographie der vier Temperamente in der niederländischen Serien- und Genregraphik des 16. und 17. Jahrhunderts, Münster u.a. 1998.
- Nolting, Winfried: Die Dialektik der Empfindung. Lessings Trauerspiele „Miß Sara Sampson“ und „Emilia Galotti“. Mit einer Einleitung: Gemischte Gefühle. Zur Problematik eines explikativen Verstehens der Empfindung, Wiesbaden 1986.
- Nowitzki, Hans-Peter: Der wohltemperierte Mensch. Aufklärungsanthropologien im Widerstreit, Berlin 2003.

- Oesterle, Günter: Die Sprachwerdung des Gefühls und die Wendung zum Lakonischen, in: Sentimente, Gefühle, Empfindungen. Zur Geschichte und Literatur des Affektiven von 1770 bis heute, hg. v. Anne Fuchs u. Sabine Strümper-Krobb, Würzburg 2003, S. 45-57.
- Oestreich, Gerhard: Justus Lipsius als Theoretiker des neuzeitlichen Machtstaates, in: Historische Zeitschrift 181 (1956), S. 31-78.
- Ohde, Horst: Inszenierung des Fremden. Lohensteins Türkendrama „Ibrahim Sultan“ und die Barock-Archive des Exotismus, in: Interkulturalität und Nationalkultur in der deutschsprachigen Literatur, hg. v. Maja Razbojnikova-Frateva und Hans-Gerd Winter, Dresden 2006 (Germanica, Bd. 2003/2004), S. 301-319.
- O'Neill, Helen: Managing Anger, London ²2006.
- Ottmers, Clemens: Rhetorik, 2., aktualisierte und erweiterte Auflage, Stuttgart/Weimar 2007.

- Pasternack, Gerhard: Spiel und Bedeutung. Untersuchungen zu den Trauerspielen Daniel Caspers von Lohenstein, Lübeck/Hamburg 1971 (Germanische Studien, Bd. 241).
- Petritz, Margaret M.: The Philosophy of Anger and the Virtues. An Abstract of a Dissertation, Washington D. C. 1953.
- Pikulik, Lothar: „Bürgerliches Trauerspiel“ und Empfindsamkeit, Köln/Graz 1966 (Literatur und Leben, Bd. 9).
- Plamper, Jan: Geschichte und Gefühl. Grundlagen der Emotionsgeschichte, München 2012.
- Port, Ulrich: Pathosformeln. Die Tragödie und die Geschichte exaltierter Affekte (1755-1888), München 2005.
- Porter, Roy: Geschöpft und zur Ader gelassen. Eine kleine Kulturgeschichte der Medizin, übers. v. Christian Detoux, Frankfurt a. M. 2006.
- Precht, Richard David: Wer bin ich und wenn ja, wie viele? Eine philosophische Reise, München ²¹2007.
- Prutti, Brigitte: Bild und Körper. Weibliche Präsenz und Geschlechterbeziehungen in Lessings Dramen: *Emilia Galotti* und *Minna von Barnhelm*, Würzburg 1996.

- Reddy, William M.: The Navigation of Feeling. A framework for the History of Emotions, Cambridge 2004.
- Reinhardt, Hartmut: Märtyrerinnen des Empfindens. Lessings *Miß Sara Sampson* als Fall von Richardson-Rezeption, in: Bürgerlichkeit im 18. Jahrhundert, hg. v. Hans-Edwin Friedrich, Fotis Jannidis u. Marianne Willems, Tübingen 2006, S. 343-375.
- Riddler, Klaus: Kampfzorn: Affektivität und Gewalt in mittelalterlicher Epik, in: Eine Epoche im Umbruch. Volkssprachliche Literalität 1200-1300, hg. v. Christa Bertelsmeier-Kiest/Christopher Young, Tübingen 2003, S. 221-248.
- Rotermund, Erwin: Affekt und Artistik. Studien zur Leidenschaftsdarstellung und zum Argumentationsverfahren bei Hofmann von Hofmannswaldau, München 1971 (Beihefte zu Poetica, Bd. 7).
- Rothe, Matthias: Lesen und Zuschauen im 18. Jahrhundert. Die Erzeugung und Aufhebung von Abwesenheit, Würzburg 2005 (Studien zur Kulturpoetik; Bd. 8).
- Ruppert, Rainer: Labor der Seele und der Emotionen. Funktionen des Theaters im 18. und frühen 19. Jahrhundert, Berlin 1995 (Sigma-Medienwissenschaft; Bd. 20).
- Rösenberg (vormals: Gephart), Irmgard: Der Zorn der Nibelungen. Rivalität und Rache im „Nibelungenlied“, Köln 2005.

- Sanna, Simonetta: Von *Miss Sara Sampson* zu *Emilia Galotti*. Die Formen des Medea-Mythos im Lessingschen Theater, in: Lessing Yearbook 24 (1992), S. 45-76.
- Saße, Günter: Aufrichtigkeit: Von der empfindsamen Programmatik, ihrem Kommunikationsideal, ihrer apologetischen Abgrenzung und ihrer Aporie, dargestellt an Gellerts *Zärtlichen Schwestern*, in: Texttyp, Sprechergruppe, Kommunikationsbereich. Studien zur deutschen

- Sprache in Geschichte und Gegenwart, hg. v. Heinrich Löffler, Berlin/New York 1994, S. 105-120.
- Ders.: Die Ordnung der Gefühle. Das Drama der Liebesheirat im 18. Jahrhundert, Darmstadt 1996.
 - Sauder, Gerhard: Empfindsamkeit. Bd. 1: Voraussetzungen und Elemente, Stuttgart 1974.
 - Schadewaldt, Wolfgang: Zur Übersetzung, in: Homer: Ilias, übers. v. ders., Frankfurt a. M. 1975, S. 425-427.
 - Schäfer, Armin: Versuch über Souveränität und Moral im barocken Trauerspiel, in: Bann der Gewalt. Studien zur Literatur- und Wissensgeschichte, hg. v. Maximilian Bergengruen u. Roland Borgards, Göttingen 2009, S. 387-431.
 - Scheman, Naomi: Anger and the Politics of Naming, in: Women and Language in Literature and Society, hg. v. Sally McConnell-Ginet/Ruth Borker/Nelly Furman, New York 1980, S. 174-187.
 - Schenkel, Martin: Lessings Poetik des Mitleids im bürgerlichen Trauerspiel ‚Miß Sara Sampson‘: poetisch-poetologische Reflexionen. Mit Interpretationen zu Pirandello, Brecht und Handke, Bonn 1984 (Bonner Arbeiten zur dt. Literatur; Bd. 42).
 - Ders.: „Wer über gewisse Dinge den Verstand nicht verliert, der hat keinen zu verlieren.“ Zur Dialektik der bürgerlichen Aufklärung in Lessings *Emilia Galotti*, in: Deutsche Philologie 105, II/1986, S. 161-186.
 - Ders.: Großmüttiger Rechts=Gelehrter. Oder Sterbender Aemilius Paulus Papinianus, in: Die Dramen des Andreas Gryphius. Eine Sammlung von Einzelinterpretationen, hg. v. Gerhard Kaiser, Stuttgart 1968, S. 170-203.
 - Schmitt, Arbogast: Leidenschaft in der senecanischen und euripideischen Medea, in: Storia, poesia e pensiero nel mondo antico. Studi in onore di Marcello Gigante, Neapel 1994, S. 573-599.
 - Ders.: Wesenszüge der griechischen Tragödie. Schicksal, Schuld, Tragik, in: Tragödie. Idee und Transformation, hg. v. Hellmut Flashar, Stuttgart 1997 (Colloquium Rauricum, Bd. 5), S. 5-49.
 - Schmitt, Hanno: Die Philanthropine – Musterschulen der pädagogischen Aufklärung, in: Handbuch der deutschen Bildungsgeschichte, Bd. II: 18. Jahrhundert, hg. v. Notker Hammerstein u. Ulrich Herrmann, München 2005, S. 262-277.
 - Schmitz, Hermann: Die Verwaltung der Gefühle in Theorie, Macht und Phantasie, in: Emotionalität. Zur Geschichte der Gefühle, hg. v. Claudia Benthien, Anne Fleig u. Ingrid Kasten, Köln/Weimar/Wien 2000, S. 42-59.
 - Schönborn, Sybille: Christian Fürchtegott Gellert: *Die zärtlichen Schwestern*. Dramatisierung der Affekte, in: Interpretationen. Dramen vom Barock bis zur Aufklärung, Stuttgart 2000, S. 224-250.
 - Schöner, Erich: Das Viererschema in der antiken Humoralpathologie, Wiesbaden 1964.
 - Schramm, Moritz: Die Einbeziehung des Anderen. Zur problemhistorischen Funktion der Liebesutopie in Lessings *Miß Sara Sampson*, in: Kulturelle und interkulturelle Dialoge. Festschrift für Klaus Bohnen zum 65. Geburtstag, hg. v. Jan T. Schlosser, Kopenhagen/München 2005, S. 53-76.
 - Schröder, Stefan: Tödliche Ratio – Zur Konfiguration in Lessings *Emilia Galotti*, in: Die dramatische Konfiguration, hg. v. Karl Konrad Polheim, Paderborn 1997, S. 33-56.
 - Schulz, Raimund: Feldherren, Krieger und Strategen. Krieg in der Antike von Achill bis Attila, Stuttgart 2012.
 - Schwinge, Ernst-Richard: Medea bei Euripides und Christa Wolf, in: Poetica 35 (2003), S. 275-305.
 - Seidl, Horst: Einführung in die antike Philosophie. Hauptprobleme und Lösungen, dargelegt anhand der Quellentexte, Freiburg i. Br. 2010.

- Simmel, Georg: Der Streit, in: ders.: Soziologie. Untersuchungen über die Formen der Vergesellschaftung, Leipzig 1908, S. 247-336.
- Sloterdijk, Peter: Zorn und Zeit. Politisch-psychologischer Versuch, Frankfurt a. M. 2008.
- Snell, Bruno: Die Entdeckung des Geistes. Studien zur Entstehung des europäischen Denkens bei den Griechen, Hamburg ³1955.
- Solomon, Robert C.: Dark Feelings, Grim Thoughts. Experience and Reflection in Camus and Sartre, Oxford 2006.
- Ders.: Emotions, in: New Dictionary of the History of Ideas, Bd. 2, hg. v. Maryanne Cline Horowitz, New York 2005, S. 649-651.
- Sorabji, Richard: Emotion and Peace of Mind. From Stoic Agitation to Christian Temptation, Oxford 2000.
- Sørensen, Bengt Algot: Herrschaft und Zärtlichkeit. Der Patriarchalismus und das Drama im 18. Jahrhundert, München 1984.
- Söring, Jürgen: „Eine neue Medea“, „eine bürgerliche Virginia“? Mythisch-historische Exempel in Lessings Trauerspielen, in: Antiquitates Renatae. Deutsche und französische Beiträge zur Wirkung der Antike in der europäischen Literatur. Festschrift für Renate Böschenstein zum 65. Geburtstag, hg. v. Verena Ehrich-Haefeli, Hans-Jürgen Schrader u. Martin Stern, Würzburg 1998, S. 99-112.
- Spanily, Claudia: Lust und Reue. Affekte als Personentypen im Drama der Frühen Neuzeit, in: Akteure und Aktionen. Figuren und Handlungstypen im Drama der Frühen Neuzeit, hg. v. Christel Meier, Bart Ramakers u. Hartmut Beyer, Münster 2008 (Symbolische Kommunikation und gesellschaftliche Wertesysteme, Bd. 23), S. 33-61.
- Stearns, Carol Zisowitz/Stearns, Peter N.: Anger. The Struggle for Emotional Control in America's History, Chicago 1986.
- Steiner, Uwe: „Der König hat geweint“. Friedrich der Große und die Empfindsamkeit, in: Das Projekt Empfindsamkeit und der Ursprung der Moderne. Richard Alewyns Sentimentalismusforschungen und ihr epochaler Kontext, hg. v. Klaus Garber u. Ute Széll, München 2005, S. 139-160.
- Steinhagen, Harald: Wirklichkeit und Handeln im barocken Drama. Historisch-ästhetische Studien zum Trauerspiel des Andreas Gryphius, Tübingen 1977 (Studien zur dt. Literatur; Bd. 51).
- Steinlein, Rüdiger: Die domestizierte Phantasie. Studien zur Kinderliteratur, Kinderlektüre und Literaturpädagogik des 18. und frühen 19. Jahrhunderts, Heidelberg 1987.
- Stiening, Gideon: Briefroman und Empfindsamkeit, in: Das Projekt Empfindsamkeit und der Ursprung der Moderne. Richard Alewyns Sentimentalismusforschungen und ihr epochaler Kontext, hg. v. Klaus Garber u. Ute Széll, München 2005, S. 161-190.
- Stolberg, Michael: „Zorn, Wein und Weiber verderben unsere Leiber.“ Krankheit und Affekt in der frühneuzeitlichen Medizin, in: In: Passion, Affekt und Leidenschaft, Bd. 2, hg. v. Johann Anselm Steiger, Wolfenbüttel 2005, S. 1051-1077.
- Stullich, Heiko: Das Tyrannenmonster als Grenze der Souveränität im barocken Trauerspiel, in: Monster, hg. v. Kurt Röttgers u. Monika Schmitz-Emans, Essen 2010 (Philosophisch-literarische Reflexionen, Bd. 12), S. 36-44.
- Sweetser, Moses Foster: Michel Angelo, Boston 1878.
- Szarota, Elida Maria: Künstler, Grübler und Rebellen. Studien zum europäischen Märtyrerdrama des 17. Jahrhunderts, Bern/München 1967.
- Szondi, Peter: Die Theorie des Bürgerlichen Trauerspiels im 18. Jahrhundert, Frankfurt a. M. ³1977.
- Szyrocki, Marian: Andreas Gryphius. Sein Leben und Werk, Tübingen 1964.

- Tar, Gabriella-Nóra: Die Verkörperungen der Weiblichkeit in *Die zärtlichen Schwestern* von Christian Fürchtegott Gellert. Ein Beitrag zum bürgerlichen Drama des 18. Jahrhunderts, in: Zeitschrift der Germanisten Rumäniens 10 (2001), S. 20-32.
- Tarnas, Richard: Idee und Leidenschaft. Die Wege des westlichen Denkens, Hamburg 1997.
- Tavis, Carol: Anger. The Misunderstood Emotion, New York u.a. ¹⁰1989.
- Ter-Nedden, Gisbert: Lessings Trauerspiele. Der Ursprung des modernen Dramas aus dem Geist der Kritik, Stuttgart 1986 (Germanistische Abhandlungen; Bd. 57).
- Thies, Christian: Einführung in die philosophische Anthropologie, Darmstadt 2004.
- Till, Dietmar: Gellert und die Rhetorik. Antike Theorie und moderne Transformation, in: Gellert und die empfindsame Aufklärung. Vermittlungs-, Austausch- und Rezeptionsprozesse in Wissenschaft, Kunst und Kultur, Berlin 2009, S. 39-52.
- Ders.: Transformationen der Rhetorik. Untersuchungen zum Wandel der Rhetoriktheorie im 17. und 18. Jahrhundert, Tübingen 2004 (Frühe Neuzeit, Bd. 91).
- Thurn, Nikolaus: Die Medea Senecas und die Medeia Euripides': Kein Wechsel des Mediums?, in: Wechsel des Mediums. Zur Interdependenz von Form und Inhalt, hg. v. Hans Jürgen Wendel, Wolfgang Bernard u. Sven Müller, Rostock 2001, S. 87-115.
- Trilling, Lionel: Sincerity and Authenticity, Harvard 1971.
- Tugendhat, Ernst: Vorlesungen über Ethik, Frankfurt a. M. ⁴1997.

- Vernant, Jean-Pierre: Mythos und Gesellschaft im alten Griechenland, Frankfurt a. M. 1987.
- Vester, Heinz-Günter: Emotion, Gesellschaft und Kultur. Grundzüge einer soziologischen Theorie der Emotionen, Opladen 1991.
- Vogel, Juliane: Die Furie und das Gesetz. Zur Dramaturgie der »großen Szene« in der Tragödie des 19. Jahrhunderts, Freiburg i. Br. 2002.
- Vogl, Joseph: Kalkül und Leidenschaft. Poetik des ökonomischen Menschen, Zürich 2002.
- Voss, Christiane: Die narrative Transformation aristotelischer und moderner Emotionstheorien, in: Pathos, Affekt, Emotion. Transformationen der Antike, hg. v. Martin Harbsmeier u. Sebastian Möckel, Frankfurt a. M. 2009, S. 107-130.
- Vosskamp, Wilhelm: Zeit- und Geschichtsauffassung im 17. Jahrhundert bei Gryphius und Lohenstein, Bonn 1967 (Literatur und Wirklichkeit; Bd. 1).

- Walde, Christine: Senecas Medea – Göttin wider Willen?, in: Mythische Wiederkehr. Der Ödipus- und Medea-Mythos im Wandel der Zeiten, hg. v. Bernhard Zimmermann, Freiburg i. Br. u.a. 2009 (Reihe Paradeigmata; Bd. 6), S. 167-198.
- Warner, C. Terry: Anger and Similar Delusions, in: The Social Construction of Emotions, hg. v. Rom Harré, Oxford 1986, S. 135-166.
- Wegmann, Nikolaus: Diskurse der Empfindsamkeit. Zur Geschichte eines Gefühls in der Literatur des 18. Jahrhunderts, Stuttgart 1988.
- Wellberry, David E.: „Stimmung“, in: Ästhetische Grundbegriffe. Bd. 5, hg. v. Karlheinz Barck u.a., Stuttgart 2003, S. 703-733.
- Wentzlaff-Mauderer, Isabelle: Wenn statt des Mundes Augen reden. Sprachlosigkeit und nonverbale Kommunikation in *Miss Sara Sampson* (1755), *Duval und Charmille* (1778), *Kabale und Liebe* (1784) und *Penthesilea* (1808), Bamberg 2001 (Cursus; Bd. 20).
- Wetz, Franz Josef: „Stimmung“, in: Historisches Wörterbuch der Philosophie. Bd. 10, hg. v. Joachim Ritter u. Karlfried Gründer (Völlig neubearbeitete Ausgabe des Wörterbuchs der philosophischen Begriffe von Rudolf Eisler), Basel 1998, Sp. 173-176.
- Wichert, Adalbert: Literatur, Rhetorik und Jurisprudenz im 17. Jahrhundert. Daniel Casper von Lohenstein und sein Werk. Eine exemplarische Studie, Tübingen 1991 (Studien und Texte zur Sozialgeschichte der Literatur, Bd. 32).

- Wild, Christopher: Der theatralische Schleier des Hymens. Lessings bürgerliches Trauerspiel *Emilia Galotti*, in: Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte 76, II/2000, S. 189-220.
- Wild, Markus: Montaigne und La Rochefoucauld. Emotionen in der Moralistik, in: Klassische Emotionstheorien. Von Platon bis Wittgenstein, hg. v. Hilge Landweer u. Ursula Renz, Berlin/New York 2008, S. 247-268.
- Wild, Reiner: Aufklärung, in: Geschichte der deutschen Kinder- und Jugendliteratur, hg. v. ders., Stuttgart 1990, S. 45-98.
- Wilms, Wilfried: Im Griff des Politischen. Konfliktfähigkeit und Vaterwerdung in *Emilia Galotti*, in: Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte 76, I/2002, S. 50-73.
- Winko, Simone: Codierte Gefühle. Zu einer Poetik der Emotionen in lyrischen und poetologischen Texten um 1900, Berlin 2003.
- Woesler, Winfried: Lessings „Emilia“ und die Virginia-Legende bei Livius, in: Zeitschrift für Deutsche Philologie 116, II/1997, S. 161-171.
- Wosgien, Gerlinde Anna: Literarische Frauenbilder von Lessing bis zum Sturm und Drang. Ihre Entwicklung unter dem Einfluß Rousseaus, Frankfurt a. M. 1999.
- Wucherpfennig, Wolf: Klugheit und Weltordnung. Das Problem politischen Handelns in Lohensteins „Arminius“, Freiburg i. Br. 1973 (Dt. Literatur- und Sprachstudien, Reihe A, Bd. 2).
- Wunsch, Marianne: Explizite Ideologie vs. implizite Subversion: Lessings Verhinderung von Bedeutungspotentialen in *Miß Sara Sampson*, in: Literatur als Lust. Begegnungen zwischen Poesie und Wissenschaft. Festschrift für Thomas Anz zum 60. Geburtstag, hg. v. Lutz Hagedstedt, München 2008, S. 365-380.
- Zeller, Rosmarie: Tragödientheorie, Tragödienpraxis und Leidenschaft, in: Passion, Affekt und Leidenschaft in der frühen Neuzeit, Bd. 2, hg. v. Johann Anselm Steiger, Wiesbaden 2005, S. 691-704.
- Zeuch, Ulrike: Der Affekt – Tyrann des Ichs oder Befreier zum wahren Selbst? Zur Affektenlehre im Drama und in der Dramentheorie nach 1750, in: Theater im Kulturwandel des 18. Jahrhunderts. Inszenierung und Wahrnehmung von Körper – Musik – Sprache, hg. v. Erika Fischer-Lichte u. Jörg Schönert, Göttingen 1999, S. 69-89.
- Zimmermann, Bernhard: Seiner Zeit voraus – Euripides *Medea*, in: Mythische Wiederkehr. Der Ödipus- und Medea-Mythos im Wandel der Zeiten, hg. v. ders., Freiburg i. Br. u.a. 2009 (Reihe Paradeigmata; Bd. 6), S. 103-119.

6.3 Online-Quellen

- Anz, Thomas: Emotional Turn? Beobachtungen zur Gefühlsforschung, in: Literaturkritik.de, Nr. 12/2006 [http://www.literaturkritik.de/public/rezension.php?rez_id=10267; zuletzt abgerufen am 05.05.2014, 18:00].
- Duden. Deutsches Universalwörterbuch: Artikel „Zorn“, <http://www.duden.de/rechtschreibung/Zorn> [zuletzt aufgerufen am 28.11.2013, 07:30].
- Müller, Ute: Volkszorn in Portugal, in: Die Welt, 17.02.2012, http://www.welt.de/print/die_welt/wirtschaft/article13873124/Volkszorn-in-Portugal.html [zuletzt abgerufen am 07.01.2013, 09:00].

6.4 Film- und Musik-Quellen

- Metallica: St. Anger, Electra Records 2003.

- Star Wars – Episode V: Das Imperium schlägt zurück, Regie: Irvin Kershner, 20th Century Fox 1980.