

I. Einleitung

Die Fähigkeit, Gefühle empfinden und sie ausdrücken zu können, gilt allgemein als anthropologische Konstante. Die Semantik und der Ausdruck von Gefühlen sind allerdings kulturell modelliert und dem historischen Wandel unterworfen. Auch wenn die These vom „Prozess der Zivilisation“ (Norbert Elias), nach der in der europäischen Geschichte eine zunehmende Verinnerlichung von gesellschaftlichen Normen stattgefunden hat, in ihrer Pauschalität überholt ist, so bleibt es für die Emotionsforschung doch eine spannende Frage, wie sich der historische Wandel beschreiben und - womöglich - auch erklären lässt. Literatur bietet als traditionelles Medium der Thematisierung von menschlichen Sehnsüchten und Ängsten hierfür ein ergiebiges Forschungsfeld. Von Literatur wird nicht erwartet, dass sie dokumentiert, ‚was wirklich geschehen ist‘, sie verfügt vielmehr über Freiräume für die Imagination und kann ausspekulieren, was geschehen könnte oder was hätte geschehen können. Dies vollzieht sich allerdings nicht regellos, sondern folgt einer eigenen formalen Logik und Ästhetik, die bei der Analyse literarischer Emotionsdarstellungen beachtet werden muss.

Die mittelalterliche Kultur Europas unterscheidet sich grundlegend von der Kultur der Moderne. Dies gilt nicht nur für die Gefühlskulturen, sondern auch für die Lebensformen und Gesellschaftsstrukturen, für die Medialität – und nicht zuletzt die Religiosität. Die Andersheit dieser Kultur, die Alterität, ist es, die ihren besonderen Reiz ausmacht. Allerdings wird man rasch dazu verführt, sich bei der Analyse historischer Quellen entweder von einem fortschrittsgläubigen „Noch nicht“ oder aber von einem nostalgischen „Nicht mehr“ leiten zu lassen. Ob und wie sich die Alterität der mittelalterlichen Kultur jenseits solcher Prämissen systematisch beschreiben lässt, ist eine bislang noch nicht befriedigend gelöste Frage, vor der auch die historische Emotionsforschung steht.

In der mediävistischen Literaturwissenschaft besteht weitgehend Konsens darüber, dass moderne Vorstellungen nicht umstandslos auf mittelalterliche Gefühlsdarstellungen übertragen werden können. Dies betrifft zunächst einen allgemeinen Aspekt: Während in der Moderne Gefühle meist als individuelle Phänomene gedacht werden, haben Studien zu mittelalterlichen Texten gezeigt, dass die Emotionsgestaltung mit der modernen Kategorie der

Individualität nicht angemessen erfasst werden kann.¹ Da deshalb auch psychologisierende Deutungen der Figuren- und Emotionsdarstellung nicht gerecht werden, stellt sich allerdings die Frage, wie die Emotionsgestaltung beschrieben werden kann. Einige Interpreten vertreten die Ansicht, dass die Figuren in der volkssprachlichen Literatur der damaligen Zeit (noch) nicht über ein ‚Inneres‘, eine innere Instanz, verfügten, die als Ort der Gefühls- und Bewusstseinsbildung angesehen werden könnte. Manche Dichtungen wie etwa das *Nibelungenlied* scheinen in der Tat weitgehend ohne ein ‚Inneres‘ der Figuren auszukommen. In anderen Texten aber ist von einem ‚Inneren‘ durchaus die Rede. Selbstverständlich ist dieses ‚Innere‘ nicht mit modernen Konzepten der Psyche oder Seele gleichzusetzen, eher schon mit Vorstellungen der christlichen Anthropologie, die im klerikalen Bildungsbereich verbreitet waren.² Um eine innere Instanz zu bezeichnen, werden in den Texten vor allem die Termini *sin*, *muot* und *herz* oder auch *sēle* verwendet.³

Die Emotionsgestaltung in der volkssprachlichen Literatur des Mittelalters ist, wie bereits diese knappen Hinweise andeuten, von unterschiedlichen, wenn nicht gar konkurrierenden Konzepten und Logiken bestimmt. Dabei spielen die besonderen medialen Gegebenheiten der mittelalterlichen Kultur bei der Wissensproduktion eine wichtige Rolle: In der semi-orale Kultur der Zeit mischen sich mündlich tradierte, durch gesellschaftliche Praktiken vermittelte Wissensformationen mit an die Schrift gebundenen gelehrten Diskursen. Emotionen werden in den Texten einerseits als (körper-) sprachliche Handlungen dargestellt, die Prozesse der sozialen Interaktion regeln und dynamisieren, andererseits aber auch als ‚innere‘, der Reflexion zugängliche Phänomene des Bewusstseins. Bei der Frage, wie dies geschieht, kann die Erinnerungs- und Bewusstseinsforschung Anregungen vermitteln.⁴ Insbesondere die Kategorie der Erinnerung ist vielversprechend, weil Erinnerung einen Ort voraussetzt, an dem sie lokalisiert ist, die Existenz einer ‚inneren‘ Instanz also, die fähig ist, ein Bewusstsein auszubilden, Wahrnehmungen zu reflektieren und darauf einzuwirken, das eigene Verhalten

¹ Exemplarisch verwiesen sei auf die Studie von Elke Koch, *Trauer und Identität. Inszenierungen von Emotionen in der deutschen Literatur des Mittelalters*, Berlin/New York 2006 (= Trends in Medieval Philology 8).

² Zur Mystik vgl. etwa Niklaus Largier, „Inner Senses – Outer Senses. The Practice of Emotions in Medieval Mysticism“, in: *Codierungen von Emotionen im Mittelalter*, hg. von C. Stephen Jaeger und Ingrid Kasten, Berlin/New York 2003 (= Trend in Medieval Philology 1), S. 3-15.

³ Dabei erscheint das *herz* nicht nur als Sitz eines emotionalen, sondern auch eines kognitiven Vermögens, vgl. die einschlägigen Aufsätze in dem Sammelband Xenja von Ertzdorff, *Spiel der Interpretation. Gesammelte Aufsätze zur Literatur des Mittelalters und der Frühen Neuzeit*. Göppingen 1996 (GAG 597), S. 21-69 und S. 71-111. In der Rhetorik wird das psychische oder geistige Vermögen des Menschen als *mens* oder *animus* bezeichnet; die *cogitatio* gilt hier als Medium der Erinnerung.

⁴ Zu den bewusstseinsphilosophischen, -psychologischen, -phänomenologischen Ansätzen treten heute die der Hirnforschung hinzu.

gegebenenfalls zu verändern.⁵ Bereits das Wort Er-Innerung verweist mit seinem Stamm explizit auf ein ‚Innen‘. Das präfigierte *er-*, das den Bedeutungsaspekt des Werdens oder des Einsetzens eines Geschehens beinhaltet, markiert darüber hinaus das Er-Innern als einen Prozess des Inne-Werdens und der Reflexion. Die Erinnerung und das Gedächtnis haben eine entscheidende Bedeutung bei der Konstitution von Bewusstsein und Identität.⁶ Die Kategorie Erinnerung ist daher geeignet, Einblicke in literarische Inszenierungen von Räumen des ‚Inneren‘ in vormodernen Texten zu eröffnen und das dynamische Zusammenspiel von Erinnerung, Emotion und Identität exemplarisch zu beleuchten.⁷

In den folgenden Überlegungen geht es um die literarische Schilderung eines Abschieds und die Erinnerung daran. Abschiede gehören zu den Grunderfahrungen menschlichen Lebens; Anlässe, Umstände und Verlaufsformen weisen eine beträchtliche Variationsbreite auf und prägen jedes Leben auf vielfache Weise.⁸ Sie können formlos sein oder ritualisiert, vorläufig oder endgültig; sie sind Bestandteil alltäglicher Kommunikation, es kann sich aber auch um emotional aufwühlende Einschnitte im Leben eines Menschen handeln. Zu dieser letzten Kategorie zählt eine Konfiguration, die als ‚Schlüsselszenarium‘ bezeichnet werden kann: der Abschied zweier Liebender. Gelegentlich kommt es in der Literatur vor, dass die Liebenden sich später an den zuvor erzählten Abschied erinnern. Dies ist der Fall in zwei Versromanen aus der Zeit um 1200, die Gegenstand meiner Analyse sind. Es handelt sich um einen französischen Roman mit dem Titel *Cligès*, dessen Autor Chrétien de Troyes ist,⁹ und um den deutschen Roman *Flore und Blanscheflur*, den Konrad Fleck auf der Grundlage einer älteren

⁵ Zu einer epochenübergreifenden Sicht über die Relation von Innen und Außen bei der Konzeption von Gefühlen vgl. Hartmut Böhme, „Gefühl“, in: Christoph Wulf (Hg.): *Vom Menschen. Handbuch Historische Anthropologie*, Weinheim 1997, S. 525-548. Böhme geht davon aus, dass die „Erfindung der Seele“ und des „Seeleninnenraumes“ ein Produkt der historischen Entwicklung ist, dem durch den anthropologischen Dualismus von Leib und Seele in der antiken Philosophie der Weg gebahnt wurde.

⁶ Allgemeiner vgl. dazu Jan Assmann, *Das kulturelle Gedächtnis. Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen*. München 1992, und aus mediävistischer Sicht Otto Gerhard Oexle, „Memoria in der Gesellschaft und in der Kultur des Mittelalters“, in: Joachim Heinzle (Hg.): *Modernes Mittelalter. Neue Bilder einer populären Epoche*. Frankfurt M./Leipzig 1994, S. 297-323.

⁷ Zur Rolle der Memoria aus altgermanistischer Sicht vgl. Horst Wenzel: *Hören und Sehen. Schrift und Bild, Kultur und Gedächtnis im Mittelalter*, München 1995, bes. S. 321ff.; sowie seinen Aufsatz: „Imaginatio und Memoria“, in: *Mnemosyne*, hg. von Aleida Assmann und Dietrich Harth, Frankfurt M. 1991, S. 47-82.

⁸ Literarische Abschiedsszenarien spielen eine nicht unwichtige Rolle in symbolischen Entwürfen von sozialer Ordnung. Die bislang eingehendste Studie zum Abschied in der Literatur des Mittelalters stammt von Ulrike Zellmann, „Abschied – Tradition als Bruch“, in: *Personenbeziehungen in der mittelalterlichen Literatur*, hg. v. Helmut Brall u.a., Düsseldorf 1994, S. 389-425. Zellmann fokussiert vor allem die Frage, wie soziale Beziehungen beim Abschied unter zeitlicher Perspektive strukturiert und geregelt werden. So kann durch den Abschied eine Bindung trotz der bevorstehenden Trennung mit Blick auf die Zukunft bestätigt werden oder auch ein Bruch stattfinden, der die Auflösung einer sozialen Zugehörigkeit markiert.

⁹ Im Folgenden zitiert nach *Chrétien de Troyes: Cligès*. Auf der Grundlage des Textes von Wendelin Foerster übersetzt und kommentiert von Ingrid Kasten. Berlin/New York 2006.

französischen Dichtung verfasste.¹⁰ Beide Texte stehen in der Tradition des antiken Liebes- und Abenteuerromans und eignen sich deshalb für eine vergleichende Betrachtung. Mit Blick auf die Kategorie der Erinnerung stellt sich grundsätzlich die Frage, ob eine Erfahrung dabei eher ‚bewahrend‘ reproduziert oder ob – und wie – sie neu gestaltet wird, das heißt also, welches kreative Potential im Prozess der Erinnerung entfaltet wird und welche Dimensionen der Identitätskonstitution dabei fassbar werden. Entsprechendes gilt natürlich auch für das Wiedererzählen eines bereits geschilderten Ereignisses in der Literatur.¹¹

In meiner Analyse fokussiere ich inhaltliche und formale Aspekte der Emotionsdarstellung, die für die höfische Gefühlkultur der Zeit charakteristisch sind. Dabei gehe ich der Frage nach, welche Rolle Emotionen im Spannungsfeld von Abschied und Erinnerung spielen, wie sie gestaltet sind und welche Dimensionen von Identität dabei aufgerufen, problematisiert oder bestätigt werden. Leitend bei diesen Überlegungen ist das soziologische Konzept der „partizipativen Identitäten“ von Alois Hahn, nach dem Identität als plurale Kategorie von Zugehörigkeit verstanden wird.¹² Für den hier interessierenden Zusammenhang ist es wichtig zu betonen, dass im mittelalterlichen Adel Identität maßgeblich durch die Standeszugehörigkeit konstituiert wurde. Wenn in der höfischen Kultur ‚Minne‘ – ‚Liebe‘ – als identitätsstiftendes Moment eine große Bedeutung erlangte, dann war dies seinerzeit ein Novum. Das moderne sprachliche Äquivalent ‚Liebe‘ gibt den Bedeutungsumfang des mittelalterlichen Begriffs ‚Minne‘ allerdings nur höchst unzulänglich wieder, denn er ist von verschiedenen zeitgenössischen Diskursen der Politik, Religion, Medizin und nicht zuletzt der Erotik geprägt. Bei der Modellierung und Diskussion von Vorstellungen über die ‚Minne‘ spielte die Literatur eine wichtige Rolle.

II.1. Chrétiens *Cligès*

Ich komme zu meinem ersten Beispiel, zum *Cligès* von Chrétien de Troyes. Cligès, der Held des Romans, hat sich in Fenice, die Frau seines Onkels, des Kaisers von Konstantinopel, verliebt und sie erwidert seine Liebe. Damit ist eine konfliktträchtige Situation entstanden. Keiner wagt es, dem anderen seine ‚verbotene‘ Liebe zu gestehen. Die daraus resultierende

¹⁰ Konrad Fleck, *Flore und Blanscheflur*, hg. von Emil Sommer. Quedlinburg/Leipzig 1846 (= Bibliothek der gesamten deutschen National-Literatur 12).

¹¹ Gegenüber Ansätzen, nach denen Erinnern vorrangig als Bewahren und Archivieren begriffen wird, steht der performative Aspekt des Erinnerns programmatisch im Zentrum der Beiträge zu dem Band *Inszenierungen des Erinnerns*, hg. von Erika Fischer-Lichte und Gertrud Lehnert. Berlin 2000 (Paragrana 9/2).

¹² Alois Hahn, *Konstruktionen des Selbst. Der Welt und der Geschichte. Aufsätze zur Kultursoziologie*. Frankfurt M. 2000 (= stw 1505). Vgl. außerdem den Sammelband: *Unverwechselbarkeit. Persönliche Identität und Individualität in der Vormoderne*, hg. von Peter von Moos. Köln u.a. 2004.

Spannung wird in Szene gesetzt, als Cligès von Fenice Abschied nimmt, um sich auf eine Reise zu begeben. Die Schilderung des Abschieds ist mit 50 Versen eher knapp gehalten, sie bietet aber trotz dieser Kürze mit ihrer auf Empathie-Effekte setzenden theatralen Darstellung von Gefühlen ein emotional aufgeladenes Schaubild, wie es für die heute fremd anmutende Gefühlskultur in der höfischen Literatur des Mittelalters bezeichnend ist: Cligès begibt sich zu Fenice, um Abschied von ihr zu nehmen (*congié prandre et demander*), er kniet vor ihr nieder und weint so heftig, dass sein Gewand nass wird. Von Scham erfüllt, als ob er ein Unrecht begangen hätte, wagt er nicht, sie direkt anzuschauen und schweigt. Fenice weiß nicht, was dieser Auftritt bedeuten soll, sie ist beunruhigt und verängstigt. Gleichwohl ergreift sie das Wort und wirkt besänftigend auf Cligès ein. Sie bittet ihn aufzustehen, sich neben sie zu setzen, nicht mehr zu weinen und ihr zu sagen, was er auf dem Herzen habe. Nach einer anfänglichen, vielsagenden Verlegenheitsbekundung („Herrin! Was sagen? Worüber schweigen?“¹³) informiert er sie über seine Absicht, an einen fremden Hof zu reisen. Dabei entwirft er seine Beziehung zu ihr als ein Herrschaftsverhältnis, in dem er ihr die Position eines Souveräns zuweist, der ein Verfügungsrecht über ihn besitzt wie über ein Eigentum. Indem der Diskurs über die Liebe mit einer politischen Bedeutung überblendet wird, macht sich die historische Alterität der Emotionsdarstellung nachdrücklich geltend.

Das von Cligès imaginierte Herrschaftsverhältnis ist, nach dem Modell der Vasallität, hierarchisch strukturiert und an soziale Regeln und Verbindlichkeiten gekoppelt. So erklärt er, er könne nicht einfach abreisen, sondern müsse eine ‚Entlassungsbitte‘ an seine Herrin richten, weil er schließlich „ganz der Ihre sei“, ihr „ganz gehöre“: „Aber es ist rechtens, wenn ich von Euch die Erlaubnis erbitte, mich entfernen zu dürfen wie von jemandem, dem ich ganz gehöre.“¹⁴ Damit ist die verbale Kommunikation schon beendet. Ihr folgt eine Sequenz von nonverbalen Gefühlsäußerungen, in der beide ausschließlich über körpersprachliche Zeichen und Bewegungen kommunizieren und so eine exklusive Gemeinschaft bilden: Beide verstummen, es ist nur Schluchzen und Seufzen vernehmbar, so dass, wie der Erzähler bemerkt, man hätte wahrnehmen können, dass die beiden sich liebten; die Öffentlichkeit habe jedoch nichts davon bemerkt. Cligès’ Gebaren lässt zwar vermuten, dass er Fenice liebt, ein eindeutiges Liebesgeständnis legt er jedoch nicht ab.

Die Reinszenierung des Abschieds in der Erinnerung Fenices folgt auf diese Szene nahezu unmittelbar. Die Erinnerungssequenz umfasst mehr als 200 Verse und übertrifft damit

¹³ V. 4308: „Dame! que dire? que teisir?“

¹⁴ V. 4326f.: „Mes droitz est, qu’a vos congié praingne/Come a celi cui je sui toz.“

quantitativ die Erzählung des Abschieds selbst um ein Vielfaches.¹⁵ Zunächst schildert der Erzähler den Zustand Fenices nach der Trennung. Der Wunsch, die in der nonverbalen Kommunikation vermittelte Botschaft zu entschlüsseln, ist ein entscheidendes Movens, das ihre Erinnerung steuert. Sie wird von ihren Gefühlen überwältigt und nimmt dies als einen Verlust ihrer Selbstmächtigkeit wahr, als eine Beeinträchtigung ihrer Bewegungsfähigkeit, die der Erzähler metaphorisch als ‚Bodenlosigkeit‘ beschreibt. Die mentale Bewegung erscheint so als eine leibliche Erfahrung. Sie ‚versinkt‘ in Gedanken, die sich beständig vervielfältigen und verzweigen, so dass sie nicht mehr Grund und Ufer findet. Sie meint, dass Herz und Seele sie verlassen, sich verselbständigt und in Cligès ‚eingekörpert‘ haben. Um die Bedeutung dieser Überlegung zu verstehen, ist daran zu erinnern, dass das Herz im Mittelalter als Sitz emotionaler sowie kognitiver Vermögen und (zusammen mit der Seele) als personales Zentrum des Menschen verstanden wurde. Herz und Seele sind dementsprechend ‚innere‘ mentale Instanzen, denen zugleich eine körperliche Materialität zugeschrieben wird.¹⁶ Das ‚Innen‘ ist also nicht einfach mit einem ‚nur‘ mentalen Vermögen gleichzusetzen. Mentales und Leibliches stehen vielmehr in einer dynamischen Wechselbeziehung. Wie die Verwischung der Grenze zwischen metaphorischer und nicht-metaphorischer Rede erkennen lässt, ist eine klare Differenzierung zwischen beidem nicht möglich.

Die Erfahrung der Entmächtigung Fenices ist durch zwiespältige Empfindungen und ambivalente Wahrnehmungen gekennzeichnet. So möchte sie nicht, dass ihr Herz zu ihr zurückkehrt; es sei denn, dass Cligès selbst es ihr bringt; die Trennung von Cligès empfindet sie als Schmerz und zugleich als Lust. Der Erzähler greift auf das in der Literatur des Mittelalters verbreitete Motiv der ‚Lesbarkeit‘ des Liebesaffekts zurück, indem er körperliche Symptome des höfischen Liebescodes (wechselnde Gesichtsfarbe, Tränen und Seufzen) als Indices für den Zustand der Verliebtheit Fenices verwendet.

Auf formaler Ebene gehört es zu der historischen Alterität der Emotionsdarstellung, dass Chrétien auf Verfahren aus der Rhetorik zurückgreift, um die emotionale Dynamik der Erinnerung Fenices nach der Trennung von Cligès zu inszenieren. Vermittelt durch den Erzähler ruft sie sich die emotional geprägte Szene des Abschieds in Erinnerung und bedient sich des Bildgedächtnisses, um – wie ein rhetorisch geschulter Autor durch *imagines agentes*

¹⁵ Anzumerken ist, dass auch Cligès sich an den Abschied erinnert. Aber diese Erinnerung hat eine andere Funktion. Sie füllt nur wenige Verse und dient lediglich dazu, seine Rückkehr zu Fenice zu motivieren (V. 5075ff.).

¹⁶ Die religiöse Dimension der Seele spielt in diesem Kontext keine Rolle.

– ihre Einbildungskraft zu stimulieren.¹⁷ Für immer wird Fenice, berichtet der Erzähler, das Bild in lustvoller Erinnerung behalten, das Cligès ihr beim Abschied bot („All dies ist ihr lieb und angenehm: daran zu denken und sich zu erinnern“¹⁸). So erinnert sie sich, wie er demütig und schüchtern kniend vor ihr weinte, als ob er sie ‚anbeten‘ wollte. Mit dieser Deutung wird seinem Verhalten eine religiöse Dimension zugeschrieben, die bei der Schilderung des Abschieds selbst nicht explizit gemacht wurde. Doch nicht nur das Bildgedächtnis, auch das Sprachgedächtnis wird, rhetorischen Regeln entsprechend, in Fenices Erinnerung aktiv.

Dabei zeichnet sich die Emotionsgestaltung erneut durch einen spezifisch mittelalterlichen Metapherngebrauch aus, indem Sprache/Verstehen in Analogie zu Nahrung/Verdauen gesetzt wird.¹⁹ Ein „süßes Wort“ (V. 4373 *un douz mot*) verschafft Fenice besonderen Genuss, nämlich die Formel „ganz der Eure“, mit der Cligès sich von ihr verabschiedet hat. Die Redewendung nimmt sie als eine Speise wahr, die sie wie ein Gewürz auf der Zunge zergehen lässt. Das „süße Wort“ bereitet ihr eine Gaumenfreude, es nährt sie und lindert ihren Kummer. Nachdem sie es im Mund hat zergehen lassen, befördert sie es in ihr Herz, speichert es dort und verschließt es wie einen Schatz. Programmatisch wird hier Er-Innern als ein Prozess veranschaulicht, in dem der Akt des Inne- und Bewusstwerdens mit sinnlicher Wahrnehmung verschränkt ist. Ein wesentlicher Anstoß zu diesem Prozess geht von der deutungsbedürftigen nonverbalen Gefühlskommunikation Cligès’ aus. Das Bild- und Wortgedächtnis stimuliert die Imagination Fenices, es wird nach den Regeln der Rhetorik ‚bearbeitet‘, wobei ein kreatives Potential freigesetzt wird, bis das Material ‚verdaut‘ und ein Resultat erzielt ist, das im Inneren ‚abgelegt‘ werden kann. In der Forschung ist daher von einer „mnemonic identity“ Fenices gesprochen worden.²⁰

Mit Blick auf die Emotionsdarstellung dient der Prozess der Er-Innerung dazu, dass Fenice ihre Identität als liebendes Subjekt konstituiert. Narratologisch gesehen wird dieser Vorgang

¹⁷ Jody Enders, „Memory and Psychology of the Interior Monologue in Chrétien’s *Cligès*“, in: *Rhetorica X,1* (1992), S. 5-23. In ihrer detaillierten Studie zeichnet Enders nach, wie Chrétien auch in Monologen, die anderen Figuren im *Cligès* zugeschrieben werden, die rhetorische Kunst des Erinnerns, die *ars memorativa*, als epistemologisches System psychologischer Selbsterforschung und literarischer Erfindung ‚ausbeutet‘. Die Erinnerungsleistung von *imagines agentes*, von mentalen Bildern, wird dabei, wie Enders betont, nicht als eine reproduktive Tätigkeit verstanden, sie haben vielmehr eine stimulierende, performative Dimension; sie sind gemäß den rhetorischen Präzepten dazu da, ‚etwas zu tun‘, etwas zu bewirken, indem sie dazu dienen, Rede zu erzeugen.

¹⁸ V. 4370f.: „Tot ce li est pleisiant et douz/A recorder et a retreire“.

¹⁹ Erinnerung mit sinnlichen Vorgängen wie Essen und Trinken zu assoziieren, ist in der gelehrten Kultur des Mittelalters nicht ungewöhnlich. Enders (Anm. 17), S. 18, verweist auf den Abschnitt über die *memoria* in der *Poetria Nova* Geoffrois von Vinsauf (um 1210). Geoffroi bezeichnet hier die Hirnzelle, die die Funktion des Erinnerns hat, als eine „Geschmackszelle“, die nur Wohlbekömmliches genießt, vgl. dazu Joachim Knappe, „Memoria in der älteren rhetoriktheoretischen Tradition“, in: *Memoria' in der Literatur*. LiLi 27 (1997), S. 6-21, dort S. 15. Zur Verbindung von Erinnern und Erzählen bzw. Lesen siehe auch den Prolog zu Gottfrieds von Straßburg *Tristan*, hg. von Rüdiger Krohn. Stuttgart 1986 [u.ö.], besonders V. 233-236.

²⁰ Enders (wie Anm. 17), S.8.

bis zu diesem Punkt durch den Bericht des Erzählers vermittelt. Danach erfolgt ein fast unmerklicher, aber signifikanter Wechsel von der Erzähler- zur Figurenrede, der erzähltechnisch eine weitere Steigerung in der emotionalen Bewegung Fenices markiert. Von heftigen Zweifeln geplagt, ob Cligès das „süße Wort“ so gemeint hat, wie sie es verstehen möchte, erhebt Fenice nun selbst die Stimme. In einem längeren inneren Monolog (V. 4410-4574) wird ihr Herz zur imaginativen „Gedächtnisbühne“.²¹ Der Technik der scholastischen Wahrheitsfindung entsprechend spaltet sie sich in zwei Parteien auf, um der Bedeutung des „süßen Wortes“ gleichsam ‚wissenschaftlich‘ auf den Grund zu gehen. Sie stellt sich selbst Fragen und beantwortet sie im gleichen Zug: Warum sollte er das gesagt haben, wenn nicht aus Liebe? Warum sollte er eine Frau lieben, die so unscheinbar ist wie sie? Schließlich identifiziert sie Amor als denjenigen, der Cligès das „süße Wort“ hat sprechen lassen, aber kaum hat sie dies getan, kommt ihr in den Sinn, dass die Formel „ganz der Eure“ auch als bloße Höflichkeitsfloskel verwendet wird und deshalb nicht zwingend als eine Liebeserklärung verstanden werden muss.

In den Bemühungen Fenices um die Beseitigung von Zweifeln an der von ihr bevorzugten Interpretation des „süßen Wortes“ spielt schließlich auch die Erinnerung an die beim Abschied nonverbal kommunizierten Emotionen eine wichtige Rolle. Den körperlichen Ausdruck von Gefühlen (wie den Wechsel der Gesichtsfarbe und die Tränen, die Cligès beim Abschied vergoss) deutet sie zunächst als unhintergehbare Zeichen seiner Liebe: „Aber ich sah, wie er blass wurde und so kläglich weinte. Nach meinem Urteil war die traurige und schamvolle Miene durchaus nicht vorgetäuscht, da war kein Schwindel oder Betrug. Die Augen, aus denen ich Tränen fließen sah, haben mich gewiss nicht betrogen. Da konnte ich genug Zeichen der Liebe sehen, sofern ich etwas davon verstehe. Ach, zu meinem Unglück habe ich es bemerkt und in Erinnerung behalten, denn zuviel Kummer habe ich dadurch erfahren.“²²

Einer näheren Prüfung hält diese Auffassung indessen nicht stand. Für die Tränen könne es, wie Fenice überlegt, auch andere Gründe geben; schließlich sei es nicht ungewöhnlich, dass jemand weine, wenn er von seiner vertrauten Umgebung Abschied nimmt: „Nun darf ich es keineswegs auf mich beziehen, denn man nimmt von Leuten, die man liebt und kennt, mit

²¹ Enders (wie Anm. 17), S. 13: “In *Cligés*, the memory stage becomes the enclosed space of the heart; the heart becomes the mirror for the two conflicting sides of the lover’s psyche; and the dialogic verbalization of that conflict engenders the literary speech of both the lover and Chrétien.”

²² V. 4442-4454: „[...] Mes je li vi color changier/Et plorer moult piteusement./Les lermes au mien jugemant/Et la chiere honteuse et mate/Ne vindrent mie de barate;/N’i ot barat ne tricherie./Li oel ne m’an mantirent mie./Don je vi les lermes cheoir./Assez i poi sanblanz veoir/D’amor, se je neant an sai./Oil! Tant que mar le pansai./Mar l’ai apris et retenu;/Car trop m’an est mesavenu [...]“

großem Schmerz Abschied, und so wundert es mich nicht, dass er traurig und bekümmert war und weinte, als er die verließ, die ihm vertraut waren.²³ Fenices Überlegung macht bewusst, dass Gefühl und Gefühlsausdruck nicht eins zu eins miteinander verrechnet werden können und nicht nur sprachlich, sondern auch körperlich manifestierte Emotionen der Deutung bedürfen. Die in der mittelalterlichen Literatur verbreitete Vorstellung von der ‚Lesbarkeit‘ der Gefühle wird so problematisiert. In ihrem weiteren Rasonnement greift sie erneut auf das Motiv des Herzenstauschs zurück und stellt sich die Frage, ob ihr Herz freiwillig zu Cligès gegangen sei oder ob er es ihr geraubt und damit ein Unrecht begangen habe. Damit knüpft sie an die politische Dimension des Minnebegriffs an, die Cligès beim Abschied aufgerufen hatte. Mit den Aspekten Macht, Herrschaft und Recht kommt zugleich die Frage nach der hierarchischen Ordnung der Geschlechter ins Spiel. Wenn *sein* Herz dem *ihren* gleich wäre, überlegt sie, hätte Cligès sich niemals von ihr entfernt. Von diesem Gedanken ausgehend, entwirft sie nun ihrerseits ihre Beziehung zu Cligès als ein Herrschaftsverhältnis. Dabei kehrt sie die von ihm behauptete Geschlechterhierarchie um und verlagert sie in das ‚Innere‘, indem sie ihr Herz als Sklave dem Herzen Cligès’ unterordnet. Nachdem sie auch diese Position mehrfach verworfen und je neu bestätigt hat, definiert sie sich schließlich endgültig als liebendes Subjekt, indem sie erklärt, sie wolle ihr Herz auf keinen Fall zurückfordern. Damit ist der Erinnerungsprozess abgeschlossen.

II.2. Konrad Flecks *Flore und Blanscheflur*

Ich komme zu meinem zweiten Beispiel, zu Konrad Flecks Floreroman. Das Liebespaar besteht hier aus dem ‚heidnischen‘ Königssohn Flore und dem aus einem Grafengeschlecht stammenden Christenmädchen Blanscheflur, die gemeinsam aufwachsen und sich von Anfang an zugetan sind. Weil der Vater des Knaben, der als König in Spanien herrscht, eine Mesalliance fürchtet, werden die Kinder getrennt und das Mädchen in den Orient verkauft. Der Abschied der Kinder erhält durch eine ausführliche Schilderung (mit gut 300 Versen) besonderes Gewicht, während die Erinnerung daran – es ist hier ebenfalls die weibliche Figur, aus deren Sicht der Vorgang wiedererzählt wird – mit etwa 130 Versen einen deutlich kürzeren Umfang hat. Das Verhältnis von Abschied und Erinnerung ist gegenüber dem *Cligès* also proportional geradezu umgekehrt.

²³ V. 4470-4475 :„[...] N’an doi neant prandre sor moi;/Car de jant, qu’an aint et conoisse,/Se part an a mout angouisse./Quant il leissa sa conoissance,/S’il an ot eniu et pesance,/Et s’il plora, ne m’an mervoil [...]“.

Im *Cligès* wird die Trennung durch einen der Partner herbeigeführt, und die nicht explizit ausgesprochene Liebeserklärung kommt einer – wenn auch unsicheren – Verheißung auf eine glückliche Zukunft des Paares gleich. Dem gegenüber bilden die Kinder im Floreroman bereits ein in vollkommener Harmonie lebendes Paar. Dieser paradiesische Zustand der Einheit wird durch die von außen auferlegte Trennung beendet. Wie im *Cligès* aber hat die nonverbale Gefühlskommunikation in der Abschiedsszene im Floreroman theatrale Züge, und wie dort werden im Floreroman emotional aufgeladene Schaubilder entworfen.

Als Flore von seinem Vater erfahren hat, dass er sich von seiner Freundin trennen muss, will er ihr die Nachricht überbringen. Er fällt jedoch, von Tränen überwältigt, in Ohnmacht, bevor er ein Wort herausbringen kann. Als er wieder zu sich kommt, versucht Blanscheflor ebenso verzweifelt wie vergeblich, ihn durch Küsse zu trösten. Flore versichert ihr zwar, er werde bald zurückkommen, aber die Kinder ahnen, dass ihnen nichts Gutes bevorsteht. Erstmals tritt hier der Umstand in ihr Bewusstsein, dass zwischen ihnen eine soziale Differenz besteht und dass dies der Grund für ihre Trennung ist. In ihrer christlichen Sicht interpretiert Blanscheflor die Nichtbeachtung der Standesdifferenz als Sünde der Überhebung, für die sie sich von Gott durch die Trennung bestraft sieht. Bei diesem Gedanken fällt sie nun ihrerseits in Ohnmacht, und jetzt ist es an Flore, sie zu küssen, zu umhalsen und zu trösten, als sie wieder zu sich kommt. Er verhindert auch, dass sie sich aus Kummer mit ihrem Griffel tötet.²⁴

Die Schilderung des Abschieds weist mehrere Phasen auf, die den Vorgang klar strukturieren. Die formale Symmetrie und die ritualisierten Leid- und Liebesbekundungen der Kinder bilden dabei ein Gegengewicht zu der emotionalen Dynamik, die in dem Abschiedsszenarium entfaltet wird. Da die Trennung von außen provoziert wird, muss ein Einvernehmen darüber nicht erst, wie im *Cligès*, hergestellt werden, die Figuren bilden vielmehr ein Bild „hyperharmonischer Geschlossenheit“²⁵ und versichern sich in einer ersten Phase wechselseitig ihrer Identität als liebende Subjekte. Dann folgt eine zweite Phase des Abschieds, in der die „Überbrückung der absehbaren Distanz durch Erinnerung“²⁶ und durch die Versicherung der Treue beschworen wird: Flore beteuert nochmals, dass er sobald wie möglich zurückkehren werde, und verspricht, seine Freundin nicht zu vergessen und keine andere Frau zu lieben. Korrespondierend zu der damit eröffneten Zukunftsperspektive bittet Blanscheflor ihrerseits Flore, an sie zu denken und beschwört den Bestand ihrer gemeinsamen Liebe trotz der Trennung, indem sie Flore verspricht, ihre Liebe – durch die Erinnerung –

²⁴ Parallel dazu will Flore sich, als er vom vermeintlichen Tod seiner Freundin hört, mit dem Griffel, den Blanscheflor ihm beim Abschied geschenkt hat, töten, wird aber von seiner Mutter daran gehindert.

²⁵ So Zellmann (wie Anm. 7), S. 393, mit Blick auf den Abschied Tristans und Isolde.

²⁶ Zellmann (wie Anm. 7), S. 393, ebenfalls in ihrer Analyse zum *Tristan*.

immer wieder neu zu konstituieren („Ich werde die Liebe zu Euch, Freund, stets erneuern“²⁷). Die Wendung *iemer niuwe* ist hier wohl nicht zufällig gewählt, es handelt sich vielmehr um einen *terminus technicus* der mittelalterlichen Ästhetik, der mit der Wiederholung eine zentrale Kategorie des Erzählens bezeichnet.²⁸ Dem Erinnern wird so ein poetologischer Subtext unterlegt.

In der letzten Phase des Abschieds tauschen die Liebenden Geschenke aus, welche als Memorialzeichen die Präsenz des Abwesenden während der Trennung beschwören sollen. Bezeichnenderweise handelt es sich bei den Geschenken um die Griffel der Kinder, um Schreibinstrumente, die in der Inszenierung der Kinderliebe eine wichtige Bedeutung haben. Sie fungieren nicht nur als Medien der Erinnerung (wodurch der poetologische Subtext fortgeschrieben wird), sondern auch als potentielle Selbstmordwaffen. Eine letzte Steigerung der körperlichen Gefühlskommunikation bilden die Küsse, mit denen Flore Blanscheflur überhäuft, bevor er sich mit einer Segensformel endgültig von ihr verabschiedet. Dabei öffnet er nochmals die Perspektive auf eine gemeinsame Zukunft, indem er an sie appelliert, nicht zu vergessen, worum er sie gebeten habe. Der Rest gerinnt erneut zu einem Schaubild: Unter Tränen hält Blanscheflur den Steigbügel von Flores Pferd, er sitzt auf und schaut sich, so lange es geht, nach der Freundin um, und auch sie folgt ihm mit den Blicken, bis sie ihn nicht mehr sehen kann.²⁹ Mit dem Steigbügeldienst Blanscheflurs wird die Paarbeziehung auch hier mit einem in den politischen Bereich verweisenden sozialen Bedeutungsaspekt überblendet und als eine hierarchische modelliert, wobei Standes- und Geschlechterdifferenz zur Deckung kommen.

Die Erinnerung an den je anderen prägt das Bewusstsein beider Liebenden nach der Trennung in unterschiedlicher Weise. So wird die Erinnerung Flores an Blanscheflur durch Memorialbilder angeregt, vor allem durch das Grabmal, das für die scheinbar verstorbene Blanscheflur errichtet wurde. Es ist mit täuschend lebensecht wirkenden, sprechenden und beweglichen Automaten versehen, welche die Kinder darstellen. In diesem Monument greifen die Inszenierung von Memoria als Totengedenken, die Macht der künstlerischen

²⁷ V. 1326f.: „mir muoz iemer niuwe, friunt, iuwer minne sîn“.

²⁸ Auf die grundlegende Bedeutung der Wiederholung als kultur- und literaturwissenschaftliche Kategorie verweist Susanne Köbele: „*iemer niuwe*. Wiederholung in Gottfrieds „Tristan““, in: *Der „Tristan“ Gottfrieds von Straßburg*, hg. von Christoph Huber und Victor Millet, Tübingen 2002, S. 97-115.

²⁹ Dass die sich Trennenden einander mit Blicken folgen, so lange sie können, ist ein wiederkehrender Zug in mittelalterlichen Abschieds-Schilderungen, vgl. etwa den *Gregorius* Hartmanns von Aue, hg. von Hermann Paul, neu bearbeitet von Burghart Wachinger. Tübingen ¹⁴1992 (ATB 2), V. 1821-24. Manchmal sind es auch nur die Zurückbleibenden, die den Fortreisenden nachschauen wie im *Cligès* (wie Anm. 19), V. 256ff.

Illusionsstiftung und subjektive Bedeutungszuschreibungen vielschichtig ineinander.³⁰ Auch der Pokal, auf dem Szenen aus dem Trojastoff abgebildet sind (unter anderem das Urteil des Paris und seine Liebe zu Helena), übernimmt eine wichtige Funktion in Flores Erinnerung,³¹ durch die er die Bindung an Blanscheflur trotz der Trennung wahrt. Allerdings zweifelt er am Ende an seinem Erfolg und gerät deshalb in einen Konflikt. Bei der Inszenierung dieses Konflikts wird, ähnlich wie in den Reflexionen Fenices, das Modell der scholastischen Wahrheitsfindung produktiv gemacht, indem die personifizierten Abstrakta Liebe und Vernunft einen Streit in seinem Inneren austragen.³²

Die Abschiedsszene spielt nur in der Erinnerung Blanscheflurs eine Rolle. Wie bereits erwähnt, hat die Erinnerungssequenz einen geringeren Umfang als die Schilderung des Abschieds selbst. Über Memorialbilder materieller Art verfügt Blanscheflur in ihrem orientalischen Exil nicht, wohl aber über mentale Bilder, über *imagines agentes*, die ihre Erinnerung, ähnlich wie bei Fenice, stimulieren. Eingeleitet wird die Erinnerungssequenz durch eine Beschreibung von Blanscheflurs trauriger Lage im Exil. Indem der Erzähler erklärt, dass sie mit ihrem Gottvertrauen selbst Einsiedler und Mönche übertroffen habe, hebt er die ohnehin stets präsent gehaltene religiöse Dimension der Identität Blanscheflurs noch einmal programmatisch hervor und betont so ein trennendes Moment gegenüber Flore. Dann lässt er sie selbst sprechen. In einem Monolog wendet sie sich zunächst an Gott, klagt über die erzwungene Trennung von ihrem Freund und bittet um Erbarmen. Dann gibt sie ihrer Hoffnung Ausdruck, dass Flore sich ebenso nach ihr sehnt wie sie sich nach ihm, und ruft sich die Szene des Abschieds in Erinnerung. Als Grund für die Trennung führt sie sich abermals die Standesdifferenz vor Augen, aber zum ersten Mal macht sie sich dabei auch den Glaubensgegensatz bewusst. Die scheinbar natürliche Einheit der Kinder, wie sie zu Beginn des Romans geschildert wurde, wird so nachhaltig erschüttert. Die Erinnerung Blanscheflurs dient jedoch nicht allein dazu, die Unterschiede zu markieren, sondern auch dazu, sie zu ‚bearbeiten‘ und – vor allem den Glaubensgegensatz – zu neutralisieren.

³⁰ Vgl. hierzu Klaus Ridder, „Ästhetisierte Erinnerung – erzählte Kunstwerke. Tristans Lieder, Blanscheflurs Scheingrab, Lancelots Wandgemälde“, in: *Memoria in der Literatur*, hg. von Wolfgang Haubrichs, Stuttgart 1997 (LiLi 105), S. 62-85; Margreth Egidi, „Implikationen von Literatur und Kunst in ‚Flore und Blanscheflur‘“, in: *Geltung der Literatur. Formen ihrer Autorisierung und Legitimierung im Mittelalter*, hg. von Beate Kellner u.a., Berlin 2005, S. 163-186; Jutta Eming, *Emotion und Expression. Untersuchungen zu deutschen und französischen Abenteuerromanen des 12. bis 16. Jahrhunderts*. Berlin/New York 2006 (QuF 39), S. 8-25.

³¹ Vgl. Ingrid Kasten, „Der Pokal in *Flore und Blanscheflur*“, in: *Erzählungen in Erzählungen. Phänomene der Narration in Mittelalter und Früher Neuzeit*, hg. von Harald Haferland und Michael Mecklenburg, München 1996 (= Forschungen zur Geschichte der älteren deutschen Literatur 19), S. 189-198.

³² Vgl. Ingrid Kasten, „Rationalität und Emotionalität in der Literatur des Mittelalters: Exemplarische Relationen“, in: *Reflexion und Inszenierung von Rationalität in der mittelalterlichen Literatur. Wolfram-Studien 20* (2008), S. 253-271.

Ähnlich wie bei Fenice spielt bei Blanscheflur die Erinnerung an die Tränen des Geliebten eine wichtige Rolle. Die Deutung von sprachlichen und körperlichen Zeichen von Emotionen wird für sie jedoch nicht zum Problem; sie begreift die Tränen Flores vielmehr als authentifizierenden Beweis seiner Liebe zu ihr und als Garant dafür, dass er ihr trotz der Standesdifferenz treu bleiben werde: „Ja, Herr, er war so traurig, als er fortging, dass er weinte, weil ihn die Trennung bekümmerte. Er wird seine Treue bewahren.“³³

Die Beschwörung des gemeinsamen Treuebandes überbrückt so die drohende Kluft zwischen den Liebenden. In Blanscheflurs Klage geht es auch nicht allein um die (Re-)Konstitution ihrer Identität als Liebende und Geliebte, es stehen vielmehr weitere Identitätsdimensionen auf dem Spiel. Indem Blanscheflur sich nun ausdrücklich als Christin definiert, tritt der Glaubensgegensatz als Problem ins Zentrum. Während sie beim Abschied einzig die Standesdifferenz als Trennungsgrund reflektiert hatte, ist in der Erinnerung so eine Verschiebung von der sozialen auf die religiöse Ebene zu beobachten. Sie erwägt sogar, dass Flore für sie als Christin keine geeignete Partie sein und sie ihn deshalb verlassen könnte. Die Überlegenheit des christlichen Glaubens wird so dem Geltungsanspruch der ständischen Ordnung gegenüber gestellt. Allerdings zieht sie die Möglichkeit einer religiös bedingten Untreue nur in Erwägung, um sie sogleich als verwerflich zurückzuweisen.

Dann entwirft Blanscheflur, um sich ihrer Liebe gleichsam zu vergewissern, in der Erinnerung ein Bild des Geliebten. Dabei geht sie, ähnlich wie Fenice, wie ein Autor vor, der auf das rhetorische Verfahren der *descriptio* zurückgreift, um ein anschauliches Bild einer Figur zu zeichnen. Sie vergegenwärtigt sich seine schönen Augen, seine Augenbrauen, sein lockiges Haar, seine Wangen, seinen Teint, seinen Mund – der wie zum Küssen geschaffen ist –, seine Stirn, seine weißen Zähne, sein Kinn.³⁴ In ihrer Erinnerung führt Blanscheflur sich den ‚heidnischen‘ Geliebten jedoch nicht nur vor Augen, sie erschafft ihn zugleich in einem kreativen Akt neu, indem sie ihn in ihrer Imagination als Geschöpf Gottes (*daz got daz iu geschaffen hât*), als ‚Christenkind‘, hervorbringt. Damit wird zum einen Flores Übertritt zum Christentum vorweggenommen,³⁵ zum anderen aber auch Blanscheflurs Liebe zu dem ‚Heiden‘ legitimiert: Sie könne, wie sie erklärt, Flore nicht vergessen, weil Gott ihn so

³³ V. 1788-1792: „jâ herre, im was der muot/sô trûric, dô er dannen schiet,/daz er weinen geriet,/und in diu vart begunde riuwen./er muoz stân an sînen triuwen.“

³⁴ V. 1830-1849: „owê der schoenen ougen,/diu mich ane lacheten/und mich dicke frô macheten./joh sint sie sô rehte clâr;/brûne brâ, reidez hâr,/minneclîchiu wangen/mit zarter varwe bevangen,/gemischtet rô unde wîz,/über der nâtûre flîz;/sô geschicket iuwer munt,/als er solte küssen ze aller stunt/und sich erzeugte dem gelîch/daz er allez spraeche ‚küsse mich‘;/und iuwer snêwîzez tinne,/blanke zene, wîzez kinne,/daz got daz iu geschaffen hât/ân alle valsche missetât/und âne missewende,/dâ von kumet daz ich ellende/iuwer nimer vergizze.“

³⁵ Die Bekehrung Flores zum christlichen Glauben wird den Rezipienten freilich schon zu Beginn des Romans angekündigt. Vorbereitet wird dieser Vorgang unter anderem auch dadurch, dass Flore ein monotheistisches Gottesverständnis zugeschrieben wird.

vollkommen geschaffen habe. Gerade an dieser Stelle wird offenkundig, wie der Autor die Mehrdeutigkeit des Minnebegriffs – im politischen, religiösen und erotischen Sinn – produktiv macht, um die Differenzen zwischen Stand und Glauben zu nivellieren.

III. Fazit

Ich komme zu meinem Fazit. In beiden Texten dient die Erinnerung der weiblichen Figur an den Abschied dazu, über das emotionale Verhältnis zum Geliebten aus der Distanz nachzudenken, Differenzen zu ‚bearbeiten‘ und ‚Liebe‘ als Faktor sozialer Identität zu reflektieren. Die Besetzungen der Identitätsdimensionen variieren allerdings beträchtlich. So geht es in Fenices Überlegungen vorrangig um ihre Identität als liebendes Subjekt, um ihr ‚Herz‘; ihre Beziehung zu Cligès modelliert sie dabei nach dem politischen Interaktionsmuster von Herrschaft und Dienst. Im Ergebnis wird die Einheit des Paares dadurch hergestellt, dass das liebende Subjekt sich eine untergeordnete Position in einer hierarchisch gedachten Ordnung zuweist. Um Einheit und Differenz geht es auch in Blanscheflurs Überlegungen; ihr Interesse gilt jedoch vorrangig der Frage, ob in der Verbindung mit Flore gesellschaftliche Voraussetzungen für eine Partnerschaft angemessen erfüllt sind. Im emotionalen Bereich scheint die Einheit fraglos gegeben, Standesunterschied und Glaubensgegensatz stellen diese Einheit jedoch in Frage.

Die historische Alterität macht sich bereits in der Semantik von ‚Minne‘ (wie von *amor*) geltend. In beiden Texten ist die Bedeutung des Wortes von unterschiedlichen Konzepten geprägt und weist eine beträchtliche Variabilität auf. Exemplarisch wird hieran ersichtlich, dass die historische Semantik von sogenannten ‚Emotionswörtern‘ eines der zentralen Probleme, aber auch der Erkenntnismöglichkeiten der literarhistorischen Emotionsforschung darstellt. Die Emotionalität wird nicht nur durch einen politischen, sondern auch durch einen religiösen Diskurs bestimmt. Im *Cligès* zeigt sich diese Einfärbung eher indirekt in der Gestaltung des Liebesaffekts des Helden als quasi-religiöse Verehrung. Bei der Konstruktion von Fenices ‚Innerem‘ spielen religiöse Momente hingegen keine Rolle. Bei der Gestaltung Blanscheflurs ist dies anders. Die religiöse Identitätsdimension erlangt in ihren Reflexionen zunehmendes Gewicht, sie überlagert die soziale Dimension des Standesunterschieds und droht die scheinbar fraglose Minne-Gemeinsamkeit mit dem geliebten Partner zu sprengen. Im Ergebnis wird die Einheit des Paares dadurch wieder hergestellt, dass Blanscheflur in der Imagination Flore ihrem Glauben unterwirft.

Auch auf formaler Ebene ist die historische Alterität greifbar. So macht sich bei der Gestaltung der Erinnerung der Einfluss von Techniken aus dem klerikalen Bildungsbereich bemerkbar, so dass mit Blick auf Fenice von einer „mnemonic identity“ gesprochen werden kann. Die Erinnerung wird nach den Regeln der Rhetorik gesteuert, die Methode der scholastischen Disputation dient der Auslotung von widersprüchlichen Deutungsmöglichkeiten und der Beseitigung von Zweifeln. Im Prozess der Erinnerung wird ein kognitives und emotionales Potential aktiviert, um Wahrnehmungen, die in der sozialen Interaktion gemacht wurden, der Prüfung und Deutung zu unterziehen. Im *Cligès* wird dieses Potential explizit im Herzen angesiedelt und mit diesem gleichgesetzt. Daraus resultiert die Doppelcodierung des Herzens als mentale und als leibliche Instanz. Die Gemeinsamkeit mit dem Geliebten wird so als ‚Entkörperung‘ des Herzens und seiner ‚Einkörperung‘ im Leib des Geliebten imaginiert. Durch diesen spezifischen Metapherngebrauch wird die Durchlässigkeit der ‚Grenzen‘ zwischen geistig-seelischer und körperlicher Ebene deutlich.

Eine wichtige Bedeutung erlangt in beiden Beispielen die Erinnerung an Emotionen, die der Geliebte während des Abschieds kommuniziert hat. Sie erscheinen als zentrale Momente der Gemeinschaftsstiftung und der fortdauernden Bindung trotz der Trennung, verweisen in ihrer unterschiedlichen Gestaltung jedoch auf die Verschiedenheit der Identitätsentwürfe. Während Fenice den Zeichencharakter von verbalen und nonverbalen Emotionsäußerungen reflektiert und damit die Vorstellung von der ‚Lesbarkeit‘ der Gefühle problematisiert, stellt Blanscheffur diese Vorstellung nicht in Frage, sondern interpretiert Flores Tränen als unmittelbaren Ausdruck seiner Liebe und Treue zu ihr.

Ein letzter Aspekt, den es festzuhalten gilt, betrifft das kreative Potential, das im Spannungsfeld von Abschied und Erinnerung produktiv wird. Indem die Autoren in der Gestaltung der Erinnerung auf rhetorische Konzepte zurückgreifen, setzen sie den Prozess der literarischen Produktion in Analogie zum Prozess der Erinnerungsproduktion der jeweiligen erzählten Figur. Das führt – in unterschiedlicher Weise – zu Überblendungen der Position des Erzählers mit der Position der erzählenden Figur. Aus heutiger Sicht mag dieses Verfahren irritierend wirken, aber es legt offen, welche performative Kraft der Erinnerung zugeschrieben wird und welches kreative Potential die Erinnerung im Prozess der Identitäts- und Bewusstseinsbildung im Spannungsfeld von Erzählen und Wiedererzählen zu entfalten vermag.