

# Emotionen! / Émotions !

16. Jahrestagung des Brackweder Arbeitskreises /  
XVI<sup>e</sup> colloque annuel du « Brackweder Arbeitskreis »  
(DHI Paris, 20.–21. November 2009 /  
IHA Paris, 20-21 novembre 2009)

## Zusammenfassungen der Beiträge / Résumés des interventions

Die Beiträge des vorliegenden Dossiers stellen vorläufige Zusammenfassungen der Tagungsbeiträge dar. Alle Rechte liegen bei den Autorinnen und Autoren, die vor allfälligen Verweisen und Zitaten zu kontaktieren sind.

Ce dossier réunit des résumés provisoires au colloque. Les droits d'auteurs étant protégés, veuillez contacter les auteurs avant de citer ces textes.

Redaktion: Klaus Oschema und Simona Slanička

---

Mit freundlicher Unterstützung durch das



Deutsches Historisches Institut Paris /  
Institut Historique Allemand

## Inhalt / table des matières

SOPHIE ALBERT (Paris), Usages de la « honte » dans le Roman de Guiron .....	3
KATHARINA BEHRENS (Göttingen), Zum Problem individueller Emotionserfahrungen. Überlegungen zur Scham in den <i>Revelations of Divine Love</i> der Julian von Norwich.....	17
ELIZABETH A.R. BROWN (New York), Les émotions et les actes testamentaires du lignage royal de France .....	22
AYSE ERARSLAN (Freiburg i.Br.), Eine historische Anthropologie des Zorns .....	29
EVAMARIA HEISLER (Berlin), Herrscherzorn. Emotion und Macht in Geschichte(n) des 12. Jahrhunderts .....	43
PIERRE LEVRON (Paris), Pour une anthropologie littéraire de l'émotion ? Enquête méthodologique et typologique dans la littérature des douzièmes et treizièmes siècles.....	48
RÜDIGER SCHNELL (Basel), Ansätze und Irrwege historischer Emotionsforschung .....	71
BARBARA WAHLEN (Lausanne), « Se hai[r] solement por chevalerie » : réflexions sur le rôle ambigu de l'envie dans le Roman de Meliadus .....	114
Programm/e.....	120
TeilnehmerInnen / Participant(e)s .....	122

# Usages de la « honte » dans le *Roman de Guiron*

Sophie Albert

## *Notes préalables :*

1. Ce texte est plus ou moins résumé selon les parties de l'exposé : certains passages sont relativement développés, d'autres se présentent plutôt comme une liste de résultats ou de points à aborder. La seconde partie, notamment, peut sembler disproportionnée par rapport aux deux autres : c'est simplement qu'elle est plus complètement rédigée... Par ailleurs, il manque encore une conclusion générale. On voudra bien me pardonner cette hétérogénéité dans la rédaction.

2. Ma communication orale s'accompagnera d'un exemplier qui me permettra d'illustrer les différents moments de la démonstration.

3. Les numéros de paragraphes figurant dans le texte renvoient à l'analyse de *Guiron le Courtois* (largement inédit à ce jour) par Roger Lathuillère, *Guiron le Courtois : étude de la tradition manuscrite et analyse critique*, Genève, Droz, 1966. Le *Roman de Meliadus* correspond aux § 1-51 de l'analyse, le *Roman de Guiron* aux § 52-130.

Ma communication sera consacrée aux emplois littéraires de la « honte » tels qu'en témoigne *Guiron le Courtois*, texte en prose rédigé dans les années 1235-1240. Elle portera plus précisément sur le second volet de la version de base de *Guiron le Courtois*, le *Roman de Guiron*. Ce texte promeut un idéal chevaleresque dépris de l'amour courtois autant que du sacré ; l'honneur du guerrier y revêt une place cruciale, et son contraire, la « honte », y reçoit un rôle sans précédent dans le roman arthurien. Dans ce cadre, je m'intéresserai à trois emplois principaux de la « honte », réunis d'une part par la présence du terme dans le texte médiéval, d'autre part par des figements qui s'opèrent à différents niveaux : figement rhétorique de tours et de formules dans lesquels la « honte » signifie les périls ou les déboires de l'honneur ; figement narratif dans la désignation d'un certain type de récit, présentant une structure narrative récurrente ; figement, enfin, dans une véritable objectivisation de la « honte ». Loin d'être la marque d'une quelconque banalisation, ces figements témoignent que la « honte » est particulièrement propre à cristalliser les valeurs et les modes de

représentation du public auquel le roman se destine – en l'occurrence, la classe chevaleresque.

Ces trois points m'amèneront à aborder plusieurs questions relatives au statut de la « honte ». En premier lieu, j'essaierai d'évaluer dans quelle mesure et selon quelles modalités le terme « honte » et ses dérivés peuvent être rattachés au registre de l'affect. En second lieu, si la « honte » est une émotion ou, du moins, un sentiment, en quoi révèle-t-elle les enjeux et les idéaux par rapport auxquels ce sentiment s'exprime ? En dernier lieu, la « honte », comme toute émotion, n'a de sens que rapportée à un sujet. Comment le texte littéraire définit-il cette subjectivité ? Entre individu et communauté, entre corps et intériorité, selon quels contours le texte littéraire dessine-t-il le sujet de la « honte » ?

### *I. L'expression de la « honte »*

#### 1. La honte comme affect

L'analyse lexicale du substantif « honte », de l'adjectif « honteus » et de l'adverbe « honteusement », opérée à partir du relevé d'une centaine d'occurrences, permet de dégager trois cas majoritaires où ces termes ressortissent sans ambages au registre de l'affect :

- a. Comme en français moderne, le tour « avoir honte » dénote un sentiment, qui se laisse décrire comme la conscience de sa propre indignité et est clairement inhibant (le chevalier qui dit « avoir honte » n'ose pas parler, n'ose pas se montrer, etc.).
- b. L'adjectif « honteus », généralement coordonné à l'adjectif « vergondeus », marque que le sujet est rempli de honte (au sens moderne du terme !). Ces emplois correspondent aux définitions des dictionnaires d'ancien français, qui réservent les éventuelles connotations psychologiques de la famille lexicale du terme « honte » à l'adjectif « honteux ».
- c. Enfin, le contexte sémantique dans lequel figure le terme « honte » peut comporter une nette dimension affective : la « honte » « pèse » à un personnage, lui ôte tout « confort »... Dans de tels contextes, le parasynonyme « vergogne » est très fréquemment coordonné au terme « honte ». Employés aux côtés des termes « honte » et « honteus », « vergogne » et « vergondeus » semblent donc renforcer l'expression du versant affectif du déshonneur.

Dans tous les cas, le contexte met en évidence un face-à-face : le sujet a honte devant autrui. La « honte » se laisse ainsi appréhender comme un sentiment

intérieur de disconvenance vis-à-vis de soi et des autres. Dans le contexte de *Guiron le Courtois*, roman éminemment « mondain » et aristocratique, cette disconvenance concerne au premier chef l'honneur du sujet, et son aptitude ou son aspiration à réparer le déshonneur qui lui a été infligé. Aussi vais-je dans un deuxième temps m'intéresser à des tours rhétoriques récurrents dans lesquels la vengeance et l'honneur sont en jeu.

## 2. Venger l'offense : le sujet de la « honte »

*Guiron le Courtois* comporte un nombre non négligeable de déclarations de vengeances par lesquelles un sujet déclare vouloir « venger sa honte ». Ces déclarations sont invariablement projetées dans l'avenir, et placées dans le domaine de l'éventuel : tel guerrier parle au futur de sa vengeance ; tel autre « veut » ou, selon une formule plus ambiguë, « cuide » venger une offense qui lui a été infligée. L'accomplissement de cette vengeance, visiblement, ne va pas de soi : en témoignent des tours insistant sur l'effort déployé pour se venger, comme « faire (tout) son pooir de », ou encore la présence de subordonnées hypothétiques par lesquelles la vengeance est soumise à une condition plus ou moins évasive.

Par rapport à ces précautions oratoires, la négation pure et simple du verbe « vengier » ou « se vengier » marque une gradation. Parmi les types de constructions dans lesquels le verbe est nié, il en est un dans lequel le substantif « honte » surgit avec une régularité remarquable, de préférence à « deshonor » ou à « vergogne ». Il y revêt une fonction de COD du verbe « venger », dans une subordonnée hypothétique où ce verbe est nié : un personnage déclare qu'il ne doit plus être considéré comme roi ou comme chevalier s'il ne peut venger sa « honte » ou celle d'un allié, ou encore qu'il préfère mourir s'il ne venge sa « honte ». L'intégrité du guerrier est ainsi suspendue au fait qu'il puisse venger sa « honte » ou celle d'un compagnon. Dans le cas inverse, il risque la mort, le déshonneur ou la dissolution de son identité. Si ces phrases paraissent décliner les variantes d'un *topos* purement rhétorique, on ne peut en comprendre l'enjeu sans prendre en considération leur sens littéral (cf. Barbara Rosenwein) : la « honte » y apparaît comme un péril extrême pour l'identité du sujet ; cette identité se définit avant tout comme une identité sociale, royale ou chevaleresque. A ce premier niveau d'analyse, le concept de « communautés émotionnelles » peut être invoqué pour renvoyer à un groupe défini par une culture aristocratique commune, dans lequel il est impérieux de préserver son

honneur, et profondément disconvenant de le perdre, face à soi-même et face aux autres.

Etudiant des récits de vengeance latins, Dominique Barthélemy relève des formules similaires à celles du *Roman de Guiron* ; il les interprète comme des signaux par lesquels les seigneurs affichent leur détermination sans faille à se laver du déshonneur. Simplement, dans les récits qu'il étudie, les chevaliers se paient souvent de mots, et se contentent, pour sauver la face, de clamer leur désir de vengeance sans que les actes suivent... Ce décalage entre les discours et les actes est-il également à l'œuvre dans *Guiron le Courtois* ? Les récits de « honte » du *Roman de Guiron* apporteront une réponse à cette question.

## II. La « honte » en récit

Alors que plusieurs chevaliers, à l'étape, échangent anecdotes et nouvelles, l'un d'entre eux, un dénommé Quinados, annonce en ces termes le récit d'une récente déconvenue : « Si vous conterai donc plus ma honte que m'onnor » (§ 95). Suit un récit dans lequel le narrateur raconte comment il a été vaincu en combat singulier, puis dépouillé de son amie, qui lui a préféré un nain. Dans l'annonce de Quinados résonne l'écho des paroles de Calogrenant qui, au début du *Chevalier au Lion*, relate devant la reine et plusieurs chevaliers « .i. conte, / Non de s'onnor, mais de sa honte » (v. 59-60). On note cependant un écart important entre les deux romans : alors qu'elle était la matière du « conte » chez Chrétien de Troyes, la « honte » en est venue dans le *Roman de Guiron* à désigner le récit lui-même. Cet emploi, loin d'être isolé, se retrouve à mainte reprise dans le roman en prose : la « honte » y revêt le sens de « récit contant le déshonneur d'un personnage ». Le terme recouvre plusieurs types d'aventures déshonorantes, échec au combat singulier, injustice ou déboire amoureux. Je voudrais d'une part donner un aperçu sur les principales variantes des récits de « honte », d'autre part revenir sur la nécessité, affichée par tous les guerriers, de réparer sa « honte » – nécessité qui ne trouve pas toujours à s'accomplir dans le déploiement du récit.

### 1. Mises en scène de la « honte »

Parmi les « hontes » du *Roman de Guiron*, on relève plusieurs types de récits. La mésaventure de Quinados illustre un premier cas, très répandu dans l'univers

misogyne du roman : le choix aberrant d'une femme, qui préfère un homme peu aimable à un chevalier valeureux. Ce type de récit est prétexte à des développements sur la fourberie féminine ; la « honte », qui désigne le récit lui-même, constitue aussi la substance de l'offense infligée par la femme, et avoisine avec des termes comme « trahison » et « vilénie ».

Le chevalier peut également subir une simple défaite, sans manquement à la justice. Ainsi du Beau Couard, vaincu par Danain à la cour du roi de Norgalles (§ 67), en un combat qui confirme l'ordre des mérites plutôt qu'il ne le bouleverse ; de Danain, abattu par le Beau Couard à la cour de ce même roi, en un épisode symétrique (§ 69) ; d'un anonyme « chevalier du pavillon », défait autrefois par Danain à la cour d'Uterpandragon (§ 68). Ces récits illustrent les revers de Fortune qui, comme se plaisent à le répéter les héros du *Roman de Guiron*, distribue sans discernement le bonheur et la « mescheance ». La « honte », selon cette perspective, est le lot commun des chevaliers errants, et ne tient pas à la « culpabilité » du héros frappé d'opprobre : face à la dramatisation du déshonneur dont témoignent les formules analysées plus haut, de telles affirmations relativisent la valeur infamante de la « honte ».

D'autres récits présentent des mises en scènes autrement élaborées de la « honte », et engagent une vision beaucoup plus négative de l'aventure chevaleresque. Ils sont construits sur un schéma récurrent. Alors que le roi de Northumberland (§ 56, 62, 81) ou son frère Aquilan (§ 96) organise un tournoi (§ 56) ou une grande fête (§ 62, 81, 96), un chevalier se présente à la cour. Il y est accueilli les armes à la main (§ 56, 81, 96), sans raison véritable (§ 81) ou parce qu'on le prend pour un lâche (§ 56, 96) ; dans ce cas, la méprise repose sur un travestissement, soit que le héros ait revêtu, à son insu, les armes d'un couard (§ 96), soit qu'un couard lui ait volé les siennes (§ 56). Le chevalier est victime d'une calomnie divulguée par la voix commune (§ 62, 96) ou par une femme et son amant (§ 56, 81). Ajoutant foi à ces griefs, le roi préside à un jugement inique et décide de châtier le héros (§ 56, 81, 96). Celui-ci reçoit à la fin du récit une « honte » cuisante : il est hué (§ 56, 62, 81, 96), désarmé (§ 56, 96), couvert de boue et d'immondices (§ 96), voire, avec un art consommé du rituel d'inversion, juché sur une jument, le visage tourné vers la queue de l'animal, puis jeté dans une sombre fosse (§ 96). Il peut encore être traîné sur une charrette (§ 56) : on reconnaît dans ce motif le souvenir de l'histoire de Lancelot, inventée par Chrétien de Troyes et réécrite au sein du *Lancelot* en prose.

À ces récits rassemblés par leur commune localisation dans le Northumberland s'apparentent encore deux « hontes » qui concernent respectivement Galehaut le Brun et Guiron le Courtois, les deux héros majeurs du *Roman de Guiron*. La première raconte comment Galehaut le Brun, tombé en extase devant une demoiselle au milieu d'un tournoi, se fait ridiculiser et dépouiller de ses armes, notamment de sa « bonne épée » (§ 118). Dans la seconde, Guiron, attablé à un festin offert par un seigneur anonyme, est accusé par une demoiselle de venir de Cornouaille, patrie des couards depuis le *Tristan* en prose ; sur ordre du seigneur, on l'amène pieds et poings liés sur le Perron de la Vergogne, puis, monté sur un pauvre roncín, au château voisin de Malehaut, où il sera jugé (§ 90-95).

Dans ces récits, la « honte » du chevalier résulte d'une méconnaissance et, souvent, d'une injustice, le souverain se montrant incapable de distinguer le vrai du faux et de faire régner le droit. La sanction du héros, aussi, est toujours erronée, fondée sur l'apparence : l'aspect du héros, les paroles d'une mauvaise femme. D'autre part, face au héros, les membres de la cour sont solidaires : aucune voix ne s'élève pour contester le mauvais jugement. La distribution des rôles souligne la complémentarité entre le souverain et ses sujets. Au premier, il revient de prononcer le verdict ou de cautionner l'erreur judiciaire ; aux sujets, caisse de résonance de la parole royale, de conférer à la « honte » une dimension publique, parfois spectaculaire. Le Northumberland et ses équivalents sont ainsi le lieu d'une méconnaissance du héros, à laquelle prennent part le roi et ses sujets. Espaces auliques dégradés, ils inversent les fonctions idéales de la cour arthurienne.

## 2. La « honte » réparée ?

Dans une logique vindicatoire, on pourrait s'attendre à ce que les chevaliers bafoués, conformément à leur déclarations tonitruantes de vengeance, tentent de réparer le déshonneur qui leur a été infligé. Une telle réaction serait d'autant plus attendue que ce déshonneur est fortement dramatisé dans les récits de « honte » du *Roman de Guiron*. Or, dans la plupart des cas, ces récits ne provoquent chez leurs auditeurs que le rire, nullement le désir vengeur. C'est pourquoi la « honte » ne fait généralement l'objet d'aucune compensation. Si l'on considère que toute méconnaissance appelle une reconnaissance, ou que toute offense appelle une vengeance, le schéma demeure incomplet.

Ces effets d'incomplétude semblent d'autant plus recherchés qu'ils ne sont pas systématiques. La manière dont l'auteur les exploite livre une indication sur la hiérarchie des personnages : à la différence des autres personnages, dont les « hontes » ne sont pas réparées, Guiron et Galehaut le Brun vengent inmanquablement les offenses qui leur sont infligées. L'ensemble forme un diptyque racontant la « honte », puis l'exploit du chevalier ; l'ordre ascendant des deux récits souligne la victoire finale du héros, consacrant sa supériorité. On peut nommer cette structure « récit à deux volets ».

Entre les récits de « honte » et les récits à deux volets, la distance est celle de l'honneur perdu à l'honneur retrouvé ; l'enjeu, la restauration d'une intégrité qui intéresse aussi bien le chevalier que le récit. En effet, les récits à deux volets, si l'on considère l'honneur du chevalier, épousent apparemment une forme parfaite, au sens premier du terme : en une belle circularité, la seconde phase efface la « honte » subie au cours de la première. Néanmoins, s'ils rétablissent l'honneur du chevalier, ils ne rendent pas pour autant au roi et à la cour leur fonction positive. Alors que la « honte » advient systématiquement lors d'une cour royale ou seigneuriale, il n'en va pas toujours de même pour l'épisode de la reconnaissance : Guiron se venge par deux fois au fond de la forêt, loin de la cour et du regard royal ; Galehaut, de son côté, revient à la cour où il a reçu la « honte » et tue un ou plusieurs de ses membres. Tout se passe comme si l'intégrité du chevalier ne pouvait se maintenir qu'au détriment de celle de la cour. Que ce soit dans les récits à deux volets concernant Guiron ou Galehaut le Brun, la cour n'assume pas le rôle de caution qu'elle revêt dans les romans arthuriens antérieurs. Elle méconnaît le héros, ou n'est forcée d'admettre sa puissance qu'au prix de son propre échec.

Les « hontes » curiales du *Roman de Guiron* subvertissent ainsi le déroulement « normal » du parcours héroïque, dans lequel le souverain finit par reconnaître, devant la cour et avec son approbation, la valeur du protagoniste. Cette subversion s'appuie dans plusieurs cas sur un schéma triangulaire qui évoque, transposé dans la sphère politique, le triangle érotique de la farce et du fabliau : s'y confrontent, sous l'œil aveugle du monarque, le vrai héros, invariablement méconnu, et un faux héros adulé de tous, que soutiennent les propos mensongers d'une femme. Aussi, que l'on considère les récits de « honte » ou les récits à deux volets, les seuls à se voir gratifier de tous les honneurs sont les fourbes. L'hommage fait place à la méprise, et la relation verticale entre le souverain et le héros en est sinon rompue, du moins fortement altérée. Les

récits à deux volets, de ce point de vue, ne proposent aucune amélioration : le moyen de la reconnaissance revient pour Guiron à réaliser un exploit, mais à l'écart de la cour seigneuriale ; pour Galehaut, à humilier le roi et à porter atteinte aux membres de son entourage.

Qu'elle soit dite ou contée, la « honte » est ressentie comme une déchéance du chevalier errant, et comme une crise de son identité chevaleresque. Par ses modes d'expression et ses mises en scène, elle fait l'objet d'une emphase particulièrement appuyée. Au delà de cette remarque, on ne peut que conclure à un écart patent entre les formules exprimant la « honte » du sujet et son déploiement en récit. Les premières font de la « honte » un sentiment puissant, susceptible d'atteindre l'identité sociale du sujet concerné ; *a contrario*, les récits de « honte » mettent à distance, par le rire, la gravité du déshonneur, qui n'est dans la plupart des cas pas réparé. Par ailleurs, si les usages narratifs de la « honte » ne résistent pas à une analyse en terme de sentiment ou d'émotion, ils ont en revanche pour intérêt de montrer la valeur structurante de la « honte » dans le monde fictionnel du *Roman de Guiron*, et d'en souligner plusieurs aspects : hiérarchisation des personnages dans la présence ou l'absence d'une réparation de la « honte » ; d'un point de vue idéologique, discrédit porté sur les femmes et image pour le moins ambiguë du roi et de sa cour, les uns et les autres étant souvent donnés comme les principaux responsables de la « honte » du chevalier.

### III. La « chose » de la « honte »

Le dernier point de mon exposé portera sur un motif romanesque singulier, par lequel la « honte » acquiert une présence analogue à celle d'un objet concret. Ce motif procède dans une certaine mesure d'un rétrécissement du champ par rapport au point précédent. Il permettra de reprendre sous un autre angle deux questions : d'une part, celle de la gravité de la « honte », et de la manière dont le texte littéraire joue avec cette gravité ; d'autre part, celle de l'identité du sujet de la « honte » – non plus entre identité personnelle et sociale, mais entre corps et intériorité.

### 1. Contagions de la « honte »

Plusieurs épisodes font apparaître une forme de contagion de la « honte », exprimée plus ou moins explicitement et rapportée à différents objets.

a. Dans deux cas, un personnage affirme que lui-même ou un autre chevalier serait honni s'il venait à « metre main » sur un personnage vil, chevalier de Cornouaille ou traître patenté. Si l'expression peut s'entendre dans un sens métaphorique, d'autres passages invitent à la lire dans un sens concret, et à y voir la crainte d'une transmission par contact de la « honte » :

b. Le récit enchâssé du § 67 met en scène le retour de Danain, le compagnon de Guiron, sur les lieux d'une « honte » passée. Le chevalier fut jadis obligé, devant toute la cour de Norgalles, de monter dans une charrette. Quand il y revient pour venger cette « honte », le roi de Norgalles lui explique que « nus ne porroit avoir se honte non de joster a vous », car « en home si deshounouré com est celui de la charrete ne devroit touchier chevalier se force ne li estoit faite ». Le verbe « touchier » indique très nettement que la « honte » se transmet par le contact des corps.

c. Un motif proche appuie cette interprétation. Il est fréquent qu'au cours d'un affrontement contre un géant, le chevalier déclare refuser de toucher avec son épée, arme noble, la vile chair du monstre ; l'épée, ajoute-t-il parfois, en serait avilie ou encore « vergoingnee ». Bien que les termes « vil » et « aviller », omniprésents dans ces passages, ne soient pas exactement superposables avec « honte » et ses dérivés, le motif manifeste la même possibilité de la contagion d'une souillure tout à la fois morale et corporelle.

d. Enfin, à la croisée des remarques qui précèdent, les armes peuvent être elles-mêmes désignées comme les victimes principales de la « honte ». C'est le cas notamment dans des récits mettant en scène les « hontes » infligées à Galehaut le Brun. Métonymie du corps du chevalier, l'arme porte aussi son déshonneur ; elle devient le sujet personnifié de la « honte » et de la vengeance.

La « honte » reçoit ainsi des supports et des sujets divers dans le *Roman de Guiron* : elle peut s'attacher au corps du chevalier autant qu'à des objets, au premier rang desquels les armes, attributs les plus emblématiques du chevalier errant. Moins qu'un sentiment intérieur, elle apparaît comme une *virtus* concrète et objective. Cette caractéristique lui confère une « choséité » analogue à celle que Jean-Claude Bonne discerne dans le sacré médiéval : dans les deux cas s'exprime une conception similaire de l'articulation entre l'idéal et le matériel.

## 2. L'exaltation paradoxale de la « honte »

Je terminerai mon exposé en analysant un épisode dans lequel les objets de la « honte » sont investis d'une valorisation paradoxale (§ 104). Guiron et Meliadus ont subi chacun une « honte » distincte, dont témoignent des signes sans équivoque : Guiron porte un écu de Cornouaille, Meliadus est juché sur un pauvre roncín. Les deux chevaliers se rencontrent lors d'un combat qui les oppose tous deux, et tour à tour, à un ennemi commun. Une fois le combat achevé, Guiron monte sur le roncín de Meliadus ; comme celui-ci s'étonne de le voir se déshonorer de la sorte, Guiron affirme qu'il souhaite accompagner Meliadus d'une manière ou d'une autre et, en l'occurrence, « partir a ceste petite honte ». Un peu plus tard, la scène se répète et s'inverse : selon un geste qui trouve sans doute son origine dans un passage du *Tristan* où tous les chevaliers d'Arthur portent l'écu de Cornouaille en l'honneur de Tristan, Meliadus passe à son cou l'écu infamant de Guiron. Dans les deux cas, l'objet ou l'animal est le porteur très concret de la « honte », selon un fonctionnement qui rappelle celui des exemples mentionnés plus haut. Mais dans les deux cas, cette « honte » est explicitement réinterprétée en marque d'honneur et d'héroïsme, chaque chevalier se déclarant grandi par le contact du signe déshonorant. Ce recyclage de l'humiliation en signe d'élection évoque les élaborations de la pensée chrétienne autour du corps du Christ et, plus largement, des corps saints, d'autant plus susceptibles de glorification qu'ils ont été humiliés ici-bas. Ce rapprochement montre en même temps toute la distance qui sépare le modèle théologique du roman chevaleresque : si demeure, sur le plan structurel, une même forme de tension et de conciliation entre l'humiliation et la gloire, cette pensée du paradoxe est dans le *Roman de Guiron* descendue du ciel sur la terre, et entièrement redirigée vers l'exaltation du corps des chevaliers.

Comme on le voit, la menace que constitue la « honte » est diversement actualisée selon les épisodes. D'une manière générale, les chevaliers doivent impérativement se garder de toucher à l'objet ou au corps marqués au sceau du déshonneur ; mais par un renversement remarquable, ce déshonneur peut devenir, lorsqu'il est celui du héros, une raison suffisante de qualification. Si ce fonctionnement trouve son origine dans l'épisode de la charrette de Chrétien de Troyes, s'il est repris à l'occasion par l'auteur du *Tristan*, le *Roman de Guiron* lui accorde une place inédite : il en fait un élément structurant de l'écriture

romanesque et l'inscrit dans une série d'épisodes mettant en jeu le paradigme chrétien du corps, repris et réinvesti au profit d'une chevalerie purement guerrière et « terrienne ».

### *Curriculum Vitae*

---

#### SITUATION ACTUELLE

**Équipe de rattachement** : EA 4349 de Paris IV-Sorbonne (dir. Dominique Boutet).

**Post-doctorante** à Paris IV-Sorbonne dans le projet ANR « *Transmedie*. Translations médiévales : cinq siècles de traductions en français (X<sup>e</sup>-XV<sup>e</sup> siècles) » (CESCM de Poitiers / Paris IV-Sorbonne / IRHT).

**Chargée de cours** en latin, langue ou littérature médiévales à l'Université Catholique de l'Ouest (Angers), à l'Université de Versailles Saint-Quentin et à l'Université de Poitiers.

#### FORMATION ACADÉMIQUE

**Juin 2008 : Soutenance d'une thèse de doctorat** en Études Médiévales à Paris IV-Sorbonne, « 'Ensemble ou par pièces'. *Guiron le Courtois* (XIII<sup>e</sup>-XV<sup>e</sup> siècles) : la cohérence en question », dir. Jacqueline CERQUIGLINI-TOULET. Mention Très Honorable, félicitations du jury à l'unanimité.

**Juin 2003 : DEA** à Paris IV-Sorbonne, dir. Jacqueline CERQUIGLINI-TOULET. Mention Très Bien.

**Juin 2002 : Lauréate de l'agrégation** de Lettres Classiques.

#### ACTIVITÉS PÉDAGOGIQUES

##### **Enseignement supérieur**

Postes principaux (hors vacations et charges de cours) :

- 2008-2009. PRAG à l'IUT d'Orsay, Université Paris-Sud XI, dépt. Mesures Physiques : cours de Techniques d'Expression en langue française écrite et orale.
- 2007-2008. ATER à mi-temps à l'Université de Paris VII-Denis Diderot : cours d'Ancien Français et de Littérature Médiévale.
- 2004-2007. ATER à mi-temps à l'Université de Toulouse II-Le Mirail : cours de Littérature Médiévale.

##### **Enseignement primaire et secondaire :**

- 2003-2004. Stage IUFM en collège (validation de l'agrégation) : cours de français en quatrième.
- 1999-2001. Cours de soutien rémunérés ou bénévoles, mission d'enseignement en Lituanie.

#### PUBLICATIONS

**Thèse de doctorat** à paraître au premier trimestre 2010 aux éd. Honoré Champion : « *Ensemble ou par pièces* ». *Guiron le Courtois* (XIII<sup>e</sup>-XV<sup>e</sup> siècles) : la cohérence en question.

**Résumé** : La version de base de *Guiron le Courtois* apparaît comme la juxtaposition de deux « pièces » majeures, que l'on peut intituler, du nom de leur héros, *Roman de Meliadus* et *Roman*

de *Guiron*. Au cours des siècles, les remanieurs ont augmenté ces deux romans de suites, de ligatures et de continuations. Selon quelles cohérences ces pièces trouvent-elles à s'articuler ? La première partie, « L'ordre des faits », étudie les logiques d'assemblage et de composition à l'œuvre dans les manuscrits, à la lumière d'une question centrale dans la constitution d'un cycle romanesque : celle de la temporalité. La seconde partie, « L'ordre des valeurs », dégage les structures idéologiques des pièces en présence. La troisième partie se centre sur les histoires de vengeance et de mauvaises coutumes, qui mettent en jeu la définition de « L'ordre des guerriers ». Il ressort de ces analyses que le *Roman de Guiron* a beau avoir été composé pour faire suite au *Roman de Meliadus*, il n'en présente pas moins une forte singularité ; quant aux remaniements, ils imposent une mise aux normes au *Roman de Guiron* et en désignent, en creux, la spécificité.

**Direction d'ouvrage :** *Laver, monder, blanchir. Discours et usages de la toilette dans l'Occident médiéval*, actes de la journée d'étude de *Questes* (14 mai 2005), dir. Sophie ALBERT, Paris, PUPS, 2006.

**Contributions à des ouvrages collectifs :**

- *La Chanson de Walthber (Waltharii poesis)*, texte présenté, traduit et annoté par Sophie ALBERT, Silvère MENEGALDO et Francine MORA, dir. Francine MORA, Grenoble, Ellug, 2009.
- « *Guiron le Courtois* ». *Une anthologie*, dir. Richard TRACHSLER, éditions et traductions de Sophie ALBERT, Mathilde PLAUT et Frédérique PLUMET, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2004.

**Articles parus ou à paraître :**

- Avec Éléonore ANDRIEU : « Quand le roi perd sa couronne. L'humiliation des rois dans quelques textes latins et français (IX<sup>e</sup>-XIII<sup>e</sup> siècles) », *Profane et sacré dans l'Europe Latine (V<sup>e</sup>-XVII<sup>e</sup> siècles)*, actes du premier congrès de la SEMEN-L, 15-17 octobre 2008, éd. Olivier PÉDEFLOUS, Marc DERAMAIX et Michèle GALLY, Firenze, SISMELE, Edizioni del Galluzzo, à paraître en 2010.
- « L'arbre et le sens de la lignée dans le *Roman de Guiron* », *L'Arbre*, actes du colloque de la SLLMOO, 25-26 septembre 2008, éd. Valérie FASSEUR, Danièle JAMES-RAOUL et Jean-René VALETTE, Paris, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, à paraître en 2010.
- « Un usage romanesque du bestiaire : le serpolion dans l'*Estoire del Saint Graal* », *Dédits d'oiseaux*, actes du colloque du CUER MA, 22-24 mars 2008, éd. Chantal CONNOCHIE-BOURGNE, Aix-en-Provence, Publications de l'Université de Provence, 2009, p. 23-33.
- « Échos des gloires et des 'hontes'. À propos de quelques récits enchâssés de *Guiron le Courtois* (ms. Paris, BnF, fr. 350) », *Romania*, Tome 125, 2<sup>e</sup> semestre 2007, p. 148-166.
- « Entre géants et chevaliers. Une famille de géants 'intertextuels' dans le Livre II de *Perceforest* », *Les géants, entre mythe et littérature*, actes du colloque du CRELID, 24-25 novembre 2005, éd. Myriam WHITE-LE GOFF et Marianne CLOSSON, Arras, Artois Presses Université, 2007, p. 81-90.
- « Brouiller les traces. Le lignage du héros éponyme dans le *Roman de Guiron* », *Lignes et lignages*, actes du 3<sup>ème</sup> colloque arthurien de Rennes, 14-15 octobre 2005, éd. Christine FERLAMPIN-ACHER et Denis HÜE, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2007, p. 73-84.

- « Briser le fil, nouer la trame : Galehaut le Brun dans *Guiron le Courtois* », *Façonner son personnage*, actes du colloque du CUER MA, 9-11 mars 2006, éd. Chantal CONNOCHIE-BOURGNE, Aix-en-Provence, Publications de l'Université de Provence, 2007, p. 21-30.
- « Les vertus de la *bonne lessive*. Polysémie des actes de lavage dans le *Roman de Perceforest* », *Laver, monder, blanchir. Discours et usages de la toilette dans l'Occident médiéval*, éd. Sophie ALBERT, Paris, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, 2006, p. 135-151.

**Articles en préparation :**

- Avec Patrick MORAN : « Des parentés choisies. La transmission des armes dans trois romans en prose du XIII<sup>e</sup> siècle » (article proposé à la revue *Viator*).
- « Les armes du chevalier, transposition mondaine des corps saints. L'exemple du *Roman de Guiron* » (article en préparation).
- « *El Baladro del sabio Merlin* : indices d'une réception ibérique de *Guiron le Courtois* » (article en préparation).
- « La réception de la généalogie du héros dans deux témoins tardifs de *Guiron le Courtois* ». Cet article sera présenté lors du colloque de Bucarest des 14-15 mai 2010, « Temps et mémoire dans la littérature arthurienne ».

# Zum Problem individueller Emotionserfahrungen. Überlegungen zur Scham in den *Revelations of Divine Love* der Julian von Norwich

Katharina Behrens

## *Ziel und Aufbau des Vortrags*

In meinem Vortrag möchte ich am Beispiel der *Revelations of Divine Love* der Julian von Norwich (c. 1342/43-c. 1416) die Frage aufwerfen, ob sich Emotionen als 'individuelle', den einzelnen Menschen in seiner körperlich-seelischen Existenz betreffende Vorgänge, historisch erforschen lassen, wenn sie im Rahmen einer 'Ich'-Aussage begegnen. Obwohl mystische Texte bislang nicht zu meinen Arbeitsschwerpunkten gehörten, hoffe ich, mit diesem Thema und meinen Überlegungen Anregungen für eine allgemeine Diskussion geben zu können. In meinem Vortrag werde ich zum einen mein Dissertationsprojekt vorstellen und das Vortragsthema darin verorten. Anschließend möchte ich anhand einer konkreten Textpassage aus den *Revelations* der Frage nachgehen, wie es sich verstehen lässt, dass dort ein 'Ich' einer scheinbar situativ entstandenen Emotion Ausdruck gibt.

## *Vorstellung des Dissertationsprojekts*

Der Arbeitstitel meines Dissertationsprojekts, das in Göttingen von Prof. Dr. Frank Rexroth betreut wird, lautet: 'Scham – Schande - Schamhaftigkeit. Zur sozialen Bedeutung der Scham im spätmittelalterlichen England'. Es nimmt seinen Ausgang von der Beobachtung, dass die Rede von der Scham im späten Mittelalter ein ubiquitäres Phänomen ist, das in ganz unterschiedlichen Quellengattungen begegnet. Mein Projekt setzt sich zum Ziel, das Thema an einem exemplarischen Untersuchungsgegenstand in der Breite seiner synchronen Verflechtungen zu erforschen. Einen zentralen methodisch-theoretischen Ausgangspunkt bildet dabei eine semantische Beobachtung: Das mittlenglische Wort *shame* kann sowohl die Emotion bedeuten als auch deren 'negatives soziales Pendant', die Schande, bezeichnen; ins Positive gewendet steht es darüber hinaus auch für die Tugend der Schamhaftigkeit. Diese Polysemie, die Bedeutungstrias Scham – Schande – Schamhaftigkeit, lässt sich als Indikator für

die besondere soziale Relevanz von Scham verstehen. In Relation zu bisherigen historischen Schamstudien soll es in meiner Arbeit jedoch nicht darum gehen, der These vom Ansteigen der Scham in der Neuzeit auf der Ebene der *longue durée* zu begegnen. Sinnvoll erscheint vielmehr ein Verfahren, das anhand eines zeitlich und räumlich abgegrenzten Untersuchungsgegenstandes bestrebt ist, zum einen die Vielfalt der Kontexte aufzuzeigen, in denen das Thema verhandelt wurde, und zum anderen diejenigen Orte aufzusuchen, an denen sich diese Denkformen sozial materialisierten. Meine Arbeit wird dies für das späte 14. Jahrhundert, das "ricardische England", die Zeit König Richards II. (1377-1399), durchführen.

*Die Offenbarungen der Julian von Norwich: Person, Text, Überlieferung*

Julian von Norwich lebte von ca. 1342/43 bis nach 1416. Von 1393 an ist sie als Rekluse an der Kirche St. Julian in Conisford, Norwich, bezeugt. Im Alter von 30 Jahren hatte sie, todkrank und auf dem Sterbebett, eine Vision, die als *Revelations of Divine Love* in einer kurzen und einer langen Fassung überliefert ist. Ihr Geburtsname ist unbekannt; man weiß nicht, ob sie Religiöse war oder nicht. Die *Revelations*, die aus der Perspektive eines erzählenden Ichs verfasst sind, gliedern sich in 16 Offenbarungen. Die kurze Fassung, von der angenommen wird, dass sie zeitnah zu Julians Vision niedergeschrieben wurde, ist in einem einzigen Manuskript aus dem 15. Jahrhundert überliefert und führt den Leser Szene für Szene durch die Offenbarungen. Die lange Fassung, in zwei Drucken aus dem 17. Jahrhundert erhalten, stellt eine etwa viermal so lange Überarbeitung dar, in der die Vision theologisch interpretiert wird. Es ist jedoch unbekannt, wann die Offenbarungen der Julian erstmals niedergeschrieben und wann sie überarbeitet wurden. Insbesondere weiß man nichts über Julians institutionelle Einbindung – weder, ob sie einen Beichtvater hatte, der für die Verschriftung der Vision sorgte, noch, ob sie einer Gemeinschaft angehörte, die die Überarbeitung des Werks förderte. Bei den *Revelations* der Julian von Norwich handelt es sich somit um einen Text ohne fassbaren historischen Kontext.

### *Textgrundlage und Fragestellung*

Im Zentrum meiner Überlegungen wird ein Textausschnitt aus der Rahmenhandlung der *Revelations* stehen, den ich zu Beginn meines Vortrags auf einem Handout zur Verfügung stellen werde. Es handelt sich um eine kurze Passage nach dem Ende der 15. Offenbarung. Dort wird berichtet, wie Julians Vision endet und ihre Schmerzen zurückkommen. Der geistliche Trost ihrer Offenbarung erscheint ihr darum weit weg, so dass sie an dem zweifelt, was sie gesehen hat. Dem Geistlichen, der sich nach ihrem Befinden erkundigt, erzählt sie, dass sie im Fieberwahn gewesen sei. Als sie ihm jedoch berichtet, dass sie das Kreuz hat bluten sehen, glaubt er sofort an eine göttliche Offenbarung. Daraufhin schämt sich Julian und will beichten. Die kurze Szene strahlt die Unmittelbarkeit eines Erlebnisberichts aus. Über die Ich-Perspektive wird der Eindruck vermittelt, dass es sich um die Nacherzählung eines real stattgefundenen Ereignisses handelt. Die Emotion erscheint dabei als das Produkt einer spontanen Interaktion zwischen den Akteuren, die Scham entsteht scheinbar unwillkürlich. Nimmt man den Text bei sich selbst, erscheint es darum zunächst naheliegend, bei seiner Interpretation von einem Text mit dem Wert eines Selbstzeugnisses auszugehen. Es würde sich bei dieser Lesart um den nach meiner Kenntnis der spätmittelalterlichen englischen Quellen singulären Fall handeln, dass in einem autobiographischen Text mit einer 'Ich'-Aussage einem situativ entstandenen Schamgefühl Ausdruck gegeben wird. Es stellt sich jedoch die grundsätzliche Frage, ob man erlebnismystische Texte allgemein und die *Revelations* im Besonderen tatsächlich in dem Sinn als Selbstzeugnis verstehen kann, als ihm ein authentisches religiöses – und in diesem Fall auch emotionales – Erleben vorausgeht.

### *Forschungslage*

In der englischen Forschung scheint die Frage nach dem literarischen Status frauen- bzw. erlebnismystischer Texte bislang eher wenig reflektiert worden zu sein. Die Geschichte der Erforschung dieser Texte verlief unter ganz bestimmten Prämissen. Die Literaturwissenschaft hat erst in den 1970er Jahren begonnen, sich für die englischen Mystiker zu interessieren. Ihre Agenda blieb dabei jedoch im Wesentlichen die der praktischen Theologie, die die Forschung seit etwa 1900 mit einer Betonung des Erlebnischarakters der Schriften dominierte. In der deutschsprachigen Forschung wurde die Debatte um die Interpreta-

tion frauenmystischer Texte dagegen intensiv geführt. In der germanistischen Mediävistik wurden vorsichtig abwägende Ansätze entwickelt, die den Literaturcharakter frauenmystischer Texte in den Vordergrund stellen (u.a. Ursula Peters, Susanne Bürkle). Gegen diese differenzierte Lesart der Germanistik hat sich der österreichische Historiker Peter Dinzelbacher in einem positivistischen, "rabiaten Frontalangriff" (Alois Haas) gewandt, dem zufolge man frauenmystische Texte als das nehmen sollte, was sie ihrer eigenen Aussage nach sein wollten: als biographische oder autobiographische Zeugnisse. Alois Haas hält die von Dinzelbacher aufgeworfene Frage nach der Abhängigkeit erlebnismystischer Texte von religiösen Erfahrungen für ein ernstes historisches Grundlagenproblem und plädiert dafür, jeden erlebnismystischen Text für sich zu betrachten, da nicht alle von gleicher historischer Relevanz seien.

### *Durchführung*

Die Anregung von Alois Haas aufnehmend werde ich drei die *Revelations of Divine Love* weiter durchdringende interpretative Schritte gehen: a) die Text- und Überlieferungsgeschichte genauer in den Blick nehmen, b) intertextuelle Referenzen im weiteren Rahmen religiös-didaktischer Literatur betrachten und c) nach der Funktion der Scham in der Erzählung fragen. Zu a) Die Tatsache, dass über die historische Julian kaum etwas bekannt ist, hat den Text anfällig für ein breites Spektrum an varianten Deutungen gemacht – insbesondere solchen, die hinter dem 'Ich' des Textes eine historische Persönlichkeit mit einer ganz individuellen spirituellen oder politisch-sozialen Agenda sehen wollten. Zu b) Gerade im Hinblick auf das Thema Scham lassen sich jedoch im weiteren Rahmen religiös-didaktischer Literatur spannende intertextuelle Referenzen feststellen, die die Einbettung der *Revelations* in ihre Zeit deutlich machen. So weist die Szene, in der Christus Julian zum ersten Mal im Rahmen der Vision begegnet, große Ähnlichkeiten zu einem bekannten Exemplum auf, in der Christus einer Frau erscheint, die sich zu beichten schämte, und sie auffordert, ihre Hand in seine Seite zu legen. Auch die Bekehrungsszene aus dem Buch der Margery Kempe, des zweiten frauenmystischen Textes aus dem spätmittelalterlichen England, ist sehr ähnlich gestaltet. Diese Ähnlichkeiten zeigen an, dass die Offenbarungen der Julian gerade im Hinblick auf zeitgenössische Schamkonzepte nicht unbeeinflusst von anderer religiöser Literatur sind. Zu c) Eine weitere Anschlussmöglichkeit an den allgemeinen Befund für religiös-

didaktische Texte ergibt sich, wenn man nach der Funktion der Scham in der betrachteten Szene fragt. Julian schämt sich, als der Geistliche ihren Zweifel als Unglauben bloßstellt. Darin zeigt sich, was auch für andere frauenmystische Texte bekannt ist: Weibliche Visionen bedürfen der Bestätigung eines offiziellen Vertreters der Kirche, um Gültigkeit zu erlangen. Dieser Vorgang wird in der Scham-Szene inszeniert. Die Scham über ihr Zweifeln erscheint vor diesem Hintergrund als gezielt eingesetztes rhetorisches Mittel, mit dem signalisiert wird, dass Julian sich dem Urteil der Kirche unterwirft. Gerade im Hinblick auf den heterodoxen Charakter der *Revelations* bekommt die Scham-Szene bei dieser Lesart eine apologetische Stoßrichtung. Aus dieser Perspektive erscheint die Scham der Julian im Einklang mit dem, was auch für andere religiös-didaktische Texte festgestellt werden kann: Von Scham wird im Allgemeinen dort gesprochen, wo menschliches Fehlverhalten bewertet und moralisch-normative Eindeutigkeiten hergestellt werden sollen.

### *Fazit*

Ich werde argumentieren, dass man die in den *Revelations of Divine Love* begegnende Aussage 'Ich schämte mich' keinesfalls als 'spontanen', 'originellen', 'unverwechselbaren' Ausdruck der 'individuellen' Emotion einer 'historischen Persönlichkeit' verstehen kann. Dagegen sprechen zum einen gattungsspezifische Gründe: Die differenzierten in der germanistischen Mediävistik entwickelten Interpretationsansätze verbieten es, bei erlebnismystischer Literatur von einem simplen Abbildungsverhältnis zwischen Text und historischer Wirklichkeit auszugehen. Dagegen sprechen zum anderen textspezifische Gründe: Bei den *Revelations* handelt es sich um einen Text ohne Kontext, bei Julian um ein 'Ich' ohne soziales Umfeld. Auch deshalb sollten sich Schlüsse verbieten, die aus einer angeblichen 'Einzigartigkeit des Werks' gezogen werden. Setzt man den Text dagegen ins Verhältnis zu anderer religiös-didaktischer Literatur, so vermag er spannende Antworten auf andere Fragen als die nach der Authentizität emotionalen Erlebens zu geben. Es erscheint darum wenig sinnvoll, ausgerechnet eine Frage an ihn zu stellen, die müßig, unlösbar bzw. unter falschen Prämissen gestellt erscheint – ob "Julian" "sich wirklich geschämt hat".

*Curriculum Vitae*

Geboren 1978. 1997-2004 Studium der Geschichte und Anglistik an der Georg-August-Universität Göttingen. 1999-2000 Fremdsprachenassistentin in Großbritannien. 2004 Erstes Staatsexamen für das Lehramt an Gymnasien. 2005-2008 Stipendiatin der International Max Planck Research School 'Werte und Wertewandel in Mittelalter und Neuzeit' am Max Planck-Institut für Geschichte, Göttingen. 2006 Stipendiatin des Deutschen Historischen Instituts London. Seit Oktober 2008 wissenschaftliche Mitarbeiterin von Prof. Dr. Frank Rexroth, Göttingen.

*Publikationen*

*Works of Mercy*: Zur Geschichte adliger Armenhausstiftungen im spätmittelalterlichen England (Staatsexamensarbeit, Georg-August-Universität Göttingen, 2004), URL: <http://resolver.sub.uni-goettingen.de/purl/?webdoc-715>.

*Go litel boke* – to London: Bürgerliche Chaucer-Rezeption im 15. Jahrhundert, in: *Anglia* 124 (2006), S. 591-604.

Eule oder Nachtigall? Tendenzen und Perspektiven kulturwissenschaftlicher Werteforschung, hg. mit Marie Luisa Allemeyer und Katharina Ulrike Mersch. Göttingen 2007.

*We wille and ordeygne that alle the statutes and ordinaunces be kept and observed*. Zum Stifterwillen in englischen Armenhausstatuten des späten Mittelalters, in: *Von der Ordnung zur Norm: Statuten in Mittelalter und Früher Neuzeit*, hg. v. Gisela Drossbach und Claudia Märkl. Erscheint München 2009.

# Les émotions et les actes testamentaires du lignage royal de France

Elizabeth A. R. Brown<sup>1</sup>

## *Preliminary Comments*

In presenting this paper on the study of the emotional lives of individuals who lived in the distant past, I will not be attempting to distinguish among and offer precise definitions of such terms as emotion, passion, affect, and sentiment (although I hope that I will not muddy my arguments by using words carelessly). My focus will be on non-rational feelings and the ideas and acts they inspire, a notion that lies at the heart of my understanding of “emotion” and the other terms that have been devised to describe such feelings. I believe that such feelings, such “emotions,” as fear, joy, and love (both passionate and platonic), are universal; that their presence can be detected in the cortexes of those who experience them; and that the ways in which such emotions are expressed vary greatly from culture to culture, and from individual to individual. That having been said, I believe that despite the cultural influences on the expression of emotions, the fundamental emotions themselves are universal enough so that we can recognize them in their different guises across the ages and can write about the emotional lives of people long dead. By “recognize” I do not mean “re-experience” or “re-live,” since I believe that the intensity of emotions (and perhaps the emotions themselves) varies greatly from individual to individual. Yet I have not abandoned hope of gaining access to recognizable emotions experienced by past individuals that can be described comprehensibly, with some (although never complete) accuracy.

## *Précis*

Historians and philosophers of history have long wrestled with the challenge of gaining access to and comprehending the emotions of past times. In their quest they have to a marked extent focused on the general. In attempting to

---

<sup>1</sup> Although this résumé is in English, I will present my talk in French. Before the conference (and after having written the final paper), I will send a résumé in French (which will doubtless differ in some respects from this account).

assess current research on cognition and emotions, Barbara Rosenwein has concluded, “The physical and mental capacity to have emotions is universal, but the ways those emotions are themselves elicited, felt, and expressed depend on cultural norms as well as individual proclivities.” With this we all agree. But as the priorities that Rosenwein implies in her statement suggest, it has proven far easier to discuss past emotions in general than to attempt to dissect the particular emotions experienced by individuals, and the combination of emotions that characterized them. Much less attention has been paid to “individual proclivities” than to “cultural norms.” Historians have emphasized shared emotions, described as if they characterized all the individuals who lived in the period under discussion. This has led to associating epochs of the past with particular emotions, and even stages of human development and seasons of the year. The validity of such efforts, much less their utility, are to me unclear. As a much beloved colleague of mine, Walter Goffart, once observed, in any particular era of the past there were surely as many happy people as sad ones. The flavor historians impart to different eras is the product of their own sensibilities and values, and their desire, conscious or unconscious, to invest the past with dramatic appeal.

Those who have written of “emotional communities” and common emotions realize that individuals are not all alike. As Lucien Febvre cautioned in an aside in his classic article “Ne pas figurer qu’à un moment donné la foi est une. Plus elle est vive, dirais-je, plus elle est personnelle, plus elle est diversifiée aussi et intransigeante sur ses modalités.” Still, despite their awareness of “individual proclivities” and “individual differences,” historians have shied away from looking at the emotional lives of individuals. Historians who have used imaginative works (poems and novels) are necessarily drawn to the general – as are those who plumb the other sources recommended by Febvre (“documents philologiques,” “documents artistiques,” “documents moraux”).<sup>2</sup> Psychoana-

---

<sup>2</sup> In discussing sources pertinent to the study of *sensibilités*, Lucien Febvre proposed three categories of *ressources*: philological studies (l’étude de l’évolution du vocabulaire), l’iconographie artistique (privileging the work of Émile Mâle, which too broad and general to prove successful), and literature; curiously, dans sa récapitulation il décrit ses catégories comme “documents artistiques,” “documents littéraires,” en en première place non pas “documents philologiques,” mais “documents moraux,” qu’il pensait trouver dans “les archives judiciaires” et qu’il nomma “la casuistique,” qui, sauf erreur, il n’avait pas discuté. Although I have been unable to locate Febvre’s original article (which is missing from the copy of the *Annales d’histoire sociale* on [www.persee.fr](http://www.persee.fr), I have found numerous references to “La sensibilité et l’histoire. Comment reconstruire la vie affective d’autrefois,” in *Annales d’histoire sociale* 3

lysts and psychoanalytically-minded historians have been of little assistance, since their attempts to explore and interpret the non-rational lives of past individuals have generally, following Freud, been inspired (and severely limited) by the psychoanalytic theory or theories they espouse. It was not for nothing that Freud undertook to destroy all his clinical notes, leaving to posterity simply the carefully-structured case studies he prepared.

Here I should like to take another approach. In my paper, I shall propose and delineate the means by which historians can utilize the evidence we possess, written and plastic, to cast light on the emotions experienced by the individuals connected with that evidence, and then to suggest how these emotions are revealed by and influenced their actions. Since I acknowledge my debt to philosophers of history and historians who have struggled with this problem in the past (who are not mentioned by the historians from Febvre to Rosenwein who have written of it), I will preface my talk with a discussion of the debt my approach owes to theirs – and particularly to Wilhelm Dilthey (1831-1911). In trying to develop and refine Dilthey's approach I will refer to the ideas of Benedetto Croce (1866-1952), Robin George Collingwood (1889-1943), and Ramsay MacMullen (b. 1928). I will attempt to propose ways of proceeding beyond the hermeneutics of a *Verstehen* of empathy to one solidly grounded in the sources that survive.

I will allude to a variety of sources – chronicles prose and rhymed, fiscal accounts, charters, ordonnances – which provide evidence of non-rational acts that suggest emotional determinants behind and informing them. But I will focus primarily on the testaments and testamentary documents of the royal lineage of France, male and female, direct and indirect, from the end of the twelfth century (starting with Philip Augustus [r. 1180-1223]) through the end

---

(1941): 5-20. The essay is reprinted in his *Combats pour l'histoire* (orig. pub. 1952; Paris: Armand Colin, 1992); 221-38, esp. 231, 233, 234; see Robert Mandrou, "Pour une histoire de la sensibilité," *Annales ESC* 14<sup>3</sup> I find unconvincing the reading of Febvre's essay by Barbara H. Rosenwein, "Worrying about Emotions in History," *The American Historical Review* 107.3 (2002): see: : www. <http://www.historycooperative.org/journals/ahr/107.3/ah0302000821.html>>. In my view, she places undue emphasis on the effect of the Nazi defeat of France in analyzing Febvre's ideas. Note, e.g., Febvre's calling for the writing of an "histoire de l'Amour" and also of "la Joie," with *Amour* and *Joie* capitalized to stress the role Febvre expected these personified entities to play in the histories he hoped would be devoted to them.

of the fifteenth century. By testamentary documents I mean not only wills and codicils but also donations and endowments made in anticipation of death (or as anticipatory testamentary executions), divisions of property, and regency ordonnances. I will be drawing on the compilation and investigation of these acts that I began some thirty years ago. I will also be referring to the similar acts drawn by some royal courtiers and servants, whose testamentary practices were influenced by those of the people they served.

During the years I have worked with these acts, I have become increasingly convinced that these acts offer particularly privileged access to the characters and emotions of those in whose names they were prepared. They present the testators' own reaction to their approaching death, their attitudes toward their bodies, their feelings about the afterlife and salvation, the affective ties that linked them to saints and relatives – and more. Initially my project was greeted with considerable skepticism. Testamentary acts were said to be either formulaic or the product of influences exerted by counselors, legal and political, confessors, and spiritual advisors. As I suspected then and as I have subsequently been able to establish (at least to my own satisfaction), this is not the case. As I will try to show, testamentary documents provide special, privileged access to the characters and the emotional constitutions of those in whose names they were issued.

Taken individually, no testament or testamentary act – or any provision of such an act – can offer reliable insight into the person and his/her character. But serial, global study of acts drawn up by and for closely related persons, socially, economically, and intellectually similar, opens a range of possibilities. In such a context, individual idiosyncracies emerge and present themselves for analysis. The extraordinary or anomalous provision thus calls attention to a facet or facets of the testator's character that can often be related to other evidence to provide fuller understanding of the emotional life of the individual.

Among the emotions that I will be discussing are anxiety, moroseness, love of pomp and display, miserliness and stinginess, generosity, greed, disgust, determination, stubbornness, affection, confidence, warmth and openness, coldness, fear, and anger. I will consider the ways in which different testaments reveal these emotions and will also offer a case study of Philip the Fair (b.

1268, r. 1285-1314), in which I will try to show how his testamentary acts supplement and confirm evidence concerning his complex emotional character provided by chronicles, ordonnances, and the testamentary acts of his relatives and children, and most especially of his wife, Jeanne of Navarre and Champagne (1273-1305).

.....

Elizabeth A. R. Brown

160 West 86th St., PH 4  
New York, New York 10024  
(212-724-2006; FAX 212-724-3503; E-MAIL earbrown160@aol.com)  
and 167, boulevard Saint-Germain, 75006 Paris  
(01.45.48.44.18)

.....

*Curriculum Vitae & Publications*

Elizabeth A. R. Brown is Professor Emeritus of History of the City University of New York (Brooklyn College and The Graduate School), where she taught from 1963 to 1992. She has also taught at the École des Hautes Études en Sciences Sociales (1986), Harvard University (1956-58, 1960-63), New York University (1994-95), and Yale University (1995-96).

She studied at Swarthmore College (B.A., with Highest Honors, Phi Beta Kappa, 1954) and Harvard University [Radcliffe Graduate School of Arts and Sciences] (A.M., 1956; Ph.D., 1961). She served on the Board of Editors of the periodical *Traditio* from 1974 to 2007, on the Board of Editors of *The American Historical Review* from 1976 to 1979, and on the Advisory Board of the International Center for Medieval Art from 1992 to 1995. From 1996 to 2003 she headed the Advisory Board of the Department of Medieval Studies of Central European University, Budapest. She served as a councillor of the Medieval Academy of America from 1981 to 1984, and from 1997 to 1999 was president of the Fellows of the Academy's Fellows; she is currently first Vice-President of the Academy. Since 2005 she has been a member of the Visiting Committee, Department of Medieval Art and The Cloisters, The Metropolitan Museum of Art.

She began collecting the last wills and testaments of the royal family of France in the late 1970s and received an NEH grant in 1979-81 for this project, on which she has worked with Richard C. Famiglietti. She is now working with the study group on the last Capetians at the Université de Paris I – Sorbonne, directed by Élisabeth Lalou, Xavier Hélary, and Romain Telliez, on publication of the wills.

"The Tyranny of a Construct: Feudalism and Historians of Medieval Europe." *American Historical Review* 79 (1974): 1063-88.

*The Oxford Collection of the Drawings of Roger de Gaignières and the Royal Tombs of Saint-Denis. Transactions of the American Philosophical Society.* Vol. 78, part 5. Philadelphia: American Philosophical Society, 1988.

*The Monarchy of Capetian France and Royal Ceremonial.* Aldershot: Variorum, 1991. This volume includes a revised version of my essay "Royal Salvation and Needs of State in Late Capetian France," first published in *Order and Innovation in the Medieval West: Essays in Honor of Joseph R.*

*Strayer*, ed. William C. Jordan, Bruce McNab, and Teofilo F. Ruiz (Princeton: Princeton University Press, 1976), 365-83, 541-61

*Politics and Institutions in Capetian France*. Aldershot: Variorum, 1991.

*Customary Aids and Royal Finances in Capetian France: The Marriage Aid of Philip the Fair*. Medieval Academy Books, No. 100. Cambridge, MA: Medieval Academy of America, 1992.

"Franks, Burgundians, and Aquitanians" and the Royal Coronation Ceremony in France. Transactions of the American Philosophical Society. Vol. 82, part 7. Philadelphia: American Philosophical Society, 1992.

*The Lit de Justice: Semantics, Ceremonial, and the Parlement of Paris (1300-1600)*. With Richard C. Famiglietti. Beiheft 31 of *Francia*, Deutsches Historisches Institut Paris; Sigmaringen: Jan Thorbecke, 1994.

*Jean du Tillet and the French Wars of Religion: Five Tracts, 1562-1569*. Medieval and Renaissance Texts and Studies, 108. Binghamton: Medieval and Renaissance Texts and Studies, 1994.

"Le greffe civil du Parlement de Paris au XVI<sup>e</sup> siècle: Jean du Tillet et les registres des plaidoiries." *Bibliothèque de l'École des chartes* 153 (1995): 325-72.

"Introduction" and "Ritual Brotherhood in Western Medieval Europe." In "Ritual Brotherhood in Ancient and Medieval Europe: A Symposium." By Elizabeth A. R. Brown, Claudia Rapp, and Brent Shaw. *Traditio*, 52 (1997): 260-381, at 261-83 ("Introduction") and 359-81 ("Ritual Brotherhood in Western Medieval Europe").

"The Dinteville Family and the Allegory of *Moses and Aaron before Pharaoh*." *Metropolitan Museum of Art Journal* 34 (1999): 73-100.

"The King's Conundrum: Endowing Queens and Loyal Servants, Ensuring Salvation, and Protecting the Patrimony in Fourteenth-Century France," in *Medieval Futures: Attitudes to the Future in the Middle Age*, ed. John A. Burrow and Ian P. Wei (Woodbridge: Boydell Press, 2000), 115-65.

*Saint-Denis. La basilique*. With photographs by Claude Sauvageot. Saint-Léger-Vauban: Éditions Zodiaque, 2001.

"Laity, Laicisation and Philip the Fair of France." In *Law, Laity and Solidarities in Medieval Europe. Essays in Honour of Susan Reynolds*. Ed. Pauline Stafford, Janet L. Nelson, and Jane Martindale. Manchester: Manchester University Press, 2001. Pp. 200-17.

"Eleanor of Aquitaine Reconsidered: The Woman and her Seasons." In *Eleanor of Aquitaine: Lord and Lady*. Ed. Bonnie Wheeler and John Carmi Parsons. The New Middle Ages. New York: Palgrave Macmillan, 2002. Pp. 1-54.

"Les Heures dites de Henri II et les Heures de Dinteville." In *Henri II et les arts. Actes du colloque international École du Louvre et musée national de la Renaissance -- Écouen. 25, 26 et 27 septembre 1997*. XV<sup>es</sup> Rencontres de l'École du Louvre. Ed. Hervé Oursel and Julia Fritsch. Paris: École du Louvre, 2003. Pp. 261-92.

"Another Perspective on Alterity and the Grotesque." In *Women Medievalists and the Academy*. Ed. Jane Chance. Madison and London: University of Wisconsin Press, 2005. Pp. 915-32.

"*Gloriosae*, Hilduin, and the Early Liturgical Celebration of St. Denis." In *Medieval Paradigms: Essays in Honor of Jeremy duQuesnay Adams*. 2 vols. Edited by Stephanie Hayes-Healy. New York: Palgrave, 2005. Vol. 2:39-82.

"Jacques Doublet, Jean de Luc, and the Head of Saint Denis." In *Auctoritas. Mélanges offerts à Olivier Guillot*. Ed. Giles Constable and Michel Rouche. Cultures et civilisations médiévales. Paris: PUPS [Presses de l'Université Paris Sorbonne, 2006. Pp. 711-19.

"The Wills and Codicil of Philip the Fair: Executorial Dilemmas and the Emergence of Absolutism." In Brigitte Kasten, ed., *Herrscher- und Fürstentestamente im westeuropäischen Mittelalter*. Norm und Struktur: Studien zum sozialen Wandel in Mittelalter und Früher Neuzeit, 29. Cologne, Böhlau, 2008. Pp. 415-30.

"Paris and Paradise: The View from Saint-Denis." In *The Four Modes of Seeing: Approaches to Medieval Imagery in Honor of Madeline Harrison Caviness*. Edited by Evelyn Staudinger Lande, Elizabeth Carson Pastan, and Ellen M. Shortell. Farnham, Surrey, and Burlington VT: Ashgate, 2009. Pp. 419-61.

# Eine historische Anthropologie des Zorns

Ayse Erarslan

Der vorliegende Vortrag setzt sich aus zwei Teilen zusammen. Im ersten Teil möchte ich Ihnen zunächst meine fortlaufende Magisterarbeit mit dem Arbeitstitel „Historische Anthropologie des Zorns“ in groben Zügen vorstellen (1). In dem zweiten Teil möchte ich aus dem reichhaltigen, aber über verschiedene Disziplinen verstreuten Material einige besondere Aspekte des Zorns herausarbeiten (2).

(1)

Mein Arbeitsthema bezieht sich auf keinen bestimmten Zeitraum und Ort. Aus diesem Grund muss ich an das Thema zunächst mit einer allgemein theoretischen Perspektive herangehen, um mich in dem Thema zurechtzufinden. Die historische Emotionsforschung bietet diese Grundlage an und bildet den ersten Teil der Arbeit. Die erste Frage, was sich an unseren Emotionen historisch verändert, wird an Beispielen des Zorns in drei Unterkapiteln „Konzepte und Bewertungen“, „Emotionsworte“ und „Ausdrucksformen und Repräsentationen“ illustriert. Anhand von Beispielen in diesen Kategorien schließe ich auf einige relevante Forschungsbereiche der historischen Emotionsforschung. Erstens können die unterschiedlichsten sozialen Faktoren auf ihre Rolle für die historische Wandelbarkeit von Emotionen befragt werden. Mit der Erörterung solcher Aspekte gewinnen wir nicht nur Einsicht in die Emotion des Zorns an sich, sondern auch in die sozialen, politischen und kulturellen Verhältnisse in der jeweiligen Zeit. Zweitens wären die Ausdrucksformen zu erforschen, die in einer komplexen Art und Weise mit den Emotionen selbst verschränkt sind. Wir finden für die Erforschung des komplexen Zusammenhangs zwischen Emotionen und ihrer Ausdrücke zahlreiche Anhaltspunkte in linguistischen, psychologischen, soziologischen, ethnologischen und historischen Ansätzen. Dieser Forschungsbereich geht, über die Codierungsbarriere in der historischen Emotionsforschung hinaus, diesem Zusammenhang nach. Aus den Ergebnissen soll man wiederum für das Dilemma in der historischen Emotionsforschung einige Rückschlüsse ziehen können. Drittens bilden über die verschiedenen kulturellen Ausdrucksregeln und Emotionsregeln hinausgehend die Vorstellungen über die Steuerbarkeit und Kontrollierbarkeit von

Emotionen und ihren Ausdrücken einen wichtigen Teil der historischen Emotionsforschung. Am bekanntesten ist hier sicherlich die These von Norbert Elias, dass der Prozess der Zivilisation sich durch eine charakteristische Veränderung der Kontrolle der Affekte auszeichnete. Die letzten beiden Forschungsbereiche, Ausdruck und Zivilisation, gaben mir die Anregung, sie im zweiten und dritten Teil meiner Arbeit für eine historische Anthropologie des Zorns zu thematisieren.

Das Emotionsvokabular einer Kultur ist ein Indiz dafür, wie wir unsere erlebten Emotionen in kulturellen und sozialen Bedeutungskategorien ausdrücken. Viele ForscherInnen gehen davon aus, dass die Analyse der Emotionsvokabularien eine erste, methodisch durchaus sinnvolle Annäherung an den Komplex der Emotionen bildet. So stelle ich auch als einen ersten aufschlussreichen Zugang zum zweiten Teil der Arbeit den linguistischen Beitrag von Kövecses vor.<sup>1</sup> Seine Behauptung lautet, dass die Metonymien und Metaphern des Zorns einer kognitiven Struktur unterliegen und dass man durch ihre systematische Untersuchung auf das kulturell-kognitive Modell des Zorns schließen kann. Dieses Modell beruht auf der häufigsten und zentralsten Metapher: „Zorn ist die Hitze einer Flüssigkeit in einem (geschlossenen) Behälter“. Dieses kausal und temporal bestimmte „hydraulische“ Modell entspricht einem „prototypischen Szenario“ des Zorns. Dabei bilden unterschiedliche Metaphern und Metonymien fünf Stufen des Modells: Beleidigung, Entstehung des Zorns, Versuch der Zornkontrolle, Verlust der Kontrolle und Vergeltung. Es gibt aber auch eine ganze Reihe von Ausdrücken, die nicht zu dem prototypischen Modell gehören. Sie bilden das nicht-prototypische Modell und werden genau so wie im prototypischen Modell auf einzelne Szenarien übertragen.

Kövecses stellt in seinem Aufsatz 1987 die Vermutung auf, dass die Forschung in anderen Sprachen als im Englischen ähnliche Ergebnisse der Thematik der Hitze und des inneren Nachdrucks hervorbringen würde, weil die physiologischen Folgeerscheinungen des Zorns, nämlich die zunehmende Körpertemperatur und Pulsfrequenz dem Inhalt der meisten Metonymien und Metaphern des Zorns entsprächen. Die in den folgenden Jahren erscheinenden Beiträge in

---

<sup>1</sup> Kövecses, Z.; Lakoff (1987): The cognitive model of anger inherent in American English, in: Holland, D., Quinn, N. (Hg.): Cultural models in language and thought, Cambridge: Cambridge University Press, S. 142-163. Kövecses, Z. (2000a): Metaphor and emotion: language, culture, and body in human, Cambridge: Cambridge University Press, Maison des Sciences de l'Homme. Kövecses, Z. (2000b): The Concept of Anger: Universal or Culture Specific? , in: Psychopathology, Vol. 33 No: 4, S. 159-170. Kövecses, Z. (2005): Metaphor in culture. Universality and Variation, Cambridge: Cambridge University Press.

den anderen Sprachen brachten nicht nur die Gemeinsamkeiten, sondern auch und sogar in erster Linie, die Unterschiede ans Licht. Die Frage nach der Diversität und deren Gründen drängte sich vor. Im Japanischen zum Beispiel ist die dritte Phase, nämlich der Versuch, Zorn zu kontrollieren, näher ausgeführt. Zorn erscheint erst im Bauch (*hara*), dann im Brustkorb (*muné*) und schließlich im Kopf (*atama*). Erst nachdem Zorn den Kopf erreicht hat, gerät er außer Kontrolle. Das impliziert, dass im Japanischen die Möglichkeit und das Interesse daran, Zorn zu kontrollieren oder zu verbergen, mehr als im Englischen betont wird.

Der breitere kulturelle Kontext mit seinen Schlüsselkonzepten kann viele spezifische Unterschiede zwischen den Zornkonzepten erklären. Während die antike und mittelalterliche Humorallehre erheblichen Einfluss auf die Entstehung der europäischen Konzeptualisierung des Zorns übte, scheint in Japan die kulturelle Konzeptualisierung eine andere Zusammenstellung von Konzepten um das wahre Selbst oder soziale Gesicht nachzuweisen. Darüber hinaus gibt es intrakulturelle Unterschiede. So stellt die Konzeptualisierung des Zorns in Bezug auf die Hitze im Englischen kein permanentes und immer präsent Merkmal des Zornkonzepts in der Geschichte dar. Die heutzutage dominante Metapher für Zorn „pressure cooker waiting to explode“ entsteht später infolge bestimmter kultureller und sozialer Änderungen. Die Historizität solcher Modelle erweist sich z.B. dadurch, dass die Kanalisierung des Zorns, die heute ein nicht-prototypisches Modell sein soll, im 19. Jahrhundert das prototypische Modell bildete. Um dies historisch nachvollziehen zu können, gehe ich in einem zweiten Kapitel auf die Geschichte des Zorns und der Zornkontrolle in den USA im 19. und 20. Jahrhundert ein, die Stearns mit Hilfe des Konzepts der „emotionology“ untersuchen.<sup>2</sup>

Anhand von Beispielen zeigen Stearns einerseits, dass man im historischen Material mit der überwältigenden Macht der „emotionology“ über die Individuen konfrontiert ist, die ihnen bestimmte Ausdrucksmöglichkeiten anbot, Situationen und ihre emotionalen Reaktionen zu bewerten; andererseits betonen sie, dass die Entwicklung neuer emotionaler Standards und deren emotionelle Erfahrungen und Ausdrücke nicht immer synchron ablaufen. Die von Stearns untersuchten sozialen Zusammenhänge der Ehe, Kindererziehung,

---

<sup>2</sup> Stearns, P. N., Stearns, C. Z. (1985): *Emotionology. Clarifying the history of emotions and emotional standards*, in: *American Historical Review* 90, S. 813-836. Stearns, P. N., Stearns, C. Z. (1986): *Anger: the struggle for emotional control in America's history*, Chicago: University of Chicago Press.

und Arbeit erweisen sich m. E. durchaus fruchtbar für eine Untersuchung bezüglich der Veränderung der Emotionsnormen des Zorns. Obwohl Stearns die steigende Zornkontrolle bezüglich der Normen und begrenzten Ausdrucksformen thematisieren, verstehen sie die Veränderungen bezüglich der Normen des Zorns nicht so, als ob die älteren Vorstellungen bereits völlig verdrängt worden wären und weisen in vielen Punkten auf die diesbezügliche Problematik in der Ehe und in der Kindererziehung hin. Insgesamt lässt sich ein Wandel auszeichnen, der nahe liegt, dass die US-Amerikaner besonders in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts mehr empfindlich geworden sind, wenn Zorn von den anderen ausgedrückt und selbst empfunden wird. Wir erleben eine Ungewissheit, ob der gezeigte Zorn konsistent ist in der Intensität, Begründung oder Dauer. Diese Ungewissheit können wir aber auch nicht vollständig aufklären, wodurch ambivalente Emotionen entstehen können. Gezeigte Zorngefühle können somit zu Schuldgefühlen führen, oder dazu, dass Zorngefühle sich intensivieren.

Damit ist ein weiterer Aufgabenbereich der historischen Emotionsforschung angeschnitten, die Untersuchung der Authentizität der Emotionsausdrücke. Zorn und zornähnliche Emotionen können unterdrückt, maskiert oder verborgen werden. Auch die nicht gefühlten Zornaffekte können vorgetäuscht werden. Solche Selbsttäuschungen können auch gern von anderen hingegenommen, unterstützt und befördert werden, da sie eine soziale Funktion erfüllen. Ausgehend davon, dass das authentische Gefühl oft dem inszenierten, dramatisierten oder kontrollierten Gefühl entgegengesetzt wird, thematisiere ich im nächsten Kapitel erstens die Völker, von denen berichtet wird, dass sie keinen Zorn ausdrücken und empfinden, und anschließend die in der Öffentlichkeit deutlich hervortretenden, anders gesagt, „inszenierten“ Zorngefühle am Beispiel des Mittelalters.

Bei der Beantwortung der Frage, wie ForscherInnen sich auf der Basis der mannigfaltigen Ausdrucksweisen darüber entscheiden können, ob der Unterschied einer der Emotion oder des Ausdrucks ist, wenden die EthnologInnen aufschlussreiche Erklärungsmethoden an, mit denen sie aus dem Fehlen des Zornausdrucks nicht ohne weiteres auf das Nichtvorhandensein des Zorns in einer Gesellschaft schließen, sondern das Fehlen der uns zugänglichen Formen der Ausdrücke und Definitionen des Zorns erforschen.<sup>3</sup> Die Frage, ob ir-

---

<sup>3</sup> Solomon, R. C. (1981): Emotionen und Anthropologie: Die Logik emotionaler Weltbilder, in: Kahle, G. (Hg.): Logik des Herzens: die soziale Dimension der Gefühle, Frankfurt am

gendwelche Völker zornig sind oder nicht, wird durch die kognitive Untersuchung der Konzepte wie Beschuldigung, Lob, Status, Verantwortlichkeit ersetzt. Aus den ausgewählten Studien geht der Schluss hervor, dass die untersuchten Völker, die Utku, die Samoaner und die Tonganer, im Vergleich mit der westlichen Welt eine ungleich geringere Vorstellung über Urteilkriterien für Handlungen, moralische Verantwortung und Schuld haben und dass Zorn in diesen Gesellschaften nicht nur seltener gezeigt wird, sondern auch in geringerem Ausmaß überhaupt ausgelöst, bzw. seltener gefühlt wird. Man kann schlussfolgern, dass die kulturellen „display rules“ nicht nur die Ausdrucksformen, sondern auch die Wahrnehmungsformen modellieren. Es wird aber auch bestritten, dass diese Gesellschaften niemals in Zorn geraten. Die Ausdrucksformen des Zorns werden in diesen Gesellschaften z.B. durch verschiedene Rang und Statusordnungen anders kodiert, was ihre Auffindbarkeit erschwert. Die Problematik der Authentizität gilt auch für die Kulturen, in denen Zorn „inszeniert“ wird. Damit rückt eine in der historischen Emotionsforschung in den letzten Jahren neu etablierte Forschungsrichtung in den Vordergrund, die die kommunikative Funktion der Emotionsausdrücke untersucht und die sich vor allem mit dem Namen Althoff verbindet.<sup>4</sup> Diese Forschungsrichtung beschäftigt sich mit sozialen und kommunikativen Funktionen, die bestimmte Emotionen und Emotionsausdrücke erfüllen. Althoffs Studien machen somit auf einen sehr wichtigen Aspekt des Ausdrucks von Zorn aufmerksam, der nicht nur auf das Mittelalter zutreffen muss: Seine kommunikative Funktion oder sein Zeichencharakter. Auf diesen Aspekt gehen die sozialkonstruktivistischen Forscher ein, die Zorn nicht primär als authentischen Ausdruck innerer

---

Main: Suhrkamp, S. 233-254. Solomon, R.C. (1984): Getting Angry: The Jamesian Theory of Emotion in Anthropology, in: Schweder, R. A. (Hg.): Culture theory: essays on mind, self, and emotion, Cambridge, New York: Cambridge University Press, S. 238-254. Gerber, Eleanor R. (1985): Rage and obligation: Samoan emotion in conflict, in: White, G. M., Kirkpatrick, J. (Hg.): Person, self, and experience: exploring pacific ethnopsychologies, Berkeley: University of California Press, S. 121-168. Bender, A., Spada, H., Seitz, S. (Juli 2001): Verantwortungszuschreibung und Ärger: Emotionale Situationsbewertung (*appraisal*) in polynesischen und ‚westlichen‘ Kulturen, in: Forschungsberichte des Psychologischen Instituts der Albert-Ludwigs-Universität I. BR.. Nr. 153. Bender, A., Spada, H., Seitz, S., Swoboda, H., Traber, S. (2007): Anger and rank in Tongo and in Germany: Cognition, emotion and context, in: Ethos, Vol. 35, Issue 2, S.196-234.

<sup>4</sup> Althoff, G. (1997): Spielregeln der Politik im Mittelalter: Kommunikation in Frieden und Fehde, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft. Althoff, G. (2008): Aufgeführter Zorn. Zur Inszenierung von Emotionen im Mittelalter, unveröffentlichter Vortrag an der internationalen Tagung des Einstein Forums, 11.-13.12.2008, Potsdam, Audio-Datei abrufbar unter <<http://www.einsteinforum.de/index.php?id=460&L=0>>.

Prozesse, sondern als Kommunikation begreifen, die nach einem bestimmten Schema, einem Kommunikationscode folgt.<sup>5</sup>

Durch diese Studien angeregt, wende ich mich im letzten Teil der Arbeit dem Thema „Zorn und Zivilisation“ zu. Wenn wir über Zorn und Zivilisation sprechen, dann läuft dies oft in Bezug auf die gebräuchliche Formulierung hinaus, dass die Leute, die ihren Zorn nicht beherrschen können oder gewalttätig sind, sich unzivilisiert verhalten - oft mit der Neigung, Begriffe wie „zivilisiert“ und „unzivilisiert“ im Sinne von ethnozentrischen Werturteilen zu gebrauchen. Die Zivilisationsthese von Elias bildet die Grundlage dieses Themas, obwohl er damit kein Gefühl der moralischen Überlegenheit zum Ausdruck bringen will. Bei der Erforschung der Affektstruktur behandelt Elias nicht das gesamte Spektrum von Affekten und Emotionen. Er konzentriert sich auf die Wandlungen der Angriffslust und vor allem der Ehr-, Scham- und Peinlichkeitsgefühle. Entsprechend konzentrieren sich die meisten Studien über einzelne Affekte auf Angst, Scham, Gewalt und Sexualität, in denen man sich mit der Zivilisationstheorie Elias' auseinandersetzt. Wie soll man aber Zorn in dem Zivilisationsprozess verorten? Welche Studien beziehen sich explizit darauf? Was sagt Elias genau über Zorn, Wut, Angriffslust oder Aggressionstrieb? Wie werden seine diesbezüglichen Überlegungen in der Emotionsforschung über das 19. und 20. Jahrhundert weiter entwickelt? Diesen Fragen widmet sich der letzte Teil der Arbeit. Die Kritik an der Zivilisationsthese seitens der Mittelalterhistoriker sollte Ihnen bekannt sein. Daher möchte ich sie hier überspringen.

Bei Elias finden wir keine Erläuterungen über Zorn, die wir weiterverfolgen könnten. Das Wort Zorn ist weder im „Prozess der Zivilisation“ noch im „Sport und Spannung im Zivilisationsprozess“ im Index verzeichnet. Wir finden nur wenige Bemerkungen über die Wutausbrüche der Zuschauer bei Fußballspielen oder die sich in der Gesellschaft gegeneinander stärkenden Wutgefühle in der jüngeren deutschen Geschichte. Wut gehört bei Elias zu den Emotionen, die auf „ernsthaft kritische Situationen“ abgestimmt sind, in denen die Menschen oft mit höchster Erregung reagieren. Als solche seien ernsthaft kritische Situationen in den am weitesten fortgeschrittenen Industriegesellschaften im Vergleich zu weniger entwickelten Gesellschaften we-

---

<sup>5</sup> Wenzel, H. (1994): Wut in der Gesellschaft der Vereinigten Staaten. Eine emotionssoziologische und psychohistorische Deutung, in: Joas, H., Knöbl, W. (Hg.), Gewalt in den USA, Frankfurt am Main: Fischer, S. 122-157.

niger häufig geworden. Dies stellt einen Aspekt der stärkeren Einschränkung der Fähigkeit der Menschen im Zivilisationsprozess dar, sich in einer erregten Art und Weise in der Öffentlichkeit zu verhalten. Wut zählt somit zu den Affekten und Triebregungen, die einer zunehmenden Kontrolle unterworfen sind. Die mit der Zivilisationsthese verbundenen Überlegungen, ob z.B. der Trend zu wachsender Gewalt auf dem Spielfeld und unter Zuschauern eine partielle Widerlegung von Elias' Zivilisationstheorie ist, oder, welche Indikatoren es für eine Gesellschaftsanalyse auf kollektiver Ebene gibt, mit denen man das Ausmaß der Wut in einer Gesellschaft oder einer Population feststellen kann, muss ich in meiner Darstellung beiseite stellen. Eine historische Anthropologie des Zorns weist m. E. auf eine andere Richtung hin, die sich von kollektiven sowie individuellen Wutausbrüchen und Aggression abgrenzen lässt. Welche besonderen Aspekte weist nun Zorn in der Philosophiegeschichte, der modernen Phänomenologie sowie in den ethnologischen und psychologischen Emotionsstudien auf?

(2)

Sicherlich kann man davon reden, dass in vielen Kulturen der Zorn- und Wutaffekt nicht immer differenziert wahrgenommen werden. Zorn sowie Wut teilen in der Reihe der Aggressionsaffekte eine Eigenschaft, dass sie beide eine zur Aggression zu Grunde liegende Bereitschaft darstellen. Man hat oft die Vorstellung, dass der Zorn, sobald er sich äußert, nicht mehr kontrolliert werden und nicht zuletzt feindlich und zerstörerisch wirken kann. Damit sichergestellt wird, dass er nicht so wirkt, werden in jeder Kultur verschiedene Methoden eingesetzt. Wo er geäußert werden darf, muss er sich an bestimmte Regeln und Einschränkungen halten. Verspottungen, Humor, öffentliche Diskussionen, Ächtung oder Beschämung sind aus der ethnologischen Forschung überlieferte Beispiele dafür, wie einige Völker dem Zorn bzw. der Wut im Alltag entgegenkommen.

Die extremen Manifestationen des Zorns bzw. der Wut werden in den meisten Kulturen je nach gesellschaftlichem Kontext und Darstellungsregeln als pathologische Symptome gedeutet und mit einem speziellen Begriff beschrieben.<sup>6</sup>

---

<sup>6</sup> Siehe das Glossar kulturabhängiger Syndrome, in: Saß, H., Wittchen, H.-U., Zaudig, M. (2003): Diagnostisches und statistisches Manual psychischer Störungen, DSM-IV-TR, Göttingen, Bern u.a. : Hofgrege, S. 930-937. Einige Beispiele „Mal de ojo“, als „böser Blick“ übersetzt, wird im Mittelmeerraum angetroffen. „Hwa-byung“, ein in Korea geläufiges „Zornsyndrom“. „Bilis und colera“, geläufig in vielen Latinogruppen, durch stark erlebte

Der übermäßige Zorn wird als ein Faktor der Destabilisierung oder Zerstörung zwischenmenschlicher Beziehungen und damit als Bedrohung für das Gemeinwesen gesehen. Das Übermaß an Zorn kann sich in unangemessener Körpersprache, Intensität, Dauer oder in körperlichen Gewaltakten, in unangemessenen verbalen Ausdrücken äußern und wird meist durch den Verlust der Selbstkontrolle gekennzeichnet. Für bestimmte Personen in bestimmten Situationen kann das Übermaß an Zorn drastische Folgen nach sich ziehen, während andere noch entschuldigt werden, weil man glaubt, dass sie sich im Zustand eines „kurzfristigen Wahnsinns“ befinden und für ihre Handlungen nicht verantwortlich sind. Wenn Zorn sich auf so heftige Weise manifestiert, stehen uns verschiedene Möglichkeiten zur Verfügung, um dies auszudrücken. Wir reden davon, dass wir die Kontrolle über uns verloren und außer uns geraten haben, oder dass wir einer übernatürlichen Macht ausgesetzt waren, die uns zu Worten und Taten veranlasste, die wir bei klarem Kopf nicht getan haben würden. Entscheidend ist dabei, dass die Wertvorstellungen einer Kultur die Regeln vorschreiben, ob, wann und wer vor Zorn „wahnsinnig“ werden darf und wann man seinen Zorn beherrschen muss. Ein Beispiel wäre der Zustand „des wildgewordenen Schweines“, von dem die Gururumba im Bergland Neuguineas glauben, dass er durch den Biss des Geistes eines Verstorbenen ausgelöst wird.<sup>7</sup> Er umfasst eine Reihe aggressiver Handlungen und kann mehrere Tage dauern. Dieser Zustand wird aber nur bei Männern zwischen 25 und 35 Jahren sichtbar. Eine stressintensive Phase, in der ein Gururumba-Mann seine Jugend aufgibt und vorgeschriebene soziale und ökonomische Verpflichtungen akzeptiert, um Ansehen und Macht für sich und für seinen Clan zu erwerben. Der Zustand des ‚wildgewordenen Schweines‘ ermöglicht dem Mann seinen Clan davon zu überzeugen, dass es ihm schlecht geht und dass etwas gemacht werden muss. Die Gururumba reagieren nachhaltig auf einen Mann, der gerade ein wildes Schwein ist. Sie schreiben ihm keine Verantwortlichkeit für seine Handlungen zu, sie sorgen aber auch dafür, dass niemand ernstlich verletzt wird. Wenn er vom Wald im normalen Zustand zurückkehrt, dann wird er von den Dorfbewohnern nicht daran

---

Wut oder Zorn verursacht. „Amok“ in Malaysia, amokähnliche Verhaltensmuster in Laos, auf den Philippinen, Polynesien, Papua Neuguinea, bei den Navajo-Indianern.

<sup>7</sup> Averill, J. R., Nunley, E. P. (1993): Die Entdeckung der Gefühle: Ursprung und Entwicklung unserer Emotionen, (Orig.: *Voyages of the heart: Living an emotionally carefully life*, 1992), Hamburg: Kabel Verlag, S. 47 ff. Tavis, C. (1992): Wut. Das missverständliche Gefühl. (Orig.: *Anger: The misunderstood emotion*, 1982), Hamburg: Hoffmann und Campe, S. 57-63.

erinnert. Wenn er bei seiner Rückkehr noch im wilden Zustand ist, dann wird ein Ritual der Heilung vollzogen. Entscheidend ist die am Anschluss an das Ritual vorgenommene Neufestlegung und normalerweise Reduzierung seiner Verpflichtungen. Auch im westlichen Rechtssystem treten akzeptierte Spielarten „kurzfristigen Wahnsinns“ auf. Zorn wirkt sich zum Beispiel bei einem Tötungsdelikt strafmildernd zur Unterscheidung zwischen Mord und Totschlag aus.<sup>8</sup> Ob der Angeklagte zur Zeit des Verbrechens in Zorn war, wird nach bestimmten Kriterien gerichtlich entschieden. Das Hauptkriterium ist das der hinreichenden Provokation. Wenn die Frage also bejaht wird, ob die Provokation gesellschaftlich akzeptierte Normen so offenkundig verletzte, dass sie einen Menschen zu einem Zornesausbruch veranlassen konnte, und wenn das Verhalten des Angeklagten bestimmte Grenzen nicht überschritt, wird das dem Täter angelastete Verbrechen weniger schwerwiegend gewertet als ein Mord. Ein anderer strafmildernder Faktor ist die Zeit, bzw. die Frage, ob zwischen Provokation und Tat genügend Zeit zum Abkühlen des Gemüts zur Verfügung stand oder nicht.

Welche anderen Manifestationen des Zorns gibt es noch? Zorn erschöpft sich nicht in Aggression, Wut oder kurzzeitigem Wahnsinn. Obwohl Zorn und Wut in vielen Zusammenhängen austauschbar verwendet werden, gibt es andere Merkmale, die den Zorn von anderen Aggressionsaffekten absondern.<sup>9</sup> Zorn kann im Zusammenhang mit Unrecht auch als moralisches Gefühl bestimmt werden, denn er wird zumeist als eine Reaktion auf ein Unrecht verstanden, welches einem selbst oder seinem Nahestehenden widerfahren ist. Es wäre aber falsch anzunehmen, dass bei jedem Auftreten von Zorn in moralischer Hinsicht relevante Normverstöße vorliegen würden. Zorn kann somit einerseits als Indikator für in moralischer Hinsicht relevante Sachverhalte gelten und andererseits auch Reaktionen auf nicht-moralische Normübertretungen sein. Die Verletzung von Interaktionsnormen kann Zorn auslösen, ohne dass sie unmoralisch sein müsste. Worauf es hier ankommt, ist, ob man sich im Unrecht glaubt. Zorn richtet immer gegen eine bestimmte Person und man ist immer wegen etwas auf jemanden zornig. Demgegenüber fehlt der Wut typischerweise eine klare Gerichtetheit auf einen bestimmten Gegner, wie

---

<sup>8</sup> Averill 1993, wie Anm. 7, hier S. 54 ff., Tavis 1992, wie Anm. 7, hier 61 f.

<sup>9</sup> Demmerling, C., Landweer, H. (2007): Philosophie der Gefühle: Von Achtung bis Zorn, Stuttgart, Weimar: Metzler, S. 287-311. Wildt, A. (1993): Die Moralspezifität von Affekten und der Moralbegriff, in: Fink-Eitel, H., Lohmann, G.(Hg.): Zur Philosophie der Gefühle, Frankfurt am Main: Suhrkamp, S. 188-217.

es deutlich der Fall beim Zorn ist. Überdies entsteht Zorn eigentlich nur in einem normativen Kontext. Das heißt, dass Zorn ein kulturelles Phänomen ist, und dass wir ohne den normativen Kontext vielleicht von Wut oder Ärger, aber nicht von Zorn reden können.

Mit Wut wird in der Regel die größere Unkontrolliertheit des Gefühls gegenüber dem Zorn zum Ausdruck gebracht. Wut sprüht nach allen Seiten, ihr primäres Ziel ist die Bekundung des Unbehagens. Dagegen ist das primäre Ziel des Zorns die Regulierung des menschlichen Verhaltens.<sup>10</sup> Zorn verkündet, dass jemand sich nicht so benimmt, wie man meint, dass er sich verhalten sollte. Wir glauben im Zorn irgendwie den Gegenstand von unserem Zorn zu beeinflussen. Zorn ist dann effizient, wenn er das Unrecht korrigiert und die intersubjektive Beziehung wiederherstellt. Dagegen ist Zorn ineffizient, wenn er ungerechtfertigt ist oder über das Maß der Provokation hinausgeht und weitere Vergeltungsmaßnahmen herausfordert.

Diese Darstellung soll verdeutlichen, dass wir die Geschichte des Zorns nicht an Gewaltdelikten oder anderen Wutindikatoren ablesen können. Was bleibt einem noch, um sich mit der These der Zurückdrängung des Zorns und Zornausdrucks im Zivilisationsprozess auseinandersetzen zu können? Hierzu fehlt es an Studien, die sich an Zorn nicht durch die normative Literatur annähern oder ihn nicht als sekundäres Thema zur Aggression und Gewalt behandeln. Durch solche Studien könnten wir Einsichten in die historischen Erfahrungen des berechtigten und unberechtigten Zorns in der Alltagsgeschichte gewinnen, denn wir wissen mehr über die historischen Ratgeber für eine Kontrolle des Zorns als darüber, wie die Individuen die Emotions- und Ausdrucksregeln aufgenommen haben. Eine beispielhafte Studie in dieser Hinsicht untersucht z.B. die Anlässe, die Ausdrücke und die Effekte des Zorns vornehmlich in familiären Briefkorrespondenzen in der britischen Elite von 1580 bis 1690.<sup>11</sup> Die Studie macht deutlich, dass Zorn in der Frühneuzeit in England ein erkennbares Konzept darstellte, das diskutiert und in einem selbst oder in anderen wahrgenommen wurde. Die meisten Briefschreiber entschuldigten sich nicht für ihre zornigen Briefe. Sie glaubten an die Angemessenheit und Berechtigung ihres Zornausdrucks. Dies legt nahe, dass neben der Vorstellung,

---

<sup>10</sup> Fries, N. (2008): Gefühle, Emotionen, Angst, Furcht, Wut und Zorn, <[www2.rz.hu-berlin.de/linguistik/istitut/syntax/docs/gef%FDhle%20emotionen%20wut%20und%20zorn.pdf](http://www2.rz.hu-berlin.de/linguistik/istitut/syntax/docs/gef%FDhle%20emotionen%20wut%20und%20zorn.pdf)>, hier S. 11.

<sup>11</sup> Pollock, L. (2004): Anger and the negotiation of relationships in early modern England, in: *Historical Journal*, Vol. 47, No: 3, S. 567-590.

Zorn sei gänzlich verwerflich, eine andere Vorstellung von akzeptierten und nicht akzeptierten Formen des Zornausdrucks gab. In bestimmten Situationen der komplizierten Interdependenz der Grundbesitzerfamilien galten zornige Verhaltensweisen nicht als kindische oder unzivilisierte, sondern als eine verantwortungsvolle Reaktion. Die zornigen Briefschreiber wurden umgekehrt nicht der Unzivilisiertheit oder des Mangels an guten Manieren beschuldigt, insofern es sich nicht um nicht tolerierte unangemessene Formen handelte, die nicht zu enden und sich zu erhärten schienen.

Die Einschätzung der Legitimität der im Zorn geschriebenen Briefe beruhte nicht auf einem abstrakten Konzept von erwünschten und nicht erwünschten Emotionen, sondern auf den Gegebenheiten einer spezifischen sozialen Beziehung zu jemandem. Die Legitimität des Zorns war aber keineswegs eindeutig. Sie konnte von der Gegenpartei dem Zürnenden abgesprochen werden. Verschiedene und zahlreiche Techniken wurden in der Kommunikation des Zorns eingesetzt, um die Legitimität zurück zu gewinnen, sie zu bestreiten, oder in einigen Fällen den Zornausdruck zu leugnen oder sich dessen zu entschuldigen.

Auch in anderen Kulturen, wie bei den Ifaluk in Mikronesien oder in der makassarischen Gesellschaft in Indonesien, oder bei den Pintupi Aboriginen in Australien wird es zwischen berechtigtem und unberechtigtem Zorn unterschieden. Der Unterschied wird auch in manchen Kulturen durch verschiedene Emotionstermini ausgedrückt. Wie bei den Beispielen des übermäßigen Zorns unterliegt der berechtigte Zorn der gesellschaftlichen Kontrolle. In diesem Zusammenhang ist es bemerkenswert, dass *song*, das Wort für berechtigten Zorn bei den Ifaluk, oft in der ersten Person Plural statt in der ersten Person Singular zum Ausdruck gebracht wird.<sup>12</sup> Das ‚Wir‘ steht für eine bestimmte Bezugsgruppe, der eine gewisse moralische Autorität zu Verurteilungen bei Vergehen zugestanden wird. Sofern es sich um ein eher umstrittenes Vergehen handelt, das z.B. durch sich wandelnde soziale Normen bedingt ist, kann es zu langwierigen Verhandlungen kommen, ehe *song* erklärt oder akzeptiert wird. Vom Interesse wäre hier eine interkulturelle Studie darüber, wem gegenüber der berechtigte Zorn ausgedrückt werden darf und inwiefern diese Regeln zur Aufrechterhaltung der Hierarchien beitragen.

Der soziale Kontext, in den der Zorn eingebettet ist, entscheidet durch Ge-

---

<sup>12</sup> Lutz, C. A. (1988): *Unnatural emotions: everyday sentiments on a Micronesian atoll and their challenge to Western theory*, Chicago, London: University of Chicago Press, hier S. 162.

setze, Normen und moralische Verpflichtungen über die Berechtigung des mit Zorn erhobenen Anspruchs. Die Unterscheidung zwischen übermäßigem und berechtigtem Zorn hat natürlich nicht den Anspruch, dass es sich hier immer um klare Fälle handelte. Nehmen wir als Beispiel den Kopfstoß von dem weltberühmten französischen Fußballer Zidane gegen den italienischen Spieler Materazzi am 09.07.2006, mit dem Zidane seine Fußballkarriere mit einer roten Karte beendete. In den ersten Tagen waren sich die Kommentatoren darüber einig, dass Zidane sein Image im letzten Moment beschädigt hätte. Trotzdem lässt sich langsam eine steigende Neugier beobachten, was zwischen den beiden geschehen sein könnte, dass Zidane so reagierte. Nachdem Materazzi nach drei Tagen die verbale Provokation öffentlich zugegeben hatte, gewann die Diskussion in den Medien eine neue Bewertung. Zidane bekam von einigen Kommentatoren mehr Recht zugewiesen. Er sagte in einem Interview: „Ich entschuldige mich bei den Millionen Kindern auch bei den Menschen und Erziehern, die versuchen, den Kindern zu lehren, was gut ist und was schlecht ist“. Danach hat er noch hinzugefügt: Aber ich kann meine Handlung nicht bedauern. Ich kann nicht, ich kann nicht, ich kann das nicht sagen. Würde ich es sagen, würde das heißen, dass Materazzi Grund hatte, das zu sagen. Aber er hatte kein Recht dazu.“ Die Sache ging so aus, dass Zidane vom Fußball-Weltverband Fifa mit einer Sperre von drei Spielen sowie einer Geldstrafe von 7500 Schweizer Franken belegt wurde. Da aber er bereits vor dem Spiel das Ende seiner Karriere angekündigt hatte, war die Sperre nur eine Formalität. Demgegenüber erhielt Materazzi, der Zidane beleidigt und provoziert hatte, zwei Spiele Sperre und musste 5000 Schweizer Franken zahlen. Dieser Fall ist an sich sehr interessant, um die verschiedensten Zusammenhänge in einer chronologischen und kausalen Übersicht zu verfolgen, wie z.B. die Reaktionen von Sportlern, Fußballfans, Politikern sowie Mannschaftsrepräsentanten auf beiden Seiten, die bestrittenen Strafmaßnahmen von Fifa und die wechselnden Reaktionen in öffentlichen Diskussionen. Er ist eins der vielen Beispiele, in denen die Legitimität des Zorns und die Bestimmung seines richtigen Maßes nicht entschieden werden konnte.

Die Unterscheidung zwischen übermäßigem und berechtigtem Zorn hat natürlich auch nicht den Anspruch, dass es über diese wesentlichen Merkmale des Zorns keine anderen Deutungsmuster gäbe, die nur von einem bestimmten sozialen Zusammenhang abzuleiten wären. Insofern dient diese Unterscheidung zur Theoretisierung von verschiedenen Graduierungen von Zorn in

der philosophischen Tradition von der Antike bis zur Neuzeit, in der Zorn aufgrund seiner Beziehung zur Moral einen zentralen Gegenstand bildet - so etwa wie Philodem von Gadara, der zwischen mildem Zorn, der mit Weisheit vereinbar ist und zur Selbsterhaltung dient und dem bösem Zorn, der zur Ausschaltung der Vernunft führt, unterscheidet.<sup>13</sup>

Die steigende Zornkontrolle, die dem Prozess der Zivilisation zu entnehmen ist, kann vielleicht nur einen Aspekt unter vielen anderen beleuchten. Sie kann aber die Vielgestaltigkeit der gesellschaftlichen Kontrollinstrumente des Zorns bzw. seiner absolut nicht akzeptablen, berechtigten oder entschuldbaren Formen nicht erklären. Zorn ist kein einheitlicher, klar abgrenzbarer homogener Affekt. So kann er nicht nach einem einheitlichen Muster funktionieren und zurückgedrängt werden. Seine Rolle im Zivilisationsprozess kann nicht durch eine gleiche Zurückdrängung aller Affekte im Gefühlshaushalt herausgearbeitet werden. Es ist nicht ausgeschlossen, dass der gezeigte Zorn durch das eine emotionale Konzept von der Mehrheit einer Population als berechtigt empfunden wird, während man durch das andere emotionale Konzept in derselben Population die negativen Auswirkungen des berechtigten Zorns befürchtet, seine Intensität zu mäßigen und die Konflikte zu deeskalieren versucht. Worauf es in den verschiedenen Techniken der Zornregulierung noch ankommt, ist, dass Zorn aus entgegengesetzten Emotionen besteht, die in jeder Kultur unterschiedlich zusammengesetzt sind. In der modernen westlichen Gesellschaft gehören „Coolness“ und Zorn<sup>14</sup> zusammen, bei den Ifaluk „song“ (*berechtigter Zorn*) und „metagu“ (*Angst*)<sup>15</sup>, bei den Pintupi Aborigines „ngaltu“ (*Mitgefühl*) und „rarru oder mirrparnpa“ (*Zorn*)<sup>16</sup>, bei den Samoanern „alofa“ (*Liebe*) und „ita“ (*Ärger*)<sup>17</sup>, bei den Utku-Eskimos „ningaq“ (*ein Gefühl der Feindseligkeit*) und „ihuma“ (*Gleichmut unter wechselnden Umständen*)<sup>18</sup>. Es ist die Aufgabe der historischen und ethnologischen Emotionsforschung, die gegensätzlichen Emotionskonzepte des Zorns, die verschiedenen Techniken seiner

---

<sup>13</sup> Walde, C. (2004): „Zorn“, in: Ritter, H., Gründer, K., Gabriel, G. (Hg.), *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, Bd. 12, Basel, S. 1382-1385.

<sup>14</sup> Wenzel, H. (1994): Wut in der Gesellschaft der Vereinigten Staaten. Eine emotionssoziologische und psychohistorische Deutung, in: Joas, H., Knöbl, W. (Hg.), *Gewalt in den USA*, Frankfurt am Main: Fischer, S. 122-157.

<sup>15</sup> Wie die Anm. 10, hier S. 181.

<sup>16</sup> Myers, F. R. (1988): The logic and meaning of anger among Pintupi Aborigines, in: *Man*, New Series, Vol. 23, No: 4, S. 589-610.

<sup>17</sup> Gerber 1985, wie Anm. 3., hier S. 145 ff., 152, 154.

<sup>18</sup> Solomon 1981, wie Anm. 3, hier S. 245 f.

Ayşe Erarslan

Regulierung, Kanalisierung oder der Kommunikation seiner Legitimität zu untersuchen.

*Curriculum Vitae*

Aufgewachsen und Schulen in Istanbul

Magisterstudentin, Freiburg i. Br. (Historische Anthropologie, Ethnologie, Alte Geschichte)

Magisterarbeit zur Historischen Anthropologie des Zorns

# HERRSCHERZORN

## Emotion und Macht in Geschichte(n) des 12. Jahrhunderts

Evamaria Heisler, Berlin

### 1. *Beschreibung des Dissertationsprojektes*

„Herrscherzorn. Emotion und Macht in Geschichte(n) des 12. Jahrhunderts“ ist der Arbeitstitel meiner Dissertation, die derzeit am Sonderforschungsbereich *Kulturen des Performativen* im Unterprojekt *Emotionalität in der Literatur des Mittelalters* entsteht. Diskursgeschichtlich angelegt, rekonstruiert sie einerseits die Verzahnung von Zorn und Macht bei wichtigen Autoren der Antike, die sich theoretisch mit der Emotion auseinandersetzen (Aristoteles, Philodem von Gadara, Seneca, Laktanz). Hier werden Definitionen, Bewertungen und Funktionalisierungen von Zorn erarbeitet, die sich abgewandelt auch in herrschaftsethischen und moralphilosophischen Texten des Mittelalters (Fürstenspiegeln, Sündenkatalogen) wieder finden und die von mir als Horizont für die Deutung literarischer und historiographischer Texte erarbeitet werden.

Der Hauptfokus liegt auf der Analyse von narrativen Texten des 12. Jahrhunderts, die Zorn nicht primär bewerten oder argumentativ zu erfassen versuchen, sondern ihn im Vollzug schildern. Mit meiner Textauswahl gehe ich über den rein literaturwissenschaftlichen Gegenstandsbereich und die mittelhochdeutsche Volkssprache hinaus und beziehe neben ‚Rolandslied‘ (um 1172) und ‚König Rother‘ (um 1150-70) auch die lateinische ‚Gesta Frederici‘ Ottos von Freising und Rahewins (1157-1160) mit ein. Dabei interessiert mich besonders, inwiefern sich die einzelnen Texte in der Konzeptualisierung von Zorn und seiner Funktionalisierung für die Darstellung von Herrschaft unterscheiden und welche gemeinsamen Parameter bzw. Probleme sich im Erzählen von Zorn und Macht herauskristallisieren lassen.

Als Hintergrund für meinen Vortrag, der die ersten beiden Bücher der ‚Gesta Frederici‘ Ottos von Freising zum Thema haben wird, diskutiere ich im Folgenden zentrale Begriffe von Macht/ Herrschaft, Herrscherzorn, Zorn sowie Geschichte und liefere anschließend eine kurze Skizze meines Vortrags.

Der vorliegende Text ist also weniger eine ausführliche Zusammenfassung all dessen, was ich in Paris sagen werde. Er soll vielmehr als Rahmen dafür dienen, die ‚Gesta Frederici‘ in Auszügen vorzustellen und zu diskutieren.

## 2. *Zentrale Begriffe*

### *Macht vs. Herrschaft*

Den Ausgangspunkt meiner Untersuchung bildet der Begriff der Herrschaft (im Sinne von Max Weber). Dabei handelt es sich um eine institutionalisierte, fest geschriebene und allgemein akzeptierte übergeordnete Position in der Gesellschaft. Auf die Texte bezogen sind darunter Königtum, Kaisertum und Fürstentum zu fassen, die sich in den Gestalten der jeweiligen Herrscher personalisieren.

Während Herrschaft ein relativ statisches, öffentlich festgeschriebenes Dominanzverhältnis bezeichnet, ist Macht in Anlehnung an Weber eher als ein spontaner Prozess aufzufassen, der sich auch über symbolisches Handeln, Gesten und Sprechen vollzieht.<sup>1</sup> Macht ist somit als das dynamische Gegenstück zu Herrschaft zu sehen. Sie kann diese im konkreten Vollzug bestätigen, aber auch verändern bzw. unterlaufen. Welch große Bedeutung dem Zorn bei der Aushandlung von Machtpositionen zukommen kann, ist nicht zuletzt schon in der aristotelischen ‚Rhetorik‘ nachzulesen, die der Emotion neben anderen eine Status erhaltende Funktion bescheinigt.

Auch die von mir behandelten Texte schildern Machtkonflikte und dynamisieren derart Herrschaftsverhältnisse auf der Ebene der Handlung. So entstehen Machtgefälle zwischen den Figuren erst im Laufe der Erzählung und sind nicht durch die postulierten Ausgangspositionen in der gesellschaftlichen Hierarchie von vornherein festgeschrieben. Dabei erfüllt die Darstellung von Zorn eine wichtige Funktion. Wie Macht in den Texten – unabhängig von der offiziellen Stellung des Herrschers, häufig aber auch in Übereinstimmung mit dieser – über Zorn hergestellt und zuweilen auch untergraben wird, bildet einen meiner Untersuchungsschwerpunkte.

---

<sup>1</sup> Siehe dazu auch auf historische Untersuchungsgegenstände bezogen: Die Sinnlichkeit der Macht. Hg. von Jan Andres, Alexa Geisthövel und Matthias Schwengelbeck. Frankfurt a. M./ New York 2005.

*Herrscherzorn*

Mit dem Herrscherzorn wähle ich einen Terminus, der in der germanistisch-mediävistischen Forschung (seit Gerd Althoff) etabliert ist: Gemeinhin wird er als politisches Herrscherhandeln gesehen, dem innerhalb einer öffentlichen Kommunikationssituation eine gesellschaftlich relevante Zeichenfunktion zukommt.<sup>2</sup> Zorn lässt demnach die Entschlossenheit des Herrschers, in den Krieg zu ziehen, für alle wahrnehmbar werden oder verdeutlicht seine Unerbittlichkeit gegenüber einem ungehorsamen Untertan.<sup>3</sup> In beiden Fällen wird Zorn als vom Herrscher eingesetztes Herrschaftsmittel gesehen, das Beiwohnenden demonstriert, wie es um das Verhältnis des Herrschers zu seinem Gegenüber steht. Der rituelle Rahmen, das Wissen der Beteiligten um die „Spielregeln der Politik“ und der intentionale, rationale Einsatz des Emotionsausdrucks treten dabei in den Vordergrund.<sup>4</sup>

Diesen Zusammenhang von Zorn und Macht, den man als rituell-inszenierten bezeichnen könnte, versuchen meine Textanalysen zu überprüfen und gegebenenfalls zu modifizieren bzw. zu differenzieren. Dementsprechend soll auf der Ebene des einzelnen Textes möglichst offen danach gefragt werden, wie Zorn dargestellt wird: begleitet von Gesten bzw. Worten, reflektiert/unreflektiert, kontrolliert/unkontrolliert, kommentiert/unkommentiert, mit oder ohne Innenperspektive, und welche (soziale) Funktion er innerhalb des Erzählten erfüllt: Wirkt er hierarchisierend/vereinend, destruktiv/konstruktiv, inkludierend/exkludierend, Gewalt fördernd/Gewalt vermeidend? Wichtig sind dabei auch sprachliche Mittel und Verfahren, die etwas über die Konzeptualisierung der Emotion und ihres Zusammenhangs mit Macht aussagen. Für mich bezeichnet ‚Herrscherzorn‘ dementsprechend kein fest umrissenes Konzept, sondern einen Phänomenbereich: den Zorn von Herrschern,

---

<sup>2</sup> Keller, Hildegard E.: Zorn gegen Gorio. Zeichenfunktion von *zorn* im althochdeutschen Georgslied. In: Codierungen von Emotionen im Mittelalter. Hg. von Stephen C. Jaeger und Ingrid Kasten. Berlin/New York 2003, S. 115-142, nennt dies eine „machtbezogene Zornpragmatik“. Ridder, Klaus: Kampfzorn: Affektivität und Gewalt in mittelalterlicher Epik. In: Eine Epoche im Umbruch. Volkssprachliche Literalität 1200-1300. Hg. von Christa Bertelsmeier-Kierst und Christopher Young. Tübingen 2003, S. 221-248, spricht in Anlehnung an Althoff von herrscherlichem Zornhandeln, das er kriegerischer Aggression gegenüberstellt.

<sup>3</sup> 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. von Barbara H. Rosenwein. Ithaca/London 1998, S. 59-74.

<sup>4</sup> Zitiert nach dem gleichnamigen Buchtitel: Althoff, Gerd: Spielregeln der Politik im Mittelalter. Darmstadt 1997.

wie die Texte ihn uns in sehr unterschiedlichen Situationen und Ausprägungen sowie mit diversen Funktionen verbunden schildern.

### *Zorn*

Historisch-semantic Überlegungen bilden einen wichtigen Grundpfeiler meines Vorgehens. Da sich Emotionen in der Regel nicht auf einen einzigen Begriff bringen lassen, wähle ich zwei unterschiedliche Arten des Zugangs zu mittelalterlichen Zorndarstellungen: Zum einen über das Wortfeld, das im Lateinischen Termini wie *ira*, *iracundia*, *furor*, *rabies*, *saevitia* und *indignatio*, im Mittelhochdeutschen *zorn*, *grim*, *gram*, *ungemach*, *wuot*, *erbolgen* und *ande* mit Ableitungen umfasst.<sup>5</sup> Zum anderen habe ich aus den bereits erwähnten antiken Quellen Merkmale von Zorn erarbeitet, die mir als heuristische Werkzeuge dienen sollen, nicht zuletzt auch um Zornszenarios zu analysieren, in denen genannte mittelhochdeutsche und lateinische Wörter nicht explizit vorkommen.

Ein erstes Merkmal ist die Zweistufigkeit von Zorn. So stimmen Aristoteles, Philodem, Seneca und Laktanz trotz aller Unterschiede darin überein, dass Zorn erstens aus einem zugefügten Schmerz besteht und zweitens aus dem Wunsch, diesen zu vergelten. Eine zornige Reaktion weist also eine vorangegangene Kränkung als Unrecht aus und pocht auf Wiedergutmachung.

Ein zweites Merkmal ist die Ambivalenz von Zorn. Aristoteles sieht eine Nützlichkeit von Zorn vor allem in der Öffentlichkeit, wo Hierarchien von Ansehen und Status interaktiv ausgehandelt werden. Auch Philodem räumt dem Zorn eine gewisse ‚natürliche‘ Berechtigung ein und Laktanz sieht ihn sogar als wichtiges Hilfsmittel des Herrschers bei der Durchsetzung von Gerechtigkeit an. Doch im Grunde sind alle Autoren sich einig, dass Zorn auch immer in Ungerechtigkeit, Maßlosigkeit und Raserei umschlagen kann und nur schwer und manchmal sogar überhaupt nicht mehr zu kontrollieren ist. Eine vorbehaltlose Wertschätzung der Emotion, findet sich bei aller eingeräumten Zweckmäßigkeit nie, am aller wenigsten aber bei Seneca, der Zorn einfach mit Raserei gleich setzt. Diese Ambivalenz findet sich auch darin, wie das Verhältnis von Zorn zu Herrschaft und Macht gesehen wird.

---

<sup>5</sup> Dabei kann für die mittelhochdeutsche Zorn-Semantik auf Vorarbeiten von Grubmüller, Klaus: Historische Semantik und Diskursgeschichte. *zorn*, *nît* und *haz*. In: Codierungen von Emotionen im Mittelalter. Hg. von C. Stephen Jaeger und Ingrid Kasten. Berlin/New York 2003, S. 47-69, zurückgegriffen werden.

Während Seneca für ein Herrschen ohne Zorn plädiert, postuliert Laktanz Zorn als notwendige Voraussetzung jeglicher Herrschaft.

Auch ‚Rolandslied‘, ‚König Rother‘ und ‚Gesta Frederici‘ konstruieren Zorn als ambivalente Emotion, die sowohl Herrschaft legitimierend und konstruktiv als auch Legitimität schädigend und destruktiv wirken kann. Zuweilen entfalten sie narrativ unterschiedliche Formen von Herrscherzorn und spielen deren Möglichkeiten und Gefahren durch, wie dies am deutlichsten im ‚König Rother‘ anhand der Riesenfiguren geschieht.

### *Geschichte(n)*

In die Deutung soll miteinbezogen werden, dass die von mir analysierten Texte auf unterschiedliche Weise mit Geschichte arbeiten: Beim Rolandslied könnte man von einer aktualisierenden Bearbeitung historischen Materials (Karl der Große, ‚Chanson de Roland‘) sprechen, beim ‚König Rother‘ von der Fiktion eines Ursprungs und bei den ‚Gesta Frederici‘ vom Erzählen eines historischen Prozesses. Alle drei (re-)konstruieren eine historische Vergangenheit und nehmen sie für die Gegenwart in den Dienst, wobei das unterschiedliche Erzählen von Geschichte sich auch über die Analyse des Zusammenhangs von Zorn und Herrschaft erfassen und beschreiben lässt.

### 3. *Funktionalisierung von Zorn in den ‚Gesta Frederici‘ Ottos von Freising*

In meinem Vortrag möchte ich über die ersten beiden Bücher der ‚Gesta Frederici‘, also über den Teil des Textes sprechen, der von Otto von Freising verfasst ist. Er erzählt anders als ‚Rolandslied‘ und ‚König Rother‘ nicht von einem weit zurückliegenden Herrscher, sondern von einer ganzen Reihe zeitgenössischer Könige und Kaiser, von Heinrich IV. bis zum Auftraggeber des Textes Friedrich Barbarossa.

Dabei werden Konflikte unterschiedlicher Art geschildert, in denen Zorn eine Rolle spielt: solche zwischen Bischöfen und Papst, zwischen Kardinälen und Papst, zwischen römischem und byzantinischem Kaiser, zwischen dem Kaiser und denjenigen, die er unterwerfen will, zwischen Papst und Kaiser sowie nicht zuletzt auch zwischen dem Kaiser und seinen Fürsten. Ich werde einige dieser Szenarien unter dem Fokus von Zorn und Macht analysieren und anhand dessen eine These darüber aufstellen, wie der Text einen Sprung von der Phase vor Friedrich Barbarossa zu dessen Regierungszeit über die Zorndarstellung erreicht.

Dabei handelt es sich nicht primär um einen Übergang von schwachen, negativen Vorgängern zum starken, positiven Stauferherrscher und der Sprung geht auch nicht in der von Gerd Althoff postulierten Umwertung des Zorns von der Todsünde zum legitimen Herrschaftsmittel unter Friedrich Barbarossa auf.<sup>6</sup> Vielmehr lässt sich eine Tendenz in der Darstellung des Zorns ausmachen, welche von einer Konzipierung der Emotion als kollektive Reaktion hin zu ihrer Zuschreibung an Einzelne wechselt. Während im ersten Buch Zorn häufig als Emotion gezeigt wird, welche eine Gruppe (Bischöfe, Kardinäle, das Volk, die Sachsen) ergreift und als „einen Körper“ agieren lässt, verschwindet dieses Erzählen von Zorn als kollektiver Reaktion mit Friedrich Barbarossa und wird stattdessen hauptsächlich an die Person des Kaisers gebunden.

#### *Curriculum Vitae*

1996–2004: Studium der Germanistik und Romanistik an der Albert-Ludwigs-Universität Freiburg i. Br. und der Freien Universität Berlin.

Seit 2005: Mitarbeiterin im Projekt A2 ‚Emotionalität in der Literatur des Mittelalters‘ am Sonderforschungsbereich ‚Kulturen des Performativen‘, Durchführung des Projekts: ‚Performativität und Funktionalität von Zorn in Herrscherdarstellungen‘; Arbeitstitel der Dissertation: Herrscherzorn. Emotion und Macht in Geschichte(n) des 12. Jahrhunderts.

#### *Publikationen*

Drohung und Verheißung. Mikroprozesse in Verhältnissen von Macht und Subjekt. Hrsg. zusammen mit Elke Koch und Thomas Scheffer. Freiburg i. Br.: Rombach-Verlag 2007; darin: Die Adressierung des Einzelnen in Albers ‚Tundalus‘ und bei Mechthild von Magdeburg. Verkörperung als Vermittlungsstrategie von Drohung und Verheißung in mittelalterlichen Jenseitsvisionen, S. 85-110; Christusähnlicher Karl. Die Darstellung von Zorn und Trauer des Herrschers in der ‚Chanson de Roland‘ und im ‚Rolandslied‘. In: Das Mittelalter 14/1 (2009), S. 67-79; zusammen mit Martin Baisch: ‚It’s the Japans‘. Kontaktzonen im Film zwischen Aneignung und Unverfügbarkeit [Im Erscheinen].

---

<sup>6</sup> Vgl. dazu Althoff, *Ira regis*.

Pour une anthropologie littéraire de l'émotion ?  
Enquête méthodologique et typologique dans la  
littérature des douzièmes et treizièmes siècles.

Pierre Levron, Paris

Le terme d'anthropologie désigne, entre autres significations, la « conception que l'on se fait de l'homme ». Ce sens se rencontre fréquemment dans les travaux des médiévistes qui enquêtent sur la théologie, la philosophie ou l'histoire<sup>1</sup>. Si la littérature spéculative du moyen-âge se prête idéalement à des travaux exploitant cette acception, il apparaît possible de l'employer dans des recherches qui portent sur la littérature de fiction et sur la lyrique du moyen-âge. Les écrivains des douzièmes et treizièmes siècles sont très attachés au principe selon lequel la poésie doit instruire et plaire. L'usage des *exempla* dans la prédication du temps atteste que les récits édifiants exploitent le même principe<sup>2</sup>. L'existence d'une exemplarité littéraire peut donc être postulée. Quelle valeur revêtent alors les états émotifs, très nombreux dans la littérature du moyen-âge, et comment les intégrer dans une histoire des émotions ? L'interrogation portera sur trois catégories de données fondamentales : les approches méthodologiques et les outils susceptibles de définir les états émotionnels, les valeurs des émotions et enfin leur utilité dans la structure du discours et sa signification.

*Quelles approches ? quelles méthodes ? quels outils ?*

L'étude des émotions dans un texte littéraire du moyen-âge central pose plusieurs problèmes essentiels. Le premier est de distinguer la définition empirique que tout destinataire peut avoir d'un épisode émotionnel d'une possible définition rationnelle de ce dernier. Il faut ensuite s'entendre sur l'objet de la recherche : cherchera-t-on une émotion que l'on ressent actuellement ou une émotion ressentie par un personnage médiéval et susceptible de refléter la

---

<sup>1</sup> Damien Boquet, « Des racines de l'émotion. Les préaffects et le tournant anthropologique du douzième siècle », *Le sujet des émotions au moyen-âge*, sous la direction de Piroška Nagy et Damien Boquet, Paris, Beauchesne, 2009, pp. 163-186.

<sup>2</sup> Michel Zink, *Poésie et conversion au moyen-âge*, Paris, P.U.F, 2003, « Perspectives littéraires », pp 161-201.

sensibilité et l'émotivité de son temps ? L'exemple du rire, étudié par Marie-Françoise Notz, montre qu'il existe parfois un décalage considérable entre les émotions pressenties par un auteur du moyen-âge et celles que les destinataires actuels de ces textes éprouvent<sup>3</sup>. Plus conforme aux buts de la recherche médiéviste, la seconde option ne résout cependant pas toutes les questions essentielles qui viennent à se poser. L'objet de la recherche peut fondamentalement être abordé de deux façons : on peut l'étudier selon une problématique purement littéraire (qu'est-ce qui constitue un avatar poétique d'une émotion ?) mais on peut aussi l'examiner en relation avec les acquis d'autres disciplines. Le récent volume *Le Sujet des émotions au moyen-âge*, issu de trois journées d'études organisées par l'U.M.R TELEMME dans le cadre du programme E.M.M.A recense ainsi des études en psychologie cognitive, en lexicologie, en théologie, en littérature, en iconographie et en histoire de la médecine. Si cette seconde optique est d'autant plus intéressante que l'on envisage de contribuer à une histoire pluridisciplinaire des mentalités, la pratique révèle que l'on ne peut exclure aucune de ces deux optiques. Un questionnement transversal peut être utilement éclairé par une approche « mono-disciplinaire » sur un plan technique, à condition qu'elle soit ouverte. Venons-en maintenant au cœur de notre interrogation : la possibilité d'une anthropologie littéraire de l'émotion. La question de la forme que le récit confère à une émotion vient alors à se poser. La *Morphologie du Conte* de Vladimir Propp<sup>4</sup>, à laquelle il est tentant de recourir quand l'on a à l'esprit la parenté structurelle entre les contes traditionnels et la littérature médiévale, recense des éléments de structure fondamentaux, mais ne permet pas d'identifier directement des situations émotionnelles ; on ne peut qu'en supputer l'existence d'une manière très indirecte<sup>5</sup>. Le second moyen, plus productif celui-ci, est d'identifier les motifs littéraires que l'on mobilise pour les décrire. Son intérêt est de recourir à des instruments « transversaux » par excellence, les répertoires de motifs. On peut en effet les employer aussi bien pour des études littéraires que pour des études de folklore, d'ethnologie ou d'anthropologie. Des auteurs comme Anita

---

<sup>3</sup> Marie-Françoise Notz, « Tel est pris qui croyait prendre ou : les auteurs médiévaux nous font-ils rire malgré eux ? », *Le rire au moyen-âge dans la littérature et dans les arts*, Bordeaux, Presses universitaires de Bordeaux, 1990, pp. 227-235.

<sup>4</sup> Vladimir Propp, *Morphologie du conte*, Paris, Le Seuil, 1965-1970, collection « Points Seuil ».

<sup>5</sup> Voir : Vladimir Propp, *op.cit.*, appendice III, pp.163-170 : β2 « mort des parents » ; A 15 « emprisonnement » ; α16 « menace de mariage forcé » ; B7 « chant plaintif » ; D5 « demande de grâce » entre autres exemples...

Guerreau-Jalabert<sup>6</sup> et Jean-Jacques Vincensini<sup>7</sup> ont attiré l'attention sur l'importance capitale des motifs pour la structure narrative et sémantique des récits médiévaux. On peut alors, en théorie du moins, répertorier les motifs les plus chargés en valeur émotionnelle. Nous avons alors commencé notre enquête par la consultation de l'ouvrage d'Anita Guerreau-Jalabert, qui se réfère au *Motif-Index of the folk tales* de Stith-Thompson<sup>8</sup>. Quatorze registres de motifs sont susceptibles de représenter des états émotifs<sup>9</sup> : la sexualité et l'amour mobilisent 468 réalisations littéraires pour 57 motifs<sup>10</sup>, le mariage et la vie conjugale 37 motifs intervenant 261 fois<sup>11</sup>, les relations sexuelles illicites 11 motifs intervenant à 52 reprises<sup>12</sup>, la conception et la naissance 19 motifs utilisés à 43 reprises<sup>13</sup>. Le célibat et la chasteté concentrent 7 motifs utilisés 47 fois<sup>14</sup>. Les prodiges concentrent 17 motifs utilisés 215 fois<sup>15</sup>, l'évasion par ruse et la ruse 5 motifs qui apparaissent à 24 reprises<sup>16</sup>, la peur 5 motifs réalisés 86 fois<sup>17</sup>, l'engagement de l'avenir 10 motifs et 100 occurrences<sup>18</sup>, les revers de fortune 1 motif à manifestation unique<sup>19</sup>, tout comme la dépossession d'un héritier<sup>20</sup>, la société 5 motifs utilisés 33 fois<sup>21</sup>, les récompenses et les châtements 1 motif présent 2 fois dans le corpus utilisé<sup>22</sup>. La cruauté et la violence concentrent 38 motifs employés à 143 reprises<sup>23</sup>, la religion et les personnes

---

<sup>6</sup> Anita Guerreau-Jalabert, *Index des motifs narratifs dans les romans arthuriens français en vers (douzièmes-treizièmes siècles)*, Genève, Droz, 1992, « Publications romanes et françaises ».

<sup>7</sup> Jean-Jacques Vincensini, *Motifs et thèmes du roman médiéval*, Paris, Nathan, 2000, collection « Nathan université ».

<sup>8</sup> Stith Thompson, *Motif-index of the folk-literature ; a classification of narrative elements in folks-tales, ballads, medieval romances, exempla, fabliaux, jest-books and local legends*, Copenhague, Renskilde & Bagger, 1955-1958, 6 volumes.

<sup>9</sup> Les chiffres indiqués ici sont calculés à partir du corpus dépouillé par Anita Guerreau-Jalabert. Les motifs répertoriés sont en fait plus fréquents dans la littérature narrative médiévale, parce qu'ils ne sont pas spécifiques aux récits arthuriens en vers.

<sup>10</sup> Anita Guerreau-Jalabert, *op.cit.*, pp. 186-195.

<sup>11</sup> *Ibidem*, pp. 195-200.

<sup>12</sup> *Idem*, pp. 201-202.

<sup>13</sup> *Idem*, p.202.

<sup>14</sup> *Idem*, pp.200-201.

<sup>15</sup> *Idem*, pp. 83-84.

<sup>16</sup> *Idem*, pp. 116-124.

<sup>17</sup> *Idem*, p.108.

<sup>18</sup> *Idem*, pp.131-134.

<sup>19</sup> *Idem*, p.116.

<sup>20</sup> *Idem*, p.203.

<sup>21</sup> *Idem*, pp.153-156.

<sup>22</sup> *Idem*, p.166.

<sup>23</sup> *Idem*, pp. 184-186.

sacrées mobilisant 31 motifs<sup>24</sup>, les traits de caractère 7 motifs et 52 manifestations<sup>25</sup>, 8 motifs apparaissant 69 fois constituant quant à eux un groupe « divers »<sup>26</sup>. On peut distinguer plusieurs pôles émotionnels potentiels : l'amour, le mariage et la sexualité concentrent 762 occurrences de 99 motifs, les prodiges 215 manifestations, la cruauté et la violence 143 réalisations ; l'engagement de l'avenir se manifeste à 100 reprises. Malgré l'utilité de ces indications pour parvenir à une première estimation approximative du « fait émotionnel » dans la littérature narrative du moyen-âge central, la réflexion ne peut s'en satisfaire. Plusieurs questions viennent à se poser : de quel type d'émotion parle-on ? celle que ressent le personnage à un moment donné de son parcours, ou celle dont le public fait l'épreuve ? Il est donc indispensable de distinguer le pathos, émotion « extérieure » puisque les destinataires l'éprouvent, de l'émotion « intérieure » proprement dite, caractéristique des personnages. Par ailleurs, le motif d'un texte donné sert-il vraiment à décrire une émotion ? Il est donc beaucoup plus efficace d'analyser les textes pour en saisir le contenu émotionnel et pour répondre à ces interrogations. C'est là que des méthodes d'investigation littéraire prennent toute leur pertinence. Nous proposons de recourir à trois types d'analyse : l'analyse du lexique de l'émotion, l'analyse de la gestuelle et des postures de personnages en proie à des émotions, et l'analyse enfin du rôle structurel que les états émotifs jouent dans un texte. Commençons par l'analyse lexicale. Nous l'avons appliquée il y a quelques années à un corpus composé de romans, de chansons de geste, de lais, de fabliaux, de récits allégoriques mais aussi à un poème à coloration historique, *l'Histoire de Guillaume le Maréchal*<sup>27</sup>. Centrée sur les émotions provoquées par les états mélancoliques, l'étude a permis de révéler cinq domaines particulièrement propices à des émotions violentes : la folie<sup>28</sup>, la colère<sup>29</sup>, la tristesse<sup>30</sup>, l'amour<sup>31</sup>, et les émotions joyeuses<sup>32</sup>. Il faudrait également ajouter la surprise et la peur, que nous n'avons pas eu le temps de traiter dans ce travail. Comment peut-on procéder ? Cela

---

<sup>24</sup> *Idem*, pp. 203-207.

<sup>25</sup> *Idem*, pp.207-208.

<sup>26</sup> *Idem*, pp.208-210.

<sup>27</sup> Pierre Levron, « Mélancolie, émotion et vocabulaire. Enquête sur le réseau lexical de l'émotivité atrabilaire dans quelques textes littéraires des douzièmes et treizièmes siècles », *Le sujet des émotions au moyen-âge, op.cit.*, pp. 231-271.

<sup>28</sup> *Ibidem*, pp. 232-240.

<sup>29</sup> *Idem*, pp.240-249.

<sup>30</sup> *Idem*, pp. 249-260.

<sup>31</sup> *Idem*, pp. 260-267.

<sup>32</sup> *Idem*, pp.267-270.

dépend fondamentalement du type d'émotion que l'on rencontre dans le texte que l'on analyse. La rencontre de Lucain le Bouteiller avec un géant breton dans *Claris et Laris*<sup>33</sup> est un exemple de description indirecte d'une émotion, en l'occurrence la surprise :

« Lucains avoit maint jor vescu,  
Mes onques en jor de sa vie  
N'ot veü de tel arramie,  
Home, con cil Bretons estoit.  
Sor l'escu apoiez s'estoit,  
Bien avoit de lonc .XV. piez ;  
Trop estoit lais e hericiez » (vers 9968 à 9974)<sup>34</sup>.

La charge émotionnelle de la vue du géant se concentre sur sa description. Tout d'abord, le nom commun *arramie*, qui désigne « la force, la violence et la fureur » assume le choc psychologique ressenti par le chevalier ; sa transformation sémantique en « spectacle effrayant » donne tout d'abord une définition générique du personnage, et interdit, d'un point de vue rhétorique, que Lucain soit déstabilisé par la stupéfaction. Anticipant sur la victoire future du chevalier sur le breton, le narrateur décrit indirectement l'émotion initiale en infléchissant la signification d' *arramie* qui assume finalement les acceptions émotionnelles de l'épisode. La description du personnage participe de la même stratégie : le regard du chevalier est étendu aux destinataires, devenus spectateurs. Le récit disperse donc l'émotion de son héros sur deux instances extérieures chargées aussi bien de l'absorber que de faire de l'aspect effrayant de son adversaire une donnée objective. L'enjeu fondamental est de dissiper une peur pourtant très logique au profit d'un étonnement qui n'induit aucune crise morale. La description directe, quant à elle, recentre l'épreuve émotionnelle sur l'expérience directe d'un personnage, comme le montre ce passage du fabliau Barat et Haimet<sup>35</sup> dans lequel le voleur Haimet est terrorisé par la vue de son compagnon Travers simulant une pendaison :

---

<sup>33</sup> *Claris et Laris*, édité par J. Alton, Tübingen, 1884, Amsterdam, RODOPI, 1966, pour l'édition consultée.

<sup>34</sup> « Lucain vivait depuis longtemps, mais il n'avait jamais vu au cours de sa vie quelque chose d'aussi effrayant, aucun homme comme l'était ce breton. Il s'était appuyé sur son bouclier ; il faisait bien quinze pieds de haut ; il était très laid et ses cheveux étaient hérissés ».

<sup>35</sup> Par Jean Bodel. Édité par Willem Noomen et Nicolaas Van Den Boogaard, *Nouveau Recueil Complet des Fabliaux*, Assen, Van Gorcum, 1984, pp. 27-75.

« Haimet gita amont ses elz,  
Si vit desor lui cel pendu,  
Grant et hideus et estendu :  
Tous li peus li lieve de hide » (vers 402-405)<sup>36</sup>.

Le passage utilise deux marqueurs d'émotions : la phrase du vers 405 et la réaction d'Haimet. Le terme de *hide* est très fort ; il qualifie l'horreur qu'inspire le spectacle du pendu à celui qui le voit et désigne sa frayeur. Le lexique traduit donc l'invasion soudaine du psychisme de son personnage par une peur panique, la concentration de ces deux valeurs dans un seul terme traduisant la saturation de l'esprit par une crise émotive très violente. Les postures du voleur voient se substituer une réaction pulsionnelle de frayeur à un geste conscient ; la vision du faux pendu inverse manifestement le scénario qu'il envisageait avant de lever les yeux. Les descriptions d'émotions insistent beaucoup sur la rupture que ces dernières suscitent dans la posture de celui qui les éprouve. Amadas apprenant le mariage d'Ydoine avec le comte de Nevers<sup>37</sup> est tout d'abord paralysé par la tristesse :

« Quant Amadas ot le message  
Qui li conte son grant damage,  
Tel angousse a et si grant ire  
Que il ne puet un seul mot dire,  
Ains est illoec tous estourdis  
Une grant piece et esbahis  
Qu'il ne seut de lui nule rien,  
Ne il n'entent ne mal ne bien » (vers 1765 à 1772)<sup>38</sup>.

Le récit décrit deux types de ruptures qui inversent l'action initiale. La première est dramatique : la scène joyeuse de l'arrivée du messager de l'aimée devient une scène d'abattement. La seconde transforme la joie « mobile » du

---

<sup>36</sup> « Haimet leva les yeux ; il vit ce grand et hideux pendu pendant de toute sa longueur au-dessus de lui. Tous ses poils se hérissèrent à cause de sa frayeur ».

<sup>37</sup> *Amadas et Ydoine*, édité par John R.Reinhard, Paris, Champion, C.F.M.A 51.

<sup>38</sup> « Quand Amadas a entendu le messager lui décrire ce qui lui cause un grand tort, il ressent un tel tourment et une telle tristesse qu'il ne peut dire un seul mot. Il reste, au contraire, étourdi et ébahi pendant un long moment de telle sorte qu'il ne se rappelait absolument plus de lui-même et qu'il n'entendait ni les bons ni les mauvais propos ».

jeune homme (qui retourne en Bourgogne) en tristesse paralysante. L'accumulation de l'ébahissement et du choc émotionnel sature l'esprit du personnage et le paralyse littéralement. L'émotion se définira donc ici par l'inversion brutale de la posture de départ. Une émotion joyeuse peut également se fonder sur un schéma de conversion psychique, comme le montre ce passage du *Tristan en Prose*<sup>39</sup> où Marc se réjouit de la victoire déloyale qu'il a remportée sur Yvain :

« Or dist li contes que quant li rois Marc ot abatu monsigneur Yvain as Blances Mains ensi com je vous ai devisé, et il fu remontés, il se mist esranment au chemin, liés et joians de ce que si bien li estoit avenu a chelui point. Des ore mais se vait il plus prisant qu'il ne soloit. Chestui fait et chestui aventure ont mis son cuer en grant orguoel et em beubant si grant k'il en emprendra si haut fait k'il s'en tenra pour fol en la fin et pour caitif. Miex li venist, a la verité dire, que de ceste aventure li feüst aucun poi meskeü. Adont se tenist il em pais ! Mais cheste boine aventure le fait forsener et foloier »<sup>40</sup>.

Le récit inverse ici encore ses données de départ : un chevalier lâche et médiocre l'emporte sur un bon chevalier. L'affrontement loyal a été remplacé par une embuscade. La joie ressentie par Marc inverse non seulement la représentation qu'il se fait de lui-même (elle constitue une sorte de clinique narcissique momentanée) , mais suscite une logique irrationnelle où la présomption du roi est démultipliée. Le choc psychique apparaît indirectement dans ce passage ; invisible au moment où Marc constate que son adversaire gît blessé<sup>41</sup>, il paraît se produire au moment où la joute devient l'objet d'une appropriation intellectuelle. Si l'on compare ce passage avec le moment où Amadas apprend le mariage de son amie, on peut déduire que le fondement psychologique de

---

<sup>39</sup> *Le Roman de Tristan en Prose* (réédition V.II.) édité sous la direction de Philippe Ménard par Gilles Roussineau, tome III, Genève, Droz, 1991, T.L.F 398.

<sup>40</sup> *Le Roman de Tristan en Prose, op.cit*, tome III, chapitre XI, paragraphe 80, p. 126 : « Le conte dit à présent que quand le roi Marc eut abattu monseigneur Yvain aux Blanches Mains de la manière que je vous ai décrite, et qu'il fut remonté à cheval, il se mit aussitôt en route, extrêmement gai et joyeux d'avoir remporté une telle victoire à ce moment-là. Maintenant, il s'estime davantage qu'il ne le faisait d'habitude ! Cette joute et cette aventure ont mis dans son cœur un grand orgueil et une arrogance si démesurée qu'il entreprendra un exploit tel qu'il finira par se considérer comme un fou et comme un malheureux. Pour dire la vérité, il aurait mieux valu qu'une mésaventure quelconque lui soit arrivée lors de ce combat. Il se serait alors tenu tranquille ! Mais le fait que cette heureuse aventure lui soit survenue le fait délirer et extravaguer ».

<sup>41</sup> *Ibidem*, chapitre X, paragraphe 79, p.126.

l'émotion réside dans un choc qui bouleverse l'image que l'individu se fait du monde dans sa logique personnelle. L'inversion logique, quant à elle, n'est pas une donnée aussi constante que l'on pourrait le penser. Un personnage atteint d'une émotion violente peut se comporter d'une manière conforme à la logique générale. La colère qu'un combattant éprouve quand un allié est tué au cours d'une bataille en est un bon exemple. Dans *Raoul de Cambrai*<sup>42</sup>, Guerri le Roux se rue furieusement à l'attaque des troupes de Bernier pour venger son fils, tué au combat :

« G(ueris) le voit, n'i a que corecier ;  
Sor son escu rala son fil couchier.  
'Fix', dist li peres, 'vos me covient laisser :  
Mais, ce Dieu plaist, je vos quit bien vengier.  
Cil ait vostre arme qui le mont doit jugier !'  
A son destrier comence a repairier,  
G(ueris) saut, ou il n'ot qu'aïrier,  
Fiert en la presse a guise d'omme fier.  
Qui le veïst son maltalent vengier,  
Destre et senestre les rens au branc serchier,  
Et bras et piés et les testes tranchier,  
De coardie nel deüst blastengier ;  
Bien plus de .XX. en i fist trebuchier,  
Entor li fait les rens aclairoier » (branche CXXXVI, vers 2378-2391)<sup>43</sup>.

Le motif du « combattant fou de rage » possède une variante : la « folie approchée », c'est-à-dire une fureur décrite en se référant à une crise de démence, dont elle emprunte la violence<sup>44</sup>. Le récit permet de distinguer deux phases principales : la crise émotionnelle, traduite par l'invasion du psychisme

---

<sup>42</sup> *Raoul de Cambrai*, édité par Sarah Kay, introduction, traduction et notes de William Kibler, Paris, Librairie Générale Française, 1996, collection « Le livre de poche. Lettres Gothiques ».

<sup>43</sup> « Guerri le voit, et il n'est plus que colère. Il fit demi-tour pour coucher son fils sur son bouclier. 'Mon fils', dit le père, 'je dois vous quitter ; mais j'ai bien l'intention de vous venger, s'il plaît à Dieu ! Que celui à qui revient de juger le monde reçoive votre âme !' Guerri se met à se diriger vers son cheval ; il saute dessus, tout à sa colère, et se précipite dans la foule à la manière d'un homme féroce. Celui qui l'aurait vu venger sa fureur, parcourir les rangs à droite et à gauche avec son épée et trancher bras, têtes et pieds n'aurait pas eu le droit de lui reprocher sa lâcheté. Il en fit tomber plus de vingt et fait les rangs s'éclaircir autour de lui ».

<sup>44</sup> Benoît de Sainte-Maure, *Le Roman de Troie*, édité par Léopold Constans, Paris, S.A.T.F., 1904-1912, tome I, vers 260 ; Pierre Levron, *op.cit.*, pp.238-240.

par la colère ; le combat, dans lequel celle-ci devient une force motrice. Contrairement aux émotions mélancoliques ou dépressives, qui inversent la nature essentielle d'un personnage, cette émotion motrice fait de celui qui l'éprouve une incarnation centrale d'un impératif guerrier, qui correspond d'ailleurs à la nature profonde de Guerri, que le trouvère montre très souvent en proie à une folie approchée<sup>45</sup>. Le passage montre bien que l'émotion résulte de la rupture d'un état de stabilité antérieur, mais insiste sur la capacité qu'a le chevalier de l'utiliser pour alimenter une pulsion combattive particulièrement forte. L'émotion littéraire n'est donc pas gratuite : ses différents emplois correspondent à une typologie implicite qui suppose que l'on attribue des valeurs morales aux états émotifs.

### *L'émotion et ses types*

Nous ne considérerons pas les types précis d'émotions que l'on peut rencontrer dans les textes littéraires. Une telle typologie pourrait dériver de la confrontation des résultats obtenus par les historiens<sup>46</sup>, généralistes ou spécialistes en sciences humaines ou en médecine<sup>47</sup>, par les psychologues au prix d'une adaptation de leurs outils de travail et de leurs méthodes à un corpus écrit et ancien<sup>48</sup>, ou par des philosophes ou des théologiens avec des relevés opérés dans les textes eux-mêmes et dans les travaux de critique littéraire, qui évoquent souvent l'état émotionnel des personnages<sup>49</sup>. Disposant de moins de temps qu'il nous en faudrait pour une telle entreprise, nous avons choisi de traiter un aspect important de l'usage littéraire des émotions dans la littérature du moyen-âge central : la construction d'une relation entre les personnages (ou le sujet lyrique) et les destinataires de ces textes. Deux pôles importants ont alors retenu notre attention : les émotions qui cherchent à associer les récepteurs d'un texte à ce que ressent son acteur<sup>50</sup> (on peut parler d'émotion sympathique) et celles qui incitent les destinataires à ne pas ressentir ce que

---

<sup>45</sup> Quatorze occurrences.

<sup>46</sup> Barbara H. Rosenwein, « Emotion words », *Le sujet des émotions au moyen-âge, op.cit.*, pp. 93-106.

<sup>47</sup> Naama Cohen-Hanegbi, « The emotional body of women : medical practice between the 13<sup>th</sup> and 15<sup>th</sup> centuries », *ibidem*, pp. 465-482.

<sup>48</sup> Annie Piolat, Rachid Bannour, « Emotions et affects. Contribution de la psychologie cognitive », *idem*, pp. 53-84.

<sup>49</sup> Bernard Guidot, « Le géant sarrasin dans la Bataille Loquifer et quelques chansons de geste : une nouvelle peinture de l'autre ? » *Travaux de littérature*, XVII, *Les grandes peurs*, 2 : *l'autre*, 2004, pp.83-96.

<sup>50</sup> L'acteur peut être un personnage ou la voix lyrique.

l'acteur éprouve (on peut parler d'émotion de mise à distance). La typologie des émotions dans les textes du moyen-âge central peut s'ordonner selon deux axes, quelque soient les visées de l'auteur ou les passions de l'acteur: les émotions externes, destinées à être ressenties par le public, et les émotions partagées par le public et par les acteurs . Les émotions externes ne sont pas ressenties par les personnages ; elles sont suscitées généralement par les auteurs quand ils interpellent ceux qui entendent leurs textes ou qui les lisent. On rencontre des interpellations émotives directes, destinées à rendre une action plus poignante. La vengeance du Bisclavret<sup>51</sup> en est un bon exemple :

« Oiez cum il est bien vengiez :

Le neis li esracha del vis !

Que li peüst il faire pis ? » (vers 234-236)<sup>52</sup>.

Venant de décrire la fureur du loup-garou, Marie de France souligne par son apostrophe la légitimité et la pertinence de sa vengeance. L'émotion n'est pas celle de l'acteur, qu'elle vient d'évoquer, mais celle de son public. Elle n'est pas non plus celle de la dame, dont aucune réaction émotionnelle n'apparaît sur le moment. Subissant l'action, elle n'est pas totalement exclue du discours sur les émotions présent dans le lai, puisque l'on nous parlera un peu plus loin de sa souffrance au cours de la séance de torture qu'on lui inflige<sup>53</sup>, mais se retrouve privée de réaction psychique, l'inégalité entre l'acteur et sa victime faisant de la scène une sorte de supplice implicite. L'interpellation représente fondamentalement le choc éprouvé par les destinataires se représentant la scène, et introduit donc une communion émotionnelle entre le héros et le public. Elle n'est toutefois pas indispensable ; la version d'Oxford de la *Chanson de Roland*<sup>54</sup> utilise la colère de Ganelon pour l'exclure de la compagnie morale des pairs :

« Quant ço veit Guenes que ore s'en rit Rollant,

Dunc ad tel duel, pur poi d'ire ne fent :

---

<sup>51</sup> Marie de France, les *Lais*, édités par Jean Rychner, Paris, Champion, 1981, C.F.M.A, pp.61-71.

<sup>52</sup> « Ecoutez comment il s'est bien vengé : il lui a arraché le nez du visage ! Qu'aurait-il pu lui faire de pire ? »

<sup>53</sup> Vers 263-265.

<sup>54</sup> *La Chanson de Roland*, éditée par Cesare Segre, Genève, Droz, 2003, T.L.F.

A ben petit quë il ne pert le sens<sup>55</sup> » (laisse XXII, vers 303 à 305).

La colère de Ganelon est décrite par deux syntagmes presque lexicalisés qui servent aussi bien à retracer l'évolution psychique du personnage de la colère vers une folie approchée qu'à dresser une barrière morale entre Roland et le traître : la surdétermination lexicale de l'émotion complète d'un point de vue rhétorique le rire du héros<sup>56</sup>. L'identification émotionnelle se fera ici au profit de Roland. L'émotion externe se dissimule parfois dans le sens d'un mot. Thomas d'Angleterre en use quand il évoque la diversité de son *Roman de Tristan*<sup>57</sup> :

« Seignurs, cest cunte est mult divers,  
E pur ço l'uni par mes vers  
E di en tant cum est mester  
E le surplus voil relessen<sup>58</sup> » (vers 835 à 838).

Thomas joue sur la polysémie de l'adjectif divers. Il évoque bien sûr la diversité des légendes sur Tristan ; il sous-entend aussi leur instabilité, qui forme avec la mélancolie dont les amants souffrent presque constamment au cours de son récit un diptyque déstabilisant particulièrement dangereux<sup>59</sup>. Le rôle du romancier sera donc de le contenir en unifiant le texte tout d'abord, c'est-à-dire en ne reflétant pas la nature hétéroclite de sa matière, et en prenant ensuite un recul momentané par rapport à elle. Le narrateur veut prévenir un excès d'émotion, redoutant une saturation de l'esprit de ses auditeurs par cette dernière et par les éléments de son récit. Les émotions partagées sont, à la différence des émotions externes, ressenties par les personnages et par le public. L'émotion du personnage sert ici de référence à celle que les auditeurs ou les lecteurs doivent ressentir. On rencontre alors des stratégies discursives assez comparables à celles qui servent à décrire des émotions externes. Le personnage sera montré en train de ressentir une émotion et d'y réagir. Le nar-

<sup>55</sup> « Quand Ganelon voit que Roland rit (de ce qu'il lui a dit), il en éprouve sur-le-champ une telle peine qu'il manque d'éclater de colère ; très peu s'en faut qu'il ne perde la raison ».

<sup>56</sup> Jean-Charles Payen, « Encore le rire de Roland », *VIII congrès de la société Rencesvals*, pp.387-391.

<sup>57</sup> *Les fragments du Roman de Tristan*, édités par Bartina H.Wind, Genève, Droz, 1960, T.L.F.

<sup>58</sup> « Seigneurs, ce conte est très disparate et c'est pour cela que je l'unifie au moyen de mes vers, que je ne dis que ce qui est utile et que je veux abandonner ce qui est superfétatoire ».

<sup>59</sup> Pierre Levron, *Naissance de la mélancolie dans la littérature des douzièmes et treizièmes siècles*, thèse de doctorat inédite dirigée par Jacqueline Cerquiglini-Toulet et soutenue le 30 juin 2005 devant l'université de Paris-Sorbonne.

rateur peut interpeller son public, comme le fait Marie de France pour Lanval<sup>60</sup> :

« Ore est Lanval mout entrepris,  
Mut est dolenz, mut est pensis !  
Seignurs, ne vus esmerveillez :  
Hum estrange descunseillez,  
Mut est dolenz en autre tere,  
Quant il ne seit u sucurs quere !<sup>61</sup> » (vers 33 à 38).

Marie souligne que son personnage et un homme réel dépourvu de ressources à l'étranger sympathisent, au sens où leurs émotions peuvent être identiques. L'individu de la fiction servira donc de modèle à l'être réel, et l'interpellation mettra en évidence aussi bien cette continuité que le caractère exemplaire du héros. Le récit devient un vecteur émotionnel puissant, comme le montre ce passage de *Jehan et Blonde* de Philippe de Rémy<sup>62</sup> où Jehan est en train de contempler Blonde :

« Par aventure sa veüe  
Jete a celi qu'il ot veüe  
Passé ot dis et huit semaines,  
Mais onques mais a si grant paines  
Ses ex arriere ne saça,  
Car par force a li les sacha  
La grant biauté sa damoisele.  
Tant entendi a tel querele  
Que le tranchier en oublia  
Si longuement qu'ele li a  
Dit : 'Jehan, trenchiés, vous pensés !'<sup>63</sup> » (vers 429 à 439).

---

<sup>60</sup> *Les Lais de Marie de France, op.cit.*, pp. 72-92.

<sup>61</sup> « Voici que Lanval est très malheureux, très triste, très pensif ! Seigneurs, n'en soyez pas fort surpris : un homme étranger sans le moindre appui souffre beaucoup dans une terre lointaine quand il ne sait où trouver du secours ! »

<sup>62</sup> *Jehan et Blonde*, édité par Sylvie Lécuyer, Paris, Champion, 1984, C.F.M.A 107.

<sup>63</sup> « Il jette par hasard un regard à celle qu'il avait vue il y a de cela dix-huit semaines. Mais il n'eut jamais autant de peine à retirer ses yeux, car la grande beauté de la demoiselle les forçait à être attirés par elle. Il se concentra tant là-dessus qu'il en oublia de trancher (la viande) pendant un temps si long qu'elle lui a dit : « Jehan, coupez, vous pensez ! »

Ce passage a plusieurs buts : décrire tout d'abord un complexe émotionnel marqué par deux éléments : la transformation de la vision de la jeune fille en contemplation prolongée de l'aimée ; la vue fait place à une diversion mélancolique, c'est-à-dire à l'investissement de l'esprit par une idée paralysante et obsédante ; le processus de transformation émotionnelle passe donc par un bouleversement subjectif du psychisme, Blonde devenant l'incarnation du désir du jeune homme ; évoquer ensuite la tension entre l'exemplarité de la conversion du jeune homme à l'amour et son comportement, qui ne satisfait pas les normes habituelles. L'orthodoxie courtoise tranchera donc avec l'action attendue en ces circonstances. Ici, l'émotion a un but aussi bien didactique qu'anthropologique, parce qu'elle introduit une description du conflit entre l'amour et les nécessités présentes. Il arrive également que l'instance qui agit dans le texte interpelle elle-même les destinataires, comme dans la canso parodique *l'Altrier cuidèi aver druda...*<sup>64</sup> :

« E quan l'ai aperceguda  
Es-me vos irat!  
Ab [a]itant me vir a la fuda,  
Non sui arrestat ! » (vers 27 à 30)<sup>65</sup>.

La communion émotionnelle se base ici sur le fait que l'acteur réalise ce que ses auditeurs feraient en pareil cas : l'exemplarité du personnage ému ne réside pas dans la faculté qu'a l'auteur de le montrer mais dans sa capacité à se montrer en train de réagir d'une manière appropriée. L'émotion est, ici, un avatar concentré d'un traumatisme menaçant, incarné par la laideur de l'amante ; la fuite sera donc une réaction salutaire en dépit de son aspect ridicule. La rupture rhétorique se rencontre également pour décrire des émotions partagées. Raimbaut d'Orange l'utilise dans son devinalh Escotatz, mas no say que s'es<sup>66</sup> :

---

<sup>64</sup> Editée par Pierre Bec, *Burlesque et obscénité chez les troubadours*, Paris, Stock, 1984, collection « Stock/moyen-âge », pp. 178-183.

<sup>65</sup> « Et dès que je l'ai aperçue...me voici atterré ! Sur-le-champ j'ai pris la fuite, et je ne me suis pas arrêté ! »

<sup>66</sup> Citée par Jacques Roubaud dans *La Fleur Inverse, essai sur l'art formel des troubadours*, Paris, Ramsay, 1986, pp. 41-43.

« Que ben a passatz quatre mes  
Oc, e mays de mil ans so.m par  
Que m'a autrejat e promes  
Que.m dara so que m'es pus car  
Dona, pus mon cor tenetz pres,  
Adossatz me ab dous l'amar.

*Dieus, ajuda ! In nomine Patris et Filii et Spiritus Sancti ! Aïso, que sera, domna ?<sup>67</sup> »*  
(vers 19 à 24).

Le rythme régulier du vers est brisé par les interventions en prose du troubadour, qui interpelle son public<sup>68</sup>, sa dame<sup>69</sup> et Dieu. La forme du texte et certainement du chant ne parviennent plus à contenir sa souffrance. Multipliant les appels, l'amant cherche à transformer la dialectique suppliant-dame en couple fondé sur la compassion de l'aimée. L'enjeu est ici de faire concorder cette émotion avec celles qu'éprouve le poète et qu'il cherche à susciter chez son public. Il est aussi de convaincre la dame et le public de la perfection de son amour, dont les éruptions émotives en prose font foi. Elles pourraient, dans cette optique, être comparables aux larmes<sup>70</sup>, présentes elles aussi dans la lyrique occitane, et qui, elles aussi, ressortent aussi bien du registre émotif religieux<sup>71</sup> que du registre émotif profane. Il s'agirait alors de définir une normalité fondée sur une sympathie émotionnelle unissant le troubadour à ses auditeurs et devant inciter la dame à satisfaire l'attente de son amant. L'émotion joue un rôle fédérateur au vu des exemples étudiés, dans la mesure où elle cherche à associer les destinataires d'un texte à un acteur ou à les fédérer contre lui. Il reste encore à réfléchir à la raréfaction des notations émotionnelles dans les récits d'exécution capitale ou de châtements, qui pose un problème particulier dans une telle optique. Ces épisodes, pourtant riches en potentialités émotionnelles et parfois représentés de manière à susciter l'émotion de leurs

---

<sup>67</sup> « Quatre mois sont bien passés-oui, et plus de mille ans me semble-il, qu'elle m'a promis et accordé de me donner ce qui m'est le plus cher. Dame, puisque que vous retenez mon cœur en prison, adoucissez pour moi ce qui est amer ! Dieu ! A l'aide ! au nom du Père, du Fils et du Saint-Esprit ! Eh bien, qu'en sera-t-il, dame ? »

<sup>68</sup> Second et troisième passage en prose.

<sup>69</sup> Cinquième passage en prose.

<sup>70</sup> Catherine Léglu, « Tearful performance : when troubadours weep », *Neuphilologisches Mitteilungen*, 101 :4, 2000, pp. 495-504, p. 496.

<sup>71</sup> Piroška Nagy, *Le Don des larmes au moyen-âge*, Paris, Albin Michel, 2000, collection « Histoire ».

spectateurs<sup>72</sup>, peuvent être racontés assez sèchement dans les textes littéraires. Les mises à mort de Maragot<sup>73</sup> et d'Eufeme<sup>74</sup> par écartèlement n'appellent pas d'émotivité particulière, tout comme celle du Seigneur des Marais par noyade dans une cuve pleine de sang dans le *Perlesvaus*<sup>75</sup> ; aucun terme vecteur d'émotion n'intervient quand on les relate, alors que les auteurs décrivent parfois les événements avec une grande précision. Les romanciers se rapprochent davantage de la chronique judiciaire et se réfèrent à la légitimité de la procédure judiciaire et de la sanction<sup>76</sup>. Le récit que la *Chanson de Roland* fait de l'exécution de Ganelon est coloré d'un très léger teint émotionnel : le trouvère parle d'un « merveillus ahan<sup>77</sup> » dans lequel le condamné est « Turnét (...) a perdicium grant<sup>78</sup> ». Le discours évince les souffrances du supplicié et les réactions de l'assistance au profit du caractère exceptionnel du châtement ; privé de la pitié des hommes, le traître devient l'objet d'une punition qui émeut par sa violence, mais non par sa cruauté. La mort de la Fausse Guenièvre dans le *Lancelot en Prose*<sup>79</sup> est une exception à ce principe majoritaire :

« Et ele estoit de si tres grant biauté qu'il dient tuit c'onques mais si bele fame n'avoient veüe. Si poez savoir que maintes lermes i out plorees et assez i ot de tex genz qui mout a enviz soffrisient sa mort s'il eüssient pooir del contredire<sup>80</sup> ».

---

<sup>72</sup> Nicole Gonthier, *Cris de haine et rites d'unité, la violence dans les villes (13<sup>ème</sup>-16<sup>ème</sup> siècle)*, Turnhout, Brepols, 1992, pp.189-190.

<sup>73</sup> Floriant et Florete, édité par Annie Combes et Richard Trachsler, Paris, Champion, 2003, collection « Champion classiques. Moyen-âge », vers 5799 à 5811.

<sup>74</sup> Heldris de Cornuälle, *Le Roman de Silence*, édité par Lewis Thorpe, Cambridge, W.Heffer &sons, 1972, vers 6651 à 6657.

<sup>75</sup> *Le Haut Livre du Graal*, édité par Armand Strubel, Paris, Librairie Générale Française, branche VIII, pp.612-613 ; Patrick Moran, « La violence du *Perlesvaus* : un défi à la critique ? », *Questes*, 14, *Violences médiévales*, avril 2008, pp.8-21.

<sup>76</sup> Pierre Levron, « La mélancolie et ses sanctions : clémence ou châtement ? Enquête dans la littérature des douzième et treizième siècle », *Collection Kubaba, Clémence et châtement*, Paris, L'Harmattan, 2009, pp. 61-109, pp.72-73 ; *Le Haut livre du Graal, op.cit.*, p.612. .

<sup>77</sup> « Un supplice extraordinaire » laisse CCXC, vers 3964.

<sup>78</sup> « Une fin terrible », *ibidem*, vers 3969.

<sup>79</sup> *Lancelot du Lac*, tome II, édité par Elspeth Kennedy et traduit par Marie-Luce Chênerie, Paris, Librairie Générale Française, 1993, collection « Lettres Gothiques », chapitre LXX, p. 670.

<sup>80</sup> « Et elle était d'une si grande beauté que tous disaient qu'il n'avaient jamais vu une femme aussi belle. Vous pouvez être certains que l'on versa de nombreuses larmes et qu'il y eut de nombreuses personnes qui auraient eu beaucoup de mal à accepter qu'elle meure s'il avaient pu l'empêcher ».

L'existence d'une émotion sympathique est due à l'ambiguïté d'un personnage ressemblant presque parfaitement à la reine ; elle prolonge également le fait que la jeune femme a été victime des manigances de Bertholai<sup>81</sup>. Reflet de la sévérité du verdict mais aussi de la pitié que le personnage inspire, l'émotion collective souligne implicitement le décalage qui existe entre la condamnée et son supplice. L'émotion « judiciaire », appliquée au châtement suprême est donc un marqueur de sa justesse : son inexistence alors même qu'un criminel ou qu'un ennemi subit un supplice atroce témoigne de l'absence de scandale, sa présence révélant une déviation, infime ou considérable, de la justice<sup>82</sup>. L'émotion littéraire ne peut donc voir son utilité limitée à la définition de la posture affective ou morale des destinataires de ces textes par rapport à leurs acteurs. Il convient de prolonger l'enquête dans cette direction.

#### *De l'utilité des émotions*

Mary Carruthers écrit qu'au moyen-âge, « les émotions sont la matrice des impressions mnésiques, et c'est donc bien sûr le désir qui meut l'intellect, dans la mesure où l'apprentissage est fondé sur la mémoire<sup>83</sup> ». Si notre enquête ne réfute pas cet aspect, il semble néanmoins que les émotions s'avèrent plus polyvalentes dans les discours littéraires. La thèse d'une didactique de l'émotion pourrait contribuer à cerner quelques-unes des visées de leur utilisation dans les discours poétiques. La réflexion portera sur deux de ses principaux éléments : la conversion, morale ou religieuse, et l'éducation à la maîtrise des émotions. Jean-Jacques Vincensini rappelle les enjeux théologiques et moraux des motifs narratifs : ils sont l'« expression de la reprise en main par les clercs de frayeurs archaïques. Certains motifs expriment tout particulièrement l'idée que le christianisme s'efforce de dompter ces récits qui fonctionnent chez l'homme du moyen-âge comme « forme de résistance culturelle » (...) et de remplacer le surnaturel païen et les angoisses obscures qu'il nourrit par les promesses théologiques, comme celles de l'enfer<sup>84</sup> ». Il s'agirait alors de mettre leur contenu émotionnel au service de la foi chrétienne. La conversion suppose elle aussi un motif narratif important : les pleurs du pénitent. Le roman

---

<sup>81</sup> *Ibidem*, p.668.

<sup>82</sup> Voir : *Le Roman de Tristan en Prose*, V.I (rédaction de Paris, BN.fr 757) , édité par Joël Blanchard et Michel Quéreuil, Paris, Champion, 1997, C.F.M.A, tome I, chapitre VII, paragraphe 2, pp ; 324-325.

<sup>83</sup> Mary Carruthers, *Le livre de la mémoire. La mémoire dans la culture médiévale*, Paris, Macula, 2002, p. 7.

<sup>84</sup> Jean-Jacques Vincensini, *op.cit*, p. 11.

de *Robert le Diable*<sup>85</sup> les utilise au moment où son héros apprend de sa mère qu'il a été conçu par l'entremise du démon :

« Quant Robert l'ot, si ot grant ire :  
De chou que sa mere li conte  
A grant deul mout et a grant honte.  
Il en pleure mout tenrement ;  
L'ewe li file espesement  
Des ieus tout contreval la fache,  
Qu'il avoit plus clere que glache ;  
A grant flos en issent les lermes<sup>86</sup> » (vers 444 à 451).

Le récit utilise d'abord une formulation ambivalente. Avoir une « grant ire » peut s'appliquer aussi bien à la colère qu'à la tristesse<sup>87</sup>. Les larmes orientent la réaction émotionnelle vers la tristesse et la componction ; il s'agit bien d'une conversion, dans la mesure où l'amorce du discours évoque une réaction furieuse d'autant plus probable que Robert vient de menacer sa mère avec son épée pour la contraindre à lui expliquer pourquoi il est aussi cruel<sup>88</sup>. Les pleurs inversent littéralement le comportement que l'on pourrait présumer ; le choc émotionnel entraîne donc une conversion religieuse qui se manifeste par la componction. La *Vie de Sainte Marie l'Egyptienne* de Rutebeuf<sup>89</sup> fait précéder les larmes par la prise de conscience de l'indignité de la pécheresse ne parvenant pas à entrer dans l'église au jour de l'Ascension :

« La dame voit bien et antant  
Que c'est noianz a qu'ele tant.  
Quant plus d'entrepr laianz s'engreisse,  
Et plus la recule la presse.  
Lors dit la dame a soi meïsmes :

---

<sup>85</sup> *Robert le Diable*, édité par Eilert Löseth, Paris, Firmin-Didot, 1903, S.A.T.F.

<sup>86</sup> « Quand Robert entendit cela, il en conçut beaucoup de peine. Le récit de sa mère a causé en lui une grande tristesse et une grande honte. Il en pleure avec beaucoup de tendresse ; l'eau dévale à flots épais de ses yeux, dont elles sortent à grands flots, sur toute la longueur de son visage qui était plus clair que de la glace.

<sup>87</sup> Georges Kleiber, *Le mot « Ire » en ancien français (XIème-XIIIèmes siècles), essai d'analyse sémantique*, Paris, Klincksieck, 1978, « Bibliothèque française et romane », 41.

<sup>88</sup> *Robert le Diable, op.cit.*, vers 400 à 428.

<sup>89</sup> Rutebeuf, *Œuvres Complètes*, éditées par Michel Zink, Paris, Bordas, 1989, collection « classiques Garnier », tome I, pp. 400-469.

‘Lasse moi ! com petitet disme  
Com fol treü, com fier paage  
Ai Dieu rendu de mon aage !  
Onques nul jor Dieu ne servi,  
Ansois ai mon cors aservi  
A pechier por l’ame confondre<sup>90</sup> » (vers 207 à 217).

Les pleurs<sup>91</sup> sont précédés par une prise de conscience émotionnelle, au sens où la pécheresse commence par comprendre que ses efforts sont vains avant de reconnaître son indignité. L’émotion provoque donc un choc spirituel entraînant la componction. La valeur salvatrice d’une émotion violente existe également dans les textes profanes. *Amadas et Ydoine* l’applique à la guérison de la démence de son héros :

« Le non d’Ydoine ot Amadas  
Et de s’amie : isnel le pas  
Est commeüs tout son forsens,  
Si entre en un nouvel pourpens<sup>92</sup> » (vers 3341 à 3344).

La jeune femme reproduit ensuite les gestes qu’elle a faits en accordant son amour au jeune homme<sup>93</sup>. Le choc émotionnel devient l’instrument d’une thérapie fondée sur la répétition du nom de l’aimée et de la gestuelle fondatrice. Plus que de conversion, il faut parler ici d’inversion, dès lors que le choc émotionnel qui restitue l’amie (et l’identité du malade) a un effet exactement contraire à celui qui a été entraîné par la perte de l’aimée. Le roman accorde aussi une grande efficacité thérapeutique au baiser, l’émotion amoureuse contribuant à guérir la folie du jeune homme<sup>94</sup>. Dans *Partenopeu de Blois*<sup>95</sup>, la pitié que ressent Uraque pour le jeune homme qui s’est exilé dans la forêt d’Arden-

---

<sup>90</sup> « La dame voit bien et comprend qu’elle essaie en vain. Plus elle s’évertue à entrer, plus la foule la repousse. Elle se dit alors en elle-même : ‘Hélas ! Quelle petite dîme, quel fou tribut, quel dangereux péage j’ai versé à Dieu au cours de ma vie ! Je ne l’ai pas servi un seul jour de ma vie. Bien au contraire, j’ai asservi mon corps au péché pour détruire mon âme’ ».

<sup>91</sup> Vers 254-256.

<sup>92</sup> « Il a entendu le nom de son amie Ydoine. Aussitôt, toute sa folie furieuse a disparu ; il entre dans un nouvel état ».

<sup>93</sup> Vers 3273 à 3296.

<sup>94</sup> Vers 3297 et 3298.

<sup>95</sup> *Partenopeu de Blois*, édité par Joseph Gildea, Villanova, Villanova University Press, 1967, tome I, vers 5991-5992.

ne où il désire mourir la fera le recueillir et le soigner. Si son émotion est d'abord le motif de sa thérapie, elle en devient ensuite un instrument fondamental, les fausses lettres où Melior avoue son amour à Partenopeu entretenant une émotivité joyeuse chez son patient<sup>96</sup>. L'utilité anthropologique de l'émotion ne se réduit pas à sa capacité d'initier des conversions spirituelles ou des guérisons. Les écrivains lui accordent aussi une grande pertinence pour l'enseignement moral. Le divertissement n'est pas seulement leur finalité, même s'il importe davantage que dans l'*exemplum*<sup>97</sup> ; nos récits ont également une volonté didactique qui recourra à la mise en scène des émotions pour mettre en évidence leurs dangers. On peut décrire le décalage avec les normes que présente un personnage éprouvant une crise émotionnelle violente. L'enquête est possible dans les *exempla* ; nous avons interrogé de nombreux *Miracles de Notre-Dame* de Gautier de Coinci dans cette optique. Elle est également possible dans la littérature profane<sup>98</sup>. La fréquence des situations de décalage par rapport à la norme nous y invite<sup>99</sup>. Elles sont très généralement provoquées par une émotion, et visent généralement des crises fonctionnelles (c'est-à-dire de la fonction normale du personnage), pragmatiques (elles concernent l'action qu'il est en train de faire) et morales, qui tendent souvent à se cumuler. L'analyse se fonde en pareil cas sur la mesure des différences séparant l'état d'un personnage des modèles médicaux, moraux ou religieux qui modèlent les esprits au moyen-âge central ou de ses propres références éthiques<sup>100</sup>. Les écrivains, parfaitement sensibles à l'ambivalence des émotions, proposent parfois d'apprendre à les dominer. Arnaut Guilhem de Marsan<sup>101</sup> donne quelques conseils utiles :

« Ben gardatz huelhs e mas  
Que no sembles vilas:

---

<sup>96</sup> Vers 6307-6314.

<sup>97</sup> Claude Cazalé-Bérard, « L'*exemplum* médiéval est-il un genre littéraire ? », *Les exempla médiévaux : nouvelles perspectives*, sous la direction de Jacques Berlioz et de Marie-Anne Polo de Beaulieu, Paris, Champion, 1998, « Nouvelle bibliothèque du moyen-âge », 47, pp. 29-42, p. 34.

<sup>98</sup> Nous projetons une étude à ce sujet.

<sup>99</sup> Le *Tristan en Prose* présente 654 situations où un personnage est en décalage avec la norme dans sa rédaction V.II., et 497 cas dans sa rédaction V.I.

<sup>100</sup> Une étude est en projet.

<sup>101</sup> Arnaut Guilhem de Marsan, *L'ensenhamen ou code du parfait chevalier*, édité et présenté par Jacques de Cauna et traduit par Gérard Gouirand, Mounenh, Princi Negre/Pyremonde, 2007.

Huels e mas son messatje  
Mot soven del coratje.  
Los huelhs tenetz membrat  
Que non gardon en fat  
E las mas eyssamen  
Gardatz que aian sen.  
Si vezetz azauteza  
Que.us fassa cobezeza  
Entre mas ad autruy,  
Non la prendatz de luy,  
Car atressi la.s vol  
E auria vo.n per fol<sup>102</sup> » (vers 357 à 370).

Non mentionnées explicitement, les émotions de l'homme courtois transparaissent malgré tout : à côté d'un désir menaçant car impérieux et très visible (le troubadour paraît évoquer discrètement le désir amoureux, formulé de manière indirecte par un nom commun féminin), se cachent les embarras possibles de celui qui entre dans le monde. Moins graves que les décalages que l'on observe ailleurs, ceux contre lesquels le destinataire est prévenu pourraient relever de son émotivité ou du conflit entre ces émotions. La parole ne doit pas davantage trahir les émotions les plus embarrassantes, nous dit *l'Ensenhamen a la Donzela* d'Amanieu de Sescas<sup>103</sup> :

« E si fort vos enueia  
Son solatz e.us fa nueia,  
Demandatz li novelas :  
'Cals donas son pus belas,  
O Gascas o Englezas,  
Ni cals son pus cortezas,  
Pus lials ni pus bonas ?  
E si.l vos ditz : Guasconas,

---

<sup>102</sup> « Surveillez bien vos yeux et vos mains, afin de n'avoir pas l'air d'un rustre ; ce sont très souvent les messagers du cœur. Veillez avec prudence à ce que vos yeux ne regardent pas d'un air stupide et, de même, que vos mains se comportent intelligemment. Si vous voyez quelque chose de plaisant qui vous fait envie dans les mains d'autrui, n'allez pas le lui prendre, parce que lui aussi le désire et vous prendrait pour un fou ».

<sup>103</sup> Amanieu de Sescas, *l'Ensenhamen a la Donzela*, édité par René Nelli et René Lavaud, Les Troubadours, tome I, Paris, Desclée de Brouwer, 2000, pp. 728-733.

Respondetz ses temor :  
‘Senher, sal vost’onor,  
Las donas d’Englaterra  
Son gensor d’altra terra<sup>104</sup> » (vers 9-20).

Bien présente dans le ressenti de la jeune fille, l’émotion doit être dissimulée pour permettre à un jeu courtois fondé sur la mise dans l’embarras de l’interlocuteur de se mettre en place. La jeune personne doit devenir capable de transformer une réaction émotionnelle néfaste en moteur de son intelligence. L’apprentissage des bonnes manières vise donc à apprendre à réfréner et à sublimer des émotions parfois violentes mais utiles, dans la mesure où elles sont un ressort essentiel d’un discours littéraire attaché à la description des comportements humains pour appeler à la réflexion ou au perfectionnement de soi.

L’émotion, ressort fondamental du récit, objet du discours et témoin ou cause de passions qu’il faut maîtriser justifie que l’on entreprenne une anthropologie littéraire des états émotionnels dans les textes du moyen-âge central. Ces quelques pages ne sont qu’un appel à de plus vastes recherches dans un terrain qui paraît moins propice aux travaux sur l’émotivité médiévale qu’une anthropologie historique qui a bénéficié d’importantes contributions ces dernières années. L’expérience nous prouve toutefois que ces deux disciplines produisent d’intéressants résultats quand elles travaillent de concert. Le programme E.M.M.A l’a prouvé. Il importe donc de s’orienter vers des travaux reprenant les méthodes d’analyse littéraire à la lumière d’autres sciences humaines. L’émotion ouvre des perspectives et promet d’exaltantes surprises...

#### *Curriculum Vitae*

Thèse : *Naissance de la Mélancolie dans la littérature des Douzièmes et Treizièmes siècles*, sous la direction de madame le professeur Jacqueline CERQUIGLINI-TOULET. Thèse soutenue le 30 juin 2005 devant un jury composé de Jacqueline CERQUIGLINI-TOULET (université

---

<sup>104</sup> « Et si son entretien galant vos tourmente beaucoup et vous ennuie, demandez-lui des nouvelles : ‘Quelles sont les dames les plus belles ? Les Gasconnes ? Les Anglaises ? Lesquelles sont les plus courtoises, les plus loyales et les meilleures ? Et s’il vous répond : ‘les Gasconnes’, répondez-lui sans hésitation : ‘Seigneur, sauf votre respect, les dames d’Angleterre sont plus belles que partout ailleurs’ ».

de Paris-IV), de Claude THOMASSET (université de Paris-IV) et de Jean-Marie FRITZ (université de Bourgogne) (Mention « très honorable »).

#### *Publications*

Mémoire et oubli dans quelques romans arthuriens" *Questes, bulletin des jeunes chercheurs médiévistes en Sorbonne*, numéro 2, (*paysages de la mémoire*) décembre 2002, pages 11 et 12.

"La ville folle dans la *Faula* de Peire Cardenal" *Questes, bulletin des jeunes chercheurs médiévistes en Sorbonne*, numéro 3 ("*les bruits de la ville*"), mars 2003, pages 11 à 13.

« mourir de mélancolie ; mourir par la mélancolie » publié sur le site internet : <http://www.questes.free.fr>.

"Noire comme la bile, noire comme la nuit : à propos de quelques-unes des valeurs de la nuit mélancolique" *Questes, bulletin des jeunes chercheurs médiévistes en Sorbonne*, numéro 6 (*la nuit au moyen-âge*), novembre-décembre 2003, janvier 2004, pages 33 à 35 .

« Jaufre et l' 'aventura' ou le tabou, métaphore de la mélancolie », *Questes, bulletin des jeunes chercheurs médiévistes en Sorbonne*, numéro 7 (*les tabous*), pages 41 à 46.

« Mélancolie et littérature du douzième et treizième siècle », *Mensuel de l'Université*, numéro 14 (janvier-février 2006) (<http://www.lemensuel.net/article.php?id-article=88>).

« Les autorités face à la mélancolie : de la résolution à la défaite », *Questes, bulletin des jeunes chercheurs médiévistes en Sorbonne*, numéro 8 (figures de l'autorité), janvier 2006, pages 31 à 39.

« La chevalerie et ses marges », *Questes, bulletin des jeunes chercheurs médiévistes en Sorbonne*, numéro 9 (à la marge), juin 2006, pp. 29-39.

« La clinique cosmétique, ou comment laver la mélancolie. Enquête sur les textes littéraires des douzièmes et treizièmes siècles », *Laver, Monder, Blanchir, Discours et usages de la toilette dans l'Occident médiéval*, sous la direction de Sophie ALBERT, Paris, Presses de l'université de Paris-Sorbonne, 2006, pp. 51-68 (« cultures et civilisations médiévales », numéro 37).

« La mélancolie et ses monstres. Enquête sur le fantastique atrabilaire dans la littérature des XIIèmes et treizièmes siècles », *Cahiers KUBABA, IX, Monstres et monstruosités dans le monde ancien*, 2007, pp. 141-202.

« Quand l'ours devient faible ou : Arthur et ses défaillances » *Questes*, 13, *Figures royales à l'ombre du mythe*, pp. 8-23.

« L'ours aux pattes fragiles, ou : Arthur et ses faiblesses », *22<sup>ème</sup> congrès de la Société Internationale Arthurienne*, Rennes 2008, pp.3-31, 18 juillet, session L145/1, « Arthur », <http://www.uhb.fr/alc/actes/Index/htm>.

« Les féodalités littéraires, de la réalité sociale au modèle épique », *Histoire et images médiévales, numéro spécial : la féodalité, ordre ou désordre ?* 15, 2008, pp.74-82.

« La mélancolie et ses poisons : du venin objectif au poison atrabilaire » *Cahiers de Recherche Médiévale*, 17, (thème : *les poisons*), sous la direction de Franck COLLARD, 2009, pp. 173-188.

« Mélancolie, émotion et vocabulaire : enquête sur le réseau lexical de l'émotivité atrabilaire. Regards sur quelques textes littéraires des douzièmes et treizièmes siècles », *Le Sujet des émotions au Moyen-Âge*, Paris, Beauchesne, 2009, pp. 231-271.

« La mélancolie et ses sanctions : clémence ou châtement ? Enquête dans la littérature des douzièmes et treizièmes siècles » « *Clémence et châtement* », Paris, l'Harmattan, 2009, collection KUBABA, pp. 61-109.

#### *Travaux en cours; projets*

« Tu serviras ton seigneur et tu te serviras toi-même, ou : des chevaliers entre le devoir féodal et l'affirmation de soi ». Colloque de l'abbaye de Saint-Riquier, du 4 au 6 décembre 2009.

« Peut-on faire l'histoire littéraire des émotions ? ou : l'anthropologie littéraire et l'anthropologie historique vont-elles de pair ? » Emotionen, Colloque de l'Institut Historique Allemand, Paris, 20-21 novembre 2009.

*La mélancolie, de la science à la littérature. Histoire d'un transfert.* (livre)

*Des chevaliers à la triste figure ? Chevalerie et mélancolie dans la littérature des douzièmes et treizièmes siècles* (livre).

*Livres en projet*

*Le crime littéraire. Meurtres et assassinats dans la littérature médiévale.*

*Histoire littéraire de l'adolescence médiévale.*

*Tristan et la bile noire. Mélancolie et littérature dans le Tristan en Prose.*

# Ansätze und Irrwege historischer Emotionsforschung

Rüdiger Schnell, Basel

*I Warum ist Emotionsforschung "in"?*

*Zur wissenschaftsgeschichtlichen Einordnung der heutigen historischen Emotionsforschung*

Emotionsforschung, auch und gerade historische Emotionsforschung hat Konjunktur. Bei solchen wissenschaftlichen Trends tut man gut daran zu fragen, weshalb sie entstehen und inwiefern sie neue Fragen aufwerfen bzw. neue Gegenstände in den Blick nehmen. Angesichts der heute weitverbreiteten Auffassung, mit der Emotionsforschung würden die kulturwissenschaftlichen Disziplinen Neuland beschreiten, mag der Befund überraschen, dass die Geschichte der literaturwissenschaftlichen Emotionsforschung bis ins 19. Jh. zurückreicht. Was also ist neu an der gegenwärtigen Emotionsforschung?

Vergleicht man die literaturwissenschaftliche historische Emotionsforschung der 20/30er Jahre des 20. Jhs., einer Blütezeit einschlägiger Studien, mit entsprechenden Untersuchungen zu Beginn des 21. Jhs., zeigt sich rasch eine entscheidende Differenz: Damals ging es vor allem um die Analyse der literarischen und sprachlichen Mittel, mit deren Hilfe bestimmte Gefühle in einem literarischen Text dargestellt wurden. (Freilich gab es auch Versuche einer geistesgeschichtlichen Epochalisierung der Gefühle, aber eben eher der künstlerischen Stile als einer Geschichte der Gefühle). Die Literaturwissenschaften heute hingegen, die sich dem Trend zur kulturwissenschaftlichen Ausrichtung kaum entziehen können, geraten häufig in die Versuchung, nach den Gefühlen selbst zu fragen, die in einem Text repräsentiert werden, nicht nach den sprachlich-literarischen Mitteln, mit denen Gefühle vorgestellt werden.

Einerseits knüpft die aktuelle mediävistische Emotionsforschung an traditionelle Forschungsansätze an,<sup>1</sup> andererseits unterscheidet sie sich von früheren

---

<sup>1</sup> Hier wären wortgeschichtliche Studien zu *zorn*, *angest*, *compassio* oder literarhistorische Untersuchungen zur Darstellung von Freundschaft, Liebe und Ehe zu nennen.

Arbeiten dadurch, dass sie Anstöße einiger neuerer Forschungsrichtungen aufgreift. Ich nenne insbesondere fünf Forschungsansätze:

Zunächst die Alltags- und Mentalitätsgeschichte. So unterschiedlich diese beiden Forschungsansätze hinsichtlich ihres zeitlichen Entstehens und ihres Theorierahmens auch sein mögen, so gehen sie in ihrem Interesse für all das, was das Fühlen, Handeln und Denken der Menschen abseits aller gelehrten Diskurse bestimmte, zusammen: Was bewegte die einfachen Leute in den verschiedenen Phasen und Orten ihres Lebens? Verständlich, dass hiermit der Boden für eine verstärkte Erforschung der Gefühlswelt bereitet war, z. B. in der Analyse von Briefen oder Autobiographien.

Als zweiter inspirierender Forschungsansatz sind die Semiotik und der *New historicism* zu nennen. Gemeint ist damit die Vorstellung, dass sich die Kultur und ihre vielfältigen Teilbereiche als Zeichensysteme verstehen lassen (müssen); weiterhin die Einsicht, dass wir die Gegenstände, Gefühle, Mentalitäten nicht unmittelbar, sondern nur über 'Zeichen' fassen. Diese (postmodern verstärkte) Diskussion über die Zeichen als angeblich einzige Wirklichkeit führte schließlich zur Auffassung von der Kultur als Zeichensystem (*poetics of culture*). Dementsprechend können auch literarische Darstellungen von Gefühlen als Teile eines (oder mehrerer) kulturellen Zeichensystems aufgefasst werden. Freilich kommt es in der heutigen Emotionsforschung häufig zur Verunklarung des Begriffs Zeichen, insofern sowohl die körperlichen Ausdrucksformen von Gefühlen (Erröten, Erblassen u.a.) wie auch die literarische Wiedergabe von Emotionen als 'Zeichen' bzw. als 'Codes' bezeichnet werden (s.u.).

Von großem Einfluss sind drittens die Gender-Studies und der Körper-Diskurs. Gemeint ist das in der Gender-Forschung forcierte Interesse am Körper, das u. a. die Frage evozierte, inwieweit der Körper (Gestik, Gebärde, Geschlechtsmerkmale) als Zeichensystem fungiert, das soziokulturell determiniert ist. Man spricht von der sozialen Kodierung des Körpers. Zugleich haben die feministischen Einwände gegen die 'Auflösung' des Körpers im kulturellen Diskurs dazu geführt, dem (vor allem weiblichen) Körper eine den Diskursen vorgelagerte Erfahrungswelt zuzugestehen. Dies wiederum hat die Aufmerksamkeit für den Körper als 'Speicher' kulturellen Wissens erhöht. Die erhöhte Aufmerksamkeit für den Körper in den Kulturwissenschaften hat sich in der Emotionsforschung insofern niedergeschlagen, als dort verstärkt die

nonverbalen Aspekte von Emotionen interessieren, d. h. die am Körper ablesbaren Hinweise auf Emotionen.<sup>2</sup> Zuweilen wird bei der literaturwissenschaftlichen Analyse vergessen, dass mit der sprachlichen Vermittlung von Körperzeichen nicht mehr der Körper als solcher ein Untersuchungsgegenstand sein kann.

Der vierte einflussreiche kulturtheoretische Trend ist mit der Medien-/Kommunikationsgeschichte benannt. Die wachsende Einsicht in die semiorale Kultur des Mittelalters mit ihrer erhöhten Bedeutung des Sehens und Hörens forcierte die Frage, inwieweit soziale Interaktion über das Erkennen von (körperlich-nonverbalen) Zeichen erfolgte. Dementsprechend fokussierte Emotionsforschung immer stärker den Körper als Medium von Kommunikation (und deutete Emotionen als kommunikative Handlungen). Freilich darf auch hier nicht vergessen werden, dass die in mittelalterlichen Texten dargestellte Kommunikation über Körper eine sprachlich-literarisch vermittelte Kommunikation ist.<sup>3</sup>

Schließlich, fünftens ist die Ritual- und Performativitätsforschung zu nennen. Die Frage nach den Strukturen und Mechanismen, die das Zusammenleben der Mitglieder einer sozialen Gruppe ermöglichen, fördern und bestimmen, brachte ein verstärktes Interesse für bestimmte immer wiederkehrende gesellschaftliche Vorgänge bzw. Handlungsabläufe. Zwischen der 'Aufführung' solcher gemeinschaftlich organisierten Feste und der soziopsychischen Disposition der einzelnen Mitglieder wurde ein Zusammenhang gesehen. Demnach dienen zahlreiche Riten der kontrollierten, weil festgelegten Äußerung von Gefühlen. Hierher gehört auch die Vorstellung vom Handlungscharakter bzw. von der Performativität von Emotionen. Vor allem literaturwissenschaftliche Studien zum Geistlichen Spiel des Spätmittelalters haben die wechselseitige Beeinflussung von Ritual und Emotionserleben ins Auge gefasst.

Diese fünf Forschungsansätze und Erkenntnisinteressen haben der historischen Emotionsforschung entscheidende Impulse verliehen. In Anerkennung der Tatsache, dass uns die Gefühle der Menschen vergangener Epochen nicht unmittelbar zugänglich, sondern stets medial vermittelt (in Texten oder Bildern) sind, hat sich die kulturwissenschaftliche Emotionsforschung immer

---

<sup>2</sup> Hier stellen sich dann Korrespondenzen zwischen literar- und kunsthistorischer Emotionsforschung ein.

<sup>3</sup> Hier anzuschließen ist u.a. LUHMANNNS These von der Liebe als Kommunikationscode (1982). Emotionsforschung wurde so zur Kommunikationsforschung.

mehr darauf verlegt, nicht Emotionen, sondern die (literarischen oder ikonographischen) Codierungen von Emotionen zum Gegenstand ihrer Analysen zu machen. Der mediävistischen Emotionsforschung geht es folglich heute um die künstlerische Repräsentation von Gefühlen und deren Implikationen. Doch dadurch, dass sowohl der literarischen Vermittlung von Gefühlen wie auch den alltagsweltlichen Ausdrucksformen von Gefühlen (Mimik, Gestik) "Zeichencharakter" zugeschrieben wird (Kasten [Hg.] 2003, S. XIII Anm. 3), ergibt sich eine gewisse semantische Unsicherheit bei der entscheidenden Formel 'Codierung von Emotion'.<sup>4</sup>

Deshalb stellt sich auch heute noch die Frage nach dem genuinen Gegenstand der Literaturwissenschaft: Sind es die Gefühle oder sind es die Darstellungen von Gefühlen?

Dass die literaturwissenschaftliche historische Emotionsforschung zu Ende des 20. Jhs. in ihren Erkenntnisinteressen und Fragestellungen an allgemeine Trends der kulturwissenschaftlichen Forschung angebunden ist und sich schon deshalb von der Emotionsforschung der 20/30er Jahre unterscheidet, zeigt sich an dem ungemein starken Interesse für die **nonverbalen** Aspekte der Emotionsdarstellung. Wie der Körper in der Ritualforschung, in den Gender Studies, in der Soziologie eine immer stärkere Beachtung gefunden hat, so hat die Literaturwissenschaft den Körper für sich entdeckt. Dies ist nicht ohne Folge für die literaturwissenschaftliche Emotionsforschung geblieben. Mit dem Fokus auf den Körper hat sich die Gefahr eingeschlichen, die am Körper ablesbaren Gefühle für die Gefühle selbst zu halten und somit die sprachliche Existenz auch der Körperbeschreibung zu vergessen. Es ist paradox, dass ausgerechnet der Literaturwissenschaft mit der Fokussierung auf den Körper zuweilen der eigentliche Gegenstand, sprachliche Erscheinungen, abhanden gekommen ist. Von Interesse dürfte nicht der Körper, sondern die sprachlich-literarische Inszenierung von Körper sein.

## *II Problem der Gegenstandsbestimmung*

Es darf angesichts der Vielzahl von Wissenschaftsdisziplinen, die sich an der Emotionsforschung beteiligen, nicht überraschen, dass bis heute kein Konsens in der Bestimmung dessen, was eine Emotion sei, erreicht worden ist. Denn jede Disziplin stellt einen je anderen (psychologischen, soziologischen, philo-

---

<sup>4</sup> Grundsätzlich dazu RÜDIGER SCHNELL, *Historische Emotionsforschung. Eine mediävistische Standortbestimmung: Frühmittelalterliche Studien* 2004 [erschienen 2005].

sophischen, neurobiologischen, anthropologischen u. a.) Aspekt von Emotion ins Zentrum ihrer Analysen. Hinzu kommt, dass innerhalb jeder Disziplin (Emotionssoziologie, Emotionspsychologie, Neurophysiologie, Biologie, Philosophie, u.a.) von unterschiedlichen theoretischen Positionen ausgegangen wird. So ist schon 1981 eine Liste von knapp 100 Definitionen von 'Emotion' zustande gekommen.

Angesichts der zahlreichen unterschiedlichen modernen Definitionen von 'Emotion' und der oft vagen Aussagekraft der einzelnen Definitionen bezeichnet BARBARA H. ROSENWEIN diesen Begriff als eine *fuzzy category* (als weichen, unscharfen Terminus)<sup>5</sup>. Damit wird die These von ARMIN GÜNTHER bestätigt, wonach wir mit unseren Definitionen von Psyche bzw. Gefühl diese Phänomene mitkonstruieren und daher eine gegenstandsangemessene Bestimmung von Emotion gar nicht möglich ist<sup>6</sup>. Denn es gibt den Gegenstand 'Gefühl' nicht als solchen: Dieses Phänomen kann nicht als objektiver Gegenstand begriffen werden. GÜNTHER erörtert den Anspruch einer historischen Psychologie auf Gegenstandsangemessenheit und fragt dabei, was überhaupt der Gegenstand der Historischen Psychologie sei. Er plädiert aufgrund der Begrenztheit einer gegenstandsbezogenen Grundlegung von historischer Psychologie für eine wertbezogene, also normative Begründung einer historischen Psychologie.

Günther zufolge hängt die These von der Historizität des Psychischen (und damit die These von der besonderen Gegenstandsangemessenheit einer historischen Psychologie) davon ab, was unter "Psyche" und was unter "Historizität" zu verstehen sei. Die Bedeutungsbestimmung vieler psychologischer Begriffe sei unklar, vieldeutig und umstritten. Dieser Unklarheit, Vieldeutigkeit oder Unbestimmtheit psychologischer Termini korrespondiere eine ebensolche Unklarheit, Vieldeutigkeit und Unbestimmtheit der Historizitätsthesen: "Haben *Emotionen* überhaupt eine Geschichte oder sind sie eine anthropologische Konstante?" (S. 35). Dies wiederum hänge davon ab, was man unter

---

<sup>5</sup> BARBARA H. ROSENWEIN, Emotions and material culture. A "site under construction", in: JARITZ (Hg.), Emotions and material culture, Wien 2003, 165-172, hier 168 (sie fügt hinzu, die Bedeutungsbreite des mittellateinischen *affectus* sei ähnlich groß). CIOMPI, Die emotionalen Grundlagen des Denkens, Göttingen 1997, S. 68, sieht in der *fuzzy logic* gewisse Vorteile bei der Lösung schwer abgrenzbarer Probleme.

<sup>6</sup> ARMIN GÜNTHER, Überlegungen zur Gegenstandsangemessenheit einer historischen Psychologie, in: MICHAEL SONNTAG/GERD JÜTTEMANN (Hg.), Individuum und Geschichte. Beiträge zur Diskussion um eine "Historische Psychologie", Heidelberg 1993, 34-48. Das Folgende ist nach Günther, z. T. wörtlich übernommen.

"Emotion" verstehe. Wer z. B. wie PAUL EKMAN (1984) als "Emotion" nur solche psychischen Zustände bezeichne, die mit einem distinkten und universalen (also kulturunabhängigen, genetisch determinierten) Gesichtsausdruck verbunden seien, für den sei bei Zugrundelegung dieser Begriffsbestimmung eine sich jenseits der genetischen Evolution vollziehende Historizität des Emotionalen kaum vorstellbar<sup>7</sup>. Wenn demgegenüber der Philosoph ROBERT C. SALOMON (1981) unter "Emotionen" ein komplexes System von Urteilen über die Welt, die Menschen und unsere Stellung in der Welt verstehe, sei auf der Grundlage eines solchen Begriffsverständnisses die Historizität des Emotionalen zumindest sehr naheliegend<sup>8</sup>. Solomon ist folgerichtig der Auffassung, dass es vermutlich keine universalen, kulturunabhängigen Emotionen gibt (Zorn sei z. B. ein kulturspezifisches Phänomen, während er für Ekman eine universale Grundemotion ist).

Die Historizitätsthese erweist sich somit als abhängig von den jeweils zugrundegelegten Definitionen psychologischer Termini. Obwohl Solomon und Ekman gleichlautende Ausdrücke gebrauchen, reden sie über Verschiedenes. Es stellt sich jedoch angesichts der unterschiedlichen Bestimmung von Emotion die Frage, welche Definition dem definierten Gegenstand mehr entspricht. Zugespitzt formuliert: Welche Definition von Emotion ist 'wahr', d. h. dem 'Gegenstand' angemessen? Die wissenschaftliche Relevanz einer Definition, so meint Günther, hat sich am Gegenstand zu messen, also durch den Vergleich der Definition mit der Sache. Aber was ist die "Sache" bzw. der "Gegenstand": Was ist die Psyche oder das Psychische? Wer überzeugt sei, dass es eine diesem Gegenstand angemessene Definition geben müsse, setze bereits ein gemeinsames Begriffs- und damit Gegenstandsverständnis voraus, das seinerseits nicht mehr vom Gegenstand her legitimiert werden müsse. Fehle dieses a priori vorausgesetzte gemeinsame Begriffs- und Gegenstandsverständnis, dann sei auch eine gegenstandsbezogene Begriffskritik nicht mehr möglich. Denn der Gegenstand selbst entziehe sich offensichtlich einer einzigen richtigen Bestimmung. Kein Begriff könne einen Gegenstand, der nicht unmittelbar zugänglich

---

<sup>7</sup> PAUL EKMAN, Expression and the nature of emotion, in: K. R. SCHERER/P. EKMAN (Hg.), Approaches to emotion, Hillsdale 1984, 319-343. Tatsächlich ist Ekman zu der Auffassung gelangt, es gebe (mindestens) sechs universale, also kultur- und geschichts-unabhängige Grundemotionen. Sind Emotionen also ahistorische, universale psychische Phänomene?

<sup>8</sup> ROBERT C. SOLOMON, Emotionen und Anthropologie. Die Logik emotionaler Weltbilder, in: Gerd KAHLE (Hg.), Logik des Herzens, Frankfurt a. M. 1981, 233-253.

sei, angemessen abbilden. Es wird stets zwischen unsichtbaren Objekten und deren Definitionen 'Risse' geben. Wenn aber ein Gegenstand abhängig ist von seiner Definition, dann ist es nicht mehr möglich, die eine Definition gegen die andere Definition auszuspielen. Denn den Gegenstand, der allein über die Richtigkeit entscheiden könnte, gibt es als solchen nicht.

Günther zeigt damit die Grenzen einer bloß gegenstandsbezogenen Legitimation von Begriffen auf. Diese Grenzen gelten sowohl für eine experimentell arbeitende wie für eine historische Gegenstandsanalyse. Da Günther der Auffassung ist, dass es eine gegenstandsbezogene Bestimmung von Emotion nicht gibt, plädiert er für eine normative, wertbezogene Begriffsbestimmung. In diese Wertorientierung müsste dann auch eine Vorstellung vom Menschen Eingang finden, die den Menschen nicht nur als Teilchen eines soziotechnischen Fortschritts sieht.

Wenn das, was Emotion (das Psychische) ist, als zweifelsfrei identifizierbares Phänomen nicht existiert, stellen sich zwei Fragen: Was ist das Objekt der Emotionsforschung? Was will sie über dieses Objekt in Erfahrung bringen bzw. welchen Gegenstand visieren die Wissenschaftsdisziplinen eigentlich an, die Emotionsforschung betreiben (Biologie, Neurophysiologie, Soziologie, Philosophie, Kunstgeschichte, Literaturwissenschaft u. a.)? Angesichts der skizzierten methodisch-theoretischen Aporie ist spezifischer zu fragen: Welchen Aspekten von 'Emotion' widmen sich die einzelnen Wissenschaftsdisziplinen mit welchen Fragen und wie konstruieren sie ihren Gegenstand mit? Das interdisziplinäre Gespräch über diese Frage ist dringend geboten – aber nur, wenn zuvor die disziplinären Kompetenzen geklärt sind.

Wenn sich das, was wir Emotion (bzw. Affekt) nennen, nicht nur unseren Bemühungen um eine präzise Bestimmung entzieht, sondern als Phänomen auf recht diffuse Weise existiert und eine höchst unzuverlässige Referenz für detaillierte ausgeklügelte Beschreibungen abgibt, dann können Literarhistoriker auch nicht genau sagen, welchem Phänomen die Funktionen, die Ausdrucksformen und literarischen Inszenierungen, die sie auffinden und beschreiben, überhaupt zuzuordnen sind. Damit aber befinden sich alle diejenigen, die sich mit den Codierungen von Emotionen befassen, in einer misslichen Situation. Denn sie befassen sich mit den Ausdrucksformen bzw. Codierungen von etwas, das sie gar nicht präzise bestimmen können. Sie analysieren die Funktionen von etwas, das sie nicht zu definieren imstande sind.

Angesichts dieser Aporie liegt die Gefahr nahe, die sekundären Erscheinungen (die Handlungsfolgen, die verbalen und nonverbalen Ausdrucksformen) mit der Unbekannten zu identifizieren: dem Affekt bzw. der Emotion.

### *III Was wollen wir wissen, wenn wir Emotionsforschung betreiben?*

Angesichts der definitorischen und sachlichen Unbestimmtheit des Gegenstands 'Emotion' erstaunt es nicht, dass die verschiedenen Wissenschaftsdisziplinen ganz Unterschiedliches an diesem Gegenstand interessiert. Ja, man kann behaupten, dass jede Disziplin ihren eigenen Gegenstand mit konstituiert bzw. konstruiert.

Mit dem WIR in der Überschrift zu diesem Abschnitt sind sehr verschiedene Disziplinen angesprochen:

- Historiker und Psychohistoriker möchten u. a. gerne wissen, was und wie die Menschen vergangener Epochen in bestimmten Situationen gefühlt, wie sie in bestimmten Situationen Emotionen vorgetäuscht und welche Ziele sie mit dieser Täuschung verfolgt haben;<sup>9</sup>
- Soziologen möchten vielleicht wissen, welche Rolle Gefühle im Zusammenleben der Menschen gespielt haben, z.B. bei gemeinsamen Erlebnissen (Ritualen, Feiern, Feindseligkeiten), und inwieweit sich Menschen in ihren Emotionen (Angst, Trauer, Scham, Zorn u. a.) an vorgegebenen Verhaltensmustern und Reaktionsmustern orientiert haben.<sup>10</sup>
- Literaturhistoriker möchten (bzw. sollten) wissen, mit welchen sprachlich-rhetorischen Techniken es Autoren gelungen ist, den Rezipienten den Eindruck zu vermitteln, was und wie diese oder jene poetische Gestalt (Minnesänger, Romanfigur) gefühlt hat;
- Medizinhistoriker interessiert, ob und inwiefern bestimmte emotionale Reaktionsmuster als krankhaft galten und welche Therapien für bestimmte Gefühlszustände vorgesehen waren (z. B. Melancholie, Liebeskrankheit, *desperatio* u. a.).

---

<sup>9</sup> WILLIAM M. REDDY, *The navigation of feeling. A framework for the history of emotions*, Cambridge 2001.

<sup>10</sup> HELENA FLAM, *Soziologie der Emotionen*, Konstanz 2002.

- Psychologen wollen erfahren, ob sich der emotionale Haushalt der Menschen zwischen Antike und Moderne verändert hat und ob sich gegebenenfalls die Leitemotionen im Laufe der Zeit gewandelt haben.<sup>11</sup>
- Pädagogen und Zivilisationstheoretiker interessieren sich dafür, wie den jungen Menschen bestimmte Gefühle anerzogen wurden bzw. ob ihnen die Unterdrückung bestimmter Emotionen (z. B. Zorn, sexuelles Begehren, Angst) vorgeschrieben wurde.
- Die Geistesgeschichte interessiert sich für die moralische und religiöse Bewertung von Emotionen in unterschiedlichen Epochen.<sup>12</sup>

Das größte Manko 'der' historischen Emotionsforschung sehe ich darin, dass diese hier separierten Frageansätze oft vermischt werden, d. h. dass die verschiedenen Disziplinen nicht ihre disziplinären Grenzen erkennen. Dadurch wird aber auch verunklart, welche Erkenntnisse von welchen Disziplinen erbracht werden können. Unwissenheit über die Möglichkeiten und Grenzen der eigenen Disziplin mündet schließlich in eine disziplinäre Beliebigkeit, die die Frage nach der Notwendigkeit der Existenz unterschiedlicher Disziplinen aufkommen lässt.

Der Grund für die Vermischung unterschiedlicher Frageansätze vor allem in der literarhistorischen Emotionsforschung liegt in der scheinbaren Identität von tatsächlich unterschiedlichen Gegenstandsbereichen.

Auszugehen ist zunächst von Emotionen als – historisch und kulturell bedingten – psychosozialen Phänomenen der Alltagswelt (1), die sich ihrerseits an verbalen und nonverbalen (körperbezogenen) Ausdrucksformen (1a und 1b) ablesen lassen oder sich als Handlungen äußern (1c). Dazu ist mit Vorstellungen, Konzepten und Bewertungen von Emotionen zu rechnen (1d). Die Emotionen der psychosozialen Realität können in einem seelischen 'Innenraum' gründen, aber auch als bloßes Handeln existieren.

Man würde nun erwarten, dass sich Literarhistoriker für diese alltagsweltlichen Emotionen wenig interessieren, da ihr Metier die Literatur, nicht die soziale Realität ist. Doch für Irritation in literaturwissenschaftlichen Arbeiten scheint

---

<sup>11</sup> DIETER ULICH/PHILIPP MAYRING, *Psychologie der Emotionen*, Stuttgart 2003.

<sup>12</sup> Vgl. etwa INGO KLITZSCH, *Persönliche Erfahrung und theologische Reflexion*, in: *Das Mittelalter* 14,1 (2008) [erschienen 2009], 98-119, zu Abaelards *Historia calamitatum*; CHR. HUBER, *Geistliche Psychogogie*, in: JAEGER/KASTEN (Hg.), *Codierungen von Emotionen*, 2003, 16-30.

der Umstand zu sorgen, dass auf Literaturebene scheinbar dieselben Phänomene beheimatet sind wie in der sozialen Realität: Auch hier scheinen wir Emotionen (2) zu begegnen, ebenso deren nonverbalen und verbalen Ausdrucksformen (2a und 2b), weiterhin Emotionen, die nur als Handlung wahrnehmbar sind (2c), und schließlich Konzepten von Emotionen (2d). Auch für die Literatur wird unterstellt, dass Emotionen im seelischen Innenraum eines Protagonisten existieren, aber auch in bloßem Handeln aufgehen können. Wegen dieser (angenommenen) Parallelität der Phänomene kommt es in literarhistorischen Studien immer wieder zu Vermischungen der Analyseebenen.

Wir müssen in der historischen Emotionsforschung, deren Thesen ja von Textanalysen abhängt, eine dreifache Abgrenzung des Gegenstandes vornehmen: 1. das Gefühl einer Person in der Alltagswelt (das uns freilich kaum direkt zugänglich ist); 2. den alltagsweltlichen Ausdruck dieses Gefühls in Form von körpersprachlichen Zeichen (Tränen, Schreien, Zittern, Erröten, u. a.), von verbalen Äußerungen oder von Handlungen (alle als *expression* bezeichnet); 3. die (textuelle oder bildliche) Darstellung des Gefühls (als *representation* bezeichnet), wobei diese Darstellung einerseits die alltagsweltlichen Ausdrucksformen umfassen kann: den körpersprachlich-nonverbalen Ausdruck (a), die sprachlichen Äußerungen (b), Handlungen (c), andererseits mittels einer allwissenden Erzählerfigur bzw. eines umfassend informierten Chronisten eine psychologisierende Innenschau (d) präsentieren kann (durch innere Monologe der Protagonisten oder durch Reflexionen des Erzählers).

#### *IV Gegenstände und Interessen der literarhistorischen Emotionsforschung*

In der Emotionsforschung der Literaturwissenschaft werden oft drei unterschiedliche Frageansätze vermischt: 1. literaturwissenschaftliche Studien im engsten Sinne (Emotionen werden als sprachliche Konstrukte eines literarischen Funktionsgefüges analysiert); 2. literaturwissenschaftliche Studien im weiten Sinne (die Emotionen der Protagonisten werden auf eine psychosoziale Realität bezogen); 3. kulturwissenschaftliche Arbeiten, die Literatur als Beweismaterial für eine 'Geschichte der Gefühle' heranziehen.

Hinsichtlich der Referentialität mittelalterlicher Emotionsdarstellungen sind vor allem drei Problemfelder anzusprechen: a. Visualität und Versprachlichung von Emotionen *in der Alltagswelt*; b. Körper als Zeichenträger vs. Sprache als

Zeichenträger *in Texten*, c. die Relation von Innen und Außen, d.h. Relation von innerer emotional-seelischer Befindlichkeit und äußeren Zeichen (verschiedene Körper/Seele-Relationierungen: harmonisch vs. widerspenstig).<sup>13</sup>

Bezeichnend für die Unsicherheit und mangelnde Reflektiertheit in der literaturwissenschaftlichen historischen Emotionsforschung ist der Umstand, dass einer der meistzitierten emotionsgeschichtlichen Sammelbände der letzten Jahre von den zwei Herausgebern mit einer je ganz unterschiedlichen Einleitung versehen wurde. Ich meine den Band "Codierungen von Emotionen im Mittelalter" (2003), hg. von C. Stephen Jaeger und Ingrid Kasten. (Dazu meine Rezension in *ZfdA* 135 (2006), 370-383). Stephen Jaeger interessiert sich ausschließlich für Gefühle, spricht von *feelings, sensibilities, emotions, history of feelings* und versteht die in dem Sammelband vereinigten Studien als einen Beitrag zu einer Geschichte der Gefühle. Er liest literarische Emotionsbeschreibungen als unmittelbare Indices für eine Geschichte psychischen Erlebens. Ingrid Kasten hingegen fokussiert die sprachlich-literarische Ebene, somit die "mediale Verfasstheit" der Gefühle. Freilich sollte auch ihrer Meinung nach die literaturwissenschaftliche Analyse von Gefühlsdarstellungen letztlich einer noch zu schreibenden "Geschichte der Gefühle" dienen.

In den letzten paar Jahren laufen in der germanistisch-mediävistischen Emotionsforschung tatsächlich zwei extreme Forschungsansätze nebeneinander her.<sup>14</sup> Die einen Vertreter meinen, in den literarischen Emotionsdarstellungen unmittelbar menschlich-alltagsweltlichen Gefühlen zu begegnen; sie ordnen dann den verschiedenen literarischen Figuren bestimmte Gefühle zu und bauen ihre Romananalyse auf psychologischen Überlegungen auf. Für sie hat nicht die literarische Inszenierung Vorrang, sondern das Gefühl. Überspitzt könnte man sagen: Für diese Vertreter besitzen die Romanfiguren ein eigenes psychisches Erleben, sie handeln nach eigenen psychologischen Gesetzen, und der Autor gibt diesen Gefühlen einen sprachlichen Ausdruck.

Die Vertreter der anderen Position behaupten, die Romangestalten besitzen überhaupt keine Gefühle, kein Innenleben; sondern die Autoren schreiben diesen Figuren irgendwelche Gefühle zu, die allerdings nur als Sprache, nur als literarisches Phänomen existieren.<sup>15</sup>

---

<sup>13</sup> Dazu R. SCHNELL, Emotionsdarstellungen im Mittelalter. Probleme und Aspekte der Referentialität: *ZfdPh* 127 (2008), 79-102, bes. 87-102.

<sup>14</sup> Ich selbst stehe eher zwischen den beiden Extremen (und werde dies auch begründen).

<sup>15</sup> Extreme Vertreterin ist Katharina PHILIPOWSKI (s.u.).

Wenden wir uns zuerst dem streng literaturwissenschaftlichen Frageansatz zu (Abschnitt A). Ihn interessiert die sprachlich-rhetorische Gemachtheit von Emotionsdarstellungen (Punkte 1-3), die moralische Bewertung von Emotionen (Punkt 4) und die Funktionsvielfalt von Emotionsdarstellungen (Punkt 5).

A: Fragen nach textimmanenten Phänomenen (Analyse der literarischen Stilisierung)

Hier interessieren Emotionen nicht als psychische Phänomene, sondern als literarische Produkte: a. Emotionsdarstellungen als Nachweis sprachlich-rhetorischer Kompetenz; b. Emotionen als Bausteine narrativer Strukturen (syntagmatische Funktion); c. Emotionsdarstellungen als Mittel zur Provokation von Emotionen bei den Rezipienten (vgl. R. SCHNELL: DVjs 2005 zu Ekeldarstellungen); d. Emotionen als ein Medium sozialer Kommunikation zwischen den Protagonisten. Im Einzelnen lassen sich folgende Gegenstandsbereiche literaturwissenschaftlicher Emotionsforschung benennen:

1. **Sprachmaterial:** Das Fragen nach dem Sprachmaterial, mit dem das oft Unsichtbare anschaulich gemacht wird: Metaphorik, Vergleiche, Bilder (Liebe-Feuer; Liebe – Amor schießt Pfeil; 'jemandem stehen die Haare zu Berge');

2. **Beschreibungstechniken:** Das Fragen nach den literarischen Techniken, die für die Darstellung von Emotionen eingesetzt werden. Dabei lassen sich drei Beschreibungsarten unterscheiden:

a. **KÖRPER:** die Beschreibung von Emotionen mit Hilfe der Beschreibung körperlicher Veränderungen.

b. **MONOLOGE:** die Beschreibung von Emotionen, die nicht am Körper ablesbar sind oder die von den betroffenen Menschen geheim gehalten werden, mit Hilfe von inneren Monologen (Introspektive) der Romanfiguren oder von 'Seelenanalysen' durch den Dichter. Diese Beschreibungstechniken vermitteln den Rezipienten den Eindruck vom Emotionszustand einer Figur.

c. **HANDLUNG:** Emotionen werden als Handlung vorgestellt und sind aus der Handlung zu erschließen (einem Verwundeten helfen: Mitleid; vor einem Gegner zurückweichen: Angst).

3. **Medium emotionaler Artikulation:** mündlich/schriftlich.<sup>16</sup>

---

<sup>16</sup> Vgl. R. SCHNELL, Medialität und Emotionalität: GRM 55 (2005), 267-282; MIREILLE SCHNYDER (Hg.), Schrift und Liebe in der Kultur des Mittelalters, Berlin/New York 2008.

4. **Bewertung von Emotionen:** Fragen nach der Bewertung von Emotionen innerhalb eines Textes, sowohl vom Erzähler wie auch von anderen Protagonisten: z. B. Verurteilung des *zorn* Alexanders des Großen; Lob für die *erbermde* einer Frau.

5. **Funktionalität:** Das Fragen nach den strukturellen Funktionen von Emotionen innerhalb eines Textes. In einem literarischen Text besitzt die Beschreibung eines emotionalen Zustandes nicht nur eine informative Funktion für die jeweilige Einzelszene, sondern oft noch eine Verweisfunktion: Sie stellt eine Beziehung zu anderen Szenen mit ähnlichen oder konträren Emotionen her. Emotionsbeschreibungen fungieren so als Teile des Bedeutungsgefüges eines ganzen Textes (syntagmatische Funktion). Sie stehen in einem Analogie- oder Kontrastverhältnis zueinander.

Alle Emotionsstudien, die sich allein mit den Gefühlen von Romanfiguren befassen und solche Feststellungen treffen wie "er hätte doch so oder so handeln müssen" oder "er handelte aus Minderwertigkeitskomplexen heraus" oder "er hat die Erfahrungen seiner Kindheit noch nicht verkraftet", alle diese Studien psychologisieren, indem sie so tun, als ob die Romanfiguren ihr Leben selbst bestimmen könnten und für ihr Sosein selbst verantwortlich wären. Demgegenüber ist darauf zu verweisen, dass die Romanfiguren von den Zielen abhängen, die die mittelalterlichen Autoren mit ihnen verbinden: Was die Romanfiguren denken und fühlen, ist abhängig von den Funktionen, die sie im Text zu erfüllen haben.<sup>17</sup>

Demgegenüber wird oft behauptet, die emotionale Reaktion von Protagonisten auf ein Ereignis in der Romanhandlung habe den Zweck, in den Rezipienten eine ähnliche emotionale (also empathische) Reaktion hervorzurufen. Das hieße dann, dass wir anhand solcher Emotionsdarstellungen die mutmaßlichen emotiven Reaktionen der mittelalterlichen Menschen erschließen könnten. Dies behaupten EMING (u. a. 2001)<sup>18</sup> und BRANDSMA (2006 u.

---

<sup>17</sup> Es ist erstaunlich, dass schon frühe Emotionsanalysen diese Einsicht beherzigen, z. B. CAROL K. BANG, Emotions and attitudes in Chrétien de Troyes' *Erec et Enide* and Hartmann von Aue's *Érec der wunderaere*. PMLA 57 (1942), 297-326. Hier wird nicht psychologisiert, sondern alle Veränderungen hinsichtlich der emotionalen Disposition auf die poetischen Ambitionen Hartmanns zurückgeführt. Also nicht von der Romanfigur her, sondern vom Autor her argumentiert!

<sup>18</sup> JUTTA EMING/INGRID KASTEN/ELKE KOCH/ANDREA SIEBER, Emotionalität und Performativität in narrativen Texten des Mittelalters: Paragrana 10,1 (2001), 215-233 (auch abgedruckt in: 'Encomia-Deutsch'. Sonderheft der Deutschen Sektion der International Courtly Literature Society, hg. CHRISTOPH HUBER, Tübingen 2000, 42-60).

2008).<sup>19</sup> Doch auch bei diesen Reaktionen von Romanfiguren ist neben der möglichen paradigmatischen (wirkungsästhetischen) Funktion<sup>20</sup> eine syntagmatische Funktion zu beachten (s. u.).

Also nicht nur die Emotionsdarstellung einer Hauptfigur erfüllt bestimmte Funktionen, sondern auch die Darstellung der emotionalen Reaktionen von 'Zuschauern' im Text auf ein Ereignis im Text.

#### EIN BEISPIEL

Im 12. Buch des 'Parzival' schildert Wolfram, wie Gawan mit seinem Pferd ein reißendes Gewässer zu überqueren versucht, um ins Reich von Orgeluses Erzfeind Gramoflanz einzudringen. Orgeluse bleibt mit ihrem Pferd zurück und verfolgt aus der Ferne Gawans Aktionen. Mitten in die breite Schilderung von Gawans gefährlichem Unternehmen hat Wolfram einen einzigen Vers gesetzt, der aus der momentanen Fokussierung des Erzählers völlig herausfällt. Dieser eine Vers wendet den Blick von Gawan ab und richtet ihn plötzlich auf Orgeluse, aber eben nur einen einzigen Vers lang. Dieser eine Vers lautet: *des weinde iedoch diu herzogin*. ("Darüber [d.h. über den drohenden Sturz Gawans] musste sogar die Herzogin (d. h. Orgeluse) weinen" [Pz. 602,18]).<sup>21</sup> Dieser Satz macht nur Sinn, wenn er als zum Publikum gesprochen gedacht wird. Die bislang gegenüber Gawan abweisende, ja ihn verspottende Orgeluse lässt hier zum ersten Mal ein Anzeichen von Anteilnahme an Gawans gefährlichen Aktionen erkennen. Wolfram macht die entscheidende emotionale Zäsur deutlich mit diesem einen Vers. Er verständigt sich über Gawan hinweg, der von diesen Tränen nichts bemerkt, mit dem Publikum über die psychisch-seelische Befindlichkeit einer Protagonistin. Dadurch gewinnt der Vers, der zunächst nur eine emotionsrelevante Aussage macht, zusätzlich eine narrative Funktion: Er markiert für den Rezipienten eine Wende in der Beziehung Gawan/Orgeluse.<sup>22</sup>

---

<sup>19</sup> S. u.

<sup>20</sup> Die Beschreibung der Emotion eines Protagonisten soll die Rezipienten zu animieren, diese oder jene Emotion nachzuempfinden.

<sup>21</sup> WOLFRAM VON ESCHENBACH, *Parzival*. Studienausgabe. Mittelhochdeutscher Text nach der sechsten Ausgabe von KARL LACHMANN, Übersetzung von PETER KNECHT, Einführung zum Text von BERND SCHIROK, Berlin/New York 1998.

<sup>22</sup> Die Szene aus Wolframs 'Parzival' widerlegt übrigens die von Literaturwissenschaftlern immer wieder vorgebrachte These (s. u.), wonach die emotionalen Reaktionen im Text dazu dienen, in den Rezipienten ähnlichen Reaktionen zu provozieren. Denn keine(r) der Rezipienten kann emotional wie Orgeluse reagieren, weil niemand ein entsprechendes Verhältnis

Anhand dieses Beispiels lässt sich ein weiterer Aspekt verdeutlichen: Welche Implikationen hat die Versprachlichung körperlicher Ausdrucksformen? Es geht um die Differenz von Visualität und Versprachlichung. Mit der Versprachlichung wird der körperliche Ausdruck einer Emotion (ablesbar an Gestik, Mimik, Gebärde) in eine andere Qualität überführt: Körper wird zum Wort. Was 'ursprünglich' auf der Oberfläche des Körpers als direkter Ausdruck eines inneren Vorgangs visuell zugänglich war, wird nun in einem anderen Medium dargeboten und damit in seiner Substanz, aber auch in seiner Funktion verwandelt. Denn als medial vermitteltes Phänomen rückt es nun in neue Verweiszusammenhänge (syntagmatische Funktionen) ein. Für die Rezipienten eines Textes ist der Körper eines Protagonisten nicht mehr per Augen zugänglich, sondern 'nur' noch per Sprache. Mit der Versprachlichung ist eine viel stärkere Subjektivierung und Wertung eines Geschehens verbunden als im Fall einer eigenen visuellen Wahrnehmung. Diese Feststellung trifft auch auf das polizeiliche Protokoll eines Unfallhergangs zu im Unterschied zur visuellen Zeugenschaft. Im Falle eines literarischen Textes kommt nun aber ein entscheidender Aspekt hinzu: die Ästhetisierung der sprachlichen Vermittlung körperlicher Vorgänge. Ein körperliches Zeichen wird nicht nur zu einem sprachlichen Zeichen, sondern dieses sprachliche Zeichen wird zum bedeutungstragenden Element innerhalb eines literarischen Konzepts. Deshalb ist zu dessen Entschlüsselung viel mehr erforderlich als die sinnliche Wahrnehmung und mehr als bei der Lektüre eines Polizeireports: etwa das Zusammensehen unterschiedlicher Romanszenen auf gemeinsame und unterschiedliche 'Signale' hin.<sup>23</sup> Das körperliche Merkmal, an dem in der Alltagswelt eine Emotion abgelesen werden konnte, wird nun in ein neues Zeichensystem integriert: das Verweissystem eines poetischen Textes. Dadurch aber stellt sich die Frage, ob die in einer Dichtung präsentierte Emotion überhaupt noch auf die alltagsweltliche Emotion bezogen werden darf. Oder anders gefragt: Worauf referiert die in einer Dichtung beschriebene Emotion – wenn nicht auf sich selbst?

Diese Überlegungen zum Zeichen- bzw. Referenzstatus von Emotionsdarstellungen sollen nun systematisiert werden.

---

zur Gawan-Figur hat. Die Position des Beobachters im Text ist kategorial verschieden von der Position des Betrachters des Textes.

<sup>23</sup> Vgl. R. SCHNELL, Emotionsdarstellungen im Mittelalter: *ZfdPh* 127 (2008) 79-102, hier 89-98.

Nicht im Zentrum stehen hier mögliche Korrespondenzen zwischen literarisch inszenierten und lebensweltlichen Emotionen, sondern es geht um die Referenzqualität der bei Emotionsdarstellungen erwähnten Gesten, Gebärden und Körperzeichen, also um deren Zeichenstatus: Wie lassen sich Emotionen an (äußeren) Zeichen ablesen? Setzt man das konventionelle Zeichenmodell von Signifikant und Signifikat als theoretische Grundlage an, so scheint es zunächst unproblematisch zu sein, in bestimmten Situationen von gewissen Körperzeichen (Tränen, Erröten, Schreien, Erblassen u. a.) auf eine bestimmte Emotion zu schließen.

Doch eine gewisse Unsicherheit bei der Relationierung von Zeichen und Bezeichnetem zeigt sich schon in der unterschiedlichen Terminologie für die Signifikanten (z. B. Körperzeichen). In der literaturwissenschaftlichen Emotionsforschung werden die körperlichen Merkmale, die in einem Text auf eine Emotion hinweisen, sowohl *Symptome*<sup>24</sup> (eigentlich ein medizinischer Terminus) wie auch *Zeichen*<sup>25</sup> genannt. Mit dem Terminus *Symptom* unterstellt man aber im Falle von Emotionalität eine eindeutige Zeichenrelation: Ein körperlich sichtbares Merkmal zeigt eine meist unsichtbare Ursache an. Es gibt kein Symptom ohne die Annahme eines diesem Symptom vorgängigen inneren Prozesses.

Bei der Verwendung des Terminus *Zeichen* hingegen gestaltet sich die Bestimmung der Relation von Signifikant und Signifikat etwas schwieriger. Denn gemeinhin werden in der Semiotik zumindest dreierlei Zeichen unterschieden: ikonische (abbildende) Zeichen, die eine Ähnlichkeit zwischen Signifikant und Signifikat aufweisen (z. B. bei Figurengedichten); indexalische (hinweisende) bzw. 'natürliche' Zeichen (*signa naturalia*) (Spur – Tier; Rauch – Feuer; rote Flecken – Masern; Gesichtsausdruck – Gemütsverfassung); symbolische (verabredete, intentionale, nichtabbildende, auch willkürliche) Zeichen (*signa data*). Der Terminus *Symptom* entspricht also nur einer der drei mit dem Terminus *Zeichen* benennbaren Relationen (dem indexalischen Typ), ist deshalb 'eindeutiger' als der Zeichenbegriff und kann nicht gleich-bedeutend mit *Zeichen* stehen. Während Schreie und Tränen als unmittelbare, natürliche Zeichen (vergleichbar den 'Symptomen'!) gelten können, ist der Stratorendienst Siegfrieds im 'Nibelungenlied' ein kulturell vereinbartes Zeichen (vergleichbar dem

---

<sup>24</sup> M. RIEKENBERG, *Literale Gefühle*, Frankfurt a. M. 2006, 51, 135 f., 157, 160 u. ö.

<sup>25</sup> BUMKE, *Emotion und Körperzeichen*, in: *Das Mittelalter* 8,1 (2003), 13-32.

'Symbol').<sup>26</sup> Wenn sich ein Bittsteller oder ein um Gnade flehender Vasall seinem Lehensherrschaft zu Füßen wirft, darf und soll dies als (konventionelles, symbolisches) Zeichen für seine innere Zerknirschung gedeutet werden.<sup>27</sup> Von Symptomen zu sprechen, wäre hier fehl am Platze. Es gilt also zwischen 'natürlichen' und kulturell vermittelten gestischen Ausdrucksformen von Emotionen zu unterscheiden. Dies hat Konsequenzen für das, was in der literarhistorischen Emotionsforschung mit 'Codierung von Emotionen' benannt wird.

Ich unterscheide eine zweifache 'Codierung':

Für die literaturwissenschaftliche Emotionsforschung stellt sich die Frage, was sich ändert, wenn ikonische, indexalische oder symbolische Zeichen der Alltagswelt in einen sprachlich-literarischen Text Eingang finden, und zwar zur Kennzeichnung von Emotionen. Geht man von der weithin akzeptierten Auffassung aus, wonach Sprache ein System arbiträrer (willkürlicher) Zeichen darstellt, so wird der Transformationsprozess bei symbolischen Zeichen – da ebenfalls von arbiträrer Natur – nicht so gravierend ausfallen wie bei den indexalischen bzw. 'natürlichen' Zeichen. (Denn in Texten ist alles ein Zeichen und trägt Bedeutung; in der sozialen Realität besitzt nicht alles einen symbolischen Charakter.)<sup>28</sup> Oder ist es eher umgekehrt: Kann die literarische Beschreibung von *signa naturalia* ('Symptomen') auch in einem Text einem Signifikat leichter zugeordnet werden als die sprachliche 'Wiedergabe' von *signa data*?

Nehmen wir ein beliebiges Textbeispiel. Nachdem Kriemhild von einem ihrer Diener erfahren hat, dass ein Leichnam vor ihrem Gemach liege, ahnt sie sofort, dass es ihr Mann sei, und fällt in Ohnmacht. Dann aber kommt sie wieder zu sich und schreit ihren Schmerz hinaus:<sup>29</sup>

*Dô si mit ir vrouwen zem münster wolde gân,*

---

<sup>26</sup> JAN-DIRK MÜLLER, Visualität, Geste, Schrift. Zu einem neuen Untersuchungsfeld der Mediävistik: ZdPh 122 (2003), 118-132; DERS., Writing – speech – image. The competition of signs, in: STARKEY/ WENZEL (Hg.), Visual culture and the German middle ages, New York 2005, 35-52.

<sup>27</sup> GERD ALTHOFF, Empörung, Tränen, Zerknirschung. 'Emotionen' in der öffentlichen Kommunikation des Mittelalters, in: FMSt 30 (1996) 60-79; DERS., Gefühle in der öffentlichen Kommunikation des Mittelalters, in: CLAUDIA BENTHIEN u. a. (Hg.), Emotionalität, Köln u. a. 2000, 82-99; DERS., Rituale – symbolische Kommunikation, in: GWU 50 (1999), 140-154.

<sup>28</sup> MÜLLER, Writing (wie Anm. 26), 38 f.

<sup>29</sup> Das Nibelungenlied, nach der Ausgabe von KARL BARTSCH hg. von HELMUT DE BOOR, Wiesbaden 171963, 167. Für unsere Argumentation können die Überlieferungsprobleme ausgeklammert werden.

*dô sprach der kameraere: "jâ sult ir stille stân!  
ez lît vor disem gademe ein ritter tôt erslagen."  
dô begonde Kriembilt vil harte unmaezliche klagen. (Str. 1007)  
Ê daz si reht' erfunde daz iz waere ir man,  
an die Hagenen vrâge denken si began,  
wie er in solde vristen; do wart ir êrste leit.  
von ir was allen vrenden mit sînem tôde widerseit. (Str. 1008)  
Dô seic si zuo der erden, daz si niht ensprach.  
die schoenen vrendelôsen ligen man dô sach.  
Kriembilde jâmer wart ummâzen grôz.  
do erschre si nâch unkerfte daz al diu kemenâte erdôz. (Str. 1009).  
Dô sprach daz gesinde: "waz ob ez ist ein gast?"  
daz bluot ir ûz dem munde von herzen jâmer brast.  
dô sprach si: "ez ist Sîfrit, der mîn vil lieber man:  
ez hât gerâten Prûnhilt, daz ez hât Hagene getân." (Str. 1010).*

Dieses 'zu Boden Sinken', das 'Nicht sprechen Können', dann das Schreien nach dem Erwachen aus der Ohnmacht: all dies sind Körperzeichen (*signa naturalia*, indexalische Zeichen), die einen ungeheuren Schmerz (Signifikat) anzeigen. Sind sie es aber auch in einem Text, der mit Mitteln der literarischen Inszenierung arbeitet und somit 'Natürliches' in ein ästhetisches Gebilde umformt? Man muss hier differenzieren nach Protagonist und Rezipient.

Möglichen Betrachtern *im Text* ('Betrachtern ersten Grades') dürfte es nicht schwer gefallen sein, anhand von Kriemhilds Körperzeichen auf deren großen Schmerz zu schliessen. Wie aber steht es mit den Rezipienten *des Textes* ('Betrachtern zweiten Grades')? Sie sehen die Körperzeichen (*signa naturalia*) nicht, sondern lesen oder hören eine sprachlich-literarisch 'vermittelte' Beschreibung dieser Körperzeichen.<sup>30</sup> Die für die *Beobachter im Text* leicht dechiffrierbaren *signa naturalia* (Ohnmächtig werden, Schreie) verlieren für den *Rezipienten des Textes* ihren eindeutigen Referenzstatus. Sie nehmen eine andere Qualität an. Denn das auf der Handlungsebene von den Protagonisten visuell wahrnehmbare Körperzeichen verwandelt sich für die Rezipienten in Sprach-

---

<sup>30</sup> Auch jede Ich-Aussage eines Protagonisten in einer Erzählung ist eben keine alltagsweltliche Ich-Aussage mehr, sondern eine vom jeweiligen Autor gesteuerte und mit zusätzlichen Bedeutungen versehene Aussage.

zeichen, deren 'Dekodierung' um einiges komplexer abläuft. Denn in die Schilderung der äußeren Handlungen (Niedersinken, ohnmächtig Daliegen, Schreien) fügt der Erzähler/Autor für den Rezipienten zusätzliche Informationen ein, die dem Protagonisten im Text verborgen sind: Kriemhild denkt sofort an das Gespräch mit Hagen, in dem dieser sie nach möglichen gefährdeten Stellen an Siegfrieds Körper ausgefragt hatte (Str. 897 f.). Damit aber reiht sich die aktuelle Beschreibung von Kriemhilds Schmerz in einen weiter gespannten narrativen Zusammenhang. Zur Klage um den Tod ihres Mannes tritt – so können die Rezipienten mutmaßen – möglicherweise die Wut über die doppelte Hinterlist Hagens (gegenüber Kriemhild und gegenüber Siegfried). Zugleich verbinden sich in Kriemhilds Reaktion sowohl Reflexion (*denken*) als auch Emotion. Damit aber verbleibt Kriemhilds Schmerz nicht in der äußeren Klagegebärde,<sup>31</sup> sondern es öffnet sich – aber nur für die Rezipienten! – der Blick in das Innere der Protagonistin. Emotion, Reflexion und Kognition lassen einen psychischen Innenraum entstehen.

Die Klageszene enthält eine weitere, nur den Rezipienten des Textes ersichtliche 'Bedeutung' und wird somit zum symbolischen Zeichen: Während die Gefolgsleute noch eine andere Identität des Toten für möglich halten, steht für Kriemhild fest: Da liegt ihr toter Gatte (Nibelungenlied, Str. 1007 u. 1008). Durch diesen Kontrast zweier Perspektiven wird die innige Verbindung Kriemhilds und Siegfrieds verstärkt und der ungeheure Schmerz Kriemhilds umso begründeter – für die Rezipienten. Kriemhilds Klagegebärden werden also für die Rezipienten mit zusätzlichen (symbolischen) Bedeutungen angereichert: Das Klagen bedeutet zugleich 'Liebe'.

Mit dem medialen Wechsel von der visuellen Wahrnehmung eines sichtbaren Vorgangs (im Text) zur Rezeption der sprachlich-literarisch gestalteten Wiedergabe desselben Vorgangs wandeln sich zugleich die *signa naturalia* in *signa data*, die einer neuen Zeichen- und Bedeutungsordnung angehören:<sup>32</sup> Sie zeigen sich nicht mehr unmittelbar, sondern sind in sprachliche Zeichen verwan-

---

<sup>31</sup> Der Heldenepik wird, für einige Passagen durchaus begründet, von der Forschung die Darstellung eines psychischen Innenraumes abgesprochen; vgl. RIDDER, Kampffzorn (wie Anm. 38); JAN-DIRK MÜLLER, Spielregeln ... 1998, 204 ff.

<sup>32</sup> EUGENIO COSERIU, Zeichen, Symbol, Wort, in: T. BORSCHKE/ W. STEGMAIER (Hg.), Zur Philosophie des Zeichens, Berlin 1992, 3-27, stellt die kritische Frage, ob die nichtsprachlichen Zeichen mit den sprachlichen Zeichen überhaupt zur selben Gattung gehören.

delt (damit 'codiert').<sup>33</sup> Sie gehören nun einem 'neuen' Zeichensystem an, das in viel stärkerem Maße als die sichtbare Welt von Arbitrarität bestimmt ist<sup>34</sup> und deshalb nicht so leicht zu deuten sind wie visuell erkennbare Zeichen. Wegen des eingetretenen Wechsels der ursprünglichen 'natürlichen Zeichen' in eine neue Zeichenklasse dürfte es sich auch verbieten, für körperlich sichtbare Merkmale von Emotionen (Schreien, Erblassen, Erröten, Zittern u.a.) von Symptomen zu sprechen.<sup>35</sup> Denn was für die soziale Realität gilt, gilt nicht in gleicher Weise für die literarische Darstellung. Während indexalische Zeichen in der sozialen Realität – normalerweise – nicht intentional als Zeichen erzeugt werden, sondern lediglich Anzeichen von etwas sind (Rauch – Feuer, Fieber – Krankheit, dunkle Wolken am Himmel – baldiger Regen), werden sprachliche Zeichen intentional als Zeichen eingesetzt.<sup>36</sup> Was für die Protagonisten im Text noch den Status von *signa naturalia* haben mag, nimmt aus der Perspektive der Rezipienten den Rang von *signa data* (verabredeten, arbiträren Zeichen) an. Damit werden sie für neue Bedeutungen verfügbar. Denn die Körperzeichen Kriemhilds bilden einen – wenn auch winzigen – Baustein in einer komplexen Erzählstrategie des Dichters, die also ein besonderes Verhältnis von Autor und Rezipient voraussetzt.

Es ist zu bedenken, dass wir es nicht mit einer bloßen Umsetzung von Körperzeichen in Sprache zu tun haben (dies würde ja auch für einen Polizeireport gelten), sondern mit einer sprachlich-rhetorischen Ausgestaltung von ästhetischem Anspruch. Dadurch können den solchermaßen vermittelten *signa naturalia* weitere Bedeutungen zuwachsen. So stellt sich eine doppelte 'Codierung' ein. Denn die literarische Beschreibung des Verhaltens bzw. der Körperzeichen einer schmerzerfüllten Person in einem narrativen Text kann über die Einzelszene hinaus Verweischarakter annehmen, also weitere Funktionen übernehmen und somit weitere Bedeutungen adaptieren. Die Einzelbeschrei-

---

<sup>33</sup> Wenn man die Zeichen selbst zum Bezeichneten macht, hat freilich das skizzierte Zeichenmodell ausgedient. Dieser Fall tritt ein bei der Auffassung, Emotionen existierten nur als Handlungen oder als Geste. Dann verweisen Handlungen oder Gesten nicht auf etwas anderes (Emotionen), sondern sie selbst sind Emotionen. Demnach fallen Signifikant und Signifikat zusammen. Innerhalb einer literarischen Emotionsdarstellung können zwar solche Handlungen und Gesten eine neue Zeichenfunktion erhalten, doch nicht die Funktion, auf eine Emotion zu verweisen.

<sup>34</sup> Zu Abstufungen auch in der visuellen Welt vgl. MÜLLER, *Visualität* (wie Anm. 26), 122 f.

<sup>35</sup> Dies tut RIEKENBERG, *Literale Gefühle* (wie Anm. 24), 6, Anm. 25, und 143 f. sowie 160; s. o. Anm. 38.

<sup>36</sup> Ausgenommen sind die affektausdrückenden Wörter ('Igitigit', 'Mist', 'schade').

bung tritt in ein weiteres narratives Beziehungssystem ein. In unserem Textbeispiel aus dem 'Nibelungenlied' kann die Schmerz-Beschreibung z. B. dazu dienen, die späteren hasserfüllten Aktionen Kriemhilds verständlich zu machen. Sie weist möglicherweise zurück auf Kriemhilds Falkentraum zu Beginn der Handlung (Aventiure 1), wobei das Verbindungsglied mit dem Stichwort *leit* (Str. 13,4 und 1008,3) hergestellt wird. Die Darstellung der heftigen Ausdrucksformen der Klage kann aber auch den Zweck haben, die tiefe Liebe Kriemhilds kenntlich zu machen.<sup>37</sup> Die Darstellung der klagenden Kriemhild im 'Nibelungenlied' hat es also möglicherweise weniger auf die Beschreibung einer Emotion abgesehen als auf das Herausarbeiten von textimmanenten *Bedeutungen dieser Emotion*. Wir müssen in unserem Fall damit rechnen, dass – bei ein und derselben Emotionsdarstellung – symbolische Zeichenfunktionen über 'natürliche', indexalische Zeichenfunktionen (ein 'realistisches' Bild von Schmerz vermitteln wollen) siegen.

Nicht gänzlich auszuschließen ist freilich, dass die Darstellung von Kriemhilds Schmerz auch auf einen emotionalen Effekt auf Seiten der Rezipienten zielt. Damit möchte der Autor in eine Kommunikation mit den Rezipienten eintreten.<sup>38</sup> Damit wäre dann doch noch eine Referentialität zwischen literarischer Emotion und lebensweltlicher Emotion hergestellt. Auch diese Absicht aber würde die beschriebenen Körperzeichen über den Status bloßer *signa naturalia* hinausheben und sie zu *signa data* werden lassen, weil der Autor eben nicht nur eine Beschreibung von *signa naturalia* beabsichtigt, sondern deren Beschreibung so 'manipuliert', dass eine emotionale Wirkung bei den Rezipienten herauspringt.<sup>39</sup> Damit werden die *signa naturalia* in eine andere Zeichenordnung eingerückt.<sup>40</sup>

---

<sup>37</sup> Zu dieser Zeichenfunktion von literarisch gestalteten Klagegebärden vgl. auch KOCH, Trauer und Identität, 2006, 49.

<sup>38</sup> Vgl. auch KLAUS RIDDER, Kampfzorn, in: BERTELSMEIER-KIERST/YOUNG (Hg.), Eine Epoche im Umbruch, Tübingen 2003, 221-248, hier 246 f.

<sup>39</sup> Bei bildlichen Darstellungen gestaltet sich die Relation von *signa naturalia* und *signa data* noch komplexer. Denn die Rezipienten sind versucht, die am Körper wahrnehmbaren 'Zeichen' von Emotionen für *signa naturalia* zu halten. Doch diese visuell wahrgenommenen Körperzeichen sind bereits durch den Prozess der Ästhetisierung gegangen und somit zu *signa data* geworden. Sie erfüllen eine bestimmte Funktion für die Gesamtkonzeption eines Bildes. Die körperliche "expression" einer Emotion hat sich zur künstlerischen "representation" gewandelt.

<sup>40</sup> Weniger gravierend ist die Differenz zwischen körpersprachlichem Emotionsausdruck in der Realität und dessen literarischer Darstellung dann, wenn bereits der körperliche Ausdruck einer Emotion eindeutig kulturell bedingt ist und sich an gesellschaftlichen Konventionen orientiert. Diese Körperzeichen müsste man als *signa data* einstufen. Das hätte zur

Wir haben es mit einem äußerst komplexen Vorgang zu tun, bei dem sich die Neuschöpfung eines Dichters und der traditionellen Vorstellungen verpflichtete Verstehensprozess der Rezipienten auf intrikate Weise mischen. Denn im Normalfall wird der Leser/Hörer dieser Textstelle (Nibelungenlied, Str. 1008 u. 1009) die einzelnen scheinbaren *signa naturalia* (zu Boden fallen, Verstummen, dann Schreien) eben doch mit seinem Erfahrungswissen abgleichen (s. o.), eine entsprechende selbsterlebte oder gehörte Szene aufrufen und folgendes Fazit ziehen: Hier ist eine weibliche Gestalt von einem großen Schmerz überwältigt worden, 'ablesbar' (nicht 'sichtbar'!) an ihrer ganz unmittelbaren emotionalen Reaktion. Dabei erleichtert die Verwendung des semantisch eindeutigen Wortes *jâmer* (Str. 1009,3) die semiotische Inbezugsetzung von Klagegebärden (Signifikanten) und Schmerz (Signifikat).

Einem polizeilichem Protokoll, das auf einen tatsächlichen Vorfall Bezug nimmt, und der literarischen Beschreibung einer vergleichbaren emotionalen Szene ist zunächst gemeinsam, dass etwas visuell Wahrnehmbares in Sprache 'übersetzt' wird. Während jedoch das Protokoll möglichst getreu ein tatsächliches Geschehen referieren möchte, setzen sich literarisch-rhetorische Darstellungen gewöhnlich andere Ziele. Sie praktizieren nicht nur den Akt der Verbalisierung von sichtbaren Vorgängen, sondern heben das Verbalisierte auf eine zweite Bedeutungsebene, indem sie diese Verbalisierung ästhetischen Zielsetzungen unterordnen, die mit den potentiell vergleichbaren Vorgängen in der Realität noch weniger zu tun haben als das polizeiliche Protokoll. Die literarische Emotionsdarstellung gerät in den Sog neuer (textimmanenter!) Zielsetzungen, die eine außertextuelle Referenz vergessen lassen. Sie fügt sich in ein autoreferentielles Bedeutungsnetz ein und folgt deren Darstellungsregeln.<sup>41</sup>

Zu diesen Regeln gehört etwa auch der Ehrgeiz eines Autors, seine sprachliche Kompetenz unter Beweis zu stellen. Dies schließt die Möglichkeit ein, dass die Darstellung einer Emotion zur Demonstration dieser Kompetenz instrumentalisiert wird – und somit auf sich selbst verweisen will und auf nichts sonst. Weiter ist damit zu rechnen, dass ein Autor mit seiner Emotionsdarstellung

---

Folge, dass wir es bei der literarischen Darstellung eines solchermaßen konventionellen körpersprachlichen Emotionsausdrucks mit einem zweifach codierten Körperzeichen zu tun hätten. Es läge dann kein Wandel vom *signum naturale* in ein *signum datum* vor, sondern 'nur' die Steigerung eines bereits codierten Zeichens zu einem doppelt codierten Zeichen.

<sup>41</sup> Mittelalterliche historiographische Werke wären wohl zwischen diesen beiden Extremen (Protokoll und Roman) einzuordnen.

eine emotionale Wirkung auf die Rezipienten auszuüben bestrebt ist und deshalb möglicherweise seine Farben etwas 'dick aufträgt'. Auch hier ist eine Emotionsdarstellung nicht 'realen' Emotionen verpflichtet, sondern einer bestimmten Erzählstrategie.<sup>42</sup>

Mit gutem Recht könnte man also den skizzierten Befund als eine "doppelte Codierung" von Emotionen bezeichnen: die erste Stufe wäre die Versprachlichung von Emotionen überhaupt; die zweite Stufe die ästhetisch-rhetorische Ausprägung der Versprachlichung.

Im Zusammenhang mit diesen Überlegungen zur Semiotik der Emotion ist kurz auf eine missverständliche Terminologie einzugehen, die sich in der Geschichts- wie Literaturwissenschaft breitmacht. In einem Aufsatz über den Prozess männlicher Sozialisation im 'Herzog Ernst' (12. Jh.) stellt Ingrid Kasten<sup>43</sup> "in den letzten beiden Jahrzehnten ein wachsendes Interesse an der Emotionsforschung" fest (S. 53) und meint im Hinblick auf die Geschichtswissenschaft, diese sei besonders erfolgreich mit ihrer Differenzierung zwischen kollektiven Emotionsstandards und individueller emotionaler Erfahrung sowie mit ihrer Analyse des "Zeichencharakters von Emotionen und Gesten in der politischen Kommunikation" (ebd.). Diese letztere Formulierung Kastens ("Zeichencharakter von Emotionen und Gesten") zielt auf die Arbeiten von Gerd Althoff, erscheint aber missverständlich.<sup>44</sup> Denn sie spricht dem Bezeichnenden (Gesten) und dem Bezeichneten (Emotionen) gleichermaßen Zeichencharakter zu. Doch nur Gesten können Zeichen sein, nicht die Emotionen, die oft nur über die Gesten wahrnehmbar sind. Was aber nicht sichtbar ist – eine Emotion –, kann nicht als Zeichen gelesen werden.<sup>45</sup> Zumindest

---

<sup>42</sup> Weiterhin kommt vor, dass ein Dichter sich bemüht, seiner Emotionsdarstellung ironische oder parodistische Töne beizumischen, um sich sogar von literarischen Darstellungsmodellen zu distanzieren.

<sup>43</sup> INGRID KASTEN, Emotionalität und der Prozess männlicher Sozialisation, in: DIES. u. a. (Hg.), *Kulturen der Gefühle in Mittelalter und Früher Neuzeit* (Querelles 7), Stuttgart/Weimar 2002, 52-71. Eine kürzere Fassung, die mit dem vagen Terminus '(ödipler) Subtext' arbeitet, der gleichwohl "verschlüsselte Darstellungen von Emotionalität" erklären soll, erschien in den Akten des X. Internationalen Germanistenkongresses Wien 2000, Bd. 5: *Mediävistik und Kulturwissenschaften, Mediävistik und Neue Philologie*, Bern u.a. 2002, 149-155 ("Subtexte" in der Literatur des Mittelalters. Zu einer Analysekatgorie der 'Historischen Psychologie' ").

<sup>44</sup> KASTEN (Querelles 7, 2002, 53), spricht vom "Zeichencharakter von Emotionen und Gesten".

<sup>45</sup> Freilich ist es jedem unbenommen, die unsichtbaren 'bezeichneten' Gefühle wiederum als Indizien für etwas anderes, noch tieferliegendes, z. B. für unbewusste psychische Prozesse zu verstehen. In der Psychotherapie z. B. werden solche Bedeutungszuschreibungen

müssten, wenn man (unsichtbare) Emotionen ebenfalls Zeichencharakter zuspricht, diese einer anderen Art von Zeichenklasse zugeordnet werden. Freilich spricht auch Althoff<sup>46</sup> von Emotionen als "Zeichen", wo er eigentlich die Ausdrucksformen von Emotionen beschreibt.<sup>47</sup>

Die Nachlässigkeit solcher Formulierungen verdeckt die mehrfachen Codierungsebenen, mit denen wir es zu tun haben: Gesten können als Zeichen von Emotionen kommuniziert werden; und Emotionen können als Zeichen für tieferliegende Probleme diagnostiziert werden; aber Emotionen und Gesten können nicht gleichermaßen als Zeichen fungieren. Sollte man allerdings die Auffassung vertreten, dass Emotionen nur als Gesten existieren,<sup>48</sup> dann ließe sich in einer Art von logischer Verkürzung vom "Zeichencharakter der Emotionen" sprechen. Dann aber erübrigt es sich, zusätzlich den Gesten einen "Zeichencharakter" zuzuschreiben.

Mit der doppelten Codierung, d. h. mit der über die reine Versprachlichung hinausführenden ästhetischen Funktionalisierung einer Emotionsdarstellung – wodurch diese in neue Funktions- und Bedeutungszusammenhänge hineingleitet –, wächst für die Rezipienten die Schwierigkeit, eben diese fiktionale und ästhetische Darstellung eines emotionalen Geschehens zu 'entziffern'.<sup>49</sup> Wie soll der Rezipient die neu entworfene Emotion 'verstehen', wenn er sie an nichts Bekanntes – weder in sprachlicher noch in konzeptioneller Hinsicht – anschließen kann? Ihm wird nichts anderes übrigbleiben, als die einzelne Emo-

---

vorgenommen. Doch für diesen weiteren Schritt – von einem Unsichtbaren auf ein weiteres Unsichtbares zu schließen – sollte man nicht dieselbe Relation unterstellen und denselben Begriff 'Zeichencharakter' verwenden. Theoretisch kann freilich jedes Bezeichnete wieder als Zeichen in einer endlosen Kette von Bedeutungszuschreibungen gesetzt werden. Doch der Status der Zeichen wird nicht derselbe sein.

<sup>46</sup> G. ALTHOFF, Empörung, Tränen, Zerknirschung. 'Emotionen' in der öffentlichen Kommunikation des Mittelalters, in: FMSt30 (1996), 60-79, hier 76.

<sup>47</sup> Eine ähnlich irreführende Formulierung verwendet FLAM, *Soziologie* (wie Anm. 10), 123: "Emotionen enthüllen das Verborgene: sie machen das Unsichtbare sichtbar". In Wirklichkeit meint Flam die verbalen und nonverbalen 'Zeichen', die auf eine Emotion schließen lassen, die ihrerseits auf einen bestimmten unsichtbaren psychischen Zustand schließen lässt.

<sup>48</sup> Vgl. SILKE PHILIPOWSKI, Geste und Inszenierung, in: PBB 12 (2000), 455-477, bes. 477: Gefühle würden 'außen' stattfinden bzw. in der Geste selbst liegen).

<sup>49</sup> Ein schöner Beleg für die Schwierigkeit, eine medial vermittelte Emotion – im Unterschied zu einer direkt wahrnehmbaren Emotion – zu bestimmen, ist die unterschiedliche Deutung von Geneluns emotionaler Reaktion auf Rolands Vorschlag, Genelun solle als Karls Bote zu den Heiden gehen (Pfaffe Konrad, Rolandslied, V. 1382 ff.). ANNETTE GEROKREITER, Die Angst des Helden und die Angst des Hörers, in: *Das Mittelalter* 12,1 (2007), 127-143, hier 131 f., erkennt hier Geneluns Angst; RIEKENBERG, Literale Gefühle (wie Anm. 24), 51 f., spricht dagegen vom Zorn Geneluns in derselben Szene.

tionsszene mit dem Erzählganzen zusammenzusehen, um so die narrativen Funktionen dieser Szene zu entschlüsseln. An die Stelle einer möglichen lebensweltlichen Referenz hat die narrativ-syntagmatische Referenz einer Emotionsdarstellung zu treten. Damit ist ein methodisches Postulat literaturwissenschaftlicher Emotionsforschung formuliert: Eine Emotionsdarstellung darf nicht für sich isoliert betrachtet werden.

ALLE DIESE FRAGESTELLUNGEN INTERESSIEREN SICH NICHT DAFÜR, was eine bestimmte Figur tatsächlich fühlt, wenn sie zornig oder verliebt oder traurig ist, sondern nur für die Art der sprachlichen Produktion von Emotionen. Als extreme Vertreterin dieser Position gilt Katharina Philipowski.<sup>50</sup> Philipowski (2006) bestreitet, dass es in mittelalterlichen Erzählungen überhaupt um Emotionen gehe. Sie bestimmt den Gegenstand der literarhistorischen Emotionsforschung in einer bemerkenswert radikalen Weise. Nicht Emotionen seien es, sondern erzählte Emotionen. Erzählte Emotionen hätten aber mit einer Emotion sowenig zu tun wie ein erzählter Krieg mit einem wirklichen Krieg.<sup>51</sup> Die literarischen Figuren würden zwar Menschen darstellen, doch, da sie nicht wirklich existierten, besäßen sie auch keine psychischen Dimensionen. Mit Blick auf die Figuren in literarischen Texten verbietet sich nach Philipowski folglich die Verwendung der Begriffe 'Emotion, Gefühl, Affekt'. Denn die Protagonisten der mittelalterlichen Erzählungen seien keine Subjekte, keine Personen im individualpsychologischen Sinne und besäßen deshalb kein Innenleben.<sup>52</sup> Das Resultat der literarischen Codierung von Emotionen sei keine Emotion mehr, denn sie werde ja nun Bestandteil eines poetischen Textes und somit in Schrift verwandelt. Wenn von *haz*, *zorn*, *scham* gesprochen werde, handle es sich um diskursive Phänomene, nicht um psychische Realitäten.<sup>53</sup> Auf die potentielle innere psychische Disposition der Protagonisten komme es den mittelalterlichen Erzählern gar nicht an, sondern auf

---

<sup>50</sup> KATHARINA PHILIPOWSKI, Wer hat Herzeloyses Drachentraum geträumt? *Trüben, zorn, haz, scham* und *nît* zwischen Emotionspsychologie und Narratologie, in: Beiträge zur Geschichte der deutschen Sprache und Literatur 128 (2006), 251-274.

<sup>51</sup> Ebd., S. 263.

<sup>52</sup> Auch GEROK-REITER, Angst des Helden (wie Anm. 49), 129, ist der Auffassung: "die mittelalterlichen Figurendarstellungen kennen in der Regel keine Introspektiven, keine Subjektivität", meint dann aber doch in Wolframs 'Willehalm' eine solche Innenperspektive entdecken zu können.

<sup>53</sup> PHILIPOWSKI, Herzeloyses Drachentraum (wie Anm. 50), 259 u. 251, Anm. 1.

die narrative Funktion des diskursiven Produkts 'Emotion'.<sup>54</sup> Deshalb dürfe man in Bezug auf *truren*, *zorn* u.a. eigentlich nicht von Emotionsdarstellung sprechen.<sup>55</sup> Es handle sich nicht um Emotionen, sondern um narrative Handlungs- und Kommunikationscodes.<sup>56</sup> Die Beschreibungen emotionaler Vorgänge in einem Text erfüllten also rein narrative Funktionen: Sie würden den Rezipienten den Kausal- und Bedeutungszusammenhang zwischen verschiedenen Szenen einer Geschichte erkennen lassen. Etwas überspitzt ließe sich der Ansatz Philipowskis so charakterisieren: Jegliche Referentialität zwischen der Welt der historisch-sozialen Emotionen und der narrativen Welt eines literarischen Textes wird gekappt. An die Stelle von Referenz (Protagonist – Rezipient) tritt Beschränkung auf Fiktionalität. Emotionalität verschwindet hinter Narrativität.

Mit ihrem energischen Plädoyer für einen narratologischen Ansatz, der die autoreferentiellen und literarästhetischen Aspekte einer 'Emotionsdarstellung' ernstnimmt, schreibt Philipowski gegen eine verbreitete Tendenz an (s. o.), literarische Emotionsdarstellungen – trotz des Wissens um deren Repräsentationscharakter – als (medial vermittelte) Beschreibungen psychisch-seelischer Zustände zu verstehen, eine Tendenz, die zuweilen in psychologisierenden Figurencharakterisierungen endet.<sup>57</sup> In diesem kritischen Bemühen ist Phil-

---

<sup>54</sup> Die Darstellungen von Freude, Angst und Trauer wären dann in unsere Interpretationen einzubeziehen "nicht als Emotionen (also als anthropologisch-emotionspsychologische Größen), sondern als Knotenpunkte der erzählten Handlung (also als narrative Größen)", s. ebd., 273 f.

<sup>55</sup> Ebd., 259, Anm. 33.

<sup>56</sup> KRAß, Neidische Narren, in: LiLi 35 (2005 [H. 138]), 92-109, hier 106, meint ebenfalls, man erfahre aus den literarischen Texten wenig darüber, wie man z. B. Neid 'empfind', sondern viel darüber, "wie man in bestimmten literaturgeschichtlichen Konstellationen Neid als Habitus oder soziales Handlungsmuster codierte, diskursivierte, poetisch instrumentalisierte." Diesem Ansatz war ja schon meine eigene diskursanalytisch vorgehende Studie "Sexualität und Emotionalität in der vormodernen Ehe", Köln u.a. 2002, verpflichtet, die sich nicht für Gefühle, sondern für die Diskurse über Gefühle interessierte.

<sup>57</sup> Freilich hat schon PETER GANZ, Vom Nichtverstehen mittelhochdeutscher Literatur, in: Wolfram-Studien 5 (1979), 136-153, hier 143 f., vor solchen psychologisierenden Interpretationen gewarnt: Die Handlungen der Protagonisten seien nicht psychologisch motiviert, sondern nur durch ihre Funktion innerhalb des Romans bestimmt; man könne nicht mit dem Individualitätsbegriff die Figuren der mittelalterlichen Romane psychologisch erklären. Peter Ganz scheint hier mit Walter Haugs Unterscheidung von subjektlogischem und strukturlogischem Erzählen zusammenzugehen; vgl. WALTER HAUG, Die Symbolstruktur des höfischen Epos und ihre Auflösung bei Wolfram von Eschenbach, in: DVjs 45 (1971), 668-705. Eine prinzipielle Unterscheidung von mittelalterlicher, strukturzentrierter und moderner, subjektzentrierter Erzählweise, wie sie Gerok-Reiter vornimmt, lässt sich am Textmaterial nicht durchhalten; ANNETTE GEROK-REITER, Auf der Suche nach der Individualität

powski nachdrücklich zuzustimmen. Denn die Differenz zwischen den Erkenntnisinteressen einer Literaturanthropologie, die nach den historischen Ausprägungen von Gefühlen in Texten fragt, und einer Literaturwissenschaft, die die poetischen Funktionen von Emotionen bzw. von Emotionsdarstellungen untersucht, kann nicht entschieden genug betont werden.<sup>58</sup>

Doch scheint mir Philipowskis Ansatz, mit seiner extremen Beschränkung auf die textimmanenten Funktionen von *trüren*, *zorn*, *scham*, *nît* u. a., in eine andere Aporie hineinzusteuern. Mit der ausschließlichen Fokussierung auf den Text droht die Abkoppelung des Textes von seinen vielfachen Verflechtungen mit der psychohistorischen Realität der Rezipienten. Meines Erachtens enthebt uns auch die von Philipowski zu Recht forcierte Ablösung der literarischen Darstellung einer Emotion von den 'realen' Emotionen nicht der Aufgabe, nachzuweisen, ob es die literarisch inszenierten Emotionen (z. B. Ekel, Neid, Eifersucht) in der historischen Realität gegeben hat. Nur dann können wir die vom Dichter einkalkulierten Wirkungen seiner Darstellung auf die Rezipienten abschätzen. Möglicherweise hat der Autor seine Emotionsdarstellung sogar auf die emotionale Verfasstheit seines Publikums (z. B. Ekelbewusstsein) hin ausgerichtet.

Dass eine literarische Erwähnung bzw. (konstruierende) Beschreibung emotionaler Zustände nicht (nur) auf vorgängige psychische Befindlichkeiten der Protagonisten rekurriert, sondern diese (auch) allererst erschafft – und ihnen damit ein von der Alltagswelt differentes Gepräge verleiht –, ist Philipowski gerne zugestanden. Auch soll hier gar nicht bestritten werden, dass Philipowskis radikale These der derzeitigen Emotionsforschung 'gut tut'.<sup>59</sup> Was meine

---

in der Literatur des Mittelalters, in: JAN A. AERTSEN/ANDREAS SPEER (Hg.), *Individuum und Individualität im Mittelalter*, Berlin/New York 1996, 748-765.

<sup>58</sup> EMING, *Emotion und Expression*, Berlin 2006, vermischt immer wieder emotionspsychologische und literaturwissenschaftliche Ansätze. Eine unklare Position bezieht KOCH, *Trauer und Identität* (wie Anm. 37), die einerseits literarische Inszenierungen und narrative Funktionszusammenhänge untersuchen möchte, andererseits aber immer wieder von (der in Texten dargestellten) Trauer als einer soziopsychischen Realität bzw. einem anthropologischen Phänomen spricht, das Identität und Subjektivität ermögliche. Deshalb benutzt sie öfter die Termini *Emotion* oder *Trauer*, wo eigentlich 'Beschreibung einer Emotion bzw. Trauer' gemeint sein sollte (ebd., 30, 282 u. ö.). Eine soziopsychologische Deutung eines literarischen Textes bietet JOHN MARGETTS, *Loveliness and onsession in the songs of Heinrich von Morungen*, in: KEITH BUSBY/ERIK KOOPER (Hg.), *Courtly literature. Culture and context*, Amsterdam 1990, 411-428.

<sup>59</sup> Philipowskis Fokussierung auf das Erzählkonzept des Autors bildet das Gegenstück zu Arbeiten, die die Protagonisten bzw. deren Umgang mit ihren Emotionen fokussieren; vgl. z. B. JUTTA EMING, *Die Maskierung von Emotionen in der Literatur des Spätmittelalters*.

Bedenken hervorruft, ist die These, literaturwissenschaftliche Emotionsforschung habe sich ausschließlich mit den narratologisch relevanten Aspekten einer Emotionsdarstellung zu befassen – weil diese Emotionsdarstellungen mit emotionspsychologischen Aspekten nichts zu tun hätten. Ich plädiere für einige Differenzierungen (s. u.), die schon deshalb notwendig sind, weil zahlreiche mittelalterliche Dichtungen wirkungsästhetische Ziele verfolgen. Darüber wird in Abschnitt C zu handeln sein.

GANZ ANDERS STEHT ES UM den zweiten hier vorzustellenden Frageansatz:

B: Fragen nach dem Erleben von Emotionen innerhalb eines Texts:

Von der streng literaturwissenschaftlichen Frage nach der sprachlich-literarischen Gemachtheit von Emotionen, wie sie von Philipowski angegangen wird, unterscheidet sich dieser zweite Ansatz dadurch, dass er sich auch für Emotionen als psychische 'Realitäten' interessiert. Dabei spielt unterschwellig stets die Frage eine Rolle: Erfahren wir aus den mittelalterlichen Texten etwas über die emotionalen Dispositionen der damaligen Menschen im Alltag?

Die Frage nach dem, was in den Protagonisten wirklich vorgeht, ist schon im Mittelalter selbst evoziert worden. Etwa im thematischen Zusammenhang von Lüge, List und Verstellung, besonders hinsichtlich der Kommunikation zwischen Liebenden. Das Wissen um mögliche Diskrepanzen zwischen äußerem Verhalten und innerer Einstellung war vorhanden.<sup>60</sup>

Das Fragen nach den psychischen Befindlichkeiten von Romanfiguren kann sich gattungsspezifisch artikulieren.

1. Gefühle der Romanfiguren (Protagonisten): Was fühlen die Roman- oder Dramenfiguren? Was geht in ihnen vor? Diese Frage kann von Seiten der anderen Figuren aufgeworfen werden wie auch von Seiten der Rezipienten. Im Hinblick auf die Rezipienten stellen sich allerdings zwei Fragen: a. Ist das Fragen nach dem, was die Romanfiguren 'tatsächlich' fühlen, überhaupt eine literaturwissenschaftliche Frage? b. Sind Literaturwissenschaftler überhaupt dazu fähig, solche Fragen zu beantworten oder dilettieren wir nur auf diesem

---

Florio und Biancafora und Eurialus und Lucretia, in: LiLi 138 (2005), 49-69, hier 66 f. (Eming erkennt, dass die Protagonisten Eurialus und Lucretia Instrumente eines sich selbst in Szene setzenden Autors, Aeneas Silvius Piccolomini, sind).

<sup>60</sup> Der Trobador Bernart von Ventadorn tadelt die unaufrichtigen Liebhaber und wünscht, den Betrüger in der Liebe sollten Hörner auf der Stirne wachsen.

Gebiet? Zur Kritik an solchen Zielsetzungen der Literaturwissenschaft vgl. Philipowski (s. u.). Gibt es ein Fühlen jenseits von Sprache? Erliegen wir nicht ständig der Versuchung, eine Emotionsdarstellung über das Gesagte hinaus mit unseren eigenen subjektiven Erfahrungen 'aufzufüllen'?

2. Gefühle eines 'lyrischen' Ichs: Hier interessiert nicht nur, was dieses Ich fühlt, sondern oft auch, ob dieses Ich überhaupt das fühlt, was er an Emotionen vorgibt. Diesem Fragen leisten die Lieder oft selbst Vorschub. Denn das dortige Text-Ich fühlt sich offensichtlich bemüßigt, immer wieder zu beteuern, dass es wirklich vor Liebe ungeheuren Schmerz empfinde. Diese Beteuerung gilt einerseits der Dame, die nicht so recht an die Liebe des Verehrers glauben will, andererseits den Hörern, die möglicherweise an der Glaubwürdigkeit der Aussagen des Text-Ichs zweifeln. Aufrichtigkeit/Wahrhaftigkeit gegenüber der Dame und Glaubwürdigkeit gegenüber dem Publikum lenken den Blick auf das, was in dem Text-Ich vorgeht.<sup>61</sup>

Hier interessiert also – anders als unter A – das Fühlen an sich und für sich: Was geht in den Figuren vor? Doch ist zu beachten, dass die Thematisierung von Glaubwürdigkeit und Aufrichtigkeit der vorgestellten Emotion in einem Text nicht einem tatsächlich vorhandenen emotionalen Zustand entsprechen muss, sondern Teil einer ästhetischen Strategie ist und sich insofern dem Fragen nach dem 'realen' Gefühlsleben des Text-Ich entzieht. Insofern ist das (ausschließliche!) Fragen nach dem, was das Text-Ich fühlt, verfehlt. Wir können gar nicht wissen, ob das Ich überhaupt das fühlt, was es zu fühlen vorgibt. Literaturwissenschaftler können hingegen die sprachlich-rhetorischen Mittel analysieren, aufgrund deren der Eindruck entsteht, das Text-Ich empfinde dieses oder jenes.

BEISPIELE FÜR DIESE FRAGESTELLUNG (die in dem Moment fragwürdig wird, in dem sie die Literarizität des Gegenstandes vergisst). Ich kann hier nur kaum mehr als die Titel nennen. Gemeinsam ist all diesen Arbeiten, dass sie den Eindruck vermitteln, die Protagonisten der epischen Werke würden bei ihnen, den Psychoanalytikern, auf der Couch liegen. Von der dichterischen Vermittlung wird wenig gesprochen.

---

<sup>61</sup> Minnesangs Frühling, hg. MOSER/TERVOOREN, MF 45,19 u. 45,37 (Friedrich von Hausen); 87,29; 115,3; 131,25; 163,14; 196,35 (III 3); vgl. auch R. SCHNELL, Frauenlied, Manneslied, Wechsel, in: ZfdA 1999.

1. BEISPIEL: **Irmgard Gephart, Der Zorn der Nibelungen, Köln 2005** (vgl. Germanistik 2006, Nr. 733 f.).<sup>62</sup>

2. BEISPIEL: **Jutta Eming** verfolgt in ihrer Studie über 'Psychoanalyse und Mediävistik'<sup>63</sup> das Ziel, den Nutzen der Psychoanalyse für die Mediävistik zu erweisen, insbesondere die Psychoanalyse als wichtiges Instrument bei der Analyse der historischen Codierung von Emotionalität in der mittelalterlichen Literatur begreifen zu lernen. Da in Emings Skizze jedoch die sozialkonstruktivistische Emotionstheorie und die Psychoanalyse einander stark angenähert werden und die Argumentation für eine Berücksichtigung psychoanalytischer Arbeit oft über die sozialkonstruktivistische Variante der Emotionsforschung erfolgt, stellt sich die Frage nach der Notwendigkeit einer Berücksichtigung der Psychoanalyse. Überdies spricht Eming zwar von Emotionen und von der Analyse der literarischen Darstellungsmuster von Emotionen, doch als Referenz für die meisten literarischen Beispiele nennt sie die Triebstruktur des Menschen.<sup>64</sup> Es stellt sich deshalb die Frage, was in den historischen Codierungen tatsächlich codiert wird: Affekte/Emotionen oder Triebe? Wenn auf beides rekuriert werden soll, müsste geklärt werden, in welcher Relation die beiden emotionalen Phänomene zueinander stehen.

3. BEISPIEL: **Ingrid Kasten**<sup>65</sup> möchte ihre Studie zum 'Herzog Ernst' (12. Jh.) an aktuelle theoretische Rahmen (Zivilisationstheorie, Psychoanalyse, historische Anthropologie) anschließen. Dabei geht Kasten von der heute allgemein akzeptierten These aus, wonach Emotionen nicht bloß passive, im 'Inneren' lokalisierte Befindlichkeiten seien, sondern auch einen 'aktiven' Handlungscharakter besäßen.

Wollte man Kastens Studie selbst in der neueren Emotionsforschung näher verorten, so steht man vor einigen Schwierigkeiten. Folgt man Kastens eigener Terminologie, so müsste das Ergebnis lauten: Kasten stellt ihren Beitrag in das allgemeine Projekt der 'Historischen Psychologie' (52 f.); zugleich versteht sie

---

<sup>62</sup> Vgl. auch I. GEPHART, *Der Zorn der Heroen. Heldenepische Formen der Wut im 'Nibelungenlied'*, in: BELE FREUDENBERG (Hg.), *Furor, zorn, irance. Interdisziplinäre Sichtweisen auf mittelalterliche Emotionen* (Das Mittelalter 14,1), Berlin 2009, 41-49: Es ist viel von den Emotionen der Protagonisten die Rede, fast nichts vom Autor, der diese Emotionen entstehen lässt.

<sup>63</sup> JUTTA EMING, *Psychoanalyse und Mediävistik* in: *Codierungen von Emotionen* (wie Anm. 12), 31-44.

<sup>64</sup> Fast hat es den Anschein, als ob Emings letztes Erkenntnisziel ihrer Literaturinterpretationen in dieser Triebstruktur läge.

<sup>65</sup> KASTEN, *Emotionalität und der Prozess* (wie Anm. 43).

diese Studie als einen Beitrag zur "(literar-)historischen Emotionsforschung" (65 f.); dabei arbeitet sie mit psychoanalytischen Kategorien (Verschiebung, Projektion, Verdichtung) (65). Dass Kasten ihre Untersuchung auch als "Analyse von historischen Modellierungen und Codierungen von Emotionalität" versteht, die Kasten als besonders reizvolle Aufgabe der Mediävistik hervorhebt (54), darf vermutet werden, muss aber offenbleiben.

Die meisten Arbeiten zur 'Codierung von Emotionen' verstehen unter Emotion ein psychisches Phänomen, das an bestimmten (verbalen wie nonverbalen) Ausdrucksweisen abzulesen ist und das der Entstehung wie der Wirkung nach in soziale Interaktionen eingebunden ist. Mit 'Codierung von Emotion' ist die literarisch, bildlich oder materiell vermittelte Darstellung einer solchen Emotion gemeint. Die psychoanalytische Literaturbetrachtung jedoch sieht in der Codierung einer Emotion (z. B. Zorn, Mitleid, Liebe) nicht die mediale Vermittlung bzw. Konstruiertheit der alltagsweltlich entsprechenden Emotion, sondern die 'verschobene' Ausdrucksseite einer möglicherweise ganz anderen 'Emotion' (oder hier besser: psychischen Konfliktlage). Der psychoanalytische Ansatz und das Fragen nach der Codierung von Emotionen finden nicht ohne weiteres zueinander, weil ihr Gegenstand nicht derselbe ist.

C: Fragen nach möglichen Beziehungen zwischen dem emotionalen Geschehen im Text und den emotionalen Dispositionen der Rezipienten:

Nachdem auf den vorangegangenen Seiten große Skepsis gegenüber Versuchen, literarische Emotionsdarstellungen auf emotionale Erfahrungen in der sozialen Realität zu beziehen, geäußert worden ist, soll nun doch gezeigt werden, dass sich eine solche rigide Linie nicht konsequent durchsetzen lässt. Vereinzelt stoßen wir auf Belege in der mittelalterlichen Literatur, die eine Ineinssetzung von Gefühlen der Protagonisten und Rezipienten provozieren und suggerieren.

In dem Prosaroman "Oliver" (Basel 1521) spekuliert der Autor darauf, dass die Gefühlswelt der Rezipienten der emotionalen Reaktion des Titelhelden in einer bestimmten Szene entspricht. Deshalb spart er sich die Darstellung der Verzweiflung des Protagonisten und verweist die Rezipienten auf ihre eigene Gefühlswelt: Sie wüssten doch, wie einem Menschen in einer solchen Situation (Verlust der geliebten Gattin) zumute sei und könnten deshalb gut nachem-

pfänden, was in der Romanfigur vorgehe. Hier wird die Möglichkeit einer emotionalen Identifikation von Rezipient und Protagonist unterstellt. Dürfen wir daraus schließen, dass die poetisch-rhetorisch präsentierten Emotionen den alltagsweltlichen Emotionen damals entsprechen? Dann aber bleibt immer noch offen, von welcher Qualität die jeweils dargestellte und nachempfundene Emotion ist.

Also Identifikation von Rezipient und Protagonist:

Die Differenz zwischen Protagonist im Text und Rezipient des Textes kann dann schwinden, wenn ein Autor es gerade darauf angelegt hat, mittels einer bestimmten Handlungskonstellation die Hörer/Leser mit den Gefühlen einer Figur im Text 'gleichzuschalten' (Oliver, Basel 1521). Auch in Hartmanns von Aue 'Erec' (Erec, V. 5329 ff.) wird an einer Stelle die mögliche und erwartete Reaktion Erecs auf das Leid von Cadocs Freundin als eine von allen Menschen erwartete Reaktion hingestellt, die diese leidvolle Frau selbst gesehen hätten.<sup>66</sup> Wenn also die Funktion einer Emotionsdarstellung darin besteht, die Emotionen von Protagonist und Rezipient kurzzuschließen, dann wird man für solche Fälle zwar immer noch die prinzipielle Differenz von Protagonist und Rezipient zu beachten haben, zugleich aber die vom Dichter intendierte Identifizierung der Rezipienten mit dem Protagonisten nicht übersehen dürfen. Freilich sind Belege hierfür äußerst rar.

Einen speziellen Ort nimmt die Frage nach der Funktion der Emotionen der *Nebenfiguren* bzw. der 'Zuschauer' in einem Text ein:

Verfolgt die Darstellung der emotionalen Reaktionen von Protagonisten auf Gefühle von anderen Romanfiguren den Zweck, in den Rezipienten (die sozusagen Zuschauer der zweiten Reihe sind) die gleichen Emotionen zu wecken, die die zuschauenden Protagonisten im Text an den Tag legen?

Es wird oft behauptet, die emotionalen Reaktionen der Protagonisten im Text seien als modellhaft für die erwartbaren Reaktionen der Rezipienten zu denken:

---

<sup>66</sup> Gegen BRANDSMA (s. u. Punkt 2) ist aber zu konstatieren, dass der Erzähler Hartmann V. 5329 ff. nicht Erec als Emotionsspiegel benutzt, sondern schon VOR der Beschreibung von dessen emotionaler Reaktion die Rezipienten indirekt zu emotionaler Anteilnahme verpflichtet, indem er sagt: Jeder, der diese schmerzzerfüllte Frau gesehen hätte, hätte von Mitleid erfüllt werden müssen).

In einigen Arbeiten vertritt der niederländische Mediävist FRANK BRANDSMA neuerdings die These, in zahlreichen Szenen literarischer Werke des Mittelalters erfüllten die Zuschauer dieser Szenen im Text vor allem die eine Aufgabe, die Rezipienten des Textes zu ähnlichen emotionalen Reaktionen zu animieren. Das heißt, das Ziel der mittelalterlichen Autoren sei es, mittels der sog. *minor characters* im Text die Rezipienten zu bestimmten Emotionen zu bewegen. Dabei würden die Emotionen der Nebenfiguren wie Spiegel funktionieren. Deshalb spricht BRANDSMA von *mirror characters*. So würden z. B. die Autoren bei Beschreibungen von Zweikämpfen deshalb viel Aufmerksamkeit den emotionalen Reaktionen der Zuschauer schenken, weil sie damit in den Rezipienten dieselbe Reaktion hervorrufen wollten. "My contention is that this is a deliberate narrative strategy, intended to make the audience react to the described situations in the same way as the characters do; the characters mirror the reaction the author hopes to invoke in his audience. Thus, the intended emotional response of the contemporary audience lies embedded in the text itself and a glimpse of it might be perceived through these *mirror characters*."<sup>67</sup> "In general, *mirror characters* witness events and show a reaction to what is happening, a reaction that is projected to the audience and almost automatically makes the listeners follow this lead. The reactions explicitly presented in the text could reveal what the author intended the audience to feel".<sup>68</sup> Auf solche Weise hofft FRANK BRANDSMA herauszufinden, was mittelalterliche Menschen beim Hören oder Lesen von narrativen Texten gefühlt haben: Er braucht nur die Beschreibungen der Emotionen von Nebenfiguren in den Texten zu analysieren.

Bei seiner These beruft sich BRANDSMA auf neuere Erkenntnisse der Neuropsychologie. Diese glaubt herausgefunden zu haben, dass Menschen dazu neigen, die Emotionen zu übernehmen (zu spiegeln), die sie bei anderen Leuten wahrnehmen. Sehen wir andere Menschen weinen, sind wir selbst zu Tränen gerührt. Wir empfinden also die Gefühle empathisch nach, die wir bei anderen sehen. Die dafür erforderlichen biochemischen Teilchen in unserem

---

<sup>67</sup> FRANK BRANDSMA, *Mirror characters*, in: KEITH BUSBY/CHRISTOPHER KLEINHENZ (Hg.), *Courtly arts and the art of courtliness*, Cambridge 2006, 275-280, hier 275.

<sup>68</sup> FRANK BRANDSMA, *Arthurian emotions*, in: DENIS HÜE u. a. (Hg.), *Actes du 22<sup>e</sup> congrès de la Société Internationale Arthurienne*, Rennes 2008 (<http://www.sites.univ-rennes2.fr/celam/ias/actes/pdf/brandsma.pdf>), 4.

Gehirn bezeichnet man als Spiegelneuronen und spricht deshalb von der Spiegelneuronentheorie.<sup>69</sup>

Die entscheidende Frage, die BRANDSMA leider außer acht lässt, lautet aber: Dürfen wir emotionale Vorgänge der sozialen Realität unbesehen auf die Relation Protagonist/ Rezipient übertragen?

MEINE KRITIK ZU BRANDSMA:

Grundsätzlich muss man zwei Beobachterpositionen unterscheiden: den Beobachter im Text und den Beobachter des Textes (dazu kommt die Position des im Text Beobachteten).<sup>70</sup> Da diesen beiden Positionen ganz unterschiedliche Voraussetzungen zugrunde liegen (Mehrwissen der Rezipienten; deren Wissen um die Fiktionalität des Geschehens; Vermittlung des Geschehens durch Sprache gegenüber visueller Wahrnehmung der Beobachter im Text; Funktionalisierung der Reaktionen im Text in einem ästhetischen Syntagma), wird man nicht ohne weiteres von den emotionalen Reaktionen im Text auf die Gefühlsäußerungen der Rezipienten schließen dürfen.

Eine direkte emotionale Gleichsetzung/ Anteilnahme der Rezipienten an den Emotionen der Protagonisten ist schon deshalb nicht möglich oder intendiert, weil:

- a. die Rezipienten oft über ein *Mehrwissen* verfügen, das es ihnen unmöglich macht, genau so zu empfinden wie eine Romanfigur (z. B. Enites Klage neben dem von ihr für tot gehaltenen Erec – die Rezipienten jedoch wissen, dass er nur ohnmächtig ist); dieses Mehrwissen verdanken sie oft einem allwissenden Erzähler; → also reagieren Rezipienten emotional anders als Protagonisten;
- b. zum Teil der Erzähler die unmittelbare Anteilnahme dadurch konterkariert, dass er *witzige Bemerkungen* einstreut oder höchst verkünstelte sprachliche Vergleiche einfließen lässt (z. B. Enites Klage; Jeschute-Szene: hier arbeitet der Erzähler gegen jegliche mögliche emotionale Anteilnahme am Schicksal Jeschutes an).

---

<sup>69</sup> NADIA ZABOURA, *Das empathische Gehirn. Spiegelneuronen als Grundlage menschlicher Kommunikation*, Wiesbaden 2009; GIACOMO RIZZOLATTI, *Empathie und Spiegelneuronen. Die biologische Basis des Mitgefühls*, Frankfurt a. M. 2008; MICHAEL KEMPMANN, *Spiegelneuronen – mirror neurons. Interpersonale Kommunikation als neuronaler Nachahmungsprozess*, München 2007.

<sup>70</sup> Vgl. MÜLLER, *Visualität* (wie Anm. 26), 127 f.

c. weil der Erzähler die Aufmerksamkeit der Rezipienten auf seine *Sprachkunst* lenkt und somit vom dargestellten Gegenstand ablenkt (z. B. Gregorius V. 502 ff.; Hartmanns 'Erec', V. 5615 ff.; Vergleich der emotionalen Veränderung in Cadocs Freundin mit einem verschmutzten Glas, das durch eine Reinigung einen hellen Glanz erlangt).<sup>71</sup>

d. Die emotionale Reaktion von Protagonisten auf ein Ereignis innerhalb eines Textes darf schon deshalb nicht ohne weiteres mit den (vermuteten) emotionalen Reaktionen von Rezipienten auf dieses textuelle Ereignis gleichgesetzt werden, weil die Darstellung der Heldenfiguren wie auch der Reaktionen von Nebenfiguren bestimmten *narrativen Absichten des Autors* gehorcht. Die Protagonisten äußern ihre Emotionen nicht selbstbestimmt, sondern folgen einem narrativen Konzept (syntagmatische Funktion). Kurz gefasst: Die Emotionen der Protagonisten gehorchen bestimmten Funktionen. Anders die Rezipienten: Deren emotionale Reaktionen versucht der Autor zwar durch eine bestimmte Erzählstrategie ebenfalls zu dominieren, doch kann er sie nicht beherrschen wie seine Protagonisten. Deshalb können die Resultate der Erforschung der emotionalen Reaktionen von Romanfiguren auf ein Ereignis im Text nur mit großer Unsicherheit auf die möglichen emotionalen Reaktionen der Rezipienten übertragen werden (vgl. das Beispiel Orgeluse aus Wolframs Parzival).<sup>72</sup>

KANN MAN AUS DER EMOTIONALEN REAKTION VON PROTAGONISTEN im Text AUF DIE REAKTION VON REZIPIENTEN des Textes schließen? Systematisierung der Einwände:

1. Differenz 'Präsent sein/ Hörensagen':

---

<sup>71</sup> Dies ist der Fall vor allem bei MISCEMOTIONEN.

<sup>72</sup> Was Brandsma durch Rückgriff auf neuere neurophysiologische Forschungsthese als neuen literaturwissenschaftlichen Ansatz ausgibt, hat schon vor Jahren die Berliner Forschergruppe um Ingrid Kasten als These formuliert – ohne die Neurophysiologie zu Rate zu ziehen. In einem gemeinschaftlich verfassten Aufsatz schreiben die Autorinnen: "Die Figuren der Romane äußern ihre Gefühle dabei [Ausdruck von Gefühlen durch Körpersprache] nicht im 'heimlichen' Raum, sondern vor einer oder mehreren anderen Figuren, teils einem regelrechten 'Publikum'. Darin liegt neben der körperlichen Stilisierung das zweite wichtige Merkmal von Ritualisierung. Der Bezug auf die 'Zuschauer' ist dabei in die Gefühlsdarstellung integriert. So werden die um den/die Akteur(e) gruppierten Figuren ihrerseits immer wieder zu Gefühlsausbrüchen bewegt. Zu den 'Zuschauern', so eine These zum Funktionszusammenhang der ritualisierten Gefühlskultur, zählen in einem erweiterten Sinne auch die Rezipienten der Romane. Die Texte appellieren an eine Wiederholung (Brandsma sprach von Spiegelung) im Sinne eines Mit-Fühlens. Dem Rezipienten wird vorgeführt, wie etwa Liebe, Trauer, Freude auszudrücken sind. Somit avisieren die Liebes- und Reiseromane eine ideelle Gemeinschaft aus Akteuren, Publikum/Rezipienten." Vgl. JUTTA EMING u.a., Emotionalität und Performativität (wie Anm. 18), 224.

a. in der Alltagswelt:

Differenz zwischen unmittelbarer Präsenz bei einem Ereignis/Situation und dem Hören von diesem Ereignis ist nie zu vergessen:

Faktizität: Ob jemand die Tötung eines Menschen unmittelbar selbst miterlebt oder einen Bericht darüber liest, wird nicht nur die Quantität, sondern möglicherweise auch die Qualität der emotionalen Reaktion bestimmen.

b. potenziert hinsichtlich von Dichtungen:

z. B. schildert Gottfried den künstlerischen Auftritt Isoldes vor der Hofgesellschaft und beschreibt vor allem die sirenengleiche Wirkung, die Isoldes Gesang und Instrumentalmusik bei den Anwesenden hinterlässt. Eine ähnliche Wirkung bei den Rezipienten des Textes kann die Erzählung von diesem Auftritt nicht erzielen. Bei allem rhetorischen Anspruch des Autors kann er sich nicht mit der Ausstrahlung der wunderschönen Sängerin Isolde messen. Die Reaktion der Hörer im Text kann hier also nicht identisch sein mit der Reaktion der Hörer/Hörerinnen des Textes.

Die prinzipielle Differenz zwischen Protagonist im Text und Rezipient des Textes ist auch dann noch wirksam, wenn Autoren durch Visualisierungstendenzen versuchen, die Hörer zu unmittelbar Beteiligten an einem Romangeschehen zu machen (vgl. SCHNELL: IASL 2008)<sup>73</sup>.

Wenn aber innerhalb eines Textes eine Erzählsituation aufgebaut wird (wie z. B. Ruals Erzählung von der Jugend Tristan vor der Hofgesellschaft), die der Erzählsituation des Textes selbst ganz nahekommt, dann können die emotionalen Reaktionen dieser Zuhörer im Text möglicherweise mit den Rezipienten des Textes zusammengehen (vgl. SCHNELL: IASL 2008). Doch Gottfried spricht bei seiner Schilderung dieser Szene nur von Weinen und Klagen der Zuhörer im Text. Die Hörer des Textes selbst aber haben mit dem Schmerz zusammen Lust an ihrem Schmerz empfunden. Aber Gottfried konnte diese Gefühlsmischung bzw. -verwirrung nicht ansprechen, um nicht den 'Ton' dieser sentimentalischen Szene zu zerstören.

---

<sup>73</sup> RÜDIGER SCHNELL, Erzähler – Protagonist – Rezipient im Mittelalter, oder: Was ist der Gegenstand der literaturwissenschaftlichen Emotionsforschung?, in: Internationales Archiv für Sozialgeschichte der deutschen Literatur 2008, 1-51.

## 2. Funktionalität/Spontaneität:

Auf der Differenz zwischen Protagonisten- und Rezipientenperspektive insistiert zu Recht auch PHILIPPOWSKI (2006, 265): Unwillkürliche, spontane Handlungen und Reaktionen gebe es auf literarischer Ebene nur als kalkulierte *Beschreibungen* von Spontaneität und Unmittelbarkeit. Enites Erröten vor den Artusrittern im 'Erec' z. B. erscheine den Protagonisten im Text als unwillkürliche Reaktion, für die Rezipienten aber werde dieses Erröten zu einem vom Autor bewusst eingesetzten Beweis für Enites mädchenhafte Schamhaftigkeit bzw. *höflichkeit*.<sup>74</sup> Damit werden sie für neue Bedeutungen verfügbar.

## 3. Fiktionalität/'Realität':

Der Aspekt der Fiktionalität beeinflusst die emotionale Reaktion. Beim Hören einer gruseligen Geschichte kann den Hörer auch ein wohliges Gefühl überkommen, weil er der Bedrohung der Situation nicht selbst und unmittelbar ausgesetzt ist.

Grundsätzlich ist zu konstatieren, dass sich bei den Rezipienten einer Erzählung gegenüber den Protagonisten in einer Erzählung ganz andere Gefühle einschleichen können. So können sich z. B. bei den Rezipienten in die emotionale Anteilnahme mit dem Schmerz der Protagonisten auch innere Lust an der Empfindung Schmerz einmischen:

- vgl. Gottfrieds Tristan Prolog;
- Augustin, Confessiones, III 2,2-4;

Das Gefühl des Schmerzes kann sich also bei Rezipienten mit Emotion der Lust mischen, nicht aber bei unmittelbar Anwesenden im Text.

Fiktionalität des Erzählten als Voraussetzung: Diese andersgeartete Mischreaktion ist deshalb möglich, weil bei den Rezipienten des Textes stets das Wissen um die Fiktionalität des erzählten Geschehens vorhanden ist. (Ganz anders wird die Reaktion der Rezipienten bei der Lektüre eines Zeitungsberichts über einen schrecklichen Verkehrsunfall sein. Hier mischt sich keine Lust in die emotionale Anteilnahme an den Opfern!).

---

<sup>74</sup> Diese Differenz von lebensweltlichen spontanen körperlichen Ausdrucksformen und deren literarischer Gestaltung klammert hingegen aus DANIEL LORD SMAIL, Emotions and somatic gestures in medieval narratives. The case of *Raoul de Cambrai*, in: LiLi 35 (2005; H. 138), 34-48.

#### 4. Rhetorischer Schmuck/formlose Information:

Bei zahlreichen literarischen Emotionsbeschreibungen konstatieren wir eine Fokussierung auf die sprachlich-rhetorische Brillanz. Der Autor versucht, die Aufmerksamkeit der Rezipienten weniger auf die dargestellte Emotion als auf deren Darstellung zu lenken.<sup>75</sup>

Dies macht sich besonders bemerkbar beim Versuch, Mischemotionen oder emotionale Zwischenzustände darzustellen: Hier begegnen wir sprachlich-rhetorischen Glanzlichtern:

#### 5. Unsagbarkeitstopos:

Das Wissen der Dichter um die Grenzen sprachlicher Beschreibung von emotionalen Zuständen sollte davor warnen, die tatsächlich vorhandenen poetischen Emotionsbeschreibungen interpretatorisch allzu sehr zu belasten. Es bleibt stets eine Differenz zwischen Gegenstand und Beschreibung. Die Skepsis gegenüber dem Vermögen der Sprache, die Wirklichkeit zu benennen, ist seit Ende des 19. Jhs. sprunghaft angestiegen (Hofmannsthal, George, Rilke, u.a.).

Umgekehrt ist die These nicht gänzlich zu widerlegen, wonach die Sprache überhaupt erst die Gefühle bzw. die Qualität von Gefühlen geschaffen hat.<sup>76</sup> Danach gäbe es nichts jenseits von Sprache und die Rede vom Unausprechlichen wäre nur ein rhetorischer Trick, um die Intensität der Emotion einer Romanfigur in den Augen der Rezipienten zu steigern. Folgt man dieser These, dann dürften freilich Historiker und Psychohistoriker keine Gefühlswelt außerhalb von sprachlichen Beschreibungen voraussetzen. Sie müssten sich intensiv mit den oft komplexen Gefühlsbeschreibungen befassen und gleichsam selbst zu Philologen werden.

#### *V Geschichtswissenschaftliche Ansätze*

Historiker interessiert weniger die Frage, welche Funktion eine bestimmte Emotion innerhalb eines Textes hat, sondern die Frage, welche Funktion eine

---

<sup>75</sup> Hartmann von Aue, Erec, V. 5615 ff.: Cadocs Freundin nach Rettung ihres Freundes; Erec, V. 5739 ff. Enites Klage.

<sup>76</sup> NIKLAS LUHMANN, Liebe als Passion; Kritik daran in meinem Osnabrücker Vortrag 2009.

Emotion innerhalb der sozialen Interaktion in Politik und Gesellschaft spielt. Es geht also um die Funktion von Emotionen im politischen Alltag.

Geschichtswissenschaftliche Emotionsforschung befindet sich in einem gewissen Dilemma. Einerseits interessiert sie sich – im Gegensatz zu den Literaturhistorikern – nicht für die Emotionen von Romanfiguren, sondern für die Emotionen lebensweltlicher Personen; andererseits sind die Emotionen dieser Personen nur über Texte zugänglich und deshalb muss auch die Geschichtswissenschaft – wie die Literaturwissenschaft – Textanalyse betreiben. Weil aber – auch – die Geschichtsschreiber des Mittelalters keine objektive Berichterstattung bieten, sondern mit ihren Darstellungen bestimmte Ziele verfolgen,<sup>77</sup> geben die historiographischen Darstellungen kein adäquates Bild von Ursachen und Auswirkungen der Emotionen. Wir heute müssen also die Absichten der mittelalterlichen Geschichtsschreiber dekonstruieren, um den Stellenwert einer Emotionsdarstellung richtig einzuschätzen.

Was die Funktion von Emotionen in historiographischen Texten betrifft, haben die Historiker ähnliche Arbeit zu leisten wie Philologen bzw. können Philologen um Mithilfe bitten. Freilich unterscheidet sich die Textualität von Geschichtswerken einerseits und von Dichtungen andererseits in einem wichtigen Punkt: im Anspruch auf ästhetisch-rhetorische Qualität. Und dieser Unterschied schlägt natürlich auch auf die Emotionsdarstellung durch. Eine Zwischenstellung nehmen Geschichtswerke ein, die in Versen abgefasst sind und in rhetorischem Ornat daherkommen.<sup>78</sup>

Aber wenn auch die mittelalterliche Geschichtsschreibung nur unzureichende Auskunft gibt über die real erfahrenen Emotionen im Mittelalter, so kann sie – gerade im Hinblick auf die erwähnten subjektiven Tendenzen in der Historiographie – doch in anderer Hinsicht wichtige Aufschlüsse geben. Sie kann uns nämlich Antwort geben auf die Frage, wie im Mittelalter Emotionen zur Erreichung politischer oder religiöser Ziele eingesetzt werden. Dies kann auf dreierlei Ebenen geschehen:

---

<sup>77</sup> BELE FREUDENBERG, Darstellungsmuster und Typen von Zorn in der Historiographie. Die 'Antapodosis' Liudprands von Cremona, in: *Furor, zorn, irance* (wie Anm. 62), 80-97, analysiert das historiographische Werk in ähnlicher Weise, wie EVAMARIA HEISLER, ebd. 67-79, dies für die 'Chanson de Roland' und das 'Rolandslied' unternimmt: Demnach verfolgen der Historiograph wie der Poet mit ihren Emotionsbeschreibungen ganz bestimmte Ziele (Didaxe, Verherrlichung, Warnung, u. a.).

<sup>78</sup> Im Mittelalter waren freilich die Grenzen zwischen Romanliteratur und Historiographie durchlässig. Vgl. die Überlieferung von Chrétien's Artusromanen.

1. ein Geschichtsschreiber unterstellt einem Herrscher bestimmte Emotionen als Handlungsmotive – um ihn zu desavouieren oder aber um ihn zu verteidigen;
2. ein Geschichtsschreiber kann durch die Art seiner Darstellung bei seinen Rezipienten bestimmte Emotionen wecken wollen;
3. ein Geschichtsschreiber kann uns berichten, wie in der soziopolitischen Wirklichkeit Emotionen eingesetzt werden.

Bei all diesen drei Perspektivierungen mittelalterlicher Historiographen können die Emotionsforscher auf die Frage verzichten, was die mittelalterlichen Menschen wirklich fühlten (eine Frage, die wir nicht beantworten können). Stattdessen widmen sie sich der Frage – die sie dann auch zu beantworten vermögen –, welche FUNKTION den Emotionen im sozialen, politischen, religiösen Leben des Mittelalters zugewiesen wurde. Es geht dann nicht um die 'Realität' des Fühlens, sondern um die Funktion von Emotionen im gesellschaftlichen und politischen Leben. Es geht nicht um mögliche Korrespondenzen oder Differenzen zwischen Innen und Außen, sondern allein um die 'Zurschaustellung' von Emotionen.<sup>79</sup>

Mit der Beschränkung auf das Fragen nach der Funktion von Emotionen – nicht nach dem tatsächlichen Erleben von Emotionen – hat die Geschichtswissenschaft bislang die vielversprechendsten Resultate gezeitigt. Als bekanntester Vertreter dieses Frageansatzes gilt GERD ALTHOFF. Er befreite die historiographische Emotionsforschung von der kaum lösbaren Aufgabe, nach erlebten Emotionen zu fahnden, und konzentrierte sich auf die Aufgabe, der Funktionalisierung von Emotionen im politischen Alltag auf die Spur zu kommen. Folgerichtig klammerte ALTHOFF die Frage aus, ob den nach außen hin gezeigten Emotionen auch eine entsprechende innere Haltung korrespondiert. Entscheidend war für ihn – und offensichtlich auch für die mittelalterlichen Chronisten und Zeitgenossen – die äußerlich sichtbare Handlung bzw. der vollzogene Gestus einer Person: der bußfertige Kniefall, das Weinen, das Lachen. Emotion reduzierte sich so auf das am Körper sichtbare Zeichen.

ALTHOFF interessiert also allein das Sichtbare, der Körper, die Gestik, eine Handlung – und wie dieser Körper in der politischen Kommunikation einge-

---

<sup>79</sup> Deshalb dürften die körperlich sichtbaren Ausdrucksformen nicht als indexalische Zeichen verstanden werden, sondern als *signa data* (vereinbarte Zeichen).

setzt wird. Streng genommen fragt Althoff überhaupt nicht nach der Funktion von Emotionen, sondern nach der Funktion von Gesten und Handlungen in der politischen Alltagswelt. Wie wird mit Hilfe von Gesten – die allerdings als Zeichen für bestimmte Emotionen gedeutet werden können, Politik gemacht? Sich Niederwerfen zu Füßen eines Herrschers (Kniefall); Tränen vergießen.

Bei diesen politischen Aktionen ist unwichtig, ob eine betreffende Person tatsächlich Reue zeigt oder nicht. Entscheidend ist die äußere Geste, die als Symbol verstanden wird.

Während man sich im Mittelalter in politischen Angelegenheiten meist mit Gesten begnügt (z. B. Gang nach Canossa) und nicht nach dem Inneren der Menschen gefragt hat, drängte die mittelalterliche Kirche seit Ende des 12. Jhs. verstärkt auf die Erforschung der inneren Gedanken und Gefühle der Menschen. Hier wurde die Frage nach der Korrespondenz von Innen und Außen gestellt, und zwar vornehmlich in der Beichtpraxis bzw. in der Predigtpraxis: Sind die vergossenen Tränen tatsächlich Ausfluss innerer *contritio*? (vgl. SCHNELL, in: FMSt 2005) Das heißt, die neue Beicht- und Bußpraxis ab Ende des 12. Jhs. sorgt dafür, dass die innere Einstellung immer wichtiger wird (statt äußerer Buße nun innere Zerknirschung). Es stellt sich die Frage, ob und inwieweit diese pastoraltheologische Wendung nach Innen sich auf andere Lebensbereiche ausgewirkt hat.

#### *VI Veränderungen der emotionalen Dispositionen im Mittelalter?*

Ausgangsfrage ist hier: Haben die Menschen im Mittelalter genauso gefühlt wie wir heute? Wenn nicht, wann und weshalb traten Veränderungen ein? Hier stünde eine Auseinandersetzung u. a. mit Elias' Zivilisationstheorie an.

Doch auch die Frage nach der Geschichte der Emotionen muss sich mit den Bedingungen der Überlieferungszeugen, der Texte, befassen. Denn mögliche emotionale Veränderungen sind nur an Texten aufzuspüren; Die entscheidende Frage lautet also: Haben sich die Emotionen oder aber die Darstellungen der Emotionen geändert?<sup>80</sup>

Da Texte meist unterschiedlichen übergeordneten Aussageabsichten unterliegen (Lob, Kritik, Satire, rhetorische Demonstration, Unterhaltung-Vergnügen,

---

<sup>80</sup> Zu diesem grundsätzlichen Problem: R. SCHNELL, *Causa amoris. Liebeskonzeption und Liebesdarstellung in der mittelalterlichen Literatur*, Bern 1985.

syntagmatische Zwänge, u. a.), ist die Vergleichbarkeit einzelner Emotionsdarstellungen nicht leicht zu erreichen. Aber auch wenn man innerhalb eines Texttyps diachrone Vergleiche anstellt, ist doch stets die Möglichkeit zu erwägen, dass sich Stile und Redeweisen ändern, ohne dass stets eine emotionsgeschichtliche Veränderung gegeben sein muss. Meine These: Literaturgeschichte und Emotionsgeschichte laufen nicht immer parallel.<sup>81</sup>

Es stellt sich also im Einzelfall die Frage, ob eine etwaige Veränderung in der Art der Darstellung von *zorn*, *angest*, *minne*, *erbermde* u. a. stets gleichbedeutend ist mit einer Veränderung dieser Emotionen selbst. Es kann literarhistorische Entwicklungen geben, die durch Faktoren bedingt sind, die mit emotionalen Veränderungen einer Gesellschaft gar nichts zu tun haben. Also Frage: Ändert sich die Emotion oder 'nur' die Darstellung von Emotionen?<sup>82</sup>

Keinesfalls übersehen werden soll freilich die Möglichkeit, dass Veränderungen in der Emotionsdarstellung die tatsächlichen Emotionen der Menschen beeinflussen – wenn man der These folgt, wonach Sprache bzw. Darstellungen von Emotionen die emotionale Disposition der Rezipienten verändern können.<sup>83</sup>

#### *Curriculum Vitae*

Studium der Germanistik, Latinistik und Philosophie in Tübingen und Basel (1962-1968); Dozent in Groningen/NL 1971-1982; Prof. an der TU Braunschweig 1982-1988; o. Prof. für Deutsche Philologie an der Universität Basel 1988-2008.

---

<sup>81</sup> Stellt man sich einmal die Frage: "Woher wussten die Dichter des Mittelalters, was Menschen empfinden, wenn sie wütend, verliebt, traurig oder eifersüchtig sind?", so wird neben persönlichen Erfahrungen (vgl. die Hinweise mancher Dichter auf die Erfahrungen der Rezipienten) vor allem die dichterische Tradition (z. B. Ovid) als unerschöpfliches Reservoir gegolten haben. Und diese literarische Tradition überdauerte manche sozialen, politischen und rechtlichen Umbrüche.

<sup>82</sup> Umgekehrt gibt es einige literarische Bilder und Vergleiche, die über viele Jahrhunderte hin immer wieder für die Darstellung eines bestimmten Gefühls verwendet werden (z. B. der Vergleich eines Liebenden mit einem ankerlosen Schiff; vgl. Vortrag Osnabrück), ohne dass dies eine Konstanz emotionaler Erfahrungen belegen würde.

<sup>83</sup> Bei der heutigen Floskel von den "Schmetterlingen im Bauch" ist solches anzunehmen. Ein sprachliches Bild prägt das Erlebnis von Liebe. Doch eine einseitige Abhängigkeit des Gefühls vom sprachlichen Code dürfte umstritten sein; vgl. ANN-CHARLOTTE TRAPP, Gefühl oder kulturelle Konstruktion?, in: Kulturen der Gefühle (wie Anm. 43), 86-103, hier 89 f.

*Neueste Publikationen:*

Sexualität und Emotionalität in der vormodernen Ehe, Köln 2002; (Hg.), Zivilisationsprozesse, Köln 2004; (Hg.), Konversationskultur in der Vormoderne. Geschlechter im geselligen Gespräch, Köln 2008.

*Neueste einschlägige Aufsätze:*

Historische Emotionsforschung. Eine mediävistische Standortbestimmung: Frühmittelalterliche Studien 38 (2004) [erschieden 2005] 173-276.

Erzähler - Protagonist - Rezipient im Mittelalter, oder: Was ist der Gegenstand der literaturwissenschaftlichen Emotionsforschung?: Internat. Archiv für Sozialgeschichte der dt. Literatur 33,2 (2008) 1-51;

Emotionsdarstellungen im Mittelalter. Aspekte und Probleme der Referentialität: Zeitschr.f. deutsche Philologie 127 (2008) 79-102.

Ekel und Emotionsforschung: Deutsche Vierteljahrsschrift f. Litwiss. u. Geistesgeschichte 79 (2005) 359-432.“

« Se hai[r] solement por chevalerie »<sup>1</sup> :  
réflexions sur le rôle ambigu de l'envie dans le *Roman de  
Meliadus*

Barbara Wahlen, Lausanne

Summa petit livor : perflant altissima venti<sup>2</sup>

« Par la grant envie que li uns avoit envers l'autre »<sup>3</sup> ; « por l'envie et por la rancune qe entre nos deus estoit adés »<sup>4</sup> : au point de départ de cette communication, un constat et un étonnement. Le *Roman de Méliadus* (entre 1235 et 1240) et sa *Continuation* (dernier tiers du XIII<sup>e</sup> ou début du XIV<sup>e</sup> s.) attribuent un rôle moteur à l'envie non pas pour expliquer le comportement de personnages des marges de l'univers arthurien ou traditionnellement ambigus, comme Keu le Sénéchal ou Bréhus sans Pitié, mais pour justifier celui des héros, ces personnages dont la fonction est d'assumer et d'incarner ce que Philippe Hamon nomme les « valeurs idéologiques “positives” »<sup>5</sup>. Ce rôle prépondérant assigné à l'envie est d'autant plus intrigant que, comme l'a noté Mireille Vincent-Cassy, « dans la littérature, le mot n'apparaît presque pas aux XIII<sup>e</sup> et XIV<sup>e</sup> siècles »<sup>6</sup>.

Étymologiquement, l'envie est liée au regard : *Invidia*, *invidere*, c'est « regarder d'un œil malveillant » ; c'est « jeter un regard hostile sur quelqu'un », le « mal voir »<sup>7</sup>. Si la connotation négative semble évidente, l'attitude face à l'envie n'en reste pas moins ambivalente tout au long du Moyen Âge. D'un côté, certains moralistes dénoncent le vice par lequel, selon *Le Livre de la Sagesse*, « la mort

---

<sup>1</sup> *Roman de Meliadus*, BnF fr. 350, fol. 52d ; § 26 de l'analyse de Roger Lathuillère (*Guiron le Courtois. Étude de la tradition manuscrite et analyse critique*, Genève, Droz, 1966).

<sup>2</sup> Ovide, *Remedia Amoris*, 369 : « Les hauteurs excitent l'envie, c'est sur les sommets que se déchainent les vents » ; cité par Pierre Abélard, *Ad amicum suum consolatoria*, in *Lettres d'Abélard et Héloïse*, éd. par Eric Hicks et Thérèse Moreau, Paris, LGF (« Lettres Gothiques »), 2007, p. 48.

<sup>3</sup> *Le Roman de Meliadus*, BnF fr. 350, fol. 21d. ; § 14 de l'analyse de Roger Lathuillère (*Guiron le Courtois, op. cit.*).

<sup>4</sup> *Continuation du Roman de Meliadus*, Ferrell 5, fol. 256b.

<sup>5</sup> Philippe Hamon, *Texte et idéologie*, Paris, PUF (« Quadrige »), 1997, p. 47.

<sup>6</sup> Mireille Vincent-Cassy, « L'Envie au Moyen Âge », *Annales ESC* 35, 1980, p. 253.

<sup>7</sup> Cf. Cicéron, *Tusculanes*, l. III, 20 : « quod verbum ductum est a nimis intuendo fortunam alterius » [ce dernier terme signifie étymologiquement regarder avec trop d'insistance le bonheur d'un autre].

entra dans le monde »<sup>8</sup> ; le vice que saint Cyprien définit comme la « racine de toutes sortes de maux, une source de désastres, une pépinière de manquements, un aliment pour les fautes »<sup>9</sup>. D'autres mettent en avant une envie « positive » qui incite à l'émulation, à l'imitation. Thomas d'Aquin, dans le sillage d'Aristote, distingue ainsi l'émulation, le zèle (*zelus*), qui relève d'une rivalité légitime, du péché d'envie :

Invidia est tristitia de alienis bonis. [...] Alio modo potest aliquis tritari de bono alterius, non ex eo quod ipse habet bonum, sed ex eo quod nobis deest bonum illud quod ipse habet. Et hoc proprie est zelus. [...] Unde zelus aliquis potest esse bonus ; sed invidia semper est mala<sup>10</sup>.

Amertume vertueuse, si elle conduit au dépassement de soi, cette tristesse est une désespérance pécheresse, si elle se transforme en haine vengeresse. Comme le résume Jean de Bueil dans le *Jouvencel*, l'une envie

procede d'orgueil ou d'autre vice ; et l'autre envie procede de loyauté et pour deffendre droiciture. Et croy que ceulx qui se y exploitent loyaument en sont louez en ce monde et en l'autre<sup>11</sup>.

La mauvaise envie est ferment de haine et de destruction. Elle « fait hommes tuer »<sup>12</sup>, écrit Rutebeuf :

Envie met ou siecle guerre,  
Envie fet mari et fame

---

<sup>8</sup> *Sg.* 2, 24 : « Invidia autem diaboli mors introivit in orbem terrarum ».

<sup>9</sup> Cyprien de Carthage, *La Jalousie et l'envie / De zelo et livore*, éd. et trad. par Michel Poirier, Paris, Les éditions du Cerf, 2008, 6, pp. 76-79 : « Radix est malorum omnium, fons cladium, seminarium delictorum, materia culparum ».

<sup>10</sup> Thomas d'Aquin, *Somme théologique : la Charité, 2a-2ae, Questions 34-46*, trad. par V. Vergriete, Paris, Desclée, 1963, q. 36, a. 2, pp. 61-66 : « L'envie est la tristesse que donne le bien d'autrui. [...] L'on peut donc s'attrister du bien d'autrui, non pas tant parce que lui-même possède un bien, mais parce que ce bien nous manque à nous. Et cela c'est proprement l'émulation. [...] L'émulation peut être bonne, alors que l'envie est toujours mauvaise. ». Voir Aristote, *La Rhétorique*, II, 10 et 11.

<sup>11</sup> Jean de Bueil, *Le Jouvencel*, éd. par Léon Lecestre, introd. de Camille Favre, Paris, Renouard, 1887, t. II, p. 104. « Émulation » est un mot relativement rare en ancien français qui apparaît au début du XIII<sup>e</sup> siècle avec le sens de « rivalité », hérité de son étymon latin (*aemulatio*), un sens aujourd'hui disparu. Ce n'est qu'au XVII<sup>e</sup> siècle qu'il désigne, par affaiblissement, le sentiment qui porte à égaler ou à surpasser quelqu'un et qu'il acquière ainsi une connotation positive.

<sup>12</sup> Rutebeuf, *La Voie d'Humilité*, in *Œuvres complètes*, éd. par Michel Zink, Paris, LGF (« Lettres gothiques »), 2001, v. 345.

Haïr, Envie destruit ame,  
Envie met descorde es freres,  
Envie fet haïr les meres,  
Envie destruit Gentillece<sup>13</sup>.

Cette dernière conception s'inscrit dans une vision eschatologique de l'histoire, largement partagée, qui fait de l'envie et de la convoitise la cause principale, voire unique de la dégradation : ainsi de la Dame du Lac qui explique à Lancelot, dans le roman éponyme en prose, que la chevalerie fut instaurée pour protéger les plus faibles, « quant envie et covoitise commença a croistre el monde et forche commença a vaintre droiture »<sup>14</sup>.

Le roman arthurien puise donc à cette double tradition. Tout chevalier qui aspire à l'honneur se doit d'être poussé par le zèle, ce « desir d'estre li plus preus », comme il se doit de posséder un certain orgueil<sup>15</sup>. De la vertu chevaleresque, combustible de l'héroïsme, au péché qui « tourn[e] a destrucion »<sup>16</sup>, la frontière est toutefois des plus minces. À force de constamment vouloir repousser les limites humaines, le zèle risque en effet de se convertir en orgueil insensé : le courage est une vertu, l'intrépidité une inconscience ! L'envie et la cohorte des vices et des affects, qui l'accompagne, menacent sans cesse le nécessaire, mais si fragile, équilibre entre la *fortitudo* et la *sapientia*, faisant basculer le chevalier dans la folie héroïque ou la lâcheté.

Cette communication se propose d'analyser l'ambiguïté de nature de l'envie qui anime les chevaliers arthuriens et son rôle narratif. Elle s'intéressera en premier lieu aux « diagnostics » d'envie posés par le narrateur, les adversaires ou les envieux eux-mêmes et au lien qui unit l'envie à cet autre émotion sociale : la honte. Car l'aveu d'envie est toujours un aveu d'infériorité qui implique une blessure narcissique. On est envieux de ce que l'on n'est pas, tandis que l'on est honteux de ce que l'on est<sup>17</sup>. Avouer son envie, c'est ainsi reconnaître son infériorité, c'est exprimer un sentiment de rejet et de faillite personnelle. Poison à double détente, qui nuit autant – si ce n'est plus – à l'envieux

<sup>13</sup> *Ibid.*, vv. 349-353.

<sup>14</sup> *Lancelot en prose*, éd. par Alexandre Micha, Genève, Droz, 1980, t. VII, XXIa, 13.

<sup>15</sup> Voir par exemple la description que Jean Froissart brosse de Camel de Camois : « Plains est de chevalerie, / De proece et d'oultreucidier ; / Et s'a, ce qui le doit aidier, / Le coer joli et amoureux / Et desir d'estre li plus preus (*Méliador*, éd. par Auguste Longnon, Paris, Firmin-Didot, 3 vol., 1895-1899, vv. 3775-3779).

<sup>16</sup> *Continuation du Roman de Méliadus*, Ferrell 5, fol. 283a.

<sup>17</sup> Cf. Vincent de Gaulejac, « L'Envie, un sentiment social », *Revue française de Psychanalyse*, LXI, 1997, pp. 111-122.

qu'à l'envie, ce péché est le seul à n'avoir pas du tout part au plaisir<sup>18</sup> : il est tout entier souffrance et cette souffrance est existentielle, puisque si la jalousie est une passion de l'avoir, l'envie est bien une passion de l'être<sup>19</sup>.

Faire de l'envie et de la rivalité chevaleresque le principal, si ce n'est le seul, moteur de l'héroïsme chevaleresque n'est donc pas accessoire. L'étude de cette « passion de l'être », dans le *Roman de Meliadus* et sa *Continuation*, nous permettra ainsi, *in fine*, de montrer comment ces deux récits, résolument profanes, redéfinissent l'idéal chevaleresque.

*Bibliographie sélective sur l'envie :*

CASAGRANDE Carla et Silvana VECCHIO, *Histoire des péchés capitaux au Moyen Âge*, trad. de l'italien par Pierre-Emmanuel Dauzat, Paris, Aubier, 2003.

« L'Envie. Dossier », *L'Étude. Revue de culture contemporaine* 410, 2009, pp. 517-526.

*L'Envie et le désir. Les faux frères*, éd. par Pascale Hassoun-Lestienne, Paris, Éditions Autrement, 1998.

*L'Envie et ses figurations littéraires*, éd. par Fabrice Wilhelm, Dijon, Editions Universitaires de Dijon, 2005.

*Envy, Spite and Jealousy. The Rivalrous Emotions in Ancient Greece*, éd. par David Konstan et Keith Rutter, Edinburgh, Edinburgh University Press, 2003.

GALDERISI Claudio, « La "Pareüre" du texte. L'haleine d'envie, la pomme d'orgueil, le royaume d'humilité dans un conte de la *Vie des Pères* », in *La Chevalerie du Moyen Âge à nos jours. Mélanges offerts à Michel Stanesco*, Publication du CIXII, no. 1, études réunies par Mihaela Voicu et Victor-Dinu Vladulescu, Bucarest, Editura Universitatii Bucuresti, 2003, pp. 120-147.

GAULEJAC Vincent de, « L'Envie, un sentiment social », *Revue française de Psychanalyse*, LXI, 1997, pp. 111-122.

RANWEZ Edouard, « Envie », in *Dictionnaire de Spiritualité ascétique et mystique*, Paris, Beauchesne, t. IV (1), 1960, pp. 774-786.

SCHOECK Helmut, *L'Envie. Une histoire du mal*, trad. de l'allemand par Georges Pauline, Paris, Les Belles Lettres, 2006 (1<sup>ère</sup> éd. 1995).

VINCENT-CASSY Mireille, « L'Envie au Moyen Âge », *Annales ESC* 35, 1980, pp. 253-271.

---

<sup>18</sup> Cf. Carla Casagrande et Silvana Vecchio, *Histoire des péchés capitaux au Moyen Âge*, trad. de l'italien par Pierre-Emmanuel Dauzat, Paris, Aubier, 2003, p. 71 : « L'avarice a en elle le plaisir de la possession ; la colère, celui de la vengeance ; l'orgueil, celui de l'autosatisfaction ; la vaine gloire, les louanges des hommes ; l'acédie, la détente du corps et de l'âme ; la gourmandise et la luxure peuvent aussi procurer divers plaisirs de la chair ».

<sup>19</sup> Cf. Marie Pesenti-Irrmann, « L'affolante envie : Médée et Électre », in *L'Envie et le désir. Les faux frères*, éd. par Pascale Hassoun-Lestienne, Paris, Éditions Autrement, 1998, p. 89. La jalousie se distingue de l'envie, en ce qu'elle craint d'avoir à partager ou de perdre au profit d'un autre un avantage auquel on estime avoir seul droit, tandis que l'envie s'attriste qu'un autre possède un bien ou un bonheur que l'on se croit impuissant à atteindre. Selon La Rochefoucauld, « la jalousie est en quelque manière juste et raisonnable, puisqu'elle ne tend qu'à conserver un bien qui nous appartient, ou que nous croyons nous appartenir ; au lieu que l'envie est une fureur qui ne peut souffrir le bien des autres » (*Maximes*, n° 28).

« Se hai[r] seulement por chevalerie »

### *Curriculum Vitae*

Barbara Wahlen est maître assistante à l'Université de Lausanne où elle enseigne la littérature française médiévale. Ses travaux portent essentiellement sur la littérature arthurienne. En juin 2009, elle a soutenu sa thèse intitulée « Lire, écrire : d'un désir l'autre. Le *Roman de Meliadus* du XIII<sup>e</sup> au XVIII<sup>e</sup> siècle ».

### PUBLICATIONS

#### *Ouvrages*

En coll. avec Alain Corbellari, Yasmina Foehr-Janssens, Jean-Claude Mühlethaler et Jean-Yves Tilliette, *Mythes à la cour, mythes pour la cour — Courty Mythologies. Actes du XII<sup>e</sup> Congrès de la Société internationale de littérature courtoise (29 juillet - 4 août 2007, Universités de Lausanne et de Genève)*, Genève, Droz, à paraître.

En coll. avec Patrizia Romagnoli, numéro double de la revue *Etudes de Lettres* (n°1-2/2007) : *Figures de l'oubli (IV<sup>e</sup>-XVI<sup>e</sup> siècle)*, 360 p.

« *Je n'en feray que che que j'en ay empensé !* » *Le nain Tronc dans Ysaÿe le Triste*, Lausanne, Archipel (« Essais »), 2002.

#### *Articles*

En coll. avec Jean-Claude Mühlethaler, « Des “gieux Tristan” à la mort des amants: interférence registrale et esthétique de la fragmentation dans le manuscrit Paris, BnF. fr. 103 », in *Des Tristan en vers au Tristan en prose. Hommage à Emmanuèle Baumgartner*, Paris, Champion, 2009.

En coll. avec Jean-Claude Mühlethaler, « Dépasser le modèle arthurien : Geoffroy la Grand' Dent, chevalier de la fin des temps ? », in *550 ans de Mélusine allemande – Coudrette et Thüring von Ringoltingen. Actes du Colloque organisé par les Universités de Berne et de Lausanne, Château de Münchenwiler, 29 août - 2 septembre 2006*, Berne, Peter Lang, 2008, pp. 343-362.

« Les Enchantements de l'oubli. La Roche aux Pucelles dans la *Suite du Roman de Merlin* », *Etudes de Lettres*, 1-2 (2007 : *Figures de l'oubli [IV<sup>e</sup>-XVI<sup>e</sup> siècle]*), pp. 139-160.

« Le Bon Chevalier sans Peur, Brunor, Dinadan et Drian : un lignage détonnant ! », in *Lignes et lignages dans la littérature arthurienne. Actes du 3<sup>e</sup> colloque arthurien organisé à l'université de Haute-Bretagne, Rennes, 13-14 octobre 2005*, éd. par Christine Ferlampin-Acher et Denis Hüe, Rennes, PUR (« Interférences »), 2007, pp. 205-218.

« Entre tradition et réécriture : le bon Morholt d'Irlande, chevalier de la Table Ronde », in *Façonner son personnage au Moyen Âge*, éd. par Chantal Connochie-Bourgne, Aix-en-Provence, CUER-MA (« Senefiance » 53), 2007, pp. 351-360.

« Nostalgies romaines : le parcours de la chevalerie dans le *Roman du roi Meliadus*, première partie de *Guiron le Courtois* », in *Materiali arturiani nelle letterature di Provenza, Spagna, Italia*, éd. par Margherita Lecco, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2006, pp. 165-181.

« Du manuscrit à l'imprimé : le cas de *Guiron le Courtois* », in *Du roman courtois au roman baroque. Actes du colloque des 2-5 juillet 2002*, éd. par Emmanuel Bury et Francine Mora, Paris, Les Belles Lettres, 2004, pp. 233-249.

« Du recueil à la compilation : le manuscrit de *Guiron le Courtois*, Paris, BNF fr. 358-

Barbara Wahlen

363 », *Ateliers* 30 (2003), pp. 89-100.

« Le Nain déguisé : les métamorphoses de Tronc dans *Ysajje le Triste* », *L'Immagine Riflessa* IX (2000), pp. 341-357.

*Notices*

En coll. avec Jean-Claude Mühlethaler, « Lit » et « Table », notices à paraître dans la partie *Moyen Age* du *Dictionnaire des lieux mythiques*, éd. Laffont, sous la direction de J.-J. Vincensini.

## Programm(e)

### **Freitag, 20. November / Vendredi, 20 novembre, DHI / IHA Paris**

13<sup>00</sup>-13<sup>15</sup> Uhr Gudrun Gersmann (DHI Paris): Begrüßung

13<sup>15</sup>-13<sup>30</sup> Uhr Simona Slanička (Bielefeld) und Klaus Oschema (Heidelberg/Bern): Einführung / Introduction

13<sup>30</sup>-14<sup>30</sup> Uhr Rüdiger Schnell (Basel): »Ansätze und Irrwege mediävistischer Emotionsforschung«

14<sup>30</sup>-15<sup>30</sup> Uhr Pierre Levron (Paris): » Peut-on faire l'histoire littéraire des émotions ? ou : l'anthropologie littéraire et l'anthropologie historique vont-elles de pair ? «

15<sup>30</sup>-16<sup>00</sup> Uhr Kaffeepause

16<sup>00</sup>-17<sup>00</sup> Uhr Katharina Behrens (Göttingen), » Zum Problem individueller Emotionserfahrungen. Überlegungen zur Scham in den *Revelations of Divine Love* der Julian von Norwich «

17<sup>00</sup>-18<sup>00</sup> Uhr Barbara Wahlen (Lausanne): » *Se hai[r] solement por chevalerie* : réflexions sur le rôle ambigu de l'envie dans le roman arthurien en prose «

ab 19 Uhr Gemeinsames Abendessen

### **Samstag, 21. November / Samedi, 21 novembre, DHI / IHA Paris**

09<sup>00</sup>-10<sup>00</sup> Uhr Elizabeth Brown (New York): » Les émotions et les actes testamentaires du lignage royal de France «

10<sup>00</sup>-11<sup>00</sup> Uhr Heike Schlie (Dortmund/Berlin): »Trauer und Compassio – Die Kodierung und Übertragung von Affekten in Bildern der Kreuzigung«

11<sup>00</sup>-11<sup>30</sup> Uhr Kaffeepause

11<sup>30</sup>-12<sup>30</sup> Uhr Sophie Albert (Paris): » Usages de la « honte » dans *Guiron le Courtois* «

12<sup>30</sup>-14<sup>00</sup> Uhr Mittagspause

14<sup>00</sup>-15<sup>00</sup> Uhr Ayse Erarslan (Freiburg i. Br.): »Eine Historische Anthropologie des Zorns«

15<sup>00</sup>-16<sup>00</sup> Uhr Evamaria Heisler (Berlin): »Herrscherzorn. Emotion und Macht in Geschichte(n) des 12. Jahrhunderts «

16<sup>00</sup>-16<sup>30</sup> Uhr Kaffeepause

16<sup>30</sup>-17<sup>30</sup> Uhr Laurent Smagghe (Paris): » Représentation et expression des émotions chez les femmes de pouvoir à la fin du Moyen Âge : l'exemple bourguignon «

17<sup>30</sup>-18<sup>30</sup> Uhr Peter von Moos (Béon): Kommentar / Abschlussdiskussion

ab 19 Uhr Gemeinsames Abendessen

*Kontakt*

Dr. Klaus Oschema klaus.oschema@hist.unibe.ch

Dr. Simona Slanička simona.slanicka@uni-bielefeld.de

## TeilnehmerInnen / Participant(e)s

Albert, Sophie	Université de Paris IV	sophicalbert @wanadoo.fr
Arlinghaus, Franz-Josef	Universität Bielefeld	franz.arlinghaus @uni-bielefeld.de
Behrens, Katharina	Universität Göttingen	behrens.katharina @gmx.net
Boquet, Damien	Université de Provence	damien.maurice.boquet @wanadoo.fr
Brown, Elizabeth R.	New York	Earbrown160 @aol.com
Erarslan, Ayse	Universität Freiburg i. Br.	tarco_83 @hotmail.com
Gersmann, Gudrun	DHI Paris	ggersmann @dhi-paris.fr
Heisler, Evamaria	FU Berlin	eva-heisler @gmx.de
Höfert, Almut	Universität Basel	Almut.Hoefert @unibas.ch
Hornung, Petra	Universität Zürich	petra.hornung @swissonline.ch
Jussen, Bernhard	Universität Frankfurt a.M.	jussen @em.uni-frankfurt.de
Levron, Pierre	Université de Paris IV	plevron2002 @yahoo.fr
Malcher, Kay	TU Dresden	Kay.Malcher @tu-dresden.de
Michalsky, Tanja	Universität der Künste, Berlin	tami @udk-berlin.de
Moddelmog, Claudia	Berlin	C.Moddelmog @gmx.de
Oschema, Klaus	Universität Bern / Universität Heidelberg	klaus.oschema @hist.unibe.ch
Schäfer, Jens	Universität Saarbrücken	j_schaefer @mx.uni-saarland.de
Scheller, Benjamin	HU Berlin	benjamin.scheller @cms.hu-berlin.de
Schiel, Juliane	Zürich	juliane.schiel @web.de
Schlie, Heike	Zentrum für Literatur- und Kulturforschung Berlin	schlie @zfl-berlin.org
Schmolinsky, Sabine	Universität Erfurt	sabine.schmolinsky @uni-erfurt.de
Schnell, Rüdiger	Universität Basel	ruediger.schnell @unibas.ch
Slanička, Simona	Universität Bielefeld	simona.slanička @uni-bielefeld.de
Smagghe, Laurent	Université de Paris IV	laurent.smag @gmail.com

Stenz, Carolin

Universität Bielefeld

carolin.stenz@uni-  
bielefeld.de

von Moos, Peter  
Wahlen, Barbara

Béon  
Université de Lausan-  
ne

pierrevonmoos@gmail.com  
barbara.wahlen@unil.ch

Wijsman, Hanno

Universität Leiden

H.W.Wijsman@hum.leidenu  
niv.nl

## Tagungsort / lieu du colloque

Deutsches Historisches Institut Paris /  
Institut Historique Allemand  
Hôtel Duret de Chevry  
8, Rue du Parc-Royal  
F-75003 Paris

