

1

Romanische Literaturen
und Kulturen

Eros im sakralen Raum

Zur Interdependenz von Raumdiskurs und Liebessemantik

BETTINA VON DER FORST



UNIVERSITY OF
BAMBERG
PRESS

Romanische Literaturen und Kulturen 1

Romanische Literaturen und Kulturen

hrsg. von
Dina De Rentii, Albert Gier und Marco Kunz

Band 1



University of Bamberg Press
2008

Eros im sakralen Raum

Zur Interdependenz von Raumdiskurs und Liebessemantik

Bettina von der Forst



University of Bamberg Press

2008

Bibliographische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliographie; detaillierte bibliographische Informationen sind im Internet über <http://dnb.ddb.de/> abrufbar

Diese Arbeit hat der Fakultät Geistes-und Kulturwissenschaft der Otto-Friedrich-Universität Bamberg als Dissertation vorgelegen.

1. Gutachter: Prof. Dr. Dina De Rentis

2. Gutachter: Prof. Dr. Frank-Rutger Hausmann

Tag der mündlichen Prüfung: 22. Mai 2007

Dieses Werk ist als freie Onlineversion über den Hochschulschriften-Server (OPUS; <http://www.opus-bayern.de/uni-bamberg/>) der Universitätsbibliothek Bamberg erreichbar. Kopien und Ausdrücke dürfen nur zum privaten und sonstigen eigenen Gebrauch angefertigt werden.

Herstellung und Druck: digital print, Erlangen

Umschlaggestaltung: Bettina von der Forst, Barbara Ziegler

Umschlagbild: ifo-fotografie Burgebrach

© University of Bamberg Press Bamberg 2008

<http://www.uni-bamberg.de/ubp/>

ISSN: 1867-5042

ISBN: 978-3-923507-33-7 (Druckausgabe)

URN: urn:nbn:de:bvb:473-opus-1545

Inhalt

Danksagung	9
1 Einleitung	11
1.1 Die Semantisierung des sakralen Raums	11
1.2 Die „Tempelbegegnung“ als Typus der nonverbalen Kommunikation im sakralen Raum	15
1.3 Erkenntnisinteresse	23
2 Der sakrale Raum als Kommunikationsgenerator im <i>Roman de Flamenca</i> (ca. 1250)	25
2.1 „fin’amors“ im gestalteten rituellen Raum	26
2.1.1 Idolatrische Anschauung und rituelle Enthüllungsgestik	26
2.1.2 Guillhems Relektüre des religiösen Textmaterials	39
2.1.3 Akustische Interdependenzen	47
2.1.4 Der Ritter unter dem Deckmantel der Soutane: „car tu es cavalliers e clerics“	51
2.2 Der Große Dialog als Möglichkeit der dialektischen Aufhebung	56
2.2.1 Die Inszenierung eines eigenständigen Liebesdiskurses	56
2.2.1.1 Formale und inhaltliche Formen des „amour courtois“	56
2.2.1.2 Dialoganalyse	62
2.2.1.3 Das Wort und seine identitätsstiftende Funktion	76
2.2.2 Zur Signifikanz des liturgischen Jahreskalenders	80
3 Das Problem von Sprache und Kommunikation bei Rabelais: Panurges Liebesabenteuer in der Kirche mit einer ‚haulte dame de Paris‘ (1532)	93
3.1 Etablierung einer neuen Sprache: „Comment Panurge feut amoureux d’une haulte Dame de Paris“ (<i>Pantagruel XXI</i>)	95
3.1.1 Panurge, oder der Diskurs des ‚Anderen‘	96
3.1.2 Panurges Liebesdiskurs und die Zwänge des sakralen Raums	105
3.1.3 Panurges dritte ‚Versuchung‘	108
3.2 Handeln als Gegenmodell: „Comment Panurge feist un tour à la dame parisienne qui ne fut poinct à son adventage“ (<i>Pantagruel XXII</i>)	113

3.2.1	Panurges ‚Tempelbegegnung‘ mit der Pariser Dame	113
3.2.2	Dominanz der Handlung	117
3.2.3	Das Rondeau als mise en abyme	120
3.2.4	Epilog: „Dy, amant faulx...“ (<i>Pantagruel</i> XXIV)	122
4	Der Erzähler und seine „Anti“-Darstellung einer Liebesbegegnung im sakralen Raum: Furetières <i>Roman bourgeois</i> (1666)	126
4.1	„la licence de causer y est assez grande“: Die Entsemantisierung des sakralen Raums	127
4.1.1	Negative Architekturekphrasen: Die Eglise des Carmes an der Place Maubert	127
4.1.2	Mimesisexkurs	134
4.1.3	Die Entsemantisierung des sakralen Raums	136
4.2	Die Opfergabe als Werbeakt	138
4.2.1	Die Kollekte als Ausdruck eines materiell kodierten Liebesdiskurses	138
4.2.2	Die kollektesammelnde Bürgersfrau Javotte	141
4.2.3	Der Liebesroutinier Nicodème	143
4.2.4	Nicodèmes ‚Opfergabe‘ an Javotte	146
4.3	Die Kopplung materieller und nichtmaterieller Werte	149
4.4	Rettung durch die Fiktion	153
5	Erschaffung des göttlichen Raums über Umwege: Der zäimph in Flauberts <i>Salammô</i> (1863)	158
5.1	Formen des sakralen Raums in <i>Salammô</i>	158
5.1.1	Salammô und Mâtho als Figurationen des Göttlichen	159
5.1.2	Der zäimph als (dekonstruierbares) Glaubenssymbol	168
5.2	„la baisade sous le peplos“ – oder die Verschleierung des Uneigentlichen	173
5.3	Der zäimph als Strukturelement	180
5.3.1	„je ne vois nulle part l’architecte“ – ein Forschungsüberblick	180
5.3.2	Strukturelle Textanalyse der vier Begegnungen von Salammô und Mâtho	182
5.3.3	Strukturbedingte Spiegelungseffekte	191
6	Ergebnisse	194
	Literaturverzeichnis	200

*meiner Großmutter
Hedwig von der Forst*

Danksagung

Danken möchte ich an dieser Stelle meiner Doktormutter Prof. Dr. Dina De Rentiis, die mit ihrem Optimismus und ihren konstruktiven Ratschlägen die vorliegende Arbeit in allen Phasen unterstützt und vorangetrieben hat. Danken möchte ich ferner für die Möglichkeit, meine Dissertationsschrift in der von ihr betreuten Reihe publizieren zu können.

Prof. Dr. Frank-Rutger Hausmann (Freiburg) danke ich für seine uneingeschränkte Bereitschaft, als Zweitgutachter diese Arbeit auch über die räumliche Distanz hinweg zu fördern und mit ermutigenden Worten stets zu begleiten.

Prof. Dr. Sabine Föllinger, Prof. Dr. Sylvia Mayer sowie Prof. Dr. Carlo Milan (alle Bamberg) gilt mein Dank für ihre unkomplizierte Mitwirkung am Promotionsverfahren.

Die vorliegende Studie ist die geringfügig überarbeitete Fassung meiner Dissertation, die im Rahmen des Graduiertenkollegs 1047 „Generationenbewusstsein und -wandel in Antike und Mittelalter“ an der Universität Bamberg entstanden ist. Den Professoren sowie den Mitstipendiaten des Kollegs bin ich für ihr Interesse und ihre Diskussionsfreude zu Dank verpflichtet, der DFG für die großzügige finanzielle Förderung des Projekts.

Zahlreiche Freunde und Kollegen haben auf unterschiedliche, immer jedoch nachhaltige Weise die Entstehung der Arbeit mitgefördert: Dr. Sylvie Tritz, Dr. Kathrin Bilgeri, Andrea Trescher, Dr. Christoph Reichardt, OStR Gerhard Danner und Otmar Singer von der Staatsbibliothek Bamberg.

Danken möchte ich abschließend meiner Familie, deren Vertrauen und Anteilnahme mich während meiner gesamten Promotion getragen haben.

Vor allem aber danke ich meinem Mann, Johannes von der Forst, dem sicherlich kritischsten, zugleich aber auch überzeugtesten Wegbegleiter dieser Arbeit.

Bamberg, im September 2008

1 Einleitung

1.1 Die Semantisierung des sakralen Raums

Stand die Erfassung des literarischen Raums als konstitutive narrative Kategorie noch bis zur Mitte des 20. Jahrhunderts hinter der Betrachtung einer zweiten wesentlichen Erzählkategorie, nämlich der Zeit, zurück, so hat sich das mittlerweile grundlegend geändert.¹ Zahlreiche Abgrenzungs- und Typologisierungsversuche² sowie Einzeluntersuchungen³ zum literarischen Raum haben wesentlich dazu beigetragen, den Raum als „narratives Element (und damit als artikulatorische Instanz) des Werks [zu begreifen, vdF], das sowohl von den Strukturen des gelebten Raums der Empirie wie von Gestaltungsbedingungen des literarischen Textes abhängig ist.“⁴ Der literarische Raum ist somit, wie die Zeit auch, semantisiert.

¹ Immer wieder gerne als Ausgangspunkt der literaturwissenschaftlichen Diskussion um Raum und Zeit angeführt wird Lessings 1766 anhand der Laokoon-Gruppe vorgenommene Unterscheidung zwischen der Malerei als „Raumkunst“ und der Literatur als „Zeitkunst.“ Vgl. Gotthold Ephraim Lessing, „Laokoon“ oder über die Grenzen der Malerei und Poesie, hrsg. von Kurt Wölfel, Frankfurt a.M. 1988. Mit Franks 1945 erschienenem Aufsatz „Spatial Form in Modern Literature“ (in: *Essentials of the Theory of Fiction*, hrsg. von Michael J. Hoffman und Patrick D. Murphy, Durham 1988, 85-100) macht der Raum als literaturwissenschaftliche Kategorie einem breiteren Forschungsinteresse Platz. Einen detaillierten Überblick über das mittlerweile große Forschungsfeld des Raums als Gegenstand der Literaturwissenschaft bieten u.a. im deutschen Sprachraum Hoffmann und Ritter sowie Smitten und Daghistany für den englischsprachigen Raum: Landschaft und Raum in der Erzählkunst, hrsg. von Alexander Ritter, Darmstadt 1975. Gerhard Hoffmann, *Raum, Situation, erzählte Wirklichkeit. Poetologische und historische Studien zum englischen und amerikanischen Roman*, Stuttgart 1978. *Spatial Form in Narrative*, hrsg. von Jeffrey R. Smitten und Ann Daghistany, London 1981.

² Jurij M. Lotman, *Die Struktur literarischer Texte*, übt. von Rolf-Dietrich Keil, München 1993, 311-329; Knut Brynhildsvoll, *Der literarische Raum: Konzepte und Entwürfe*, Frankfurt a.M. 1993; Hans Krahe, *Räume, Grenzen, Grenzüberschreitungen*, in: *Ars Semeiotica* 22 (1999), 3-12.

³ Elisabeth Bronfen, *Der literarische Raum. Eine Untersuchung am Beispiel von Dorothy M. Richardsons Romanzyklus Pilgrimage*, Tübingen 1986.

⁴ Gerhard Hoffmann, *Raum, Situation, erzählte Wirklichkeit. Poetologische und historische Studien zum englischen und amerikanischen Roman*, Stuttgart 1978, 2.

Im Zentrum der vorliegenden Untersuchung soll der literarisch gestaltete sakrale Raum stehen. In Anlehnung an Krahs Begriffsbestimmung des semantischen Raums, demzufolge selbiger definiert wird „über die Menge semantischer Merkmale, die in ihrer spezifischen Kombination nur er und kein anderer Raum hat“⁵, soll zunächst nach dem spezifischen Merkmalsbündel des gestalteten sakralen Raums gefragt werden. Dabei darf mit Blick auf die bei Hoffman benannte Abhängigkeit des fiktiv gestalteten Raums „von den Strukturen des gelebten Raums der Empirie“ (s.o.) auch der kulturell-referentielle Aspekt nicht außer Acht gelassen werden. Speziell der erzählte sakrale Raum hat ein außerliterarisches räumliches Pendant, meist in Form eines Tempels oder einer Kirche, dessen Konnotationspotential qua kulturellen Wissens seine Semantisierung im Text wie auch die Lektüre dieses Textes maßgeblich beeinflusst.

Aus religionsgeschichtlicher Perspektive sind heilige⁶ Räume Orte, an denen sich das Göttliche offenbaren kann. Das Göttliche als nicht mehr hinterfragbare, transzendente Wirklichkeit wird im Glauben erfahrbar, wobei die Vermittlung dieses Numinosums auf vielfältige Art und Weise, etwa durch heilige Ereignisse, heilige Zeiten oder heilige Existenzformen (Mönchtum) geschehen kann. Eliade bezeichnet diese Manifestationen des Heiligen als „Hierophanien“.⁷ Insbesondere heilige Räume aber zählen laut Stobbe zu den „wesentlichen Strukturierungselementen religiöser Erfahrung“⁸, da die göttliche Macht an heiligen Stätten und Orten besonders intensiv spürbar werde.⁹ Die Markierung

⁵ Hans Krahs, Räume, Grenzen, Grenzüberschreitungen - Einführende Überlegungen, in: *Ars Semeiotica* 22 (1999), 4.

⁶ Zum Begriff des Heiligen vgl. einschlägig: Mircea Eliade, *Das Heilige und Das Profane*, Hamburg 1957; Roger Caillois, *Der Mensch und das Heilige*, München 1988.

⁷ Mircea Eliade, *Das Heilige und Das Profane*, Hamburg 1957, 8f.

⁸ „Religion wurzelt in der Erfahrung des Heiligen als einer überlegenen Macht oder Kraft, deren Gegenwart an heiligen Orten in außergewöhnlicher Intensität erlebt wird.“, vgl. Heinz-Günther Stobbe, *Kirchenasyl das Heilige, der Raum und das Recht*, in: *Una sancta* 61 (2006), 24.

⁹ Aus religiöser Sicht stellt Beinert diese Vermittlerrolle heiliger Stätten nicht in Frage, bei der Frage nach dem theologischen Stellenwert allerdings relativiert er ihre Funktion dahingehend, dass selbige „allenfalls als nützliche Hilfen, nie aber als alleinige, nicht einmal als primäre Auslöser und Bewirker des Christenheils“ gelten dürfen. Vgl. ausführlicher hierzu Wolfgang Beinert, *Heilige Stätten im Christentum*, in: *Stimmen der Zeit* 224 (2006), 115.

eines Ortes als heilig wird gewöhnlich durch Riten und Tabus vorgenommen, deren strikte Einhaltung durch Pönalisierung gesichert ist.¹⁰

Dem Heiligen steht wesensmäßig das Nichtheilige, das – etymologisch *räumlich* bestimmte – Profane (aus lat. „fanum“: *Tempel, heiliger Bezirk* und „pro“: *vor*) gegenüber. Beide Begriffe definieren und profilieren sich wechselseitig, d.h. sie bedingen und widersprechen sich zugleich.

Dieses Oppositionspaar erweist sich auch bei einer literaturwissenschaftlichen Betrachtung fruchtbar, wenn der sakrale Raum als die Gestaltung eines Ortes verstanden wird, der als primär abhängig von den moralisch-religiösen Normen und Denkvorstellungen des an diesem Ort vorherrschenden religiösen Diskurses gezeichnet wird und durch diese rituelle Verankerung eine prinzipielle Diskursfeindlichkeit gegenüber profanen Diskursen besitzt. Der gestaltete sakrale Raum wird hier zum Träger des religiösen Diskurses, sein spezifisches Merkmalsbündel konstituiert sich über die dem heiligen Raum inhärente religiöse Semantik. Der sakrale Raum soll somit in seiner literarischen Konstruktion als Ort der performativen Konstituierung und Aktualisierung des religiösen Diskurses begriffen werden.

Die vorrangige Fragestellung, unter welcher der gestaltete sakrale Raum im Folgenden fokussiert wird, betrifft sein Konfliktpotential in Bezug auf profane Diskurse, insbesondere den erotisch-profanen Diskurs. Der gestaltete sakrale Raum als Kristallisationsort des durch religiöse Normen und Werte bedingten Kommunikationsverbots schließt per definitionem profane Diskurse wie die Liebeskommunikation zunächst aus. Der sakrale Raum behindert nicht nur die Entwicklung eines profanen Liebesdiskurses, indem er ihm prinzipiell feindlich gegenübersteht, sondern zementiert im Moment seiner rituellen Ausgestaltung diese Behinderung auch augenfällig.

Dieses Konfliktpotential, das für die sakrale Raumdarstellung in Kontakt mit raumfremden Diskursen entsteht, erweist sich umso stärker, je bindender die Raumkonzeption des sakralen Raums für das han-

¹⁰ Paul-Gerhard Müller, Lemma „Heilige Stätten“, in: Lexikon für Theologie und Kirche, Bd. 4, hrsg. von Michael Buchberger und Walter Kasper, Freiburg 1995, 1284-1285; Dorothea Baudy, Lemma „Heilige Stätten“ in: Religion in Geschichte und Gegenwart. Handwörterbuch für Theologie und Religionswissenschaft, Bd. 3, hrsg. von Hans Dieter Betz u.a., Tübingen 2000, 1551-1552.

delnde Subjekt gezeichnet wird. Brynhildsvolls Typologie, verschiedene Raumkonzeptionen bezüglich ihrer Subjekt-Raum-Beziehung zu differenzieren, verhilft hier zu begrifflicher Schärfe, da seine konzeptionelle Unterscheidung in „primäre“ und „sekundäre“ Raumauffassungen genau bei dieser Frage ansetzt.¹¹ Von Interesse für die folgende Untersuchung ist vor allem das „primäre“ Raumerleben, da nur hier die Einflussnahme des Raums auf das erlebende Subjekt noch im materiellen Raumerlebnis selbst festgemacht wird, d.h. der Raum noch Darstellungsgegenstand und nicht Träger außerräumlicher, metaphorischer Sinngebilde ist. Dabei lautet die Frage, inwiefern diese Raumbindung im einzelnen Fall graduell differieren kann:¹²

— Dient der dargestellte Raum „lediglich als Kulisse und Folie [und] gibt den Hintergrund und Rahmen für ein primärvordergründiges Geschehen von nichträumlichem Charakter ab?“ (Brynhildsvoll, Typus I)

— Oder nimmt der Raum „den Charakter einer Schicksalsmacht an, der die Handlungsträger [...] ausgeliefert sind“, der seinen „Bewohnern seine Eigengesetzlichkeit“ aufdrängt? (Brynhildsvoll, Typus II)

— Oder aber sind „Raum und Mensch [...] vollständig aufeinander abgestimmt, so dass sie sich gegenseitig deuten und erklären, ohne dabei ihre Eigenständigkeit einzubüßen?“ (Brynhildsvoll, Typus III)

¹¹ Brynhildsvoll stellt in seiner Monographie *Der literarische Raum. Konzepte und Entwürfe* zwei gegensätzliche Raumhaltungen einander gegenüber: Auf der einen Seite jene Raumkonstellationen, in denen das Subjekt eine „primäre“ Haltung zum Raum entwickelt, der Raum selbst bzw. dessen Erlebnis im Vordergrund steht. Auf der anderen Seite die „sekundäre“ Raumauffassung, bei der der Raum „lediglich als Medium zur Veranschaulichung eines Nicht-Räumlichen dient.“ (11). Der Raum ist hier kein Darstellungsgegenstand mehr, sondern nimmt metaphorische Züge an, mittels derer er nichträumliche Sachverhalte entwerfen kann. Knut Brynhildsvoll, *Der literarische Raum. Konzeptionen und Entwürfe*, Frankfurt a.M. 1993, 8ff.

¹² Brynhildsvoll differenziert seine beiden Raumentwürfe zur „primären“ und „sekundären“ Raumauffassung nochmals in einzelne Subkategorien (I-VI) aus. Dieser Typologierungsversuch kann naturgemäß nur theoretischer Natur sein, da in den Texten nicht selten Zwischenstufen und Mischformen anzutreffen sind. Knut Brynhildsvoll, *Der literarische Raum. Konzeptionen und Entwürfe*, Frankfurt a.M. 1993, 9.

Brynildsvolls graduelle Differenzierung geht von einem peripheren, vorwiegend dekorativen und ornamentalen Raumverständnis in eine immer zwingendere, das handelnde Subjekt stark beeinflussende und einschränkende Raumkonzeption über. Übertragen auf den gestalteten sakralen Raum bedeutet diese Raumdifferenzierung, dass, je nachdem, wie nachhaltig die Raumbindung im einzelnen Text gezeichnet wird, das handelnde Subjekt besonders intensiv daran arbeiten muss, diskursfremd agieren zu können. Je bindender also die Raumkonzeption des sakralen Raums gestaltet wird, desto schwieriger wird das profane Kommunikationsverbot zu umgehen sein.

Dennoch, und das ist bezeichnend für diese konfliktbeladene Ausgangskonstellation, gibt es zahlreiche literarische Texte, die genau dieses Konfliktpotential kreativ nutzen, um eine Liebesbegegnung im sakralen Raum erfolgreich zu zelebrieren. Denn erst der Umstand des in der Gestaltung des sakralen Raums a priori vorgegebenen profanen Kommunikationsverbots zwingt die Liebenden zur Suche nach alternativen und auch transgressiven Liebesdiskursen, die einen Ausweg aus der Einschränkung bieten. Pointiert formuliert heißt das, dass erst die Gestaltung des Verbots einen Ausweg aus ebendiesem Verbot ermöglichen kann.

1.2 Die „Tempelbegegnung“ als Typus der nonverbalen Liebeskommunikation im sakralen Raum

Die einfachste Form, das inhärente Kommunikationsverbot des sakralen Raums zu umgehen, ist zweifelsohne die Gestaltung einer nonverbalen Liebeskommunikation. Liebe als ‚besondere‘ zwischenmenschliche Kommunikationsform kennt seit jeher vielfältige Ausdrucksmöglichkeiten jenseits des gesprochenen Wortes: Die Liebenden seufzen, erblasen, sie erröten und erleichen erneut.¹³ Wird die Entstehung dieses

¹³ Gerade die Liebessprache bedient sich oft nonverbaler Signale, denen aufgrund ihrer Unbedingtheit und Nichtkontrollierbarkeit im Gegensatz zum voluntativen Sprechakt oft größere Authentizität beim Entstehen der Liebe zukommt. Vgl. hierzu Frank-Rutger Hausmann, Seufzer, Tränen und Erleichen – nicht-verbale Aspekte der Liebessprache in der französischen Literatur des 16. und 17. Jahrhunderts, in: Die Sprache der Zeichen und Bilder. Rhetorik und nonverbale Kommunikation in der frühen

nonverbalen ‚coup de foudre‘ an den sakralen Raum rückgebunden, so wird durch die Sprachlosigkeit der Liebenden das Kommunikationsverbot ja gerade *nicht* unterlaufen. Laut König entsteht bei dieser Kopplung von nonverbaler Liebeskommunikation im sakralen Raum eine Konstellation, deren kreatives Potential über lange Zeit hinweg Ausgangspunkt zahlreicher literarischer Liebesepisoden war:¹⁴

Jahrhunderte-, um nicht zu sagen jahrtausendlang war die Kirche, war der Tempel (wohlgemerkt: in der Dichtung) der Ort, an dem sich zwei außerordentliche Menschen zu besonders festlicher Stunde zum ersten Mal zu begegnen pflegten, und im selben Augenblick, da sie einander sahen, wurden sie, von denen doch selber ein Schimmer des Göttlichen ausging, vom Pfeile des größeren Gottes der Liebe getroffen.¹⁵

Mit König, der diese Liebesbegegnung im sakralen Raum formelhaft als „Tempelbegegnung“ bezeichnete und die Rekurrenz dieses „Motivs“¹⁶

Neuzeit, hrsg. von Volker Kapp, Marburg 1990, 102-117. In diesem Zusammenhang sei auch auf die momentan laufende Arbeit des DFG-Netzwerkes „Liebesemantik - Repräsentation menschlicher Affekte in Texten und Bildern von 1500 bis 1800 in Italien und Frankreich“ an der Universität Gießen verwiesen (<http://www.uni-giessen.de/romanistik/frank/liebesemantik/> abgerufen am 18.10.06), deren Ergebnisse ab 2008 zu erwarten sind. Eine Annäherung aus soziolinguistischer Sicht an das Forschungsfeld der nonverbalen Kommunikation liefert der Sammelband von Scherer und Wallbott: *Nonverbale Kommunikation - Forschungsberichte zum Interaktionsverhalten*, hrsg. von Klaus R. Scherer und Harald G. Wallbott, Weinheim 21984.

¹⁴ König, der in seiner Monographie die literarische Konstellation der „Tempelbegegnung“ im Frühwerk Boccaccios, insbesondere in der *Elegia di Madonna Fiammetta*, im *Filocolo* und im *Filostrato* untersucht, gibt am Ende seiner Studie einen motivgeschichtlichen Abriss über 2000 Jahre „Tempelbegegnung“ in der abendländischen Literatur. Vgl. Bernhard König, *Die Begegnung im Tempel. Abwandlungen eines Motivs in den Werken Boccaccios*, Hamburg 1960, 88-98.

¹⁵ Bernhard König, *Die Begegnung im Tempel. Abwandlungen eines Motivs in den Werken Boccaccios*, Hamburg 1960, 8.

¹⁶ Königs Motivverständnis, das an keiner Stelle seiner Untersuchung theoretisch fundiert wird, ist sowohl in seiner Terminologie (er spricht wahlweise von „Motiv“ oder „Topos“) wie auch in seiner Begrifflichkeit nicht unproblematisch. Zwar ließe sich sein motiv-historischer Abriss (paradigmatischer Motivaspekt) wie auch seine detaillierte, intratextuelle Analyse der Funktion des „Tempelmotivs“ (syntagmatischer Motivaspekt) heutigen Motivdefinitionen zufolge als vorbildliche Behandlung beider Motividimensionen verstehen (Grundlegend hier: Clemens Ruthner, *Das literarische Motiv – Kritischer Versuch einer Redefinition*, in: *Jahrbuch der ungarischen Germanistik*, Budapest 1992, 13-33. Ebenso: Natascha Würzbach, *Theorie und Praxis des Motiv-Begriffs*, in: *Jahrbuch für Volksliedforschung* 38 (1993), 64-89. Beatrix Müller-Kampel, *Thema, Stoff, Motiv. Eine Propädeutik zur Begrifflichkeit komparatistischer und germanistischer Thematologie*, in: *Compass* 4 (2001), 1-20). Das ei-

für die Romania speziell am Frühwerk Boccaccios geltend macht, zeigt erstmals ein Neuphilologe Interesse an dieser literarischen Konstellation. Den Klassischen Philologen war bereits im 19. Jahrhundert in Texten der hellenistischen Epoche die Koinzidenz von Liebesbegegnung und sakralem Raum aufgefallen.¹⁷ Rohde beispielsweise vermerkt in seiner Analyse des griechischen Romans im Jahre 1876:

Wo die hellenistische Erzählung nur irgend in bürgerlichen Verhältnissen sich bewegt, kennt sie kaum eine andere Gelegenheit für das Aufkeimen der Liebe, als ein von Jünglingen und Jungfrauen gleichermaßen besuchtes G ö t t e r f e s t , welches mit der jubelnden Lust seiner Menschenmengen, dem Glanz seiner feierlichen Aufzüge, dem Dampf und Duft der Opfer zugleich einen prachtvollen Eingang für die Erzählung und einen durch den Kontrast sehr wirksamen Hintergrund für die beiden jugendlichen Menschen bildet, welche durch all das Getümmel hindurch sehnsüchtigen Blickes nur einer den andern suchen.¹⁸

In der Tat entwickeln drei der fünf vollständig erhaltenen griechischen Liebesromane ihren Romaneingang über eine solche Tempelbegegnung, so die Texte von Chariton, Xenophon v. Ephesos und Heliodor:

gentlich diskursive Potential, das sich aus der speziellen Raum-Kommunikation-Konstellation der „Tempelbegegnung“ ergibt, und wie es insbesondere in vorliegender Studie fokussiert wird, lässt sich aber mithilfe des Motivbegriffs nicht angemessen erfassen.

¹⁷ So kommt Dilthey anlässlich seiner Betrachtung des Kydippe-Aktion des Kallimachos zu folgendem Befund: „[...] solent enim amatorii scriptores tantum non omnes eo uti artificio ex vitae veterum privatae conditione ducto, ut amantes in sacrorum religione publice obeunda ac per sollemnia celebranda primum sese conspexisse narrent.“ Carolus Dilthey, *De Callimachi Cydippa*, Lipsia 1863, 49f. Auch neuere altphilologische Beiträge zum griechischen Liebesroman verweisen – wenn auch meist nur paraphrasiert – auf die Tempelbegegnung, wie beispielsweise. Hägg: „[...] und in der hellenistischen Liebesdichtung ebenso wie im Roman bietet ein religiöses Fest oft den Hintergrund für Liebe auf den ersten Blick.“; vgl. Tomas Hägg, *Eros und Tyche: Der Roman in der antiken Welt*, üb. von Kai Brodersen, Mainz 1987, 154. Ähnlich Weißenberger: „Tempel und Feste von Göttern sind der bevorzugte Rahmen für Schlüsselszenen und Wendepunkte der Handlung.“, vgl. Michael Weißenberger, *Der Götterapparat im Roman des Chariton*, in: *Der antike Roman und seine mittelalterliche Rezeption*, hrsg. von Bernhard Zimmermann und Michelangelo Picone, Basel 1997, 51.

¹⁸ Erwin Rohde, *Der griechische Roman und seine Vorläufer*, Leipzig²1900, 155.

Chariton, *Kallirhoe* (ca. 1. Jht. n. Chr.)

I: 1 (4) [...] Die Stadt feierte ein Fest der Aphrodite und fast alle Frauen gingen zum Tempel. (5) Kallirhoe, die bisher noch nie das Haus verlassen hatte, wurde von ihrer Mutter mitgenommen; ... hatte dazu aufgefordert, zu der Göttin zu beten. Zur gleichen Zeit ging Chaireas vom Gymnasion nach Hause, strahlend wie ein Stern, auf seinem hell glänzenden Gesicht lag die Röte vom Ringplatz wie Gold auf Silber. (6) Zufällig stießen sie nun an einer schmalen Wegbiegung aufeinander. Dieses Zusammentreffen hatte der Gott Eros herbeigeführt, damit die beiden einander zu Gesicht bekämen. Sofort erweckte einer im anderen leidenschaftliche Liebe ... Schönheit und vornehme Abstammung kamen zusammen.¹⁹

Xenophon von Ephesus, *Ephesiaká* (ca. 100 n. Chr.)

I: 2 (2) C'était le temps où l'on célébrait la fête patronale d'Artémis, et le cortège allait de la ville au Temple. [...] Toutes les jeunes filles du pays devaient, richement parées, marcher en procession solennelle, et, pareillement, les jeunes hommes de l'âge d'Habrocomès : car celui-ci, âgé de seize ans, comptait déjà parmi les éphèbes et marchait au premier rang du cortège. (3) Une foule nombreuse était accourue à ce spectacle, gens du pays aussi bien qu'étrangers : la coutume voulait en effet qu'en cette fête on choisît des fiancés aux jeunes filles et des femmes aux jeunes hommes. [...]

3 (1) La procession avait pris fin, et toute la foule était entrée dans le sanctuaire pour accomplir les sacrifices; l'ordre du cortège était rompu. Hommes et femmes, éphèbes et jeunes filles se trouvaient réunis: tous deux se voient alors. Anthia se sent conquise par Habrocomès et Habrocomès est vaincu par l'amour: ses regards se fixent sur la jeune fille, dont il ne peut détacher ses yeux: le dieu le tient et le presse. (2) Et Anthia, de son côté, n'est pas moins en peine: par ses yeux grands ouverts la beauté d'Habrocomès coule en elle et la pénètre [...].²⁰

Heliodor, *Aithiopiká* (ca. 250 n. Chr.)

III: V (2) [...] Lorsque la procession se fut déroulée, trois fois autour du tombeau de Néoptolème, et que les jeunes cavaliers en eurent fait trois fois le tour, les femmes firent retentir la clameur sacrée, les hommes le cri de guerre. [...] (4) En même temps qu'ils se virent les jeunes gens s'aimèrent, comme si leur âme, dès la première rencontre, avait reconnu son semblable et s'était élancée vers le bien qui seul méritait de lui appartenir. (5) D'abord ils se tinrent immobiles, soudain frappés de stupeur. Puis lentement le flambeau passa des mains de Chariclée dans celles de Théagène. Un long temps ils se regardèrent fixement comme s'ils cherchaient à se souvenir s'ils ne se connaissaient pas déjà ou ne s'étaient pas déjà vus. Puis ils eurent un sourire rapide et furtif, que seul trahit le rayon échappé de leurs yeux. (6) Après, comme s'ils avaient eu honte de ce qui s'était passé, ils rougirent. Mais la passion, je pense, pénétrant jusqu'au fond de leur cœur, les fit pâlir. Bref, en peu de temps, ils passèrent tous deux par mille aspects divers et changèrent souvent de couleur et de visage, preuve manifeste de l'agitation de leurs âmes.²¹

¹⁹ Chariton, *Kallirhoe*, Griechisch und Deutsch, üb. und hrsg. von Ch. Meckelnborg und K.-H. Schäfer (Edition Antike), Darmstadt 2006, 3.

²⁰ Xénophon d'Éphèse, *Les Éphésiaques* ou *Le Roman d'Habrocomès et d'Anthia*, üb. und hrsg. von Georges Dalmeyda, Paris ²1962, 4ff.

²¹ Héliodore, *Les Éthiopiennes*. Théagène et Chariclée, Bd. I, hrsg. von Robert Mantle Rattenbury und Thomas Wallace Lumb, üb. von J. Maillon, Paris ²1960, 105ff.

In allen drei Textauszügen ist die Inszenierung des sakralen Raums für die entstehende Liebesbeziehung von Bedeutung. Topographisch rückgebunden an das Ereignis einer Tempelprozession, schafft der sakrale Raum eine sakral-erotische Atmosphäre, welche die erste Begegnung der Liebenden nicht nur ermöglicht, sondern geradezu begünstigt. Der Gang zum Tempel ist jeweils religiös motiviert, im Falle Heliodors wird die Zugehörigkeit der Liebenden zum religiösen Diskurs des sakralen Raums durch ihre Funktion als Tempeldiener zusätzlich unterstrichen.

Erfasst der ‚coup de foudre‘ bei Chariton die beiden Liebenden noch auf dem Weg zum Tempel, so wird der Moment der Liebesentstehung bei Xenophon bereits auf die Prozession selbst verlegt. Heliodor schließlich hat den heiligsten Moment der Zeremonie gewählt, nämlich die Übergabe der Opferfackel, um die Liebe zwischen Charikleia und Theagenes gleichsam ‚zu entzünden‘ („Puis lentement le flambeau passa des mains de Chariclée dans celles de Théagène.“), und auf diese Weise die gegenseitige Verbundenheit dieser sakral-erotischen Symbiose auch auf der Ebene des discours offenkundig bloßgelegt. In allen drei Fällen werden die beiden jugendlichen Schönheiten jedoch beim gegenseitigen Anblick von der Macht des Liebesgottes gleichermaßen überwältigt und die nonverbale Liebeskommunikation in Gestalt von Seufzern, Erbleichen und Erröten („en peu de temps, ils passèrent tous deux par mille aspects divers et changèrent souvent de couleur et de visage, preuve manifeste de l’agitation de leurs âmes“) nimmt unverzüglich ihren Lauf.²²

Auffällig an diesen Tempelbegegnungen ist vor allem ihre absolute Konfliktfreiheit zwischen sakralem und erotischem Diskurs. Denn der religiöse Diskurs wird zu keinem Zeitpunkt in einem Spannungsver-

²² Bachtin skizziert das Schema dieses stereotypen Ablaufs im griechischen Roman wie folgt: „Ein Jüngling und ein Mädchen im *heiratsfähigen* Alter. Ihre Herkunft ist *unbekannt, geheimnisumwoben* [...]. Sie sind von *außergewöhnlicher Schönheit*. Und sie sind überaus *keusch*. Es kommt zu einer *unerwarteten* Begegnung zwischen ihnen, gewöhnlich an einem *Festtag*. Jählings und *mit einem Schlage* ergreift beide ein leidenschaftliches Gefühl füreinander – unüberwindlich, schicksalhaft, wie eine unheilbare Krankheit. Aber es ist ihnen nicht vergönnt, sofort zu heiraten. Eine Ehe zwischen ihnen stößt auf *retardierende* Hindernisse, die die Ausführung dieses Vorsatzes hinauszögern.“, vgl. Michail Bachtin, *Formen der Zeit im Roman. Untersuchungen zur historischen Poetik*, üb. und hrsg. von Edward Kowalski und Michael Wegner, Frankfurt a.M. [1975] 1989, 10f.

hältnis zum Liebesdiskurs gezeigt, vielmehr scheint der Vorgang des Sich-Verliebens durch seine Integration in den sakralen Raum geradezu begünstigt und beschleunigt. Das liegt zum einen wohl daran, dass die primär nonverbale und affektive Darstellung der entstehenden Liebe das inhärente Kommunikationsverbot problemlos umgeht. Zum anderen aber tritt der sakrale Raum trotz seiner gründlichen Darstellung weniger als agierendes, denn als schmückendes Element in Aktion. Der sakrale Raum fungiert bei diesen schematisch gezeichneten Entstehungsepisoden gegenseitiger Liebe im spätgriechischen Liebesroman demnach mehr als Kulisse²³, vor der der Vorgang der entstehenden Liebe umso glanzvoller gezeigt werden kann.

Der Umstand, dass bei diesen Tempelbegegnungen der religiöse Diskurs dem erotischen Diskurs grundsätzlich affirmativ und nicht blockierend gegenübersteht, klang schon an anderer Stelle durch. Bei der Charakterisierung der Beweggründe, welche die jugendlichen Schönheiten zur Teilnahme am Tempelfest bewegen, stellt der Vollzug der religiösen Riten durchaus nicht die alleinige Motivation dar.

So bemerkt der Erzähler bei Xenophon treffend, dass es Usus bei solchen Tempelfesten war, nach einem geeigneten Partner Ausschau zu halten („la coutume vouloit en effet qu'en cette fête on choisit des fiancés aux jeunes filles et des femmes aux jeunes hommes.“). Und auch bei Heliodor wird dieser positive Nebeneffekt des religiösen Festes hervorgehoben, wenn es heißt, die junge Frau habe bis dato das Haus noch nie verlassen („Kallirhoe, die bisher noch nie das Haus verlassen hatte, wurde von ihrer Mutter mitgenommen“).

In der älteren Forschung beliebt ist die Frage, inwieweit diese Verknüpfung von privatem Interesse mit religiöser Pflichterfüllung soziokulturell gedeutet werden kann bzw. inwieweit dieses anthropologische Phänomen seine Darstellung in der Literatur gefunden hat. Bezeichnenderweise hatte die Suche nach außerliterarischen Erklärungsversuchen für die Darstellung des sakralen Raums als Ort der Brautwerbung im 19. Jahrhundert Hochkonjunktur. So reiht sich auch Rohde in die

²³ So dass mit Brynhildsvolls Raumtypologie vom Typus I gesprochen werden muss: der dargestellte Raum der Tempelbegegnung ist nicht mehr als „Kulisse und Folie, gibt den Hintergrund und Rahmen für ein primär-vordergründiges Geschehen von nichträumlichem Charakter“. Op.cit.

Reihe derjenigen ein, die soziohistorische Gründe für diese literarische Konstellation verantwortlich machen.²⁴

Gewiss liegt der Grund für die Bevorzugung gerade dieser Einleitung des Liebesverhältnisses in den, auch in späterer Zeit wohl nicht wesentlich veränderten Bedingungen der griechischen Sitte, welche eine andere Möglichkeit des Verkehrs ehrbarer Jungfrauen und Jünglinge kaum kennen mochte.²⁵

Anders König, der sich dezidiert von derlei soziokulturellen Legitimationsversuchen eines literarischen Konstrukts distanziert und vor allem innerfiktionale Gründe für die Koinzidenz von sakralem Ort und erster Liebe anführt.²⁶

In einem wesentlichen Punkt allerdings ähneln sich alle bisherigen wissenschaftlichen Betrachtungen der Tempelbegegnung, indem sie weder der besonderen Diskursabhängigkeit des sakralen Raums Bedeutung zollen, noch die Frage nach daraus resultierenden Kommunikationsproblemen verfolgen. Erst eine in die komplexeren Zusammenhänge von Raumsemantik und Liebessprache gebrachte Fragestellung, wie sie in der vorliegenden Studie skizziert wird, kann die Besonderheit

²⁴ So beispielsweise Dunlop: „Gottesdienstliche Orte waren jedoch in jenen Tagen gewöhnlich die Plätze des ersten Zusammentreffens Liebender, da die Frauen zu andern Zeiten sehr zurückgezogen lebten und für Bewunderer fast unzugänglich waren.“ John Dunlop, *Geschichte der Prosadichtungen oder Geschichte der Romane, Novellen, Märchen u.s.w.*, üb. und hrsg. v. Felix Liebrecht, Berlin 1851, 9. Vgl. hierzu auch Jacobs, der in seinen Schriften den Reisebericht des Duc du Chatelet über Portugal bezüglich dessen Feststellung, dass die Prozessionen „das wahre Carneval der Portugiesinnen“ seien, folgendermaßen kommentierte: „Die griechischen Weiber repräsentirten öffentlich nicht, die Processionen bei den Ceres- und Bacchusfesten ausgenommen, wo es dann in den pervigiliis desto ausgelassener herging.“ Vgl. Friedrich Jacobs, *Vermischte Schriften*, Bd. IV, Leipzig 1830, 257. Auch Weich als Vertreter des neueren Literaturwissenschaft will noch über 150 Jahre später diesen sozio-historischen Umstand nicht außen vor lassen, wenn er in Furetières *Roman bourgeois* den sakralen Raum der Kirche „fassbar als erotische[n] Ort“ kennzeichnet, wobei er diese literarische Konstellation vorsichtig als eine „Konstante mindestens des 17. bis 19. Jahrhunderts“ ansieht, vgl. Horst Weich, Paul Scarron ‚Le roman comique‘ (1651/1675) und Antoine Furetière ‚Le Roman bourgeois‘ (1666), in: 17. Jahrhundert, Roman – Fabel – Maxime Brief, hrsg. von Renate Baader, Tübingen 1999, 81.

²⁵ Erwin Rohde, *Der griechische Roman und seine Vorläufer*, Leipzig ²1900, 155f.

²⁶ Vgl. ausführlich hierzu Königs Kapitel zu „Costumanze sicure und canoni letterari“, Bernhard König, *Die Begegnung im Tempel. Abwandlungen eines Motivs in den Werken Boccaccios*, Hamburg 1960, 65-87.

dieser literarischen Konstellation in ihrer doppelten Valenz erfassen. Die erstaunliche Konfliktfreiheit von erotischem Liebesdiskurs und sakralem Diskurs in der literarischen Tempelbegegnung kann somit nicht zuletzt durch das Merkmal der Sprachlosigkeit erklärt werden, das zu keinem Zeitpunkt einen Regelbruch mit dem inhärenten Kommunikationsverbot des sakralen Raums herbeiführt.

Die Tempelbegegnung, die hier exemplarisch an drei Texten des griechischen Liebesromans vorgestellt wurde, erfreut sich in der europäischen Tradition einer außerordentlichen Langlebigkeit, wobei sie gattungsübergreifend in der antiken Tragödie eines Euripides²⁷, in den aitiologischen Sagen eines Kallimachos²⁸ und auch im lateinischen Epos bei Vergil²⁹ zu finden ist. Mit der Entstehung der romanischen Literaturen konstatiert König eine weitere „Blütezeit des Motivs“, so beispiels-

²⁷ Aphrodite lässt die Neigung der Phaidra zu ihrem Stiefsohn Hippolytos bei einem religiösen Fest entzünden: „Denn einst kam er [Hippolytos] vom Haus des Pittheus hin zur Schau / und zum Empfang der heiligen Mysterien / ins Land Pandions. Da erblickte Phaidra ihn, / des Vaters edle Gattin, und von Liebe wurde / im Herzen sie gepackt, entsprechend meinem Plan.“ (v.24-28); Euripides, Hippolytos, in: Tragödien II, hrsg. und üb. von Dietrich Ebener, Berlin 1975, 109.

²⁸ III / Fr. 67: „Als für das schöne Mädchen Kydippe Akontios glühte, / War es Eros selbst, welcher den Knaben mit List / Handeln lehrte – denn dieser war kein Geübter – damit er / Würde sein Leben lang „Freier der Jungfrau“ genannt. / Traun, aus Iulis kam er, sie aber aus Naxos, dein Rinder- / Opfer auf Delos, o du kynthischer Herr, zu begehnen.“ (v.1-6); Die Dichtungen des Kallimachos. Griechisch und Deutsch, hrsg. von Ernst Howald und Emil Staiger, Zürich 1955, 255.

²⁹ So die berühmte Dido-Aeneas-Episode im Junotempel zu Karthago: „So war Dido, so durchschritt sie freudigen Stolzes / mitten die Schar, sie drängte zum Werk, zur künftigen Herrschaft. / Am Portale der Göttin, genau unterm Schilddach des Tempels, / ließ sie, von Waffen umwallt, auf hohem Thron sich nieder, [...] Da stand wieder Aeneas, und blitzte in strahlendem Lichte / schön wie ein Gott von Antlitz und Schultern: hatte dem Sohn doch / herrliches Haar die Mutter verliehnt und strahlender Jugend / Purpurglanz, ins Auge gehaucht den Adel der Anmut.“ (I / v.503-592); Vergil, Aeneis, hrsg. von Johannes Götte, Zürich ⁸1994, 35ff.

weise in der *Elegia di Madonna Fiammetta* von Boccaccio³⁰ oder aber noch im 17. Jahrhundert beim Romaneingang von d'Urfés *Astrée*³¹.

Bei all diesen Tempelbegegnungen ist die Kopplung von gestaltetem rituellen Raum und nonverbaler Liebesbegegnung wesentlich. Das Entstehen der Liebe wird hier vorrangig als sprachloser ‚coup de foudre‘ gezeigt, wobei den Protagonisten nicht selten das berühmte Diktum der Racineschen Phèdre – auch sie ein Opfer ihrer ‚Tempelbegegnung‘ mit Hippolyte – „je le vis, je palis, je rougis à sa vue“³² in den Mund gelegt werden kann.

1.3 Erkenntnisinteresse

Vor dem Hintergrund dieser nonverbalen Liebesbegegnungen im sakralen Raum kristallisiert sich – gleichsam in Abgrenzung und wechselseitiger Profilierung – das Erkenntnisinteresse vorliegender Studie heraus. Mittels welcher Erzähl- und Darstellungsmechanismen wird die Entstehung einer Liebesbeziehung bei gleichzeitiger Berücksichtigung der inhärenten Diskursregeln des sakralen Raums auch dann noch möglich, wenn die Liebenden *verbal* miteinander kommunizieren? Mit anderen Worten, welche Möglichkeiten haben *sprechende* Liebende im sakralen

³⁰ „La fortuna mia adunque me vana e non curante sospinse fuori; e accompagnata da molte, con lento passo pervenni al sacro tempio, nel quale già il solenne officio debito a quel giorno si celebrava. [...] E oltre a tutti, solo e appoggiato ad una colonna marmorea, a me dirittissimamente un giovane opposto vidi; e, quello che ancora fatto non avea d'alcuno altro, da incessabile fato mossa, meco lui e i suoi modi cominciai ad estimare. [...]“; Giovanni Boccaccio, *Elegia di Madonna Fiammetta*, in: Tutte le opere 5 / II, hrsg. von Vittore Branca, Mailand 1994, 29f.

³¹ „Car, à peine Celadon avoit atteint l'aage de quatorze ou quinze ans, et moy de douze ou treize, qu'en assemblée qui se faisoit au temple de Venus, [...] ce jeune berger me vid, [...] Or soudain qu'il me vid, je ne scay comment il trouva subject d'amour en moy, tant y a que depuis ce temps il se resolut de m'aimer, et de me servir, et sembla qu'à cestre premiere veue nous fussions l'un et l'autre sur le point qu'il nous falloit aimer [...]“. Honoré d'Urfé, *L'Astrée*, hrsg. von Hugues Vaganay, Bd. 1, Genf 1966, 112.

³² „Mon mal vient de plus loin. A peine au fils d'Egée / Sous les lois de l'hymen je m'étais engagée / Mon repos, mon bonheur semblaient être affermi, / Athènes me montra mon superbe ennemi. / Je le vis, je rougis, je pâlis à sa vue“, (v.269-273), Jean Racine, Phèdre, in: Œuvres complètes I, hrsg. von Georges Forestier, Bibliothèque de la Pléiade, Paris 1999, 831.

Raum, die im Erfinden einer eigenen Liebessprache einen Ausweg aus dem Kommunikationsverbot suchen? Ins Zentrum der wissenschaftlichen Fragestellung sollen demnach Texte rücken, die das Konfliktpotential von Liebe als besondere verbale Kommunikationsform mit den Diskurseinschränkungen des sakralen Raums kreativ miteinander verbinden.

Dabei wird zu berücksichtigen sein, dass Liebe als besondere Kommunikationsform das Finden einer eigenen, einerseits zwar ritualisierten und in kulturelle Denkschemata eingebetteten, andererseits aber auch individuell-intersubjektiven und situationsbedingten Liebessprache von jeher begünstigt. Und auch der Umstand, dass das Umgehen des Kommunikationsverbots nur gemeinsam bewältigt wird, kann ein wertvolles kollektives Bindungserlebnis für die erst im Entstehen begriffene Liebesbeziehung darstellen. Aus dem vorgegebenen Hindernis erwächst im Überwinden desselben somit ein wichtiges identitätsstiftendes Moment für die Liebenden.

Zur Analyse vorgelegt werden vier Einzeltexte aus verschiedenen romanischen Literaturepochen, die die vom sakralen Raum ausgehenden Beschränkungen wie das Kommunikationsverbot auf je spezifische Art und Weise umgehen: *Le Roman de Flamenca* (ca. 1250), Rabelais' *Pantagruel* (1532), Furetières *Roman bourgeois* (1666) und Flauberts *Salammbô* (1863).

Nicht bei allen erfolgt die Merkmalszuweisung des sakralen Raums über einen konkreten Ort, wie auch die räumliche Ordnung allein noch kein Garant für eine semantische Merkmalszuweisung ist. So wird dem Phänomen der Entsemantisierung bei gleichzeitiger Beibehaltung des topographischen Raums ein eigenes Gewicht in der Untersuchung zukommen. Anders als der begehbare Raum der außerliterarischen Wirklichkeit kann der fiktive sakrale Raum aber auch ohne räumliche Anbindung an einen konkreten religiösen Ort wie beispielsweise einen Tempel oder eine Kirche gestaltet sein. In diesem Fall kann man mit Krahs von sog. „abstrakt semantischen“ Räumen sprechen, die im Gegensatz zu „semantisierten Räumen“ losgelöst von der räumlichen Ordnung bestehen können.³³

³³ Hans Krahs, Räume, Grenzen, Grenzüberschreitungen. Einführende Überlegungen, in: *Ars Semeiotica* 22 (1999), 4f.

2 Der sakrale Raum als Kommunikationsgenerator im *Roman de Flamenca*³⁴ (ca. 1250)

Der *Roman de Flamenca* mit seiner stilisierten Liebesbegegnung zwischen der schönen Flamenca und dem edlen Ritter Guilhem reflektiert auf außergewöhnliche Art und Weise die subtilen Gestaltungsmöglichkeiten zwischen dem Bezugssystem des sakralen Raums und dem herrschenden literarischen Liebesdiskurs der Zeit, der sog. fin'amors³⁵.

Diese beiden Wertesysteme bilden im Wesentlichen die Eckpfeiler, aber auch Grenzen dieser außergewöhnlichen Liebessituation. Als im Weg stehendes Hindernis erweist sich zunächst die grundsätzlich monologische Ausrichtung beider Systeme. Wie der Verliebte Guilhem zu Beginn der Erzählung in einseitiger idolatrischer Anschauung zu seiner

³⁴ Die mangels eines überlieferten Titels von ihrem ersten Herausgeber Raynouard 1838 auf den Namen *Roman de Flamenca* getaufte Handschrift wird heutzutage meist als einzig erhaltene Vertreterin der altokzitanischen Romangattung behandelt. Die zeitliche Situierung gestaltet sich schwierig, doch hat man den Entstehungszeitraum mittlerweile auf die Zeit von 1230 bis 1250 eingeschränkt. Die anfänglich nur zögerlich stattfindende Beschäftigung seitens der Romanistik führt Schlieben-Lange auf folgende Problemkreise zurück: die nicht eindeutig zu klärende Zugehörigkeit zum okzitanischen oder französischen Kulturkreis, der für einen höfischen Roman verhältnismäßig späte Abfassungszeitpunkt sowie die traditionell einem anderen literarischen Genre zugeschriebene Eifersuchtsthematik (vgl. Brigitte Schlieben-Lange, *Ai las! – Que planhs? Ein Versuch zur historischen Gesprächsanalyse am Flamenca-Roman*, in: *Romanistische Zeitschrift für Literatur* 3 (1979), 4). Inzwischen zeichnet sich jedoch ein reges Interesse an diesem Text ab, was nicht zuletzt die steigende Publikationstätigkeit der letzten zwanzig Jahre, darunter viele neu edierte Ausgaben (Flamenca, in: *Les Troubadours*, Bd. I: *L'œuvre épique*, hrsg. von René Lavaud und René Nelli, Bibliothèque européenne, Paris 2000; *The Romance of Flamenca*, hrsg. von E.D. Blodgett, New York u.a. 1995; *Flamenca – Ein altokzitanischer Liebesroman*, hrsg. von Fritz-Peter Kirsch, Kettwig 1989; *Flamenca Roman occitan du XIIIe siècle*, hrsg. von Jean-Charles Huchet, Paris 1988), eine eigens der Flamenca gewidmete Ausgabe der *Revue des Langues Romanes* (92: 1988) sowie zwei Monographien jüngerer Datums (Ute Limacher-Riebold, *Entre novas et romans. Pour l'interprétation de ‚Flamenca‘*, Alessandria 1997; Jean-Charles Huchet, *L'étreinte des mots. ‚Flamenca‘, entre poésie et roman*, Caen 1993) belegen.

³⁵ Eine grundlegende Einführung zur Liebeskonzeption der fin'amors bietet Ulrich Molk, *Trobadorlyrik*, München 1982, 32ff. Speziell zur fin'amors in der *Flamenca* siehe René Nelli, *Le Roman de Flamenca – un art d'aimer occitanien du XIII^e siècle*, Toulouse 1989, 105ff. sowie Jean-Charles Huchet, *L'étreinte des mots. ‚Flamenca‘, entre poésie et roman*, Caen 1993, 82ff.

unerreichbaren Herrin befangen bleibt, so stehen auch die religiösen Rituale mit ihrer auf Gott zentrierten Perspektive einer dialogischen Kommunikationssituation zwischen Guilhem und Flamenca zunächst feindlich gegenüber. Dieser in der *Flamenca* konstruierte, grundsätzliche Gegensatz des traditionellen und des religiösen Liebesdiskurses generiert aber gerade in seinem Widerspruch eine dialektische Möglichkeit der Aufhebung, die in Form des großen Liebesdialogs umgesetzt wird.

Die besondere Eigenleistung der *Flamenca* resultiert demnach in der zunehmenden Verflechtung und sukzessiven Interaktion zweier einander negierender Diskurse, die erst im Moment ihres Aufeinanderpralls einen Freiraum für die Ausgestaltung der Liebessituation von Guilhem und Flamenca erschaffen.

Im Folgenden werden zunächst die in der Fiktion verwirklichten Grundlagen vorgestellt, mittels derer die sukzessive Interaktion beider Bezugssysteme bewerkstelligt wird, um im Anschluss daran die facettenreiche Ausgestaltung des großen Liebesdialogs zwischen Guilhem und Flamenca in ihrer ganzen Breite zu erfassen.

2.1 „fin’amors“ im gestalteten rituellen Raum: Möglichkeiten und Grenzen

2.1.1 Idolatrische Anschauung und rituelle Enthüllungsgestik

Die Ausgangssituation, die sich dem edlen Ritter Guilhem de Nevers für seine erste Liebeserfahrung bietet, ist denkbar ungünstig: Er, der er die Liebe bislang nur aus Büchern kennt, hört vom Schicksal der schönen Flamenca in Bourbon, deren Ehemann Archimbaut sie vor Eifersucht auf potentielle Verehrer von der Außenwelt isoliert und in einen Turm gesperrt hat, den sie nur zur Messe und zum Baden (v.1495-1532)³⁶ verlassen darf.

³⁶ Zitiert wird, soweit nicht anders angegeben, folgende Ausgabe: *Flamenca*, in: *Les Troubadours*, Bd. I: *L'œuvre épique*, hrsg. von René Lavaud und René Nelli, Bibliothèque européenne, Paris ²2000.

La tors es grans e fortz le murs;
 Laíns la tenrai ensarrada
 Ab una donzella privada
 O doas, que non estui sola;
 E sía pendutz per la gola
 Si n'eis ses mi, neis al mostier
 Per ausir messa ni mestier,
 Et adonc que sía granz festa!
 (v.1304-11)

Hoch ist der Turm und dick ist die Mauer:
 da drinnen werde ich sie eingesperrt halten,
 dazu ein oder zwei Fräulein, die sie mag,
 damit sie nicht allein ist. / Man soll mich hängen,
 wenn sie da ohne meinen Willen herauskommt, sei es
 auch nur, um in die Kirche, zur Messe oder zu sonst
 einem Gottesdienst zu gehen (auch das werde ich nur
 an hohen Festtagen erlauben).
 (64)³⁷

Ohne sie jemals zuvor gesehen zu haben, verliebt sich Guilhem in Flamenca und fasst den Beschluss, ihr fortan zu dienen.

Die hier skizzierte Konstellation, die teils auf beliebte Motive³⁸ der altokzitanischen bzw. altfranzösischen Literatur rekurriert (amor de lohn³⁹, castia-gilos⁴⁰, Turmarrest⁴¹), erweist sich als besonders problematisch und verlangt der Werbung Guilhems viel an strategischer Pla-

³⁷ Die deutsche Übersetzung folgt der Ausgabe: Flamenca – Ein altokzitanischer Liebesroman, hrsg. von Fritz-Peter Kirsch, Kettwig 1989.

³⁸ Diese Erkenntnis gilt seit langem als gesichertes Forschungsergebnis, vgl. beispielsweise Kurt Lewent, Zum Inhalt und Aufbau der ‚Flamenca‘, in: Zeitschrift für Romanische Philologie 53 (1933), 1 und 26. Christoph Schwarze, Pres. Amor. Gelosia, in: Zeitschrift für romanische Philologie 83 (1967), 291f. Ute Limacher-Riebold, Entre novas et romans. Pour l'interprétation de ‚Flamenca‘, Alessandria 1997, 154f. Henri Jeanjean, ‚Flamenca‘: A Wake for a Dying Civilisation?, in: Parergon - Bulletin of the Australian and New Zealand Association for Medieval and Early Modern Studies 16 (1998), 28. Geneviève Brunel, Autour de Flamenca, quelques lectrices occitanes médiévales. De la lectrice à l'art d'aimer, in: La lecture au féminin / Lesende Frauen, hrsg. von Angelica Rieger und Jean-François Tonard, Darmstadt 1999, 79f.

³⁹ Die so genannte ‚amor de lohn‘ findet sich beispielsweise in der Vida des Troubadoursängers Jaufré Rudel (Mitte 12. Jahrhundert), wo es heißt: „Et enamoret se de la comtessa de Tripol, sens vezer, per lo ben q'el n'auzi dir de lieis als pelegrins.“ Auch die Tristanlegende kennt diese sog. Fernliebe.

⁴⁰ Vgl. z. B. das Fabliau des katalanischen Troubadourdichters Raimon Vidal de Besalú, Castia-gilos (um 1214) oder das von Arnaut de Carcasses, Las Novas del Papagai (1. Hälfte 13. Jahrhundert). Damon hingegen sieht das Eifersuchtsmotiv mit anschließender Bestrafung des Ehemanns weniger in der Troubadourtradition als in der mittellateinischen Tradition der Babio-Komödie (*Comedia Babionis*, 12. Jahrhundert) verwirklicht. Vgl. Philip Damon, Courtesy and comedy in ‚Le Roman de Flamenca‘, in: Romance Philology 17 (1963), 611.

⁴¹ Les sept sages de Rome, siebte Erzählung ‚L'inclusa‘, vgl. Blodgett: The Romance of Flamenca, hrsg. von E.D. Blodgett, New York 1995, xiv. Auch im *Jofroi de Poitiers* (13. Jahrhundert) sowie im *Eracle* von Gautier d'Arras (2. Hälfte 12. Jahrhundert) sperrt ein eifersüchtiger Mann seine schöne Gemahlin in einen Turm; inwieweit diese Texte als mögliche Hypo- bzw. Hypertexte für die *Flamenca* gedient haben könnten, ist aufgrund der ungenauen Datierung heute nicht mehr nachvollziehbar.

nung sowie listreicher Umsetzung ab, um in Kontakt mit seiner ‚Dame unter Arrest‘ zu treten. Dazu reist er zunächst nach Bourbon und bezieht eine Herberge mit Blick auf den Turm, in dem Flamenca ihr Dasein fristet. Am darauf folgenden Sonntag begleitet Guilhem seinen Wirt zum Gottesdienst, in der Hoffnung einen ersten Blick auf seine Dame werfen zu können. Guilhem sucht somit den einzig möglichen öffentlichen Ort auf, zu dem Flamenca (neben dem Badehaus) laut der strengen Regelung ihres Ehemanns Zugang hat: die Kirche.

Die Kirche ist jedoch ein Raum, der per se die profane Kommunikation ausschließt und als Kristallisationsort des durch die religiösen Normen und Werte bedingten Kommunikationsverbots gelten kann. Doch Archimbaut sichert sich gleich zweifach gegen potentielle Verehrer seiner Frau ab, indem er nicht nur auf das dem sakralen Raum inhärente Annäherungs- bzw. Kommunikationsverbot vertraut, sondern zusätzlich zu dieser virtuell vorhandenen Schranke ein reelles Hindernis um Flamenca's Gestalt erbauen lässt:

Negun jorn non passet la porta
 Si non es festa o dimergues,
 E non es cavallier[s] ni clergues
 Adonc pogues ab leis parlar,
 Car, el mostier, la fes estar
 En un angle qu'es mout escurs:
 Daus doas partz estava-l murs,
 E de davan el'el ac messa
 Una post auta et espessa
 Ques ateis ben tro al me[n]to,
 Hon i sezía de viro.
 (v.1416-1426)

Nur an Feier- oder Sonntagen
 trat sie aus ihrer Tür,
 aber auch dann konnte weder Ritter noch Klerikus
 mit ihr sprechen.
 In der Kirche ließ er sie nämlich nur
 in einem besonders finsternen Winkel sitzen.
 An zwei Seiten ragte die Mauer empör;
 vorne aber hatte er
 eine hohe, massive Bretterwand errichten lassen,
 die ihr bis zum Kinn reichte, wenn sie saß,
 und sie einschloss.
 (67)

Flamenca umgibt somit eine doppelte Kommunikationsmauer: eine virtuelle, bedingt durch die Sprachregelung des sakralen Raums, und eine gegenständliche in Form des Verschlags.

Damit nicht genug, hegt Archimbaut auch offensichtliches Misstrauen gegen jegliche öffentliche Partizipation Flamenca's an den liturgischen Kommunikationsritualen. So ist es ihr nicht erlaubt, zur Kommunion nach vorne zu gehen, noch darf sie ihre Opfergabe selbst übergeben:

Il non anava ges ufrir,
 An[z] li fasía lai venir
 Enz Archimbautz lo capella.
 No-us penses que-il baizes la ma
 Si non l'agues mout ben cuberta;
 Il non donava ges l'uferta,
 Mais Enz Archimbautz, que la gara,
 No-il laisset descubrir la cara
 Ni traire sos gans de las mans.
 Anc non la vi le cappellans
 A Paschas ni a Roosas.
 (v.1435-1445)

Aber bei der Opferfeier ging sie nie nach vorn,
 da Herr Archimbaut
 den Pfarrer lieber zu ihr kommen ließ.
 Glaubt nicht, dass sie dem Geistlichen die Hand
 küsste, wenn diese nicht wohl behandschuht war.
 Ihre Weihgabe überreichte sie nicht persönlich,
 sondern Herr Archimbaut tat es, indem er sie
 bewachte und ihr nicht erlaubte, ihr Antlitz zu
 zeigen oder ihre Handschuhe auszuziehen.
 Daher bekam sie der Pfarrer nie zu Gesicht,
 weder zu Ostern, noch zu Rogate.
 (67f.)

Archimbauts Überwachungsapparat scheint demnach gegen alle Annäherungsversuche potentieller Verehrer (die religiösen Vertreter eingeschlossen) gewappnet, was einer Annäherung Guilhems zunächst wenig Aussicht auf Erfolg verheißt.

Von allen liturgischen Ritualen, deren Ausübung Archimbaut restriktiv überwacht, bietet lediglich das Ritual des Friedenskusses eine Gelegenheit, Flamenca allen Regelungen zum Trotz erblicken zu können. Die Erzählung rekurriert hier auf den mittelalterlichen Usus, demzufolge der dargereichte Psalter im Moment des Friedensgrußes vom jeweiligen Gläubigen zum Zeichen des Friedens und der Versöhnung geküsst wird.⁴²

Pas li dona[va] us clersos;
 Aquel la pogra ben vezer
 Ai n'agues engien ni saber.
 (v.1446-1448)

Ein Ministrant pflegte ihr den Psalter zum Friedensgruß
 zu reichen; dieser Junge hätte sie wohl sehen können,
 hätte er Witz und Verstand gehabt.
 (68)

Beim Ritual des Friedensgrußes entsteht somit eine prinzipiell dialogische Kommunikationssituation, in der Flamenca unverhüllt dem jwei-

⁴² Die Form des Friedensritus hat sich im Laufe der Kirchengeschichte mehrfach gewandelt. Ursprünglich teilte der Priester den Friedenskuss als gesprochenen Friedenswunsch und in kollektiver Umarmung (Ausbreiten der Hände) allen aus. Seit karolingischer Zeit wurde der Friedenskuss vom Altar aus erteilt, indem der Priester zuerst den Altar (bzw. die konsekrierte Hostie oder das Kruzifix) küsste, bevor er den Friedensgruß weiter gab. Der Ritus wurde zunehmend stilisiert und seit dem 13. Jahrhundert ist die Einführung einer Paxtafel zur Übergabe bezeugt, wie dies auch in der *Flamenca* der Fall ist. Vgl. Eduard Nagel, Lemma „Friedensritus, Friedenskuss“, in: *Lexikon für Theologie und Kirche*, Bd. 4, hrsg. von Michael Buchberger und Walter Kasper, Freiburg 1995, 142-143.

ligen kirchlichen Vertreter gegenübertritt. Bei Guilhems erstem Kirchgang wird die Paxübergabe von einem jungen Messdiener ausgeübt, der sich der ihm bietenden Gelegenheit jedoch nicht bewusst ist.

Voraussetzung für das Nutzen dieser Möglichkeit sind nämlich „engien“ (Schläue, List)⁴³ und „saber“ (Geschick, Fertigkeit), zwei Eigenschaften, die der junge Ministrant (noch) nicht vorweisen kann. Dieser Negation haftet aber eine proleptische Nuance in Bezug auf den weiteren Handlungsverlauf an, da hier – wenn auch lediglich durch den Verweis auf ihre Absenz – die Grundvoraussetzungen genannt werden, die einen Ausweg aus Archimbauts Sicherheitsvorkehrungen ermöglichen. Je ausgefeilter nämlich die Anordnungen sind, desto raffinierter gestaltet sich für gewöhnlich die Vorgehensweise, das Bewachungssystem dennoch zu unterlaufen. Mit anderen Worten, gerade Archimbauts restriktiver Umgang mit den religiösen Normen des sakralen Raums und seiner Rituale wird Guilhems späteres listreiches Vorgehen überhaupt erst ins Leben rufen.

Dies alles wird aber nur in einer zukunftsweisenden Vorwegnahme *ex negatione* von der Erzählerrede thematisiert. Zum Zeitpunkt der Erzählgegenwart befindet sich Guilhem noch in der Position des gewöhnlichen Kirchgängers. Allerdings muss er nicht im Hauptschiff der Kirche sitzen, sondern kann aufgrund seiner herausragenden liturgischen Gesangskenntnisse neben dem Wirt Peire Gui im Chorgestühl Platz nehmen. Sein Blickwinkel differiert somit in einem wesentlichen Punkt von dem der restlichen Gemeinde, als er prinzipiell eine Frontalsicht ins Langhaus und somit auf Flamencas Loge ermöglicht. Dieser Blick wird jedoch dadurch vereitelt, dass der Chor durch einen Lettner abgetrennt ist. Doch heißt es im Text, dass eine kleine Öffnung im Lettner vorhanden sei, gewissermaßen ein Guckloch, das es Guilhem erlaube, aus dem Chor ‚heraus‘ in das Hauptschiff zu schauen: „per un per-

⁴³ Das Moment der List („(en)gein“, von lat. *ingenium* ‚Kunstgriff, List‘) zieht sich wie ein roter Faden durch die Erzählung und wird zum charakteristischen Epitheton von Guilhems Strategie: gleich zweimal gelingt es Guilhem „durch List“ die genaue Kussstelle von Flamencas Mund im Psalter wieder zu finden („Mais trobat ha un asaut ge[i]n“, v.2587; v.3155-3158), als listreich wird seine Methode, dem eifersüchtigen Ehemann Hörner aufzusetzen, bezeichnet (v.3820-21: „[...] quar, se forsa / Non la-ill tol, ben la-l tola geinz“) und schließlich heißt es auch im großen Liebesdialog an zentraler Stelle, Guilhem habe „per gein“ (v.5204) eine Möglichkeit zum ersten Rendezvous ersonnen.

tus poc vezer for“ (v.2409). Guilhem wird somit zum Voyeur, kann er doch von seiner Position aus durch das Guckloch in die Gemeinde und insbesondere auf Flamencas Loge sehen, ohne selbst gesehen zu werden.

Da jedoch keinerlei intradiegetischen Verweise das Vorhandensein dieses Spions näher begründen oder die Sitzposition Guilhems just an dieser kleinen Öffnung des Lettners erläutern, muss die innerfiktionale Notwendigkeit dieses Gucklochs anderweitig begründet sein. Guilhems Blickwinkel ist einseitig und beschränkt, da er sein Augenmerk allein auf Flamenca ausrichtet. Eben diese einseitige Perspektivierung aber veranschaulicht jenes Guckloch, das diesen Blickwinkel in veräußerlichter Form darstellt. Im modernen Sinn wäre dieser Spion nichts anderes als eine Metapher für Guilhems eingeschränkte bzw. allein auf Flamenca konzentrierte Wahrnehmung.⁴⁴

Trotz seiner privilegierten Sitz- und Sichtposition erblickt Guilhem nur wenig von Flamenca, als er sie das erste Mal in der Kirche sieht:

Adonc la vi prumieramen
Guillems de Nivers si com poc;
Los cieilz ni-ls oils de leis non moc,
Mais langui, plais, fo-l desplazer,
Car del tot non la pot vezer.
(v.2453-2457)

Da sah sie Guilhem de Nevers zum ersten Mal,
soweit dies möglich war.
Unverwandt blickte er sie an und bewegte kein
Lid, während ihn Wehmut und Kummer ergrif-
fen, da er nur so wenig von ihr erblickte.
(92)

Flamenca trägt nämlich, wie es gängiger Brauch der Zeit für eine verheiratete Frau beim Kirchgang ist, ein Gebende⁴⁵, d.h. eine weibliche Kopftracht, die ihre Kopf-, Wangen- und Kinnpartie vollständig verhüllt.

⁴⁴ Unter dem Stichwort „Veräußerlichung der subjektiven Innerlichkeit“ wird dieser Erzählmechanismus zum tragenden Element der deutschen Romantik, exemplarisch ausgeführt im *Sandmann* (1815) von E.T.A. Hoffmann, wo die einseitige Perspektivierung des Hauptprotagonisten Nathanaels auf die Automatenpuppe Olimpia mittels eines „Perspektivs“ demonstriert und schließlich als Denkkonstrukt entlarvt wird. Vgl. ferner: Jochen Schmidt, *Die Geschichte des Genie-Gedankens in der deutschen Literatur, Philosophie und Politik 1750-1945*, Bd. 2, Heidelberg ³2004, 19-33.

⁴⁵ Auch „Gebände“ (mhd.; ahd. *gibenti*, von *bant* ‚Band‘). Im hohen Mittelalter war die Kopfbedeckung für die verheiratete Frau Pflicht; beim Kirchgang mussten jedoch auch unverheiratete Frauen ihr Haar mit einem Gebende verhüllen. Vgl. Ingrid Loschek, *Reclams Mode- und Kostümxikon*, Stuttgart ⁴1999, 210 sowie Erika Thiel, *Die Geschichte des Kostüms - die europäische Mode von den Anfängen bis zur Gegenwart*, Berlin ⁶1997, 112.

Der Anblick der verschleierte Flamenca steigert jedoch in Guilhem umso mehr sein Verlangen, sie auch ohne Kopftracht in ihrer ganzen Schönheit sehen zu können. Insofern intensiviert gerade die Tatsache von Flamenca's Verhüllung Guilhem's Verlangen nach Enthüllung.

Der Modus der Verschleierung impliziert schon immer die dialektische Doppelbewegung zwischen Ver- und Enthüllung:⁴⁶ Zum einen verhüllt Flamenca's Gebende diejenigen Partien, die nicht sichtbar sein sollen, zum anderen rückt aber gerade der Akt der Verhüllung die zu verbergenden Körperpartien in den Fokus des Blicks, indem das Sichtverbot durch den Umstand des Verdeckens erst sichtbar gemacht wird. Der Schleier wird somit zum „visiblen Träger des Invisiblen“⁴⁷. Wie also Flamenca's Bretterwand um ihre Loge zum sichtbaren Zeichen ihrer ‚Nicht-sichtbarkeit‘ wird, so extrapoliert auch ihre Kopftracht die nicht sichtbaren Kopfpartien umso mehr. Guilhem's erstmaliges Sehen („*vezer*“, v.2457) von Flamenca's Gestalt mündet demnach in ein unerwartetes Missfallen („*desplazer*“, v.2456), wobei die durch den Reim formal suggerierte Verbundenheit beider Vorgänge natürlich in einem inhaltlich antithetischen Verhältnis von Guilhem's hoffnungsfroher Erwartungshaltung und dem tatsächlich eingetroffenen Ist-Zustand steht.

Flamenca's Gebende, das von Guilhem vornehmlich unter den Gesichtspunkten von bestehender Opazität und gewünschter Diaphanie wahrgenommen wird, muss zusätzlich im Kontext einer religiösen Verhüllungs-/ Enthüllungsmetaphorik betrachtet werden. Der sakrale Raum der Kirche ist nämlich nicht zuletzt Ort der stattfindenden Epiphanie, wo das Mysterium der Gotteserscheinung während der religiösen Zeremonie enthüllt und für die Gläubigen sichtbar gemacht wird. Auch aus der verhüllten Flamenca wird im Verlauf des Gottesdienstes eine sukzessiv entschleierte: Die göttliche Epiphanie der Heiligen Messe findet in Guilhem's Liebesmesse mit der ‚Sichtbar‘-machung

⁴⁶ Federführend auf dem Gebiet der Schleierforschung sind Aleida und Jan Assmann mit ihrer Herausgabe der Trilogie: *Schleier und Schwelle*, Bde. I-III, hrsg. von Jan und Aleida Assmann, München 1997-99. Grundlegend ebenso der jüngst erschienene Tagungsband *Ikonologie des Zwischenraums. Der Schleier als Medium und Metapher*, hrsg. von Johannes Endres, Barbara C. Wittmann, Gerhard Wolf, München 2005. Ferner Patricia Oster, *Der Schleier im Text. Funktionsgeschichte eines Bildes für die neuzeitliche Erfahrung des Imaginären*, München 2002.

⁴⁷ *Ikonologie des Zwischenraums: der Schleier als Medium und Metapher*, hrsg. von Johannes Endres, Barbara C. Wittmann, Gerhard Wolf, München 2005.

Flamencas somit ihr irdisches Pendant. Auffällig ist, mittels welcher Mechanismen aus der verhüllten Flamenca im Verlauf des Gottesdienstes eine partiell entschleierte wird.

Denn die irdische Sichtbarmachung Flamenca verletzt zu keiner Zeit und das ist wesentlich die religiösen Normvorstellungen des sakralen Raums: Die gottesfürchtige Referenz der Kopfbedeckung kann nämlich in speziellen Momenten der Liturgie einer gottesfürchtigen Enthüllungsgeste weichen, indem die vorübergehende Enthüllung ebenfalls zum Ausdruck einer religiösen Ehrbezeugung wird. Die ‚Epiphanie Flamencas‘ basiert folglich nicht auf einer Normverletzung des sakralen Raums, sondern kann überhaupt erst mithilfe der vorherrschenden Riten der kirchlichen Liturgie stattfinden. Dabei geht im Falle Flamencas, wie im Folgenden zu zeigen sein wird, jede rituelle Enthüllungsgeste mit der Bloßlegung einer anderen Körperpartie einher.

Die erste Enthüllungsgeste führt Flamenca während der Aspersi-
on⁴⁸, d.h. zur rituellen Besprengung der Gläubigen mit Weihwasser, aus: Um einen intensiveren Kontakt zum geweihten Wasser als Ausdruck der symbolischen Reinigung zu bekommen, schiebt Flamenca ihre Kopftracht zur Seite und entblößt ihr Haupt, als der Priester sie mit dem Aspergill benetzt.

Le cappellas ab l'isop plòu,
Lo sal espars per miei lo cap
A Flamenca lo miels que sap,
Et ill a fag un'obertura
Dreit per mei la pelpartidura
Per zo que mieilz lo pogues penre;
Lo cuer ac blanc e prim e tenre,
E-l cris fon bell' e resplandens.
Le soleils fes mout qu'avinens,
Car tot drei[t] sus, per mei aqui,
Ab un de sos rai la feri.
(v.2483-2493)

Gerade ließ der Pfarrer den Sprengwedel sprühen,
eifrig verteilte er das salzige Nass
über Flamenca,
die ihr Haupt entblößt hatte,
dort wo das Haar geteilt war,
damit er sie besser benetzen konnte.
Weiß, fein und zart war ihre Haut,
es leuchtete das prachtvolle Haar.
Die Sonne meinte es sehr gut mit ihr,
da sie einen ihrer Strahlen
ganz genau auf sie fallen ließ.
(93)

Mit dem Aspersionsritus geht demnach das kurzzeitige Entblößen von Flamencas Haupt und ihrem Haar einher, was Guilhem einen ersten Blick unter die Verhüllung ermöglicht und ihm so einen Eindruck von

⁴⁸ Vgl. Jürgen Bärsch, Lemma „Aspersion“, Lexikon für Theologie und Kirche, Bd. 1, hrsg. von Michael Buchberger und Walter Kasper, Freiburg 1993, 1085.

der Schönheit Flamenca vermittelt: Ihre Haut ist in gänzlich höfischer Manier „blanc e prim e tenre“, ihr Haar in nicht näher definierter Schönheit „bell’ e resplandens“.⁴⁹ Intensiviert wird der Anblick der barhäuptigen Schönen noch dadurch, dass genau in jenem Moment der Enthüllung ein Sonnenstrahl auf sie herab fällt und Flamenca so den Nimbus einer Ikone verleiht. Da die Aureole in der christlichen Tradition für gewöhnlich Gott, Christus und den Heiligenfiguren vorbehalten war,⁵⁰ rückt Flamenca in Guilhems Perspektive somit auf eine Stufe mit diesen sakralisierten Figuren und wird für ihn zu einer idolatrischen Erscheinung.

Auffällig ist die Doppelung dieser idolatrischen Szene während des darauf folgenden Gottesdienstes. Guilhem sitzt wieder an seinem Durchguck und hält Ausschau nach Flamenca. Da erscheint erneut die Sonne und erfasst mit einem ihrer Strahlen Flamenca's Gestalt:

Le soleilz non demoret gaire
 C'un rai aqui non trames[es]
 On l'autre soleilz s'era mes
 Qu'en orason vaus Dieu s'acolina;
 Mais, si non fos li neolina
 Que l'enu[j]osa benda fai,
 Ja no i covengra negun rai
 D'autre soleil aqui venir
 Per far ben l'angle resplandir
 Mais cel que de sa cara issira
 De Flamenca, que non conssirra
 De tot aiso neguna re.
 (v.3130-3141)

Es dauerte nicht lange, und die Sonne
 sandte einen Strahl dorthin,
 wo jene andere Sonne
 sich betend vor Gott neigte.
 Wäre das Gebende nicht
 wie ein lästiges Wölkchen davor gewesen,
 es hätte keines anderen
 Sonnenstrahls bedurft, und jenes Strahlen,
 das von Flamenca's Antlitz ausging,
 hätte allein den Kirchenwinkel zum Leuchten ge-
 bracht; natürlich hatte sie selbst
 keine Ahnung von alledem.
 (108)

Im Gegensatz zur vorherigen Szene fällt der Sonnenstrahl hier nicht mit einer (religiös bedingten) Enthüllungsgeste Flamenca's zusammen, sondern trifft auf ihre verhüllte Gestalt.

⁴⁹ Der Erzähler rekurriert hier auf den topischen Lobpreis von der Schönheit der Dame, wobei diese Schönheit grundsätzlich eine ent-individualisierte ist. So wird Flamenca's Haar zwar unter Verwendung der stereotypen Epitheta als schön („bell“) und prachtvoll („resplandens“) beschrieben, die eigentliche Haarfarbe aber wird nicht präzisiert.

⁵⁰ Als nicht sakralisierte Personen, die in den Darstellungen christlicher Kunst nimbieren konnten, führt das LThK lediglich Herrschergestalten und lebende Stifter an. Vgl. Doris Gerstl, Lemma „Nimbus“, in: Lexikon für Theologie und Kirche, Bd. 7, hrsg. von Michael Buchberger und Walter Kasper, Freiburg 1998, 872-873.

Das Gebende wird der Sonnenmetaphorik angeglichen und dementsprechend als „neolina“, d.h. als „Wölkchen“, bezeichnet. Zentrales Vergleichsmoment von Wolke und Gebende ist erneut ihre luftige Semitransparenz, da man weder durch eine Wolke noch durch Flamenca's Gebende hindurch sehen, die Dinge dahinter jedoch erahnen kann. Ohne diese kleine Wolke jedoch wäre Flamenca selbst wie eine Sonne, deren entblößte Schönheit allein den dunklen Verschlag erleuchtet hätte. Flamenca ist somit eine zweite Sonne („autre soleil“), ihre Leuchtkraft beruht auf ihrer unvergleichlichen Schönheit („resplandens“).

Diese Ergänzung des höchsten Himmelsgestirns um eine zweite Sonne in Gestalt der Flamenca impliziert, würde man sie von der kosmischen Ebene auf Guilhem's Umgang mit Gott und Flamenca übertragen, ausdrücklich keine Blasphemie. Heißt es doch im Text, jene andere Sonne hatte sich betend vor Gott geneigt: „l'autre soleilz s'era mes / Qu'en orason vaus Dieu s'aclina“. Flamenca mag zwar die Gesetze des Kosmos durcheinander bringen, die göttlichen aber bleiben gewahrt. Guilhem's Betrachten dieser zweiten – wenn auch verhüllten – Sonne ist wiederum Ausdruck höchster Idolatrie, da Flamenca von ihrer eigenen ‚Erscheinung‘ und Wirkung auf den durch sein Guckloch einseitig Spähenden nicht das Geringste mitbekommt: „Flamenca, que non consira / De tot aiso neguna re.“

Zur Lesung des Evangeliums erhebt sich Flamenca und schiebt mit einer Hand einen Teil der Binde ein wenig zur Seite, um sich zu bekreuzigen. Diese Geste der Selbstbekreuzigung gewährt Guilhem erstmals einen Blick auf Flamenca's Hand, die das Kreuzzeichen beschreibt, und einen Teil ihrer Gesichtspartie:

Quant ac l'avangeli mogut
 Le capellas, li domna-s dreissa.
 A Guillem feira gran destreisa,
 Un borzes que-s dreisset em pes
 ...
 Mas Deus o volc que-s osted si;
 Adonc garet Guillem e vi
 Si dons que-[s] fon em pes dreisada,
 Et ab la ma que-[s] fon seinada
 Ac baissat un pauc lo musel;
 Los affibles de son mantel
 Ten[c] ab lo pouzer davan se.
 [...]

Als der Priester mit der Verlesung des Evangeliums begann, erhob sich die Herrin.
 Ein Bürger, der ebenfalls aufstand
 brachte Guilhem zur Verzweiflung,
 [Lücke in der Handschrift]
 aber Gott wollte, dass er zur Seite ging.
 Da erspähte Guilhem seine Herrin,
 wie sie aufrecht dastand,
 sich bekreuzigte und dabei
 mit der Hand die Binde ein wenig hinunterschob,
 während ihr Daumen die Schließe ihres Mantels
 vorne hielt.
 [...]

Quan fon dig, la domna-s seinet ;
Guillem[s] la ma nuda miret,
E fo-l veiaire que-[l] toques
Lo cor et am si l'en portes.
(v.2513-2532)

Am Ende bekreuzigte sich die Herrin von neuem,
während Guilhem ihre bloße Hand betrachtete,
wobei ihm zumute war, als berührte sie
sein Herz und nähme es mit sich.
(94)

Während Flamenca mit dem symbolisch-rituellen Beschreiben des Kreuzzeichens ein elementares Zeichen ihres christlichen Glaubens ausführt, profitiert der Voyeur in Guilhem erneut von diesem Enthüllungsmoment.

Die erotische Brisanz dieser ephemeren Öffnung des Gebendes wird durch das gleichzeitige Abschirmen der Mantelöffnung eigens betont. Indem der Moment des Verschließens demonstrativ durch Flamenca's Daumen akzentuiert wird, sticht das kurzzeitige Verschieben der Binde als Enthüllungsgeste nur noch strahlender hervor. Wiederum fallen profan-voyeuristisches Schauen und religiöses Ritual zusammen. Der Parallelismus in der Wortstellung sowie der gleichlautende Endreim („seinet“ – „miret“) beider Vorgänge bindet Flamenca's Selbstbekreuzigung und Guilhem's Schauen auch sprachlich-formal aneinander.

Bezeichnend ist, dass diese Korrelation von Guilhem's irdischer Liebe mit den religiösen Ritualen nicht im Widerspruch mit den religiösen Normen steht. Als sich nämlich während der Lesung des Evangeliums ein Bürger zwischen Guilhem und seine Herrin schiebt,⁵¹ bedeutet dies das kurzzeitige Ende seines voyeuristischen Treibens. Aber „Gott wollte es“ („mas Deus o volc“, v.2517), dass jener Bürger zur Seite ging und Guilhem weiter ungestört seine Dame anblicken konnte. Dieser Erzählerkommentar ist insofern wichtig, als er Guilhem's Tun explizit vom Makel des Sakrilegs befreit, da dessen Anschauungstätigkeit durch den

⁵¹ Hier klingt eine intertextuelle Affinität zu Dantes *Vita Nova* (1293) durch, bei welcher der Blick des Betrachters während der Messe auf die schöne Beatrice ebenfalls unterbrochen wird: „V: Uno giorno avvenne che questa gentilissima sedea in un parte ove s'udiano parole de la regina de la gloria, ed io era in luogo dal quale vedea la mia beatitudine; e nel mezzo di lei e di me per la retta linea sedea una gentile donna di molto piacevole aspetto, [...]“ Dante Alighieri, *Vita nuova*, hrsg. von Edoardo Sanguineti, Milano 1977, 7. „Da begab es sich eines Tages, dass die Holdseligste in einem Raum saß, allwo das Wort von der Himmelskönigin verkündet ward; und ich befand mich an einem Platz, von dem aus ich meine Seligkeit erspähen konnte. Zwischen ihr und mir, in gerader Linie, saß eine edle Frau, gar lieblich anzusehen.“ Dante Alighieri, *Das neue Leben*, hrsg. von Hannelise Hinderberger, Zürich 1987, 11.

Affirmationsbeleg ausdrücklich als nicht gottesfrevlerisch charakterisiert wird. Guilhems Voyeurismus durchbricht somit in der Diegese der *Flamenca* keine religiösen Normen, sondern nur irdische.

Mit der Überbringung des Friedensgrußes wird ein bekannter Topos des mittelalterlichen ‚sermo amatorius‘ aufgerufen.⁵² Gemäß dem Messritus küsst Flamenca das ihr vom Messdiener dargereichte Brevier und während dieses Kusses erblickt Guilhem erstmalig ihren topisch schönen, roten Mund.

Quant una cruz ac fag desus,
Nicholaus pren un brevari
On ac sauteri et innari,
Evangelis et orazos,
Respos e versetz e lissons ;
Ab aquel libre pas donet
A Flamenca, quan lo baizet,
Guillems ha vist, dal pertuset
Que fora ples del menor det,
Sa bella boqueta vermeilla.
Adoncs fin'Amors li conseilla
Mais per ren no[n] s[i] desconort;
(v.2554-2565)

Indessen ergriff Nicolau ein Brevier,
das Psalmen, Hymnen,
Bibelsprüche und Gebete,
Wechselgesänge und Lesestücke enthielt,
und schlug ein Kreuz darüber.
Mit diesem Buch brachte er
Flamenca die Pax dar. Als sie es küsste,
erblickte Guilhem von seinem Guckloch aus ihren
schönen roten Mund (leider war es so klein, dass es
der kleine Finger verschlossen hätte).
Da ermunterte ihn Frau Minne,
unter keinen Umständen je den Mut zu verlieren.
(94f.)

Während Flamenca ein spirituelles ‚osculum pacis‘ auf das Brevier gibt, nimmt Guilhem nur die rein fleischliche Seite dieses Kusses wahr und ersinnt eine List („Mais trobat ha un asaut ge[i]n“, v.2587)⁵³, um an die von Flamenca geküsste Buchseite zu gelangen. Als er die betreffende Seite schließlich in Händen hält, küsst er sie mehr als tausend Mal („e plus de mil ves lo foil baia“, v.2597). Intratextuell präfiguriert die Tatsache, dass hier erstmals ein Buch als Mittler zwischen Guilhem und Flamenca fungiert, schon den späteren Liebesdialog der beiden im Schutze des Breviers.

⁵² Das Überbringen des Friedensgrußes gilt als feststehender Gemeinplatz im mittelalterlichen Liebescode. Vgl. *Flamenca – Roman occitan du XIIIe siècle*, hrsg. von Jean-Charles Huchet, Paris 1988, 9 und 442. Ähnlich Damon, der wie Huchet auf einen späteren Intertext bei Guillaume de Machaut verweist: Im ‚Voi-Dit‘ (1364) berichtet der Ich-Erzähler, wie er von seiner Dame während des Gottesdienstes den Paxgruß empfängt: „Quant on dist Agnus Dei / Foy que je doy à Saint-Crepais / Doucement me donna la pais / Entre deux piliers du moustier.“ Philip Damon, *Courtesy and comedy in ‚Le Roman de Flamenca‘*, in: *Romance Philology* 17 (1963), 610.

⁵³ Wiederum fällt das Schlüsselwort der List (gein), vgl. Kapitel 2.2.1.2, S.70f.

Doch auch im Augenblick der Erzählgegenwart bedeutet Guilhem dieser Umstand sehr viel. Die Tatsache, dass dieselbe Buchseite zuvor von Flamencas Mund berührt wurde, steigert ihren Wert in seinen Augen ins Unermessliche. Er erhebt das Stück Papier somit über seinen bloßen materiellen Wert hinaus, indem er ihm die Bedeutung von ‚greifbarer Nähe‘ zuspricht. Dass diese Nähe aber in dem Moment hinfällig wird, wo sie von der anderen Seite, also von Flamenca, unwissentlich geschah und somit nicht intendiert ist, kommt Guilhem nicht in den Sinn.

Entscheidend hierbei ist jedoch, dass die im Entstehen begriffene irdische Liebe wesentlich aus der Verbindung vom sakralen Raum und seinen religiösen Ritualen hervorgeht. Insofern illustriert Guilhems irdischer Kuss auf genau die Seite des Breviers, die zuvor von Flamenca in spirituell-ritueller Weise geküsst wurde, die Entstehungsgeschichte dieser Liebe, die ihren Ausgangspunkt im religiösen Ritus hat. Huchet geht sogar noch einen Schritt weiter und interpretiert Guilhems Kussgeste vor dem Hintergrund einer „nouvelle théologie de l’amour“ als Ersatzkommunion, die Guilhem durch das Küssen der gleichen Textstelle von Flamenca empfängt.⁵⁴

Auffällig bei dieser ersten idolatrischen Anschauung Flamencas durch Guilhem ist eine deutlich wahrnehmbare Korrelation der religiösen Dimension mit der irdischen, insofern als sich der erste einseitig-visuelle Kontakt von Guilhem zu Flamenca als fest mit den Riten des sakralen Raums verankert erweist: ohne den liturgischen Paralleldiskurs der Messfeier hätte Flamenca niemals Teile ihrer Verschleierung aufgehoben. Erst das Erfüllen der Messriten erlaubt es Guilhem, die verhüllte Flamenca für die Dauer von Augenblicken partiell unverschleiert sehen zu können.

Dabei misst der Text der Entblößung der Körperteile einen progressiven Charakter im Bezug auf ihre erotische Brisanz bei: Würden mit-

⁵⁴ Diese These wird verständlich, wenn man Huchets Argumentationssystem einer „nouvelle théologie, une théologie de l’amour“ nachvollzieht, in der er als Gemeinsamkeit des Christentums und der Liebe die Tendenz hervorhebt, „de placer le corps au centre d’un mystère, d’une révélation et d’une communion“ (23). Dementsprechend kann Guilhem auch den von Flamenca gegebenen Kuss im Nachhinein als Kommunion empfangen, vgl. Jean-Charles Huchet, ‚Trouver‘ contre le livre, in: *Revue des Langues Romanes* 92 (1988), 24.

hilfe der Weihwasserbesprengung Teile des Kopfes und der Haare sichtbar, veranlasst die Lesung des Evangeliums das Bloßlegen der Hand und des Gesichts. Den unbestrittenen Höhepunkt hingegen bildet die freie Sicht auf Flamencas roten Mund. Die Bewegung der sukzessiven Enthüllung vollzieht sich demnach von außen nach innen, d.h. von den äußeren Partien des Kopfes und der Hände über das Gesicht hin zum Mund, der den höchsten erotischen Konnotationsgrad trägt.

Es konnte fernerhin gezeigt werden, dass die in der *Flamenca* vorgeführte Rückbindung der irdischen Liebe Guilhems an die religiösen Rituale des sakralen Raums keinen Widerspruch generiert. Zwar kommt es zu einer sichtbaren Verschiebung der religiösen Perspektive zu einer irdisch-profanen Perspektive, da Guilhems voyeuristisches Treiben den allein auf Gott zentrierten Aspekt der christlichen Liturgie aufbricht, indem er an die Stelle von Gott ein neues Anbetungsobjekt rückt: Flamenca. Diese Änderung im Blickwinkel wird nicht zuletzt mithilfe der eingeschränkten Gucklochperspektive symbolisch illustriert, die die Konzentrierung seines Blicks, der einzig auf das Objekt seiner Begierde geheftet ist, deutlich hervorhebt. Die Dame tritt in der ‚Liebesmesse‘ von Guilhem somit an die Stelle Gottes und wird für ihn zu einer idolatrischen Erscheinung, was der Nimbus aus Sonnenstrahlen zusätzlich unterstreicht. (Dieser idolatrische Anschauungszustand wird sich erst im Moment des großen Dialogs verändern, als Guilhems einseitige Voyeurperspektive in eine dialogische Kommunikationssituation überführt wird.)

Nichtsdestotrotz wird diese irdische Umkodierung nicht als frevelrische Götzenanbetung verurteilt, sondern durch mehrmaliges Verweisen auf Gottes Einverständnis legitimiert.

2.1.2 Guilhems Relektüre des religiösen Textmaterials

Ähnlich, wie Flamencas Enthüllungsgesten im Kontext von Guilhems Voyeurismus eine zusätzliche Bedeutung erhielten, tritt auch das liturgische Textmaterial als doppelter Bedeutungsträger im Zusammenspiel von göttlicher und irdischer Liebe auf. In den ursprünglich sakralen Kontext des Textmaterials schiebt sich bei Guilhems Gottesdienstbesu-

chen eine zweite, irdische Deutungsebene, welche die religiöse Semantik neu liest.

„*Dilexi (,) quoniam*“

Noch vor dem eigentlichen ersten Gottesdienst betritt Guilhem in Begleitung seines Wirtes die Kirche, um zu beten. Vor Ort schlägt er den Psalter an einer beliebigen Stelle auf:

Un sautier pren e ubri lo;	Guilhem ergriff einen Psalter und schlug ihn auf.
Un vers trobet de que-l saup bo:	Da fand er einen Spruch, der ihm sehr gefiel,
Zo fon: <i>Dilexi quoniam</i> ;	nämlich: <i>Dilexi quoniam</i> .
„Ben sap ar Dieus que volïam”,	„Gott weiß nun genau, wonach mich verlangt“,
Ha dih soau, e-l libre serra:	sagte er leise und schloss das Buch.
Ades tenc los oils clis vas terra.	Er hielt den Blick stets gesenkt [...]
(v.2292-2297)	(88)

Der von Guilhem auf diese Weise aufgefundene Versanfang „*Dilexi quoniam*“ bezieht sich auf den Psalm 114,1: „*Dilexi, quoniam exaudiet Dominus vocem orationis meae*“.⁵⁵

Dass es Guilhem bei diesem willkürlichen Aufschlagen des Psalters allerdings um mehr geht, als um eine weitere Gebetsanregung, er vielmehr nach Art und Weise des Bibelstechens mit dem aufgefundenen Psalmvers göttliche Fügung und Anweisung auf seine (Liebes-)Fragen verbindet, legt seine unmittelbare Reaktion hierauf nahe: „Ben sap ar Dieus que volïam“ („Gott weiß nun genau, wonach mich verlangt“, v.2295).⁵⁶ Das Finden genau dieses Psalmzitats wird von ihm als un-

⁵⁵ Das Anzitieren eines Verses („*dilexi quoniam*“) reichte für gewöhnlich aus, den ganzen Vers zu evozieren, hier: Ps. 114 (116), 1: „*Dilexi, quoniam exaudiet Dominus vocem orationis meae*.“ (Ich habe geliebt, denn der Herr wird die Stimme meines Gebets erhören.) So auch Huchets Ansatz, zur Deutung die „partie tue“ des Psalms miteinzubeziehen (vgl. Jean-Charles Huchet, *L'étreinte des mots. 'Flamenca', entre poésie et roman*, Caen 1993, 64 sowie ders., *De „dilexi quoniam“ à „Ailas! Que plans ?“ – De la citation à l'intertexte dans 'Flamenca'*, in: *Contacts de langues, de civilisations et intertextualité*, Bd. 3, hrsg. von Gérard Gouiran, Montpellier 1992, 957-966); weniger überzeugend hingegen scheint Hills Interpretationsansatz zu diesem Verszitat, ‚*quoniam*‘ als mittelalterliche Umgangssprache für ‚*cunnius*‘ (weibliche Scham) zu lesen, vgl. Thomas D. Hill, *A note on 'Flamenca', Line 2294, Romance Notes 7 (1965), 80-82.*

⁵⁶ Sankovitch weist zu Recht auf das Echo dieser Szene bei der späteren Badehausbegegnung hin, wo Gott auf ähnliche Weise in das irdische Geschehen, diesmal von *Flamenca*, integriert wird: „... Dieus m'a cobit / Qu'ieu si'ab vos ...“ (v.5862f). Tilde

missverständlicher Wink göttlicher Weisung begriffen. Dazu liest Guilhem den Vers durch eine spezielle Brille, indem er die implizite grammatikalische Bezugsambivalenz von „quoniam“ entsprechend seinen Interessen einseitig auflöst. Aus der ursprünglichen Kausalkette des Psalms „Dilexi, quoniam...“ („Ich habe geliebt, denn...“) entsteht bei Guilhems Lektüre eine neue Bezugsetzung: „Dilexi quoniam“ („Weil ich geliebt habe,...“).⁵⁷

Folgt man wie Damon der übertragenen Psalmdeutung, Gott als Objekt der Liebe zu begreifen,⁵⁸ so liegt eine zusätzliche Pointe darin, dass Guilhem die so im Psalm Gott zuge dachte Liebesreferenz des Gläubigen tilgt, um die Leerstelle mit seiner eigenen Liebe zu Flamenca zu füllen.

Guilhems identifikatorische Psalmlektüre vermag es aber nicht nur, die aktuelle Lebenssituation mühelos in den religiösen Bezugsrahmen zu integrieren, sondern sie schafft auch erstmalig ein Bewusstsein für die neue, bislang diffuse Lebenslage. Guilhem, der die Liebe vorher nur aus Büchern kannte, sieht sich unverhofft mit diesem Novum in seinem Leben konfrontiert. Durch das Lesen des Psalmverses findet Guilhem Zuspruch von ‚höchster Ebene‘ und sieht sich in seinem Bestreben gestärkt, mit dem Liebesprojekt ‚Flamenca‘ fortzufahren. Guilhems Darstellung als zutiefst gläubiger Mensch erfährt durch seine identifikatorische Lesart konsequenterweise auch keine Abstriche. So heißt es im Anschluss an das Psalterstechen, er hielt weiterhin den Kopf tief, d.h. ins Gebet versenkt: „Ades tenc los oils clis vas terra“.⁵⁹ Diese Rückkopplung der irdischen Liebe an die göttliche Liebe illustriert nicht zuletzt auch die Tatsache, dass das Aufschlagen des Verses durch Guilhem mit *dem* Troubadourverb schlechthin, nämlich mit „trobar“ („Un vers trobet“), besetzt ist. Insofern wird hier bereits der zukünftige Dialog zwi-

Sankovitch, Religious and erotic elements in ‚Flamenca‘: the uneasy alliance, in: Romance Philology 35 (1981), 222.

⁵⁷ Vgl. The Romance of Flamenca, hrsg. von E.D. Blodgett, New York 1995, 431.

⁵⁸ Vgl. auch die in deutschen Bibelübersetzungen übliche Bezugsetzung: „Ich liebe den Herrn, denn er hört die Stimme meines Flehens.“; ebs. Philip Damon, Courtesy and comedy in ‚Le Roman de Flamenca‘, in: Romance Philology 17 (1963), 610.

⁵⁹ Hier ist die deutsche Wiedergabe nach Kirsch missverständlich, der – die Interpunktion des Originals missachtend – die Geste des Kopfsenkens inhaltlich schon an den nächsten Satz bindet.

schen Guilhem und Flamenca intratextuell präfiguriert, dessen trobar-Kunst ebenfalls dem religiösen Code entwachsen wird.

„Asperges me – Domine“

Als der Priester zu Beginn des Gottesdienstes das „Asperges me“⁶⁰ singt, fällt der seit der Ankunft Flamenca tief in Gedanken versunkene Guilhem erst beim „Domine“⁶¹ – also acht Verse weiter ein, um voller Inbrunst den Psalm mit zu Ende zu singen:

Le preires dis: *Asperges me*,
Guillem[s] si pres al *domine*
E dis lo vers tot per ent[í]er.
(v.2470-2472)

Der Priester sang „Asperges me“;
beim „Domine“ fiel Guilhem ein
und sang den Vers bis zum Ende.
(93)

Guilhems Gesangseinsatz fällt somit genau mit der Nennung des zentralen Adressaten des Psalmverses Gott dem Herrn („domine“) zusammen.

Durch diese Akzentuierung wird ein weiteres Mal die Parallelführung zum troubadouresken Bezugssystem augenfällig. So wie der Gläubige den Ruhm Gottes preist, huldigt der Liebende gemäß dem Kodex der *fin’amors* seiner Herrin, der sog. „domna“. ⁶² Die lexikalische Verwandtschaft vom christlichen ‚dominus‘ und höfischer ‚domna‘ wird durch ihre klangliche Nähe noch intensiviert. Vor diesem Hintergrund ließe sich Guilhems Einstimmen in den Lobpreis beim „domine“ nicht zuletzt als implizite Transferleistung verstehen, indem er nicht (nur) Gott den Herrn, sondern auch Flamenca, seine Herrin, besingt: „... dass mein Mund deinen Ruhm verkündige“. ⁶³

⁶⁰ Ps. 50 (51), 9: „Asperges me hysopo et mundabor lavabis me et super nivem dealabor“ (Entsündige mich mit Ysop, und ich werde rein sein; wasche mich, und ich werde weißer sein als Schnee). Dieser Psalm war einer der möglichen Begleitgesänge zur Besprengung der Gemeinde mit Weihwasser bei der Sonntagsmesse. Vgl. Andreas Heinz, Lemma „Asperge(s) me“, Lexikon für Theologie und Kirche, Bd. 1, hrsg. von Michael Buchberger und Walter Kasper, Freiburg 1993, 1085.

⁶¹ Ps. 50 (51), 17: „Domine labia mea aperies et os meum adnuntiabit laudem tuam.“ (Herr, tu meine Lippen auf, dass mein Mund deinen Ruhm verkündige.)

⁶² Ausführlicher zur Dienstmetaphorik der höfischen Liebe vgl. Ulrich Mölk, *Trobadorlyrik*, München 1982, 32ff.

⁶³ Pointierter bei Jean-Charles Huchet, *L'étreinte des mots. ‚Flamenca‘, entre poésie et roman*, Caen 1993, 60: „Le service de la messe offre à l’amour un rituel qui installe la Dame à la place de Dieu [...]“.

„*Signum salutis*“

Eindeutiger tritt die Neubesetzung der religiösen Semantik bei der anschließenden Aspersion hervor, als Flamencas entblößtes Haupt von Sonnenstrahlen umgeben wird und Guilhem voller Glück über diese mit einer Aureole versehene Enthüllungsgeste stimmungsgewaltig in den Hymnus „*Signum salutis*“⁶⁴ einfällt:

Le soleils fes mout qu'avinens,
Car tot drei[t] sus, per mei aqui,
Ab un de sos rais la feri.
Quan Guillem[s] vi la bell'ensena,
Del ric tesaor qu'Amor[s] l'ensenna
Le cors li ri totz e l'agensa,
Et *signum salutis* comensa.
(v.2491-2497)

Die Sonne meinte es sehr gut mit ihr,
da sie einen ihrer Strahlen
ganz genau auf sie fallen ließ.
Als Guilhem dies schöne Vorzeichen
und den Schatz erblickte, den ihm die Minne
verhieß, da lachte und jubelte sein Herz,
während er „*signum salutis*“ anstimmte.
(93)

Den reichen Schatz, den Amors⁶⁵ Guilhem hier in Aussicht stellt, ist natürlich Flamenca, deren kurzzeitig entblößte Haarpracht als „bell'ensena“, als schönes Vorzeichen, für Guilhems spätere (körperliche) Erfüllung seiner Liebeswünsche gelesen werden kann. Dass Guilhem im Anschluss an diese verheißungsvolle Szenerie frohlockend in den Hymnus einstimmt („Le cors li ri totz e l'agensa, / Et *signum salutis* comensa.“), ist insofern bezeichnend, als hier die individuelle Heilsvision Guilhems im Kontext christlicher Erlösung eine Art religiöser Doppelung erfährt.

Beide Zeichen, sowohl die irdische „bell'ensena“ wie auch das religiöse „*signum salutis*“ verweisen jeweils auf einen spezifischen Heils- bzw. Erlösungskontext. Während der ephemere Anblick der barhäuptigen, nimbierten Flamenca zeichenhaft Guilhems späteres Liebesglück vorwegnimmt, steht das Kreuz im Christentum stellvertretend für die

⁶⁴ Titel eines Hymnus, der für gewöhnlich am ersten Sonntag nach Ostern gesungen wird und das Kreuz als Symbol des Heils feiert.

⁶⁵ Neben „Pres“ und „Jois“ ist „Amors“ die wichtigste allegorische Gestalt im Flamenroman. Anders als in der lateinischen Tradition mit ihrer männlichen Liebesallegorie „Amor“ wird die personifizierte Liebe hier als weibliche Potenz stilisiert, was nicht zuletzt dadurch möglich ist, dass „Amors“ im Altokzitanischen weiblichen Geschlechts ist. Einen Abgrenzungsversuch zu den Amors-Allegorien im zeitgenössischen *Roman de la Rose* und zur Ovidischen Amortradition unternimmt René Nelli, *Le Roman de 'Flamenca' – un art d'aimer occitanien du XIII^e siècle*, Toulouse 1989, 21.

kommende Erlösung der Menschheit. Wenn jedoch Guilhem im Anschluss an sein persönliches Heilszeichen im Hymnus das liturgische Heilszeichen intoniert, erfährt die ursprünglich religiöse Diskursebene eine zusätzlich profane Bedeutung.

In diesem speziellen Kontext sind beide Diskursebenen nicht mehr klar voneinander zu trennen, sondern bleiben oszillierend nebeneinander bestehen. Diese Verwebung beider Diskurse wird auf der sprachlichen Seite mittels eines Wortspiels illustriert, das die unterschiedlichen Bezugsdiskurse der irdischen „bell’ensena“ und dem religiösen „signum salutis“ durch die semantische Identität von „signum / ensena“ gleichsam spielerisch miteinander vermennt.

„Ite, missa est“

Auch der traditionelle Entlassungsruf des Priesters am Ende der Messe „Ite, missa est“⁶⁶ (v.2607) ist innerfiktional eng mit Guilhems irdischer Liebessituation verwoben. Nach der feierlichen Vollendung des heiligen Mysteriums nehmen die Gläubigen für gewöhnlich die Botschaft der Aussendung entgegen, um die Wirkung des rituellen Akts mit ins Leben zu nehmen und dort fortbestehen zu lassen.

Für Guilhem ist dies nicht möglich, da die ‚Epiphanie Flamencas‘, d.h. seine idolatrische Anschauung der Geliebten, vorerst räumlich und zeitlich fest an die Feier des Gottesdienstes gebunden ist. Insofern bedeutet der Ritus der Schlussformel für Guilhem auch unweigerlich das Ende seiner einseitigen Anschauung: „Fort li pezet, so pot hom creire.“ (v.2608; „Man kann sich denken, dass ihn dies gewaltig störte.“). Erst im weiteren Handlungsverlauf, als aus Guilhems einseitigem, voyeuristischem Schauen *von* Flamenca ein dialogisches Interagieren *mit* Flamenca wird, kann das Erlebte von Guilhem über die Grenzen des sakralen Raums mitgenommen werden. Solange aber Flamenca von alldem nichts weiß (v.2419-2431), hält der rituelle Entlassungsruf, der die christliche Missionsaufgabe zum Inhalt hat, Guilhems eigenes begrenztes, da nicht transportables idolatrisches Anschauungserlebnis, gleichsam *ex negativo* vor Augen.

⁶⁶ Traditionelle Entlassungsformel am Ende der Messfeier: „Gehet hin in Frieden!“ (wörtlich: „Geht hin, es ist die Aussendung!“).

Der religiöse Bezugstext fungiert hier demnach nicht wie in den anderen Textbeispielen als affirmatives, wenn auch neu gelesenes Bezugssystem von Guilhem, sondern kontrastiert erstmals mit Guilhems irdischer Liebessituation.

„*Fiat pax in virtute*“

Die Interaktion von christlicher und profaner Semantik bleibt auch bei Guilhems zweitem Gottesdienstbesuch bestehen. Wie schon bei der vorherigen Messfeier begehrt Guilhem wiederum die konkrete Stelle zu wissen, an der Flamenca Mund beim Friedenskuss den Psalter berührt hat. Anders als beim ersten Mal aber agiert Guilhem hier im Voraus, indem er erneut zur List greift und dem Messdiener einen Psalmvers zuweist, bei dem dieser stets den Friedenskuss geben lassen soll:

Quan Nicolaus dec pas donar
Guillems li volc ben esseinar
En qual dels salms el la dones,
Per zo que mielz cel loc trobes,
E dis : « Amix, e-us mostr[ar]ai
On dones pas quan m'en irai,
Quar per mi debes mellurar;
E tot'ora la debes dar
En *fiat pax in virtute!*
(v.3155-3163)

Als Nicolau das Buch zum Kuss reichen sollte,
gedachte Guilhem ihn zu belehren,
auf welcher Seite er es aufschlagen sollte,
damit er selbst die Stelle leichter finden konnte,
und sprach: „Mein Freund, ich will Euch zeigen,
wo Ihr das Buch aufschlagen sollt,
wenn ich nicht mehr hier bin, denn durch mich
sollt Ihr etwas lernen. Lasset stets den Friedenskuss bei „*Fiat pax in virtute*“ geben.
(108)

Bei dem von Guilhem angewiesenen Psalm handelt es sich um Psalm 121,7 „*Fiat pax in virtute tua et abundantia in turribus tuis*“⁶⁷. Dieser auf die Tugend der Rechtschaffenheit („*virtus*“) abzielende Psalm liest sich auf der Folie von Guilhems unrechtschaffenen, da listreichem Vorgehen zur Erlangung seiner Wünsche wunderbar kontrastierend: „[...] the psalmist's view that peace is to be found in righteousness keeps rubbing, in a variety of ways, against Guillaume's efforts to find it in the love of women.“⁶⁸

⁶⁷ „*Fiat pax in virtute tua et abundantia in turribus tuis*“ (Heil sei in deinen Festungswerken, sichere Ruhe in deinen Palästen). Wörtlich jedoch: Friede sei in Deiner Rechtschaffenheit.

⁶⁸ Philip Damon, *Courtesy and comedy in 'Le Roman de Flamenca'*, in: *Romance Philology* 17 (1963), 610.

Auch wenn das Anzitieren eines Psalms eine gängige Praxis zur Evozierung des ganzen Versinhalts ist, birgt der Fragmentcharakter möglicherweise zusätzliches Deutungspotential. Neben rein metrischen Gründen, die ein Abbrechen gerade nach „virtute“ erforderlich gemacht haben könnten, ließe sich auch die Tatsache anführen, dass das ironische Spannungsverhältnis zwischen der im Psalm proklamierten Tugend und Guilhems eigener listreicher Liebesstrategie erst durch die pointierte Endstellung von „virtute“ seine volle Wirkkraft entfalten kann.

Dem religiösen Textmaterial des sakralen Raums kommt ähnlich wie seinen Riten große Bedeutung innerhalb von Guilhems Liebesprozess zu. Es fungiert gleichsam als Katalysator für Guilhems Bewusstwerdung seiner neuen Lebens- bzw. Liebessituation. Guilhems Liebeskonzept entsteht vor dem Hintergrund des religiösen Diskurses, um zugleich in Abgrenzung und dialektischer Aufhebung zu diesem neu zu entstehen.

Inwieweit Guilhems Verhalten hierbei grundlegend von dem eines gewöhnlichen Kirchgängers differiert, zeigt eine Gegenüberstellung des Erzählers mit Peire Gui, Guilhems Wirt:

E Guilhems e l'ostes s'en van
 Al mostier, Domideu pregan,
 Mais ges lur prec non foron fraire
 Si tot si tornon ad un paire,
 De nulla ren non si tainion
 Mais sol nom cominal avion.
 (v.3097-3102)

[...] während Guilhem und sein Wirt
 zur Kirche gingen, um zu Gott zu beten.
 Aber ihre Gebete waren nicht verschwistert,
 obgleich sie an denselben Vater gerichtet waren;
 sieht man vom gemeinsamen Namen ab,
 waren sie von sehr verschiedener Art.
 (107)

Beide gehen in die Kirche, um zu beten („s'en van Al mostier, Domideu pregan“), beide richten ihre Gebete an denselben Gott („tot tornon ad un paire“). Dennoch haben sie abgesehen vom gleichen Empfänger nichts gemein: Während über die Gebetsintention des Wirtes nur Mutmaßungen angestellt werden können, ist im Falle Guilhems anzunehmen, dass er, wie so oft,⁶⁹ Gott um das Gelingen seines Werbevorhabens bittet. Gott wird somit als Helfer in den Liebesprozess integriert. Diese Form der ‚Instrumentalisierung‘ Gottes für das eigene, irdische Anliegen bricht wie schon im Falle von Guilhems Voyeurismus keine

⁶⁹ Vgl. ferner v.2292-2297; v.3248-3251; v.3942.

und das ist die spezielle Logik dieser Liebesbeziehung religiösen Normen.

2.1.3 Akustische Interdependenzen

Die permanente Gegenüberstellung des traditionellen Liebesdiskurs der *fin'amors* mit dem religiösen Diskurs wird auf der Erzählebene mittels der bislang vorgestellten Verstrickungsmechanismen (rituelle Ver- und Enthüllung Flamencas, identifikatorische Lesart des religiösen Textmaterials durch Guilhem) vom Text nicht nur konstruiert und somit illustriert, sondern in ihrer Eigenart auch zusätzlich metanarrativ reflektiert.

Guilhems Ankunft in Bourbon fällt mit der Osterzeit zusammen und wird als klassischer Natureingang⁷⁰ mit einer sangesfreudigen Nachtigall dargestellt:

So fo-l sapte de Pascha clusa,
El tems que-l rossinols accusa
Tot sels que d'amor non an cura.
Us auriols per aventura
Lo matinet cantet el bruil
Justa Guillem que non claus l'uil
Cella nug, ni far no-l podia

[...]

Mais, cora que-s tengues per franc,
Ar si ten per pres e per ser,
E dis: „Amor, domna, com er?“
(v.2024-2035)

Es war Samstag nach Ostern,
also zu der Zeit, in der die Nachtigall alle anklagt,
denen die Liebe nichts bedeutet.
Da begab es sich, dass
eine Goldamsel früh am Morgen im Wäldchen
sang, gar nicht weit von Guilhem, der in dieser
Nacht kein Auge zugetan hatte.

Hatte er früher gemeint frei zu sein,
jetzt sah er sich gefangen und geknechtet. „Frau
Minne“, sprach er, „Herrin, was wird aus mir?“
(82)

In der okzitanischen Troubadourlyrik wird der Gesang der Nachtigall seit jeher synekdochisch für die Entstehung der *fin'amors* verwendet.⁷¹

⁷⁰ Eine materialreiche Untersuchung zum Natureingang in der Troubadourlyrik bietet Dimitri Scheludko, *Zur Geschichte des Natureingangs bei den Trobadors*, in: *Zeitschrift für französische Sprache und Literatur* 60 (1937), insbesondere 271ff.

⁷¹ Der Gesang der Nachtigall gilt als traditionelles Minnesignal der Troubadourlyrik. Er taucht für gewöhnlich am Beginn der *cobla* auf und leitet so die Tätigkeit des ‚*trobars*‘ ein. Vgl. Ute Limacher-Riebold, *Entre novas et romans. Pour l'interprétation de ‚Flamenca‘, Alessandra* 1997, 187f.; Jean-Charles Huchet, ‚*Jaufré’ et ‚Flamenca’, Novas ou Romans?*‘, in: *Revue des Langues Romanes* 96 (1992), 280; Dafydd Evans, *Les oiseaux dans la poésie des Troubadours*, in: *Revue de Langue et de Littérature d’Oc* 12 /13 (1962-63), 13-20. Als Textbeispiele seien hier genannt: Bernhart de Ventadorn,

Er gilt dort als traditionelles Minnesignal, sein Erschallen ist gleichbedeutend mit dem Erwachen der Liebe, dem Beginn des ‚trobars‘. Dass der Evozierung der Nachtigall auch im *Roman de Flamenca* die Funktion eines Minnesignals zukommt, wird in dieser Textpassage programmatisch nahe gelegt: „El tems que-l rossinols accusa / Tot sels que d’amor non an cura.“ Der Gesang der Nachtigall als pars pro toto für die hereinbrechende Liebe verschont auch Guilhem nicht und erfüllt ihn mit allen obligatorischen Symptomen eines Liebeskranken: Er kann nicht mehr schlafen („Guillem que non claus l’uil / Cella nug, ni far no-l podía“), fühlt sich fortan geknechtet und unfrei („si ten per pres e per ser“). In seiner Not wendet er sich in einer Apostrophe an Amors,⁷² um sich bei ihr über seine Liebesqualen zu beklagen und nach Mitteln der Linderung zu verlangen.

Die Liebe wird hier nach allen Regeln der fin’amors als numinose Macht vorgeführt, die beim Affizierten gleichzeitig Schmerzen wie auch Faszination verursacht (v.2035-2117). Diese Ambivalenz spiegelt sich u.a. in der klassischen Gedankenfigur des Oxymorons wider, wenn Guilhem den unheilbaren Schmerz, der aus seiner Liebe zu Flamenca rührt, wie folgt stilisiert: „Anc mais ses mal ta[l] mal non aic [...]“, v.2052 („Niemand empfand ich schmerzlos solchen Schmerz.“). Die erwachende fin’amors und das daraus resultierende Liebesleid stehen im Falle Guilhems folglich in eindeutig innerfiktionaler Korrelation zur Evozierung des Nachtigallengesangs.

Verstärkt wird diese Beobachtung durch die Tatsache, dass der Nachtigallengesang im weiteren Textverlauf an äußerst signifikanter Stelle wieder ertönt, nämlich genau während des zeitlichen Intermezzo, das zwischen Guilhems erstem Kirchgang am Sonntagmorgen und dem anschließenden Gottesdienstbesuch liegt. Da noch Zeit bis zur eigentlichen Messe bleibt, überqueren Guilhem und sein Wirt den Kirchplatz und gehen in einen Garten vor der Stadt:

Lo rossinhols s’esbaudeya, (PC 70, 29) oder *Pel douz chan que-l rossinhols fai* (PC 70, 33) sowie Jaufre Rudel, *Quan lo rossignols el foillos* (PC 262,6). Für ausführliche bibliographische Angaben sei auf das jüngst erschienene Nachschlagewerk von Heintze et al. verwiesen: *Trobadorlyrik in deutscher Übersetzung. Ein bibliographisches Repertorium (1749-2001)*, hrsg. von Michael Heintze, Udo Schöning und Frank Seemann, Tübingen 2004.

⁷² Ausführlicher zu Guilhems Monologapostrophen an Amors vgl. Ilse Nolting-Hauff, *Die Stellung der Liebeskasuistik im höfischen Roman*, Heidelberg 1959, 129ff.

E van s'en fors en un gardi
On le rocinols s'esbaudi
Pel dous tems e per la verdura.
Guillems se get'en la frescura
Desotz un bel pomier florit.
(v.2332-2336)

[...] und [sie] gingen in einen Garten vor der Stadt,
wo sich die Nachtigall am Grün und
an der milden Witterung ergötzte.
Guilhem legte sich in den Schatten
unter einem schönen, blühenden Apfelbaum.
(89)

Der Gesang der Nachtigall wird dieses Mal in die Evozierung eines *locus amoenus*⁷³ eingebettet: Ein blühender Apfelbaum inmitten von Grün spendet Guilhem Schatten, die Witterung ist topisch mild und über alldem erklingt der Gesang der Nachtigall. Erneut fungiert der Vogelgesang als Minnesignal, da er Guilhems anschließende Liebestrance einleitet:

Vers [es] qu'Amors homen encega
E l'auzir e-l parlar li tol,
E-l fait tener adonc per fol
Cant aver cuja plus de sen!
Guillems non au ni ve ni sen,
Ni-ls oils non moù, ni ma ni boca ;
Una douzor al cor lo tocha
Que-l cantz del rossinol l'adus,
Per qu'estai cecs e sortz e mutz,
(v.2345-2353)

Wahr ist, dass die Liebe den Menschen blind macht, ihn des Gehörs und der Rede beraubt, so dass man ihn für einen Narren hält, während er selber glaubt, mehr Weisheit als sonst zu besitzen. Guilhem hört nichts, fühlt nichts, sieht nichts, bewegt weder Augen, noch Hand, noch Mund. Mit dem Lied der Nachtigall kommt eine Süße zu ihm, die an sein Herz rührt, so dass er blind, taub und stumm wird.
(89)

Guilhem erfassen erneut alle Symptome eines Verliebten, die *fin'amors* beraubt ihn seiner kompletten Sinneswahrnehmung („non au ni ve ni sen“) und versetzt ihn in einen traumartigen Entrückungszustand. Diese Liebestrance erweist sich durch die Aushebelung aller Sinne jedoch als grundsätzlich kommunikationsfeindliche, da nicht dialogfähige Ausgangssituation.

Fin'amors in der vorgeführten Darstellung als Nicht-Dialog generiert folglich noch nicht die Möglichkeiten einer Kommunikationssituation, in der Guilhem an Flamenca herantreten kann. Der traditionelle Liebesdiskurs genügt im Falle von Guilhems Liebessituation demnach nicht. Ihm muss in Form eines weiteren Bezugssystems ein zweiter Stützpfeiler zugegeben werden, was auf der konkreten Handlungsebene mit dem Einsetzen der Kirchenglocken geschieht:

⁷³ Ausführlicher hierzu vgl. Ernst Robert Curtius, *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*, Bern ⁷1969, X §6.

Le rossinol[s] sa voz abaissa
E de chantar del tot si laissa
Sempre que-l sein auzi sonar.
„Sener, ben es ora d’anar,“
Dis l’ostes, „oïmais a la messa.“
Guillems enten, car plus non pensa,
(v.2384-2389)

Die Stimme der Nachtigall wurde leiser;
ihr Gesang hörte ganz auf,
als sie die Glocke läuten hörte.
„Herr“, sagte der Wirt, „es ist nun an der Zeit
zur Messe zu gehen.“
Guilhem hörte es, da er nicht länger grübelte,
(90)

Guilhems Rückkehr zur gewohnten Sinneswahrnehmung („Guillems enten, car plus non pensa“) korreliert somit eindeutig mit dem Verstummen der Nachtigall („E de chantar del tot si laissa / Sempre que-l sein auzi sonar.“). Interessant ist, dass diese Rückkopplung von Guilhems Liebestrance an den Gesang zusätzlich an das Ertönen der Kirchenglocken, mithin das akustische Signal des religiösen Diskurses, gebunden ist. Guilhem findet demnach genau in dem Augenblick wieder zu seinen Worten, als die Nachtigall (Liebesdiskurs der fin’amors) verstummt und das tut sie erst mit dem Einsetzen der Kirchenglocken (religiöser Diskurs).

Somit wird hier auf der Ebene der Erzählung vorgeführt, was sich metanarrativ als Reflexion über die Wirkungsweise der zwei für die Handlung der *Flamenca* zentralen Diskurse aussagen lässt. Die fin’amors als Liebesdiskurs genügt eben nicht allein,⁷⁴ sondern generiert erst in Abgrenzung zum religiösen Raumritual die nötige Grundlage, auf der im Verlauf der Erzählung der (dialogische) Kontakt zur Geliebten hergestellt werden kann. Gegenständlich liest sich die virtuelle Konstellation dieser sich zugleich bedingender wie negierender Diskurse in Gestalt einer Nachtigall, deren Gesang mit dem Ertönen der Kirchenglocken versiegt.

⁷⁴ Diese Notwendigkeit beider Diskurse lässt sich auch in Bezug auf das Schlüsselwort von Guilhems Listigkeit („gein“) festmachen, von der es heißt, sie allein reiche nicht aus, um der (fin’)amor zu begegnen: „E [Guillems] dis: Lasset! quan petit val / Encontr’amor negus avers / ni gen ni forsa ni sabers,“ (v.3326-3328). D.h. erst unter Zuhilfenahme des religiösen Raumrituals kann die List in Form von Guilhems späterer Verkleidung zum Messdiener umgesetzt werden.

2.1.4 Der Ritter unter dem Deckmantel der Soutane: „car tu es cavalliers e clercs“

Nachdem sich die erste Phase von Guilhems Liebeswerben zu Flamenca vornehmlich in der passivischen Einsamkeit seines idolatrischen Schauens bewegte, zeichnet sich die darauf folgende Phase durch ein immer aktiver werdendes und auf zunehmende Gegenseitigkeit beruhendes Werbungsverhalten aus.

In einer Traumvision (v.2803-2959) wird Guilhem eine Strategie mitgeteilt, mittels derer er erstmalig die beengte Perspektive des bloßen Gucklochvoyeurs mit dem Erschaffen einer dialogischen Kommunikationssituation eintauschen könne:

Bel sener, cel que-m dona pas
Al mostier, si far o sabía,
Cug eu que parlar mi poiría
Ben, sol un mot a l'una ves,
Quar ben sai que de plus no i les;
Et a l'autra ves atendes,
Que ja sol motet non parles
Entro ques ieu l'agues respot.
(v.2926-2933)

Mein edler Herr, wenn jener, der mir in der Kirche
das Buch zum Kusse reicht, es richtig anstellte,
ich meine, er könnte jedes Mal
ein einziges Wort zu mir sagen
ich weiß genau, dass zu mehr nicht Zeit bleibt.
Bei der nächsten Gelegenheit würde er warten
und kein Sterbenswörtchen von sich geben,
bis ich geantwortet hätte.
(103)

In diesem visionären Gespräch wird somit noch einmal explizit dargelegt, was vom Erzähler in seiner proleptischen Aussage über den Messdiener (v.1446-1448) schon ex negatione angedeutet wurde: Allein derjenige, der „engien“ und „saber“ besäße, könne sich Flamenca mit einem Wort pro Messe unter dem Deckmantel der Soutane nähern. Im Gegensatz zum Messjungen sind diese Charaktereigenschaften bei Guilhem voll ausgebildet: „[...] es ben artos / E sobre totz homes ginós:“ (v.1789-1790). Kein anderer als er allein ist demnach prädestiniert, die schwierigen Vorgaben dieses Plans umzusetzen.

Ein Hindernis resultiert jedoch auch für den listreichen Guilhem zunächst aus dem Umstand, dass er seit seinem Erscheinen in Bourbon in erster Linie als „cavalliers“ und nicht als „clercs“ aufgetreten ist. Er muss sich demnach äußerlich kenntlich vom Ritter in einen Kleriker

verwandeln und sich fortan als Messdiener (ver-)kleiden⁷⁵. Dazu opfert er unter den Tränen aller Anwesenden seine blonde Lockenpracht einer großen, breiten Tonsur („corona gran e larga“, v.3583), schickt den bisherigen Messdiener zu Studienzwecken in die Hauptstadt und bietet sich dem örtlichen Pfarrer als Diakon an.

Diese Verwandlung Guilhems zum ‚clerc‘ signalisiert nicht etwa eine grundlegende Änderung seiner Geisteshaltung, sondern zeigt lediglich seine Bereitschaft, ähnlich wie Lancelot, ungewöhnliche, ja sogar unhöfische Methoden zur Gewinnung seiner Dame einzusetzen.⁷⁶ Guilhems Bereitschaft, sein Schwert gegen eine Soutane einzutauschen wird von der Erzählerrede auf der Kontrastfolie gewöhnlicher Liebhaber („autr’amador“) eigens als ungewöhnlich hervorgehoben:

Cant autr’amador s’acomptisson
Es genson e s’afffolisson
E pesson de bels garnimens,
De cavals e de vestimens,
Fraire Guilhems s’apataris,
(v.3813-3817)

Während sich andere Liebende aufputzen,
schön machen, ausstaffieren,
nur an schöne Wohnungen,
schöne Pferde und schöne Kleider denken,
agiert Bruder Guilhem wie ein Asket⁷⁷
(125)

Aufgrund der neu erworbenen kirchlichen Position kann Guilhem im Schutze des Breviers nun ungestört seine Liebeswerbung verfolgen.⁷⁸

⁷⁵ Im Bezug auf Guilhems Verkleidung greift die Erzählerrede eindeutig auf Verben des Täuschens wie „dissimular“ (v.3715) und „deguisar“ (vgl. v.3717) zurück.

⁷⁶ Für Kirsch stellt das Scheren der Tonsur einen ähnlich notwendigen Akt der Opferung dar, wie für Lancelot das Aufsteigen auf den Schinderkarren, um seiner Dame nachzukommen. Vgl. *Flamenca* – Ein altokzitanischer Liebesroman, hrsg. von Fritz-Peter Kirsch, Kettwig 1989, 23. Weniger überzeugend hingegen erscheint Lejeunes Deutung, die Tonsur als liturgischen Akt („cérémonie religieuse“) zwischen dem Pfarrer und Guilhem zu begreifen, vgl. Rita Lejeune, *Le calendrier du ‚Roman de Flamenca‘* – Contribution à l’étude de mentalités médiévales occitanes, in: *Mélanges d’histoire littéraire, de linguistique et de philologie romanes*. Festschrift Charles Rostaing, Liège 1974, 592.

⁷⁷ Kirschs Übertragung von *s’apatarir* (von *patarins*: die Katharer) als „nach Ketzerart“ wird aufgrund seiner pejorativen Konnotation hier nicht übernommen und stattdessen neutral mit „wie ein Asket“ übersetzt. Ausführlicher zu der Übersetzungs- und Deutungsproblematik von *s’apatarir* siehe: *Le Roman de Flamenca*, hrsg. von Ulrich Gschwind, Zweiter Teil: Kommentar, Bern 1976, 149.

⁷⁸ Auf die motivliche Ähnlichkeit zum *Jofroi de Poitiers* wird gerne verwiesen, da sich dieser jugendliche Held ebenfalls als ungefährlich ausgibt, indem er in die Rolle eines keuschen Eremiten schlüpft, um die Eifersucht des Ehemanns zu überlisten. Vgl. beispielsweise Kurt Lewent, *Zum Inhalt und Aufbau der ‚Flamenca‘*, in: *Zeit-*

Unter dem Deckmantel der Soutane steckt jedoch noch immer der ‚chevalier‘ Guilhem, der bisweilen nicht von seinen ritterlichen Gewohnheiten lassen kann, etwa wenn er nach wie vor die Hand an die Stelle legt, wo früher sein Degen zu hängen pflegte (v.3745f.) oder wenn es dem an höfische Eleganz Gewöhnten beim Ordern seines neuen Habits noch schwer fällt, Abstriche in der Qualität des Stoffes zu machen.⁷⁹

Guilhem nutzt die Enthaltbarkeit vortäuschende Soutane des Diakons gleichsam als Wolf im Schafspelz.⁸⁰ So kann er den eifersüchtigen Archimbaut weiterhin in Sicherheit wöhnen, gleichzeitig aber Flamenca umwerben. Dieses Doppelspiel ist gewagt, da Guilhem erst dann sein Ziel erreicht hat, wenn allein Flamenca nicht aber Archimbaut das Rollenspiel entlarvt hat. Guilhems Verkleidung muss also, um ihrem zweifachen Zweck zu genügen, sowohl als authentisch begriffen (Archimbaut), wie auch als falsch enttarnt (Flamenca) werden. Insofern findet sich auch auf Guilhems Seite das eingangs erörterte velum-Motiv wieder: Denn ähnlich wie Flamenca als eine Form der Verschleierung die dialektische Doppelbewegung zwischen Ver- und Enthüllung impliziert, so stellt auch Guilhems Form der Verkleidung zum Messdiener eine dialektische Doppelbewegung zwischen Tarnung und Enttarnung dar.

Guilhem ist somit ‚clerc-chevalier‘ in einer Person. Insofern erfüllt sich rückblickend, was zu Beginn der Erzählung schon kryptisch angedeutet wurde. Guilhem allein nämlich sei es vorbestimmt, Flamenca aus ihrer Gefangenschaft zu befreien, da er zugleich ‚chevalier‘ und ‚clerc‘ sei: „E tu sols deus la desliurar / Car tu es cavalliers e clercs,“

schrift für Romanische Philologie 53 (1933), 12, ebs. Gschwind: *Le Roman de Flamenca*, hrsg. von Ulrich Gschwind, Erster Teil: Text, Bern 1976, 9, oder Blodgett: *The Romance of Flamenca*, hrsg. von E.D. Blodgett, New York 1995, xiv.

⁷⁹ So soll die neue Amtstracht zunächst aus schwarzer Seide sein („de saia negro“, v.3679), ehe Guilhem seine Ansprüche mindert und nach und nach auf immer größere Stoffe verweist („o d’esimbru, de nacliu o de galabru“, v.3679-80). Vgl. Rita Lejeune, *Le calendrier du ‚Roman de Flamenca‘ – Contribution à l’étude de mentalités médiévales occitanes*, in: *Mélanges d’histoire littéraire, de linguistique et de philologie romanes*. Festschrift Charles Rostaing, Liège 1974, 592.

⁸⁰ Guilhems Täuschungsmanöver wird vom Text mit dem Querverweis auf den listreichen Wolf Isengrin aus dem *Roman de Renart* explizit als solches kenntlich gemacht (v.3687). Wie täuschend echt Guilhems Verkleidung sodann für seine Umwelt ist, zeigt ein späterer Textbeleg, wo es heißt, man nehme sich vor Guilhem ebenso wenig in Acht, als wäre er ein Einsiedler gewesen (v.3823f.).

(v.1798-1799). Die der Thematik des ‚clerc-chevalier‘ inhärente und seitens der Forschung vielfach diskutierte Prioritätenfrage⁸¹ muss an dieser Stelle differenziert beleuchtet werden. Zwar wird der Ritter Guilhem mit dem Überziehen der Soutane ebenso wenig zu einem Vertreter der Geistlichkeit, wie er beim Auslegen der Psalme ausschließlich von religiösen Motiven bewegt wurde. Seine Intrige wird aber auch nirgends Selbstzweck, wie Nolting-Hauff treffend bemerkt,⁸² sondern bleibt stets dem eigentlichen Ziel der Gewinnung Flamenças unterworfen: „per si dons a Dieu servis“ (v.3818). Um seiner Herrin willen dient Guilhem Gott. Darin liegt aber gerade kein Widerspruch zum christlichen Ethos, das die Liebe unter den Menschen und zu Gott an oberster Stelle proklamiert. Der ‚chevalier‘ Guilhem ist demnach im gleichen Maße gottesfürchtig, wie der ‚clerc‘ Guilhem höfisch-vollendet um seine Herrin wirbt.

Die Kirche als gestalteter ritueller Raum mit ihren diskursiven Regeln und Geboten bildet somit in der *Flamenca* nur scheinbar einen Ort, der Guilhems Werbevorhaben feindlich gesinnt ist. In Wahrheit gelingt

⁸¹ Die Diskussion um den ‚clerc-chevalier‘ und seinen möglichen soziokulturellen Entsprechungen zählt zu den Konstanten jeder kommentierten *Flamenca*-Ausgabe; die Prioritätenfrage wird jeweils unterschiedlich entschieden, so teilt sich das Lager der Stimmen in diejenigen auf, die Guilhem als perfekte Verkörperung beider Konzepte verstehen: „[...] l’auteur de *Flamenca* ne prend pas parti pour l’un ou l’autre. Il présente plutôt la synthèse du débat clerc-chevalier (ou chevalier-clerc) de la tradition littéraire à l’aide du personnage de Guillaume.“, Ute Limacher-Riebold, *Entre novas et romans*. Pour l’interprétation de ‚*Flamenca*‘, Alessandria 1997, 171. „Trouver la synthèse la plus parfaite possible entre l’amour chevaleresque et l’amour courtois, voici le thème par excellence du roman.“ Le Roman de *Flamenca*, hrsg. von Ulrich Gschwind, Erster Teil: Text, Bern 1976, 20. „[...] the perfect lover which he [the author] created, this intimate blending of the highest attributes of both the cleric and knight, [...]“ Charles E. Stebbins, The theme of the ‚clerc-chevalier‘ in the 13th century old provençal romance of ‚*Flamenca*‘, in: *Revue des langues vivantes* 44 (1978), 516. Auf der anderen Seite diejenigen, die Guilhem trotz seiner Verkleidung als ‚clerc‘ eindeutigen Vorrang als höfischer Ritter geben: „Statt jedoch, dem Zug der Zeit entsprechend, Clergie triumphieren zu lassen, stellt er sie in den Dienst eines radikal verabsolutierten Minnekonzepts.“ *Flamenca – Ein altokzitanischer Liebesroman*, hrsg. von Fritz-Peter Kirsch, Kettwig 1989, 20. Ähnlich Lavaud / Nelli ²2000, 626f. Oder Nolting-Hauff: „Auch Guillem selbst betreibt ja seine Intrige nur gleichsam akzidentiell, seinem Wesen nach ist er höfischer Ritter, und zwar [...] „astrucs de cavallaria“ (v.1685), also das Muster aller höfischen Ritter.“ Ilse Nolting-Hauff, Die Stellung der Liebeskasuistik im höfischen Roman, Heidelberg 1959, 126.

⁸² Ilse Nolting-Hauff, Die Stellung der Liebeskasuistik im höfischen Roman, Heidelberg 1959, 94.

es Guilhem aber erst dank der an diesem Ort herrschenden Riten und Bräuche den status quo ante der verhüllten, unnahbaren Ehefrau Archimbauts aufzubrechen. Dies geschieht auf zwei verschiedenen Ebenen: einer öffentlichen und einer verborgenen. Dem Schein nach ist Guilhem nichts anderes als ein vorbildlicher Kirchgänger, der profunde Kenntnisse in der kirchlichen Liturgie aufweisen kann und mit seiner schönen Stimme die liturgischen Gesänge der Gemeinde bereichert. So vermag er es auch, die Rolle des Messdieners überzeugend und in den Augen der anderen authentisch zu spielen. Eben weil Guilhem in der Wahrnehmung der Öffentlichkeit den diskursiven Regeln des gestalteten religiösen Ortes gehorcht, kann er sich in Gestalt des Messdieners zukünftig vor den Augen aller Flamenca annähern.

Die subtile Pointe der Erzählung liegt somit nicht zuletzt darin, dass Guilhem ohne das Vorhandensein dieses religiösen Diskurses keine Möglichkeiten gehabt hätte, sich Flamenca zu nähern. Erst die im gestaltenden rituellen Raum herrschenden Einschränkungen bieten Guilhem einen Handlungsansatz für seine höfische Werbung. Im Akzeptieren der durch den religiösen Diskurs vorgegebenen Einschränkungen liegt Guilhems Freiheit zur persönlichen Umgestaltung desselben im Sinne seines Liebesdienstes.

Die Kirche als Kristallisationsort des durch Normen und Werte bedingten Kommunikationsverbots wandelt sich somit in der *Flamenca* zu einem Ort, der eine außerhalb des Diskurses anzusiedelnde neue Art der (Liebes-) Kommunikation ermöglicht, die mit ihren zwei Silben pro Friedensgruß einen Ausweg aus dem profanen Kommunikationsverbot gefunden hat.

2.2 Der Große Dialog als Möglichkeit der dialektischen Aufhebung

2.2.1 Die Inszenierung eines eigenständigen Liebesdiskurses

2.2.1.1 Formale und inhaltliche Formen des ‚amour courtois‘

Wenn Schlieben-Lange bei ihrer Betrachtung des dreimonatigen Liebesdialogs von Guilhem und Flamenca in der Kirche vom „Herzstück des ganzen Romans“⁸³ spricht, so trifft das sowohl auf seinen Umfang (1860 Verse, entspricht circa einem Viertel des Romans) wie auch auf seine zentrale Position innerhalb der Erzählung zu.

Wegen der unvollständig erhaltenen Überlieferung am Anfang und Ende der einzigen Handschrift muss eine mutmaßlich vorhandene Gliederung der Erzählung allenfalls hypothetisch bleiben. Dennoch hat sich trotz der fehlenden Versstücke aufgrund von thematischen Einschnitten sowie einigen auffälligen strukturellen Gesetzmäßigkeiten die Dreiteilung des Romans als bislang schlüssigstes Konzept in der Forschung⁸⁴ etabliert:

⁸³ Vgl. Brigitte Schlieben-Lange, Vom Glück der Konversation: Bemerkungen zum Flamenca-Roman, zur Konversationsethik des 17. Jahrhunderts und zum Reduktionismus heutiger Gesprächsauffassung, in: Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik 13 (1983), 147. Ferner: Brigitte Schlieben-Lange, Ai las! – Que planhs? Ein Versuch zur historischen Gesprächsanalyse am Flamenca-Roman, in: Romanistische Zeitschrift für Literatur 3 (1979), 7.

⁸⁴ Während ein kleiner Teil der Forschung noch von einer losen Zweiteilung des Romans ausgeht (vgl. Forschungsüberblick bei Schwarze 1968, 280f. bzw. Limacher-Riebold 1997, 99f.), ist der überwiegende Teil mittlerweile sensibler für die Strukturen der *Flamenca* geworden. So z.B. Sankovitch: „We have thus numerically equivalent blocks of subject matter at both ends of the text, and the most important block in the middle: the doings in church.“ Tilde Sankovitch, Religious and erotic elements in ‚Flamenca‘: the uneasy alliance, in: Romance Philology 35 (1981), 221. Ähnlich Fleischman: „Flamenca has often been compared to a drama in three acts.“ Suzanne Fleischman, Dialectic structures in ‚Flamenca‘, in: Romanische Forschungen 92 (1980), 223. Oder Lejeune: „Les trois ans couvrent – inégalement – les trois grands divisions thématiques [...].“ Rita Lejeune, Le calendrier du ‚Roman de Flamenca‘ – Contribution à l’étude de mentalités médiévales occitanes, in: Mélanges d’histoire littéraire, de linguistique et de philologie romanes. Festschrift Charles Rostaing, Liège 1974, 587f. Fernerhin Brigitte Schlieben-Lange, Ai las! – Que planhs? Ein Versuch zur historischen Gesprächsanalyse am Flamenca-Roman, in: Romanistische Zeitschrift für Literatur 3 (1979), 6. Auch Nolting-Hauff plädiert für die Dreiteilung, wo-

Teil I: v.1-1560 (1560 Verse)	1. Fest, 1. Ärmelszene, Archimbauts Eifersucht
Teil II: v.1561-6655 (5094 Verse)	Guilhems Einführung, Traumgespräch Guilhem und Flamenca, Planung, Dialog, erstes ausführliches Gespräch, Treffen im Bad
Teil III: v.6656-8095 (1439 Verse)	Abreise Guilhem, Bekehrung Archimbauts, Schwur, 2. Fest, 2. Ärmelszene

Zum einen zeigt sich, dass die Teile I und III sich in ihrem Versumfang (ca. 1500 Verse) formal entsprechen sowie inhaltlich gleichsam spiegelbildlich aufeinander bezogen sind.⁸⁵ Zum anderen weist der mittlere Teil einen zahlenmäßig mehr als dreimal so langen Umfang (ca. 5000 Verse) wie Teil I und III auf, wobei auch dieser Teil wiederum in sich spiegelbildlich aufgebaut ist, da der Zentralsdialog von den zwei Idealfällen des höfischen Gesprächs im Roman (dem Traumgespräch sowie dem ersten ausführlichen Gespräch von Guilhem und Flamenca) gewissermaßen eingerahmt wird.

Die bislang an den zentralen Dialog von Guilhem und Flamenca herangetragenen Fragestellungen sind von unterschiedlichen Akzentuierungen geprägt: So macht es sich die 1959 publizierte Analyse von Nolting-Hauff⁸⁶ zur Aufgabe, den Dialog in Bezug auf die höfische Liebeskasuistik der Zeit zu hinterfragen. Der Ansatz von Schlieben-Lange (1979; 1983)⁸⁷ hingegen ist ein primär linguistisch fundierter, dessen

bei sie die beiden Rahmenteile mit jeweils 1000 Versen kleiner bemisst. Vgl. Nolting-Hauff, Die Stellung der Liebeskasuistik im höfischen Roman, Heidelberg 1959, 97. Eine thematisch feinere Unterteilung in sieben Einheiten hingegen schlägt Limacher-Riebold vor, vgl. Ute Limacher-Riebold, *Entre novas et romans. Pour l'interprétation de 'Flamenca'*, Alessandria 1997, 101.

⁸⁵ Interessant an den beiden Ärmelszenen, die als einzige nicht spiegelbildlich, sondern parallel gebaut sind, ist die strukturelle Zweiwertigkeit der ersten Ärmelszene: zum einen schließt sie, wie die zweite Ärmelszene auch, das vorausgehende Turnier ab, zum anderen ist sie in ihrer handlungsauslösenden Funktion parallel zum Schwur von Teil III zu sehen. Vgl. Brigitte Schlieben-Lange, *Ai las! – Que planhs? Ein Versuch zur historischen Gesprächsanalyse am Flamenca-Roman*, in: *Romanistische Zeitschrift für Literatur* 3 (1979), 7.

⁸⁶ Ilse Nolting-Hauff, *Die Stellung der Liebeskasuistik im höfischen Roman*, Heidelberg 1959, 141-167.

⁸⁷ Brigitte Schlieben-Lange, *Ai las! – Que planhs? Ein Versuch zur historischen Gesprächsanalyse am Flamenca-Roman*, in: *Romanistische Zeitschrift für Literatur* 3 (1979), 1-30. Brigitte Schlieben-Lange, *Vom Glück der Konversation: Bemerkungen*

Ziel eine historisch orientierte Gesprächsanalyse der *Flamenca* ist. Neuere Einzeluntersuchungen (Lejeune 1974, Limacher-Riebold 2003)⁸⁸ wenden sich verstärkt der Tatsache zu, dass die Einbettung des Dialogs in den Ablauf des liturgischen Jahreskalenders in signifikanter Weise mit dem jeweilig auszutauschenden Wortinhalt im Dialog korrespondiert.

Die hier zu verfolgende Fragestellung grenzt sich insofern von den bisherigen ab, als sie im Anschluss an die Ergebnisse des vorangegangenen Kapitels in erster Linie untersuchen will, inwieweit die durch den sakralen Raum und die äußeren Umstände vorgegebenen Zwänge auf die Entstehung der Liebe als besondere Kommunikationsform in diesen Dialog einwirken und diese in exemplarischer Weise verwirklichen.

Der Dialog (v.3875-5734), der sich nach Guilhems erster Anrede an Flamenca während des Friedensgrußes entspinnt, erstreckt sich während der jeweiligen Sonn- und Feiertage über drei Monate (7. Mai - 1. August) und umfasst insgesamt zwanzig, auf jeweils zwei Silben beschränkte Sprechakte:

1	7. Mai	<i>Ai las!</i>	<i>Oh weh!</i>
2	14. Mai	<i>Que plains ?</i>	<i>Was klagst?</i>
3	21. Mai	<i>Mor mi</i>	<i>Ich sterb'</i>
4	28. Mai	<i>De que ?</i>	<i>Woran ?</i>
5	1. Juni	<i>D'amor</i>	<i>Aus Lieb'</i>
6	4. Juni	<i>Per cui ?</i>	<i>Zu wem?</i>
7	11. Juni	<i>Per vos</i>	<i>Zu Euch</i>
8	12. Juni	<i>Qu'en pucs?</i>	<i>Was tun?</i>
9	18. Juni	<i>Garir</i>	<i>Heilt mich!</i>
10	24. Juni	<i>Consi ?</i>	<i>Und wie?</i>

zum Flamenca-Roman, zur Konversationsethik des 17. Jahrhunderts und zum Reduktionismus heutiger Gesprächsauffassung, in: Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik 13 (1983), 141-156.

⁸⁸ Rita Lejeune, Le calendrier du ‚Roman de Flamenca‘ – Contribution à l'étude de mentalités médiévales occitanes, in: Mélanges d'histoire littéraire, de linguistique et de philologie romanes. Festschrift Charles Rostaing, Liège 1974, 585-618; Ute Limacher-Riebold, L'importance du calendrier dans le roman de ‚Flamenca‘, in: Time and Eternity. The medieval discourse, hrsg. von Gerhard Jaritz und Gerson Moreno-Riaño, Turnhout 2003, 109-126. Eine weitere Studie von Limacher-Riebold vergleicht die filmische Umsetzung der *Flamenca* speziell unter dem Aspekt des Dialogs. Vgl. Ute Limacher-Riebold, Der Roman und der Film: ‚Flamenca‘, in: Variations 4 (2000), 73-91.

11	25. Juni	<i>Per gein</i>	<i>Durch List!</i>
12	29. Juni	<i>Pren l'i</i>	<i>Gebrauch sie!</i>
13	2. Juli	<i>Pres l'ai</i>	<i>Ich tat's</i>
14	9. Juli	<i>E cal ?</i>	<i>Und welche?</i>
15	16. Juli	<i>Iretz</i>	<i>Geht hin!</i>
16	22. Juli	<i>Es on?</i>	<i>Wohin?</i>
17	23. Juli	<i>Als banz</i>	<i>In die Bäder</i>
18	25. Juli	<i>Cora?</i>	<i>Wann?</i>
19	30. Juli	<i>Jorn breu e gent</i> ⁸⁹	<i>Baldmöglichst</i>
20	1. August	<i>Plas mi</i>	<i>Ich wills</i>

Aufgrund seines zeitlich weitschweifigen sowie sprachlich rudimentären Charakters wird der Zentralsdialog der *Flamenca* in der Forschung bisweilen als „unhöfisch“⁹⁰ bezeichnet, wobei sich diese Abgrenzung besser auf der Folie zweier anderer, ausgesprochen „höfischer“ Gespräche verstehen lässt, die den Kirchendialog umrahmen: der vorherige visionäre Traumdialog (v.2805-2956) sowie das im Anschluss an den Zentralsdialog stattfindende, erste ausführliche Gespräch von Guilhem und Flamenca in den Bädern (v.5844-5869). Anders als jene zwei Gespräche, die sowohl durch ihren vollendeten Ausdruck als auch durch ihre dialogische unmittelbar aufeinanderfolgende Wechselrede als Idealfälle des zugrunde liegenden virtuellen Konzepts des ‚amour courtois‘ zu verstehen sind, grenzt sich der Zentralsdialog durch seine mangelnde sprachliche Eleganz und die zeitlich versetzte Antwortstruktur davon ab.

Nichtsdestoweniger, und das ist weitaus wichtiger, sind beide Sprecher des Dialogs Träger dieses den ‚amour courtois‘ konstituierenden gesellschaftlichen Ideals,⁹¹ so dass man lediglich der durch die äußeren Umstände bedingten formalen Seite dieses Dialogs den Stempel des „unhöfischen“ aufdrücken kann, nicht aber der inhaltlichen Seite. Wobei anzumerken ist, dass gerade das für die Zwänge der formalen

⁸⁹ Der Zusatz „e gent“ bricht erstmals mit der durchgängigen Zweisilbigkeit der Gesprächseinheiten. Mögliche Ursachen werden in der Forschung nach wie vor kontrovers diskutiert, vgl. hierzu die Übersicht bei Gschwind: *Le Roman de Flamenca*, hrsg. von Ulrich Gschwind, Zweiter Teil: Kommentar, Bern 1976, 186.

⁹⁰ Vgl. beispielsweise Christoph Schwarze, *Pres. Amor. Gelosia*, *Zeitschrift für romanische Philologie* 83 (1967), 292f.

⁹¹ Guilhem wird bei seiner Einführung im Text als perfekter Ritter ausgewiesen (v.1581-1736); Flamenca ihrerseits wird als die „beste, schönste und edelste Frau der höfischen Welt“ beschrieben: „Que-l miellers es e li plus bella / E-l plus cortesa qu'el mon sía.“ (v.1778-1779).

Seite verantwortliche Täuschungsmanöver Guilhems von Flamenca's Zofen wiederum als nur eines echten ‚chevalier‘ würdige List erachtet wird:⁹²

E mielz legens e meilz cantans,
 E fort ben gentil home sembla;
 Son cor li tol, so-m cug, et embla
 Vostra beutatz, mais quar parlar
 No-us pot d'autramen ni pre[gl]ar,
 El si mes en gran aventura
 Consi-us pogues dir s'aventura.
 (v.4210-4215)

Dieser aber ist schöner, größer, kann besser lesen und singen und scheint durchaus von edler Art zu sein. Mir scheint, Eure Schönheit hat ihm das Herz geraubt, und da er Euch nicht auf andere Weise sprechen und anflehen kann, hat er sich auf ein großes Abenteuer eingelassen, um sich Euch mitteilen zu können.
 (135)

Der Zentraldialog ist somit nicht „eigentlich ein ‚unhöfischer Dialog‘, sondern die komplementäre Seite des höfischen Dialogs, [...]“. ⁹³ Der Dialog vermag folglich gerade durch seine Beschränkung auf sprachliche Minimaleinheiten die den höfischen Dialogen zugrunde liegenden Verhaltensmuster und -normen besser bloßzulegen, als es die höfischen Idealdialoge in ihrer bereits vollendeten Übernahme dieser Verhaltensnormen zeigen können. Die notwendige Beschränkung auf zwei kurze Silben geht einher mit einem hohen Grad an verinnerlichter höfischer Reflektiertheit, die beide Sprecher beherrschen müssen.

Diesen sprachlichen Minimaleinheiten des Dialogs stehen die sich an die jeweilige Äußerung anschließenden, ausführlichen Gespräche gegenüber, die beide Sprecher mit ihrer Umwelt – Guilhem meist in Form von Apostrophen an ‚Amors‘ und Flamenca in Zwiegesprächen mit ihren Zofen – führen. Beispielfhaft seien hierfür zwei Ausschnitte aus Guilhems und Flamenca's Gesprächen nach dem Überbringen der ersten Botschaft zitiert:

Mas eu non sai per que m'azire
 Ni per que-m vol[il] aisi aussire;
 Car so hon l'ave a doptar
 E meillor part deu om tornar;

Aber warum rege ich mich eigentlich so auf?
 Warum will ich mich zugrunde richten?
 Wenn es Anlass zum Zweifeln gibt, soll man
 sich an die bessere Möglichkeit halten.

⁹² Oder Flamenca selbst: „Ben a [donc] passat vassallage / Aquest rix homs, c'aisi m'enquiera.“ (v.4969-4970); „Wenn dieser edle Mann so um mich wirbt, / ist er wahrlich über gewöhnliches Dasein hinausgelangt.“ (154).

⁹³ Brigitte Schlieben-Lange, Ai las! – Que plans? Ein Versuch zur historischen Gesprächsanalyse am Flamenca-Roman, in: Romanistische Zeitschrift für Literatur 3 (1979), 7.

E ben cre que mi donz ausi
 So qu'eu li dis, mas suffris si,
 Quar donna es cuberta res,
 Zo dison, e sai que vers es,
 E non vol far negun semblan
 Tro s'o agues pensat avant.
 [...]
 E jan non aurai gaug massem
 Si davaus mi donz gauh nom ve
 Que-m pot mot gaug d'u mot far ple,
 (v.4073-4104)

Ich glaube schon, dass meine Herrin gehört
 hat, was ich ihr sagte, aber sie nahm es einfach
 hin (man sagt, dass Frauen sehr reserviert
 sind, und ich weiß, dass das richtig ist)
 und wollte sich nichts anmerken lassen,
 bevor sie gründlich nachgedacht hatte.
 [...]
 Nie werde ich mehr als eine halbe Freude
 haben, wenn nicht von meiner Herrin, die
 mich durch ein Wort überglücklich machen
 (132f.) / könnte.

Während Guilhems Liebesmonologe die typischen Zweifel und Ängste eines Liebenden offenbaren, der über den Verlauf und die Erfolgsaussichten seiner Werbung permanent reflektiert, trägt Flamenca mehr Sorge darüber, wie sie als höfische Dame angemessen auf Guilhems Anreden im Allgemeinen und hier auf seine erste Anrede im Besonderen zu reagieren habe:

Mais vos fares gran cortesia
 S'adrejamen li respondes.“
 „Amiga, ben leu o dises,
 Ans [nos] coven, so sai, trobar
 Tal mot que puescam acordar
 A so que-m dis prumierament;
 Quar ges fort ben adreitamen
 No-il puesc en escofet respondre,
 E donna deu son cor rescondre
 Sivals de primas, tan o quant,
 C'om non conosca son talan;
 E deu motz dir d'aital egansa
 Que non adugon esperansa
 Ni non fasson dese[s]perar.“
 (v.4230-4243)

Aber es wäre bestimmt eine sehr höfische Geste,
 wollest Ihr ihm eine angemessene Antwort geben.“ „Das sagt sich leicht, liebe Freundin.
 Aber vorerst müsste man zweifellos etwas finden,
 das zu dem von ihm Gesagten passt;
 eine gut formulierte Antwort kann ich ihm
 ja so im Geheimen kaum geben.
 Außerdem muss eine Frau ihr Herz verbergen,
 wenigstens am Anfang, so dass der Mann nicht
 genau weiß,
 was sie eigentlich will.
 Ihre Worte müssen so ausgewogen sein,
 dass sie weder Hoffnungen wecken,
 noch verzweifeln lassen.“
 (135f.)

In diesen Momenten der Reflexion zeigt sich am deutlichsten, inwieweit sowohl Guilhem wie auch Flamenca profunde Kenner des höfischen Liebescodes sind und das Gesagte nach allen Regeln der Kunst auszu-deuten vermögen. Guilhem und Flamenca sind somit höfische Gesprächspartner, die einen was die äußeren Umstände und die formale Seite angeht ungewöhnlichen höfischen Liebesdialog führen, inhaltlich gesehen jedoch ein durch und durch höfisches Gesprächsverhalten an den Tag legen. Inwieweit innerhalb dieses Regelkodex der höfischen

Sprache allerdings Raum für eine eigene, individuelle Art der Liebeskommunikation bleibt, soll im Folgenden die ausführliche Analyse des Dialogs aufzeigen.

2.2.1.2 Dialoganalyse

Mit dem Schaffen einer dialogischen Situation geht noch nicht automatisch eine gelungene Konversation einher. Das muss auch Guilhem erkennen, als sich für ihn erstmalig der Augenblick naht, in der Rolle des Messdieners seiner Dame beim Überreichen des Friedensgrußes gegenüberzutreten zu können. Er verzweifelt beinahe bei der Suche nach den richtigen Worten und beklagt vor Amors seine Sprachlosigkeit:

Cujas o far si con fes Dieus
Quan trames los apostols sieus
E dis lur: „Baron, quan venres
Davan los reis, ja non penses
Que-us digas, que be-us avenra
Aqui eis so c'obs vos sera?“
Anc apostols tan gran paor
Non ac davan emperador
Con eu ai ancuí de faillir
Davan cella cui tan desir.
(v.3853-3863)

Glaubt Ihr, Ihr könnt es wie Gott machen,
als er seine Apostel aussandte
und zu ihnen sagte: „Ihr Herren, wenn Ihr
vor die Könige tretet, so sorgt euch nicht,
was ihr sagen sollt. Im richtigen Augenblick
soll euch nämlich das Nötige einfallen.“
Nie hatte ein Apostel solche Furcht
vor einem Kaiser
wie ich heute fürchte zu versagen
vor jener, die ich so sehr begehre.
(126)

Mittels des Tertium comparationis der Sprachlosigkeit rekurriert Guilhem hierbei auf einen biblischen Subtext, indem er seine Situation mit derjenigen der Apostel am Tag ihrer Aussendung (Mt 10,19) vergleicht. Ebenso wenig wie jene von Gott genaue Anweisungen bezüglich des zu predigenden Inhalts bei ihrer Mission erhalten, schweigt sich auch Amors über das zu wählende Wort bei Guilhems erster Anrede an *Flamenca* aus.

Guilhems Gegenüberstellung der eigenen Situation mit der biblischen Textstelle ist insofern interessant, als sich hier zu Beginn des großen Dialogs erneut das ungewöhnliche Trivium der *Flamenca* (religiöser Diskurs, Diskurs der *fin'amors*, Guilhems eigener Liebesdiskurs) fortsetzt, dessen Ineinandergreifen schon in der vorherigen Phase fundamental war. Die Liebeswerbung Guilhems wird somit vor dem zentra-

len Dialog noch einmal programmatisch durch den biblischen Vergleichstext an den religiösen Diskurs gebunden, um im gleichen Augenblick eine neue Bedeutungsebene zu bekommen.

Auf den ersten Blick scheint die Gegenüberstellung von Guilhem und der biblischen Situation allein auf dem Vergleichsmoment der Sprachlosigkeit zu beruhen. Der Umstand hingegen, dass Guilhem dazu die personifizierte *fin'amors* auf eine Stufe mit Gott stellt („*Cujas o far si con fes Dieus*“), impliziert eine wesentlich komplexer angelegte Vergleichsstruktur. Denn wie Gott seinen Jüngern den genauen Wortlaut seiner Lehre verschweigt, so erhält auch Guilhem als Jünger von *fin'amors* keine Vorgabe für sein erstes Wort an Flamenca. Guilhem wird somit zum Jünger seiner neuen, eigenen Liebeslehre. Diese ‚Nachfolge‘ ist jedoch nicht mehr christlichen Idealen, sondern allein seiner Liebeswerbung verpflichtet.

Ai las! - Que plains?

Das von Guilhem so sehr gefürchtete Problem des Anfangs wird von ihm bestmöglich gelöst, indem er Flamenca seine Dialogbereitschaft signalisiert, ohne jedoch inhaltlich konkret zu werden („*Ai las!*“⁹⁴, v.3949).

Das ist auch noch nicht nötig, da allein der Umstand, dass er einen Ausweg aus dem Kommunikationsverbot gefunden hat, an sich schon

⁹⁴ Es gehört zu den immer wiederkehrenden Befunden in der Flamenca-Forschung, dass das von Guilhem und Flamenca fein gesponnene Frage-Antwortschema („*Ai las*“ – „*Que plains?*“) sich als intertextuelle Referenz zur Troubadourlyrik einordnen lässt, und hier insbesondere zur Textsorte der „*tensos*“. Die größte textnahe Übereinstimmung ergibt ein Vergleich der *Flamenca*-Version mit jeweils einem Gesang zweier Troubadoure aus dem 12. Jahrhundert, Peire Rogier („*Ges no posc en bo vers faillir*“, P.C. 356, 4) und Guiraut de Borneill („*Ailas, com mor! – que as, amis?*“ P.C. 242, 3). Keine der gegenwärtigen kommentierten Ausgaben verzichtet auf diesen intertextuellen Hinweis (Lavaud / Nelli ²2000, 625; Gschwind 1976, 151; Huchet 1988, 18; Kirsch 1989, 26; Blodgett 1995, xix). Über einen Querverweis hinausgehende Betrachtungen liefern beispielsweise Lejeune, Huchet und insbesondere Limacher-Riebold, die in ihrer groß angelegten Flamenca-Studie dieser Thematik ein eigenes Unterkapitel widmet. Rita Lejeune, *Le calendrier du ‚Roman de Flamenca‘*, in: *Mélanges d'histoire littéraire, de linguistique et de philologie romanes*. Festschrift Charles Rostaing, Liège 1974, 594ff.; Jean-Charles Huchet, *L'étreinte des mots. ‚Flamenca‘, entre poésie et roman*, Caen 1993, 73ff. Ute Limacher-Riebold, *Entre novellas et romans. Pour l'interprétation de ‚Flamenca‘*, 1997, 220ff.

„bedeutungsvoll“⁹⁵ ist. Dem Wortlaut nach zwar primär monologisch, entfalten seine zwei Klageworte in der besonderen Kommunikationssituation augenblicklich eine dialogische Bedeutungsnuance, die bei Guilhems Gegenüber eine Reaktion erwirken soll. Aufgrund dieser implizit dialogischen Gesprächssituation haftet Guilhems Klage aber auch unversehens ein ambivalentes Deutungspotential an, das sie in monologischer Verwendung nicht gehabt hätte: Denn die bis dato völlig unwissende Flamenca muss sich angesichts der unvermittelt übertragenen Botschaft beim Friedensgruß natürlich fragen, was dieser Fremde vor ihr nun eigentlich beklagt. Macht er, der vermutlich um ihre beklagenswerte Situation weiß, sie etwa zum Gespött?

Peccat i fes, e pesa mi
Car no-l pesa del miue enfern.
Ja non degra dir ver esquern,
Quar esquerns vers enuja plus,
E ja non sia neis mais us,
Que non farion .c. messongier.
(v.4136-4141)

Er hat eine Sünde begangen. Es schmerzt mich,
dass ihm meine Höllenpein nicht nahe geht.
Über eine bittere Wahrheit hätte er nicht spotten
sollen, tut doch ein Spott, der ins Schwarze trifft,
auch wenn es nur ein Wort ist,
mehr weh als hundert verleumderische Scherze.
(133)

Die äußeren Begleitumstände, d.h. die Art und Weise, wie Guilhem schüchtern seine Worte vorgetragen hat, dabei blass wurde und verlegen seufzte, sprechen hingegen für ein weiteres mögliches Handlungsmuster, nämlich das der Werbung:

Auria donc de mi eveja?
Volria-m ges aissi enquerre?
(v.4156-4157)

Sollte er mich etwa begehren?
Mich auf diese Weise um Liebe bitten?
(134)

Im anschließenden Gespräch mit ihren Gespielinnen lässt Flamenca nochmals das Für und Wider beider Deutungsschemata prüfen, wobei die Ambivalenz schließlich zugunsten des Konzepts „Werbung“ („enquerre“, vgl. v.4227-4228.) vorläufig entschieden wird.

Damit ergibt sich für Flamenca als höfische Dame das nächste Problem: Was antworten? Der Regelkontext hierfür ist klar: Die Worte einer Dame müssen ausgewogen („egansa“) sein, dürfen weder zuviel

⁹⁵ Diese Tatsache wird von Flamenca bei ihren späteren Überlegungen auch miteinbezogen: „Qu'en tal luc m'aia mes agag?“ (v.4146); „An einem ungewöhnlichen Ort hat er mich angegriffen.“ (134).

Hoffnung erwecken noch Verzweiflung schüren (v.4241-4243). Somit entscheidet sie sich für eine inhaltlich gesehen unverfängliche Frage („Que plains?“ , v.4344), die aber auf formaler Seite eine Fortführung des Gesprächs gewährleistet und gleichzeitig von Guilhem als signalisierte Gesprächsbereitschaft aufgefasst werden kann.

Mor mi – De que?

Nun ist es an Guilhem, die Ambivalenz seines ersten Sprechaktes aufzulösen und mit einem eindeutig dem Werbungsschema zugehörigen „Mor mi“ (v.4503) zu antworten. Die sich anschließende Reflexion Guilhems über das Gesagte weist ihn als guten Kenner der traditionellen Liebesmetaphorik aus, wobei der Topos des vor Liebe einsam Sterbenden durch die chiasmatische Struktur der semantisch gleichen Satzteile⁹⁶ kunstvoll unterstrichen wird:

„Mur mi“, fai s’el, hoc veramen;	„Ich sterb’“, sprach er, „gewiss doch!“
Car soletz am, mur solamen.	Da nur ich liebe, sterbe ich allein.“
Totz soletz mur car soletz am.	Mein Tod ist einsam, weil ich einsam liebe.
(v.4597-4599)	(145)

Flamenca erkennt die nunmehr geschaffene Eindeutigkeit von Guilhems Worten und seiner damit verbundenen Werbungsabsichten an und weist gemeinsam mit ihren Zofen endgültig das erste Interpretationsmodell als nicht zutreffend zurück. Ihre Gefährtin Alis bekräftigt die neue Situation wie folgt:

Domna, fort vos devez penedre	Herrin, viel habt Ihr zu bereuen,
E vaus Amors colpavol rendre	müsst vor Frau Minne Mea Culpa sagen,
Quar hanc penset qu’el si penses	weil Ihr jemals glauben konntet, er habe
Causa que a vos enujes.	Euch kränken wollen.
(v.4541-4544)	(144)

Obwohl beide Seiten jetzt das zugrunde liegende Handlungsmuster von Guilhems Werbung erfasst haben und die erste Information demnach erfolgreich übermittelt wurde, kann Flamenca nicht ohne weiteres mit dem höfischen Sprachcode brechen und zu einer individuellen Sprache

⁹⁶ Laut Gschwind ein beliebtes Wortspiel der Troubadours, so z. B. bei Geoffroy de Strasbourg. Vgl. *Le Roman de Flamenca*, hrsg. von Ulrich Gschwind, Zweiter Teil: Kommentar, Bern 1976, 167.

übergehen, sondern muss weiter regelkonform antworten, wie es einer höfischen Dame geziemt. Dabei verfolgt sie die gleiche Antworttaktik wie bei ihrer ersten Äußerung. Indem sie wieder zu einer Frage („De que?“ , v.4761) greift, die inhaltlich erneut unverfänglich ist, hält sie auf formaler Ebene das Gespräch im Gange, ohne jedoch etwas von sich preisgegeben zu haben.

Nichtsdestoweniger birgt diese scheinbar harmlose Nachfrage durch ihre gezielte Ursachenforschung ein Entgegenkommen an, indem sie Guilhem die Möglichkeit eröffnet, sich in seiner kommenden Antwort dem höfischen Liebeskodex entsprechend weiter zu offenbaren, ohne impertinent zu wirken. Flamencas Nachfragen lassen sich somit, linguistisch betrachtet, auf der Ebene der Gesprächsorganisation weniger als initiative, denn reaktive Fragen verstehen, da sie stets nur auf die in Guilhems Antworten implizit vorhandenen Appellstrukturen reagieren.⁹⁷

D'amor – Per cui?

Diese implizite Geste der Ermunterung, sich weiter nach Flamencas „De que?“ zu offenbaren, wird von Guilhem denn auch als solche begriffen, indem er bei der nächsten Paxübergabe ohne zu zögern die Ursache seines Leides bekannt gibt: die Liebe („D'amor“, v.4878).

<p><i>De que?</i> fai s'el, m'a demandat; Cil que cel <i>de que?</i> m'a donat Pero mout li fai grasir, Car hanc mi volc neis tan ausir, Que <i>de que</i>-m deines demandar. Ja no-m calra gaire poinar Al responde, qu'eu ben o sai Que d'amor es le mals qu'eu ai, (v.4841-4848)</p>	<p>Ihr, die mir dieses „Woran“ geschenkt hat, schulde ich großen Dank, hat sie doch geruht, auf mich zu hören und mir dann diese Frage zu stellen. Die Antwort wird mir nicht viel Mühe machen, da mir wohl bewusst ist, dass meine Krankheit von der Liebe kommt, (151)</p>
---	--

Flamencas Reaktion auf die Antwort Guilhems schwankt zwischen Freude darüber, dass Guilhem gewissermaßen planmäßig geantwortet hat, und Sorge darüber, bald selbst zu einer Stellungnahme verpflichtet zu sein. Zuvor aber besteht sie auf der Vervollständigung der bislang

⁹⁷ Vgl. hierzu: Brigitte Schlieben-Lange, Ailas ! – Que planhs ?, Romanistische Zeitschrift für Literatur 3 (1979), 12f.

gegebenen Informationen und stellt ihm als nächstes die Frage, wer denn die Ursache seines Liebesleids sei („Per cui?“, v.4940).

„Amiga, non m’i qual pensar,
Car *per cui?* li vol demandar;
E quan serai certa per lui,
Aissi con sui *de que*, per cui,
Adonc aurai major mestier,
De bon conseil que de prumier.“
(v.4913-4918)

„Liebe Freundin, ich brauche nicht mehr zu grübeln,
da ich ihm „Zu wem?“ antworten möchte
Folgt auf dieses „Zu wem?“ eine so klare Antwort,
wie er sie mir auf „Woran?“ gegeben hat,
so werde ich dringender als ganz zu Beginn
eines guten Rates bedürfen.“
(152f.)

Per vos – Qu’en pucs?

Guilhems Reaktion auf diese Frage ist zweigeteilt. Seine gekränkte Eitelkeit wundert sich nicht wenig, dass Flamenca eine derart naive Frage stellen kann:

„Bel sener Dieus, es so abetz
Quan dis: „*Per cui?*“ e dopta y
Qu’eu non l’ami de bon cor fi?“
(v.4944-4946)

Lieber Gott, ist dieses ihr „Zu wem?“
ein Scherz? Zweifelt sie etwa,
dass ich sie minniglich und von Herzen liebe?
(153)

Andererseits kennt er den höfischen Sprachcode zu gut, um zu wissen, dass es wiederum einer Ehre gleichkommt, wenn sie ihm mit ihrer Nachfrage ermöglicht, auch die letzte fehlende Information zu offenbaren.

Mais, pos li plai que-m dein sufrir
Que-il diga del tot mon desir,
Leu mi sera del tot a dire ;
(v.4951-4953)

Aber wenn sie mir gnädig erlaubt,
ihr meine Sehnsucht genau zu erläutern, so soll
es mir nicht schwer fallen, die Worte zu finden.
(153)

Und so spricht er am darauf folgenden Feiertag zu Flamenca: „Per vos!“ (v.4968). Damit ist von Guilhems Seite alles gesagt, d.h. seine Werbung ist komplett. Nun ist es an Flamenca, auf die implizite Appellstruktur von Guilhems Offenbarung zu reagieren und Stellung dazu zu beziehen. Verschiedene Möglichkeiten werden von ihr und ihren Zofen durchgespielt. Alis und Margarida drängen darauf, nicht mehr allzu lange zu säumen und sich dabei in weiteren Spitzfindigkeiten (v.5020f.) zu verlieren, sondern ihm endlich ihr Herz zu öffnen:

[...]: „Domna, trop alongiers
 Esveilla falses lausengiers,
 E fai tan blandir em perdos
 Que refrena cor volontos;
 Alonguis fa man destorbier.
 Per zo-us don'eu per don intier
 Que vostre cor plus non celez;
 Fai[tz] li saber que ben volrez
 S'amor, som pres e sa paria, [...]
 (v.5001-5009)

„Herrin, zu langes Säumen
 weckt Verleumdertücke und bewirkt,
 dass ein gutwilliges Herz, das zu lange
 und vergeblich bittelt, den Mut verliert.
 Aufschub erzeugt Wirrungen. Daher habt Ihr mein
 volles Verständnis, wenn Ihr Euer Herz nicht länger
 verborgen haltet, sondern ihn wissen lasst, dass Ihr
 ihn mitsamt seiner Liebe, seiner Tugend, seinem
 gesellschaftlichen Rang haben wollt.
 (155)

Das findet zwar grundsätzliche Zustimmung bei Flamenca, dennoch zögert sie, sich gänzlich zu offenbaren und bleibt mit ihrer Antwort weiterhin im Rahmen des höfischen Liebescodes, wenn sie Guilhem bei nächster Gelegenheit mit einem virtuos doppeldeutigen „Qu'en pucs“ (v.5039)⁹⁸ antwortet.

Flamencas wahre Intention macht somit nur einen Teil der Antwort aus, denn je nachdem, wie Guilhem Flamencas Worte deutet, können sie als Ermunterung (Was kann ich tun, wie Dir helfen?) oder als Abweisung (Was kann ich dafür, wenn es Dir schlecht geht?) aufgefasst werden. Flamenca hat wieder als perfekte Dame gehandelt, als sie das „mot de balansa“ (v.5052) gefunden hat, was Guilhem trotz seiner quälenden Zweifel neidlos anerkennen muss:

E dis: „Cest motz aitan m'aporta
 Que daus una part mi conorta
 E daus l'autra part si m'esglaiá,
 Que non sai cal conort m'en traia
 En *qu'en puesc?* non ai dan ni pron;
 Ab *qu'en puesc?* non dis hoc ni non.
 (v.5043-5048)

[Guilhem] sagte sich: „Dieses Wort bringt mir zweierlei: Einerseits ermutigt es mich, andererseits erschreckt es mich so sehr, dass ich nicht mehr weiß, welchen Mut ich daraus schöpfen soll. Dieses „Was tun?“ schadet mir weder, noch nützt es mir; Damit sagt sie nicht Ja und nicht / Nein.
 (155f.)

Garir – Consi?

Die positive Lesart von Flamencas ambivalenter Frage überwiegt schließlich bei Guilhem, so dass seine folgende Antwort sich als richtige Deutung von Flamencas verschleiertem Angebot erweist. Er fordert sie auf, ihn zu heilen („Garir“, v.5096). Guilhems Bitte stellt insofern einen

⁹⁸ Wörtlich: „Was kann ich dafür?“; die Ambivalenz von Flamencas Antwort zwischen Ermunterung und Abweisung vermag die deutsche Übersetzung nach Kirsch nur notdürftig mit einem „Was tun?“ wieder zu geben, während die englische Edition von Blodgett das Problem mit einem ebenfalls doppeldeutigen „My role?“ löst.

klugen Schachzug dar, als er aufgrund der Vagheit seines Anliegen („Heilung“) Flamenca zu weiteren Nachfragen veranlasst, die sich wiederum aber als Eingeständnis verstehen lassen, dass die Doppeldeutigkeit ihres „Qu'en pucs?“ nur vorgetäuscht war. Flamenca's Antwort, auf welche Art und Weise die Heilung vorzunehmen sei („Consi?“, v.5155), entspricht somit genau Guilhem's Vorstellungen:

Mas, si merces mi fai captein
E vos a merce connoissetz,
Aissi con faitz e far devetz,
Ja pois no-ns sove[n] ra dels mals,
Tant er nostre bens cominals.
(v.5186-5190)

Wenn Frau Huld mich unterstützt
und Ihr Euch huldvoll zu mir neigt, so wie es Euch
obliegt (tatsächlich tut Ihr es ja schon), dann werden
wir miteinander so glücklich sein, dass wir uns
an das Leid gar nicht mehr erinnern werden.
(159)

Ihre Antwort lässt sich als potentielle Zustimmung interpretieren, auf seine Liebeswerbung nicht nur einzugehen, sondern sie anscheinend auch noch zu erwidern.

Damit hat das Gesprächsverhalten von Guilhem und Flamenca erstmals einen Punkt erreicht, an dem der Regelkodex der höfischen Sprache brüchig zu werden scheint. Denn Flamenca's Nachfrage, wie sie Guilhem von seiner Liebesnot heilen könne, signalisiert letztlich auch ihren Wunsch nach einem gemeinsamen Liebesglück, so dass hiermit erstmalig ein individuelles Begehren vor die höfische Verhaltensnorm tritt. Das „Consi?“ kann, anders als das vorherige „Qu'en pucs?“, nicht mehr als zweideutig und somit undurchsichtig eingestuft werden, sondern muss als erstes mögliches Einverständnis Flamenca's gewertet werden. Gleichzeitig handelt es sich innerhalb des Dialogs um den zehnten von insgesamt zwanzig Sprechakten, d.h. auch in numerischer Sicht vollzieht die Antwort Flamenca's einen Schnitt. Somit wird hier vorgeschlagen, den zahlenmäßigen und inhaltlichen Bruch nach dem zehnten Dialogpart⁹⁹ als Begrenzung des Handlungskomplex ‚Werbung‘ zu lesen, der mit einer potentiellen Zustimmung Flamenca's (vor-erst) geschlossen wird.

⁹⁹ Anders Schlieben-Lange und Limacher-Riebold, die den Dialog dritteln, indem sie zwischen Werbung (I-VII), Flamenca's Entscheidung, ob sie sich als Mithandelnde darauf einlässt (VIII-XII bzw. VIII-XI), und Terminvereinbarung (XIII-XX bzw. XII-XX) unterscheiden. Vgl. Brigitte Schlieben-Lange, Ailas ! – Que planhs?, Romanistische Zeitschrift für Literatur 3 (1979), 22f. bzw. Ute Limacher-Riebold, Der Roman und der Film: Flamenca, in: Variations 4 (2000), 87.

Per gein

Während der erste Teil des Dialogs die elementare Seite der Werbung zum Inhalt hat, baut der zweite Dialogteil insofern auf den Ergebnissen von Teil I auf, als er nun dazu übergeht, den praktischen Teil der Planung konkret zu thematisieren.

Dazu muss Guilhem Flamenca zunächst von seinem Plan in Kenntnis setzen, dass er einen Weg gefunden hat, sie außerhalb der Kirche treffen zu können. Und so antwortet er auf ihre Frage, wie sie seine Liebesnot heilen könne, „durch List“ („Per gein“, v.5204). Damit bezieht er sich in erster Linie natürlich auf seine List des heimlich erbauten Verbindungstunnels zwischen seiner Wohnung und dem Badehaus, der ein erstes Rendezvous der beiden Liebenden ermöglichen wird. Aber Guilhems explizite Nennung der List ist mehr als nur ein weiterer, folgerichtiger Baustein innerhalb der Frage-Antwort-Kette des Dialogs. Er ruft zugleich den zentralen Aspekt von Guilhems bisherigem Vorgehen auf den Plan.

Das Moment der List stellt nämlich geradezu den Inbegriff seiner Strategie dar: *Listreich* ist er schon in der Phase seiner Anschauung bei den ersten Gottesdiensten in Erscheinung getreten, *listreich* hat er schließlich einen Ausweg aus dem Kommunikationsverbot des sakralen Raums gefunden, als *listreich* wird sich nicht zuletzt die Art und Weise ihres ersten Stelldicheins erweisen. Der gemeinsame Nenner von Guilhems listigen Handlungsweisen besteht in einer geschickten Verstellungspose, den eigentlichen Liebesdiskurs mit einer schützenden Öffentlichkeit zu umgeben und gerade in ihrer Zurschaustellung eine Nische für das Heimlich-individuelle schafft. Mit anderen Worten, erst Guilhems listreiches Eintauschen des Schwertes gegen die Soutane hat ihn mit dem Schutzmantel des Öffentlichen umgeben, mit deren Hilfe er sich vor den Augen aller Flamenca im Dialog annähern kann.

Guilhems Geschick zur Gratwanderung zwischen harmlosem Schein und tatsächlichem Sein, mithin sein ‚gein‘, wird von der höfischen Beratergruppe um Flamenca noch vor der expliziten Nennung in Guilhems Antwort in seiner gesamten Tragweite erkannt und von der klugen Alis bewundernd gelobt:

[...] Ses el estors
 Que mon seiner non o conosca,
 Tota l'autra gen fara losca;
 Losca! el? hoc, neis, per Dieu! orba,
 Car ab cara simpla l'issorba
 Et ab semblanz cubertz, bonils.
 E pos en so es tan sotilz
 Que, vezen totz, am vos paraula
 Ques hom non entent sa paraula
 Mais vos sola per cui i es,
 To[s]t aura bon engen apres
 Conssi ab vo-s posca trobar
 Si vos o voleis autrejar.
 (v.5136-5148)

Wenn er es fertig bringt,
 dass unser Herr nichts merkt,
 wird er auch alle anderen hinters Licht¹⁰⁰ zu führen
 wissen. Hinters Licht? Ganz blind wird er sie
 machen, blendet er doch jedermann mit seiner
 schlichten Miene und seiner zurückhaltenden,
 harmlosen Art. Einer, der so schlaue ist,
 vor aller Augen mit Euch zu sprechen, ohne dass
 es außer der Angesprochenen jemand hört,
 wird schnell einen passenden Weg
 gefunden haben
 und zu Euch gelangen,
 wenn Ihr es ihm nur erlauben wollt.
 (158)

Dabei überträgt Alis Guilhems Strategie der List auf die Sprache, indem sie die traditionelle Semantik von ‚Licht‘ wortspielerisch umkehrt, indem sie es nicht mit ‚Sehenkönnen‘, sondern mit ‚Nicht-Sehenkönnen‘ assoziiert. In einer bildhaften Klimax entwickelt sie sukzessive das Unvermögen der anderen, Guilhems Rolle in ihrer Scheinhaftigkeit als Farce zu entlarven: Aus dem Einäugigen („losca“) wird der Blinde („orba“) und schließlich der im übertragenen Sinn Geblendete („issorba“). Sehen („vezen totz“) ist demnach nicht gleich sehen.

Ehe Guilhem demnach an signifikanter Stelle des Dialogs, nämlich genau an der Schnittstelle zwischen beiden Teilen, seine Strategie zum ersten Mal selbst benennt, ist es im sprachlichen Bewusstsein der anderen Dialogseite bereits verankert: „E pos en so es tan sotilz [...] / To[s]t aura bon engen“.¹⁰¹

Pren l'i

Nachdem Guilhem seinerseits nun erstmalig seine Strategie des ‚gein‘ sprachlich benannt hat, sieht sich Flamenca in einem Gewissenskon-

¹⁰⁰ eigentlich: „einäugig machen“

¹⁰¹ Die hohe Frequenz des Schlüsselbegriffs „gein“ im nahen Umfeld von Guilhems Antwort (v.5204) belegt dies zusätzlich: „que poguesson engien trobar“ (v.5122), „Alcun bon engien trobara“ (v.5126), „To[s]t aura bon engen apres“ (v.5146), „engiens e voutas e cubertas“ (v.5223).

flikt, inwieweit eine ausdrückliche Zustimmung ihrerseits, diese List auch anzuwenden, einem Liebesgeständnis¹⁰² gleichkäme:

Mais tot apertamen confes,
En aquest mot qu'ieu voil s'amor
Non sai si m'i ai deisonor
Car en aissi leujaramen
Amor d'aital home consen.
(v.5252-5256)

Freilich, mit diesem Wort gesteh ich ihm ganz offen,
dass ich mir seine Liebe wünsche.
Wer weiß, ob ich meine Ehre nicht aufs Spiel setze,
wenn ich so leicht einwillige,
diesen Mann zum Liebhaber zu nehmen.“
(160)

Die höfische Beratergruppe um Flamenca ist sich jedoch einig darüber, dass einem Mann, der wie Guilhem um seine Dame wirbt („totz homs c'aissi domneja“, v.5220), die Zuneigung nicht verwehrt bleiben darf, zumal er, und das ist entscheidend, von Gott gesandt ist: „E pos Dieus lo-us a enviat“ (v.5113). Guilhems ‚gein‘ durchbricht demnach weiterhin keine göttlichen, sondern nur irdische Normen.

Auffällig ist die Koinzidenz von Guilhems sprachlicher Benennung seines ‚gein‘ und des Wegfalls der bislang tragenden Instanz der fin'amors als Fundament des höfischen Sprachcodes, der nunmehr noch als negative Bezugsfolie angeführt wird:

[...] car ges loc non aves
De far lonc domnei si con fan
Cellas domnas que legor an;
Quar [ab] lur fantaumetas paisson
Los fis amans tro qu'il si la[i]sson
De las pregar per plan enug
Tan son de lur novas esdug;
(v.5230-5236)

Ihr habt ja keinen Grund,
Euch lange umwerben zu lassen,
so wie jene müßigen Damen,
die höfische Liebhaber mit ihren Phantastereien
abspeisen, bis jene es müde werden,
sie andauernd anzuflehen
und nur Verdruss ernten;
(160)

Angesichts von Flamenca's besonderer Situation und Guilhems herausragendem Geschick wird das Modell der fin'amors als nicht mehr adäquat verworfen. Guilhems ‚gein‘ ermöglicht beiden das Finden eines eigenen Liebesdiskurses, der die fin'amors ablöst. An die Stelle des „paradoxe amoureux“¹⁰³ der fin'amors mit ihrem unerfüllt Liebenden

¹⁰² Diese Lesart unterstützt der Text explizit, wenn beim Friedensgruß anders als sonst nicht das entsprechende Wort übermittelt wird (hier: „Pren l'i“), sondern es lediglich heißt, „Flamenca entdeckte Guilhem ihre Liebe“: „A cel jorn, per bon'aventura, / Flamenca Guillem assegura / De s'amor [...]“ (v.5277-5279).

¹⁰³ Vgl. Leo Spitzer, *L'amour lointain de Jaufré Rudel et le sens de la poésie des troubadours*, in: *Romanische Literaturstudien 1936-56*, Tübingen 1959, 364.

tritt nun offen das Ideal der reziproken, erfüllten Liebe.¹⁰⁴ Dieser Wechsel schlägt sich auch sprachlich-formal nieder, indem Flamenca erstmals seit Dialogbeginn ihre bislang unverfängliche Fragetaktik aufgibt und stattdessen mit einer imperativischen Aufforderung antwortet, Guilhem solle seine List auch gebrauchen: „Pren l'i“ (v.5230).

Pres l'ai – E cal?

Wie entscheidend diese gegenseitige Versicherung des neuen Liebesdiskurses ist, zeigt die zunächst weitschweifig scheinende Rückantwort Guilhems, die List bereits angewendet zu haben („Pres l'ai“, v.5309). Diese ist in mehrerer Hinsicht von zentraler Bedeutung für die Liebenden und stellt kein redundantes Retardationsmoment dar, wie es die filmische Adaption von Gayraud mit der kompletten Streichung dieser Dialogsequenz („Pren l'i – Pres l'ai“) suggerieren könnte.¹⁰⁵ Zum einen ist Guilhems Rückversicherung notwendiger Bestandteil der Informationsübermittlung an Flamenca, die nicht wissen kann, dass Guilhem schon von Anbeginn alles in die Wege geleitet hat. Insofern sieht sich Flamenca zum zweiten Mal während des Dialogs in der Situation, ein bereits vorhandenes Muster abzufragen: Ähnlich wie sie im ersten Teil mithilfe von gezielten Zwischenfragen alle für das Werbungsschema relevanten Informationen bekommen hat, muss sie nun erneut durch selektives Nachfragen die Umstände der List („E cal?“ v.5458) bzw. des von Guilhem schon im Voraus geplanten Treffens erschließen.

Guilhems und Flamenças ausführliches Thematisieren des ‚gein‘ in insgesamt vier Dialogsequenzen („Per gein“ – „Pren l'i“ – „Pres l'ai“ – „E cal?“) erweist sich aber auch in anderer Hinsicht als entscheidend. Wesen und Begriff des ‚gein‘ stellen den zentralen Stützpfeiler ihres

¹⁰⁴ Das hier skizzierte Liebesmodell entspricht somit einer individuellen und menschlichen Vorstellung von Liebe, weshalb Zak die Wendung des Dialogs hin zur körperlichen Erfüllung als Vorboten der nahenden Renaissance deutet. Ausführlicher hierzu: Nancy C. Zak, Modes of Love in ‚Flamenca‘: legitimate/illegitimate, vital/sterile, human/inhuman, in: Poetics of Love in the Middle Ages: Texts and Contexts, hrsg. von Moshe Lazar und Norris J. Lacy, Fairfax 1989, 43-49.

¹⁰⁵ 1994 entstand die erste filmische Adaption der *Flamenca* von Michel Gayraud. Laut der linguistisch fundierten Argumentationslinie Limacher-Riebolds basiere dieses Weglassen primär auf der durchgängig erwünschten Einhaltung des Frage-Antwort Schemas, das durch Flamenças Aufforderung („Pren l'i“) gesprengt würde. Vgl. bei Ute Limacher-Riebold, Der Roman und der Film: Flamenca, Variations 4 (2000), 87.

neuen, eigenen Liebesdiskurses dar. Das Sprechen über das ‚gein‘ betrifft somit nicht nur die bloße Inhaltsebene, sondern sichert den Liebenden die gegenseitige Verständigung und Versicherung über diesen neuen Liebescode jenseits von fin’amors.

Iretz – Es on? – Als banz – Cora? – Jorn breu e gent

Im Anschluss an die metasprachlichen Reflexionen über den neuen Liebesdiskurs werden nun die drei Unbekannten, d.h. die Art und Weise, der Ort sowie der Zeitpunkt des Treffens der Reihe nach abgehandelt.

Nachdem Guilhem seiner Angebeteten bedeutet hat, irgendwo hinzugehen („Iretz“, v.5460), präzisiert er auf Flamencas Nachfrage „Wohin?“ („Es on?“, v.5465) den Ort: „Als banz“ (v.5467). Im nächsten Schritt erfragt sie den Termin („Cora?“, v.5487), was er mit einem offenen „Jorn breu e gent“ (v.5499; wörtlich etwa: „am baldigen, genehmen Tag“) beantwortet. Insofern liegt es an ihr, den Zeitpunkt zu bestimmen:

Ara posc ben, si-m voil, causir,
So dis Flamenco, s’eu languir
Am mai tostems, o una ves,
Metre mon cor, pos aissi-m les,
En aventura de guerir.
(v.5501-5505)

„Nun kann ich wählen“, sagte sich Flamenca,
„ob es mir lieber ist, noch länger zu schmachten,
oder meinem Herzen
den Weg zur Heilung zu eröffnen,
da ich nun diese Möglichkeit habe.
(166)

Plas mi

Ein letztes Mal stellt Flamenca ihren Erfindungsreichtum und ihre sprachliche Eleganz („E non saup dire plus gen d’oc“, v.5722) unter Beweis, wenn sie mit einem abschließenden „Plas mi“ (v.5719) Guilhem ihre Zustimmung bekundet. Dieses Einverständnis ist strukturell zweiwertig: Flamenca willigt hier in beide Handlungsmuster des Dialogs ein, indem sie sowohl die Werbung aus Teil eins wie die Planung aus dem zweiten Teil gutheißt. Damit schließt der Dialog.

Die vorgeschlagene Teilung des Dialogs hat sich auf mehreren Ebenen als zutreffend erwiesen. Während Teil eins nach allen Regeln der höfischen Konversation das Handlungsmuster ‚Werbung‘ im Allgemeinen durchspielt, verfolgt der zweite Teil ein auf Guilhem und Flamencas Situation zugeschnittenes, also individuelles Handlungsmuster der

‚Planung‘, das im Wesentlichen auf dem Eckstein von Guilhems ‚gein‘ beruht.

Der erste Dialogteil bereitet dem zweiten Teil insofern den Boden, als die elementare Übereinkunft von Flamenca und Guilhem, die sich in der beiderseitigen Beherrschung des höfischen Sprachkodex gezeigt hat, erst die Möglichkeit geschaffen hat, das Verlassen eben dieses regulierten Sprachcodes als Ausdruck eines individuellen Begehrens zu begreifen. Indem sie also zunächst die Norm wahren, wird ein Verlassen dieser Norm bedeutungsvoll. Inwieweit schon in Teil eins des Dialogs das individuelle Begehren auf die Grenzen der höfisch reglementierten Sprache trifft, zeigen gerade die oft bivalenten Reflexionen Guilhems auf eine höfische Replik Flamenças. So schwankt Guilhem des Öfteren zwischen Verwunderung über Flamenças vorgeschobene Unwissenheit, etwa wenn sie, obwohl sie die Umstände und Ursachen seines Liebesleids schon längst erahnt, auf die Vervollständigung der Informationen besteht, und Freude über seine in höfischen Dingen so bewanderte Gesprächspartnerin.

Der zweite Dialogteil hingegen ist nicht mehr ambivalent, sondern eindeutig, der Sprachduktus nicht mehr reglementiert, sondern frei. Flamenca und Guilhem verlassen somit sukzessive den höfischen Diskurs, um zu ihrem eigenen, individuellen Liebesdiskurs zu gelangen. Der Stützpfeiler dieses neuen Liebesdiskurses ist nicht mehr die *fin’amors*, sondern das *gein*, dessen inhaltliche wie metasprachliche Aspekte von den Liebenden in einer eigenen Dialogsequenz eigens thematisiert werden. Die Entwicklung im Dialog lässt sich somit wie eine Suche begreifen, an deren Ende die beiden Liebenden einen eigenen Liebesdiskurs gefunden haben: „Guilhem et Flamenca sont à la recherche de leur propre ‚ars honeste amandi‘.“¹⁰⁶

Oder mit einer Anleihe aus dem Strukturalismus formuliert: Flamenca und Guilhem finden innerhalb eines vorgegebenen Liebesdiskurs von einer höfisch dominierten ‚langue der Liebe‘ zu einer eigenen ‚parole der Liebe‘.

¹⁰⁶ In Anlehnung an Andreas Capellanus’ *De arte honesti Amandi*; Vgl. Le Roman de Flamenca, hrsg. von Ulrich Gschwind, Erster Teil: Text, Bern 1976, 9.

2.2.1.3 Das Wort und seine identitätsstiftende Funktion

Der große Dialog als die Inszenierung der sukzessiven Entstehung eines eigenständigen Liebesdiskurses zwischen Guilhem und Flamenca geht einher mit einem großen Reflexionsvermögen beider Gesprächspartner, die beständig und ausführlich über das Gesagte, mithin die ‚parole‘, metasprachlich reflektieren. Guilhem und Flamenca finden zu einem eigenen, individuellen Sprechen im zweiten Dialogteil basiert im Wesentlichen auf der Kontrastfolie des höfisch reglementierten Sprechens im ersten Dialogteil.

Nichtsdestotrotz erfordert aber auch der höfische Diskurs neben den grundsätzlichen Kenntnissen seines Kodex in der konkreten Anwendung gegenseitiges Verständnis und Entgegenkommen. Das beweisen Guilhem und Flamenca zu Genüge.¹⁰⁷ Die sich jeweils an das Gesagte anschließenden Reflexionen rekapitulieren den erfolgten bzw. antizipieren den kommenden Gesprächsakt und erfordern so die ganze Aufmerksamkeit und ein sensibles Einfühlungsvermögen der beiden Sprecher. Die Freude Guilhems über Flamenca's gelungene Antwort beispielsweise beim „De que?“ verdeutlicht diese Grundhaltung, die wesentlich auf der gegenseitigen Erschließung der jeweiligen Gesprächsabsicht basiert:

Quar be-il mou de gran gentilesa
Qu'il ja pense tal sotilesa
Que sos motz ab los mieus acort.
On plus los pessi ni-[z] recort
Melz los trop juns et aresatz.
(v.4857-4861)

Als wirklich edelmütig erweist sie sich, wenn sie so klug kombiniert und die Wörter mit meinen verknüpft. Je länger ich darüber nachdenke, umso mehr wird mir bewusst, dass sie sie besser zusammenfügt, als ich es vermocht hätte.
(151)

Auch das grausam doppeldeutige „Qu'en pucs“ wird von Guilhem letztlich als bis ins Letzte durchdachte und konstruierte Wort erkannt und in seiner Eigenschaft als solches gelobt:

¹⁰⁷ Das auf den Dialog angewandte Sequenzierungsmodell ergibt, dass der oberflächlich bestehenden Sequenzierungsreihe (Frage-Antwort) tatsächlich eine Sequenzierung (Appell-Antwort) unterliegt. Folglich sind die „Fragen“ Flamenca's im Grunde nichts anderes als „Antworten“ auf Guilhems Appelle. Vgl. ausführlich Brigitte Schlieben-Lange, Ailas ! – Que planhs?, Romanistische Zeitschrift für Literatur 3 (1979), 12f.

Ben atrobot mot de balansa;
Veramens es domna reials
Que motz faitisses naturals
Atroba dese contra-ls mieus.
(v.5052-5055)

Alles lässt sie in Schweben,
diese wahrhaft königliche Frau,
indem sie stets wohlgesetzte Worte findet, die sich auf
ganz natürliche Weise mit den meinigen verbinden.
(156)

Indem beide ihre Worte exakt aufeinander abstimmen, nähern sie sich einander an. Die Vereinigung im Wort während des Gottesdienstes nimmt somit die spätere körperliche Vereinigung im Bad gleichsam metaphorisch vorweg. Aus der „*étreinte des mots*“ im sakralen Raum entsteht, wie Huchet sagt, die spätere „*étreinte des corps*“ im Bad.¹⁰⁸ Insofern ist festzuhalten, dass der Ortswechsel von der Kirche in die sinnlich-erotische Atmosphäre der Bäder durch seine semantische Dichte augenfällig mit den kontrastiven Elementen beider Orte spielt, aber eben nicht nur, wie ein Blick auf den bereits im Wort vorweggenommenen ‚*amour partagé*‘ zeigt.

Die metasprachlichen Reflexionen über den Liebesdiskurs bewirken jedoch nicht nur die Entwicklung eines Bewusstseins für den neuen, im Entstehen begriffenen Liebesdiskurs, sondern sind auch wesentlich für das Stiften einer individuellen Identität mitverantwortlich. Indem Guilhem und Flamenca den religiösen Diskurs der Paxübergabe lediglich fingieren, um tatsächlich silbenweise einen eigenen Diskurs zu führen, grenzen sie sich von der kollektiven religiösen Identität der anderen Kirchgänger ab. Ihr Anderssein resultiert demnach wesentlich aus dem Moment des gelungenen Täuschungsaktes, der wiederum eng an Guilhems ‚*gein*‘ gekoppelt ist.

Neben dieser im Dialog erschaffenen, und somit konstitutiv dialogischen Identität von Guilhem und Flamenca zeigt sich aber auch in der individuellen Entwicklung der Figuren, und insbesondere bei Flamenca, ein immer stärker werdender Drang nach der eigenen Identitätsfindung. Archimbauts Turmgefängnis schränkt Flamenca nicht nur physisch ein, sondern stellt auch eine elementar psychische Schranke dar. Sie, die gewohnt war, am höfischen Leben teilzunehmen, sieht sich nun gezwungen, ein eintöniges Leben außerhalb der höfischen Welt zu le-

¹⁰⁸ Jean-Charles Huchet, *L'étreinte des mots. 'Flamenca', entre poésie et roman*, Caen 1993, 113ff. Ähnlich zuvor: ders., ‚*Jaufré*‘ et ‚*Flamenca*‘, *Novas ou Romans ? Revue des Langues Romanes* 96 (1992), 288.

ben. Mutlosigkeit und Verzweiflung über diese ausweglose Situation charakterisieren ihr Wesen zu Beginn der Gefangenschaft (v.1399-1415). Durch Guilhems Auftritt als Messdiener und der sukzessiven Offenbarung seines Werbekonzepts wandelt sich die mutlos Gefangene zur hoffnungsvoll Liebenden und willigt schließlich in Guilhems Vorschlag zur Befreiung aus ihrer Gefangenschaft ein: „Quar sol mi vol faire socors / Vul que sols aia mas amors;“ (v.5331-5332; „Da er allein mein Retter sein will, soll auch nur er allein meine Liebe haben;“).

Dass diese Befreiung aus der Gefangenschaft nicht nur physischer Natur ist, sondern auch zu einem Akt der inneren Selbstbefreiung wird, zeigt Flamenca zunehmend befreiter und zwangloser Umgang Archimbaut gegenüber. Nicht nur, dass sie ohne Skrupel ein Leiden vor-täuscht, um Archimbauts Erlaubnis für einen Besuch des Badehaus zu erwirken. Sie hält ihn nach ihrem ersten erfolgreichen Rendezvous in den Bädern auch weiterhin zum Narren, indem sie die Heilkraft des Bades, also ihres Stelldicheins, vorschreibt, um weitere, regelmäßige Gänge ins Badehaus bei ihrem Mann zu erwirken:

Flamenca dis: „De gran vertut,
Sapchas, sener, bon son li bain:
Garida serai se m’i bain
Que ja-m sent un pauc mellurada;
Mais res non val una vegada,
[...]
„-E donc, domna, bainas vos i,
Si-us asuta, cascu mati;
(v.6052-6062)

Flamenca aber sagte: „Ich sag’s Euch, Herr,
groß ist die Heilkraft der Bäder!
Ich fühle mich schon ein wenig besser und
werde bestimmt vom Baden gesund.
Aber einmal ist zuwenig,
[...]
„Na schön, Frau, badet doch jeden Morgen,
wenn es Euch passt.
(179)

Wie Archimbaut bei der „*étreinte des mots*“ zwischen Guilhem und Flamenca schon während des Dialogs durch Guilhems ‚gein‘ getäuscht wird, so wird er auch bei ihrer „*étreinte des corps*“ erneut getäuscht und gibt im falschen Glauben von Flamenca vermeintlicher Krankheit sein Einverständnis zu ihren unterirdischen Stelldicheins.

Der Ort der Täuschung verschiebt sich somit von der sakral-spirituellen Atmosphäre des Kirchengebäudes hin zur sinnlich-erotischen Aura der Bäder. Dieses reichhaltige Kontrastprogramm, das der Ortswechsel vom „*moustier*“ „als *banz*“ impliziert, hat die Forschung immer wieder zu einer einseitigen Polarisierung beider Orte

bewegt, indem man sich lange Zeit allein auf ihre Gegensätze¹⁰⁹ konzentrierte, inzwischen aber auch auf ihre Parallelen¹¹⁰ aufmerksam wurde. Signifikant ist der Wechsel in die Bäder jedoch in Bezug auf eine entscheidende Funktion: erst das Badehaus als ein zugleich öffentlicher wie abgeschotteter Ort ermöglicht Flamenca, und mit ihr Guilhem, das Ausleben ihrer im Dialog erschaffenen Identität als Liebespaar.

Der letzte und endgültige Schritt von Flamenca's Befreiung aus ihrer Gefangenschaft im Turm wird wieder mittels einer Täuschung durch das Wort initiiert. Vier Monate Liebesglück mit Guilhem in den Bädern sind inzwischen vergangen und die Gefangenschaft im Turm erweist sich für Flamenca und ihre treuen Gefährtinnen nunmehr noch als Kulisse einer wertlos gewordenen Absperrung (v.6653-6654). Flamenca ist inzwischen äußerlich wie auch innerlich völlig gesundet („Flamenca fon si ben estans / Gaia e conda e presans / Qu'En Archimbaut ren nom preset“, v.6661-6664). Von Archimbaut eines Tages nach der Ursache ihrer Genesung befragt, beruhigt sie ihn scheinheilig nach allen Regeln der Sophisterei:

¹⁰⁹ Vgl. z.B. Gschwind: „Cependant l'amour se célèbre, dans ‚Flamenca‘, dans deux temples: l'amour pur dans l'église, l'amour charnel, la quinta linea Veneris, dans le souterrain aux bains.“ Le Roman de Flamenca, hrsg. von Ulrich Gschwind, Erster Teil: Text, Bern 1976, 9. Sankovitch: „These two places, church and baths, are essential to Flamenca and William's love affair, and the juxtaposition of sacred and erotic elements, starting in this choice of adjoining locations, is the key to many of the tensions which mark the romance.“, Tilde Sankovitch, Religious and erotic elements in ‚Flamenca‘: the uneasy alliance, in: Romance Philology 35 (1981), 217. Huchet: „Les bains sont ainsi appelés à prendre le relais de l'église.“, Jean-Charles Huchet, „Trouver“ contre le livre, in: Revue des Langues Romanes 92 (1988), 23.

¹¹⁰ Sankovitch's Artikel „Religious and erotic elements in ‚Flamenca‘: the uneasy alliance“ Romance Philology 35 (1981) bildet in der Forschung insofern eine erfrischende Ausnahme, als er nicht nur auf das zwischen beiden Orten herrschende Spannungsverhältnis eingeht, sondern auch die in der *Flamenca* hergestellten Parallelen zwischen Bad und Kirche aufdeckt. Neben den genuinen Gemeinsamkeiten von Bad und Kirche (beides sind öffentlich zugängliche Plätze mit rituellem Charakter, die auf ganz private Bedürfnisse eingehen und somit Orte „of purification and healing“ (218) zugleich sind) lesen sich speziell in der *Flamenca* zwei Begebnisse im Badehaus geradezu als Echo zweier anderer, zuvor in der Kirche stattfindender Geschehnisse: Zum einen wiederholt sich Guilhem's Kniefall anlässlich seines ersten Kirchenbesuchs (v.2271) Monate später bei seinem ersten Rendezvous mit Flamenca im Bad (v.5849), zum anderen hält in Flamenca's Worten bei eben jenem Treffen im Bad „Dieus m'a cobit / Qu'ieu sí'ab vos...“ (v.5860ff.) die suggerierte Komplizenschaft Gottes aus „Dilexi quoniam“ [exaudiet Dominus] (v.2295) vom ersten Gottesdienst wider.

Ma fe sobre sanz juraría,
Vezent mas donçellas, ades,
Qu'en aissi tostems mi gardes
Co vos m'aves saíns garada;
(v.6686-6689)

Hier auf der Stelle will ich bei allen Heiligen und
vor meinen Kammerjungfern schwören,
dass ich künftig immer selbst so gut auf mich aufpas-
sen werde, wie Ihr mich bisher drinnen bewacht habt.
(195)

Das finale Täuschungsmanöver beruht demnach in den unterschiedlichen Bezügen, die die Sprecherin und der Hörer dieses Sophismus unabhängig voneinander zu dem Gesagten herstellen. Während Archimbaut bei den Worten seiner Frau annehmen muss, sie werde weiterhin so keusch leben, wie sie dies auch in der Zeit ihrer Gefangenschaft getan hat, erhalten die Worte aus Flamenca Mund vor dem Hintergrund ihrer erfolgreich gelebten Liebesbeziehung zu Guilhem einen ungleich anderen Sinn. Wiederum klaffen *Schein* und tatsächliches *Sein* kunstvoll auseinander, denn auch Flamenca beherrscht mittlerweile ihr ‚gein‘ meisterhaft. Als gelehrige Schülerin von Guilhem spielt sie das Doppelspiel zwischen Ver- und Enthüllung ähnlich virtuos wie zuvor ihr Liebhaber. Die List geht auf, Flamenca verlässt als freie Ehefrau ihr Gefängnis und kann endlich ihr öffentliches Leben wieder aufnehmen: „E-l cavallier tan s’alegron / car a present ab lui parleron.“ (v.6721-6722; „alle Ritter freuten sich sehr, da sie nun öffentlich mit ihr sprechen konnten“, 196).

Dem gesprochenen Wort kommt in der *Flamenca* demnach nicht nur eine entscheidende Rolle bei der Inszenierung eines neuen Liebesdiskurses und dessen metasprachlicher Reflexion zu, sondern erweist sich auch als unerlässliches Medium im Prozess der Identitätsstiftung von Guilhem und Flamenca.

2.2.2 Zur Signifikanz des liturgischen Jahreskalenders

Alis a dig: „Ben pauc ne son,
Domna, de festas vas que solon.
Certas, eu cug que mal nos volon,
L’an e-l mei an, can pron non tenon,
Van tot jorn las festas e venon;
Consi n’es tam pauc e estat!
.V. semanas n’avem estat
Que no i ac festas mas dimenegues,
Mais celz nos mellura le clergues;
(v.4794-4802)

Da sprach Alis: „Es gibt viel weniger Feiertage als
früher. Herrin, ich glaube wirklich, sie machen
sich rar, um uns zu ärgern. Von Neujahr bis
Jahresmitte, wenn niemand sie braucht, gehen
die Feste ein und aus.
Wie wenige gibt es dagegen im Sommer!
Fünf Wochen sind nun schon ohne Festtage
verstrichen; es gab nur Sonntage,
die uns jetzt freilich dieser Klerikus verschönt.“
(150)

Alis' Klage über die ausbleibenden Feiertage in der Zeit des Jahreskreises, der weitaus weniger Festtage als beispielsweise der Osterfestkreis habe, ist auf der Grundlage ihres Wunsches nach einer möglichst lückenlosen Unterredung von Guilhem und Flamenca durchaus verständlich.

Doch der Einfluss des sakralen Raums auf den zentralen Dialog von Guilhem und Flamenca in der Kirche erschöpft sich nicht allein in den äußeren Umständen von Guilhems ‚gein‘ und seiner Verwandlung zum ‚clerc‘, der in dieser Funktion nur der an Sonn- und Feiertagen anwesenden Flamenca den Friedensgruß ‚wortreich‘ übermitteln kann, sondern wird auch auf der Ebene des discours bei der Darstellung des Dialogs sinnstiftend in Bezug zum religiösen Diskurs gesetzt.

Hierbei kommt speziell dem kirchlichen Festkalender die Rolle eines Subtexts zu, insofern als er die im Verlauf des Dialogs gefeierten Herren- und Heiligenfeste in ein aufschlussreiches Verhältnis zum jeweiligen Wortinhalt von Guilhem bzw. Flamenca stellt. Das von beiden Sprechern geäußerte Wort entfaltet nicht nur seinen spezifischen Bedeutungsgehalt innerhalb des Dialogs, sondern erfährt eine zusätzliche Bedeutungsnuance vor dem Hintergrund des jeweiligen kirchlichen Festtages.

Folgende Sonn- und Feiertage entsprechen den zwanzig Gesprächsbeiträgen des Kirchendialogs in der *Flamenca*:

1	<i>Ai las!</i>	7. Mai	Sonntag
2	<i>Que plains ?</i>	14. Mai	Sonntag
3	<i>Mor mi</i>	21. Mai	Sonntag
4	<i>De que ?</i>	28. Mai	Sonntag
5	<i>D'amor</i>	1. Juni	Christi Himmelfahrt
6	<i>Per cui ?</i>	4. Juni	Sonntag
7	<i>Per vos</i>	11. Juni	Pfingstsonntag
8	<i>Qu'en pucs?</i>	12. Juni	Pfingstmontag
9	<i>Garir</i>	18. Juni	Sonntag – Hl. Barnabas
10	<i>Consi ?</i>	24. Juni	Samstag - Hl. Johannes der Täufer
11	<i>Per gein</i>	25. Juni	Sonntag
12	<i>Pren l'i</i>	29. Juni	Donnerstag – Hll. Peter und Paul
13	<i>Pres l'ai</i>	2. Juli	Sonntag
14	<i>E cal ?</i>	9. Juli	Sonntag
15	<i>Iretz</i>	16. Juli	Sonntag
16	<i>Es on?</i>	22. Juli	Samstag – Hl. Maria Magdalena
17	<i>Als banz</i>	23. Juli	Sonntag

18	<i>Cora?</i>	25. Juli	Dienstag – Hl. Jakobus der Ältere
19	<i>Jorn breu [e gent]</i>	30. Juli	Sonntag
20	<i>Plas mi</i>	1. August	Dienstag – Hl. Petrus in den Fesseln

Die insgesamt acht Feiertage verteilen sich zu je gleichen Teilen auf die Dialoghälften; zwei davon gehen auf die Herrenfeste Christi Himmelfahrt und Pfingsten zurück, die restlichen auf Heiligenfeste. Im Folgenden soll ihre mögliche Signifikanz in Bezug auf den jeweiligen Sprechakt untersucht werden.

Christi Himmelfahrt und Pfingsten

Le jòus d'Assension, a tersa, Guillems fort ben sa paz a tersa ; [...] Et a si dons que ben l'enten A dig : „D'amor“; pois torna s'en. (v.4873-4879)	Am Donnerstag, zu Rogate ¹¹¹ , um die dritte Stunde, erprobte Guilhem seine Pax mit Sorgfalt. [...] dann sagte er zu seiner Herrin, die es wohl hörte: „Aus Lieb“, und ging davon. (151)
---	--

Am Fest der Himmelfahrt Christi¹¹² übermittelt Guilhem seine erste Liebeserklärung an Flamenca, indem er die Ambivalenz seiner vorhergehenden Klage eindeutig zugunsten des Werbungsschemas auflöst. Da dieser Tag für gewöhnlich mit Segnung und Reinigung in Verbindung

¹¹¹ Die Übersetzung von Kirsch folgt hier der Lesart von Paul Meyer, der sich an die Stelle in der Handschrift „lo dijous de roazos“ hält. Andererseits spricht die vorhergehende Textstelle: „Pero dijous en sabrem ver / Qu'es festa de l'Assension.“ (v.4792-4793) – „Am Donnerstag, zu Himmelfahrt, werden wir es ganz genau wissen.“ (149f.) wiederum für die hier zu unterstützende Lesart, dass es sich sehr wohl um Christi Himmelfahrt handelt. Während Lavaud / Nelli von einem möglichen Schreibfehler („bévue probable du scribe, non de l'auteur, si bien informé“, Lavaud / Nelli ²2000, 894) ausgehen, stellt Lejeune dagegen (anders, als es ihr die sie nicht nur an dieser Stelle bedeutungsverfälschend zitierende Limacher-Riebold unterstellt, vgl. Limacher-Riebold 2003, 114), dass der „jeudi de Rogations“ ein im Altfranzösischen durchaus gebräuchliches Synonym für „l'Ascension“ war und vom Autor möglicherweise wissend eingesetzt wurde, um die blasphemische Nuance seines Werks ein wenig zu vertuschen (vgl. Lejeune 1974, 602). Am textnahsten, aber inhaltlich dennoch korrekt, löst die Edition Blodgett dieses Übersetzungsproblem mit „the Thursday after Rogations Days“.

¹¹² Das Himmelfahrtsfest feiert die Aufnahme Jesu in den Himmel: „Als er das gesagt hatte, wurde er vor ihren Augen emporgehoben, und eine Wolke nahm ihn auf und entzog ihn ihren Blicken.“ (Apg 1,9). Es wird 40 Tage nach dem Ostersonntag, also immer an einem Donnerstag, begangen.

gebracht wird,¹¹³ lässt sich die Antwort Guilhems auch als reinigende Geste im Hinblick auf die vorangehende falsche Interpretation *Flamenca* begreifen. Die Brisanz des zeitlichen Zusammenfalls von diesem hohen kirchlichen Festtag und Guilhems profanem Anliegen wird von Lejeune eigens unterstrichen: „Le jour de l’Ascension! Cet aspect blasphémique n’a pu échapper à l’auteur.“¹¹⁴

Das vollständige Geständnis seiner Liebe offenbart Guilhem aber erst zehn Tage später, am Pfingstsonntag¹¹⁵:

A Pantacosta, dreit per jorn
 Guillems det paz, et ans que torn
 Al capella, mout temeros
 A dig a sa domna: „per vos“;
 (v.4965-4968)

Genau am Pfingsttag
 reichte Guilhem die Pax. Bevor er
 zum Pfarrer zurückkehrte, sagte er gar scheu
 zu seiner Herrin: „zu Euch!“
 (154)

Beide Geschehnisse haben innerhalb des jeweiligen Diskurses einen hohen Bedeutungsgehalt: Guilhems Offenbarung seiner Liebe zu *Flamenca* markiert im Verlauf des Liebesdialogs einen ähnlich wichtigen Zeitpunkt, wie es das Pfingstereignis für die Jünger Jesu ist. Interessanterweise fällt Guilhems Liebesgruß nicht nur auf den Tag genau („dreit per jorn“) mit dem Pfingstfest zusammen, sondern koinzidiert auch noch in zeitlicher Hinsicht mit seinem kirchlichen Analogon insofern, als für das Pfingstereignis die Terz (neun Uhr morgens) angenommen wird und das Hochamt in der *Flamenca* ebenfalls zur Terz zelebriert wird (v.3109; v.4873-4874).

Durch die Synchronisation beider Begebnisse zur gleichen Stunde am Pfingstsonntag wird dieser Umstand somit auch in struktureller Hinsicht augenfällig hervorgehoben. Aber auch innerhalb der internen Erzählstruktur der *Flamenca* ist das Pfingstfest doppelt besetzt. *Flamen-*

¹¹³ Ute Limacher-Riebold, L’importance du calendrier dans le roman de ‚Flamenca‘, in: *Time and Eternity. The medieval discourse*, hrsg. von Gerhard Jaritz und Gerson Moreno-Riaño, Turnhout 2003, 114.

¹¹⁴ Vgl. Rita Lejeune, Le calendrier du ‚Roman de Flamenca‘, in: *Mélanges d’histoire littéraire, de linguistique et de philologie romanes*. Festschrift Charles Rostaing, Liège 1974, 602: Fußnote 45.

¹¹⁵ Laut neutestamentarischer Überlieferung (Apg 2) ereignete sich das Pfingstereignis am fünfzigsten Tag (Pentékosté) nach dem österlichen Paschafest. Gefeiert wird die unter kosmologischen Begleiterscheinungen stattfindende Herabkunft des Heiligen Geistes und als Folge davon ein Fremdsprachenwunder.

cas Hochzeit mit Archimbaut zwei Jahre zuvor wurde ebenfalls an einem Pfingstsonntag begangen (v.180-189). Der kirchliche Festtag des Pfingstereignisses hält somit zweimal¹¹⁶ mit einem wichtigen Ereignis in Flamencas Leben Einzug, einmal ist es ihr Hochzeitstag und einmal erhält sie ein auf ungewöhnliche Weise vorgetragenes Liebesgeständnis von einem ihr bis dato unbekanntem Mann. Diese Doppelung rückt aber gerade nicht die Parallelität beider Ereignisse in den Vordergrund, sondern ihre Differenz. Während die Heirat mit Archimbaut am ersten Pfingstsonntag der Erzählung im Nachhinein den Beginn von Flamencas Gefangenschaft bedeutete, markiert Guilhems Offenbarung seiner Liebe am späteren Pfingstsonntag einen möglichen Ausweg aus der von Flamencas Ehegatten künstlich geschaffenen Isolation.

War die Korrelation von Guilhems Liebesgeständnisses mit dem Pfingstfest bereits in struktureller Hinsicht besonders auffällig, so erweist sich auch ein Blick auf die semantische Ebene als lohnend. Unmittelbar vor Guilhems Replik am Pfingstsonntag heißt es nämlich im Text, Flamenca und ihre Gespielinnen rekapitulierten die bislang gesprochenen Worte des Dialogs und fachten hierdurch das „Liebesfeuer“ („e-l fuec d’amor“) an:

<p>Totz lur mutz recordon e dison E-l fuec d’amor ab els atison. (v.4964-4965)</p>	<p>Dabei nahmen sie ständig alle ihre Worte durch und fachten so das Liebesfeuer an. (154)</p>
--	--

Das ist bezeichnend, denn auch das Pfingstereignis kennt diese Feuerisotopie zu Genüge. Laut Apostelgeschichte kam der Heilige Geist mit Feuerzungen auf die Jünger herab und entfachte ihr Sprechen in vielen Sprachen.¹¹⁷ Das vorliegende Ineinandergreifen der biblischen mit der höfischen Szenerie ist evident: So wie Flamenca und ihre Gefährtinnen durch die Rekapitulation des gesprochenen Wortes, mithin die Dialogsequenzen, das Liebesfeuer entfachen, ermöglichen umgekehrt die göttlichen Feuerzungen den Jüngern das Sprechen in vielen Sprachen.

¹¹⁶ Möglicherweise sogar dreimal, aber da die Handschrift im vierten Jahr kurz nach der letzten Zeitangabe „Apres Pasac al .XV. jorn“ (v.7203, „Am 15. Tag nach Ostern“) abbricht, lassen sich darüber lediglich Mutmaßungen anstellen.

¹¹⁷ Vgl. Apg 2,3f: „Und es erschienen ihnen Zungen wie von Feuer, die sich verteilten; auf jeden von ihnen ließ sich eine nieder. / Alle wurden mit dem Heiligen Geist erfüllt und begannen, in fremden Sprachen zu reden, wie es der Geist ihnen eingab.“

Beide Male also wird das Feuer als Metapher für die Leidenschaft und die Exaltation aufgerufen und beide Male kommt dem Akt des Sprechens hierbei eine wesentliche Rolle zu.

Hl. Barnabas – der Heiler der „Kranken“

Am darauf folgenden Sonntag, als Guilhem auf Flamencas doppeldeutige Frage des Pfingstmontags („Qu'en pucs?“) im Begriff ist, eine eindeutige Antwort zu geben („Garir“), insistiert der Erzähler auffällig lange auf der Tatsache, dass das Fest des heiligen Barnabas in diesem Jahr auf einen Sonntag¹¹⁸ falle und Flamenca weniger wegen dieses an sich unbedeutenden Heiligenfestes als wegen der sonntäglichen Messfeier gekommen sei:

A l'ucatva de Pantecosta
Feiron la festa, mais pauc costa,
De l'apostol san Barnabe,
Quar plus no i gitar[i]a-l pe
Flamencha fora de la tor
Per lui que per .I. confessor
De cui hom festa non feses
S'a dimènegue non avengues,
(v.5083-5090)

Acht Tage nach Pfingsten feierte man
das Fest des heiligen Barnabas.
Dies war ein Fest ohne großen Aufwand:
um seinetwillen hätte Flamenca ebenso wenig
einen Schritt aus ihrem Turm getan
wie wegen irgendeinem Beichtvater,
den kein Mensch feierte. [...]
Aber das Fest fiel auf einen Sonntag,
(156f.)

In der Darstellung des Erzählers steht Flamencas Gottesdienstbesuch am Festtag des Hl. Barnabas demnach *scheinbar* in keinerlei innerfiktionaler Korrelation zur Dialogsequenz an jenem Tag. Die vermeintliche Unwichtigkeit des Festes zu Ehren des Hl. Barnabas wird vom Erzähler durch einen weitschweifigen Exkurs über diesen sekundären Feiertag („mais pauc costa“) eigens hervor gestrichen.

In Anbetracht der Tatsache aber, dass jener Apostel ikonographisch stets mit dem Matthäus-Evangelium dargestellt wird, weil er durch das Auflegen des Buches Kranke geheilt haben soll,¹¹⁹ erweist sich Guilhems an diesem Tag geäußertes Verlangen „geheilt zu werden“ als doppelbödig: Ebenso wie der Apostel mittels des gedruckten Wortes der

¹¹⁸ Eigentlich am 11. Juni, verschoben auf den 18. Juni wegen der Pfingstfeier am 11. Juni (vgl. Lavaud / Nelli ²2000, 906).

¹¹⁹ Vgl. Lexikon der Heiligen und der biblischen Gestalten, hrsg. von Hiltgart Keller, Stuttgart ⁶1987, 74.

Heiligen Schrift Kranke heilen kann, soll auch Flamenca durch ihr wohlwollendes Wort Guilhem von seiner Liebeskrankheit erlösen.

Um den vollen Bedeutungsgehalt dieser parallel geführten Kopp-
lung von Guilhems Dialogantwort am Festtag des Heiligen Barnabas zu
erfassen, darf dem abwertenden Erzählerkommentar („mais pauc
costa“) folglich kein Glauben geschenkt werden. Im Gegenteil, der Leser
muss die langatmigen Ausführungen über die angebliche Unbedeu-
tendheit des Aposteltages umkehren und geradezu als Aufforderung ex
negatione begreifen, der Kongruenz von Guilhems Rückantwort und
dem Festtag des Heiligen Barnabas große Aufmerksamkeit beizumes-
sen. Der Erzähler gibt also nur scheinbar vor, diesen Zusammenfall zu
ignorieren, wohingegen der Leser das Doppelspiel nur mithilfe seines
auffälligen Nicht-Verweises überhaupt erst zu erkennen vermag. War
die Schleiermetaphorik bislang nur auf der Ebene der *histoire* (bei-
spielsweise bei Guilhems Täuschungsmanöver als *clerc-chevalier*) tra-
gend, wird nun auch auf der Darstellungsebene, d.h. seitens des Erzäh-
lers, ein Doppelspiel zwischen Ver- und Enthüllung mit dem Leser er-
öffnet. Leistet der Leser nämlich dem Erzählerkommentar Folge, wird er
der Kongruenz von Guilhems Antwort am Festtag des Heiligen Barna-
bas keinerlei Bedeutung beimessen. Verkehrt er aber den pejorativen
Erzählerkommentar in sein Gegenteil und liest ihn dementsprechend
als expliziten intertextuellen Hinweis, so erschließt sich ihm der inner-
fiktionale Zusammenhang beider ‚Heilergestalten‘.

Geburtstag Hl. Johannes der Täufer¹²⁰ – „mehr als ein Prophet“

An Johannis, das jährlich zur Sommerrückkehr am 24. Juni den Geburtstag
des Hl. Johannes des Täufers feiert, kommt es beim Übergeben des
Psalters fast zum Fingerkontakt von Guilhem und Flamenca. Diese
höfische Geste („*coma cortes*“) wie auch das glückbringende Wort Fla-
mencas („*Consi?*“) verdanke Guilhem, so suggeriert dieses Mal der Er-
zähler, niemand anderem als dem Heiligen selbst:

¹²⁰ Johannes der Täufer gilt als das Kind von Zacharias und Elisabet und wurde nach der Überlieferung ein halbes Jahr vor Jesus geboren (Lk 1,5ff). Er taufte später Jesus im Jordan (Lk 3). Die Umstände seines Todes sind eng mit der Legende von der Kritik Johannes' an den Beziehungen des Herodes Antipas zu seiner Schwägerin Herodias, seiner anschließenden Gefangennahme und Enthauptung verbunden (Mk 6, 17ff.).

[...] jorn de san Joan,
 Car lo sapte sa festa fon.
 Ges non donet paz em perdon
 Guillems a si dons aquel día,
 Car, aissi con empres avía,
 Li dis : „Consi“ mot suavet,
 Et ab pauc no-il toquet lo det
 Del sieu quan so sauteri pres.
 Ben agra fait coma cortes
 Sans Joans, s'o agues suffert
 Que tal signe e tant apert
 Guillems agues cel jorn avut ;
 Ben amera mais sa vertut.
 Pero tan petit falli
 Que ab lo mot lo mielz compli,
 Quar si l'ateis ben tro al cor.
 (v.5150-5165)

[...] Johannestag,
 der auf einen Samstag fiel.
 Auch an diesem Tag brachte Guilhem
 seiner Herrin das Paxbuch nicht vergeblich:
 So wie sie es sich vorgenommen hatte,
 sagte sie ganz leise „Und wie?“
 Dabei hätte sie beinahe seinen Finger mit dem ihren
 berührt, als sie den Psalter an sich nahm.
 Es wäre wirklich eine höfische Geste gewesen, hätte
 der heilige Johannes geduldet, dass Guilhem zu seinem
 Fest ein so deutliches Zeichen der Liebe erhielt:
 Sicher hätte derselbe dann eine noch höhere Meinung
 von seiner Wunderkraft gehabt.
 Aber Johannes traf ja ohnehin so gut wie ins Schwarze,
 da er ihm mit den Worten das Beste schenkte
 und damit bis zu seinem Herzen vordrang.
 (158)

Auch wenn die höfische Geste der Berührung letztendlich nicht zur Ausführung kommt, legt der Text nahe, dass der Heilige in direkter, d.h. grammatikalisch gesehen in aktiver Verbindung zur höfischen Geste steht: „Ben agra fait coma cortes / Sans Joans [...]“.¹²¹

Weitaus wichtiger als diese fast zustande gekommene höfische Geste des Berührens ist jedoch der bedeutsame Inhalt von Flamenca's Frage („Consi?“) an diesem Tag, mit dem der Heilige ebenfalls in direkten Zusammenhang gebracht wird. Heißt es doch, der Apostel selbst habe mit diesem Wort das „Beste“ (d.h. noch etwas Besseres als den Fingerkontakt)¹²² zustande gebracht („lo mielz compli“). Mit Blick auf den Gesamtkontext des Dialogs trifft dies in der Tat zu, da dieser Dialogpart an signifikanter Stelle steht und für die anstehende Terminvereinbarung des zweiten Teils eine geradezu vorausweisende Funktion hat. Interessant ist nun, dass diese prophetische Gabe des Heiligen mittels einer intratextuellen Verknüpfung schon im ersten Jahr der Erzählgegenwart vorbereitet wurde. Dort wird berichtet, dass der Bischof von

¹²¹ Die deutsche Übersetzung gibt diese markante Position des Heiligen Johannes nur ansatzweise wieder, der in der Originalsyntax als handelndes Subjekt agiert: „Ben agra fait coma cortes / Sans Joans [...]“, also: „Der heilige Johannes hätte wirklich sehr höfisch gehandelt [...]“.

¹²² Flamenca, in: Les Troubadours, Bd. I: L'œuvre épique, hrsg. von René Lavaud und René Nelli, Bibliothèque européenne, Paris 2000, 910.

Clarmon ebenfalls am Johannisfest ein Hochamt zelebriert und über den Täufer predigt:

L'endeman fo la Sanz Joans,
 Une festa rica e grans,
 Es anc per al non s'armermet
 L'evesque de Clarmon chantet
 Aquel jorn la messa major;
 Sermo fes de nostre Senor
 Comen san Joan tan amet
 Que plus que Propheta-l clamet.
 (v.471-478)

Am nächsten Tag war Johannis,
 ein großes, prächtiges Fest,
 das keinem anderen nachstand.
 An diesem Tag zelebrierte der Bischof von
 Clarmon das Hochamt.
 Er predigte von unserem Herrn,
 wie sehr er den Johannes liebte
 und ihn „mehr als Propheten“ nannte.
 (45)

Die Bezugnahme des Bischofs in seiner Predigt geht offensichtlich auf die Heilige Schrift zurück, in der es von Johannes dem Täufer heißt, er sei „mehr als ein Prophet“.¹²³ Diese prophetische Gabe stellt der Heilige somit während des Dialogs unter Beweis, wenn er Flamenca schließlich das bedeutsame „Consi?“ sagen lässt. Unterstrichen wird diese Korrelation von Johannes' prophetischer Gabe und dem Ausgang des Dialogs aber nicht nur durch die Erfüllung von Guilhems Werbung am Dialogende, sondern auch durch die Tatsache, dass jene Geste, die an Johannes nur leicht angedeutet wurde, schließlich genau an jenem Tag nachgeholt wird, als Flamenca Guilhem ihr endgültiges „Ja“ mitteilt:

E dis : „*plas mi*“, aissi com poc
 E nom saup dire plus gen d'oc ;
 Et un pauc ab lo man senestre
 Toquet a Guillem lo sieu destre,
 (v.5721-5724)

und sagte „Ich will's!“ (dies war
 das holdeste „Ja“, das sie sagen konnte)
 und berührte leicht [...] mit ihrer linken Hand
 Guilhems Rechte.
 (171)

Der Hl. Johannes der Täufer, der laut Dragonetti in einigen Texten des Mittelalters des Öfteren mit Witz und Schläue in Verbindung gebracht wird und als lautliches Echo in Guilhems Replik eine Woche später wieder auftaucht,¹²⁴ wird somit auch vom Erzähler der *Flamenca* Guilhem als komplizenhafter, sehender Helfer zur Seite gestellt.

¹²³ „Oder was seid ihr hinausgegangen zu sehen? Wolltet ihr einen Propheten sehen? Ja, ich sage euch: Er ist mehr als ein Prophet.“ (Lk 7, 26; Mt 11,9).

¹²⁴ Dragonetti stellt diese Verbindung zwischen dem Heiligen und Guilhem im Anschluss an das Johannisfest über die lautliche Ähnlichkeit von „Joan“ und dem Schlüsselwort „gein“ her („Or, les assonances entre *Joan* et *gein* sont de nature à faire du nom même de l'apôtre Jean la cellule musicale de Guillaume.“) und übersetzt

Hll. Peter und Paul – „zwei ruhmreiche Apostel“

An Peter-und-Paul schließlich, dem Festtag der beiden nach dem Hl. Michael ranghöchsten Apostel, offenbart Flamenca Guilhem gleich zweifach ihre Liebe, indem sie ihm nicht nur um den Gebrauch der List bittet („Pren l’i“), sondern auch noch einen großen Teil ihrer Gesichtszüge entblößt:

Al jòus apres fon passios
De dos apostols glorios
Que son major princep del cel
Aprop monsenor san Michel.
A cel jorn, per bon’aventura,
Flamenca Guillem assegura
De s’amor quan li descobri
En l’ora qu’el meseis causi;
E fes li un cortes presen
Plen d’amor e de chausimen,
Quar mostret li plus que non sol
Los ueilz, la boca e-l morsol,
E plus longamen l’esgardet
Dreitz oilz, entro que s’en ostet,
(v.5273-5286)

Am folgenden Donnerstag gedachte man
zweier ruhmreicher Apostel,
die nach dem Herrn Sankt Michael
am höchsten Ort im Himmel thronen.
An diesem Tag ließ Flamenca
Guilhem Gutes widerfahren: In dem Moment,
den er selbst wählte, nahm sie ihm jeglichen Zweifel
und entdeckte sie ihm ihre Liebe.
Dazu machte sie ihm mit höchster Liebeskunst
ein höfisches Geschenk,
indem sie mehr als gewöhnlich
Augen, Mund und Wangen für ihn enthüllte
und ihm in die Augen schaute,
bis er sich entfernte [...]
(161)

Die Bedeutung ihrer Worte unterstreicht Flamenca erstmals kunstvoll durch ihre Gestik. Geradezu ein „cortes presen“, ein höfisches Geschenk, macht sie ihrem Verehrer, wenn sie bei der Paxübergabe Guilhem einen kurzen Blick auf ihre Gesichtspartien gestattet.

Das ist umso bedeutsamer, als damit Guilhems voyeuristisches Gebaren zu Beginn wirkungsvoll kontrastiert wird, indem diese wissentlich freigelegten Gesichtszüge Flamenca auf der Folie der damals einseitig erhaschten Enthüllungsgesten erst ihren wahren Wert entfalten. Die zwei ‚ruhmreichen Apostel‘ werden demnach zu Zeugen zweier ‚höfischer Liebesgesten‘ von Flamenca.

Fest Petri Kettenfeier – Flamenca „Befreiung aus den Fesseln“

Vom ersten Einverständnis Flamenca in die Werbung Guilhems bis zu ihrer endgültigen Zusage am Dialogende vergehen sieben Kirchgänge

dann dementsprechend Guilhems Worte zweideutig mit „par ruse ou par Jean“. Vgl. Roger Dragonetti, *Le gai savoir dans la rhétorique courtoise. ‚Flamenca‘ et ‚Joufroi de Poitiers‘*, Paris 1982, 119f.

zur Klärung der Details. Nicht nur inhaltlich, auch in Bezug auf die Festtage zieht sich dieser Teil des Dialogs in die Länge. Auf die sieben Messfeiern fallen insgesamt fünf Sonntage sowie die zwei Festtage der Hl. Maria Magdalena (v.5462-5465) und des Hl. Jakobus des Älteren (v.5484-5486), wobei eine intertextuelle Verbindung beider Heiligenfeste zur jeweiligen Dialogsequenz nicht gegeben scheint.

Die Frage lautet demnach weniger, worin ihre mögliche semantische Schnittmenge zum Dialog besteht, sondern vielmehr, welche anderen liturgischen Querverbindungen auf diese Weise gleichsam ‚erzögert‘ wurden. Lejeune ist davon überzeugt, dass diese Verzögerungstaktik letztendlich die Kongruenz von Flamencas Jawort mit dem Fest Petri Kettenfeier herstellen sollte: „Le *ralentimento* du dialogue n’a-t-il été calculé que dans le seul but de mettre en valeur le *furioso* de la finale? On aurait tort de le croire.“¹²⁵

Der erste August erinnert an das Fest Petri Kettenfeier.¹²⁶ An diesem Tag gedenkt die Kirche der wundersamen Befreiung des heiligen Petrus aus seinem Gefängnis in Rom. Auch in der *Flamenca* gibt es eine Gefangene, der auf ebenso wundersame Weise ein Weg aus ihrer Gefangenschaft aufgezeigt wird. Der Text arbeitet gewissermaßen auf diese Parallelen von Petrus’ und Flamencas Befreiung aus dem Gefängnis hin, indem er zuvor wiederholt auf Flamencas Zustand als Gefangene insistiert hatte (vgl. v.5417; v.5426-27). Der Zusammenfall des liturgischen Subtextes mit seinem inhaltlichen Dialog-Pendant scheint an dieser Stelle besonders gut gelungen, was die offenkundige Verzögerungstaktik im Nachhinein hinlänglich erklären mag.

Eine abschließende Pointe, die Archimbaut folgende Worte in den Mund legt, vollendet diesen Kunstgriff des Erzählers:

E fassaz candellas a sanz,
E non si perda reis li partz
De san Peire, ques er dimartz,

Zündet auch Kerzen für die Heiligen an.
Vergesst aber Sankt Peter nicht,
sein Tag ist der Dienstag.

¹²⁵ Vgl. Rita Lejeune, Le calendrier du ‚Roman de Flamenca‘, in: Mélanges d’histoire littéraire, de linguistique et de philologie romanes. Festschrift Charles Rostaing, Liège 1974, 609.

¹²⁶ Die Kettenfeier bezieht sich auf die in Apg 12, 6-19 berichtete Befreiung des Petrus aus dem Kerker in Jerusalem. In der Kirche S. Pietro in Vincoli in Rom werden diese Ketten unter dem Hochaltar in einem Renaissance-Reliquiar aufbewahrt. Das Fest wurde 1960 aus dem römischen Kalender gestrichen.

Ans vueill ques aia un gran cire
Tam bel que tota gens lo mire.
(v.5692-5696)

Ich möchte, dass er eine große Kerze bekommt,
eine schöne, dass sich die Leute wundern.
(170)

Archimbaut, der spätere Gehörnte, gibt somit eine „gran cire“ für genau jenen Apostel in Auftrag, dessen Lebensgeschichte in einem wichtigen Detail mit dem von Flamenca übereinstimmen wird: Petrus Jahrestag der Befreiung wird auch für Flamenca zu einem Tag der ‚Befreiung aus den Fesseln‘.

Die innerfiktionale Vermengung liturgischer Elemente mit dem Erzählinhalt bleibt, wie gezeigt werden konnte, auch im Dialog bestehen. Die Festtage des Kirchenkalenders erweisen sich als strukturell eng mit der jeweiligen Aussage im Dialog verwoben und unterstreichen auf signifikante Weise das Gesagte. Dabei zeigt sich, dass der Erzähler durch indirekte Querverweise, etwa auf den Heiligen an sich oder die Wichtigkeit seines Festtages, immer wieder auf diese sinnstiftenden Bezüge hinweist. Als rezeptionsästhetischer Wink an den Leser liest sich nicht zuletzt auch die Textstelle zu Beginn, wo Guilhem mithilfe einer List versucht, in den Besitz des von Flamenca zuvor geküssten Psalters zu kommen. Dazu gibt er vor, einen Kalender zu benötigen, der das Datum der kirchlichen Festtage im laufenden Jahreskreis verzeichnet:

[...] Guillem [s] s'es apenatz
Consi pogues [lo] libre aver,
E per ucaison del tener
Ha dig suau: „Ha i comtier,
Amics, aqui ni calendier?
Quar saber voil, per quan si'm costa
Quant es dins jun de Pantecosta?“
(v.2572-2578)

[...] überlegte Guilhem,
wie er des Buches habhaft werden könnte.
Auf der Suche nach einem Vorwand, es an sich
zu nehmen, sagte er: „Mein Freund, gibt es hier
drinnen Tabellen und Kalender?
Wüsste ich, auf welches Datum im Juni Pfingsten
fällt, wäre dies mir sehr angenehm.“
(95)

Dieser explizite Verweis auf einen „comtier“ bzw. „calendier“ im Zusammenhang mit Guilhems Liebeswerbung liest sich wie die Poetologie der *Flamenca* im Kleinen: Ebenso wie Guilhem in der konkreten Erzählsituation Anleihe beim liturgischen Kompendium macht, um seine Liebeszwecke zu verfolgen, stellt auch der Text die Heiligenfeste und kirchlichen Festtage in ein sinnstiftendes Abhängigkeitsverhältnis zum Dialoginhalt. Der liturgische Subtext des kirchlichen Festkalenders ist

somit kein schmückendes, Authentizität stiftendes Element, oder gar auf seine bloße Funktion als zeitlicher Parameter zu reduzieren, sondern verleiht dem Dialoginhalt durch diese zweite Deutungsebene zusätzliche Aussagekraft.

Die Leistung des Liebesdialogs der *Flamenca* als die Inszenierung der Entstehung eines neuen, eigenen Liebesdiskurses resultiert aus seiner besonderen Kommunikationssituation. Im Spannungsfeld zweier sich negierender und zugleich dialektisch aufhebender Diskurse (der religiöse Diskurs und die *fin'amors*) wird im Verlauf des Dialogs das Erschaffen eines dritten, neuen Diskurses bewerkstelligt. Zentrales Moment hierbei ist das ‚gein‘ als ein listiges Täuschungsmanöver, das jeweils zwischen dem Schein und dem tatsächlichen Sein oszilliert. Der neue, eigene Liebesdiskurs zwischen Guilhem und Flamenca wird nicht nur im Verlauf seiner Entstehung immer wieder metasprachlich reflektiert und somit ins Bewusstsein überführt, sondern generiert eine gemeinsame Identitätsstiftung von Guilhem und Flamenca in Abgrenzung zur kollektiven religiösen und sprachlichen Identität ihrer Umwelt.

Neben der innerfiktionalen Interaktion der Ereignisse mit den Eigenheiten des sakralen Raums realisiert auch der discours ein enges Verflechtungs- und Bedeutungsnetz zum religiösen Diskurs mithilfe des liturgischen Festkalenders, der gewissermaßen auf einer zweiten Bedeutungsebene die Worte des Dialogs in ein signifikantes Verhältnis zum jeweiligen kirchlichen Festtag stellt. Die *Flamenca* präsentiert sich daher wie kaum ein anderer Text als die reflektierte und kunstvoll gestaltete Darstellung einer Liebesbegegnung im sakralen Raum.

3 Das Problem von Sprache und Kommunikation bei Rabelais: Panurges Liebesabenteuer mit einer ‚haulte dame de Paris‘

Der *Pantagruel* als das textgenetisch erste Buch bildet mit dem ihm werkchronologisch vorausgehenden *Gargantua* innerhalb der Rabelaischen Pentalogie eine Einheit, insofern als beide Teile die Biographie zweier Riesenkönige Vater Gargantua und Sohn Pantagruel zum Inhalt haben.¹²⁷ Der *Pantagruel* aber wird insgesamt als der wortgewaltigste Band der Pentalogie gehandelt, wobei immer wieder von einer wahren Ausbeutung der Möglichkeiten von Sprache die Rede ist.¹²⁸ Als hervorstechendes Medium dieser besonderen Form der Sprachvermittlung dient neben dem Riesenkönig jun. Pantagruel vor allem dessen Diener Panurge. Ob dieser nun bei seiner erster Begegnung mit Pan-

¹²⁷ Hausmann entwickelt hier das Bild eines Tryptichons: Teil I (*Gargantua*) und II (*Pantagruel*) gehören wie die Teile IV und V (*Le Quart Livre*, *Le Cinquiesme Livre*) zusammen, Spiegelachse ist der *Tiers Livre* (Frank-Rutger Hausmann, Scholastisch-tote und humanistisch-lebendige Ordnungssysteme in François Rabelais' Romanzyklus ‚Gargantua et Pantagruel‘, in: Vom Weltbuch bis zum World Wide Web – Enzyklopädische Literaturen, hrsg. von Waltraud Wiethölter, Frauke Berndt und Stephan Kammer, Heidelberg 2005, 92 und 102). Während *Gargantua* und *Pantagruel* in ironischer Anlehnung an die mittelalterlichen Ritterromane Geburt, Kindheit, Ausbildung und Waffentaten der beiden Riesenkönige erzählen, steht im *Tiers Livre* das Heiratsdilemma von Pantagruels Diener Panurge im Mittelpunkt. Die Bücher IV und V schließen an die Heiratsproblematik insofern an, als sie die Suche nach der richtigen Antwort als abenteuerliche Reise zu Wasser und zu Land darstellen, an deren Ende schließlich der Orakelspruch der ‚Göttlichen Flasche‘ steht. Einführend hierzu: François Rabelais, *Gargantua*, hrsg. von Wolf Steinsieck, Nachwort von Frank-Rutger Hausmann, Stuttgart 1992, 237-272 sowie ders., *Rabelais und das Aufkommen des Absolutismus. Religion, Staat und Hauswesen in den fünf Büchern ‚Gargantua et Pantagruel‘*, in: Französische Literatur in Einzeldarstellungen 1, hrsg. von Peter Brockmeier und Hermann H. Wetzel, Stuttgart 1981, 13-75.

¹²⁸ Rigolot spricht in seiner Monographie über die Sprachen bei Rabelais vom *Pantagruel* als „premier livre de la geste des géants, [qui] est aussi la première explosion d'un langage en liberté.“ François Rigolot, *Les langages de Rabelais*, Genf 1972, 34; Kotin von einer „[F]irst exploration into the nature of language [...]“, Armine Kotin, *Pantagruel: Language vs. Communication*, in: *Modern Language Notes* 92 (1977), 692; Diéguez erkennt in seinem „Pantagruel ou l'apprentissage de la parole“ betitelttem Kapitel dem *Pantagruel* gar eine „dimension mythologique de la parole“ zu. Vgl. Manuel de Diéguez, *Rabelais*, in: *Ecrivains de toujours* 48, Bourges 1960, 56.

tagruel in zehn real existierenden (Deutsch, Italienisch, Schottisch, Baskisch, Holländisch, Spanisch, Dänisch, Hebräisch, Griechisch, Latein) und drei fiktiven („langaige des Antipodes“, „langaige lanternoys“, „langaige de Utopie“) Sprachen auf Pantagruels Frage nach seiner Herkunft und seinem Namen ausweicht, ehe er ihm in seiner Muttersprache Französisch antwortet, oder aber Pantagruel bei dessen Streitgespräch mit dem englischen Gelehrten Thaumaste allein durch sein listreich-gestengewaltiges Eingreifen erfolgreich zum Sieg verhilft, die Polyglottie und rhetorischen Künste Panurges gelten als verbürgtes Gemeingut der Rabelaisforschung.¹²⁹

Auch bei seinem Liebesabenteuer mit einer vornehmen Pariserin ergreift er dreimal in Folge eloquent das Wort, ehe er sich für die erhaltene Abfuhr bei der Dame auf ebenso tatkräftige wie wirkungsvolle Weise revanchiert. Bei der Betrachtung dieser Episode aus dem *Pantagruel* stand bislang aber weniger die sprachliche Darstellung dieses ‚Liebesdialogs‘ im Vordergrund, als vielmehr die Frage nach der moralischen Integrität von Panurges Vorgehensweise bei seinem Rachefeldzug, wobei sich eine eifrige Kontroverse zwischen den Sprachrohren eines positiv bzw. negativ gezeichneten Charakterbilds Panurges entsponnen hat. Während er auf der einen Seite als misogyner „persécuteur sadique“ behandelt wird,¹³⁰ der grundlegende Werte und Moralvorstellungen der Gesellschaft unterlaufe¹³¹ oder gar diabolische Züge des Verführers von Jesus aus dem Evangelium trage,¹³² sucht die Gegenseite die christliche Caritas nicht mehr bei der standhaft widerstehenden Dame, sondern bei Panurge selbst, der die ungerechte soziale Ordnung auf Kosten der Reichen als „discredited caritas“ in Frage stellt.¹³³

¹²⁹ Jerome Schwartz, *Irony and ideology in Rabelais: Structures of Subversion*, Cambridge 1990, 33ff. Edwin M. Duval, *The Design of Rabelais's 'Pantagruel'*, New Haven 1991, 66ff.; Frank-Rutger Hausmann, *François Rabelais*, Stuttgart 1979, 121.

¹³⁰ Gérard Defaux, *Pantagruel et les sophistes. Contribution à l'histoire de l'humanisme chrétien au XVIème siècle*, Den Haag 1973, 176.

¹³¹ Jerome Schwartz, *Irony and ideology in Rabelais: Structures of Subversion*, Cambridge 1990, 38ff.

¹³² François Rigolot, *Rabelais, Misogyny, and Christian Charity*, in: *Publications of the Modern Language Association* 109 (1994), 225-237.

¹³³ Edwin M. Duval, *The Design of Rabelais's 'Pantagruel'*, New Haven 1991, 75.

Im Folgenden soll das Augenmerk jedoch weniger auf diese moralischen Implikationen von Panurges Liebesabenteuer als auf das Sprachverhalten Panurges und seiner ‚Geliebten‘ und dies insbesondere im Zusammenhang mit dem sakralen Raum gelegt werden.

3.1 Etablierung einer neuen Sprache: „Comment Panurge feut amoureux d’une haulte Dame de Paris“ (*Pantagruel*, XXI)

Panurge,¹³⁴ dessen Name wie der von vielen anderen Rabelaisischen Figuren eine Anleihe aus dem Griechischen darstellt (‚panourgos‘: allgewitzt, Alleskönner), ist ein äußerst zwiespältiger Charakter. Seit seinem erstmaligen Erscheinen in Kapitel IX des *Pantagruel* ist er als polyglotter, obszön-listreicher, schlauer Geselle aufgetreten, kurzum ein „malfaisant, pipeur, beuveur, bateur de pavez, ribleur, s’il en estoit à Paris: au demourant, le meilleur filz du monde“ (XVI, 272)¹³⁵. Mit der im Titel von Kapitel XXI suggerierten Liebesaffäre betritt er innerhalb der Erzählung thematisches Neuland.¹³⁶ Wie muss man sich Panurge als Liebhaber aber vorstellen?

Et le monde le [Panurge] louoit publicquement, et en feust faite une Chanson, dont les petitz enfans alloyent à la moustarde, et estoit bien venu en toutes compaignies des dames et damoiselles, en sorte qu’il devint glorieux, si bien qu’il entreprint venir au dessus d’une des grandes dames de la ville. (XXI, 291)

¹³⁴ Die Namensgebung und Gestalt Panurges hat immer wieder zu zahlreichen Deutungsversuchen geführt, vgl. hierzu die Übersicht bis 1979 bei Hausmann (Frank-Rutger Hausmann, François Rabelais, Stuttgart 1979, 116ff.) sowie neuere Abrisse in den Monographien von Duval und Schwartz: Edwin M. Duval, *The Design of Rabelais’s ‘Pantagruel’*, New Haven 1991, 63ff.; Jerome Schwartz, *Irony and ideology in Rabelais: Structures of Subversion*, Cambridge 1990, 29.

¹³⁵ Zitiert wird, soweit nicht anders angegeben, aus dem *Pantagruel* nach folgender kommentierter Ausgabe: François Rabelais, *Œuvres complètes*, hrsg. von Mireille Huchon, Bibliothèque de la Pléiade, Paris 1994.

¹³⁶ Im weiteren Verlauf der Pentalogie ändert sich dies, da die Heiratsfrage Panurges ab dem *Tiers Livre* zum übergreifenden Thema wird. Vgl. hierzu die jüngst erschienene Monographie von Rainier Leushuis, *Le mariage et l’„amitié courtoise“ dans le dialogue et le récit bref de la Renaissance*, Florenz 2003. Ferner: Michael Andrew Screech, *The Rabelaisian Marriage – Aspects of Rabelais’s Religion, Ethics Comic Philosophy*, London 1958.

Sein Entschluss, eine der vornehmsten Damen der Stadt „unterzukriegen“ („venir au dessus“) gründet keinesfalls auf sentimentalromantischen Vorstellungen von Liebe, sondern präsentiert sich als handfestes Unternehmen („il entreprint“), das es erfolgreich zu absolvieren gilt. Diese implizit kriegerische Bedeutungsnuance von „venir au dessus“ unterstützt die wiederholte Verwendung dieses Ausdrucks fünf Kapitel später, als Panurge im Hinblick auf den bevorstehenden Krieg die anzuwendende Kriegslist mit seinen Kameraden wie folgt bespricht:

- Mais, dist Panurge, il vault mieulx penser de nostre affaire un peu, et par quel moyen nous pourrons venir au dessus de noz ennemys. (XXVI, 306)

Panurge unterscheidet sprachlich also nicht, ob er im Begriff ist, einen kriegerischen Feind oder eine Frau zu ‚erobern‘,¹³⁷ beide Male steht die Idee des Besiegens bzw. Eroberns im Vordergrund, wenn auch im erotischen Kontext das „venir au dessus“ aufgrund des metaphorisch evozierten Bildes einen eindeutig obszönen Beigeschmack hat.

3.1.1 Panurge, oder der Diskurs des ‚Anderen‘

Panurges Sprachgebrauch ist ‚anders‘, oder wie Schwartz pointiert formuliert: „In *Pantagruel*, Panurgian discourse is a negative, socially marginal, subversive, obscene and scatological counter-discourse [...].“¹³⁸

Dieser spezifisch panurgische Gegendiskurs lässt sich exemplarisch bei seinem (verbalen) Liebesabenteuer mit der Pariser Dame herausarbeiten. Panurge situiert hierbei seinen Gegendiskurs auf der Folie des herrschenden Liebesdiskurses der Zeit, der von den beiden aus Italien importierten Strömungen des Renaissance-Neuplatonismus und des

¹³⁷ In der deutschen Sprache ist die metaphorische Verwendung der einstigen militärischen Bezeichnung mittlerweile in den allgemeinen Sprachgebrauch übergegangen, wo es die Eroberung eines Herzens durch einen anderen Menschen (ohne dass diese eroberte Person die Absicht hatte, ihr Herz zur Verfügung zu stellen) bezeichnen kann. Ein prominentes literarisches Beispiel, das diese Übernahme noch explizit reflektiert, ist Heinrich v. Kleists „Marquise von O...“ (1808), wo es heißt: „Alle kamen darin überein, dass sein [des Grafen F.] Betragen sehr sonderbar sei, und dass er Damenherzen durch Anlauf, wie Festungen, zu erobern gewohnt scheine.“

¹³⁸ Jerome Schwartz, *Irony and ideology in Rabelais: Structures of Subversion*, Cambridge 1990, 38.

Petrarkismus gekennzeichnet war.¹³⁹ Das zugrunde liegende Kontrastprogramm als solches wird vom Erzähler in Gestalt jener „dolens contemplatif amoureux de Karesme, lesquelz point à la chair ne touchent“ eigens hervorgehoben:

De fait, laissant un tas de longs prologues et protestations que font ordinairement ces dolens contemplatif amoureux de Karesme, lesquelz point à la chair ne touchent, luy dict un jour.

« Ma dame, ce seroit bien fort utile à toute la republicque, delectable à vous, honneste à vostre lignée et à moy necessaire, que feussiez couverte de ma race, et le croyez, car l'experience vous le demonstrera. » (XXI, 291f.)

Seine Anrede beginnt Panurge ganz im Stile der antiken Redelehre mit dem Verweis auf das ‚utile‘¹⁴⁰ seines Begehrens („ce seroit bien fort utile“): Es sei der Staatsräson dienlich, der Dame und ihrem Geschlecht ehrenvoll, und nicht zuletzt ihm ein dringendes Anliegen, mit ihr das Bett zu teilen. Dabei fällt auf, dass der scheinbar gesellschaftliche Nutzen sukzessive eingeschränkt wird, um schließlich Panurges tatsächlichen, rein egoistischen Bedürfnissen Platz zu machen. Und so erweist sich nicht nur der eigentliche Inhalt von Panurges Anrede an die Dame von entfesselnder Eindeutigkeit, indem er sie ohne Umschweife um ein gemeinsames Bettabenteuer bittet, auch bei der Wahl seiner Worte bekennt Panurge sich zu einer klaren Referentialität („que feussiez couverte de ma race“). Durch den abrupten Wechsel in das biologische Bezeichnungssystem („durch meine Rasse gedeckt werden“) reduziert er den sexuellen Akt einerseits auf das rein tierisch-instinktive, zum anderen stellt dieser Sprachgebrauch gegenüber einem Menschen natürlich eine besondere Obszönität dar.

¹³⁹ Ausführlicher hierzu vgl. Henri Weber, *La Poésie amoureuse de la Pléiade*, in: Übersetzungen und Nachahmung im europäischen Petrarkismus – Studien und Texte, hrsg. von Luzius Keller, Stuttgart 1974, 42ff. Aufschlussreich ist in diesem Zusammenhang auch die Analyse von Giordani, die die erste Begegnung von Panurge und der Pariser Dame hinsichtlich der Einflüsse des Platonismus und Petrarkismus unter dem Aspekt ihrer parodisierenden Aufnahme untersucht. Françoise Giordani, *Quelques remarques sur l'art de la parodie chez Villon et Rabelais: Deux pastiches de la psychologie et du style amoureux dans le Lais et Pantagruel, Mélanges de langue et littérature françaises offerts à Pierre Jonin*, Aix-en-Provence 1979, 274-285.

¹⁴⁰ Hier scheint die berühmte Horazsche Fomel mit ihrem Verweis auf den Nutzen der Dichtkunst („aut prodesse volunt aut delectare poetae“, *Ars poetica*, v.333) durch.

Panurges Appell an die Dame fällt schließlich umso mehr aus der Norm, als er mit der expliziten Bezugnahme auf seine männliche Potenz ein deutliches Kontrastprogramm zu den Gefühlsergüssen jener neuplatonischen Liebesmartyrer („amants martyrs“) mit ihrem Enthaltensamkeitsdiktat („lesquelz point à la chair ne touchent“) schafft. Metanarrativ betrachtet ist hier ein intertextueller Seitenhieb auf den Liebesdiskurs der neuplatonischen Dichtungstradition nicht zu überhören.

Panurge bietet somit bei seiner ersten Begegnung mit der Dame sogleich die Etablierung einer alternativen, transgressiven Sprache an, die aber von der Gesprächspartnerin nicht verstanden und dementsprechend abgewiesen wird:

La dame, à ceste parolle, le reculla plus de cent lieues, disant, « Meschant fol vous appertient il me tenir telz propos? A qui pensez vous parler? Allez, ne vous trouvez jamais devant moy, car si n'estoit pour un petit, je vous feroys couper bras et jambes. (XXI, 292)

Panurges andersartige Form des Sprechens („à ceste parolle“) wird von der Dame in ihrer Replik gleich zweifach („telz propos“, „parler“) thematisiert. Sie realisiert somit die Andersartigkeit seines Sprechangebots, wobei ihre Negativmarker auf eine ablehnende Haltung verweisen. Die Ungewöhnlichkeit von Panurges Diskurs verleitet die Dame gar zur drastischen Drohung, Panurge alle Extremitäten („coupper bras et jambes“) abschneiden zu lassen. Bei ihrer Androhung vergisst die Pariser Dame allerdings ein zentrales, für Panurges zuge dachte Kastration aber wesentliches ‚Glie d‘: „[...] rendering him, ironically, more like that phallus which is the signifier of his discourse.“¹⁴¹ Das angedrohte Szenario erweist sich somit als Freudscher Versprecher, den Panurge auch als solchen entlarvt und sogleich die gescheiterte Kastrationsandrohung als erneuten Vorwand benutzt, um auf den Vorzügen seiner (noch verbliebenen) „longue braguette“ zu insistieren:

- Or (dist il) ce me seroit bien tout un d'avoir bras et jambes coupez, en condition que nous fissons, vous et moy, un transon de chere lie, jouans des manequins à basses marches: car (monstrant sa longue braguette) voicy maistre Jean Jeudy: (XXI, 292)

¹⁴¹ Carla Freccero, Damning haughty dames: Panurge and the Haulte Dame de Paris (Pantagruel 14), in: *Journal of Medieval and Renaissance Studies* 15 (1985), 59.

Nachdem die Dame aber weiterhin auf Distanz bleibt, d.h. keine Einwilligung in Panurges Angebot einer transgressiven Liebessprache zeigt, ändert Panurge seine Taktik und begibt sich in die Sprecherrolle einer Liebeskonzeption, bei der die distanzierende Haltung der Geliebten von jeher ein konstitutives Merkmal ist: Panurge beginnt zu „petrarkisieren“¹⁴².

- Ho (dist il) vous n'estez tant male, que vous dictez, non, ou je suis bien trompé à vostre physionomie: car plus tost la terre monteroit es cieulx et les haulx cieulx descendroyent en l'abisme et tout ordre de nature seroyt parverty qu'en si grande beaulté et elegance comme la vostre, y eust une goutte de fiel ny de malice. L'on dict bien que à grand peine veit on jamais femme belle, qui aussi ne feust rebelle: mais cella est dict de ces beaultez vulgaires. La vostre est tant excellente, tant singuliere, tant celeste, que je croy que nature l'a mise en vous comme un parragon pour nous donner entendre combien elle peut faire quand elle veult employer toute sa puissance et tout son sçavoir.

« Ce n'est que miel, ce n'est que sucre, ce n'est que manne celeste, de tout ce qu'est en vous. C'estoit à vous à qui Paris devoit adjuger la pomme d'or, non à Venus non, ny à Juno, ny à Minerve: car oncques n'y eut tant de magnificence en Juno, tant de prudence en Minerve, tant de elegance en Venus, comme y a en vous. O dieux et deesses celestes, que heureux sera celluy à qui ferez celle grace de ceste cy accoller, de la baiser et de frotter son lart avecques elle. Par Dieu, ce sera moy, je le voy bien, car desjà elle me ayme tout à plein, je le congnoys, et suis à ce predestiné des phées. Doncques, pour gaagner temps boute-poussenjambions. » (XXI, 292f.)

Gemäß dem festen Motivkanon des Petrarkismus stimmt Panurge dabei den topischen Lobpreis auf die unvergleichliche Schönheit der Geliebten an. Dabei spielt er zunächst mit dem Oppositionspaar der engseligen Schönheit der geliebten Dame als Ausdruck von höchster Tugend auf der einen Seite und ihrer abgründigen Feindschaft auf der anderen Seite:

car plus tost la terre monteroit es cieulx et les haulx cieulx descendroyent en l'abisme, et tout ordre de nature seroyt parverty qu'en si grande beaulté et elegance comme la vostre, y eust une goutte de fiel ny de malice.

Entsprechend der platonischen Physiognomiegesetzlichkeit, der zufolge die körperliche Erscheinung ein Abbild des Seelenzustands ist (Schön-

¹⁴² Gemäß Hoffmeister soll hier die Unterscheidung von ‚petrarkisch‘ als die Bezugnahme auf Petrarca selbst und ‚petrarkistisch‘ als die Bezugnahme auf die „Nachahmer Petrarcas“ getroffen werden. Vgl. Gerhart Hoffmeister, *Petrarkistische Lyrik*, Stuttgart 1973, 1ff.

heit - Tugend), hebt Panurge die auffallende Widersprüchlichkeit hervor, dass die Schönheit der Dame unmöglich als Hülle für derartige Bösartigkeit fungieren könne. Dabei greift er mittels einer Adynatonkette auf den antiken Topos der verkehrten Welt („tout ordre de nature seroyt parverty“) zurück, der durch das formale Grundprinzip der Adynata die Schönheit der Dame gerade durch den explizit geführten Wahrscheinlichkeitsvergleich mit etwas Unmöglichem veranschaulicht.¹⁴³

Als nächstes bemüht Panurge den traditionellen ‚Schönheitskatalog‘ und unterstreicht mithilfe des Natura-Topos¹⁴⁴ die in der vollendeten Gestalt der Pariser Dame vollbrachte Meisterleistung der Natur:

La vostre [beauté] est tant excellente, tant singuliere, tant celeste, que je croy que nature l'a mise en vous comme un parragon pour nous donner entendre combien elle peut faire quand elle veult employer toute sa puissance et tout son sçavoir.

Die Natur als Bildnerin des schönen Menschen habe somit all ihr Wissen und Können („toute sa puissance et tout son sçavoir“) eingesetzt, um dieses musterhafte Wesen zu erschaffen. Auch dieses Dichtungselement petrarkistischer Motivik hat seinen Eingang in die zeitgenössische Lyrik der Pléiade gefunden.¹⁴⁵ Den Ausnahmecharakter des geliebten Wesens unterstreicht in stilistischer Hinsicht die dreifache hyperbolische Anaphernreihung („tant excellente, tant singuliere, tant celeste“), wobei der petrarkische Subtext über die semantische Nähe des himmli-

¹⁴³ Das Adynaton und mit ihm der Topos der verkehrten Welt gilt als beliebte petrarkistische Stilfigur und hat über den Gedichtzyklus *Délie* (1544) von Maurice Scève seinen Eingang in den französischen Petrarkismus gefunden: „Plus tost seront Rhosne, et Saone desjointz, / Que d'avec toy mon cœur se desassemble: / Plus tost seront l'un, et l'autre Mont jointz, / Qu'avecques nous aulcun discord s'assemble.“ (XVII, v.1-4), Maurice Scève, *Délie - objet de plus haulte vertu*, hrsg. von Gérard Defaux, Genf 2004, 12.

¹⁴⁴ Der rhetorische Topos „Natur als Bildnerin des schönen Menschens“ schreibt der Natur die Möglichkeit zu, herausragende Menschen mit ausgefeilter körperlicher Schönheit auszustatten. Vgl. ausführlich hierzu Ernst Robert Curtius, *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*, Bern 1969, IX §8.

¹⁴⁵ So z. B. bei Ronsard, *Amours de Cassandre* (1552), V: „L'art, la Nature, & les Astres encore / Les Elements, les Graces, & les Dieux / Ont prodigué le parfait de leur mieux, / Dans son beau jour qui le nostre decore.“ (v.5-8), ebs. II (v.1-4). Pierre de Ronsard, *Les Amours*, hrsg. von Marc Bensimon und James L. Martin, Paris 1981, 61 und 59.

schen Ursprungs („celeste“)¹⁴⁶ noch durchscheint. Auch die nächste, wiederum dreigestaltige Vergleichskette insistiert auf der Schönheit der Dame, wobei das Tertium comparationis über die berühmte Süßlichkeit gebildet wird: „Ce n'est que miel, ce n'est que sucre, ce n'est que manne celeste, de tout ce qu'est en vous.“¹⁴⁷ Wie sehr dieses Ausdrucksschema an die petrarkistische Liebeskonzeption gebunden ist, zeigt eine spätere, ironisch-parodisierende Aufnahme von Du Bellay in seiner Epître „A une Dame“.¹⁴⁸

Zum topischen Lobpreis der Geliebten gehörte es ferner, die Frau mit Blick auf den mythologischen Schönheitsstreit zwischen den drei Göttinnen Juno, Minerva und Venus als Inkarnation aller in den jeweiligen Göttinnen personifizierten Ideale zu verehren. So auch Panurge, der gewissermaßen als zweiter Paris seiner Pariser Dame den goldenen Siegerapfel zugestehen will:

C'estoit à vous à qui Paris devoit adjuger la pomme d'or, non à Venus non, ny à Juno, ny à Minerve: car oncques n'y eut tant de magnificence en Juno, tant de prudence en Minerve, tant de elegance en Venus, comme y a en vous.

Anders aber als der in platonisch-fatalistischer Haltung ergebene Typus des petrarkistischen Geliebten öffnet Panurge seine vorgebrachte Liebeskonzeption zunehmend zugunsten eines sinnlicheren Petrarkismus auf der Folie der *Anthologia Graeca*:

¹⁴⁶ Das Attribut „himmlisch“ ist bei Petrarca fest an die Darstellung der Angebeteten gebunden, vgl. die hohe Frequenz im *Canzoniere*: „spirto celeste“ (90, v.12), „habito celeste“ (200, v.7), „l'andar celeste“ (213, v.7), „celeste cantar“ (220, v.10), „habito celeste“ (228, v.10), „celeste lume“ (230, v.1), „celeste portamento“ (268, v.58). Francesco Petrarca, *Canzoniere*, hrsg. von Marco Santagata, Mailand 1996.

¹⁴⁷ In den *Amours de Cassandre* (1552) wird das lyrische Ich die Schönheit Kassandras mit einer Speise vergleichen, die den Göttern würdig ist (X): „Je pais mon cuœur d'une telle ambrosie, / Que je ne suis à bon droit envieux / De ceste là qui le pere des dieux / Chez l'Ocean friande resasie.“ (v.1-5), Pierre de Ronsard, *Les Amours*, hrsg. von Marc Bensimon und James L. Martin, Paris 1981, 63.

¹⁴⁸ „J'ay oublié l'art de petrarquizer. / Je veulx d'amour franchement deviser / Sans vous flater, & sans me deguiser. / Ceulx qui font tant de plaintes / N'ont pas le quart d'une vraye amytié, / Et n'ont pas tant de peine la moitié, / Comme leurs yeulx, pour vous faire pitié / getent de larmes feintes. [...] De voz douceurs, ce n'est que sucre & miel, / De voz rigueurs n'est qu'aloës & fiel, / De voz esprits, c'est tout ce que le ciel / Tient de graces encloses.“ (v.1-24). Joachim Du Bellay, *Œuvres poétiques IV*, hrsg. von Henri Chamard, Paris 1934, 206.

O dieux et deesses celestes, que heureux sera celluy à qui ferez celle grace de ceste cy accoller, de la baiser et de froter son lart avecques elle.

Nach einer traditionellen Apostrophe, in der Panurge in Anlehnung an das prominente Sujet des Kusses („de la baiser“)¹⁴⁹ die Götter auf die Erfüllung seines eigentlichen, sinnlichen Verlangens drängt, kommt es unversehens zu einem Stilbruch. Denn an Panurges geäußertes Begehren, die Geliebte berühren zu wollen, schließt sich das vulgäre Synonym „de froter son lart avecques elle“ („seinen Speck an ihr reiben“) an, so dass die zuvor ästhetisch vermittelte Komponente plötzlich durch einen vulgären Ausdruck unterlaufen wird. So endet Panurges Exkurs in den petrarkistischen Liebesdiskurs ebenso unvermittelt, wie er begonnen hat, nämlich mitten in der Syntax, um wieder Platz für die ihm eigene, transgressive Liebessprache zu machen.

Als Retardationsmoment scheint dieser Diskursrückfall somit schon am Ende der Apostrophe durch, der endgültige Bruch dominiert hingegen den kompletten letzten Satz: „Doncques, pour gaigner temps bouttepoussenjambions.“ („Also keine Zeit verloren, frisch auf, stoß zu, hurtig, wagen wir den Ritt, und jetzt aufgesessen.“¹⁵⁰) Nichtsdestotrotz präsentiert sich die Rückkehr zum spezifisch Panurgischem Liebesdiskurs aber auch als eine was die Textkohärenz betrifft vollendete, schließlich nimmt die abschließende „Einladung zum Ritt“ das anfängliche „unterkriegen“ („venir au dessus“) gekonnt wieder auf.

Panurges sprachlicher Abstecher in den konventionellen Liebesdiskurs der Zeit stellt neben seinem ersten, transgressiven Kommunikationsangebot an die Frau somit einen weiteren Verständigungsversuch aus seinem Werbungskonzept dar. Allerdings erweist sich dieser Ver-

¹⁴⁹ Das der *Anthologia Graeca* entlehene Sujet des Kusses hat über die *Basia* des niederländischen Dichters Johannes Secundus (eigentlich Johann Nico Everaerts) seinen Eingang in die Lyrik der Pléiade gefunden. Demerson führt Panurges Allusion auf einen gängigen antiken Bezugstext der Zeit zurück, nämlich auf Rufinus Epigramm aus der *Anthologia Graeca* (Epigr. Amat. 94): „Seligkeit / Augen hast du wie Hera, o Melite, Hände wie Pallas, / Füße wie Thetis und hast Brüste, wie Kypris sie hat. / Glücklich, wer dich erblickt, o selig, wer lauschend dir zuhört, / Halbgott, wer küssen dich darf, Gott, wer als Weib dich besitzt.“ Vgl. Rabelais, *Œuvres complètes*, hrsg. von Guy Demerson, Paris 1995, 432.

¹⁵⁰ So der Wortlaut der vergleichsweise gelungenen Übertragung ins Deutsche durch Widmer: François Rabelais, *Gargantua und Pantagruel*, Bd. 1, hrsg. von Walter Widmer und Karl August Horst, München 1968, 438.

such als bloße Inszenierung, dessen parodistische Verwendungsabsicht schnell offenbar wird. Der Übergang zwischen der transgressiven Liebessprache Panurges und der petrarkistischen Liebessprache geschieht unvermittelt und erzielt durch die brusken Wechsel starke stilistische und inhaltliche Kontraste. Aber auch der petrarkistische Diskurs in sich weist keine Homogenität auf. Eine erste Bruchstelle zeigt der unverhofft stattfindende Rückgriff auf das volkstümliche Sprichwort *Veit on jamais femme belle, qui aussi ne feust rebelle*, das im Kontext von Platons Seelenlehre für einen plötzlichen Stilabfall sorgt. Für den zweiten, endgültigen Bruch sorgt schließlich das Ende von Panurges Exkurs, das sowohl sprachlich als auch inhaltlich die Rückkehr zur transgressiven Liebessprache Panurges ankündigt.

Nicht nur inhaltliche Brüche höhlen den petrarkistischen Diskurs von Panurges Rede aus, auch in stilistischer Hinsicht öffnen die zahlreichen und sichtbar bemühten Hyperstilisierungen (z.B. die dreigestaltigen Hyperbeln) der Parodie das Ventil. Auf einer metanarrativen Ebene lässt sich diese Überstrapazierung wohl als kritischer Seitenhieb Rabelais' auf die zeitgenössische Dichtung und ihre oft nur allzu bemühte *Imitatio* der antiken Dichter verstehen.

Bei dieser offensichtlichen Stilmischung¹⁵¹, die sich durch die kontrastreiche Gegenüberstellung der petrarkistischen Liebessprache auf der einen und Panurges Liebesdiskurs auf der anderen Seite ergibt, entstehen naturgemäß komische Effekte beim Lesen. Eine weitere Pointe ergibt sich, wenn man die dichtungspoetologische Ebene berücksichtigt. Bei Petrarca ist die Dichtung nicht zuletzt Mittel zur Überwindung der Liebesqual, Sublimierung und Erhöhung des Sprecher-Ichs selbst. Panurge ist von alldem weit entfernt. Er trennt den Frauenpreis als Einzelkomponente aus dem Petrarkischen System heraus, um mittels seiner schmeichlerischen Rede die Dame gnädig zu stimmen und ihre Gunst zu erlangen. Dazu bedient er sich des petrarkistischen Ausdrucksschemas ja gerade nicht in der Absicht, den status quo der unerreichbaren Schönen zu belassen, sondern um ihn aufzubrechen. Inso-

¹⁵¹ Der Effekt dieses abrupten Stilbruchs erinnert innerhalb der Erzählung an jenen sprachlichen Wechsel, den auch schon Gargantua – „veuf et rhéteur“ nach Badebecs Tod anstimmt (*Pantagruel* III, 225f.) Vgl. hierzu: Gérard Defaux, Gérard Defaux, *Pantagruel et les sophistes. Contribution à l'histoire de l'humanisme chrétien au XVIème siècle*, Den Haag 1973, 178f.

fern führt Panurges Rede die Poetologie des petrarkischen Dichtung ad absurdum, indem er etwas zu erreichen versucht, das innerhalb dieses Systems nicht möglich ist, mithin die körperliche Erfüllung seiner Wünsche.

Während Panurge der Dame somit ein sprachlich wie inhaltlich eindeutiges Angebot unterbreitet, reagiert diese mit steifer Zurückhaltung. Inwieweit diese Haltung auf persönlich gefühlter Abneigung beruht, sei dahingestellt; festzuhalten ist hingegen, dass die Dame mit ihrer schroffen Zurückweisung genau jene Haltung einnimmt, die ihr ihre gesellschaftliche Position als ‚haulte dame de Paris‘ vorgibt, sie hat abweisend und spröde zu sein. Nichtsdestoweniger stellt die Tatsache, dass sie auf Panurges Rede verbal reagiert, schon einen Regelverstoß dar. Erst ein vollständiges Nichtbeachten, d.h. Schweigen, wäre eine genuine Form der Ablehnung gewesen. Insofern ist es zweitrangig, ob ihre Repliken auf Panurges Anfrage durchwegs negativ ausfallen („Meschant fol“ oder „Allez, meschant, allez“), zumal sie einmal inhaltlich gleichsam Zustimmung signalisiert, wenn sie bei ihrer rüden Kastrationsandrohung das wesentliche Gliedmaß übergeht.

Doch nicht nur ihre Worte, auch ihre Gestik strafen die vorgeblich ablehnende Haltung der Dame Lügen. Am Ende der ersten Begegnung versucht Panurge die Dame zu umarmen, sie hingegen gibt vor, die Nachbarn um Hilfe zu rufen: „Et la vouloit embrasser, mais elle fist semblant de se mettre à la fenestre pour appeller les voisins à la force.“ (XXI, 293). In dem Augenblick, als Panurges Gestik ähnlich alternativ und transgressiv wie seine Anrede wird, rekurriert die Dame zwar erneut auf den konventionellen Verhaltenskodex, indem sie spröde Zurückhaltung übt und seinen Umarmungsversuch schroff abweisen will; ihr vorgeblicher Hilferuf („elle fist semblant“)¹⁵² gestaltet sich jedoch als Gratwanderung zwischen der sozialen Konvention und ihrem möglichen Eigeninteresse. Dadurch, dass sie das Scheinbare ihrer Aktion

¹⁵² Hier müssen auch die härtesten Kritiker von Panurges moralischem Verhalten eingestehen, dass das Verhalten der Dame zumindest als ambivalent zu charakterisieren ist. Vgl. beispielsweise Rigolot: „The lady’s attitude thus involves a degree of complicity, which fits perfectly with the male-coded misogyny of the story (the so-called realism) but contradicts her portrayal as an innocent victim and Christlike figure.“, François Rigolot, Rabelais, Misogyny, and Christian Charity, in: Publications of the Modern Language Association 109 (1994), 234.

bloßlegt, unterläuft sie die Erstbedeutung (Zurückweisung) ihrer ablehnenden Gestik und kommuniziert Panurge mittels einer Zweitbedeutung (vorgetäuschte Zurückweisung) potentiell Interesse. Ihr versuchter Alarm ist somit aufgrund seiner offensichtlichen ‚Als-ob‘-Attitüde ähnlich ambivalent in seinem Deutungsspektrum wie schon ihre dialogisch gehaltenen Repliken. Insofern verlässt die Pariser Dame bei ihrer ersten Begegnung mit Panurge nicht nur durch die Tatsache ihres verbalen Antwortens das sichere Terrain einer eindeutigen Ablehnungshülle, auch ihre Gestik signalisiert zumindest zweideutiges Interesse an der von Panurge erschaffenen Werbungssituation.

3.1.2 Panurges Liebesdiskurs und die Zwänge des sakralen Raums

Panurges nächster Versuch führt ihn in die Kirche. Zur Stunde, an der die Dame für gewöhnlich die Messe besucht, macht er ihr am Eingang zur Kirche seine Aufwartung: „A l'entrée, luy bailla de l'eau beniste, se enclinant parfondement devant elle,“ (XXI, 293).

Bezeichnend ist hierbei die Umkodierung der religiösen Gestik, denn die an diesem Raum für gewöhnlich Gott zugewiesenen Ehrbezeugungen werden von Panurge in Aufwartungen für die ‚Geliebte‘ umfunktioniert. So verneigt er sich tief vor seiner Dame, während er ihr das Weihwasser reicht. Das an diesem Ort waltende Kommunikationsverbot übergeht Panurge kurzerhand, indem er sich dicht neben sie kniet und zum zweiten Anlauf ansetzt:

- « Ma dame saichez que je suis tant amoureux de vous que je n'en peuz ny pisser ny fianter, je ne sçay comment l'entendez. S'il m'en advenoit quelque mal, que en seroit il ?
 - Allez (dist elle) allez, je ne m'en soucie: laissez moy icy prier dieu.
 - Mais (dist il) equivocquez¹⁵³ sur À *beaumont le Viconte*.
 - Je ne sçauroys, dist elle.
 - C'est (dist il) à *beau con le vit monte*. Et sur cella priez dieu qu'il me doint ce que vostre noble cueur desire, et me donnez ces patenostres par grace.
 - Tenez (dist elle) et ne me tabustez plus. » (XXI, 293)

¹⁵³ Derartige erotische Wortspiele waren häufig in der Literatur der Zeit, die Edition Michel verweist hier exemplarisch auf Marots 2^e *épitre du coq-à-l'âne*. Rabelais, Pantagruel, hrsg. von Pierre Michel, 210.

Panurge erhält somit sein Kommunikationsangebot von der ersten Begegnung aufrecht, mit der Dame eine neue, vom üblichen Liebesdiskurs abweichende Sprache zu etablieren, indem er wiederum auf eine unverfälschte Direktheit sowohl auf der Bezeichnungsebene wie auch Referenzebene besteht: „weder „pissen“ (pisser) noch „kacken“ (fianter) könne er vor lauter Verliebtheit. Dabei konterkariert er natürlich den Topos des Verliebten, dem in seiner Liebesnot jeglicher Appetit vergangen ist, bzw. zum zweiten Mal jene „dolens contemplatif amoureux de Karesme, lesquelz point à la chair ne touchent“, wobei die Enthaltsamkeit der schüchternen Fastenliebhaber hier nicht, wie zuvor, auf den Sexualakt, sondern auf den konkreten Fleischverzehr Bezug nimmt. Die Kontrafaktur wird umso so gravierender, als der Erzähler im Anschluss an die erfolglose erste Begegnung zu berichten weiß, dass Panurge einen überaus gesunden Appetit bzw. geregelten Stuhlgang hatte: „et n'en fist oncques pire chiere“ („und schiß nichtstdestotrotz nicht weniger“). Anders als beim vorherigen Mal aber thematisiert Panurge erstmals auf einer Metaebene den Sprachcode im Hinblick auf seine Transparenz, d.h., er ist sich nicht sicher, ob die Dame den ihr angebotenen Diskurs versteht und sein Kommunikationsangebot annimmt: „je ne sçay comment l'entendez“.

Die Reaktion der Dame jedoch besteht in erneuter Ablehnung, indem sie ihn einerseits gemäß den Vorstellungen der konventionellen Liebessprache zurückweist und andererseits auf die an diesem Ort waltenden religiösen Normen verweist, die das Konversationsverbot nur mit einer Ausnahme aufheben, nämlich beim Gebet als der Kommunikation des Gläubigen mit Gott: „Allez (dist elle) allez, je ne m'en soucie: laissez moy icy prier dieu.“ Mit dieser Antwort bricht die Dame aber zweifach mit der Norm. Denn in den Kategorien der Liebessprache stellt das scheinbare Desinteresse an Panurges Leid („je ne m'en soucie“) nur einen Topos dar, den die Dame durch den Akt ihres Antwortens schon selbst konterkariert. Und auch die angebliche Dringlichkeit einer anderen, dem Ort gebührenderen Kommunikation („laissez moy icy prier dieu“) erhält durch das deiktische Signal des „icy“ eine verräterische Doppeldeutigkeit, die ein möglicherweise zuvorkommenderes Verhalten außerhalb dieses Ortes in Aussicht stellt. Die Gegenrede der Dame ist

also nur vorgeblich ablehnend, im Grunde jedoch dialogisch und mehrdeutig, was von Panurge auch dementsprechend gedeutet wird.

Auf der Basis eines erotischen Schüttelreims nämlich schlägt er ihr sogleich einen authentischeren Gebetsinhalt („Et sur cella priez dieu“) vor, und entlarvt ihre Ausflucht ins Gebet als nur vorgeschobenen Vorwand, wie er auch den von ihr geschaffenen Deutungsfreiraum nutzt und zu seinen Gunsten („qu'il me doint ce que vostre noble cuer desire“) auslegt. Er überführt demnach die von der Dame implizit angebotene Zweideutigkeit in eine ihm gefällige Eindeutigkeit und versucht mithilfe seiner nächsten Forderung, die Richtigkeit seiner Auslegung zu überprüfen, indem er sie um ein traditionelles ‚Liebespfand‘ in diesem Fall ihren Rosenkranz bittet: „[...] et me donnez ces patenostres par grace“. Die Dame glaubt hiermit eine Möglichkeit gefunden zu haben, Panurge endgültig loszuwerden, übersieht aber, dass sie mit dem Gewähren eines Liebespfands in den Kategorien der üblichen Liebesprache schon partielles Einverständnis signalisiert. Sie überlässt ihm somit ihren Rosenkranz, den Panurge jedoch weder standesgemäß entgegen-,nimmt‘ („mais Panurge promptement tira un de ses cousteaux et les couppa tresbien“) ¹⁵⁴ noch traditionsgemäß aufbewahrt („et les emporta à la fryperie“; XXI, 293). Die unsachgemäße Behandlung Panurges spiegelt aber nichts anderes als die bisherige Zweckentfremdung des Rosenkranzes wider, die dieser normalerweise im Dienst der kirchlichen Liturgie stehende Gegenstand in den Händen der Pariser Dame schon längst erfahren hat: „[...] car c'estoit une de ses contences à l'eglise.“ (XXI, 293). Der Rosenkranz wird demnach sowohl im Gebrauch der Pariser Dame als auch bei Panurge seiner ursprünglichen sakralen Funktion beraubt und wahlweise als Ziergegenstand, Zahlmittel oder aber nicht zuletzt als Liebespfand eingesetzt.

Bei ihrer zweiten Begegnung schafft die Pariser Dame ein weiteres Mal trotz oder gerade wegen ihrer Gegenreden nolens volens Deutungs-

¹⁵⁴ Ausgehend von dem Befund, dass das Messer hier zusätzlich konnotativ mit ‚Phallus‘ besetzt ist (vgl. „voulez vous mon cousteau ? - Non, non, dist elle. - Mais (dist il) à propos, il est bien à vostre commendement, corps et biens, tripes et boyaulx.“ XXI, 293), liest Freccero diese Stelle als „gesture of symbolic rape“, insofern als Panurges mit seinem Messer (Phallus) den Rosenkranz der Dame als Liebespfand kurzerhand sich selbst einverleibt. Vgl. Carla Freccero, *Damning haughty dames: Panurge and the Haulte Dame de Paris (Pantagruel 14)*, in: *Journal of Medieval and Renaissance Studies* 15 (1985), 61.

freiräume, die Panurge als Meister der Kommunikation sogleich zu seinen Gunsten auszunutzen weiß. Diese Mehrdeutigkeit wird jedoch spätestens in dem Augenblick hinfällig, als die Dame Panurge ihren Rosenkranz als Liebespfand überlässt, denn auch in den Kategorien des traditionellen Liebesdiskurses wiegt eine Handlung weitaus schwerer als alle bislang sprachlich vorgebrachten Gegenargumente.

Die Ablehnungshülle der Dame wird somit durch den Akt des Handelns in ihr Gegenteil verkehrt und kann durchaus als Inausichtstellen ihres potentiell vorhandenen Interesses verstanden werden.

3.1.3 Panurges dritte ‚Versuchung‘

Bei seinem dritten und letzten Versuch, von der Dame ein Einverständnis zu bekommen, dominieren Panurges materiell eingefärbte Überredungskünste. So taucht der Verehrer nach dem Essen erneut bei der Dame auf, einen großen Beutel voller Rechen- und Spielpfennigen in seinem Ärmel, und wendet sich wie folgt an sie:

« Lequel des deux ayme plus l'autre, ou vous moy, ou moy vous ? »

A quoy elle respondit:

« Quant est de moy je ne vous hays point: car comme dieu le commande: je ayme tout le monde.

- Mais, à propos (dist il) n'estez vous amoureuse de moy ?

- Je vous ay (dist elle) jà dict tant de foyes que vous ne me tenissiez plus telles parolles, si vous m'en parlez encores, je vous monstreray que ce n'est à moy à qui vous devez ainsi parler de deshonneur. Partez d'icy, et me rendez mes patenostres, à ce que mon mary ne me les demande.

- Comment (dist il) ma dame voz patenostres ? Non feray par mon sergent, mais je vous en veux bien donner d'aultres, [...]. (XXI, 294)

Als ob man die Liebe quantitativ berechnen könne, fragt er seine Geliebte, wer den anderen denn nun mehr liebe („Lequel des deux ayme plus l'autre, ou vous moy, ou moy vous ?“), worauf die Dame wiederum mehrdeutig antwortet, indem sie das Gebot der christlichen Nächstenliebe vorschiebt: „Quant est de moy je ne vous hays point: car comme

dieu le commande, je ayme tout le monde.“¹⁵⁵ Diese Antwort lässt sich jedoch zweifach interpretieren.

Zum einen kann man die Dame erneut als devote Heuchlerin entlarven, die die christliche Caritas nur vorschiebt, d.h. den religiösen Diskurs lediglich funktionalisiert, um Panurge loszuwerden.¹⁵⁶

Andererseits sagt sie mit dieser Antwort nicht ‚Ja‘ und nicht ‚Nein‘. Ihre Gegenrede zeichnet sich somit durch gelungene Ambivalenz aus und erhebt sie als Gesprächspartnerin erstmals auf gleiche Augenhöhe mit Panurge. Denn dadurch, dass dieses Mal die Rede inhaltlich bewusst offen gestaltet ist, vermeidet sie genau jenen Konflikt, in den sie mit ihrer inhaltlich immer negativ markierten Gegenrede bislang geraten ist, insofern als der Akt des Antwortens per se schon als potentielle Zustimmung gedeutet werden konnte. Nichtsdesoweniger evoziert sie mit ihrer Ambivalenz natürlich sofort eine konkrete Gegenfrage bei Panurge, die dieser auch sogleich stellt („Mais, à propos (dist il) n'estez vous amoureuse de moy ?“), worauf die Dame in ihre vormalige Antworttechnik der expliziten Zurückweisung zurückfällt und gar versucht, die Handlung des gegebenen Liebespfands rückgängig zu machen.

Hierauf schlüpft Panurge ein letztes Mal in die Rolle des Versuchers¹⁵⁷ und bietet ihr mit Blick auf sein scheinbar mit Goldgulden

¹⁵⁵ Offensichtliche Bezugnahme auf das christliche Gebot der Nächstenliebe, vgl. Mt 22,39: „Ebenso wichtig ist das zweite [Gebot]: Du sollst deinen Nächsten lieben wie dich selbst.“

¹⁵⁶ Anders Freccero, ihrer feministischen Lesart zufolge handelt es sich eindeutig um einen verkannten Akt christlicher Barmherzigkeit: „Read from the narrator's (and Panurge's) point of view, the Lady's reply may seem hypocritical; yet it is a statement of Christian charity in the fullest sense.“ Carla Freccero, *Damning haughty dames: Panurge and the Haulte Dame de Paris* (Pantagruel 14), in: *Journal of Medieval and Renaissance Studies* 15 (1985), 61 und 65.

¹⁵⁷ Bei der dritten Begegnung von Panurge mit der ‚haulte dame de Paris‘ scheint Rigolots These, die drei Begegnungen in Anlehnung an die drei biblischen Versuchungen Jesu‘ durch den Teufel zu lesen, am meisten zu fruchten (Vgl. François Rigolot, *Rabelais, Misogyny, and Christian Charity*, in: *Publications of the Modern Language Association* 109 (1994), 227ff.) Folgende Bezüge seien laut Rigolot zwischen der dreigeteilten biblischen Versuchungsszene (Mt 4,1-11) und Panurges dreimaliger Ansprache an die Pariser Dame zu konstatieren: bei der ersten Versuchung kontrastiere die Replik Jesu, der Mensch lebe nicht nur vom Brot allein, mit Panurges Gleichsetzung vom himmlischen Manna und dem Sexualakt (sic!), bei der zweiten Versuchung erweise sich zum einen der jeweils parallel geführte Ortswechsel in den sakralen Raum (Tempel / Kirche) als signifikant, zum anderen sei die Weigerung der Dame, Panurges sexuellem Begehren nachzukommen, als intertextuelle Querant-

gefülltes Säckchen allerhand teure Edelsteine und wertvolle Stoffe zum Geschenk an:

« [...] en aymeriez vous mieulx d'or bien esmaillé en forme de grosses spheres, ou de beaulx lacz d'amours, ou bien toutes massives comme gros lingotz, ou si en voulez de Ebene, ou de gros Hyacinthes, de gros grenatz taillez avecques les marches de fines Turquoyses, ou de beaulx Topazes marchez de fins Saphiz ou de beaulx Balays à tout grosses marches de Dyamans à vingt et huyt quarres ? Non non, c'est trop peu. J'en sçay un beau chapellet de fines Esmeraudes marchées de Ambre gris, coscoté et à la boucle un Union Persicque gros comme une pomme d'orange: elles ne coustent que vingt et cinq mille ducatz, je vous en veulx faire un present: car j'en ay du content. »

Et de ce disoit, faisant sonner ses gettons comme si ce feussent escutz au soleil. « Voulés vous une piece de veloux violet cramoy si tainct en grene, une piece de satin broché ou bien cramoy si ? Voulez vous chaisnes, doreures, templettes, bagues ? Il ne fault que dire ouy. Jusques à cinquante mille ducatz, ce ne m'est rien cela. (XXI, 294)

Hier ließe sich mit Blick auf Bachtin von einer „karnevalesken Doppelstruktur“ sprechen,¹⁵⁸ schließlich entpuppt sich Panurges Prahlerci vor

wort auf die Worte des Verführers zu lesen, sich vom Tempel hinabzustürzen (also „nachzugeben“). Bei der dritten Versuchung ergeben sich in Bezug auf das Tertium comparationis der materiellen Verführung die größten Übereinstimmungen, während nämlich der Teufel Jesu alle Reiche der Welt in ihrer Pracht unter der Bedingung seiner Unterwerfung in Aussicht stellt, versucht Panurge die Dame mit Schmuck und edlen Stoffen zu verführen, wobei das biblische „Weg mit dir, Satan!“ dem „Partez d'icy“ erstaunlich nahe kommt. Wenn Rigolot in seinen Ausführungen den Vergleich auch bisweilen überstrapaziert, ist dennoch festzuhalten, dass eine grundsätzlich vorhandene intertextuelle Spielerei mit dem biblischen Versuchungsmodell nur schwer von der Hand zu weisen ist, wobei es aber nicht zwangsweise eine Rekurrenz auf das Neue Testament sein muss, da, so Defaux, auch die altbiblische Verführung Evas durch die Schlange (zumindest bei Panurges drittem Versuch) Pate habe stehen können. Vgl. Gérard Defaux, Gérard Defaux, Pantagruel et les sophistes. Contribution à l'histoire de l'humanisme chrétien au XVIème siècle, Den Haag (Archives internationales d'histoire des idées 63) 1973, 179.

¹⁵⁸ Vgl. in diesem Zusammenhang die viel zitierte Rabelaisstudie des russischen Wissenschaftlers Bachtin, der die Pentalogie insbesondere auf ihre zugrunde liegenden karnevalesken Strukturen hin untersucht und dementsprechend als Medium einer volkstümlichen Lachkultur interpretiert. Diesen „Vorgang der Übertragung des Karnevals in die Sprache der Literatur“ bezeichnet Bachtin als sog. „Karnevalisierung“. Michail M. Bachtin, *Literatur und Karneval. Zur Romantheorie und Lachkultur*, üb. und hrsg. von Alexander Kämpfe, Frankfurt a.M. 1985, 47. Sowie: Michail M. Bachtin, *Rabelais und seine Welt. Volkskultur als Gegenkultur*, üb. von Gabriele Leupold und hrsg. von Renate Lachmann, Frankfurt a.M. 1995. Auch wenn Bachtins Ansatz aus heutiger Sicht aufgrund seiner allzu einseitigen Fokussierung als überholt gelten muss, würdigt Hausmann seine Arbeit insgesamt als „fruchtbare[n] Irrtum“, der der Rabelaisforschung entscheidende Impulse gegeben hat. Vgl. Frank-Rutger Hausmann, *Rabelais' ‚Gargantua et Pantagruel‘ als Quelle mittelalterlicher Fest- und*

dem Hintergrund seiner wahren Intention als doppelte Täuschung: Einerseits ist das prall gefüllte Geldsäckchen des bekanntermaßen chronisch Geldlosen¹⁵⁹ ja lediglich mit Spiel- und Rechenpfennigen gefüllt und straft seine Aufschneiderei noch im gleichen Atemzug Lügen. Zum anderen versucht Panurge als Liebender zum wiederholten Mal, die traditionelle Liebessprache zu imitieren, indem er der Dame seines Herzens regelkonform Geschenke anbietet. Die Tatsache aber, dass er diese Geschenke nicht überreicht, sondern lediglich in Aussicht stellt, noch dazu ihren Wert ins Unermessliche („d'or bien esmaillé“, „de gros grenatz“, „de beaulx Topazes“, „de fins Saphiz“, „de beaulx Balays“, „de fines Esmeraudes“) steigert, entlarvt diesen Diskurswechsel als Pseudo-Kommunikation und bloße Kontrafaktur. Nicht so die Dame, der beim Hören dieser Worte der Mund wässrig wird („il luy faisoit venir l'eau à la bouche“).

Aber, die Dame widersteht: ein letztes Mal weist sie Panurges spezifisches Kommunikationsangebot („Tenez (monstrant sa longue braguette) voici maistre Jan Chouart qui demande logis.“) zurück, wie sie auch seinen letzten Umarmungsversuch abwehrt („et après la vouloit accoller. Mais elle commença à s'escrier, toutesfoys non trop hault.“). Nichtsdestoweniger scheint bei der Erzählerrede ein unterschwelliger Vorwurf durch, dass Schein und Sein der Dame nicht unbedingt übereinstimmen. Das „toutesfoys non trop hault“ erinnert nur allzu sehr an das „fist semblant“ der ersten Begegnung und mit dieser Unbestimmtheitsstelle überlässt es der Erzähler dem Leser ein weiteres Mal, die implizite Appellstruktur selbst aufzulösen.

Es besteht Konsens darüber, den Ausgang der dritten Begegnung in der Gesamtschau als endgültige Abfuhr für Panurge zu werten.¹⁶⁰ Es zeigt sich aber, dass nicht die Dame durch ein eindeutiges Signal diesen Korb aktiv erteilt (immerhin ist ihre letzte Reaktion erneut ambivalent), sondern der handelnde Part bei Panurge zu suchen ist, von dem es heißt, er würde nun endgültig sein „falsches Gesicht“ abnehmen:

Spieltradition, in: Feste und Feiern im Mittelalter, hrsg. von Detlef Altenburg, Jörg Jarnut und Hans-Hugo Steinhoff, Sigmaringen 1991, 338.

¹⁵⁹ „[Panurge] subject de nature à une maladie qu'on appelloit en ce temps-là *Faulte d'argent, c'est douleur non pareille*.“ (XVI, 272)

¹⁶⁰ Vgl. beispielsweise Jerome Schwartz, *Irony and ideology in Rabelais: Structures of Subversion*, Cambridge 1990, 39.

Adonques Panurge tourna son faulx visaige, et luy dist. « Vous ne voulez doncques aultrement me laisser un peu faire? Bren pour vous. Il ne vous appartient tant de bien ny de honneur: mais par Dieu, je vous feray chevaucher aux chiens. » (XXI, 295)

Es ist somit Panurge, der beschlossen hat, den Kommunikationsversuch als fehlgeschlagen zu bewerten und seine Konsequenzen daraus zu ziehen. Die Kommunikation ist deshalb als gescheitert anzusehen, weil die Dame sich weder auf Panurges spezifisches Kommunikationsangebot eingelassen hat, noch es ihr auf eindeutige Weise gelungen ist, es konsequent auszuschlagen. Panurges angedrohte Surrogathandlung, die Dame von den Hunden bespringen zu lassen, ist insofern bezeichnend, da eine außersprachliche Handlung nun den misslungenen Kommunikationsversuch ablösen soll.

Interessant ist hierbei, dass Panurges Problem der „failed communication“ als Problem des *Pantagruel* schlechthin gelten kann, wie Kotin anhand von vier Episoden nachzuweisen versucht.¹⁶¹ Dabei ist der Leitgedanke, dass das Beherrschen von Sprache allein noch keinen gelungenen Kommunikationsakt garantiert. So auch im Falle Panurges: Die Dame hat zwar seine Sprache auf der Bezeichnungsebene verstanden, ohne jedoch Panurges intendierte Bedeutungsebene richtig deuten zu können. Sein spezifisches Ausbrechen aus der traditionellen Liebessprache¹⁶² war vielmehr im Sinne eines zugegebenermaßen ungewöhnlichen Liebesangebots zu verstehen, das auf der Vorstellung von ‚Liebe‘ als besondere, von den Liebenden eigens erschaffene Form der Kommunikation fußt. Dieses Einverständnis über einen gemeinsamen Sprachcode war zwischen der Dame und Panurge aber nicht gegeben, sodass ihre Kommunikation notwendigerweise zum Scheitern verurteilt war.

¹⁶¹ Kotin untersucht hier ausführlich Pantagruels Begegnung mit dem Limousin (VI), seine Begegnung mit Panurge (IX), den Rechtsstreit zwischen den Herren Baisecul und Humevesne sowie das gestikulierte Streitgespräch von Panurge mit dem englischen Gelehrten Thaumaste (XVIII-XX). Armine Kotin, *Pantagruel: Language vs. Communication*, in: *Modern Language Notes* 92 (1977), 691-709.

¹⁶² Vgl. Rigolot: „[...] his offensive seduction may be seen as a replay of Genesis as well as an attack on the conventional language of love in civilized society, [...]“ François Rigolot, *Rabelais, Misogyny, and Christian Charity*, in: *Publications of the Modern Language Association* 109 (1994), 227.

3.2 Handeln als Gegenmodell : „Comment Panurge feist un tour à la dame parisienne qui ne fut point à son advantage“ (XXII)

Alles, was nach Panurges endgültiger Zurückweisung erfolgt, sind ausschließlich nonverbale Handlungen. Wie schon seine Werbung zielt auch Panurges Rache allein auf den körperlichen Aspekt. Die Bruchstelle zwischen den vormaligen Kommunikationsversuchen und der nun folgenden Scheinkommunikation ist für die Dame zunächst nicht erkennbar, da Panurge scheinbar weiterhin nach allen Regeln des ‚amour courtois‘ mit seiner Werbung fortfährt. Diese Kommunikationsversuche entpuppen sich aber auch für die Dame spätestens in dem Augenblick als reine Scheinversuche, als sie die Konsequenzen der erfolgreich verübten Rache physisch und psychisch zu spüren bekommt.

Während Panurge bei seiner Werbung also noch auf der Etablierung eines eigenen, speziellen Liebesdiskurses drängte, rekuriert er, sobald er sein Unterfangen aufgegeben hat, auf den konventionellen Liebeskodex.

3.2.1 Panurges ‚Tempelbegegnung‘ mit der Pariser Dame

Die auf die Werbungsphase folgende Pseudokommunikation des Rachefeldzugs wird gänzlich im Gewand einer klassischen Tempelbegegnung aufgezogen. Diese Bezugnahme erhält jedoch von Beginn an einen ironisierenden Unterton, da sie innerhalb der *histoire* ja in gezielter Täuschungsabsicht eingesetzt wird. Folgendes Szenario bietet sich der Dame einen Tag nach ihrer endgültigen Zurückweisung durch Panurge:

Or notez que lendemain estoit la grande feste du sacre, à laquelle toutes les femmes se mettent en leur triumphe de habillemens et pour ce jour ladicte dame s'estoit vestue d'une tresbelle robbe de satin cramoyssi, et d'une cotte de veloux blanc bien precieux. [...] [Panurge] alla où la dame devoit aller pour suyvre la procession, comme est de coustume à ladicte feste. Et alors qu'elle entra, Panurge luy donna de l'eau beniste, bien courtoisement la saluant, et quelque peu de temps après qu'elle eut dict ses menuz suffrages, il se va joindre à elle en son banc et luy bailla un Rondeau [...]. (XXII, 295)

An einem hohen religiösen Festtag („la grande feste du sacre“) tritt Panurge an seine Dame heran, um ihr am Eingang zum sakralen Raum in

gänzlich höfischer Manier („bien courtoisement la saluant“) seine Aufmerksamkeit zu machen, ihr ehrerbietig das Weihwasser zu reichen und sodann ein mit einem Gedicht beschriebenes Liebesbillet zu überreichen. Die Erzählerrede weist jedoch schon zu Beginn eine eindeutige Appellstruktur an den Leser auf. Das Kapitel setzt ein mit einer expliziten Leseranrede, die auf die Tatsache des hohen kirchlichen Feiertags eigens hinweist: „Or notez que lendemain estoit la grande feste du sacre“. Anders aber als in den antiken Liebesbegegnungen, wo das religiöse Ereignis mit seinem rituellen Zeremoniell die Begegnung der Liebenden erst ermöglicht und somit generiert, schließt das kirchliche Hochfest bereits an drei erfolglose Begegnungen des liebenden Panurge und der Pariser Dame an.

Auch das Vergleichsmoment des für gewöhnlich festlichen Habits der beiden jungen Schönheiten wird in ironischer Brechung aufgenommen, da allein das Gewand (und nicht die Schönheit) der Pariser Dame durch seine wertvollen und edlen Stoffe bestechen kann („ladicte dame s'estoit vestue d'une très belle robe de satin cramoyssi, et d'une cotte de veloux blanc bien precieux“), was aber durch den zusätzlichen Erzählerkommentar, alle Frauen würden diesen Tag nur nutzen, um einen Triumphzug ihrer Kleider anstimmen zu können („toutes les femmes se mettent en leur triumphe de habillemens“) einen zweifellos ruchbaren Charakter bekommt.

Als letzte mögliche Allusion auf das antike Modell liest sich schließlich der Verweis auf die bevorstehende Prozession („[Panurge] alla où la dame devoit aller pour suyvre la procession, comme est de coustume à ladicte feste“), die anlässlich des Fronleichnamfestes¹⁶³ abgehalten wird. Wie sich aber noch zeigen wird, stellt gerade dieser traditionell

¹⁶³ Während das Fronleichnamfest in der ersten Ausgabe noch explizit erwähnt wurde („la feste du Corps Dieu“), wird es später von Rabelais durch das zweideutige „feste du sacre“ ersetzt. Im 16. Jahrhundert konnte „sacre“ sowohl in der Bedeutung ‚Heiliges Sakrament‘ oder ‚Königskrönung‘ verwendet werden. Rigolot vermutet hinter diesem nachträglichen Eingriff Rabelais' eine bewusste Öffnung hin zur zweiten Bedeutung, um sie zur Stützung seiner These, die Dame als „Christlike figure“ herauszuarbeiten, einzusetzen: „This fully attested ambivalence suggests that Rabelais's correction allows for an allusion to the mock coronation ceremonies of both Jesus and the ‚dame de Paris‘.“ Wie schon bei den drei Begegnungen Panurges mit der Dame strapaziert auch hier Rigolot seinen Vergleich mit dem biblischen Intertext unnötig. Vgl. François Rigolot, Rabelais, Misogyny, and Christian Charity, in: Publications of the Modern Language Association 109 (1994), 231 und 236.

feierliche Moment der Prozession einen besonderen Höhepunkt ungleich anderer Natur im Falle der Pariser Dame dar, die hier das volle Ausmaß von Panurges Rachefeldzug trifft: „Mais le bon feut à la procession: en laquelle feurent veuz plus de six cens mille et quatorze chiens à l'entour d'elle“ (XXI, 297). Während vormals die rituelle Aura der Prozession bei der Feier des mystischen Geheimnisses mit der Begegnung der Liebenden korrelierte,¹⁶⁴ endet die Fronleichnamsprozession der Dame in einem öffentlichen Fiasko. Man kann „diese Travestie auf das Fronleichnamsfest“ wie Bachtin als literarischen Ausdruck historisch nachweisbarer volkstümlicher Elemente deuten und dementsprechend in ihre zugrunde liegenden karnevalesken Doppelstrukturen auflösen.¹⁶⁵

Allerdings geht bei dieser Betrachtungsweise der Blick auf weitere, inner- wie extradiegetische Bezüge verloren. Den Bruch, den diese Profanisierung der religiösen Prozession auf der Handlungsebene bewirkt, wird nämlich zusätzlich poetologisch auf der Ebene des discours thematisiert. Im Anschluss an die Prozession der 600 014 urinierenden Hunde heißt es, Panurge habe Pantagruel eingeladen, sich diesen besonderen Umzug anzusehen:

A quoy voluntiers consentit Pantagruel, et veit le mystere lequel il trouva fort beau et nouveau. (XXII, 297)

¹⁶⁴ Vgl. die Prozession in Heliodors Tempelbegegnung: III V (2) „[...] lorsque la procession se fut déroulée, trois fois autour du tombeau de Néoptolème, et que les jeunes cavaliers en eurent fait trois fois le tour, les femmes firent retentir la clameur sacrée, les hommes le cri de guerre.“ Héliodore, *Les Éthiopiennes*. Théagène et Chariclée, Bd. I, hrsg. von Robert Mantle Rattenbury und Thomas Wallace Lumb, üb. von J. Maillon, Paris ²1960, 106ff.

¹⁶⁵ Unter Einbeziehung der sozio-historischen Dimension von Fronleichnamsprozessionen in Frankreich und Spanien verweist Bachtin auf eine bei diesen Umzügen nachweislich übliche Zurschaustellung grotesker Körpermotive: „Die traditionelle Fronleichnamsprozession hatte also deutlich karnevalesken Charakter bei offensichtlicher Dominanz des körperlichen Moments.“ Ähnlich, wie er damit Panurges lästerlicher Handlung und der Profanisierung des Fronleichnamsfestes seine Spitze nimmt, bricht er auch den Akt des „Mit-Urin-Überschwemmens“ zugunsten einer ambivalenten Deutung auf, indem er nicht nur auf die Obszönität und Degradierung dieser Geste, sondern auch auf ihre Verbindung zur Fruchtbarkeit und Zeugungskraft aufmerksam macht. Vgl. Michail M. Bachtin, *Rabelais und seine Welt. Volkskultur als Gegenkultur*, üb. von Gabriele Leupold und hrsg. von Renate Lachmann, Frankfurt a.M. 1995, 270f. sowie das zweite Kapitel „Die Sprache des Marktplatzes“ (hier insbesondere 189f.).

Mit der Evozierung von „mystère“ wird zunächst die ursprünglich religiöse Bezugnahme auf das Fronleichnamfest evoziert, das die Feier der leiblichen Gegenwart Christi (Corpus Christi) im Sakrament der Eucharistie zum Gegenstand hat. Dadurch aber, dass die primäre Referenzebene von „mystère“ hier nicht der kirchliche Festumzug, sondern die spezielle zweite Prozession der Pariser Dame mit ihrem Gefolge aus seichenden Hunden ist,¹⁶⁶ ergibt sich eine ironische Diskrepanz zwischen der religiösen Bezeichnung und der hier erfolgten obszön-profanen Zuordnung. In diesem geschaffenen Zwischenraum uneindeutiger Bedeutungszuweisung lässt sich ferner die weitere Beobachtung des Erzählers situieren, wenn es heißt: „lequel il trouva fort beau et nouveau“. Auf der Handlungsebene zielt diese Aussage in erster Linie auf Pantagruel und dessen Ergötzen an dem unschicklichen Umzug. Metanarrativ betrachtet aber bildet die offensichtliche Hässlichkeit der Szenerie („c'estoit la plus grande villanie du monde.“) mit der suggerierten Neuartigkeit und Schönheit auf der Ebene des discours („fort beau et nouveau“) ein wirkungsvolles Kontrastprogramm.

Inwieweit es sich hierbei um eine metadiegetische Auseinandersetzung mit den Darstellungsschemata makelloser, antiker Tempelbegegnungen handelt, lässt sich im Rahmen dieser Studie nur ansatzweise klären. Aufschlussreich aber liest sich in diesem Zusammenhang eine Episode aus dem *Quart Livre*. Von Pantagruel wird berichtet, dass er bei seiner Reise zur ‚Göttlichen Flasche‘ eine Ausgabe des griechischen Prototyphenromans im Gepäck hat:

Pantagruel, tenent un Heliodore Grec en main sus un transponton au bout des Escoutilles sommeilloit. Telle estoit sa coustume, que trop mieulx par livre dormoit que par cœur. (*Quart Livre* LXIII, 687)

¹⁶⁶ Für gewöhnlich blenden die kommentierten Ausgaben bei ihrer Annotierung die theologische Erstbedeutung von „mystère“ im Sinne von ‚Mysterium‘ und ‚religiöses Geheimnis‘ gänzlich aus und verweisen gleich auf „spectacle“ oder „représentation dramatique“ (vgl. Edition Jourda 1991, 334; Edition Huchon 1994, 297 sowie Edition Demerson 1995, 440). Auch die Übertragung von Widmer ins Deutsche greift bei ihrer Anmerkung auf „Schauspiel“ zurück, anders jedoch Heintze, der mit „Wunder“ näher am Originaltext bleibt (Übersetzung Widmer 448; Heintze 275). Vgl. Lemma „Mysterium“ in: Lexikon für Theologie und Kirche, Bd. 7, hrsg. von M. Buchberger und W. Kasper, Freiburg 1998, 577-582.

Die Tatsache, dass Panurge das Buch lediglich auf seine Funktion als wirksames Schlafmittel („que trop mieulx par livre dormoit que par cœur“) reduziert, ist bezeichnend. Begreift man die Referenz Heliodor als synekdochische Bezugnahme auf den Idealtypus des griechischen Liebesromans, so ergibt sich folgende Lesart: Panurges Lektüre der *Aithiopika* konzentriert sich nicht auf die *histoire*, sondern auf den Vorgang des Lesens selbst, dessen Nebeneffekt, nämlich die beim Lesen entstehende Müdigkeit, sein eigentliches Ziel ist.

Poetologisch gesehen ist das natürlich ein gezielter metanarrativer Seitenhieb auf die endlosen, ‚ermüdenden‘ Handlungseinschübe des antiken Liebesromans, deren jugendliche Helden erst nach erfolgreichem Absolvieren der narrativen Achterschleife wieder zueinander finden. Insofern stehen der lesende Panurge des *Quart Livre* und der Erzähler der Pariser Tempelbegegnung im *Pantagruel* in einem ähnlich distanzierten Verhältnis zur byzantinischen Texttradition des Liebesromans. Ähnlich, wie Panurges Umgang mit dem griechischen Roman despektierlicher Natur ist, präsentiert auch der Erzähler die Darstellung der Tempelbegegnung von Panurge und der Pariser Dame ironisch verfremdet.

3.2.2 Dominanz der Handlung

Mit dem Überreichen des Liebesbillets reiht sich ein weiteres Glied in die Kette der Pseudokommunikationsversuche von Panurges Racheakt ein. Während das Überreichen eines Gedichts für gewöhnlich der standesgemäßen Werbung nach den Regeln des ‚amour courtois‘ entspricht und somit ein Kommunikationsversuch des Liebenden ist, die Dame für sich zu gewinnen, gestaltet sich die Übergabe im Falle von Panurge als ambivalent.

Der Dame gaukelt sie Aufrechterhaltung seines Werbungsinteresses in gut höfischer Manier vor, während Panurge zur Ausführung seiner tatsächlich intendierten Handlung nur größtmögliche Nähe zur Dame sucht. Denn die scheinbar konventionalisierte Geste der Billetübergabe bietet lediglich einen Schutzmantel, um auf den Gewändern der Dame die zuvor einer läufigen Hündin entnommenen Duftessen-

zen zu verstreuen. Das hat zur Folge, dass alle Hunde, durch den Duft angelockt, die Dame von oben bis unten vollpinkeln:

[...] tous les chiens qui estoient en l'eglise acoururent à ceste dame pour l'odeur des drogues que il [Panurge] avoit espandu sur elle, petitz et grands, gros et menuz, tous y venoyent tirans le membre et la sentens et pissans par tout sur elle: (XXII, 296)

Der vordergründige Akt der Übergabe, der im Verborgenen erst die zweite, eigentliche Aktion ermöglicht, höhlt somit in seiner Konsequenz die vermeintliche Grundbedeutung der ursprünglichen Geste aus und negiert sie. Insofern erfüllt sich nun, was Panurge bei seiner letzten Begegnung der Dame bereits sprachlich angedroht hatte: „je vous feray chevaucher aux chiens“. Was ihm verwehrt blieb („tirans le membre“), das besorgen nun in einer Art sexueller Surrogathandlung die Hunde: „Maistre je vous pryé venez veoir tous les chiens du pays qui sont assemblés à l'entour d'une dame [...] et la veullent jocqueter.“ I, 297).¹⁶⁷

Das vorgeblich regelkonforme Werben des Liebenden Panurges wird somit zu einem Pseudo-Kommunikationsangebot (Übergabe des Liebesbillets) verschoben, da den scheinbaren Referenzpunkten der Kommunikation auf der Ebene des tatsächlichen Handelns (Verstreuen der Essenzen) nichts mehr entspricht. Nach der erteilten Abfuhr ersetzt Panurge also sein wiederholt gemachtes Angebot, mit der Dame eine eigene, andersartige Kommunikation zu etablieren, durch einen strafenden Handlungsakt, der in seiner Konsequenz – und hierin liegt eine zusätzliche Pointe – wieder auf den Anfang der Episode zurückverweist. Während bei Panurges erster Thematisierung des Urinierens („Ma dame saichez que je suis tant amoureux de vous que je n'en peuz ny pisser ny fianter“) allein der sprachliche Akt überwiegt, dem auf der Referenzebene nichts entspricht, dominieren nun rein nonverbale Handlungen: die Hunde urinieren auf die Dame von oben bis unten.¹⁶⁸

¹⁶⁷ Das legt der Text wiederholt nahe: „car ces villains chiens compissoyent tous ses habillemens, tant que un grand levrier luy pissa sur la teste, [...] les aultres à la croppe.“; „Je croy que ceste dame là est en chaleur, ou bien que quelque levrier l'a couverte fraichement.“; (XXII, 296 und 297).

¹⁶⁸ In Gestalt einer zusätzlichen, intrafiktionalen Spiegelung verweist das Bild der am ganzen Körper von Hunden besprungenen Dame zurück auf Kapitel XIV des *Pan-tagruel*, wo Panurge zu seinem Leidwesen selbst schon zum Opfer und Zielobjekt einer großen Hundemeute wurde: Der aus den Fängen der Türken entkommende Panurge lockt bei seiner Flucht aus der Stadt mehr als „dreizehnhundertundelf“ Hunde

Die Dominanz der Handlung über den sprachlichen Akt, insbesondere am Beispiel elementar-körperlicher Verrichtungen wie dem Urinieren, hat vor Panurge schon Gargantua bei seiner Namensgebung der Stadt Paris hinlänglich demonstriert. Die Einwohner stellen dem Riesenkönig Senior bei seiner Ankunft in der Stadt derart offensiv nach, dass er sich gezwungen sieht, auf den Türmen von Notre-Dame Schutz zu suchen. Dort fasst er folgenden Entschluss:

« Je croy que ces marrouffles veulent que je leurs paye icy ma bien venue et mon *proficiat*. C'est raison. Je leur voys donner le vin. Mais ce ne sera que par rys. »
Lors en soubriant destacha sa belle braguette, et tirant sa mentule en l'air les compissa si aigrement, qu'il en noya deux cens soixante mille, quatre cens et dix huyt.
(*Gargantua XVII*, 48)

Hatten sich die Einwohner zuvor noch über Gargantuas Riesenwuchs lustig gemacht, so erfahren sie nun das volle Ausmaß seiner omnipotenten Königsmacht am eigenen Körper. Dieses präpotente Verhaltensmuster, das an einen Vergewaltigungsakt erinnert, liegt auch dem von Panurge initiierten Harnsegen über die Pariser Dame zugrunde und lässt sich beide Male metasexuell als Demonstration von Macht-ausübung deuten. Der Akt des Urinierens wird zu einer Form sexueller Surrogat-handlung: Ähnlich, wie der zurückgewiesene Panurge die ‚haulte dame de Paris‘ von Hunden bespringen lässt, demonstriert der Monarch Gargantua mit seinem gewaltigen Harnstrahl seine Rechte über die ‚Dame Paris‘.

Andererseits wird hier aber ein weiteres Mal das Verhältnis von Reden und Handeln im Kern angesprochen: Während Gargantua seinen feuchten Willkommensgruß an die Stadt auf der sprachlichen Ebene nämlich noch als reinen Scherz („par rys“, lat. *per risum*) thematisiert,

auf sich, da er - knapp dem Bratspieß entronnen - mit dem Geruch seines schon angekohlten Fleisches diese anlockt: „[...] sortirent plus de six, voire plus de treze cens et unze chiens, gros et menutz, tous ensemble de la ville, fuyant le feu. De premiere venue acoururent droit à moy, sentant l'odeur de ma paillarde chair demy rostie, et me eussent devoré à l'heure si mon bon ange ne m'eust bien inspiré, [...]“ (XIV, 267). Auf dieser intratextuellen Übereinstimmung baut Frecceros feministische Lektüre auf, Panurge durch weitere Vergleichsmomente (so z. B. seine Sitzposition im Kirchenschiff bei den Frauen, vgl. XVI, 274) als androgynen, impotenten, sich am weiblichen Geschlecht rächenden Verlierer herauszuarbeiten. Vgl. Carla Freccero, *Damning haughty dames: Panurge and the Haulte Dame de Paris* (Pantagruel 14), in: *Journal of Medieval and Renaissance Studies* 15 (1985), 62ff.

gestaltet sich die konkrete Ausführung desselben als weitaus folgenreicher: Er tauft bzw. ertränkt mit seinem gewaltigen Harnstrahl mehr als 260 418 Bürger der Stadt und verleiht ihr so ihren Namen.¹⁶⁹ Der performative Sprechakt der Namensgebung bleibt demnach ohne Folgen, die Taufe wird im Akt des Urinierens selbst erst vollzogen. Die Homophonie von „par rys“ „Paris“ macht die Ambivalenz beider Vorgänge auch in stilistischer Hinsicht augenfällig. Während einerseits über die lautliche Nähe ein Ähnlichkeitsverhältnis suggeriert wird, erweisen sich die Resultate beider Akte als gegensätzlich: Hier die sprachliche Taufe „zum Scherz“, dort die Taufe im realen Harnstrahl Gargantuas. Eine zusätzlich blasphemische Note ergibt sich unter Einbezug des religiösen Kontexts, wenn das Weihwasser als ursprüngliches Medium des Taufaktes durch eine ungleich profanere Flüssigkeit - Gargantuas Urin - ersetzt wird. Anders als der ‚haulte Dame de Paris‘ bleibt den überlebenden Bürger von Paris aber noch das Lachen¹⁷⁰ und sie erkennen die neue Namensstiftung ihrer Stadt durch Gargantua als verbindlich an: „Par sainte mamye, nous son baignez par rys [...]“ (*Gargantua* XVII, 48).

3.2.3 Das Rondeau als mise en abyme

Bei dem von Panurge in der Kirche überreichten Gedicht an die Pariser Dame handelt sich um ein Rondeau. Dieses erfüllt zwar die formalen Kriterien der Textsorte,¹⁷¹ bricht aber in Ausdruck und Inhalt mit dem Erwartungshorizont:

¹⁶⁹ Auch der ‚alte‘ Name der Stadt, „Lutece“ (lat. Lutetia), wird vom Erzähler volksetymologisch erklärt, indem er sie auf die weißen Schenkel ihrer Einwohnerinnen zurückführt (*Gargantua* XVII, 48). Weitere Volksetymologien bei Rabelais vgl. Frank-Rutger Hausmann, François Rabelais, Stuttgart 1979, 124.

¹⁷⁰ Hausmann stellt diese Episode samt dem darauf folgenden Glockenraub und dem sich hieraus entspinneenden Streit mit der Sorbonne in ein ganzheitliches Verhältnis zur Romanpoetik, die im Vorwort des *Gargantua* insbesondere dem Lachen als Distinktivum des Menschen eine wesentliche Funktion zukommen lässt. Ausführlich: Frank-Rutger Hausmann, Rabelais und das Aufkommen des Absolutismus. Religion, Staat und Hauswesen in den fünf Büchern ‚Gargantua et Pantagruel‘, in: Französische Literatur in Einzeldarstellungen I, hrsg. von Peter Brockmeier und Hermann H. Wetzel, Stuttgart 1981, 28-33.

¹⁷¹ Die formalen Kriterien des zehnsilbigen Versmaßes sowie des Reimschemas aabba aabR aabbaR auf insgesamt 15 Verse entsprechen den Regeln eines klassischen Ron-

RONDEAU

*Pour ceste foys que à vous, dame tresbelle,
Mon cas disoys, par trop feustes rebelle
De me chasser sans espoir de retour:
Veu que à vous oncq ne feis austere tour
En dict ny faict, en soubson ny libelle.
Si tant à vous déplaisoit ma querelle,
Vous pouviez par vous, sans maquerelle,
Me dire, «amy, partez d'icy entour
Pour ceste foys.»*

*Tort ne vous fays, si mon cueur vous decelle,
En remonstrant comme l'ard l'estincelle
De la beaulté que couvre vostre atour
Car rien n'y quiers, sinon qu'en vostre tour
Me faciez dehait la combrecelle
Pour ceste foys.*

Der an verschiedenen Stellen im Gedicht wiederkehrende Refrain als charakteristisches Mittel des Rondeaux ermöglicht für gewöhnlich eine Akzentuierung besonderer Stellen. Panurge als anzunehmendes Schreiber-Ich¹⁷² insistiert in ‚seinem‘ Rondeau mithilfe des ersten Refraingebruchs auf der Einmaligkeit seiner vorgetragenen Bitte („Pour ceste foys que à vous dame tresbelle, / Mon cas disoys“), was, unterstellt man einen Zusammenhang zwischen Panurge und dem lyrischen Ich, auf der Grundlage von Panurges insgesamt drei Versuchen natürlich Komik erzeugt.

Die Pointe ist möglicherweise jedoch noch an anderer Stelle zu suchen. „Pour ceste foys“ taucht das zweite Mal im Kontext der erteilten Abfuhr auf: „Si tant à vous déplaisoit ma querelle, / Vous pouviez par vous sans maquerelle / Me dire, „amy partez d'icy entour / Pour ceste foys.“ Genau dies hat die Dame aber nicht getan, indem sie durch ihre dialogische, mehrdeutige Rede (und Gestik) Panurge gerade nicht einen eindeutigen Korb gegeben hat. Sowohl der erste als auch der zweite

deaus im 16. Jahrhundert. Vgl. Theodor Elwert, *Französische Metrik*, München 1970, §211.

¹⁷² Es heißt im Text lediglich, „[Panurge] luy bailla un rondeau par escript“ (XXII, 295).

Refrainkontext lesen sich also kontrastierend mit dem auf der Inhaltsebene bislang Geschehenem.

Daher erzeugt die noch offen stehende Kontextualisierung der dritten und letzten Refrainverwendung beim Lesen ein besonderes Spannungsmoment, das dann auch in Gestalt eines abrupten Diskurswechsels eingelöst wird. Denn nun kommt das ‚lyrische Ich‘ auf den eigentlichen Grund seines Begehrens, der allein sexueller Natur ist, zu sprechen: „qu'en vostre tour / Me faciez dehait la combrecelle / Pour ceste foys.“ Dieser offensichtliche Stilbruch der letzten Strophe textualisiert aber nichts anderes als den (erneuten) Versuch, eine alternative, transgressive Liebessprache zu entwickeln. Insofern spiegelt das eingeschobene Gedicht nicht nur in stilistischer Hinsicht die Struktur der ambivalenten Werbephase Panurges wider, die beständig zwischen der traditionellen Liebessprache und seiner spezifischen Liebessprache oszillieren, sondern reflektiert gewissermaßen als *mise en abyme* im Ganzen das gescheiterte Kommunikationsangebot von Panurges Werbungsversuchen.

3.2.4 Epilog: „Dy, amant faulx....“ (*Pantagruel*, XXIV)

Die unerwartete Bezugnahme nicht auf Panurges, sondern auf Pantagruels Liebesabenteuer mit einer Pariser Dame drei Kapitel später¹⁷³ gilt in der Forschung nach wie vor als relativ unmotiviert, da diesem Ereignis auf der Ebene der *histoire* nichts entspricht. Meist wird diese innerfiktionale Leerstelle aber mit der Bezugnahme auf die besondere Konstellation vom Doppelgängertum Pantagruels und Panurges abgehandelt.¹⁷⁴

¹⁷³ In Kapitel XXIV: „Lettres que un messagier aporta à Pantagruel d'une dame de Paris, et l'exposition d'un mot escript en un aneau d'or“ wird dem reisenden Pantagruel ein Liebesbrief zugestellt, dessen kryptischer Inhalt (ein Ring mit einer fremdsprachigen Gravur) erst entziffert werden muss. Als Botschaft ergibt sich schließlich die Klage einer verlassenen Pariser Dame darüber, dass Pantagruel ohne Abschied zu nehmen abgereist ist, was im Regelkodex des ‚amour courtois‘ ein unverzeihliches Verbrechen war.

¹⁷⁴ So beispielsweise Schwartz: „Pantagruel and Panurge are to pursue a parallel itinerary as the effect of Panurges's rhetorical mastery: [...] Panurge's scatological adventure with the ‚haulte dame de Paris‘ has a parallel in Pantagruel's understated, ‚invis-

In der Tat führen Pantagruel und Panurge eine „Alter-Ego-Beziehung“ (was sich nicht zuletzt in der Namensgebung manifestiert, da ‚Pantagruel‘ ein Anagramm von ‚alt‘ und ‚Panurge‘ ist),¹⁷⁵ deren charakteristische Kennzeichen aber nicht allein in den Gemeinsamkeiten und intrafikcionalen Spiegelungen¹⁷⁶ zu suchen sind, sondern auch in ihren Unterschieden. Demzufolge deutet Schwartz die beiden Liebesabenteurer von Panurge und Pantagruel aus den Kapiteln XXI-XXIV als sich zugleich entsprechende wie auch unterminierende Episoden: „Each both parallels and subverts the other.“¹⁷⁷

Möglicherweise ergibt sich bei diesem diametral entgegengesetzten und dementsprechend breiten Deutungsspektrum noch eine dritte Lesart. Pantagruel wird auf seiner Reise ein Liebesbrief aus Paris zugestellt, dessen kryptischer Inhalt ein mit einem Diamanten besetzter Ring in seiner Bedeutung erst entziffert werden muss. Die Gravur auf dem Ring trägt die letzten Worte des sterbenden Christus am Kreuz: „Lamah hazabthani.“¹⁷⁸ Panurge löst den Rebus, indem er zunächst den Diamanten als falsch entlarvt, die Homophonie von „dyamant faulx“ und „Dy amant faulx“ erfasst. Unter Zuhilfenahme der ursprünglich religiö-

ble' affair with a Parisian lady, whose emblematic message is correctly deciphered by Panurge [...].” Jerome Schwartz, *Irony and ideology in Rabelais: Structures of Subversion*, Cambridge 1990, 38. Ähnlich Rigolot, der von „Panurge's and Pantagruel's twin amatory adventures with a lady of Paris“ spricht. François Rigolot, *Rabelais, Misogyny, and Christian Charity*, in: *Publications of the Modern Language Association* 109 (1994), 226.

¹⁷⁵ Vgl. François Rigolot, *Poétique et onomastique*, Genf 1977, 103. Hausmann differenziert dieses dialektische Herr-Diener-Verhältnis im Hinblick auf den Erzählverlauf der Pentalogie in seinen unterschiedlichen Gewichtungen noch weiter aus, vgl. François Rabelais, *Gargantua*, hrsg. von Wolf Steinsieck, Nachwort von Frank-Rutger Hausmann, Stuttgart 1992, 248.

¹⁷⁶ Vgl. hierzu Ménagers dezidierte Aussage: „Chaque action de Pantagruel est suivie d'une action de son ombre: au trophée érigé par le géant en mémoire d'une prouesse répond celui dressé par Panurge, en mémoire des levraulx' (ch. XXVII). Après l'exploit de Pantagruel dans son combat singulier contre Loup-Gatou vient le récit de l'exploit, très singulier, de Panurge ressuscitant Épistémon (ch. XXIX-XXX). Le récit obéit ainsi à une loi très simple au nom de laquelle les prouesses du héros non-officiel suivent toujours celles du héros officiel.“ Daniel Ménager, *Pantagruel et Gargantua – Rabelais*, Paris 1978, 29.

¹⁷⁷ Ausführlicher hierzu vgl. Jerome Schwartz, *Irony and ideology in Rabelais: Structures of Subversion*, Cambridge 1990, 38ff.

¹⁷⁸ Mt 27, 46: „Um die neunte Stunde rief Jesus laut: Eli, Eli, lema sabachtani?, das heißt: Mein Gott, mein Gott, warum hast du mich verlassen?“.

sen Ringinschrift dechiffriert er sodann folgende profane Botschaft: „Dy amant faulx, pourquoy me as tu laissée¹⁷⁹?“ („Sprich, falscher Liebhaber, warum hast Du mich verlassen?“).

Pantagruel bezieht diese Nachricht unverzüglich auf sich und den Umstand, dass er unverzeihlicherweise bei seiner Abreise aus Paris versäumt hatte, Abschied von seiner Dame zu nehmen:

Laquelle exposition entendit Pantagruel incontinent: et luy souvint comment à son partir n'avoit dict à dieu à la dame, et s'en contristoit: et volontiers fust retourné à Paris pour faire sa paix avecques elle. (XXIV, 301)

Diese informationsdürre Analepse beinhaltet alles, was der Leser je über die Liebesgeschichte von Pantagruel und der ‚dame de Paris‘ erfährt, der Rest verschwindet in einem narrativen ‚blanc‘. Die Tatsache allerdings, dass beide Damen aus Paris stammen, beide eine Liebesbeziehung mit Panurge bzw. Pantagruel hatten, verstärkt den Eindruck einer spiegelbildlichen Konstellation.

Wenn nun aber die an Pantagruel adressierte Botschaft¹⁸⁰ nicht nur eine interne Spiegelung von Panurges Liebesabenteuer darstellt, sondern gleichzeitig auch aufgrund eines gedoppelten Spiegelmodus auf Panurge zurückverweisen könnte (zumal es Panurge und nicht Pantagruel ist, der das Rätsel zu lösen vermag), dann ergäbe sich folgende Konstellation: Die mysteriöse Absenderin aus Paris wäre nicht mehr nur die unbekannte ‚dame de Paris‘, sondern zugleich die aus Panurges Liebesabenteuer hinlänglich bekannte ‚haulte dame de Paris‘, aus deren Perspektive die Botschaft eine völlig neue Dimension erhält. Das „Sprich, falscher Liebhaber, warum hast Du mich verlassen?“ ergäbe somit aus Sicht der Textkohärenz eine eindeutige Bezugnahme der Pariser Dame auf die Ereignisse der Kapitel XXI und XXII. Aber auch

¹⁷⁹ Teuber, der diese Episode mit der italienischen Textvorlage aus Massuccios *Novellino* (1476) vergleicht, erkennt der Rabelaischen Fassung insbesondere hinsichtlich ihres morphologischen und poetologischen Einbezugs des hebräischen Zitats eine differenziertere Bearbeitung zu. Vgl. Bernhard Teuber, *Der Wille zur Sprache und die widerspenstige Rede: Sprachreflexion, die „Celestina“ und „Gargantua et Pantagruel“*, in: *Die Pluralität der Welten - Aspekte der Renaissance in der Romania*, München 1987, 80-82.

¹⁸⁰ „Auquel lieu, attendans le vent propice et calfretant leur nef, receut d'une dame de Paris, (laquelle il avoit entretenue bonne espace de temps), unes lettres inscrites au dessus: *Au plus aymé des belles et moins loyal des preux*, P. N. T. G. R. L.“. (XXIII, 299)

auf einer anderen Ebene würde sich der Kreis schließen: Nach den gescheiterten Kommunikationsversuchen Panurges, mit der Dame eine alternative Form der Liebeskommunikation zu entwickeln, würde die nachträglich gegebene explizite Aufforderung „zu sprechen“ („Dy amant [...]“) eine erste echte Rückantwort der Pariser Dame auf Panurges Kommunikationsangebot darstellen. Somit ließe sich diese Botschaft in Form eines Epilogs letztendlich als späte Reaktion der Pariser Dame und ihrer metasprachlichen Thematisierung der Kommunikationsprobleme verstehen.

Trotz dieser hypothetisch vorstellbaren, späten kommunikativen Übereinkunft zwischen Panurge und der ‚haulte dame de Paris‘ muss ihre vorherige Liebeskommunikation im sakralen Raum als gescheitert angesehen werden. Das lag zum einen daran, dass die Raumkonzeption anders als in der *Flamenca* nicht als bindend dargestellt wurde und folglich auch das identitätstiftende Kollektiverlebnis im Überwinden des Kommunikationsverbots wegfiel. Zum anderen hat die Analyse der Kommunikationsprobleme von Panurge und seiner ‚haulte dame de Paris‘ hinreichend aufgezeigt, wie durch die Kollision verschiedener Liebesdiskurse Sprache noch nicht gleichbedeutend mit Kommunikation war.

Während bei der ersten Kirchenbegegnung die Dame in ihrem Gespräch mit Panurge den religiösen Diskurs des sakralen Raums in Form eines Gebets vorschiebt (was im Augenblick seiner sprachlichen Thematisierung natürlich einer Farce gleichkommt), ersetzen bei der zweiten Begegnung in der Kirche nunmehr rein nonverbale Handlungen die Kommunikation. In ironischer Abgrenzung zum antiken Typus der ‚Tempelbegegnung‘ handelt es sich hierbei aber nicht um nonverbale Aspekte einer Liebessprache, sondern um Panurges ausgeklügelte Rache, der Dame an Fronleibnam eine eigene Prozession der besonderen Art zu bereiten. Das sich anschließende obszöne Szenario der von seichenden Hunden besprungenen Dame führt zugleich aber auch die Dominanz der Handlung über den sprachlichen Akt vor. Damit schließt sich gleichsam der Kreis der Kommunikationsprobleme, die einerseits aus der Verwendung einer eigenen, transgressiven Liebessprache bei Panurge und aus der Befangenheit der Pariser Dame im konventionellen Liebesdiskurs andererseits resultierten.

4 Der Erzähler und seine „Anti“-Darstellung einer Liebesbegegnung im sakralen Raum: Furetières *Roman bourgeois* (1666)

Maßgeblich an der Anti-Darstellung der Liebesbegegnung im sakralen Raum ist in Furetières *Roman bourgeois* der Erzähler beteiligt, der nicht nur durch seinen freizügigen Umgang mit Texttraditionen hervortritt, sondern auch Gefallen daran findet, mit dem expliziten Leser zu spielen, das Geschehen metanarrativ zu kommentieren und immer wieder den Erwartungshorizont durch Brechungen zu unterlaufen.¹⁸¹ In diesem „Anti-Roman“, wie Furetières Werk auch gerne von der Forschung tituliert wird,¹⁸² trifft der Leser demnach auf einen konzeptionell gese-

¹⁸¹ Diese Erzählweise wurde in der älteren Forschung oftmals einseitig mit dem Verweis auf die fehlende Inkohärenz abgewertet; vgl. hierzu den detaillierten Forschungsbericht von Weich und Discherl: Horst Weich und Klaus Discherl, *Der komische Roman des 17. Jahrhunderts – Ein Bericht zur aktuellen Forschung*, in: *Zeitschrift für französische Sprache und Literatur* (95) 1985, 1-25. Im Zuge der theoretischen Trennung von ‚histoire‘, ‚discours‘ und ‚narration‘ wird jedoch gerade die Rolle des Erzählers und sein selbstreflexiver Umgang mit dem Vorgang des Erzählens an sich als Beispiel für Furetières Modernität hervorgehoben und nicht selten in eine Reihe mit Diderot und den Vertretern des Nouveau Roman gestellt. Vgl. Dianne Guenin-Lelle, *Social and Legal Codes in Le ‚Roman bourgeois‘: The Signifier Gone Berserk*, in: *Cahiers du Dix-septième: An Interdisciplinary Journal* 2 (1988), 161; Dianne Guenin-Lelle, *Framing the Narrative: The ‚Roman bourgeois‘ as Metafiction*, in: *Papers on French Seventeenth Century Literature* 16 (1989), 179-184; James M. Vest, *Narrator Commentary in Scarron’s Roman comique, Furetière’s ‚Roman bourgeois‘ and Diderot’s ‚Jacques le Fataliste‘*, *Ann Arbor* 1975, 117. Maurice Lever, *Romanciers du Grand siècle*, Paris 1996, 171f.; Calogéro Giardina, *Narration, burlesque et langage dans ‚Le Roman bourgeois‘ d’Antoine Furetière*, Paris 1993, 73ff.; Horst Weich, *Paul Scarron ‚Le roman comique‘ (1651/1675) und Antoine Furetière ‚Le Roman bourgeois‘ (1666)*, in: *17. Jahrhundert, Roman – Fabel – Maxime - Brief*, hrsg. von Renate Baader, Tübingen 1999, 67.

¹⁸² Dabei ist oft nicht klar, ob die Bezeichnung „Anti“ im Sinne einer generellen Absage an den Roman an sich zu werten ist oder aber in Abgrenzung zu einem bestimmten Romanggenre wie beispielsweise den Schäferroman. Eine differenzierte Klärung des Begriffs strebt Leiner an: Wolfgang Leiner, *Begriff und Wesen des Anti-Romans in Frankreich*, in: *Zeitschrift für französische Sprache und Literatur* 74 (1964), 97-129. Horst Weich, *Paul Scarron ‚Le roman comique‘ (1651/1675) und Antoine Furetière ‚Le Roman bourgeois‘ (1666)*, in: *17. Jahrhundert, Roman abel a ime Brief*, hrsg. von Renate Baader, Tübingen 1999, 69; Roger Favier, *Anti-portraits chez Diderot et Furetière*, in: *Le portrait littéraire*, hrsg. von Kazimierz Kupisz und Gabriel-

hen äußerst modernen Erzähler, der mit seinen selbstreflexiven Einschüben über den Vorgang des Erzählens sowie seinen metanarrativen Erzählstrategien nicht nur die eigentliche histoire und mit ihr die Liebesbegegnung von Nicodème und Javotte demontiert, sondern hierbei auch die in der Darstellung angelegte Leserrolle spielerisch beäugt.

4.1 „la licence de causer y est assez grande“: Die Entsemantisierung des sakralen Raums

4.1.1 Negative Architekturkphrasis: Die Eglise des Carmes an der Place Maubert

Nach einem umfangreichen extradiegetischen Romaneingang voller metanarrativer Überlegungen des Erzählers zu seiner Romanpoetik setzt die eigentliche histoire in medias res mit der Liebesbegegnung von Nicodème und Javotte in der Karmelitenkirche ein.

Dazu nimmt der Erzähler in einer Art homerischer Gesamtschau zunächst die Place Maubert, dann die Eglise des Carmes, sodann Javotte und schließlich Nicodème in den Fokus. Er beginne seine Handlung, so der Erzähler, im „quartier [...] le plus bourgeois“ von ganz Paris und das sei die Place Maubert:

Un autre auteur moins sincere, et qui voudroit paroistre éloquent, ne manqueroit jamais de faire icy une description magnifique de cette place. Il commenceroit son éloge par l'origine de son nom; il diroit qu'elle a esté annoblie par ce fameux docteur Albert le Grand, qui y tenoit son école, et qu'elle fut appelé autrefois la place de M^e Albert, et, par succession de temps, la place Maubert. Que, si par occasion, il écrivoit la vie et les ouvrages de son illustre parrain, il ne seroit pas le premier qui auroit fait une digression aussi peu à propos. Apres cela il bâtiroit superbement selon la dépense qu'y voudroit faire son imagination. [...] N'ayez pas peur qu'il allast vous dire (comme il est vray) que c'est une place triangulaire, entourée de maisons fort communes pour loger de la bourgeoisie; il se pendroit plutost qu'il ne la fist quarrée, qu'il ne changeast toutes les boutiques en porches et galleries, tous les aulvens en balcons, et toutes les chaînes de pierres de taille en beaux pilastres. (904)¹⁸³

André Pérouse, Lyon 1988, 141; Marie-France Hilgar, Les Anti-héroïnes de Furetière ou Le roman anti-bourgeois, in: Selecta, Journal of the Pacific Northwest Council on Foreign Languages 3 (1982), 42.

¹⁸³ Antoine Furetière, Le roman bourgeois. Ouvrage comique, in: Romanciers du XVIIe siècle, hrsg. von Antoine Adam, Bibliothèque de la Pléiade, Paris 1958.

Die Beschreibung des Platzes erfolgt im Modus der hypothetischen Substitution, indem der Erzähler beständig zwischen zwei Vergleichsebenen oszilliert: Eine eindeutig als fiktional ausgewiesene „description magnifique“ eines gedachten „auteur moins sincere“ konkurriert mit der vorgeblich authentischen („comme il est vray“)¹⁸⁴ Beschreibung durch das Erzähler-Ich. Durch die Beschreibung von ausladenden, weit-schweifigen Exkursen zur vermeintlichen Etymologie der Place Maubert („Il commenceroit son éloge par l’origine de son nom“), ihrer Architektur („il se pendroit plutost qu’il ne la fist quarrée“) und Gestaltung („qu’il ne changeast toutes les boutiques en porches et galleries“) zeichnet der Erzähler deutlich desavouierend das Abgelehnte nach. Er bekundet, anders erzählen zu wollen, tut dies jedoch auf der Kontrastfolie des verworfenen Modells, das zunächst erzählt werden muss.

Erst die tatsächliche Aussparung der zu verwerfenden Beschreibungstechnik wäre eine genuine Form der Ablehnung gewesen, so aber wird der Gegensatz zwischen beabsichtigter Negierung und tatsächlicher Nennung offen bloßgelegt. Denn der dementierenden Absichtserklärung folgt die tatsächliche Nennung des zuvor im Modus der Ablehnung Benannten. Dieses an die rhetorische Figur der praeteritio¹⁸⁵ angelehnte Verfahren erzeugt im Moment seines inszenierten Scheiterns¹⁸⁶ naturgemäß Komik und stellt das Erzählte in ironische Distanz zum Erzähler.

¹⁸⁴ Zur Problematik des Mimesisbegriffs im *Roman bourgeois* ausführlicher in Kapitel 4.1.2, S.134.

¹⁸⁵ Heinrich Lausberg, *Handbuch der literarischen Rhetorik*, Stuttgart ³1990, §§ 882-886.

¹⁸⁶ Das Moment des inszenierten Scheiterns zieht sich wie ein roter Faden durch die Erzählung. So gibt der Erzähler z.B. in seinen extradiegetischen Eingangsexkursen kund, keinen klassischen Einstieg in medias res gehen zu wollen: „Je ne veux [...] écorcher l’anguille par la queue, c’est à dire commencer mon histoire par la fin [...]“, (903). Die tatsächlich vorliegende Erzählordnung wahrt jedoch gerade nicht die Identität der erzählten Ereignisse mit der erzählerischen Darstellung, da im Anschluss an die Liebesgeschichte von Nicodème und Javotte die chronologisch vorausgehende Geschichte in Form der eingeschobenen „Histoire de Lucrece la Bourgeoise“ (917-941) nachgeholt wird. Der Erzähler lehnt somit die Achronie der Erzählung ab, um genau diese im Erzählmodus dann selbst zu verwirklichen. Ebenso prangert er bei der Beschreibung der Place Maubert eine sich in haltlosen Exkursen verlierende Erzähltechnik an, um im Gestus der Ablehnung das abgelehnte Digressionsverfahren selbst auszuüben: „Que, si par occasion, il écrivoit la vie et les ouvrages de son illustre parrain, il ne seroit pas le premier qui auroit fait une digression aussi peu à propos.“ (904).

Allerdings muss diese, vom Erzähler dermaßen verschmähte „description magnifique“ der Place Maubert auch im übergreifenden Kontext der rhetorischen Kategorie der „descriptio (Ekphrasis)“¹⁸⁷ beleuchtet und als Teil einer poetologischen Auseinandersetzung mit Darstellungskonzepten gesehen werden. Die literarische Beschreibung als Mittel epischen Gestaltens ist seit der Antike fester Bestandteil der literarischen Erzähltradition¹⁸⁸ und hat auch im 17. Jahrhundert, vorwiegend im heroisch-galanten Romantypus Hochkonjunktur.¹⁸⁹ Wenn der Erzähler dem Leser demnach nicht nur auf der Ebene der *histoire* eine inhaltliche Beschreibung des Platzes verweigert, sondern auf der Ebene des *discours* zusätzlich auch die Art und Weise dieser verweigerten Beschreibung diskriminiert, so bedeutet dies zweierlei: Zum einen negiert er die bestehende (Beschreibungs-) Tradition, ohne diese andererseits durch eine neue Form der Beschreibung zu ersetzen.

Noch deutlicher tritt die negierende Haltung des Erzählers in der darauf folgenden Beschreibung der Karmelitenkirche zu Tage, wenn er

¹⁸⁷ Die Ekphrasis erfreut sich in der gegenwärtigen literaturwissenschaftlichen, kunst- und kulturgeschichtlichen Forschung großer Beliebtheit und ist dementsprechend in ihrer Begrifflichkeit höchst umstritten: Neben der ursprünglich weit gefassten Definition der antiken Rhetorik und Poetik, wonach alles (Personen, Orte, Gegenstände) zum Gegenstand einer Ekphrasis werden konnte, kommt es im Verlauf der Begriffsgeschichte immer mehr zu Spezialisierungen, wie beispielsweise bei der Einengung von Ekphrasis auf „Bild- oder Kunstbeschreibung“. Glanville Downey, Lemma „Ekphrasis“, in: Reallexikon für Antike und Christentum, Bd. 6, hrsg. von Theodor Klauser u.a., Stuttgart 1966, 921-944. Nikolaus Henkel, Lemma „Descriptio“ in: Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft, Bd. 1, hrsg. von Klaus Weimar, Berlin 1997, 337-339.

¹⁸⁸ Immer wieder gerne als Anfangspunkt der abendländischen Geschichte der Ekphrasis angeführt wird Homers Schildbeschreibung im 18. Buch der *Ilias*. Ein fundierter Überblick über die Geschichte der literarischen Ekphrasis findet sich bei Arnulf und Wandhoff: *Arwed Arnulf, Architektur- und Kunstbeschreibungen von der Antike bis zum 16. Jahrhundert*, München 2004, 117ff. Haiko Wandhoff, *Ekphrasis: Bildbeschreibungen in der Literatur von der Antike bis in die Gegenwart*, in: *Audiovisualität vor und nach Gutenberg – Zur Kulturgeschichte der medialen Umbrüche*, hrsg. von Horst Wenzel, Wilfried Seipel und Gotthart Wunberg, Wien 2001, 175-184. Nach wie vor grundlegend auch: *Beschreibungskunst – Kunstbeschreibung. Ekphrasis von der Antike bis zur Gegenwart*, hrsg. von Gottfried Boehm und Helmut Pfotenhauer, München 1995.

¹⁸⁹ Vgl. Gerhard Goebel, *Poeta faber: Erdichtete Architektur in der italienischen, spanischen und französischen Literatur der Renaissance und des Barock*, Heidelberg 1971, 173ff.

in Form einer übertriebenen, maßlosen und unwahrscheinlichen Gebäudewiedergabe eine negative Architekturekphrasen liefert:

Mais quand il [un autre auteur moins sincere] viendroit à décrire l'église des Carmes, ce seroit lors que l'architecture joueroit son jeu, et auroit peut-estre beaucoup à souffrir. Il vous feroit voir un temple aussi beau que celui de Diane d'Ephese; il le feroit soutenir par cent colonnes corinthiennes; il rempliroit les niches de statues faites de la main de Phidias ou de Praxitelle; il raconteroit les histoires figurées dans les bas reliefs; il feroit l'autel de jaspe et de porphyre; et, s'il luy en prenoit fantaisie, tout l'édifice: car, dans le pays des romans, les pierres precieuses ne coûtent pas plus que la brique et le mouillon. Encore il ne manqueroit pas de barbouiller cette description de metopes, triglyphes, volutes, stilobates, et autres termes inconnus qu'il auroit trouvez dans les tables de Vitruve ou de Vignoles; pour faire accroire à beaucoup de gens qu'il seroit fort expert en architecture. C'est aussi ce qui rend les auteurs si friands de telles descriptions, qu'ils ne laissent passer aucune occasion d'en faire; et ils les tirent tellement par les cheveux, que, mesme pour loger un corsaire qui est vagabond et qui porte tout son bien avec soy, ils luy bastissent un palais plus beau que le Louvre ny que le Serrail. (904f.)

Dass es sich bei der im Modus der hypothetischen Substitution gegebenen Beschreibung der Karmelitenkirche um ein versiertes, intertextuelles Spiel mit der literarischen Ekphrasistradition handelt, macht schon die Tatsache deutlich, dass das semantische Wortfeld der *descriptio* auffällig oft, nämlich insgesamt drei Mal, aufgerufen wird: „décrire“, „description“, „descriptions“.

Aber auch inhaltlich greift diese Passage beliebte Verfahren der überlieferten literarischen Architekturbeschreibung auf, wie die panegyrische Aufzählung eindrucksvoller Kostbarkeiten. Bei seiner negativen „*descriptio templi*“¹⁹⁰ verzichtet der Erzähler weder auf die Einfügung prunkvoller Säulen („cent colonnes corinthiennes“) und Statuen („statues faites de la main de Phidias ou de Praxitelle“), noch versäumt er es, auf die kostbaren Baumaterialien („il feroit l'autel de jaspe et de porphyre; et, s'il luy en prenoit fantaisie, tout l'édifice“) zu verweisen. Insbesondere aber mit der Erwähnung der Reliefdarstellungen („histoires figurés dans les bas reliefs“) wird ein gängiges Erzählmuster literarischer Kunstbeschreibung evoziert, bei der die detaillierte Beschreibung

¹⁹⁰ Ulrich Schlegelmilch versucht in seiner jüngst erschienenen Monographie erstmals, die *descriptio templi*, also die poetische Kirchenbeschreibung, als „besondere, literarisch ebenso wie theologisch ambitionierte Form der poetischen Ekphrasen“ zu etablieren. Vgl. Ulrich Schlegelmilch, *Descriptio templi. Architektur und Fest in der lateinischen Dichtung des konfessionellen Zeitalters*, Regensburg 2003, 20.

der abgebildeten Geschichte in einem symbolischen Zusammenhang zur Rahmenhandlung steht.¹⁹¹ Die Bezugnahme zur intertextuellen Tradition der literarischen Architekturbeschreibung aber ist zu keinem Zeitpunkt ernsthaft, sondern geradezu destruktiv und dient somit eindeutig der Parodie als Vehikel. Nicht allein der Modus der hypothetischen Evozierung und gleichzeitigen Negierung, sondern auch die vielen extradiegetischen Anmerkungen des Erzählers („dans le pays des romans, les pierres precieuses ne coûtent pas plus que la brique et le mouillon“; ils les [les descriptions] tirent tellement par les cheveux“) entlarven diese architektonische Meisterleistung aus Papier als demonstrative Parodie einer Architekturekphrasen. Die provokative Reihung unverständlicher Fachtermini („metopes, triglyphes, volutes, stilobates, et autres termes inconnus“) schließlich vervollständigt die karrierende Darstellung der Karmelitenkirche.

Wie schon bei der negativen Beschreibung der Place Maubert ist aber auch hier die parodistische Komponente nicht Selbstzweck, sondern steht im Dienste einer umfassenden Romankritik. Angeprangert werden nicht nur überbordende Ekphrasen im Allgemeinen, sondern jene des heroisch-galanten Romantypus im Besonderen.¹⁹² Der Erzähler von Georges de Scudéry's Heldenepos *Alaric ou Rome vaincue*¹⁹³ (1654) beispielsweise verfolgt in über 400 Versen die ausführliche Beschreibung eines Palastes (v.2596ff.), auf den der junge Held Alaric bei seiner Expedition nach Rom trifft. Neben einer prachtvollen Fassade („la superbe façade“, v.2697) erwartet ihn nicht nur die an Zierschmuck reichhaltigste der Säulenordnungen („l'ordre Corinthien regne par tout l'ouvrage“, v.2645) sowie die kostbarsten Baumaterialien („De marbre noir et blanc cette cour est pavée; [...] Et le porphyre dur en balustres

¹⁹¹ So die berühmte Darstellung der Zerstörung Trojas am Juno-Tempel, die Aeneas bei seiner Ankunft in Karthago bestaunt, vgl. Vergil, Aeneis, hrsg. von Johannes Götte, Zürich ⁸1994, 30ff. Vgl. hierzu Arwed Arnulf, Architektur- und Kunstbeschreibungen von der Antike bis zum 16. Jahrhundert, München 2004, 55.

¹⁹² Goebel verweist hier insbesondere auf die „gelehrte Architekturbeschreibung in Fumées *Du vray et parfait amour* und deren wenngleich weniger pedantische Nachahmung in den Romanen der Scudéry, vom *Ibrahim* bis zur *Clélie*, in der zeitgenössische Schlösser als antike Paläste verkleidet werden.“ Vgl. Gerhard Goebel, Zur Erzähltechnik in den ‚Histoires comiques‘ des 17. Jahrhunderts (Sorel-Furetière), Berlin 1965, 184.

¹⁹³ Georges de Scudéry, *Alaric ou Rome vaincue*, hrsg. von Rosa Galli Pellegrini und Christina Bernazzoli, Fasano 1998.

changé [...] s'y fait voir arrangé.“, v.2637-2640), sondern auch über 1000 Reliefdarstellungen („Car mille bas-reliefs, s'y presentent aux yeux“, v.2607). In Vers 2649 kommentiert der Erzähler schließlich die ungläubliche Prachtentfaltung dieses Palastes naiv-lapidar: „Ce ne sont que festons; ce ne sont que couronnes“.

Es gilt mittlerweile in der Forschung als gesichert, dass Boileau zwanzig Jahre später in seinem *Art poétique* (1674) u.a. diese Textvorlage im Visier hatte, als er seine harsche Kritik am weitschweifigen, gegen den bon sens der Dichtung verstoßenden barocken Beschreibungsmodus übte:¹⁹⁴

Un Auteur quelquefois trop plein de son objet
Jamais sans l'épuiser n'abandonne un sujet.
S'il rencontre un Palais, il m'en dépeint la face:
Il me promene après de terrasse en terrasse.
Icy s'offre un perron, là regne un corridor,
Là ce balcon s'enferme en un balustre d'or:
Il compte des plafonds les ronds et les ovales.
*Ce ne sont que Festons*¹⁹⁵, *ce ne sont qu'Astragales*¹⁹⁶.
Je saute vingt feuillets pour en trouver la fin,
Et je me sauve à peine au travers du jardin.
Fuyez de ces Auteurs l'abondance sterile,
Et ne vous chargez point d'un détail inutile.
Tout ce qu'on dit de trop est fade et rebutant:
L'esprit rassasié le rejette à l'instant.
Qui ne sçait se borner ne sceut jamais écrire.
(I, 49-63)¹⁹⁷

¹⁹⁴ Keine kommentierte Ausgabe von Boileaus *Art poétique* verzichtet auf diesen Quervermerk, zumal Boileau Scudéry zuvor bereits in seinen *Satires* („Bienheureux Scuderi, dont la fertile plume / Peut tous les mois sans peine enfanter un volume! / Tes écrits, il est vrai, sans art et langissans / semblent estre formez en dépit du bon sens: / Mais ils trouvent pourtant, quoi qu'on en puisse dire, / Un Marchand pour les vendre, et des Sots pour les lire.“, II v.77-82) angegriffen hatte. Vgl. beispielsweise Nicolas Boileau, *L'Art poétique*, in: *Œuvres complètes*, hrsg. von Françoise Escal, Bibliothèque de la Pléiade, Paris 1966, 19 und 991; sowie Nicolas Boileau, *L'Art Poétique*, hrsg. von August Buck, München 1970, 51. Vgl. außerdem Gerhard Goebel, *Poeta faber – erdichtete Architektur in der italienischen, spanischen und französischen Literatur der Renaissance und des Barock*, Heidelberg 1971, 183f.

¹⁹⁵ „feston“: bogenförmige Schweifung

¹⁹⁶ „astragale“: Rundstab am Säulenkapitell

¹⁹⁷ Nicolas Boileau, *L'Art poétique*, in: *Œuvres complètes*, hrsg. von Françoise Escal, Bibliothèque de la Pléiade, Paris 1966, 158.

Stimmt die von Boileau diskreditierte Beschreibungsweise schon auffällig mit der Architekturekphrasen aus dem *Alaric* überein, so untermauert die wörtliche Zitatübernahme „Ce ne sont que Festons“ zusätzlich die intertextuelle Anlehnung. Interessanterweise soll laut Goebel auch Boileaus zweites Hemistich („ce ne sont qu’Astragales“) eine konkrete intertextuelle Anspielung auf einen weiteren zeitgenössischen Subtext sein, nämlich auf Fumées barocke Nachahmung *Du vray et parfait amour* (1599) von Heliodors spätantiken Liebesroman *Aithiopiká*. Goebel stützt diese These insbesondere im Hinblick auf die hohe Frequenz von „astragales“-Nennungen bei der Architekturekphrasen des Jupiter-Ammon-Tempels.¹⁹⁸

Bedenkt man, dass das hier gezeigte Beschreibungsverfahren nicht nur kennzeichnend für den zeitgenössischen heroisch-galanten Roman eines Scudéry oder Fumées, sondern auch charakteristisch für seinen antiken Vorläufer, den byzantinischen Liebesroman, ist, so muss auch der vom Erzähler des *Roman bourgeois* evozierte und im Moment seiner hypothetischen Substitution sogleich negierte Dianatempel von Ephesus („Il vous feroit voir un temple aussi beau que celui de Diane d’Ephese“) vor diesem Hintergrund nochmals differenziert beleuchtet werden: Es ist immerhin im Tempel der Artemis (Diana), wo sich die beiden jugendlichen Schönheiten aus den *Ephesiaká* des Xenophon von Ephesus das erste Mal treffen und sich augenblicklich ineinander verlieben.¹⁹⁹ Folglich kann man die Nennung dieses Tempels bei der (Nicht-) Darstellung der Eglise des Carmes auch als metonymische Referenz auf den griechischen Prototypenroman begreifen, der im Kontext der Gattungskritik vom Erzähler auf diese Weise gleichsam mit eingeschlossen wird. Die Weigerung des Erzählers, bei seiner literarischen Konstruktion des Handlungsraums die Karmelitenkirche über die Ekphrasistradition entstehen zu lassen, impliziert demnach nicht nur eine

¹⁹⁸ Vgl. Martin Fumée, *Du vray et parfait amour*. Escrit en Grec, par Athenagoras philosophe athenien. Contenant les Amours honestes de Theogenes & de Charide, de Pherecides & de Melangenie, Paris 1612, 208r-213r; 219v; 222v-225r. Gerhard Goebel, *Poeta faber - erdichtete Architektur in der italienischen, spanischen und französischen Literatur der Renaissance und des Barock*, Heidelberg 1971, 236f.

¹⁹⁹ „I: 2 (2) C’était le temps où l’on célébrait la fête patronale d’Artemis, et le cortège allait de la ville au Temple.“ Xenophon d’Éphèse, *Les Éphésiaques ou Le Roman d’Habrocomès et d’Anthia*, üb. und hrsg. von Georges Dalmeyda, Paris ²1962, 4. Vgl. Kapitel 1.2, S.11ff.

Kritik am Beschreibungsmodus des zeitgenössischen Barockromans à la Scudéry, sondern umfasst auch eine Ablehnung der *Imitatio* seines antiken Vorgängermodells.

4.1.2 Mimesisexkurs

Nachdem vom Erzähler durch seine Parodie der Architekturekphrasen hinreichend gezeigt wurde, welchen Beschreibungskonventionen er nicht folgen wolle, stellt sich im Gegenzug die Frage, ob überhaupt und wenn ja, auf welche Weise der Erzähler seinem Leser die Karmelitenkirche beschreiben möchte:

Grace à ma naïvité, je suis déchargé de toutes ces peines, et quoy que toutes ces belles choses se fassent pour la decoration du théâtre à fort peu de frais, j'aime mieux faire jouer cette pièce sans pompe et sans appareil, comme ces comedies qui se jouent chez le bourgeois avec un simple paravent. De sorte que je ne veux pas mesme vous dire comme est faite cette église, quoy qu'assez celebre: car ceux qui ne l'ont point veue la peuvent aller voir, si bon leur semble, ou la bâtir dans leur imagination comme il leur plaira. (905)

In einer Leserapostrophe begründet er seine negierende Haltung zu jeglicher Beschreibungstätigkeit mit einem Exkurs zur Mimesisdebatte. Jede noch so detaillierte Beschreibung löst in der Imagination des realen Lesers eine andere Umsetzung bzw. „Konkretisation“²⁰⁰ aus, weshalb keine Leserkonkretisation bei der Lektüre des gleichen Textes vollständig der anderen gleicht. Die einzig mögliche Antwort auf diesen mühsamen Vorgang eines noch so detaillierten bzw. imaginierten Beschreibens sei somit allein eine Zurückweisung („je ne veux pas mesme vous dire comme est faite cette église“), in Folge derer sich der Leser entweder den außersprachlichen Referent in natura ansehen müsse („car ceux qui ne l'ont point veue la peuvent aller voir“) oder aber nach Belieben seine eigene Kirche imaginieren solle („la bâtir dans leur imagination comme il leur plaira“).

Damit bricht der Erzähler aber eindeutig mit der Mimesistradition, wie sie seit Aristoteles begründet und auch in den zeitgenössischen Poetiken des 17. Jahrhunderts gängig war: Die Maxime der Wahrschein-

²⁰⁰ In Anlehnung an Iser's Terminologie, vgl. Wolfgang Iser, *Der Lesevorgang. Eine phänomenologische Perspektive*, in: *Rezeptionsästhetik - Theorie und Praxis*, hrsg. von Rainer Warning, München 1994, 253.

lichkeit („le Vraisemblable“), der sich das Wahre („le Vrai“) unterzuordnen habe.²⁰¹ Der Grundsatz der Mimesis, die Dinge so darzustellen, wie sie sein *sollten* und *könnten*, nicht aber wie sie *sind*, wird vom Erzähler demnach durch seine Leserapostrophe gleich doppelt negiert: Zum einen durch die Aufforderung an den Leser, sich die Kirche doch anzusehen (d.h. wie sie *ist*) oder sie sich andererseits nach Belieben vorzustellen (d.h. gerade nicht, wie sie sein *sollte*).²⁰² Die Rolle des Lesers hat somit entscheidend an Gewicht zugenommen: Er muss entscheiden, ob er sich die Eglise des Carmes vorstellen will oder aber den außersprachlichen Referent in natura vorzieht und auf eine Darstellung verzichtet. Willigt er in den Imaginationsvorgang ein, so steht es ihm frei, sich die Kirche nach Belieben vorzustellen.²⁰³

Die literarische Konstruktion der Karmelitenkirche als narratologischer Handlungsraum wird vom Erzähler somit in einer doppelten Negation vorgeführt: Zunächst verurteilt er die aus der Antike tradierte Beschreibungstechnik der Ekphrasis durch parodistische Verunglimpfung, in einem zweiten Schritt vollzieht er seine grundsätzliche Abkehr vom etablierten Mimesiskonzept. Damit negiert er wesentliche poetologische Darstellungsnormen, ohne sie jedoch durch neue zu ersetzen. Es stellt sich die Frage, ob es im weiteren Verlauf der Erzählung bei dieser

²⁰¹ „Aus dem Gesagten ergibt sich auch, dass es nicht Aufgabe des Dichters ist mitzuteilen, was wirklich geschehen ist, sondern vielmehr, was geschehen könnte, d. h. das nach den Regeln der Wahrscheinlichkeit oder Notwendigkeit Mögliche.“ (Kap. IX); Aristoteles, Poetik, hrsg. von Manfred Fuhrmann, Stuttgart 1996, 29. „Le Vrai peut quelquefois n'estre pas vraisemblable.“ (III, v.48), Nicolas Boileau, L'Art poétique, in: Œuvres complètes, hrsg. von Françoise Escal, Bibliothèque de la Pléiade, Paris 1966, 170. „C'est une Maxime generale que le *Vrai* n'est pas le sujet du Theatre [...] Il n'y a donc que le *Vraisemblable* qui puisse raisonnablement fonder, soutenir & terminer un Poème Dramatique [...].“ Abbé d'Aubignac, La Pratique du Théâtre II, hrsg. von Hans-Jörg Neuschäfer, Genf [1715] 1971, 66f.

²⁰² „In this way the text affirms the independence of fictional referents as opposed to the physical realm.“ Dianne Guenin-Lelle, Framing the Narrative: The ‚Roman bourgeois‘ as Metafiction, in: Papers on French Seventeenth Century Literature 16 (1989), 183.

²⁰³ Dieses Spiel mit dem Leser treibt der Erzähler auf die Spitze, wenn er am Ende von Buch I mit dem Gedanken spielt, anstelle der genre-üblichen Details über Javottes inneren Liebeskampf eine Blankoseite vom Drucker einfügen zu lassen, gewissermaßen als sichtbarer Ausdruck dafür, dass es dem Leser selbst überlassen ist, wie er diese füllen möchte: „J'ay pensé mesme de commander à l'imprimeur de laisser en cet endroit du papier blanc, pour y transplanter plus commodement celuy que vous auriez choisi, afin que vou pussiez l'y placer.“ (1018)

konsequenten Negation allein bleibt oder aber Ersatzkonzepte vorgestellt werden.

4.1.3 Die Entsemantisierung des sakralen Raums

Eine einzige, aber wesentliche Information zur Karmelitenkirche gibt der Erzähler schließlich dem Leser preis, wenn er an sein Beschreibungsmenti folgende Aussage zum funktionalen Gebrauch des Kirchenhauses anschließt:

Je diray seulement que c'est le centre de toute la galanterie bourgeoise du quartier, et qu'elle est tres-frequentée, à cause que la licence de causer y est assez grande. (904)

Im Kontext der in dieser Studie verfolgten Fokussierung auf die Verbindung zwischen sakralen Raum und Liebeskommunikation erscheint diese Erzähleraussage enorm. Nicht nur, dass der sakrale Raum der Kirche erstmals explizit als Relaisstation des örtlichen Liebestechtelmechtels dargestellt wird („c'est le centre de toute la galanterie bourgeoise du quartier“), eine geradezu blühende Gesprächskultur negiert das inhärente Kommunikationsverbot vollends und führt die Semantisierung des sakralen Raums gleichsam ad absurdum („la licence de causer y est assez grande“). Zwar war schon in den spätantiken Tempelbegegnungen eine gemäßigt formulierte Affinität zwischen dem jeweiligen Gottesdienstbesuch und des sich hierbei ergebenden Liebesereignisses zu konstatieren, beispielsweise wenn es bei Xenophon heißt, dass Tempelfeste bevorzugte Orte der Brautwerbung seien oder aber Heliodor eigens auf den Umstand verweist, Kallirhoe habe erstmals anlässlich der Tempelprozession das Elternhaus verlassen.²⁰⁴ In einem wesentlichen Punkt allerdings blieb die Semantisierung des sakralen Raums in den antiken Texten immer gewahrt, da dank der durchgängigen Sprachlosigkeit der Liebenden das inhärente Kommunikationsverbot des sakralen Raums zu keinem Zeitpunkt in Frage gestellt wurde.

Anders die Darstellung der Karmelitenkirche im *Roman bourgeois*: Der Erzähler insistiert geradezu auf dem Umstand, dass der sakrale Raum nicht nur zum Schauplatz, sondern auch zum Triebwerk der im

²⁰⁴ Siehe hierzu ausführlich Kapitel 1.2 dieser Untersuchung, S. 15ff.

Entstehen begriffenen Liebeskonversation gemacht wird, und das ironischerweise durch die Tatsache, dass es in besagter Kirche „genügend Freiheit zum Schwatzen“²⁰⁵ gebe: „[...] elle [l'église des Carmes] est tres-frequentée, à cause que la licence de causer y est assez grande.“ Die hohe Besucherfrequenz der Karmelitenkirche wird in eindeutig kausaler Verbindung zu der dort gebotenen Möglichkeit galanter Unterhaltung gezeigt („à cause que“). Damit wird das genuine Merkmal des sakralen Raums, nämlich seine prinzipielle Diskursfeindlichkeit gegenüber profanen Diskursen, nicht nur vollkommen negiert, sondern durch die blühende profane Gesprächskultur der Karmelitenkirche geradewegs in sein Gegenteil verkehrt.

Die „licence de causer“ als Negationsmoment des sakralen Raums ist aber auch in anderer Hinsicht aufschlussreich: Der uneingeschränkten Wahrnehmungsfreiheit des Lesers *bei* der Imagination der Kirche folgt nämlich eine ähnlich uneingeschränkte Ausdrucksfreiheit der Figuren *in* der Kirche. D.h., ebenso, wie die metadiegetische Wahrnehmungsfreiheit tradierte Normen der Darstellung (Mimesis) negiert („comme il leur plaira“), bricht auch die intradiegetische Ausdrucksfreiheit („la licence de causer“) mit dem genuine Merkmal des sakralen Raums. Die einzig verbleibende Einschränkung ist „die Kirche wie sie *ist*“ und auch diese Begrenzung erweist sich in ihren Grenzen als durchlässig: Zum einen wird der Leser ausdrücklich dazu ermächtigt, selbst zu entscheiden, ob er die Kirche „wie sie *ist*“ überhaupt ansehen möchte, zum anderen bestimmen die Figuren des *Roman bourgeois* durch ihren Gebrauch eigenständig die Karmelitenkirche als kommunikativen Ort der Begegnung: „[...] c'est le centre de toute la galanterie bourgeoise du quartier [...]“.

²⁰⁵ Antoine Furetière, *Der Bürgerroman*, aus dem Französischen ü. und hrsg. von Wolfgang Tschöke, Basel / Frankfurt a.M. 1992.

4.2 Die Opfergabe als Werbeakt

4.2.1 Die Kollekte als Ausdruck eines materiell kodierten Liebesdiskurses

Mit der intradiegetischen Negation des genuinen Merkmals hat die Darstellung des sakralen Raums eine einschneidende Änderung erfahren. Anstelle des klassischen Kommunikationsverbots herrscht in der Karmelitenkirche eine blühende Gesprächskultur. Die semantische Neubesetzung des sakralen Raums lässt aber kein Vakuum zurück, sondern präsentiert im Moment ihrer Abschaffung durch den Erzähler bereits ein neues Kommunikationssystem: das der „galanterie bourgeoise“²⁰⁶.

Die Mechanismen dieses neu etablierten Werbungskodexes sollen im Folgenden vor dem Hintergrund einer traditionellen Liebesbegegnung im sakralen Raum insbesondere auf ihre Modifikationen hin untersucht werden.

C'est là que, sur le midy, arrive une caravane de demoyselles à fleur de corde, dont les meres, il y a dix ans, portoient le chapperon, qui estoit la vraye marque et le caractère de bourgeoisie, mais qu'elles ont tellement rogné petit à petit, qu'il s'est evanouy tout à fait. Il n'est pas besoin de dire qu'il y venoit aussi des muguets et des galans, car la consequence en est assez naturelle: chacune avoit sa suite plus ou moins nombreuse, selon que sa beauté ou son bonheur les y attiroit. (905)

Aus den ehemals zwei außergewöhnlichen jungen Menschen wird eine ganze Karawane junger Damen („une caravane de demoyselles à fleur de corde“) und auch das feierliche und erhabene Moment der Einmaligkeit²⁰⁷ verblasst zugunsten einer schnöden Regelmäßigkeit („sur le midy“), mit der sich der Konvoi zur Mittagszeit in der Karmelitenkirche einfindet. Als logische Folge der täglichen Brautschau gesellt sich zu

²⁰⁶ Laut Weich ist diese Bezeichnung ein Widerspruch per se, da die Galanterie für gewöhnlich als wesentliches Charakteristikum der adligen Helden aus dem heroisch-galanten Roman diene. Vgl. Horst Weich, Paul Scarron ‚Le roman comique‘ (1651/1675) und Antoine Furetière ‚Le Roman bourgeois‘ (1666), in: 17. Jahrhundert, Roman – Fabel – Maxime Brief, hrsg. von Renate Baader, Tübingen 1999, 81.

²⁰⁷ Michail M. Bachtin, Formen der Zeit im Roman. Untersuchungen zur historischen Poetik, üb. und hrsg. von Edward Kowalski und Michael Wegner, Frankfurt a.M. [1975] 1989, 11.

dieser Horde junger Damen je nach Schönheit oder Reichtum ein entsprechendes Gefolge an ‚galans‘. Bei dieser ersten Charakterisierung zum Gebrauch der Eglise des Carmes wird demnach anstelle zweier herausragender junger Menschen ein ganzes Kollektiv gesetzt, das mit schöner Gleichmäßigkeit den Weg in die Kirche sucht.

Interessant ist hierbei, welches Element der klassischen Tempelbegabung für die Größe der jeweiligen Versammlungsmenge verantwortlich gemacht wird. Es ist der traditionelle jour de fête, allerdings unter geänderten Vorzeichen: „Cette assemblée fut bien plus grande que de costume un jour d’une grande feste qu’on y solemnisoit.“ (905). Denn nicht mehr die religiöse Motivation allein lockt ein größere Schar Gottesdienstbesucher an Festtagen an, sondern die Tatsache der an diesen Tagen stattfindenden Kollekte. Ein Blick auf die dominante Charaktereigenschaft der Protagonisten des *Roman bourgeois*, den allseits vorherrschenden Geiz,²⁰⁸ schließt die christliche Caritas als alleinige Motivation für die großzügige Spendebereitschaft jedoch aus. Davon gibt sich auch Guenin-Lelle überzeugt: „However, the amount of money that a *quêteuse* collects does not reflect generosity to the church on the part of the man making the donation.“²⁰⁹

Die Kollekte dient hier nicht mehr ihrer ursprünglichen Bestimmung, dem karitativen Zweck, sondern wird zum Ausdruck einer neuen Form der Werbung und damit zum wesentlichen Bestandteil des Liebesdiskurses:

[...] car c’estoit une pierre de touche pour connoistre la beauté d’une fille ou l’amour d’un homme que ceste queste. Celuy qui donnoit la plus grande pièce estoit estimé le plus amoureux, et la demoiselle qui avoit fait la plus grosse somme estoit estimée la plus belle. (906)

²⁰⁸ Die Gier nach Geld und der daraus resultierende Geiz haften dem Großteil der Protagonisten aus Buch I als vorrangige Charaktereigenschaften an: Für Javottes Vater, den Prokurator M. Vollichon, zählt bei der Auswahl seines zukünftigen Schwiegersohns in erster Linie das Vermögen: „[il] s’enquit exactement de la quantité de son bien, s’il n’estoit point embrouillé, et s’il n’avoit point fait de débauches ni de debtes.“ (916). Und auch von Javottes zweitem Verehrer, dem reichen Bedout, heißt es: „[...] la chasteté et la sobriété estoient en luy en un souverain degré, et generalement toutes les vertus épargnantes.“ (954).

²⁰⁹ Dianne Guenin-Lelle, Social and Legal Codes in Le ‚Roman bourgeois‘: The Signifier Gone Berserk, in: Cahiers du Dix-septième: An Interdisciplinary Journal 2 (1988), 165.

Nachdem in einem ersten Schritt ein Kollektiv an galanten Kirchgängern geschaffen wurde, geht es nun um die Bestimmung des Einzelnen innerhalb dieser bzw. für diese Gemeinschaft. Zentraler Maßstab hierbei ist die sog. Liebeskollekte: „[...] car c'estoit une pierre de touche pour connoistre la beauté d'une fille ou l'amour d'un homme que ceste queste.“ Liebe ist hier kein gottgelenkter Akt mehr, wie sie etwa die Tempelbegegnungen des spätgriechischen Liebesromans zelebrieren, sondern eine materialisierte, in Geldwert quantitativ ablesbare Angelegenheit. Aus den Tempeldienerinnen von einst sind kollektesammelnde Bürgersfrauen geworden. Dazu wird der ideelle Wert der Liebe vom Spender materiell in ein Münzstück umkodiert und vom Empfänger bei der Entgegennahme erneut in seinen ideellen Wert rückkodiert. Aus einem ideellen Wert (Liebe) ist somit ein materiell bestimmbarer Wert (Münze) geworden. Der Wert des Einzelnen innerhalb dieses Kollektivs bemisst sich somit an der Größe seiner Münze, im Falle des Spenders signalisiert sie die Intensität seiner Liebe („Celuy qui donnoit la plus grande pièce estoit estimé le plus amoureux“), im Falle der Empfängerin das Ausmaß ihrer Schönheit („et la demoiselle qui avoit fait la plus grosse somme estoit estimée la plus belle.“).

Zwei an sich immaterielle Werte werden hier mittels des etablierten Werbesystems der Liebeskollekte gleichsam in materielle Werte ‚umgemünzt‘. Die Vormachtstellung solcher materieller Strukturen zieht sich wie ein roter Faden durch den *Roman bourgeois*,²¹⁰ wobei sie in Form der Liebeskollekte sicherlich ihre sinnfälligste Ausgestaltung findet.

Die Entsemantisierung der Karmelitenkirche und ihre semantische Neubesetzung als „centre de toute la galanterie bourgeoise“ entlässt die Liebenden somit in kein regelloses Kommunikationsvakuum, sondern in den Regelkodex der bürgerlichen Galanterie, der ähnlich restriktiven Mechanismen gehorcht wie einst die Diskurszwänge des sakralen Raums.

²¹⁰ „In the *Roman bourgeois* Antoine Furetière has succeeded in creating a mechanized, depersonalized world, a world in which objects take on more importance than people, a world in which objects come to absorb and finally to incarnate people.“ So wird etwa Mme Vollichon in erster Linie über ihr wertvolles Porzellan, Nicodème über seine Kleidung dargestellt. Ausführlicher hierzu vgl. Roberta J. Thiher, *The Depersonalized World of the Roman bourgeois*, in: *Romance Notes* 11 (1969), 127.

4.2.2 Die kollektesammelnde Bürgersfrau Javotte

Nachdem mittels eines Kollektivs die materiell kodierte Kollekte als neue Form der Werbung etabliert werden konnte, stellt sich nun die Frage, wie sich dies auf den Einzelnen auswirkt. Im Rahmen der Etablierung eines materiell kodierten Werbungskodexes über die Kollekte scheint es nur folgerichtig, dass auch die Hauptprotagonistin Javotte als kollektesammelnde Bürgersfrau erstmals während des Gottesdienstes in Erscheinung tritt.

Die topische Frage nach der Beschreibung ihrer Schönheit beantwortet der Erzähler unterschiedlich auf zwei Diskursebenen: einerseits *ex negatione* über die Ablehnung der Mimesisstradition, an deren Stelle er andererseits das neu etablierte Wertesystem der Liebeskollekte setzt.

Zunächst zur Form der literarischen Darstellung von Javotte, wie sie der Erzähler ausdrücklich zurückweist:

Certainement la questeuse estoit belle, et si elle eust esté née hors la bourgeoisie, je veux dire si elle eust esté élevée parmi le beau monde, elle pouvoit donner beaucoup d'amour à un honneste homme. N'attendez pas pourtant que je vous la décrive icy, comme on a coutume de faire en ces occasions; car, quand je vous aurois dit qu'elle estoit de la riche taille, qu'elle avoit les yeux bleus et bien fendus, les cheveux blonds et bien frisez, et plusieurs autres particularitez de sa personne, vous ne la reconnoistriez pas pour cela, et ce ne seroit pas à dire qu'elle fût entierement belle; car elle pourroit avoir des taches de rousseurs ou des marques de petite verole. (906f.)

Der Erzähler reflektiert hier erneut das schwierige Verhältnis von Wahrnehmung und ihrer diskursiven Umsetzung. Wie schon bei der abgelehnten Literarisierung der Karmelitenkirche stößt auch die literarische Darstellung von Javottes Schönheit aufgrund der nicht zu überwindenden Diskrepanz zwischen Wahrnehmung und Diskursivierung an ihre Grenzen. So wie es nicht möglich ist, die Karmelitenkirche literarisch darzustellen, wie sie *ist*, kann auch eine literarische Beschreibung Javotte nicht zeigen, wie sie wirklich *ist*: „vous ne la reconnoistriez pas pour cela“. Jeder noch so detaillierte Versuch der Präzisierung („la riche taille, qu'elle avoit les yeux bleus et bien fendus, les cheveux blonds et bien frisez, et plusieurs autres particularitez de sa personne“) kann nicht darüber hinwegtäuschen, dass eine Beschreibung von Javotte

allenfalls defizitär sein kann: „[...] car elle pourroit avoir des taches de rousseurs ou des marques de petite verole“.

Man denke an Diderots Anekdote, in der 100 Maler gebeten werden, auf der Grundlage einer detaillierten Beschreibung das Bildnis einer ‚schönen‘ Frau anzufertigen: das Ergebnis sind hundert verschiedene Umsetzungen.²¹¹ Assmann begreift dementsprechend die Fiktion lediglich als „konstruktiven Verstehensentwurf, der dadurch bestimmt ist, dass er zugleich über die Kontingenz des Faktischen hinausschießt und hinter ihr zurückbleibt.“²¹² Eine literarische Beschreibung kann Javotte somit immer nur zeigen, wie sie sein sollte und könnte. Dieses Mimesiskonzept, wie es insbesondere die Beschreibungskonventionen des heroisch-galanten Romans verfolgen,²¹³ weist der Erzähler aber erneut als Fundament für seine Beschreibungstätigkeit strikt zurück: „N’attendez pas pourtant que je vous la décrive icy, comme on a coutume de faire en ces occasions [...]“.

An seine Stelle rückt er stattdessen eine diskursive Präsentation Javottes mittels des neu etablierten Wertesystems der Liebeskollekte. Hierbei bedarf es nur eines Blicks in die Geldbüchse der jungen Sammlerin und der Grad ihrer Schönheit lässt sich augenblicklich bemessen:

Une belle fille qui devoit y quêter ce jour-là y avoit encore attiré force monde, et tous les polis qui vouloient avoir quelque part en ses bonnes grâces y estoient accourues exprés pour luy donner quelque grosse pièce dans sa tasse [...] (905)

Javottes Schönheit kann zwar nicht dargestellt werden, wie sie *ist*, aber der Erzähler kann diskursiv präsentieren, wie sie *erscheint*. Denn die Bestimmung von Javottes Wert, in diesem Fall ihrer Schönheit, lässt sich innerhalb des Werbesystems der Liebeskollekte genau taxieren. Die wertvollen Münzen („quelque grosse pièce“) in ihrer Sammeltasse sind materieller Ausdruck ihrer immateriell nicht beschreibbaren Schönheit

²¹¹ Denis Diderot, Ästhetische Schriften, Bd. II, hrsg. von Friedrich Bassenge und Theodor Lücke, Frankfurt a.M. 1968, 177f.

²¹² Vgl. Aleida Assmann, Die Legitimität der Fiktion. Ein Beitrag zur Geschichte der literarischen Kommunikation, München 1980, 14.

²¹³ Insbesondere die Romane der Scudéry bedienen sich gerne dieser romanesken Stereotypen idealisierender Beschreibung, so etwa beim Porträt der Mandane im *Grand Cyrus* oder der *Mélisante* in der *Clélie*. Vgl. Gerhard Goebel, Zur Erzähltechnik in den ‚Histoires comiques‘ des 17. Jahrhunderts (Sorel-Furetière), Berlin 1965, 185.

und befördern Javotte Schönheit unverzüglich in den oberen Bereich der Werteskala: „[the amount of money] measures the beauty of the *quêteuse* herself.“²¹⁴ Ebenso lässt sich auch Javottes Inszenierung ihres weiblichen Putzes innerhalb des materiellen Wertesystems diskursiv auswerten:

Cette fille estoit pour lors dans sa lustre, s'estant parée de tout son possible, et ayant esté coiffée par une demoiselle suivante du voisinage, qui avoit appris immédiatement de la Prime. Elle ne s'estoit pas contentée d'emprunter des diamants, elle avoit aussi un laquais d'emprunt qui lui portoit la queue, afin de paroistre davantage. (907)

Javotte hat keine Mühen für ihre glanzvolle Erscheinung gescheut und bietet dem Betrachter ein regelrechtes Aufgebot an (materiell messbaren) Eitelkeiten an. Durch das Anlegen kostbarer Diamanten beispielsweise legt sie ihren Wert innerhalb des Systems präzise fest. Dabei ist es unwesentlich, ob die Diamanten lediglich geborgt („emprunter des diamants“) oder der Diener nur geliehen („un laquais d'emprunt“) ist.

Während es keinem Erzähler möglich ist, seinen Leser immaterielle Dinge wie Schönheit durch seine diskursive Umsetzung genau so wahrnehmen zu lassen, wie sie realiter sind, schafft hingegen die Nennung eines Diamanten eine verlässliche Bezugsgröße, dessen Wert und damit Javottes Schönheit jedem sofort einsichtig ist. Der materielle Wert bei der Beschreibung des Einzelnen ist für den Erzähler folglich das angemessene Beschreibungsinstrumentarium. Damit ist das Materielle im Erzählhorizont des *Roman bourgeois* zum neuen Wert und Fundament für die (Liebes-) Kommunikation, ihre Wahrnehmung und Literarisierung geworden.

4.2.3 Der Liebesroutinier Nicodème

Nachdem das neue Wertesystem der Liebeskollekte vom Erzähler am Beispiel von Javotte und den galanten Kirchgängern der Karmelitenkirche hinreichend dargestellt wurde, stellt sich die Frage, wie dieses Sys-

²¹⁴ Dianne Guenin-Lelle, Social and Legal Codes in Le ‚Roman bourgeois‘: The Signifier Gone Berserk, in: Cahiers du Dix-septième: An Interdisciplinary Journal 2 (1988), 165.

tem mit dem Phänomen ‚Liebe‘ umgeht. Mit anderen Worten, wie verhält es sich im *Roman bourgeois* mit der Liebe, dem Inbegriff des Immateriellen schlechthin und idealiter schon immer das Gegenteil des Materiellen?

Zunächst macht der Erzähler, wie so oft, erst einmal tabula rasa mit tradierten Liebeskonzepten und stellt auch das für gewöhnlich jählings eintreffende Ereignis des Sich-Verliebens in ironischer Brechung dar. Anstelle der ahnungslosen jugendlichen Schönheiten trifft der Leser hier, zumindest was den jungen Mann anbelangt, auf einen erfahrenen Routinier in Liebesangelegenheiten, einen sog. „amoureux universel“²¹⁵.

Cet homme donc n'eut pas si-tost jetté les yeux sur Javotte (tel estoit le nom de la demoiselle charitable qui questoit) qu'il en devint fort passionné, chose pour lui fort peu extraordinaire, car c'estoit, à vray dire, un amoureux universel. (908)

Nicht also die traditionelle „chose extraordinaire“, mithin das zündende Initialerlebnis der ersten Liebe, darf der Leser nach diesem Erzählerkommentar erwarten, sondern die Negation desselben, eine „chose fort peu extraordinaire“. Durch diese Nivellierung der Liebe als „ganz gewöhnliche Sache“ wird nicht nur das Moment der Einmaligkeit von Liebe, sondern auch ihre Individualität negiert.

Der Erzähler wäre aber nicht der Erzähler des *Roman bourgeois*, würde er es bei dieser einfachen Dekonstruktion gängiger Erzählmuster belassen. Im nächsten Schritt konstruiert er die Liebesbegegnung von Nicodème und Javotte mithilfe der für den Vorgang des sich Verliebens zuständigen Gottheit Amor, deren Pfeilschüsse seit jeher den Liebesvorgang allegorisch versinnbildlichen, um sie durch abrupte Wechsel

²¹⁵ Mit dem Typus des „amoureux universel“ wird laut Berger einer der komischen Typen des satirischen Romangenres aufgerufen, dem in der Komödie der Typus des „inconstant“ entspricht. Allerdings scheint eine solche, von Berger rein typenmäßige erfolgte Einordnung im Falle Nicodèmes nicht zu genügen, da dieser „amoureux universel“, wie noch zu zeigen sein wird, trotz seiner Routiniertheit ein Opfer der Liebe wird. Nicht genügen kann auch Reichels Ansatz, Nicodème gerade in seiner Charakterisierung als „amoureux universel“ individuelle Züge abgewinnen zu wollen. Vgl. Günter Berger, *Der komisch-satirische Roman und seine Leser. Poetik, Funktion und Rezeption einer niederen Gattung im Frankreich des 17. Jahrhunderts*, Heidelberg 1984, 117f.; Edward Reichel, *Gesellschaft und Geschichte im Roman bourgeois von Antoine Furetière*, Kiel 1965, 173f.

der Bedeutungsebenen erneut subversiv zu unterlaufen und als Beschreibungsraster abzulehnen:

Néanmoins, pour cette fois, l'Amour banda son arc plus fort, ou le tira de plus près, de sorte que la flèche enfonça plus avant dans son cœur qu'elle n'avoit accoustumé. Je ne vous sçauois dire précisément quelle fut l'émotion que son cœur sentit à l'approche de cette belle (car personne pour lors ne luy tasta le poux), mais je sçay bien que ce fut ce jour-là précisément qu'il fit un vœu solemnel de luy rendre service. (908)

Zunächst wird die aus Text und Malerei hinlänglich bekannte bildliche Darstellung des Sich-Verliebens mithilfe des geflügelten Liebesgottes Amor aufgebaut, wenn es heißt, Amor spanne seinen Bogen („l'Amour banda son arc“) und schieße einen Pfeil auf den jungen Mann ab, der bei ihm seine große Leidenschaft zu Javotte entzündet („ce fut ce jour-là précisément qu'il fit un vœu solemnel de luy rendre service“). Dieses tradierte literarische Darstellungsmuster, den unsichtbaren und immateriellen Aspekt von Liebe allegorisch zu versinnbildlichen, lehnt der Erzähler aber als nicht befriedigend ab, indem er es durch abrupte Wechsel auf die gegenständliche Bedeutungsebene immer wieder subversiv unterläuft. So wird beispielsweise der auf der allegorischen Ebene angesiedelte Umstand von der ungewöhnlichen Intensität von Amors Pfeilschuss auf die gegenständliche Frage rückgeführt, ob der Bogenschütze dieses Mal stärker als gewöhnlich („l'Amour banda son arc plus fort“) oder aber aus geringerer Distanz als sonst geschossen hätte („le tira de plus près“). In ähnlicher Weise bricht der Erzähler erneut mit der übertragenen Ebene, wenn es um den genauen Grad von Nicodèmes Erregung geht, zu dem er jegliche Präzisierung verweigert, da zu diesem Zeitpunkt niemand seinen Puls befühlen konnte: „Je ne vous sçauois dire précisément quelle fut l'émotion que son cœur sentit (car personne pour lors ne luy tasta le poux)“.

Das zur Schau gestellte Unwissen des Erzählers um den genauen Grad von Nicodèmes Erregung muss, neben seinem vordergründigen Komikeffekt, aber zusätzlich als metadiegetische Reflexion über das Unvermögen von Literatur allgemein verstanden werden, den immateriellen Aspekt von Liebe sprachlich wiedergeben zu können. Mit der Nennung von „émotion“ evoziert der Erzähler nämlich genau jenen einzigartigen und einmaligen Aspekt von Liebe, der sich für gewöhnlich der Wahrnehmung und folglich auch der Literarisierung vollkommen

entzieht, weshalb er es stringenterweise auch nicht „genau sagen könnte, welches Gefühl Nicodème dabei verspürte.“ Sein Einfall, über die Pulsföhlung den Grad der Liebesintensität messen zu können, stellt somit nichts anderes als einen weiteren Versuch des Erzählers dar, Immaterielles in materiell messbare Werte zu überföhren. Dieser Versuch wird aber als zum Scheitern verurteilt inszeniert, da „niemand da war, der ihm den Puls beföhlen konnte.“ So bleibt dem Erzähler im Folgenden nur die Darstellung der Liebe unter ihrem materiellen Aspekt, die im Modell der Liebeskollekte literarisierbar geworden ist.

Möchte der Neuverliebte Nicodème im weiteren Verlauf Javotte seine Liebe gestehen, so bleibt ihm innerhalb des etablierten Werbungskodex nur eine Möglichkeit: sich Javotte und ihrer Sammelbüchse möglichst großzügig zu nähern.

4.2.4 Nicodèmes ‚Opfergabe‘ an Javotte

Der innerhalb der Diegese begründete Werbungsakt der Kollekte kann einerseits als Form der Liebeszuneigung verwendet werden, wenn der Verehrer durch die Größe des Geldstücks der Angebeteten den Grad seiner Verliebtheit mitteilen möchte. Auf der anderen Seite kann durch seine bewusste Verkehrung die Werbungsgeste aber wie jeder andere Liebesdiskurs auch eine gegenteilige, d.h. desavouierende Aussagekraft erhalten. Ehe Nicodème Javotte seine Liebe qua Opfergabe mitteilen kann, wird ein solcher negativer Werbungsakt über die Kollekte von einem anderen jungen Mann demonstriert:

Elle [Javotte] vint quester à un jeune homme qui estoit auprès de luy. C'estoit un autre petit clerc du logis, tres-malicieux, qui estoit en colere contre elle parce qu'elle avoit retiré les clefs de la cave des mains d'une servante qui lui donnait du vin. Comme il vid qu'elle faisoit vanité de faire voir que sa tasse estoit pleine d'or et de grosses pieces blanches, il tira de sa poche une poignée de deniers; il en arrosa sa tasse pour luy faire dépit, et couvrit toutes les pieces qu'elle estalloit en parade. La questeuse en rougit de honte, et du doigt écarta le plus qu'elle pût cette menue monnoye, qui, malgré toute son adresse, ne parût encore que trop. (908f.)

Der junge Gehilfe aus dem Haus ihres Vaters, der Javotte wegen ihrer Wegnahme des Weinkellerschlüssels noch zürnt, kehrt kurz entschlossen

sen die Symbolkraft des Werbungsaktes um, indem er die von Javottes Eitelkeit gut sichtbar platzierten Silber- und Goldmünzen mit einer Handvoll wertlosen Kleingeldes verdeckt. Der negative Effekt dieser Geste scheint doppelt gelungen: Nicht nur, dass von dem zur Schau gestellten Lobpreis auf ihre Schönheit nichts mehr übrig ist, durch die beschämende Menge wertloser Kupfermünzen wird geradezu Gegenteiliges, nämlich jegliches Fehlen von Schönheit symbolträchtig auf dem Sammelteller ausgebreitet. Die Handlung des jungen Gehilfen ist somit nichts anderes als die demonstrative Zurschaustellung seiner negativen Emotion Javotte gegenüber, der er über seine negative Nutzung des Systems der Liebeskollekte sinnbildlich Ausdruck verleiht.

Javottes beschämtes Erröten und ihr verzweifelter Versuch, die unerfreulichen Münzen über den Teller hinweg zu verteilen, lassen keine Zweifel über die Symbolkraft dieser erlittenen Schmach. In dieser Situation kommt ihr Nicodème, Amors neues Opfer („le nouveau blessé“), galant zur Hilfe:

Ce fut alors que Nicodeme (ainsi s'appeloit le nouveau blessé), lui présentant une pistole, feignit de lui demander la monnoye; mais il ne fit que retirer de la tasse les deniers, et il luy donna le reste en pur don. (909)

Nicodèmes Geste ist im Kontext der materiellen Liebeskollekte eindeutig. Seine Goldpistole und das „eingeforderte Wechselgeld“ verändern das Sammelergebnis und damit Javottes Lobpreis schlagartig wieder zu ihren Gunsten. Nicodèmes Verdienst ist es somit, die zuvor durch den boshafte Gehilfen zweifach zugefügte Demütigung erkannt zu haben und demzufolge zweifach getilgt zu haben. Der Umstand, dass er ihr nicht allein wie andere Verehrer auch eine wertvolle Münze als Ausdruck seiner Bewunderung zukommen ließ, sondern zusätzlich noch die wertlosen Kupfermünzen zu verschwinden lassen wusste, erhebt seine Tat über den Ausdruck einfacher Verehrung hinaus und wird so zu einer transgressiven Liebesgeste. Er verlässt mit seiner Geldgabe zwar nicht das etablierte Werbungsmodell der Kollekte, erschafft aber durch seine individuelle Reaktion auf Javottes vorangegangene Schmach eine zusätzliche Bedeutungsebene innerhalb des etablierten Liebescodes, die gerade durch das Abweichen von der Norm zum Ausdruck seiner Liebe wird.

Anders als die vorherige Geste des gekränkten Gehilfen, die eine direkte Kopplung von negativer Emotion mit negativer Materialität war, ist Nicodèmes Geste Ausdruck seiner positiver Emotion, die mit positiver Materialität gekoppelt ist.

Die Frage ist nun, ob Nicodèmes Geste in ihrer Bedeutung als transgressives Kommunikationsangebot von Javotte auch als solches verstanden wird. Der Erzähler befindet hierzu wie folgt:

Cette nouvelle sorte de galanterie fut remarquée par Javotte, qui en son ame eust de la joye, et qui crût en effet luy en avoir de l'obligation. Ce fit qu'au sortir de l'église, elle souffrit qu'il l'abordast avec un compliment qu'il avoit medité pendant tout le temps qu'il avoit attendue. (909)

Javotte dekodiert Nicodèmes Opfergabe folgerichtig als Ausdruck seiner Werbung. Sie erkennt die Leistung des spendablen Fremden freudig an („qui en son ame eust de la joye“), schließlich hat er sie schnell und sicher aus einer misslichen Lage befreit; allerdings mündet diese Erkenntnis bei Javotte in das bloße Gefühl dankbarer Verpflichtung („qui crût en effet luy en avoir de l'obligation“). Damit bleibt sie mit ihrer Dekodierung innerhalb der Konventionen des etablierten Werbungskodexes und misst Nicodèmes bivalenter Geste nicht das von ihm intendierte transgressive Potential bei. Nichtsdestoweniger, und das ist wesentlich, gewährt sie ihm aufgrund seiner besonderen Opfergabe die Möglichkeit einer Ansprache: „elle souffrit qu'il l'abordast avec un compliment“.

Im Kontext der hier verfolgten Fragestellung nach der Interdependenz von sakraler Raumsemantik und Liebeskommunikation als besondere Gesprächsform lässt sich interpretatorisch zweierlei gewinnen: Zwar wurden durch die anfängliche Präsentation der Karmelitenkirche als „centre de toute la galanterie bourgeoise“ die Zwänge des sakralen Raums im Erzählhorizont des *Roman bourgeois* als nicht bindend abgeschafft. Daraus ist aber für die Liebenden, wie sich gezeigt hat, noch keine willkürliche, d.h. zwanglose, Gesprächssituation entstanden.

An ihre Stelle ist vielmehr ein neuer Verhaltenskodex getreten – der der lokalen Galanterie –, dessen Verhaltensweisen ähnlich restriktiv sind, wie es das vorherige profane Kommunikationsverbot war. Seine symbolträchtigste Ausgestaltung findet dieser Werbekodex in Form der

Liebeskollekte, deren Reglement fortan den Rahmen für zukünftige Gesprächssituationen bzw. Gesprächsobligationen schafft. Im Falle von Nicodème und Javotte ermöglicht also erst die im Rahmen der Liebeskollekte gemachte eindeutige Handlung von Nicodème den Einstieg in eine Gesprächssituation mit Javotte.

4.3 Die Kopplung materieller und nichtmaterieller Werte: Dialoganalyse

Dem sich an die erfolgreiche Opfergabe von Nicodème anschließenden Gespräch ist trotz positiver Vorarbeit kein Erfolg beschieden. Im Gegenteil, es erweist sich als eine Reihe unentwegter Missverständnisse:

Dès que l'office fut dit et qu'il la put joindre, il luy dit, comme une tres-fine galanterie :
« Mademoiselle, à ce que je puis juger, vous n'avez pu manquer de faire une heureuse queste, avec tant de merite et tant de beauté.

– Hélas, Monsieur (repartit Javotte avec une grande ingenuité), vous m'excuserez; je viens de la compter avec le pere sacristain: je n'ay fait que soixante et quatre livres cinq sous; mademoiselle Henriette fit bien dernièrement quatre-vingt dix livres; il est vrai qu'elle questa tout le long des prières de quarante heures, et que c'estoit en un lieu où il y avoit un Paradis le plus beau qui se puisse jamais voir.

– Quand je parle du bon-heur de vostre queste (dit Nicodeme), je ne parle pas seulement des charitez que vous avez recueillies pour les pauvres ou pour l'église, j'entens aussi parler du profit que vous avés fait pour vous.

– Ha! Monsieur (reprit Javotte), je vous assure que je n'y en ay point fait, il n'y avoit pas un denier davantage que ce que je vous ay dit; et puis croyez-vous que je voulusse ferrer la mule, en cette occasion? Ce seroit un gros peché d'y penser.

– Je n'entends pas (dit Nicodeme) parler n'y d'or ny d'argent, mais je veux dire seulement qu'il n'y a personne qui, en vous donnant l'aumosne, ne vous ait en mesme temps donné son cœur.

– Je ne sçay (repartit Javotte) ce que vous voulez dire de cœurs; je n'en ay trouvé pas un seul dans ma tasse.

– J'entends (ajousta Nicodeme) qu'il n'y a personne à qui vous vous soyez arrestée qui, ayant veu tant de beauté, n'ait fait vœu de vous aimer et de vous servir, et qui ne vous ait donné son cœur. En mon particulier, il m'a esté impossible de vous refuser le mien. » Javotte luy repartit naïvement: « Eh bien, Monsieur, si vous me l'avez donné, je vous ay en mesme temps répondu: Dieu vous le rende.

– Quoy! (reprit Nicodeme un peu en colere) agissant si serieusement, faut-il se railler de moy, et faut-il ainsi traiter le plus passionné de tous vos amoureux? » (909f.)

Zentrales Störelement dieses Paradebeispiels einer gescheiterten Kommunikation ist der unterschiedliche Sprachcode beider Gesprächspartner.

Während Nicodème den präziösen Sprachduktus höfischer Galanerien bemüht, bleibt Javotte mit ihren Repliken der Ausdrucksweise einer bürgerlich-naiven Sprache verhaftet und es kommt zu keiner Übergabe der eigentlich intendierten Nachricht (Nicodèmes Liebesgeständnis an Javotte). Charakteristisch für Nicodèmes galant-präziösen Sprachgebrauch ist die permanente Benutzung der metaphorischen Sprachebene, die von Javotte aber jeweils nicht umgesetzt wird, da ihr bürgerlich-naiver Sprachcode nur die Ebene gegenständlicher Bedeutung kennt. Gemeinsamer Nenner der Quiproquos ist das semantische Wortfeld der Opfergabe, das, je nach Sprecher, im Kontext der reell stattfindenden Kollekte oder aber im übertragenen Sinn einer Liebeskollekte verwendet wird:

	Nicodème: galant-präziöser Sprachcode metaphorische Sinnebene		Javotte: bürgerlich-naiver Sprachcode wörtliche Sinnebene	
1	<i>vous n'avez pu manquer de faire une heureuse quête</i>	heureuse quête = erfolgreiche Eroberung	heureuse quête = gutes Sammelergebnis	<i>je n'ay fait que soixante et quatre livres cinq sous</i>
2	<i>j'entens aussi parler du profit que vous avés fait pour vous</i>	profit = ideeller Gewinn, hier: Verführung eines Menschen	profit = materieller Gewinn, hier: persönliche Bereicherung	<i>Ha! Monsieur (reprit Javotte), je vous assure que je n'y en ay point fait</i>
3	<i>en vous donnant l'aumosne, ne vous ait en mesme temps donné son cœur</i>	donné son cœur = Ausrichtung der Liebe auf eine Person	donné son cœur = Übergabe des organischen Herzens	
	<i>en mon particulier, il m'a esté impossible de vous refuser le mien</i>	refuser le mien = Nicodème hat sich in Javotte verliebt	refuser le mien = Nicodème hat Javotte sein organisches Herz gegeben	<i>vous me l'avez donné, je vous ay en mesme temps répondu: Dieu vous le rende</i>

So wird die von Nicodème gepriesene „quête“ (1) von Javotte auf das konkrete, nicht zufrieden stellende Sammelergebnis bezogen, wie sie auch Nicodèmes Bezugnahme auf den „profit“ (2) fälschlicherweise als Vorwurf der persönlichen Bereicherung missinterpretiert. Dabei fällt auf, dass hinter Javottes Repliken eine fast schon pathologische Interessensbekundung für das Materielle zu Tage tritt (Unzufriedenheit über das Kollekteergebnis insbesondere im Vergleich mit dem ungleich hö-

heren von Mlle Henriette), die aufgrund ihres exzessiven Charakters Javotte den Blick auf das Symbolische der Opfergabe völlig verdunkelt. Angesichts der Tatsache, dass Nicodème mit seinem metaphorischen Liebesaveu eigentlich nur den Akt seiner zuvor symbolisch aufgeladenen Opfergabe verbalisiert, verwundert es, dass Javotte in ihrer Funktion als Kollektensammlerin von dem etablierten Werbungscode der Liebeskollekte augenscheinlich keine Kenntnis hat. Selbst Nicodèmes Liebesgeständnis bekommt bei ihr eine groteske Nuance, indem sie in Unwissenheit der geläufigen Metapher von der „Herzensgabe“ (3) diese auf die wörtliche Ebene herunterzubrechen versucht und unbefangen in ihrer Sammelbüchse nach einem organischen Herzen Ausschau hält.

Diesen Aufeinanderprall zweier unterschiedlicher Sprachcodes kann man wie Giardina²¹⁶ zweifelsohne als Karikatur präziöser Liebeskonversation und damit als implizite Gattungskritik speziell des heroisch-galanten Liebesromans werten oder wie Assaf²¹⁷ im Namen der Genderforschung als Beispiel für die Nichtkommunikation beider Geschlechter bemühen. Im Kontext der hier verfolgten Fragestellung zeichnet sich bei der Betrachtung des Dialogs von Nicodème und Javotte allerdings eine zusätzliche Pointe ab: Die im Zuge der Entsemantisierung des sakralen Raums eingeführten Strukturen der ‚galanterie bourgeoise‘, die im Werbungskodex der Kollekte ihre sinnfälligste Ausgestaltung gefunden haben, stellen mit ihrer besonderen Akzentuierung des Materiellen an sich schon eine Degradierung idealisierender Liebesmodelle dar.

Dennoch, die richtige Dechiffrierung der Opfergabe als ‚Liebeskollekte‘ muss sich zwar an der Größe der gegebenen Münze orientieren, aber sie beinhaltet immer auch den Akt der korrekten Rückkodierung in den ideellen Wert der Liebe. Nicodèmes Gesprächsintention, seinen über die Opfergabe symbolisch gegebenen Liebesakt in Worte zu fassen, bedarf somit folgerichtig der Metaphorisierung dieses Vorgangs. Javotte

²¹⁶ Giardina hat hier insbesondere die präziösen Liebeskonversationen aus D’Urfés *Astrée* im Blick, vgl. Calogéro Giardina, *Narration, burlesque et langage dans ‚Le Roman bourgeois‘ d’Antoine Furetière*, Paris 1993, 14.

²¹⁷ „Javotte l’innocente est à ce point caricaturale qu’elle déconstruit par sa naïveté les métaphores du langage, rompant par là la communication entre les sexes.“ Francis Assaf, *Images et statut de la femme chez Furetière: Du Roman bourgeois au Dictionnaire universel*, *Papers on French Seventeenth Century Literature*, Biblio 17, 30 (1987), 272.

hingegen, die sich zwar über die Goldpistole in ihrer Sammelbüchse freut, zumal sie der edle Spender zusätzlich von den lästigen Kupfermünzen befreit hatte, vermag in Unkenntnis der zugrunde liegenden Dechiffriermechanismen den ideellen Wert dieser materiellen Gabe nicht zu fassen. Nicodèmes metaphorische Verbalisierung seines Liebesaktes läuft bei Javotte somit in einen sprachlichen wie emotionalen ‚Leerlauf‘. Die Pointe der Pointe besteht somit in der erneuten Degradierung eines an sich schon entidealisierten Liebesmodells, das als Inbegriff des Materiellen nicht nur an seine ideellen Grenzen, sondern auch an seine sprachlichen Grenzen stößt.

Nach Sichtung dieses Gesprächs lässt sich auch die Frage, ob Javotte möglicherweise Nicodèmes Kollektebeitrag sowie sein ritterliches Einfordern des Kleingelds zusätzlich als transgressive Geste verstanden hätte, klar verneinen. Die Voraussetzung für ein gelungenes Gespräch oder eine Geste wäre das gegenseitige Einverständnis über den zugrunde liegenden Code gewesen. Die direkte Kopplung von materiellem und ideellem Wert, wie sie das Werbungssystem der Liebeskollekte vorsieht, ist somit ein zutiefst konventions- und kommunikationsabhängiger Prozess. Funktioniert dieser Prozess wie im Falle von Nicodèmes und Javottes Benutzung unterschiedlicher Sprachcodes nicht, so kann die intendierte Botschaft nicht übermittelt werden. Schlägt die Informationsübertragung aber fehl, so fehlt ein zentrales identitätstiftendes Moment, nämlich die gegenseitige Verständigung über den gemeinsamen Code, das die Liebenden fest aneinander gebunden hätte. Und so ist der Liebesbeziehung von Javotte und Nicodème im weiteren Handlungsverlauf zwar nicht allein, aber doch wesentlich durch die gestörte Anfangskommunikation kein erfolgreiches Ende beschert.

Das Sprachproblem ist im Übrigen kein spezifisches Problem von Nicodème und Javotte, sondern sorgt als durchgängiges Manko auch an anderen Stellen im *Roman bourgeois* immer wieder für Missverständnisse.²¹⁸ So stoßen nicht nur Javotte und Nicodème an ihre sprachlichen Grenzen, auch das Gespräch mit Javottes nächstem Freier, dem vermögenden Junggesellen Bedout, endet in einem ähnlichen Fiasko sprachli-

²¹⁸ So führt Serroy folgerichtig u.a. die fehlgeleitete Kommunikation zwischen Nicodème und Mme Vollichon sowie die „démêlés sentimentalo-judiciaires“ des Trios Colantaine-Belastre-Charroselles aus Buch II an. Vgl. Jean Serroy, *Roman et réalité*, Paris 1981, 643f.

cher Fehlkommunikation.²¹⁹ Das Beherrschen von Sprache ist eben nicht automatisch gleichbedeutend mit geglückter Kommunikation, wie dies auch schon Panurge bei seinen erfolglosen Annäherungsversuchen an die ‚haulte dame de Paris‘ erfahren musste.

4.4 Rettung durch die Fiktion

Nachdem die erfolglose erste Begegnung von Nicodème und Javotte exemplarisch vorgeführt hat, wie aufgrund nicht kompatibler Sprachcodes die Kommunikation fehlschlagen und somit die gemeinsame Basis eines identitätsstiftenden Moments gleich zu Beginn an verloren gehen kann, stellt sich nun die Frage, ob und mit welchen Mitteln diesem Prozess Abhilfe geschaffen werden kann.

Die Antwort hierauf gibt der Roman selbst im weiteren Erzählverlauf. Scheiterte die erste Begegnung von Javotte und Nicodème noch an Javottes völliger Unkenntnis der preziös-galanten Liebeskonversation à la Astrée und Céladon, so führt die Paarkonstellatation Javotte und Pancrace in positiver spiegelbildlicher Ergänzung vor, wie mithilfe der Fiktion hier kodifizierend eingegriffen werden kann. Aus der eingangs ungebildeten, fiktionsungeschädigten Javotte bildet sich nämlich im Zuge ihrer erfolgreichen Einführung in literarische Salons und die Lektüre galanter Romane eine begeisterte, die Bände der *Astrée* geradezu verschlingende, Leserin heraus:

²¹⁹ Ein Blick auf die Anfangspassage von Javottes und Bedouts erstmaligem Konversationsversuch bestätigt dies: „Hé bien (Mademoiselle), c'est donc vous dont on m'a parlé?“ Javotte répondit avec son innocence accoutumée: „Je ne scay pas (Monsieur) si on vous a parlé de moy; mais je sçais bien qu'on ne m'a point parlé de vous. - Comment (repartit-il), est-ce qu'on pretend vous marier sans vous en dire ? - Je ne sçais (dit-elle). - Mais que diriez-vous (repartit-il) si on vous proposoit un mariage ? - Je ne dirois rien (repondit Javotte). - Cela me seroit bien avantageux (reprit Bedout assez haut, croyant dire un bot mot), car nos loix portent en termes formels que qui ne dit mot semble consentir. - Je ne sçais quelles sont vos loix (luy dit-elle); mais pour moy je ne connois que les loix de mon papa et de maman. - Mais (reprit-il) s'ils vous commandoient d'aymer un garçon comme moi, le feriez-vous ? - Non (dit Javotte): car ne sait-on pas bien que les filles ne doivent jamais aymer les garçons ? [...]“, (958).

[...] Javotte, en songeant à Celadon, qui estoit le heros de son roman, se le figura de la mesme taille et tel que Pancrace, qui estoit celuy qui luy plaisoit le plus de tous ceux qu'elle connoissoit. Et comme Astrée y estoit aussi dépeinte parfaitement belle, elle crut en mesme temps luy ressembler, car une fille ne manque jamais de vanité sur cet article. (1005f.)

Javottes Lektüre ist ähnlich wie ihr Sprachgebrauch beim Kirchendialog mit Nicodème eindimensional. Konnte sie aufgrund ihrer Befangenheit im literalen Wortsinn die metaphorische Sprachebene von Nicodèmes Sprachcode nicht erfassen, so fehlt ihr auch bei ihrer Lektüre jegliche Form der Distanz zur dargestellten Wirklichkeit: Sie glaubt sich und Pancrace nicht nur im Aussehen mit dem literarischen Heldenpaar identisch, sondern überträgt auch den dargestellten fiktiven Handlungsverlauf ungebrochen auf ihre eigene Existenz: „De sorte qu'elle prenoit tout ce que Celadon disoit à Astrée comme si Pancrace le luy eust dit en propre personne, et tout ce qu'Astrée disoit à Celadon, elle s'imaginait le dire à Pancrace.“ (1005). Javottes Lektüre der *Astrée* ist somit eine rein identifikatorische Lektüre, indem sie das Gelesene unreflektiert, d.h. ohne Bewusstsein für die Fiktionalität literarischer Werke, auf ihre eigene Lebenswelt bezieht.

Der Text führt dem Leser hier gleichsam als mise en abyme eine potenzierte Form von Fiktion vor, denn die literarische Gestalt der Javotte transferiert die fiktiv dargestellte Lebenswirklichkeit eines anderen Romans auf ihre eigene, fiktive Existenz als Romanfigur im *Roman bourgeois*. Trotz Javottes Eindimensionalität bzw. fehlendem Abstraktionsvermögen ist diese Liebesbeziehung aber nicht zu erneutem Scheitern verurteilt, denn Pancrace erfasst sogleich – anders als Nicodème – Javottes naives Wesen und stellt sich dementsprechend darauf ein:

[...] car quoy qu'elle eust pris Astrée pour modele et qu'elle imitast toutes ses actions et ses discours, qu'elle voulust mesme estre aussi rigoureuse envers Pancrace que cette bergere l'estoit envers Celadon, neantmoins elle n'estoit pas encore assez expérimentée ny assez adroite pour cacher tout à fait ses sentimens. Pancrace les découvrit aisément, et pour l'entretenir dans le style de son roman, il ne laissa pas de feindre qu'il estoit malheureux, de se plaindre de sa cruauté, et de faire toutes les grimaces et les emportemens que font les amans passionnez qui languissent, ce qui plaisoit infiniment à Javotte, qui vouloit qu'on luy fist l'amour dans les formes et à la manière du livre qui l'avoit charmée. Aussi, dès qu'il eut connu son foible, il en tira de grands avantages. Il se mit luy-mesme à relire l'Astrée, et l'estudia si bien qu'il contrefaisoit admirablement Celadon. Ce fut son nom qu'il prit pour son nom de roman, voyant qu'il plaisoit à sa maistresse, et en même

temps elle prit celuy d'Astrée. Enfin ils imiterent si bien cette histoire, qu'il sembla qu'ils la jouassent une seconde fois, si tant est qu'elle ait esté jouée une premiere [...]. (1007)

Was hier in Form einer intradiegetischen mise en abyme vorgeführt wird, ist eine erfolgreiche Nachahmung literarischer Modelle durch literarische Gestalten: Javotte und Pancrace imitieren innerhalb der Diegese des *Roman bourgeois* die ebenfalls fiktive Lebenswelt des Liebespaars Astrée und Céladon.

Während Javottes Identifikationsprozess mit ihrem literarischen Idol jedoch unreflektiert und distanzlos ist, ihr Verhältnis zur Fiktion also weiterhin eindimensional bleibt, betreibt Pancrace seine Imitatio als bewusste Inszenierung: „Il se mit luy-mesme à relire l'Astrée, et l'estudia si bien qu'il contrefaisoit admirablement Celadon.“ Der wesentliche Unterschied zwischen Pancraces und Javottes Lektüre der *Astrée* resultiert demnach aus jeweils unterschiedlichen Ansprüchen an die Fiktion. Javottes Leseakt beruht auf der Übereinstimmung von Fiktion und Wirklichkeit, sie benutzt die dargestellte Erlebniswelt als Projektionsfläche, um sich in der Imitatio derselben eine eigene, neue Lebenswirklichkeit zu erstellen. Pancrace hingegen gebraucht das gleiche literarische Werk lediglich als Vorlage und liest es unter der Prämisse einer besseren Kenntnis von Javottes Projektionsfläche. Der beiderseitige Identifikationsprozess kulminiert schließlich in der Namensidentität zwischen dem imitierenden Liebespaar und seinem zu imitierenden Vorbild („Ce fut son nom qu'il prit pour son nom de roman, voyant qu'il plaisoit à sa maistresse, et en même temps elle prit celuy d'Astrée.“) sowie der lückenlosen Nachahmung des Handlungsstrangs der literarischen Vorlage („Enfin ils imiterent si bien cette histoire, qu'il sembla qu'ils la jouassent une seconde fois“).

Diese Nachahmung bleibt jedoch innerhalb der Diegese ohne folgenschwere Konsequenzen, d.h. es kommt zu keinem innerfiktionalen Bruch, wie ihn beispielsweise andere literarische Figuren, Don Quijote oder Emma Bovary, in der Konfrontation zwischen literarischer Vorlage und eigener Lebenswirklichkeit erleben müssen. Anders als jene erleidet Javotte nämlich keinen aus der Diskrepanz zwischen Fiktion und Realität hervorgehenden ‚Lektüreschaden‘. Ganz im Gegenteil, in der histoire von Javotte und Pancrace wird die Fiktion verbindlich und dauerhaft zur erlebten Wirklichkeit.

Das i-Tüpfelchen bildet hierbei nicht zuletzt der märchenhafte Schluss, wenn das Liebespaar nach Javottes erfolgreicher Entführung durch Pancrace auf einem Schloss jenseits der (Realitäten-) Grenze lebt.²²⁰

Während poetologisch orientierte Deutungsansätze des *Roman bourgeois* Javottes identifikatorische *Astrée*-Lektüre meist einseitig als „intrusion perverse de l'écriture romanesque au sein de l'écriture bourgeoise“²²¹ diffamieren, soll der Akzent der Bewertung hier anders gelegt werden: Die erfolgreich inszenierte Liebesgeschichte von Pancrace und Javotte kann nämlich nicht zuletzt als exemplarische Darbietung gedeutet werden, wie mittels der Fiktion bzw. durch den Vorgang ihrer Kodifizierung den Kommunikationsproblemen Abhilfe geschaffen werden kann. Scheiterte die literarische Kommunikation in der Eglise des Carmes von Nicodème und Javotte noch an den beiden inkompatiblen Sprachcodes, die zum Verständnis des etablierten Werbungssystems der Liebeskollekte und seiner zugrunde liegenden Kopplung von materiellen und ideellen Werten nötig gewesen wären, so bietet die Literatur selbst nun ihre Hilfe an. Durch das Lesen fiktionaler Texte erlernt nämlich selbst Javotte den präziösen Sprach- und Lebensduktus, wobei ihre bedingungslos identifikatorische Lektüre nicht allein Ausdruck ihres naiven Charakters, sondern eben auch ihrer kompletten Internalisierung dieser neuen Werte ist. Die Tatsache, dass diese Liebesgeschichte in einer literarischen Endlosschleife endet, symbolisiert somit letztlich nichts anderes als die erfolgreiche Hilfestellung der Literatur.

Mit der vorgeführten Entsemantisierung des sakralen Raums schafft der Erzähler des *Roman bourgeois* von Beginn an erschwerende Bedingungen für die Liebesbegegnung von Nicodème und Javotte in der Kirche. Nachdem zunächst tradierte Darstellungsnormen bei der Beschreibung zurückgewiesen wurden, wird mit der anschließenden Charakterisierung der Karmelitenkirche als Ort der lokalen Galanterie expli-

²²⁰ „Si-tost que Pancrace eut ce precieux butin, il l'emmena dans un chasteau sur la frontiere, où il avoit une garnison qu'il commandoit [...]“ (1019).

²²¹ So beispielsweise Anacleto, die den *Roman bourgeois* in erster Linie als metafiktionelles Gebilde sieht und dementsprechend die vorgeführte *Astrée*-Lektüre als „ironische Projektion“ fiktionaler Illusionsbildung begreift. Marta Teixeira Anacleto, La mise en texte du ‚pays des romans‘ dans le ‚Roman bourgeois‘ de Furetière: paradoxes d'un ‚ouvrage comique‘, in: L'épreuve du lecteur. Livres et lectures dans le roman d'Ancien Régime, hrsg. von Jan Herman und Paul Pelckmans, Louvain 1995, 114 und 115.

zit das genuine Merkmal des sakralen Raums, nämlich seine prinzipielle Feindlichkeit gegenüber profanen Diskursen, außer Kraft gesetzt. Anstelle des profanen Kommunikationsverbots müssen Nicodème und Javotte nun aber die Hürde der sog. Liebeskollekte nehmen. Dieses vom Erzähler neu etablierte Werbungskonzept, das eine direkte Kopplung materieller Werte mit immateriellen Werten vorsieht, erweist sich aber als zutiefst kommunikationsabhängiger Prozess und bedarf ähnlich wie die Etablierung einer gemeinsamen Liebessprache eines identitätsstiftenden Bindungserlebnisses. Nicodèmes großzügige Opfergabe hatte in ihrer doppelten Valenz (Tilgung der vorangegangenen Schmach / Schönheitslob) durchaus das Potential einer individuell-intersubjektiven Liebesgeste, wurde aber von Javotte in Unkenntnis der zugrunde liegenden Dechiffriermechanismen nicht als solche erkannt.

Dieser gescheiterten Liebesbeziehung steht die erfolgreiche Entwicklung der Paarkonstellation Javotte und Panrace gegenüber, die in positiver spiegelbildlicher Ergänzung vorführt, wie mittels der Fiktion bzw. durch den Vorgang ihrer Kodifizierung den Kommunikationsproblemen Abhilfe geschaffen werden kann. Dass durch diesen abschließenden bedingungslosen Siegeszug der Fiktion die vom Erzähler eingangs bei der Darstellung der Eglise des Carmes und der Place Maubert aufgezeigte Verweigerung tradierter fiktionaler Darstellungsnormen nunmehr ironisch geschlossen wird, kann nicht zuletzt als extradiegetisches Augenzwinkern des Autors an seine Leser gedeutet werden.

5 Erschaffung des göttlichen Raums über Umwege: Der zäimph in Flauberts *Salammbô* (1863)

Die literarische Konstellation der Liebesbegegnung im sakralen Raum ist im Flaubertschen Œuvre nicht allein auf *Salammbô* zu beschränken. Man denke nur an die berühmte Kutschenfahrt durch die Straßen von Rouen, die auf Emmas und Léons Kirchenbesuch in der Kathedrale folgt: Emmas gute Vorsätze, Léons Avancen abzuwehren, überleben nur wenige Stunden, um schon bald darauf in Form von aus dem Kutschenfenster herausfliegenden Papierfetzen symbolisch in der Luft zerrissen zu werden.²²²

Während der sakrale Raum der Kathedrale für die Begegnung von Emma und Léon hier ähnlich ornamentalen Charakter hat wie die Kullisse des Tempels bei der antiken Tempelbegegnung, wird in *Salammbô* die Liebesgeschichte von Mâtho und Salammbô in ungleich engerer Bindung an den sakralen Raum vorgeführt. Das Besondere an dieser Flaubertschen Kopplung der Liebeskommunikation an den sakralen Raum ist jedoch der Umstand, dass der sakrale Raum hier ohne räumliche Anbindung an einen begehbaren Ort als abstrakt semantische Kategorie in Erscheinung tritt.

5.1 Formen des sakralen Raums in *Salammbô*

Der gestaltete sakrale Raum in *Salammbô* ist, anders als in den bisherigen Texten, nicht ein materiell vorhandener, sondern ein virtueller Raum, der mithilfe diverser religiöser Figurationen im Text erst entstehen muss. Diese Loslösung von der konkreten räumlichen Ordnung bei gleichzeitiger Beibehaltung des semantischen Merkmalsbündels kann man mit Krahs als sog. „abstrakt semantischen“ Raum bezeichnen.²²³

²²² Gustave Flaubert, *Madame Bovary*, in: Œuvres, hrsg. von Albert Thibaudet und René Dumesnil, Bibliothèque de la Pléiade, Paris 1951, 509ff.

²²³ Hans Krahs, Räume, Grenzen, Grenzüberschreitungen - Einführende Überlegungen, in: *Ars Semeiotica* 22 (1999), 4f.

Im Folgenden sollen die verschiedenen Erscheinungsformen des sakralen Raums in *Salammô* samt ihrer Verknüpfungsmechanismen illustriert werden.

5.1.1 Salammô und Mâtho als Figurationen des Göttlichen

Das kompromisslose Vertrauen in die Wirkungskraft und Macht der Götter bildet in *Salammô* den religiösen Bewusstseinshorizont der Figuren.²²⁴ Einzig der Leser als ein außerhalb der Diegese Stehender vermag es im Verlauf seiner Lektüre, die internen Brüche dieses religiösen Horizonts zu erkennen und eine Distanz zu dieser vermittelten Art von Religiosität aufzubauen.

Die hier skizzierte Götterwelt erweist sich auf Seiten des multikulturellen Söldnerheers als ein unüberschaubares, in sich heterogenes und vermengtes Konglomerat verschiedenster Religionen samt ihrer Götter und Kultpraktiken:

Tous les cultes, comme toutes les races, se rencontraient dans ces armées de Barbares, et l'on considérait les dieux des autres, car ils effrayaient aussi. Plusieurs mêlaient à leur religion natale des pratiques étrangères. (VI, 794)

Auffällig an diesem praktizierten Synkretismus ist die ihm zugewiesene Tendenz zur Totalisierung: „Tous les cultes, comme toutes les races“, heißt es, fänden sich in den Armeen der Söldner wieder. Es wird somit ein Totalisierungsmythos evoziert, der in seiner positiven Besetzung alles und jeden in seiner Totalität aufnehmen kann, in seiner negativen Lesart aber auch keinen daraus entlässt.

Der Götterapparat von Karthago hingegen ist überschaubarer, ohne deswegen weniger einnehmend zu sein. Es gibt im Ganzen vier Haupt-

²²⁴ Inwiefern der heutige Leser in seinem christlich vorgeprägten Bewusstsein die Möglichkeit hat, mit der Lektüre von *Salammô* eine „Erfahrung von Alterität“ (Oster) vermittelt bzw. ein „Spiegelbild des Fremden“ (Wucherpennig) vorgehalten zu bekommen, diskutieren Patricia Oster, *Der Schleier zwischen religiöser und ästhetischer Erfahrung*, in: *Schleier und Schwelle*, Bd. II, Geheimnis und Offenbarung, hrsg. von Jan und Aleida Assmann, München 1998, 243 sowie Wolf Wucherpennig, *Gustave Flaubert: Salammô – der fremde Spiegel*, in: *Literatur und Leben. Festschrift Helmut Scheuer*, hrsg. von Günter Helmes u.a., Tübingen 2002, 71-87.

tempel (Tanit, Moloch, Eschmoûn sowie Khamon) in der Stadt, wobei sich eine zentrale Dialektik zwischen den Gottheiten Tanit und Moloch, dem „couple éternel“, herauskristallisieren lässt.²²⁵ Tanit gilt als Göttin Karthagos („la divinité de Carthage“), sie ist die Mondgöttin, die mit dem Wasser, der Fruchtbarkeit etc. in Verbindung gebracht wird. Ihr gegenüber steht der Baal Moloch, dem das zerstörerische Element des Feuers zugewiesen wird.

Der religiöse Dualismus wird – das ist anhand der Flaubertschen scénarios gut nachvollziehbar²²⁶ – zunehmend mit den politischen und privaten Ereignissen in Bezug gesetzt, wo er ebenfalls Oppositionspaare bildet: Die beiden Kriegsparteien lassen sich jeweils einer Gottheit zuordnen, Karthago zu Tanit und das Söldnerheer zu Moloch. Auf privater Ebene stehen sich die Tochter Hamilkars Salammbô und der Söldneranführer Mâtho gegenüber. Es ergeben sich also folgende Oppositionsketten: a) die Gottheiten Tanit und Moloch, b) die Gestirne Mond und Sonne, c) die Stadt Karthago und das Söldnerheer, d) die Hauptprotagonisten Salammbô und Mâtho.

Dieses „symbolic framework“²²⁷ lässt sich, auch diese These hat sich mittlerweile in der Forschung etabliert, auf die Darstellung der elementaren Gestaltungsprinzipien des Lebens reduzieren: das weibliche und das männliche Prinzip.²²⁸

²²⁵ Shroder spricht von einer „rivalry of Moloch and Tanit“, Maurice Z. Shroder, On reading *Salammbô*, *L'esprit créateur* 10 (1970), 31; Séginger von der „belle opposition de Moloch et de Tanit“, Gisèle Séginger, *Mythes et religion dans les scénarios*, in: *Salammbô de Flaubert: Histoire, Fiction*, hrsg. von Daniel Fauvel und Yvan Leclerc, Paris u.a. 1999, 69; Barnett von der „ever-present opposition between the gods Moloch and Tanit“, Stuart Barnett, *Divining Figures in Flaubert's Salammbô*, in: *Nineteenth-Century French Studies* 21 (1992), 73, Hamilton vom „struggle of Moloch and Tanit“, Arthur Hamilton, *Sources of the religious elements in Flaubert's 'Salammbô'*, New York [1917] 1965, VII.

²²⁶ Vgl. hierzu die überzeugende Arbeit von Séginger: Gisèle Séginger, *Mythes et religion dans les scénarios*, in: *Salammbô de Flaubert: Histoire, Fiction*, hrsg. von Daniel Fauvel und Yvan Leclerc, Paris u.a. 1999, 63-71.

²²⁷ Leal mit Bezugnahme auf Dane und Demorest: Robert Barry Leal, „Salammbô’: an aspect of structure“, in: *French Studies* 27 (1973), 16ff.

²²⁸ Le Calvez sieht allgemein zwei konträre Prinzipien in den Gottheiten Moloch und Tanit, Eric Le Calvez, *Génétique, poétique, autotextualité (Salammbô sous la tente)*, in: *L'esprit créateur* 41 (2001), 33. Dane führt die Darstellung des weiblichen und männlichen Prinzips textnah aus: Ivo Dane, *Symbol und Mythos in Flauberts 'Salammbô'*, in: *Zeitschrift für französische Sprache und Literatur* 59 (1935), 29ff. Ebs. Leal: „fundamental principles of life“, Robert Barry Leal, „Salammbô’: an aspect of

De la position du soleil au-dessus de la lune, il concluait à la prédominance de Baal, dont l'astre lui-même n'est que le reflet et la figure: d'ailleurs, tout ce qu'il voyait des choses terrestres la forçait à reconnaître pour suprême le principe mâle exterminateur. (X, 871)

D'ailleurs le principe femelle, ce jour-là dominait, confondait tout [...]. (XV, 987)

Naturgemäß liegen diese beiden Prinzipien miteinander im Wettstreit und ihr wechselseitiger Auf- und Abstieg kann zum generativen Handlungsträger werden.²²⁹ Die Oppositionsketten sind also nicht schmückendes Zierwerk, sondern maßgeblich an der „productivité fictionnelle“²³⁰ beteiligt.

Inwieweit dieses Schema in *Salammô* tatsächlich alleiniger Sinnstifter ist und andere Kausalitätsketten außer Kraft bzw. er-setzt, zeigt sich auf zwei Ebenen der Handlung. Zum einen auf einer allgemeinen Ebene, welche die politisch-kriegerische Auseinandersetzung zwischen dem Söldnerheer und der Stadt Karthago zum Inhalt hat, zum anderen auf der privat-zwischenmenschlichen Ebene, die in der Beziehung Salammô-Mâtho realisiert ist. Denn ebenso wenig, wie die wechselnde Fortune im Kriegsgeschehen auf militärische Kausalitäten zurückzuführen ist, sondern einzig und allein auf die jeweilige Inbesitznahme des religiösen Fetischs, des zaïmph²³¹, ebenso wenig erhalten die beiden Hauptprotagonisten Salammô und Mâtho die Möglichkeit, sich außer-

structure, in: French Studies 27 (1973), 17. Ebs. Busst: „single vast conflict between the male and the female principles“, Allan J.L. Busst, On the structure of Salammô, in: French Studies 44 (1990), 289. Ebs. Barnett, der das Gegensatzpaar „weiblich/männlich“ der Oppositionskette von Moloch und Tanit zurechnet. Vgl. Stuart Barnett, Divining Figures in Flaubert's Salammô, in: Nineteenth-Century French Studies 21 (1992), 73. Anders Demorest, der die zwei konträren Gottheiten der afrikanischen Naturlandschaft mit ihren rauhen und sanften Elementen zuordnen will. Don Louis Demorest, L'expression figurée et symbolique dans l'œuvre de Gustave Flaubert, Genf 1967 (reprint), 485. Green hingegen erarbeitet eine mythologisch konzipierte Analogiekette zwischen „Salammô - Tanit - Pasiphae“ und „Mâtho - Moloch - Minotaurus“, vgl. Anne Green, Flaubert and the historical novel. ‚Salammô‘ reassessed, Cambridge 1982, 103ff.

²²⁹ Vgl. Busst: „[...] the story can be seen to describe broadly the rise and subsequent fall in the power of the male principle, with a symmetrical decline and rise in the influence of the female principle.“ Allan J.L. Busst, On the structure of Salammô, in: French Studies 44 (1990), 289.

²³⁰ Gisèle Séginger, Mythes et religion dans les scénarios, in: Salammô de Flaubert: Histoire, Fiction, hrsg. von Daniel Fauvel und Yvan Leclerc, Paris u.a. 1999, 68.

²³¹ Ausführlicher hierzu in Kapitel 5.1.2, S.168ff.

halb des Götterdualismus, zu dessen irdischen Stellvertretern sie sich gegenseitig machen, kennen zu lernen. Im Folgenden soll deshalb die fehlende psychologische Kausalität²³² in der Beziehung von Salammbô und Mâtho aufgrund ihrer mythologischen Identifikation zur jeweiligen Gottheit untersucht werden.

„*Moi, Tanit!*“ (XI, 888)

Von zentraler Bedeutung für die spätere Analyse der Liebesbegegnung unter dem *zaimph* ist die mythologische Identifikation des göttlichen Oppositionspaars Tanit-Moloch mit dem Menschenpaar Salammbô und Mâtho. Es kommt zu einer Verschiebung, die in der gegenseitigen Wahrnehmung der Protagonisten Salammbô an die Stelle von Tanit und Mâtho an die Stelle von Moloch rückt. Diesen Verschiebungsprozess, der in der Zeltszene mit der wechselseitigen göttlichen Anrede der beiden Liebenden kulminiert, bringt der Erzähltext implizit wie explizit zur Sprache.

Es heißt, dass Salammbô die Göttin Tanit in ihrer Verkörperung als Mond verehrt: „Et Salammbô adorait la Déesse en sa figuration sidérale.“ (III, 750). So ist es nur folgerichtig, dass sie im Gebet das Wort an ihre Göttin richtet, indem sie sich dem in den romanischen Sprachen weiblichen Himmelskörper Mond zuwendet (V, 747ff.) Es bleibt aber nicht bei dieser Anbetungshaltung, die die Grenzen zwischen verehrendem Subjekt und zu verehrendem Objekt noch kennt.²³³ Salammbô identifiziert sich zunehmend mit ihrem Anbetungsobjekt, so dass es zu einer Wesensaffizierung kommt:

²³² Vgl. Séginger: „L’absence de finalité historique sera compensée par une mise en forme mythique des événements grâce au conflit et aux amours de Tanit et Moloch. Quant à la complexité et à la profondeur psychologiques difficiles à imaginer et à décrire, elles seront remplacées par le mystère des motivations religieuses, par une rationalité tragique.“ Gisèle Séginger, *Mythes et religion dans les scénarios*, in: Salammbô de Flaubert: *Histoire, Fiction*, hrsg. von Daniel Fauvel und Yvan Leclerc, Paris u.a. 1999, 63.

²³³ Während die liturgische Theologie streng zwischen der Gott allein vorbehaltenen Verehrung als „Anbetung“ und der „Verehrung“ anderer Heiliger abgrenzt (vgl. Reinhard Nebel, Lemma „Anbetung“ in: *Lexikon für Theologie und Kirche*, Bd. 1, hrsg. von Michael Buchberger und Walter Kasper, Freiburg 1993, 608-611), kann hier aufgrund der Thematik und zeitlichen Situierung *Salammbôs* darauf verzichtet werden.

Une influence était descendue de la lune sur la vierge; quand l'astre allait en diminuant, Salammbô s'affaiblissait. Languissante toute la journée, elle se ranimait le soir. Pendant une éclipse, elle avait manqué mourir. (III, 750)

Salammbôs Verehrung der Göttin übersteigt demnach die Grenzen, indem sie sich physisch mit ihrem Idol identifiziert und ihr Körper den Gesetzen des auf- und abnehmenden Mondes unterliegt. Diese physische Identifikation impliziert auch eine Einflussnahme auf das Aussehen Salammbôs. Schon bei ihrer ersten Erscheinung im Anfangskapitel heißt es, dass das Mondlicht sie so bleich „gemacht“ hatte:

C'était la lune qui l'avait rendue si pâle, et quelque chose des Dieux l'enveloppait comme une vapeur subtile. (I, 718)²³⁴

Diesen Affizierungsprozess von anbetendem Subjekt und Anbetungsobjekt unterstützt der Text von Beginn an über die attributive Zuweisung. Mit der Gottheit Tanit werden in der Welt *Salammbôs* normalerweise die Attribute des Wassers assoziiert (vgl. Salammbôs Apostrophe an Tanit in Kapitel III: „Et tous les germes, ô Déesse! fermentent dans les obscures profondeurs de ton humidité.“ III, 748). Diese für die Göttin charakteristische Wasserisotopie spiegelt sich in der Erscheinung Salammbôs wider, wenn bei ihrem ersten Auftritt ihr funkelndes Geschmeide die Schuppen einer Muräne evoziert oder der Fall ihres Mantels im Gehen breite Wogen um sie herum bildet:

Il y avait sur sa poitrine un assemblage de pierres lumineuses, imitant par leur bigarrure les écailles d'une murène. [...] et son grand manteau de pourpre sombre, [...] traînait derrière elle, faisant à chacun de ses pas comme une large vague qui la suivait. (I, 718)

Der hydrophile Charakter in Salammbôs Äußerem setzt sich auch bei ihrem letzten Auftritt fort, wenn sie in ein engmaschiges, Fischschuppen gleiches Netz eingehüllt und wie Perlmutter glänzend auf der Tempelerrasse vor das Volk tritt:

²³⁴ Weitere Bezugsstellen im Text, die diesen Affizierungsprozess Salammbôs mit der Mondgöttin unterstreichen: „Quand Mâtho arriva, la lune se levait derrière elle.“ (XI, 884); „La lune glissait entre deux nuages. Ils la voyaient par une ouverture de la tente.“ (XI, 891); „Ils attendaient Salammbô, et durant des heures ils criaient contre elle, comme des chiens qui hurlent après la lune.“ (IX, 868).

Des chevilles aux hanches, elle était prise dans un réseau de mailles étroites imitant les écailles d'un poisson et qui luisaient comme de la nacre; une zone toute bleue serrant sa taille laissait voir ses deux seins, par deux échancrures en forme de croissant; des pendeloques d'escarboucles en cachaient les pointes. Elle avait une coiffure faite avec des plumes de paon étoilées de pierreries; un large manteau, blanc comme de la neige, retombait derrière elle, et les coudes au corps, les genoux serrés, avec des cercles de diamants au haut des bras, elle restait toute droite, dans une attitude hiératique. (XV, 988)

Salammbô identifiziert sich also physisch mit ihrem Idol, ihr Äußeres erinnert in seiner evozierten Wasserisotopie an das hydrophile Wesen der Göttin. Die Verschmelzung von anbetendem Subjekt und Anbetungsobjekt scheint perfekt, so dass es wenig später im Text explizit heißt, dass Salammbô in ihrem Strahlenkranz mit Tanit verschmolzen sei:

Ayant ainsi le peuple à ses pieds, le firmament sur sa tête, et autour d'elle l'immensité de la mer, le golfe, les montagnes et les perspectives des provinces, Salammbô resplendissante se confondait avec Tanit et semblait le génie même de Carthage, avec son âme corporifiée. (XV, 989)

Dieser Verschmelzungsprozess von Gottheit und Mensch als ein von den Figuren wahrgenommener Vorgang zeigt sich zuvor schon bei Mâtho, als er mit Spendius vor dem Raub des göttlichen Schleiers der Tanit träumerisch Salammbô mit der Mondgöttin gleichsetzt:

[...] il [Mâtho] songeait à Salammbô. Elle se confondait avec la Déesse elle-même, et son amour s'en dégageait plus fort, comme les grands lotus qui s'épanouissaient sur la profondeur des eaux. (V, 773)

In der Zeltszene schließlich werden die Figuren gegenseitig mit dem von ihnen wahrgenommenen Verschmelzungsprozess Mensch-Gottheit konfrontiert. Mâtho gesteht Salammbô, nicht mehr zwischen dem Mond als Figuration der Göttin und Salammbô unterscheiden zu können:

« Ah! que j'ai passé de nuits à la [la lune] contempler! elle me semblait un voile qui cachait ta figure; tu me regardais à travers; ton souvenir se mêlait à ses rayonnements, je ne vous distinguais plus! » (XI, 891)

Des Weiteren fragt er Salammbô unverhohlen, ob sie nicht ebenso allmächtig, rein, strahlend und schön wie Tanit, ob sie nicht gar selbst Tanit sei?

[...] n'és tu pas toute-puissante, immaculée, radieuse et belle comme Tanit! » Et avec un regard plein d'adoration infinie: « A moins, peut-être, que tu ne sois Tanit? » - Moi, Tanit! » se disait Salammbô. (XI, 888)

Salammbô bejaht diese von Mâtho nach ihrer Wesenseinheit mit Tanit gestellte Frage nicht, sie und das ist wesentlich verneint sie aber auch nicht, sondern zieht die Möglichkeit durchaus in Betracht, selbst die Göttin zu sein.

„*Moloch, tu me brûles !*“ (XI, 890)

Diese, in der Erlebniswelt von *Salammbô* vorstellbare und mögliche Verschmelzung von einer Gottheit mit einem Menschen bleibt nicht allein auf Salammbô beschränkt. Auch Mâtho erscheint Salammbô in ihrer Wahrnehmung als Figuration des göttlichen Gegenspielers von Tanit, Moloch. Ihn wegen der Verwüstung ihrer Gärten am Festgelage und all der weiteren durch die Söldner begangenen Verbrechen beschuldigend, steigert sie ihre Anklage durch den Vergleich mit Moloch und der dazugehörigen Feuerisotopie:

« [...] J'ai suivi la trace de tes feux, comme si je marchais derrière Moloch! » Mâtho se leva d'un bond; un orgueil colossal lui gonflait le cœur; il se trouvait haussé à la taille d'un Dieu. (XI, 888)

Ähnlich wie Salammbô empfindet Mâtho diesen Vergleich, irdischer Stellvertreter eines Gottes zu sein, nicht als Beleidigung oder Sakrileg, sondern als Erhöhung seiner selbst. Wenn auch der Verschmelzungsprozess von Moloch-Mâtho weniger stark und weniger konsequent²³⁵ als

²³⁵ Anders als bei Salammbô ist die Verschmelzung Mâtho-Moloch ambivalent. Mâthos Darstellung ist zwar eng an die Sonne als Pendant zu Tanits Mondgestirn gekoppelt, an manchen Textstellen aber auch doppeldeutig, wenn Mâtho beispielsweise klagt: „[...] la malédiction de Moloch pèse sur moi.“ (I, 724f.) Kropp unterscheidet hinsichtlich dieser Mâtho-Moloch „Konfusion“ folgerichtig auch zwischen zwei verschiedenen Konzepten: „Mâtho's likeness to the god as well as his sacrifice to the god“, was die zweifache Perspektivierung erklären mag. Sonja Dams Kropp, *Plasticity ani-*

bei Salammbô-Tanit vorgeführt wird, so tritt er doch in der Zeltszene demonstrativ hervor. Während der Vereinigung spricht Salammbô ihn mit dem Namen ‚seines‘ Gottes an und schöpft dabei das semantische Feld von Feuer aus:

« Mólôch, tu me brûles ! » Et les baisers du soldat, plus dévorateurs que des flammes, la parcouraient; elle était comme enlevée dans un ouragan, prise dans la force du soleil. (XI, 890f.)²³⁶

Im Bewusstsein der handelnden Personen kommt es demnach in *Salammbô* zu einer Verschmelzung des göttlichen Paares mit dem Menschenpaar: Mâtho und Salammbô nehmen sich gegenseitig als Figurationen des Göttlichen wahr. Ebenso wie auf der Ebene des Kriegsgeschehens die historische Kausalität einzig vom Raub bzw. von der Rückholung des religiösen Fetischs abhängig gemacht wird, so ersetzt auch auf der individuellen Beziehungsebene Salammbô-Mâtho der wahrgenommene Götterdualismus in der Person des anderen die Möglichkeit zu einer psychologischen Kausalität der Liebesbeziehung. Es ist den beiden (zunächst) nicht möglich, den anderen losgelöst von seiner politisch-religiösen Mission als Individuum wahrzunehmen.

Die Erkenntnisprozesse bei Mâtho und Salammbô sind jeweils unterschiedlich. Während bei Salammbô zwar von Beginn Anzeichen einer auf sie ausgeübten, von ihr aber nicht wissentlich wahrgenommenen Anziehungskraft von Mâtho zu konstatieren sind, erkennt sie erst am Ende wissentlich, dass dieser Mensch als Mann unabhängig von seiner Funktion als Söldneranführer und zäimph-Räuber für sie wichtig ist. Erst beim Anblick des zu Tode Gemarterten nimmt sie ihn in seiner eigenen, menschlichen Gestalt wahr und erkennt schließlich ihre Liebe zu ihm: „[...] elle ne voulait pas qu’il mourût.“ (XV, 993) oder vorher schon: „Elle aurait voulu, malgré sa haine, revoir Mâtho.“ (XIII, 926).

Einen schnelleren Erkenntnisprozess hingegen durchläuft Mâtho. Weitaus weniger in die Zuordnungsschablone Gottheit-Mensch eingengt als Salammbô, löst er sie auch schon wesentlich früher aus ihrem

mated: From Moloch’s statue to *Salammbô*’s Text, in: Romance Notes 40/41 (1999/2001), 183-190, hier insbesondere 189.

²³⁶ Vgl. auch folgende Textstelle: „[...] puis l’âme des Dieux, quelquefois, visitait le corps des hommes. [...] Ils [Moloch et Mâtho] étaient mêlés l’un à l’autre; tous les deux la poursuivaient.“ (IX, 875).

Schema heraus und nimmt sie als Individuum, das er begehrt, wahr. Paradebeispiel hierfür ist seine eskapistische Traumskizze während ihrer Begegnung im Zelt, als er für sich und Salammbô ein Leben fernab vom herrschenden Ordnungssystem auf einer kleinen, menschenleeren, arkadisch-traumhaften Insel entwirft:

Au delà de Gadès, à vingt jours dans la mer, on rencontre une île couverte de poudre d'or, de verdure et d'oiseaux. Sur les montagnes, de grandes fleurs pleines de parfums qui fument, se balançant comme d'éternels encensoirs; dans les citronniers plus hauts que des cèdres, des serpents couleur de lait font avec les diamants de leur gueule tomber les fruits sur le gazon; l'air est si doux qu'il empêche de mourir. Oh! je la trouverai, tu verras. Nous vivrons dans les grottes de cristal, taillées au bas des collines. Personne encore ne l'habite, ou je deviendrai le roi du pays. (XI, 891)

Was Mâtho hier in schillernden Farben vor Salammbô als neuen Lebensraum entwirft, liest sich wie eine Synthese aller paradiesischen Landschaften, vom biblischen Garten Eden²³⁷ bis ins romantisch-ferne Arkadien. Es ist der Versuch Mâthos, aus den Grenzen des geltenden gesellschaftlichen und religiösen Herrschaftsmodell auszubrechen und eine neue, eigene Ordnung unter seiner Obhut zu verwirklichen („Personne encore ne l'habite, ou je deviendrai le roi du pays.“). Der vorherrschenden mythologischen Götterordnung stellt er somit seinen eigenen Schöpfungsmythos entgegen. Diese Überführung eines ‚mythe théogonique‘ in einen ‚mythe fondateur‘ erweist sich aber in den Grenzen des religiösen Bewusstseinshorizonts von *Salammbô* als nicht realisierbar und wie um dies zu illustrieren, holen die nächtlichen Ereignisse Mâtho und Salammbô schon bald wieder auf den Boden ihrer bestehenden Ordnung zurück: Hamilkars Truppen setzen das Söldnerlager in Brand, Mâtho eilt als Feldherr seinem Heer zur Hilfe, Narr'Havas nutzt die Gelegenheit um zu Hamilkar überzulaufen und Salammbô flüchtet mit dem zaïmph ins heimatische Lager.

²³⁷ Vgl. Gen. 2, 10-14: „10 Ein Strom kommt aus Eden, den Garten zu bewässern und von dort aus teilt er sich zu vier Hauptströmen. 11 Des ersten Name ist Pischon, der das ganze Land Chawila umringt, wo das Gold ist. 12 Das Gold dieses Landes ist gut. Dort findet man das Bedolach-Erz und den Schoham-Stein. 13 Der Name des zweiten Stroms ist Gichon, der das ganze Land Kusch umringt. 14 Der Name des dritten Stroms ist Chidekel, der auf der Morgenseite von Aschur fließt und der vierte Strom ist Perat.“

5.1.2 Der zäimph als (dekonstruierbares) Glaubenssymbol

Anders als die implizite Form des Sakralen bei der mythologischen Identifikation des Menschenpaars mit dem Götterpaar, ist der zäimph ein explizites sakrales Objekt in *Salammbô*. Die ungewöhnliche Wortschöpfung Flauberts zur Bezeichnung des göttlichen Schleiers der Tanit soll laut Dane eine Anlehnung an das hebräische Etymon „saiph“ (Schleier) sein.²³⁸ Der göttliche zäimph (auch als „voile“, „manteau“, „vêtement“ oder „peplos“ bezeichnet)²³⁹ ist der Fetisch der Göttin Tanit, den niemand erblicken darf: „C’était là le manteau de la Déesse, le zäimph saint que l’on ne pouvait voir.“ (V, 776). Er erinnert in seiner Konsistenz an ein federleichtes, vielgestaltiges, durchsichtiges, großes Tuch und trägt in sich die drei Elementarfarben Blau, Rot und Gelb:

Mais au delà on aurait dit un nuage où étincelaient des étoiles; des figures apparaissaient dans les profondeurs des ses plis: Eschmoûn avec les Kabires, quelques-uns des monstres déjà vus, les bêtes sacrées des Babyloniens, puis d’autres qu’ils ne connaissaient pas. Cela passait comme un manteau sous le visage de l’idole, et remontant étalé sur le mur, s’accrochait par les angles, tout à la fois bleuâtre comme la nuit, jaune comme l’aurore, pourpre comme le soleil, nombreux, diaphane, étincelant, léger. (V, 776)

So schillernd wie sein Farbenspektrum sind auch die Deutungsansätze, die der zäimph bislang erfahren hat.²⁴⁰ Shroder sieht in ihm „an emb-

²³⁸ Vgl. Ivo Dane, Symbol und Mythos in Flauberts ‚Salammbô‘, in: Zeitschrift für französische Sprache und Literatur 59 (1935), 35.

²³⁹ Gemeint ist wohl ein an die traditionelle Frauentracht des Peplos erinnerndes Gewand. Der Peplos war in der Antike ein beliebtes Obergewand für Frauen, das an den Schultern zusammengeheftet war und an den Seiten wahlweise offen oder geschlossen getragen werden konnte. Vgl. Ingrid Loschek, Reclams Mode- und Kostümllexikon, Stuttgart ⁴1999, 375f. sowie Erika Thiel, Die Geschichte des Kostüms - die europäische Mode von den Anfängen bis zur Gegenwart, Berlin ⁶1997, 22ff. Während Flaubert in seinen scénarios zur Bezeichnung des zäimph auch den Begriff „peplos“ verwendet (vgl. z.B. 23662 f°182, f°190, f°201), ist im Text meist von „voile“ oder „manteau“, seltener von „vêtement“ die Rede: „Maitre, il y a dans le temple de Tanit un voile mystérieux, tombé du ciel, et qui recouvre la Déesse.“ (V, 770); „N’y touchez pas, c’est le manteau de la Déesse!“ (V, 781); „Elle a mis pour lui plaire le vêtement de la Déesse [...]“ (XI, 894).

²⁴⁰ Vgl. hierzu die Forschungsüberblicke bei Mossman und etwas ausführlicher bei Lund: Hans-Peter Lund, Salammbô de Flaubert: art et mythe, in: Revue Romane 28 (1993), 74; Carol A. Mossman, ‚Salammbô‘: Seeing the moon through the veil, in: Neophilologus 73 (1989), 40-41.

lem of Bovarist desire“²⁴¹, da Salammbô, nachdem sie den Inbegriff ihres Wunsches selbst in Händen hält, ähnlich desillusioniert wie die anderen Flaubertschen Helden Frédéric oder Emma ist. Eine andere Herangehensweise wählt Lund, wenn er das Phänomen des zäimph u.a. als Figuration der (Schreib-) Kunst versteht.²⁴² Forrest-Thomson wiederum liest den zäimph in seiner Nichtgreifbarkeit symbolisch für die Sperrigkeit des Textes.²⁴³ Oster hingegen begreift ihn als „Fluchtpunkt erotischer, machtpolitischer und religiöser Projektionen“²⁴⁴, in deren Fülle sich der Leser verlieren soll.

Anders aber als in den hier skizzierten Forschungsrichtungen, die den zäimph wahlweise mit intertextuellen Interferenzen von *Salammbô* in Verbindung bringen, poetologisch oder leserorientiert interpretieren, soll hier allein nach seiner Bedeutung auf der Ebene der *histoire* gefragt werden. Mit anderen Worten: Was bedeutet der zäimph den Figuren der Erzählung? Im Glauben der Menschen eines Tages vom Himmel gefallen („[...] il y a dans le sanctuaire de Tanit un voile mystérieux, tombé du ciel, et qui recouvre la Déesse.“, V 770), bedeckt er das Abbild der Göttin im Allerheiligsten und ist Teil der Göttin selbst:

Il est divin lui-même, car il fait partie d'elle. Les dieux résident où se trouvent leurs simulacres. (V, 770)

Der zäimph schmückt das Abbild der Göttin, ist Teil des Simulakrums und somit ebenso göttlich wie die dargestellte Gottheit selbst. Als Salammbô bei Mâthos nächtlichem Eindringen in ihr Schlafgemach den zäimph in seinen Händen erkennt, erfüllt sich ein innig gehegter

²⁴¹ Vgl. Maurice Z. Shroder, On reading ‚Salammbô‘, *L’esprit créateur* 10 (1970), 25; in Anlehnung an Paul Bourget, Gustave Flaubert, in: *Essais de psychologie contemporaine*, 1885, 113-173.

²⁴² Hans-Peter Lund, Salammbô de Flaubert: art et mythe, in: *Revue Romane* 28 (1993), 63-66. Einen ähnlich selbstreferentiellen Ansatz hat vor Lund Godfrey verfolgt, indem sie die dem zäimph inhärente Webmetaphorik hervorhebt und hierüber einen Deutungszugang entwickelt: Sima Godfrey, The Fabrication of ‚Salammbô‘: the Surface of the Veil, in: *Modern Language Notes* 95 (1980), 1005-1016.

²⁴³ „The zäimph remains a symbol for a possible narrative integration which the text denies us.“, Veronica Forrest-Thomson, The ritual of reading ‚Salammbô‘, in: *Modern Language Review* 67 (1972), 792.

²⁴⁴ Patricia Oster, Der Schleier zwischen religiöser und ästhetischer Erfahrung, in: *Schleier und Schwelle*, Bd. II, Geheimnis und Offenbarung, hrsg. von Jan und Aleida Assmann, München 1998, 243ff.

Wunsch für sie. Schon länger quälte sie das frevelhafte Verlangen, eine greifbare Vorstellung vom Aussehen der Göttin zu bekommen: „[...] la curiosité de sa [Tanit] forme me dévore.“ (III, 752). Als sie nun durch Mâtho einen ersten Blick auf den göttlichen Schleier erheischen kann, schwankt sie zwischen Faszination und Entsetzen. Ihr Verhalten nach dem Raub des zäimph ist ähnlich ambivalent: Sich des frevelmütigen Verlangens durchaus bewusst, bedauert sie es, nicht auch noch bis zum Äußersten gegangen zu sein und das Aufdecken des zäimph gewagt zu haben:

Elle était désespérée d'avoir vu le zäimph, et cependant elle en éprouvait une sorte de joie, un orgueil intime. Un mystère se dérobaît dans la splendeur de ses plis; c'était le nuage enveloppant les Dieux, le secret de l'existence universelle, et Salammbô, en se faisant horreur à elle-même, regrettait de ne l'avoir pas soulevé. (X, 869)

Als sie bei ihrem nächtlichen Gegenbesuch in Mâthos Zelt schließlich die Gelegenheit nutzt, das Geheimnis des Schleiers und mit ihm das göttliche Angesicht lüften bzw. den zäimph gründlich untersuchen zu können, muss sie desillusioniert feststellen, dass sie nichts als ein Stück Stoff in Händen hält.

Alors elle examina le zäimph; et quand elle l'eut bien contemplé, elle fut surprise de ne pas avoir ce bonheur qu'elle s'imaginait autrefois. Elle restait mélancolique devant son rêve accompli. (XI, 893)

Der zäimph funktioniert demnach wie jedes Glaubenssymbol nur solange, wie man an ihn glaubt und verliert im Moment seiner Entzauberung an Wirkungskraft. Insofern ist hier „Wissen“ im Sinne von „Erkennen“ gleichbedeutend mit „Sehen“.²⁴⁵ Indem Salammbô das Verbotene, nämlich den göttlichen Schleier selbst in Händen hält, erkennt sie, dass der Schleier erst durch die im Glauben vollzogene Transferleistung als Glaubenssymbol konstruiert wird. In dem Augenblick, als der Glaube daran zerbricht, wird der Schleier allein auf seinen materiellen Aspekt zurückgestuft.

Dieser Entzauberungsvorgang wird bei Salammbô durch den Übergang von der Jungfrau zur Frau beschleunigt und es ist symbolträchtig,

²⁴⁵ Vgl. Jeanne Bem, *Modernité de ‚Salammbô‘*, in: *Pratiques du symbole, Littérature* 40 (1980), 24.

dass Salammbô am Ende nichts unter dem Schleier vorfindet, wohl aber der Schleier bei der vorausgehenden Liebeszene Mâtho und Salammbô unter sich bedeckt hatte.

Wenn der zaïmph als religiöses Glaubenssymbol im Falle von Salammbô auch als Farce entlarvt und somit dekonstruiert wurde, behält er doch für die übrigen Protagonisten im weiteren Verlauf der *histoire* seine ihm zugesprochene Symbolkraft als wechselnde Fortuna im Kriegsgeschehen. Sowohl auf karthagischer Seite als auch im Söldnerheer ist man fest davon überzeugt, dass allein der Besitz des zaïmph das Kriegsglück auf die jeweilige Seite ziehen kann. Dabei ist zu differenzieren zwischen denjenigen, die sich dieser Funktionalisierung des zaïmph wohl bewusst sind und sie zu ihren Zwecken zu gebrauchen wissen, wie etwa der listige Spendius, der aus diesem Grund auf den auszuführenden Raub des Fetischs pocht und auf dessen Wirkung als ‚selffulfilling prophecy‘ vertraut: „C’est parce que Carthage le possède, que Carthage est puissante.“ (V, 770). Auf der anderen Seite diejenigen, die fest auf die Wirkkraft des Fetischs vertrauen und sowohl auf karthagischer Seite wie auch im Söldnerheer zu finden sind.

Karthago: [...] et le peuple, sur les murs, regardait s’en aller la fortune de Carthage. (V, 784)

Söldnerheer: [...] puis ils étaient vaincus d’avance par la perte du zaïmph. (XII, 898)

Inwieweit dieses Glaubensmodell aber sich selbst ad absurdum führt, zeigt die Tatsache, dass sich trotz der Rückholung des zaïmph durch Salammbô das Kriegsglück in Karthago nicht mehr einstellen will: „Ceux [les prêtres] de la Rabbetna surtout avaient peur, le rétablissement du zaïmph n’ayant pas servi.“ (XIII, 925). Der zaïmph als Glaubenskonstrukt hat somit offensichtlich seine Wirksamkeit eingebüßt und es bedarf eines neuen Erklärungsmodells für die aussichtslose Lage der belagerten und von Durst gequälten Stadt:

Alors les Carthaginois, en réfléchissant sur la cause de leurs désastres, se rappelèrent qu’ils n’avaient point expédié en Phénicie l’offrande annuelle due à Melkarth-Tyrien; et une immense terreur les prit. Les Dieux, indignés contre la République, allaient sans doute poursuivre leur vengeance. (XIII, 937)

Küpper bringt diesen Wechsel im Glaubensregister treffend auf den Punkt: „Was im Modus des Tanit-Mythos unerklärlich bleiben muss [...], wird jetzt vermittels des Moloch-Mythos ‚erklärt‘ [...]“.²⁴⁶

Interessant bei dieser Glaubensfrage ist ferner die bisweilen durch eine nicht eindeutig zuweisbare Rede erzielte Leserlenkung. Bei einer Feststellung wie „Tous les malheurs venaient donc de la perte du zaïmph.“ (IX, 868) bleibt es nämlich offen, ob der Erzähler kommentierend spricht oder aber die Sichtweise der Söldner unmarkiert wiedergegeben wird. Der Prozess der Konstruktion bzw. Dekonstruktion des Glaubens an den zaïmph wird demnach auf den Leser übertragen, der selbst entscheiden muss, ob er dem Text uneingeschränkt Glauben schenken will oder nicht.

Paradebeispiel hierfür ist der berühmte letzte Satz der Erzählung, in dem es heißt, dass Hamilkars Tochter starb, weil sie den Mantel der Tanit berührt hatte: „Ainsi mourut la fille d’Hamilkar pour avoir touché au manteau de Tanit.“ (XV, 994). Der Kausalzusammenhang zwischen dem verbotenen Berühren des zaïmph und Salammbôs Tod gibt aber nur scheinbar die Erzählerrede wieder. Weitaus wahrscheinlicher ist es, dass der Erzähler die mutmaßliche Annahme des Volkes im Gewand seiner eigenen Rede vortäuscht, um ihr so jenen unantastbaren Status von Wahrheit zu verleihen, den ein unkritischer Leser für bare Münze nehmen kann.²⁴⁷ Der Übergang von Figuren- und Erzählerrede ist in *Salammbô* des Öfteren bewusst uneindeutig gestaltet, insbesondere aber die Frage nach dem Kausalnexus des letzten Satzes hat in der Forschung Anlass für zahlreiche Deutungsversuche gegeben.²⁴⁸

²⁴⁶ Joachim Küpper, Erwägungen zu ‚Salammbô‘, in: *Konkurrierende Diskurse – Studien zur französischen Literatur des 19. Jahrhunderts zu Ehren von Winfried Wengler*, hrsg. von Brunhilde Wehinger, Stuttgart 1997, 277.

²⁴⁷ „In omitting all authorial intervention, Flaubert attributes to that opinion the authority of truth.“ Maurice Z. Shroder, *On reading Salammbô*, *L’esprit créateur* 10 (1970), 31.

²⁴⁸ Bertl beispielsweise erfindet noch einen zusätzlichen Gifttrank, um die scheinbar losgelöste Kausalität von Salammbôs Tod hinreichend erklären zu können: „[...] Salammbô trinkt aus einem Giftbecher und folgt ihm [Mätho] in den Tod.“ Klaus Dieter Bertl, *Gustave Flaubert: Die Zeitstruktur in seinen erzählenden Dichtungen*, Bonn 1974, 130. Zu einem gänzlich anderen Ergebnis kommt Lund, der gemäß seinem poetologischen Ansatz folgende Schlussfolgerung zieht: „Si elle meurt, pour avoir touché au manteau de Tanit, c’est qu’elle a désuni ce qui symbolisait un tout,

Gerade aber die Möglichkeit, anhand des unmarkierten Redewechsels dem Leser ein ähnliches Glaubensmodell, wie es der zäimph für die Figuren darstellt, vor Augen zu führen, um ihn sodann gewissermaßen einen eigenen Dekonstruktionsprozess in der Entlarvung der Redezuweisung durchlaufen zu lassen, spricht für die hier dargebotene Lesart. Oder wie Backès es im Hinblick auf das mythologische Identifikationsmodell von Mâtho und Salammbô treffend formuliert und was sich mit Gewinn auch auf das hier Gesagte übertragen lässt: „Le modèle de l'identification est là. Libre au lecteur de n'en tenir compte!“²⁴⁹

5.2 „la baisade sous le peplos“²⁵⁰ – oder die Verschleierung des Uneigentlichen

Bislang wurden zwei Formen des sakralen Elements als tragende Konstellationen im Handlungsmuster von *Salammbô* entworfen, zum einen das mythologische Identifikationsmodell von Salammbô-Tanit und Mâtho-Moloch und zum anderen der zäimph als (dekonstruierbares) Glaubenssymbol. Beide treffen in der Schlüsselszene „Sous la tente“ aufeinander und bilden den Handlungsraum für die erotische Liebesbegegnung von Salammbô und Mâtho. Inwiefern sich in diesem entscheidenden 11. Kapitel der Erzählung die Erscheinungsformen des sakralen Elements und die Liebeskommunikation reziprok beeinflussen und möglicherweise bedingen, soll im Folgenden herausgearbeitet werden.

Salammbô était envahie par une mollesse où elle perdait toute conscience d'elle-même. Quelque chose, à la fois d'intime et de supérieur, un ordre des Dieux la forçait à s'y abandonner; des nuages la soulevaient, et, en défaillant, elle se renversa sur le lit dans les poils du lion. Mâtho lui saisit les talons, la chaînette d'or éclata, et les deux bouts, en s'envolant,

mais elle rejoint son symbole dans la mort.“ Hans-Peter Lund, *Salammbô de Flaubert: art et mythe*, in: *Revue Romane* 28 (1993), 71.

²⁴⁹ Jean-Louis Backès, *Le Divin dans ‚Salammbô‘*, in: *Gustave Flaubert 4: Intersections*, hrsg. von Raymonde Debray Genette, Claude Duchet, Bernard Masson und Jaques Neefs, *La Revue des Lettres Modernes*, Paris 1994, 134.

²⁵⁰ So Flaubert wörtlich in seinem zweiten scénario (23662 f°182) zu *Salammbô*: „Hanna au Camp. baisade sous le peplos.“; ebenso in den weiteren scénarios f°188, f°190, f°201. Éric Le Calvez, *‚Salammbô‘: génétique des voiles sous la tente*, in: *Il velo disolto: Visione e occultamento nella cultura francese e francofona*, hrsg. von Franca Zanelli Quarantini, Bologna 2001, 117-119.

frappèrent la toile comme deux vipères rebondissantes. Le zaïmph tomba, l'enveloppait; elle aperçut la figure de Mâtho se courbant sur sa poitrine. « Moloch, tu me brûles ! » Et les baisers du soldat, plus dévorateurs que des flammes, la parcouraient; elle était comme enlevée dans un ouragan, prise dans la force du soleil. Il baisa tous les doigts de ses mains, ses bras, ses pieds, et d'un bout à l'autre les longues tresses de ses cheveux. (XI, 890f.)

Wie ihre Flaubertsche Schwester Emma Bovary wird Salammbô im Moment der Liebeszene von einer Schwäche befallen und verliert das Bewusstsein.²⁵¹ Den eigentlichen Akt aber, die Flaubertsche „baisade“²⁵², verhüllt der zaïmph: „Le zaïmph tomba, l'enveloppait.“ Und das im doppelten Sinne: er ‚ver‘- bzw. ‚be‘- deckt nicht nur die beiden Liebenden auf der konkreten Handlungsebene, sondern verhüllt in gewissem Sinne auch die Wiedergabe der baisade auf der Diskursebene.²⁵³

Ein Blick auf andere Flaubertsche baisades zeigt, dass diese Verschleierung der Beischlafszene kein Einzelfall ist. Beim legendären Waldausritt von Emma und Rodolphe in *Madame Bovary* beispielsweise schiebt sich ein Ersatzdiskurs vor die baisade, der die sexuelle Isotopie zugunsten einer metonymischen Landschaftsbeschreibung verrückt.²⁵⁴ In *Salammbô* dagegen fällt ein Schleier im zentralen Moment auf die Handlung herab. Er erweist sich aber gar nicht als so blickdicht, wie es zunächst scheinen will. Denn die auf das Herabfallen des zaïmph folgenden Allusionen suggerieren mehr als deutlich die zugrunde liegende Handlung:

²⁵¹ „[...] et, défaillante, tout en pleurs, avec un long frémissement et se cachant la figure, elle s'abandonna.“ Gustave Flaubert, *Madame Bovary*, in: *Œuvres*, hrsg. von Albert Thibaudet und René Dumesnil, Bibliothèque de la Pléiade, Paris 1951, 438.

²⁵² Wie allusiv der sexuelle Akt bei Flaubert auch in den Texten dargestellt wird, seine private Terminologie diesbezüglich ist stets eindeutig: „la baisade“. Vgl. etwa seine Briefe an Louise Colet vom 23. Dezember 1853 sowie 2. Januar 1854. Gustave Flaubert, *Correspondance*, Bd. II, hrsg. von Jean Bruneau, Bibliothèque de la Pléiade, Paris 1991, 483 und 496.

²⁵³ Vgl. Jeanne Bem: „Dans la séquence centrale chez Mâtho, sous la tente, l'écrivain avait réussi le tour de force de raconter quelque chose sans le raconter.“ Jeanne Bem, *L'écriture existentielle aux prises avec les codes du roman historique: étude des chapitres IX, X et XI*, in: ‚Salammbô‘ de Flaubert: *Histoire, Fiction*, hrsg. von Daniel Fauvel und Yvan Leclerc, Paris u.a. 1999, 117f.

²⁵⁴ Vgl. hierzu die bemerkenswerte Arbeit von Éric Le Calvez, der die Methode der Textgenetik exemplarisch an drei Flaubertschen ‚baisades‘ austestet. Eric Le Calvez, *Généétique, poétique, autotextualité (Salammbô sous la tente)*, in: *L'esprit créateur* 41 (2001), 31.

Et les baisers du soldat, plus dévorateurs que des flammes, la parcouraient; elle était comme enlevée dans un ouragan, prise dans la force du soleil. Il baisa tous les doigts de ses mains, ses bras, ses pieds, et d'un bout à l'autre les longues tresses de ses cheveux. (XI, 890f.)

Wer aber wie Bart²⁵⁵ nichtsdestoweniger den vollzogenen Liebesakt zwischen Salammbô und Mâtho leugnen will, dem setzt der Text weitere deutliche Signale entgegen. So muss der im Kapitel zuvor stattfindende hocherotische Tanz mit dem Python zweifellos als Initiation Salammbôs und als Präfiguration der Ereignisse im Zelt gelesen werden.²⁵⁶

[...] le python se rebattit et lui posant sur la nuque le milieu de son corps, il laissait prendre sa tête et sa queue, comme un collier rompu dont les deux bouts traînent jusqu'à terre. Salammbô l'enroula autour de ses flancs, sous ses bras, entre ses genoux; puis le prenant à la mâchoire, elle approcha cette petite gueule triangulaire jusqu'au bord de ses dents, et, en fermant à demi les yeux, elle se renversait sous les rayons de la lune. [...] il serrait contre elle ses noirs anneaux tigrés de plaques d'or. Salammbô haletait sous ce poids trop lourd, ses reins pliaient, elle se sentait mourir; et du bout de sa queue il lui battait la cuisse tout doucement; puis la musique se taisant, il retomba. (X, 878)

Ähnlich wie die alttestamentarische Schlange²⁵⁷ fungiert auch der Python hier als Verführer und symbolisiert mit seinem Tanz die erwachende sexuelle Phantasie Salammbôs. Durch ihre Wiederaufnahme in der Zeltszene erweist sich die Schlange als wichtiges semantisches Verknüpfungselement beider Szenen, indem sie erneut als Sinnbild der Erotik aufgerufen wird.

Nach dem vollzogenen Sexualakt heißt es anlässlich des gerissenen Fußkettchens von Salammbô, dass die beiden Enden gleich zweier, sich aufbäumender Schlangen an die Zeltwand schlugen: „Mâtho lui saisit les talons, la chaînette d'or éclata, et les deux bouts, en s'envolant, frappèrent la toile comme deux vipères rebondissantes.“ (XI, 890). Zusätz-

²⁵⁵ B. F. Bart, *Male hysteria in ‚Salammbô‘*, in: *Nineteenth-Century French Studies* 12 (1984), 319f.

²⁵⁶ Das ist auch in der Forschung die *opinio communis*, vgl. Shroder: „Just as he uses the episode of Salammbô's dance with her familiar python to clarify what he merely suggests in ‚*Sous la tente*.“ Maurice Z. Shroder, *On reading Salammbô*, *L'esprit créateur* 10 (1970), 34. Ähnlich André Stoll, *Sous la tente du barbare: L'espace de la séduction dans ‚Salammbô‘ de Flaubert*, in: *Actes du XIIe congrès de l'association internationale de littérature comparée*, hrsg. von Roger Bauer u.a., München 1990, 147.

²⁵⁷ Vgl. Gen. 3, 1-7.

lich symbolträchtig ist hierbei, dass das Bild des zerrissenen Fußkettchens natürlich nichts anderes als Salammbô's Entjungferung suggeriert, die hier synekdochisch illustriert wird. Die nachträgliche Entdeckung der gerissenen goldenen Fußfessel zunächst durch Salammbô und später durch ihren Vater, wird vom Text explizit thematisiert:

Salammbô :

[...] elle s'aperçut que sa chaînette était brisée. On accoutumait les vierges dans les grandes familles à respecter ces entraves comme une chose presque religieuse, et Salammbô, en rougissant, roula autour de ses jambes les deux tronçons de la chaîne d'or. (XI, 891f.)

Hamilkar :

[...] et il remarqua que sa chaînette était rompue. Alors il frissonna, saisi par un soupçon terrible. (XI, 897)

Einen weiteren, die Vorgänge unter dem zäimph erhellenden Umstand stellt ein plötzlich ausbrechendes Gewitter dar, das die Ereignisse ‚sous la tente‘ in ihrer Intensität gewissermaßen begleitet und von Neefs dementsprechend als Metapher für die „turbulence amoureuse“²⁵⁸ gelesen wird.

vor der baisade :

Le tonnerre au loin roulait. Des moutons bêlaient, effrayés par l'orage. (XI, 888)

Il venait, par moment, de larges éclairs; puis l'obscurité redoublait. (XI, 889)

nach der baisade :

L'orage s'en allait; de rares gouttes d'eau en claquant une à une faisaient osciller le toit de la tente. (XI, 892)

Man kann dieses plötzlich ausbrechende Gewitter auch auf der Folie anderer prominenter, literarischer Zusammenkünfte lesen und dementsprechend als intertextuellen Querverweis verstehen: Bereits Dido und Aeneas suchten vor einem Gewitter Zuflucht in einer Höhle²⁵⁹ und auch Lotte und Werther entdecken eine innere Vertrautheit, als ein Gewitter das fröhliche Balltreiben überraschte.²⁶⁰ Weniger allusiv und in

²⁵⁸ Jacques Neefs, *Le parcours du zäimph*, in: *La production de sens chez Flaubert*, hrsg. von Claudine Gothot-Mersch, Paris 1975, 234f.

²⁵⁹ Vergil, *Aeneis*, hrsg. von Johannes Götte, Zürich ⁸1994, 142.

²⁶⁰ Johann Wolfgang Goethe, *Die Leiden des jungen Werthers*: I / 16. Junius „[...] Wir traten an's Fenster. Es donnerte abseitwärts, und der herrliche Regen säuselte auf das Land, und der erquickendste Wohlgeruch stieg in aller Fülle einer warmen Luft

seiner Wortwahl eindeutiger gibt sich hingegen Flaubert in seiner Korrespondenz: „Après quoi j’entre dans les endroits où mon héros entre dans mon héroïne.“²⁶¹

Da der sexuelle Akt von Salammbô und Mâtho nicht zu leugnen ist, nimmt sich die Verhüllung durch den zaimph demnach als eine demonstrative aus, die entlarvt werden will. Diese Möglichkeit ist in der Schleiermetaphorik schon immer implizit angelegt. Der Schleier schafft mit seiner Hülle zwar Distanz zum Betrachter, verbirgt aber nicht vollends das darunter liegende Objekt. Die Tatsache, dass der zaimph in seiner Beschaffenheit von Beginn an als diaphan charakterisiert wurde (V, 767), unterstützt das eigentlich Offensichtliche des sich darunter abspielenden Vorgangs.

Wenn der zaimph demnach mehr auf- als verdeckt, wozu fällt er dann auf die Liebenden herab? Ein Blick in die Flaubertschen scénarios zeigt, dass das Herabfallen des zaimph anfänglich durch einen Unfall motiviert war, der in der Endfassung schließlich getilgt wurde, womit sich das Herabfallen des Schleiers allein aus der ‚motivation narrative‘ heraus legitimieren muss.²⁶² Liest man die Verhüllung der *baisade* nämlich nicht nur als einen tatsächlich auf der Handlungsebene stattfindenden Vorgang, sondern überträgt diesen auf die poetologische

zu uns auf. Sie stand auf ihren Ellenbogen gestützt, ihr Blick durchdrang die Gegend; sie sah den Himmel und auf mich, ich sah ihr Auge tränenvoll, sie legte ihre Hand auf die meinige und sagte - Klopstock!- Ich erinnerte mich sogleich der herrlichen Ode, die ihr in Gedanken lag, und versank in dem Strome von Empfindungen, den sie in dieser Losung über mich ausgoß. Ich ertrug’s nicht, neigte mich auf ihre Hand und küßte sie unter den wonnevollsten Tränen. [...]“ in: *Sämtliche Werke, Briefe, Tagebücher und Gespräche* I, 8, hrsg. von Waltraud Wiethölter in Zusammenarbeit mit Christoph Brecht, Frankfurt a.M. 1994, 53f.

²⁶¹ Lettre à Ernest Feydeau, après le 5 octobre 1860; ähnlich aussagekräftig ist ein weiterer Brief Flauberts an Feydeau: „Que ne suis-je seulement à la fin de mon dixième chapitre, qui sera celui où l’on f...a.“ (Lettre à Ernest Feydeau, 4 juillet 1860). Gustave Flaubert, *Correspondance*, Bd. III, hrsg. von Jean Bruneau, Bibliothèque de la Pléiade, Paris 1991, 97 und 120.

²⁶² Während das erste scénario Flauberts das Herabfallen des zaimph noch hypothetisch mithilfe eines Unfalls motiviert („un accident fait tomber le peplos?“), festigt das zweite scénario diese Option („un accident le fait tomber“). In der Endfassung selbst ist der Unfall getilgt, denn das Herunterfallen des zaimph benötigt keine Ursache mehr, sondern genügt sich selbst in der ‚motivation narrative‘. Vgl. Éric Le Calvez, ‚Salammbô‘: *génétiq*ue des voiles sous la tente, in: *Il velo dissolto. Visione e occultamento nella cultura francese e francofona*, hrsg. von Franca Zanelli Quarantini, Bologna 2001, 120ff.

Ebene, so ergibt sich folgendes Bild: Mit der Verhüllung durch den zäimph wird eine der ältesten Metaphern für die Form von uneigentlicher, verhüllter Rede evoziert, das „involucrum“ (lat. von *involvere* „einwickeln“ und *velamen* „Hülle, Schleier“).²⁶³ Der Vorgang unter dem zäimph lässt sich folglich als ein verhüllter und somit metaphorisch erschaffener und uneigentlicher verstehen.

Bedenkt man nun, dass die Verwischung von Salammbô-Tanit und Mâtho-Moloch in der Liebesszene ihren Höhepunkt erreicht, dann liest sich diese metaphorisch begriffene Verhüllung wie eine Voraussetzung für die Vereinigung von Salammbô und Mâtho, die ja in ihrer gegenseitigen Wahrnehmung ebenfalls zwischen den eigentlichen Personen und ihrer uneigentlichen, mythologischen Identifikation schwanken. Der zäimph in seiner metaphorischen Bedeutung erschafft demnach erst den Raum der Uneigentlichkeit, in dem sich Salammbô-Tanit und Mâtho-Moloch schließlich vereinen. Die Vereinigung vollzieht sich somit als Projektion dieses Vorgangs auf die beiden Liebenden selbst. Nicht nur die Figuren können untereinander nicht mehr zwischen ihrer eigenen Gestalt und uneigentlichen Erscheinungsform entscheiden („Moi, Tanit!“ - „Moloch, tu me brûles!“), auch dem Leser wird durch die metaphorische Verhüllung der *baisade* das Uneigentliche dieses Vorgangs demonstrativ vor Augen geführt. Folgende Deutungsmöglichkeiten ergeben sich:

Salammbô ist Tanit oder Salammbô ist nicht Tanit
und / oder
Mâtho ist Moloch oder Mâtho ist nicht Moloch

²⁶³ Verbreiteter ist der gleichbedeutende Begriff ‚integumentum‘ (lat. *integere*, „bedecken“), der sich als mediävistischer Fachterminus seit etwa 1970 durchgesetzt hat. Vgl. Christoph Huber, Lemma „Integumentum“ in: Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft, Bd. 2, hrsg. von Harald Fricke, Berlin 2000, 156-160. Wegen der semantischen Nähe zum zäimph sei hier aber mit ‚involucrum‘ operiert. Ausführlicher hierzu vgl. Hennig Brinkmann, Verhüllung (‚integumentum‘) als literarische Darstellungsform im Mittelalter, in: *Miscellanea mediaevalia* 8 (1971), 314-339. Ders., *Mittelalterliche Hermeneutik*, Tübingen 1980, 172f. In Form einer breitgefächerten Monographie wendet sich die jüngst erschienene Publikation von Bezner der *integumentum*-Thematik zu: Frank Bezner, *Vela veritatis. Hermeneutik, Wissen und Sprache in der Intellectual History des 12. Jahrhunderts*, Leiden 2005.

Ist eine Zuordnung für den Leser aber möglich? Oder schafft der Text durch seine mehrfachen Ebenen der Uneigentlichkeit nicht vielmehr eine Situation, in der gleichsam als *mise en abyme* die Unmöglichkeit vorgeführt wird, eine eindeutige Lesart zu verfolgen? Nicht eine mögliche Auflösung der durch den *zaimph* entstandenen potentiellen Vereinigungsketten steht demnach im Vordergrund, sondern die Reflexion dieses Vorgangs selbst.

Ist diese wie auch immer geartete Symbiose von Salammbô und Mâtho unter dem Schleier gemäß ihrem hochsymbolisch aufgeladenen Ablauf nun als „*union sacrée*“²⁶⁴ oder vielmehr als Sakrileg zu bewerten, denn „*si on ne peut y toucher, alors mieux vaut éviter de l'utiliser pour une baisade.*“²⁶⁵ Für letzteres plädiert vehement der alte Giscon, der Salammbô im Namen ihres Vaters und Karthagos als ruchlose Prostituierte beschimpft:

« Viens [Hamilkar Barka] donc voir ta fille dans les bras du Barbare! Elle a mis pour lui plaire le vêtement de la Déesse; et, en abandonnant son corps, elle livre [...] la majesté des Dieux, la vengeance de la patrie, le salut même de Carthage! » (XI, 894)

Die negative Bewertung durch den alten Giscon reduziert die nächtliche Zeltszene allein auf ihren sexuellen Akt und wertet dementsprechend die Anwesenheit des *zaimph* als frevelhaftes Sakrileg. Dabei vernachlässigt diese Sichtweise, dass die Vereinigung von Mâtho und Salammbô unter dem göttlichen Schleier durchaus religiöse Züge trägt. Salammbôs Ausruf im entscheidenden Moment liest sich vor dem Hintergrund stereotyper religiöser Textmuster fast als Gebet oder Psalm.²⁶⁶ Durch den *zaimph* verwandelt sich das Zelt in einen sakralen Raum, wird zum Altar, auf dem sich Salammbô mit den Worten „*Moloch, tu me brûles!*“ symbolisch Mâtho hingibt. So entsteht durch die Befangenheit der beiden Figuren in ihren mythologischen Identifikationen und in ihrem

²⁶⁴ Hans-Peter Lund, Salammbô de Flaubert: art et mythe, in: *Revue Romane* 28 (1993), 70.

²⁶⁵ Eric Le Calvez, *Génétiq*ue, poétique, autotextualité (Salammbô sous la tente), in: *L'esprit créateur* 41 (2001), 32.

²⁶⁶ Ähnlich Jeanne Bem, *L'écriture existentielle aux prises avec les codes du roman historique: étude de chapitres IX, X et XI*, in: ‚Salammbô‘ de Flaubert: *Histoire, Fiction*, hrsg. von Daniel Fauvel und Yvan Leclerc, Paris u.a. 1999, 118.

Glauben an den zäimph ein virtueller Raum, in dem der sexuelle Akt ins Göttliche transzendiert wird.

Die Liebesbegegnung ‚sous la tente‘ wird demnach in der Wahrnehmung von Mâtho und Salammbô als Liebesbegegnung im sakralen Raum umgesetzt. Topographisch an den profanen Ort des Söldnerzelts gebunden, entsteht hier ein virtueller sakraler Raum, wobei das spezifische Merkmalsbündel über die Anwesenheit des zäimph und die mythologischen Identifikationsmodelle der beiden Protagonisten gebildet wird.

5.3 Der zäimph als Strukturelement

Das sakrale Element des zäimph fungiert in *Salammbô* nicht nur als semantischer Merkmalssträger des sakralen Raums, sondern tritt auch als strukturierendes Moment der Liebesgeschichte wesentlich in Erscheinung. Sein Auftreten steht in engem Zusammenhang mit den Begegnungen von Salammbô und Mâtho, die im Verlauf der Erzählung insgesamt viermal zusammenkommen. Diese Begegnungsszenen unterliegen einem strengen Kompositionsprinzip, dessen Kohärenzphänomene sowohl auf der Makroebene wie auch auf der Mikroebene im Folgenden näher beleuchtet werden sollen.

5.3.1 „je ne vois nulle part l’architecte“ – ein Forschungsüberblick

Die streng durchkomponierte Erzählung Flauberts wurde nicht immer schon als solche wahrgenommen. Die härteste Kritik bezüglich der Kohärenz von *Salammbô* musste Flaubert noch zu Lebzeiten selbst von seinem Freund Sainte-Beuve vernehmen:

[...] je ne vois nulle part l’architecte. L’auteur ne se tient pas au-dessus de son ouvrage: il s’y applique trop, il a le nez dessus: il ne paraît pas l’avoir considéré avant et après dans son ensemble, ni à aucun moment le dominer.²⁶⁷

²⁶⁷ Auguste de Sainte-Beuve, Lundi du 22 décembre 1862, in: Les Grands Écrivains Français, hrsg. von Maurice Allem, Paris 1927, 230.

Über 100 Jahre später ist die Kritik diesbezüglich immerhin zweigeteilt: Während Porter²⁶⁸(1971) noch immer die fehlende architektonische Ordnung bemängelt, rühmt Rousset (1971) Flaubert ausdrücklich als „constructeur“ von *Salammbô*.²⁶⁹ Auch Leal plädiert in seiner Studie „Salammbô an aspect of structure“ (1973) für ein der Erzählung zugrunde liegendes „skeletal framework“, das er allerdings gänzlich auf dem symbolischen Macht Netzwerk des Götterdualismus in der Tradition von Demorest und Dane aufbaut.²⁷⁰

Busst²⁷¹ (1990) hingegen macht die zugrunde liegende Struktur der Erzählung nicht mehr allein von ihrer Einbettung in den symbolischen Machtkampf der Götter zwischen männlichem und weiblichem Prinzip abhängig, sondern erkennt in den vier Begegnungen von Salammbô und Mâtho zentrale Strukturelemente von *Salammbô*. Dies ist insofern wegweisend als Busst nicht nur wie Rousset²⁷² die Anfangs- und Endszene (Kapitel I und XV) oder wie später Stoll²⁷³ und Bottineau²⁷⁴ die beiden nächtlichen Besuche im Schlafgemach des anderen (Kapitel V und XI) einzeln untersucht, sondern die der Erzählung inhärente Struktur erstmalig über die Detailanalyse aller vier Begegnungen von Salammbô und Mâtho nachweist. Über die Ergebnisse von Busst hinaus soll hier ein Schritt weitergegangen werden, indem die vier Begegnungen insbesondere auf ihre spezifische Signifikanz im Hinblick auf den zaimph untersucht werden sollen.

²⁶⁸ „[...] the work as a whole gives the impression of having resisted that architectonic order which he strived for [...]“, vgl. Dennis Porter, *Aestheticism versus the Novel: The Example of ‚Salammbô‘*, in: *Novel 4* (1971), 105.

²⁶⁹ Jean Rousset, *Positions, distances, perspectives dans ‚Salammbô‘*, in: *Poétique 2* (1971), 145.

²⁷⁰ Robert Barry Leal, ‚Salammbô‘: an aspect of structure, in: *French Studies 27* (1973), 16-29.

²⁷¹ Allan J.L. Busst, *On the structure of Salammbô*, in: *French Studies* (1990), 289-299.

²⁷² Vgl. Jean Rousset, *Positions, distances, perspectives dans ‚Salammbô‘*, in: *Poétique 2* (1971), 145-147.

²⁷³ Vgl. André Stoll, *Sous la tente du barbare: L’espace de la séduction dans ‚Salammbô‘ de Flaubert*, in: *Actes du XIIe congrès de l’association internationale de littérature comparée*, hrsg. von Roger Bauer u.a., München 1990, 147f.

²⁷⁴ Wobei Bottineau schon das Schlusskapitel als zusätzliche Symmetrieachse in seine Überlegungen miteinbezieht. Lionel Bottineau, *La représentation de l’espace dans ‚Salammbô‘*, in: *Gustave Flaubert 1: Flaubert, et après...*, hrsg. von Bernard Masson, *La Revue des Lettres Modernes*, Paris 1984, 84f.

5.3.2 Strukturelle Textanalyse der vier Begegnungen von Salammbô und Mâtho

Die vier Begegnungen von Salammbô und Mâtho finden jeweils in den Kapiteln I, V, XI und XV statt:

I: „Le Festin“

Die erste Begegnung der beiden steht am Beginn der Erzählung: Salammbô schreitet im Mondlicht die Treppe des väterlichen Palastes im Gefolge der Eunuchenpriester hinab, um in einer Rede die Verwüstung der Barbaren anzuklagen. Am Ende bietet sie dem Söldnerführer Mâtho stellvertretend für sein Heer den Trinkkelch zur Versöhnung an. Es kommt zu einem Handgemenge und Salammbô entschwindet aus dem Blickfeld Mâthos.

V: „Tanit“

Die zweite Begegnung findet wiederum im Palast Hamilkars statt: Mâtho hat mithilfe des listigen Spendius den Schleier der Tanit aus dem Tempel geraubt und dringt sodann in das Schlafgemach Salammbôs ein, um sie zu sehen. Salammbô schwankt zwischen Faszination und Schrecken, als sie den zäimph erblickt, und ruft schließlich ihre Wächter zur Hilfe. Mâtho entkommt mithilfe des zäimph jedoch unbeschädigt aus der Stadt.

XI : „Sous la tente“

Salammbô ist gleich der biblischen Judit²⁷⁵ in politisch-religiöser Mission unterwegs ins gegnerische Lager, um den zäimph von Mâtho rückzufordern. In der nächtlichen Szene im Zelt verliert sie ihre Jungfräulichkeit und flüchtet im Anschluss daran mit dem zäimph ins väterliche Lager.

XV: „Mâtho“

Die letzte Begegnung ereignet sich an Salammbôs Hochzeitstag mit Narr'Havas. Der zu Tode gefolterte Mâtho erblickt ein letztes Mal Salammbô, ehe er stirbt und nach ihm Salammbô.

Betrachtet man die Verteilung dieser Begegnungen mit der Kapiteleinteilung, so fällt folgende Zahlensymmetrie ins Auge: Salammbô und Mâtho begegnen sich jeweils im ersten sowie im letzten der insgesamt 15 Kapitel. Ihre zweite Begegnung findet im fünften und ihre dritte Begegnung im elften, d.h. fünftletzten, Kapitel statt.

²⁷⁵ Vgl. Jdt 13,1-10.

Ein kurzer Blick auf andere Flaubertsche Werke²⁷⁶ beweist, dass diese Zahlenspiele nicht nur ornamentalen Charakter haben, sondern sinnstiftend zu lesen sind. So lassen sich innerhalb dieser Begegnungen jeweils zwei herauskristallisieren, die sich symmetrisch gegenüberstehen: zum einen die Anfangs- und Endszene, die die Handlung eröffnet bzw. schließt, zum anderen die beiden mittleren Treffen, die mit dem Raub und der Rückholung des zaimph zentrale Wendepunkte des Handlungsverlaufs markieren.

Den Anfang und das Ende der Erzählung umschließen gleich einem zweiflügeligen Altarbild die zwei korrespondierenden Begegnungen von Mâtho und Salammbô. Die jeweilige Eröffnungssequenz lautet wie folgt:

Le palais s'éclaira d'un seul coup à sa plus haute terrasse, la porte du milieu s'ouvrit, et une femme, la fille d'Hamilcar elle-même, couverte de vêtements noirs, apparut sur le seuil. [...] Immobile et la tête basse, elle regardait les soldats. (I, 717)

Mais Salammbô, comme si quelqu'un l'eût appelée, tourna sa tête ; et le peuple, qui la regardait, suivait la direction de ses yeux. Au sommet de l'Acropole, la porte du cachot, taillé dans le roc au pied du temple, venait de s'ouvrir; et dans ce trou noir, un homme sur le seuil était debout. Il en sortit courbé en deux, avec l'air effaré des bêtes fauves quand on les rend libres tout à coup.

La lumière l'éblouissait; il resta quelque temps immobile. Tous l'avaient reconnu et ils retenaient leur haleine. Le corps de cette victime était pour eux une chose particulière et décorée d'une splendeur presque religieuse. (XV, 990)

Auffällig ähnlich ist die jeweils von einem erhöhten Punkt sich darbietende Ausgangssituation. Während Salammbô bei ihrem ersten Auftritt gezeigt wird, wie sie von der obersten Terrasse des heimatlichen Palastes die Treppen hinab in das nächtliche Festgelage der Söldner schreitet, so tritt auch Mâtho am Ende vom erhöhten Punkt des Gefängniskerkers auf der Akropolis in Erscheinung.

²⁷⁶ So zieht sich die Zahl drei als dynamisches Strukturmerkmal durch das Gros des Flaubertschen Œuvre: Sowohl *Mme Bovary* wie auch die *Education sentimentale* haben drei Teile, die *Trois contes* verweisen auf ihre Trinität schon im Titel, aber auch *Hérodiade* und *St. Julien l'hospitalier* weisen eine Einteilung in drei Kapitel auf. Lediglich *Un cœur simple* hat fünf Kapitel und Salammbô fünfzehn, was dividiert durch fünf wiederum eine Dreiteilung ergibt. Inwiefern hier die Struktur einer sinnstiftenden Lektüre dienlich ist, zeigt sich beispielsweise in *Mme Bovary* daran, dass die désillusion Emmas genau in der Mitte des Werkes, nämlich in II/11 platziert ist.

Salammbô:

à sa plus haute terrasse / la porte s'ouvrit / une femme / sur le seuil

Mâtho:

au sommet de l'Acropole / la porte [...] venait de s'ouvrir / un homme / sur le seuil

Diesen parallel gezeichneten Höhenverhältnissen²⁷⁷ steht eine komplementäre Darstellung der Lichtverhältnisse gegenüber. Eine in dunkle Kleider gehüllte Salammbô erscheint plötzlich im nächtlichen Treiben aus einem erleuchteten Palast, anders Mâtho, der sein dunkles Gefängnisloch unverhofft mit dem gleißenden Tageslicht eintauscht. Der Effekt bleibt dennoch der gleiche, sie ziehen unverzüglich die Aufmerksamkeit aller Betrachter auf sich: Salammbô bannt mit ihrer Erscheinung die von ihrem Auftreten überraschten Söldner, allen voran Mâtho, wie umgekehrt der sterbende Mâtho auf seinem Todesweg die Blicke des sensationslüsternen Volks und insbesondere Salammbôs Augen magisch auf sich zieht. Die Neugierde ist umso intensiver, als beide in den Dunstkreis des Religiösen gerückt werden.²⁷⁸ Salammbô erscheint den Söldnern von einem göttlichen Nebel verhüllt und Mâthos todgeweihter Körper hat für die Karthager den Status eines religiösen Objekts.

Salammbô :

[...] quelque chose des Dieux l'enveloppait comme une vapeur subtile. (I, 718)

Mâtho :

Le corps de cette victime était pour eux une chose particulière et décorée d'une splendeur presque religieuse. (XV, 990)

Beide verharren zunächst unbeweglich („immobile“) vor der Menge. Wenn Salammbô mit gesenktem Kopf vor die feiernden Söldner tritt („la tête basse“), heißt es von Mâtho, er käme gebückt aus seinem Verlies heraus („courbé en deux“). Um das Bild des Diptychons wieder

²⁷⁷ Man kann wie Rousset diese „différences de niveaux“ auch symbolisch für die fehlende Nähe in der Beziehung von Mâtho und Salammbô lesen. Vgl. Jean Rousset, *Positions, distances, perspectives dans ‚Salammbô‘*, in: *Poétique* 2 (1971), 145ff.

²⁷⁸ Kropp spricht hier von einer „collective association of the erotic and the religious“, vgl. Sonja Dams Kropp, *Under the spell of the gods*, in: *Romance language annual* 7 (1995), 105. Ähnlich Busst: Allan J.L. Busst, *On the structure of Salammbô*, in: *French Studies* 44 (1990), 292.

aufzugreifen, finden sich hier in der Tat zwei Eingangssequenzen, die sich wie zwei gemalte Standbilder auf den Flügeln eines Diptychons spiegelbildlich gegenüberstehen.

Die eigentlichen Begegnungsszenen im Anfangs- bzw. Endkapitel sind jedoch um vieles komplexer, als dass sie sich mit den einfachen Kategorien eines Doppeltableaus erfassen ließen. Dennoch finden sich auch hier auffällig viele Analogien und Spiegelverhältnisse.

Elle s'enflamait à la lueur des épées nues; elle criait les bras ouverts. Sa lyre tomba, elle se tut; - et, pressant son cœur à deux mains, elle resta quelques minutes les paupières closes à savourer l'agitation de tous ces hommes.

Mâtho le Libyen se penchait vers elle. Involontairement elle s'en approcha, et, poussé par la reconnaissance de son orgueil, elle lui versa dans une coupe d'or un long jet de vin pour se réconcilier avec l'armée. « Bois! » dit-elle.

Il prit la coupe et il la portait à ses lèvres quand un Gaulois [...] le frappa sur l'épaule, tout en débitant d'un air jovial des plaisanteries dans la langue de son pays. Spendius n'était pas loin; il s'offrit à les expliquer.

« Parle! dit Mâtho.

- Les Dieux te protègent, tu vas devenir riche. A quand les noces?

- Quelles noces?

- Les tiennes! car chez nous, dit le Gaulois, lorsqu'une femme fait boire un soldat, c'est qu'elle lui offre sa couche. »

Il n'avait pas fini que Narr'Havas, en bondissant, tira un javelot de sa ceinture, [...] il le lança contre Mâtho. (I, 721)

Mâtho regarda autour de lui, et ses yeux rencontrèrent Salammbô. Dès le premier pas qu'il avait fait, elle s'était levée; puis involontairement, à mesure qu'il se rapprochait, elle s'était avancée peu à peu jusqu'au bord de la terrasse; et bientôt, toutes les choses extérieures s'effaçant, elle n'avait aperçu que Mâtho. Un silence s'était fait dans son âme, un des ces abîmes où le monde entier disparaît sous la pression d'une pensée unique, d'un souvenir, d'un regard. Cet homme, qui marchait vers elle, l'attirait.

Il n'avait plus, sauf les yeux, d'apparence humaine; c'était une longue forme complètement rouge; ses liens rompus pendaient le long de ses cuisses [...]; sa bouche restait grande ouverte; [...] et le misérable marchait toujours!

Il arriva juste au pied de la terrasse. Salammbô était penchée sur la balustrade; ces effroyables prunelles la contemplaient, et la conscience lui surgit de tout ce qu'il avait souffert pour elle. Bien qu'il agonisât, elle le revoyait, dans sa tente, à genoux, lui entourant la taille de ses bras, balbutiant des paroles douces; elle avait soif de les sentir encore, de les entendre; elle ne voulait pas qu'il mourût! A ce moment-là, Mâtho eut un grand tressaillement; elle allait crier. Il s'abattit à la renverse et ne bougea plus. [...]

Narr'Havas, enivré d'orgueil, passa son bras gauche sous la taille de Salammbô, en signe de possession; et, de la droite, prenant une patère d'or, il but au génie de Carthage. Salammbô se leva comme son époux, avec une coupe à la main, afin de boire aussi. Elle retomba, la tête en arrière, par-dessus le dossier du trône, blême, raidie, les lèvres ouvertes, et ses cheveux dénoués pendaient jusqu'à terre.

(XV, 992f.)

Wir haben es je mit einer Dreierkonstellation zu tun: Salammbô, Mâtho und Narr'Havas. Die Sympathieverhältnisse sind in beiden Szenen ähnlich gelagert. Salammbô fühlt sich jeweils unwissentlich („involontairement“) zu Mâtho hingezogen und begegnet seinem Blick. Narr'Havas begehrt Salammbô, was diese wiederum nicht erwidert. Interessant ist in diesem Zusammenhang auch die Spiegelung der Trinkszene: Zunächst reicht Salammbô Mâtho den Trinkbecher,²⁷⁹ wobei sie am Trinken selbst von Narr'Havas gehindert wird, der auf die symbolische Auslegung dieser Geste durch den Gallier mit Jähzorn reagiert. Auch in der Endszene sind zwei Personen im Begriff aus einem goldenen²⁸⁰ Kelch zu trinken: Narr'Havas als Bräutigam und Salammbô als seine zukünftige Frau. Doch auch sie werden am Trinken gehindert, denn Salammbô fällt um und stirbt.

Bindet man Salammbôs Tod inhaltlich an Mâthos Tod, so kann man wie Busst pointiert formulieren: „On each occasion, what passes for a couple's marriage is prevented by an intruder who is the would-be husband of the other scene [...].“²⁸¹ Der ‚would-be husband‘ ist somit in der ersten Szene der durch die Trinkgeste symbolisch designierte Bräutigam Mâtho und Narr'Havas der Störenfried. In der Endszene dagegen ist Mâtho derjenige, der durch seinen Tod stört, und Narr'Havas der ‚would-be husband‘, und das im wörtlichen Sinne, sind die ‚noces‘²⁸² von Salammbô und Mâtho ja schon längst in der Zeltszene vollzogen worden.

Diese engere Bindung von Salammbô an Mâtho verdeutlicht nicht zuletzt die interne Doppelung ihres Todes im letzten Kapitel. Während

²⁷⁹ Shroder sieht in Salammbôs Geste eine offenkundige Parallele zur Darreichung des „philtre“ in der Tristanlegende und interpretiert sie dementsprechend als „irrevocable“. Vgl. Maurice Z. Shroder, *On reading Salammbô*, *L'esprit créateur* 10 (1970), 27.

²⁸⁰ Anhand der scénarios Flauberts lässt sich nachweisen, dass zunächst beide Male von allen Personen aus einem goldenen Becher („une coupe d'or“ bzw. „une patère d'or“) getrunken werden sollte. Diese eindeutige Wiederaufnahme des somit in seiner Wiederholung signifikanten Attributs ist in der Endfassung getilgt, da es offen bleibt, aus welchem Gefäß Salammbô trinken soll. Vgl. Allan J.L. Busst, *On the structure of Salammbô*, in: *French Studies* 44 (1990), 291.

²⁸¹ Allan J.L. Busst, *On the structure of Salammbô*, in: *French Studies* 44 (1990), 291.

²⁸² Vgl. die Amme, die schon in Kapitel X ‚Le serpent‘ mit ihrem Ausruf „Tu ne seras plus belle le jour de tes nocés!“ (X, 879) unwissentlich die Ereignisse im Zelt vorwegnimmt.

der Tod von Mâtho durch den Verlauf der Ereignisse vorhersehbar wurde, stirbt Salammbô für den Leser einen unerwarteten Tod. Auffällig ist, dass beide in ihrem Sterben analoge Verhaltensmuster aufweisen. Sowohl Salammbô wie auch Mâtho fallen rücklings hin und halten hierbei den Mund geöffnet:

Salammbô :
elle retomba / les lèvres ouvertes

Mâtho :
il s'abattit à la renverse / sa bouche restait grande ouverte

Der Simultantod bindet die beiden Liebenden möglicherweise enger zusammen, als es die Zeltszene mit der durch den zäimph verschleierten Perspektive vermocht hatte. Beide erkennen einander nun in ihrer eigenen, menschlichen Gestalt. Rousset geht hier soweit, in der Todesnachfolge Salammbôs erst den wahren Vollzug der Ehe zu sehen.²⁸³

In dem Augenblick, als Salammbô wissentlich ihre Liebe zu Mâtho erkennt, stirbt dieser. Ihr Verlangen nach ihm wird so stark („elle ne voulait pas qu'il mourût!“), dass sie ihm im Tode nachfolgt. Salammbôs Tod wäre somit nicht, wie es das Erklärungsmuster des Satzes („Ainsi mourut la fille d'Hamilkar pour avoir touché au manteau de Tanit.“ XV, 994) suggerieren will, mythologisch, sondern psychologisch motiviert.²⁸⁴

Wenn Salammbô in Kapitel XI eines Nachts Mâtho im Zelt aufsucht, um den zäimph zurückzufordern und bei dieser Mission zugleich ihre Jungfräulichkeit einbüßt, so muss diese Begegnung auf der Folie eines anderen Besuches gelesen werden. Die Rede ist von Mâthos nächtlichem Eindringen in Salammbôs Schlafgemach, nachdem er den zäimph aus dem Tempel der Tanit entwendet hatte. Auch hier lassen sich bei beiden Szenen analoge Handlungsmuster aufdecken.

²⁸³ „Le vrai mariage de Salammbô, c'est celui qui se consomme à ce moment-là, dans leur mort simultanée.“ Jean Rousset, *Positions, distances, perspectives dans 'Salammbô'*, in: *Poétique 2* (1971), 153.

²⁸⁴ Ähnlich Oster: Patricia Oster, *Der Schleier zwischen religiöser und ästhetischer Erfahrung*, in: *Schleier und Schwelle*, Bd. II, *Geheimnis und Offenbarung*, hrsg. von Jan und Aleida Assmann, München 1998, 251.

« Laisse-moi voir! disait-elle. Plus près ! plus près ! » [...] « Je t'aime ! » criait Mâtho. Elle balbutia: « Donne-le ! » Et ils se rapprochaient. Elle s'avavançait toujours, vêtue de sa simarre blanche qui traînait sur le voile. Mâtho la contemplait, ébloui par les splendeurs de sa tête, et tendant vers elle le zaïmph, il allait l'envelopper dans une étreinte. Elle écartait les bras. Tout à coup elle s'arrêta, et ils restèrent béants à se regarder. Sans comprendre ce qu'il sollicitait, une horreur la saisit. (V, 781)

Salammbô était envahie par une mollesse où elle perdait toute conscience d'elle-même. Quelque chose, à la fois d'intime et de supérieur, un ordre des Dieux la forçait à s'y abandonner ; des nuages la soulevaient, et, en défaillant, elle se renversa sur le lit dans les poils du lion. Mâtho lui saisit les talons, la chaînette d'or éclata, et les deux bouts, en s'envolant, frappèrent la toile comme deux vipères rebondissantes. Le zaïmph tomba, l'enveloppait ; elle aperçut la figure de Mâtho se courbant sur sa poitrine. « Moloch, tu me brûles ! » Et les baisers du soldat, plus dévorateurs que des flammes, la parcouraient ; elle était comme enlevée dans un ouragan, prise dans la force du soleil. (XI, 890f.)

Beide Male kommt es zu einer sexuellen Annäherung Mâthos, die einmal von Salammbô abgewiesen und einmal erwidert wird. Versucht man, diese Avancen mit der Inbesitznahme des zaïmph in ein kausales Abhängigkeitsverhältnis zu rücken, so ergibt sich folgendes mögliches Schema: Während Mâtho in Kapitel V den zaïmph siegreich in Händen hält, von Salammbô aber im nächtlichen Schlafgemach zurückgewiesen wird, holt umgekehrt Salammbô in der Zeltszene von Kapitel XI den zaïmph zurück, allerdings um den Preis ihrer Jungfräulichkeit.²⁸⁵

Was bei diesem groben Raster indes durchfällt und somit übersehen wird, ist die besondere Bedeutung des zaïmph in beiden Fällen: Zwar motiviert er jeweils den Besuch des Einen beim Anderen, noch wichtiger aber ist seine Rolle in der Begegnung selbst. Während Mâtho in Kapitel V Salammbô seine Liebe ausführlich offenbart, begehrt sie lediglich den göttlichen Schleier näher zu sehen („Laisse-moi voir! disait-elle. Plus près! plus près!“), während er seine erste Liebeserklärung ‚vorträgt‘ („Je t'aime! criait Mâtho“), verlangt sie allein den Schleier („Elle balbutia: Donne-le!“). Er schreitet auf sie voller Bewunderung zu, sie nähert sich ihm nur, um den zaïmph besser sehen zu können. Diesen Umstand macht Mâtho sich jedoch zunutze, indem er mit der Übergabe des zaïmph eine Umarmung Salammbôs verbinden möchte: „[...] et tendant vers elle le zaïmph, il allait l'envelopper dans une étreinte.“ Doch Salammbô hält im letzten Moment inne, von einer vagen Vorstel-

²⁸⁵ Ähnlich Allan J.L. Busst, *On the structure of Salammbô*, in: *French Studies* 44 (1990), 295f.

lung überkommen, dass es bei der Übergabe des Schleiers wohl nicht bleiben würde (ohne freilich eine konkrete Idee zu haben, was folgen würde): „Tout à coup elle s'arrêta, et ils restèrent béants à se regarder. Sans comprendre ce qu'il sollicitait, une horreur la saisit.“ Und so bleibt Mâthos erster Vorstoß ohne Erfolg.

Auch bei der darauf folgenden Begegnung im Zelt lässt sich die Rolle des zäimph nicht allein auf seinen Besitzerwechsel reduzieren. Wiederum motiviert er den Gang ins feindliche Lager, spielt aber überdies während der Begegnung eine zentrale Rolle. Kam die Umarmung von Salammbô und Mâtho mithilfe des zäimph in Salammbôs Schlafgemach noch nicht zustande, so fällt dieses Mal der zäimph auf das Bett herab und hüllt Salammbô ein:

V : Mâtho la contemplait, [...] et tendant vers elle le zäimph, il allait l'envelopper dans une étreinte.

XI : Le zäimph tomba, l'enveloppait; elle aperçut la figure de Mâtho se courbant sur sa poitrine.

Die eingangs postulierte Symmetrie der beiden Kapitel wird zudem noch dadurch untermauert, dass die jeweils neuen Besitzer des zäimph nach der jeweiligen Begegnung in V und XI wieder in analogen Strukturmustern das gegnerische Lager verlassen. So brechen beide im Morgenrauen auf, den Schleier um den Körper gehüllt und suchen nach einem Ausweg aus dem gegnerischen Lager, wobei sie durch unterschiedliche Hindernisse aufgehalten werden (Mâtho am Khamon Tor und Salammbô bei den Remparts). Nach der gelungenen Flucht drapieren beide so offensichtlich wie möglich ihre Trophäe: „Quand il [Mâtho] fut dehors, il retira de son cou le grand zäimph et l'éleva sur sa tête le plus haut possible.“ (V, 783); ähnlich Salammbô : „Elle ouvrit son large manteau, et, en écartant les bras elle déploya le zäimph.“ (XI, 897).²⁸⁶

Anders als im mittleren Szenenpaar (V und XI), wo der zäimph als Handlungsgenerator aktiv in Erscheinung tritt, ist seine Funktion im Anfangs- und Endkapitel vorausweisender bzw. retrospektiver Natur.

²⁸⁶ Weitere Analogien der beiden Szenen ausführlich bei Busst: Allan J.L. Busst, *On the structure of Salammbô*, in: *French Studies* 44 (1990), 296f.

Sowohl Kapitel I wie auch Kapitel XV thematisieren an signifikanter Stelle, nämlich in ihrem jeweiligen Schlusssatz, einen Schleier:

I : Un grand voile, par derrière, flottait au vent. (I, 725)

XV : Ainsi mourut la fille d'Hamilkar pour avoir touché au manteau de Tanit. (XV, 994)

Während es sich im ersten Fall um den aus Mâthos Perspektive wahrgenommenen Schleier der davonfahrenden Salammbô handelt, evokiert der mehrmals schon erwähnte Schlusssatz der Erzählung ein letztes Mal den göttlichen Schleier der Tanit. Mit der Erwähnung von Salammbôs Schleier gleich zu Beginn der Erzählung wird somit jener Metaphorisierungsprozess in Gang gesetzt, der in in der Schlüsselszene „*Sous la tente*“ seinen Höhepunkt und mit dem beiderseitigen Tod von Salammbô und Mâtho ein Ende findet.

Symptomatischer Ausdruck dieses Übergangs ist der Wechsel der Signifikate und Signifikanten. Während Mâtho am Ende von Kapitel I nach seiner ersten Begegnung mit Salammbô ihrem davonwehenden Schleier nachsieht, handelt es sich hierbei auch tatsächlich um ein Stück Stoff, das Salammbô umgebunden hat. Im mittleren Szenenpaar (V und XI) aber steht nicht mehr ein gewöhnlicher Schleier, sondern der Raub und die Rückholung des göttlichen Schleiers der Tanit, des *zaimph*, im Zentrum der Handlung.

Das Signifikat „*zaimph*“ sowie seine Ersatzbezeichnungen sind hier schon immer zugleich Ausdruck der metaphorischen Ebene, so dass es zu einem permanenten Oszillieren zwischen der reinen Bezugsebene und der Ebene der Uneigentlichkeit kommt. Nachdem Mâtho und insbesondere Salammbô sich am Ende der Erzählung jedoch in ihrer eigentlichen, eigenen Gestalt erkannt und durch ihren Simultantod dem Metaphorisierungsprozess ein abschließendes Ende gesetzt haben, stellt der Schlusssatz der Erzählung diese Abgeschlossenheit erneut in Frage. Durch sein nochmaliges Insistieren auf der Metaphorisierungskraft des *zaimph* entlässt er den Leser konträr zum Abschluss auf der Handlungsebene in eine Ebene der Uneigentlichkeit und führt durch seine signifikante Stellung am Ende der Erzählung diesen Prozess gleichsam *ad infinitum*, indem er ins Unendliche verweist.

5.3.3 Strukturbedingte Spiegelungseffekte

Die Begegnungen von Salammbô und Mâtho in I und XV sowie in V und XI weisen analoge Darstellungsmuster auf, deren symmetrische Entsprechung den Effekt einer Spiegelung evoziert. Der Begriff der Spiegelung soll hier jedoch nicht im Sinne einer statischen, gleichmachenden Gegenüberstellung begriffen werden, die die Fortentwicklung der beiden Protagonisten im Verlauf der Handlung völlig negiert, indem sie beispielsweise die Anfangs- und Endszene ohne Rücksicht auf den Erzählverlauf als identische da widergespiegelte Erzählmomente begreift. Spiegelung soll hier vielmehr als ein dynamisches Moment verstanden werden, insofern, als die jeweiligen Zwillingskapitel in ihrer Spiegelung das andere Kapitel in sich aufnehmen, es widerspiegeln, und mithilfe dieses Spiegelungseffekts erst vervollständigen.

Auf den Text übertragen bedeutet dies für die Kapitel V und XI, dass der Raub des zaïmph durch Mâtho erst in der Rückholung durch Salammbô seine spiegelhafte und somit vervollständigende Entsprechung findet. Ebenso schließt erst die Marterung Mâthos (Kapitel XV) das Diptychon der eingangs präsentierten Darstellung Salammbôs (Kapitel I), wobei beider Tod in der Endszene noch eine potenzierte Doppelung mit sich bringt. Diese durch die Spiegelung herbeigeführte Vervollständigung des einen Kapitels durch das andere ist jedoch kein einmalig stattfindender Vorgang, der zudem von Dauer wäre, sondern er bildet durch das wechselseitige Oszillieren der Spiegelbilder eine Bewegung, die ins Unendliche geht.

Der auf die Struktur des Werkes zurückgehende Spiegeleffekt der vier Begegnungen von Salammbô und Mâtho erzeugt demnach eine Ebene der Uneindeutigkeit sowie der fehlenden Festlegbarkeit, die dem Leser einen ähnlichen Prozess der Unentscheidbarkeit wie in der Schlüsselszene von Kapitel XI vorführt.

Es stellt sich somit erneut die Frage nach der Rolle des Lesers, der wie schon bei der Verschleierung der *baisade* vor der Unmöglichkeit steht, sich für eine Lesart entscheiden zu können. Was der Modus der Unentscheidbarkeit mithilfe der mythologischen Figurationen und des zaïmph innerhalb einer einzelnen Szene vorführt, dies vollzieht die Spiegelstruktur der vier Begegnungen von Salammbô und Mâtho am

benden durch ihre Befangenheit in religiösen Simulakren nicht mehr zwischen ihrer eigentlichen und uneigentlichen Gestalt entscheiden können. Erst nachdem Mâtho und insbesondere Salammbô sich am Ende der Erzählung wissentlich in ihrer eigentlichen, eigenen Gestalt erkennen, findet dieser Metaphorisierungsprozess ein Ende. Insofern muss ihr beiderseitiger Tod als Ausdruck eines kollektiven Bindungserlebnisses gedeutet werden, das im Augenblick ihrer wechselseitigen Erkenntnis das Finden einer eigenen, gemeinsamen Liebessprache initiiert. Der ent-individualisierte Liebesdiskurs von Salammbô und Mâtho, dessen Fehlkommunikation während des Liebesakts unter dem zäimph exemplarisch vorgeführt wird („Moi, Tanit!“ „Moloch, tu me brûles!“), weicht somit erst in ihrem gemeinsamen Tod einem eigenen, individuellen Liebesdiskurs.

6 Ergebnisse

Ausgehend von der Annahme, dass gerade das aus der Gestaltung zweier einander negierender Diskurse hervorgehende Konfliktpotential literarisch kreative Konstellationen generiert, wurde in der vorliegenden Arbeit der Versuch unternommen, dies anhand der literarischen Konstellation ‚sakraler Raum / Liebe als besondere Kommunikationsform‘ für vier ausgewählte romanische Texte nachzuzeichnen. Dabei konnte einerseits aufgezeigt werden, dass, je restriktiver die diskursiven Einschränkungen des sakralen Raums mit seinem hieraus resultierenden profanen Kommunikationsverbot gestaltet sind, auch umso intensiver an den Mechanismen seiner Missachtung gearbeitet wird. Insbesondere der Akt des Übertritts stellt hierbei eine wesentliche identitätstiftende und -stärkende Funktion für die im Entstehen begriffene Liebesbeziehung dar. Daran anschließend war andererseits zu beobachten, dass in allen Texten die diskursive Darstellung von Liebe als besondere Kommunikationsform gleichbedeutend mit der Überwindung etablierter Liebesdiskurse und dem Finden einer eigenen individuellintersubjektiven und situationsbedingten Liebessprache ist.

Nicht nur im Hinblick auf den Textumfang, auch in seiner innerfiktionalen Gewichtung erwies sich die literarische Ausgestaltung des diskursiven Potentials im altokzitanischen *Roman de Flamenca* am nachhaltigsten. Der grundsätzliche Gegensatz zwischen dem religiösen Diskurs des sakralen Raums und dem vorherrschenden Liebesdiskurs der Zeit, der *fin'amors*, generiert hier in seinem Widerspruch eine dialektische Möglichkeit der Aufhebung, die zur Grundlage für den späteren Liebesdialog wird. So bieten erst die im gestaltenden rituellen Raum herrschenden Einschränkungen Guilhem den Handlungsansatz für seine höfische Werbung: Ähnlich, wie der rituelle Paralleldiskurs der kirchlichen Liturgie Guilhem aus der einseitigen idolatrischen Anschauung seiner verschleierte und abgeschirmten Herrin verhilft, so findet auch die Bewusstwerdung seiner Liebe in Anlehnung und zugleich in Abgrenzung zum liturgischen Textmaterial statt. Die akustischen Interde-

pendenzen von Kirchenglocken (religiöser Diskurs) und einer singenden Nachtigall (*fin'amors*) versinnbildlichen metonymisch die wechselseitige Abhängigkeit und die Interaktion beider Diskurse. In der Wahrnehmung der diskursiven Regeln des religiösen Ortes kann sich Guilhem schließlich in Gestalt des Messdieners als *clerc-chevalier* Flamenca zum Liebesdialog nähern. Das Umgehen des profanen Kommunikationsverbots im sakralen Raum wird in der *Flamenca* somit gerade in der Inszenierung von *scheinbarer* Diskurskonformität bewerkstelligt.

Der sich anschließende Liebesdialog zeigt die sukzessive Befreiung beider Gesprächspartner aus dem etablierten höfischen Liebesdiskurs und die gleichzeitige Entstehung eines eigenen, neuen Liebesdiskurses, dessen inhaltliche wie metasprachliche Aspekte von den Liebenden eigens reflektiert werden. Neben dieser im Dialog erschaffenen, und somit konstitutiv dialogischen Identität des Paares Guilhem und Flamenca lässt sich aber auch in der individuellen Entwicklung der Figuren, insbesondere bei Flamenca, der befreiende Akt der eigenen Identitätsfindung nachzeichnen. Der innerfiktionalen Interaktion von sakralem Diskurs und erotischem Liebesdiskurs steht auf der Ebene des discours der liturgische Festkalender gegenüber, dessen engmaschiges Verflechtungs- und Bedeutungsnetz für zusätzliche Sinnstiftungen verantwortlich ist.

Auf einer gänzlich anderen Darstellungsebene situiert sich die Begegnung des Schelms Panurge mit einer ‚haulte dame de Paris‘. Anders als in der *Flamenca* wird die Raumkonzeption des sakralen Raums in der ausgewählten Episode als nicht bindend dargestellt, so dass im Überwinden der Diskurszwänge kein kollektives Bindungserlebnis zwischen Panurge und der Pariser Dame aufgebaut werden kann. Erschwerend kommt hinzu, dass der Prozess der Etablierung einer eigenen, in diesem Falle transgressiven, Liebessprache bei Panurge bereits im Voraus abgeschlossen ist, wohingegen die Dame bis zum Ende im konventionellen Liebesdiskurs befangen bleibt. Bei der ersten Begegnung in der Kirche wird die vermeintliche Einhaltung des Kommunikationsverbots der Dame durch ihren Verweis auf ein zu verrichtendes Gebet von Panurge als Farce entlarvt, denn erst eine genuine Form der Nicht-Kommunikation, nämlich ihr Schweigen, hätte dem Diskurszwang des sakralen Raums vollkommen Genüge geleistet. Nach der endgültigen

Zurückweisung Panurges durch die Pariser Dame fungiert der sakrale Raum erneut als Ort der Begegnung. Zwar wird das profane Kommunikationsverbot nun insofern nicht mehr gebrochen, als mit der Übergabe von Panurges präpariertem Gedicht rein nonverbale Handlungen dominieren, aber das sich anschließende Szenario der seichenden Hunde entlarvt die dargestellte Handlung als ironische, obszön-verfremdete Parodie einer klassischen Tempelbegegnung.

Bei der Liebesbegegnung von Nicodème und Javotte in Furetières *Roman bourgeois* steht die Entsemantisierung des sakralen Raums im Vordergrund, d.h. bei gleichzeitiger Beibehaltung des topographischen Raums der Kirche verliert der sakrale Raum seine religiöse Semantik. Dieser Vorgang wird bei der Eglise des Carmes vom Autor über die Abkehr von tradierten poetologischen Darstellungsnormen vollzogen, indem die literarische Konstruktion der Karmelitenkirche als narratologischer Handlungsraum vom Erzähler in Form einer doppelten Negation vorgeführt wird: Zunächst verurteilt er die aus der Antike tradierte Beschreibungstechnik der Ekphrasis durch parodistische Verunglimpfung, in einem zweiten Schritt vollzieht er seine grundsätzliche Abkehr vom etablierten Mimesiskonzept. Die anschließende Charakterisierung der Karmelitenkirche als Ort der lokalen Galanterie setzt somit explizit das genuine Merkmal des sakralen Raums, nämlich seine prinzipielle Feindlichkeit gegenüber profanen Diskursen, außer Kraft, wobei die intradiegetisch etablierte Ausdrucksfreiheit der Figuren mit der bei der Darstellung der Kirche vorgeführten metadiegetischen Wahrnehmungsfreiheit für den Leser im Moment ihrer Negation korreliert.

Mit dem Wegfall des profanen Kommunikationsverbots bleibt aber kein regelloses Kommunikationsvakuum für die Liebenden zurück. An die Stelle der einstigen Diskurszwänge des sakralen Raums tritt der neu etablierte Werbungskodex der sog. Liebeskollekte. Wesentliches Charakteristikum dieses Liebesdiskurses ist seine Fähigkeit, immaterielle Werte in quantitativ messbare Einheiten zu überführen. Die Schönheit einer Frau wie auch die Liebesintensität ihres Verehrers bemessen sich hier an der Größe des Kollektebeitrags: So kann auch Javottes Darstellung diskursiv nur innerhalb dieses Liebesdiskurses erfolgen. Durch seine besondere Kopplung von positiver Emotionalität mit positiver Materialität vermag es der Neuverliebte Nicodème jedoch, Javotte ein transgressi-

ves Kommunikationsangebot zu unterbreiten. Der anschließende Dialog zeigt aber gerade im Moment seines Scheiterns exemplarisch auf, dass die direkte Kopplung von materiellem und ideellem Wert, wie sie das Werbungssystem der Liebeskollekte vorsieht, ein zutiefst konventions- und kommunikationsabhängiger Prozess ist, und dass im Falle seines Nichtfunktionierens die Liebenden einer zentralen, identitätstiftenden Basis beraubt werden. Dieser gescheiterten Liebesbeziehung steht die erfolgreiche Entwicklung der Paarkonstellation Javotte und Pancrace gegenüber, die in positiver spiegelbildlicher Ergänzung vorführt, wie mittels der Fiktion bzw. durch den Vorgang ihrer Kodifizierung den Kommunikationsproblemen Abhilfe geschaffen werden kann.

Mit der literarischen Konstruktion eines abstrakt-semantischen sakralen Raums entwirft Flauberts *Salammbô* gleichsam das Gegenmodell zu Furetière. Während dort der topographische Raum der Kirche trotz Entsemantisierung als Ort der Begegnung bestehen blieb, steht hier die Loslösung des sakralen Raums von der konkreten räumlichen Ordnung bei gleichzeitiger Beibehaltung des semantischen Merkmalsbündels im Vordergrund. Dieser Prozess ist eng an die innerdiegetisch vermittelte besondere Form der Religiosität gebunden. Das kompromisslose Vertrauen in die Wirkungskraft und Macht der Götter bildet den religiösen Bewusstseinshorizont der Figuren, wobei zwei Formen des sakralen Elements als tragende Konstellationen im Handlungsmuster entworfen werden: Zum einen das mythologische Identifikationsmodell von Salammbô-Tanit und Mâtho-Moloch und zum anderen der göttliche Schleier der Tanit, der zaïmph, als (dekonstruierbares) Glaubenssymbol. Beide treffen in der Schlüsselszene „Sous la tente“ aufeinander und bilden den Handlungsraum für die erotische Liebesbegegnung von Salammbô und Mâtho. Topographisch an den profanen Ort des Söldnerzelts gebunden, entsteht hier durch die Befangenheit der beiden Figuren in ihren mythologischen Identifikationen und in ihrem Glauben an den zaïmph ein virtueller sakraler Raum.

Der zaïmph evoziert als Metapher der Uneigentlichkeit (*involutum*) jedoch schon immer eine Deutungsebene, deren oszillierende Strukturen einen permanenten Prozess der Unentscheidbarkeit bedingen, was in der Zeltszene durch den gegenständlichen wie metaphorischen Verschleierungsakt der Liebesszene sowohl auf der Ebene der

histoire wie auf der Ebene des discours demonstrativ hervorgehoben wird. Erst nachdem Mâtho und insbesondere Salammbô sich am Ende wissentlich in ihrer eigentlichen, eigenen Gestalt erkennen, setzen sie diesem Metaphorisierungsprozess ein Ende. Während Mâtho und Salammbô bei ihrer Begegnung unter dem zäimph aufgrund ihrer gegenseitigen Befangenheit in religiösen Simulakren noch zu keiner gemeinsamen Liebessprache finden konnten, kann ihr gemeinsamer Tod als Ausdruck eines identitätsstiftenden Bindungserlebnisses gedeutet werden, das ihnen über den Tod hinaus zu einem eigenen Liebesdiskurs verhilft.

Wie gezeigt werden konnte, konstruieren alle vier Texte ihre Liebeshandlung mit je unterschiedlicher Akzentuierung im Spannungsfeld einer Problematik, die wesentlich an die Konzeption des sakralen Raums und die Suche nach einer gemeinsamen Kommunikationsbasis gebunden ist. Die Erzähl- und Darstellungsmechanismen differieren hierbei von Text zu Text: In der *Flamenca* wird die Kopplung von Liebe als besondere verbale Kommunikationsform mit den Diskurseinschränkungen des sakralen Raums zum Konstituens der gesamten Handlung. Das aus der Gestaltung zweier einander negierender Diskurse hervorgehende Konfliktpotential generiert hier die Liebesbeziehung; die Thematisierung der raumbezogenen Kommunikationsproblematik erfolgt somit auf einer primär innerdiegetischen Ebene. Anders bei Rabelais, wo die Raumbindung des religiösen Diskurses auf der Handlungsebene als nicht restriktiv dargestellt wird bzw. in seiner Nichtbeachtung subversiv unterlaufen wird. Insbesondere die zweite Begegnung von Panurge und der ‚haulte dame de Paris‘ in der Kirche aber reflektiert in ihrer parodisierenden und skatologisch-verzerrenden Darstellungsweise metanarrativ die literarische Formation ‚sakraler Raum / Liebe als besondere Kommunikationsform‘. Ähnlich Furetière, dessen explizit vorgeführter Entsemantisierungsvorgang des sakralen Raums als Teil seiner poetologischen Auseinandersetzung mit tradierten Darstellungsnormen begriffen werden muss. Mit der Erschaffung eines abstrakt semantischen Raums in Flauberts *Salammbô* wird die Konfrontation zwischen Raum- und Liebesdiskurs wieder auf die innerdiegetische Ebene verlegt.

Wie eminent wichtig unter den gegebenen Voraussetzungen das gemeinsame Umgehen des Kommunikationsverbots als Bindungserlebnis für die Liebenden ist, zeigt sich daran, dass pointiert formuliert lediglich einer einzigen der vier vorgestellten Liebesbeziehungen Erfolg beschieden war: Nur Guilhem und Flamenca vermochten in ihrer Inszenierung von *scheinbarer* Diskurskonformität das profane Kommunikationsverbot erfolgreich aufzubrechen, während die Liebespaare aus dem *Pantagruel* bzw. dem *Roman bourgeois* mit keiner Kommunikationsschranke konfrontiert, auch nicht die konstitutiv-identitätsstiftende Erfahrung eines gemeinsamen, bewussten Übertretens machen konnten. Mâtho und Salammbô hingegen, die durch ihre Befangenheit im sakralen Diskurs des zäimph das Kommunikationsverbot bei ihrer Liebesbegegnung im Zelt noch berücksichtigen, vermögen diese Diskursvorgabe erst post mortem nach der erfolgreichen Dekonstruktion ihres abstrakt generierten semantischen Raums aufzubrechen.

Literaturverzeichnis

a) Texte

- Alighieri, Dante, *Vita nuova*, hrsg. von Edoardo Sanguineti, Mailand 1977.
— *Das neue Leben*, hrsg. von Hannelise Hinderberger, Zürich 1987.
- Aristoteles, *Poetik*, hrsg. von Manfred Fuhrmann, Stuttgart 1996.
- Boccaccio, Giovanni, *Elegia di Madonna Fiammetta*, in: *Tutte le opere* 5 / II, hrsg. von Vittore Branca, Mailand 1994.
- Du Bellay, Joachim, *Œuvres poétiques IV*, hrsg. von Henri Chamard, Paris 1934.
- Boileau, Nicolas, *L'Art poétique*, in: *Œuvres complètes*, hrsg. von Françoise Escal, Bibliothèque de la Pléiade, Paris 1966.
— *L'Art Poétique*, hrsg. von August Buck, München 1970.
- Chariton, *Kallirhoe*, Griechisch und Deutsch, üb. und hrsg. von Ch. Meckelnborg und K.-H. Schäfer (Edition Antike), Darmstadt 2006.
- Diderot, Denis, *Ästhetische Schriften*, Bd. II, hrsg. von Friedrich Bassenge und Theodor Lücke, Frankfurt a.M. 1968.
- Euripides, *Hippolytos*, in: *Tragödien II*, hrsg. und üb. von Dietrich Ebener, Berlin 1975.
- Flamenca – *Roman occitan du XIIIe siècle*, hrsg. von Jean-Charles Huchet, Paris 1988.
- Flamenca – *Ein altokzitanischer Liebesroman*, hrsg. von Fritz-Peter Kirsch, Kettwig 1989.
- Flamenca, in: *Les Troubadours*, Bd. I: *L'œuvre épique*, hrsg. von René Lavaud und René Nelli, Bibliothèque européenne, Paris 2000.
- Le Roman de Flamenca, hrsg. von Ulrich Gschwind, Bd. I Text, Bd. II Kommentar, Bern 1976.
- The Romance of Flamenca, hrsg. von E.D. Blodgett, New York u.a. 1995.
- Flaubert, Gustave, *Madame Bovary*, in: *Œuvres*, hrsg. von Albert Thibaudet und René Dumesnil, Bibliothèque de la Pléiade, Paris 1951.

- Correspondance, Bd. II, hrsg. von Jean Bruneau, Bibliothèque de la Pléiade, Paris 1991.
- Correspondance, Bd. III, hrsg. von Jean Bruneau, Bibliothèque de la Pléiade, Paris 1991.
- Fumée, Martin, Du vray et parfait amour. Escrit en Grec, par Athenagoras philosophe athenien. Contenant les Amours honestes de Theogenes & de Charide, de Pherecidas & de Melangenie, Paris 1612.
- Furetière, Antoine, Le roman bourgeois. Ouvrage comique, in: Romanciers du XVIIe siècle, hrsg. von Antoine Adam, Bibliothèque de la Pléiade, Paris 1958.
- Der Bürgerroman, aus dem Französischen üb. und hrsg. von Wolfgang Tschöke, Basel / Frankfurt a.M. 1992.
- von Goethe, Johann Wolfgang, Sämtliche Werke, Briefe, Tagebücher und Gespräche I, 8, hrsg. von Waltraud Wiethölter in Zusammenarbeit mit Christoph Brecht, Frankfurt a.M. 1994.
- Héliodore, Les Éthiopiennes. Théagène et Chariclée, Bd. I, hrsg. von Robert Mantle Rattenbury und Thomas Wallace Lumb, üb. von J. Maillon, Paris 1960.
- Die Dichtungen des Kallimachos. Griechisch und Deutsch, hrsg. von Ernst Howald und Emil Staiger, Zürich 1955.
- Petrarca, Francesco Canzoniere, hrsg. von Marco Santagata, Mailand 1996.
- Rabelais, François, Gargantua und Pantagruel, Bd. 1, hrsg. von Walter Widmer und Karl August Horst, München 1968.
- Œuvres complètes, hrsg. von Mireille Huchon, Bibliothèque de la Pléiade, Paris 1994.
- Œuvres complètes, hrsg. von Guy Demerson, Paris 1995.
- Pantagruel, hrsg. von Pierre Michel, Paris 1972.
- Gargantua, hrsg. von Wolf Steinsieck, Nachwort von Frank-Rutger Hausmann, Stuttgart 1992.
- Racine, Jean, Phèdre, in: Œuvres complètes I, hrsg. von Georges Forestier, Bibliothèque de la Pléiade, Paris 1999.
- de Ronsard, Pierre, Les Amours, hrsg. von Marc Bensimon und James L. Martin, Paris 1981.
- Scève, Maurice, Délie object de plus haulte vertu, hrsg. von Gérard Defaux, Genf 2004.
- de Scudéry, Georges, Alaric ou Rome vaincue, hrsg. von Rosa Galli Pellegrini und Christina Bernazzoli, Fasano 1998.
- Seneca, L. Annaeus, Ad Lucilium epistulae morales LXX-CXXIV, üb. und hrsg. von Manfred Rosenbach, Darmstadt 1987 (Bd. IV der Gesamtausgabe).
- d'Urfé, Honoré, L'Astrée, hrsg. von Hugues Vaganay, Bd. 1, Genf 1966.
- Vergil, Aeneis, üb. und hrsg. von Johannes Götte, Zürich 1994.
- Xénophon d'Éphèse, Les Éphésiaques ou Le Roman d'Habrocomès et d'Anthia, üb. und hrsg. von Georges Dalmeida, Paris 1962.

b) Darstellungen

- Anacleto, Marta Teixeira, La mise en texte du ‚pays des romans‘ dans le ‚Roman bourgeois‘ de Furetière: paradoxes d’un ‚ouvrage comique‘, in: L’épreuve du lecteur. Livres et lectures dans le roman d’Ancien Régime, hrsg. von Jan Herman und Paul Pelckmans, Louvain 1995, 109-119.
- Arnulf, Arwed, Architektur- und Kunstbeschreibungen von der Antike bis zum 16. Jahrhundert, München 2004 (Kunstwissenschaftliche Studien 110).
- Assaf, Francis, Images et statut de la femme chez Furetière: Du Roman bourgeois au Dictionnaire universel, in: Papers on French Seventeenth Century Literature, Biblio 17, 30 (1987), 271-293.
- Assmann, Aleida, Die Legitimität der Fiktion. Ein Beitrag zur Geschichte der literarischen Kommunikation, München 1980 (Theorie und Geschichte der Literatur und der schönen Künste 55).
- Abbé d’Aubignac, La Pratique du Théâtre II, hrsg. von Hans-Jörg Neuschäfer, Genf [1715] 1971.
- Bachtin, Michail M., Rabelais und seine Welt. Volkskultur als Gegenkultur, üb. von Gabriele Leupold und hrsg. von Renate Lachmann, Frankfurt a.M. 1995.
- Literatur und Karneval. Zur Romantheorie und Lachkultur, üb. und hrsg. von Alexander Kämpfe, Frankfurt a.M. 1985.
- Formen der Zeit im Roman. Untersuchungen zur historischen Poetik, üb. und hrsg. von Edward Kowalski und Michael Wegner, Frankfurt a.M. [1975] 1989.
- Backès, Jean-Louis, Le Divin dans ‚Salammbô‘, in: Gustave Flaubert 4: Intersections, hrsg. von Raymonde Debray Genette, Claude Duchet, Bernard Masson und Jaques Neefs, La Revue des Lettres Modernes, Paris 1994, 115-134.
- Bärsch, Jürgen, Lemma „Aspersion“, Lexikon für Theologie und Kirche, Bd. 1, hrsg. von Michael Buchberger und Walter Kasper, Freiburg 1993, 1085.
- Barnett, Stuart, Divining Figures in Flaubert’s Salammbô, in: Nineteenth-Century French Studies 21 (1992), 73-87.
- Bart, B. F., Male hysteria in ‚Salammbô‘, in: Nineteenth-Century French Studies 12 (1984), 313-321.
- Baudy, Dorothea, Lemma „Heilige Stätten“ in: Religion in Geschichte und Gegenwart. Handwörterbuch für Theologie und Religionswissenschaft, Bd. 3, hrsg. von Hans Dieter Betz u.a., Tübingen 2000, 1551-1552.

- Beinert, Wolfgang, Heilige Stätten im Christentum, in: *Stimmen der Zeit* 224 (2006), 112-124.
- Bem, Jeanne, Modernité de ‚Salammbô‘, in: *Pratiques du symbole, Littérature* 40 (1980), 18-31.
- L’écriture existentielle aux prises avec les codes du roman historique: étude des chapitres IX, X et XI, in: ‚Salammbô‘ de Flaubert: Histoire, Fiction, hrsg. von Daniel Fauvel und Yvan Leclerc, Paris u.a. 1999, 113-120.
- Berger, Günter, Der komisch-satirische Roman und seine Leser. Poetik, Funktion und Rezeption einer niederen Gattung im Frankreich des 17. Jahrhunderts, Heidelberg 1984 (Beiträge zur neueren Literaturgeschichte 3/59).
- Bertl, Klaus Dieter, Gustave Flaubert: Die Zeitstruktur in seinen erzählenden Dichtungen, Bonn 1974 (Abhandlungen zur Kunst-, Musik- und Literaturwissenschaft 161).
- Beschreibungskunst – Kunstbeschreibung. Ekphrasis von der Antike bis zur Gegenwart, hrsg. von Gottfried Boehm und Helmut Pfotenhauer, München 1995 (Bild und Text).
- Bezner, Frank, Vela veritatis. Hermeneutik, Wissen und Sprache in der Intellectual History des 12. Jahrhunderts, Leiden 2005 (Studien und Texte zur Geistesgeschichte des Mittelalters 85).
- Bottineau, Lionel, La représentation de l’espace dans ‚Salammbô‘, in: Gustave Flaubert 1: Flaubert, et après..., hrsg. von Bernard Masson, La Revue des Lettres Modernes, Paris 1984, 79-104.
- Brinkmann, Hennig, Verhüllung („integumentum“) als literarische Darstellungsform im Mittelalter, in: *Miscellanea mediaevalia* 8 (1971), 314-339.
- Mittelalterliche Hermeneutik, Tübingen 1980.
- Broich, Ulrich, Zur Einzeltextreferenz, in: Intertextualität Formen, Funktionen, anglistische Fallstudien, hrsg. von Ulrich Broich und Manfred Pfister, Tübingen 1985 (Konzepte der Sprach- und Literaturwissenschaft 35), 48-52.
- Bronfen, Elisabeth, Der literarische Raum. Eine Untersuchung am Beispiel von Dorothy M. Richardsons Romanzyklus Pilgrimage, Tübingen 1986 (Studien zur englischen Philologie 25).
- Brunel, Geneviève, Autour de Flamenca, quelques lectrices occitanes médiévales. De la lectrice à l’art d’aimer, in: *La lecture au féminin / Lesende Frauen*, hrsg. von Angelica Rieger und Jean-François Tonard, Darmstadt 1999 (Beiträge zur Romanistik 3), 77-87.
- Brynhildsvoll, Knut, Der literarische Raum: Konzepte und Entwürfe, Frankfurt a.M. 1993 (Beiträge zur Skandinavistik 11).
- Busst, Allan J.L., On the structure of Salammbô, in: *French Studies* 44 (1990), 289-299.
- Caillois, Roger, *Der Mensch und das Heilige*, München ³1988.
- Calogéro, Giardina, Narration, burlesque et langage dans ‚Le Roman bourgeois‘ d’Antoine Furetière, Paris 1993.
- Le Calvez, Eric, Génétique, poétique, autotextualité (Salammbô sous la tente), in: *L’esprit créateur* 41 (2001), 29-39.

- ‚Salammbô‘: génétique des voiles sous la tente, in: *Il velo dissolto: Visione e occultamento nella cultura francese e francofona*, hrsg. von Franca Zanelli Quarantini, Bologna 2001, 111-134.
- Curtius, Ernst Robert, *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*, Bern⁷ 1969.
- Damon, Phillip, *Courtesy and comedy in ‚Le Roman de Flamenca‘*, in: *Romance Philology* 17 (1963/64), 608-615.
- Dams Kropp, Sonja, *Plasticity animated: From Moloch’s statue to Salammbô’s Text*, in: *Romance Notes* 40/41 (1999/2001), 183-190.
- *Under the spell of the gods: From Phoenician Legend to Carthaginian Character in Flaubert’s Salammbô*, in: *Romance language annual* 7 (1995), 100-106.
- Dane, Ivo, *Symbol und Mythos in Flauberts ‚Salammbô‘*, in: *Zeitschrift für französische Sprache und Literatur* 59 (1935), 22-45.
- Defaux, Gérard, *Pantagruel et les sophistes. Contribution à l’histoire de l’humanisme chrétien au XVIème siècle*, Den Haag (Archives internationales d’histoire des idées 63) 1973.
- De Rentiis, Dina, *Die Zeit der Nachfolge. Zur Interdependenz von ‚imitatio Christi‘ und ‚imitatio auctorum‘ im 12.-16. Jahrhundert*, Tübingen 1996 (Beihefte zur Zeitschrift für Romanische Philologie 273).
- *Der Beitrag der Bienen. Überlegungen zum Bienengleichnis bei Seneca und Macrobius*, in: *Rheinisches Museum für Philologie* 141 (1998), 30-44.
- Demorest, Don Louis, *L’expression figurée et symbolique dans l’œuvre de Gustave Flaubert*, Genf 1967 (reprint).
- de Diéguez, Manuel, *Rabelais, Ecrivains de toujours* 48, Bourges 1960.
- Dilthey, Carolus, *De Callimachi Cydippa*, Lipsia 1863.
- Downey, Glanville, *Lemma „Ekphrasis“*, in: *Reallexikon für Antike und Christentum*, Bd. 6, hrsg. von Theodor Klauser u.a., Stuttgart 1966, 921-944.
- Dragonetti, Roger, *Le gai savoir dans la rhétorique courtoise. ‚Flamenca‘ et ‚Joufroi de Poitiers‘*, Paris 1982.
- Dundes, Alan, *From Etic to Emic Units in the Structural Study of Folktale*, in: *Journal of American Folklore* 75 (1962), 95-105.
- Dunlop, John, *Geschichte der Prosadichtungen oder Geschichte der Romane, Novellen, Märchen u.s.w.*, üb. und hrsg. von Felix Liebrecht, Berlin 1851.
- Duval, Edwin M., *The Design of Rabelais’s ‚Pantagruel‘*, New Haven 1991.
- Eliade, Mircea, *Das Heilige und Das Profane*, Hamburg 1957.
- Elwert, Theodor, *Französische Metrik*, München³1970.
- Evans, Dafydd, *Les oiseaux dans la poésie des Troubadours*, in: *Revue de Langue et de Littérature d’Oc* 12 / 13 (1962-63), 13-20.
- Favier, Roger, *Anti-portraits chez Diderot et Furetière*, in: *Le portrait littéraire*, hrsg. von Kazimierz Kupisz und Gabriel-André Pérouse, Lyon 1988, 141-146.
- Fleischman, Suzanne, *Dialectic structures in ‚Flamenca‘*, in: *Romanische Forschungen* 92 (1980), 223-246.

- Forrest-Thomson, Veronica, The ritual of reading ‚Salammbô‘, in: *Modern Language Review* 67 (1972), 787-798.
- Foucault, Michel, *Archäologie des Wissens*, hrsg. von Ulrich Köppen, Frankfurt a.M. 1994.
- Frank, Joseph, *Spatial Form in Modern Literature*, in: *Essentials of the Theory of Fiction*, hrsg. von Michael J. Hoffman und Patrick D. Murphy, Durham 1988, 86-100.
- Freccero, Carla, *Damning haughty dames: Panurge and the Haulte Dame de Paris (Pantagruel 14)*, in: *Journal of Medieval and Renaissance Studies* 15 (1985), 57-67.
- Frenzel, Elisabeth, *Stoff- und Motivgeschichte*, Berlin 1974 (Grundlagen der Germanistik 3).
- *Neuansätze in einem alten Forschungszweig: zwei Jahrzehnte Stoff, Motiv- und Themenforschung*, *Anglia* 111 (1993), 97-117.
- Gerstl, Doris, *Lemma „Nimbus“*, in: *Lexikon für Theologie und Kirche*, Bd. 7, hrsg. von Michael Buchberger und Walter Kasper, Freiburg 1998, 872-873.
- Giordani, Françoise, *Quelques remarques sur l’art de la parodie chez Villon et Rabelais: Deux pastiches de la psychologie et du style amoureux dans le Lais et Pantagruel*, *Mélanges de langue et littérature françaises offerts à Pierre Jonin*, Aix-en-Provence 1979.
- Godfrey, Sima, *The Fabrication of ‚Salammbô‘: the Surface of the Veil*, in: *Modern Language Notes* 95 (1980), 1005-1016.
- Goebel, Gerhard, *Zur Erzähltechnik in den ‚Histoires comiques‘ des 17. Jahrhunderts (Sorel-Furetière)*, Berlin 1965.
- *Poeta faber: Erdichtete Architektur in der italienischen, spanischen und französischen Literatur der Renaissance und des Barock*, Heidelberg 1971 (Beiträge zur neueren Literaturgeschichte 3 /14).
- Green, Anne, *Flaubert and the historical novel. ‚Salammbô‘ reassessed*, Cambridge 1982.
- Guenin-Lelle, Dianne, *Social and Legal Codes in Le ‚Roman bourgeois‘: The Signifier Gone Berserk*, in: *Cahiers du Dix-septième: An Interdisciplinary Journal* 2 (1988), 161-170.
- *Framing the Narrative: The ‚Roman bourgeois‘ as Metafiction*, in: *Papers on French Seventeenth Century Literature* 16 (1989), 179-184.
- Hägg, Tomas, *Eros und Tyche: Der Roman in der antiken Welt*, üb. von Kai Brodersen, Mainz 1987 (Kulturgeschichte der Antiken Welt 36).
- Hamilton, Arthur, *Sources of the religious elements in Flaubert’s ‚Salammbô‘*, Baltimore, New York [1917] 1965 (Elliott Monographs in the Romance Languages and Literatures 4).
- Hausmann, Frank-Rutger, *François Rabelais*, Stuttgart 1979 (Sammlung Metzler 176).
- *Rabelais und das Aufkommen des Absolutismus. Religion, Staat und Hauswesen in den fünf Büchern ‚Gargantua et Pantagruel‘*, in: *Französische Li-*

- teratur in Einzeldarstellungen I, hrsg. von Peter Brockmeier und Hermann H. Wetzel, Stuttgart 1981, 13-75.
- Seufzer, Tränen und Erbleichen – nicht-verbale Aspekte der Liebessprache in der französischen Literatur des 16. und 17. Jahrhunderts, in: Die Sprache der Zeichen und Bilder. Rhetorik und nonverbale Kommunikation in der frühen Neuzeit, hrsg. von Volker Kapp, Marburg 1990, 102-117.
 - Rabelais' ‚Gargantua et Pantagruel‘ als Quelle mittelalterlicher Fest- und Spieltradition, in: Feste und Feiern im Mittelalter, hrsg. von Detlef Altenburg, Jörg Jarnut und Hans-Hugo Steinhoff, Sigmaringen 1991, 335-348.
 - Scholastisch-tote und humanistisch-lebendige Ordnungssysteme in François Rabelais' Romanzyklus ‚Gargantua et Pantagruel‘, in: Vom Weltbuch bis zum World Wide Web – Enzyklopädische Literaturen, hrsg. von Waltraud Wiethölter, Frauke Berndt und Stephan Kammer, Heidelberg 2005, 89-104.
- Heinz, Andreas, Lemma „Asperge(s) me“, Lexikon für Theologie und Kirche, Bd. 1, hrsg. von Michael Buchberger und Walter Kasper, Freiburg 1993, 1085.
- Hilgar, Marie-France, Les Anti-héroïnes de Furetière ou Le roman anti-bourgeois, in: Selecta, Journal of the Pacific Northwest Council on Foreign Languages 3 (1982), 42-46.
- Henkel, Nikolaus, Lemma „Descriptio“ in: Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft, Bd. 1, hrsg. von Klaus Weimar, Berlin 1997, 337-339.
- Hill, Thomas D., A note on ‚Flamenca‘ Line 2294, in: Romance Notes 7 (1965), 80-82.
- Hoffmann, Gerhard, Raum, Situation, erzählte Wirklichkeit. Poetologische und historische Studien zum englischen und amerikanischen Roman, Stuttgart 1978.
- Hoffmeister, Gerhart, Petrarkistische Lyrik, Stuttgart 1973.
- Holzberg, Niklas, Der antike Roman. Eine Einführung, Darmstadt ³2006.
- Huber, Christoph, Lemma „Integumentum“ in: Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft, Bd. 2, hrsg. von Harald Fricke, Berlin 2000, 138-142.
- Huchet, Jean-Charles, L'étreinte des mots. ‚Flamenca‘, entre poésie et roman, Caen 1993.
- Trouver' contre le livre, in: Revue des Langues Romanes 92 (1988), 19-40.
 - De „dilexi quoniam“ à „Aïlas ! Que plans ?“ – De la citation à l'intertexte dans ‚Flamenca‘, in : Contacts de langues, de civilisations et intertextualité, Bd. III, hrsg. von Gérard Gouiran, Montpellier 1992, 957-966.
 - ‚Jaufré‘ et ‚Flamenca‘, Novas ou Romans?, in: Revue des Langues Romanes 96 (1992), 275-300.
- Ikonomie des Zwischenraums: der Schleier als Medium und Metapher, hrsg. von Johannes Endres, Barbara C. Wittmann, Gerhard Wolf, München 2005 (Bild und Text).
- Iser, Wolfgang, Der Lesevorgang. Eine phänomenologische Perspektive, in: Rezeptionsästhetik – Theorie und Praxis, hrsg. von Rainer Warning, München ⁴1994, 253-276.

- Jacobs, Friedrich, *Vermischte Schriften*, Bd. IV, Leipzig 1830.
- Jeanjean, Henri, ‚Flamenca‘: A Wake for a Dying Civilisation?, in: *Parergon Bulletin of the Australien and New Zealand Association for Medieval and Early Modern Studies* 16 (1998), 19-30.
- Jureit, Ulrike, *Generationenforschung*, Göttingen 2006.
- König, Bernhard, *Die Begegnung im Tempel. Abwandlungen eines Motivs in den Werken Boccaccios*, Hamburg 1960 (*Hamburger romanistische Studien*).
- Kotin, Armine, *Pantagruel: Language vs. Communication*, in: *Modern Language Notes* 92 (1977), 691-709.
- Krah, Hans, *Räume, Grenzen, Grenzüberschreitungen*, in: *Ars Semeiotica* 22 (1999), 3-12.
- Küpper, Joachim, *Erwägungen zu ‚Salammô‘*, in: *Konkurrierende Diskurse – Studien zur französischen Literatur des 19. Jahrhunderts zu Ehren von Winfried Wengler*, hrsg. von Brunhilde Wehinger, Stuttgart 1997 (*Zeitschrift für Französische Sprache und Literatur, Beihefte* 24), 269-310.
- Landschaft und Raum in der Erzählkunst*, hrsg. von Alexander Ritter, Darmstadt 1975 (*Wege der Forschung* 418).
- Lausberg, Heinrich, *Handbuch der literarischen Rhetorik*, Stuttgart³1990.
- Leal, Robert Barry, ‚Salammô‘: an aspect of structure, in: *French Studies* 27 (1973), 16-29.
- Leiner, Wolfgang, *Begriff und Wesen des Anti-Romans in Frankreich*, in: *Zeitschrift für französische Sprache und Literatur* 74 (1964), 97-129.
- Lejeune, Rita, *Le calendrier du ‚Roman de Flamenca‘ – Contribution à l’étude de mentalités médiévales occitanes*, in: *Mélanges d’histoire littéraire, de linguistique et de philologie romanes*. Festschrift Charles Rostaing, Liège 1974, 585-618.
- Lessing, Gotthold Ephraim, *„Laokoon“ oder über die Grenzen der Malerei und Poesie*, hrsg. von Kurt Wölfel, Frankfurt a. M. 1988.
- Leushuis, Rainier, *Le mariage et l’„amitié courtoise“ dans le dialogue et le récit bref de la Renaissance*, Florenz 2003.
- Lever, Maurice, *Romanciers du Grand siècle*, Paris 1996.
- Lewent, Kurt, *Zum Inhalt und Aufbau der ‚Flamenca‘*, in: *Zeitschrift für Romanische Philologie* 53 (1933), 1-86.
- Lexikon der Heiligen und der biblischen Gestalten*, hrsg. von Hiltgart Keller, Stuttgart⁶1987.
- Liebrecht, Felix, (Hrsg.) *Novellen, Märchen u.s.w.*, Berlin 1851
 Ute Limacher-Riebold, *Entre novas et romans. Pour l’interprétation de ‚Flamenca‘*, Alesandria 1997.
- *Der Roman und der Film: ‚Flamenca‘*, in: *Variations* 4 (2000), 73-91.
- *L’importance du calendrier dans le roman de ‚Flamenca‘*, in: *Time and Eternity. The medieval discourse*, hrsg. von Gerhard Jaritz und Gerson Moreno-Riaño, Turnhout 2003 (*International Medieval Research* 9), 109-126.
- Loschek, Ingrid, *Reclams Mode- und Kostümlexikon*, Stuttgart⁴1999.

- Lotman, Jurij M., *Die Struktur literarischer Texte*, üb. von Rolf-Dietrich Keil, München ¹1993.
- Lund, Hans-Peter, *Salammbô de Flaubert: art et mythe*, in: *Revue Romane* 28 (1993), 59-74.
- Mannheim, Karl, *Das Problem der Generationen*, in: *Wissenssoziologie*, hrsg. von Kurt H. Wolff, Neuwied ²1970, 509-565.
- Ménager, Daniel, *Pantagruel et Gargantua – Rabelais*, Paris 1978.
- Mölk, Ulrich, *Trobadorlyrik: eine Einführung*, München 1982.
- *Das Dilemma der literarischen Motivforschung und die europäische Bedeutungsgeschichte von ‚Motiv‘*, *Romanistisches Jahrbuch* 42 (1991), 91-120.
- Mossman, Carol A., ‚Salammbô‘: Seeing the moon through the veil, in: *Neophilologus* 73 (1989), 36-45.
- Müller, Paul-Gerhard, Lemma „Heilige Stätten“, in: *Lexikon für Theologie und Kirche*, Bd. 4, hrsg. von Michael Buchberger und Walter Kasper, Freiburg 1995, 1284-1285.
- Müller-Kampel, Beatrix, Thema, Stoff, Motiv. Eine Propädeutik zur Begrifflichkeit komparatistischer und germanistischer Thematologie, in: *Compass* 4 (2001), 1-20.
- Nagel, Eduard, Lemma „Friedensritus, Friedenskuss“, in: *Lexikon für Theologie und Kirche*, Bd. 4, hrsg. von Michael Buchberger und Walter Kasper, Freiburg 1995, 142-143.
- Nebel, Reinhard, Lemma „Anbetung“ in: *Lexikon für Theologie und Kirche*, Bd. 1, hrsg. von Michael Buchberger und Walter Kasper, Freiburg 1993, 608-611.
- Neefs, Jacques, *Le parcours du zaïmph*, in: *La production de sens chez Flaubert*, hrsg. von Claudine Gothot-Mersch, Paris 1975, 227-241.
- Nelli, René, *Le Roman de ‚Flamenca‘ – un art d’aimer occitanien du XIII^e siècle*, Toulouse 1989.
- Nolting-Hauff, Ilse, *Die Stellung der Liebeskasuistik im höfischen Roman*, Heidelberg 1959 (Heidelberger Forschungen 6).
- Nonverbale Kommunikation – Forschungsberichte zum Interaktionsverhalten*, hrsg. von Klaus R. Scherer und Harald G. Wallbott, Weinheim ²1984.
- Oster, Patricia, *Der Schleier zwischen religiöser und ästhetischer Erfahrung*, in: *Schleier und Schwelle*, Bd. II: Geheimnis und Offenbarung, hrsg. von Jan und Aleida Assmann, München 1998 (Archäologie der literarischen Kommunikation 5,2), 233-252.
- *Der Schleier im Text. Funktionsgeschichte eines Bildes für die neuzeitliche Erfahrung des Imaginären*, München 2002.
- Pfister, Manfred, *Zur Systemreferenz*, in: *Intertextualität – Formen, Funktionen, anglistische Fallstudien*, hrsg. von Ulrich Broich und Manfred Pfister, Tübingen 1985 (Konzepte der Sprach- und Literaturwissenschaft 35), 52-58.
- Porter, Dennis, *Aestheticism versus the Novel: The Example of ‚Salammbô‘*, in: *Novel* 4 (1971), 101-106.

- Reichel, Edward, *Gesellschaft und Geschichte im ‚Roman bourgeois‘ von Antoine Furetière*, Kiel 1965.
- Rigolot, François, *Les langages de Rabelais*, Genf 1972.
- Rabelais, Misogyny, and Christian Charity, in: *Publications of the Modern Language Association* 109 (1994), 225-237.
- *Poétique et onomastique*, Genf 1977.
- Rohde, Erwin, *Der griechische Roman und seine Vorläufer*, Leipzig ²1900.
- Rousset, Jean, *Positions, distances, perspectives dans ‚Salammbô‘*, in: *Poétique* 2 (1971), 145-154.
- *Leurs yeux se rencontrèrent: La scène de première vue dans le roman*, Paris 1998.
- Ruthner, Clemens, *Das literarische Motiv – Kritischer Versuch einer Redefinition*, in: *Jahrbuch der ungarischen Germanistik*, Budapest 1992, 13-33.
- de Sainte-Beuve, Auguste, *Lundi du 22 décembre 1862*, in: *Les Grands Écrivains Français*, hrsg. von Maurice Allem, Paris 1927.
- Sankovitch, Tilde, *Religious and erotic elements in ‚Flamenca‘: the uneasy alliance*, in: *Romance Philology* 35 (1981), 217-223.
- Scheludko, Dimitri, *Zur Geschichte des Natureingangs bei den Trobadors*, in: *Zeitschrift für französische Sprache und Literatur* 60 (1937), 257-334.
- Schleier und Schwelle, Bde. I-III, hrsg. von Jan und Aleida Assmann, München 1997-99 (*Archäologie der literarischen Kommunikation* 5,1-3).
- Schlegelmilch, Ulrich, *Descriptio templi. Architektur und Fest in der lateinischen Dichtung des konfessionellen Zeitalters*, Regensburg 2003 (*Jesuitica* 5).
- Schlieben-Lange, Brigitte, *Ai las! – Que planhs? Ein Versuch zur historischen Gesprächsanalyse am Flamenca-Roman*, in: *Romanistische Zeitschrift für Literatur* 3 (1979), 1-30.
- *Vom Glück der Konversation: Bemerkungen zum Flamenca-Roman, zur Konversationsethik des 17. Jahrhunderts und zum Reduktionismus heutiger Gesprächsauffassung*, in: *Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik* 13 (1983), 141-156.
- Schmidt, Jochen, *Die Geschichte des Genie-Gedankens in der deutschen Literatur, Philosophie und Politik 1750-1945*, Bd. 2, Heidelberg ³2004, 19- 33.
- Schwartz, Jerome, *Irony and ideology in Rabelais: Structures of Subversion*, Cambridge 1990 (*Cambridge studies in French*).
- Schwarze, Christoph, *Pres, Amor, Gelosia. Zur Struktur des altprovenzalischen Flamenca-Romans*, in: *Zeitschrift für romanische Philologie* 83 (1967), 280-305.
- Screech, Michael Andrew, *The Rabelaisian Marriage – Aspects of Rabelais’s Religion, Ethics Comic Philosophy*, London 1958.
- Séginger, Gisèle, *Mythes et religion dans les scénarios*, in: *Salammbô de Flaubert: Histoire, Fiction*, hrsg. von Daniel Fauvel und Yvan Leclerc, Paris u.a. 1999, 63-71.

- Spatial Form in Narrative, hrsg. von Jeffrey R. Smitten und Ann Daghistany, London 1981.
- Serroy, Jean, Roman et réalité. Les histoires comiques au XVIIe siècle, Paris 1981
- Shroder, Maurice Z., On reading Salammbô, in: *L'esprit créateur* 10 (1970), 24-35.
- Spitzer, Leo, L'amour lointain de Jaufré Rudel et le sens de la poésie des troubadours, in: *Romanische Literaturstudien 1936-56*, Tübingen 1959, 363-417.
- Zur Auffassung Rabelais', in: *Rabelais*, hrsg. von August Buck, Darmstadt 1973 (*Wege der Forschung* 284), 26-52.
- Stebbins, Charles E., The theme of the ‚clerc-chevalier‘ in the 13th century old provencal romance of ‚Flamenca‘, in: *Revue des langues vivantes* 44 (1978), 508-516.
- Stobbe, Heinz-Günther, Kirchenasyl – das Heilige, der Raum und das Recht, in: *Una sancta* 61 (2006), 23-28.
- Stoll, André, Sous la tente du barbare: L'espace de la séduction dans ‚Salammbô‘ de Flaubert, in: *Actes du XIIe congrès de l'association internationale de littérature comparée*, hrsg. von Roger Bauer u.a., München 1990, 146-152.
- Teuber, Bernhard, Der Wille zur Sprache und die widerspenstige Rede: Sprachreflexion, die „Celestina“ und „Gargantua et Pantagruel“, in: *Die Pluralität der Welten – Aspekte der Renaissance in der Romania*, München 1987, 39-103.
- Sprache – Körper – Traum. Zur karnevalesken Tradition in der romanischen Literatur aus früher Neuzeit, Tübingen 1989 (*Mimesis* 4).
- Thiel, Erika, Die Geschichte des Kostüms – die europäische Mode von den Anfängen bis zur Gegenwart, Berlin 1997.
- Thiher, Roberta J., The Depersonalized World of the Roman bourgeois, in: *Romance Notes* 11 (1969), 127-129.
- Trobadorlyrik in deutscher Übersetzung. Ein bibliographisches Repertorium (1749-2001), hrsg. von Michael Heintze, Udo Schöning und Frank Seemann, Tübingen 2004 (*Beihefte zur Zeitschrift für Romanische Philologie* 322).
- Vest, James M., Narrator Commentary in Scarron's Roman comique, Furetière's Roman bourgeois and Diderot's Jacques le Fataliste, Ann Arbor 1975.
- Wandhoff, Haiko, Ekphrasis: Bildbeschreibungen in der Literatur von der Antike bis in die Gegenwart, in: *Audiovisualität vor und nach Gutenberg – Zur Kulturgeschichte der medialen Umbrüche*, hrsg. von Horst Wenzel, Wilfried Seipel und Gotthart Wunberg, Wien 2001 (*Schriften des Kunsthistorischen Museums* 6), 175-184.
- Henri Weber, La Poésie amoureuse de la Pléiade, in: *Übersetzungen und Nachahmung im europäischen Petrarkismus – Studien und Texte*, hrsg. von Luzius Keller, Stuttgart 1974 (*Studien zur Allgemeinen und Vergleichenden Literaturwissenschaft* 7), 42-88.

- Weich, Horst, Der komische Roman des 17. Jahrhunderts – Ein Bericht zur aktuellen Forschung, in: Zeitschrift für französische Sprache und Literatur (95) 1985, 1-25.
- , Paul Scarron ‚Le roman comique‘ (1651/1675) und Antoine Furetière ‚Le Roman bourgeois‘ (1666), in: 17. Jahrhundert, Roman – Fabel – Maxime Brief, hrsg. von Renate Baader, Tübingen 1999, 67-111.
- Weißberger, Michael, Der Götterapparat im Roman des Chariton, in: Der antike Roman und seine mittelalterliche Rezeption, hrsg. von Bernhard Zimmermann und Michelangelo Picone, Basel 1997, 49-73.
- Winklehner, Brigitte, Legitimationsprobleme einer Gattung. Zur Roman-diskussion des 17. Jahrhunderts in Frankreich, Tübingen 1989.
- Wucherpennig, Wolf, Gustave Flaubert: Salammbô – der fremde Spiegel, in: Literatur und Leben. Festschrift Helmut Scheuer, hrsg. von Günter Helmes u.a., Tübingen 2002, 71-87.
- Würzbach, Natascha, Theorie und Praxis des Motiv-Begriffs, in: Jahrbuch für Volksliedforschung 38 (1993), 64-89.
- Zak, Nancy C., Modes of Love in ‚Flamenca‘: legitimate/illegitimate, vital/sterile, human/inhuman, in: Poetics of Love in the Middle Ages: Texts and Contexts, hrsg. von Moshe Lazar und Norris J. Lacy, Fairfax 1989, 43-51.



Der literarisch gestaltete sakrale Raum als Kristallisationsort des durch religiöse Normen und Werte bedingten Kommunikationsverbots schließt per definitionem profane Diskurse wie die Liebeskommunikation zunächst aus. Eine Analyse der sakralen Raumdarstellung tangiert somit wesentlich jenes Konfliktpotential, das in Kontakt mit raumfremden Diskursen entsteht.

Der hier verfolgte methodische Zugang grenzt sich insofern entscheidend von allen bisher erfolgten wissenschaftlichen Betrachtungen ab, als er die ‚Liebesbegegnung im sakralen Raum‘ erstmals in die komplexeren Zusammenhänge von Raumsemantik und Liebessprache stellt.

Im Zentrum der Untersuchung stehen vier Einzeltexte aus verschiedenen romanischen Literaturepochen, die die vom sakralen Raum ausgehenden Beschränkungen wie das Kommunikationsverbot auf je spezifische Art und Weise umgehen: *Le Roman de Flamenca* (ca. 1250), Rabelais' *Pantagruel* (1532), *Furetières Roman bourgeois* (1666) und Flauberts *Salammbô* (1863).

ISBN 978-3-923507-33-7

22,00 €