

UNTER UNS GESAGT
TEXTSTRUKTUR UND GESPRÄCHSFÜHRUNG
IM ROMAN *FLAMENCA**

IMRE GÁBOR MAJOROSSY

Université Catholique Péter Pázmány
Département d'Etudes Françaises
Egyetem u. 1.
H-2087 Piliscsaba
Hongrie
majorossy@btk.ppke.hu

Abstract: This paper deals with one of the medieval Occitan novels and mainly with its dialogues. The popular love story of *Flamenca* and Guillem is shattered by the jealousy of Archambaut. As part of a major work, this paper shows how complex dialogues define the plot along the conflicts and lead persons to their next measures. Besides the analysis of the most famous dialogue, which was organised in the church, new aspects of other dialogues will be unveiled. The queen acts as the Bible's serpent, the young husband as a beast, the young woman as a fairy queen, the unknown lover as a priest, etc. They all begin to talk to each other, but nobody communicates what they really mean.

Keywords: *Flamenca*, *fin'amors*, Occitan novel, jealousy, biblical references

Einleitung

Dialoge und Monologe als grundsätzliche Kommunikations- und Unterhaltungsgestalten prägen überall den unter dem Titel *Flamenca* bekannten altokzitanischen Roman. Die ungewöhnliche Aufeinanderfolge von Unterhaltungen und Stillphasen schafft eine unverfälschte Spannung, die im Einklang mit dem Hauptanliegen steht. Wie in der großen Mehrheit der damaligen Werke üblich, geht es um die wahre Liebe, die sich außerordentlich langsam entwickelt und Erfüllung findet.

* Die vorliegende Studie ist mit freundlicher Unterstützung der Ungarischen Akademie der Wissenschaften, und zwar mit der Hilfe des *János-Bolyai-Forschungsstipendiums* verfaßt worden.

Auf den folgenden Seiten, die zugleich einen Vorgeschmack einer längeren, sich mit den geistlichen Anspielungen beschäftigenden Studie bieten, wird nicht nur das berühmte, sich im Laufe mehrerer Heiligen Messen herauskristallisierende Gespräch der Liebenden unter die Lupe genommen, sondern auch andere wichtige Dialoge zwischen verschiedenen Figuren, welche Dialoge für die Handlung bestimmend sind:

- als die Eifersucht in der Seele von Archambaut beim Hoffest entbrannte;
- als sich Flamenca und Archambaut stritten;
- als Flamenca im Traum von Guillem erschien;
- als Flamenca und Guillem langsam, während der Messen ein Gespräch anfangen;
- als sich Flamenca und Guillem zum ersten Mal im Badehaus trafen;
- als sich Archambaut und Guillem kennenlernten.

Das sind also die wichtigsten Dialoge, die untersucht werden sollen. In ihrem Laufe setzt sich mindestens eine Hauptfigur mit dem bestehenden Zustand auseinander. Wenn man sich ausschließlich die aufgezählten Gespräche anschaut, wird es klar, daß sie annäherungsweise die Handlung hergeben. Auffallend ist, daß die meisten Dialoge von Flamenca geprägt werden: vier Gespräche zeigen sie als Schlüsselfigur. Am Anfang und am Ende dagegen, tritt jeweils Archambaut auf als einer, der eigentlich die Ereignisse in Gang gebracht hat.

I. Geburt der Eifersucht

Das Gespräch, das die Eifersucht in der Seele von Archambaut erweckt, findet nach der Hochzeit statt, während des festlichen Balls. Der Fall der *manega* (d. h. der *manche*, des Ärmels)¹ steht im Mittelpunkt, und die Königin spricht Archambaut an. Sie führt auch später das Gespräch, dessen Aufbau bemerkenswert ist:

¹Wie bekannt, wird ein Ärmel als Preis bei einem Turnier angeboten. Die Königin glaubt, er sei vom König, und das beweise seine Liebe für Flamenca. Als sie ihre Ahnung Archambaut mitteilt, verändert er sich von stolzem Ehemann zum eifersüchtigen Verbrecher. Zurzeit hat Archambaut noch keinen eigentlichen Grund dafür.

- die Königin tut so, als ob es ihr schlecht ginge (wegen der Untreue des Königs);
- deshalb bittet sie Archambaut um Rat;
- sie entfernt Flamenca, die in der Nähe steht;
- sie nennt das Hauptanliegen des Gesprächs, und zwar in einem Satz, der gleichzeitig fragt und aussagt;
- dieser Satz ist genug, die Eifersucht in Archambaut zu wecken;
- obwohl er zunächst den Verdacht zurückweist, ist es dennoch er, der das Wort *gelosía*² zum ersten Mal ausspricht;
- die Königin sagt ihm die Eifersucht vorher;
- nach dem Gespräch zeigt sich Archambaut tatsächlich enttäuscht und traurig.

Nach dieser Skizze des Gesprächs lohnt es sich, die Einzelheiten vor Augen zu führen. Zuerst bietet sich die wichtigste Aussage der Königin an, die zugleich den Schwerpunkt im Dialog darstellt:

[...] N'Archambaut, bels amix,
 Non fai le reis mout ques enix
 Quan, vesen mi, porta seinal
 De drudaría?³

Was uns sofort auffallen kann, ist die Komplexität des Satzes. Die Aussage drückt zweierlei aus: einerseits stellt sie fest, der König etwas Böses getan haben soll. Andererseits, durch die Modalität, fragt sie, ob der König wirklich etwas Böses getan haben soll. Der negative Ansatz wird von dem Adverb *mout* und von dem Partizip (*vesen mi*) unterstrichen. Durch die Anrede wird die Täuschung nochmals verstärkt, weil die Königin ganz simpel Archambaut schmeichelt. Und während die hochkomplizierte Satzstruktur etwas versteckt, erinnert sie uns auch an etwas, denn diese komplizierte Form einer Frage könnte uns schon bekannt sein:

Verene praecepit vobis Deus, ut non comederetis de omni ligno paradisi?⁴

² „No-i movas, domna, gelosía, / Que ja per ren non o sería.“ *Flamenca*, in: René Nelli (Hrsg.): *Les troubadours I.*, Turnhout: Brouwer, 1965: 879. (Die Nummern beziehen sich im Weiteren auf Zeilennummern.)

³ *Ibid.* : 857–860a.

⁴ Gen 3,1.

Die Frage der Königin folgt also der Struktur, wie die der Schlange im Paradies: sie setzt etwas voraus, was nicht wahr ist, und worauf unbedingt geantwortet werden müßte, da der Inhalt falsch ist. Die Königin stellt also Archambaut eine Falle und es ist ihr tatsächlich gelungen, Archambaut eifersüchtig zu machen. Die Rolle der Schlange wird also durch die Königin gespielt. In der biblischen Geschichte fällt es Eva nach dem Gespräch ein, das Obst tatsächlich zu kosten.

Vidit igitur mulier quod bonum esset lignum ad vescendum et pulchrum oculis et desiderabile esset lignum ad intellegendum; et tulit de fructu illius et comedit deditque etiam viro suo secum, qui comedit.⁵

Es stellt sich demnach die Frage, wann eigentlich die Eifersucht in der Seele von Archambaut Fuß faßte. Die Erscheinung des Ausdruckes selbst ist vielleicht noch nicht so schmerzhaft, aber die Königin wiederholt nachdrücklich ihren Verdacht, ja ihren Vorwurf. Ihre zweite Aussage klingt deutlich schärfer:

Dizes que non seres gelos?
A la fe Deu! vos si seres,
E ben leu razon vos n'aures.⁶

Der letzte Nebensatz klingt sicherlich so hart, daß nach einer kurzen Antwort Archambaut von der Königin Abschied nimmt. Der Verfasser des Werkes dürfte davon Kenntnis haben, daß die LeserInnen / ZuhörerInnen sofort überlegen, ob Archambaut tatsächlich eifersüchtig geworden ist. Auf den ersten Blick hat man den Eindruck, daß sich der junge Ehemann als stärker erwiesen hat, als der Verdacht. Das Fest setzt also sich fort, aber sofort nach dem Abschied taucht ein Adjektiv auf, das unverkennbar den negativen Seelenzustand hinweist:

En Archimbautz lo comjat pren
Plus *iratz* que non es parven.⁷

Später zeigen ähnliche Wörter die Gedanken und Gefühle von Archambaut: er ist nämlich *tristz* e *marritz*.⁸ Durch dieses Adjektiv wird eindeutig, daß

⁵ Gen 3,6.

⁶ *Flamenca*, *op.cit.* : 882–884.

⁷ *Ibid.* : 895–896.

⁸ *Ibid.* : 912.

die Aktion der Königin erfolgreich gewesen war: die Eifersucht hat in die Seele von Archambaut eingebrochen, ja hat ihn erobert. Zugleich schaltet sich das Publikum in die Affäre ein, ist am Abenteuer beteiligt, und wartet mit Spannung darauf, was nun passieren mag. Denn nicht nur Archambaut, sondern auch sein neuer äußerlicher „Bekanntenkreis“ fängt an, die Beweise für Untreue zu suchen. Eine seltsame und traurige Aufmerksamkeit entsteht, die sich fast ausschließlich darauf konzentriert, was Flamenca gegen ihre Ehe tut oder zumindest scheint, dagegen zu tun. Demzufolge werden die weiteren Handlungen von Archambaut grundsätzlich von der zurzeit unbegründeten Untreue bestimmt.

Was die Textstruktur des obigen Dialogs betrifft, ist es klar zu sehen, wie eine präzise formulierte Frage das Idyll zerreißen kann. Den Dialog kann man sich eigentlich auch als Monolog vorstellen: entweder läuft er ab, als ob sich die Königin die Hauptfrage gestellt hätte, oder als ob Archambaut die Bedeutung des Ärmels suchte, bzw. einer persönlichen Beziehung zwischen seiner Frau und dem König nachgehen würde. Es ist kein Zufall, daß die innere Welt von Archambaut mehrmals erwähnt worden ist: nicht draußen, sondern offensichtlich innen entsteht die Krise. Sie tritt nämlich ja in der Seele und gar nicht im Palast, während des Gesprächs auf. In diesem Sinne dürfte das Gespräch als etwas tief Inneres betrachtet werden. Wenn diese Annäherung weitergeführt wird, kann man sich auch vorstellen, daß der ganze Streit nur innerlich, im Bewußtsein von Archambaut abgelaufen ist: um den aufgekommenen Verdacht zu unterstützen, entstand ein nach außen hin projiziertes Gespräch, wo die Königin zur biblischen Schlangengeworden ist, die die Verführung verkörpert. Die Verführung bedeutet hier ganz einfach das Ende des Vertrauens. In dieser Hinsicht verstünden sich die Personen als zwei Seiten derselben Persönlichkeit: es streiten sich also der Vertrauen schenkende und der eifersüchtige Seelenteil eines Mannes.

Die oben entworfene Gesprächsstruktur enthüllt noch etwas. Nicht nur die Herausbildung der Eifersucht bildet sich ab, sondern auch die Tiefstruktur der selbsterfüllenden Vorhersage ist nachzufolgen. Nach dem Gespräch tut Archambaut nichts anderes, als versucht die Einzelheiten, bzw. die Beweise des Verdachts zu finden, und darauf zu antworten. Obwohl er nach außen hin den Vorwurf ablehnt, nimmt er ihn in sich selbst an. Wie bekannt, entschließt er sich nach dem Abschnitt, einen Turm bauen zu lassen, um Flamenca dort einzusperren.

2. Die Spaltung

Die oben angezeigte umfangreiche Darstellung der Seele von Archambaut setzt sich fort. Nach Entstehen der Eifersucht führt das junge Ehepaar ein völlig peinliches und erbittertes Gespräch, dem aber ein Monolog von Archambaut vorausgeht. Wie oben erwähnt, ist die Teilnahme des Publikums sicher, weil man sich unvermeidbar für das Schicksal von Flamenca und Archambaut interessiert. Bisher hat Archambaut zwei Gesichter gezeigt: das Aufgeregte ist bereits zum Vorschein gekommen, in diesem leidenschaftlichen Monolog taucht nun das Traurige auf. Im Mittelpunkt steht nun der größte, in seinem Leben begangene Fehler, seine Ehe. Die Lage von Archambaut wird auch dadurch erschwert, daß er weiterhin als Gastgeber auftreten muß. Diese Doppelrolle wird zum Ende des Abschnittes stark vereinfacht, da er sich nun sicher gibt, zutiefst und berechtigt eifersüchtig zu sein:

Car veramenz sui eu gelos
 Plus de null ome ques anc fos;
 Los autres n'ai eu vencutz totz,
 E per bon dreg serai cogotz.
 Mais ja no-m cal dire: serai,
 Qu'ades o sui, que ben o sai!⁹

Die folgenden Taten von Archambaut rufen erneut biblische Anspielungen hervor:

A si meseis fortmen s'irais,
 Tira-s los pels, pela-s lo cais,
 Manja-s la boca, las dens lima,¹⁰

Die drei Zeilen sind unbedingt voneinander zu trennen. Zuerst ärgert sich Archambaut hauptsächlich über sich selbst. Dann kommen seine Gesten, die Rache, Traurigkeit und Unfähigkeit ausdrücken. In der Bibel tauchen solche, grundsätzlich jüdische Gebärde im Falle von Rache, Ärger und Trauer aus verschiedensten Gründen auf: Kleider werden zerrissen, wenn etwas Ungeheures, Zähne werden geknirscht, wenn etwas Fürchterliches passiert. Zum Beispiel,

⁹ *Ibid.* : 1109–1114.

¹⁰ *Ibid.* : 1115–1117.

Sacerdos quoque Iovis, qui erat ante civitatem, tauros et coronas ante ianuas adferens cum populis, volebat sacrificare, quod, ubi audierunt, apostoli Barnabas et Paulus conscissis tunicis suis¹¹

oder

et mittent eos in caminum ignis ibi erit fletus et stridor dentium.¹²

Damit die Reaktionen von Archambaut nicht oberflächlich und übertrieben scheinen, führt der okzitanische Verfasser fort:

Fremis e frezis, art e rima,

Leider nicht wegen der Liebe, sondern wegen Eifersucht zeigt der enttäuschte Ehemann solche Symptome. Nun fängt das Gespräch an, dessen erstes Wort, eine Anrede sehr negativ klingt (*Na falsa*). Archambaut greift seine Frau hart an, und läßt ihr keine Chance, sich zu verteidigen. Der Dialog ist nur der Form nach Dialog, in der Wahrheit ist er ja eine fast nicht endende Reihe von unbegründeten Vorwürfen. Flamenca kann nur eine einzige Frage stellen, die aber keinen Einfluß auf ihren eifersüchtigen, aufgeregten Mann hat. Gleichzeitig entwickelt sich aber ein anderes Gespräch in der Seele von Archambaut. Er fragt sich, was in dieser Lage zu tun sei. Schließlich kommt er dazu, seine Ehefrau aufbewahren und verbergen zu lassen. Er nennt sich einen eifersüchtigen Ehemann, und will bewußt eher diese Rolle spielen, als die dessen, dem die Täuschung klar ist:

Mais voil esser gelos proatz
Qu'èser aunitz per trop sufrir;¹³

Archambaut erfüllt also die Vorhersage der Königin, nimmt die Rolle des betrogenen Ehemannes (*cocu*) auf und spielt sie fehlerlos. Flamenca leidet demzufolge unter einen unbegründeten Verdacht und seinen Folgen. Die äußere Spaltung führt bei ihr ebenfalls zur inneren Entfremdung, und beides zeigt sich im Mangel an Kommunikation. Archambaut verliert sein Charme und wird unfähig, sich normal auszudrücken.

Der Turm wird zum Gefängnis von Flamenca, so verändern sich ihre Kommunikationsmöglichkeiten auch. Dem prächtigen Hoffest folgt die karge Gemeinschaft zweier Fräulein, die zum Dienst von Flamenca angeordnet

¹¹ Apg 14,12–13.

¹² Mt 13,42.

¹³ *Flamenca*, *op.cit.* : II64–II65.

sind. Der einzige Ort, wo Flamenca am Gesellschaftsleben teilnehmen darf, ist die Kirche. Da wird sie von Guillem de Nevers nach etwa zwei Jahren erblickt.

3. Die Erscheinung im Traum

Wahrheit und Traum vermischen sich im Leben von Guillem. Schon bei dem ersten Auftritt von Amors fällt er den Träumen zum Opfer. Sie verspricht ihm wortwörtlich „tal aventura / Que mout sera valent et bona“.¹⁴ Der Satz enthält den Schlüsselbegriff, und nachdem Guillem erfährt, er sei zur ritterlichen Herausforderung ausgewählt worden, hat er keinen Frieden mehr:

Amor no-l tenc ni pas ni tregas
Que das totaz partz non l'assaila:
Veilant e dormen lo trebaila;¹⁵

Etwas Ähnliches ereignet sich knapp vor der Erscheinung von Flamenca auch. Wie für einen guten Christen üblich, betet Guillem abends vorm Schlafengehen. Das Gebet konzentriert sich vornehmlich auf die Persönlichkeit und die Liebe von Flamenca. Kurz danach, bereits im Traum, erscheint ihm die Frau, und das bietet eine weitere Gelegenheit, das Gebet weiterzuführen. Tatsächlich ähnelt das darauffolgende Gespräch eher einem Gebet, als einem Liebesbekenntnis. Nicht nur die Wörter, sondern auch die Gebärde beweisen, daß er die aus weiter Ferne geliebte Frau außerordentlich verehrt.¹⁶ Sein Benehmen bringt das Hauptanliegen der *fin'amor* zum Ausdruck, weil sich Guillem völlig gehorsam und unterworfen zeigt und tritt in den Dienst von Flamenca.

Domna, vostr'oms e vostre sers
Eu ai nom Guillem de Nivers,

¹⁴ *Ibid.* : 1786b–1787.

¹⁵ *Ibid.* : 1803–1805.

¹⁶ Guillem *ginoils estet, preguet* vor der Frau. Seine demütige Tonart und die verwendeten Ausdrücke setzen eine eigene Litanei zur Ehre von Flamenca zusammen: „Vostre pres e vostra valors, / Vostri beutatz, vostri ricors, / Vostre sens, vostra cortesía, / Vostre solaz, vostri paría“ (2809–2812). Allem Anschein nach entsprechen diese okzitanischen Liebessubstantive je einem geistlichen Lateinischen. Die Verbindung zwischen diesen zwei Textgestalten könnte durch eine weitere, hauptsächlich liturgiegeschichtliche Forschung erklärt werden.

E sui vengutz aici a vos
Merce clamar de ginollos,¹⁷

Da *Flamenca* die überschäumende und außergewöhnlich höfische Huldigung annimmt, entsteht ein wahres Liebesgespräch, das die Merkmale der in der späteren höfischen Liebeslyrik verbreiteten Gespräche hat. Das Gespräch erweist sich als ein wahrer Dialog, weil er nicht nur die leidenschaftlichen Ausdrücke von Guillem, sondern auch die Antworten von *Flamenca* enthält. In sich selbst versteht sich die Erscheinung von *Flamenca* als ein klares aktives Zeichen von der Frauenseite. Anders gesagt: nachdem Guillem unternommen hat, sich auf dem Weg zu setzen, ergreift auch *Flamenca*, ihrerseits, eine klare Handlung. Und nicht nur durch den Traum, sondern durch den zweiseitigen Rat, den sie dem jungen Liebhaber erteilt:

[...] 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,¹⁸

Et els bains de Peire Guizo,
On mi bain alcuna sazo,
Hom poiría far un pertus
Sotz terra, que no-l vis negus
Qu'en cambra respases;¹⁹

Das Gespräch ist also kein übliches und gewöhnliches Liebesgespräch, das nirgendwohin führt. Im Gegenteil, es führt ganz einfach zu einer Art Vorspiel in der Kirche, und danach zum persönlichen Treffen im Badehaus. Durch den Vorschlag, der eigentlich eine Wegbeschreibung zum Frauenherzen ist, empfängt *Flamenca* die Liebe von Guillem. Diese Wegbeschreibung wirkt unmißverständlich auf zwei Ebenen, weil sie sowohl mündliche, als auch körperliche Kommunikation in Aussicht stellt. Wie sich der größere Teil der Handlung mit der Liebesbeziehung befaßt, so verkörpern die aufeinanderfolgenden Gespräche die Entstehung, Entwicklung und Vollendung der Liebesbeziehung. Ob dann am Ende eine eventuelle Trennung, Heirat oder irgendwelche Auseinandersetzung kommt oder nicht, wissen wir leider nicht, da, wie bekannt, der letzte Teil des Romans verlorengegangen ist.

¹⁷ *Ibid.* : 2845–2848.

¹⁸ *Ibid.* : 2926b–2929.

¹⁹ *Ibid.* : 2935–2939.

Die örtlich verschiedenen Ebenen spielen auch eine allgemeingültigere Rolle. Zurzeit lebt Flamenca in einem Turm, eingeschlossen und einsam. Ihr zweiter Vorschlag ist das völlige Gegenteil davon, um ihre Lebensverhältnisse grundlegend zu verändern: nicht mehr oben, sondern unten, und nicht mehr einsam, sondern gemeinsam zu sein. Obwohl das Badehaus als öffentlicher Raum gilt, erweist es sich eher als privat, weil man sich oben alles ansehen kann, unten aber alles geheim bleibt. Abschließend ist es nicht zu vergessen, daß die Spielplätze noch weitere Bedeutungen tragen, die im vorliegenden Aufsatz später erläutert werden sollen.

Vor dem Abschied verrät Flamenca dem verzauberten jungen Mann ihre Liebe, und sofort kommt der einzige Kuß. Der normalerweise als Vollendung geltende traditionelle höchste Liebespreis steht also hier, zum eigentlichen Auftakt des Abenteuers. Daß der Kuß so früh erteilt wird, weist sicherlich darauf hin, daß im ideologischen Hintergrund eine deutliche Veränderung abgelaufen ist. Auch im breiteren Sinne findet der erste Kuß seinen Platz in der Struktur des Treffens. Eigentlich stoßen die Hauptfiguren, Flamenca und Guillem zum ersten Mal in diesem Gespräch zusammen. Wie erwähnt, entsteht ein richtiger Dialog, in dem sich Flamenca auch äußert. Die Frau erweist sich also nicht mehr als still und sprachlos, sondern sie darf ihre Gedanken und ihre Gefühle zum Ausdruck bringen. Dann, am Ende des Gesprächs tut sie etwas, was die derzeitigen Erwartungen von Guillem weit übertrifft.

An diesem Punkt lohnt es sich, einen kurzen Augenblick auf jene Einzelheiten zu werfen, die davon Zeugnis ablegen, daß der Roman in einer späteren Periode der höfischen Kultur entstanden ist. Abgesehen von dem aktiven Auftritt (und weiterhin: der aktiven Teilnahme) von Flamenca, taucht eine abstrakte Figur auf, die auf das Altertum zurückreicht und die Guillem durch die Abenteuervielfalt führt. In dieser Weise laufen sowohl die literarische Erzählung, als auch die fiktiven Geschehnisse auf drei Ebenen: über die irdische und höfische Welt gibt es eine halbgöttliche Welt, wo die Vertreter von Tugenden und Sünden leben. Der höchsten Ebene gehört dann Gott selber an, der über den gesamten Spielplatz und alle Figuren Aufsicht führt. Auch wenn Guillem durch Amors²⁰ aufgefordert wurde, Flamenca zu finden, betet der junge Mann zu Gott, weil er ihm vertraut.

²⁰ „À maintes reprises Amors apparaît dans Flamenca comme une sorte de Vénus. Mais elle est, par d'autres côtés, si différente de la Vénus païenne qu'il est difficile de l'assimiler complètement à cette dernière. C'est plutôt là une personnification [...] plus accentuée, [...] beaucoup plus vivante.“ René Nelli: *Le roman de Flamenca — un art d'aimer occitanien du XIII^e siècle*, Toulouse: Insitut d'Estudis Occitans, 1989 : 21.

Zugleich drückt diese dreifache Gliederung verschiedene Stufen von Macht aus. Männer scheinen hier mehr oder weniger Marionetten zu sein. Auf menschlicher Ebene besitzt ausschließlich *Flamenca* einen gut bestimmten Charakter, aber sie dürfte auch den halbgöttlichen Mächten unterworfen sein. Im Allgemeinen spielen Menschen eine Rolle, die ihnen vor allem von *Amors* und vermutlich von anderen Mächten zugeteilt worden sind. Gott ist zweifellos allmächtig, dennoch bleibt die Beziehung zwischen ihm und den abstrakten Figuren unklar. Was die eventuellen sprachlichen Auseinandersetzungen betrifft, erteilen die verschiedenen „Mächte“ den Hauptfiguren ihre Anweisungen voneinander völlig unabhängig. Gespräche entwickeln sich ausschließlich zwischen Menschen, und kaum zwischen einzelnen Vertretern der verschiedenen Ebenen. Bei den Vertretern ereignet sich höchstens ein Monolog, wie zwischen *Guillem* und Gott, bzw. zwischen *Amors* und *Guillem*. Im Gegenteil dazu, gab es bisher zwei echte Gespräche, Dialoge: zwischen Menschen.

4. Vor Gott, einander gegenüber

Zwischen dem bezauberten jungen Ritter und der von der Welt abgesperrten Frau findet das erste unmittelbare Gespräch in der Kirche statt. Durch seine Ankunft in der Stadt tritt *Guillem* in die Welt von *Flamenca* ein. Zuerst begrüßt er den Turm, der die Frau beherbergt, und in seinen Augen die Frau selbst verkörpert. Als nach wie vor guter Christ, nimmt er an der Messe teil, wo er zum ersten Mal *Flamenca* erblickt. In derselben Nacht erscheint ihm die Frau und, wie oben dargestellt, schlägt sie ihm vor, wöchentlich ein einziges Wort in der Kirche zu wechseln. Die Messen bekommen so eine neue, tief weltliche Bedeutung und werden zum ersehnten Treffpunkt. *Guillem* erweist sich mehr als gehorsam, weil er nicht nur dem Vorschlag folgt und bei den Messen regelmäßig in die Kirche kommt, sondern übernimmt auch die Rolle des Priesters. Auf diese Weise wird es ihnen möglich, einander einmal während jeder gemeinsam besuchten Messe ein einziges Wort zuzuflüstern. Zugleich soll die Kirche einen „Zwischenort“ verkörpern, der zu keinen der Figuren gehört.

Das Überblicken des langen Gesprächs fordert(e) eine außerordentliche Aufmerksamkeit von den Lesern. Das Verstehen muß schwieriger gewesen sein, wenn man bedenkt, daß ein Roman im Mittelalter laut vorgelesen wurde. Obwohl eine psychologische Annäherung zweifellos anreizend wäre, beschränken wir uns nun auf das zusammengestellte Gespräch.

Der Fiktion nach zieht sich das Gespräch von Anfang Mai bis Anfang August hin. Während der wöchentlichen Messen dürfen die künftigen Liebenden nur ein einziges Wort wechseln. Um eine Übersicht zu bieten und das Verstehen zu erleichtern, wird nun das gesamte Gespräch (mit Zeilennummern) mitgeteilt:

G.: Hai las! (3949) 395	F: Que plains? (4344) 159
G.: Mor mi. (4503) 258	F: De que? (4761) 117
G.: D'amor. (4878) 62	F: Per cui? (4940) 28
G.: Per vos. (4968) 71	F: Qu'en pucs? (5039) 57
G.: Garir. (5096) 59	F: Consi? (5155) 49
G.: Per gein. (5204) 26	F: [Pren l'i (5230)] 79
G.: Pres l'ai. (5309) 149	F: E cal? (5458) 2
G.: Iretz. (5460) 5	F: Es on? (5465) 2
G.: Als banz. (5467) 20	F: Cora? (5487) 22
G.: Jorn breu e gent. (5499) 222	F: Plas mi. (5721) ²¹

Der bedeutendste und berühmteste Abschnitt des Romans enthält mehrere Einzelheiten, die in der Hinsicht des Hauptthemas des vorliegenden Hefts untersucht werden sollen. Zuerst ist es bemerkenswert, daß das eigentliche

²¹Jean-Charles Huchet weist darauf hin, daß die Cansó VI von Peire Rogier den Anfangswörtern des Dialogs sehr nahe steht: „(Ailas! – Que plains? – Mor mi. – De que? – D'amor) ressemble beaucoup à ceux d'une cobla de Peire Rogier (Ailas! – Que plangz? – Ja tem morir. – Que as? – Am.)“. Seiner Meinung nach handelt es sich hier um einen „emprunt direct au trobar, [...]“ Jean-Charles Huchet: *Le roman occitan médiéval*, Paris: PUF, 1991: 98–99. In ähnlicher Weise äußert sich der Herausgeber, Derek E. T. Nicholson: „It is perhaps appropriate here to observe the similarity between the two stanzas of dialogue in *Ges non puesc* and parts of the narrative romance *Flamenca* written in the following century. [...] the conversation which Guillaume and his lady succeed in holding in church [...] is specially reminiscent of Peire Rogier's two stanzas.“ Derek E. T. Nicholson: *The Poems of the Troubadour Peire Rogier*, Manchester: Manchester University Press, 1976: 25–26. Im Weiteren wird die Gattung des Dialogs unterstrichen: „Peire appears to have been among the first troubadours to use dialogue.“ Nicholson, *op.cit.* : 22. Die erwähnte *Cobla* befindet sich auf der Seite 89.

Liebesbekenntnis nicht am Anfang, sondern nach einer Einleitungsphase erklingt. Da bisher alles so passierte, wie Flamenca im Traum vorhergesagt hatte, zeigt sich Guillem zuversichtlich, fängt das Gespräch an, und formuliert ziemlich rasch das Wichtigste. Im Allgemeinen kann es festgestellt werden, daß das Gespräch alles, was Flamenca im Traum versprochen hat, enthält. Es ist Guillem gelungen, mit Flamenca zu sprechen und auch das Treffen im Badehaus zu organisieren. Alle Elemente des Versprechens verwirklichen sich also und das dürfte Guillem in seiner Entschlossenheit gestärkt haben.

Noch auffälliger ist, daß die zweiteilige Hauptsache („D’amor [...] per vos“) und die Antwort („Qu’ en pucs?“) voneinander nicht entfernt auftauchen. Die kursiven Zahlen oben bezeichnen nämlich, wie viele Zeilen zwischen den Sätzen im Gesamttext liegen. Wenn man diese Werte vor Augen führt, wird es klar, daß nach dem Ausdruck der Liebe das Gespräch schneller und gespannter wird. Flamenca ergreift keine Flucht zur Sprachlosigkeit, sondern antwortet, und zwar nicht nur oberflächlich, sondern wesentlich, weil sie einverstanden ist, Guillem zu treffen. Damit ist der erste Teil vorbei, und kommt der zweite, der die Umstände des künftigen Treffens behandelt. Da sich Flamenca bereit zeigt, die Einladung zur Liebe von Guillem zu empfangen, nimmt sie ebenso die Spielregeln an. So ist es möglich, das Gespräch während der Messen weiterzuführen. Als ob sie persönlich und tatsächlich an der oben geschriebenen Erscheinung teilgenommen hätte, und das wäre nicht nur im Traum von Guillem geschehen, weiß sie nun, was zu tun ist. Sie soll und darf das einzige richtige Wort treffen und das in dem beschränkten Zeitraum aussprechen. Nicht nur die äußeren Regeln sind angenommen worden, sondern auch die inhaltlichen, deshalb wissen die Beiden, welches Wort auszuwählen und zu flüstern ist, um ihr Hauptanliegen zu vermitteln. Indirekt kann dies auch dadurch nachgewiesen werden, daß kein Mißverständnis vorliegt: von Anfang an läuft das Gespräch fließend und fehlerlos ab.

Im Gegenteil zum ersten, früher vorgestellten Gespräch zwischen Archambaut und der Königin, gibt es hier kein Bedürfnis für längere Sätze, höfische Ausdrücke und ausführliche Erklärungen. Und natürlich tritt kein Mißverständnis auf. Die Sätze enthalten hier ausschließlich das Wesentliche: Liebe, Sehnsucht, Begegnung.

Während das Hauptgespräch an der Oberfläche erfolgt, entwickeln sich zwei andere im Hintergrund. Die Liebenden werden nämlich von einem sogenannten Beraterkreis oder zumindest von einem Vertrauten unterstützt, die den Hauptfiguren Ratschläge erteilen. Nach dem ersten Wort unterhal-

ten sich Guillem und Amors über Flamenca. Da sich Guillem nicht zufrieden genug zeigt, unterstreicht Amors aufgeregt seine Wichtigkeit: „Deu! fez ti parlar hui ab si.“²² Amors reicht es also nicht, das Gespräch anlaufen haben zu lassen, sondern begleitet auch das Aufblühen der Liebesbeziehung. Dies ist der Tätigkeit Gottes, der die Welt nicht nur erschuf, sondern auch erhält ähnlich. Amors übernimmt also einen Bereich des menschlichen Lebens, und zwar den Liebesbereich. Oben haben wir bereits gesehen, wie Guillem zu Gott gebetet hat, nun aber mischt sich Amors persönlich in diese Affäre ein, und ermutigt den jungen Ritter, seinen Plan weiterzuführen. Dennoch bleibt Guillem unsicher und zögernd.

Leu s'alegra e leu s'irais,
Leu ha conort, leu ha esmai.²³

Mit Flamenca sind noch zwei Fräulein in der Haft, Alis und Margarida, die ihr Gesellschaft leisten sollen. Vor der Rückkehr in den Turm und vor dem Wiedersehen mit den Fräulein, erfaßt sie, daß der Seufzer, den sie sich während der Messe angehört hat, sie tief berührt hat. Es lohnt sich, ihre Überlegungen und ihre Denkweise ein bißchen näher ins Auge zu fassen:

E son cor ha ben retenguda
La paraula ques ac ausida;²⁴

Hier wird kein einfaches Verb und kein einfacher Ausdruck, sondern eine Metapher verwendet. Flamenca denkt nicht einfach an das ausgesprochene Wort, sondern sie bewahrt das in ihrem Herzen auf, als ob das ein Schatz wäre, der unbedingt im Tiefsten des Menschen zu verbergen sei. Sie macht dasselbe, was die Jungfrau Maria unter völlig anderen Umständen getan hat.²⁵

Flamenca zeigt sich genauso unsicher, wie Guillem, aber sie scheint trauriger zu sein. Während sich Guillem nur vor dem Scheitern fürchtet, sieht Flamenca erst jetzt klar, wie unheimlich ihre Situation in ihrer Ehe ist:

Li mi'amors non es amors

²² *Flamenca, op.cit.* : 4014.

²³ *Ibid.* : 4110–4111.

²⁴ *Ibid.* : 4114–4115.

²⁵ „Maria autem conservabat omnia verba haec conferens in corde suo“ (Lk 2,19). Lukas fügt diesen ausschließlich bei ihm auftauchenden Satz nach der Anbetung der Hirten hinzu. Diese die Heilige Jungfrau betreffende Anmerkung faßt eigentlich den Inhalt der vorigen Geschehnisse zusammen, und unterstreicht ihre Wichtigkeit.

Ans es angoissa e dolors,
 [...]

 E N'Archimbautz, c'ap mi-s combat,²⁶

Trotz ihrer Traurigkeit lehnt sie zunächst die Möglichkeit der neuen Liebe ab. In dem sich der kirchlichen Szene anschließenden Gespräch sagt sie den Fräulein, sie sei durch Worte eines Unbekannten verletzt worden. Nachdem Alis die keimende Liebe zu unterstützen versucht („En vos [sc. *amoros*]²⁷ enten, so sapias.“²⁸), ändert Flamenca ihre Meinung, und mit der Hilfe beider Fräulein arbeitet sie die richtige Antwort heraus. Zweifellos wird ihr dadurch geholfen, daß Alis die Meinung vertritt, Guillem sei der Gesandte Gottes:

Dieus lo [u]s trames propriamen
 Per vos desliurar de preiso.²⁹

In den Augen von Alis tritt also Guillem als Erlöser von Flamenca auf. Durch diesen Satz bekommt die bevorstehende Liebe eine ganz neue Dimension, die das erbitterte Leben von Flamenca grundlegend verändern könnte. Die neue Beziehung bedeutet nämlich nicht nur Liebe, sondern auch Befreiung. Aller Wahrscheinlichkeit nach erscheint nun der seit langem erwartete Befreier, der dem Leben von Flamenca wieder Sinn geben könnte. In diesem Sinne erfüllt Guillem von Anfang an eine fast geistliche Funktion, weil er seinen Auftrag ausschließlich mit Hilfe der Liebe zu Ende bringen kann. Die Persönlichkeit von Guillem und der Begriff der Liebe erweisen sich also eigentlich fast als identisch. Um die Aufklärung von Flamenca durchzuführen, ist Alis ausgewählt worden, und sie spricht den oben zitierten Satz. Sie spielt nach wie vor eine bestimmende Rolle, denn sie schlägt Flamenca die richtige Antwort vor:

El dis: Ailas! ara diguas:
 Ailas! que plans ni demandas?³⁰

Nach diesem Vorschlag kommt das Gespräch endlich in Gang: Die bisher getrennten Monologe werden allmählich (wie oben erwähnt, im Laufe meh-

²⁶ *Flamenca*, *op.cit.* : 4159–4160.4166.

²⁷ Ergänzung von I. G. M.

²⁸ *Flamenca*, *op.cit.* : 4228.

²⁹ *Ibid.* : 4238–4249.

³⁰ *Ibid.* : 4309–4310.

rerer Monate) zum gemeinsamen Dialog. Nach der Findung der passenden Antwort wird immer ein weiterer Schritt in Richtung Vollendung getan.

Abgesehen vom Dialog öffnet sich hier ein neuer Interpretationsweg. Künftig dürfte Alis verstanden werden, als eine Stimme oder ein Teil in der Seele von Flamenca. Nicht nur der Streit über den Seufzer von Guillem und die Meinungsänderung von Flamenca unterstützen diese Ansicht, sondern auch die Freude, womit Flamenca den Vorschlag empfängt:

Ailas! que plans? certas, fa si;
Ben aia qui cests mot chausi!
Ailas! que plans? trop ben si fa.³¹

Die aus diesen Zeilen strahlende positive Stimmung steht im deutlichen Gegensatz zu den vorigen, tief traurigen und erstaunten, von Ratlosigkeit geprägten Gedanken. Alis oder Flamenca hat sich entschlossen, tief aus ihrer Seele, unter der Wirkung der positiven Interpretation der Aussage von Guillem, sich in das Gespräch einzuschalten, und beim nächsten Male die ausgedachte Antwort auszusprechen.

Beide Seiten entscheiden sich also, den künftigen Liebenden durch Gespräche und Argumente beizustehen. Sowohl Guillem, als auch Flamenca besitzen einen gut bestimmten Hintergrund, deren Aufgabe ist, dem Gatten / der Gattin zu helfen. Amors und die beiden Fräulein spielen also die Rolle des beistehenden Freundeskreises, die eigentlich den Hof der beiden Liebenden verkörpern.

Nach der Rekonstruktion des Gesprächs überhaupt werfen wir nun einen kurzen Blick auf die Schlüsselsätze:

G.: D'amor. (4878)	E: Per cui? (4940)
G.: Per vos. (4968)	E: Qu'en pucs? (5039)

Wie schon oben erwähnt, beschleunigt sich hier der Wortwechsel. Die sorgfältig ausgewählten Wörter dienen makellos dem Liebeszweck, da alle Kommunikationsfehler vermieden werden. Die Harmonie in Worten darf auch als vorausgenommene Liebesharmonie verstanden werden, deren Vollkommenheit erst später, im Badehaus aufzublühen ist.³²

³¹ *Ibid.* : 4311–4313.

³² Leider wissen wir nicht, wie die Erzählung endet, ob die Harmonie auch später besteht.

Die von Guillem erklärte und ziemlich rasch angenommene Liebe öffnet ein neues Kapitel im Leben von Flamenca. Erst nach ihrer Eheschließung, d. h. im Gefängnis kommt sie zur Liebe. Um die Liebe zu finden und zu erleben, muß Flamenca den Turm verlassen und ins Badehaus hinuntergehen. Der räumliche Unterschied dürfte eine Ansicht bzw. eine Stellungnahme vermitteln. Obwohl die Heirat auf einer räumlich höheren Ebene erfolgte, erwies sie sich als eine Lüge:

Li mi' amors non es amors
Ans es angoissa e dolors,
Plena d'enui e de treball.
Sanglot, e sospir e badaill,
Caitivers, destrechas e plors,
Tristors de cor e amarors
So mei vizi e mei privat,
E N'Archimbautz, c'ap mi-s combat,
Non sap, perque, la nug e-l día,
E per mon vol morta m'auría³³

Jetzt wird die Bedeutung des früher kurz zitierten Abschnitts klar. Die Verwendung rhetorischer und biblischer Ausdrücke drückt die traurige Lage der jungen Frau deutlich aus. Zwischen allen weiblichen Gefangenen wird eine einzigartige Verbindung durch die klare Anspielung auf den Monolog der Vertriebenen geschaffen und das reiht Flamenca in eine reiche Tradition ein. Der tiefe Gegensatz zwischen den äußeren Erwartungen und den inneren Sehnsüchten zwingen Flamenca, das „Oben“ zu verlassen, eine negative Umkehr zu machen und sich dadurch für das „Unten“ zu entscheiden. Dieser Ortswechsel hat sicherlich eine gut ausgedachte Bedeutung: er dürfte die Unmöglichkeit der derzeitigen Situation der Frauen persönlich und allgemein darstellen. Nach dem unbekanntem Verfasser soll es nicht mehr hingenommen werden, Frauen vor der Welt zu schützen, sie von der ehrlichen Liebe zu verbannen und ihren Wünschen keine Erfüllung zu bieten. Trotz des unerträglichen Ehemannes, der geistlichen Umgebung und der schwierigen Umstände trifft Flamenca bewußt die Entscheidung, sich ihrer Liebe zu bestätigen.

³³ *Flamenca*, *op.cit.* : 4159–4168.

5. Körperliche Kommunikation

Wegen der eingeschränkten Schreibmöglichkeit sollten wir uns nun ausschließlich mit der ersten Begegnung beschäftigen. Um die Stimmung im Badehaus in kommunikativer Hinsicht deutlich zu machen, wird diesmal auf das erste Treffen eingegangen.

Zu Hause zeigt sich Flamenca unfähig zu schlafen und geht ins Bad, wo Guillem auf sie am Ausgang des Tunnels wartet. Auch wenn sich Flamenca auf eine Unterhaltung vorbereitet

Quar hanc non sa vinc per bainar,
Mais que pogues ab lui parlar.³⁴

küßt sie Guillem:

Adonc lo prent e va-l baisar
E douzamen vau[s] si l'acolla.³⁵

Abgesehen von den beiderseitigen, Gott anrufenden Ausdrücken im vorausgehenden Gespräch, scheint die erste Bewegung von Guillem wiederum geistlich zu sein, weil er sich vor der Frau niederkniet. Dieser erste persönliche Dialog enthält viele höfische Einzelheiten,³⁶ und wird von der *fin'amors* geprägt.

Die göttliche Teilnahme taucht noch einmal, am Anfang des Treffens auf: ihrer Meinung nach ist es der Gottes Wille, daß Guillem ins Badehaus gekommen ist.

Bel sener, cel qu'anc non menti
E vol que vos sías aissi
Vos salv'es-us et gart e-us lais complir
D'aisso qu-us plai vostre desir.³⁷

Flamenca weist darauf einfach so hin, aber ihre Bemerkung scheint dennoch wichtiger zu sein, als ein einfacher höfischer Ausdruck. Gott muß dabei sein, sonst wäre es ihnen nicht möglich gewesen, einander zu treffen.

³⁴ *Ibid.* : 5807–5808.

³⁵ *Ibid.* : 5870–5871.

³⁶ Es sollte genügen, sich nur die Anreden vor Augen zu führen: Domna – Bel sener – Dóussa domna – Bel segner – Ma dona – Bels dous amix – Dousa domna – Bel segner.

³⁷ *Flamenca, op.cit.* : 5851–5854.

Gott sei nicht nur in der Kirche, während der Messen anwesend gewesen, sondern allem Anschein nach auch in dem Badehaus. Wenn Gott gegen die Liebe wäre, wäre es unmöglich gewesen, die bisher organisierten Aktionen durchzusetzen.

Etwas später erteilt Flamenca dem jungen Ritter erneut die Erlaubnis, diesmal auch mit der Begründung, die Liebe auf einer anderen, endlich körperlichen Ebene fortzusetzen:

Que per fin'amor pe per dreg
 Aves mon cor lonc tems avut,
 E ve-us lo cors aici vengut
 Per vostre plazer autrejar.³⁸

Zwischen den beiden Aussagen von Flamenca liegt die klassische, aus der Blütezeit der Trobadorlyrik bekannte Ergebenheit des Liebhabers. Der folgende Abschnitt bildet zweifellos das Gegenstück zur oben gezeigten Selbstdarstellung von Guillem („Domna, vostr'oms e vostre sers“³⁹):

[...] totz mos desirs,
 Mos pessamens e mos consirs
 Es vos, a cui mi son donatz,⁴⁰

Das Wesen des Menschen wird durch drei Schlüsselwörter umschrieben, die das Gefühl, die Vernunft und den Alltag versinnbildlichen. Wie Guillem in seinem Traum in den Dienst von Flamenca getreten ist, so macht er nun, in der Wirklichkeit das gleiche. Anlässlich des ersten Treffens ergreift er die Möglichkeit, seine Treue in Worten zum Ausdruck zu bringen und also die Einleitungsphase zu beenden. Nun fängt also das Aufblühen der Liebe an, was sich in den regelmäßigen Begegnungen verwirklichen wird. Um den Übergang zu erleichtern, erweist sich Flamenca wiederum aktiv. Zunächst zählt sie die positiven Merkmale des Ritters auf:

Quart am bell e tan gent vos vei
 E tan cortes e tan adreg
 Que per fin'amor e per dreg
 Aves mon cor lonc tems avut,⁴¹

³⁸ *Ibid.* : 5866–5869.

³⁹ *Ibid.* : 2845.

⁴⁰ *Ibid.* : 5855b–5857.

⁴¹ *Ibid.* : 5864–5867. Der Ausdruck *per fin'amor* beweist die Überzeugung von Flamenca, daß Guillem der vollkommene Ritter sei.

danach—wie oben schon erwähnt—küßt sie ihn:

Adonc lo prent e va-l baisar
E douzamen vau[s] si l'acolla.⁴²

Auch wenn die Aufzählung als Antwort auf die Ergebenheit von Guillem gilt, scheint es uns dennoch besser, die Liebenden nun zu verlassen, und auf das Benehmen der Frauen hinzuweisen. Die Aktivität zeigt sich nämlich ebenfalls als eine Fortsetzung der vorangehenden Geschehnisse: wie Flamenca früher dem Ritter im Traum erschien und ihn küßte, ebenso ergreift sie jetzt die Initiative, und küßt ihn nochmals.⁴³ Dadurch wird die wesentliche Veränderung der Lage der Frauen aufgedeckt. Flamenca beteiligt sich nicht nur gleichrangig, sondern fast führend an der entstehenden Beziehung. Sie findet immer die richtigen Antworten und Handlungen, so ist sie immer wieder fähig, die bevorstehenden Schritte zu machen, d. h. die Liebe anzunehmen und erwidern.

Das Gespräch findet erst aber doch kein Ende. Im Gegenteil, es setzt sich in dem Zimmer von Guillem fort, wohin die Liebenden miteinander übergehen. Nochmals läuft also ein Szenenwechsel ab, aber hier nicht die Richtung, sondern der Unterschied zwischen den Lebensräumen spielt eine bestimmte Rolle. Es ist nämlich der bisher ein sehr beeinträchtigtes Leben führenden Frau möglich geworden, ihre traurige Welt, zumindest für eine kleine Weile, zu verlassen. Die einzigartige Heldentat des Guillems zeigt sich nicht besonders wichtig. Sie verlassen ganz einfach das Badehaus und kommen im Zimmer von Guillem an. Nach den wenigen Schritten entfaltet sich allmählich eine großartige Möglichkeit für Flamenca, weil in der Person von Guillem die Liebe eingetroffen ist, um Flamenca zu befreien. In diesem Sinne erweist sich Guillem als Vertreter der Liebe—und in der Tat ist er es. Man erinnert sich noch daran, daß Amors Guillem vorschlug, Flamenca zu suchen, sie aus der Haft zu befreien und sie zu bezaubern. Nun erfüllt Guillem den Auftrag, nicht nur durch Worte, sondern auch körperlich. Aber diese zweite Phase findet unmißverständlich außerhalb der vorangehenden Mikrowelt statt, also weder in der Kirche, noch im Badehaus. Dies unterstreicht nochmals die befreiende Kraft der Liebe, die alle Hindernisse überwindet. Liebevoller Gespräche dürfen irgendwo erklingen, aber tatsächliche Liebe⁴⁴ soll unbedingt in der Freiheit Erfüllung finden.

⁴² *Ibid.* : 5870–5871.

⁴³ Es ist unbedingt zu unterstreichen, daß in beiden Fällen Flamenca den Kuß gibt.

⁴⁴ Unter der *Liebe* ist *fin'amors* zu verstehen. Das positive Urteil wird über die Liebesbe-

Aus diesen Einzelheiten dürfte es klar geworden sein, daß die Kommunikation mindestens auf drei Ebenen abläuft. Neben den mündlichen und körperlichen Auseinandersetzungen enthalten alle Wörter, Gebärde, Bewegungen und Handlungen eine oder mehrere abstrakte Bedeutungen, die das Hauptanliegen des Werkes vertreten. Die Liebe steht im Mittelpunkt und sie verändert die beiden Figuren wesentlich. Beide haben ihre vorherige Welt verlassen und sind in eine andere eingetreten.

Bevor wir die Untersuchung weiterführen, lohnt es sich, einen Blick auf das Ende der Szene zu werfen. Es versteht von sich selbst, daß der Abschied besonders schwierig ist, aber Flamenca äußert sich in einer sehr auffallenden Weise vor Alis:

E cujas ti qu'en paradís
 Aia hom talent de manjar?
 [...] c'una dousor
 Tan saboros' al cor mi mena
 Que-m replenis mielz e m'abena
 Que non fes li mana de cel.
 El desert, los fils d'Israel.⁴⁵

Allem Anschein nach sind nicht die Fräulein die wahre Gesprächspartnerinnen, sondern das jeweilige Publikum. Diese Sätze beweisen eine tiefe Kenntnis der Bibel und der Theologie, denn sie enthalten eine klare Anspielung auf die damals weit verbreitete, aber falsche Ansicht, die einen angeblichen Zusammenhang zwischen der Ursünde und der Sexualität voraussetzte. Noch interessanter ist die Fortsetzung des Zitats. Durch den Vergleich der Liebe zu Guillem und der Ernährung der Juden in der Wüste wird eine klare und bedeutende Entscheidung getroffen und ausgesprochen. Es ist nicht zu vergessen, daß das alttestamentliche Manna ihre vollkommene Bedeutung in der neutestamentlichen Eucharistie fand. Unter dem Einfluß der Liebesfreude sagt also Flamenca etwas aus, was alles in Klammern setzt und beweist, daß sich ihr die irdische Liebe als etwas Höheres als das himmlische Heil erwiesen hat.

Nicht nur theologische und biblische Anspielungen tauchen hier auf, sondern eine der bekanntesten Trobadorgedichte:

ziehung gebracht: „Aquist eron amador fi: / Petit ne son ara d'aitals;“ (5956–5957). Übrigens enthält die zweite Zeile des Abschnittes eine Beschreibung der damaligen Umstände, und die Liebhaber erweisen sich als einzigartige Vertreter der idealen Liebe (*fin'amors*).

⁴⁵ *Flamenca*, *op.cit.*: 6088–6089.6092b–6096.

Aissi sui plen' e jausiona
 Que ges mon cors ben non m'aonda
 A tener lo gauh que ieu ai,
 An[s] sobreversa sai e lai.
 De neguna ren non ai fam
 Mas de veser celui cui am.⁴⁶

Die ungeheure Kraft der Liebe beherrscht Flamenca so, wie das von Bernart de Ventadorn erfahren wurde: „Tant ai mo cor ple de joya, / Tot me desnatura.“⁴⁷ Auch wenn sich die Frage stellt, ob der Verfasser (oder Flamenca selbst) die Werke und die Auffassung über den *joy* von Bernart de Ventadorn kannte, scheint das nicht besonders wichtig zu sein. Vielmehr kommt hier die außerordentliche Rolle der Liebe nochmals zum Vorschein, deren Kraft in ähnlicher Weise ausgedrückt worden ist. Es wäre hier überflüssig, die literarische Einzigartigkeit des provenzalischen Liebesbegriffs zu unterstreichen. Allerdings scheint sich die Liebe nochmals als die höchste Kraft zu erweisen. In den behandelten Dialogen wurden Beispiele gezeigt, wie die Liebe (hinter dem Gesicht von Amors, von Flamenca und von Guillem) die andere Seite umformt und ihrem Leben einen neuen, tieferen Sinn gibt.

6. Die unerwünschte Bekanntschaft

Abschließend lohnt es sich, ein ungewöhnliches Doppelgespräch unter die Lupe zu nehmen. Erwartungsgemäß führt die gegen das Ende des Romans stattfindende Begegnung der beiden männlichen Hauptfiguren zum erbitterten Streit. Im Gegensatz dazu, unterhalten sie sich und benehmen sie sich ziemlich höfisch. Die Einzelheiten bleiben aber im Dunkeln, weil der Verfasser indirekte Rede verwendet:

[sc. Archambaut] Guillem de Nevers lai trobet,
 Ab lui dese s'apareillet.
 Gent lo saup Guillems acullir
 Et en totas res obesir,
 E mout l'onret al plus que poc
 E dis li de tot quan volc d'oc.
 Ensems cavalgon ambedui;

⁴⁶ *Ibid.* : 6097–6102.

⁴⁷ Bernart de Ventadorn: *Chansons d'amour* (éd. Moshè Lazar), Ventadour: Carrefour, 2001: IV, 1–2. (Lied- und Zeilennummer).

Tot le torneis fremis e brui
Cant il intran el camp armat;⁴⁸

Auf den ersten Blick können die Schlüsselwörter (*gent, acullir, obesir, onret al plus qu poc, cavalgon ambedui*) gegenüber den vorangehenden Gesprächen vielleicht außer Acht gelassen werden, auch wenn der Abschnitt die reine ritterliche Freundschaft darstellt. Ihre Begegnung beim Turnier dürfte alle üblichen höfischen Ausdrücke enthalten, die in einer solchen Lage zu erwarten waren. Zumindest scheint dies nach dem Bericht des unbekanntenen Verfassers so zu sein: die gemeinsam verbrachten Tage beim Turnier sollten in sehr freundlicher Stimmung abgelaufen sein. Danach wird das einzige wortwörtliche Zitat angefügt:

[...] Ben y serai,
Et ab vos, seiner, m'i metrai,
Car bon cor ai de vos servir
S'ieu ren podía far ni dir
Ques a vos fos ni bel ni bon.
Car sapias vostr' amix son.⁴⁹

Diese Sätze wirken als hochhöfischer Ausdruck der ritterlichen Treue und sind hier zitiert worden, um die betrügerische Fähigkeit, Geschicklichkeit und Ironie von Guillem zu beweisen.⁵⁰ Er und das Publikum verstehen die vollständige, vor Archambaut aber versteckte Bedeutung. So geraten der verliebte Ritter und die ZuhörerInnen / LeserInnen auf dieselbe Ebene, weil nur sie wissen, was tatsächlich im Hintergrund steckt. Die Spannung liegt in der oberflächlichen höfischen Ruhe, wo aber uns schon bekannt ist, was die Ehe bedroht. In der Tiefe stämmt sich vieles gegeneinander, was erst später, anlässlich eines anderen Turniers hervorbricht. Abgesehen von dem von Guillem geschriebenen *salutz*,⁵¹ der uns zur Sonderuntersuchung aufruft, werfen wir also einen Blick auf die nächste Begegnung.

⁴⁸ *Flamenca*, *op.cit.* : 6999–7007.

⁴⁹ *Ibid.* : 7027b–7032.

⁵⁰ „Quand, lors du tournoi final, le seigneur de Bourbon accueille son rival en lui témoignant une amitié empressée, ce dernier profite avec quelque cynisme de la situation: [...]. Victime de sa générosité et de sa bienveillance, l'époux de Flamenca va fournir aux amants un prétexte pour se rencontrer en tête-à-tête au milieu des festivités qui animent la cour.“ Dominique Luce-Dudemaine: ‚La sanction de la jalousie dans les noves du XIIIe siècle‘, *Sénéfiance* 16, 1985 : 227–236, p. 233.

⁵¹ Um seine dichterische Fähigkeit zu prüfen, bittet Archambaut Guillem, ein Liebesgedicht (*salutz*) zu verfassen: „De que-l preguei qu'el m'escriusses / Per tal que de s'amors sau-

Nach der Ankunft nimmt Guillem an einem höfischen Empfang teil: „Al trap de Guillem es vengutz / Quan Guillems y fo mentagutz“,⁵² und wird offiziell durch Archambaut der Frau des Turniers, d. h. Flamenca vorgestellt:

[...] Segner, presen
 Dei far de vos, per covinen,
 A vostra domna, s'a vos plas,
 Per so-us prec ques a lui vengas.⁵³

Archambaut tut also wieder dasselbe, was er schon beim Liebesbrief getan hat: Er erfüllt die Rolle des Vermittlers zwischen den Liebenden, in diesem Falle, zwischen seiner Frau und dem Verführer. Dieses Vorstellen erleichtert sicherlich die Weiterführung der Liebesbeziehung. Auch wenn Flamenca Guillem vor einigen Monaten gebeten hat, in seine Heimatstadt zurückzukehren, wird es nun erneut möglich, die regelmäßigen Begegnungen fortzusetzen.

Von diesem Moment an taucht Archambaut in diesem Abschnitt nicht mehr auf, seine versteckte, im Hintergrund wirkende Anwesenheit prägt dennoch weiterhin die Stimmung. Demgemäß bleibt er ebenso zwangsläufiger Gesprächspartner beider Figuren, wie schon bei der ersten Begegnung im Badehaus. Für Flamenca, weiterhin als Ehemann—für Guillem, nicht nur Gegner, sondern diesmal als auch ritterlicher Freund. Archambaut nimmt also an den Gesprächen nicht mehr teil: Die persönliche und höfische Macht vermitteln seine Ideen.

Nach diesen zwei Begegnungen erwarten wir endlich die endgültige Entscheidung. Auch wenn das Ende des ganzen Textes uns unbekannt ist (demzufolge erfährt man nicht klipp und klar, wie die Erzählung endet), erweist sich Guillem bei dem Turnier in einem breiteren Sinne als Sieger. Dadurch dürfte der unbekannte Verfasser des Werkes sowohl den höfischen Vorrang,

Guillems pren la marga corren,
 Desplega la cortesamen,
 Dedins l'escut la fes pausar⁵⁴

pes,“ (*Ibid.*: 7067–7068). Der Brief scheint sich an jemanden anderen zu wenden, aber in Wahrheit richtet er sich an Flamenca. Sie erkennt Guillem an dem Gedicht: „Flamenca las salut esgarda / E conoc Guillem aitan ben / Consi-l vis ades davan se,“ (7016–7018), und das macht einen grossen Eindruck auf sie und die anderen Fräulein: „Ben las aprenon e decoron / E gardan ben non las aforon,“ (7123–7124).

⁵² *Ibid.*: 7283–7284.

⁵³ *Ibid.*: 7305b–7308.

⁵⁴ *Ibid.*: 7799–7801.

als auch den ritterlichen Vorteil von Guillem hervorheben:

Li baron dison antre lor,
 [...]

 Ques anc mais non viron tornei

 On estan tan bon feridor,
 [...]

 A cui mi dons sa marga det.⁵⁵

Am Ende wird es also allen klar, daß es nur einen eigentlichen Ritter auf der Erde gibt, namens Guillem. Er hat von seinen ritterlichen Fähigkeiten vor den anderen Rittern Zeugnis abgelegt, und hat den Ärmel von Flamenca gewonnen. Die oben hervorgerufenen Gebärde und Aussagen weisen auch auf diese Doppelheit hin. Guillem hat auf beiden Ebenen einen Sieg errungen, so ist er würdiger Liebhaber von Flamenca geworden.

In der Öffentlichkeit des Siegs spielt das Gespräch unter den Rittern (im zweiten Abschnitt) eine bestimmende Rolle, denn der Sieg wird dadurch verkündet, also vor der Welt⁵⁶ bekannt gemacht. Diese „Welt“ umfaßt natürlich auch Archambaut, den bisher in den Hintergrund gedrängten Ehemann. Obwohl er sich letztlich sprachlos zeigt und kaum zitiert wird, erfüllt er eine der bedeutendsten Positionen nicht nur am königlichen Hof, sondern auch im Leben von Flamenca und Guillem.

Gegen das Ende des Werkes werden die Gespräche wesentlich umfangreicher und drücken die innere Spannung auf verschiedene Weise aus. Einerseits tauchen die traditionell höfischen Ausdrücke wieder auf, andererseits wird der Kreis der Gesprächsteilnehmer ein bißchen weiter. Anlässlich des Hoffestes durften sich die Liebenden endlich offiziell kennenlernen und ihre gegenseitige Sympathie ausdrücken. So verbinden sich auch die bisher getrennten Lebensräume von Flamenca, der hohe Turm und das eigentlich unterirdische Badehaus. Es lohnt sich daher nochmals einen Blick auf die festliche Szene zu werfen. Wenn man sich an die erste Ankunft von Guillem in der Stadt erinnert,⁵⁷ wird es rasch klar, daß sich der dort erwähnte räumliche Unterschied (oben–unten) nun verschwunden ist. Während der vorange-

⁵⁵ *Ibid.* : 8038.8040–8041.8044.

⁵⁶ Ilse Nolting-Hauff weist darauf hin, daß es nun möglich ist, die versteckte Liebe „in das offizielle gesellschaftliche Leben zu überführen und mit diesem soweit wie möglich in Einklang zu bringen.“ Ilse Nolting-Hauff: *Die Stellung der Liebeskasuistik im höfischen Roman*, Heidelberg: Winter, 1959: 173.

⁵⁷ Guillem blickt zum Turm hinauf und begrüßt sie: „Na Tor, fai s'el, bell'est defor, / Ben cug dedins est pur'e clara;“ (*Ibid.* : 2129–2130).

henden Begegnungen gehörten Flamenca und Guillem jeweils zu ihren Mikrowelten, die unbedingt zu verlassen waren, um den Anderen / die Andere zu treffen. Anlässlich des festlichen Turniers werden die bisher voneinander getrennten Welten miteinander verbunden, und die Liebenden treffen sich vor den Augen der Öffentlichkeit. Ihre Liebe stellt sich nicht mehr geheim dar, sondern kommt (da das Ende uns fehlt: vermutlich) zum Vorschein. Sie gehört nicht mehr zum verführerischen, verbannten und zugleich anreizenden ‚Unten‘, sondern zum gewöhnlichen, alltäglichen, zugleich interessant gewordenen ‚Oben‘. Diese Verwandlung muß dem Auftreten von Guillem zugeschrieben werden, weil seine von der *fin'amors* erfüllte Persönlichkeit die Welt von Flamenca tief verwandelt. Die höfische Annäherung von Guillem öffnet für Flamenca eine neue Dimension, die Glück und Vollendung verspricht.

7. Zusammenfassung

Die Vereinigung der Lebensräume vermittelt eine solche dichterische Botschaft, die nicht außer Acht gelassen werden darf. Beide bereits genannten Mikrowelten haben nämlich ihre eigenen spezifischen Lebensstile, und diese werden von ethischen Aspekten geprägt. Die traditionell als ehebrecherisch verurteilte Liebe soll nicht mehr als betrügerische Beziehung behandelt werden, sondern als etwas, was von der Ehrlichkeit der Gefühle ein klares Zeugnis ablegt. Flamenca weist also grundsätzlich die Lüge zurück, die sie der Ehe unterwirft, sie in ihr festhält. Sie setzt sich im Gegenteil für die Freiheit ein, die gerade von der Liebe verkörpert wird und sich in höfischer Umgebung entwickelt. Dieses Verhalten entspricht der Auffassung der damals noch herrschenden, aber langsam nachlassenden *fin'amors*, deren zufolge sich die Ehe und die Liebe gegenseitig ausschließen, darüber hinaus sie mit ethischen Werten verbunden sind. Die künstlerische Darstellung der Mikrowelten weist die traditionelle Ordnung auf. Was oben ist, soll ethisch wertvoll sein, was unten liegt, hat etwas mit dem Bösen zu tun. Dieser Gegensatz wird durch den Sieg der Liebe aufgelöst. Wie Guillem alle räumlichen Hindernisse überwindet, so überwindet die Liebe alle Gegensätze, die zwischen den Liebenden auftauchen. Der Auftritt von Guillem und die sich entspringende Liebe zwischen ihm und Flamenca führen neue, dem Leben entsprechende Regeln ein.⁵⁸

⁵⁸ An dieser Stelle scheint es uns überflüssig zu sein darauf hinzuweisen, daß das Zeitalter, in dem der Roman entstanden ist, eine moralische Krise erlebt haben soll, die neue Regeln

Sowohl die Lüge innerhalb der Ehe, als auch die Wahrheit innerhalb der Liebe äußern sich in Sprache, und zwar in mündlicher Kommunikation. Wenn man auf die bedeutendsten Dialoge zurückblickt, fällt einem auf, daß sich die Hauptfiguren für die Mündlichkeit entschieden haben. Als Flamenca dem jungen Ritter erschien, fing sie an, sofort zu ihm zu sprechen. Als Guillem erfuhr, daß Flamenca jeden Sonntag an der Messe teilnimmt, wendete er sich, verkleidet als Priester, der Frau in Worten zu. Abschließend als sich die Liebenden im Badehaus treffen, brachten sie ihre Liebe zuerst mündlich zum Ausdruck. Die übrigen Szenen enthalten ähnliche Äußerungen, die tief von der Sprache und von den höfischen Redewendungen geprägt werden. Der Verfasser hat sich also nicht mit einer indirekten Erzählung befriedigt, sondern strebte danach, lebhaft Dialoge zu gestalten. Dadurch wurde die menschliche Seite der Kommunikation deutlich hervorgehoben, und das Liebesabenteuer lebendiger gemacht als in anderen Werken.

Die Hauptrolle wird allerdings in diesem Werk zweifellos von der Liebe gespielt. Auf den vorigen Seiten dürfte es klar geworden sein, wie Gespräche die bevorstehenden Handlungen der Figuren bestimmen, und wie verschiedene Handlungsphasen dadurch greifbar werden. Verrückte Eifersucht entsteht aus unbegründetem Verdacht, neue Liebe aus Entfernung, Reiseaufbruch aus nächtlicher Erscheinung, persönliche Begegnung aus regelmäßigen Meßbesuchen, absoluter Sieg aus erfüllter Liebe. Und das Wort „Liebe“ soll das letzte Wort des Werkes nicht nur theoretisch, sondern auch praktisch gewesen sein, aber davon haben wir leider keine Kenntnisse.

forderte. Der Gegensatz zwischen der offiziell verkündeten und in der Lebensrealität existierenden Moral wurde immer größer, und die von der Kirche verkündigte Lehre widersprach der alltäglichen Erfahrung. Die christliche Ethik begann an ihrer Alleinherrschaft zu verlieren, und das menschliche Individuum erfuhr eine bisher nie gesehene Aufwertung.

