

Von der *chambre bleue* zum *salon vert*: Der französische Salon des sechzehnten Jahrhunderts

Stephanie Bung

Als die Marquise de Rambouillet zusammen mit ihrer Tochter Julie d'Angennes einen kleinen Kreis ausgewählter Personen in der so genannten *chambre bleue* um sich scharte, hielt die Salonkultur Einzug in das vorabsolutistische Frankreich.¹ So etwa ließe sich das Bild von den Anfängen der Salonkultur beschreiben, das einem in der heutigen Forschung häufig begegnet. Zwar wird immer wieder darauf hingewiesen, dass die Ursprünge dieser Kulturform an den italienischen Fürstenhöfe der Renaissance liegen, und auch dem französischen sechzehnten Jahrhundert werden im allgemeinen – als Mittlerfigur gewissermaßen – einige Sätze gewidmet, aber die eigentliche Salonkultur, so scheint es, beginnt erst im ersten Drittel des siebzehnten Jahrhunderts.² Die folgenden Überlegungen setzen sich kritisch mit dieser Annahme, die sich zu einem Mythos zu verdichten droht, auseinander. Ohne die Bedeutung der *chambre bleue* noch ihrer *salonnière* herabsetzen zu wollen, geht es hier um die Anfänge des französischen Salons im sechzehnten Jahrhundert.

Auf diesem ›Krebstgang‹ in die Geschichte der Salonkultur werden genderspezifische Fragen aufgeworfen, denen das besondere Interesse dieses Beitrags gilt. In der Forschung herrscht Konsens über die besondere Rolle, die die Frauen in dieser gesellig-gesellschaftlichen Konstellation spielen, die wir heute als ›Salon‹ bezeichnen. Da es sich hierbei jedoch um ein besonders langlebiges sozio-kulturelles Phänomen handelt, ist die Rede von der Bedeutung ›der Frau‹ nicht ganz unproblematisch. Wie sehen die Spuren dieser weiblichen Suprematie konkret aus? Ist die Salonkultur von Anfang an mit der Aufwertung des Weiblichen verbunden? Antworten auf Fragen dieser Art soll ein Forschungsprojekt zu den frühen europäischen Salons liefern, aus dem dieser Beitrag einen ersten Ausschnitt vorstellt. Dabei werden die Möglichkeiten, die der Salon einer bestimmten Schicht von Frauen bietet, nicht grundsätzlich in Zweifel gezogen. Doch trägt die

1 Als *chambre bleue* wurde der Salon der Catherine de Vivonne, Marquise de Rambouillet (1588-1665), dessen Blütezeit in den Jahren zwischen 1620 und 1645 anzusetzen ist, deshalb bezeichnet, weil sie entgegen der Gepflogenheiten der Zeit die Wände des Raumes statt mit roten mit blauen Brokatstoffen verkleiden ließ.

2 Als exemplarisch darf hier der Artikel *Salon* von Joan DEJEAN im *New Oxford Companion to Literature in French* gelten: »The literary salon was not invented in 17th-c. France. A tradition of such gatherings had existed in Renaissance France and Italy. However, in Paris between 1610 and 1650 this tradition was redefined. [...] The first true salon was created at the Hôtel de Rambouillet [...].« (DEJEAN 1995, 737).

Fragestellung der Erkenntnis Rechnung, dass die Wahrnehmung von Geschlechterdifferenz historisch bedingt und an Performanz gebunden ist. Vor diesem Hintergrund bietet der Salon, der ohne seinen Aufführungscharakter nicht zu denken ist, einen umso geeigneteren Gegenstand einer Gender-Forschung, deren Erkenntnisinteresse verstärkt der Performativität kultureller und literarischer Phänomene gilt. In einem ersten Schritt muss jedoch eine grundlegende Frage, wenn auch nicht ein für alle Mal beantwortet, so doch zumindest gestellt werden: Was genau ist eigentlich ein ›Salon‹?

DER EUROPÄISCHE SALON ALS KULTURELLES ERFOLGSMODELL

»Die Renaissance ist die Wiege des Salons«, schreibt Valerian TORNIUS bereits im Jahre 1913 (TORNIUS 1913, 3). Die folgenden Höhepunkte dieser Kultur liegen unbestritten im Frankreich des siebzehnten und achtzehnten Jahrhunderts sowie im Deutschland »zwischen Aufklärung und Vormärz«, wo sich Namen wie Henriette Herz und Rahel Varnhagen mit dem »Kulturtypus der jüdischen Salondame« verbinden (vgl. SEIBERT 1993, 36-101). Mme de Staël, selbst Tochter einer *salonnière*, beschreibt im nostalgischen Rückblick die Salonkultur des *ancien régime* und verbindet im frühen neunzehnten Jahrhundert »Konversation und Literatur, Salonkultur und literarische Autorschaft, Weiblichkeit und Politik, französische Kultur und europäisches Denken« miteinander (WEHINGER 2002, 7). Im Frankreich der dritten Republik wird das Leben in den Salons mit brillanter Schärfe von Marcel Proust portraitiert. Und folgt man schließlich aktuellen Publikationen, so formiert sich die Salonkultur im Internet gerade wieder neu (vgl. SIMANOWSKY 1999, 345-369). Einmal abgesehen von der Begrifflichkeit – das Wort ›Salon‹ im Sinne des sozio-kulturellen Phänomens taucht erst gegen Ende des achtzehnten, Anfang des neunzehnten Jahrhunderts auf³ – haben wir es demnach mit einer Institution von beeindruckender Langlebigkeit zu tun. Selbst wenn man vorerst die neuen Medien der Gegenwart aus dem Spiel lässt, kann man sie über vier Jahrhunderte hinweg verfolgen. Aber – die Schwierigkeiten mit der exakten Bezeichnung weisen bereits

3 Nach dem *Grand Larousse de la langue française* wurde dieser Terminus von Germaine de Staël im Jahre 1807 eingeführt, nach dem *Trésor de la Langue Française* existiert er seit 1793. Jacqueline HELLEGOUARC'H weist darauf hin, dass er bereits 1783 von Louis-Sébastien Mercier im sechsten Band seiner *Tableau de Paris* verwendet wurde, um eine Gesellschaft zu beschreiben, wie sie hier Gegenstand der Untersuchung ist. Bis dahin findet man Bezeichnungen wie *assemblée*, *compagnie*, *société*, *cercle* für dieses Phänomen, wohingegen *salon* im etymologischen Sinne seit 1650 die Räumlichkeit an sich meinte (vgl. HELLEGOUARC'H 2001, 29). Zur deutschen Wort- und Begriffsgeschichte vgl. SEIBERT 1993, 8-24.

auf diese Frage hin – wie rechtfertigt sich die Rede von dem europäischen Salon als langlebiger *Institution*? Was ist ein ›Salon‹?

Die Definition dieser gesellschaftlichen Formation ist komplizierter als es auf den ersten Blick scheinen mag, und der Germanist Peter SEIBERT, auf dessen Definitionsversuche ich mich im Folgenden stütze, nimmt an, dass es gerade eine spezifische Vagheit sei, die für den Gegenstand konstitutiv ist (vgl. SEIBERT 1993, 3). Für SEIBERT müssen vor allem zwei Bedingungen erfüllt sein, damit von einem ›Salon‹ die Rede sein kann: Erstens muss ein gesellschaftlicher Rahmen gewährleistet sein, in dem Personen verschiedener Standesangehörigkeiten zu einer Verständigungsleistung animiert werden. In diesem Rahmen wird ein herrschaftsfreier Dialog gewährleistet, der dem ›Meisterdiskurs‹ – klerikaler oder monarchischer Provenienz – horizontale Kommunikationsstrukturen entgegensetzt.⁴ Zweitens muss es sich um einen gemischtgeschlechtlichen Geselligkeitstypus handeln, ein Merkmal, das eng mit einem weiteren Kriterium verbunden ist: Aus der Tatsache, dass den Frauen eine zentrale Rolle in dieser Kommunikationsform zukommt, ergibt sich, dass die Zusammenkünfte in einem Zwischenbereich von Öffentlichkeit und Privatsphäre angesiedelt sind.⁵ Außerdem zeichnet sich der Salon durch Periodizität und durch eine bestimmte Lokalität aus. Es handelt sich um ein Privathaus im urbanen Milieu, wobei eine temporäre Auslagerung aufs Land jedoch möglich ist. Die *conditio sine qua non* dieser Zusammenkünfte ist jedoch die Konversation. Sie ist zwar hochgradig codiert, aber auf Statuten und starre Regulative wird verzichtet, was wiederum zur Vagheit der Begrifflichkeit beiträgt.⁶

Die Langlebigkeit des Phänomens lässt vermuten, dass sich die Salons in ihrer spezifischen Situation des ›entre-deux‹ – zwischen öffentlicher und privater Sphäre, zwischen Code und individuellem Ausdruck, die Grenzen von Standes- und Geschlechtszugehörigkeit zumindest vordergründig suspendierend – nicht nur als sehr anpassungsfähig erwiesen haben, sondern

4 Der Historiker Antoine LILTI hat die These von dem herrschaftsfreien Diskurs in seiner fundierten und umfangreichen Studie über die französische Salonkultur des achtzehnten Jahrhunderts allerdings überzeugend widerlegt (LILTI 2005a), so dass dieser Punkt auch für die Salons anderer Epochen und Länder zu hinterfragen wäre.

5 Dieser Aspekt ist hinsichtlich einer epochenübergreifenden Definition von ›Salon‹ problematisch, da sich die Begriffe von ›Öffentlichkeit‹ und ›Privatheit‹ innerhalb des hier abgesteckten Zeitrahmens wandeln.

6 Mit SEIBERT konzentrieren sich diese Ausführungen zwar auf den Literarischen Salon, d.h. auf einen »Kommunikationsraum mit – zeitweiser – besonderer Affinität zur Literatur« (SEIBERT 1993, 7), doch steht auch diese Fokussierung literarischer Gesprächsinhalte nicht im Dienste einer Vereindeutigung des Kriteriums.

darüber hinaus einen privilegierten Ort für Epistemenwechsel darstellen. Konfligierende Konzepte finden hier einen Raum der Koexistenz, auch wenn und gerade weil der jeweilige Konflikt hier nicht ausgetragen wird.⁷ Das aus dieser Funktion resultierende Erkenntnisinteresse für die Gender-Forschung liegt auf der Hand, da Geschlechterentwürfe zu den wichtigsten historisch wandelbaren Konzepten zählen, die hier verhandelt werden können. Den frühen Entwicklungen der Salonkultur gebührt vor diesem Hintergrund ein besonderes Interesse, auch wenn sich die Dinge komplizierter verhalten dürften, als es in folgender euphorisch-apodiktischen Formulierung des bereits erwähnten Valerian TORNIUS den Anschein hat: »Natürlich versucht es die Frau, sich besonders dort hervorzutun, wo sie das meiste Anrecht dazu besitzt, wo es ihr verhältnismäßig am leichtesten fällt – im Bereich des Salons. Nun [in der Renaissance; S.B.] tritt sie in den Mittelpunkt des geselligen Lebens, das sie bald fast unbeschränkt beherrscht« (TORNIUS 1918, 7).

DER FRANZÖSISCHE SALON DES SECHZEHNTEN JAHRHUNDERTS: EIN FORSCHUNGSDESIDERAT

In seinem Überblick über die europäische Salonkultur beruft sich Peter SEIBERT auf das Diktum von der Renaissance als »Wiege des Salons« und stellt die These auf, der Salon sei »Reflex und Stimulans der mit der Neuformierung repräsentativer Öffentlichkeit in Gang gesetzten und sie bedingenden soziokulturellen Umstrukturierungen«, die nach Jürgen HABERMAS im frühkapitalistischen Oberitalien ihren Ausgang nehmen (SEIBERT 1993, 26). Der Rückgriff auf die habermas'sche Terminologie macht allerdings deutlich, dass aufgrund der historisch wandelbaren Konzepte von ›Öffentlichkeit‹ und ›Privatheit‹ die Zusammenhänge zwischen der frühen Salonkultur und ihrer Ausprägung im bürgerlichen Zeitalter sorgfältig herausgearbeitet werden müssen.⁸ Obgleich es zur Bestätigung dieser These

7 Eine zentrale Rolle spielt in diesem Zusammenhang die Sprache: *Politesse* und *galanterie* dienen dazu, Differenzen zwar nicht auszuräumen, aber erträglich zu machen: »La politesse et l'amabilité de ces aristocrates entretiennent une fiction d'égalité qui ne dissipe pas les différences de statut mais les rend supportables.« (LILTI 2005b, 420).

8 Diesen Anspruch kann SEIBERT im Rahmen seiner kursorischen Übersicht natürlich nicht einlösen, aber sein Rückgriff auf HABERMAS erscheint dennoch an manchen Stellen problematisch, da nicht ganz klar wird, was Seibert mit dem Begriff der »repräsentativen Öffentlichkeit« verbindet. Der Leser gewinnt mitunter den Eindruck, damit solle gerade der neue, bürgerliche Typus von Öffentlichkeit bezeichnet werden, da SEIBERT auf die Koinzidenz von Strukturwandel und Salonkultur abhebt (vgl. SEIBERT 1993, 25-26). Nach HABERMAS ist es jedoch gerade der Typus der

also sicherlich noch einiger Forschungsarbeit bedarf, kommt ihr doch der Verdienst zu, den allzu starren Blick auf die *chambre bleue* zu weiten. Eine Neuorientierung der Forschung scheint insbesondere im französischen Kontext wünschenswert, wo im Schatten des *Hôtel de Rambouillet* mit den Salons des sechzehnten Jahrhunderts ein notwendiges Bindeglied zwischen der italienischen Renaissance und dem *grand siècle* zu verschwinden droht.

Schlägt man in deutschen Konversationslexika wie dem Brockhaus oder Meyers *enzyklopädischem Lexikon* unter ›Salon‹ nach, so stößt man zunächst auf die Schriftstellerin Louise Labé, deren Salon exemplarisch für das Frankreich des sechzehnten Jahrhunderts sei.

Salon: [...] Die ersten S.s. dieser Art wurden in Frankreich bereits in der 2. Hälfte des 16. Jh. geführt (S. der Louise Labé; École lyonnaise), jedoch erst nach den Religionskriegen im 17. Jh. und mit der Entwicklung der Stadt Paris als polit. und geistiges Zentrum entstanden die berühmten frz. Salons. [...] ⁹

Dieser Verweis ist irreführend, da man aufgrund des bekannten Namens der Autorin annehmen könnte, ¹⁰ ihr Salon sei ein ebenso bekanntes und erforschtes Gebiet. Beschäftigt man sich jedoch näher mit der Forschungslage, so sucht man nach konkreten Spuren insbesondere dieses Salons bislang vergebens. Andere *salonnières* finden immerhin als Vorläufer Erwähnung oder dienen schemenhaft der Abgrenzung gegenüber der *chambre bleue*. ¹¹ Mit Louis Clark KEATING könnte man annehmen, dass sich hier die letzten Ausläufer einer Tradition niederschlagen, die seit Boileau und Voltaire das sechzehnte gegenüber dem siebzehnten Jahrhundert gering schätzt (vgl. KEATING 1941, 3). Erst in jüngster Zeit hat Margarete ZIM-

»repräsentativen Öffentlichkeit«, der nach und nach durch die »bürgerliche Öffentlichkeit« ersetzt wird. Allerdings stimmt SEIBERTS Argumentation dort wieder mit seinem begrifflichen Instrumentarium überein, wo er statt von der »Entstehung« der repräsentativen Öffentlichkeit von deren »Neuformierung« spricht (vgl. SEIBERT 1993, 26), die nach HABERMAS durch das Zusammentreffen von alter Ordnung und Humanismus in der Renaissance zu beobachten ist, ohne dass in diesem Moment allerdings bereits von einem Strukturwandel die Rede sein kann: »Neu formiert sich die repräsentative Öffentlichkeit, von der stadtdansässigen Adelskultur des frühkapitalistischen Oberitalien ausgehend, zuerst in Florenz, dann auch in Paris und London. Gerade in der Assimilation der mit dem Humanismus schon beginnenden bürgerlichen Kultur bewährt sich allerdings ihre Kraft [...]« (HABERMAS 1990, 63).

9 Meyers Grosses Universal Lexikon. Bd. 12, Mannheim 1984, 212.

10 Louise Labé ist eine der prominentesten Vertreterinnen des sogenannten *école lyonnaise*, der vor allem für seine petrarkistische Liebeslyrik in der Mitte des sechzehnten Jahrhunderts bekannt ist.

11 Benedetta Craveri erwähnt beispielsweise die *salonnières* Madame d'Auchy und Madame des Loges, in deren Salons Malherbe verkehrte (vgl. Craveri 2002, 17).

MERMANN der frühen französischen Salonkultur ein eigenes Kapitel ihrer Literaturgeschichte gewidmet und damit das bisherigen Standardwerk KEATINGS, das aus dem Jahre 1941 stammt, um eine aktuelle Gesamtdarstellung ergänzt (vgl. ZIMMERMANN 2005, 113-123).

Andererseits ist auf der Grundlage der Definition von SEIBERT die Frage durchaus berechtigt, inwiefern der herrschaftsfreie Dialog, die horizontalen Kommunikationsstrukturen in einer Gesellschaft gewährleistet sind, die sich weitgehend auf den Fürstenhof bezieht. So lässt zum Beispiel Benedetta Craveri das von ihr proklamierte Zeitalter der Konversation mit dem Rückzug der Marquise de Rambouillet vom Fürstenhof in ihre Privatgemächer beginnen, wo sich die Geselligkeit der berühmten *chambre bleue* entfalten wird:

Quand Madame de Rambouillet décida d'ouvrir les portes de son hôtel à quelques habitués, elle le fit par aversion pour la cour, ce qui était une nouveauté. La marquise, que rebutaient les réceptions royales du Louvre, avait abandonné le poste qui revenait à son rang dans les charges publiques pour se retirer dans un espace privé. (Craveri 2002, 17)¹²

Im Gegensatz hierzu grenzen sich die *salonniers* und *salonnières* des sechzehnten Jahrhunderts nicht ausdrücklich von den Monarchen ab. Obgleich man im sechzehnten Jahrhundert zwischen hofnäheren und hoffernerer Salons unterscheiden muss, bleibt der Unterschied ein gradueller.¹³ Dennoch werden auch hier die grundsätzlichen Forderungen der hier vorgeschlagenen Definition erfüllt: Der Herrschaftsmonolog wird durch einen Geschlechterdialog ersetzt und räumlich von einem Ort der monarchischen Repräsentation in ein Privathaus verlagert. Das sogenannte *cabinet*,¹⁴ das den herrschaftlichen Empfangssaal ablöst, erweist sich als ein Raum, der dem kulturellen Wirken von Frauen besonders angemessen ist, »denn als *salonnière* oder als deren Freundinnen brauchen sie nicht den geschützten Innenraum eines Hauses zu verlassen« (ZIMMERMANN 2005, 113).

12 Als sich Madame de Rambouillet dazu entschloss, die Pforten ihres Hauses für einige Salongänger zu öffnen, tat sie dies aus einer Aversion gegenüber dem Hof heraus. Die Marquise, der die königlichen Empfänge im Louvre zuwider waren, hatte den Posten aufgegeben, den sie ihrem Stand entsprechend in den öffentlichen Rängen bekleidete, um sich in den privaten Raum zurückzuziehen (Übersetzung S.B.).

13 Ich danke Margarete ZIMMERMANN für diesen Hinweis. Die Differenzierung zwischen ›hofnah‹ und ›hoffern‹ spiegelt sich auch in der entsprechenden Unterteilung KEATINGS, der der »society in the entourage of the court« ein eigenes Kapitel vorbehält (vgl. KEATING 1941).

14 Zum Begriff des *cabinet* siehe ZIMMERMANN 2005, 113.

Bleibt die Frage, ob und inwiefern ›frau‹ in diesen Räumen auch als ›Frau‹ wahrgenommen wird. Es sind vor allem die hocharistokratischen Salons, in denen die Nähe zum königlichen Hof besonders ausgeprägt ist, die Anlass zu der Vermutung geben, dass die Bedeutung von *class* hier die Bedeutung von *gender* dominiert. Die Standesunterschiede zwischen Salongänger und Gastgeberin lassen die Konstruktion und die Wahrnehmung von Geschlechterdifferenz in den Hintergrund treten. Repräsentieren die Frauen in dieser gemischtgeschlechtlichen Geselligkeitsformation also gar nicht ihr Geschlecht, sondern werden als Repräsentantinnen der Macht wahrgenommen?

DER ›GRÜNE SALON‹ DER CLAUDE-CATHERINE DE CLERMONT, MARECHALE DE RETZ

In letzter Zeit hat vor allem die *salonnière* Claude-Catherine de Clermont, Maréchale de Retz, – »eine der gebildetsten (und übrigens auch reichsten) Frauen ihrer Zeit« (ZIMMERMANN 2005, 117) – das Interesse der Salonforschung auf sich gezogen.¹⁵ In den siebziger Jahren des sechzehnten Jahrhunderts wurde ihr Salon von allen bedeutenden Dichtern aufgesucht.¹⁶ Vor allem versammelt sich hier die zweite Generation der Pléiade, und man nimmt an, dass Ronsard bei ihr auf seine Hélène traf, die er in seinen späten Sonetten verewigt.¹⁷ Ein Grund für die große Beliebtheit des ›grünen Salons‹¹⁸ war sicherlich die außergewöhnliche Erscheinung der *salonnière*, die in den Quellen als ausnehmend schön und geistreich beschrieben wird (vgl. LAVAUD 1936, 76-79; POMMEROL 1953, 206-212; WINN / ROUGET 2004, 8-16). Sie beherrschte fließend Griechisch, Latein und Italienisch, und man pries ihre Gedichte und Reden. Dass es sich hier nicht nur um die damals übliche Formel des Frauenlobes gehandelt haben wird, lässt ihre bezeugte Anwesenheit in der *Académie du Palais* vermuten, in der der König – Henri III – mit humanistisch gebildeten Dichtern und Denkern,

15 Die zeigt vor allem eine rezente Publikation ihres »Album de Poésie« (Clermont 2004), von der noch die Rede sein wird. Zu Claude-Catherine de Clermont und ihrem Salon siehe außerdem: ZIMMERMANN 2005, 117-121; LAVAUD 1936, 72-107; KEATING 1936, 103-125; POMMEROL 1953, 195-218; BALMAS 1962, 430-488.

16 Vgl. ZIMMERMANN 2005, 118: »Insgesamt gibt es ab etwa 1550 keine maßgebliche Dichterschule, deren Mitglieder nicht mit dem Retzschen Salon verbunden gewesen wären.«

17 Hélène de Surgères ist die ›Muse‹ der *Sonnets pour Hélène*. Sie gehörte zu dem Kreis enger Vertrauter um Catherine de Clermont (vgl. WINN / ROUGET 2004, 22; LAVAUD 1936, 74).

18 So der Name, den die Forschung diesem »cabinet enrichy de verdure« (vgl. LAVAUD 1936, 86) gegeben hat.

darunter auch einige Frauen, zusammenkam (vgl. POMMEROL 1953, 206-207; WINN / ROUGET 2004, 12; ZIMMERMANN 2005, 122). Sie gehörte zu dem auserwählten Kreis der Hofdamen um Catherine de Medici, war eine jener »grandes dames de la cour de Catherine«, die Evelyne BERRIOT-SALVADORE in ihrer Studie über die Frauentypen in der französischen Renaissance in die Kategorie »le type de la sçavante« einordnet (BERRIOT-SALVADORE 1990, 374). La Croix du Maine widmet ihr in seiner Bibliothek einen eigenen Eintrag:

Cette dame mérite d'être mise au rang des plus doctes et mieux versées, tant en la poësie et art oratoire, qu'en philosophie, mathématique, histoire et autres sciences, desquelles elle sçait bien faire son profit entre tous ceux qu'elle sent dignes de ces doctes discours. Elle n'a encore rien mis en lumière de ses œuvres et compositions (zitiert nach LAVAUD 1936, 77).¹⁹

Auch wenn sich Catherine de Clermont zum Zeitpunkt der Bibliographie offenbar noch nicht dazu entschließen konnte, ihre Gedanken in Buchform zu publizieren, besitzen wir heute ein kostbares schriftliches Zeugnis ihrer Salontätigkeit, die man in einer Zeit, in der sich die Schriftlichkeit gegenüber der Mündlichkeit gerade erst durchzusetzen beginnt, als eine Art Gesamtkunstwerk begreifen darf. Von diesem vielstimmigen Werk, das wir nur über sekundäre Quellen rekonstruieren können, zeugt ein so genanntes »Salonalbum«.²⁰ Es handelt sich dabei um eine Sammlung von Texten, hauptsächlich Widmungsgedichte zu verschiedenen Anlässen und in mehreren Sprachen. Diese wurden von unterschiedlichen Schreibern, die jedoch nicht mit den Autoren oder Autorinnen identisch sind, in ein sorgfältig in

19 Diese Dame verdient es, in den Rang der gelehrtesten und sowohl in der Lyrik als auch in der Redekunst, in der Philosophie, Mathematik, Geschichte und anderen Künste am besten geschulten Frauen aufgenommen zu werden; eben jener Künste, von denen sie so gut zu profitieren weiß im Kreise jener Menschen, die sie ihrer gelehrten Reden für würdig erachtet. Sie hat von ihren Werken und Kompositionen noch nichts enthüllt (Übersetzung S.B.).

20 Der Begriff stammt von Margarete ZIMMERMANN (2005, 118) und wird hier dem Ausdruck »Poesiealbum«, der im Deutschen im Unterschied zum französischen Ausdruck *album de poésie* konnotiert ist, vorgezogen. Eine Abschrift des Albums der Catherine de Clermont war lange Zeit nur in der *Bibliothèque nationale de France* einsehbar, und es ist der Verdienst der bereits erwähnten rezenten Edition von Colette WINN und François ROUGET, dass dieses für die Salonforschung höchst bedeutsame Dokument nun einer breiteren Öffentlichkeit zugänglich ist. Wie ZIMMERMANN an anderer Stelle ausführt, handelt es sich bei den Salonalben um eine den Freundschaftsalben verwandte Gattung, die eine der wichtigsten Quellen zur Rekonstruktion der Salonaktivitäten im sechzehnten Jahrhundert darstellen (vgl. ZIMMERMANN 2006).

Leder gebundenes Buch übertragen, dessen Einband die Initialen der Maréchale de Retz – CC für Catherine de Clermont – zieren. Da die *salonnière* als Eigentümerin dieses Buches identifiziert werden kann, wird davon ausgegangen, dass die Gedichte von ihr selbst ausgewählt und von ihren Sekretären abgeschrieben wurden. Doch von welcher Vorlage wurden sie abgeschrieben? Entwarfen die Dichter und Dichterinnen, die sich im ›grünen Salon‹ oder in dem Schloss von Noisy, wo sich die Gesellschaft manchmal aufs Land zurückzog, mit Gelegenheitsdichtung unterhielten, ihre Texte zunächst auf einem Stück Papier, das ihnen beim Vortrag als Gedächtnisstütze diente? Oder bat die Maréchale jene Gäste, deren Vortrag ihr am besten gefallen hatte, nachträglich um eine schriftliche Version, die sie dann in ihr Album schreiben ließ? Sind einige der Gedichte gar von ihr selbst verfasst worden? Nach welchen Kriterien wählte sie aus? Einige dieser Fragen werden sich wohl nicht mehr beantworten lassen, was als symptomatisch für die Beschäftigung mit der Salonkultur jener Epochen gelten darf, in denen an Simultanaufzeichnung nicht zu denken war. So können wir im Falle dieses Salonalbums weder genau sagen, wie und wann es entstanden ist,²¹ noch kennen wir in allen Fällen den Namen des Autors oder der Autorin eines Textes.²² Obgleich es natürlich die Aufgabe und das Verdienst der Wissenschaft ist, Fragen der Datierung und der Zuschreibung zu beantworten, lässt sich die Bedeutung dieses Buches jedoch nicht allein daran bemessen, wer sich an seiner Entstehung beteiligt hat und wann genau diese anzusetzen ist. Aus Sicht der Salonforschung stoßen wir hier darüber hinaus auf ein konkretes Beispiel jener Vagheit, die nach SEIBERT konstitutiv für die Salonkultur ist. Dieses ›entre-deux‹ liegt diesmal zwischen dem performativen Charakter des Salons und dem Versuch, dieses ›Gesamtkunstwerk‹ schriftlich zu fixieren.²³ So lässt sich beispielsweise in

21 Die Ansichten gehen in diesem Punkt auseinander: Während LAVAUD die Entstehung des Albums auf das Jahr 1575 datiert (LAVAUD 1936, 83), sind die Herausgeber der Edition von 2004 vorsichtiger. Zu Recht weisen sie angesichts seines heterogenen Charakters auf die Gefahr hin, verschiedene Aspekte miteinander zu vermischen: die Entstehung der Texte, ihrer Abschrift und ihrer Zusammenführung zu einem Album (vgl. WINN / ROUGET 2004, 29).

22 In der Tat wurde das Album lange Zeit wie ein ›Steinbruch‹ ausgebeutet, indem die jeweilige Forschung der nachweislich an diesem Werk mitwirkenden Autoren (Amadis Jamyn, Philippe Desportes, Etienne Jodelle) einzelne Stücke für sich reklamierte (vgl. WINN / ROUGET 2004, 31; LAVAUD 1936, 93ff.).

23 In diesem Zwischenraum von Mündlichkeit und Schriftlichkeit spiegelt sich der zeitgenössische Literaturbegriff insgesamt, der noch nicht auf den geschriebenen, bzw. veröffentlichten Text festgelegt werden kann. Das zeigen zum Beispiel die divergenten Auffassungen der zeitgenössischen Bibliographen La Croix du Maine und

der Vielstimmigkeit dieses Albums bereits eine Ästhetik der *varietas* erkennen, eine Vorliebe für das *divertissement* und die *négligence*, die für die Literatur der Salonkultur im siebzehnten Jahrhundert charakteristisch ist.²⁴ Und lässt sich nicht das dialogische Prinzip, das dem Widmungsgedicht zugrunde liegt und das sich in diesen Texten vor allem an die petrarkistische Tradition anlehnt, als Ausdruck jener horizontalen Kommunikationsstrukturen interpretieren, die nach SEIBERT maßgeblich für den Salonbegriff sind? An dieser Stelle gilt es allerdings einzuhaken und keine voreiligen Schlüsse zu ziehen. Anhand von zwei Gedichten aus dem Album der Maréchale de Retz, deren gute Verbindungen zum Königshof zu dem Erfolg ihres Salons beigetragen haben dürften, soll abschließend noch einmal cursorisch die Frage erörtert werden, wen oder was die Frauen in dieser frühen Salonkultur eigentlich repräsentieren.

PETRARKISMUS UND HERRSCHERLOB IM SALONALBUM DER MARÉCHALE DE RETZ

Neben der Tatsache, dass Catherine de Clermont selbst einer hochadeligen Familie entstammt und zeitweilig zum direkten Gefolge der Königinmutter gehörte (vgl. POMMEROL 1953, 196), weisen auch Einzelheiten aus der Biographie ihres zweiten Ehemannes, Albert de Gondi, auf die enge Verbindung zwischen Salon und Hof hin: So handelte er beispielsweise 1570 im königlichen Auftrag die Ehe zwischen Charles IX und Elisabeth d'Autriche aus und repräsentierte den König bei der Hochzeit, die in dessen Abwesenheit in Speyer stattfand (vgl. LAVAUD 1936, 75). Selbst wenn der aus einer italienischen Bankiersfamilie stammende Gondi erst über seine Verbindung mit Catherine zum Maréchal de Retz aufsteigen konnte,²⁵ war seine Stellung am Hofe der Valois dem gesellschaftlichen Erfolg des Salons förderlich. Die Nähe zum Königshaus schlägt sich überdies in dem Album nieder: Neben Widmungsgedichten an die *salonnière* und ihren Ehemann finden sich hier Gedichte an Charles IX und Henri III, deren Regierungszeiten sich mit den Aktivitäten des ›grünen Salons‹ überschneiden.

Du Verdier: Während letzterer in seine ›Bibliothek‹ nur Personen aufnimmt, die nachweislich Texte produziert haben, ist La Croix du Maine bestrebt, ein kulturelles Bild seiner Epoche unter Berücksichtigung der schriftlich nicht notwendigerweise fixierten Konversationskunst zu entwerfen (vgl. BERRIOT-SALVADORE 1990, 365).

24 Vgl. WINN / ROUGET 2004, 30. Zur Salonästhetik des siebzehnten Jahrhunderts siehe BAADER 1986.

25 So bringt sie z. B. die Ländereien von Retz aus ihrer ersten Ehe in die zweite ein (vgl. LAVAUD 1936, 75) und er steigt über diese Ehe in die höchsten Kreise der französischen Aristokratie auf (vgl. POMMEROL 1953, 195).

Das Herrscherlob tritt allerdings rein quantitativ hinter das Frauenlob im petrarkistischen Stil zurück. So orientiert sich der überwiegende Teil der Texte deutlich an dem Modell dieser Liebeslyrik, das in jenen Jahren in Frankreich gerade wieder in Mode kommt. Schon die erste Generation französischer Petrarkisten huldigten einer ›Délie‹ oder ›Olive‹ auf die gleiche Weise wie Petrarca einst seiner Laura: Der Name der Geliebten wird zum Symbol und zum Mittelpunkt eines komplexen Verweissystems, das – vermittelt über die italienischen Petrarkisten – in Frankreich von Anfang an deutlich neuplatonische Züge trägt.²⁶ Die neuplatonische Tendenz, die in der Liebe zuallererst eine geistige Kraft sieht, findet sich in der zweiten petrarkistischen Mode im ausgehenden sechzehnten Jahrhundert ebenfalls wieder, auch wenn hier das komplexe philosophische System eines Marsilio Ficino auf einige wenige Motive reduziert erscheint. Vom spirituellen Potential des Eros verlagert sich der Akzent auf die geistigen (sprachlichen) Fähigkeiten der Geliebten, die gepriesen werden und auf den Liebenden eine ähnlich Wirkung haben, wie auf Petrarca das blonde Haar und die Alabasterhaut der (stummen) Laura. Für die Dichter, die den ›grünen Salon‹ besuchen, eignet sich darüber hinaus insbesondere der Name der Maréchale de Retz hervorragend zum Spiel mit der fatalen Attraktivität: Die lautliche Nähe von Retz zu *rets* – also zu den Netzen, die man zur Jagd verwendet – wird zum Beispiel in folgendem Gedicht genutzt, in dem das lyrische Ich der besonderen Klugheit der *salonnière*, die hier unter dem Pseudonym der Dictynna angesprochen wird, ›ins Netz gegangen‹ zu sein scheint:

A Madame la Maréchale de Retz

Chaste Dictyne, abandonne les Rets
Que tu souloys aux seules bestes tendre,
Sans plus hanter les monts et les forests,
Tu as ailleurs que chasser et que prendre.

Laisse à ton frere et la trousse et les traicts
Puisque ta seur, qui eut l'heur de descendre
Du chef divin, t'as pourveu des attraicts,
Qui tous les coeurs esclaves peuvent rendre.

Entre lesquels le mien pris et donté
S'incline à toy, souffre par ta bonté
Qu'en te servant estre tien il mérite.

26 Zu den petrarkistischen Anfängen in Frankreich siehe: *Littérature française du XVIe siècle*. Hg. von Frank Lestringant, Josiane Rieu, Alexandre Tarrête. Paris 2000. 140ff.

Ainsi tousjours sois tu l'ame et le coeur
 De ceste Perle esleuë, et rare fleur,
 Ores unique au monde, Marguerite.
 (Clermont 2004, 103)²⁷

Die Gepflogenheit im ›grünen Salon‹, den angesprochenen Damen Kunstnamen zu verleihen – neben der Dictynna finden sich eine Erye/Eryce, eine Pistère, eine Imerée, Statyre, Scaride, Fysée, Sigifile, Callitée –, weist bereits auf das siebzehnten Jahrhunderts voraus, wo das Spiel mit den Pseudonymen zu den wichtigsten Merkmalen der Salonkultur zählt.²⁸ Zugleich erinnert die mythologische Herkunft vieler Salonnamen aber auch an das symbolische Verweissystem, das Petrarca aus dem Namen seiner Geliebten entwickelt hat. Im Falle der Dictynna ist dieser Bezug besonders deutlich: Petrarca's Laura verbindet sich über die klanglichen Qualitäten des Wortes sowohl mit dem Lorbeer als auch mit dem Gold. Der Lorbeer des Dichters und das Gold der Sonne verweisen außerdem auf Apollon, den Sonnengott und Beschützer der Dichtkunst, dessen Liebe einst die Nymphe Daphne in einen Lorbeerstrauch verwandelte (vgl. FRIEDRICH 1964, 196ff.). Apollon wiederum ist der Bruder der Diana, der Göttin der Jagd, zu deren Schwestern eben jene Dictynna gehört, als die Catherine de Clermont in dem oben zitierten Gedicht angesprochen wird. Das Paradigma der Jagd wird also sowohl über die klanglichen Qualitäten der Besitztümer der Maréchale de Retz als auch über ihren Kunstnamen aufgerufen: Der anonyme Verehrer fordert die Angesprochene auf, die Netze, mit denen sie für gewöhnlich Tieren einfängt, ihrem Bruder Apollon zu überlassen, da sie von ihrer Schwester mit weitaus subtileren Gaben ausgestattet wurde, Beute zu machen. Mit dieser Schwester ist nun allerdings nicht – wie zunächst zu vermuten steht – Diana, die Zwillingschwester des Apollon, gemeint, sondern Minerva, die aus dem Kopf des Göttervaters Zeus geboren wurde.

27 Keusche Dictynna, laß die Netze, / die du gewöhnlich den Tieren stellst, / und durchstreife nicht länger die Berge und Wälder; / du hast andernorts zu jagen und zu fangen. // Überlasse deinem Bruder Köcher und Pfeile, / denn dich hat deine Schwester, die das Glück hatte, / dem göttlichen Haupt entstiegen zu sein, mit Reizen ausgestattet, / die alle Herzen zu Sklaven machen. // Das meine, das sich darin hat fangen und zähmen lassen, / verneigt sich vor dir und erduldet durch deine Güte, / dir dienend es zu verdienen das deine zu sein. // Mögest du immer die Seele und das Herz / dieser auserwählten Perle, dieser seltenen Blume sein, / dieser Margerite, die heute einzigartig auf dieser Welt ist. (Übersetzung S.B.).

28 Zum Verfahren der fiktionalen Verschlüsselung und zu der Mode chiffrierter Portraits und Erzählungen vgl. BAADER 1985, 69ff.

Mit dieser ›Kopfgeburt‹ werden metonymisch zugleich die Gaben näher bestimmt, von denen Dictynna auf ihrer Jagd nach Menschenherzen Gebrauch machen soll: Weniger von ihrer äußeren Schönheit ist hier die Rede als von ihren geistigen Fähigkeiten. Nachdem sich der Gefangene dieser eigentümlichen Netze in der dritten Strophe mit einer ebenso galanten wie rhetorischen Wendung als würdiger Diener seiner Herrin empfohlen hat,²⁹ scheint er in den letzten Versen auf ein völlig neues Thema zu sprechen zu kommen: Als habe er die Qualitäten seiner Verehrten noch nicht ausreichend geschildert, nennt er sie das Herz und die Seele einer erlesenen Perle, einer höchst seltenen Blume. Da sowohl die Perle als auch die Blume synonym, bzw. metonymisch für jene ›Marguerite‹ verwendet werden, die am Ende des Sonetts beim Namen genannt wird, handelt es sich bei dieser Strophe in erster Linie um ein Wortspiel. Zugleich ist damit jedoch Marguerite de Valois gemeint, die der *salonnière* sehr verbunden war und die an dieser Stelle in ihrer Funktion als Mitglied des königlichen Hauses – als Tochter der Catherine de Medici und Schwester von Henri III – aufgerufen, bzw. angesprochen wird. Denn obgleich hier kein ausdrücklicher Adressatenwechsel vorliegt, hat der Leser am Ende doch den Eindruck, dieses Sonett sei mindestens ebenso sehr an Marguerite gerichtet wie an Dictynna. Repräsentieren beide Frauen in diesem Widmungsgedicht also vor allem ihr Geschlecht oder eher ihre ständische Überlegenheit? Für Letzteres spricht, dass im Text selbst weder die ›[c]haste Dictyne‹ noch ›Marguerite‹ mit weiblichen Attributen ausgestattet werden. Diese Huldigung gilt ihrem Intellekt, eine Eigenschaft, die per se weder dem einen noch dem anderen Geschlecht zugeordnet werden kann, auch wenn am Ende des sechzehnten Jahrhunderts – im Zuge der immer noch virulenten *Querelle des Femmes* – die Preisung der intellektuellen Fähigkeiten der Frau kein Novum mehr ist.³⁰ In diesem Gedicht spielt Amor, trotz der Netze, in denen sich das Herz des lyrischen Ich verfangen hat, eine auffallend untergeordnete Rolle, der körperliche Aspekt der Liebe wird völlig ausgeblendet. Obwohl er sich an ein lyrisches Modell anlehnt, in dem traditionellerweise ein Mann eine Frau liebt, handelt dieser Text von keinem spezifisch männlichen Begehren, das andere Geschlecht steht nicht im Vordergrund. Den Frauen, um die es hier geht, wird zwar gehuldt, indem sie als ›ausgezeichnete‹ Wesen beschrieben werden (*Perle esleuë, et rare*

29 In dieser paradoxen Konstellation des Gefangenen, der nicht seine Freiheit ersehnt, sondern im Gegenteil sich nichts sehnlicher wünscht, als in seinem Gefängnis zu verweilen und der Herrin als Sklave zu dienen, wird der Bezug zum petrarkistischen System besonders deutlich.

30 Zur *Querelle des Femmes* siehe: BOCK / ZIMMERMANN (Hgg.) 1997.

fleur, Ores unique au monde). Ihre Qualitäten weisen sie jedoch nicht unbedingt als hervorragende *Frauen* aus. ›Ausgezeichnet‹ scheinen sie vielmehr im absoluten Sinne zu sein, der sich am ehesten durch ihre Standeszugehörigkeit erklären lässt. Der anonyme Dichter wendet sich hier insbesondere an die herrschaftlichen Vertreterinnen ihres Standes und damit an seine Mäzeninnen.

Kann man diese Tendenz auch in anderen Salons des sechzehnten Jahrhunderts beobachten, und lässt sich somit die These von Peter SEIBERT halten, dass in dieser Zeit das Frauenlob dem Herrscherlob als Feigenblatt diene?³¹ Entpuppt sich die Sichtbarkeit der Frauen im Salon als Sichtschutz für hierarchische Abhängigkeiten? Um in dieser Frage zu gesicherten Erkenntnissen zu gelangen, bedarf es weiterer Untersuchungen – auch anderer Salonalben. Dennoch soll anhand eines zweiten Gedichtes die Genthese umrissen werden, die allerdings nicht die Frau, der von einem Mann gehuldigt wird, in den Mittelpunkt rückt, sondern die Freundschaft zwischen zwei Frauen. Anders ausgedrückt: Nicht über die gegengeschlechtliche *Differenz*, sondern vielmehr durch gleichgeschlechtliche *Addition* erhält der weibliche Teil des ›grünen Salons‹ eine Stimme, der hier abschließend Gehör verschafft werden soll:

Sonnet a Madamoyselle de Torigny

Soit que ton bon Esprit m'atire à son amour,
Ou les vertuz qui font près de toy residence,
Je t'ayme, Torigny, et sans toy je ne pense
Que mon cueur ennuyé puisse vivre ung seul jour.

Ces bracelets si fort ne serrent autour
La blancheur de tes bras, comme notre aliance
Joinct noz deux cueurs en un d'une telle constance
Que plus grande amitié n'y peut faire sejour.

Nous entr'aymons si fort que, si l'une est absente,
L'autre n'a rien qu'ennuyz, et quand elle est presente,
Ce ne sont que souris, que liesse, et bonheur:

Aussi c'est bien raison veu la grandeur extremesme
De ton gentil esprit qu'extremement je t'ayme

31 Auch wenn dies nach SEIBERT weibliche Emanzipation nicht ausschließt, sondern letztlich begünstigt haben mag: »Die Abhängigkeiten, die aus dem Mäzenatentum resultierten, konnten so als Interdependenzen, welche auf dem Geschlechterverhältnis basierten, uminterpretiert und akzeptiert werden. Dabei handelt es sich nicht nur um eine Camouflage bestehender Abhängigkeiten, die Geschlechterbeziehung gewann durchaus eine auf Literatur und Kunst ausstrahlende Eigenwertigkeit.« (vgl. SEIBERT 1993, 27).

Et que ton amitié soit de pareille ardeur.
(Clermont 2004, 69-70)³²

Wahrscheinlich handelt es sich bei jener ›Madamoyselle de Torigny‹ um eine der Hofdamen der Marguerite de Valois, so dass der begründete Verdacht besteht, letztere könne die Verse selbst geschrieben haben (vgl. ZIMMERMANN 2005, 119).³³ Das Gedicht orientiert sich ebenso wie das vorige Sonett am petrarkistischen Stil und beschwört die Freundschaft der Angesprochenen mit einer Stimme, die diesmal allerdings deutlich als weiblich markiert ist (*Nous entr'aymons si fort que, si l'une est absente*). Auch fällt abermals die Betonung der intellektuellen Fähigkeiten auf, die neben den Tugenden der Angesprochenen die Liebe der Freundin entfacht haben. Der starke Schmerz, den die Abwesenheit der anderen hervorruft, lässt an das Paradigma des im Leben erlittenen Todes denken, das in der petrarkistischen Liebeslyrik neuplatonisches Gedankengut widerspiegelt: Die Seele des Liebenden, die ihren eigenen Körper beim Anblick des anderen verlässt, kann nur überleben, wenn das Gegenüber ihr seinen Körper zur Verfügung stellt, d.h. wenn das Liebesverhältnis reziprok ist (vgl. FRIEDRICH 1964, 286). Geschieht dies nicht, findet die Seele also keine neue Heimstatt, so gleicht der Zustand des Liebenden demjenigen eines Toten – ein Körper ohne Seele –, ohne dass er jedoch dessen Frieden zu finden vermag, da die Liebe weiterhin an ihm zehrt. Ein weiteres Merkmal, durch das in diesem Gedicht die Freundschaft in die Nähe der Liebe gerückt wird, ist der Vergleich der Zusammengehörigkeit der beiden Frauen mit den Armbändern, die eng um die Arme der Freundin gelegt sind. Dem Bild ihrer weißen Haut, um die sich der Schmuck schlingt, so dass ihre Zartheit noch betont wird, eignet eine Sinnlichkeit, die über das petrarkistische Zitat hinauszugehen scheint. Der Körper, in dem der an prominenter Stelle an-

32 Mag sein, daß Dein vorzüglicher Geist mich ihn lieben heißt, / Oder die Tugenden, die in Deiner Nähe ihre Bleibe haben: / Ich liebe Dich, Torigny, und ohne Dich könnte, so glaube ich, / Mein trauriges Herz keinen einzigen Tag leben. // Diese Armbänder umschlingen nicht so fest / Das Weiß Deiner Arme, wie unsere Verbindung / Unser beider Herzen so beständig vereint, / Daß dort keine stärkere Freundschaft ihre Bleibe findet. // So sehr lieben wir einander: Ist die eine abwesend, / Empfindet die andere nichts als Verdruß; / und ist sie anwesend, gibt es nichts als Lächeln, Heiterkeit und Glück. // Deshalb, in Anbetracht der Größe Deines edlen Geistes, / Ist es unumgänglich, daß ich Dich innig liebe, / Und daß Deine Freundschaft von gleicher Leidenschaft ist. (Übersetzung: ZIMMERMANN 2005, 119).

33 Einer anderen Interpretation zufolge könnte die Adressatin auch Gilonne de Goyon sein, die Tochter von Jacques de Goyon, Graf von Thorigny, die zugleich eine der Damen im Kreise der Maréchale de Retz war, wodurch auch letztere als Autorin in Frage käme (vgl. WINN / ROUGET 2004, 69).

gesprochene Geist wohnt, ist also nicht nur sehr präsent, sondern er wird vor allem als ein sehr femininer Körper evoziert. Der Aufbau des Gedichtes lässt dabei die intellektuellen Qualitäten der Freundin wie einen Rahmen für ihre fragile Schönheit erscheinen: Zu Beginn und am Ende des Sonetts dominiert ihr Geist, während im zweiten Quartett das Bild des Schmuckes, im ersten Terzett ihre An- respektive ihre Abwesenheit die Aufmerksamkeit des Lesers auf den Körper lenken (*Ce ne sont que souris, que liesse* [...]). Dass die Armbänder, die so deutlich die Rundungen des weiblichen Armes modellieren, nicht zufällig als Symbol für die freundschaftliche Treue herangezogen werden, wird durch diese Bewegung des Textes unterstrichen, die analog zu Form und Funktion des ornamentalen Details zirkulär ist. Auch dass sich hier im Unterschied zum petrarkistischen Modell Liebesleid und Liebesglück die Waage halten, kann als ein Hinweis darauf gelesen werden, dass sich dieses weibliche Begehren als eine durchaus eigenständige Spielart des großen Vorbilds begreift.³⁴

So kann die These von der zunehmenden Sichtbarkeit der Frauen im Salon des sechzehnten Jahrhunderts – zumindest im Rahmen dieser kurzen Darstellung und am Beispiel dieses Sonetts – vorsichtig bestätigt werden. Auffällig in beiden Gedichten ist die Huldigung an den Intellekt, obgleich er nur im zweiten Sonett durch die Rückbindung an den Körper einer Frau als genuin weibliches Attribut verstanden werden kann. Welche Rolle spielt es in diesem Zusammenhang, dass in diesem Text eine weibliche Stimme spricht? Lässt diese textinterne Konstellation darauf schließen, dass eine Frau die Autorin war? Welche Funktion im Kontext der Salonaktivitäten hatte diese Widmung einer Frau an ihre Freundin? Und warum wurde gerade dieses Gedicht von der Maréchale de Retz als würdig erachtet, schriftlich fixiert und zusammen mit den anderen Versen vor dem Vergessen bewahrt zu werden? Ob diese Fragen beantwortet werden können, hängt zunächst einmal von der Quellenlage ab. Erst wenn eine repräsentative Anzahl von Texten vor dem Hintergrund der skizzierten Fragestellung untersucht wurde, kann das schemenhafte Phänomen der frühen französischen Salonkultur Gestalt annehmen. Die hier vorgestellten Ergebnisse haben aber immerhin schon eines deutlich machen können: Im Spannungsfeld von *gender* und *class* erwächst den Gedichten eines Salonalbums eine sehr eigene Dynamik, die herauszuarbeiten ein Verdienst und eine Aufgabe der Salonforschung sein wird.

34 Dabei lässt dieses Gedicht an den Akt weiblicher Solidarität denken, wie ihn Louise Labé in der Vorrede ihrer Werke anspricht. Auch hier kann sich Frankreich am italienischen Vorbild orientieren; zum weiblichen Petrarkismus in Italien siehe den Beitrag von Stephan LEOPOLD in diesem Band sowie SCHNEIDER 2003, 75-90.

LITERATURVERZEICHNIS

- ALBRECHT, Clemens 1999: Kulturelle Hegemonie ohne Machtpolitik. Über die Repräsentativität der französischen Salonkultur. In: *Europa – ein Salon? Beiträge zur Internationalität des literarischen Salons*. Roberto Simanowski / Horst Turk / Thomas Schmidt (Hgg.), Göttingen: Wallstein, 66-80.
- BAADER, Renate 1985: Die verlorene weibliche Aufklärung – Die französische Salonkultur des 17. Jahrhunderts und ihre Autorinnen. In: *Frauen – Literatur – Geschichte: Schreibende Frauen vom Mittelalter bis zur Gegenwart*. Hiltrud Gnüg / Renate Möhrmann (Hgg.), Stuttgart: Metzler, 58-82.
- BAADER, Renate 1986: *Dames de lettres. Autorinnen des präziösen, hocharistokratischen ›modernen‹ Salons (1649-1698)*. Stuttgart: Metzler.
- BALMAS, Enea 1962: *Un poeta del rinascimento francese. Étienne Jodelle. La sua vita – il suo tempo*. Florenz: Olschki.
- BERRIOT-SALVADORE, Evelyne 1990: *Les femmes dans la société française de la Renaissance*. Genève: Librairie de Droz.
- BOCK, Gisela / ZIMMERMANN, Margarete (Hgg.) 1997: *Die europäische Querelle des Femmes. Geschlechterdebatten seit dem 15. Jahrhundert*. Stuttgart, Weimar: Metzler.
- Clermont, Catherine de, Maréchale de Retz 2004: *Album de Poésies (Manuscrit français 25455 de la BNF)*. Colette H. WINN / François ROUGET (Hgg.), Paris: Honoré Champion.
- Craveri, Benedetta 2002: *L'âge de la conversation*. Traduit de l'italien par Éliane Deschamps-Pria. Paris: Gallimard.
- DEJEAN, Joan 1995: Salon. In: *New Oxford Companion to Literature in French*. Peter France (Hg.), Oxford: Clarendon Press, 737-739.
- FRIEDRICH, Hugo 1964: *Epochen der italienischen Lyrik*. Frankfurt a. M.: Klostermann.
- HABERMAS, Jürgen 1990: *Strukturwandel der Öffentlichkeit*. Neuauflage. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- HELLEGOUARC'H, Jacqueline 2001: ›Salons‹ du XVIIIe siècle: Problèmes de sources. In: *Vie des salons et activités littéraires, de Marguerite de Valois à Mme de Staël*. Roger Marchal (Hg.), Nancy: Presses Universitaires de Nancy, 29-38.
- KEATING, Louis Clark 1941: *Studies on the literary salon in France. 1550-1615*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press.
- LAVAUD, Jacques 1936: *Un poète de cour au temps des derniers Valois. Philippe Desportes (1546-1606)*. Paris: Librairie E. Droz.
- LESTRINGANT, Frank / RIEU, Josiane / TARRETE, Alexandre (Hgg.) 2000: *Littérature française du XVI^e siècle*. Paris: Presses Universitaires de France.
- LILTI, Antoine 2005a: *Le monde des salons: La sociabilité mondaine à Paris au XVIII^e siècle*. Paris 2005.

- LILTI, Antoine 2005b: Sociabilité et mondanité: Les hommes de lettres dans les salons parisiens au XVIII^e siècle. In: *French Historical Studies*, Vol. 28, Nr. 3 (Sommer 2003). 415-445.
- Meyers Grosses Universal Lexikon*. Bd. 12. Mannheim: Bibliographisches Institut 1984.
- POMMEROL, Marie-Henriette Michel Jullien de 1953: *Albert de Gondy, Maréchal de Retz*. Genève: Librairie E. Droz.
- SCHNEIDER, Ulrike 2003: Le donne fanno gruppo? Zum Problem literarischer Autorität im weiblichen Petrarkismus. In: *Varietas und Ordo. Zur Dialektik von Vielfalt und Einheit in Renaissance und Barock*. Marc Föcking / Bernhard Huss (Hgg.), Stuttgart: Steiner, 75-90.
- SEIBERT, Peter 1993: *Der literarische Salon. Literatur und Geselligkeit zwischen Aufklärung und Vormärz*. Stuttgart, Weimar: Metzler.
- SIMANOWSKY, Roberto 1999: Die virtuelle Gemeinschaft als Salon der Zukunft. In: *Europa – ein Salon? Beiträge zur Internationalität des literarischen Salons*. Roberto Simanowski / Horst Turk / Thomas Schmidt (Hgg.), Göttingen: Wallstein, 345-369.
- TORNIUS, Valerian 1918: *Salons. Bilder gesellschaftlicher Kultur aus fünf Jahrhunderten*. Bd. 1, 3. Aufl., Leipzig: Klinkhardt und Biermann.
- WEHINGER, Brunhilde 2002: *Conversation um 1800: Salonkultur und literarische Autorschaft bei Germaine de Staël*. Berlin: edition tranvia – Verlag Walter Frey.
- WINN, Colette H. / ROUGET, François 2004: Introduction. In: *Clermont, Catherine de, Maréchale de Retz: Album de Poésies (Manuscrit français 25455 de la BNF)*. Colette H. Winn / François Rouget (Hgg.), Paris: Honoré Champion, S. 7-34.
- ZIMMERMANN, Margarete 2005: *Salon der Autorinnen. Französische dames de lettres vom Mittelalter bis zum 17. Jahrhundert*. Berlin: Erich Schmidt.
- ZIMMERMANN, Margarete 2006: Im Umkreis der Pasithea: Salons im Frankreich des 16. Jahrhunderts. In: *Höfe – Salons – Akademien. Kulturtransfer und Gender im Europa der Frühen Neuzeit*. Gesa Stedman / Margarete Zimmermann (Hgg.). Hildesheim: Georg Olms. Im Druck.