

Ursula Reutner / Philipp Heidepeter

***petits jeux, combat doux* und *fleurs écloses*: Sexualität und ihre Kodierung im französischen Renaissancelied**

<https://doi.org/10.1515/zrp-2020-0054>

Abstract: Renaissance songs are full of sexual content, which, however, generally appears in an encoded manner. Based on a corpus of 278 texts from an anthology representing a broad range of French Renaissance songs, the article analyses the excerpts that show clear traces of sexual content from both a qualitative and a quantitative perspective. In a qualitative analysis, the study presents the images that describe male and female body parts, the coitus, and orgasm. It categorizes them according to the underlying techniques of codification, such as metaphor, synecdoche, metonymy, metalinguistic reference, and projection, and further subdivides the metaphors into the semantic fields they originate in, such as flora and fauna, physical activity (playing, dancing, planting, fighting), objects (spear, instrument, and others) or fainting and death. Using a quantitative approach, the article shows the distribution of these images, techniques, and sexual content. The metaphor is the most frequently used technique, in terms of tokens, followed by metonymy and synecdoche. The coitus appears, again in terms of tokens, as the dominant encoded content, followed by the orgasm, and male and female body parts. The article hence delivers a corpus-based presentation and evaluation of common euphemisms used for the coding of sexuality, thus allowing a deeper understanding of French Renaissance songs as well as a systematic grasp of the early use of sexual euphemisms in French.

Keywords: euphemism, Renaissance song, sexuality, French, double entendre

Schlagwörter: Euphemismus, Renaissancelied, Sexualität, Französisch, double entendre

Korrespondenzadresse: Prof. Dr. Dr. h.c. Ursula Reutner, Universität Passau, Lehrstuhl für Romanische Sprach- und Kulturwissenschaft, Innstraße 25, 94032 Passau, E-Mail: ursula.reutner@uni-passau.de

Philipp Heidepeter, Universität Passau, Lehrstuhl für Romanische Sprach- und Kulturwissenschaft, Innstraße 25, 94032 Passau, E-Mail: philipp.heidepeter@uni-passau.de

1 Einleitung

Blumen, Tänze, Spiele, singende Vögel oder gemeinsames Sterben: Die Gedichte und Lieder der europäischen Renaissance sind reich an Motiven, die den zentralen Topos der Liebe illustrieren. Die dabei meist heraufbeschworene Zweisamkeit erweist sich bei genauerem Hinsehen als weniger harmlos, als es zumindest aus heutiger Sicht auf den ersten Blick erscheinen mag. Denn facettenreich wird hier der klassische Tabubereich der menschlichen Sexualität thematisiert, wobei teilweise konventionalisierte Euphemismen mit langer Tradition und weiter geographischer Verbreitung Verwendung finden. Doch gilt der Beitrag jeglichem Euphemismus aus dem Bereich der Sexualität im Sinne der Definition in Reutner (2009, 405–406), die es erlaubt, ihn «als einen selbst tabufreien indirekten Ausdruck zu definieren, der eine Bezeichnung vermeiden lässt, deren denotative und/oder konnotative Perspektivierung auf der ursächlichen Basis [...] wechselseitiger Achtung und Selbstachtung [...] einer Tabuisierung unterliegt».

Der Gebrauch von Euphemismen entspringt somit primär der Motivation, eine bestimmte Perspektivierung von Tabubereichen zu meiden, beinhaltet im Falle des Renaissancelieds zugleich aber häufig auch eine spielerische Komponente (cf. Allan 2012). Denn charakteristisch für die Gattung ist die Technik des *double entendre* (cf. Prizer 1991, 10; van Orden 1995, 6; Macy 1996, 9), durch die Inhalte ganz bewusst mit einer sexuellen Doppeldeutigkeit versehen werden (cf. Allan 2012, 39), um so einen humoristischen Mehrwert zu bewirken (cf. Macy 1996, 9; 15).

Wenngleich sich das Renaissancelied durch eine direktere Darstellung von Körperlichkeit auszeichnet (cf. van Orden 1996, 304–305), als es in der vorherigen (neo)platonischen Praxis bei Dante, Petrarca oder in der mittelalterlichen Troubadourslyrik der Fall war (cf. Prizer 1991, 10), so bestehen gerade im höfischen Kontext weiterhin Konventionen, die eine zu direkte Darstellung von Sexualität einschränken und deren Euphemisierung nach sich ziehen (cf. van Orden 1995, 6). Das Liebeslied der Renaissance bewegt sich damit in einem Spannungsfeld zwischen neuer thematischer Offenheit, gesellschaftlicher und damit sprachlicher Konventionen und nicht zuletzt der spielerischen Überschreitung solcher Konventionen (cf. van Orden 1996, 305).

Die im Korpus zur Kodierung der Sexualität verwendeten Euphemismen sind jeweils nicht unbekannt: van Orden (1996) widmet der Sichtung und Erläuterung einzelner Motive (u. a. *jouir*, *danse*, *baiser*, *rose*) ein Kapitel und behandelt ausführlich die Vogelmetapher (van Orden 1995), die mit einem Fokus auf die italienische Renaissance auch Grieco (2010) erläutert. Gut belegt sind zudem die Todesmetapher (Macy 1996) und die Metaphorik des Kusses (Gooley 1993; Wong 2017). Darüber hinaus werden einzelne französischsprachige Ausdrücke in Spezi-

alwörterbüchern des erotisch-sexuellen Wortschatzes genannt, erläutert und mit Literaturbeispielen belegt (u. a. de Landes 1861; Delvau 1874; Guiraud 1978). Gefestigte Euphemismen des Französischen, die bereits in ein Globalwörterbuch Einzug gehalten haben, behandelt Reutner (2009; 2013). Eine Untersuchung aber, die ein aussagekräftiges Korpus von Primärtexten der Renaissance quantitativ wie qualitativ auf die enthaltenen Kodierungen hin untersucht, ist bislang ein Desiderat der Forschung.

Ziel dieses Beitrags ist es daher, nicht nur einen erläuternden Überblick über eine größere Anzahl von sprachlichen Mechanismen und semantischen Bereichen der Euphemisierung zu geben, sondern darüber hinaus quantitative Aussagen zu deren Frequenz im französischen Renaissancelied zu liefern. Das Erkenntnisinteresse liegt dabei einerseits in der Erfassung und Erläuterung der verwendeten Motive, andererseits in ihrem quantitativen Vergleich. Letzterer soll durch statistische Tests Tendenzen zur Präsenz einzelner Motive, Mechanismen und semantischer Bereiche herausstellen.

2 Korpus und Methode

Das der Analyse zugrundeliegende Korpus umfasst die Liedtexte der Anthologie *Chansons françaises de la Renaissance* (Dottin 1991), die in ihrer Zusammensetzung den Anspruch einer repräsentativen Darstellung des Renaissanceliedguts erhebt.¹ Die Anthologie enthält sowohl Lieder höfischen wie auch ländlichen Ursprungs,² was sich im thematischen Fokus und Stil der Texte niederschlagen kann, wobei sich beide Subgattungen zugleich gegenseitig beeinflussen: In höfischen Liedern werden Motive des Landlebens dargestellt (cf. Prizer 1991, 17), in populären Liedern Texte höfischer Dichter aufgegriffen und gegebenenfalls vereinfacht (cf. Dottin 1991, 23). Das Korpus reicht damit von tendenziell subtileren vertonten Gedichten von Mitgliedern der *Pléiade* bis hin zu expliziteren Texten von zumeist anonymen Autoren und bildet damit die beachtliche inhaltliche und stilistische Breite des Renaissancelieds ab.

Das verbindende Element der Texte ist neben der historischen Druckpraxis ihre musikalische Umsetzung (cf. ib., 7), die aus einfachen Gedichten Liedtexte

¹ Die Anthologie speist sich primär aus den Editionen der Musikverleger Attaignant (1528–1552), Du Chemin (1549–1576) und Le Roy/Ballard (1551–1598); die Jahreszahlen beziehen sich auf die Veröffentlichungszeiträume des jeweiligen Verlags.

² Eine Trennung zwischen höfischem und ländlichem Stil wurde wohl erst im 19. Jahrhundert vorgenommen und erscheint heute eher künstlich (cf. Prizer 1991, 10–11; 32–33; cf. auch van Orden 1996, 317).

macht. Auch wenn die jeweilige musikalische Adaption nicht in die Analyse einfließen kann, ist dieser Punkt hinsichtlich der Kodierung von Sexualität nicht unerheblich: Zum einen lässt sich nachweisen, dass Motive wie etwa der Orgasmus (cf. Macy 1996, 8–10; 18–20) oder der Intimbereich (cf. van Orden 1996, 319–321) auch durch musikalische Parameter wie Melodieführung, Rhythmus oder Chorsatz untermalt oder evoziert werden können. Zum anderen ergibt sich aus der sexuellen Konnotation des Musizierens (cf. Dennis 2010, 226) und durch die metaphysische Konzeption des Hörens in der Renaissance, die von einem privilegierten Zugang der Musik zur menschlichen Seele ausging (cf. van Orden 1998, 678–679), eine pragmatische Komponente des Liedvortrags, die an dieser Stelle außen vor bleiben muss.

Für die vorliegende Analyse wurden zunächst alle 278 Texte gesichtet und daraufhin diejenigen extrahiert, bei denen ohne nennenswerte Zweifel kodierte Darstellungen der Sexualität vorliegen. Hierbei handelt es sich um insgesamt 53 Texte, in denen sich 61 eindeutige Euphemismen für den Geschlechtsakt, den Orgasmus sowie den männlichen und weiblichen Intimbereich ausmachen lassen.

Da zweifelhafte Fälle nicht in das Korpus aufgenommen wurden,³ ist das hier analysierte Textmaterial als Mindestbestand zu verstehen; eine weniger strenge Auslegung und die damit verbundene Aufnahme weiterer Texte sowie weiterer Kodierungen wäre vor diesem Hintergrund somit durchaus denkbar. Exemplarisch ist hier etwa das generelle Motiv des Frühlings und die damit verbundene Fokussierung auf Fruchtbarkeit zu nennen. Darüber hinaus ist nicht auszuschließen, dass nicht alle Tokens eines grundsätzlich erkannten Types in ihrer kodierenden Funktion erfasst wurden. So treten im Korpus durchaus weitere Fälle unter anderem von *aimer*, *baiser*, *embrasser* und *mourir* auf, die jedoch nicht in die Analyse und in die Zählung eingeflossen sind, da eine Einordnung nicht eindeutig möglich war. Da aber gerade das Spiel mit Doppeldeutigkeiten im Sinne des *double entendre* charakteristisch für die Gattung ist, ist die Zahl der Manifestationen von kodierter Erotik vermutlich noch höher anzusetzen. Zumindest potenziell könnte bei allen nicht eindeutig einzuordnenden und damit unberücksichtigten Tokens von einem sexuellen Verständnis ausgegangen werden, zumal die jeweiligen Motive der angesprochenen Zielgruppe als Teil des allgemeinen kulturellen Wissens bekannt gewesen sein dürften.

In der folgenden Analyse werden die Ausdrücke auf reiner Textebene in zweierlei Hinsicht betrachtet. In einem qualitativen Analyseteil (Kapitel 3) werden die Korpusbeispiele nach Ersatzmechanismen geordnet vorgestellt, erläutert und so-

³ Zur Schwierigkeit der Abgrenzung zwischen erotischer und nicht-erotischer Lesart schreibt van Orden: «Eroticism might best be thought of within a continuum» (1996, 304).

weit möglich in ihrem direkten sprachlichen Kontext illustriert. Als Mechanismen der Kodierung ergeben sich Metaphern, die weiter nach den semantischen Feldern ihres Herkunftskonzepts unterteilt werden, generalisierende Synekdochen⁴ sowie Metonymien, Projektionen und metasprachliche Andeutungen.

Die quantitative Analyse (Kapitel 4) stellt die Bezüge zwischen Motiven, Mechanismen und semantischen Bereichen der Kodierung her. Hierbei werden sowohl die Types als auch die Tokens quantitativ erfasst. Mithilfe des χ^2 -Tests nach Pearson wird die Verteilung der Kodierungstypes auf Mechanismen und semantische Bereiche mit Blick auf statistisch signifikante Charakteristika der Texte untersucht. Die vergleichsweise geringe Korpusgröße bedingt jedoch, dass nicht alle Phänomene statistisch prüfbar sind und die Ergebnisse zugleich nur Tendenzen andeuten können.

3 Qualitative Analyse

Wenden wir uns nun den ermittelten Kodierungsformen zu, die wir im Folgenden nach den verwendeten Ersatzmechanismen geordnet erläutern.

3.1 Metapher

3.1.1 Flora, Fauna und Landschaft

Metaphern, die Flora, Fauna und den menschlichen Körper als Motive nutzen, sind im Korpus besonders häufig vertreten, so dass sich der Naturbezug als besonders charakteristisches Merkmal für die Kodierung der Sexualität im Renaisanceliedgut erweist.

Flora – Mit Metaphern aus dem Bereich der Flora werden vor allem weibliche Geschlechtsmerkmale umschrieben. Zweifach erscheint im Korpus *fraise* 'Erdbeere' zur Bezeichnung der Brustwarze («Que je baise et puis rebaise [t]es deux vermeillettes fraises», C87), dies aber in beiden Fällen begleitet von expliziteren Ausdrücken wie *tétin* bzw. *sein*, was die geringe Tabuisierung der entsprechenden Körperregion unterstreicht und *fraise* zu einem schwachen Kodierungselement werden lässt, das vermutlich eher ästhetisch-spielerisch Verwendung findet.

⁴ Die Synekdoche ist Teil der Metonymie (cf. etwa Blank 1997, 253–255), wird hier der Übersichtlichkeit halber aber als eigene Kategorie geführt.

Stärker ist die Metaphorik in der Darstellung des weiblichen Intimbereichs durch Blumen. Vor allem die Rose stellt kultur- wie epochenübergreifend (cf. van Orden 1998, 687) ein wichtiges Vergleichsmoment dar, das mit Verweis auf Weiblichkeit und Jungfräulichkeit als fest lexikalisiert gelten kann (cf. TLFi s.v. *rose*). Der Ausdruck kommt zunächst in seiner konkreten Bedeutung im Korpus vor, wenn der weibliche Genitalbereich mit einer Rose verglichen wird («[Babette] aussi découvert son bas beau, [é]tant plus rouge et plus vermeil que rose», C197). Die tatsächlich metaphorische Verwendungsweise wird in drei Korpustexten deutlich, wenn die Rose durch die gemeinsame Nennung mit dem *doux point*, der Ohnmachtsmetapher *se pâmer* und den Motiven *jouir* und *mourir* mit dem Orgasmus in Verbindung gesetzt wird («trop aise je mourrai. Ô rose, reine des fleurs», C64). Als eine der wenigen Darstellungen des männlichen Geschlechtsorgans im Bereich der Fauna ist das bis heute verbreitete und fest lexikalisierte *verge* 'männliches Glied' zu verstehen (cf. GR s.v.), das im Korpus im Kontext der Frühlingsblüte erscheint («les verges fleuriront», C8). Gleiches gilt für *branche* («la branche tant prisée de l'arbre humain», C8) und *rameau* («rameau droit, fleuri, rond», C8).

Landschaft – Eine weitere metaphorische Darstellung des weiblichen Geschlechtsorgans tritt mit *fontaine* in Erscheinung, deren Wasser durch das Eintauchen einer männlich konnotierten Nachtigall getrübt wird. Wie die Rose, wenn auch mit anderer Fokussierung, ist *fosse* in den Bereich der Formmetapher einzuordnen («Pour le planter faut fosse étroite creusée», C8); das hier verwendete Bild des Grabens geht mit der Pflanzmetapher einher. Im selben Kontext befindet sich der weibliche *jardin*, in dem der Maibaum gepflanzt werden soll («Il ferait bon planter le mai [a]u petit jardin de s'amie», C6).

Fauna – Zu den Metaphern aus dem Tierreich, die mit einer sexuellen Konnotation versehen sind, gehört traditionell der Vogel, dessen Wirkung sich auf mehreren Ebenen entfaltet. Erstens kann bereits die reine textliche Erwähnung von Vögeln und von Vogelgesang als Indikator von Sexualität betrachtet werden (cf. van Orden 1995, 13), da der Vogel als «the animal most driven by nature to sex» (ib., 15) galt. Vor dem Hintergrund des (höfischen) Verbots, den menschlichen Sexualakt textuell explizit darzustellen, wurde zweitens außerdem häufig ersatzweise der Geschlechtsakt der Vögel beschrieben (zu dieser Strategie der Projektion cf. 3.4). Drittens wohnt dem Vogel in verschiedenen europäischen Sprachen (cf. Grieco 2010, 89) und auch in der bildenden Kunst (cf. ib., 99–101) eine starke phallische Konnotation inne (cf. Guiraud 1978 s.v. *oiseau*). Diese phallische Konnotation erwächst aus der in der Renaissance verwendeten Elementenlehre: Die Luft als natürliches Habitat des Vogels galt als gleichermaßen heiß und feucht und vereint damit die Elemente Feuer und Wasser, die beide auch dem Mann zugeschrieben werden und aus deren Kombination sich die Renaissance das sexuelle Verlangen erklärt (cf. van Orden 1995, 13–14; Grieco 2010, 112). Somit

liegt sowohl eine allgemein sexuelle als auch eine speziell phallische Konnotation des Vogels vor. Die Trennung zwischen diesen beiden Konnotationen ist nicht immer eindeutig; für vier Korpustexte kann eine solche phallische Bedeutungsebene jedoch angenommen werden.

Hierzu zählt mit *rossignol* das Bild der Nachtigall, die ins Wasser eintaucht: «Le rossignol y a sa queue mouillée» (C247) beschreibt das Eindringen in die weibliche *fontaine*, sodass sich gemeinsam mit der Erwähnung von Jungfräulichkeit und Schwangerschaft («Pucelle était, grosse l'a relevée», C247) insgesamt eine chiffrierte Darstellung des Geschlechtsaktes ergibt. Die Nachtigall erscheint außerdem gemeinsam mit den Verben *réjouir* und *jouir*, die beide auch zur Beschreibung des Orgasmus verwendet werden und damit auch die sexuelle Konnotation des Vogels nahelegen. Die Klage der Nachtigall über das Ende des Frühlings (und damit der Paarungszeit) kann ebenfalls in diesem Sinne verstanden werden. Besonders deutlich wird die sexuelle Bedeutung zudem, wenn das Fremdgehen klassisch am Beispiel von *coqu* 'Kuckuck' thematisiert wird, der sein Lied im «nid d'autrui» singt (C207). Das Eindringen des Kuckucks in ein fremdes Nest beinhaltet hier erneut ein Momentum der Penetration, wobei *nid* durch seine Aufnahmefähigkeit als Metapher für das weibliche Geschlechtsorgan zu verstehen ist (cf. auch Guiraud 1978 s.v. *nid*).⁵

Die folgenden Ausdrücke mit Insektenbezug bewegen sich schließlich nicht mehr im ornithologischen Bereich, weisen aber durch die Flugfähigkeit der Tiere eine gewisse Nähe auf. In einer weiten Auslegung des Faunabegriffs steht hier nun nicht mehr wie im Falle des Vogels das Tier als solches im Zentrum der Metapher, sondern dessen Tätigkeiten. Der Stich der Biene evoziert das Bild der Penetration, was die Einordnung von *piquer* als kodierte Darstellung des Aktes erlaubt (cf. auch Guiraud 1978 s.v. *piquer*). Abgeschwächt findet sich mit *voleter* das Bild der Fliege, die den Körper der Geliebten erkundet («Ah! je voudrais être une mouche [p]our voleter dessus la bouche [...] [d]e ma dame belle et rebelle», C184). Bei beiden im Korpus enthaltenen Ausdrücken erscheint die Sterbemetapher, die den Orgasmus repräsentiert; in einem Fall ergibt sich durch die Nektar sammelnden Bienen zudem das Bild der Ernte (cf. 3.1.2), wodurch sich die erotische Lesart anbietet. Der Insektenflug erscheint durch die Nähe zum libidinös konnotierten Vogel und durch den Einbezug des weiblichen Körpers als Darstellung des Geschlechtsaktes aus männlicher Perspektive; dem Stich kommt eine phallische

5 Die Repräsentativität dieser Metapher, die im Korpus nur einmal erscheint, wird durch van Orden aufgezeigt: «Whereas the bird often represented the masculine sexual member, its nest, not surprisingly, referred to female genitalia» (van Orden 1995, 11).

Ebene zu, wobei der nach der Penetration eintretende Tod das Bild der Biene überträgt, die nach dem Stich und dem Verlust ihres Stachels ihr Leben lässt.

Als einzige faunabezogene Kodierung des weiblichen Intimbereichs tritt zudem an einer Stelle *chat* auf. Die Konnotation der Katze mit dem weiblichen Intimbereich zählt zu den Kodierungen, die sich auch in der modernen französischen (Umgangs-)Sprache finden lassen (cf. GR s.v. *chatte*) und die in gleicher Form auch in weiteren Sprachen (engl. *pussy*, dt. *Muschi*) vorliegt.⁶ Die Interaktion der Katze mit dem *instrument* des Mönches («notre chat va le [= l'instrument] gratignant [t]ant qu'il en fit sortir le sang», C248) kodiert hier den Geschlechtsakt, wobei das aus dem *instrument* austretende Blut als Metaphorisierung der Ejakulation zu interpretieren ist.

3.1.2 Physische Aktivität

Das semantische Feld der physischen Aktivität im weitesten Sinne ermöglicht weitere vielfältige metaphorische Kodierungen, die allesamt den Geschlechtsakt betreffen. Zu unterscheiden ist hierbei zwischen Metaphern, die auf (gleichberechtigter) Intersubjektivität beruhen, und solchen, bei denen eine Subjekt-Objekt-Beziehung vorliegt.

Tanz und Spiel – Zur Kategorie der Intersubjektivität gehört die Metapher des Tanzes (cf. auch Guiraud 1978 s.v. *danse*) mit dem Zusammenspiel von Bewegung und Berührung als *tertium comparationis*, die im Korpus an einer Stelle verwendet wird («ta musette godinette nous fera danser [s]ur l'herbette frisque et nette [p]uis recommencer», C243). Ein weiteres intersubjektives Mittel zur Umschreibung des Geschlechtsaktes ist die Metapher des Spiels (cf. auch Guiraud 1978 s.v. *jeu*), die in sieben Korpustexten in mehreren Varianten erscheint. Die häufigste Formulierung ist dabei das *jeu d'amour* («Au jeu d'amour elle n'est pas lâche», C198) bzw. *amoureux jeu* («mille gentils amoureux jeux», C4). Zudem finden sich allgemeinere Formulierungen ohne Bezug zur Liebe: Bei *jouer* («viens ici jouer», C248) und bei *jeu* («En chambrette bien secrète le jeu commencer», C248, und «Leurs petits jeux tant furent découverts», C218) ergibt sich die Einordnung jeweils aus dem direkten Kontext. Die Metapher beruht dabei auf den Aspekten des Vergnügens und der intersubjektiven Dynamik. Dem Spielen inhaltlich nahe stehend ist das durch Bewegung und Zweckfreiheit charakterisierbare Herumtollen, das in seiner substantivischen Form *ébat(s)* dreifach im Korpus erscheint («suivons [l]es ébats

⁶ Der TLFi (s.v. *chat*) nennt als Motivation dieser Verwendung die Homophonie mit *chas* 'Öhr'; dies erklärt allerdings nicht die sprachübergreifende Verwendung der Metapher.

qu'amour nous donne», C181, «leurs plaisants ébats», C151); außerdem wird im Korpus an einer Stelle die reflexive Verbform *s'ébattre* verwendet («Quelle façon de s'ébattre», C86). In seinem Fokus auf der Bewegung weist *ébat(s)* eine Verbindung zur Tanzmetapher auf.

Kampf – Ebenfalls intersubjektiv, wenngleich unter anderen Vorzeichen, ist die an drei Stellen verwendete Metapher des Kampfes (cf. auch Guiraud 1978 s.v. *combat* und *lutte*), die in Form von *combat doux* («Sus donc, m'amour, rebaisonnous, [r]ecommençant ce combat doux», C84), *assaut* («Ma maîtresse, que te semble [d]e cet amoureux assaut?», C86) und *lutter* («Approchez-moi cette bouche si gente [e]t ces beaux bras, tant qu'avec vous je luitte», C75) in Erscheinung tritt. Das verbindende Element zwischen Kampf und Geschlechtsakt liegt in der Intensität des physischen Kontaktes.

Pflanzvorgang und Ernte – Das ebenfalls dreifach verwendete Pflanzen des Maibaums zählt zu den nicht-intersubjektiven Metaphern und repräsentiert den Geschlechtsakt (cf. Dottin 1991, 357; cf. auch Guiraud 1978 s.v. *mai (planter le)*). Dabei wird der Baum ein Mal im (seinerseits metaphorisch zu verstehenden) Garten der Freundin aufgestellt («Il ferait bon planter le mai [a]u petit jardin de s'amie», C6), ein weiteres Mal wird die metaphorische Bedeutung deutlich, da das Pflanzen im Vorfeld von erotischer Aktivität begleitet wird («Je hausserai cette chemise fine», C7), und ein drittes Mal, wenn mit *verge* und *fosse* (cf. 3.1.1) zusätzlich männliche wie weibliche Geschlechtsteile erscheinen.

Als letztes Motiv im Bereich der physischen Aktivität und als nicht-intersubjektive Kodierung ist die Ernte zu nennen, die im Korpus mit *cueillir* und *moissonner* in verschiedenen Variationen auftritt; das dabei vermittelte Bild ist jedoch durchweg ähnlich. Die zu erntenden Objekte reichen von Blumen («On cueille sur la branche [l]a fleur naïve et belle», C182) und der «doux fruit» (C4, C6) über «le fruit des nos amours» (C84) bis hin zum Nektar («Vous volez sur les fleurs écloses [e]t moissonnez les douces choses», C184). In einem weiteren Beispiel wird nicht die Ernte selbst thematisiert, sondern die Verkostung der Früchte der Liebe («qu'avec elle [j]e goûte de l'amour les fruits délicieux», C85); das Motiv der Liebesfrucht ist hier indes kongruent mit der oben erwähnten «fruit de nos amours». Wenngleich die genannten Beispiele die erotische Ebene der Erntemetapher belegen, liegt hier unter Berücksichtigung der starken Variation des Motivs und besonders im Vergleich zu konsistenteren Tropen eine wenig verbindliche Kodierung vor.

3.1.3 Objekte

Der dritte semantische Bereich, in dem Metaphern zum Einsatz kommen, betrifft Objekte.⁷ Auffällig ist hier, dass ausschließlich das männliche Geschlechtsorgan kodiert wird; die Metaphern *outils* («Garni suis d'outils qu'il y faut», C6) und das in zwei Texten verwendete *instrument* («Il nous montra son instrument: Vierge Marie, qu'il était grand», C248) betonen dabei die Funktion des männlichen Glieds, während das *tertium comparationis* im Fall von *flageolet*, *cornet*⁸ und *bagage* («Trouve son bagage [s]i mol et petit», C262) jeweils in der äußeren Form liegt. Im Fall von *lance* («Vous [...] n'avez pas la lance qu'il y faut», C196) liegt sowohl eine Form- als auch eine Funktionsmetapher vor.

3.1.4 Tod und Ohnmacht

Eine sehr konsistente Metaphorik wird zur Darstellung des Orgasmus verwendet. Die bereits angedeutete Sterbe- und Todesmetapher erwächst dabei aus dem medizinischen Weltbild der Renaissance, das auf den antiken Arzt Galenos zurückgeht. Seinem Konzept zufolge ist der *spiritus* in den Körperflüssigkeiten beheimatet. «Life began when spirit, carried in semen, was ejaculated into the womb and ended when spirit departed the body in the dying breath» (Macy 1996, 2). Sowohl während der Ejakulation⁹ als auch im Moment des Todes findet demnach eine Bewegung des besagten *spiritus* statt, in der folglich das *tertium comparationis* der Metapher liegt.¹⁰

Bezüglich der Verbreitung der Metapher ist eine starke historische und geographische Kontinuität zu konstatieren: Das Bild des Todes wurde bereits in der Antike zur Darstellung des sexuellen Höhepunktes herangezogen (cf. Macy 1996, 5), ist in der spezialisierten Lexikographie durchweg lemmatisiert (cf. etwa de Landes 1861; Delvau 1874; Guiraud 1978, jeweils s.v. *mourir*), schlägt sich durch

⁷ Die Metaphern *instrument*, *outil*, *bagage* und *flageolet* sind jeweils auch bei Guiraud lemmatisiert (cf. 1978 s.v.).

⁸ Die hier vorliegende Verbindung von Horn und männlichem Glied ist atypisch, da das Horn aufgrund seiner Hohlform meist mit dem weiblichen Geschlechtsorgan assoziiert wird (cf. Dottin 1991, 371; Guiraud 1978 s.v. *cornet*).

⁹ Zum Verständnis der Metapher, die sowohl für Männer als auch für Frauen angewendet wird, ist der Hinweis notwendig, dass eine Ejakulation im Medizinverständnis der Renaissance auch seitens der Frau zwingend stattfand, sodass auch hier eine Bewegung des *spiritus* vorliegt (cf. Macy 1996, 3).

¹⁰ Auch ohne metaphysischen Exkurs wäre die Metapher denkbar; das *tertium comparationis* läge in diesem Fall schlicht im Ende des Lebens beziehungsweise des Geschlechtsaktes.

petite mort ‘Orgasmus’ noch heute in der französischen Sprache nieder (cf. GR s.v. *mort*) und lässt sich auch in der italienischen (cf. Macy 1996, 16) und englischen (cf. Kelnberger 1999, 233) Renaissancedichtung finden.

Die Metaphern des Todes und des Sterbens finden sich im Korpus mit insgesamt 25 Tokens. Das Gewicht der Sterbe- und Todesmetapher wird auch daran deutlich, dass einige Liedtexte ihr mehrere Nennungen einräumen. Hervorzuheben ist dabei der vorgetäuschte weibliche Orgasmus in Verbindung mit *mourir* («Si vous contrefaites la morte [j]e mourrai de même façon», C81). Zusätzlich zu *mourir* («Nous mourons tous deux ensemble», C86) und zur Nominalform *mort(e)* («la mort qu’elle ma donné(e) [sic]», C184) wird einmalig die Ohnmachtsmetapher *se pâmer* verwendet, die als Abschwächung des Todesmotivs zu verstehen ist («Hélas, mon cœur, je me pâme!», C87). Ebenfalls als Abschwächung kann das in vier Texten enthaltene Seufzen (*soupirer*) gelten, mit dem der *spiritus* entweicht. An einer Stelle tritt es explizit als Todesseufzer in Erscheinung («afin que mort je soupire», C79), an einer anderen wird es durch die angedeutete Möglichkeit der Vortäuschung als Orgasmus kenntlich gemacht («Mes plaisirs sont soupirer sans me feindre», C14).

3.2 Synekdoche

Von den drei möglichen Arten der Synekdoche tritt im Korpus nur die Spielart in Erscheinung, die Teil und Ganzes in Relation setzt. Der Tropus der generalisierenden Synekdoche (*toto pro pars*) deckt mit dem Geschlechtsakt, dem (männlichen) Intimbereich sowie dem Orgasmus alle zentralen Kodierungsbereiche ab.

Zur Darstellung des Geschlechtsaktes wird vor allem das Motiv der Liebe verwendet. Dieser generelle Terminus wird in seiner kodierenden Funktion semantisch auf die körperliche Liebe und damit den Geschlechtsakt eingeschränkt. Die häufigste Formulierung ist dabei *s’aimer*¹¹ («Aimons-nous et vivons toujours, [e]t en aimant passons nos jours», C180) und davon abgeleitet *s’entr’aimer* («[l]es oiseaux qui s’entr’aiment», C10); außerdem schlägt sich das Motiv in zwei Fällen in der Formulierung *faire l’amour* («C’était en ton jeune âge [q]u’il fallait l’amour faire», C182) sowie in einem Fall unter Verwendung von *pratiquer* («[p]ratiquer de l’amour les trouses plus gaillardes», C85) nieder.

¹¹ Das Motiv der Liebe als zentraler Topos der Renaissancedichtung findet sich freilich im Korpus noch weitaus häufiger; hier werden jedoch erneut nur die Beispiele angeführt, in denen eine zweifelsfrei sexuelle Bedeutungsebene vorliegt.

Eine Bedeutungsverengung findet außerdem im Fall des zweifach verwendeten *faire cela* («Robin a fait cela [à] la meunière là», C253) und bei *le faire* («Les hommes sont ils s'ils ravis [q]uand ils le font [...]?», C195) statt: Die in ihrer Referenz zunächst unbestimmten Pronomina *le* und *cela* sind jeweils klar auf den Geschlechtsakt zu beziehen. Gleiches gilt für *son devoir*: Der semantisch weite Begriff *devoir* lässt sich im Korpus als männliche Aufgabe auf den Geschlechtsakt anwenden. Eine weitere Kodierung des Aktes mittels der generalisierenden Synekdoche ist zudem das durch die Protagonisten des Liedes zu genießende *ce bien doux*.

Auch das männliche Geschlechtsorgan wird durch den Mechanismus der generalisierenden Synekdoche dargestellt: So steht *bon morceau* («[l]e bon morceau dont elle était friande», C194) ebenso für das männliche Glied wie *chose* («son grand diable de chose», C197). Durch den gegebenen Kastrationskontext («lui coupez son cas», C202) ist außerdem *cas* als Kodierung des männlichen Geschlechtsorgans einzuordnen. Allen Beispielen ist gemeinsam, dass *Passepartout*-Wörter (*chose*, *cas*, *morceau*) eine stark kontextgebundene Bedeutungsverengung erfahren.¹²

Schließlich sind für den Bereich der generalisierenden Synekdoche noch verschiedene Kodierungen für den sexuellen Höhepunkt zu nennen. Neben dem in zwei Fällen verwendeten *doux point* («Et ne te hâte point, [c]ar voici le doux point», C84) und der Formulierung *finir son entreprise* sind es vor allem Ausdrücke, die sich um den Begriff der Freude gruppieren (cf. auch Guiraud 1978 s.v. *jouir*). Zwar ist diese Kodierung des Orgasmus weniger prominent vertreten als etwa die Sterbemetapher; die erotische Lesart von *jouir* («Saurai-je de m'amie jouir?», C144) beziehungsweise *joie* («Elle, prenant joie infinie», C151) und seiner Variante *réjouir* («Rossignol qui au bois vole, [q]ui fais amoureux réjouir», C144) gilt aber als plausibel, wenn erneut die Begleitphänomene als Belege herangezogen werden: *réjouir* etwa geht einher mit der das männliche Glied repräsentierenden Formmetapher *flageolet*, und auch die Sterbemetapher tritt gemeinsam mit *jouir* in Erscheinung.

12 Abweichend davon wird *morceau* bei Guiraud und Delvau mit der Bedeutung '(hübsche) Frau' angegeben (cf. Guiraud 1978; Delvau 1874, jeweils s.v.). Bei de Landes wird mit *cas* und *chose* auch auf den weiblichen Intimbereich verwiesen (cf. de Landes 1861 s.v.).

3.3 Metonymie

Auf Metapher und Synekdoche folgt die Metonymie, die im Korpus zur kodierten Darstellung sowohl der Geschlechtsorgane als auch des Geschlechtsaktes verwendet wird.

Im Fall der Geschlechtsorgane handelt es sich um die räumliche Metonymie *le bas*, die in verschiedenen Variationen in Erscheinung tritt. Die Wendungen «son bas beau» (C197) bezieht sich ebenso auf den weiblichen Genitalbereich wie «le soulas du bas» (C262); «le bas» (C86) beziehungsweise «en bas» (C151) hingegen bezeichnen an weiteren Stellen jeweils das männliche Geschlechtsorgan. Diese in vier Texten verwendete Metonymie ist folglich sowohl auf den weiblichen als auch auf den männlichen Unterleib anwendbar.¹³

Die quantitativ stärkste Metonymie ist die Darstellung des Geschlechtsaktes durch *(re)baiser*.¹⁴ Hierzu ist zunächst festzuhalten, dass der Kuss verschiedene euphemistische Grade einnehmen kann (cf. Wong 2017, xvi; 54) und somit nicht jede Manifestation eine Kodierung des Geschlechtsaktes darstellen muss; hinzu kommt, dass der Kuss als zentrales Motiv vieler *Pléiade*-Dichtungen eine über die Erotik hinausgehende spirituelle Ebene besitzt (cf. Gooley 1993, 15; 112). Eine explizit sexuelle Verwendung ist jedoch unstrittig (cf. auch Guiraud 1978 s.v. *baiser*) und bis heute umgangssprachlich verbreitet (cf. GR s.v. *baiser*). Im Korpus finden sich insgesamt 27 Tokens für *(re)baiser* in der explizit sexuellen Bedeutung, die sich auf 14 Texte verteilen. Sieben Texte des Korpus nennen den Kuss gemeinsam mit der bereits erörterten Sterbemetapher («Qu'en baisant je mourrai», C76). Eine Variante dieser Kombination findet sich in der Formulierung «baiser d'une autre sorte» (C81), die in Abgrenzung zum normalen Kuss verwendet wird und in Verbindung mit der Sterbemetapher erneut für den Geschlechtsakt steht.

Eng mit *baiser* verwandt ist das durch sechs Tokens repräsentierte Verb *embrasser*, das durch seine Bedeutungsvielfalt in mehrfacher Hinsicht kodierend wirkt. Etymologisch betrachtet ergibt sich durch *bras* 'Arm' zunächst die Grundbedeutung 'umarmen, im Arm halten'; dies wird deutlich in der Variante *être entre les bras* («et soudain vous serez [e]ntre mes bras si bien serrée et prise», C73). Hiervon wird zunächst metonymisch die auch heute gebräuchliche Bedeutung

¹³ In der spezialisierten Lexikographie wird jeweils nur der Bezug zum weiblichen Intimbereich hergestellt (cf. de Landes 1861; Delvau 1874; Guiraud 1978, jeweils s.v. *bas*).

¹⁴ Der Kuss als Repräsentation des Geschlechtsaktes wird bisweilen auch als Metapher eingeordnet (cf. etwa Gooley 1993; Macy 1996, 31). Der vorliegende Beitrag folgt Reutner (2009, 135), die sowohl Kuss als auch Umarmung der Metonymie zuordnet, da beide Motive als Unterkategorien des allgemeinen Phänomens *Körperkontakt* mit dem Geschlechtsakt selbst auf einer Ebene stehen, woraus die Kontiguitätsbeziehung erwächst.

‘küssen’ abgeleitet («Sus donc, je t’embrasse», C76). Wie oben dargelegt, stellt der Kuss wiederum eine Kodierung des Geschlechtsaktes dar. In mehreren Korpusbeispielen sprechen parallel auftretende weitere Kodierungen für die Einordnung von *embrasser* als Kodierung des Geschlechtsaktes: So werden neben *embrasser* etwa mit «ébat gracieux» (C86), der Kampfmetapher («amoureux assaut», C86) oder der Sterbemetapher bereits analysierte Motive verwendet. Auch verschiedene synekdochische Kodierungen (*doux point*, *finir son entreprise*) treten gemeinsam mit *embrasser* auf («Et au doux point je fonds tout en plaisir, [s]i doucement la folâtre m’embrasse», C83).

An einer Stelle im Korpus erscheint die Formulierung «petits mords, de doux ris, de doux cris» (C79) zur Darstellung des Geschlechtsaktes. Abschließend ist zudem neben dem nicht-konsensuellen *jeter sur l’herbe* die auch heute noch gebräuchliche Kodierung des Geschlechtsaktes durch *coucher (avec quelqu’un)* zu nennen (cf. Guiraud 1978; GR, jeweils s.v. *coucher*), die in drei Korpustexten je einmal verwendet wird («Un autre couchait avec elle», C151). Die Kontiguitätsbeziehung stützt sich hier auf das Bett als gemeinsame räumliche und die Nacht als gemeinsame zeitliche Verortung.

3.4 Projektion und metasprachliche Andeutung

Mit Projektion und metasprachlicher Andeutung treten zwei weitere Mechanismen im Korpus eher peripher in Erscheinung. Die metasprachliche Andeutung (cf. Reutner 2009, 148) thematisiert durch die Formulierung *je ne sais quoi* über den Umweg der Thematisierung des Tabus selbst den Geschlechtsakt («Or devinez, si elle est renversée, [s]i je saurais faire je ne sais quoi», C82).

Der mit seiner sexuellen und speziell phallischen Konnotation bereits unter 3.1.1 als Metapher behandelte Vogel erscheint an dieser Stelle auch noch einmal im Rahmen der Projektion. Eine solche findet statt, wenn die (höfisch) tabuisierte direkte Perspektivierung menschlichen Sexualverhaltens durch die Darstellung der entsprechenden Vorgänge im ornithologischen Bereich umgangen wird (cf. van Orden 1995, 10; 12–14); die in der Durchführung des Geschlechtsaktes beschriebenen Vögel dienen in drei Korpustexten somit als Projektionsfläche, so z.B. in «Cependant que les tourterelles, [l]es pigeons et les colombelles [f]ont l’amour en ce mois si beau» (C11).

4 Quantitative Analyse

Auf der Basis der ermittelten Ausdrücke lässt sich nun die quantitative Verteilung der Kodierungsarten wie der thematisierten semantischen Bereiche betrachten. Dabei ist sowohl die absolute Häufigkeit als auch die Verteilung auf die analysierte Textmenge von Interesse.

Tabelle 1: Überblick über die Kodierungen und ihre absolute und relative Verteilung auf Mechanismen und semantische Bereiche

Types	Tokens	Texte	Semantischer Bereich			
			Akt	Körperteile (männlich)	Körperteile (weiblich)	Orgasmus
Metapher						
Flora						
<i>fraise</i>	2	2 (C87, 258)			x	
<i>rose</i>	3	3 (C62, 64, 77)			x	
<i>verge</i>	1	1 (C8)		x		
<i>branche</i>	1	1 (C8)		x		
<i>rameau</i>	1	1 (C8)		x		
Landschaft						
<i>fontaine</i>	1	1 (C247)			x	
<i>fosse</i>	1	1 (C8)			x	
<i>jardin</i>	1	1 (C6)			x	
Fauna						
<i>rossignol</i>	3	3 (C14, 151, 247)		x		
<i>coqu</i>	1	1 (C207)		x		
<i>nid</i>	1	1 (C207)			x	
<i>piquer</i> (Insekten)	1	1 (C184)	x			
<i>vole(te)r</i> (Insekten)	2	2 (C183, 184)	x			
<i>chat</i>	1	1 (C248)			x	
Physische Aktivität						
Tanz und Spiel						
<i>danser</i>	1	1 (C243)	x			
<i>jeu(x)</i>	6	6 (C4, 196, 198, 201, 218, 243)	x			

Tabelle 1: (fortgesetzt)

Types	Tokens	Texte	Semantischer Bereich			
			Akt	Körperteile (männlich)	Körperteile (weiblich)	Orgasmus
<i>jouer</i>	1	1 (C258)	x			
<i>ébat(s)</i>	3	3 (C86, 151, 181)	x			
<i>s'ébattre</i>	1	1 (C86)	x			
Kampf						
<i>combat doux</i>	1	1 (C84)	x			
<i>assaut</i>	1	1 (C86)	x			
<i>lutter</i>	1	1 (C75)	x			
Pflanzvorgang und Ernte						
<i>planter (le mai)</i>	4	3 (C6, 7, 8)	x			
<i>cueillir</i>	3	3 (C4, 84, 182)	x			
<i>(doux) fruit(s)</i>	4	4 (C4, 6, 84, 85)	x			
<i>moissonner</i>	1	1 (C184)	x			
<i>moisson</i>	1	1 (C184)	x			
Objekte						
<i>outil</i>	1	1 (C6)		x		
<i>instrument</i>	4	2 (C199, 248)		x		
<i>flageolet</i>	1	1 (C19)		x		
<i>cornet</i>	1	1 (C212)		x		
<i>bagage</i>	1	1 (C262)		x		
<i>lance</i>	1	1 (C196)		x		
Tod und Ohnmacht						
<i>mourir</i>	21	11 (C64, 76, 81, 84, 85, 86, 183, 184, 200, 245, 258)				x
<i>mort(e)</i>	4	3 (C79, 81, 184)				x
<i>se pâmer</i>	1	1 (C87)				x
<i>soupirer</i>	5	4 (C14, 76, 79, 258)				x
37 (60,7%)	88 (53,3%)					

Tabelle 1: (fortgesetzt)

Types	Tokens	Texte	Semantischer Bereich			
			Akt	Körperteile (männlich)	Körperteile (weiblich)	Orgasmus
Synekdoche						
<i>(s')aimer</i>	6	3 (C10, 144, 180)	x			
<i>s'entraimer</i>	2	1 (C10)	x			
<i>faire l'amour</i>	2	2 (C11, 182)	x			
<i>pratiquer l'amour</i>	1	1 (C85)	x			
<i>faire cela</i>	2	2 (C200, 253)	x			
<i>le faire</i>	1	1 (C195)	x			
<i>faire son devoir</i>	1	1 (C246)	x			
<i>ce bien doux</i>	1	1 (C4)	x			
<i>bon morceau</i>	1	1 (C194)		x		
<i>chose</i>	1	1 (C197)		x		
<i>cas</i>	1	1 (C202)		x		
<i>doux point</i>	2	2 (C83, 84)				x
<i>finir son entreprise</i>	1	1 (C73)				x
<i>(ré)jouir</i>	6	5 (C19, 64, 84, 144, 184)				x
<i>joie/jouissance</i>	3	3 (C19, 69, 151)				x
15 (24,6%)	31 (18,8%)					
Metonymie						
<i>bas</i>	4	4 (C86, 151, 197, 262)		x	x	
<i>(re)baiser</i>	27	14 (C4, 7, 64, 76, 77, 79, 81, 83, 84, 85, 87, 151, 204, 258)	x			
<i>embrasser</i>	5	5 (C75, 76, 82, 86, 87)	x			
<i>être entre les bras</i>	1	1 (C73)				

Tabelle 1: (fortgesetzt)

Types	Tokens	Texte	Semantischer Bereich			
			Akt	Körperteile (männlich)	Körperteile (weiblich)	Orgasmus
<i>petits mords, doux ris, doux cris</i>	1	1 (C79)	x			
<i>jeter sur l'herbe</i>	1	1 (C247)	x			
<i>coucher avec qqn</i>	3	3 (C151, 242, 249)	x			
7 (11,5%)	42 (25,5%)					
Projektion und metasprachliche Andeutung						
<i>je ne sais quoi</i>	1	1 (C82)	x			
Geschlechtsakt der Vögel	3	3 (C10, 11, 81)	x			
2 (3,3%)	4 (2,4%)					
61 (100%)			31 (50,8%)	15 (24,6%)	8 (13,1%)	8 (13,1%)
	164 (100%)		88 (53,7%)	21 (12,8%)	12 (7,3%)	43 (26,1%)

(Types: Metapher – Synekdoche: $\chi^2 = 28,79$; $p < 0,001$; Metapher – Metonymie: $\chi^2 = 9,49$; $p < 0,01$; Geschlechtsakt – Körperteile (männlich und weiblich): $\chi^2 = 35,56$; $p < 0,001$; Geschlechtsakt – Orgasmus: $\chi^2 = 7,32$; $p < 0,01$; Körperteile (männlich) – Körperteile (weiblich): $\chi^2 = 0,19$; $p > 0,05$

Tokens: Metapher – Synekdoche: $\chi^2 = 97$; $p < 0,001$; Metapher – Metonymie: $\chi^2 = 120,17$; $p < 0,001$; Geschlechtsakt – Körperteile (männlich und weiblich): $\chi^2 = 114,84$; $p < 0,001$; Geschlechtsakt – Orgasmus: $\chi^2 = 127,49$; $p < 0,001$; Körperteile (männlich) – Körperteile (weiblich): $\chi^2 = 19,8$; $p < 0,001$).¹⁵

Tabelle 1 zeigt in der linken Spalte die zur Kodierung verwendeten Types in der Reihenfolge der Nennung im Fließtext und ordnet sie jeweils dem Kodierungsmechanismus und dem semantischen Feld zu. Die zweite Spalte gibt die Anzahl

¹⁵ Bei den p-Werten $< 0,01$ und $< 0,001$ wird von hochsignifikanten Unterschieden zwischen den getesteten Variablen ausgegangen; $p < 0,05$ gilt als signifikant, $p > 0,05$ gilt als nicht signifikant.

der Tokens an; die dritte Spalte nennt die Anzahl der Liedtexte, in denen der Ausdruck in kodierender Funktion vorkommt, sowie in Klammern ihre Nummern im Korpus. Die Summenfelder der letzten beiden Zeilen zeigen die Gesamtzahl der Kodierungstypes ($n = 61$) und der Tokens an ($n = 164$). Die Spalten rechts davon legen in absoluten und in relativen Zahlen dar, wie sich die 61 Types und die 164 Tokens auf die Mechanismen und die semantischen Felder verteilen.

Bei den Types fällt in der Verteilung der Kodierungsmechanismen zunächst die statistisch hochsignifikante Dominanz der Metapher im Vergleich zu Metonymie und Synekdoche auf (jeweils $p < 0,001$). Mit 37 verschiedenen Types (60,7%) bietet sie die größte Abwechslung in der Kodierung, und auch hinsichtlich der 88 Tokens liegt dieser Mechanismus deutlich an der Spitze (53,7%). Trotz der bemerkenswerten Vielfalt handelt es sich meist um stark konventionalisierte Arten der Kodierung: Die omnipräsente und gut belegte Kodierung des Orgasmus durch Tod und Sterben und die davon abgeleiteten Formen der Ohnmacht und des Seufzers stellen die am häufigsten verwendeten Metaphern dar. Die Metaphorik von Spiel, Kampf, Ernte, Blumen oder Singvögeln ist ebenfalls stark verbreitet und damit als verbindliche Kodierung zu betrachten, und selbst die im Korpus nur einfach auftretenden Metaphern zur Darstellung der Geschlechtsorgane (*bagage, lance, cornet; fosse, fontaine, jardin*) sind durch ihre Fokussierung auf Form und Funktion konsistent.¹⁶ Die Verwendung von Metaphern dient mit Blick auf die Anzahl der Types am häufigsten der Kodierung des Geschlechtsaktes, auch (meist männliche) Körperteile und seltener der Orgasmus werden jedoch durch die Metapher dargestellt. In der Betrachtung der Tokens ist der Orgasmus der am häufigsten durch die Metapher kodierte Bereich.

Die Synekdoche wird vereinzelt zur Darstellung von männlichen wie weiblichen Körperteilen und Orgasmus herangezogen, dient aber ganz überwiegend der Kodierung des Geschlechtsaktes. Mit 15 Types (24,6%) ist sie der am zweithäufigsten genutzte Mechanismus, liegt jedoch bei Betrachtung der Tokens (31 bzw. 18,8%) in der tatsächlichen Verwendung hinter der Metonymie. Bei den hier vorliegenden generalisierenden Synekdochen zeigt sich jeweils die Verwendung von Passepartout-Wörtern (*chose, cas, morceau*), die erst im jeweiligen Kontext mit spezifischen Bedeutungen versehen werden.

Die Metonymie ist mit sieben Types (11,5%) nur schwach vertreten. Durch die vergleichsweise hohe Zahl der insgesamt 42 Tokens, bedingt vor allem durch die starke Präsenz von (*re*)*baiser* und *embrasser*, manifestiert sich diese Art der Ko-

¹⁶ Die statistische Relevanz der hohen Präsenz einzelner Motive ist durch die Anzahl der Tokens jeweils nicht nachweisbar, sodass die hier getroffenen Aussagen zur Konsistenz durch die häufige Verwendung gleicher oder ähnlicher Motive nur eine begrenzte quantitative Aussagekraft besitzen.

dierung jedoch im Vergleich zu anderen Mechanismen unverhältnismäßig stark (25,5%). Abgesehen von der Darstellung der Geschlechtsorgane durch die räumliche Verortung *en bas/le bas* wird durch die Metonymie ausschließlich der Geschlechtsakt repräsentiert.

Zu den sonstigen Mechanismen zählen die metasprachliche Andeutung (1 Type, 1 Token) sowie die Projektion des Geschlechtsaktes auf Vögel (3 Tokens); mit insgesamt 3,3% der Types bzw. 2,4% der Tokens sind beide Mechanismen jedoch nur marginal vertreten.

In der Betrachtung der Verteilung nach semantischem Bereich fällt auf, dass insgesamt 31 und damit über die Hälfte der Types zur Kodierung des Geschlechtsaktes verwendet werden. In absteigender Reihenfolge folgen darauf die 15 zur Darstellung der männlichen und 8 zur Darstellung der weiblichen Körperteile verwendeten Types, wobei mit *bas* ein Type für beide Geschlechter verwendet wird. Die Kodierung des Orgasmus wird mit insgesamt 8 Types nur gering variiert. Mit Blick auf die Menge der Tokens verschiebt sich dieses Bild: Durch die häufige Verwendung des Todesmotivs ist die Kodierung des Orgasmus ($n = 43$ bzw. 26,1%) nach dem Geschlechtsakt ($n = 88$ bzw. 53,7%) und vor männlichen und weiblichen Körperteilen ($n = 33$, 21 männlich und 12 weiblich, bzw. 20,1%) der am zweitstärksten kodierte semantische Bereich. Im Vergleich der Tokens von Geschlechtsakt und Orgasmus ist die statistisch signifikante Prominenz des Aktes festzustellen ($p < 0,001$). Gleiches gilt für den Vergleich der Tokens zur Kodierung von Körperteilen insgesamt und Geschlechtsakt ($p < 0,001$). In der Darstellung der Körperteile ist zudem festzuhalten, dass das männliche Geschlechtsorgan (15 Types, 21 Tokens) stärker repräsentiert ist als weibliche Körperteile (8 Types, 12 Tokens), wobei ausschließlich im Bereich der Tokens statistisch signifikante Verwendungsunterschiede festzuhalten sind ($p < 0,001$).

5 Fazit und Ausblick

Die Korpusanalyse zeigt klar: Sexualität ist im Renaissancelied keineswegs nur platonisch ausgeprägt. Zur euphemistischen Kodierung der Sexualität ließen sich 61 verschiedene Types ausmachen. Allein der Geschlechtsakt wird mit 31 Types indirekt thematisiert, für männliche und weibliche Körperteile finden sich 15 bzw. 8 verschiedene Kodierungen, und der Orgasmus wird durch 8 verschiedene Types kodiert dargestellt. Die insgesamt analysierten 164 Tokens verteilen sich in absteigender Reihenfolge auf den Geschlechtsakt ($n = 88$), den Orgasmus ($n = 43$) sowie männliche und weibliche Körperteile ($n = 21$ bzw. $n = 12$). Die hohe Präsenz von kodierter Sexualität in dieser Gattung zeugt vom Stellenwert der Thematik in der französischen Renaissancekunst.

Selbst bei vorsichtiger Lesart der quantitativen Analyse sind hier deutliche Tendenzen auszumachen: Erstens zeigt sich sowohl in der Menge der Types als auch der Tokens die Prominenz der Metapher, die zur Kodierung häufiger eingesetzt wird als Synekdoche, Metonymie und sonstige Mechanismen (metasprachliche Andeutung, Projektion). Zweitens ist mit Blick auf die semantischen Bereiche bei der Menge von Types und Tokens die Prominenz des Geschlechtsaktes im Vergleich zu Orgasmus und männlichen wie weiblichen Körperteilen zu nennen. Mit Blick auf die Euphemisierung von Körperteilen ist zudem die höhere Zahl an Types und an Tokens für den männlichen Intimbereich im Vergleich zum weiblichen bemerkenswert. Festzuhalten ist drittens die auffallende Häufigkeit einzelner Motive (*baiser, mourir, embrasser, jeu*), deren Kodierung damit als besonders konventionalisiert und verankert im kulturellen Wissen der Renaissance gelten muss.

Ein häufiges Kriterium der Analyse zur Einordnung der Korpusbeispiele war die gemeinsame Nennung mehrerer kodierender Phänomene in einem Text beziehungsweise an einer Textstelle. Solch Parallelerscheinungen sollen abschließend die Frage aufwerfen, welche Rolle Sprachtabus in der Gattung des französischen Renaissanceliedes einnehmen: Da sich die sexuelle Lesart durch die gängige Mehrfachnennung verschiedener Kodierungsmotive im selben Text und zudem tendenziell bewusste Zweideutigkeiten in vielen Fällen aufdrängt, ist davon auszugehen, dass die Euphemisierung nicht primär zur Umgehung strenger Sprachtabus eingesetzt wurden, sondern auch aus einer spielerischen Motivation heraus Verwendung finden. Das Ziel von Autoren und Komponisten lag anscheinend auch darin, erotische Inhalte unter Wahrung bestehender Konventionen möglichst kreativ zu chiffrieren – nicht zuletzt, um Musizierende und Publikum durch die damit entstehende Notwendigkeit der Dekodierung zu unterhalten. Unter Einbeziehung dieses Dekodierungswissens und der musikalischen Umsetzung der Lieder hält sich dieser Unterhaltungswert ohne Einschränkungen bis heute.

6 Bibliographie

- Allan, Keith, *X-phemism and creativity*, *Lexis* 7 (2012), 5–42.
- Blank, Andreas, *Prinzipien des lexikalischen Bedeutungswandels am Beispiel der romanischen Sprachen*, Berlin, De Gruyter, 1997.
- C = Dottin, Georges (ed.), *Chansons françaises de la Renaissance*, Paris, Gallimard, 1991.
- Crawford, Katherine, *The sexual culture of the French Renaissance*, Cambridge, Cambridge University Press, 2010.
- de Landes, Louis [= Auguste Scheler], *Glossaire érotique de la langue française depuis son origine jusqu'à nos jours contenant l'explication de tous les mots consacrés à l'amour*, Paris, Les Éditions de Paris, 2004 [1861].

- Delvau, Alfred, *Dictionnaire érotique moderne*, Genf, Slatkine Reprints, 1968 [²1874].
- Dennis, Flora, *Unlocking the gates of chastity. Music and the erotic in the domestic sphere in fifteenth and sixteenth-century Italy*, in: Matthews-Grieco, Sara F. (ed.), *Erotic cultures of Renaissance Italy*, Farnham/Burlington, Ashgate, 2010, 223–245.
- Dottin 1991 → C.
- Gooley, Ruth A., *The metaphor of the kiss in Renaissance poetry*, New York, Lang, 1993.
- GR = Catach, Laurent (ed.), *Le Grand Robert de la langue française*, Paris, Dictionnaires Le Robert, 2017.
- Grieco, Allen J., *From roosters to cocks. Italian Renaissance fowl and sexuality*, in: Matthews-Grieco, Sara F. (ed.), *Erotic cultures of Renaissance Italy*, Farnham/Burlington, Ashgate, 2010, 89–140.
- Guiraud, Pierre, *Dictionnaire historique, stylistique, rhétorique, étymologique, de la littérature érotique. Précédé d'une introduction sur les structures étymologiques du vocabulaire érotique*, Paris, Payot, 1978.
- Kelnberger, Christian, *Text und Musik bei John Dowland. Eine Untersuchung zu den Vokalkompositionen des bedeutendsten Lautenvirtuosen der Englischen Renaissance*, Passau, Stutz, 1999.
- Macy, Laura, *Speaking of sex. Metaphor and performance in the Italian madrigal*, *The Journal of Musicology* 14 (1996), 1–34.
- Matthews-Grieco, Sara F. (ed.), *Erotic cultures of Renaissance Italy*, Farnham/Burlington, Ashgate, 2010.
- Prizer, William F., *Games of Venus. Secular vocal music in the late Quattrocento and early Cinquecento*, *The Journal of Musicology* 9 (1991), 3–56.
- Reutner, Ursula, *Sprache und Tabu. Interpretationen zu französischen und italienischen Euphemismen*, Tübingen, Niemeyer, 2009.
- Reutner, Ursula, «*Nous, lexicographes, nous avons donc toujours tort*»? *Traitement de l'euphémisme dans le «Petit Robert»*, *Cahiers de lexicologie* 103 (2013), 167–192.
- TLFi = ATILF – CNRS/Université de Lorraine, *Trésor de la langue française informatisé*, <<http://atilf.atilf.fr/>> [letzter Zugriff: 30.03.2020].
- van Orden, Kate, *Sexual discourse in the Parisian chanson: A libidinous aviary*, *Journal of the American Musicological Society* 48 (1995), 1–41.
- van Orden, Kate, *Vernacular culture and the chanson in Paris, 1570–1580*, Ann Arbor, UMI Microform, 1996.
- van Orden, Kate, *An erotic metaphysics of hearing in early modern France*, *The Musical Quarterly* 82 (1998), 678–691.
- Wong, Alex, *The poetry of kissing in early modern Europe. From the Catullan revival to Secundus, Shakespeare and the English cavaliers*, Woodbridge, Brewer, 2017.