

ERICH KÖHLER

„Can vei la lauzeta mover“

Überlegungen zum Verhältnis von phonischer Struktur und
semantischer Struktur

Erich Köhler

«CAN VEI LA LAUZETA MOVER». ÜBERLEGUNGEN ZUM
VERHÄLTNIS VON PHONISCHER STRUKTUR UND
SEMANTISCHER STRUKTUR

A poem's content is not just emotion, it is organised emotion, an organised emotional attitude to a piece of external reality.

(Christopher CAUDWELL, *Illusion and Reality*)

Nicht ohne Grund gilt Bernart de Ventadorns Lied «Can vei la lauzeta mover» als eines der gelungensten Gedichte der Trobadordichtung. Mit der Bewunderung, die es bei Kennern findet, verbindet sich die Frage, weshalb dieses Lied, ein Lied des XII. Jahrhunderts, entstanden unter völlig anderen historischen Bedingungen und für ein längst vom Schauplatz abgetretenes Publikum bestimmt, auch heute noch als schön empfunden und erlebt werden kann. Diese Fragestellung, die sich seit geraumer Zeit immer wieder an einem berühmten Passus aus Karl Marx' Schrift *Zur Kritik der politischen Ökonomie* entzündet und implizit oder explizit die Problematik der jüngeren literarischen und philosophischen Hermeneutik mitbestimmt, soll hier unerörtert bleiben. Sie ist indessen unausgesprochen mitbeteiligt an etlichen Versuchen, das berühmte Lerchenlied des Sängers von Ventadorn nicht nur als schön zu qualifizieren, sondern sichtbar zu machen, was seine Schönheit ausmacht;¹ sie mag auch ausschlaggebend gewesen sein dafür, dass wir uns abermals einem Text zuwenden, den zu verstehen und zu erhellen wir uns schon früher bemühten.

In unserer ersten Studie zu «Can vei la lauzeta mover» haben wir Bernarts Lied einer historisch-soziologischen Analyse unterzogen, es gleichsam als «Ideologem» betrachtet, ohne doch seine formalen Qualitäten ausser Acht zu lassen. Die inhaltliche Struktur der Kanzzone erwies sich dabei, vermittelt durch die spezifische höfische Liebespsychologie, als Projektion einer gesellschaftlichen Konstellation, als deren bedeutsamster Faktor das Aufstiegs- und Integrationsstreben des niederen Rittertums, besser: der Gruppe von *Joven*, an-

1. S. zuletzt Peter E. BONDANELLA, *The Theory of the Gothic Lyric and the Case of Bernart de Ventadorn*, «Neuphilologische Mitteilungen», LXXIV (1973), S. 369-381. Dort auch eine Übersicht über frühere Deutungsversuche.

2. E. KÖHLER, *Observations historiques et sociologiques sur la poésie des troubadours*, «Cahiers de Civilisation Médiévale», VII (1964), S. 40-51.

zusehen ist.³ Das Lerchenlied erschien als Gattungsvariante, welche die *gescheiterte* Integration zum Hauptthema macht und seinen poetischen Sinn über die konventionelle Thematik hinaus kraft einer konvergierenden, durchaus logisch verfahrenen Kombination und Distribution der jene Thematik entwickelnden Motive konstituiert. Es war uns dabei klar, dass mit dieser Einsicht das poetische Verfahren, das die Transposition von gesellschaftlicher Erfahrung in ästhetische Erfahrung, liebespsychologisch die Verwandlung von Umwelt in intersubjektiv erlebbare In-welt leistet, noch nicht angemessen erklärt ist. Wir wollen hier an die Überlegungen, die wir vor vierzehn Jahren anstellten, anknüpfen und dabei die Hilfe von Methoden, welche die jüngere Sprach- und Literaturwissenschaft einschliesslich Strukturalismus und Semiotik erarbeitet hat, nicht verschmähen.

Unabdingbare Voraussetzung der konstitutiven Beziehung zur historisch-sozialen Wirklichkeit ist die doppelte Referenzqualität des literarischen Textes: aussertextliche und innertextliche Referenz. Die Schwierigkeit besteht darin, die Konvertierung der ersteren in die letztere als einen den Text strukturierenden Prozess der Poetisierung und Ästhetisierung sichtbar zu machen. Diese Schwierigkeit existiert dort nicht, wo aussertextliche Referenz ersten Grades, d.h. direkter, eindeutiger Verweis vorliegt, den die exklusive und interiorisierende Kanzone (anders als etwa das *Sirventes*) vermeidet und der uns hier nicht unmittelbar interessiert, sie beginnt bei jenen Referenzen zweiten Grades, deren sprachlichen Trägern semantische Ambivalenz oder Polyvalenz eignet. Gerade sie sind, wie man weiss, aber noch ungenügend ausgewertet hat, für die Trobadordichtung allgemein und für die Kanzone speziell charakteristisch.⁴ Der Signifikant wird mit mehreren Signifikaten besetzt, wobei es von einem komplex organisierten Kontext abhängt, *was* aus dem latenten Bedeutungspotential primär abgerufen und dadurch manifest (und somit interpretierbar) wird. Denotation wird, wie uns scheint, fast systematisch erschwert zugunsten von Konnotationen, welche die Referenz zu aussersprachlichen Systemen, speziell dem Gesellschaftssystem (einschliesslich seiner juristischen und ökonomischen Subsysteme) herstellen und zugleich verdunkeln. Die Vermittlung durch ethische, religiöse, philosophische oder auch mythologische Systeme wie der literarischen Tradition sollte dabei stets im Auge behalten werden. Der Konnotatoren (L. Hjeltslev) sind auch im XII. Jahrhundert wenn nicht schon sehr viele, so doch bereits mehrere.

Wir müssen dem Umstand Rechnung tragen, dass es gerade die Schlüsselbegriffe der Trobadordichtung sind, die —als Referenzträger zweiten Grades— mit jener doppelten Referenzqualität ausgestattet sind und ihrer Ambivalenz auch durch den Kontext nicht verlustig gehen, vielmehr dessen Elemente mittels besonderer Verfahren der Semantisierung beeinflussen und sie, gleich wel-

3. Cf. unseren Aufsatz *Sens et fonction du terme «jeunesse» dans la poésie des troubadours*, «Mélanges offerts à René Crozet» (Poitiers 1966), S. 569-583.

4. Cf. Pierre BEC, *Nouvelle anthologie de la lyrique occitane du moyen âge* (Avignon 1972²), S. 65: «... les mots significatifs (termes-clefs) qui reviennent constamment, jouissent d'une richesse sémantique particulière, d'une pluralité de valeurs, d'une puissance allusive, qui font le désespoir du philologue, mais étendent très loin le message poétique et compensent par là la pauvreté numérique des unités lexicales.»

cher Herkunft sie sein mögen, mit Referenzqualitäten ausstatten, die wir solche dritten Grades nennen wollen, deren unmittelbare Wirkung zwar innertextlicher Natur ist, die aber über die Referenzträger zweiten Grades mit den ausser-textlichen soziokulturellen Systemen vermittelt sind.

Wir wollen diesen Prozess der Strukturierung an dem Lied Bernarts de Ventadorn aufzeifen und beginnen damit, im Gesamttext diejenigen Wörter besonders zu markieren, denen infolge ihrer Rekurrenz und/oder ihres semantischen Eigengewichts bzw. als Thema- und Schlüsselwörter Relevanz zukommt:⁵

I

- 1 *Can VEI la lauzeta mover*
- 2 *de JOI sas alas contra'l rai,*
- 3 *que s'oblid' e-s LAISSA CHAZER*
- 4 *per la doussor c'al COR li vai,*
- 5 *AI! tan grans ENVEYA me'n ve*
- 6 *de cui qu'eu VEYA jauzion,*
- 7 *meravilh as ai, car desse*
- 8 *lo COR de DEZIRER no-m fon.*

II

- 9 *AI, las! tan cuidava SABER*
- 10 *d'AMOR, e tan petit en SAI!*
- 11 *car eu d'AMAR no-m posc tener*
- 12 *CELEIS don ja PRO non aurai.*
- 13 *TOUT m'a mo COR, e TOUT m'a me,*
- 14 *e se mezeis' e tot lo mon;*
- 15 *e can se-m TOLC, no-m LAISSET re*
- 16 *mas DEZIRER e COR volon.*

III

- 17 *Anc non agui de me poder*
- 18 *ni no fui meus de l'or' en sai*
- 19 *que-m LAISSET en sos olhs VEZER*
- 20 *en un MIRALH que mout me plai.*
- 21 *MIRALHS, pus me MIREI en te,*
- 22 *m'an MORT li sospir de preon*
- 23 *c'aissi-m PERDEI com PÉRDET se*
- 24 *lo bels Narcisus en la fon.*

5. Text nach der Ausgabe von Carl APPEL, *Bernart von Ventadorn. Seine Lieder* (Halle a.S. 1915), S. 250 ff.

IV

25 *De las DOMNAS me desesper;*
 26 *ja mais en lor no-m fiarai;*
 27 *c'aissi com las solb chaptener,*
 28 *enaissi las deschaptendrai.*
 29 *Pois VEI c'una PRO no m'en te*
 30 *vas LEIS que-m destrui e cofon,*
 31 *totas las dopt' e las mescre,*
 32 *car BE SAI c'atretals se son.*

V

33 *D'aisso-s fa be femna parer*
 34 *ma DOMNA, per qu'e-lh o retrai,*
 35 *car no vol so c'om deu voler,*
 36 *e so c'om li deveda, fai.*
 37 *CHAZUTZ sui en mala MERCE,*
 38 *et ai be faitb co-l fols en pon;*
 39 *e NO SAI per que m'esdeve,*
 40 *mas car trop puyei contra mon.*

VI

41 *MERCES es PERDUDA, per ver,*
 42 *(et ieu NON O SAUBI anc mai),*
 43 *car CILH qui plus en degr' aver,*
 44 *no-n a ges; et ON la querrai?*
 45 *A! can mal sembla, qui la VE,*
 46 *qued aquest CHAITIU DEZIRON*
 47 *que ja ses LEIS non aura be,*
 48 *LAISSE MORIR, que no l'aon!*

VII

49 *Pus ab MIDONS no-m pot valer*
 50 *precis ni MERCES ni-l dreihb qu'eu ai,*
 51 *ni a LEIS no ven a plazer*
 52 *qu'eu l'AM, ja mais no-lh o dirai.*
 53 *Aissi-m part de LEIS e-m recre;*
 54 *MORT m'a, e per MORT li respon,*
 55 *e VAU M'EN, pus ILH no-m RETE,*
 56 *CHAITIUS, en ISSILH, NO SAI ON.*

VIII

- 57 *Tristans, ges no-n auretze de me,*
 58 *qu'eu M'EN VAU, CHAITIUS, NO SAI ON*
 59 *De chantar me gic e-m recre,*
 60 *e de JOI e d'AMOR m'escon.*

Sogleich fällt auf, dass einige der rekurrenten Elemente sich über das ganze Lied verteilen (*laiszar*, vv. 3, 15, 19, 48; (*no*) *saber* 9, 10, 32, 39, 42, 56, 58), andere sich in grösserem Abstand wiederholen (*vezer* 1, 6, 19, 29, 45; *joi* 2, 60; *amor* 10, 60; *perder* 23, 41; *domna* (*midons*) 25, 34, 49), eine dritte Gruppe nur in einer einzigen Strophe vorkommt —und sie beherrscht— (*tolre* Str. II, 13, 15; *miralh* (*mirar*) III, 20, 21), eine vierte Gruppe hingegen zwei Strophen zu einer Einheit zusammenschliesst (*cor* I, 4, 8; II, 13, 16; *dezirer* I, 8; II, 16); schliesslich auch drei Strophen übergreift (*merce* V, 37; VI, 41; VII, 50; *chaitiu* VI, 46; VII, 56; VIII, 58; *mort* (*morir*), anschliessend an III, 22: VI, 48; VII, 54).

Angesichts dieses ersten, noch provisorischen Befunds ist, zumindest was «Can vei la lauzeta mover» betrifft, die traditionelle Auffassung nicht zu halten, derzufolge nicht von einer Einheit des Gedichts, sondern nur von einem Ensemble autonomer Strophen die Rede sein könne. Wenn hunderte von Kanzonen diesen Eindruck erwecken,⁶ dann sollte dabei nicht vergessen werden, dass die Trobadors bei ihrem höfischen Publikum eine Kenntnis voraussetzen durften, welche die dem neuen Lied fehlende Einheitlichkeit aus eigenem Vorwissen herzustellen erlaubte. Intertextualität privilegiert nicht nur den Dichter, sondern in hohem Masse auch die Rezipienten. Beide verfügen über den paradigmatischen Code, der sie ermächtigt, das einzelne Lied als Phänotext in eine Beziehung zu einem imaginierten, idealen Genotext zu bringen.⁷ P. Zumthor stellt fest: «*Le lieu de la convergence dans le grand chant courtois, est la strophe plutôt que la chanson comme telle*», relativiert indessen selber diese Behauptung mit der Beobachtung einer «*circularité du chant*».⁸ Eben diese «Zirkularität» beruht auf der kohärenzbildenden Distribution rekurrenter Elemente, denen, je nach Frequenz, Stellung im Text, Ort im höfischen Wertsystem, mitgebrachter oder erst sekundär vermittelter Bedeutung, eine Hierarchie eignet, die sie in Elemente eines strukturierten funktionalen Systems verwandelt.

«*Jamais poésie ne fut plus rigoureuse, plus totalement et consciemment calcul, mathématique et harmonie*»⁹ —auch wenn man diese Charakterisierung

6. Was etwa Stephen G. NICHOLS, Jr., veranlasst, von der «*amazing autonomy*» der Strophe, von «*juxtaposition rather than logical development*» zu sprechen: *Toward an Aesthetic of the provençal Canço*, in *The Disciplines of Criticism. Essays in Literary Theory, Interpretation, and History*, hg. von Peter DEMETZ, Thomas GREENE and Lowrie NELSON, Jr. (New Haven - London 1968), S. 352-353.

7. Cf. Paul ZUMTHOR, *Essai de poétique médiévale* (Paris 1972), S. 185.

8. *Ibid.*, p. 193, zur *circularité*, cf. S. 115, 140 und *passim*.

9. Robert GUIETTE, *Questions de littérature* (Gand 1960).

der «*poésie formelle*» durch R. Guiette nicht ganz wörtlich nehmen darf, so gilt sie gewiss nicht bloss in Bezug auf Metrik, Strophenbau und Melodie, sondern trifft auch auf Makro- und Mikrostruktur des Texts zu, auch das einschliessend, was R. Dragonetti in der Nachfolge Guiettes die «Kunst des dynamischen Clichés» genannt hat.¹⁰ «*Organisation thématique*» (Guiette) und Kombinatorik der Topoi und der Clichés (Dragonetti) gewährleisten eine relative Freiheit der Komposition innerhalb des Bedingungsrahmens konventioneller und normativer «Register»: «*C'est en tant que registre d'expression organisé et cohérent, avec les multiples résonnances dues à ses correspondances internes, que ce monde verbal est poésie.*»¹¹

Die Hervorhebungen der rekurrenten Textteile, die wir an dem Lerchenlied vorgenommen haben, lassen den Gedanken, ihre Anordnung sei willkürlich, von vorneherein als unwahrscheinlich erscheinen. Ihre Distribution ist sicherlich keine «mathematische», gewiss aber eine wohldurchdachte. Wir verweisen lediglich auf die herausragenden Fälle. Die Verbindung von *cor* und *dezirer* im letzten Vers der I. Strophe (8) erscheint in umgekehrter Folge im letzten Vers der II. Strophe (16) wieder. *Joi* (2) und *amor* (10), durch 7 Verse getrennt, aber an genau derselben Stelle in Strophe I und Strophe II stehend, sind in Vers 60 (*Tornada*), den sie ausfüllen, zu einem Syntagma gefügt, das den Sinn des ganzen Gedichts besiegelt.

Die sinnverdichtende, den Rhythmus der Gefühle zur vollendeten Resignation hin steigernde Kombination von zunächst getrennten Elementen ist für das ganze Lied konstitutiv. *Dezirer*, in den ersten beiden Strophen mit *cor* verknüpft, verbindet sich als adjektivisches Präsenspartizip mit *chaitiu* (*chaitiu deziron*, 46). Dieses aber, hier eingeführt und das ganze ambivalente semantische Gewicht mitbringend, das ihm eigen ist, bestimmt, an zweimaliges *mort* (54) anknüpfend, den Abschluss von Strophe VII und die *Tornada*, indem es seinerseits jetzt zuerst eine syntagmatische Verknüpfung mit *vau m'en* bzw. *m'en vau* (55, 58) eingeht, aber auch mit *no sai on* (56) und sich somit der vollständigen Sequenz des sich in der Opposition «wissen - nicht wissen» auslegenden Leitmotivworts (*no*) *saber* (9, 10, 32, 39, 42, 56, 58) bemächtigt, um schliesslich, in der *Tornada*, in das dreigliedrige, emotional inzwischen hochgeladene Syntagma *m'en vau, chaitius, no sai on* (58) zu integrieren. An *m'en vau* schliesst inhaltlich —und lautlich an zweimaliges *no sai on* (Reimstellung)— an das letzte Wort des Lieds: *m'escon. Merce*, fundamentales Schlüsselwort der Trobadordichtung, tritt, gemäss der Gattungsvariante der gescheiterten Liebe, verspätet, aber sogleich als *mala merce* (Str. V, 37) auf, in Strophe VI, 41 als *merce perduda*, wodurch es semantisch wie phonisch die Assoziation mit dem doppelten *perder* von Strophe III, 23 bewirkt. Als *mala* und *perduda*, und als eine, der auch apophonisches *precs* und *dreih*s (50) nicht zu helfen vermögen, steht *merce* ohnehin bereits unter dem doppelten Assoziationszwang des mythologischen Motivs von Narzissus (Str. III) und in einer

10. Roger DRAGONETTI, *La technique poétique des trouvères dans la chanson courtoise. Contribution à l'étude de la rhétorique médiévale* (Brugge 1966), S. 542.

11. Paul ZUMTHOR, *Langue et techniques poétiques à l'époque romane (XI^e-XIII^e siècles)* (Frankfurt a.M. - Paris 1963), S. 143.

intensiven, von *mort* (*morir*) (22, 48, 54 bis) ausstrahlenden phonematischen Beziehung. Die Serie der *laiszar*-Vorkommen (s.o.) mündet in Strophe VI, 48 ein in die Verbindung mit *morir* (*mort*), geht in ihr auf, lässt das *laiszar* der Herrin zur Ursache des «Todes» werden (*laisse morir*). Die Koppelung der Serien *vezer* und *laiszar* in *que-m laisset en sos olhs vezer* (19) geht in der phonologischen Instrumentation des Narzissus-Themas in der Metaphorisierung der *olhs*: *miralh* (20, 21) über *mirar* (21), das für *vezer* eintritt, eine durch Alliteration gestützte Verbindung mit *mort* (*m'an mort*, 22) ein.

Zu den Schlüsselwörtern mit doppelter, ausser- wie innertextlicher Referenzqualität, denen wir in unserem Lied mehrfach begegnen (s.o.), gehört *merce*, sowohl «Lohn» wie «Gnade» bedeutend.¹² Wir haben indessen bei der Reproduktion des Textes graphisch auch zwei Wörter hervorgehoben, die jeweils nur einmal erscheinen, in denen wir aber ebenfalls Schlüsselwörter mit der gleichen referentiellen Eigenschaft sehen dürfen: *enveya* (5) —«Neid» und «Begehren», «Sehnsucht»— und *issilh* (56) —«Exil» und «[seelisches] Elend», «Vereinsamung». Wenn beide semantisch doppelpolige Begriffe nur einmal vorkommen, so sind sie doch nur scheinbar isoliert. *Enveya* ist eingekreist von homophonen Elementen, die ein dichtes phonologisches Netz bilden: *enVeia* - *Ve* (1), *moVer* (1), *Vai* (4) *Ve* (5), *Veya* (6), *meraVilhas* (7); *envEYa* - *vEI* (1), *vEYa* (6); *enVEYA* - *VEYA* (6) (mit dem Charakter eines Binnenreims). Etwas anders verhält es sich mit *issilh*, dessen mitgebrachte Bedeutung eine besondere Relevanz gewinnt dadurch, dass es 1. im letzten Vers der letzten Vollstrophe (VII) des Gedichts, 2. in der Mitte dieses Verses und 3. im Zentrum eines semantisch durch rekurrente Teile maximal aufgeladenen, den Vers füllenden, dreigliedrigen Syntagmas steht: «*chaitius, en issilh, no sai on.*» Wir gehen wohl nicht zu weit, wenn wir die Relevanz von *issilh* auch dadurch mitkonstituiert sehen, dass es, ähnlich wie *enveya* mit *veya*, mit dem an gleicher Stelle stehenden *ilh* des vorausgehenden Verses (55) einen Binnenreim bildet. In diesem *ilh* aber gipfelt, wie wir meinen, paragrammatisch die phonologische Serie der Pronomina, welche für die *domna(s)* eintreten: *celeis* (12), *lor* (26), *las* (27, 28, 31), *leis* (30, 47, 51), *ilh* (34, 52, 55), *li* (36, 54), *la* (45, 52), *cilh* (43).

Zwischen *enveya*, der Ursache, und *issilh*, der Wirkung, ist der Komplex der Gefühle eingespannt, dessen Fortschreiten das Gedicht mit den Mitteln, die wir zu beschreiben und zu erhellen suchen, artikuliert und damit herstellt. Die Pronominalisierung der *domna*, der, wie wir feststellten, eine funktionale Semantisierung zugewiesen wird, hat ihre Parallele in der obliquen Pronominalisierung des Ich des Dichters bzw. Liebenden. Dabei ist allerdings ein wichtiger Umstand festzuhalten: die *domna* bleibt stets autonomes, allein schon durch ihre Unzugänglichkeit handelndes Subjekt, das Dichter-Ich aber letztlich immer nur, und immer mehr, hilfloses Objekt seines Schicksals. Selbst wenn, selten genug, *ieu* im Text steht, überwiegt doch bei weitem das *me*. Die Verse 13 ff. enthalten den dichtesten Ausdruck dieses für das ganze Gedicht geltenden Sachverhalts: «*Tout m'a mo cor, e tout m'a me, / e se mezeis' e tot lo*

12. Cf. unseren Anm. 2 genannten Aufsatz sowie Glynnis M. CROPP, *Le vocabulaire courtois des troubadours de l'époque classique* (Genf 1975), S. 174-7.

mon; / e can se-m tolc, no-m laissez re ...» Das einzige Handeln, das dem Ich bleibt, ist zu tun, was die Herrin ihn «lässt», nämlich sterben (*laisse morir*, 48), und dieses ist die einzige Tat: «... vau m'en [...] chaitiu, en issilh, no sai on.» Hiesse es, ins Blaue hinein zu spekulieren mit der Vermutung, die phonische oder auch polyphonische Verstrickung der Serie *leis* usw. mit der Serie *laisser* und dieser wiederum mit der Serie *ai* in *aissi*, *aisso*, *ai*, *sai*, *chaitiu* usw. oder diejenige von *me*, *mi* mit *miralh*, *mirar*, *merce*, gar auch *mort* usw., produzierten neue semantische Strukturen und damit auch neuen Sinn?

Es ist an dieser Stelle angebracht, mit P. Zumthor die Frage zu stellen: «*Des paragrammes chez les troubadours?*»¹³ Sie war fällig nach dem Bekanntwerden von F. de Saussures inzwischen bereits folgenreicher, obgleich bei ihm selbst verunglückter, weil zu eng gefasster Anagrammtheorie.¹⁴ A. Roncaglia hat das Problem neuerdings aufgegriffen anlässlich der Studie Zumthors.¹⁵ Unsere Analyse von «*Can vei la lauzeta mover*», basierend auf Lektüren, deren erste viele Jahre zurückliegt, macht eine Stellungnahme unumgänglich. Zumthors vorsichtiger Optimismus¹⁶ ermutigt ihn zum Entwurf eines Forschungsprogramms, dem wir nur zustimmen können. Roncaglia gibt die anfänglich betonte Skepsis im Verlauf seiner Überlegungen zu den «*interferenze nuove di suono e di senso*» und der Betonung der potenzierenden Wirkung der Beziehung zwischen «*livello fonico*» und «*livello semantico*» gerade für Schlüssel- und Themawörter letztlich wieder auf.¹⁷ Sowohl Zumthor wie Roncaglia brechen —ebenso wie noch entschiedener die Gruppe *Tel Quel*—¹⁸ das zu enge und daher unhaltbare Konzept von Saussures Anagrammtheorie auf, um in seiner Erweiterung nutzbar zu machen, was in ihm literaturwissenschaftlich zukunftsweisend war. Wir meinen, es sollte in dieser Richtung noch weiter gegangen werden, und zwar in Anlehnung an den berühmten Satz von R. Jakobson: «*The poetic function projects the principle of equivalence from the axis of selection into the axis of combination.*»¹⁹

Die von der poetischen Funktion bewirkte, diese realisierende Übertragung des Äquivalenzprinzips —das jene Funktion erst wahrnehmbar macht— auf die Achse der Kombination erfasst auch und nicht zuletzt das an sich bedeutungsindifferente «*système euphonique*»,²⁰ die organisierte phonische Textstruktur, deren serielle Elemente Dominanten aufweisen, die sie den phonologisch adäquat ausgestatteten Leit- und Themawörtern des Textes zuordnen. Wir haben oben schon mehrere Fälle dieser Art kennengelernt im Zusammenhang

13. Paul ZUMTHOR, *Langue, texte, énigme* (Paris 1975), S. 55-67.

14. Cf. die ausgezeichnete kritische Würdigung von Peter WUNDERLI, *Ferdinand de Saussure und die Anagramme. Linguistik und Literatur* (Tübingen 1972).

15. «*Cultura Neolatina*», xxxv (1975), S. 269-272.

16. «*Més relevés ne m'ont pas entièrement convaincu. Il me semble toutefois que subsiste un doute plutôt favorable à l'hypothèse de jeux hypophoniques intentionnels dans la chanson*» (*Langue, text, énigme*, S. 65).

17. *Loc. cit.*, S. 271 und S. 272.

18. Cf. WUNDERLI, *Ferdinand de Saussure*, S. 113 ff.

19. Roman JAKOBSON, *Closing statement: Linguistic and Poetics*, in *Style in Language* hg. von Th. A. Sebeok (New York - London 1960), S. 358.

20. M. GAUTHIER, *Système euphonique et rythmique du vers français* (Paris 1974).

mit der Feststellung rekurrenter Lexeme. Unschwer ist eine Reihe weiterer euphonischer Serien auszumachen:

Im Bereich der Assonanz:

O: *mOver* (1), *jOi* (2), *ObliD'* (3) *doussOr* (4), *cOr* (4), *cOr* (8), *nO* (8), *amOr* (10), *nO* (11), *pOsc* (11), *prO* (12), *tOut* (13), *cOr* (13), *tOut* (13), *tOt* (14), *tOlc* (15), *nO* (15), *cOr* (16), *vOlon* (16), *pOder* (17), *nO* (18), *Or'* (18), *sOs Olhs* (19), *mOut* (20), *mOrt* (22), *sOspir* (22) usw. Unberücksichtigt blieb das *o* des Artikels (*lo*). Es dürfte kaum zweifelhaft sein, dass die Sequenz der *o*-Laute, eingeleitet durch das bedeutungsschwere Signalwort *joi*, von den z.T. rekurrenten Kernworten *doussor*, *cor*, *amor*, *tout (tolc)*, *mort*, *pro* lautsymbolisch funktionalisiert werden. Die erste konzentrische Semantisierung in Strophe II —*amor*, *no*, *posc*, *pro*, *cor*, *tout*, *tout*, *tot*, *tolc*, *cor*, *volon*— wird für den Rest des Gedichts bestimmend und hat einen weiteren, von Strophe IV (*lor*, *no*, *solb*, *pro*, *no*, *cofon*, *totas*, *dopt'*) vorbereiteten Schwerpunkt in Strophe V: *aisso*, *o*, *no*, *vol*, *so*, *voler*, *so*, *co*, *fols*, *no*, *trop* (wozu man auch *domna*, *om*, *on* rechnen könnte). Die innerstrophischen Verdichtungen der Klangwiederholungen —und das gilt für alle phonologisch relevanten Sequenzen— geben zwar der Einzelstrophe ihren Eigenwert, aber, infolge der interstrophischen Kontinuität, doch nur als Schwerpunkt setzendes funktional-strukturelles Moment des ganzen Lieds.

Durch *n* nasalisiertes *o* —*on*— bildet eine durchgehende phonematische Serie, die ihr besonderes Gewicht vermöge des metrischen Prinzips der *coblas unissonans* durch betonte Stellung im Reim des Abgesangs erhält (v. 6 und v. 8 jeder Strophe). Ihr über Homonymien (*fon*, 8, 24; *mon*, 14, 40) und semantisch oder lautlich mit Leit- und Schlüsselwörtern korrelierte Partizipien (*jauzion*, 6), *volon* (16), *deziron* (46) angesammeltes assoziatives Potential kulminiert, sich gleichsam retrospektiv emotional explizierend, in dem bedeutsamen, zweifachen *no sai on* (56, 58) des Gedichtabschlusses. Wir vernachlässigen, um uns keiner Übertreibung schuldig zu machen, den Bezug von *on* zu *om*, dem als Paronomasie vielleicht doch Aufmerksamkeit gebührte, können jedoch nicht umhin, unter dem Aspekt der «Achse der Kombination» die Serie der *ai*-Laute zu betrachten, die sich in der zentralen resignativen Formel der Ratlosigkeit *no sai on* syntagmatisch mit der *on*-Serie wie mit der *o*-Serie verbindet.

ai, reimbildend wie *on*, bezieht nicht wie dieses seine Bedeutungssubstanz primär von der Seite eigener phonematischer Qualität, sondern von einer phonetischen Korrespondenz mit der interstrophischen, an Leitwörtern wie *lais sar* (3, 15, 19, 48), *chaitiu* (46, 56, 58) *sai (saber)* (10, 32, 39, 56, 58) semantisch festgemachten, dichten Sequenz (neben den Reimen in teilweise privilegierter Stellung im Vers: *ai*, 5, *ai*, 7, *aissi*, 23, *mais*, 26, *aissi*, 27, *enaissi*, 28, *aisso*, 33, *ai*, 38, *faih*, 38, *aissi*, 53). Die Korrespondenzen verdichten sich zum engmaschigen Netz, nimmt man alle *ai*-Reime (2. und 4. Vers jeder Strophe) hinzu. Diese sind in ihrer Mehrzahl durch finite Verbformen gebildet, indessen hat die literaturwissenschaftliche Semiotik längst erkannt, dass Morpheme ebenso wie Phoneme, wenn sie in Reihen geordneter Wiederholungen treten, eine Semantisierung erfahren, durch die sie selber zu Zeichen werden, welche auf

andere Zeichen verweisen.²¹ Die Funktion der *ai*-Sequenz erfüllt sich, wie diejenige von *o* und *on*, in der Ratlosigkeit des *no sai on* des ins *issilb* getriebenen *chaitius*. Die *a*-Serie erfährt, soweit wir sehen, keine selbständige Semantisierung, tritt vielmehr unterstützend zu *ai* hinzu und bindet dieses allusiv über *amor* - *amar* an die Ebene intertextueller Isotopie.

e, als einem «Archiphonem»,²² dem die literarische Sprache sowenig entrinnt wie die Alltagssprache, die lyrische Sprache sowenig wie die narrative, gebührte ihm hier keine besondere Beachtung, käme es nicht viermal im Reim jeder Strophe (*a a c c*) vor und affizierte somit die *e* im Versinnern, besonders markant schon in Strophe I: *vEi*, *lauzEta*, *movEr* (1), *quE*, *E-s*, *chazEr* (3), *envEya*, *m'En*, *vE* (5), *vEya* (6), *mEravilha*, *dEssE* (7), *dE*, *dEzirEr* (8). Unter den *a*-Reimen, mehrheitlich in Infinitiven, kommt den Reimwörtern *chazer* (3), *saber* (9), *vezer* (19) ihrer Rekurrenz wegen die Bedeutung von Dominanten zu. Ähnliches gilt im Falle der *c*-Reime für *me* (13), *merce* (37), *ve* (45), *be* (47), *recre* (53), *rete* (55), *me* (57), *recre* (59). Bedenkt man die innerstrophische Rekurrenz und Emotionalität von *me*, dann erkennt man auch, dass die zwei phonematischen Hauptlinien auf die Dominanten *merce* und *rete* zu laufen, Schlüsselwörter mit doppelter Referenzqualität.

Die Erörterung der Serie *e* lenkt den Blick auf das Präfix *des-*, Zeichen für eine Negativität, die jeweils das Positivum evoziert —*desesper* (25), *deschaptentra* (28), *destrui* (30)—, lautlich schliessen an: *mescre* (31), *esdeve* (39), *respon* (54), *escon* (60). Assoziationspsychologisch lässt sich diese Phonemgruppe auf die Ebene einer Isotopie beziehen, die von allen wesentlichen, inner- und ausser- textlichen wie aussertextlichen Referenz tragenden, primär bedeutenden oder erst semantisierten sprachlichen Elementen konstituiert wird und in deren Zentrum die emotionalschwere Formel des *desamatx amar* auszumachen wäre —fataler Zwang zur Liebe ohne Gegenliebe, ohne *pro* zu finden, zum Zu-«hoch»-Lieben-Müssen («*trop puyei contra mon*», 40), Dienst ohne Lohn, gar ohne Gnade; Fall in das Nichts, in die Heimatlosigkeit, aus der man nur noch als «Toter» («*mort m'a, e per mort li respon*») sprechen kann. Gescheiterte Integration als existentielle Erfahrung von *Joven*. Am Anfang der Gedankenreihe —und der Semantisierung der phonischen Serien— stand die *enveya*, der Neid auf den erfolgreichen Rivalen, dessen jubelndes Glück ins Bild der aufsteigenden, von *jo* beflügelten Lerche gefasst wird. Sollte die *LAUZeta* den *LAUZengier* evozieren?²²

21. Cf. Jurij M. LOTMANN, *Die Struktur des künstlerischen Texts* (Frankfurt a.M. 1973), S. 42 f.

22. Natürlich behaupten wir nicht, dass dem so sein müsse. Wir befinden uns eingeständnermassen im Bereich einer Fragestellung, wo der Schritt von der Evidenz, auf die freilich grösster Wert zu legen ist, ins rein Hypothetische zur grossen Versuchung werden kann. Wir geben jedoch zu bedenken, dass eine paragrammatische Beziehung zwischen *lauzeta* und *lauzengier* sich nicht allein auf die Lautgruppe *lauze-* stützt, dass vielmehr phonisch-semantisch wie etymologisch verbundenes *jo* und *jauzion* gewichtig im Text stehen, dass in *vei* und *veya* eingebundenes, dominantes *enveya* auf ein *enveios* verweist, das ein Synonym von *lauzengier* ist. Schliesslich sei nicht vergessen, dass Bernard de Ventadorn sein Lied an *Tristan* adressiert, Senhal für einen Dichterkollegen und Mäzen, Raimbaut d'Aurenga, der in seiner eigenen Dichtung nachweislich die Kunst des

Wir halten inne, unter Verzicht auf die Erläuterung weiterer phonologischer Serien, besonders auch der Alliterationen²³ und Konsonantengruppen,²⁴ deren Anteil an der Bildung von Kontiguitätsassoziationen erheblich ist, unter Verzicht auch auf die Erörterung syntaktischer Parallelismen neben den phonischen, aber auch der Frage, bis zu welchem Grade es legitim ist, Paronomasie und Apophonie (z.B. *enveya-m'en ve*) einer bewussten Paragrammatisierung, wie sie etwa auch in *amor - mort m'a - [tout] m'a mo cor - am [...] mort - m'an mort* vorliegt, zuzuschreiben. Unsere Analyse hat ihre Möglichkeiten keineswegs erschöpft, es war dies auch nicht unsere Absicht, sowenig wie wir meinen, in allen Fällen das Richtige getroffen zu haben. Worauf es uns ankam, war zu zeigen, in welcher Weise die aussertextliche, auf konkrete gesellschaftliche Realität bezogene Referenz sich über die —meist mit Schlüsselwörtern identischen, jedenfalls auf dem Schnittpunkt von innertextlichem und aussertextlichem System liegenden— Referenzträger zweiten Grades in innertextliche Referenz transferiert wird mittels einer Semantisierung sprachlicher Elemente, welche diese zu innertextliche Kohärenz stifenden Referenzträgern dritten Grades macht. Von dieser Semantisierung wird nicht bloss jener Teil des selektionierten sprachlichen Materials erfasst und —vermöge topischer Kombinatorik— neu kombiniert, das man dem höfisch-ritterlichen Soziolekt zuschreiben kann, sondern auch jene kleinen und kleinsten phonetischen Segmente, deren grundsätzliche Bedeutungsindifferenz sie gerade für eine Semantisierung der oben beschriebenen Art disponibel macht. Die homogenisierende Semantisierung von heterogenen Elementen erstellt, konvergierend in den Referenzträgern zweiten Grades, für das einzelne Gedicht (hier «Can vei la lauzeta») eine an Intertextualität angeschlossene Isotopie, die ihr volle Wahrnehmbarkeit sichert.

Die konvergenz- und kohärenzbildende Affizierung der phonischen Elemente durch Leit-, Thema- und Schlüsselwörter, ihre serielle Euphonien funktionalisierende Semantisierung, hebt für den Augenblick des Gedichtes die Arbitrarität des Zeichens auf, macht das Zeichen zu einem bestimmten, das auf andere Zeichen weist, vor allem auf solche, welche der Dichter als bedeutsame aus dem Zeichenrepertoire auswählt, über welche die Kommunikationsgemeinschaft bereits verfügt oder die ihr zugemutet werden können. Ihre primär (konnotativ) wie ihre erst sekundär (assoziativ) hergestellte Referentialität enthält Anweisungen an die Kommunikationspartner, wie sie den Text zu «realisieren», d.h. zu verstehen hätten.²⁵ Es geht hier um eine Textstrategie, deren Ursa-

Anagramms geübt hat, so z.B. in «Ar resplan la flors enversa» (P.-C. 389, 16); s. dazu RONCAGLIA, *loc. cit.*, S. 271.

23. Allen anderen, z.B. *c* (*k*), *l*-, *p*-, *t*-, *v*- voran: *m*- mit den vielfach gestützten Schwerpunkten *me*, *aMor* - *aMar*, *miralb*, *mort*, mit dem semantischen Fluchtpunkt *mala merce* zu Beginn des 2. Teils nach dem kompositionellen Einschnitt zw. vv. 36 und 37; *feMna*, *doMna* und *Midons* sind gleichfalls tangiert.

24. Z.B. *rd*, *rt*, *rc* (*perder*, *mort*, *Narcisus*, *merce*), *pr* (*sospir*, *preon*, *perder*).

25. Cf. Siegfried J. SCHMIDT, *Texttheorie* (München 1973), S. 82 ff.: «Die instruktionssemantische Frage nach der Referenz eines Ausdrucks kann also nicht lauten: Was bezeichnet Ausdruck X? sondern: welche Anweisung an Kommunikationspartner gibt X in typischen Kommunikationssituationen? Wie wird X von Kommunikationspartnern realisiert?»

che, Art und Ziel mit blosser Beschreibung nicht beizukommen ist. Will man sie analysieren und auf ihren Sinn befragen, dann ist es unumgänglich, drei grundlegende Sachverhalte zu berücksichtigen:

1. Der Trobador spricht im Interesse von Joven, jener Gruppe von Aufsteigern, deren sozialpsychologische Erlebnisstruktur diejenige der «*marginal men*» ist.

2. Die Kommunikationsgemeinschaft, für die sein Dichten bestimmt ist, ist homogen nur soweit, als soziale Interdependenz bzw. Angewiesenheit zwischen altem, mächtigem Adel und neuem Rittertum eine partielle Interessengemeinschaft hervorbringt, die, ohne den sozialen Antagonismus zu vertilgen, diesen doch auf einen gemeinsamen ethischen und ästhetischen Nenner bringt.

3. Der Harmonisierungsdruck, der von dieser Konstellation ausgeht, bewirkt, dass sich im Gattungssystem der trobadoresken Lyrik die kompromissuelle Gattung par excellence, die Kanzzone, als Dominante etabliert. Sie feiert, transponiert auf die Ebene des «*paradoxe amoureux*», zugleich sozialen Aufstieg als verdienten Lohn und Bereitschaft zum Verzicht als Ausweis edler Gesittung.

Der Ort dieser Feier ist der Hof; die Kommunikationssituation, von der diese Dichtung lebt und die von ihr zugleich mitgestiftet wird, ist das höfische Fest. Nicht das Spiel, wie oft behauptet wird, sondern das Ritual ist das Kennzeichen dieses Festes. Auch die beherrschende thematische Variante der verweigerten Identität, die gerade für Bernarts Lerchenlied charakteristisch ist, wird mittels der festlichen Ritualisierung noch zur Hoffnung, indem sie in der soziokulturellen Identität der höfischen Kommunikationsgemeinschaft aufgeht. Das ritualisierte Erlebnis der erfüllten künstlerischen Form, die gesellschaftliche Erfahrung in ästhetische Erfahrung umsetzt, wird zur vorgrifflichen Aufhebung des realen gesellschaftlichen Widerspruchs, zur vorweggenommenen Integration des Individuums in den Status, für den es sich qualifiziert wähnt. Als kompromissuelle Form und Dominante des Systems, als Produkt einer soziokulturellen Allianz von Hochadel und niederem Rittertum (Joven) kann die Kanzzone zum «Kernstück eines gesellschaftlichen Rituals», zur Darstellung der «höfischen Ideologie der Freude als gesellschaftlicher Realität»²⁶ werden. Der Hof ist Zentrum einer Kommunikationsgemeinschaft, bei deren Partnern, drängelnd und widerstrebend zugleich, sich das Bewusstsein einer Solidarität ausbildet, die im Ritual des höfischen Festes immer aufs Neue beschworen wird.

Die Rolle, welche der Kanzzone dabei zukommt, ist eine quasi-kultische. Wir zögern nicht, für diese Behauptung auch die Musik ins Feld zu führen, ohne uns eine Kompetenz anzumassen, die wir nicht haben. Mit Recht hat P. Zumthor nachdrücklich in Erinnerung gebracht, dass die Kommunikation dieser Dichtung sich nicht im Verhältnis «*écriture-lecture*», sondern in demjenigen von «*chant-audition*» vollzieht.²⁷ Nimmt man diesen Sachverhalt so ernst, wie er es verdient, dann wird die Frage nach dem Verhältnis von Textstruktur und Me-

26. Peter BÜRGER, *Zur ästhetischen Wertung mittelalterlicher Dichtung*. «*Les oisillons de mon país*» von Gace Brulé, «Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte», XLV (1971), S. 26.

27. *Langue, texte, énigme*, S. 55 ff.

lodiestruktur zu einer Frage ersten Ranges, und zwar nicht bloss im Sinne einer allgemeinen Übereinstimmung von inhaltlichen, syntaktischen, metrischen und musikalischen Strukturen, sondern auch in Bezug auf das Verhältnis von phonologisch konstituierten semantischen Interferenzen zur Melodie. Der u.W. bislang einzigen detaillierten Studie, die von musikwissenschaftlicher Seite der Beziehung von Text- und Melodiestruktur bei Bernart de Ventadorn gewidmet wurde, ist zu entnehmen, welche Bedeutung dem Melisma für die Hervorhebung bestimmter Textsegmente zukommt.²⁸ Die ästhetische Funktion des melismatischen Schmucks ist zugleich eine strukturelle, die Interpretationsmelismen intensivieren die Semantisierung der phonischen Sequenzen des Texts und ihr affektisches Wirkungspotential.

Die Botschaft des Lieds ist gesungene Botschaft. Ihr auditives Vernehmen erfolgt im feierlichen Rahmen nicht bloss eines Vortrags, sondern einer Inszenierung. Nicht zufällig ist in der jüngeren Forschung von einer «Theatralität» der Kanzone die Rede.²⁹ Wenn die lyrische Dichtung, wie Christopher Caudwell³⁰ überzeugend lehrt, ihren Ursprung im magischen Ritual hat, in dem ein zukünftig Mögliches antizipiert und eine Solidarität erzeugt wird, die auch nach dem Ende des Rituals vorhält, dann hat sie diese Funktion in der höfischen Dichtung des Mittelalters bewahrt. Im Ritual des höfischen Fests entfaltet, mit Caudwell zu sprechen, die «*organised emotion*» der Kanzone die volle Wirkung der sozialisierenden, bildenden und integrierenden «*collective emotion*».³¹

ERICH KÖHLER

Freiburg i. Br.

28. Gisela SCHERNER - VAN ORTMERSEN, *Die Text-Melodiestruktur in den Liedern des Bernart de Ventadorn* (Münster Westf. 1973).

29. Cf. P. ZUMTHOR, *Essai de poétique médiévale*, S. 37 ff.; P.-Y. BADEL, «Poétique», Nr. 17 (1974), S. 259; D. R. SUTHERLAND, *L'élément théâtral dans la canso chez les troubadours de l'époque classique*, «Revue de Langue et de Littérature d'Oc», XII-XIII (1962-1963), S. 95-101.

30. *Illusion and Reality. A Study of the Sources of Poetry* (London 1937). Cf. die im Druck befindliche Freiburger Habilitationsschrift von Ingeborg WEBER, *Evolution und Literatur: Zur Theorie der Poesie bei Christopher Caudwell*.

31. *Illusion and Reality*, p. 216.