

INGRID KASTEN (FU Berlin)

## WALTHERS ‚NACHRUF‘ AUF REINMAR

Memoria, lyrische Form und der Diskurs über Trauer im mittelalterlichen Europa  
um 1200

Trauer wird generell als universales anthropologisches Phänomen mit historisch und kulturell variablen Ausdrucksformen angesehen. Als „semantisches Zeichen für ein komplexes psychisches Erfahrungsfeld, aber eben ein primäres“<sup>1</sup>, entzieht Trauer sich zwar einer einfachen Begriffsbestimmung, aber für eine erste Annäherung an dieses Erfahrungsfeld eignet sich die bekannte Definition von Sigmund Freud: „Trauer ist regelmäßig die Reaktion auf den Verlust einer geliebten Person oder einer an ihre Stelle gerückten Abstraktion wie Vaterland, Freiheit, ein Ideal usw.“<sup>2</sup> Freud definiert Trauer also allgemein als Reaktion auf die Erfahrung eines Verlusts, der nicht nur durch den Tod oder die Trennung von einer geliebten Person verursacht worden sein kann, sondern auch durch den Verlust eines Abstrakts, eines Ideals. Die folgenden Überlegungen gelten dem Ausdruck von Trauer über den Tod einer Person in der Form von Totenklagen der europäischen Lyrik des 12. und beginnenden 13. Jahrhunderts. Dies schließt die Frage nach der Diskursivierung, Ästhetisierung und Ritualisierung von Trauer in den Texten ein.

Grundsätzlich kann der Tod als liminale Erfahrung beschrieben werden.<sup>3</sup> Im Verlauf des Trauerprozesses wird der Verstorbene schrittweise in einen anderen Zustand überführt, und ebenso schrittweise finden die Hinterbliebenen in ihrem Schmerz Trost um den Verlust. Die christliche Tradition hält Trost mit der Vorstellung bereit, dass der Tod kein Ende markiert, sondern den Beginn und die Voraussetzung einer Rückkehr. Sie verleiht dem Tod einen Sinn, indem sie ihn als Zeichen deutet, mit dem Gott – mitunter auch strafend – in das Leben eingreift, um die Menschen zur Einsicht in die religiöse Wahrheit und zur Umkehr zu führen,<sup>4</sup> aber

---

<sup>1</sup> Karl Heinz Bohrer: Der Abschied. Theorie der Trauer. Baudelaire, Goethe, Nietzsche, Benjamin. Frankfurt am Main 1996, S. 9.

<sup>2</sup> Sigmund Freud: Trauer und Melancholie (1917 [1915]). In: S. F.: Studienausgabe. Psychologie des Unbewussten. Bd. III. Frankfurt am Main 2000, S. 197–212, dort S. 197.

<sup>3</sup> Vgl. Christian Kiening: Aspekte einer Geschichte der Trauer in Mittelalter und früher Neuzeit. In: Mittelalter und Moderne. Entdeckung und Rekonstruktion der mittelalterlichen Welt. Kongressakten des 6. Symposiums des Mediävistenverbandes in Bayreuth 1995. Hg. von Peter Segl. Sigmaringen 1997, S. 31–53.

<sup>4</sup> Eine zentrale Bedeutung bei der Entwicklung eines christlichen Trauermodells hatten die *Confessiones* Augustins, vgl. dazu Kiening (Anm. 3).

die destabilisierende Wirkung für die Identität der Hinterbliebenen, die aus der Konfrontation mit dem Tod einer nahestehenden Person resultiert, wird auch im Mittelalter mit dem christlichen Trauerdiskurs allein nicht aufgefangen. Die Praktiken und Diskursivierungen von Trauer dienen vielmehr, wie sich an Beispielen aus der narrativen Literatur zeigen ließe, der neuerlichen Selbstvergewisserung der kollektiven und gegebenenfalls der ‚individuellen‘ Identität der Trauernden.

Von dem in den letzten Jahren gewachsenen Interesse der germanistischen Forschung an Trauerdarstellungen in der Literatur des Mittelalters ist die Lieddichtung kaum berührt worden.<sup>5</sup> Im Zentrum stand vielmehr die erzählende Literatur, die im Rahmen komplexer Inszenierungen von Trauer jene spektakulären Elemente besonders eindrucksvoll in Szene setzt, die heute, als Effekte der mittelalterlichen *face-to-face*-Kultur, den fremdartigen Reiz von mittelalterlichen Trauerritualen ausmachen: die exzessiven körperlichen Expressionen und Autoaggressionen der Klagenden, die ihre Hände ringen, die Haare raufen, das Gesicht zerkratzen, die Kleider vom Leib reißen. Dass dabei auch genderspezifische Aspekte eine zentrale Rolle spielen, versteht sich.<sup>6</sup>

Als geschichtliche Zeugnisse einer vergangenen Trauerkultur verdienen die Totenklagen der mittelalterlichen Lyrik dennoch Aufmerksamkeit, weil sie sich in der Regel auf ein konkretes historisches Ereignis beziehen. In narrativen Zusammenhängen kommt dies zwar auch, aber nur ausnahmsweise vor, etwa, wenn die Schwere eines fiktiven Trauerfalls durch den Vergleich mit einem historischen Trauerfall hervorgehoben werden soll,<sup>7</sup> oder wenn ein Autor Kataloge von Verstorbenen, die in seinem Leben wichtig waren, in einen narrativen Kontext inseriert.<sup>8</sup> Die lyri-

<sup>5</sup> Vgl. Christian Kiening: Totenklage. In: <sup>2</sup>RL Bd. III, Sp. 654–657, sowie Urban Küsters: Klagefiguren. Vom höfischen Umgang mit der Trauer. In: An den Grenzen höfischer Kultur. Anfechtungen der Lebensordnung in der deutschen Erzähldichtung des hohen Mittelalters. München 1991 (Forschungen zur Geschichte der älteren deutschen Literatur 12), S. 9–75. Zu verweisen ist hier auch auf das von Wolfgang Haubrichs herausgegebene Themenheft ‚Traurige Helden‘, LiLi 114 (1999).

<sup>6</sup> Auf diesen Aspekt kann in den folgenden Überlegungen nicht eingegangen werden. Vgl. dazu allgemein Gisela Ecker (Hg.): Trauer tragen – Trauer zeigen. Inszenierungen der Geschlechter. München 1999. Kritisch zu der in diesem Band vertretenen These von der ‚Weiblichkeit‘ der Trauer in der europäischen Kultur vgl. Elke Koch: Inszenierungen von Trauer, Körper und Geschlecht im *Parzival* Wolframs von Eschenbach. In: Codierungen von Emotionen im Mittelalter/Emotions and Sensibilities in the Middle Ages. Hg. von C. Stephen Jaeger und Ingrid Kasten. Redaktionelle Mitarbeit Hendrikje Haufe und Andrea Sieber. Berlin 2003 (Trends in Medieval Philology 1), S. 143–158.

<sup>7</sup> Vgl. etwa Joachim Bumke: Mäzene im Mittelalter. Die Gönner und Auftraggeber der höfischen Literatur in Deutschland 1150–1300. München 1979, S. 475: Wirnt von Grafenberg vergleicht im *Wigalois* die Trauer um Japhite, die Gemahlin von Roaz, mit der Trauer um Berthold IV. von Andechs-Meran (verstorben vermutlich 1204).

<sup>8</sup> Z. B. die persönliche Klage Ulrichs von Türheim über verschiedene historische Gönner und Liederdichter (die wahrscheinlich vor 1246 verstorben waren) im *Rennewart*, V. 25756–25789; vgl. Bumke (Anm. 7), S. 520f.

schen Totenklagen stehen jedoch in anderer Weise im Spannungsfeld von Ereignis und Literarisierung, von individuellen und allgemeinen Formen der Selbstvergewisserung und der Bewältigung der Verlusterfahrung.

Aus der deutschsprachigen Lieddichtung um 1200 sind Totenklagen allerdings nur vereinzelt überliefert. Schon allein durch diesen Umstand hat der ‚Nachruf‘ Walthers von der Vogelweide auf Reinmar hier eine Sonderstellung inne. Im Vergleich mit den spärlichen Belegen in der deutschen (und in der altfranzösischen) Lyrik konnte sich bei den Trobadors mit dem *planh* die Gattung der Totenklage dagegen bereits im 12. Jahrhundert fest etablieren: Insgesamt 43 Vertreter sind aus dem 12. und 13. Jahrhundert überliefert und bieten sich zum Vergleich an.<sup>9</sup> Sie sind in der Forschung nach Rang, Stand und Geschlecht der beklagten Personen klassifiziert worden;<sup>10</sup> der am häufigsten auftretende Typus ist demnach die Klage über den Tod eines Gönners oder Herrn. Das älteste Zeugnis ist die (nur in einer Handschrift überlieferte) Klage Cercamons über den Tod Guillaumes, den Sohn des ‚ersten‘ Trobadors, X. Graf von Poitou und VIII. Herzog von Aquitanien (gestorben 1137).<sup>11</sup> Besondere Berühmtheit und weite Verbreitung erlangt haben die späteren Klagen von Giraut de Bornelh über den Tod des Grafen Raimbaut d’Orange (gestorben 1173; 11 Handschriften),<sup>12</sup> von Bertran de Born über den Tod des ‚jungen Königs‘ Heinrich von England (gestorben 1183; 8 Handschriften<sup>13</sup>) und von Gaucelm Faidit über den Tod von Richard Löwenherz (gestorben 1199; 17 Handschriften). Überliefert sind außerdem, wenn auch seltener, Klagen über den Tod eines Freundes oder über den Tod eines anderen Trobadors. Mit nur fünf erhaltenen Texten sind auch die Klagen über den Tod einer Herrin oder Gönnerin vergleichsweise rar.<sup>14</sup> Vereinzelt in der Trobadorlyrik ist schließlich ein *planh*, in dem ein weibliches Ich als Trauernde auftritt.<sup>15</sup>

<sup>9</sup> Die hier und im folgenden genannten Daten stammen aus Martín de Riquer: *Los trovadores. Historia literaria y textos*. 3 Bde. Barcelona 1975.

<sup>10</sup> S. C. Aston: *The Provençal planh: I. The Lament for a prince*. In: *Mélanges de Philologies Romane dédiés à la mémoire de Jean Boutière I*. Edités par Irénée Cluzel et Francois Pirot. Liège o. J., S. 23–30. Ders.: *The Provençal planh: II, the lament for a lady*. In: *Mélanges offerts à Rita Lejeune*. I, Gembloux 1969, S. 57–65.

<sup>11</sup> de Riquer (Anm. 9), I, Nr. 27.

<sup>12</sup> *Sämtliche Lieder des Trobadors Giraut de Bornelh*. Mit Übersetzung, Kommentar und Glossar kritisch herausgegeben von Adolf Kolsen, 2 Bde. Halle a. S. 1910, Nr. 76.

<sup>13</sup> de Riquer II (Anm. 9), zu Nr. 131.

<sup>14</sup> Wenig überzeugend ist die Annahme, dass sich diese geringe Zahl mit der „in der Regel doch jugendlichen Dame“ erkläre, deren Tod „naturgemäß“ seltener zu beklagen gewesen sei, vgl. Hermann Springer: *Das altprovenzalische Klagelied mit Berücksichtigung der verwandten Litteraturen*. I. Teil. Diss. Berlin 1894, S. 29. Eher spricht der Befund dafür, dass die Beziehungen unter Männern in der literarischen Kultur der Trobadors eine prominentere Bedeutung hatten als die Beziehungen der Sänger zu einer Gönnerin.

<sup>15</sup> GRLM II, S. 426–432, dort. S. 432.

In der deutschen Lyrik um 1200 steht Walthers Klage über Reinmars Tod dem gegenüber gattungstypologisch isoliert da (die beiden Strophen sind bekanntlich in der Manessischen Handschrift überliefert; die erste Strophe ist auch in der Kleinen Heidelberger Liederhandschrift enthalten). Auch der subjektive Ausdruck der Trauer der beiden im sogenannten ‚Leopoldston‘ verfassten Strophen erscheint in diesem Kontext singular. Die Forschung hat sich jedoch weniger für die besondere Art der Subjektivierung interessiert als für die Bedeutung, die dem ‚Nachruf‘ im Zusammenhang mit der sogenannten Fehde zwischen Walther und Reinmar zugesprochen wird.<sup>16</sup> Walther erklärt darin – in der zweiten Strophe – nämlich, dass er viel größere Trauer über den Tod Reinmars empfinde als Reinmar es getan hätte, wenn er selbst, Walther, an seiner Stelle gestorben wäre. Mit dieser Äußerung legt er die Annahme nahe, dass Reinmar ihn nicht sonderlich geschätzt hat. Außerdem nimmt er eine Unterscheidung vor zwischen dem ‚Selbst‘ des Verstorbenen und dessen Tätigkeit als Minnesänger. Während Walther Reinmar ‚selbst‘ als wenig beklagenswert bezeichnet (2,5 *dich selben wolt ich lützel klagen*), findet er Worte hohen Lobes für die *edele kunst* (2,6), die mit seinem Tod unwiederbringlich dahingegangen sei.<sup>17</sup> Diese ostentative Trennung zwischen Person und Minnesänger diene der Forschung als Bestätigung für die Auffassung, dass beide Liederdichter durch eine produktive Rivalität, wenn nicht durch eine subtile Intimfeindschaft verbunden waren, die ihre Spuren in zahlreichen intertextuellen Bezügen hinterlassen habe und in einer ‚Fehde‘ kulminiert sei.

Als Gedächtnisort und als Memorialhandeln im europäischen Horizont der volkssprachlichen Lyrik wurden die beiden Strophen dagegen bislang kaum betrachtet. Zwei Aspekte erscheinen in diesem Horizont bei der Diskursivierung von Trauer jedoch besonders interessant: der Gedanke der individuellen Kunstleistung einerseits sowie die Subjektivierung des Trauerausdrucks und die Selbstthematizierung des Klagenden andererseits. Der Gedanke, dass die Kunstleistung etwas Individuelles ist und durch die Schrift dem kollektiven Gedächtnis eingeschrieben werden kann, ist der volkssprachlichen Literatur um 1200 zwar nicht fremd,<sup>18</sup> aber es ist gleichwohl bemerkenswert, dass Walther die Liedkunst als etwas Positives herausstellt und zugleich an eine bestimmte Person bindet, mit deren Tod sie unwiderrufflich verloren geht. Die Subjektivierung – der Terminus wird hier und im Fol-

<sup>16</sup> Die Forschung fasst mit einem neuen Deutungsvorschlag kritisch zusammen Ricarda Bauschke: Die ‚Reinmar-Lieder‘ Walthers von der Vogelweide. Literarische Kommunikation als Form der Selbstinszenierung. Heidelberg 1999 (GRM-Beiheft 15), S. 272–283.

<sup>17</sup> Zitiert nach: Deutsche Lyrik des frühen und hohen Mittelalters. Edition der Texte und Kommentare von Ingrid Kasten. Übersetzungen von Margherita Kuhn. Frankfurt am Main 1995 (Bibliothek des Mittelalters 3), Nr. 188.

<sup>18</sup> Vgl. Volker Mertens: Walthers Reinmar. Die Reinmar-Nachruf-Strophen. In: Walther lesen. Interpretationen und Überlegungen zu Walther von der Vogelweide. FS Ursula Schulze zum 65. Geburtstag. Hg. von Volker Mertens und Ulrich Müller. Göttingen 2001 (GAG 692), S. 105–132, dort S. 120 ff. Mertens zielt mit seiner Interpretation auf die „poetologische“ Dimension des ‚Nachrufs‘.

genden nicht in einem geschichtsphilosophischen Sinn verwendet, sondern bezieht sich auf Ich-Formen des Trauerausdrucks, Exklamationen, Apostrophen, rhetorische Fragen etc., die auch als Strategien der Ästhetisierung beschrieben werden können – stellt im Prinzip in einer lyrischen Form nichts Überraschendes dar, dennoch aber weist sie in Verbindung mit der Selbstthematisierung Walthers einen begrifflich schwer zu fassenden Überschuss auf. Wie immer man diesen Überschuss zu bezeichnen versucht – mit der Kategorie der ‚Walther-Rolle‘ oder auch mit der Kategorie ‚Persona‘<sup>19</sup> – er lässt sich als Spur eines historischen Individualitätsbewusstseins begreifen.

Im Vergleich mit Beispielen aus der zeitgenössischen erzählenden Dichtung oder auch mit Vertretern des *planctus*, mit mittellateinischen Totenklagen, die einem aus vier Elementen bestehenden Schema (*lamentatio*, *laudatio*, *commendatio*, *consolatio*) strenger verpflichtet zu sein scheinen, ist es zudem erstaunlich, wie wenig ritualisiert der Trauerausdruck ist.<sup>20</sup>

Ähnliche Formen der Subjektivierung wurden auch in den trobadoresken Totenklagen beobachtet, für die offenbar der lateinische *planctus* modellbildend gewesen ist. Denn in aller Regel legen die Trobadors größeren Nachdruck auf subjektive und persönliche Trauerbekundungen als auf die Hervorhebung der historischen und politischen Bedeutung der Verstorbenen oder auf Aussagen über kollektive Trauer. Der Umstand, dass es sich bei den beklagten Toten nicht nur um Personen von höchstem Rang handelt, sondern auch um Angehörige des niederen Adels und sogar Liederdichter unbekanntes Standes, kann diese Subjektivierung nicht erklären, da selbst in Totenklagen auf Prinzen und Monarchen heroische Elemente oder Hinweise auf historische Daten keineswegs vorherrschen.<sup>21</sup> Deshalb ist in der Forschung, auch im Vergleich mit den Liebesliedern der Trobadors, die „Wärme und Ursprünglichkeit des poetischen Empfindens“<sup>22</sup> der Totenklagen oder die Authen-

<sup>19</sup> Vgl. dazu den Beitrag in diesem Band von Manfred Kern: *auctor in persona*. Poetische Bemächtigung, Topik und die Spur des Ichs bei Walther von der Vogelweide.

<sup>20</sup> Vgl. de Riquer (Anm. 9), I, S. 76 ff. Zum *planctus* vgl. den materialreichen Überblick von M. Hereswitha Hengstl: Totenklage und Nachruf in der mittellateinischen Literatur seit dem Ausgang der Antike. Diss. Würzburg 1934. Allerdings finden sich in einigen mittellateinischen Totenklagen auch Momente der Subjektivierung, vgl. etwa Hengstl, S. 69 und 103 ff. Siehe auch Caroline Cohen: Les éléments constitutifs de quelques *planctus* des X<sup>e</sup> et XI<sup>e</sup> siècles. In: Cahiers de Civilisation Médiévale I (1958), S. 83–86. Zu den ältesten hier erwähnten Zeugnissen gehören die Totenklagen auf den Herzog Erich von Friaul (gest. 799), auf Karl den Großen (gest. 814), auf Hugo von St.-Quentin (gest. 844), auf den Erzbischof Foulques von Reims (gest. 900). Cohen nennt folgende Elemente: Aufforderung (an die Rezipienten, die Länder, in denen der Verstorbene bekannt war, an das ganze Universum) zur Klage, das Geschlecht des Verstorbenen, Aufzählung der Trauernden (Länder und Personen), Lob des Verstorbenen, Beschreibung der Trauer der Natur, Beschreibung des Toten und Hinweis auf das Grab, Bitte um das Seelenheil des Verstorbenen.

<sup>21</sup> Aston: The Provençal planh: I (Anm. 10), S. 29.

<sup>22</sup> Springer (Anm. 14), S. 7.

tizität einzelner Lieder gerühmt worden.<sup>23</sup> Vereinzelt wurde den Liedern aber auch eine Tendenz zur Konventionalisierung und Ritualisierung zugeschrieben und der Mangel an individuellen Formen des Trauerausdrucks sogar beanstandet.<sup>24</sup>

In Anbetracht des Umstandes, dass die Kultur des Mittelalters in ganz anderer Weise von kollektiven Denkmustern und Lebensformen bestimmt war als die Kultur der Gegenwart, ist die Feststellung eher überraschend, dass die Totenklagen trotz der Bindung an bestimmte Trauerkonventionen – also trotz wiederkehrender Elemente wie Ausdruck der Trauer, Aufforderung mitzuklagen, Lob der verstorbenen Person, Bitte um das Seelenheil – von erstaunlicher Variabilität sind. Sie weisen, obwohl sie sprachlich, metrisch und rhetorisch hoch elaboriert sind, so auffallend singuläre Züge auf, dass, ähnlich wie mit Blick auf den ‚Nachruf‘ Walthers, nur sehr bedingt von einer Ritualisierung des Trauerausdrucks gesprochen werden kann. Es scheint sogar, als ob die Autoren auf die Kontingenz des Todes geantwortet haben, indem sie etwas Singuläres, Vereinzelt, sogar bis ins Anekdotische Gehendes fokussiert haben, das sie mit dem Verstorbenen verband: So beklagt etwa Guillem de Berguedà den Tod eines seiner Feinde, des Markgrafen Pons de Malaspina (gestorben zwischen 1180 und 1185), nachdem dieser im Glaubenskampf gefallen war (1 Handschrift),<sup>25</sup> er bittet um Entschuldigung dafür, dass er ihn in seinen Liedern diffamiert hat, er bedauert, dass er sich vor seinem Tod nicht mehr mit ihm versöhnen konnte, und er äußert die Gewissheit, dass Gott ihn zu sich genommen und ihm neben Karl dem Großen, Roland und Olivier einen Platz im Paradies angewiesen habe, wo sie sich alle in Gesellschaft edler Damen auf einem mit Blumen übersäten Teppich ergötzen. Guilhem de St. Leidier (1165–1195) berichtet anlässlich des Todes eines Freundes namens Badoc von dem Versprechen, das sie einander gegeben hatten, wonach derjenige, der zuerst sterben würde, dem anderen erscheinen sollte; er beklagt sich darüber, dass Badoc das Versprechen nicht gehalten habe, äußert aber auch Verständnis dafür (2 Handschriften);<sup>26</sup> Gaucelm Faidit tröstet sich und die Trauernden anlässlich des Todes von Richard Löwenherz mit dem Gedanken, dass man den Tod nicht fürchten sollte, weil niemand ihm entgehen könne;<sup>27</sup> und der Trobador Sordel nimmt in der Klage über den Tod seines Herrn Blacatz d’Alms, der selbst gelegentlich Verse verfasste und 1236 starb, das Ereignis zum Anlass, das Lob des Verstorbenen – gemäß der Gattungstradition

<sup>23</sup> de Riquer (Anm. 9), I, S. 60, bezeichnet eine Totenklage von Guillem de Berguedà als „obra de un excelente poeta y que revela una sinceridad auténtica“, gerade weil er nicht oder kaum auf das übliche Register zurückgreift.

<sup>24</sup> S. C. Aston: *The Provençal planh*: II (Anm. 10), S. 61: “It really is difficult to see in these stylised and frequently exaggerated expressions of grief the slightest element of genuine personal emotion.”

<sup>25</sup> Vgl. dazu den Kommentar von de Riquer (Anm. 9), I, S. 535: „El trovador, sin duda impresionado por la muerte valerosa de su enemigo, se arrepintió sinceramente del mal que había dicho de él y lloró su muerte con el presente planh, uno de los mejores de la lírica provençal.“

<sup>26</sup> de Riquer (Anm. 9), I, Nr. 103.

<sup>27</sup> de Riquer (Anm. 9), II, Nr. 148.

des sozialkritischen *sirventes* – in eine herbe Adelskritik umzumünzen (9 Handschriften).<sup>28</sup> So zählt er eine Reihe von Adligen namentlich auf, bezeichnet sie als herzlos und erklärt, dass sie alle, wenn sie von dem Herz des verstorbenen Herrn essen würden, etwas von seinen vorbildlichen Qualitäten erwerben könnten.<sup>29</sup>

Ergiebiger als die Diskussion über die Authentizität des Trauerausdrucks erscheint die Frage, warum die Liederdichter nicht oder doch nicht vorrangig an der historischen und politischen Bedeutung der Verstorbenen interessiert waren, welchen Sinn das Memorialhandeln erfüllt, das sie in ihren Liedern performieren und mit welchen literarischen und rhetorischen Strategien der Eindruck der Unmittelbarkeit erzeugt wird. Denn Strategien der Subjektivierung können die Echtheit der Trauer weder verbürgen noch auch als Argument gegen sie ins Feld geführt werden. Untersucht werden kann jedoch, welche Formen der Subjektivierung zum emotionalen Stil (oder zum emotionalen Code) einer bestimmten Kultur gehörten und welche Funktionen sie im Prozess der sozialen Sinnproduktion erfüllten.

Ein grundsätzliches Problem besteht allerdings darin, dass es keine näheren Hinweise über die Aufführungssituation der Lieder gibt. Es fehlen also, anders als in Romanen und Epen, die narrativen Kontexte. So ist ungewiss, ob die Totenklagen zum Vortrag bei den Trauerfeierlichkeiten oder (auch) bei anderen Gelegenheiten bestimmt waren. Differenzen in der Anlage der Klagen könnten sich möglicherweise dadurch erklären, dass unterschiedliche Öffentlichkeiten adressiert sind. Zum Beispiel wird Bertran de Born nicht nur die bereits erwähnte Klage auf den Tod Heinrichs von England zugeschrieben, sondern noch eine weitere;<sup>30</sup> in der ersten dominieren subjektive Formen den Trauerausdruck, während in der zweiten mit Prädikationen über den Verstorbenen und mit Aussagen über kollektive Klagen ein ‚offiziellerer‘ Ton angeschlagen wird. Trotzdem können die Totenklagen darauf befragt werden, welche Relationen zwischen subjektiven, prädikativen und kollektiven Formen des Trauerausdrucks im Spannungsfeld von historischem Ereignis und seiner Literarisierung bestehen, welche Öffentlichkeiten in den Texten inszeniert und welche Formen der Selbstvergewisserung entwickelt werden. Diese Fragen werden hier zunächst exemplarisch an Material aus der Trobadorlyrik erörtert, bevor ich auf den ‚Nachruf‘ Walthers zurückkomme.

Schon bei einer ersten Durchsicht der Totenklagen aus der Zeit um 1200 zeigt sich, dass christliche Elemente des Trauerdiskurses vergleichsweise schwach in ih-

<sup>28</sup> de Riquer (Anm. 9), III, Nr. 306.

<sup>29</sup> Der Gedanke wurde von anderen Trobadors aufgenommen und umgedeutet. So tadelt Bertran d’Alamanon den Trobador Sordel, so Springer (Anm. 14), S. 37, weil „er ein so köstliches Gut wie das Herz des Blacatz an unverbesserliche Feiglinge verschwendet habe. Ihm dünkt es besser, dasselbe als wertvolle Reliquie an edle Damen zu verteilen.“ Peire Bremon schließlich schlägt vor, den Leib des Verstorbenen in vier Teile zu zerlegen und sie an einzelne Völker als Gegenstand der Verehrung zu verteilen.

<sup>30</sup> Die Zuschreibung dieses zweiten *planh* auf den Tod Heinrichs an Bertran de Born ist jedoch nicht gänzlich gesichert, vgl. de Riquer (Anm. 9), II, Nr. 132.

nen repräsentiert sind. Regelmäßig vertreten ist allein das Motiv der Fürbitte für das Seelenheil des Verstorbenen; der Aspekt des *memento mori* und die Deutung des Todes als Aufforderung zur religiösen Umkehr spielen dagegen nur eine marginale Rolle.<sup>31</sup> In den trobadoresken Totenklagen dient das Memorialhandeln vorrangig der Repräsentation der Hof- und Festkultur, die mit dem Tod des Herrn (der oft zugleich der Gönner des Liederdichters war) ihr Ende zu nehmen droht oder bereits ihr Ende genommen hat. Da ein wesentliches Medium dieser Kultur der Liederdichter selbst ist, beschwört er mit seiner Klage die Bedeutung des Herrn als Garant und Träger nicht nur dieser Festkultur, sondern auch seiner eigenen Existenz. Der Tod des Herrn erscheint als Einbruch, der den Liederdichter mit der Instabilität seiner sozialen Identität konfrontiert. Entsprechend großen Raum erlangt die Darstellung der besonderen Beziehung, welche die Klagenden zu ihren Herren unterhielten.

An einem Beispiel, an der Klage Cercamons über den Tod Guillaumes von Aquitanien, lässt sich dies gut illustrieren. Schon in diesem ältesten *planh* der Trobadorlyrik ist die Grundkonfiguration zwischen Gönner und Liederdichter beispielhaft inszeniert. Das Lied umfasst neun Strophen (mit aus jeweils sechs Versen bestehenden *coblas singulars*<sup>32</sup>), die in lockerer Folge die Elemente Klage, Lob des Verstorbenen, Bitte um sein Seelenheil, Folgen des Todes für die betroffenen Regionen Frankreichs, Aufforderung zur Teilnahme an der Trauer enthalten. Die Widmungsstrophe am Ende, eine *tornada*, versieht Cercamon mit seinem Namen und sendet das Lied einem „Herrn Eble“, mit dem die Forschung den Vizegrafen Eble II. von Ventadorn identifiziert, der ebenfalls als Trobador gewirkt hat, dessen Lieder aber nicht erhalten sind.

Cercamon beginnt die Klage mit dem Ausdruck subjektiver Trauer (I, V.1–6):<sup>33</sup>

*Lo plaing comenz iradamen  
d'un vers don hai lo cor dolen.  
car vei abaissar Joven:  
Malvestatz peuj'e Jois dissen  
despois muric lo Peitavis.*

Traurig beginne ich die Klage / mit einem Lied, das mein Herz mit Leid erfüllt, / denn ich sehe Jugend schwinden: / Bosheit steigt auf und Freude sinkt nieder / seitdem der Poiteviner starb.

<sup>31</sup> So mit Blick auf die Trobadors bereits Springer (Anm. 14), S. 22. Im deutschen Minnesang ist allerdings auf die Klage über den Tod des Herrn in einem Kreuzlied Hartmanns von Aue, vgl. Deutsche Lyrik (Anm. 17), Nr. 90 (MF 209,25) zu verweisen. Auch die sogenannten Witwenklagen Hartmanns von Aue und Reinmars lassen das Motiv der religiösen Umkehr anklingen, Deutsche Lyrik (Anm. 17), Nr. 97 (MF 217,14) und Nr. 136 (MF 167,31).

<sup>32</sup> Die Verse jeder Strophe haben den gleichen Reim, enden aber mit einer ‚Waise‘, die alle Strophen miteinander verbindet.

<sup>33</sup> de Riquer (Anm. 9), I, Nr. 27.

Der subjektive Ausdruck der Trauer in der Ich-Form leitet die Klage über den Verstorbenen ein, der als Inbegriff, ja geradezu als Verkörperung höfischer Werte (Jugend, Freude, Tapferkeit, Ruhm und Freigebigkeit) erscheint, die mit seinem Tod dem Poitou verloren gehen und der Schlechtigkeit Tor und Tür öffnen. Die identitätskonstituierende Bedeutung des Herrn für die soziale Existenz des Trobadors äußert sich in dem Gedanken, es bedrücke ihn, nach diesem Ereignis noch lange leben zu sollen (II, V.4 *Peza.m s'a longas sai estau*; ähnlich III, V.4), und in der Klage, dass Gott ihm den genommen habe, den er liebe (IV, V.1f. *Glorios Deus, a vos me clam, / car mi toletz aqels qu'ieu am*). Die Verbundenheit des Klagenden mit dem Herrn kommt auch darin zum Ausdruck, dass er gleich mehrfach für das Seelenheil des Verstorbenen bittet (II, V.5f.; III, V.5f.; IV, V.4–6) und betont, Guillaumes Leben habe ein edles Ende genommen (III, V.6 *qe molt per fon genta sa fis*); aus historischen Quellen weiß man, dass Guillaume VIII. auf einer Pilgerfahrt nach Santiago de Compostela ums Leben kam.

Gegenüber den Ich-Formen des Trauerausdrucks, zu denen auch die Klage über die Ungerechtigkeit der Welt und die Erwartung von Gerechtigkeit am Jüngsten Tag zählen, nimmt die Erwähnung von kollektiven Trauerbekundungen (II, V.3; IX, V.3f.) und die Aufforderung, an der Trauer teilzunehmen, vergleichsweise geringen Raum ein (VI und VII). Erst indem der Trobador die Gascogne, die Normandie und die Franzosen zur Teilnahme an der Trauer aufruft und den französischen König, den Erben Guillaumes, also Ludwig VII., dazu auffordert, einen Kreuzzug zu unternehmen, erlangt die Memoria eine kollektive und eine politisch-historische Dimension. Bemerkenswert ist dabei der Hinweis auf das Limousin und Angoulême, deren Bewohner sich – im Unterschied zu allen anderen – über den Tod Guillaumes freuen, weil er sie (wenn Gottes Wille nicht davor gewesen wäre) unterworfen hätte. Das Lied endet mit einem sprachlichen Memorialgestus, der die Präsenz des Toten beschwört (V, 53f.): *Sant Jacme, membre.us del baro / que denant vos jai pelegris* (Santiago, erinnert Euch an den Herrn, der als Pilger vor Euch liegt).

Bei allen Bekundungen der Trauer über den Tod des Herrn lenkt der Trobador die Aufmerksamkeit aber auch auf die eigene prekäre Situation. Eine zentrale Rolle spielt dabei die rhetorische Figur der Personifikation: Die Erinnerung gilt nicht dem Verstorbenen in seiner historischen und politischen Bedeutung, sondern höfischen Werten, die auf ein Medium angewiesen sind, um sich realisieren zu können, und die sich in ihm gleichsam ‚verkörpert‘ hatten. So changiert der Trauerausdruck zwischen der Fokussierung einer Person und mehr oder weniger abstrakten Personifikationen, die zwischen der subjektiven, persönlichen und der allgemeinen Erfahrung des Verlusts vermitteln und damit implizit Trost bereithalten. Denn es erscheint möglich, dass sich die abstrakten Werte erneut in einer Person materialisieren. Entsprechend äußert der Klagende die Hoffnung, einen neuen Gönner zu finden, indem er einen „Herrn Alfons“ (VI, V.6) – nach Ansicht der Forschung handelt es sich entweder um Alfons VII. von Kastilien oder um Alfons Jordan von Toulouse – als möglichen Zufluchtsort der dahinschwindenden höfischen Freude

preist. Wie sehr die Klage sich im Spannungsfeld von Memorialhandeln und Vergewisserung der eigenen sozialen Identität als Liederdichter bewegt, zeigt sich auch darin, dass Cercamon am Ende die Qualität seiner Klage lobt und mit der Übereignung des Lieds an den „Herrn Eble“ die Kontinuität der literarischen Kultur beschwört (IX, V.1 f. *Lo plainz es de bona razo / qe Cercamonz tramet N'Eblo*).

In einigen Texten findet sich auch die Erklärung des Liederdichters, niemals mehr singen zu wollen. Wenn der verstorbene Herr als Träger der Sing- und Festkultur dargestellt wird, ist dieses ‚Niemaals mehr‘ oder ‚Nie wieder‘ als höchste Steigerung des Trauerausdrucks zu werten. Die Subjektivierung der Totenklage dient dabei jedoch nicht allein dem Ausdruck und der Erinnerung an die Festkultur, sondern stellt auch den Versuch dar, die instabile soziale Stellung des Liederdichters zu stabilisieren und gleichsam zu institutionalisieren. Mit der Subjektivierung des Gefühlsausdrucks wird das Gedenken an die politische Bedeutung des Verstorbenen marginalisiert und es entstehen Spielräume für eine Memoria, in der Entwürfe einer persönlichen Beziehung zwischen dem Trobador und seinem Herrn (oder seiner Dame) eine wichtige Rolle spielen.

Die Subjektivierung kann soweit gehen, dass die Klage jeglicher historischer Referenz entkleidet ist und sich allein auf den Trauerausdruck des Klagenden oder aber auf die Folgen bezieht, die der Tod für seine eigenen Lebensumstände hat. Ein Beispiel für den ersten Fall ist ein Lied Gavaudans (etwa 1195–1211), und es ist vielleicht kein Zufall, dass es sich bei der verstorbenen Person um eine Dame handelt, von der man nichts Konkretes – Name, Herkunft, Stand – erfährt (2 Handschriften).<sup>34</sup> Der aus sieben Strophen und einer Tornada bestehende *planh* enthält eine Reihe von topischen Elementen der Klage und mündet in eine Fürbitte für die Tote. Dabei beherrschen in ungewöhnlicher Weise neben verbalen auch nonverbale Formen den Trauerausdruck, die neben anderen Strategien der Affekterregung wie Apostrophen die Klage dynamisieren.

Adressiert ist das Lied an ein männliches Publikum (*senhor*). Der Trobador eröffnet seine Klage mit der Behauptung, der Tod habe ihm, trotz seines untadeligen höfischen Verhaltens, die Dame geraubt (damit klingt der Gedanke ‚Tod als Sold der Sünde‘ an). Wie in anderen Liedern der Herr oder Gönner erscheint die Dame als Inbegriff der höfischen Freude, ins Zentrum rückt hier jedoch das Lob der leiblichen Schönheit, das in Totenklagen auf Frauen generell eher einen Platz hat als in Totenklagen auf Männer. Auf den Verlust antwortet der Klagende hier mit ungewöhnlich intensiven Formen des körpersprachlichen Gefühlsausdrucks, wobei sich der *planh* einer Minneklage annähert. So findet sich der Gedanke, dass es besser für den Klagenden gewesen wäre zu sterben, als ohne Freude zu leben und vor Kummer den Verstand zu verlieren. Die Trauer artikuliert sich schließlich auch in Körperzeichen: Gleichsam mimetisch vollzieht der Klagende den Tod der Dame nach, indem er von sich sagt, dass der Schmerz seinen Körper verändert habe, so

<sup>34</sup> Zitiert nach de Riquer (Anm. 9), II, Nr. 210.

dass man seinen Zustand zeichenhaft an Leib, Stirn und Wange ablesen könne: Gestern sei er jung und blond gewesen, über Nacht aber weiß und alt geworden, sein Leib werde durch das Leid hin- und hergeschüttelt, er sei tot und lebendig zugleich. Die extreme Trauer wird dadurch unterstrichen, dass der Klagende mehrfach beteuert, er werde keine Freude mehr am Leben haben, niemals wieder am höfischen Treiben teilnehmen und keinen Trost mehr finden können. Während der Trobador den Namen der Verstorbenen nicht nennt, schreibt er seinen eigenen am Ende des Lieds in eine Tornada ein (IX, 1–3):

*Quar Gavaudas no pot fenir  
Lo planch nil dol quel fa martir,  
Ja mais res nol pot conortar.*

Gavaudan kann die Klage nicht / beenden und nicht die Trauer, die ihn zum Märtyrer macht: / Niemals wird ihn etwas trösten können.

Die Bedeutung der verstorbenen Dame wird hier allein durch den Ausdruck intensiver Trauer des Trobadors markiert, welche die Tote gleichsam substituiert. So setzt der Klagende sich mit seiner Klage selbst ein Denkmal.<sup>35</sup>

Als Beispiel für den Fall, dass der Tod nur mehr Anlass ist, um die Folgen für die eigene Situation vor Augen zu führen, kann ein Lied Peire Vidals dienen. Der Tod des Herrn, Alfons' von Aragon (gestorben 1196), ist hier lediglich der ‚Aufhänger‘, um von einem geglückten Dienstwechsel des Sängers zu berichten (I,1–12).<sup>36</sup> Ähnlich fungiert in Walthers Spruch *Dô Friderich ûz Æsterrîch also verstarb*<sup>37</sup> die Erinnerung an den Tod des Gönners als bloßer Anlass, um die traurige Verfassung zu schildern, in die der Liederdichter durch das Ereignis versetzt wurde, und dem Ausdruck der Freude, dass er einen neuen Herrn gefunden hat.

Für einen Vergleich mit Walthers ‚Nachruf‘ auf Reinmar sind jedoch jene Texte besonders interessant, in denen ein Liederdichter den Tod eines anderen Liederdichters beklagt, wie dies in dem Klagelied Girauts de Bornelh über den Tod des Grafen Raimbaut d'Orange der Fall ist. Nach einer in der Trobadorlyrik verbreiteten Gewohnheit wird Raimbaut in dieser Klage mit einem Decknamen, einem *senhal*, angesprochen (*Linhaure*). Das Lied besteht aus sieben Strophen und zwei Tornadas; ein erster Teil gilt dem subjektiven und persönlichen Ausdruck der Trauer, ein zweiter preist die Verdienste des Verstorbenen als Liederdichter und als Gönner und mündet in das Versprechen, fortan immer Messen für ihn lesen lassen zu wollen.

<sup>35</sup> Zu vergleichen ist die Klage von Ponz de Capduoill (Wirkungszeit etwa 1190–1227) auf eine Dame namens Azalais, Max von Napolski: *Leben und Werk des Trobadors Ponz de Capduoill*. Halle 1879, Nr. 24.

<sup>36</sup> Zitiert nach der Ausgabe Peire Vidal. *Edizione critica e commento a cura di D'A. S. Avalle*. 2 Bde. Milano/Napoli 1960 (Documenti di Filologia 4), Nr. XXXIII.

<sup>37</sup> *Deutsche Lyrik* (Anm. 17), Nr. 193.

Die Formen der Subjektivierung, welche der Ausdruck der Trauer in diesem *planh* aufweist, erwecken hier in wieder anderer Weise den Eindruck der Unmittelbarkeit.<sup>38</sup> Eröffnet wird die Klage mit einer Bekundung der Untröstlichkeit (Str. I, 1–3).<sup>39</sup>

*S'anc jorn agui joi ni solatz,  
Er sui iratz  
E per totztems dezesperatz ...*

Wenn ich jemals Freude und Vergnügen hatte, / dann bin ich nun traurig / und für immer hoffnungslos ...

Der Klagende sieht sich als Opfer eines schlimmen Geschicks: Kaum hatte er bei Linhaure nach einem früheren Unglück Trost gefunden, von dem er nur in Anspielungen spricht (was als Indiz dafür gelten kann, dass Giraut de Bornelh einen mit dem Ereignis vertrauten Kreis von ‚Kennern‘ anspricht), da wird er mit dessen Tod konfrontiert. Dem Pathos der Trauer des ‚Niemals mehr‘ gibt der Trobador eine besondere Wende, indem er erklärt, er werde niemals wieder Freude empfinden noch gern singen, aber er könne den Verstorbenen nicht anders beklagen als durch den Sang. Wie in anderen Texten auch dienen Apostrophen und rhetorische Fragen nicht nur dazu, Emotionen auszudrücken, sondern auch, sie zu erregen. Die Beziehung zwischen dem Trobador und seinem Gönner und Dichterkollegen erscheint als eine freundschaftliche und persönliche: Giraut spricht ihn nicht als seinen „Herrn“ an, sondern nennt ihn seinen guten, vertrauten Freund (II,3 *mos bos amics privatz*), der ihn geliebt habe (III,3 *Car vos, Linhaures, m'amavatz*).

Raimbaut d'Orange wird dabei auch als Inbegriff der höfischen Festkultur erinnert (Str. VI, 1–4):

*Er'es morta bela foldatz  
E jocs de datz  
E dos e domneis oblidatz.  
Per vos se pert pretz e dechai [...]*

Nun ist die schöne Torheit tot, / und Würfelspiel / Freigebigkeit und Frauendienst sind vergessen. Mit Euch schwindet und zerfällt höfischer Wert [...]

Doch das Gedenken gilt vorrangig dem literarisch kultivierten Freund (IV,1 *A! bels amics ben ensenhatz*), dem Dichterkollegen, der – und dies erinnert an den Gedanken der individuellen Kunstleistung in dem ‚Nachruf‘ Walthers auf Reinmar – seine erlesene Kunst mit sich nimmt (V,1–3):

*A! tans bels sabers en portatz,  
C'un no.n laissatz!  
Ja mais vostre pars n'er trobatz?*

<sup>38</sup> Carl Appel: Raimbaut von Orange, Berlin 1928, S. 104, bezeichnet das Lied als „das am unmittelbarsten aus dem Herzen kommende und zu Herzen gehende Klagelied der provenzalischen Lyrik.“

<sup>39</sup> Sämtliche Lieder des Trobadors Giraut de Bornelh (Anm. 12), Nr. 76.

Ach! Soviel schönes Wissen nehmt Ihr mit Euch, / ohne auch nur das Geringste davon zurückzulassen! / Wird man jemals darin Euresgleichen finden?

Seine vollendete Kunst aber (VII, 1 *vostres trobars esmeratz*) werde seinen Tod überdauern und weiterhin Freude schenken können. Erst am Ende in der ersten Tornada findet sich ein Hinweis darauf, dass der Tod Raimbauts auch für sein Land ein Verlust ist.

Die Subjektivierung des Trauerausdrucks dient zwar auch in diesem Lied der Selbstvergewisserung Girauts als Trobador, aber sie lässt zugleich ein Bewusstsein von der Individualität der Kunstleistung erkennen. Bezeichnend ist, dass Giraut de Bornelh in einem anderen *planh*, in einer Klage über den Tod des Vizegrafen Ademar von Limoges, das Mäzenatentum des Verstorbenen nur am Rande würdigt, stattdessen aber seine Bedeutung als Herrscher und kollektive Formen des Trauerausdrucks in den Mittelpunkt stellt.<sup>40</sup>

Trotz ähnlicher Elemente bewahrt der Nachruf Walthers auf Reinmar auch im Vergleich mit den Totenklagen der Trobadors einen singulären Stellenwert. Mehr noch als die trobadoresken Beispiele, so scheint es, ist seine Klage ein Zeugnis minnesängerischer Selbstreflexivität; sie ist darauf ausgerichtet, der Liedkunst ein Denkmal zu setzen und damit zugleich die eigene soziale Identität zu stabilisieren und zu institutionalisieren.

Ausgangspunkt in der ersten Strophe ist ein allgemein gehaltener Ausdruck der Klage über die Werte, die mit dem Verstorbenen dahingegangen sind. Sie gelten dem Ausdruck der Trauer über die verlorene Kunst, spitzen die Klage aber auf die Überlegung zu, dass die Kunst eine Gabe darstellt, die an individuelle Voraussetzungen gebunden ist und sich deshalb nicht – im Unterschied zum Geblütsadel – vererben lässt (I,1 *Owê, daz wîsheit unde jugent, / des mannes schæne noch sîn tugent / niht erben sol, sô ie der lîp erstirbet / Reimar, waz goter kunst an dir verdîrbet!*). Hier beginnt sich, ähnlich wie in der Klage Girauts de Bornelh auf Raimbaut d’Orange, das Bewusstsein zu manifestieren, dass die Kunstleistung etwas Positives und zugleich etwas Individuelles und Nicht-Seriellles darstellt, das mit dem Tod ihres Trägers verloren geht.

Mit der Apostrophe beschwört Walther die Präsenz des Absenten, aber schon hier wird weniger der Verlust der Person als der Verlust der Werte, die er verkörperte, als Anlass der Klage herausgestellt (wobei der Klagende sich in der Rolle eines Kunstkenners präsentiert).<sup>41</sup> Explizit auf die Kunst Reinmars als Minnesänger bezogen ist die Aufforderung an die Damen des Hofes, ihm zu danken und für sein Seelenheil zu bitten. Der einzelne Sänger wird damit nicht einer Dame, sondern einem höfischen Damenkollektiv gegenübergestellt, das diesem ‚für immer‘ zu Dank und Gedenken verpflichtet wird. Mit der Konstitution dieser eigentümlichen Gemeinschaft stellt Walther das Verhältnis von Sänger und Dame in der Konfigurati-

<sup>40</sup> Sämtliche Lieder des Trobadors Giraut de Bornelh (Anm. 12), Nr. 77.

<sup>41</sup> Mertens (Anm. 18), S. 120, spricht von „der Rolle eines Kunstrichters“, die das Ich einnehme.

on der Hohen Minne gleichsam auf den Kopf. Das Memorialhandeln verstetigt so eine Konstellation, die mehr für ihn selbst als Minnesänger denn für Reinmar charakteristisch ist. Höhepunkt der auf die Kunst bezogenen Selbstreflexivität aber ist das Zitat aus einem Lied des Verstorbenen, mit dem dieser selbst zur Sprache kommt und das mit einem hyperbolischen Lob wiederum auf die Kunst Reinmars verknüpft wird (I,11–13 *hetest anders niht wan eine rede gesungen, / sô wol dir wîp, wie reine dîn nam; / du hetest an ir lop alsô gestriten / daz elliu wîp dir iemer genâden solten biten*). Reinmar wird als Inbegriff eines Minnesängers erinnert, als eine Institution am Hof, als Medium der symbolischen Überhöhung der Adelsgesellschaft, die in der Klage durch die *wrowen* repräsentiert ist. Bezeichnenderweise fehlen Angaben über die Lebenssituation und die soziale Stellung Reinmars.

Während sich in dieser Strophe die Subjektivierung der Trauer auf die direkte Ansprache des Verstorbenen beschränkt, ist sie in der zweiten Strophe, indem die Beziehung des Klagenden zu dem Verstorbenen in den Mittelpunkt rückt, deutlich stärker ausgeprägt (II,1 *Dêst wâr, Reinmâr, dû riuwest mich / michels harter danne ich dich ...*).<sup>42</sup> Ob diese Äußerung als Kritik an dem Verstorbenen oder aber als hyperbolisches Lob seiner Kunst aufzufassen ist,<sup>43</sup> sei dahingestellt, aber in der Differenzierung zwischen Reinmar ‚selbst‘ und seiner Kunst manifestiert sich erneut eine Tendenz, die auf die Ausdifferenzierung der Liedkunst zu einem eigenen Bereich zielt. Danach wird die Bedeutung des Verstorbenen allgemeiner mit Blick auf die höfische Freude-Kultur gerühmt, zugleich aber auch relativiert (II,7 *dû kundest al der werlte fröide mêren, / sô dû ez ze quoten dingen woltest kêren*). Erst dann gilt der verlorenen Kunst der uneingeschränkte Ausdruck der Trauer (II,9 *mich riuwet dîn wol redender munt und dîn vil süezer sanc*). Mit der Frage, warum der Verstorbene mit seinem Tod nicht auf ihn gewartet habe, ruft der Klagende die Vorstellung auf, dass Reinmar über den Zeitpunkt seines Todes selbst die Verfügungsgewalt gehabt und ihn, Walther, gleichsam im Stich gelassen habe. Eine dieser Vorstellung korrespondierende Bewegung wird mit der Äußerung vollzogen, dass er, Walther, dem Verstorbenen bald nachfolgen und die Gemeinschaft wieder herstellen werde. Damit öffnet der Klagende eine Perspektive auf den eigenen Tod und inszeniert eine Gemeinschaft im Jenseits, als deren Garant die eigene affektive Bindung an den Verstorbenen ins Feld geführt wird. Die Klage mündet in eine Bitte für das Seelenheil des Verstorbenen, die mit einem Dank für seine Kunst verbunden wird. Was dabei in der Sicht des Klagenden von Reinmar bleibt, ist Metapher und Metonymie in einem (II,13): *und habe dîn zunge danc*.

Ausgangspunkt der vorstehenden Überlegungen war die Frage nach dem Stellenwert von Walthers ‚Nachruf‘ auf Reinmar, wenn man ihn als Gedächtnisort und

<sup>42</sup> Für Günther Schweikle: Walther von der Vogelweide. Werke I: Spruchlyrik. Stuttgart 1994, S. 483, ist die erste Strophe ein „offizieller Nekrolog“, während die zweite „mehr eine private Äußerung Walthers“ darstelle.

<sup>43</sup> So Bauschke (Anm. 12).

Memorialhandeln betrachtet und in den Kontext von anderen volkssprachlichen Totenklagen aus der Zeit um 1200 stellt. Von der These ausgehend, dass die Konfrontation mit dem Tod einer nahestehenden Person eine destabilisierende Wirkung hat und die Trauer der neuerlichen Selbstvergewisserung der Zurückgebliebenen dient, habe ich gefragt, welche Strategien der Identitätskonstitution sich in Totenklagen um 1200 finden. Ins Zentrum rückten dabei die Subjektivierung des Trauerausdrucks und der Gedanke der individuellen Kunstleistung.

Die Relationen von subjektiven und kollektiven Formen des Trauerausdrucks bewegen sich, was in den hier angestellten Überlegungen nur angedeutet werden konnte, auf einer breiten Skala, die von kollektiven Formen des Trauerausdrucks bis zu einer vollständigen Subjektivierung reicht. Im Memorialhandeln, das die Autoren der Totenklagen vollziehen, lässt sich das Bestreben erkennen, die Liedkunst an den Höfen gleichsam zu institutionalisieren. Gerade deshalb wird anlässlich eines Todesereignisses auch die Individualität der Kunstleistung betont. Die Totenklagen bieten insofern Zeugnisse für ein positiv gefasstes Individualitätsbewusstsein, das vielfach erst für die Renaissance angesetzt wird.<sup>44</sup> Es hat sich außerdem gezeigt, dass die Texte zwar formal hoch elaboriert sind, der Trauerausdruck aber vergleichsweise wenig ritualisiert erscheint. Die Subjektivierung ist eine der charakteristischsten Besonderheiten der Totenklagen in den volkssprachlichen Literaturen um 1200, durch die sie sich von jüngeren Zeugnissen, etwa französischen Totenklagen auf Herrscherinnen des 15. Jahrhunderts, unterscheiden, die – im Zeitalter der *ars moriendi* – mit einer stärkeren Ritualisierung und Rhetorisierung des Trauerausdrucks sowie Berichten über die Todesumstände und den Abschied im Kreise der Familie auf veränderte Standards im höfischen Memorialhandeln und in den Formen der Inszenierung von Identität verweisen.<sup>45</sup>

<sup>44</sup> Dieser Befund stimmt überein mit Beobachtungen von Horst Wenzel: Typus und Individualität. Zur literarischen Selbstdeutung Walthers von der Vogelweide. In: IASL 8 (1983), S. 1–34. Vgl. auch Wolfgang Haubrichs: Authentische Memoria. Zur Rolle des Künstlers in Ottokars ‚Österreichischer (Steirischer) Reimchronik‘. In: Literarische Leben. Rollenentwürfe in der Literatur des Hoch- und Spätmittelalters. Festschrift für Volker Mertens zum 65. Geburtstag. Tübingen 2002, S. 231–245.

<sup>45</sup> Vgl. Christian Kiening: Inszenierte Tode, ritualisierte Texte. Die Totenklagen um Isabella von Bourbon (†1465) und Maria von Burgund (†1482). In: ‚Aufführung‘ und ‚Schrift‘ in Mittelalter und Früher Neuzeit. Hg. von Jan-Dirk Müller. Stuttgart/Weimar 1996, S. 455–493. Auch in späteren Totenklagen der Trobadors finden sich häufiger narrative Elemente, etwa über die letzten Augenblicke der Verstorbenen, vgl. Springer (wie Anm. 14), S. 40. – Auf veränderte Standards des Trauerausdrucks in der Gegenwart verweist aus linguistischer Sicht Angelika Linke: Begriffsgeschichte – Diskursgeschichte – Sprachgebrauchsgeschichte. In: Herausforderungen der Begriffsgeschichte. Hg. von Carsten Dutt. Heidelberg 2003 (Beiträge zur Philosophie. Neue Folge), S. 39–49. Linke konstatiert dort (S. 45) einen Wandel in deutschschweizerischen Traueranzeigen, in denen sich zunehmend Formen der Selbstthematization der Trauernden finden und Prädikationen über den Verstorbenen zurücktreten.

