

1 Die *gotes vart* als Thema und Motiv mittelalterlicher Lyrik

Lieder, die auf eine Fahrt im Zeichen des Kreuzes, sei es ein Pilgerzug oder ein Kriegszug gegen die Feinde des Glaubens, Bezug nehmen oder der Erbauung von Kreuzfahrern dienen, haben eine lange Tradition.¹ Das erste deutsche Lied dieser Art ist das um 1060 entstandene ‚Ezzolied‘. Weithin bekannt war das „Reise-, Kampf-, Wallfahrts- und Prozessionslied“² *In gotes namen varen wir*, das noch ins zwölfte Jahrhundert zurückreicht. Für die mehrstrophigen Lieder in lateinischer und provenzalischer Sprache (→ Lateinische Liebesdichtung des Mittelalters, → Altokzitanische Lyrik), die zum Kreuzzug gegen die Muslime in Spanien oder im Heiligen Land aufrufen, gab erstmals der Kreuzzug von 1096–1099 den Anstoß. Seitdem riss die literarische Tradition, mit der dichtesten Produktion im Umfeld des dritten und vierten Kreuzzugs, nicht mehr ab. Noch → Oswald von Wolkenstein (ca. 1376–1445) sollte daran anknüpfen (vgl. OSW 19 und 90a/b), ebenso Michel Beheim (RSM ¹Beh/328, ¹Beh/329), Muskatblut (RSM ¹Musk/2/16) und das Lied eines Anonymus im Grauen Ton Regenbogens, überliefert in der Handschrift cgm 351 der Bayerischen Staatsbibliothek München (um 1425; RSM ¹Regb/2/43a).

Die lateinischen und romanischen Lyriker haben für die Lieder, die sich auf den pragmatischen Kontext des ‚Kreuzzugs‘ beziehen, freilich keinen besonderen Begriff geprägt.³ Auch der bei Reinmar dem Fiedler (um oder vor 1250) überlieferte mittelhochdeutsche Begriff *kriuzeliet* (KLD 3,1, V. 5) bleibt in gattungspoetologischer Hinsicht weitgehend unspezifisch. Tatsächlich kann er auf alle vier lyrischen Register der mittelhochdeutschen Literatur – religiöses Lied, Spruchsang, Minnesang und Leich – referieren, die mit unterschiedlichen thematischen Akzenten und in verschiedenen Sprechmodi, vom paraliturgischen Preis der Pilgerfahrt und der Erlösung durch das Kreuz über den Kreuzzugauf Ruf mit Predigtcharakter bis zur Reflexion eines fundamentalen Normenkonflikts, das lebensweltliche Thema des ‚Kreuzzugs‘ aufgreifen. Auch der Gegenstand beziehungsweise das Kernmotiv solcher Dichtungen, die Fahrt im Zeichen des Kreuzes, kann Verschiedenes meinen. Die mittelalterlichen Begriffe, z. B. lateinisch *crux peregrinatio*, *crux transmarina*, *crux cismarina*; provenzalisch

¹ Vgl. den Überblick über die lateinische, romanische und deutsche Kreuzzugslyrik vom elften bis vierzehnten Jahrhundert bei WENTZLAFF-EGGEBERT 1960, 31–59, 151–218, 234–246, 296–315; zum Kreuzlied der Romania vgl. auch LEUBE 1980, zum lateinischen Kreuzlied SPRECKELMEYER 1974 und 1987.

² JANOTA 1983, 371.

³ HÖLZLE 1980, 50.

passatge oder *pelegrinatge*, später auch *crozada*; mittelhochdeutsch *gotes vart*, *varn über mer*, *daz kriuze nemen* u. ä.,⁴ sind grundsätzlich weit gefasst; sie bezeichnen jede Wallfahrt ins Heilige Land beziehungsweise jede Heerfahrt zur Verteidigung oder Befreiung von Glaubensgenossen, inklusive der sechs zwischen 1096 und 1291 unternommenen internationalen Großexpeditionen nach Jerusalem und Palästina, der sogenannten Königskreuzzüge. Thematisch vielfältig ist dementsprechend, was man unter dem Oberbegriff ‚Kreuzzuglyrik‘ zusammenfasst.

Während die provenzalischen *Sirventesen* sowie seit den 1180er Jahren auch altfranzösische Kreuzlieder zur Befreiung des Heiligen Landes und anderer von den Muslimen eroberten Länder aufrufen, jene preisen, die mutig kämpfen, und diejenigen schelten, die zögern, für die Sache des Glaubens einzutreten,⁵ scheint diese Aufgabe in der deutschen Lyrik an Sangspruch, religiöses Lied und Leichdichtung delegiert zu sein. Bereits Friedrich von Hausen († 1190) übt in der Spruchstrophe *Si waenent dem tôde entrunnen sîn* (MF 53,31) Kritik an jenen, die das Kreuz nahmen, ihr Gelübde aber brechen, aus Angst vor dem Risiko, das eine Fahrt ins Heilige Land in sich barg. Namentlich → Walther von der Vogelweide (ca. 1190–1230) und Bruder Wernher (erste Hälfte dreizehntes Jahrhundert) nutzten die neu eröffneten Spielräume der Gattung für eine politische Instrumentalisierung des Kreuzzugsthemas. Der Aufruf in der Strophe L 12,6 ergreift Partei für den Kaiser mit antipäpstlicher Stoßrichtung in einer politisch brisanten Lage, in der die Fürsten Otto IV. ihre Unterstützung zu verweigern drohen.⁶ Eine ähnliche politische Funktion hat die Strophe L 10,9, die im Stil der Feindespsalmen an Gottvater und Sohn appelliert, die internen und externen Feinde des Glaubens zu vernichten. Und L 29,15 wirbt bei den Fürsten um Unterstützung der Kreuzzugspläne Friedrichs II. mit dem ironischen Hinweis, dass damit die Chance bestehe, den ungeliebten König dauerhaft loszuwerden.⁷ Bruder Wernher nutzt das Kreuzzugsmotiv für einen ironischen Herrscherpreis auf den österreichischen Herzog (Leopold VI.; ZCK 74) oder kombiniert es mit einer Schelte knausriger Adliger, die Mittel für ein frommes Unternehmen (oder für Fahrende) zurückhalten (ZCK 73). Konventionell ist hingegen der Kreuzzugsappell *Ze troste wart uns allen* (ZCK 76), der mit der Erlösungstat Christi und dem Frevel an den heiligen Orten der Christenheit argumentiert.⁸ Theologisch-heilsgeschichtliche Argumente und solche aus der *contemptus-mundi*-Tradition hatte bereits Heinrich von Rugge in seinem im Herbst 1190 oder wenig später entstandenen *leich von deme heiligen grabe* (MF 96,1)

⁴ HÖLZLE 1980, 31–40.

⁵ Vgl. z. B. Marcabrus Lied *Pax in nomine Domini!* (RGR I: 8) mit seiner auffälligen, den Heidenkampf umschreibenden Metapher von der Reinigung im *lavador* (‚Waschhaus‘).

⁶ BAUSCHKE-HARTUNG und SCHWEIKLE 2009, 370.

⁷ BAUSCHKE-HARTUNG und SCHWEIKLE 2009, 383; weitere einschlägige Spruchstrophen Walthers: L 10,17; L 12,18.

⁸ Zur Topik der Kreuzzugsprediger s. WOLFRAM 1886; weitere einschlägige Sangsprüche: ZCK 35 und 43 sowie Sigeher BRT 1.

eingesetzt, um nachdrücklich zur Teilnahme am Kreuzzug aufzufordern. Aufrufe zum Kreuzzug in Liedform hat vor allem Walther von der Vogelweide gedichtet.⁹ Die berühmte Elegie L 124,1 und auch das Spruchlied L 13,5, ein lockeres Strophengefüge, das wohl von romanischen Sirventesen angeregt ist,¹⁰ verbinden Klage über die Vergänglichkeit beziehungsweise Zeitklage, Zeitkritik und Kreuzzugsappell,¹¹ Themen also, die Walther auch einzeln in Spruchangstrophen verhandelt. Konventionelle Inhalte, nämlich zirkuläre Argumente aus der Kreuzzugspredigt, präsentiert das Lied *Vil süeze wære minne* (L 76,22) in einer elaborierten ästhetischen Form. Scheinbar schlicht kommt hingegen das Palästinalied L 14,38 daher, das auf einen expliziten Aufruf verzichtet, vielmehr den christlichen Anspruch auf das Heilige Land aus den Erlösungstaten Christi ableitet; seine suggestive Kraft bezieht das Lied aber primär aus der performativen Strategie: Es simuliert den Moment, in dem das Ich im Bewusstsein der eigenen Sündhaftigkeit den Boden Palästinas, der Heimat des Erlösers, betritt. In die von Walther neu belebte Tradition der Pilgerlieder und liedhaften Kreuzzugsappelle¹² gehören auch die Lieder Hawarts (zweite Hälfte dreizehntes Jahrhundert) KLD 1 und 2 sowie des Wilden Alexander (um 1250 / drittes Viertel dreizehntes Jahrhundert) KLD 2,5–6.

Interessanterweise hat Walther, der bekanntlich häufig mit Diskurs- und Gattungsinterferenzen experimentiert, sich Liedern verschlossen, die das Thema der *gotes vart* im Kontext eines personalen Liebesdiskurses durchspielen, also die Diskurse Minne und Fahrt im Zeichen des Kreuzes verknüpfen. Dieser Liedtyp tritt in der Romania erstmals bei Marcabru auf. Das Lied *A la fontana del vergier* (um 1150; RGR I: 9), die Klage eines Mädchens über den Aufbruch des Geliebten zum Kreuzzug, reflektiert den Krieg ganz aus der Sicht der Zurückbleibenden. Sein ideologisches Ziel wird nicht in Frage gestellt, die Teilnahme am Kreuzzug steht außer Diskussion. Sie ist aber Anlass für dauerndes Leid, wobei der Schmerz der Trennung auf den weiblichen Part ausgelagert ist; mit ihm endet auch das Lied. Effekt der Diskursmischung ist nicht nur die Profilierung des Mädchens als treu Liebende, sondern auch die Ambiguisierung des Kreuzzugs. Als noch intrikater erweist sich ein Lied, das Conon de Béthune 1188 wohl auf dem Hoftag Jesu Christi in Mainz vorgetragen hat: *Ahi, Amors, com dure departie* (RGR II: 11). Thema dieser an Amor, den Gott der weltlichen Liebe, gerichteten Klage ist der Konflikt zwischen der absoluten Bindung an die vollkommene Geliebte und der Verpflichtung zum Kreuzzug. Mit der Aussage, dass das Herz in jedem Fall bei der Geliebten bleibe, nimmt das Ich eine Hierarchisierung der Werte vor, die freilich anschließend mit vielen triftigen Argumenten für die Teilnahme am Kreuzzug, Hinweisen auf himmlische und irdische Gratifikationen u. a. m. zum Gutteil

⁹ Vgl. dazu den Überblick bei SPECHTLER 1996; SCHOLZ 1999, 160–169.

¹⁰ RANAWAKE 1996; vgl. auch RANAWAKE 1999.

¹¹ Zur Elegie differenzierend KELLNER 2014, 208–219.

¹² Dazu vielleicht noch aufgrund strophenübergreifender Responionen die Strophen L 78,24, I–IV, die den – nur in Handschrift C überlieferten – Bognerton eröffnen.

wieder zurückgenommen wird. Ist Conons Lied ein Kreuzlied mit sekundär implementierter Minnethematik oder ein mit Kreuzzugsmotivik erweitertes Liebeslied? Quantitativ überwiegt das Kreuzzugsthema bei weitem. Durch die Verschränkung mit dem Minnethema nimmt es aber ambivalente Valeurs an, mehr noch: Das Herz des Ich-Sprechers bleibt bei der Dame, d. h., der Kreuzzug ist für ihn erklärmaßen keine Herzensangelegenheit. Die Aussage, dass das Ich auch für die Geliebte und ihre Liebe ins Heilige Land ziehe, ist schließlich der Versuch einer Harmonisierung gegensätzlicher Interessen, die nicht völlig gelingt.

Conons Lied steht beispielhaft für das Problem, das auch die mittelhochdeutschen Minnesänger in immer neuen Anläufen umkreisen: das dilemmatische Verhältnis von Minne, also individuellem Glücksanspruch, und religiös-politischem Anliegen. Dieses Verhältnis – dies ist die Leitthese für das folgende Kapitel – wird immer wieder neu verhandelt, perspektiviert und gewichtet, unter den verschiedenen Autoren, aber auch innerhalb eines Œuvres, sogar innerhalb des einzelnen Lieds.¹³ Noch komplizierter wird es, wenn implizite oder explizite Selbstthematisierung ins Spiel kommt oder Lieder auf pluralen Sinn hin angelegt sind. Große Linien übergreifender Entwicklungen wird man, ähnlich wie beim → Tagelied, angesichts der disparaten Befunde nicht ziehen können. Allenfalls kann man in den Minne-Kreuz-Liedern zunehmend ein anspruchsvolles literarisches Spiel mit den Inhalten, Motiven und Regeln der Gattung erkennen.

2 Polyphone Normbildung: Die *gotes vart* als Thema der mittelhochdeutschen Liebeslyrik

Von Conons Lied angeregt ist wohl eines der ersten deutschen Minne-Kreuz-Lieder, Friedrichs von Hausen *Mîn herze und mîn lîp diu wellent scheiden* (MF 47,9), das den quälenden Zwiespalt zwischen den sich ausschließenden Werten und Zielen gleichfalls metaphorisch als Trennung von Herz und Leib inszeniert und diese zur Grundlage der gesamten Reflexion macht.¹⁴ Das Herz strebt zur Geliebten, was ihm freilich nur *nôt* und *sorge* (II, V. 6–7) einträgt, der Leib in den Heidenkampf. Hausen setzt gegenüber Conon neue Akzente, fällt bei ihm doch die Entscheidung, das Kreuz zu nehmen, aus ganz pragmatischen Gründen, als Ablenkung vom notorischen Minneleid, und nicht aus religiöser Überzeugung. Es fehlen in diesem Lied darum auch alle üblichen Kreuzzugsargumente. Das Ovidianische Ablenkungsmanöver, auch das führt das Lied

¹³ Anders BRAUN 2005, der aufgrund eines systemtheoretischen Ansatzes die Minne als autonomen Bereich bestimmt; dieser Ansatz trägt aber nicht für das Liedcorpus als Ganzes. Die ältere Forschung akzentuiert den religiösen Aspekt und spricht von einer „religiösen Vertiefung“ (WENTZLAFF-EGGEBERT 1968, 53), d. h. von der Sakralisierung der Frauenliebe.

¹⁴ Vgl. zu diesem Lied KLEIN 2000a, 83–90.

vor, hat indes nicht verfangen; die *staetekeit* („Treue“; III, V. 4) des Liebenden steht dem entgegen. Die harsche Absage an die Dame in der Schlusstrophe ist allerdings auch nur scheinbar ein Akt der Befreiung aus leidvoller Liebe; er hebt sich durch seine eigenen Voraussetzungen – es spricht das von seinem Herzen verlassene Ich – ironisch selber auf. Unter dem Strich erweist sich die Minne als beherrschende Macht, der man sich nicht entziehen kann. Eine ähnliche Botschaft vermittelt Hausens Lied *Sî darf mich des zîhen niet* (MF 45,37), das man wegen des *conversio*-Motivs und seiner – nur in Handschrift B überlieferten – gradualistischen Lösung, Gott an die erste Stelle vor den Frauen zu setzen, als Kreuzlied verstanden hat. Zu wenig berücksichtigt ist bei dieser Deutung die Gedankenbewegung des Lieds, das die Abwendung von der spröden Geliebten als frustrierte Reaktion und die Hinwendung zu Gott als pragmatische Entscheidung ausgibt, überdies auch nur als eine Option für die Zukunft. In beiden Liedern wird die Liebe zur Frau ironisiert und, in ihren Konsequenzen für den begehrenden Mann, ungeschönt dargestellt. Man kann diesen Befund, wie BRAUN, als eigenständige Entfaltung des Minnethemas deuten, dem das Kreuzzugsmotiv sekundierend beigegeben wird;¹⁵ man kann in einer solchen diskursiven Darstellung aber auch die Relativierung beider Wertinstanzen sehen. Ein drittes Lied Hausens, *Mîn herze den gelouben hât* (MF 48,3), imaginiert die Situation eines Ichs auf der *gotes vart*, nachdem es Abschied genommen hat, die Entscheidung zwischen zwei Wertsystemen also zugunsten des religiösen Ziels gefallen ist. Die Gedanken gelten aber der Heimat; sie sind von Unsicherheit und Sorge bestimmt, dass die Damen sich in Abwesenheit der Kreuzfahrer falsch verhalten könnten (II, V. 10). Pointiert gesagt: Die Kreuzfahrt wird als Bedrohung des Minneverhältnisses wahrgenommen.

Im schmalen Œuvre Albrechts von Johannsdorf (um 1200)¹⁶ nehmen seine Kreuzlieder einen wichtigen Platz ein.¹⁷ Die auch in formaler Hinsicht bedeutendsten sind sicherlich die Lieder *Ich und ein wîp* (MF 87,29), *Die hinnen varn* (MF 89,21) und *Guote liute, holt die gâbe* (MF 94,15). Die Minneklage *Mîn êrste liebe, der ich ie began* (MF 86,1) scheint, der Überlieferung nach zu urteilen, erst nachträglich um eine Kreuzzugsstrophe erweitert worden zu sein, die eine gegenseitige Liebe und eine an der Trennung leidende Frau voraussetzt. Aufgeworfen ist damit die Frage der Kohärenz. Jedenfalls ist das Thema der inneren Distanz, das die Klage entwickelt, auf eine äußere, räumliche Distanz verschoben.

Das unikal in Handschrift A überlieferte Lied *Mich mac der tôt von ir minnen wol scheiden* (MF 87,5) rückt die zum spirituellen Wert verklärte Frauenliebe (vgl. I, V. 5–6) und Notwendigkeit und Werthaftigkeit des religiösen Ziels (III, V. 3–4) in einen engen Zusammenhang; Vereinbarkeit und Gleichrangigkeit der beiden Sinnbereiche werden vor allem durch sprachliche und semantische Responionen her(aus)gestellt: durch

¹⁵ Vgl. BRAUN 2005.

¹⁶ Zur Datierung vgl. ausführlich die Regesten von MEVES 2005.

¹⁷ Gesamtdarstellungen bei BERGMANN 1963 und 1967; BÖHMER 1968, 39–52; FÜLLEBORN 1964; INGENBRAND 1966, 75–131.

die Bitte an Gott um Gnade für beide Liebende (I, V. 8); durch das Motiv der *vröide* (I, V. 4), das die weltliche Liebe, beziehungsweise der *liebe* (III, V. 2), die das religiöse Ziel verheißt; durch das das Lied und beide Bereiche umklammernde Todesmotiv (I, V. 1; III, V. 5–8).

Die Idee eines harmonischen Ausgleichs wird auch dem Liebenden des Lieds *Guote liute, holt die gâbe* (MF 94,15)¹⁸ in den Mund gelegt: Er fordert die personifizierte Minne auf, ihn für die Zeit des Kreuzzugs freizugeben; andernfalls wolle er die Geliebte im Herzen mit ins Heilige Land nehmen und Gottes Lohn mit ihr teilen (II). Der Kreuzzug ist damit Prüfstein der *herzeliebe*; behauptet wird die (spirituelle) Untrennbarkeit der Liebenden. Das bestätigt die Frauenstrophe, in der die Trennung indes ganz im Zeichen der Trauer, des Orientierungsverlusts und der Ratlosigkeit, wie Leid und Anforderungen der Gesellschaft in Einklang zu bringen seien, steht. Eine neutrale Stimme (oder der Liebende der Strophe II?) bestätigt diese Haltung als vorbildlich: Wem jemals *herzeliebe* zuteilwurde, der möge die Gute rühmen, die sich zuhause in Gedanken an sein Leid quält (IV). Während die Sprecher der Strophen II–IV über die Vereinbarkeit der beiden Wertebereiche reflektieren, aber auch das Leid benennen, blendet die Sprechinstanz der ersten Strophe diesen Aspekt vollständig aus und ruft mit Argumenten der zeitgenössischen Kreuzzugspredigt zum Kreuzzug auf.

Einen aporetischen Konflikt inszeniert hingegen das Lied *Die hinnen varn* (MF 89,21), in dem das Ich sich zunächst über zwei lange Strophen hinweg theologisch-heilsgeschichtliche Argumente für die Notwendigkeit der *gotes vart* in Erinnerung ruft. Sie sind weniger für Hörer, deren Entscheidung bestätigt wird oder die erst noch zu überzeugen wären, denn zur Selbstüberzeugung gedacht. Denn in der dritten und letzten Strophe gibt sich ein Ich zu erkennen, das sich entscheiden muss, aber nicht entscheiden kann, weil es zwei Wertinstanzen in gleicher Weise verpflichtet ist. Die existentielle Bindung an die Frau, die aus geistlicher Perspektive als *kranc* (III, V. 2) qualifiziert wird, verhindert die Umsetzung des religiösen Ziels. Der Konflikt zwischen Kreuzzug und Frauenliebe wird so als unlösbares Problem wahrgenommen, die Lösung des Dilemmas an Gott delegiert (III, V. 11).¹⁹

Einen nochmals anderen Akzent setzt das in zwei Fassungen überlieferte Lied *Ich und ein wîp* (MF 87,29). Fassung A reflektiert die Minnebeziehung vor dem Aufbruch zum Kreuzzug, dann nach vollzogenem Abschied: Das Sprecher-Ich beteuert seine Liebe, Treue und Aufrichtigkeit, an der auch die Teilnahme am Kreuzzug nichts ändert, und verbindet dieses emphatische Bekenntnis mit Segenswünschen für die Frau. Nur scheinbar locker fügt sich dazu die dritte Strophe, eine allgemeine Klage über die Unbeständigkeit der Welt, namentlich die Erfahrung des Todes diesseits und jenseits des Meeres, ohne Bezug zum Thema der Gottes- und Frauenliebe. Ich verstehe dieses Lied als einen über drei Strophen inszenierten Prozess der Welt- und Selbst-

¹⁸ Zu diesem Lied ORTMANN u. a. 1993 und KLEIN 2007.

¹⁹ Vgl. zu diesem Lied KLEIN 2000a, 77–83.

erkenntnis. Die melancholische dritte Strophe deutet den Kreuzzug als Erfahrung der Vergänglichkeit, die auch das in den ersten beiden Strophen thematisierte Minneglück in ein melancholisches Licht taucht. Umsemantisiert wird dabei, im Vergleich zum Leich Rugges, das Motiv des *contemptus mundi*. Fassung BC unterscheidet sich von dieser Version durch die zweite, eine minnedidaktische Strophe, die der Liebe eine ähnlich sündentilgende Wirkung zuspricht, wie sie üblicherweise dem Kreuzzug nachgesagt wurde.

Die umgekehrte Richtung schlägt Heinrich von Rugge in *Ich was vil ungewon* (MF 102,1) ein. Das Ich dieses Lieds verzichtet, nachdem die umworbene Frau von ihrer Seite die Minnebindung aufgehoben hat, *Des lîbes*²⁰ [...] *dur got* (II, V. 1), in der Absicht zu vergelten, was Gott für *uns* gelitten hat. Neben Minnefrust und theologisches Argument tritt die Einsicht in die Wertlosigkeit alles Irdischen, was die Frauenliebe einschließt. Nicht auf Minnelohn, sondern auf *bezzet lôn* (II, V. 9), d. i. der Erwerb des Seelenheils, steht darum der Sinn.

Spätere Dichter reihen sich in dieses Spektrum ein: Rubins (erste Hälfte dreizehntes Jahrhundert) Lied *Got hât uns aber sîn gemant* (KLD 7 A) präsentiert, nachdem es zunächst kollektive Normvorstellungen bezüglich des Kreuzzugs in Erinnerung gerufen hat, ein frustriertes Ich, das nur auf Umwegen dazu kommt, sich für den Lohn der ewigen Seligkeit (3, V. 7–8) zu interessieren: Erst der Hass auf die Menschen, die sich seiner Minneklagen, d. h. seines Leids als Gegenstand der Kunst, erfreuen, setzt den Gedanken an das durch *des lîbes arebeit* (V. 10) zu erwerbende Seelenheil frei (V. 7: *dô dâhte ich*). Eine vierte Strophe lässt eine *sinnerîche sælec* Frau (KLD 7 B,4, V. 1) das Urteil in einem Minnekasus sprechen, dem Fall nämlich, dass eine Frau den Dienst dreier Männer annimmt. Man kann darin eine „verhüllte Warnung“ an die Geliebte sehen, „dem auf die heilige Fahrt Ziehenden die Treue zu wahren“.²¹ Minne und Kreuzzug sind so gleichermaßen entidealisiert. Im Lied KLD 22 unter Rubins Namen ist der Abschied zum Kreuzzug hingegen Anlass inniger und leidvoller Vergewisserung der Minnebindung, wie auch im Lied *Swes muot ze fröiden sî gestalt* (KLD) Friedrichs von Leiningen († 1237).

Auf einen gemeinsamen Nenner lassen sich all diese Lieder nicht bringen. Das „Nebeneinander des Ungleichartigen“²² hat man namentlich als poetisches Prinzip des Johannsdorfers sehen wollen, doch lässt es sich auch auf die mittelhochdeutschen Kreuzlieder in ihrer Gesamtheit übertragen, die sich in immer neuen Anläufen an einem Problem abarbeiten, für das es keine einfache Lösung gibt. Der offene Schluss des Lieds *Die hinnen varn* (MF 89,21) ist insofern auch eine poetologische Metapher für die Gattung als solche.

²⁰ Handschrift *liebes*, erstes *e* expungiert.

²¹ Zitate KLD II, 415.

²² FÜLLEBORN 1964, 357.

3 Interferenzen, Umsemantisierung und Pluralisierung des Sinns

Besonders intrikat ist die Relation der miteinander konkurrierenden normativen Entwürfe, wenn die Lieder mit semantischen Interferenzen, Umkodierungen und Sinnkomplexion neue Akzente setzen.²³ Ein Musterbeispiel für semantische Interferenz ist Ottos von Botenlauben Wechsel *Wære Kristes lôn niht alsô süeze* (KLD 12), in dem Liebende den Abschied zum Kreuzzug reflektieren. Wohl ist die weltliche Liebe dem religiösen Ziel, der Minnelohn dem *Kristes lôn* untergeordnet; die Hierarchisierung wird indes unterlaufen durch die religiöse Metaphorik, d. h. die Umschreibung der weltlichen Liebe als *himelrîche* (1, V. 4; 2, V. 1), und durch die gängige Vorstellung, auf dem Kreuzzug auch für die Geliebte himmlischen Lohn zu erwerben (1, V. 6–7).

Mit einer Umbesetzung des traditionellen Lohnmotivs operiert hingegen Hiltbolt von Schwangau (nach 1221?) im Lied *Ez ist ein reht daz ich lâze den muot* (KLD 17), der Abschiedsklage eines Mannes, der *minne und friunde [...] dur got lâzen wil* (2, V. 7) und den zurückbleibenden Herren *Mîn teil der minne* (3, V. 1) anvertraut, spricht: die Geliebte, die sich stets reserviert gezeigt hatte, oder auch seinen Minnesang als künstlerisches Vermächtnis. Als Lohn für den Gottesdienst erhofft sich der Sprecher aber nicht ewiges Heil, sondern derjenigen dienen zu dürfen, „die ihn als Erste in Minnebande schlug“ (4, V. 9); vielleicht ist damit auch der Hof beziehungsweise der Mäzen gemeint. Minnedienst, Kunst und Gottesdienst rücken damit in ein eigentümliches Spannungsverhältnis, sie bedingen einander gegenseitig.

→ Hartmanns von Aue Lied *Dem kriuze zimet wol reiner muot* (MF 209,25) liest sich zumindest in Handschrift C wie eine Revue einzelner Stimmen: Auf einen Kreuzzugsaufruf (I–II) folgen verschiedene Beweggründe für die *conversio*: die Erfahrung irdischer Unbeständigkeit (III), der Tod des Lehnsherrn (IV), die unverfälschte Freude, die nur der Himmel verheißt (V), der Überdruß des Lebens (VI).²⁴ Kohärenzstiftendes Element in dieser Strophenfolge ist die Neusemantisierung traditioneller Motive des Minnesangs. Sie rücken nun in den Kontext der *vanitas mundi*: Was sonst die *tumpheit* (III, V. 3; vgl. auch I, V. 6) des um weltliche Liebe werbenden Mannes, ist jetzt die Torheit dessen, der lange der *hacchen* (‚Verführerin‘; III, V. 5) nachlief, mithin auf die Liebe zur Welt fixiert war; die *sorge* (V, V. 1; VI, V. 7), im Minnesang das Minneleid, meint nun allgemein die irdischen Sorgen; an die Stelle der Dame tritt der Dienstherr und an die Stelle des Abschieds von der Dame der endgültige Abschied vom Herrn (IV, V. 1–6); auf diesen wird auch das Motiv des halben Lohns (IV, V. 9–11) bezogen, der traditionell der Geliebten zusteht; der Begriff der *vroïde*, d. i. die weltliche Freude als Ausdruck einer werthaftern Daseinserfüllung (V, V. 1), wird zur jenseitigen Freude

²³ Vgl. exemplarisch die Analysen von REICHLIN 2014 anhand von Strophen Hartmanns und Reinmars.

²⁴ Die letzten beiden Strophen nur in C.

uminterpretiert; und die Naturtopik des Minnesangs – der Sommer, der das Auge erfreut (V, V. 5) – ist nun auf die ‚Blumen Christi‘, Metaphern für seine Wundmale oder für das Kreuzeszeichen, bezogen. Die intertextuellen Verweise auf das Gattungssystem Minnesang werden also eingesetzt, um die Opposition von Weltleben und religiöser Neuorientierung aufzubauen.²⁵ Sie sind Bestandteil einer rhetorischen Strategie, welche die Entscheidung zur Kreuznahme begründen soll, implizit damit freilich auch Kritik an der Ideologie der Hohen Minne übt.

Hingegen lebt Hartmanns zweites Kreuzlied, *Ich var mit iuweren hulden* (MF 218,5), von der Doppeldeutigkeit des Begriffs *minne*, die bis zum Schluss erhalten bleibt. Das Ich des Lieds profiliert sich durch die Aufbruchs- beziehungsweise Entlassungsformel als Kreuzfahrer, doch offen bleibt, auf wessen Befehl hin er fährt: *minne* kann die Liebe zur Frau meinen, die personifizierte Minne oder die Liebe Gottes (subjektiv und objektiv). Deutlich ist nur, dass es eine auf Gegenseitigkeit beruhende Liebe ist, die gegen das traditionelle Konzept der Hohen Minne, der einseitigen und vergeblichen Liebe, in Stellung gebracht wird. Bezieht sich der programmatische Entwurf auf die Frauenliebe, bekommt die Frau eine solche Macht über den Mann zugesprochen, dass sie ihn auf Kreuzzug schicken kann.²⁶ Hartmann setzte dann den Ansatz seiner Spruchstrophe *Swelch vrowe sendet ir lieben man* (MF 211,20) fort. Bezieht sich die *minne*, welche die Fahrt befohlen hat, hingegen auf die Gottesliebe, wäre das Lied als Absage an den Frauendienst zu verstehen. Auf jeden Fall ist es auch ein Beitrag, der sich kritisch mit den Konzepten des konventionellen Minnesangs auseinandersetzt.

Selbstreferentielle Elemente sind auch → Reinmars Lied *Des tages dô ich daz kriuze nam* (MF 181,13) eingeschrieben, wenn auch nur im Sinne einer impliziten Selbstthematisierung.²⁷ Das Lied reflektiert die Situation eines Pilgers, der das Kreuz nahm in der Absicht, sich ganz auf sein spirituelles Ziel zu konzentrieren, nun aber eingestehen muss, dass seine Gedanken nicht kontrollierbar sind; er ist nicht mit ganzem Herzen bei der Sache, d. h. dem Gottesdienst. Ursache sind die *alten maere* (II, V. 6), das vertraute Leben bei den *vriunden* (III, V. 5), als das Ich *vröide pflac* (II, V. 7–8); *vröide* ist ein Leitmotiv des Lieds, an sie richtet sich direkt sogar die letzte Strophe. Gegen alle Vorsätze bleibt das Ich in Gedanken bei seinem Leben zuhause und bestimmt damit seine gegenwärtige Lage, die doch geistliche Freuden eintragen sollte, implizit als freudlos. Polyvalent ist nicht nur der Begriff der *vröide*, der das Minneglück, aber auch die Kunst des Minnesangs umschreiben kann, mit der das Sänger-Ich der Gesellschaft Freude schenkte, mehrdeutig sind auch die *vriunde*: Das lässt sich auf die Freunde und Verwandten in der Heimat beziehen, *totum pro parte* auch auf die Geliebte oder auf das Publikum des Sängers; auffällig ist nur, dass von der *vrouwe* oder auch nur einem *si* nirgends explizit die Rede ist. Diese spielerische Ausnutzung der semantischen Polyvalenz, die Überdeterminiertheit des Vokabulars

25 Vgl. dazu HAUBRICHS 1979 und besonders ORTMANN 1996.

26 Zur Diskussion der Saladin-Stelle II, V. 7–8, in diesem Zusammenhang s. MERTENS 1978.

27 Zu Reinmars Kreuzliedern ASHCROFT 1979 und JACKSON 1993.

ist Spezifikum des Lieds, das damit die nicht aufhebbare Bindung des Kreuzfahrers an ein glückliches Leben zuhause ausstellt. Und doppeldeutig ist auch der Schluss: Nur der, dem es, das Ich, aufrichtig und ungeteilt dient, kann zur *vröide* zurückführen. Das kann Gott, die Minnedame oder die Kunst des Minnesangs sein.

Auch das zweite Kreuzlied Reinmars, *Durch daz ich vröide hie bevor ie gerne pflac* (MF 180,28), thematisiert den Kreuzzug nur andeutungsweise und primär unter selbst-reflexivem Aspekt; an die Stelle der Minne tritt das Singen über die Minne zur *vröide* des Hofes; erst die letzte Strophe nimmt das konventionelle Minnethema auf. Die Grundstimmung des Lieds ist durchweg melancholisch. Bedrückt ist der Sänger, der Gott zuliebe auf die Ausübung seiner Kunst verzichtet und damit seine eigene Identität in Frage stellt (darüber aber paradoxerweise singt); bedrückt sind diejenigen, die sich eigentlich über die Aussicht, Ruhm und Ehre und die Gnade Gottes zu erringen, freuen sollten, denen indes der avisierte Gewinn eher Pein bereitet; und Anlass zu Tristesse gibt auch die Erfahrung, dass der „Ring einer edlen Frau nicht ohne Mühe zu gewinnen“ sei (III, V. 7–8). Nicht zwischen Gottesdienst und Frauendienst verläuft in diesem Lied die Trennlinie, sondern zwischen Gottesdienst und Dienst an der Gesellschaft, Kreuzzug und Sangeskunst. Der Sänger hat sich entschieden zu schweigen, wenn auch nur halbherzig, und halbherzig ist auch seine Kritik an den Kreuzzugs-unwilligen (II, V. 7–8), denen er freilich alle Illusionen nimmt: Wer zuhause bleibe, brauche auch nicht darauf zu hoffen, dass seine Wünsche in Bezug auf die Frauen in Erfüllung gehen (III, V. 6). Das Lied als Ganzes liest sich so auch als kritischer Kommentar zu jenen Liedern, die Frauendienst und/oder Gottesdienst als Erfüllung ritterlicher Existenz feiern.

Mit SL 11 *Ez grunet wol diu haide* (SNE I: R12) zitiert → Neidhart (ca. 1210–1240) verschiedene Gattungsmuster an – den eigenen Typus des Sommerlieds (→ Sommer- und Winterlieder), Botenlied (→ Dialoglied – Wechsel – Botenlied), Minneklage (→ Kanzone) und Kreuzlied – und besetzt sie in je spezifischer Weise um. Dabei nimmt er auf der Skala der möglichen Relationen zwischen Minne und Kreuzzug eine Extremposition ein: Sein Sänger-Ich kennt weder eine religiöse Verpflichtung noch die Heilsmöglichkeiten, die sich im Kampf für das Heilige Land bieten. Der Kreuzzug ist ihm ein Ort der Konflikte und des Schreckens, der fundamentalen Heillosigkeit.²⁸ Mit der Steigerung der Schrecken steigert sich aber auch die Sehnsucht des Sängers nach Geborgenheit in der Heimat. Sie gilt der fernen Geliebten und dem ebenso fernen, vertrauten Publikum. Dem Lied ist so ein zweites, poetologisches Thema eingeschrieben: die inneren und äußeren Bedingungen der Sängereexistenz, nämlich Minne als Thema der Lieder und das Publikum, dem diese Lieder vorgetragen werden. Gattungsmischung und multipler Thematik entsprechen die verschiedenen Ich-Rollen – Kreuz-

²⁸ Hier könnten lebensweltliche Erfahrungen aus dem Kreuzzug von Damiette 1217–1221 verarbeitet worden sein. Vgl. zu diesem Lied KLEIN 2000b.

fahrer, Liebhaber, Sänger, Gesellschaftskünstler –, zwischen denen das Ich permanent changiert.

Das einzige mittelhochdeutsche Lied, das die Freude eines Pilger- beziehungsweise Kreuzfahrers über seine bevorstehende glückliche Rückkehr zum Gegenstand hat – thematisch verwandt ist nur noch ein Lied Gaucelm Faidits (um 1200) –, ist Neidharts SL 12 (SNE I: R19). In seiner Freude schickt das Ich Anweisungen und Grüße in die Heimat, namentlich *dem liepge næmen wibe* (7, V. 1) zu Landshut. Damit bestätigt sich nochmals aus anderer Perspektive die „Absage an die Idee des Kreuzzugs“²⁹, die für SL 11 konstitutiv ist.

Ganz mit der Überblendung verschiedener Sinnebenen spielt schließlich der Tannhäuser (um 1250) in seinem sogenannten Pilger- und Kreuzlied (WACH 5).³⁰ Das Lied kombiniert Kreuzzugsmotivik mit der Klage über die Existenznot des Fahrenden, also Sangspruchthematik, und Allegorischem, insofern es die Pilgerschaft ins Heilige Land beziehungsweise die Fahrt übers Meer als Chiffre für das Leben überhaupt nimmt. Dabei oszilliert es zwischen literaler und allegorisch-geistlicher Bedeutungsebene, ohne auf die eine oder andere fixiert zu sein – ein eigenwilliger Schlusspunkt unter einer langen Tradition, welche die thematische Ambiguität der Gattung Kreuzlied auslotet.

Literatur

- JEFFREY ASHCROFT: Der Minnesänger und die Freude des Hofes. Zu Reinmars Kreuzliedern und Witwenklage. In: Poesie und Gebrauchsliteratur im deutschen Mittelalter. Würzburger Colloquium 1978. Hg. von VOLKER HONEMANN u. a. Tübingen 1979, 219–238.
- RICARDA BAUSCHKE-HARTUNG und GÜNTHER SCHWEIKLE: Kommentar. In: L/SCHW, Bd. 1, 335–526. [2009]
- ROBERT BERGMANN: Untersuchungen zu den Liedern Albrechts von Johansdorf. Freiburg i. Br. 1963.
- ROBERT BERGMANN: Albrecht von Johansdorf und seine Stellung im deutschen Minnesang. In: DU 19/2 (1967), 32–50.
- SIEGFRIED BEYCHLAG: Die Lieder Neidharts. Der Textbestand der Pergamenthandschriften und die Melodien. Text und Übertragung, Einführung und Worterklärungen. Konkordanz. Edition der Melodien von HORST BRUNNER. Darmstadt 1975.
- MARIA BÖHMER: Untersuchungen zur mhd. Kreuzzugslyrik. Rom 1968 (Studi di filologia tedesca 1).
- MANUEL BRAUN: Autonomisierungstendenzen im Minnesang vor 1200. Das Beispiel der Kreuzlieder. In: Geltung der Literatur. Formen ihrer Autorisierung und Legitimierung im Mittelalter. Hg. von BEATE KELLNER, PETER STROHSCHNEIDER und FRANZISKA WENZEL. Berlin 2005 (PhStQ 190), 1–28.
- ULRICH FÜLLEBORN: Die Motive Kreuzzug und Minne und das Gestaltungsprinzip in den Liedern Albrechts von Johansdorf. In: Euphorion 58 (1964), 337–374.

²⁹ BEYCHLAG 1975, 594.

³⁰ Vgl. dazu MOHR 1983.

- WOLFGANG HAUBRICHS: *Reiner muot und kiusche site*. Argumentationsmuster und situative Differenzen in der staufischen Kreuzzugslyrik zwischen 1188/89 und 1227/28. In: Stauferzeit. Geschichte, Literatur, Kunst. Ergebnis der Karlsruher Staufertagung 1977. Hg. von RÜDIGER KROHN, BERND THUM und PETER WAPNEWSKI. Stuttgart 1978 (Karlsruher kulturwissenschaftliche Arbeiten 1), 295–324.
- PETER HÖLZLE: Die Kreuzzüge in der okzitanischen und deutschen Lyrik des 12. Jahrhunderts. (Das Gattungsproblem ‚Kreuzlied‘ im historischen Kontext). Bd. 1: Untersuchungen. Göppingen 1980 (GAG 278/1).
- HERMANN INGENBRAND: Interpretationen zur Kreuzzugslyrik Friedrichs von Hausen, Albrechts von Johansdorf, Heinrichs von Rugge, Hartmanns von Aue und Walthers von der Vogelweide. Frankfurt a. M. 1966.
- WILLIAM E. JACKSON: Das Kreuzzugsmotiv in Reinmars Lyrik. In: GRM 43 (1993), 144–166.
- JOHANNES JANOTA: In gotes namen varen wir. In: ²VL 4 (1983), 371–372.
- BEATE KELLNER: Minne, Welt und Gottesdienst. Spannungen und Konflikte bei Walther von der Vogelweide. In: Literarische Säkularisierung im Mittelalter. Hg. von SUSANNE KÖBELE und BRUNO QUAST. Berlin 2014 (Literatur – Theorie – Geschichte 4), 197–220.
- DOROTHEA KLEIN: *varn über mer und iedoch wesen hie*. Diskursinterferenzen in der frühen mittelhochdeutschen Kreuzzugslyrik. In: Vom Mittelalter zur Neuzeit. Festschrift für Horst Brunner. Hg. von DERS., zusammen mit ELISABETH LIENERT und JOHANNES RETTELBACH. Wiesbaden 2000, 73–93. [2000a]
- DOROTHEA KLEIN: Der Sänger in der Fremde. Interpretation, literarhistorischer Stellenwert und Textfassungen von Neidharts Sommerlied 11. In: ZfdA 129 (2000), 1–30. [2000b]
- DOROTHEA KLEIN: Ritter zwischen *militia Christi* und Frauendienst. Männlichkeitskonzepte in den mittelhochdeutschen Kreuzliedern. In: Krieg, Helden und Antihelden in der Literatur des Mittelalters. Beiträge des II. Internationalen *Giornata di Studio sul Medioevo* in Urbino. Hg. von MICHAEL DALLAPIAZZA, FEDERICA ANICHINI und FRANCESCA BRAVI. Göppingen 2007 (GAG 739), 28–45.
- CHRISTIANE LEUBE: Das Kreuzzugslied. In: GRLMA 2/1/4 (1980), 73–82.
- VOLKER MERTENS: Kritik am Kreuzzug Kaiser Heinrichs? Zu Hartmanns 3. Kreuzlied. In: Stauferzeit. Geschichte, Literatur, Kunst. Ergebnis der Karlsruher Staufertagung 1977. Hg. von RÜDIGER KROHN, BERND THUM und PETER WAPNEWSKI. Stuttgart 1978 (Karlsruher kulturwissenschaftliche Arbeiten 1), 325–333.
- UWE MEVES, unter Mitarbeit von CORD MEYER und JANINA DROSTEL (Hg.): Regesten deutscher Minnesänger des 12. und 13. Jahrhunderts. Berlin u. a. 2005.
- WOLFGANG MOHR: Tanhusers Kreuzlied. In: DERS.: Gesammelte Aufsätze. Bd. 2: Lyrik. Göppingen 1983 (GAG 300), 335–356.
- CHRISTA ORTMANN und HEDDA RAGOTZKY: Das Kreuzlied. Albrecht von Johansdorf: *Guote liute, holt die gâbe*. In: Gedichte und Interpretationen. Mittelalter. Hg. von HELMUT TERVOOREN. Stuttgart 1993 (RUB 8864), 169–190.
- CHRISTA ORTMANN: Minnedienst – Gottesdienst – Herrendienst. Zur Typologie des Kreuzliedes bei Hartmann von Aue. In: Lied im deutschen Mittelalter. Überlieferung, Typen, Gebrauch. Chiemsee-Colloquium 1991. Hg. von CYRIL EDWARDS, ERNST HELLGARDT und NORBERT H. OTT. Tübingen 1996 (Publications of the Institute of Germanic Studies 56), 81–99.
- SILVIA RANAWAKE: „Spruchlieder“. Untersuchung zur Frage der lyrischen Gattungen am Beispiel von Walthers Kreuzzugsdichtung. In: Lied im deutschen Mittelalter. Überlieferung, Typen, Gebrauch. Chiemsee-Colloquium 1991. Hg. von CYRIL EDWARDS, ERNST HELLGARDT und NORBERT H. OTT. Tübingen 1996 (Publications of the Institute of Germanic Studies 56), 67–79.

- SILVIA RANAWAKE: Walther von der Vogelweide und die Trobadors. Zu den Liedern mit Kreuzzugsthematik und ihrem literarischen Umfeld. In: Archiv für das Studium der neueren Sprachen und Literaturen 236 (1999), 1–32.
- SUSANNE REICHLIN: Interferenzen und Asymmetrien. Zu einigen Kreuzliedstrophen Hartmanns und Reinmars. In: Literarische Säkularisierung im Mittelalter. Hg. von SUSANNE KÖBELE und BRUNO QUAST. Berlin 2014 (Literatur – Theorie – Geschichte 4), 175–195.
- MANFRED GÜNTER SCHOLZ: Walther von der Vogelweide. Stuttgart u. a. 1999 (SM 316).
- FRANZ VIKTOR SPECHTLER: Der Leich, Lieder zum Thema Heiliges Land und Kreuzzug, ‚Alterslieder‘. In: Walther von der Vogelweide. Epoche – Werk – Wirkung. Hg. von HORST BRUNNER u. a. München 1996 (Arbeitsbücher zur Literaturgeschichte), 192–227.
- GOSWIN SPRECKELMEYER: Das Kreuzlied des lateinischen Mittelalters. München 1974 (Münstersche Mittelalter-Schriften 21).
- GOSWIN SPRECKELMEYER: Mittellateinische Kreuzzuglieder. Texte und Melodien. Göppingen 1987 (GAG 216).
- FRIEDRICH-WILHELM WENTZLAFF-EGGEBERT: Kreuzzugsdichtung des Mittelalters. Studien zu ihrer geschichtlichen und dichterischen Wirklichkeit. Berlin 1960.
- FRIEDRICH-WILHELM WENTZLAFF-EGGEBERT: Hartmann von Aue: *Dem kriuze zimt wol reiner muot*. In: Wege zum Gedicht. Mit einer Einführung von EDGAR HEDERER. Hg. von RUPERT HIRSCHENAUER und ALBRECHT WEBER. 7., erweiterte Auflage. München u. a. 1968, 45–53.
- GEORG WOLFRAM: Kreuzpredigt und Kreuzlied. In: ZfDA 30 (1886), 89–132.