

Polemik und Etablierung in der mittelhochdeutschen Lyrik: Das Minne-Kreuzlied (dargestellt am Beispiel von Friedrichs von Hausen *Mîn herze und mîn lîp diu wellent scheiden*, MF 47,9)

ANNA KATHRIN BLEULER (Salzburg)

1 Einführung

Die mittelhochdeutsche Lyrik ist neben der höfischen Epik die zweite große poetische Erscheinungsform des deutschsprachigen Mittelalters. Sie zeichnet sich einerseits durch ihre Stabilität, ihre Muster-, Schema- und Traditionsbezogenheit aus, die ihr die Bezeichnung der „poésie formelle“ eingebracht hat.¹ Große ‚Neuerungen‘ wie die Kanzonenform oder das ‚hohe‘ Minneverhältnis sind der Lyrik der Romania entlehnt. Andererseits wäre es falsch zu behaupten, die Texte hätten sich in getreuer Nachahmung französischer Vorbilder ausgebildet. Untersuchungen z. B. zur so genannten Reinmar-Walther-Fehde, zur Walther-Neidhart-Fehde oder zum Wartburgkrieg-Komplex profilieren einen anderen Aspekt der Kunstproduktion, nämlich den des Wettkampfs, wobei sich die Koordinaten hier ins Innere der Volkssprache verschieben: Gewetteifert wird nicht mit ‚klassischen‘ französischen Vorbildern, sondern mit zeitgenössischen deutschsprachigen Dichterkollegen.

Überblickt man die umfangreiche Überlieferung, ist man mit einer kaum überschaubaren Gemengelage an poetischen Interaktionen konfrontiert, die ihren Impetus bei Weitem nicht nur aus dem Geist der Nachahmung bezieht, sondern ebenso aus Konkurrenz- und Konfliktkonstellationen, seien diese außertextuell (agonale Relationen zwischen Künstlern) oder textintern (agonale Relationen zwischen Formen und Inhalten) begründet. Dabei zeigt sich, dass sich solche Konkurrenz- und Konfliktsituationen zu ‚Sprengsätzen‘ entwickeln können, die polemische (Anschluss-)Kommunikation provozieren, was letztlich zum Bruch mit bestehenden Traditionen führt und Neues hervorbringt.

Die Geschichte der mittelhochdeutschen Lyrik ließe sich differenzieren, wenn man nicht, wie dies in den gängigen Darstellungen zumeist der Fall ist, von ihrer Schemabezogenheit ausgehen würde, was erstens zu starren Phasen-, Gattungs- und Genreeinteilungen führt und zweitens ‚Friktionsmomenten‘ inner-

¹ Robert Guette: *D'une poésie formelle en France au Moyen Age*, in: *Revue des sciences humaines* 54 (1949), S. 61–68.

halb des poetischen Systems zwangsläufig den Rang von ‚Abweichungen von der Norm‘ zuweist.² Würde man stattdessen – und hier setzen die folgenden Überlegungen an – konflikthafte Konstellationen, Momente der polemischen Auseinandersetzung mit Inhalten und Formen stärker ins Zentrum rücken, indem man diese als mögliche Ausgangspunkte für poetische Anschlusskommunikation betrachtet, dann ließen sich Texte gruppieren und als Textreihen beschreiben, die bislang disparat und randständig erschienen.

Im Folgenden wird ein solcher Versuch unternommen. Dabei gelangt ein Aspekt in den Blick, der in der Einleitung des vorliegenden Bandes angesprochen wird: Auf übergeordneter Ebene geht es um Polemik in der Kunst, die sich – wie zu zeigen sein wird – zugleich als Kunstpolemik beschreiben lässt. Diese Kunstpolemik in der Kunst bringt etwas Neues hervor, nämlich ein neues poetisches Genre.

Gegenstand der Betrachtung sind mittelhochdeutsche Lieder, in denen der weltliche Frauendienst und der religiöse Gottesdienst miteinander konfrontiert werden. Das ist per se eine konflikträchtige Konstellation, denn beide Handlungsformen sind aufgrund ihres absoluten Dienstanspruchs unvereinbar. Diese Lieder unterscheiden sich von der mittelhochdeutschen Kreuzzugsdichtung, die sich in der zweiten Hälfte des 12. Jahrhunderts im deutschsprachigen Raum etabliert hat. Peter Hölzle, der in den 1980er-Jahren eine Gattungsdefinition der Kreuzzugslyrik vorgenommen hat, versteht unter ‚Kreuzliedern‘ (auch: ‚Kreuzzugslieder‘) appellative, movierende Texte, die den Nutzen und den Sinn von Kreuzzügen „oft in Parallele zur Kreuzzugspredigt“ propagieren.³ Der Definition zufolge zählen Lieder zu dieser Gattung, die oft-

² Einer solchen verengten Perspektive waren bis in jüngere Zeit Neidharts Lieder unterworfen, indem sie in der Forschung einseitig über die Abgrenzung vom klassischen Minnesang als dessen ‚unhöfische‘ Gegenbilder bzw. die Figuren als Kontrastfiguren zu höfischen Vorbildern interpretiert wurden. So entwickelt z. B. Kurt Ruh, der es sich zur Aufgabe macht, die Typik der Sommer- und Winterlieder getrennt voneinander zu bestimmen, die Beschreibungskategorien in enger Fixierung auf den ‚klassischen‘ Minnesang (vgl. Kurt Ruh: *Neidharts Lieder. Eine Beschreibung des Typus*, in: *Neidhart*, hg. von Hans Brunner, Darmstadt 1986 [*Wege der Forschung* 556], S. 251–273). Das Problem des Ruh’schen Ansatzes besteht darin, dass nur die gegensängerischen Elemente von Neidharts Œuvre näher untersucht werden und dabei andere Aspekte der poetologischen Konzeption durch das am hohen Sang orientierte Raster fallen. Zur Kritik an Ruhs Vorgehen vgl. u.a. Jörn Bockmann: *Translatio Neidhardi. Untersuchungen zur Konstitution der Figurenidentität in der Neidhart-Tradition*, Frankfurt a. M. 2001, S. 134, sowie Anna Kathrin Bleuler: *Überlieferungskritik und Poetologie. Strukturierung und Beurteilung der Sommerlieder Neidharts auf der Basis des poetologischen Musters*, Tübingen 2008 (MTU 136), S. 2.

³ Peter Hölzle: *Die Kreuzzüge in der okzitanischen und deutschen Lyrik des 12. Jahrhunderts. Das Gattungsproblem ‚Kreuzlied‘ im historischen Kontext*. Univ. Diss. Stuttgart, Göppingen 1980 (GAG 278/2), S. 110–112. Die im Neuhochdeutschen eingebürgerte Bezeichnung ‚Kreuzlied‘ hat ihren Vorgänger im mittelhochdeutschen

mals wie versifizierte Predigten zur Kreuzfahrt anmuten, indem sie Appelle enthalten, im rechten Geiste aufzubrechen, das heißt im Bewusstsein, dass nur Gott den Sieg verleihen kann und dass der Tod im Heiligen Land das ewige Seelenheil verspricht.

Die Texte, um die es im Folgenden geht, fallen nicht in diese Kategorie. Ein zentraler Unterschied ist, dass sie nicht ausschließlich die Kreuzzugsthematik behandeln, sondern diese aufgreifen und sie mit dem aus dem Minnesang bekannten Geschlechtermodell des höfischen Frauendienstes konfrontieren. Ein weiterer Unterschied ist, dass sie die Kreuzzugsthematik auf einer höheren Abstraktionsebene behandeln. In diesen Liedern geht es zumeist nicht um die greifbare Auseinandersetzung mit historischen Tatsachen; Konkreta werden kaum je genannt.⁴ Im Zentrum steht vielmehr die „dialektische Problematik zwischen den Polen Gottesminne und Frauenminne, die reflektorisch gelöst werden soll“⁵.

Das heißt, im Zentrum steht ein männliches Ich im Entscheidungskonflikt zwischen Frauen- und Gottesdienst. Hierbei handelt es sich freilich nicht um ein lebensweltliches Dilemma, in dem sich die adligen Männer des 12. Jahrhunderts befunden hätten. Denn es gehörte zwar zur Lebensrealität vieler Adliger, dass sie sich für oder gegen die Teilnahme an einem Kreuzzug entscheiden mussten; das in den Texten konkurrierende Modell des höfischen Frauendienstes hat jedoch keine lebensweltliche Entsprechung. Die Forschung ist sich einig darin, dass der

Wort ‚*kriuzliet*‘, das allerdings nur einmal – beim Spruchdichter Reinmar dem Viedeler – nachgewiesen ist (vgl. *Deutsche Liederdichter des 13. Jahrhunderts, Bd. I: Text*, hg. von Carl von Kraus, 2. Aufl., durchgesehen von Gisela Kornrumpf, Tübingen 1978 [Erstausgabe: 1952], 45 III,5. Die Ausgabe wird im Folgenden abgekürzt zitiert als KLD.). Diese Bezeichnung und ihr Synonym ‚Kreuzzugslied‘, das als Kompositum einen Grad distinkter ist, stehen für typologisch sehr verschiedene Texte, nämlich eine Anzahl von Liedern in lateinischer, provenzalischer, altfranzösischer und mittelhochdeutscher Sprache, die, nach der bekannten Überlieferung geurteilt, erstmals anlässlich des zweiten Kreuzzugs (1147–1149) verfasst wurden und inhaltlich in irgendeiner Weise auf einen Kreuzzug, und sei es auch nur ein vorgestellter, referieren. In der Forschung wurden verschiedentlich Vorschläge für eine Gattungsbestimmung gemacht (vgl. Abschnitt 2 in diesem Beitrag), von denen die restriktive Gattungsdefinition Hölzles am meisten Zustimmung gefunden hat.

⁴ Vgl. Christa Ortman und Hedda Ragotzky: *Das Kreuzlied: Minne und Kreuzfahrt*; Albrecht von Johansdorf: ‚*Guote liute holt diu gâbe*‘, in: *Gedichte und Interpretationen Mittelalter*, hg. von Helmut Tervooren, Stuttgart 1993, S. 169–190, hier S. 169.

⁵ Maria Böhmer: *Untersuchungen zur mittelhochdeutschen Kreuzzugslyrik*, Rom 1968 (*Studi di filologia tedesca* 1), S. 28. Böhmer nennt dies als zentrales Merkmal dieser Lieder, die sie als „minnesängerliche Kreuzlieder“ bezeichnet (ebd., S. 27). Sie ordnet die Lieder der „Kreuzzugsliteratur“ zu, wobei sie den Begriff nicht als Gattungsbegriff auffasst, sondern als Sammelbegriff für „Dichtungen, die den Kreuzzugsgedanken in poetischer Form vertiefen oder historische Vorgänge wiedererkennen lassen, wobei Kreuzzugsepik und -lyrik verschiedenen Gesetzen folgen“ (ebd., S. 25).

höfische Frauendienst, wie er im hohen Minnesang als Geschlechterverhältnis entworfen wird, zwar Wertvorstellungen, Normen und Ideen zur Sprache bringt, die in der höfischen Gesellschaft des 12. Jahrhunderts eine „unverbindliche Maßgeblichkeit“ besessen haben;⁶ jedoch verfügte die konkrete Erscheinung des Frauendienstes nicht über außerliterarische Entsprechungen.⁷

Daraus lässt sich schließen, dass es in den hier zu besprechenden Texten nicht um das Aushandeln eines realen Konflikts geht, sondern vielmehr um die Konfrontation zweier Handlungskonzepte, die konstitutiv sind für zwei poetische Systeme: nämlich für die Kreuzzugslyrik einerseits und den Minnesang andererseits. Und das wiederum bedeutet, dass das Aushandeln des Entscheidungskonflikts zwischen Frauen- und Gottesdienst, in dem sich das Ich des Liedes befindet, stets auch einen metapoetischen Aspekt hat, indem es ein Nachdenken über die Konstitutionsbedingungen der beiden poetischen Systeme anstößt. Meine These ist, dass diese Auseinandersetzung eine neue Textreihe hervorbringt, die in dieser spezifischen Ausprägung nicht auf Vorbilder aus der Romania zurückgeht. Es ist eine Textreihe, die in der Forschung als solche bislang nicht beschrieben wurde. Ich schlage dafür die Bezeichnung ‚Minne-Kreuzlieder‘⁸ vor.

Um das darzulegen, wird als Erstes auf die Gattungsfrage eingegangen und eine Arbeitsdefinition des Polemik-Begriffs vorgenommen. Anschließend werden anhand eines Liedes, nämlich Friedrichs von Hausen *Mîn herze und mîn lîp diu wellent scheiden* (MF 47,9⁹), das zu den frühesten Vertretern dieser Textreihe gehört, Kommunikationsstrukturen und -inhalte untersucht und danach gefragt, inwiefern sich diese treffend mit dem Polemik-Begriff beschreiben lassen. Abschließend wird die These, wonach Kunstpolemik ein konstituierendes Merkmal dieser Texte ist, in einem Ausblick auf die weiteren Minne-Kreuzlieder dargestellt.

⁶ Jan-Dirk Müller: *Die Fiktion höfischer Liebe und die Fiktionalität des Minnesangs*, in: *Text und Handeln. Zum kommunikativen Ort von Minnesang und antiker Lyrik*, hg. von Albrecht Hausmann, Heidelberg 2004 (*Euphorion-Sonderheft* 46), S. 47–64, hier S. 52.

⁷ Vgl. u.a. Müller (Anm. 6) sowie Harald Haferland: *Minnesang als Posenrhetorik*, in: Hausmann (Anm. 6), S. 65–105.

⁸ Der Begriff kommt in der Forschung gelegentlich vor, wobei er nicht als Gattungsbegriff verwendet wird, sondern als Sammelbegriff für Lieder, die sowohl die Minne- als auch die Kreuzzugsthematik enthalten. Zumeist dient er dabei als Ausgangspunkt für Gattungszuordnungen in Hinblick auf die poetischen Systeme Minnesang und Kreuzzugslyrik (vgl. hierzu Abschnitt 2 des vorliegenden Beitrags).

⁹ Liednummer nach: *Des Minnesangs Frühling, Bd. I.: Texte*, hg. von Hugo Moser/Helmut Tervooren, unter Benutzung der Ausgaben von Karl Lachmann und Moriz Haupt, Friedrich Vogt und Carl von Kraus, Stuttgart³⁸1988 [Erstausgabe: 1857]. Die Ausgabe wird im Folgenden abgekürzt zitiert als MF.

2 Die Gattung ‚Minne-Kreuzlied‘

Es ist hier nicht der Ort, um den Gattungsbegriff in Bezug auf die volkssprachige mittelalterliche Literatur zu problematisieren. Gesagt sei nur, dass für diese Literaturen keine zeitgenössischen Regelpoetiken vorliegen, die Gattungsnormen definieren. Wer vom Minnesang oder von der Kreuzzugslyrik als ‚Gattungen‘ spricht, beruft sich nicht auf historische Gattungsbegriffe, sondern auf nachträgliche, literaturwissenschaftliche Konstrukte des 19. und 20. Jahrhunderts.

In Bezug auf die Lieder, für die hier der Begriff ‚Minne-Kreuzlyrik‘ vorgeschlagen wird, wurde die Gattungsfrage immer wieder diskutiert.¹⁰ In jüngerer Zeit haben Christa Ortmann und Hedda Ragotzky Überlegungen dazu angestellt, in denen sich ein Großteil der Forschungsmeinungen konzentriert.¹¹ Sie schlagen vor, die ‚Minne-Kreuzlieder‘ in zwei Gruppen einzuteilen. Die eine Gruppe umfasst Lieder, in denen die Minnethematik dominiert, das heißt, in denen diese auf der Folie der Kreuzzugssituation diskutiert wird, um „einen Konflikt auf persönlicher Ebene darzustellen“.¹² Diese werden als „Situationsvariante[n] des hohen Minneliedes“ angesehen, für das die Diskussion von Minne und Minnedienst gattungstypisch ist.¹³ Die zweite Gruppe hingegen umfasst Lieder, in denen die Minnethematik dem Hauptanliegen der Kreuzzugswerbung untergeordnet und dienstbar gemacht wird. Diese werden – Hölzles Definition der ‚Kreuzzugslieder‘ folgend – als „appellative Aufforderungslieder“ der Gattung ‚Kreuzzugs-

¹⁰ Zur früheren Forschung vgl. Böhmer (Anm. 5), S. 5–10. Ulrich Müller schlägt Anfang der 1970er-Jahre eine extensive Definition der Bezeichnung ‚Kreuzlied‘ vor, die Lieder mit reiner Appellfunktion ebenso wie die im vorliegenden Beitrag unter der Bezeichnung ‚Minne-Kreuzlieder‘ gefassten Texte integriert (vgl. Ulrich Müller: *Tendenzen und Formen [Versuch über mittelhochdeutsche Kreuzzugsdichtung]*, in: *Getempert und gemischt‘. Für Wolfgang Mohr zum 65. Geburtstag*, Göppingen 1972 [GAG 65], S. 251–280). Müllers Definition wurde in der Forschung als unscharf und diffus kritisiert (vgl. Hölzle [Anm. 3]). Wenig überzeugend ist auch der Ende der 1980er-Jahre vorgenommene Versuch Detlef Lieskes, den Begriff ‚Kreuzlied‘ unter Berufung auf Hölzles Definition präziser zu fassen. Auch er definiert die Appellfunktion als gattungskonstituierendes Moment der Kreuzlieder; zugleich aber zählt er Lieder zu diesem Typus, deren dominierendes Merkmal ein völlig anderes als die Appellfunktion ist, so z. B. einen Großteil der in der vorliegenden Arbeit als ‚Minne-Kreuzlieder‘ definierten Texte (vgl. Detlef Lieske: *Mittelhochdeutsche Kreuzzugslyrik in der Stauferzeit – vom Kreuzzug Friedrichs I. bis zum Kreuzzug Friedrichs II.*, Kiel 1989).

¹¹ Vgl. Ortmann/Ragotzky (Anm. 4), S. 81–99.

¹² Ortmann/Ragotzky (Anm. 4), S. 172.

¹³ Christa Ortmann: *Minnedienst – Gottesdienst – Herrendienst. Zur Typologie des Kreuzliedes bei Hartmann von Aue*, in: *Lied im deutschen Mittelalter. Überlieferung, Typen, Gebrauch*, hg. von Cyril Edwards [u.a.], Tübingen 1996, S. 81–99, hier S. 81.

ichtung‘ zugeordnet.¹⁴ Nach Ortmann und Ragotzky muss die Gattungsfrage in Bezug auf jedes einzelne ‚Minne-Kreuzlied‘ individuell geklärt werden.¹⁵ Solche Untersuchungen sind – unter anderem von ihnen selbst – seither für einzelne Lieder vorgenommen worden.¹⁶ Es gibt einige Streitfälle, die eine etwas ausführlichere Forschungsdebatte ausgelöst haben, viel weiter ist die Diskussion jedoch nicht gekommen.¹⁷

Es zeigt sich, dass Ortmann und Ragotzky von der Muster- und Traditionsbezogenheit der mittelhochdeutschen Lyrik ausgehen, indem sie die fraglichen Lieder in die zu deren Entstehungszeit etablierten poetischen Systeme Minnesang und Kreuzzugsdichtung (die allerdings ihrerseits literaturwissenschaftlichen Definitionen aufrufen) integrieren.¹⁸ Die Folge von dieser Zuordnung der ‚Minne-Kreuzlieder‘ zu unterschiedlichen Gattungen ist, dass es keine Edition gibt, in der sie in einen Zusammenhang gebracht werden, sondern sie verteilen sich auf unterschiedliche Anthologien, die zum Minnesang sowie zur Kreuzzugsdichtung vorliegen.¹⁹

Im Folgenden wird nun ein Perspektivenwechsel vorgenommen, indem diese Lieder nicht je nach Dominanz der behandelten Themen entweder dem Minnesang oder der Kreuzzugsdichtung zugeordnet werden, sondern indem gerade die

¹⁴ Ortmann/Ragotzky (Anm. 4), S. 172.

¹⁵ Vgl. Ortmann/Ragotzky (Anm. 4), S. 172 sowie Lars Bültmann: *Kampf- und Kreuzzugslyrik. Kreuzzugslyrik im hohen und späten Mittelalter*, in: Oswald von Wolkenstein. *Literarische Tradition, Variation und Interpretation anhand ausgewählter Lieder*, hg. von Jürgen Rauter unter Mitarbeit von Elisabeth Höpfner, Rom 2009, S. 217–266.

¹⁶ Ortmann/Ragotzky (Anm. 4); Ortmann (Anm. 13).

¹⁷ Weitere Diskussionsbeiträge zur Gattungsfrage liefern Gerhard Hahn (*Habemus ad dominam? Das Herz der Minnesänger zwischen Frauen- und Gottesdienst*, in: *Sursum corda. Variationen zu einem liturgischen Motiv. Für Philipp Harnoncourt zum 60. Geburtstag*, hg. von Erich Renhart und Andreas Schnider, Graz 1991, S. 31–38) sowie Dorothea Klein (*varn über mer und ideoch wesen hie. Diskursinterferenzen in der frühen mittelhochdeutschen Kreuzzugslyrik*, in: *Vom Mittelalter zur Neuzeit. Festschrift für Horst Brunner*, hg. von Dorothea Klein [u.a.], Wiesbaden 2000, S. 73–93) und 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 [u. a.], Berlin 2005, S. 1–28).

¹⁸ Die weiteren Diskussionsbeiträge zur Gattungsfrage zielen auf ebensolche Zuordnungen ab: Gerhard Hahn (Anm. 17, S. 33) und Manuel Braun (Anm. 17, S. 6) plädieren für eine generelle Zuordnung der ‚Minne-Kreuzlieder‘ zum poetischen System des Minnesangs, wobei Braun die Kreuzzugsthematik im Sinne einer Fremdreferenz auffasst, die in den Minnesang eingearbeitet werde, um ihm zusätzliche Aussagemöglichkeiten zu eröffnen. Dorothea Klein (Anm. 17, S. 73–93) wiederum interpretiert die Kreuzzugslyrik vor der Folie des kirchlichen ‚Kreuzzugsdiskurses‘.

¹⁹ Vgl. u. a. KLD, MF sowie Ulrich Müller: *Kreuzzugsdichtung*, Tübingen 1979 (*Deutsche Texte* 9).

Konfrontation beider poetischer Systeme, die erst die konflikthafte Konstellation erzeugt, als dominant prägendes Element angesehen wird. Damit entgeht man nicht dem Aspekt der nachträglichen Konstruiertheit von Gattungen, aber es wird von einer anderen Prämisse ausgegangen, nämlich der, dass Konkurrenz- und Konfliktsituationen in der mittelhochdeutschen Lyrik – wie oben bereits dargelegt – poetische Anschlusskommunikation provozieren können, was zum Bruch mit bestehenden Traditionen führt und Neues hervorbringt.

Aus dieser Sicht ist es unerheblich, ob in den Liedern die Frauen- oder die Gottesminne favorisiert wird, ob der Konflikt direkt angesprochen oder nur implizit angedeutet wird und ob argumentativ eine Lösung herbeigeführt wird oder nicht. Entscheidend ist vielmehr, dass die Lieder ein konstantes Merkmal aufweisen, das sie zugleich von anderen zeitgenössischen Gattungen abhebt, nämlich das Ich im Entscheidungskonflikt zwischen Frauen- und Gottesdienst. So gesehen formieren sich die Texte zu einer Textreihe, die sich um einen thematischen Kern gruppiert. Die Lieder können ihn erweitern, transformieren oder destruiierend behandeln, substantziell aber halten sie daran fest.

Theoretisch fundieren lässt sich die Definition dieser Texte als Textreihe mit dem für die volkssprachige Literatur des Mittelalters entwickelten Gattungsbegriff von Hans-Robert Jauf.²⁰ Jauß begreift literarische Gattungen nicht als vorgegebene normative Systeme, sondern als historische Bezugssysteme, die prozesshaft entstehen, indem sie sich um einen thematisch und/oder formal definierten ‚Gattungskern‘ zentrieren und in Bezugnahme darauf eben eigene Textreihen ausbilden. Am Beginn einer Gattungsformierung findet sich demnach ein bestimmtes Repertoire an Elementen zusammen, das von einem ersten Text in charakteristischer Weise repräsentiert wird. Ein zweiter, dritter usw. Text nimmt sodann auf den vorliegenden Apparat von Bestimmungselementen Bezug, wobei es nicht auf die Vorbildliche Umsetzung von Regeln ankommt, sondern um die individuelle Auseinandersetzung des Autors und des Publikums mit den Texten dieses Typus geht. Aus dieser Sicht ist eine Gattung ein die Rezeption ermöglichendes – durch einen Ausgangstext initiiertes – Angebot an vorkonstruierten Erwartungen und Informationen. Ihre Historizität lässt sich als eine sich verändernde literarische Kommunikationsbewegung zwischen einzelnen Texten und zwischen Autor und Publikum beschreiben.

Fasst man die ‚Minne-Kreuzlieder‘ in diesem Sinne als Gattung auf, ergibt sich ein Ensemble an Texten, das seinen Ausgang mit den Liedern Friedrichs von Hausen im letzten Drittel des 12. Jahrhunderts nimmt, dann schnell zu einem Höhepunkt poetischer Auseinandersetzung gelangt und mit den desillusionierten Darstellungen Neidharts und Tannhäusers im ersten Drittel des 13. Jahrhunderts zum Stillstand kommt. Außerliterarische Bezugsrahmen sind der dritte bis fünfte Kreuzzug, wobei solche Bezüge – wie gesagt – selten konkretisiert werden. Die

²⁰ Hans-Robert Jauf: *Theorie der Gattungen und Literatur des Mittelalters*, in: *Alterität und Modernität der mittelalterlichen Literatur*, München 1977, S. 327–358.

folgende Auflistung gibt eine Übersicht über die Texte, die ich zu dieser Gattung zähle:

Friedrich von Hausen MF 45,37
Friedrich von Hausen MF 47,9
Heinrich von Rugge MF 96,1
Heinrich von Rugge MF 102,1
Albrecht von Johansdorf MF 86,1
Albrecht von Johansdorf MF 87,29
Albrecht von Johansdorf MF 89,21
Albrecht von Johansdorf MF 94, 15
Albrecht von Johansdorf MF 87,5
Reinmar der Alte MF 181,13
Hartmann von Aue MF 218,5
Rubin KLD 47,VII
Rubin KLD 47,XXII
Otto von Botenlauben Lied XII²¹
Hiltpolt von Schwangau KLD 24,XVII
Neidhart SL 11²²
Neidhart SL 12
Tannhäuser Lied XIII²³

Von den hier aufgeführten Liedern lassen sich lediglich die von Friedrich von Hausen zeitlich relativ sicher einordnen, da dessen Tod während des dritten Kreuzzugs 1190 in Anatolien in Chroniken festgehalten wurde. Als sicher gilt außerdem, dass die Kreuzlieder Neidharts und Tannhäusers nicht auf den Kreuzzug Kaiser Friedrichs Barbarossa (1189–1192) oder den Kaiser Heinrichs VI. (1197/98) referieren, sondern frühestens um 1220 entstanden sind. Für die anderen Lieder liegen keine Anhaltspunkte vor, die eine genauere zeitliche Einordnung ermöglichen. Die meisten sind wohl zwischen 1188 und 1197/98 entstanden; für Rubin und Hiltpolt von Schwangau kommen jedoch auch spätere Datierungen in Frage. Sie wurden, ohne eine Chronologie oder eine qualitative Hierarchie behaupten zu wollen, zwischen den die Anfangs- und Endpunkte der

²¹ Liednummer nach Ludwig Bechstein: *Geschichte und Gedichte des Minnesängers Otto von Botenlauben, Grafen von Henneberg*. Unveränderter Nachdruck der Ausgabe Leipzig 1845. Neu hg. und vermehrt um ein Vorwort, eine Übersetzung der Lieder Ottos von Botenlauben sowie eine Genealogie der Grafen von Henneberg bis zur Mitte des 13. Jahrhunderts von Heinrich Wagner, Neustadt a. d. Aisch 1995.

²² Nummerierung der Neidhart-Lieder nach Edmund Wiessner (Hg.): *Die Lieder Neidharts*. Fortgeführt von Hanns Fischer, hg. von Paul Sappler, mit einem Melodieanhang von Helmut Lomnitzer, Tübingen ⁵1999 (*ATB* 44).

²³ Liednummer nach Johannes Siebert: *Der Dichter Tannhäuser. Leben – Gedichte – Sage*, Halle 1934.

Textreihe markierenden Œuvres Friedrichs von Hausen und Neidharts/Tannhäusers aufgelistet.

3 Polemik und Etablierung: Friedrichs von Hausen *Mîn herze und mîn lîp diu wellent scheiden* (MF 47,9)

Konstantes Merkmal der Textreihe ‚Minne-Kreuzlied‘ ist die Konfrontation zweier konkurrierender Handlungskonzepte, die eine Reflexionssituation über die Bestimmung höfisch-ritterlichen Daseins erzeugt. Inwiefern nun Polemik in diesen Liedern ausgemacht werden kann und inwiefern sie als konstituierendes Element dieser Textreihe anzusehen ist, wird im Folgenden erörtert. Dabei wird Polemik – ausgehend von der Begriffsbestimmung im Einleitungskapitel des Bandes – als ein Kommunikationsmodus aufgefasst, der auf Gegnerschaft, Streit, Herabsetzung und scharfe Kritik zielt; das heißt, als ein Kommunikationsmodus, bei dem es nicht darum geht, Konsens zwischen den Konfliktparteien herzustellen oder eine Lösung zu finden, sondern vielmehr darum, den Gegner zu degradieren und auf diese Weise Macht über ihn zu demonstrieren. Eine wichtige Funktion kommt dabei den Dritten zu. Adressat von Polemik – auch das wird in der Einleitung ausgeführt – ist nämlich nicht primär bzw. zumeist nicht der/die Denunzierte selbst, sondern es sind Dritte, auf die die Polemik eine bestimmte Wirkung haben soll: Die Hörer/Zuschauer sollen unterhalten werden, man will ihnen die eigene Überlegenheit gegenüber dem Gegner demonstrieren, Denkprozesse sollen angestoßen werden. Rhetorische und performative Mittel spielen dabei eine wichtige Rolle.

Ausgehend von dieser Begriffsbestimmung ergeben sich folgende Fragen, die an einen Text zu stellen sind, in Bezug auf den man einen ‚Polemik-Verdacht‘ hegt:

1. Wie ist die Sender-Adressaten-Konstellation konzipiert? (Gibt es einen Aggressor? – Wer wird angegriffen? – Wer sind die Dritten?)
2. Worin besteht das Streitthema?
3. Wie ist das Kommunikationsverhalten der Sprecher/Innen gestaltet? (u.a. konsensorientiert, aggressiv-destruktiv, machtorientiert?)
4. Welche sprachlichen und rhetorischen Mittel werden zur Gestaltung des polemischen Kommunikationsverhaltens eingesetzt?

Solche Kommunikationsstrukturen und -inhalte werden nun exemplarisch anhand eines Minne-Kreuzliedes untersucht, das das Dilemma des Ichs zwischen Gottes- und Frauendienst in charakteristischer Weise repräsentiert und das zu den frühesten Vertretern der Textreihe gehört, nämlich Friedrichs von Hausen *Mîn herze und mîn lîp diu wellent scheiden* (MF 47,9).

Friedrich von Hausen gilt in der Forschung als Pionier auf dem Gebiet der Minnedichtung. Man geht davon aus, dass er einer derer war, die das einseitige Liebesmodell, die ‚hohe Minne‘, aus der Romania rezipiert und in die deutsche Lyrik eingeführt haben. Der Name Friedrich von Hausen ist zwischen 1171–1190 mehrfach in Urkunden und Chroniken bezeugt.²⁴ Zwar bergen solche Erwähnungen stets das Problem, dass sie die genannte Person nicht als Sänger ausweisen und damit eine sichere Identifizierung nicht möglich ist. Im Fall Friedrichs von Hausen geht die Forschung jedoch aus verschiedenen Gründen davon aus, dass es sich dabei tatsächlich um den Minnesänger handelt.²⁵ Demnach war Friedrich von Hausen Gefolgsmann Friedrichs I. Barbarossa. Er war Reichsministerialer mit diplomatischen Aufgaben und hat seinen Dienstherrn offenbar auch auf den Kreuzzug (dritter Kreuzzug: 1189–1192) begleitet. Denn überliefert ist, dass Friedrich am 6. Mai 1190 bei der Verfolgung feindlicher Türken nahe Philomelium ums Leben kam.²⁶ Neben Otto von Botenlauben wäre Friedrich von Hausen damit der einzige deutschsprachige Minnesänger, dessen Teilnahme am Kreuzzug belegt ist.

Das Lied *Mîn herze und mîn lîp diu wellent scheiden* (MF 47,9) ist in den Handschriften B (Weingartner Liederhandschrift) und C (Große Heidelberger Liederhandschrift) überliefert. In C folgen alle vier Strophen unmittelbar aufeinander, in B sind die ersten beiden Strophen von der dritten und vierten durch Einschub von zwölf Fremdstrophen getrennt. Die von Karl Lachmann eingeführte Vertauschung der zweiten und dritten Strophe, die in der Forschung bis in 1970er-Jahre zumeist übernommen wurde, sowie die mehrfach erhobenen Zweifel an der Zugehörigkeit der vierten Strophe zum Lied lassen sich weder durch den Überlieferungsbefund rechtfertigen noch sind sie – wie die folgende Interpretation zeigen wird – aus inhaltlicher Sicht geboten.²⁷

²⁴ Vgl. Günther Schweikle: Artikel: *Friedrich von Hausen*, in: *VL*, S. 935–947.

²⁵ Vgl. Andreas Hensel: *Vom frühen Minnesang zur Lyrik der Hohen Minne. Studien zum Liebesbegriff und zur literarischen Konzeption der Autoren Kürenberger, Dietmar von Aist, Meinloh von Sevelingen, Burggraf von Rietenburg, Friedrich von Hausen und Rudolf von Fenis*, Frankfurt a. M./Berlin [u.a.] 1997, S. 1999.

²⁶ Vgl. Schweikle (Anm. 24), S. 935–947; Hölzle (Anm. 3), S. 181.

²⁷ Hermann Deuser und Knut Rybka (*Kreuzzugs- und Minnelyrik. Interpretationen von Friedrich von Hausen und Hartmann von Aue*, in: *WW* 21 [1971], H. 6, S. 402–411), William T. H. Jackson (*Contrast Imagery in the Poems of Friedrich von Hausen*, in: *Germanic Review* 49 [1974], S. 7–16) sowie Arne Holtdorf (*Friedrich von Hausen und das Trierer Schisma von 1183–1189. Zu Minnesangs Frühling 47,9ff. und zur Biographie des rheinischen Minnesängers*, in: *Rheinische Vierteljahresblätter* 40 [1976], S. 72–102) orientieren sich an der Lachmannschen Strophenfolge. Hugo Bekker (*Friedrich von Hausen. Inquiries into his Poetry*, Chapel Hill 1977, S. 65–77), Hermann Ingebrand (*Interpretationen zur Kreuzzugslyrik Friedrichs von Hausen, Albrechts von Johansdorf, Heinrichs von Rugge, Hartmanns von Aue und Walthers von der Vogelweide*, Frankfurt 1966, S. 47–61) und Volker Mertens (*Der ‚heiße Sommer‘ von Trier. Ein weiterer Erklärungsversuch zu Hausen MF 47,38*, in:

Da C anders als B die vier Strophen als Liederinheit überliefert, beziehen sich die folgenden Ausführungen auf die C-Version. Zitiert wird das Lied nach Ingrid Kasten (1995), die es im Unterschied zu Hugo Moser/Helmut Tervooren (MF³⁸1988)²⁸ und Günther Schweikle (1984)²⁹ nach C ediert.³⁰

I Mîn herze *und* mîn lîp die wellent scheiden,
die mit ein ander wâren nû menige zît.
der lîp wil gerne vehten an die heiden,
iedoch dem herzen ein wîp sô nahen lît
5 vor al der werlt. daz mûet mich iemer sît,
daz si ein ander niht volgent beide.
mir habent diu ougen vil getân ze leide.
got eine müeze scheiden noch den strît.

II Sît ich dich, herze, niht wol mac erwenden,
dune wellest mich vil trûreclîchen lân,
sô bite ich got, daz er dich geruoche senden
an eine stat, dâ man dich wol welle enpfân.
5 owê! wie sol ez armen dir ergân?
wie getorstest eine an solhe nôt ernenden?
wer sol dir dîne sorge helfen wenden
mit triuwen, als ich hân getân?

III Ich wânde ledic sîn von solher swære,
dô ich daz kriuze in gotes êre nan.
ez wær ouch reht, daz ez alsô wære,
wan daz mîn stætekeit mir sîn verban.

ZfdPh 95 [1976], S. 346–356) übernehmen die Strophenfolge der Handschriften. Ulrike Theiss (*Die Kreuzlieder Albrechts von Johansdorf und die anderen Kreuzlieder aus ‚Des Minnesangs Frühling‘*. Phil. Diss. Freiburg 1974, S. 34–43) sowie 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*, hg. von Rüdiger Krohn [u.a.], Stuttgart 1978, S. 295–324) befürworten ebenfalls die Strophenfolge der Handschriften, bestreiten aber die Zugehörigkeit der vierten Strophe.

²⁸ In MF³⁸1988 werden die Strophen I–III nach B ediert, bei der IV. Strophe wechselt die Leithandschrift von B zu C.

²⁹ Günther Schweikle (*Friedrich von Hausen. Lieder. Mhd./Nhd. Text, Übersetzung und Kommentar* von Günther Schweikle, Stuttgart 1984) ediert das Lied nach Hs. B.

³⁰ Der mittelhochdeutsche Text wird zitiert nach Ingrid Kasten: *Deutsche Lyrik des frühen und hohen Mittelalters. Texte und Kommentare*, Edition der Texte und Kommentare von Ingrid Kasten. Übersetzungen von Margherita Kuhn, Frankfurt a. M. 1995 (*Bibliothek deutscher Klassiker 129 / Bibliothek des Mittelalters 3*). Die neuhochdeutsche Übersetzung stammt von mir.

5 ich solte sîn ze rehte ein lebendic man,
ob ez den tumben willen sîn verbære.
nu sihe ich wol, daz im ist gar unmære,
wie ez mir sule an dem ende ergân.

IV Niemen darf mir wenden daz zunstæte,
ob ich die hazze, die ich dâ minnet ê.
swie vil ich si geflêhte oder gebæte,
sô tuot si rehte, als sis niht verstê.

5 mich dunket rehte, wie ir wort gelîche gê,
rehte als ez der sumer von Triere tæte.
ich wær ein gouch, ob ich ir tumpheit hæte
für guot. ez engeschiht mir niemer mê.

I) Mein Herz und mein Körper wollen sich trennen, / die so lange eine Einheit gebildet haben. / Der Körper will gegen die Heiden kämpfen, / dem Herzen dagegen liegt eine Frau näher / als alles Andere auf dieser Welt. Es bekümmert mich seither, / dass sie einander nicht mehr folgen. / Meine Augen haben mir viel zu Leide getan. / Gott allein kann diesen Streit beenden.

II) Da ich dich, Herz, nicht davon abbringen kann, / mich verzweifelt zurückzulassen, / so bitte ich Gott, dass er dich an einen Ort senden möge, / an dem man dich gut empfangen will. / O weh! – Wie soll es dir Armen nur ergehen? / Wie trauest du dich allein, den Mut zu solcher Not zu fassen? / Wer soll dir helfen, deine Sorgen abzuwenden, / mit Treue – wie ich es getan habe?

III) Ich glaubte frei zu sein von solchem Kummer, / als ich das Kreuz zu Gottes Ehre nahm. / Es wäre auch richtig, wenn es so wäre, / nur leider missgönnt mir das meine Beständigkeit. / Ich könnte wahrlich ein lebendiger Mensch sein, / wenn es nur seinen törichten Willen aufgäbe. / Nun aber sehe ich, dass es ihm völlig gleichgültig ist, / wie es mir am Ende ergehen wird.

IV) Niemand darf mir das als Unbeständigkeit auslegen, / wenn ich die hasse, die ich vormals geliebt habe. / Wie viel ich sie auch anflehte und bettelte, / sie tut so, als ob sie es nicht verstünde. / Mir kommt vor, dass sich ihre Worte / wie der Sommer/die Trommel von Trier verhalten. / Ich wäre ein Narr, wenn ich ihr törichtes Verhalten / für gut hielte. Das geschieht mir nie mehr.

Der Konflikt zwischen den beiden Absolutheit beanspruchenden Handlungskonzepten Frauen- und Gottesdienst findet hier die äußerste Zuspitzung in der ‚Persönlichkeitsspaltung‘ des Ichs. Der *lîp* (I,3) hat sich für den Kreuzzug entschieden, das *herze* dagegen steht im Dienst einer Frau (V. I,4). Das Ich als übergeordnete Instanz befindet sich aufgrund dieser Situation in einem existentiellen Dilemma.³¹

³¹ Das Motiv der ‚Persönlichkeitsspaltung‘ sowie der Strophenbau von MF 47,9 verweisen auf *Ahi, Amors, com dure departie* des nordfranzösischen Trouvères Conon de Béthune, das als Vorbild für MF 47,9 gedient haben könnte (vgl. Schweikle

Zum Sprechzeitpunkt der ersten beiden Strophen liegt die Kreuznahme in der Vergangenheit. In der dritten Strophe folgt sodann eine Rückblende. Hier wird der Akt der Kreuznahme erwähnt (III,2) und die – aus gegenwärtiger Sicht des Sprechers enttäuschte – Hoffnung, die er ursprünglich damit verbunden hat (*ich solte sîn ze rehte ein lebendic man*, III,5). In der vierten Strophe folgen, einhergehend mit einem erneuten Tempuswechsel (diesmal ins Präsens), bilanzierende Reflexionen des Ichs zu seiner misslichen Situation. Über die Deutung dieser Aussagen herrscht in der Forschung keine Einigkeit. Auf der einen Seite werden sie dahingehend interpretiert, dass der Konflikt des Sprechers gelöst wird. Demnach entscheidet sich das Ich für den Gottesdienst, indem es sich von der Dame abwendet (4,1–2) und sie als *tump* (4,7), das heißt, als töricht, ungebildet und diesseitsverhaftet bezeichnet.³²

Auf der anderen Seite wird diese Interpretation als unzutreffend kritisiert, da an keiner Stelle davon die Rede sei, dass das Herz seinen Willen zur Dame aufgibt.³³ Und da sich das Ich seines Herzens ja nicht einfach entledigen kann, heißt das, dass es mit einem Herzen in den Kreuzzug aufbrechen muss, das weiterhin der Frauenminne verbunden ist.³⁴ Fazit dieser Interpretation ist, dass das Ich seiner Dame zwar eine Absage erteilt, dass Stellenwert und Anspruch der Handlungsform Frauendienst jedoch weiterhin unverrückbar existieren, da das *herze* sein Streben nach Autonomie nicht aufgibt. Demnach bleibt das Dilemma essentiell, der Konflikt unlösbar. An diese zweite Interpretation schließen die folgenden Überlegungen an, wobei sie sie in einem entscheidenden Punkt differenzieren werden.

3.1 Sender-Adressaten-Konstellation

Die Forschung geht davon aus, dass es sich beim Minnesang nicht primär um Leselyrik handelt, sondern um mündlich vorgetragene Lieder. Die Kunstgattung des vorgetragenen Liedes ist unter kommunikations- und medientheoretischen

[Anm. 29], S. 41, und Kasten [Anm. 30], S. 648). Zur Auseinandersetzung mit diesem Befund vgl. unten S. 39f.

³² Vgl. u.a. Hölzle (Anm. 3), S. 196; Kasten (Anm. 30), S. 649; Anka Fuß, Susanne Kirst und Manfred Günter Scholz: *Zur Sprecherkonstellation in Hausens Lied ‚Mîn herze und mîn lîp diu wellent scheiden‘*, in: *Euphorion* 91 (1997), S. 343–362, hier S. 359.

³³ Vgl. u.a. Bekker (Anm. 27), S. 72.

³⁴ „Hausen gelingt es in diesem Gedicht nicht – wie in MF 45,37 –, den Konflikt zu lösen, der religiösen Forderung des Gottesdienstes und der weltlichen Verpflichtung zur Minne in gleicher Weise Genüge zu tun. Das Ich wird zwischen beiden Forderungen zerrissen.“ Nach Theiss würde daran auch die vierte Strophe nichts ändern, die sie aber für nicht zugehörig zum Lied hält (Theiss [Anm. 27], S. 42).

Gesichtspunkten ein komplexes Gebilde.³⁵ Für den vorliegenden Zusammenhang ist entscheidend, dass man es bei einem Liedvortrag mit unterschiedlichen simultan ablaufenden Kommunikationssituationen zu tun hat: 1) der liedinternen Kommunikationssituation, zu der all jene gehören, von denen das Lied handelt, 2) der externen Kommunikationssituation, die sich dadurch auszeichnet, dass ein Sänger vor Publikum singt und 3) der Ebene der Metakommunikation, die die durch das Lied vermittelten Autorpositionen umfasst. Diese dritte Kommunikationsebene wurde jüngst von Valeska Lembke im Anschluss an literatur- und medientheoretische Arbeiten Werner Wolfs³⁶ als Analysekategorie für den Minnesang profiliert.³⁷ Zentral für das Verständnis von Lembkes Ansatz ist, dass Wolfs Medienbegriff nicht, wie in der mediävistischen Debatte üblich, auf die medialen Voraussetzungen des Literaturbetriebs zwischen Mündlichkeit und Schriftlichkeit zielt, sondern die Literatur selbst als Medium definiert.³⁸ So gesehen enthält die Metaebene von Minnedichtung Aussagen des Dichters zum literarischen Diskurs und seiner Position darin, also zum Medium ‚höfische Dichtung‘ ebenso wie zum eigenen Text als Teil dieses Mediums.³⁹

Betrachtet man nun Friedrichs Lied, dann zeigt sich, dass auf liedinterner Ebene eine ganze Reihe von Akteuren vorkommt: das *ich*, das *herze*, der *lip*, die *ougen*, das *wîp*, *got* sowie ein unbestimmtes Kollektiv *nieman* (IV,1). Als Sprecher indes tritt lediglich das Ich auf.⁴⁰ In der ersten und dritten Strophe liegt

³⁵ Vgl. u.a. Jan-Dirk Müller: *Performativer Selbstwiderspruch. Zu einer Redefigur bei Reinmar*, in: *PBB* 121 (1999), S. 379–405; Peter Strohschneider: *Situationen des Textes. Okkasionelle Bemerkungen zur ‚New Philology‘*, in: *ZfdPh Sonderheft* 116 (1997), S. 62–86; Peter Strohschneider: *‚nu sehent, wie der singet!‘ Vom Heraustrreten des Sängers im Minnesang*, in: *‚Aufführung‘ und ‚Schrift‘ in Mittelalter und früher Neuzeit*, hg. von Jan-Dirk Müller, Stuttgart/Weimar 1996, S. 7–30; Tanja Weiss: *Minnesang und Rock – Die Kunstgattung ‚Aufgeführtes Lied‘ in ihrer Ästhetik und Poetik. Aufführung und ihre Bedingungen für die Liedinterpretation*, Neustadt a. Rügenberge 2007 sowie Valeska Lembke: *Minnekommunikation. Sprechen über Minne als Sprechen über Dichtung in Epik und Minnesang um 1200*, Heidelberg 2013 (*Studien zur historischen Poetik* 14).

³⁶ Vgl. Werner Wolf: *Metaisierung als transgenerisches und transmediales Phänomen: Ein Systematisierungsversuch metareferenzieller Formen und Begriffe in Literatur und anderen Medien*, in: *Metaisierung in Literatur und anderen Medien. Theoretische Grundlagen – Historische Perspektiven – Metagattungen – Funktionen*, hg. von Janine Hauthal [u.a.], Berlin/New York 2007, S. 25–64, hier S. 38–39.

³⁷ Vgl. Lembke (Anm. 35).

³⁸ Vgl. Lembke (Anm. 35), S. 46.

³⁹ Vgl. Lembke (Anm. 35), S. 46–47.

⁴⁰ In der Forschung wurde erwogen, das Lied als ‚Streitgedicht‘ aufzufassen, das mit verteilten Rollen vorgetragen wurde. Demnach würden die erste und dritte Strophe vom Ich gesprochen, die zweite vom *lip* und die vierte vom *herze* (vgl. Fuß/Kirst/Scholz [Anm. 32], S. 343–362). Voraussetzung für diese Interpretation ist die Annahme einer durch keinerlei Überlieferungsbefund gestützten mittelalterlichen Vor-

eine monologische Sprechsituation vor, in der zweiten und vierten erfolgt jeweils ein Wechsel in eine dialogische Sprechsituation, indem sich das Ich in direkter Rede an ein Gegenüber richtet. In Strophe III wird das *herze* angesprochen, in Strophe IV mit *nieman* ein unbestimmtes Kollektiv (IV,1). Dieses *nieman* ist so ein Textelement, das als Schaltstelle zwischen liedinterner und -externer Kommunikationssituation fungieren kann. Denn es kann sowohl die liedinterne Instanz der höfischen Gesellschaft bezeichnen, die den Resonanzraum für die Klage des Sprechers bildet, als auch deiktisch über die Textgrenzen hinaus auf die Hörerschaft des Liedvortrags verweisen. Die Hörer können sich hier angesprochen fühlen.

3.2 Streitthema

Streitthema ist die Unvereinbarkeit zweier absoluter Dienstansprüche. Auf der einen Seite steht der Frauendienst, der konstitutiv ist für die Gattung des Hohen Minnesangs und der hier vom *herze* vertreten wird. Auf der anderen Seite steht der Gottesdienst, der konstitutiv ist für die Gattung der Kreuzzugsdichtung und der hier vom *lîp* vertreten wird. Die in der Gegenwart bereits eingetretene Entzweiung der das Ich als Mensch konstituierenden Komponenten *herze* und *lîp* – *daz si ein ander niht volgent beide* (I,6) – hat ihre Ursache im Alleingang des Herzens. Die *ougen* (I,7), metaphorisch lesbar als Spiegel des der Minne hingegebenen Herzens,⁴¹ evozierten das Leid. Seitdem belastet der daraus resultierende *strît* das Ich in seiner Gesamtheit unentwegt (I,5–6). Der Ich-Sprecher ist ohnmächtig angesichts der verfahrenen Situation, nur Gott ist noch in der Lage, den Streit zu schlichten (I,8).

Zentral für die folgenden Überlegungen ist, dass *herze* und *lîp* nicht direkt gegeneinander antreten, sondern dass ihre Positionen durch eine dritte Instanz, nämlich durch das Ich, vermittelt werden.

tragssituation mit verteilten Rollen (vgl. ebd., S. 345). Eine weitere Prämisse ist die behauptete Affinität des Liedes zur Gattung ‚Streitgedicht‘. Jedoch ist die romanische Tenzone in der mittelhochdeutschen Lyrik nicht nachgewiesen. Die Tatsache, dass Friedrich von Hausen den provenzalischen Minnesang rezipierte, berechtigt nicht dazu, auch die Übernahme beliebiger anderer romanischer Liedgattungen zu behaupten. Alle Überlegungen zur Entstehung des Liedes und seiner Aufführung (vgl. ebd., S. 345–346 und 361–362) sind Spekulation.

⁴¹ Vgl. Ludwig Otto: *Die Rolle des Sprechers in MF 47,9*, in: *ZfdA* 93 (1963), S. 123–132, hier S. 124.

3.3 Kommunikationsverhalten der liedinternen Sprecherinstanz

Die entscheidende Frage ist nun: Wird in diesem Lied polemisiert? – Wird hier abgewertet, herabgesetzt und negiert? – Und wenn ja, gegen wen oder was richtet sich die Polemik? – Nimmt man zunächst das Verhältnis von Ich und Frauenminne in den Blick, das durch das Verhältnis von Ich und Herz repräsentiert wird, zeigt sich, dass – anders als in der Forschung bisweilen postuliert – die Frauenminne in diesem Lied nicht grundsätzlich abgewertet, sondern im Gegenteil sogar aufgewertet wird. Das geschieht zunächst durch die in der ersten Strophe evozierte Grundkonstellation. Denn anders als in der mittelalterlichen Literatur üblich, wird hier das religiöse Postulat, der Gottesdienst, nicht durch die *sele* oder das *herze* vertreten, sondern durch den *lîp*. Das ist auffallend, denn der *lîp* ist konventionelles Zeichen „der Diesseitsgerichtetheit, die das Heil der Seele in Gefahr bringt“⁴². Hier dagegen repräsentiert er äußerst positiv die entschlossene Einsatzbereitschaft des Ichs für den Kreuzzug (V. I,3). Das diesseitsorientierte Handlungskonzept des Frauendienstes dagegen wird vom *herze* als dem Zentrum aller menschlichen Gefühle und Neigungen vertreten. Das heißt, das zur Minne befähigte Organ ist nicht der Gottesminne verschrieben, sondern der Frauenminne, was auf konzeptioneller Ebene eine implizite Aufwertung der Frauenminne bewirkt.

Hierbei handelt es sich nun um eine Wertung, die weder dem liedinternen Sprecher noch dem vortragenden Sänger zugeordnet werden kann, sondern die auf der dritten Kommunikationsebene, der Ebene der Metakommunikation, zu verorten ist. Mit Lembke könnte man sagen, dass hier die Positionierung des Autors innerhalb des poetischen Diskurses zum Ausdruck kommt.

Eine weitere Aufwertung der Frauenminne wird durch die Darstellung des Verhältnisses zwischen liedinternem Ich und *herze* bewirkt. Dieses Verhältnis ist nämlich alles andere als distanziert oder gar feindselig,⁴³ vielmehr verhält sich das Ich dem *herzen* gegenüber äußerst mitfühlend. In Strophe II äußert es seine Sorge um das *herze* und ruft Gott an, er möge dem *herzen* helfen (II,2–8). In Strophe III kommt es gar zu einer punktuellen Identifizierung des Ich mit dem *herzen*.⁴⁴ Hier heißt es: ‚Ich glaubte mich vom Kummer befreit zu haben, als ich das Kreuz zu Gottes Ehren nahm. So sollte es auch sein, nur leider hat mir das meine Beständigkeit missgönnt‘ (*Ich wânde ledic sîn von solher swære, / dô ich daz kriuze in gotes êre nan. / ez wær ouch reht, daz ez alsô wære, / wan daz mîn stætekeit mir sîn verban*, III,1–4). Im Ausdruck *mîn stætekeit* fallen die Positionen von Ich und *herze* zusammen. Denn zum einen bezeichnet er die

⁴² Linde Baecker: *Herze und Lîp in Friedrich von Hausens Gedicht (MF 47,9)*, in: *Volk, Sprache, Dichtung. Festschrift für Kurt Wagner*, hg. von Karl Bischoff und Lutz Röhrich, Gießen 1960, S. 34–47, hier S. 43; vgl. auch Bekker (Anm. 27), S. 66.

⁴³ So z. B. Deuser/Rybka (Anm. 27), S. 405, die die Du-Rede in Strophe II als Zeichen maximaler Entfremdung des Ich vom Herzen interpretieren.

⁴⁴ Vgl. hierzu Schweikle (Anm. 29), S. 144.

Beständigkeit, mit der das Ich seinem Herzen – ungeachtet dessen Weltverhaftetheit – auch nach der Kreuznahme die Treue hält. Zum anderen bezeichnet er – und daraus resultiert das Problem – die Beständigkeit, die das Herz seiner Minnedame entgegenbringt. An diese zweite Bedeutungsdimension knüpfen die folgenden Verse an, in denen es heißt: ‚Ich wäre zu Recht ein lebendiger⁴⁵ Mann, wenn es [das Herz] nur seinen törichten Willen aufgeben würde.‘ (*ich solte sîn ze rehte ein lebendic man, / ob ez den tumben willen sîn verbære*, III,5–6).

Und schließlich enthält auch der in diesen Versen erhobene Vorwurf gegen das *herze*, es würde aufgrund seines *tumben willens* die bedingungslose Hingabe des Ichs an Gott verhindern, eine implizite Aufwertung von dessen Frauenminne-Position. Das Attribut *tump* ist zwar pejorativ konnotiert, indem es das Verhalten des Herzens als diesseitsorientiert ausweist. Die Diesseitsorientiertheit des Herzens erfährt jedoch zugleich eine Aufwertung, indem der vorausgehende Vers III,4 deutlich macht, dass diese nicht aus irgendwelchen niederen Beweggründen resultiert, sondern aus der *stæte*, die es seiner Dame entgegenbringt. Das heißt, das Verhalten des *herzen* wird zwar vordergründig kritisiert; diese Kritik kann zugleich aber auch als Lob aufgefasst werden, da es ein Verhalten anprangert (die Beständigkeit des *herzen*), das im höfischen Wertecodex hochangesehen ist.

Insgesamt zeigt sich, dass die Frauenminne in diesem Lied in mehrfacher Hinsicht eine Aufwertung erfährt. Betrachtet man nun das Verhältnis von Ich und Gottesminne, das durch das Verhältnis Ich und *lîp* repräsentiert wird, fällt auf, dass es weniger emotional gestaltet ist als das Verhältnis von Ich und *herze*. Emphatische Äußerungen, wie sie in Bezug auf das *herze* vorkommen (vgl. u.a. *owê! wie sol ez armen dir ergân?* II,5), sind in Bezug auf den *lîp* nicht vorhanden. Zugleich aber ist zu sehen, dass das Bestreben des *lîp*, gegen die *heiden* zu kämpfen, an keiner Stelle kritisiert, in Frage gestellt oder gar als ‚notwendiges Übel‘ angesehen wird. Auch hier also findet man keine Polemik.

Dennoch enthält das Lied polemische Aussagen und betreibt gar Kunstpolemik. Die Sache ist nur komplexer, als es zunächst aussieht. Meine These ist – und das ist die Differenzierung, die ich gegenüber den gängigen Interpretationen des Liedes vornehmen möchte –, dass sich Polemik in diesem Lied nicht gegen die bedingungslose Frauenminne an sich richtet, sondern gegen eine bestimmte Ausprägung von bedingungsloser Minne, nämlich gegen die unerwiderte, einseitige Minne, wie sie für den Hohen Minnesang kennzeichnend ist. Das wird im Folgenden dargelegt.

In der zweiten Strophe wendet sich das Ich in direkter Rede ans Herz: ‚Da ich dich, Herz, nicht davon abbringen kann, mich verzweifelt zurückzulassen, bitte ich Gott, dass er dich an einen Ort senden möge, an dem man dich gütlich

⁴⁵ Das Wort *lebendic* scheint im Kontext der Schlussverse der dritten Strophe über die irdische Existenz hinauszugreifen und ausgerichtet zu sein auf das ewige Leben (vgl. Kasten [Anm. 30], S. 650).

empfangen will.' (*Sît ich dich, herze, niht wol mac erwenden, / dune wellest mich vil trûreclîchen lân, / sô bite ich got, daz er dich geruoche senden / an eine stat, dâ man dich wol welle enpfân*, II,1–4). Diese Verse sind kryptisch. In der Forschung wurde ausführlich darüber diskutiert, worauf sich das *senden an eine stat* (II,3–4) beziehen könnte. Einige Interpreten sind der Meinung, mit *stat* sei eine andere Frau gemeint,⁴⁶ andere halten diese Interpretation für Spekulation.⁴⁷ Unabhängig davon, wie man sich hier entscheidet, eines kann man mit Sicherheit sagen: Das *herze* hat sich einer Frau verschrieben, das erfährt man in Strophe I,4–5 (*dem herzen ein wîp sô nahen lît / vor al der werlt*). Wenn das Ich nun Gott darum bittet, das *herze* an einen Ort zu schicken, an dem die Bereitschaft besteht, es aufzunehmen, so heißt das im Umkehrschluss, dass es gegenwärtig keinen Ort hat, an dem es aufgenommen wird. Das muss sich nicht nur auf die Dame beziehen, es bezieht sich aber auch auf die Dame, der das *herze* gehört. Das heißt, unabhängig davon, ob man *stat* nun auf eine Frau bezieht oder nicht, beinhalten diese Verse eine implizite Aussage über die Minnesituation des *herze*. Diese zeichnet sich dadurch aus, dass das Herz bei seiner Dame offenbar keine Aufnahme findet und dadurch in einer misslichen Situation gefangen ist. Diese Minnesituation wird implizit negativ bewertet, indem das Ich Gott um eine Besserung der Lage anruft.

Die folgenden Verse führen diesen Aspekt aus: ‚Wie soll es dir Armen nur ergehen? Wie traustest du dich allein, den Mut zu solcher Not zu fassen?‘ (*owê! wie sol ez armen dir ergân? / wie getorstest eine an solhe nôt ernenden?* II,5–6). Insbesondere der Schlussvers sagt etwas aus über das Minneverhältnis des *herzen*: ‚Wer soll Dir mit Treue beistehen – so wie ich es getan habe?‘ (*wer sol dir dîne sorge helfen wenden / mit triuwen, als ich hân getân?* II,6–8). Auch hier wird nichts über die Dame ausgesagt, aber implizit heißt das, dass die Minnedame dem Herz nicht mit Treue beisteht.

Diese implizite Kritik an der einseitigen, unerwiderten Minne, die das *herze* erfährt, schlägt in Strophe IV um in einen expliziten Angriff gegen die Dame. Das Ich, das sich nun als jemand präsentiert, der *geminnet* hat (IV,2), dessen Position sich also im Grunde mit der des *herzen* deckt, wendet sich hasserfüllt von seiner Dame ab und erhebt schwere Vorwürfe gegen sie (IV,3–6). Worin diese Vorwürfe bestehen, bleibt jedoch z.T. unklar. In den Versen 3–4 heißt es: ‚Wie viel ich sie auch anflehte und bettelte, sie tut so, als ob sie es nicht verstehen würde‘ (*swie vil ich si geflêhte oder gebæte, / sô tuot si rehte, als sis niht verstê*). – Das ist eindeutig: Die Dame stellt sich gegenüber dem Werber taub; sein Bitten und Flehen bleiben unerhört. Das heißt, angeprangert wird auch hier das Nicht-Erwidern der Minne durch die Dame, der unerwiderte Minnedienst.

⁴⁶ Vgl. u.a. Ingebrand (Anm. 27), S. 51–52; Fuß/Kirst/Scholz (Anm. 32), S. 353.

⁴⁷ Vgl. u.a. Friedrich-Wilhelm Wentzlaff-Eggebert: *Kreuzzugsdichtung des Mittelalters. Studien zu ihrer geschichtlichen und dichterischen Wirklichkeit*, Berlin 1960, S. 185.

In den Versen 5–6 folgt sodann ein in der Forschung vieldiskutierter Vergleich, der in der mittelhochdeutschen Literatur sonst nicht belegt ist und der zumindest für heutige Rezipienten nicht mehr eindeutig verstehbar ist, hier heißt es: ‚Ihre Worte verhalten sich so, wie der Sommer/die Trommel von Trier‘ (*mich dunket rehte, wie ir wort gelîche gê, / rehte als ez der sumer von Triere tæte*). Die Forschung bietet verschiedene Interpretationen für diese Stelle an,⁴⁸ diese reichen von der Auslegung als dem ‚Sommer von Trier‘, der angeblich unbeständig gewesen sei, was übertragen auf die Dame hieße, dass ihr Verhalten unberechenbar ist. Des Weiteren wurde die Stelle als Anspielung auf ein politisches Ereignis aufgefasst, wobei vor allem an die Folgen der Doppelwahl der Bischöfe von Trier im Sommer 1183 gedacht wurde. Dieser Auslegung zufolge würden die Verse auf das unberechenbare, ja rechtswidrige Verhalten der Dame anspielen. Andere Interpreten übersetzen *sumer* (mhd. auch *sumber*) mit einem Tonerzeuger (einer ‚[Mund]Trommel‘ einer ‚Pauke‘ oder einem ‚Brummel-eisen‘), der monoton immer nur einen Ton anschlägt. Hier ergeben sich Vergleichsmomente wie ‚hohl‘, ‚leer‘ und ‚monoton‘. Und schließlich ist *sumer* mit Hilfe einer Konjektur als *soumære* (nhd. ‚Esel‘) aufgefasst worden. Demzufolge würde hier das Verhalten der Dame als störrisch wie das eines Esels angeprangert. Bei den letzten beiden Deutungsvorschlägen bleibt der Bezug zur Stadt Trier allerdings ungeklärt.

So unterschiedlich die Interpretationen dieser Stelle ausfallen, in einem sind sich die Interpreten einig: In diesem Vergleich geht es nicht um die zuvor angesprochene Taubheit der Dame gegenüber dem werbenden Ich. Vielmehr geht es darum, dass ihre Rede bzw. ihr Verhalten dem Ich gegenüber als unberechenbar und unzuverlässig (der *sumer von Triere* als Anspielung auf ein meteorologisches oder politisches Ereignis) bzw. als nicht kooperativ (*sumer* in der Bedeutung von ‚Trommel‘ oder mit Konjektur von ‚Esel‘) ausgewiesen wird. Die erste Auslegungsmöglichkeit lässt sich durch einen Aspekt stützen, der in der Forschung bislang nicht in Erwägung gezogen wurde. Nimmt man nämlich die Bedeutung ‚unberechenbar/unzuverlässig‘ an, dann endet das Lied mit einer Pointe, die sich aus der Wortresponion *tump* in Strophe III,6 und *tump* in Strophe IV,7 ergibt (dem *tumben willen des herzes* [III,6] steht die *tumpheit der vrouwe* [IV,7] gegenüber). Wir haben gesehen, dass sich die *tumpheit* des *herzes* in Strophe III auf dessen *stæte* gegenüber der Dame zurückführen lässt. Das heißt, sein Unvermögen, dem Ich in den Kreuzzug zu folgen, resultiert aus seiner hohen ethisch-moralischen Gesinnung gegenüber der Dame und ist damit positiv konnotiert. Nimmt man nun an, dass der Vergleich in Strophe IV,5–6 auf die Unbeständigkeit und Unberechenbarkeit der Dame gegenüber dem Ich anspielt, dann wäre die Stelle kontrastiv-parallel zur entsprechenden Stelle in Strophe III

⁴⁸ Zur Interpretation des *sumer von triere* vgl. Ulrich Müller: *Friedrich von Hausen und der ‚Sumer von Triere‘* (MF 47,38), in: *ZfdPh* Sonderheft 90 (1971), S. 110–115, sowie Kasten (Anm. 30), S. 650–651.

gesetzt, indem die *tumbheit* der Dame auf deren Unbeständigkeit und Unberechenbarkeit zurückgeführt wird, also auf ihre fehlende *stæte*. Damit wird klar: *tump* sind sowohl *herze* als auch Dame, doch während die *tumpheit* des *herzen* aus einer hohen ethisch-moralischen Gesinnung resultiert, erwächst die *tumpheit* der Dame aus einem ethisch-moralischen Defizit. Wenn man bedenkt, dass das Spiel mit Polysemien typisch für den Minnesang ist, scheint diese Interpretation plausibel.

Für den vorliegenden Zusammenhang ist entscheidend, dass die Kritik an der Hartherzigkeit der Dame, wie sie in Strophe II indirekt zum Ausdruck kommt, in Strophe IV in einen expliziten Angriff gegen die Dame umschlägt. Der Aspekt der unerwiderten Minne wird explizit angeprangert und das unberechenbare, unbeständige Verhalten der Dame gegenüber dem Ich als ethisch-moralisch defizitär veranschlagt.

Insgesamt zeigen die Ausführungen, dass die Interpretationen von MF 47,9, die ausschließlich darauf hinweisen, dass der Konflikt zwischen Frauen- und Gottesdienst ungelöst bleibt, weil nirgendwo die Rede davon ist, dass das *herze* seine Bindung an die Frau aufgibt, in zweifacher Hinsicht zu kurz greifen. Zum einen zeigt sich nämlich, dass das Ich des Liedes seine Frauenminne nicht nur nicht *l o s* wird, sondern dass die bedingungslose, treue Hingabe an eine Frau sogar positiv bewertet wird, und zwar sowohl auf der konzeptionellen Ebene des Liedes (Grundkonstellation: *herze* als Repräsentant des Frauendienstes / *lîp* als Repräsentant des Gottesdienstes) als auch auf der Handlungsebene (emphatisches Verhältnis des Ichs zum *herzen*). Zum anderen zeigt sich, dass das Lied sehr wohl Gesten substantieller Negation enthält. Diese richtet sich jedoch nicht gegen die Frauenminne an sich, sondern gegen einen bestimmten Typus von Frauenminne, nämlich gegen die einseitige, unerwiderte Minne und damit zusammenhängend konkret gegen das abweisende Verhalten der vom *herzen* bzw. vom Ich umworbenen Dame. Dieser Typus von Frauenminne ist, wie gesagt, kennzeichnend für den Hohen Minnesang. Das wiederum bedeutet, dass das Lied metapoetisch verfährt, indem es gegen die Konstitutionsbedingungen des Hohen Sangs polemisiert. Somit kann man hier von Kunstpolemik sprechen.

Dieser Befund ist insofern interessant, als Friedrich von Hausen wie gesagt als einer derjenigen gilt, die das Hohe Minnemodell aus der Romania in die deutsche Sprache importiert haben. Zu fragen wäre folglich, ob er die substantielle Kritik daran gleich ‚mitübernommen‘ hat oder ob es eine spezifische Erscheinung der deutschsprachigen Minnelyrik ist, dass *imitatio* und *æmulatio* von Beginn an Hand in Hand gehen. Diese Frage muss hier offen bleiben, da zu ihrer Beantwortung komparatistische Untersuchungen erforderlich wären, die den Rahmen der vorliegenden Abhandlung sprengen würden.

3.4 Sprachliche und rhetorische Gestaltung des Kommunikationsverhaltens

Zum Schluss sind noch zwei Aspekte hervorzuheben, die die sprachliche und rhetorische Gestaltung der Polemik in Friedrichs Lied betreffen. Der erste betrifft die Kategorie des/der Dritten. Die beiden Passagen, die polemische Äußerungen gegen die Minnedame enthalten, befinden sich genau in den beiden Strophen, in denen ein Wechsel von der monologischen in eine dialogische Sprechsituation erfolgt (II. und IV. Strophe). Angesprochen wird jeweils nicht die Dame selbst, sondern die polemischen Äußerungen gegen ihr unbarmherziges Verhalten richten sich an Dritte. In Strophe II wird die liedinterne Instanz des *herzes* angesprochen (*Sit ich dich, herze, niht wol mac erwenden* usw., II,1) und in Strophe IV eine nicht näher definierte Zuhörerschaft (*Nieman darf mir wenden daz zunstæte*, IV,1). Es liegt also jeweils eine Dreierkonstellation vor, in der nicht die Angegriffene selbst Adressatin der Rede ist, sondern andere. Diese Konstellation wurde eingangs als typisch für polemische Rede definiert.

Fragt man nun nach Wirkungspotenzialen der Polemik und berücksichtigt dabei diese Dreierkonstellation, zeigt sich, dass die Angriffe des lyrischen Ichs gegen die Dame nicht um ihrer selbst Willen geschehen, sondern letztlich im Zeichen der Rechtfertigung der eigenen Position und der Überzeugung der Anderen davon stehen. Oder anders gesagt: Die Aussagen des Ichs in den Polemik-Passagen sind doppelbödig. Die Mitleidsbekundungen, die das Ich in Strophe II dem *herzen* gegenüber äußert, haben den Effekt, dass sie die Dame indirekt denunzieren, indem sie unweigerlich die Frage provozieren, durch wen oder was das *herze* in eine solch missliche Lage geraten sei. Und da man über das *herze* nichts anderes weiß, als dass es sich einer Dame verschrieben hat, ist die naheliegende Antwort: Schuld daran ist die Dame. Der öffentliche Angriff gegen die Dame in Strophe IV wiederum hat den Effekt, dass er das Ich indirekt gut aussehen lässt, indem er dessen prekären Entschluss, sich von der Dame abzuwenden, rechtfertigt. Denn ein Minnediener, der seine Dame verlässt, setzt sich dem Verdacht der *unstæte* aus. Dieser Verdacht wird hier sogleich wieder zerstreut, indem das Verhalten der Dame als so inakzeptabel angeprangert wird, dass es so aussieht, als hätte das Ich gar keine andere Wahl. Der Angriff gegen die Dame steht hier somit im Dienst der Überzeugung der (liedinternen wie -externen) Hörer für die eigene Position. Polemik hat hier folglich eine persuasive Funktion.

Der zweite Aspekt betrifft die sprachliche Gestaltung der Polemik in Friedrichs Lied. Es fällt auf, dass die Angriffe gegen die Dame durchwegs in uneigentlicher Rede erfolgen. In Strophe II wird das unbarmherzige Verhalten der Minnedame *ex negativo* angeprangert, indem das Ich den Wunsch äußert, das *herze* möge einen Ort der guten Aufnahme finden. In Strophe IV erfolgt der Angriff in verklausulierter Rede, die dem Rezipienten eine Transferleistung abverlangt und ein bestimmtes Wissen voraussetzt. Polemik scheint hier Bestandteil

einer Rhetorik der In- bzw. Exklusion zu sein, und zwar insofern, als sich die Angriffe nur denjenigen erschließen, die über einen besonderen Sinn, eine besondere Erkenntnisfähigkeit für diese spezifische Minneproblematik verfügen.⁴⁹

4 Schlussbetrachtung: Polemik als Motor der Kunstproduktion

Die bisherigen Ausführungen haben gezeigt, dass Friedrichs von Hausen Lied *Mîn herze und mîn lîp diu wellent scheiden* (MF 47,9) polemische Äußerungen enthält, die sich als Kunstpolemik beschreiben lassen. Der Punkt ist nun, dass es sich hierbei nicht um das einzige Lied dieser Reihe handelt, das solche Polemik aufweist. Vielmehr scheint das Gegeneinander-Führen von weltlichem und geistlichem Dienstgedanken Polemik geradezu zu provozieren.

Wenn man die weiteren Minne-Kreuzlieder einbezieht, zeigt sich, dass die bei Friedrich angelegte Problemkonstellation aufgegriffen und vielfältig aus-spekuliert wird. Oftmals gerät dabei die Einseitigkeit des Frauendienstes und damit einhergehend der Aspekt des Nicht-belohnt-Werdens in die Kritik. Man kann sagen: Das religiöse Postulat mit seinem Lohnversprechen provoziert die Kritik am Hohen Minnemodelle geradezu. Anders als bei Friedrich, wo das Problem der einseitigen Minne zwar angeprangert, aber nicht gelöst wird (das *herze* bleibt der Dame verbunden), finden sich Lieder, die ausgehend von dieser Kritik alternative Liebesvorstellungen entwerfen. Ein Beispiel dafür ist Albrechts von Johansdorf *Ich und ein wîp* (MF 87,29, Fassung b nach Hs. B), in welchem dem Hohen Minnemodelle das Ideal einer gegenseitigen, auf *triuwe* basierenden Minne zwischen Frau und Mann entgegengesetzt wird (Strophe II). Das Pendel kann aber auch in die andere Richtung ausschlagen: In Hartmanns von Aue *Ich var mit iuvern hulden* (MF 218,5) z. B. führt die Kritik an der Hohen Minne zu einer endgültigen Absage an die Frauen und einer ganzheitlichen Hinwendung zu Gott. In wieder anderen Fällen wird die Unvereinbarkeit der beiden Handlungskonzepte zu überwinden gesucht, indem der Gottesdienst, die Kreuzzugsteilnahme, als Dienst an der Dame ausgelegt wird; und zwar dergestalt, dass die Dame in das Sündenablasskonzept eingeschlossen wird. Das heißt, die Teilnahme des Ichs am Kreuzzug dient nicht nur der eigenen Sündenbefreiung, sondern auch der der Dame (vgl. z. B. Otto von Botenlauben: *Wære Kristes lôn niht alsô süeze*⁵⁰). Und schließlich gibt es umgekehrt Lieder, in denen nicht der Frauendienst in die Kritik gerät, sondern der Gottesdienst. Ein Beispiel dafür ist

⁴⁹ Eine nähere Auseinandersetzung mit einer solchen Ästhetik der In- bzw. Exklusion ist von der noch unveröffentlichten Habilitationsschrift Susanne Reichlins zu erwarten (vgl. Susanne Reichlin: *Ästhetik der Inklusion. Inklusionsverfahren und Inklusionssemantiken in der mhd. Kreuzzuglyrik*. Habilitationsschrift Zürich 2012 [erscheint in der Reihe MTU]).

⁵⁰ Bechstein (Anm. 21), Lied XII.

das Lied *Des tages dô ich daz kriuze nam* (MF 181,13) Reinmars des Alten, in dem die weltliche *vreude* zum höchsten aller Werte erhoben wird.

Polemik ist in diesen Texten zumeist eher subtil, was nicht heißt, dass sie weniger wirkungsvoll wäre. Sie macht sich zumeist an sprachlichen Subtilitäten fest – sei es, dass ein bestimmter Artikel an einer Stelle vorkommt, an der man keinen erwarten würde (vgl. z.B.: *dem gote, dem ich dô dienen sol*, Reinmar der Alte, MF 181,25), oder dass Metaphern und Vergleiche auftreten, die implizite Abwertungen und Herabsetzungen der gegnerischen Seite enthalten (wie im Fall von *Mîn herze und mîn lîp diu wellent scheiden*, MF 47,9). Öfters ist auch zu beobachten, dass die Polemik scheinbar blasphemische Züge annimmt: So besteht z. B. die Pointe des oben erwähnten Lieds *Ich und ein wîp* (MF 87,29, Fassung b nach Hs. B) Albrechts von Johansdorf darin, dass dem propagierten gegenseitigen Minnekonzept eine sündenbefreiende Wirkung zugesprochen wird: *Swer minne minneclîche treit / gar âne valschen muot, / des sünde wirt vor gote niht geseit* (MF 88,33–35). Die Frauenminne wird hier auf eine Stufe mit der Gottesminne gestellt. Ein anderer, extremer Fall von blasphemischer Polemik findet sich im erwähnten Lied Ottos von Botenlauben *Wære Kristes lôn niht alsô sîeze*, in dem die Kreuzzugsabsage darin mündet, dass das Ich des Liedes seine Dame zu seinem Himmelreich erklärt (I,4), woraufhin die Dame erwidert: „*Sît er giht, ich sî sîn himlerîche, / so habe ich in zuo Gote mir erkorn*“ (II,1–2).

Mit diesem Zitat bin ich am Ende meiner Ausführungen angelangt. Noch einmal kurz auf den Punkt gebracht, ging es darum, die hier als ‚Minne-Kreuzlieder‘ bezeichneten Texte nicht – wie in der Forschung üblich – je nach Dominanz der behandelten Themen entweder der Gattung Minnesang oder Kreuzzugsdichtung zuzuordnen. Stattdessen wird dafür plädiert, sie als eine eigene Textreihe zu begreifen, für die gerade die einen Konflikt erzeugende Konfrontation beider poetischer Systeme dominant prägendes Element ist. Zwar entgeht man damit nicht dem Aspekt der nachträglichen Konstruiertheit von Gattung und Gattungszugehörigkeit, aber es wird von einer anderen Prämisse ausgegangen, nämlich der, dass die mittelhochdeutsche Lyrik ihren Impetus nicht ausschließlich aus dem Geist der Nachahmung bezieht, sondern ebenso aus Konkurrenz- und Konfliktkonstellationen, die zum Bruch mit bestehenden Traditionen führen können.

Fragt man nun, wie es für diese Textreihe mit Vorbildern aus der Romania aussieht und nimmt dafür das Lied *Ahi, Amors, com dure departie*⁵¹ des nordfranzösischen Trouvères Conon de Béthune in den Blick, das in der Forschung als Vorbild für Friedrichs *Mîn herze und mîn lîp diu wellent scheiden* (MF 47,9) angesehen wird, stellt man Folgendes fest: Die beiden Lieder weisen zwar Motivparallelen und Parallelen im Strophenbau auf, das für Friedrichs Lied zentrale Thema, nämlich der aus der Konfrontation der Handlungskonzepte Frauen- und Gottesdienst resultierende innere Konflikt des Ichs, kommt bei

⁵¹ Der Text ist abgedruckt in Müller (Anm. 19), S. 20.

Conon de Béthune jedoch nicht vor. Dort wird zwar der Kummer angesprochen, den das Ich angesichts des bevorstehenden Aufbruchs in den Kreuzzug und des damit einhergehenden Abschieds von der Dame empfindet (Strophe I), von innerer Zerrissenheit oder gar einer Wahlmöglichkeit zwischen weltlichem und religiösem Dienst ist indes nicht die Rede (vgl. Strophe II–VI). Die Durchsicht der französischen Lyrik lässt vermuten, dass es sich hier um eine spezifische Erscheinungsform der deutschsprachigen Lyrik handelt. Damit läge mit den Minne-Kreuzliedern ein Beispiel für die einleitend formulierte These vor, wonach Konkurrenz- und Konfliktsituationen in der mittelhochdeutschen Lyrik poetische Anschlusskommunikation provozieren können, was zum Bruch mit bestehenden Traditionen führt und Neues hervorbringt – das heißt: Lyrik jenseits der Nachahmungsparadigmen.