

GÖPPINGER ARBEITEN ZUR GERMANISTIK

herausgegeben von

Ulrich Müller, Franz Hundsnurscher und Cornelius Sommer

Nr. 618

bickelwort und wildiu mære

**Festschrift für Eberhard Nellmann
zum 65. Geburtstag**

Herausgegeben von

Dorothee Lindemann

Berndt Volkmann

Klaus-Peter Wegera



Kümmerle Verlag
Göppingen 1995

Hiltbolt von Schwangau. Versuch über einen Minderdichter des 13. Jahrhunderts als Beitrag zu einer nachklassischen Ästhetik des Minnesangs

Volker Mertens (Berlin)

Das älteste der romantischen Königsschlösser Bayerns ist Hohenschwangau, unweit von Füssen. Kronprinz Maximilian, der in Göttingen und Berlin studiert hatte, Ranke und Raumer gut kannte, ließ als König Maximilian II. seit 1833 die in den napoleonischen Kriegen zerstörte Burg Schwangau nach Entwürfen des Theatermalers Domenico Quaglio neu errichten. 1836 bekam Moritz von Schwind den Auftrag, Fresken zu entwerfen, die ein ideales Mittelalter repräsentieren sollten, mit Themen aus der Wilkina-Saga, der Karls Geschichte, der Authari-Sage, aus Tassos 'Befreitem Jerusalem' und mit Szenen aus dem Ritterleben. Von dieser Burg stammt der Sänger Hiltbolt von Schwangau.

Der Name Hiltbolt war in der schwäbischen Ministerialenfamilie erblich, seit den 20er Jahren des 12. Jahrhunderts ist er bezeugt. Die Schwangauer waren welfische Ministerialen, nach dem Tode Welfs VI. (1191), der sein Hausgut den Staufern verkauft hatte, dienten sie den Staufern. Der von 1221-1256 sechsmal bezeugte Hiltbolt stand allerdings in den Diensten des Grafen von Tirol. In ihm sieht die Mehrzahl der Forscher den Minnesänger (von Kraus, Kuhn, Bumke), im Artikel des neuen VL plädiert allerdings Franz Josef Worstbrock (wie vorher Bartsch und Burdach) für einen älteren Träger des Namens aus der Generation vorher, der nicht bezeugt ist (zwischen 1182 und 1221 urkundet überhaupt kein Schwangauer), Nico Unlandt teilt die Lieder zwischen einem frühen „rheinischen“ (Kreuzzug 1197) und einem späten, dem belegten Hiltbolt, auf.¹

¹ VL² Bd. IV, Sp. 12-17; Konrad Burdach. In: ADB 33 (1891), S. 184-186; Karl Bartsch, *Deutsche Liederdichter des 12. bis 14. Jahrhunderts*, Berlin⁴ 1906 (Neudruck Darmstadt 1966), S. XLVIII u. 93-97; Carl von Kraus, *Deutsche Liederdichter des 13. Jahrhunderts*, 2 Bde., Tübingen² 1978, Bd. 1, S. 163-174, Bd. 2 Kommentar bes. v. Hugo Kuhn, S. 190-223; Fritz Grimme, *Die rheinisch-schwäbischen Minnesinger*, Paderborn 1897, S. 130-135, S. 276f.; Erich Juethé, *Der Minnesänger Hiltbolt von Schwangau* (Germ. Abh. 44), Breslau 1913 (Neudruck Hildesheim 1977); Friedrich Neumann, *Der Markgraf von Hohenburg*. In: *ZfdA* 86 (1955/56), S. 119-160, hier S. 143f.; Hugo Kuhn, *Minnesangs Wende*, Tübingen² 1967, S. 80f.; Joachim Bumke, *Ministerialität und Ritterdichtung*, München 1976, s. Re-

Worstbrocks Artikel mit seinen Argumenten für einen Hiltbolt zwischen 1190 und 1210 war der Ausgangspunkt für mich, Hiltbolts Oeuvre erneut zu untersuchen, seine Eigenart zu erfassen und - vielleicht - zu einer Entscheidung in der strittigen Datierungsfrage zu kommen, zumindest aber, die Valenz der Worstbrockschen Begründungen zu überprüfen.

Ausgangspunkt ist die Überlieferungssituation, dann untersuche ich die Bauformen, darauf den sprachlichen und thematischen Bereich, versuche mich dem Werk in drei Einzelinterpretationen zu nähern, um dann abschließend einen Bezug auf die historische Situation herzustellen und daran Typisches für die Lyrik des 13. Jahrhunderts zu zeigen.

1. Überlieferung

Die Liederhandschriften B und C überliefern 23 Lieder von Hiltbolt, von denen drei Strophen aber als dem Markgraf von Hohenburg zugehörig gelten, da zwei dieser Strophen (16C und 18C) in der Liederhandschrift A dem Markgrafen von Rotenburg (ein entstellter Name) und eine davon (18C) in C selbst dem Hohenburger zugeschrieben werden. Mit seinen also 22 Liedern in insgesamt 46 Strophen gehört Hiltbolt dem Umfang nach zu den „mittleren“ Dichtern - wie Rubin und Konrad von Landeck mit ebenfalls 22, mehr als Hausen mit 17, Hartmann mit 18, Burkart von Hohenvels ebenfalls mit 18 Liedern, weniger als Veldeke mit 30, Ulrich von Singenberg mit 34, Morungen mit 35, Winterstetten mit 40 und gar Neifen mit 51 Liedern. Insgesamt also ein Oeuvre, das eine ausführliche Betrachtung verdient, wenn man das Interesse der Sammler des späten 13. Jahrhunderts zum Maßstab nimmt - Hugo Kuhn aber widmet ihm in „Minnesangs Wende“ nur eine knappe Seite, die einzige Monographie stammt aus dem Jahre 1913. Es ist die anscheinend mangelnde Eigenart seines Werkes, das was Worstbrock „eine gänzlich abgeleitete Sprache“ nennt, die ihn gegenüber dem originellen gelehrten Burkhart von Hohenfels zurücktreten läßt, oder dem zwar noch formelhafteren aber eleganteren Neifen. In C steht Hiltbolt zwi-

gister; Eugen Thurnher, König Heinrich (VII.) und die deutsche Dichtung. In: DA 33 (1977), S. 522-541; Nico Unlandt, ... E si fetz mantas bonas chansons.. Techniques romanes dans le Minnesang allemand du treizième siècle (Amsterdamer Publikationen zur Sprache und Literatur 102), Amsterdam/Atlanta 1992, S. 75f.; ders., La chanson 'Dò ir versagen mir sò nâhe gie' de Hiltbolt von Swanegöi comme contrefaçon de la chanson PC 364,33 'Per melhs sofrir lo maltrait et l'afan' de Peire Vidal, in: Amsterdamer Beiträge zur Älteren Germanistik 27 (1988), S. 87-102.

schen zwei erlauchten Namen, Walther und Wolfram an 46. Stelle, das Autorenbild greift auf sein Tanzlied Nr. 10 zurück: der Ritter zwischen zwei Mädchen (*Elle* und *Else*). In B erscheint er unter den 25 Autoren am 21. Platz (Miniatur: Minnegespräch), zwischen Wachsmut von Künzingen und Wilhelm von Heinzenburg, was zeitlich und geographisch nichts bedeutet, letzterer kommt wohl von der Nahe (kaum aus Heinzenberg bei Zell am Ziller), ersterer aus Luxemburg, datierbar sind beide nicht, ein Wilhelm von Heinzenburg ist 1215, 1232 und 1263-83 bezeugt, von Kraus entscheidet sich für den frühesten. Ein vergleichender Blick auf die Namensfolge der Autoren in B und C zeigt, daß die Quelle *BC Hiltbolt bereits mit dem Singenberger, Wachsmut, dem Heinzenberger, Leuthold und Rubin zusammengestellt hatte, Sängern, die dem Ende des Zeitraums angehören, den *BC noch aufnimmt, also etwa der Zeit vor oder um 1230. *BC überlieferte nach dem Zeugnis von B alle Lieder mit Ausnahme von Lied 22 und Str. 3 und 4 von Lied 19, die aber dem Sammler von C aus anderer Quelle zukommen - das Oeuvre war also um 1230 ziemlich abgeschlossen fixiert. Durch Verlust von 3 Blättern sind in B 30 Strophen verloren gegangen (zwischen C7 und C38). Die Anordnung in den „Liederdichtern“ hat von Kraus zu verantworten, er wollte einen geschlossenen Zyklus nach inhaltlichen und formalen Kriterien herstellen, ein Versuch, der nur noch wissenschaftsgeschichtlich interessant ist. Die Anordnung der Handschriften folgt hingegen dem Prinzip der Verkettung, wie wir es z.B. bei C 20/21/22 (Lied 20/14/13) beobachten können: *ich hörte sagen ein maere, / daz niht sô guot sô staeter dienest waere. /// Dô ich daz beide, gesach und gehörte ir grôz versagen mir die fröide zerstôrte. /// Daz herz ist mir vor leide nach verwunden. / mir hât versagen die fröide mîn verkêret ...*² (Es ist zu fragen, ob nicht dieses assoziative Prinzip ursprünglichere Möglichkeiten einer Vortragssequenz stilisiert, eher als eine biographische oder stilistische Abfolge vom „Einfacheren zum Kunstvollen“).

Die Miniaturen in B und C weichen völlig voneinander ab - die einzige bedeutende Ausnahme unter den 25 gemeinsamen Bildern. Anscheinend hat der Grundstockmaler das Bild für Hiltbolt aufgrund des Liedes 10 neu geschaffen, kaum vorstellbar, daß der Maler in B das Charakteristische zugunsten des Beliebigen (Minnegespräch) aufgegeben hätte, wäre die Tanzszene bereits in *BC dargestellt gewesen. Die Darstellung des gerüsteten und behelmtten Ritters beim Tanz projiziert zwei Situationen aus Hiltbolts Liedern ineinander: den Reigen aus Lied 10 und den Aufbruch zur Fahrt über Meer aus Lied 17, den beiden am

² Eigene Textfassung aufgrund der Überlieferung, vgl. Lesarten bei Kraus, Liederdichter.

wenigsten typisierten Liedern, die, da sie eine epische Situation evozieren, in einer charakteristischen Bildformel umsetzbar waren.

2. Formales

Auffällig bei Hiltbolt sind zwei Liedtypen: die einstrophigen Lieder und die gleichversigen Daktylenstrophen romanisierender Art, oft zweiklängig in Imitation der trobadoresken 'coblas doblas'. Acht Lieder Hiltbolts sind einstrophig - ein zu Beginn des 13. Jahrhunderts nicht singulärer Typ, auch 6 der 14 Lieder Ottos von Botenloben gehören dazu, 2 von 6 beim Markgrafen von Hohenburg und 5 von 7 bei Wilhelm von Heinzenburg. Während bei Otto die Anknüpfung an die Sangspruchtradition im sentenzhaften Sprechen deutlich ist, vertreten Hiltbolt und die beiden anderen den Typ des „subjektiven“ Einstrophers wie die Kaiserstrophe Morungens (142,19) oder sein *Toeterinne*-Lied (147,4), die nichts Archaisches im Sinne der donauländischen Einzelstrophen haben - auch Hausens 'Traumlied' (48,23) gehört dazu. Hiltbolt setzt also einen eher seltenen Typ fort - es wäre zu überlegen, ob Einstrophigkeit auf dem Hintergrund des höfischen Vortragsrituals so zu verstehen ist, daß hier besonders ausgedehnte Vor- und Nachspiele instrumental geboten wurden, wobei die Liedstrophe als Pointe einer bekannten Melodie erscheinen mochte; wie wir aus der Beschreibung von Tristans Konzert vor Marke wissen, gab es „erzählende“ Melodien von Lais, die ein verständiges Publikum erkannte (v. 3580ff.). Diese mögliche Pointe einer Textstrophe ist allerdings nicht mehr zu rekonstruieren. Dafür, daß der Assoziationswert von Melodien genutzt wurde, spricht die kontrafaktische Verwendung mit Aussagecharakter wie in Walthers 'Palästinalied' auf Jaufre Rudels 'Mailied' mit der amor de lonh - der Liebe in der Ferne, sie wird bei Walther die zum Heiligen Land.

10 von Hiltbolts Liedern sind daktylisch, Lied 20 ist sowohl alternierend fünf-taktig (von Kraus), wie daktylisch viertaktig (so wohl Worstbrock) zu verstehen, 8 (9) der daktylischen Lieder bestehen aus gleichversigen Viertakten, von diesen sind 4 zweiklängig (dazu kommt Lied 16 - daktylisch - und 22 - alternierend). Sie gehören damit zu einem „romanisierenden“ Typ, der seine nächsten Verwandten in den Liedern der „rheinischen“ Schule bei Hausen, Fenis, Bern-

ger, Bliigger und Gutenburg³ hat. Vor allem zu den Liedern 1, 2, 14, 18 und 19 (auch 20?), lassen sich ähnliche (aber meist nicht genau identische) Formen finden. Provenzalische Parallelen gibt es zu Lied 13, 15 und 18 (Peire Vidal), französische zu Lied 14 (Conon de Béthune, aber auch viele andere), 15 schon provenzalisch, (auch Conon) und 20 (Gace Brulé) - ob Hiltbolt hier erneut an romanische Formen anknüpft oder sie sekundär über die Rheinländer rezipiert, ist umstritten. Für eine Neuanknüpfung führt man die Möglichkeit ins Feld, daß er über Norditalien die dort gepflegte Trobadorkunst aufgreifen konnte, für die Sekundärrezeption spricht der zur Formanlehnung tretende enge sprachliche Bezug auf die Lyriker der achtziger Jahre. Hiltbolts „Romanisieren“ ist in jedem Fall ein retrospektiver Zug, sowohl als bewußter Rückgriff auf die bereits übernommenen Formen wie auch allgemein auf die „Mode“ der Entlehnung. Romanisierende Formen waren schon in den neunziger Jahren eher die Ausnahme - bei Morungen z.B. oder bei Walther in Lied 110,13 *Wol mich der stunde, daz ich sie erkande*, das als Kontrafaktur von Bernarts de Ventadorn *Quan vei la flor* betrachtet worden ist, was dann aber auch für formal ähnliche Lieder von Hausen (52,37), Fenis (83,11), Ruge (108,22), Bernger (114,21) und Morungens Sängerslied (*Leitliche blicke*, 133,13) gelten könnte.

Während von den daktylischen Liedern nur Lied 4, 13 und 16 ohne nahe Verwandte bei den Rheinländern oder Romanen sind, gilt für die alternierenden Lieder größere Eigenständigkeit: nur Lied 8 und das verwandte Lied 12 wandeln Formen des Rietenburgers bzw. Hausens ab, Lied 7 steht formal Morungens 144,17 nahe. Diese Formen werden von den späteren Sängern aufgegriffen, besonders oft Lied 7, Lied 8 variiert der von Sachsendorf (4), Lied 11, in der Vagantenzeile, Hugo von Montfort (7), die archaisierende Form von Lied 12 wird an den Burggrafen von Lüenz (1) weitergegeben. Dem gegenüber sind die daktylischen Formen später weniger beliebt: Lied 2 erscheint ähnlich bei Ulrich von Lichtenstein, Lied 14 bzw. 19 bei Ulrich von Munegiur (1) (auch Burkhart von Hohenfels), Lied 16 bei Walther von Klingen - die Wiederbelebung der romanischen Formen war also nicht von langer Dauer und darf als Eigentümlichkeit Hiltbolts gelten.

Trotz der deutlichen Bindung an die Tradition steht Hiltbolts Formkunst voll auf der Höhe des „hohen“ Sangs: Variationen auf der Basis vorgegebener Muster nicht ohne formale Besonderheiten, zu denen die nicht-stollige durchge-

³ Zu den Bauformen vgl. Silvia Ranawake, *Höfische Strophenkunst* (MTU 51), München 1976; Anthonius H. Touber, *Deutsche Strophenformen des Mittelalters*, Stuttgart 1975; detaillierte Nachweise bei Unlandt (Anm. 1), S. 62-76.

reimte Strophe mit Waiseneingang Nr. 18 im provenzalischen Stil ebenso gehört wie der Reimtausch im Aufgesang in Nr. 13 A B B A und die Coblaretrouchada in Nr. 6, Str. 2 mit den Reimen *mine/min/bi*, also fortlaufender Verkürzung der Reimwörter bei gleichbleibendem Vokalklang. Einen Sonderfall stellt auch Lied 21 mit coblas unissonans in anspruchsloser Form (3 Viertakter, 1 Sechstakter) dar - es ist Hiltbolts einziges Lied im „genre popularisant“, sowohl formal wie in der Naturthematik: das Lied steht den anonymen deutschen Strophen der ‘Carmina burana’ nahe. Lied 11 in der Vagantenzeile 4/3 mit drei gleichen Formteilen A B C D experimentiert nur formal, nicht inhaltlich mit dem populären Typ. Das Refrainlied 10, eine Rundkanzone mit angehängtem Refrain, verbindet beide Stilrichtungen (dazu später mehr). Refrainlieder gibt es bei Hiltbolts „alten Meistern“ nur selten: Hausen (49,37), Veldeke (60,13, einfach, auch sprachlich von Hiltbolt benutzt in Lied 2), Johansdorf (90,16), Rugge (101,15, „hohe“ Kanzone) und Walther 110,13 *Wol mich der stunde*, das ich schon bei Lied 2 genannt habe. Die große Stunde des Refrains schlägt bekanntlich erst später, bei Ulrich von Winterstetten; von den Zeitgenossen ist vergleichbar Burkhart von Hohenfels 7 und 11, weniger Ulrich von Singenberg, 4 und 9 (nicht 12 und 15, wie Worstbrock sagt), die nicht tänzerisch sind (4?) eher im Stil von Rugge, 9 ist ein Tagelied, in dem der Refrain Tradition hat.

Formal verfügt der Autor also über eine breite Palette - für eine zeitliche Einordnung ist wenig zu gewinnen, das Bestreben, viele unterschiedliche Typen zu verwenden, deutet eher auf das 1. und 2. Jahrzehnt des 13. Jahrhunderts, gegen den bezeugten Hiltbolt spricht nichts.

3. Sprachliches

Die „gänzlich abgeleitete Sprache“, die Worstbrock bei Hiltbolt feststellt, betrifft eine große Anzahl leicht variiertes Formulierungen aus dem Vorrat der Minnelieder vom Rietenburger bis Reinmar.⁴ Als Beispiel soll Lied 3 dienen, das nicht zu den formalen Nachschöpfungen gehört, sondern von der Strophenform her „neu“ erfunden ist. Gleich der Liedeingang nimmt eine Wendung Veldekes (MF 65,10) und kombiniert sie mit einer Formulierung, die bei Hausen (MF 49,8) und Gutenberg (MF 71,39) vorkommt (Walther von der *Elbe unz an den Rin* hier heranzuziehen, ist nicht nötig). Zeile 5 wandelt eine Zeile Hausens (MF 50,31) ab, Strophe 2 variiert eine Strophe Veldekes (MF 62,36) und in Str.

⁴ Vgl. die Nachweise (nicht vollständig) bei Kraus, *Liederdichter*, im Kommentarband.

3 wird Rudolf von Fenis (MF 85,33) benutzt. Veldeke, Hausen und Fenis liefern auch das Material für Lied 2: Strophe 1 Zeile 4 und das Reimwort in Zeile 2 stammen von Veldeke, die beiden letzten Zeilen gehen auf Hausen zurück, die letzte Zeile von Str. 2 kombiniert Formulierungen von Hausen und Fenis.⁵ Ähnlich ist der Befund im Kreuzlied Nr. 17: Str. 1,1 greift die abschließende Wendung einer Strophe von Fenis auf, Zeile 3 variiert Bigger, die letzte Zeile Bernger von Horheim. Strophe 3 bezieht sich auf eine zentrale Aussage in Hartmanns Kreuzlied *Dem kriuze sint wol reiner muot* (MF 209,25), der Schluß kombiniert zwei Formulierungen wieder von Hausen und Fenis (MF 81,2; 47,27) und auch die letzte Zeile verarbeitet Hausen (MF 48,10). Ähnlich sehen auch die anderen Lieder aus. Das geht nun deutlich über das hinaus, was im Minnesang der generell zu beobachtende Gemeinbesitz an Formeln ist, sondern hier wird planvoll mit ausgewähltem Material gearbeitet. Oft sind es gerade Strophenanfang und -schluß als besonders ausgezeichnete Stellen, an denen Hiltbolt mit entlehntem und leicht verändertem sprachlichem Material baut. Das bedeutet, daß er nicht aus Verlegenheit oder Einfallsarmut auf seine Vorgänger zurückgreift, sondern daß er es bewußt tut und zwar da, wo es sein Publikum auch merken soll. Es ist eben keine „gänzlich“, sondern eine variiierend abgeleitete Sprache und in der Variation zeigt sich der Kenner und Könnler, eine Sprache von einem Literaten für Literaten, die den souveränen Umgang mit dem Traditionsvorrat goutieren können. Hiltbolt demonstriert nicht nur, daß man Minnesang machen kann, sondern wie man ihn machen kann, er legt den „abgeleiteten“ Charakter des Phänomens in der Art der Sprachverwendung offen. Seine weitgetriebene Ableitungspraxis ist nichts Singuläres.

Es gibt vergleichbares Vorgehen in der lateinischen und der romanischen Dichtung. In der mittellateinischen Literatur spricht man von Centonisierung, also von Zusammensetzung aus Flickchen. Ein herausragendes Beispiel dafür ist die 'Ecbasis captivi' aus der Mitte des 11. Jahrhunderts: fast ein Viertel aller Verse ist aus antiken und mittelalterlichen Autoren entlehnt, vorab aus Horaz. Eine gebildete Unterhaltungsshow für Literaturexperten wie die 'Quirinalia' des Metellus vom Tegernsee (1165-75), deren Oden-Teil eine Centonisierung der Horazischen Oden bildet - auch hier mußte das Publikum seinen Horaz kennen.

Aus dem provenzalischen Minnesang führe ich als Beispiel Jaufre Rudels Kanzone *No sap chantar qui non so di* (PC 262,3) an, die sich formal an Wilhelms IX. einzige Kanzone *Mout jauzens me prenc en amar* anlehnt und aus diesem und anderen Liedern Wilhelms Verse variiierend benutzt - er stellt sich bewußt

⁵ Veldeke 60,21; Hausen 42,24; 52,23; Fenis 83,18.

in die Tradition und zeigt seine Meisterschaft in der Einschmelzung der übernommenen Wendungen in neue Zusammenhänge. Jaufre, in der zweiten Trobadord-Generation, radikalisiert bereits ein Grundprinzip der höfischen Liebeslyrik. Spätere folgen ihm darin - formal bleibt die Wilhelmsche Kanzone bis ins 13. Jahrhundert Vorbild z.B. für Peire Cardenal (PC 335,53).

Im mittelalterlichen Musikschaffen ist diese Technik der *Imitatio* ganz üblich, bei der Schaffung neuer Chormelodien arbeitet man mit dem Material der Tradition - von der Übernahme ganzer Zeilen und der Zusammenfügung von Melodiefloskeln gibt es alle Grade der Korrespondenz mit Älterem. Zu diesem Verfahren gehört auch die variierte Kontrafaktur im Minnesang - wie Walthers Vorgehen bei der Übernahme von Jaufres *Mailied* und gleichzeitiger Anlehnung an die Antiphon *Ave regina coelorum* zur Andeutung der religiösen Dimension seines Palästinalieds.

Hiltbolts Methode, Formulierungen aus der Minnesangtradition als Material zu benutzen, das, unterschiedlich stark bearbeitet, neu kombiniert wird, ist ein typisch mittelalterliches Produktionsverfahren, das eine gute Traditionskenntnis bei Autor und Publikum voraussetzt, eine literarisch kompetente Gesellschaft, wie wir sie auch für andere Werke des 13. Jahrhunderts, etwa Strickers 'Daniel' annehmen: sie bauen eine eigene, rein literarische Wirklichkeit neben der Erzählrealität auf.⁶

Der Weite des formalen Diskurses bei Hiltbolt entspricht eine vergleichbare Vielfalt und Differenzierung des Inhaltlichen, ich gebe zuerst eine Übersicht, dann drei exemplarische Einzelinterpretationen.

4. Thematisches

Hiltbolts Themen sind überwiegend die des klassischen Sanges. Besonders häufig ist Reflexion über die Entstehung der Liebe: das Wählen der Dame durch den Sänger, das Eindringen in das Herz - z.B. Lied 3, Str. 1: „die Vollkommenste suchte ich lange und fand sie in meinem Herzen, bei ihr will ich bleiben“ oder Lied 6, Str. 2: „Von euren Augen, Herrin, ging ein so liebevoller Strahl in mein Herz, der immer darin bleiben soll.“ Die Liebesbindung ist exklusiv - nur sie liebt er, wenn er vorher vieren seinen Dienst geboten hat, war das nichts als

⁶ Vgl. hierzu Mathias Meyer, *Die Verfügbarkeit der Fiktion. Interpretationen und poetologische Untersuchungen zum Artusroman und zur aventiurehaften Dietrich-Epik des 13. Jahrhunderts* (GRM Beiheft 12), Heidelberg 1994.

ein Spiel (Lied 2), Ehre und Leben setzt er zum Pfand, daß er sie allein liebt (Lied 20, ähnlich 19). Der Grund für die Liebe ist die gesellschaftlich-ethische Vollkommenheit der Dame: ihr Auftreten (*gebaerde*), ihre Schönheit, ihre Bildung (*schoeniu zuht*) sind es, oder, negativ formuliert, sie müßte *schoene und ére* lassen, erst dann könnte auch er sie aufgeben (Lied 20, 19). Diese Eigenschaften können ihn schon vom Hörensagen zur Liebe bringen (Lied 7). Die Minneklage ist ebenfalls mit ihren Topoi vertreten, die höfischen Rituale, *gruoz* und *dienest* werden thematisiert: er ist ihr *eigen man* (Lied 6,3), sie hat Macht über ihn (Lied 7), der Dienst soll ihm den Erfolg bringen, obwohl der Vollkommensten zu dienen, schon seine Ehre ist (Lied 5): Sozialprestige schenkt die Fähigkeit der richtigen Wahl, die Edle wählen kann nur der Edle: *wol mich deich sô welen kunde*. Das Thema des Sangesverbots, das Reinmar so ausgiebig beschäftigt hat, wird in Lied 16 witzig mit ihrem Schweigen, der Grußverweigerung zusammengestellt: weniger aggressiv als Walther im *sumerlaten*-Lied zieht er die Konsequenz, daß dann „seine Treue, ihr Ansehen und ihre Schönheit schwinden“. Die Liebeswerbung in Str. 3 des Liedes, sie möge seine Freude vollkommen machen (die *fröide verenden*), gibt sich behutsam, ohne die lauten, erpresserischen Töne Walthers, obwohl sie die gleiche Strategie verfolgt: Hiltbolt formuliert das „wenn... dann... daher“ nicht, sondern überläßt die logische Verbindung dem Publikum. Ironie ist ihm allerdings nicht fremd: „wenn ich keinen Lohn dafür bekomme, daß mein Herz sie als Vollkommenste erwählt hat, will ich sehr gern dafür selber bezahlen: wenn meine Treue, ihr Ansehen und ihre Schönheit schwinden.“ Die klassische *revocatio* als Bekräftigung des Liebesparadoxes steht in Lied 17, dem Kreuzlied: er „hinterläßt“ die Dame seinem Herrn, aber, wenn er jemals erhört werden sollte, möge Gott fügen, daß sie es sein wird, die seine erste Liebe ist, und deutlicher in Lied 22: „von ihr habe ich nur Abweisung erfahren - aber was solls (*waz dar umbe*), da ich sie liebe, ist das das Beste was mir zustoßen kann“ (Str. 3). Auch in diesem Lied treibt der Sänger ironisches Spiel mit einem mariologischen Topos, wie er ja gerne auf die Dame übertragen wird⁷: sie ist wie der Polarstern, fest und unbeweglich, ist unveränderlich - im Verweigern (22,3). Lieder der gegenseitigen Liebe sind Lied 12: das Trennungsleid trägt „unser beider Herz“, „was sie freut, das freut mich, und was mich freut, das freut sie“, auch Lied 2 gehört zu den Liedern der „erfüllten“ Liebe, wie ich noch zeigen werde. Der Natureingang ist vergleichsweise selten, entsprechend Hiltbolts Orientierung an den klassischen Mustern: nur das popularisierende Lied 21 und die alternierende Kanzone mit Durchreimung Nr. 22 eröffnen damit. Einen Sonderfall stellt das Tanzlied Nr.

⁷ Peter Kesting, Maria - frouwe. Über den Einfluß der Marienverehrung auf den Minnesang bis Walther von der Vogelweide (Medium Aevum 5) München 1965.

10 dar, dazu später. Insgesamt ist Hiltbolt an Umfang der Themen den Sängern um 1190 durchaus gleichwertig, wenn nicht überlegen, es fehlt bei ihm lediglich das objektive Genre, das aber z.B. auch Reinmar nicht pflegt. Er vermeidet die Grenzmarken im Liebesdiskurs, wie der Verzicht auf Tagelied und Pastourelle andeutet.

Morungens Extase und Liebesdämonie ist ihm ebenso fremd wie Reinmars 'Poetik des trurens', um eine Kapitelüberschrift von Ingrid Kasten zu zitieren.⁸ Der Verfügbarkeit der Sprachformeln entspricht eine Verfügbarkeit der Themen und der Posen des Diskurses, wobei die Extreme, wie Morungen und mehr noch Walther sie lieben, gescheut werden. Hiltbolts Dame muß weder die *flüeche*, wie von *hern Vogelweid* ertragen, noch die Mythisierung wie Morungen sie unternimmt, sie wird weder als *alte hût* noch als Elbe oder erhabene Venus apostrophiert - der Schwangauer bleibt wohltemperiert. Auch Bildungsgut auszubreiten wie Burkhart von Hohenfels ist seine Sache nicht, das war schon zu spruchdichterisch-meisterlich. Seine Meisterschaft ist die Leichtigkeit der Reim- und Formelsprache, des Abrufens von bekannten Vorstellungen - nicht umsonst lehnt er sich an die Romanen an. Anders als Walther scheint er einem noblesse oblige zu huldigen: die Obligation ist ja oft stärker für den, der nicht wirklich zur Noblesse gehört, wie der Ministeriale Hiltbolt.

Ein Lied gibt es allerdings, in dem er diese Grenzen überschreitet, das „Schapellied“ Nr. 2. Inhaltlich ist das Lied aufs erste konventionell: Die Dame als Grund für den Sang - Beunruhigung durch die Liebe - die Treue als Bedingung, die in der letzten Strophe aus der fiktiven Erfahrung bekräftigt wird: der Schmerz ist existentielle Beglaubigung, er tritt nur bei Beschränkung auf eine auf - also ist das die „richtige“ Minne. Die Vorstellung, er habe vorher vier Frauen gleichzeitig gedient, ist die Pointierung des Gedankens, daß der Sänger ziellos sucht, bis er die Vollkommenste findet - wie der „Donauländer“ Meinloh von Sevelingen MF 11,1f.: *Do ich dich loben hörte, dô het ich dich gerne erkant. / durch dine tugende manege, fuor ich ie welende, unz ich dich vant.* Sonst ist eher die Androhung der Aufkündigung des vergeblichen Dienstes üblich - mit dem Hinweis, es gäbe auch noch drei oder vier andere bei Heinrich von Rugge MF 109,5ff: *wan ist ir einiu niht rehte gemuot, / dâ bî vind ich schiere wol drî oder viere / die zallen ziten sint hofsch unde guot.*

⁸ Ingrid Kasten, *Frauendienst bei Trobadors und Minnesängern im 12. Jahrhundert* (GRM Beiheft 5), Heidelberg 1986.

Der Kranz in der Str. 1 ist zunächst einmal ein realer Kranz aus purpurner und weißer Seide (oder mit entsprechenden Blumen), wie er von Frauen und Männern bei höfischen Festen, vor allem im Frühling, getragen wurde, von den Mädchen auf dem offenen Haar, von verheirateten Frauen über dem Gebende - wir sehen das in zwei Varianten auf der Miniatur. Allerdings hat der Kranz auch immer die symbolische Bedeutung der sexuellen Hingabe und hier kommt noch die Farbsymbolik hinzu - brün und blank, wie es zum Beispiel in Wolframs Parzival deutlich ist: Gawan findet in der Hochzeitsnacht mit Orgeluse „das richtige Hirschkraut“, *diu wurz was bi dem blanken brün*. In einem späteren Gedicht in Neidharts Manier wird das noch viel deutlicher ausgeführt - Das Kränzlein, Nr. 20 in c. Str. 4 und 5:

Man es tugentlichen verstan / wie es vmb das krenczlein sey gethan / so schön geschicket / keiner plumen ist so vil sam der brawnen da. / nyemant es verkeren sol / wann es ist noch wunsche wol / zu freuden geschickt. / wer das krenczlein tragen soll der wirt selten / ...graw. // Selig sey das engerlein / da die plumen entsprungen / da mag auch das raiffell wol gewürckt sein / da soll hinfur nyemant. denn mir angelingen. In Str. 5 wird dann ausgeführt: sein raif ist gespalten / nach der wünschel ruten stam. recht sam es leb.⁹

Das Lied ist also doppelbödig. Die erste Strophe ist vordergründig so zu lesen: Eine Dame hat bei einem höfischen Fest einen Kranz, purpurn und weiß getragen - für sie singt der Sänger, er nennt den Kranz, damit sie weiß, daß sie gemeint ist. Er will diesen Hulderweis sorgsam hüten, aber auch sie soll ihm ihre Treue beweisen - so wie er es in Str. 2 tut. Die hintergründige Bedeutung ist: eine Dame hat mit ihm geschlafen, dafür erwählt er sie als Herrin, der er treu sein will. Sie soll diesen Hulderweis nicht als vorübergehende Episode ansehen, sondern als Beginn einer festen Bindung - dazu ist auch er bereit.

Diese Doppelbödigkeit bedeutet eine Ausweitung des Liebesdiskurses in verdeckter Form. Der Einfluß von Walthers Traumliebe-Lied mit Kranznahme und -hingabe ist deutlich. Walther hat ja diese Metaphorik in den deutschen Minnesang eingeführt und die „verbotene“ sexuelle Hingabe in den Traum verlegt, wohl weil die Pastourelle als Darstellung einer auf der realen Ebene ablaufenden Aktion zur Thematisierung der freien Liebe unter ideal Gleichen wegen der implizierten ständischen Inferiorität des Mädchens ungeeignet war.¹⁰ Hiltbolt

⁹ Zit nach: Die Berliner Neidhart-Handschrift c (mfg 779). Transkription der Texte und Melodien von Ingrid Bennewitz-Behr (GAG 356), Göttingen 1981, S. 66f.

¹⁰ Vgl. Volker Mertens, Erzählerische Kleinstformen. Die genres objectivs im deutschen Minnesang. In: Klaus Grubmüller/Leslie Peter Johnson/Hans-Hugo Steinhoff (Hgg.), Klei-

verwendet den Kunstgriff des doppelbödigen Sprechens, wobei die *brün/wiz*-Anspielung zur Obszönität tendiert, weil sie nicht mehr im Metaphernbereich bleibt: Eine Vergrößerung der Pointe, die wohl ein Erbe Neidharts ist. Das Lied bindet aber die sexuelle Liebe ein in das traditionelle Werteprogramm des hohen Minnesangs: Treue (Str. 1 letzte Zeile) und Exklusivität (*eine und dehein andre me*) gehören dazu ebenso wie die existentielle Betroffenheit im Lied (*wê und nôit*). Daß Hiltbolt Neidhart kannte, wird aus Lied 10 deutlich. Es handelt sich eindeutig um ein Tanzlied - in Erinnerung *bî der ich ...* und Gegenwart: *Elle* und *Else* tanzend. Beim höfischen Fest tanzten Frauen miteinander, manchmal tanzte auch ein Ritter mit zwei Damen, so jedenfalls hat es der Grundstockmaler von C aufgefaßt und Hiltbolt mit *Elle* und *Else* dargestellt, die hier allerdings höfische Damen und keine Bauernmädchen sind, wie ihre Namen andeuten. Tanzlieder gehören wohl zum vorhöfischen Bestand der volkssprachlichen Lyrik; in den 'Carmina burana' gibt es unter den anonymen Strophen solche vor- und unterhöfische Tanzlyrik, auch in der Trobadorkunst gibt es Beispiele für Tanzlieder, vor allem Lieder des genre *objectif* rechnet man dazu. Im deutschen Minnesang thematisiert Morungens Lied *Ich hörte uf der heide / lûte stimme und süezen sanc* (MF 139,19) als erstes die Tanzsituation: *nâch der mîn gedanc / sêre ranc / unde swanc, / die vant ich ze tanze dâ si sanc. / âne leide ich dô spranc*. Das könnte auch von der Rhythmik her ein stilisiertes Tanzlied sein. Walthers Traumliebe-Lied *Nemt frouwe disen kranz* spielt ausdrücklich mit der Tanzsituation: *Waz obe si rigêt an disem tanze?* (Str. 5,5), beim Lindenlied könnte der „popularisierende“ Refrain einen stilisierten Tanz signalisieren. Mit Neidhart ist das Tanzlied dann voll da, die Untersuchungen zur Melodiebildung (kurze Motive, große Intervalle) stützen die Annahme, daß die Musik diese Situation zusätzlich zum Text evozierte. Der reflektierende, sich meditativ gebende Charakter der hohen Minnekanzone scheint dagegen in Widerspruch zur Tanzsituation gestanden zu haben, erzählende Lieder - wie auch Epen - waren dafür offener.

In Strophe 1 und 2 wird Walther zitiert: das *sumerlaten*-Lied *nu wil ich aber singen als ê* und das Preislied (56,14): *Ich hân lande vil gesehen*. Die letzte Strophe mit ihren preisenden Anreden hat ihr Vorbild bei Morungen: *Selic si diu süeze stunde / sêlic sî diu zit, der werde tac* (126,1f.) - hier manieristisch gesteigert, wie noch nicht einmal bei Neifen, Lied 4: *Saelic sî diu heide! Saelec sî diu ouwe! Saelec sî der kleinen vogelîne süezer sanc!* (1,1-3). Die präziösen Formulierungen „Schrein süßen Glücks“ (vielleicht in Anlehnung an die Mari-

enlyrik, wahrscheinlich mit sexueller Komponente) wie auch *süezer funt* = doppelt, nämlich: liebliche „Erfindung“ und „Findung“, also Glücksfund, weisen auf eine spätere Zeit, *süeze* ist eines der Modewörter des frühen 13. Jahrhunderts. Die eigentlichen Strophen reihen Formulierungen und Motive aus dem hohen Sang - wieder *singen, mit triuwen, uf genâde und gedingen, trûren kranc, diu krône, die Schönste, tugentrîche, minneclîche, si vor allen, gewaltic, saelic, süeze, rôter munt, süeze stunde*, Liebesbände, nie zerbrochen: das geht wie eine Litanei oder wie der Rosenkranz. Deshalb kann der klassische Frauenpreis, der sich noch bei Walther in *Si wunderwol gemacht wîp* auch melodisch (wie das Kremsmünsterer Fragment beweist) im „hohen“ Stil äußert¹¹, hier zum Tanzlied werden: in dem Augenblick, wo der Minnediskurs formelhaft verfügbar wird, ist auch eine nicht textbezogene Gebrauchssituation evozierbar: der Tanz. Das ist die Richtung, in die Neifen und Winterstetten gehen werden, ersterer mit noch weiter getriebener Schematisierung des Sprachlichen, letzterer mit Refrainliedern. Der Refrain hier scheint nun den „hohen“ Stil der eigentlichen Strophen zu brechen: durch die im Minnesang unübliche Nennung von Namen. Das kommt aus der Sphäre Neidharts und der Name *Elle* steht auch bei ihm, *Else* bei zwei Neidhart-Nachahmern nach der Jahrhundertmitte, bei Konrad von Kilchberg und Goeli, der Name *Elsemuot* kommt in einer Neidhart-Strophe der Handschrift C vor. Beides sind bäuerliche Namen, schon wegen der Kurzform, Goeli stellt sogar *Elle* und *Else* zusammen, sicher im Rückgriff auf unser Lied. Während Hiltbolt den Namen *Elle* von Neidhart übernehmen konnte, hat er *Else* selbst hinzugefügt. Gebräuchlich ist der Name als Kurzform von Elisabeth, ein Rufname, der im 12. Jahrhundert noch relativ selten war und erst durch Elisabeth von Thüringen beliebt wurde: die Belege werden nach 1260 häufig, in den unteren Ständen erst nach 1300.¹² Das Auftauchen dieses Namens ist also ein Indiz, das Lied eher später als früher anzusetzen - vielleicht doch in die dreißiger Jahre, als Elisabeth von Thüringen durch ihre Flucht von der Wartburg 1227 und ihr heiligmäßiges Leben und Sterben in Marburg 1231 bekannt geworden war. Zugleich verdeutlicht es, daß *Else* eine ganz fiktive Bäuerin ist: vermutlich hat es zur Entstehungszeit des Liedes noch gar keine tanzenden Bauernmädchen mit diesem Namen gegeben.

¹¹ Abbildung Horst Brunner, *Walther von der Vogelweide. Die gesamte Überlieferung der Texte und Melodien* (Litterae 7), Göttingen 1977, S. 62; Transkription bei Friedrich Maurer (Hg.), *Die Lieder Walthers von der Vogelweide* Bd. 2, *Die Liebeslieder* (ATR 47) Tübingen³ 1969, S. 96 (von G. Birkner).

¹² Hennig Kaufmann/Ernst Förstemann, *Altdeutsche Personennamen. Ergänzungsband*, München/Hildesheim 1968; Xaver Baumgartner, *Namengebung im mittelalterlichen Zürich* (Studia Onomastica Helvetica 1), Arbon 1983.

Das Lied ist eine geschickte Zusammenfügung heterogener Elemente: des klassischen Frauenpreises und der dörperlichen Tanzsituation. Auch Neidhart macht das ja, in seinen Winterliedern, aber Hiltbolt reduziert Neidharts Dörperwelt auf eine einzige Formel - Neidharts Kunst liegt in der Darstellung eines ruralen Panoptikums, Hiltbolts im Abrufen von Assoziationen; vielleicht wurden sie durch eine Musik à la Neidhart unterstützt. Anders als bei Wortzitatzen aus den klassischen Liedern handelt es sich bei der Walther-Neidhart-Rezeption in Lied 2 und 10 um gattungstypische Motivzitate; die modernen Autoren werden also auf andere Weise eingebracht als die Klassiker, nicht mit ihren Sprachformeln, sondern mit den Themen, mit denen sie den bisherigen Typenkanon erweitern. Grundsätzlich ist also wie die Kunst Hausens und Morungens hier auch die Walthers und die Neidharts verfügbar für das literarische Spiel.

Das Kreuzlied Nr. 17 versammelt ähnlich, aber nicht ganz so elegant, die traditionellen Motive - ich interpretiere es als letztes, weil Franz-Josef Worstbrock daran seine Datierung Hiltbolts festgemacht hat: es könne nicht für den Kreuzzug 1228/29 geschrieben sein, da Hiltbolt am 11. November 1228, als das Kreuzheer auf hoher See war (15. November Jaffa), in Glurns in Südtirol urkundet. Daher werde es der Damiette-Kreuzzug („spätestens 1217“ meint W.) gewesen sein, weil das Lied obendrein Vermächtnischarakter habe, seien die anderen Lieder vorher anzusetzen (bis auf das Tanzlied). Eine solche biographische Interpretation des Kreuzlieds scheint mir angesichts des literarischen Spielcharakters von Hiltbolts Liedern nicht möglich. Die Kreuzfahrer-Rolle war Anfang des 13. Jahrhunderts - und gewiß auch schon vorher - ebenso situationsunabhängig verfügbar wie die anderen minnesängerischen Rollen, die sich von vornherein nicht auf eine außerdichterische Realität beziehen. Der Marnier nennt in seiner berühmten Klagestrophe über das unersättliche Publikum, das alles hören will, auch Kreuzlieder, und das zu einem Zeitpunkt, wo in Deutschland niemand an einen Kreuzzug dachte; es ist klar, daß hier jederzeit verfügbare Rollenrepertoire¹³ gemeint ist - so ist auch Hiltbolts Lied zu verstehen.

¹³ Zu dem Problem der Rolle jetzt Jan-Dirk Müller, 'Ir sult sprechen willekommen'. Sänger, Sprecherrolle und die Anfänge volkssprachlicher Lyrik. In: IASL 19 (1994), S. 1-21; Peter Strohschneider, Aufführungssituation. Zur Kritik eines Zentralbegriffs kommunikationsanalytischer Minnesangforschung, in: Methodenkonkurrenz in der germanistischen Praxis, hg. von J. Janota, Vorträge des Augsburger Germanistentags 1991, Bd. 3, Tübingen 1993, S. 56-71. - Zum Kreuzlied: Wolfgang Haubrichs, *Reiner muot und kiusche site*. Argumentationsmuster und situative Differenzen in der staufischen Kreuzzugslyrik zwischen 1188/89 und 1227/28. In: *Stauferzeit*, hg. von Rüdiger Krohn, Bernd Thum, Peter Wapnewski, Stuttgart 1978, S. 295-324; zu Hiltbolts Lied als Rollenlied: Claudia Händl, Rollen und pragmatische Einbindung. Analysen zur Wandlung des Minnesangs nach Walther von

Hiltbolt benutzt in der 1. Strophe Formulierungen von Fenis (MF 80,5) und Bliigger (MF 118,11) aus Minnekanzonen. Die Strophe thematisiert eine klassische Minneabsage wegen der Unbeständigkeit der Liebe; der Hintergrund der Fahrt über Meer wird erst in der 2. Strophe mit dem Abschied von den Freunden deutlich, wie er in der Kreuzlyrik von Hartmanns 3. Lied vertreten wird, oder von Hausens *Mîn herze den gelouben hât*: Die Auseinandersetzung mit der generellen Diskrepanz von Glücksanspruch und Leidrealität der Liebe aus der ersten Strophe wird hier konkretisiert: *Dâ bî sult ir, herre, gedenken mîn* die Herrin hat Hiltbolt das Glück versagt, er hinterläßt diesen Anteil seinem Herrn (mit der Handschrift, gegen die Konjektur von Kraus): das ist ein Danaergeschenk, das durch den Wunsch der letzten Zeile nur wenig besser wird: *baz danne mir müeze ez iuch da mitte ergân*. Hiltbolt spielt wieder mit einem klassischen Motiv, dem Anteil der Zurückgebliebenen an der Kreuzfahrt des Sängers, hier dem Anteil des Herren. Das ist ein Bezug auf Hartmanns berühmtes Herren-Kreuzlied: *Dem kriuze zimt wol reiner muot* (MF 209,25), wo der Tod des Herrn ihm den besten Teil der Freude geraubt hat, und er ihm den halben Teil des geistlichen Lohns der Kreuzfahrt für sein Seelenheil zukommen lassen will, ganz wie Johansdorf seiner Dame (MF 94,15). Hier aber ist der Anteil der ungewisse Liebeslohn, die Analogie zum gewissen Gotteslohn wird noch durch Anspielungen auf Hausens Lied *Mîn herze und mîn lîp* unterstrichen: *sô bite ich got daz er dich [daz herze] ruoche senden / an eine stat dâ man dich wol enpfâ. owê wie sol ez armen dir ergân*. (MF 47,27f.). Die Überlassung des unsicheren Lohns der Liebe statt des sicheren Gottes hat schon fast parodistischen Charakter, wenn man bedenkt, daß im Kreuzlied die Polemik gegen die Zurückbleibenden, die glauben, leichtes Spiel in der Liebe bei den Damen zu haben, topisch ist: bei Hausen (MF 48,3), Johansdorf (86,1) und Reinmar (180,28).

Den Vergleich von Sorge der Daheimgebliebenen und Sehnsucht des Kreuzfahrers fand Hiltbolt in der Tradition, bei Johansdorf (MF 94,15; 86,25). Und mit diesem Thema schafft er den Übergang zur Revocatio: sie, seine Dame, soll es doch sein, der er wieder dienen möchte, das ist der Lohn, den er von Gott für seine Kreuzfahrt erbittet. Es fällt schwer, die beiden letzten Strophen nicht als Ironie zu verstehen, so sehr verdreht Hiltbolt die ursprüngliche Bedeutung der übernommenen Motive: das Lohnvermächtnis in Str. 2, der Verzicht auf die *edele minne* - „saure Trauben“, die er doch gar nicht hat, mit der Pose, „lieber

der Vogelweide (GAG 467), Göppingen 1987, S. 293-297; vgl. aber Anm. 166: „Wenn man für Hiltbolt eine tatsächliche Teilnahme am Kreuzzug annehmen will, läßt sich der von Worstbrock vorgeschlagene Kreuzzug von 1217 eher denken als der von Carl von Kraus erwogene spätere Kreuzzug Friedrichs II. von 1228/29.“

leide ich, als daß sie leiden muß“ (wo er doch vorher sagt, daß sie gar nicht leiden kann), womit er diese traditionelle edle Haltung als das, was sie immer war, als bloße Rhetorik, vorzeigt; dann die *Revocatio*, die in einem Kreuzlied eigentlich fehl am Platz ist, wo Liebe und Gottes Dienst gegeneinander gestellt, das paradox amoureux diskutiert wird, und am Schluß traditionell die Absage an die Frauenliebe zugunsten der Gottesliebe steht - *nû wil ich mich an got hebben, nû wil ich dienen dem, der lōnen kan* (MF 46,26; 46,38) - oder aber die Vereinbarkeit durch die gemeinsame Teilhabe am himmlischen Lohn. Hier bewirkt die Diskussion des Liebesparadox' nichts: es soll alles wieder von vorn anfangen. Somit ist die letzte Strophe ein Symbol für die Struktur des Minnediskurses schlechthin, für seine zirkuläre Gestalt und die Unmöglichkeit einer Problemlösung, weil das ja Minnesangs Ende bedeuten müßte. Ein Lied also über den Minnesang, nicht über die Minne - und damit ein Lied, das vom ursprünglichen konkreten Anlaß der Diskussion, der realen Kreuzfahrt, nur noch die Motive nimmt, um sie neu zu arrangieren und mit anderen zu kombinieren. Es ist also sinnlos zu überlegen, welcher historische Kreuzzug den realen Hintergrund abgeben haben könnte.

Zusammenfassend ist als Ergebnis festzuhalten:

Hiltbolt nimmt bewußt die Rolle des Erben ein, der über die Tradition formal, sprachlich, motivisch und thematisch verfügt und sie neu kombiniert. Er bezieht sich vornehmlich auf die Mitte, das Gesicherte, greift aber auch Möglichkeiten der „Neuerer“ Walther und Neidhart auf. Auch im selbstgenerierenden System Minnesang gibt es keine Linearität, alles Vorausliegende ist und bleibt verfügbar, wird nicht durch das Neuere obsolet. So sind Walthers viel diskutierte Mädchenlieder oder die „neuen“ hohen Gesänge keine epochemachenden Taten, die den Nachfolgern Maßstab waren, sondern Grenzgänge im Minnediskurs. Auch das wird rezipiert von den Nachklassikern, sie gehen vielleicht andere Grenzen ab, beziehen sich aber immer wieder auf die Mitte, die gesicherte Tradition. Wir dürfen den Minnesang, auch und gerade den Walthers eben nicht von den Grenzwerken her definieren. Hiltbolt nimmt von diesen etwas auf, aber bestimmend bleibt die Orientierung an den Mustern der achtziger Jahre, an dem, was schon weiter weg ist und was daher einen neuen Reiz haben mag. Gegenüber der Diskussion von Inhalten tritt der im weitesten Sinn formale Aspekt in das Zentrum, nicht mehr die Liebestypologie und -phänomenologie werden diskutiert, sondern mittelbar der Minnesang selbst, seine Machbarkeit. Das ist Sang aus dem Bewußtsein seiner eigenen Geschichte, denn in den besten Liedern hat das durchaus Witz und Prägnanz, zeigt nicht nur Formeln vor, sondern stellt sie auch quer zu ihrer ursprünglichen Bedeutung. Mit dieser Objektivie-

rung des Diskurses durch ständigen Verweis auf die Formelhaftigkeit ist Hiltbolt typisch für den Minnesang des 13. Jahrhunderts. Neue Bereiche, wie z.B. Burkhart von Hohenfels den gelehrten, bezieht er nicht ein; Neues ist bei ihm demonstrative Neukombination des Alten.

Es bleibt die Frage offen, ob man diese Haltung aus der historisch-politischen Situation verstehen kann, wie Thomas Cramer das für Burkhart und den Kreis um Heinrich VIII. versucht hat¹⁴: planende Rationalität als beide Realitäten, die literarische und die politische bestimmendes Prinzip. Hiltbolts literarisches Vorgehen von Bewahrung und Veränderung ist ein zu allgemeines, als das man mehr als allgemeine Korrespondenzen zur politischen Situation finden könnte. So kann vermutet werden, daß die sichere soziale Position Hiltbolts als Mitglied einer bekannten Familie und Ministeriale eines der bedeutendsten Landherrn ihm das subtile Experimentieren erlaubte und ihn nicht, wie den fahrenden Sänger Walther, zur Anpassung an verschiedene Herrengeschmäcker, oder, wie Neidhart, zur spektakulären Vermarktung seiner Möglichkeiten zwang.

Graf Albert III. von Tirol, der Dienstherr des bezeugten Hiltbolt, war ein treuer Anhänger der Staufer. Ihm gelang es, aus verschiedenen Vogteien (Trient, Brixen), aus der Grafschaft im Vintschgau, aus dem Andechser Erbe nach deren Aussterben 1248, die Grafschaft zu formen, die nach seiner Stammburg oberhalb von Meran dann 'Tirol' benannt wurde. Die volle Landeshoheit hat er allerdings noch nicht erreicht. Wenn die Lieder Hiltbolts kulturelle Repräsentanz der Bestrebungen Alberts waren, so können sie als Ausdruck widerstrebender Tendenzen verstanden werden. Albert war ein in seiner Zeit moderner Machtpolitiker, der sich ein Territorium durch Belehnungen und kriegerische Auseinandersetzungen (so mit dem Bischof von Brixen) aufbaute, dabei auf Wohlwollen und Unterstützung seines obersten Landesherrn, des Herzogs von Bayern angewiesen war - bis zu seiner Ermordung 1231 war das Ludwig der Kelheimer, dann Otto II., der Erlauchte. Über den Kelheimer, der seit 1226 Vormund König Heinrichs war, bestanden Beziehungen zum Stauferhof. Man kann sich vorstellen, daß das Streben des Grafen nach Selbstbehauptung und Expansion konterkariert wurde durch die Notwendigkeit, die Ziele des Herzogs mitzuvertreten und sich in größere landes- und reichspolitische Zusammenhänge einzufügen. Das Anknüpfen an der „ersten staufischen Schule“ durch Hiltbolt könnte

¹⁴ *Só sint doch gedanke fr̄.* Zur Lieddichtung Burgharts von Hohenfels und Gottfrieds von Neifen. In: *Liebe als Literatur*, hg. von Rüdiger Krohn, München 1983, S. 47-61 - dazu vgl. Manfred Eikermann, *Denkformen im Minnesang* (Hermea 54), Tübingen 1988, v.a. S. 300f.

dieser Tendenz ebenso entsprechen wie seine Integration der neuen Ansätze Walthers und Neidharts - Walther hatte Beziehungen nicht nur zum Stauferhof über den Reichsverweser Erzbischof Engelbert von Köln, auch zu Ludwig dem Kelheimer selbst, wie die Sangspruchstrophe vom *Lieht von Franken, das vert von Ludewige* im zweiten Philippston (18,15) bezeugt. Bis zum Tode des Kelheimers dürfen wir Neidhart im Umkreis des bayerischen Herzogtums suchen. Hiltbolt als der Sänger eines der ambitioniertesten Landherren im Herzogtum imitiert nicht das Bauerntheater am Landshuter Hof, sondern hält sich an die klassischen Traditionen, amalgamiert die neuen Moden gekonnt. Auf der politischen Ebene entspricht dem: der Graf von Tirol ist traditionsbewußt und doch auf der Höhe der Zeit. Seine politischen Aufsteigerinteressen manifestieren sich sowohl in der Art der Lieder, die an seinem Hof gesungen werden, wie in der Tatsache, daß man singt: so, wie es nur Kenner des höfischen Sanges können. Kulturell ist man den Höfen des Herzogs und des Königs mindestens ebenbürtig - vielleicht sollte das den Anspruch auf die Eintrittskarte in den Reichsfürstenstand zurückhaltend, aber deutlich artikulieren.

Hiltbolts Lieder passen in die kulturelle und politische Landschaft der zwanziger Jahre des 13. Jahrhunderts mit ihrer Neidhart- und Waltherrezeption und der vermittelnden Stellung zwischen der Liedkunst vor 1200 und der „zweiten staufischen Schule“ - Burkart von Hohenfels Tanzlied Nr. 11 mit Refrain *Dó der luft mit sunnen viure* könnte gut von Hiltbolt gelernt sein, auf das ihm vergleichbare Bauen mit festen Formeln bei Neifen habe ich schon hingewiesen. Hiltbolts Lieder verwirklichen extrem die „postmoderne“ Ästhetik des 13. Jahrhunderts; einen poeta minor, einen Minderdichter wird man ihn nennen, weil ihm nur in wenigen Liedern gelungen ist, das Spiel mit dem höfischen Sang so zu spielen, daß die Distanz zu den Formeln in die Art ihrer Variation und Zusammenfügung eingegangen ist, also tatsächlich so etwas wie Meta-Minnesang entstand.

Und noch ein Gedanke zum Schluß: Es wäre oberflächlich, eine Parallele herzustellen zwischen dem Minnesänger Hiltbolt, dem Erben einer eigentlich noch jungen Kunstübung, und dem, der 600 Jahre später im Auftrag von Kronprinz Max seine historistisch wieder erbaute Burg dekorierte, dem Erben der jungen „nazarenischen“, „neudeutsch-religios patriotischen“ Kunst, Moritz von Schwind. Aber ein Gemeinsames gibt es doch - und damit begründe ich die Verwendung des strapazierten Modeworts von der Postmoderne: wir in unserer

Situation als Erben, die uns sowohl als Literaturwissenschaftlern zukommt,¹⁵ wie gesamtulturell als Adressaten von Architektur und Dekoration, von Theaterstücken und Inszenierungen bewußt gemacht wird, verstehen vielleicht Erben früherer Zeiten besser - wie die zweite Generation der Romantiker - zu der Quaglio und Schwind gehören - so auch den nachklassischen Minnesänger, Hiltbolt von Hohenschwangau.

¹⁵ Vgl. z.B. Arthur C. Danto, *The Transfiguration of the Commonplace. A Philosophy of Art*, Cambridge (Mass.)/London 1981; ders., *Reiz und Reflexion*, München 1994. - Einführend: *Postmoderne und Dekonstruktion*, hg. von Peter Engelmann (RUB 8668), Stuttgart 1990.