

**Jan-Dirk Müller und Franz Josef Worstbrock
(Hrsg.)**

Walther von der Vogelweide

WALTHER
VON DER
VOGELWEIDE

**Hamburger Kolloquium 1988
zum 65. Geburtstag
von Karl-Heinz Borck**

**Herausgegeben von
Jan-Dirk Müller und Franz Josef Worstbrock**



**S. Hirzel Verlag Stuttgart
1989**

ALTE DAMEN UND JUNGE MÄNNER —

Spiegelungen von Walthers ‚*sumerlaten*-Lied‘

von VOLKER MERTENS

„Die Welt wird mir wieder lieb, ich hatte mich so los von ihr gemacht, wieder lieb durch Sie. Mein Herz macht mir Vorwürfe; ich fühle, daß ich Ihnen und mir Qualen zubereite. Vor einem halben Jahr war ich so bereit zu sterben, und bin's nicht mehr“. Diesen Brief der verstorbenen Charlotte, der Mutter Mariannens, an Wilhelm, den männlichen Protagonisten von Goethes kleinem Drama ‚Die Geschwister‘ von 1776, zitiert ‚Die Frau von Stein‘ in Peter Hacks Monodram ‚Ein Gespräch im Hause Stein über den abwesenden Herrn von Goethe‘ von 1974 im 3. Akt als ihren eigenen Brief.¹ Peter Hacks, der als Student eine Seminararbeit über Thomas Manns ‚Lotte in Weimar‘ geschrieben hatte, wußte vermutlich, daß EMIL STAIGER in seiner Goethe-Monographie² den literarischen Brieftext als Zitat eines echten Briefes angesehen hat, und der hymnische Feierklang, der sich bei STAIGER auch hier einstellt, mag Hacks zur ironischen Entmythologisierung der vielumrätselten Beziehung gereizt haben: ironische ‚Dichterheldensage‘, die Dichterliebe als Intellektuellen-Operette.

Einen Dichter als literarischen Akteur auftreten zu lassen, seine Dichtungen zum Drama, das nicht er, sondern das Leben geschrieben hat, zu machen, hat seit je die Nachfahren gereizt — KURT RUH hat das für das Mittelalter gezeigt:³ an den Vidas und Razos zur Trobadordichtung, an Ulrichs von Lichtenstein ‚Frauendienst‘ und bei Dante an der ‚Vita nova‘. Nicht eingegangen ist er auf die mittelalterliche ‚Dichterheldensage‘,⁴ die Bremberger-Ballade, das Tannhäuser- und das Moringerland, erzählende Gedichte, in denen Dichter zu Helden bekannter Sagen — der vom gegessenen Herzen, der vom Aufenthalt im Venusberg und der von der Gattenheimkehr am Hochzeitstag der Frau — gemacht worden sind, ohne daß es ganz spezifische Gründe dafür in ihrem Leben oder Werk gäbe — es ist allein schon das Faktum ihres Dichtertums, das sie als Helden von spektakulären Liebesgeschichten geeignet erscheinen ließ — kein Wunder, daß Heine und Wagner die Tannhäusergestalt identifikatorisch gebrauchen konnten. Während die Tannhäuser- und die Bremberger-Ballade keine direkten Beziehungen zum Minnesang aufweisen, ist das im Moringerland anders: hier singt der Held zwei Strophen eines Liedes, das durch die Liederhandschriften A, C und E als Lied Walthers von der Vogelweide bezeugt ist, das sogenannte ‚*sumerlaten*-Lied‘. Es hat damit die längste ununterbrochene Wirkungsgeschichte eines mittelhochdeutschen Liebesliedes: der jüngste nachweisbare Druck stammt aus dem Jahre 1605 (Sigle 1) — ob auch in dem Drama ‚Möringer der Edle, in sein Eigentum zurückkehrender Pil-

1 Peter Hacks, *Ausgewählte Dramen*, Bd. 2, Berlin/Weimar 1978, S. 429.

2 Goethe, Bd. 1, Zürich/Freiburg i.Br. 1952, S. 323.

3 Dichterliebe im europäischen Minnesang [1979], jetzt in: K. RUH, *Kleine Schriften*, Bd. 1, hg. von V. MERTENS, Berlin 1984, S. 324–345.

4 F. ROSTOCK, *Mittelhochdeutsche Dichterheldensage* (Hermaea 15), Halle 1925.

gram', das im Jahre 1749 im Kloster Wengen in Ulm aufgeführt wurde, noch Walthers Strophen erklingen sind, wissen wir nicht, da der Text nicht erhalten ist.⁵

Die lange produktive Rezeption des Liedes nehme ich zum Ausgangspunkt meiner Überlegungen und arbeite mich durch die Tradition zurück: von der Ballade zum Text der Hs. B (dazu kommt der Vergleich von B mit dem, was der Balladen-Autor daraus gemacht hat) bis zu dem komplexen Text, wie ihn die Handschriften A und C überliefern. Über das Verständnis der Eigenart der späten Texte und der in ihnen aktualisierten Valenzen des ältesten Textes will ich dann abschließend dessen Mehrdimensionalität erschließen.

1. Die Moringe r - Ballade

Warum der Moringe r und nicht Walther zum Helden der zuerst in einer Berliner Hs. von 1459 (A) überlieferten Heimkehrerballade wurde, glauben wir zu wissen: das Walther-Lied wird in einer Textauffassung zitiert, die sich zu der Überlieferung in der Stuttgart-Weingartner Hs. B stellt und die deutlich von der in A, C und E abweicht. In der Hs. B aber findet sich Walthers Lied am Ende einer Reihe von 87 Strophen, die von der Hand des ersten Schreibers nach 25 Strophen unter dem Namen und dem Bild *H. H. von Morungen* eingetragen sind. Von diesen 87 Strophen gehören 83 unbestritten Reinmar dem Alten. Die Lücke zwischen dem Morungen- und dem Reinmar-Corpus ist so klein (die vier letzten Zeilen auf S. 85 der Hs., das sind etwa 2,5 cm),⁶ daß sie leicht übersehen werden konnte — ein Benutzer der Hs. mußte die drei Walther-Strophen für das zuletzt eingetragene Lied Morungen halten. Und dieses Lied erschien ihm so besonders, daß er eine balladeske Erzählung schuf, in der es mit Strophe 30/31 als Verdichtung der epischen Konstellation erscheint. Für diese Erzählung⁷ griff er auf eine Fassung der Heimkehrersage zurück, wie sie Cäsarius von Heisterbach im 8. Buch der ‚Dialogi miraculorum‘ erzählt: der Thomas-Verehrer Gerardus wallfahrtet in St. Thomas-Land, beim Abschied von seiner Frau gibt er ihr die eine Hälfte eines Goldrings und bittet sie, fünf Jahre auf seine Wiederkunft zu warten. Nach fünf Jahren ist er noch im St. Thomas-Land, da fällt ihm ein, daß seine Frau an diesem Tag einen anderen heiratet. Er wird auf wunderbare Weise zurückgebracht, wirft beim Hochzeitsmahl den halben Ring in den Becher der Frau, wird erkannt und in Freuden aufgenommen. Diese Geschichte, die auch als Thomas-Mirakel in ‚Der Heiligen Leben‘ steht, wurde auf den vermeintlichen Autor des ‚sumerlaten-Liedes‘ übertragen. Daß man nicht etwa das Lied in die Sage inserierte, weil dort eine entsprechende Leerstelle bestanden hätte, sondern umgekehrt die Sage adaptiert wurde, um dem Lied einen situativen Kontext zu geben, zeigt ein Motiv-Vergleich zwischen Gerardus-Mirakel und Moringe r-Ballade.

5 J. MEIER, Deutsche Volkslieder mit ihren Melodien. Balladen, Bd. 1, Berlin/Leipzig 1935, Nr. 12, S. 106ff., hier S. 121.

6 Die Weingartner Liederhandschrift [Mitarb.: W. IRTENKAUF u.a.], Stuttgart 1969, Bd. 2. Faksimile.

7 Vgl. F. SCHANZE, ‚Moringe r‘ (‚Der edle Moringe r‘), ²VL, Bd. 6, Sp. 688—692. Zum Verhältnis von Ballade und Lied: F. VOGT, Der edele Moringe r, PBB 12 (1887) 431—453; E. SCHRÖDER, Das Lied des Möringers, ZfdA 43 (1899) 184—192; C. BÜTZLER, Heinrich von Morungen und der edele Moringe r, ZfdA 79 (1942) 180—209. — Da die älteste Hs. des Textes, Berlin mgq 1107 v. J. 1459, nur in den Lesarten zu MEIERS Ausgabe des Druckes Erfurt (H. Sporer) 1497 erscheint, drucke ich diese Fassung als Anhang.

In der Ballade dient, genau wie in der Gerardus-Geschichte, der goldene Ring (hier allerdings unzerbrochen) als Erkennungszeichen. Das Lied hat demgegenüber keine eigenständige Funktion, es bereitet lediglich die Erkennung vor — in Strophe 32 heißt es, daß die Frau beim Hören (und Hs. E verdeutlicht dies: beim Erkennen) des Liedes traurig wird. Diese Motivdoppelung kam zustande, weil der Balladenautor in der Heimkehrersage zwar eine zum Walther-Lied passende Dreiecks-Konstellation von früherem und neuem Partner einer Frau fand, aber nicht so weit gehen wollte, das alte Erkennungsmotiv, den Ring, durch ein neues, das Lied, zu ersetzen, sondern das Lied lediglich einfügte und damit eine Motivdoppelung in Kauf nahm. Diese ist allerdings alles andere als mechanisch: die Frau nimmt das Lied, in dem sie ihre Situation gespiegelt sieht und das sie — vielleicht durch den Ton — an ihren Mann erinnert, zum Anlaß, dem Sänger einen „Becher Weins in purem Golde (zu) reichen“,⁸ was die zwanglose Übergabe des Rings möglich macht — anders als in der Gerardus-Geschichte, wo sich der Pilger an die Hochzeitstafel drängeln muß. Die Dreiecks-Konstellation des Liedes war für den Balladenautor pointiert in dem Wort *brüt*, das er in der Bedeutung „Neuvermählte“ verstand. Dieses Wort, das nur in der Liedfassung B steht, wurde ihm zum Angelpunkt, in ihm sah er einen epischen Vorgang verdichtet, den er in der Sage gespiegelt fand — deshalb greift er in Strophe 40 (in den meisten Fassungen die letzte Strophe) auf dieses Schlüsselwort zurück: *vnd laß du mir myn alte brüt / Mit der kan ich jch mich wol werrichten* heißt es nach Hs. A. Der für das Lied wichtige Gegensatz von altem und jungem Werber, der in der Sage nicht konstitutiv ist (dort ist der „Alte“ nicht *vieux*, sondern *ancien*), wird in der Ballade entsprechend dem Walther-Lied thematisiert: der Herr von Neifen wird als Herr von jungen Jahren eingeführt (Strophe 11, 15), der Moringen durch den grauen Bart als alt gekennzeichnet (Strophe 17), wie er auch im zitierten Lied in Konkretisierung der altersbedingten Haarprobleme der Walther-Fassung genannt wird (Strophe 31).

Gegen die Autonomie der Ballade spricht ferner die Strophenform; sie ist für ein solches Lied untypisch. Wir können sie am einfachsten als eine simplifizierende Adaptation der Strophe des Waltherliedes in der Fassung B verstehen: vierhebige statt fünfhebige Waisenzeile in der Abgesangterzine. Diese Form (isometrische Vierheber mit Kreuzreimstollen und Waisenterzine als Abgesang) ist im Minnesang des 12. und 13. Jahrhunderts nicht selten: die nächstliegenden Beispiele sind Reinmars Frauenlied MF 178,1; Morungens Lied MF 137,10; Hartmanns Kreuzlied MF 211,20 und Walthers *Herzeliebez frouwelin* (L. 49,25).⁹ Es ist keine Epenstrophe, sondern eine minnesängerische Kanzonenform, und sie dürfte durch das Walther-Lied vermittelt worden sein. So kann wohl kein Zweifel bestehen, daß das Lied die Motivation für die Ballade war — völlig unabhängig von der Frage, ob Morungens Biographie mögliche Anlässe zur Identifikation mit dem Thomaspilger Gerardus bot.¹⁰

Unwahrscheinlich scheint mir hingegen, daß der Anklang des ‚*sumerlaten*‘-Liedes‘ an Morungen MF 147,17 *Lanc bin ich gewesen verdâht*, das in der Hs. p mit der Beischrift *her morung* überliefert ist, die Übertragung des Walther-Liedes auf ihn verur-

8 Vgl. Goethes nachträglich geschaffener epischer Kontext zu ‚Der Sänger‘ (1783) in ‚Wilhelm Meisters theatralische Sendung‘, Buch IV, 12. Kapitel.

9 A. H. TOUBER, Deutsche Strophenformen des Mittelalters, Stuttgart 1975, S. 68f.

10 Die Nachricht vom Anfang des 16. Jahrhunderts in ÖNB, Cod. 3004, fol. 36^v, daß ein *Heinricus de Moringen* in Indien gewesen sei, scheint mir von der Ballade abhängig, vgl. die Namensform in der Randnotiz *Morgener obiit*.

sacht hat;¹¹ ebenso halte ich die Übereinstimmung der Balladenstrophe mit der von Morungen MF 137,10 für einen Zufall.

Wir haben mit der Moringer-Ballade den im Deutschen singulären Versuch, ein Minnesängerlied situativ zu deuten — wenn wir von der Selbstdeutung der Lieder Ulrichs von Lichtenstein einmal absehen (und von dem Walther-, „Zitat“ *Guoten tac böese unde guot* in Wolframs ‚Parzival‘ 297,24f.). Die nächste Parallele dazu bieten die provenzalischen Vidas und Razos, die Versuche, den Liedern der Trobadors ein biographisches Umfeld zu geben.¹² Besonders gut vergleichbar ist die Vida des Guillem de Cabestaing in der Fassung C (BOUTIERE/SCHUTZ XCIV), wo die bekannte Geschichte vom gegessenen Herzen auf diesen Trobador in ähnlicher Weise übertragen wurde wie die Heimkehrersage auf den Moringer. Die Vida dient gleichzeitig der Erklärung von Guillems Lied *Li doulz consire / Qe.m don' Amors soven* (213,5): Der Sänger liebt die Frau des Raimon von Castel Rosillon, der eifersüchtige Gatte erfährt davon und läßt seine Frau einsperren: *don Guillems de Capestaing intret en gran dolor et en gran tristesse, et fetz aqella canson qe dis: Li doulz consire [...]*¹³ Nun wird in der Vida das Lied nicht vollständig zitiert, weil sich der Text an ein literaturkundiges Publikum wendet, während in der Moringer-Ballade das Walther-Lied mit einigen Veränderungen voll eingebaut wird, wodurch eine auch ohne Vorkenntnisse rezipierbare Geschichte entsteht, aber dennoch sind die Gemeinsamkeiten so groß, daß ich den ‚Moringer‘ als Razo zum ‚sumerlaten-Lied‘ verstehen möchte. Die Differenzen zum provenzalischen Typus erklären sich aus der unterschiedlichen literarischen Situation: der deutsche Text ist in gebundener Rede abgefaßt, weil es zur mutmaßlichen Entstehungszeit Anfang des 14. Jahrhunderts noch keine etablierte erzählende Prosa gab und zudem das Vorbild Ulrichs von Lichtenstein wirksam sein mochte.

Hochmittelalterliche erzählende Balladen sind bekanntlich nicht überliefert, lediglich aus mittelbaren Zeugen wie der oft zitierten Marner-Strophe¹⁴ und Hugos von Trimberg ‚Renner‘ V. 16183ff. erschlossen, so daß offen bleiben muß, welche Anregungen der Autor des ‚Moringers‘ sich dort holen konnte.

Die erste Bezeugung der Moringer-Ballade stammt vom Ende des 14. Jahrhunderts in einer Zechparodie auf das Invitatorium;¹⁵ Terminus post quem ist die Entstehungszeit der Liederhandschrift B um 1310/20, und man wird nicht zu weit von diesem Zeitpunkt, der ein lebendiges Interesse an den Minnesängern dokumentiert, weggehen wollen. In der 1. Hälfte des 14. Jahrhunderts gab es in Konstanz Bemühungen um den Minnesang, die weniger gut belegt sind als die in Zürich um die Jahrhundertwende, aber hinter diesen nur wenig zurückstanden. Die ‚Zimmerische Chronik‘ berichtet von dem 1346 verstorbenen Heinrich, Sekretär des Bischofs Niklas von Konstanz, er sei *gleichfals mit den deutschen lieder und gerüempten gedichten umgangen*, was sich auf die Entstehung der verlorenen Liederhandschrift X bezieht,¹⁶ die wahrscheinlich nach 1340 als Nachtrag zu B auf der Basis von Material, das auch in C eingegangen war,

11 Vgl. E. SCHRÖDERS komplizierte Konstruktion [Anm. 7].

12 J. BOUTIERE/A.-H. SCHUTZ, *Biographies des troubadours* (Les classiques d'Oc 1), Paris 1964.

13 Ebd., Nr. XCIV.

14 Der Marner, hg. von PH. STRAUCH, Straßburg/London 1876, S. 124f.

15 K. GÄRTNER, Zechparodien auf den Invitatoriumpsalm (Psalm 94), in: W. HARMS/L. P. JOHNSON (Hgg.), *Deutsche Literatur des späten Mittelalters*, Berlin 1975, S. 183f., III, 1f.

16 Vgl. E. WALTER, *Verluste auf dem Gebiet der mittelhochdeutschen Lyrik*, Stuttgart 1933, S. 69ff. — V. MERTENS, Peter von Aarberg, Minnesänger, *ZfdA* 101 (1972) 344—357.

angelegt worden ist. Hier waren Lieder Morungens aufgezeichnet, übrigens gleich nach denen des Brennenbergers, und die Vorstellung, hier sei auch der Ursprung der Bremberger-Ballade zu suchen, ist verlockend, aber unbeweisbar. Im Umkreis der Konstanzer Bemühungen um den Minnesang könnte vor der Mitte des 14. Jahrhunderts ein Autor den balladesken Razo zum ‚*sumerlaten*-Lied‘ Walthers verfaßt haben, das er aufgrund der ihm zugänglichen Hs. B für ein Werk Morungens halten mußte. Ich sehe in diesem Vorgehen eine Parallele zu Tendenzen im Züricher Literaturkreis, den Minnesang zu episieren, wie es in den Romanzen Hadlaubs geschieht: eine erzählte Minnesituation wie die Begegnung vor der Kirche oder das von Freunden arrangierte Treffen gibt die Motivation für die Minneklage im „subjektiven“ Stil. Minnesang war nicht mehr selbstverständlich gesellschaftlich situiert, sondern diese Situierung mußte erst episch geschaffen werden: so auch im *sumerlaten*-Razo.

2. *sumerlaten*-Fassung B — ein Reinmarlied?

Das Walther-Lied in dieser Fassung bot sich für die erzählerische Darstellung an, weil es epische und schwankhafte Züge hat, die sich gut in das Dichter-Märe umsetzen ließen, das die Ballade dann ja geworden ist: Die 1. Strophe thematisiert das Problem schweigen/singen in eher herkömmlicher Weise: Der Sänger hat wegen der Erfolglosigkeit der Werbung seinen Sang aufgegeben (ähnlich Reinmar, Lied XIV und XXVII), will aber wie vorher singen, und das ist ein Morungenzitat aus Lied VII, in dem er über Singen und Nichtsingen reflektiert: *ich wil singen aber als ê* (MF 128,14). Grund dafür ist die Bitte der *schœnen frouwen*, sie sollen sich dafür mit ihm solidarisieren und sein Leid klagen, das heißt seine Werbung unterstützen bei seiner Dame, die er in Strophe 2 nennt: sie verweigert ihm die erste und erlaubte Stufe der Liebe, das Ansehen als formelle Annahme der Werbung. Seine ungelohnte Leistung: er hat ihr Ruhm und Ansehen, *werdekeit*, verschafft, in deren Konsequenz *ir muot sô hôhe stât*. Mit Zeile 6 wird der Alterstopos präludiert: „wenn meine Sangeskunst mich verläßt, vergeht genau so ihr Ansehen“ — dieses Alter aber betrifft sie, so sagt es Strophe 3, in gleichem Maße. Die Vorstellung vom Altwerden des Sängers im Dienst der Dame ist ein gängiger Topos — er steht zum Beispiel auch in dem genannten Morungenlied *Owê mîner besten zît/und owê mîner liechten wunneclîchen tage*, und, visualisiert am Haar des Sängers, bei Reinmar, Lied XXI (MF 171,32): *Ich hân ir vil manic jâr/ gelebet und sî mir selden einen tac. / dâ von gewinne ich noch daz hâr, / daz man in wîzer varwe sehen mac*. Die parallele Imagination, daß bei so langem Dienst auch die Dame alt werde, hat Reinmar ebenfalls angestellt, in Lied XV (MF 166,16), Strophe 5, wo es heißt: *Ein rede der liute tuot mir wê [. . .] si vrâgent mich ze vil von mîner vrôwen jâren* — dort ist es eine Prüfung für den Sänger, wenn die Idealität der Umworbenen bezweifelt wird, und er macht ein Werbemotiv daraus: *nu lâ daz aller beste wîp / ir zuhtelôser vrâge mich geniezen*. In unserem Lied geht der Autor weiter mit dem Wörtlichnehmen des Topos vom lebenslangen Dienst: die Dame wird tatsächlich alt und begehrt einen jungen Mann. Sie wird auf die Schwankfigur der liebeslustigen Alten projiziert, wie wir sie aus Neidharts Sommerliedern kennen: *Ein altiu diu begunde springen / hôhe alsam ein kitze enbor: si wolde bluomen bringen* (1,1). Die *alte in ir geile* wird hier *brût* genannt, was in diesem Kontext „geile, lüsterne Frau“ bedeutet. Das Motiv der Rache für die Demütigung der erfolglosen Werbung gehört zwar zum ‚Minne-Absage-Lied‘ vor allem im provenzalischen Comjat und auch in Hausens ‚*Sumer von Triere*-Lied‘,

wird aber oft zurückgenommen, weil zum Beispiel eine Beschimpfung der Geliebten wie hier die Disqualifizierung der eigenen Liebe bedeutete — so bei Hartmann MF 207,11: *sît ich mich rechen sol, / dês wâr daz sî, / und doch niht anders wan alsô / daz ich ir heiles gan* [. . .]. Die Rache wird einem Jüngeren übertragen — das steht in Morungens Lied III: der Sohn soll so schön werden, daß er den Vater rächt und ihr das Herz zerbricht — doch wohl, weil ihr Verlangen ungestillt bleibt (MF 125,10ff.). Hier aber sieht die Rache anders aus: der junge Mann soll die geile Alte mit *sumerlaten* traktieren, eine Pointe, die auch in einigen Fassungen der Ballade bewahrt wird.¹⁷ *Sumerlaten* sind junge, in diesem Sommer gewachsene Zweige, für eine derbe Züchtigung gewiß völlig ungeeignet. Sie sind vielmehr Sinnbild der Lebenskraft der Natur und korrespondieren daher mit der Benennung der Frau als *brût*. So heißt es im ‚Renner‘ des Hugo von Trimberg, von der liesbesdurstigen Nonne: *si sîgt ûf wartende als ein geiz / diu grüene sumerlaten weiz / ûf hôhen durren velsen* (V. 12799ff.). Entsprechend besteht ein bis ins klassische Altertum zurückverfolgbarer Fruchtbarkeitszauber darin, Brautpaare mit der Rute zu schlagen, oder daß der Bräutigam (bzw. Brautführer) die Braut schlägt,¹⁸ auch bei anderen Gelegenheiten werden im Volksbrauch vor allem weibliche Personen mit einem grünen Zweig gefitzelt. Die Volkskunde spricht vom Schlagen mit der Lebensrute, durch die die Lebenskraft des jungen Reises auf den bzw. die Gepeitschte(n) übertragen wird. In diesem Zusammenhang steht das Traktieren der Alten mit dem jungen Schöbbling hier — die letzten Zeilen wären also zu umschreiben: *junger Mann, macht mit der Alten eine Verjüngungskur, die wird sie brauchen. Daß die Verjüngungskur eine sexuelle Komponente haben soll, ist anzunehmen: mit der *sumerlate* ist auch auf das männliche Genital angespielt — so versteht es der Balladentator, wenn der Moringer am Schluß seine Frau wieder nimmt und in Paraphrasierung der *sumerlaten*-Anspielung sagt: *vnd laß du mir myn alte brût* [. . .] *Ich wil jr selber stigen vff die hut* (nach Hs. A). Die Rache fällt also weniger schlimm aus, als es zunächst scheint: sie wird scherzhaft zurückgenommen: freilich tritt an die Stelle des erwarteten brachial-aggressiven Moments ein sexuelles, und mit dem Gelächter darüber mag das Publikum sich ähnlich wie beim Lachen über Neidharts Obszönitäten oder die von Neifens Büttnerballade von allzu idealistischen Normen befreit haben, um sie darin zugleich wieder in ihrem Tabucharakter zu bestätigen.*

In der Fassung B ist das Lied also ein Dienst-Aufsagelied mit einer stark schwankhaften Komponente — man könnte von einer ‚neidhartisierenden‘ Version sprechen. Diese will nun GÜNTER SCHWEIKLE¹⁹ Reinmar zuschreiben — *ein spil des im nieman wol gefolgen mac*. Grund für seine Annahme, das Lied sei von Reinmar, ist lediglich die Einordnung am Schluß der nachgetragenen Reinmar-Reihe in B. Gerade die letzten Strophen einer Reihe sind jedoch häufig von zweifelhafter Autorität — so wird die vor-

17 So ist die Lesart *sumerlarchen* in DEF [mit vergleichbarer Bedeutung ‚Sommerzweige von Lärchen‘] in *sumerlaten* zu bessern; die anderen Hss. haben den — durch die Walther-Vorlage gesicherten — ursprünglichen Text mehr oder weniger stark verändert.

18 Handwörterbuch des deutschen Aberglaubens, Bd. 3, Berlin/Leipzig 1930/31, Sp. 436; Bd. 5, Berlin/Leipzig 1932/33, Sp. 971; E. G. KAGAROV, *Sostav i proischozdenie svadebnoj obrjadnosti*, Leningrad 1929 (Sonderdruck aus: *Sbornik Muzeja antropologii i etnografii*, 1929, Tom. 8). — Vgl. V. ZIRMUNSKIJ, *Vergleichende Epenforschung I*, Berlin 1961, S. 53, Anm. 1.

19 Steckt im *Sumerlaten*-Lied Walthers von der Vogelweide (L. 72,31) ein Gedicht Reinmars des Alten?, *ZfdPh* 87 (1968), Sonderheft, S. 131–153; Reinmar. *Lieder*, Nach der Weingartner Liederhs. (B), hg., übers. und kommentiert von G. S. (RUB 8318), Stuttgart 1986, S. 384–388.

hergehende Strophe b 84 Reinmar durchgängig abgesprochen, sie ist auch sprachlich nicht in Ordnung. Bis b 77 hat der Schreiber eine mit C gemeinsame Quelle benutzt, für 78—81 läuft E parallel, 82 und 83 stehen nur hier. Vermutlich hat der Schreiber dafür eine andere Vorlage benutzt, vielleicht eine nicht nach Autoren geordnete, namenlose Sammlung, einen ähnlichen Typ, wie er zu den Vorlagen der Kleinen Heidelberger Liederhandschrift gerechnet wird²⁰ und wie er in den Handschriften i und p fortlebt. Die Zuordnung zu Reinmar war also wohl ein arbiträrer Akt des Schreibers, vielleicht beeinflußt durch die anderen singen/schweigen-Strophen, die er vorher abgeschrieben hatte (b 17, b 72, 73). Außer der meist athetierten Chanson de la mal mariée C 229—232 gibt es in Reinmars Œuvre nichts Vergleichbares, das Lied scheint in seiner Tendenz zur Konkretisierung eher in das späte 13. Jahrhundert als in das 12. zu gehören — eben daher war es so gut möglich, ein Razo dazu abzufassen.

Der Balladen-Autor hatte auf die konkreten Dimensionen des B-Texts reagiert: die Konstellation alter und junger Bewerber um eine Frau, die brauchwürdige Pointe mit der sexuellen Implikation. Mit der minnesängerischen Werbung und der Dienstaufkündigung hatte er ebenso wenig wie mit der Rolle der Sangeskunst für die gesellschaftliche Geltung der Frau etwas anfangen können — er nahm aus der 2. Strophe, die eben das thematisiert, nur eine Zeile auf: Zeile 4 in Strophe 18 *der ich in wirde geholffen han*, und das wird sich hier nicht auf die Wirkung des Sings, sondern am ehesten auf das durch die Ehe erworbene Ansehen beziehen. In Strophe 30 wird die Thematik des Schweigens und Singens nicht innerhalb des Minnesangsystems verstanden, sondern lebensgeschichtlich: der Moringer ist kein adliger Sänger. Das Schweigen korrespondiert positiv mit *jung(en)* und *her* in Strophe 31 und steht in Opposition zu den Negativa *singen*, *alt* und *knecht*: das Schweigen ist Signum des Lebenserfolgs, das Singen das des Elends. Sang ist hier also nicht Herrenattitude, sondern Spielmannsnot, der Moringer muß um ein Nachtlager singen, jetzt ist er *knecht*, und ihm wird nur eine alte Schüssel zugeteilt. Da er aber eigentlich Herr sein müßte und nur die *alte brüt* Schuld daran hat, daß er es nicht mehr ist, soll der junge Mann ihn rächen.

Als „Rache“ im scherzhaften Sinn soll der bevorstehende Brauch des Brautschlagens dienen — C sagt verdeutlichend: *her werben ir die alten brut* — die sexuelle Komponente, daß nur der junge Mann zu diesem Lebenskraftzauber in der Lage ist, wird resignativ am Beginn von Strophe 31 aufgenommen: ich bin alt, darum will sie einen Jungen — gerade die alten Frauen gelten der misogynen Tradition als unersättlich und nicht, wie SCHWEIKLE will, als leicht zu überfordern. Nicht in allen Fassungen der Ballade ist die brauchwürdige Implikation des Schlagens erkannt — in B, G, H und J soll der Junge mit seiner *lautten* schlagen — eine spielmännisch-schwankhafte Wendung des Rachemotivs, die den eben skizzierten Rahmen des Liedvortrags des Moringer noch eindeutiger ausfüllt; die körperliche Mißhandlung gehört eher in den Kontext der Märendichtung. Ähnlich drastisch wirkt die Zuspitzung des Konflikts nach der Erkennungsszene und die glückliche Auflösung: die Frau will sich ihrer Verfehlung wegen wie Strickers Märendehdin einmauern, der Herr von Neifen sich den Kopf abschlagen lassen — aber er erhält die Tochter, und der Moringer steigt, wie schon gesagt, *der alten brüt*[. . .] *vff die hut*.

Die Ballade übernimmt also nicht das ganze Lied, sondern aktiviert und vereindeutigt nur bestimmte Dimensionen in einem epischen Kontext, der deutlich von der Ehestands-Thematik, die im Spätmittelalter stark präsent ist, bestimmt wird.

20 G. KORNRUMPF, „Heidelberger Liederhandschrift A“, ²VL, Bd. 3, Sp. 577—584.

3. Walthers ‚*sumerlaten*-Lied‘

Blicken wir nun auf Walthers Lied, die fünfstrophige Fassung der Hss. A, C und E.²¹ E nimmt eine Sonderstellung ein, ich beziehe mich daher auf die Fassung C, die die Quelle *AC insgesamt besser repräsentiert als A. Lediglich in der letzten Zeile von Strophe III hat A eine diskutierbare Lesart: *des engelten si, lichte ich mich von ir alsô*, d.h. ‚,dafür werden sie büßen, wenn ich mich von ihr erleichtere‘, von der Last erleichtere, die sie für mich bedeutet — eine Umkehr des klassischen Topos, daß die Dame durch ihre Liebe die Last des Sängers erleichtere, z.B. *hilf mir tragen, ich bin ze vil geladen* (L. 50,26). Die Lesart in C ist demgegenüber konventioneller.

Walther thematisiert gleich eingangs die Situation des Minnesängers, er fragt nach dem Minnesang, nicht nach der Minne — das ist im Prinzip die gleiche Frage, aber auf unterschiedlichem Reflexionsniveau. Die Weigerung des Sängers, das Freudeprogramm der höfischen Gesellschaft quasi abzuziehen, trifft auf die Gegenreaktion des Publikums, der *guote(n) liute*, der Freunde des Sängers, die ihn zur Wiederaufnahme des Sanges veranlassen. Als Gegenleistung sollen sie seinen *kumber klagen*, klagen hier im doppelten Sinn: beklagen und juristisch Klage erheben. Anders als in Fassung B wendet sich der Sänger damit nicht an die anderen Damen, sondern an die gesamte, ihm gewogene Zuhörerschaft (die Freunde als Anlaß für den Sang vgl. Reinmar Lied XVII, Strophe 4) und veranlaßt durch sein Eingehen auf ihre Bitte ihre Solidarität als Gegenleistung — ausgedrückt in der Opposition: *daz sol i c h tuon / sô soln si mînen kumber klagen*. Auf dieser Basis eröffnet er die Ursache seines *kumbers*, die die Basis für die Klage/Anklage bildet: die Dame hat seinen Dienst ohne Gegenleistung angenommen: der Dienst besteht darin, daß er ihr *werdekeit* verschafft hat, denn diese gesellschaftliche Anerkennung ist nur durch seinen Sang überhaupt existent. Das ist eine Umkehr der klassischen Position, daß primär die *werdekeit* der Dame gesetzt ist und der Sänger durch seinen Dienst am Ideal sekundär ebenfalls *werdekeit* erhält, wie Walther es im Lied *Ob ich mich selben rüemen sol* (L. 62,6) gesagt hat, *treit iuch mîn lop ze hove, daz ist mîn werdekeit*. Anders im ‚*sumerlaten*-Lied‘: nicht die Dame ist der Fixpunkt, sondern der Sänger, er allein definiert die Position ‚Dame‘. Die Sangverweigerung führt zur Kritik der Gesellschaft an der *frouwe* — wie in Reinmars Frauenlied XXVII: wenn sie dem Sänger die Werbung nicht gebietet, so verfluchen sie die Leute, daß sie der Gesellschaft ihre Freude raubt: *Ist aber, daz ichs niene gebiute, / sô verliuse ich mîne sælde an ime, / und verfluochent mich die liute, / daz ich al der welte ir vröide nime* (MF 177,28—31). Die Liebesfreude des Sängers ist also Bedingung der Hofesfreude — bei Reinmar kann die Dame die Aporie nicht auflösen, sie formuliert das Paradox: sie will die Werbung, aber nicht die Minne. So etwas akzeptiert Walther nicht und legt es in Strophe 4 dar. Die ersten beiden Zeilen spielen mit dem Wort *guot*: zuerst sieht es aus, als sei mit *guot* in Zeile 1 Teilhabe der Dame an der absoluten bonitas bezeichnet, aber indem *guot* durch V. 2 Teil der Formel *bezzet danne guot* wird, heißt es nun ‚dem Sänger gut sein, ihn lieben‘. Da das aber nicht der Fall ist, kündigt er den Dienst auf: ‚das ist vorbei, was immer sie mir gegenüber tut‘. Er stellt ihr die Alternative: Gegenliebe und Ehre oder, wenn sie ihn durch Liebesverweigerung tötet, ihr gesellschaftlicher Tod. Ohne Änderung der Situation gibt es kei-

21 Vgl. A. GROOS, ‚Last of the Red-Hot Lovers‘? Walther’s *sumerlaten*-Lied and the Institution of Minnesang, in: F. H. BAUML (Hg.), *From Symbol to Mimesis* (GAG 368), Göppingen 1984, S. 91—117.

nen Werbe-Sang, damit ist die höfische Freude und ihre Kristallisation, die Dame, vernichtet. Der Sänger stilisiert sich als zentrale Figur der höfischen Gesellschaft und behauptet, sie zu allererst zu konstituieren. Walther benutzt dafür, wie man weiß, parodistisch eine Formulierung Reinmars, mit der dieser die existentielle Dimension seiner Liebe behauptet: *stirbet si, sô bin ich tôt* (MF 158,28). Walther aber spricht nicht von der als existentiell stilisierten Liebe, sondern von der Sozialgeste Minnesang, er definiert die Konfiguration Dame-Sänger-Gesellschaft und weist dem Sänger die Schlüsselposition zu. Minnesang über Minnesang: dieses Thema ist präsent seit Beginn dieser Kunstübung, seit der Kürenbergerstrophe MF 8,1 *Ich stuont mir nehtint spâte*.

Walther aber setzt sich hier mit einer bestimmten Auffassung auseinander: mit der Morungens von seinem Sängertum, wie er es im Lied XIII (MF 133,13) *Leitliche blicke unde grôzliche riuwe* formuliert. Er motiviert seinen Sang dort existentiell: er ist die ihm von Gott zugeteilte Form der Sinnfindung, die Artikulation des Weltdeutungskonzepts Minne: *wan ich dur sanc bin ze der welle geborn*. Diese Minne ist für ihn unabdingbar, das Lied sein einziger Weg, Lebenssinn in der für ihn lebensnotwendigen Gegenliebe der Dame zu gewinnen. Er stellt sein Dichtertum als letztlich nicht gesellschaftlich, sondern schicksalhaft und transzendent begründet dar, um dem Formalismusvorwurf der *schimpfære* zu begegnen, es sei alles nur willkürliches Spiel.

Walther dagegen motiviert seinen Sang gerade gesellschaftlich: er singt um Anerkennung, bleibt diese aus, so beteiligt er sich nicht mehr an der Konstituierung gesellschaftlicher Freude. Er definiert sein Lied als Sozialgeste im Rahmen eines Pakts mit gegenseitigen Verpflichtungen. Konnte man aber in den Strophen 1—4 statt der Dame den Hof einsetzen, so wird in Strophe 5 doch die Geschlechterliebe selbst zum Thema. Walther hat die Strukturen des „Zeremonialhandelns“ Minnesang offengelegt und die für ihn typische Rolle des selbstbewußten Sängers entwickelt, der kraft seiner artistischen Kompetenz Gesellschaft allererst herstellt. In Strophe 5 gibt er diese überlegene Position, die wir als den Gestus des Berufsdichters begreifen können, auf, einmal für eine Haltung der Betroffenheit, die sowohl Gekränktheit wie den Wunsch, seinerseits zu kränken, einschließt, und dann aber für eine Auffassung der Macht des Eros, die in ihrer Gebrochenheit weit entfernt ist von Morungens emphatischer Akklamation. Wir hatten bei der Interpretation der Fassung B gesehen, daß das Thema vom Altwerden im Minnedienst wörtlich genommen wird — für beide Partner, und in der späten Version mit dem Appellativ *brût*, eine Schmähung der Herrin, der *mala dompna*, ganz im Sinn des provenzalischen Comjat, des Absageliedes, steht²² — wie zum Beispiel in Bernhards von Ventadorn Lied V: *Una fausa deschauzida / trairitz de mal linhatge* [...] (Eine falsche Verräterin von niedriger Herkunft) nennt er sie.²³ In der Fassung *AC ist die Invektive weniger krude, bleibt ambivalenter: statt des groben Schimpfwortes *brût* steht *hût* — parallel zum Haar, an dem sich das Altwerden des Sängers zeigt: alte Haut und altes Haar — wohl eine Ironisierung geschlechtsspezifischer kosmetischer Probleme. Das Traktieren der *hût* mit *sumerlaten* hat jetzt mehrere Dimensionen: einmal bezieht es sich, wie oben für Fassung B gezeigt, auf den Brauch des Schlagens mit der Lebensrute und impliziert so einen Verjüngungsritus ebenso wie einen sexuellen Vorgang. Auf der zweiten, juristischen Ebene ist das Schlagen auch Leibesstrafe (Rache) für die Nichterfüllung der übernommenen Verpflichtungen — das

22 Vgl. dazu CH. LEUBE-FEY, Bild und Funktion der *dompna* in der Lyrik der Trobadors (Studia Romanica 21), Heidelberg 1971, S. 74ff.

23 Bernart von Ventadorn, hg. von C. APPEL, Halle 1915, Nr. 23, V. 25f.

Wort *rechen* greift die Rechtsbedeutung des *klagen* aus Strophe 1 wieder auf. Der Sänger hat, unterstützt von den Freunden, Klage gegen die Dame geführt, ihr Unrecht demonstriert und fordert nun ihre Bestrafung. Der Rutenschlag als Strafe steht auch in dem zitierten Lied Bernhards, hier als Selbstbestrafung der Herrin; sie hat mich verraten und ist selbst verraten, denn sie schneidet die Rute, mit der sie sich selber schlägt — *m'a trüit (et es trüida, / e colh lo ram ab que.s fer* (V. 27f.). Ich sehe darüber hinaus noch eine dritte, eine gestaltsymbolische Ebene. Walther aktualisiert sie deutlich in einem anderen Lied, *Minne diu hât einen site* (L. 57,23). Dort ist ebenfalls von der Altersproblematik die Rede: die Minne zieht den Vierundzwanzigjährigen dem Vierzigjährigen vor, denn graue Haare sind ihr zuwider. Aber: sie ist doch viel älter als der Sänger und kann nur Dumme täuschen: *weizgot wan daz si liste pfliget / und tôren triuget, sist doch elter vil dann ich*. Andererseits ist sie, wie er weiter ausführt, ein Kind — und auf die Gestalt der immer alten und ewig jungen Liebe hin wird die Figur der Dame in der Schlußstrophe transparent: einmal begehrt sie als Alte den jungen Mann, daß er sie mit *sumerlaten* angeht, aber als *vil tumbe*, als *ein kint*, verdient sie dann die erzieherische Züchtigung mit jungen Gerten — im Sinn der Empfehlung Sprüche Salomonis 12,34, daß der sein Kind beizeiten züchtigt, wer es lieb hat (vgl. auch L. 23,26; 24,3; 101,24). Im Minnesang gibt es diese Form von Kinderzucht, jedoch appliziert auf den Sänger, so bei Veldeke MF 63,27: er fürchtet die Handlung, ihr etwas Unangenehmes zu sagen, *als daz kint die ruote*, und auch bei Hausen wird der Sänger gezüchtigt: *diu mich dâ bliuwet vil sêre âne ruoten* (MF 53,14). Walther hat diese symbolische Handlung auf die *frouwe* und damit auf die Herrin Minne selbst übertragen. Ulrich von Singenberg reagiert in seinem Lied 28 gerade auf diese Züchtigungs-Dimension des Walther-Liedes.²⁴ Es geht da um wechselseitige Belehrung, ähnlich wie bei Walther L. 43,9 *Ich hære iu sô vil tugende jehen*, einem Gesprächslied über der *manne muot* und der *wîbe site*. Der Sänger droht der Dame nach dem Vorbild von Walthers ‚*sumerlaten*-Lied‘ mit der Rute, weil sein Singen erfolglos bleibt: *sold och ich iuch lêren, / ich beswunge iuch sô mit mîner ruoten ber, / daz ir hîrtent mîne clage [...]*.²⁵ Die Dame aber weist diese handgreifliche Art der Belehrung ab, denn sie ist kein Kind, sie sagt, *ich bin selcher ruote vrî / des lobe ich got, daz ez sô stê, daz ich noch mîn selber frouwe sî*. Der Sänger muß in der Schlußstrophe die Überlegenheit der Dame anerkennen. Ulrich nimmt also dieses eine Moment der ‚*sumerlaten*-Strophe‘ auf und neutralisiert es: da die Dame autonom ist (was Walther ja gerade bestritten hatte), kann sie die Züchtigung abweisen.

Die spektakuläre Tracht Prügel,²⁶ die der Sänger angeblich der Dame androht, erweist sich also bei genauem Hinhören als ein komplexer Vorgang, der drei Dimensionen hat: der brauchtümlische Lebenskraftzauber mit sexuellen Implikationen, die juristische Strafe für die Vertragsverletzung und die Transzendierung der Gestalt der Dame zur symbolischen Figur der Minne selbst mit der spielerischen Züchtigung der Tö-

24 Vgl. M. SCHIENDORFER, Ulrich von Singenberg, Walther und Wolfram. Zur Parodie in der höfischen Literatur (Studien zur Germanistik, Anglistik und Komparatistik 112) Bonn 1983, S. 278–289.

25 Die Schweizer Minnesänger, hg. von K. BARTSCH, Frauenfeld 1886 (ND: Darmstadt 1964), S. 48f., V. 15–17.

26 Zur Neubewertung des Liedes im Sinn einer Relativierung vgl. GROOS [Anm. 20] und S. RANAWAKE, Gab es eine Reinmar-Fehde? Zu der These von Walthers Wendung gegen die Konventionen der hohen Minne, in: T. MCFARLAND/S. RANAWAKE (Hgg.), Walther von der Vogelweide. Twelve Studies. Oxford German Studies 13 (1982), S. 7–35.

richten. Die drei Verständnisschichten, die in der einen Symbolhandlung zusammengebracht werden, verweisen aufeinander: der Lebenskraft-Zauber mit seinen Ekstase-Möglichkeiten auf das Mysterium der Liebesgöttin, die Leibesstrafe auf die Züchtigung des blinden Minnekinde — so sind die Ebenen untereinander verknüpft. Dieser Abbruch des rationalen Diskurses und die Einsetzung einer komplexen Symbolisierung sind Ausdruck dessen, daß auf der Ebene der Geschlechterliebe die vorher so eindeutig als gesellschaftlicher Vertrag definierte Beziehung nicht rational gestaltet werden kann und die irrationale Macht der Liebe keine einfachen Lösungen erlaubt: die jung-alte Minne behauptet ihre nicht analysierbare Faszination wie die *herzeliebe* am Schluß vom Lied von der *füegerinne*, der *frowe Mæze* (L. 46,32), oder die blindmachende Minne in *Saget mir ieman* (L. 69,1). Die Artikulation der Subjektivität in der Darstellung der letztlich transrationalen Macht der Geschlechterliebe, die im argumentativen Diskurs nicht mehr faßbar ist, ist zwar als solche nichts Neues, wohl aber Walthers unnachahmliche Mischung aus Eitelkeit und Aggressivität, rhetorischer Pointierung und virtuoser Assoziation, Ironie und Resignation.

Die Mehrdimensionalität wird in der Rezeption des Liedes reduziert — schon die Fassung E bedeutet eine teilweise Reinmarisierung, wenn in Strophe 4 die radikale Formulierung *sterbet si mich, sô ist si tôt* abgemildert wird in *stirbe aber ich, sô ist si tôt* und die Dame nicht aktiv handelnd, als *tæterinne* auftritt wie in AC. Die Strophenfolge in E (Strophe 5 an vorletzter, Strophe 3 an letzter Stelle) relativiert die *sumerlaten*-Pointe durch das Werbungsmotiv der Schlußzeile von Strophe 3 und holt das Lied stärker zurück in die Tradition.²⁷ Die Fassung in B konzentriert den Text, wie wir gesehen haben, auf die Schwankenelemente und bedeutet damit eine Annäherung an die Neidhart-Tradition. Das artistische Modell Minnesang, das Walther diskutiert, war zur Entstehungszeit von B nicht mehr präsent, daher war nur ein Teil der Konnotationen der letzten Strophe noch rezipierbar. Das gilt in noch stärkerem Maß für die Moringer-Ballade. Als Razo zur B-Version stellt sie eine nahezu vollständige Konkretisierung der schwankhaften Dimension dar im Rahmen der Ehestands-Problematik, von der sie überformt wird.

In vergleichbarer Weise entwickelt Peter Hacks in seinem Razo zu den vernichteten Liebesbriefen der alternden Charlotte von Stein den Widerspruch zwischen dem Dichter und der Gesellschaft, der sein eigener erlebter Widerspruch ist, fast schwankhaft an der Gestalt Goethes. Gleichzeitig ist das ‚Gespräch im Hause Stein‘ ein Stück über die Liebe, die weder Charlotte noch Goethe begreifen, es ist aber die Liebe, wie wir sie heute, gegen Ende des 20. Jahrhunderts verstehen — oder auch nicht verstehen.

So reagiert auch mein Razo zu Walthers ‚*sumerlaten*-Lied‘ auf die Dimensionen am stärksten, in denen ich den Vorklang moderner Subjektivität zu spüren glaube: in dem imaginativen Umgang mit poetischen Traditionen und realen Assoziationen, durch die Walther nicht nur Bekanntes neu sagen, sondern auch Ungesagtes evozieren kann, und in seiner Fähigkeit, seine Gebundenheit an die soziale Konfiguration nicht nur im artistischen Selbstbewußtsein affirmativ zu übersteigen, sondern auch dieses Übersteigen noch zu relativieren und in einen Schwebezustand zu überführen.

27 In der E-Fassung ist außerdem die Pointe *hût: hâr* nicht verstanden, sondern *die alten hût* als *pars pro toto* für die ganze Person gesetzt.

ANHANG

,Der edle Moringer' (A)

- 91' 1. Wend jr horen nuwe mer
was vor zitten vnd Ee beschach
won dem Edel morÿngere
wie er zü siner frauen sprach
des nachtes do er by jr lagk
Er vmbfing sin schone frowe
Des spills der myne er mit jr pflagk
2. Er sprach aller liebste frauwe
vernem die rede myn fur war
Aller eren jch uch wol getruwe
jr sollent myn warten suben jar
wen mir ist abentur bekant
Nün gent mir vrlöp zarte frauwe
wenn jch wil in sant thomans lant
3. Da sprach dü frow gar zuchtliche
Gar ser betrubet wart jr müt
[Nun sagt mir edler ritter reich
nun wem befelcht ir ewer gut]
Nun sagent mir durch den willen myn
wem getruwend jr uwer frowen
oder wer sol jr nün myn pfleger sin
- 91' 4. Das sol tun frouw Edelle(r) vnd herre
vil mancher Edeller dinst man
die von uch habent güt vnd er
die sollent uch wessent vnder ton
Mitt gantzen truw als jr myn warten
Got vnd dem liebsten herren santt thoman
[ich] wil vollenten dise varte
5. An dem glouben sollent ir nit wenncken
aller liebste frowe zart
zum besten sollent ir myn gedencken
wenn jch bin uff der hinfartt
als jch gott gelobet han
vnd dem lieben heren sant thoman
jch wils nit vnder wegen lon
6. Nun gesegen uch gott myn aller liebste frauw
jn also tugenhofftem müt
aller eren jch uch wol getruwe
gott hatt uch selber in siner hütt
vnd auch die werde mütter sin
Sant thoman der edelle herre myn
Der tut mir siner hilf schin
- 92' 7. Als der Edel moringer
des morgens von dem bette gieng
do begent jm sin kamerer
Syn wat er do von jm empfieng
Ein becke mit wasser trüg man jn dar
das goß er uff sin schnewissen hend
er zwag sin lichten ougen clare

8. Er sprach kamerer trut geselle
du aller liebster diener myn
wiltu wissen was ich wil
Ich emphilhe dir hie die frowen myn
Ich sag dir sicherlich fur ware
vnd hilff mir gott heim zü land
Rihlich ich dich begaben sol
- 92^r 9. Do sprach der kammer tugentliche
Edeler her mich tuchte gutt
jr bliben heim by uwer m riche
die frauwen tragen ein kurczen mütt
jn ganzen truwen ich das sag
Ich pflig uwer schonen frauwen
Zwar nit lenger denn suben tag
10. Nün da dem edelen morynger
die abentur wart bekant
er gieng von jm mit grosser swere
do er den jungen von Nyfen fant
[do er in zu dem ersten ansach
der getrewe morgener
gar züchtig kleichen zu im sprach
11. Hört junger herr von eyffen]
aller liebster diner myn
wiltu wissen was ich wil
ich empfilhe dir hie die frauwe myn
wann ich gloub dirs hie an der statt
als gott johannes sin liebe mütter
do er an das crucez tratt
12. Do sprach der jung herre von Nyffen
aller liebster marynger
als uwer leid lant uch entschliffen
ich wil uch ringen als uwer swere
ich sag uch sicherlich fur war
ich pflig der uweren schonne frowen
vnd bliben jr vß drissig yar
- 93^r 13. Nun do dem edelen morynger
die güttin mer da wart bekant
da vergaß er siner swere
Er gieng in sant thomas lant
Sagt vns die abentur fur war
do wonnet der Edel moringer
folichen suben jare
15. Do nament die suben jar ein end
darnach an dem dritten tag
der jung herre von Nyfen
[thet werben ummb die frauwen] pflig
wann sie gloubes jm an die hand
das wart dem edelen morynger
dor wissen in sannt thomas lant

16. Als der edel morynger
in eim garten lag vnd schliff
dem Ritter tromet also swere
wie jm ein Engel von hymel Rieff
woluff morynger es ist zyt
kumpt du nit morn heim zü land
der jung her von Nyfen nympt din wip
17. VB roufft der Edel morynger
vor leit sin growen bart
Er claget gott sin grosse swere
93^v we daz jch ye geboren wart
muß jch also wer scheyden sin
von land vnd auch von den luten
aller erst ruwet mich die frauwe myn
18. Er sprach Sant thoman Edel herre myn
als myn leyd sie dir geclagt
das mich myn frauw wil bringen von eren
der jch in wirde geholffen han
Ach jch ellender man
Jch byn So ver in fremden landen
got der mochts wol vnderstan
19. Als der edel morynger
vff So sere gein gott riefft
Er claget gott sin swere
In sinem liden er wider enschlieff
do er suß enschloffen was
do gedromet dem edel morymger
wie er vor siner müllen saß
20. Jch dang dir maria vnd dinem kint
das jr mir hant geholffen her
das jch myn mulle also schone find
94^v So gar noch myns herczen ger
Ach gott wie sol ich fohen an
er gieng in sin eygen mullen
wenn jn nyeman kenen kan
21. Wann er sprach muller trut geselle
weist uff der burge jcht nuwe mer
Ob ich die tugend an dir funde
das sag mir armen bettler
wenn nuwe mer weiß jch wol vil
wie das myn herre moringers frauw
den jungen hern von Nyffen nemen wil
22. Man spricht myn her der moringer
der sie in fremden landen tod
von dem So hett jch gütt vnd ere
Gott helff siner sellen vsß aller not
vnd auch die liebste mutter sin
Sant thoman der vil edel here
der tüe jm siner helff schin

23. Da gieng der edel moringer
An sin eygen burge tor
Er clopffet an mit grosser swere
der portner sprach wer ist hie vor
Nun gang hin vnd sag *der* frouwen [din]
94^t Es stett hie niden vor der porten
Ein ellender bilgerin
24. Nun ylla portiner vnd sum dich nit lan
wann jn die burg stett mir myn sin
nun bin jch also fer gegangen
das jch nün so müde byn
wann jch beger das almüssen so serre
durch gott vnd durch sannt thomas wilen
vnd durch des edeln *moringers* ere
- 24a. Der portner was tugenlichen
er gieng fur die frauwe sin
er sprach frauw gar zutlichen:
es stett ein armer bilgerin
der begert das almüssen also sere
durch gott vnd durch sant thomas willen
vnd durch des edelen *moringers* ere
25. Dy frauw sprach gar zuchtlichen
Stat ein bilger dar uor
So nym die schlüssel czü der porten
vnd schließ in vff das burge tor
95^t Gert er das almüssen als fur war
durch gott vnd myns maryngers wllen
wil jch jm es geben ein ganczes jar
26. Nun do der edel moringer
jn sin eygen burg gieng
dem Ritter was leyd vnd swer
da in da nieman nit enpfig
Er satzt sich nider vff den banck
dem vil edel morynger
ein kurz wil wart jm zü langk
28. Da hin wart vmb die oben stund
dz die brüt solt zü bette gon
Er wont er hett sin ere gefunden
da sprach er zü einem hoffman
Min her der morynger hette den siten hie
Es schlieff kein gast vff siner burg
er sung jm dan ein hoff lied
29. Da sprach der jung her von Nyfen
der der brutgam solt sin
hort vff jr fidler vnd jr pfiffer
hor gast sing vns ein liedelin
gefelt es dan den lutten wol
95^t jch sprich es sicherlichen
Rihlich jch dich gaben sol

30. Lang schuwigen hat jch mir erdacht
 So muß ich aber singen [ee]
 darzu hands schone frowen bracht
 die hetten mir zü gebietten me
 Jch byt uch hie wil jungher man
 Jr rechen mich an der alten brut
 vnd *schlacht mit summerlaten an*
31. Schuet sie mich das jch bin alte
 darumb so junger sie nit vil
 vnd mir myn bart ist *graw* gestalt
 vnd sie ein jungen haben wil
 vor was jch her nun bin jch knecht
 das ist mir ein alt schßel
 vff der hochzyt worden gerecht
32. Nun da die frauw die rede erhorte
 von dem armen bilgerjn
 Ein becher nam sie getratt
 dar in schanckt man claren win
 den nam der winschenck in die hant
 wen er gieng also zuchtlichen
 da er den armen bilgerin fant
- 96° 34. Wenn er sprach winschemk trüt geselle
 aller liebster diener myn
 wiltu wissen was jch wille
 denn becher bring der frauen din
 Jch sag dir sicherlich fur war
 vnd wurt myn din vmer weger
 Rihlich jch dich begaben sol
35. Der winschenck was tugenlichen
 er gieng fur die frauwe sin
 da hett der edel morynger
 von rottem golt ein fyngerlin
 das warff er in den becher trat
 da mit er sin aller liebste frauw
 Zum ersten dem erste vermahelt hat
36. Da die frauw die red herhorte
 von dem armen bilger hie
 vff wüst sie also gedrate
 Sie viel fur in vff die knuwe
 jch wolt vnrecht han geton
 vnd han zerbrochen myn druwe
 des sollent jr mich vermuren lon
39. Da dem junghen heren von Nyfen
 die fremde mere wart bekant
 al sin freud wart jm entschiffen
 Eer gieng do er den morynger fant
 jch wolt auch vnrecht han geton
 Genadent myr edel moringer
 des sollent jr mich nit leben lon
- 96°

40. Da sprach der edel morynger
 junger her vn Nyfen das sol mit sin
 jch wil dir ringern all din swere
 hab dir die liebste dochter myn
 vand laß du mir myn alte brüt
 Mit der kan jch mich wol verrichten
 Jch wil jr selber stigen vff die hut

Die Handschrift Berlin, SBPK, Ms. germ. 401107 (A) wird buchstabengetreu wiedergegeben, nur die Zusammenschreibung ist (in wenigen Fällen) sinngemäß geregelt und Abkürzungen (Nasalstrich, er-Kürzel) sind aufgelöst. Ergänzungen stehen in eckigen, als überflüssig angesehene Wörter oder Buchstaben in runden Klammern. Die Hss.-Siglen nach Meier, auch die Strophen-zählung ist beibehalten (vgl. Strr. 14, 22a, 27, 33, 37, 38). Für die Strr. 32—5 ließ sich kein auch annähernd gemeinsamer Text von A und B herstellen, da die Fassung A in sich sinnvoll ist, wurde sie nicht geändert.

Strophe 3

3,4: fehlt in A, ergänzt aus E (Homoioteleuton).

3,7: vgl. wer sol nun mein treuer pfleger sein B G H.

Strophe 4

4,1: vgl. Das thu ich edle frawe herre E.

Strophe 8

8,7: So, ohne Reimwort A C G H J, sol] zwar B E.

Strophe 10—11

10,5—11,1: fehlt in A, ergänzt aus E (Homoioteleuton).

Strophe 14

E und F schieben eine Str. ein:

wol in den iaren sunder haß
 dienet der herr der frawen wol
 man tantzt, man sprang, man schlieff, man aß
 als man solch frawen pflegen sol
 in gantzen eren das geschach
 die zeit die was yn beiden lanck
 vnd nach irem herren nach

Strophe 15

3/4: in A fehlt eine Zeile, Zeile 3 nimmt das Reimwort von Zeile 4; hier ergänzt aus E.

Strophe 23

Vorher in B C G H J:

Do sprach der Edel Moringer
 Do er was also ain truwrig man
 Ach gott nun hilfstu mir ach her
 Nun rauth mir wie greiff ich eß an
 Daß ich in mein burg hynein kem
 Vnd von diesem hoffgesindt
 An meinem leib kein schaden nem (C)
 23,5: der] diner A: Herstellung des Reims nach B E G H J.

*Strophe 26**Vorher in B C G H J:*

Do der selbige thorwardt
 hyn scheid von der edlen frawen sein
 Der edl Moringer wardt
 Gelassen in die burg hinein
 Ich danck dur herre ihesu crist
 Deiner milte vnd deiner gütte
 Das mir mein burg geöffnet ist (B)

*Strophe 27**nur in E:*

Sy assen vnd truncken also ser
 der morgener thet da auch also
 Man pfeiff vnd tantzt in grosser er
 der morgner was nicht gar fro
 Er het da manchen wilden syn
 ach herre got du getrewes plut
 Wie kem ich zu der frawen mein

Strophe 30

30,1: ee fehlt in A, steht in B E G H. 30,7: schaffen jr mit froder dran A; schlacht mir sumerlarchen an D E F; Vnd schlach mit deiner lautten an (an fehlt J) B G H J; so schlgent myt grossen ruten dran C.

Strophe 31

31,3: graw B E G HJ gar A.

Strophe 32

32,6/7: da hett der edel morgner / von gold ein fingerlein E (vgl. 35, 3/4 A).

*Strophe 33**fehlt in A C*

Das zoch er pald von seiner hant
 es was von rotem golde clar
 als sein traurn begund sych wenden
 was jch eüch syng vnd das ist war
 Das warff er in den pecher drat,
 damit sein hertzeliebste fraw
 zum allererst vermahelt hat (E, vgl. 35,5—7 A).

*Strophe 35**lautet in E:*

Der weinschenck sprach gar tugentleich
 gern du liebster pilgerrein
 zwhant trag ichs der frawen mein
 den pecher gab er ir in die hant
 set nembt hin zarte frawe mein
 last euch verschmahen nicht
 das schenkt eüch der pilgerrein

*Strophe 37—38**nach E (ähnlich in B F G H J):*

Seit got wilkommen mein lieber herr
 jr seit doch alles leides vol
 wo seit ir gewest so verr
 ir sollet eüch gehalten wol
 ich gib mich in die gnade dein
 lat ewer schweres trauren far
 wan ich jab noch die ere mein

Die hab ich doch gehalten vest
ach lieber herr gar sycherleich
das duncket mich das allerpest
ich danck sein Cristo von himmelreich
doch wolt ich vnrecht haben gethan
mein weiplich gelüb das wolt ich prech
das solt ir mich vermauren lan

Strophe 41

nach E (fehlt auch B C G H J):

Der red ward der von eyffe fro
nam er die tochter seyn zuhant
Der morgner thet auch also
da er sein frawen in eren fant
mutter und tochter waren zart
vnd die herren hoch geboren:
das ist des morgners wallefart