

DETLEF GOLLER

Inszenierungen des Alters im Minnesang bis Neidhart

Noch vor dem bzw. gerade am Anfang der sogenannten Hochphase(n) des deutschen Minnesangs steht zum Thema meines Beitrags das Lied Heinrichs von Veldeke (MF 62,11):¹

*Man seit al vür wâr
nu manic jâr,
diu wîp hazzen grâwez hâr.
daz ist mir swâr
und ist ir misseprîs,
diu lieber habent ir amîs
tump danne wîs.*

*Diu mê noch diu mîn
daz ich grâ bin,
ich hazze an wîben kranken sin,
daz niuwez zin
Nement vür altez golt.
si jehent, si sîn den jungen holt
durch ungedolt.*

¹ Alle Texte aus des Minnesangs Frühling zitiert nach: Des Minnesangs Frühling. Unter Benutzung der Ausgaben von Karl Lachmann und Moriz Haupt, Friedrich Vogt und Karl von Kraus bearbeitet von Hugo Moser und Helmut Tervooren. Bd. I: Texte. 38., erneut revidierte Auflage. Stuttgart 1988.

In diesem Lied inszeniert sich ein männliches lyrisches Ich² explizit als alt, hier markiert durch seine grauen Haare. Der Beginn des Liedes belegt, dass die Einschätzung einer mangelnden erotischen Attraktivität im Alter als allgemein bekannt und göltig ausgegeben werden konnte: *Man seit al vür wâr*.³ Dem sich als alt inszenierenden männlichen Ich verursacht die radikale Abweisung, das *hazzen* der Frauen Leid. Wie vor allem Ute von Bloh⁴ in ihrer grundlegenden Arbeit zur Altersthematik im Minnesang überzeugend nachgewiesen hat, nimmt in Veldekes Lied das alte männliche Ich als Konsequenz eine intellektuell überlegene und damit wohl auch typisch männliche Position gegenüber den als ungeduldig und eventuell sogar als triebgesteuert abgewerteten Frauen ein, das *ist ir misseprîs*.⁵ Was dem männlichen Ich in Veldekes Lied noch bleibt, ist anstelle eines Singens über ein mögliches Minneglück mit grauem Haar ein beleidigtes Wie-Ihr-Mir So-Ich-Euch; die Frauen hassen graues Haar, und ich, der graues Haar hat, hasse deswegen die Frauen.

² Ich werde im Folgenden bewusst stets vom männlichen Ich in den einzelnen Liedern sprechen, da in diesem Beitrag der Untersuchungsfokus nicht auf mögliche Aufspaltungen in verschiedene Rollen-Ichs und ihre Beziehung zum tatsächlichen Autor und dessen Alter sowie daran anschließende Überlegungen zur Performanz der Lieder gelegt wird. Vgl. dazu u. a. Christoph Cormeau, *Minne und Alter. Beobachtungen zur pragmatischen Einbettung des Altersmotivs bei Walther von der Vogelweide*. In: Ernstpeter Ruhe und Rudolf Behrens (Hg.), *Mittelalterbilder aus neuer Perspektive. Diskussionsanstöße zu amour courtois, Subjektivität in der Dichtung und Strategien des Erzählens* (Beiträge zur romanischen Literatur des Mittelalters 14). München 1985, 147–165, sowie die Arbeiten Jan-Dirk Müllers zum Minnesang, gesammelt in: Jan-Dirk Müller, *Minnesang und Literaturtheorie*, hg. von Ute von Bloh und Armin Schulz. Tübingen 2001. Zur Diskussion, ob und inwieweit eine tatsächliche Inszenierung des Vortragenden als alt für die Aussageabsicht der Lieder notwendig ist, sei darauf verwiesen, dass wie bei den Mädchenliedern auch hier das Überspringen von Rollengrenzen performativ ermöglicht bzw. provoziert und so eine Offenlegung des Spielcharakters zwischen Text-Ich und Performanz-Ich poetisch nutzbar gemacht werden kann. Vgl. dazu Meinolf Schumacher, *Die Welt im Dialog mit dem ‚alternden Sänger‘? Walthers Absagelied ‚frô Welt, ir sult dem wirtu sagen‘ (L. 100,24)*. In: *Wirkendes Wort* 2 (2000) 169–188. Zur grundsätzlichen Kritik an den Rollenüberlegungen der Minnesangforschung vgl. Harald Haferland, *Hohe Minne. Zur Beschreibung der Minnekonzone* (Beihefte zur Zeitschrift für Deutsche Philologie 10). Berlin 2000, 127–129 u. ö.

³ Deshalb wird wohl auch die Plausibilität der in den hier noch vorgestellten Liedern thematisierten weiblichen Hinwendung zu jüngeren Männern nie angezweifelt.

⁴ Ute von Bloh, *Zum Altersthema in Minneliedern des 12. und 13. Jahrhunderts: Der ‚Einbruch‘ der Realität*. In: Thomas Bein (Hg.), *Walther von der Vogelweide. Beiträge zu Produktion, Edition und Rezeption* (Walther-Studien 1). Frankfurt am Main u. a. 2002, 117–144, hier 135–137.

⁵ Darauf werde ich später noch zurückkommen.

Für die Altersthematik im Minnesang erscheint mir an diesem Lied zunächst Folgendes bemerkenswert: Es macht die Folgen deutlich, die ein Einbruch des Alters und die damit verbundene Ausgrenzung aus der Liebeswelt für den fiktionalen Entwurf und die reale Aufführungspraxis des Minnesangs nach sich zieht. Minnesang ist zwar zum einen auch immer Leidsang, was in Veldekes Lied deutlich thematisiert wird: *daz ist mir swâr*. Diesem öfters sogar als existenzbedrohlich dargestellten männlichen Leid wird aber zum anderen deutlich der Lohn der Frau als Freude verheißender Hoffnungs-schimmer und Movens für die Fortsetzung des männlichen Dienstes entgegengesetzt. „Insofern verbindet sich Singen aus freudiger Hoffnung leicht mit dem Singen als Werbung. Für den Fall des Erfolgs oder auch nur des in Aussicht gestellten Erfolgs wird weiteres, neues Singen angekündigt“.⁶ Ein sich von vornherein als alt ausgebender männlicher Liebender scheint jedoch, trifft die allgemeine altersfeindliche Einstellung der Frauen zu, von vornherein jeder Hoffnung auf „ein liebes Ende“ beraubt. Sein öffentlicher und für Freude und Nutzen der Hofgesellschaft eingesetzter Werbesang wäre, besitzt die Aussage in Veldekes Lied tatsächlich Allgemeingültigkeit, sinnlos und deshalb einzustellen.

So erscheint es dann auch kaum verwunderlich, dass im Minnesang nach Veldeke kein Lied auftaucht, in dem sich ein männliches Ich tatsächlich explizit als alt inszeniert. Darüber hinaus finden sich in den Liedern – was zunächst ebenfalls nicht überraschen kann – wenig Zeichen der vergehenden Zeit, des Alterns, des Alters oder gar des Todes. Diese sollen nun im ersten Teil dieses Beitrags als Variationen des für die Hochphase des Minnesangs systemprägenden Liedtyps der Minnekanzone⁷ interpretiert werden, die ich als Klage-, aber immer auch als Werbemonolog eines dienenden männlichen Ichs gegenüber einem zwar meist kaum konkret fassbaren, aber dennoch stets präsenten weiblichen Du lese.⁸

In den Minnekanzonen stehen Alterszeichen wie das graue Haar im Lied Heinrichs von Veldeke meist als Metonymie für das dem männlichen Ich durch die Abweisung der Frau zugefügte, aber auch in Kauf genommene Minneleid. Wie das folgende Beispiel Reinmars belegt, unterstreichen die

⁶ Haferland, Hohe Minne (wie Anm. 2) 132 sowie das gesamte Kapitel „Singen als Werbung“, 126–150.

⁷ Vgl. Helmut Tervooren, Gattungen und Gattungsentwicklung in mittelhochdeutscher Lyrik. In: ders. (Hg.), Gedichte und Interpretationen. Mittelalter (Reclams Universal Bibliothek 8864). Stuttgart 1993, 11–39, hier 26–30.

⁸ Vgl. Haferland, Hohe Minne (wie Anm. 2) 134: „Nicht nur Ausdruck von Freude, sondern auch von Klage kann [...] in den Dienst der Werbung [...] treten“.

Alterszeichen aber gleichzeitig auch „die Zeitlosigkeit des Liebens. Diese Variante des gattungstypisch konventionalisierten Sprechens über Minne schlechthin schreibt mithin die den meisten Liedern gemeinsame Zielrichtung fort, das Verhalten des sich als Liebenden inszenierenden Ichs als vorbildlich auszuweisen.“⁹

*Ich hân ir vil manic jâr
gelebet und sî mir seldom einen tac.
dâ von gewinne ich noch daz hâr,
daz man in wîzer varwe sehen mac.
(MF 172,11–14)*

Die Beständigkeit des männlichen Dienstes trotz allen thematisierten Liebesleides wird nicht nur in diesem Lied als gewichtiges Argument für die Gewährung von Minnelohn angeführt. Das Spektrum der *manic jâr* geht in den verschiedenen Liedern von der Kindheit¹⁰ bis zum Tod, und wie noch zu zeigen sein wird, sogar darüber hinaus.

Um dem scheinbar unvernünftigen Verhalten des männlichen Ichs in der Minnekanzone – beständiger männlicher Liebesdienst trotz ebenso beständiger weiblicher Abweisung – Rationalität einzuschreiben, muss, wie oben bereits angesprochen, zumindest eine Aussicht auf Erfüllung bestehen. Diese steht in Reinmars Lied dann auch als abschließende Perspektive für das Leben des männlichen Ichs: *wan ich des trôstes lebe, wie ich ir gediene und si mir swaere ein ende gebe* (MF 172,21f.).¹¹ Ein konkret altersrelevantes Beispiel für die Glückserwartung im Falle eines Lohnes aus dem Lied Heinrichs von Rugge soll hier noch angefügt werden: *Solt ich leben tûsent jâr, sô daz ich in genâden sî, gewinne ich niemer grâwes hâr* (MF 104,6–8).

Mit einer derart dann auch legitimierten beständigen Ausschließlichkeit des Liebesdienstes bleibt kein Raum für einen eventuellen altersbedingten männlichen Erkenntniszuwachs. Das männliche Ich altert zwar in einem Lied Reinmars, ist jedoch nicht weiser als zuvor, weil es der abweisenden Dame immer weiter dient. *Ich alte ie von tage ze tage und bin doch hiure nihtes wîser danne vert* (MF 157,1f.). Es kann jedoch auch nicht weiser sein als am Beginn seines Werbens. Denn seine Hoffnung auf ein *sælden rîchez*

⁹ Bloh, Altersthema (wie Anm. 4) 130f.

¹⁰ Zum Beispiel in einem Lied Heinrichs von Morungen, in dem gleichzeitig die Ausschließlichkeit des Dienstes angezeigt wird: *Si ist mir liep gewest dâ her von kinde, wan ich wart dur sî und durch anders niht geborn* (MF 134,29f.).

¹¹ Vgl. Heinrich von Rugge: *Gedinge hât daz herze mîn gemachet wunneclichen vrô, daz muoz ûf ir genâde sîn mit staete zallen zîten sô* (MF 104,33–36).

ende (MF 124,12), d. h. auf einen Kategorien irdischer Freude zum Teil übersteigenden weiblichen Lohn, macht den Dienst für und zumeist dann auch nur für ihn¹² vom Anfang bis eben zu diesem „lieben Ende“ zwingend notwendig.

In den bisher angeführten Beispielen wird entsprechend des Rollencharakters des Minnesangs auch durch die Unbestimmtheit der Alterszeichen¹³ die Fiktionalität des literarischen Entwurfs deutlich. Deshalb fehlen in diesen Texten auch Aussagen über eventuelle Auswirkungen des tatsächlichen männlichen Alters für die Erfolgsaussichten seiner Minnewerbung. Zum einen soll die zumindest teilweise als leidvoll konnotierte Zukunftsvorstellung des Alters durch einen rechtzeitigen weiblichen Gnadenerweis ja gerade vermieden werden, was dann zum anderen für den eintretenden Fall einer Gewährung von Minnelohn auch über die Grenzen der realen Zeit hinaus tatsächlich geschehen würde. Das weibliche Altern taucht in diesem Modell nicht auf, wie insgesamt die weibliche Position auf Grund ihrer Idealität unantastbar und außerhalb der männlichen Verfügungsgewalt zu stehen scheint. Genau das Gegenteil scheint der Fall: *Ir gewaltes wurde ich grâ* (MF 172,15).

Bei ausschließlich von Männern verfassten Liedern sollten Versuche nicht verwundern, die Unterordnung des dienenden männlichen Ichs gegenüber der idealen Frau zu lockern bzw. gänzlich aufzubrechen. Spannend erscheint die Frage, ob dafür der konventionelle Rahmen der Minnekazone als Werbelied gewahrt bleibt oder aufgebrochen werden muss. Als mögliches und dann auch genutztes Einfallstor für solche Versuche erweist sich das Vergehen von Zeit und dessen Folgen vor allem für die Frau. Wegbereitend für den weiteren Minnesang erscheinen dabei zwei Lieder Heinrichs von Morungen. Im viel zitierten Lied der süßen sanften Mörderin (MF 147,4) erweist sich das männliche Ich bzw. seine Seele im Jenseits als Musterbeispiel der männlichen *stæte*, das verspricht – gezwungen (*ernoetet*) von der Minnewürdigkeit der *vrouwe* –, der Frau über den Tod hinaus bis in alle Ewigkeit zu dienen. Mit dieser Radikalität der dienenden Unterordnung gewinnt das männliche Ich eine beinahe als aggressiv zu bezeichnende Stellung gegenüber der *vrouwe*. Ihr bleibt eigentlich nichts anderes übrig, als das ewig dienende Ich zu erhören, da sie sowieso niemals von seinem Dienst be-

¹² „Sein Text fingiert ein Sprechen, daß nur ihn betrifft und für dessen Glaubwürdigkeit er persönlich eintritt“, Jan-Dirk Müller, *Ritual, Sprecherfiktion und Erzählung. Literarisierungstendenzen im späteren Minnesang*. In: Michael Schilling und Peter Strohschneider (Hg.), *Wechselspiele. Kommunikationsformen und Gattungsinterferenzen mittelhochdeutscher Lyrik* (Germanisch-Romanische Monatsschrift Beiheft 13). Heidelberg 1996, 43–74; zitiert nach Müller, *Minnesang* (wie Anm. 2) 180.

¹³ Vgl. Bloh, *Altersthema* (wie Anm. 4) 122.

freit wird. Obwohl es im Text natürlich nicht explizit ausgesprochen wird, so scheint doch die – zugegebenermaßen sehr provokante – Deutung möglich, dass die *Vil sūeziu senftiu toeterinne* vom männlichen Stalker, der sie *beschouwet*, mattgesetzt wird.¹⁴ Einen ähnlichen Gedankengang mit ausdrücklich thematisierter Umkehr der Geschlechterhierarchie in Form der Generationenrache entwirft die Strophe MF 125,10. Dort vererbt nach seinem Tod der Vater die Liebesnot an den Sohn. Dieser rächt das seinem Vater von der Frau zugefügte Herzensleid, indem er mit seiner Schönheit ihr Herz bricht. In beiden Liedern Morungens wird die Perspektive der vergehenden Zeit genutzt, um die Frau und ihr Handeln für das männliche Ich verfügbar zu machen. Erscheint im Lied über die süße Mörderin die Altersthematik aus der Ewigkeitsperspektive noch völlig ausgeblendet, so ist in MF 125,10 der Sohn mit seiner jugendlichen Schönheit gegenüber der, zumindest aus seiner Perspektive, älteren – und für ihn dann auch im Vergleich zur Sichtweise seines Vaters nicht mehr so tugendreichen, schönen und damit zu preisenden – Frau in der handlungsmächtigeren Position.

Der Gedanke einer beeinträchtigten weiblichen Idealität durch das Vergehen der Zeit findet sich ebenfalls in einem Lied Reinmars. Dort weist in einer Strophe (MF 167,13) das männliche Ich die Frage der *liute* nach dem Alter seiner *frouwe*, der er gemäß seiner *staete*¹⁵ doch nun schon sehr lange diene, rigide zurück. Zunächst ist die Frage als geschickter, aber auch typischer Versuch der minnefeindlichen Anderen zu deuten, die das männliche Ich von seinem Dienst abbringen wollen. Vor dem Hintergrund der Altersthematik kann die Wertung der Frage als mehrfach nicht den normativen Konventionen der Minnekanzone entsprechend und damit als *zuhtelôs* gedeutet werden. Erstens deshalb, weil eine Argumentation mit Kategorien der Realität nicht den Spielregeln des fiktionalen höfischen Minnesangs entspricht,¹⁶ man vergleiche hierfür nur das oben angeführte Beispiel für den tausendjährigen männlichen Dienst. Zweitens erscheint durch die Altersfrage wie in Morungens Lied der Generationenrache eine Beeinträchtigung der

¹⁴ So ist dieses Lied durchaus als Replik auf das ebenfalls vielzitierte Lied Albrechts von Johansdorf (MF 93,12) zu lesen. Dem männlichen Ich bei Albrecht von Johansdorf, das beinahe resignierend fragt, wozu denn ein tausendjähriger Dienst ohne Lohn gut sei, setzt Morungen den ewigwährenden Dienst mit implizierter Lohnerfüllung entgegen.

¹⁵ Vgl. Ricarda Bauschke, Die ‚Reinmar-Lieder‘ Walthers von der Vogelweide. Literarische Kommunikation als Form der Selbstinszenierung (Germanisch-romanische Monatsschrift Beiheft 15). Heidelberg 1999, 212.

¹⁶ Vgl. z. B. Walter Blank, Junge Minne zu ‚Alten Frauen‘? Ein Problem des späten Minnesangs (Zu KLD 38, W). In: Literaturwissenschaftliches Jahrbuch N. F. 29 (1988) 23–34, 25.

weiblichen Idealität – auch wenn sie selbst im „fiktiven Raum“ belassen wird¹⁷ – zumindest imaginierbar. Jan-Dirk Müller interpretiert deshalb die Frage als Bruch der höfischen Verhaltensregel, „denn so etwas fragt man nicht bei einer Dame“.¹⁸ Damit wäre dann auch drittens die Rationalität der männlichen Werbung gefährdet. Eine Frau, deren Idealität irgendwie – und sei es wie hier durch das Alter – auch nur potenziell gefährdet ist, ist keine *vrouwe* mehr, für die es lohnt, ein Leben lang freudig Leid in Kauf zu nehmen, da mit diesem Defizit kein glückselig machender Lohn und damit wohl auch kein öffentlicher Sang mehr darüber möglich ist. „Der Makel, der das *bilde* [von der Frau; D.G.] zerstört, färbt auf den ab, der es gefeiert hat.“¹⁹ Als Weiterentwicklung der Implikationen von beiden Liedern Heinrichs von Morungen für die Position der Frau lässt sich die geschickte Wendung im Lied Reinmars interpretieren, dass nun ein Handeln von ihr explizit verlangt werden kann, um der Beeinträchtigung ihrer Idealität durch das Altern zuvorzukommen: *nu lâ daz aller beste wîp mich ir zuhtelôser frâge geniezen* (MF 167,20f.). Folgt man wie Walter Blank der Strophenfolge nach Handschrift C, dann wird als Ausweg für die Frau in der unmittelbar anschließenden und das Lied abschließenden Strophe ein Nebeneinanderliegen für eine Weile vorgeschlagen. Das männliche Ich gibt in dieser Strophe zwar vor, dass es ihm nur darum geht, *wie sî mich haben wollte* (MF 167,5).²⁰ Doch, und über die Interpretation Blanks hinausgehend, muss in Wirklichkeit die Frau, will sie nicht ihren Status der Unangreifbarkeit einbüßen, sich so verhalten, wie es das männliche Ich von ihr wünscht, *als ez doch wesen solte* (MF 167,7).²¹

Als konkrete Ausformulierung der bei Reinmar noch als *zuhtelôs* attribuierten Frage²² und damit als Weiterentwicklung der – im Wortsinn – männli-

¹⁷ Bauschke, Die ‚Reinmar-Lieder‘ (wie Anm. 15) 212.

¹⁸ Jan-Dirk Müller, *Ir sult sprechen willekommen*. Sänger, Sprecherrolle und die Anfänge volkssprachiger Lyrik. In: Internationales Archiv für Sozialgeschichte der deutschen Literatur 19 (1994) 29–47, zitiert nach Müller, Minnesang (wie Anm. 2) 115.

¹⁹ Jan-Dirk Müller, Walther von der Vogelweide: *Ir reinen wîp, ir werden man*. In: Zeitschrift für deutsches Altertum 124 (1995) 1–25, zitiert nach Müller, Minnesang (wie Anm. 2) 166. Seine Interpretation gilt für Walthers Lied 61,22.

²⁰ Blank, Junge Minne (wie Anm. 16) 25.

²¹ Diesen Schachzug des männlichen Ichs, der Frau das von ihm gewünschte Verhalten so vorzugeben, als ob es in ihrer eigenen Verfügungsgewalt stünde, demaskiert Walthers Lied vom Gegenmatt (111,23).

²² Ähnlich Blank, Junge Minne (wie Anm. 16) 25.

chen Verfügungsgewalt über die Frau lässt sich die vielzitierte und -interpretierte *sumerlatten*-Strophe lesen.²³

*Solde ich in ir dienste werden alt,
die wîle junget si niht vil.
Sô ist mîn hâr vil lihte alsô gestalt,
daz si einen jungen danne wil.
Sô helfe iu got, herre junger man,
sô rechet mich und gânt ir alten hût mit sumerlatten an! (37,17)*

Wie bereits mehrfach erwähnt, formuliert diese Strophe das Rachemotiv aus dem Lied Heinrichs von Morungen konkret für die Altersthematik aus.²⁴ Die Vater-Sohn-Beziehung wird transportiert in den väterlichen und damit wohl weisen Ratschlag des im erfolglosen Minnedienst alt und grau gewordenen Ich an einen nicht näher bestimmten jungen Herrn. Das so alt gewordene männliche Ich stirbt jedoch nicht²⁵ und kann damit die von ihm initiierte gewalttätige Rache des jungen Herrn an der nun tatsächlich alt gewordenen Haut bzw. Braut selbst miterleben. Werden in dieser Strophe die Auswirkungen des Alters für Mann und Frau weitaus drastischer und plakativer dargestellt als in den Liedern zuvor, so bleiben sie dennoch als Entwurf einer möglichen Zukunft innerhalb der Argumentationsstruktur der Minnekanzone. In den Fassungen der Handschriften A, C bzw. E ist die Zurückweisung und Züchtigung der Frau im Alter durch einen jungen Mann nur eine von mehreren düsteren Zukunftsperspektiven als Folge ihrer andauernden Zurückweisung. Die E-Fassung zeigt dies am deutlichsten: Am Ende der Stro-

²³ Somit ließe sich zumindest diese Strophe aus der Perspektive der Inszenierung von Alter beiden Dichtern zuschreiben. Weitere Anknüpfungspunkte Walthers an die vorgängige Minnesangtradition und die meisten der hier angeführten Beispiele mitsamt der wichtigsten Forschungsliteratur bei Christa Agnes Tuczay, *stürbe ich, so ist si tot*. Walthers Sumerlattenlied oder Nachruhm mit Vorbehalt. In: Helmut Birkhan (Hg.), *Der achthundertjährige Pelzrock. Walther von der Vogelweide – Wolfger von Erla – Zeiselmauer*. Vorträge gehalten am Walther Symposium der Österreichischen Akademie der Wissenschaften vom 24.–27. September 2003 in Zeiselmauer (Niederösterreich). Wien 2005, 531–543. Ich zitiere nach der Ausgabe: Walther von der Vogelweide. *Leich, Lieder Sängsprüche*, hg. von Christoph Cormeau. 14., völlig neubearbeitete Auflage der Ausgabe Karl Lachmanns mit Beiträgen von Thomas Bein und Horst Brunner. Berlin-New York 1996. Im Folgenden interpretiere ich das Lied in der fünfstrophigen Fassung, die eindeutig Walther zuzuschreiben ist.

²⁴ Vgl. z. B. Tuczay, *Walthers Sumerlattenlied* (wie Anm. 23) 541.

²⁵ Damit wird auch die in Morungens Lied scheinbar erfolgte Abwendung des männlichen Ichs von seiner *vrouwe* – das Kind dürfte ja kaum von dieser stammen – als möglicher Bruch der *stæte* getilgt.

phe 2 steht das Vergehen ihres Lobs für den Fall der Einstellung des Sanges: *jôn weiz si niht, swenne ich mîn singen lâze, daz ir lop zergât?* (73,4). In der nächsten Strophe folgt am Schluss die *sumerlatten*-Rache und am Ende von Strophe 4 steht ihr Tod: *sterbet si mich, sô ist si tôt* (73,16). Als Ausweg bleibt ihr erneut nur, das klagende männliche Ich von seiner Not zu befreien. Nur wenn sie dies nicht tut, „ist Wapnewski zuzustimmen, der die ‚ungeheuerliche Schlussaufforderung‘ so zusammenfasst: ‚die Minne-Liebe ist tot, die Freude an der [und auch für die; D.G.] Gesellschaft dahin, die Geliebte verloren, das Spiel ist aus.“²⁶ Die daraus resultierenden Folgen lassen dies allerdings kaum als ernstzunehmende Option für die Frau erscheinen: Preisgabe ihrer gesellschaftlichen und literarischen Existenz sowie *vlüeche* als Konsequenz der Ankündigung in der letzten E-Strophe, *swenne ich nû lâze mînen sanc* (73,6).²⁷

Als Zwischenfazit für die Analyse der Minnekanzonen bleibt festzuhalten, dass die Inszenierungen männlichen und weiblichen Alters darin gemäß der persuasiven Ausrichtung als antizipierte Zukunft zum Zwecke der Verbesserung der leidvollen männlichen Gegenwart erfolgen. Die Grenzen des fiktionalen Entwurfs werden mit einem solchen Einbruch der Realität zwar häufig abgeschritten, aber dennoch kaum überschritten. Meist mit deutlicher Markierung ihres fiktionalen Charakters wird die Perspektive des männlichen Alterns im Dienst als massiver Pluspunkt für den Mann gewertet, weshalb mögliche negative Auswirkungen eines tatsächlichen Alterungsprozesses auf den Erfolg der männlichen Werbung fast immer ausgespart bleiben, zumal die Alterserscheinungen des Mannes durch einen Gnadenerweis dauerhaft rückgängig gemacht werden können. Erst Entwürfe konkreter Zeitlichkeit, und sei es nur als implizite Andeutung, bringen Vorstellungen vom weiblichen Alter(n) in die Minnelieder. Allein die in der vermutlichen Chronologie der Lieder immer plakativer zum Ausdruck gebrachte Altersimagination reduziert grundsätzlich die Idealität und auch die Anpreisungswürdigkeit der Frau, macht ihre Position stärker angreifbar und damit für das männliche Ich verfügbar.²⁸ „Der Sânger kann ... die Dame erpressen!“²⁹ Für

²⁶ Blank, Junge Minne (wie Anm. 16) 25 mit Zitat von Peter Wapnewski, Walther von der Vogelweide. Gedichte. Mhd. Text und Übertragung. Frankfurt am Main 1976, 242.

²⁷ Corneau, Minne und Alter (wie Anm. 2) 156, ist zuzustimmen, dass das männliche Ich hiermit auch „über seine Unterhaltungsfunktion für die Gesellschaft [...] die Dame unter Druck“ setzt.

²⁸ Das Antasten der bislang tabuisierten Dame beginnt im übertragenen Sinne bereits vor Walthers *sumerlatten*-Lied (vgl. Tuczy, Walthers Sumerlatenlied [wie Anm. 23] 536), im wörtlichen Sinne allerdings wird ihr tatsächlich zuerst hier an die Haut gegangen.

die Argumentationsstruktur der Lieder ergibt sich dann ein – zugegebenermaßen sehr vereinfachtes – Muster. Um die männliche Thematisierung weiblichen Alters mit all seinen negativen Konsequenzen für die Stellung der *vrouwe* zu vermeiden, sollte davor eine rechtzeitige Lohngewährung durch die Frau erfolgen. Ein *wân*, den das männliche Ich in allen Minnekanzonen mehr oder weniger deutlich zum Ausdruck bringt, wobei eine Frau mit der Perspektive des Alterns deutlich stärker in Handlungsnot gerät als eine Frau ohne diese.³⁰

Geht man über eine Analyse liedtypischer Argumentationsmuster hinaus, so erschließen sich weitere Ableitungen aus den Altersinszenierungen in der Hochphase des Minnesangs sowie daraus resultierende Implikationen für die nachfolgenden Minnesänger, die mit einer zunächst einmal geschlechterübergreifend reduzierten Minnewürdigkeit im Alter umzugehen haben.

Für das männliche Ich wird im Falle seines potenziellen oder tatsächlichen Altersdaseins eine mögliche Abwendung der Frauen zu jüngeren Männern thematisiert. Seine Reaktion darauf erscheint generationenübergreifend männlich reflektiert. Als zumindest noch nicht gealterter Werber führt das männliche Ich Argumente an, darunter auch die Bereitschaft zum Altwerden und Sterben im beständig andauernden Dienst, um es nicht zum tatsächlichen Altern kommen zu lassen. Für ein dann tatsächlich gealtertes männliches Ich bleibt nur die Position des abgewiesenen, aber weisen Ratgebers für junge Herren bzw. das Publikum. Dies entfernt seinen Sang allerdings von einer konkreten Ich-Du-Beziehung und rückt ihn in die Nähe der Sangspruchdichtung, dort vor allem in den Bereich der sog. Alterslieder, die „die Relation von Fiktion und Realität“³¹ stärker explizit in Aufbau und Aussage ihrer Lieder einbauen. Bereits am Beginn des *sumerlatten*-Liedes steht der für solche Lieder typische Gegensatz zwischen vergangenem *ê* und gegenwärtigem *nû*, der durch die Perspektive des väterlichen Ratschlags an den jungen Herrn potenziert wird. Dies kann relativ bruchlos als Zukunftsentwurf eines noch nicht gealterten männlichen Ichs in das Modell des Minnesangs als Werbesang integriert werden, wenn auch vielleicht nur noch als Ironisierung des Modells.³² Einem tatsächlich alten männlichen Ich ist dies allerdings nicht (mehr) möglich.

²⁹ Tuczay, Walthers Sumerlatenlied (wie Anm. 23) 538.

³⁰ Eine Aussage, die – glaubt man der Botschaft sämtlicher Anti-Aging-Produkte – bis heute nichts an ihrer Gültigkeit eingebüßt hat.

³¹ Bloh, Altersthema (wie Anm. 4) 120.

³² Tuczay, Walthers Sumerlatenlied (wie Anm. 23) 535.

Für den Entwurf von alten Frauen in den untersuchten Liedern gilt zweierlei mit gravierenden Folgen für ihre Position im konventionellen Modell der Minnelieder. Zunächst werden sie durch den grundsätzlichen Einbruch der Zeit vor dem Hintergrund der bereits mehrfach angesprochenen eingeschränkten Minnewürdigkeit im Alter für das männliche Wollen verfügbar und damit wird ihre Position nicht mehr unantastbar. Zum anderen wird die alte Frau in den beiden Rachestrophen als jugendfixiert und triebgesteuert markiert. Gilt das in Veldekes Lied grundsätzlich für Frauen jedweden Alters, so stigmatisiert besonders die *sumerlatten*-Strophe mit der sexuellen Konnotation der jungen Weidenruten die alte Frau als lüstern.³³ Einer solchen Vorstellung von Weiblichkeit wohnt dann kaum noch zivilisierendes Potenzial für den Mann und vor allem für die höfische Gesellschaft inne. Als Ergänzung zu den Ausführungen Jan-Dirk Müllers ist festzuhalten, dass die Disqualifizierung von alten Frauen „als Objekte höfischen Minnebegehrens“, aber auch von alten Männern „als höfische Liebhaber“³⁴ bereits vor den Liedern Neidharts beginnt.

Eingedenk dieser Vorstellungen bleibt dem alten wie dem jungen männlichen Ich scheinbar nur die Dienstabsage von einer gealterten Frau. Dies führt dann, wie im *sumerlatten*-Lied angekündigt, zum langen *swîgen*, zum Vergehen von Lob und Existenz der Frau sowie zum Ende der Freude des höfischen Publikums. Für eine Fortsetzung des öffentlichen Sanges unter diesen Voraussetzungen bleibt lediglich die sangspruchartige Weltabsage,³⁵ wie z. B. in Neidharts sog. *weltsüeze*-Liedern, in der auch eine, allerdings nicht näher spezifizierte Umdeutung des Minnedienstes wie in Walthers Lied über die Sitten der personifizierten Frau Minne (57,23) thematisiert werden kann.

Die Möglichkeit einer Fortsetzung von Freude bringendem männlichen Minnesang als Singen über Liebe erscheint dann in den Liedern Neidharts als Bericht über das Treiben der *dörper*. Wie in vielen anderen Bereichen ist auch hinsichtlich der Altersthematik Neidharts Lyrik³⁶ ohne den ihr vorgän-

³³ Ebd. 536, spricht von einer „geile[n] Alte[n]“.

³⁴ Jan-Dirk Müller, Männliche Stimme – weibliche Stimme in Neidharts Sommerliedern. In: Annegret Heitmann, Sigrid Nieberle und Barbara Schaff (Hg.), Bi-Textualität. Inszenierungen des Paares. Ein Buch für Ina Schabert (Geschlechterdifferenz & Literatur 12). Berlin 2001, 334–345, zitiert nach Müller, Minnesang (wie Anm. 2) 243.

³⁵ Zu beachten ist, dass eine Weltabkehr nicht zwingend mit einer Altersperspektive einhergehen muss. Vgl. Schumacher, Die Welt im Dialog (wie Anm. 2) 180–184.

³⁶ Ich zitiere nach der Ausgabe: Die Lieder Neidharts, hg. von Edmund Wießner, fortgeführt von Hans Fischer. 5. verbesserte Auflage hg. von Paul Sappeler. Mit einem Melodienanhang von Helmut Lomnitzer (Altdeutsche Textbibliothek 44). Tübingen 1999.

gigen Minnesang undenkbar. Dessen Konstellationen werden übernommen, pointiert und bis zu ihrer Auflösung karikiert. Als Beispiele sind zu nennen: die Funktion der Liebe als Jungbrunnen sowie die Verwendung der Metonymie der grauen Haare und anderer Vorstellungen des Alterns als Zeichen von (Liebes-)Leid.

Für den zweiten Teil dieses Beitrags sollen nun die Mutter-Tochter-Gespräche – eine bis dahin nicht vorkommende Personenkonstellation im Minnesang – im Hinblick auf ihre Altersdarstellung untersucht werden, in denen sich naturgemäß eine Zuschreibung der Altersrolle auf die Mutter ergibt.³⁷ Die öfters auch explizit als *alte* Bezeichnete beansprucht gegenüber ihrer Tochter ein größeres Reservoir an Wissen und Erfahrung³⁸ sowie die Verfügungsgewalt über deren Handeln. Ersteres wird ihr zum Teil auch von der Tochter zugestanden, dennoch setzt sich die Junge stets durch und geht am Ende zum Tanz bzw. zum Mann. Die mit dem männlichen Ich aus dem Lied Heinrichs von Veldeke scheinbar vergleichbare Position der ethisch-geistigen Überlegenheit des Alters wird in den Liedern doppelt gebrochen. Zum einen durch die Zugehörigkeit der Mutter zu den *dörpern*, denen ein vernunftgesteuertes und triebreduziertes Verhalten per se abgesprochen wird. Zum anderen durch ihr Frau-Sein, das Vernunftgebrauch und Triebreduzierung ähnlich einschränkt wie das *dörperliche* Milieu. Deutlicher Beleg hierfür sind die häufigen Gewaltandrohungen und die tatsächlichen Hiebe der Mütter, aber auch die Töchter schlagen zurück. In dieser Beziehung sind alle, ob alte oder junge Frauen, gleich. Letztlich wird die scheinbare Überlegenheit der Mütter auch durch das jeweilige Ende der Lieder gebrochen. Wie in den Liedern der Hochphase des Minnesangs unterliegen auch in Neidharts Gesprächen die Wünsche und Vorstellungen des Alters den Ansprüchen und Begierden der Jugend. Was den Alten in diesen Liedern Neidharts bleibt, verstärkt die pessimistische Zeichnung des Alters: Verfluchung oder gar Verstoßung der widerspenstigen Töchter als Zeichen von Resignation und eben nicht von altersgemäßer Weisheit der Mutter.

³⁷ Vgl. zu Mutter-Tochter-Gesprächen in der höfischen Literatur: Lydia Miklautsch, Mutter-Tochter-Gespräche. Konstituierung von Rollen in Gottfrieds ‚Tristan‘ und Veldekes ‚Eneide‘ und deren Verweigerung bei Neidhart. In: Helmut Brall, Barbara Haupt und Urban Küsters (Hg.), Personenbeziehungen in der mittelalterlichen Literatur (Studia humaniora 25). Düsseldorf 1994, 89–107.

³⁸ Nur einmal (SL 6, V,3) wird die Mutter vom Erzähler des Liedes selbst als *wise* bezeichnet, hier als Abgrenzung gegenüber der *junge[n]*. Ihre Argumente gegenüber ihrer Tochter sind durchgängig, vor allem durch die Perspektive der Tochter, ambivalent konnotiert.

Zum Abschluss werden als spezifische Ausprägung der Mutter-Tochter-Dialoge die Lieder der sog. ‚tanzlustigen bzw. lebenslustigen Alten‘ interpretiert, die selbst aktiv am Tanz und am Liebeswerben teilnehmen wollen. Scheinbar in Analogie zur Aussage aus dem Lied Heinrichs von Rugge (MF 104,6) besitzt im Sommerlied 1 allein die Aussicht auf das Vergnügen beim Tanz an der Hand des Reuentalers in Kombination mit dem Sommer verjüngende Wirkung bei der alten Frau. *Ein altiu diu begunde springen hôhe alsam ein kitze enbor* (I,1f.). Bereits der Vergleich mit dem Rehkitz lässt eine ironische Bewertung dieses Verhaltens erahnen. In der damit angezeigten und in der zweiten Strophe deutlich hervortretenden Verkehrung altersgemäßer Verhaltensweisen³⁹ übernimmt die Tochter die mütterliche *huote*. Sie warnt ihre Mutter vor dem Reuentaler, der *pfliget niht stæter minne* (II,2). Doch die Mutter scheint sich dessen durchaus bewusst, denn *si wolde bluomen* (I,2). Diesen sexuell zumindest aufgeladenen Wunsch teilt sie in dem Lied mit einer weiteren Alten, die sie zu den Blumen fortführen will, bei denen es anscheinend *vil geverten* (III,5) für die Erfüllung ihrer Wünsche gibt.

Sommerlied 3 (III) setzt den Generationenkonflikt beim Tanz fort.

*Ein altiu mit dem tôde vaht
beide tac und ouch die naht.
diu spranc sider
als ein wider
und stiez die jungen alle nider.*

Die Zuspitzung des Verjüngungsmotivs inklusive der damit verbundenen ironischen Zeichnung der Alten lässt auch hier eine Markierung ihres Verhaltens als altersunangemessen vermuten. Durch den Wandel des Vergleichsgegenstandes vom Rehkitz zum Bock wird das Verhalten der Alten zudem als männlich aggressiv und sexuell aktiv demaskiert. Der Verkehrung der Generationen folgt eine des Geschlechts.⁴⁰

Eine explizite Be- bzw. Abwertung eines solchen Verhaltens als altersunangemessen erfolgt durch eine Tochter im Sommerlied 17 (VI): Die Mutter sei ihrer Sinne beraubt, ihr Hut, mit dem sie ihre grauen Haare bedecken wolle, stünde einer Jüngerer besser, am besten gehe sie schlafen und träume davon, wie sie sich für etwas anderes herausputzt. Dieses Lied macht deutlich, dass der Generationenkonflikt auch und besonders als *strît* um den

³⁹ Vgl. Müller, Männliche Stimme (wie Anm. 34) 242.

⁴⁰ Dies lässt sich als weiterer Beleg für die Auflösung „der Polarisierung der Geschlechterrollen“ im Sinne einer „Depotenzierung der höfischen *vrouwe*“ in Neidharts Liedern lesen (Müller, Männliche Stimme [wie Anm. 34] 243).

Mann zu deuten ist, und formuliert hierfür ein eindeutiges Ergebnis: *daz magedîn begunde sîner muoter leiden* (VII,2) und geht zum Reentaler. Die implizite Karikierung des Verhaltens der Alten in den anderen beiden Liedern lässt ein ähnliches Ergebnis für das Liebeswerben der Alten vermuten.⁴¹

Die tanzlustigen Alten werden mit all ihren Altersdefizienzen vor allem als triebgesteuert markiert. Sie folgen damit der Vorstellung weiblichen Alters, die in der Hochphase des Minnesangs erst aus der männlichen Altersperspektive entwickelt wurde⁴² und die in die epische Schilderung der *dörper*-Welt in Neidharts Liedern problemlos integriert werden kann. Erfolg in ihren sexuellen Bestrebungen haben sie in der jugendlichen Freudenwelt scheinbar keinen, und darin gleichen sie dem grauhaarigen männlichen Ich im Lied Veldekes und der alten Haut im *sumerlatten*-Lied. Wie in den Mutter-Tochter-Dialogliedern setzen sich die Töchter auch hier gegen ihre tanzlustigen Mütter durch und vertreten diese beim Mann. Es zeigt sich in diesen Liedern deutlich, dass die Töchter ebenso wie die tanzlustigen Alten als „unentrinnbar durch ihre Sexualität konditioniert“ dargestellt werden.⁴³ Dies wird, zumindest implizit, für *diu wîp* bereits in Heinrich von Veldekes Lied angeführt. Die Verse *Dô sprachs' ein alte in ir geile* (SL 1, III,1) und *sô sprach ein maget geile* (SL 8, II,4) belegen diese Austauschbarkeit hinsicht-

⁴¹ Als weiterer Beleg für die Erfolglosigkeit des Liebesworbens der Mütter kann Lied 71 der Ausgabe Beyschlags angeführt werden, in dem die Tochter ihre seit 50 Jahren grauhaarige, aber tanzlustige Mutter beim Herrn vertreten will und wohl auch wird; Siegfried Beyschlag, Die Lieder Neidharts. Der Textbestand der Pergament-Handschriften und die Melodien. Text und Übertragung. Einführung und Worterklärungen. Konkordanz. Einleitung der Melodien von Horst Brunner. Darmstadt 1975.

⁴² So werden „genau jene Spielräume, die der höfische Minnesang der Frau einräumt, an Ansehen, Handlungsmöglichkeiten und Selbständigkeit der Entscheidung“ (Müller, Männliche Stimme [wie Anm. 34] 235) bereits im höfischen Minnesang selbst – und zwar auch und vor allem durch die Altersperspektive – eingeengt.

⁴³ Ingrid Bennewitz, ‚Wie ihre Mütter?‘ Zur männlichen Inszenierung des weiblichen Streitgesprächs in Neidharts Sommerliedern. In: Angela Bader u. a. (Hg.), Sprachspiel und Lachkultur. Beiträge zur Literatur- und Sprachgeschichte. Rolf Bräuer zum 60. Geburtstag. Stuttgart 1994, 178–193, hier 192. Vgl. ähnlich Müller, Männliche Stimme (wie Anm. 34) 242: „Die Frauen sind durch ihr Liebesbegehren definiert, aus dem alles andere [...] sich ableitet.“ Wie eben, dass die „mangelnde Rollensouveränität [auf Grund ihrer eigenen Triebhaftigkeit; D.G.] der Mutter bewirkt, dass die Triebhaftigkeit der Tochter nicht mehr in richtige Bahnen gelenkt wird.“ Miklautsch, Mutter-Tochter-Gespräche (wie Anm. 37) 106.

lich weiblicher Triebsteuerung zwischen alt und jung anschaulich.⁴⁴ Es muss hier nicht extra betont werden, dass so auch in Neidharts Liedern die Perspektive der männlichen Überlegenheit gegenüber den *dörper*-Frauen deutlich festgeschrieben wird.⁴⁵ Alte und junge Frauen wissen nicht nur „von nichts anderem zu sprechen, als von der sexuellen Attraktivität des begehrten Ritters“,⁴⁶ sondern wollen auch konkret ins bzw. zu dem vom *Riuwental*. Dass dann nur die Jungen zu ihm kommen, darüber hat er sich in seinen Liedern zumindest nicht explizit beklagt. Darüber hinaus werden ihm die Qual der Wahl und damit auch die Schuldzuweisung für eine eventuelle Absage genommen, und zwar von den Frauen selbst. Die Alten disqualifizieren sich selbst bzw. werden von ihren eigenen Töchtern mit einem negativen Blick auf ihr Alter verdrängt.⁴⁷

Zusammenfassend lässt sich aus den untersuchten Liedern ableiten, dass das Alter, meist angezeigt durch körperliche Defizienzen, die sexuelle Attraktivität von Mann und Frau reduziert und zu Misserfolg in Minneangelegenheiten führt. Der Umgang mit dieser scheinbar allgemeingültigen leidbringenden Altersdefizienz in der jugendlichen Freudenwelt⁴⁸ wird in den Liedern geschlechtsspezifisch geschieden.

Die als alt inszenierte Frau wird durch das Ausleben-Wollen ihrer Sexualität und ihre Erfolglosigkeit darin doppelt diskriminiert. Das ist bereits im Lied Heinrichs von Morungen angedacht und wird im *sumerlatten*-Lied sowie in den Liedern der tanzlustigen Alten konkret ausformuliert. Darüber hinaus versagen in den Mutter-Tochter-Gesprächsliedern Neidharts die teilweise sogar als *wîse* gekennzeichneten Mütter in ihrer Funktion als Ratgeber-

⁴⁴ Vgl. Ann Marie Rasmussen, Bist du begehrt, so bist du wert. Magische und höfische Mitgift für die Töchter. In: Helga Kraft und Elke Liebs (Hg.), Mütter – Töchter – Frauen. Weiblichkeitsbilder in der Literatur. Stuttgart 1993, 7–33, hier 23.

⁴⁵ Ein weiteres Indiz hierfür wäre die Abwesenheit der Väter in diesen Liedern. Vgl. Bennewitz, ‚Wie ihre Mütter?‘ (wie Anm. 43) 192f.

⁴⁶ Müller, Männliche Stimme (wie Anm. 34) 234.

⁴⁷ „Das Begehren der bäuerlichen Tochter [...] macht sie dem sozial überlegenen Ritter verfügbar. Das Begehren der Mutter wird [...], da sie die eigene Reizlosigkeit nicht erkennt, [...] als lachhaft und grotesk angesehen“ (Rasmussen, Bist du begehrt [wie Anm. 44] 24).

⁴⁸ Als Textbeispiel seien hier nur zwei Verse eines Waltherliedes (42,31) angeführt: *wie tuont die jungen sô, die von vröiuden sollten in den lüften sweben* (42,33f.). Vgl. zur Verbindung von Freude und Jugend in der höfischen Literatur: Alfred Karnein, Die Zeit für die Liebe. Zur Darstellung des Verhältnisses von Lebensalter und Sexualität im mittelalterlichen Schrifttum. In: Peter Dilg, Gundolf Keil und Dietz-Rüdiger Moser (Hg.), Rhythmus und Saisonalität. Sigmaringen 1995, 241–255, hier 248.

rin bzw. Aufsichtsperson ihrer Töchter, begründet in der generationenübergreifenden, hier aber besonders für die Töchter wirksamen *ungedolt*.

Das als alt inszenierte männliche Ich schreibt, wie Ute von Bloh überzeugend nachgewiesen hat, seine Defizienzen in die Rolle der altersgemäßen intellektuellen Überlegenheit um. Dies sowohl gegenüber den jungen Männern, aber vor allem auch gegenüber den abweisenden Frauen, seien es junge oder alte. Gleichzeitig wird deutlich, dass ein solches altes männliches Ich für seine Sängerrolle andere Inhalte benötigt als die Fortsetzung des eigenen Minnedienstes in der Hoffnung auf Lohn. Dies zum einen, weil ein Minnelohn nicht mehr wahrscheinlich ist, und zum anderen, weil – wie die angeführten Belege zeigen – ein alter männlicher Blick auf die Frauenwelt ein sehr negativer ist. Vielleicht – und dies ist zugegebenermaßen eine sehr provokante Deutung der *sumerlatten*-Strophe am Ende meines Beitrags – fordert darin in jugendweiser Antizipation seiner Zukunft das männliche Ich seine nachfolgende Dichtergeneration dazu auf, die durch seinen späteren Altersblick erst runzelig gewordene Haut der Frau neu zu bespannen. Die Tochter in Neidharts Sommerlied 8 nimmt diesen Ratschlag wörtlich.

*Muoter, mit dem stecken
sol man die runzen recken
den alten als ein sumber.
noch hiuwer sît ir tumber,
dan ir von sprunge vart.*⁴⁹

Am Ende des Beitrags wird, auch in einer Veröffentlichung des Instituts für Realienkunde, die Frage wohl kaum zu beantworten sein, inwieweit die genannten Lieder Rückschlüsse auf die historische Realität um 1200 ermöglichen. Die inszenierten Altersrollen erscheinen relativ konstant und werden teilweise als allgemein bekannt ausgegeben. Darüber hinaus bleibt festzuhalten, dass sich im Minnesang ein literarischer Diskurs über das Alter etabliert,

⁴⁹ Deutet man diese Stelle entwicklungspsychologisch, dann ist die neu gespannte Haut der Mutter nichts anderes als ihre Tochter, die durch eine Lösung von ihrer Mutter deren Rolle immer wieder neu einnimmt! Zur Verbindung von Neidharts Lied mit dem *sumerlatten*-Lied mit Bezug auf die Realie der zeitgenössischen Trommelbespannung vgl. Eva Kiepe-Willms, *und gêt ir alten hût mit sumerlatten an*. Zu Walthers Lied L 72,31. In: Wolfgang Dinkelacker, Ludger Grenzmann und Werner Höver (Hg.), *Ja muz ich sunder riuwe sin*. Festschrift für Karl Stackmann zum 15. Februar 1990. Göttingen 1990, 148–154, hier 153f. Sie deutet die *sumerlatten*-Strophe ohne Einbezug des männlichen Altersblicks konventionell als konkrete Liebesrache.

der eine bestimmte Alterswirklichkeit kontextualisiert.⁵⁰ Literaturtheoretisch lassen sich diese Altersentwürfe als gattungsbezogene Auseinandersetzung mit normativen Konventionen lesen, die die Möglichkeiten, aber auch die Grenzen eines fiktiven Modells ausloten und variieren. Eine Interaktion zwischen Elementen aus der Realität und der Fiktion im Hinblick auf das Alter bzw. auf gesellschaftliche Projektionen von Altersspezifika ist dabei sicherlich zu vermuten. „Demnach spielen je historische Konventionen und Praktiken, Normen und Werte, intertextuelle Anspielungen, Vorstellungen von Zeitlichkeit, pragmatische Erfordernisse, artistische Fähigkeiten, soziale Wünsche usw. in der auf Realität bezogenen Als-Ob-Welt der Minnelyrik auf komplizierte Weise zusammen.“⁵¹

Die Altersinszenierungen innerhalb der Liebeslyrik lassen sich zumindest als solche Vorstellungen interpretieren, die für ein damaliges höfisches Publikum imaginierbar und rezipierbar waren. Und diese Vorstellungen über das Alter fallen im damaligen Sprechen über Liebe eindeutig negativ für das Alter aus:

sô der wolf inz alter kumt, sô rîtet in diu krâ (Neidhart WL 34, IV,9).⁵²

⁵⁰ Vgl. zur Kontextualisierung von Alterswirklichkeiten durch Sprache: Dieter Cherubim, Alterssprache. Zur Konzeptualisierung von Alter durch Sprache. In: Osnabrücker Beiträge zur Sprachtheorie 62 (2001) 99–126, hier 101.

⁵¹ Bloh, Altersthema (wie Anm. 4) 121; vgl. ähnlich Jan-Dirk Müllers These, „daß das, was [im Minnelied; D.G.] agiert und gesprochen wird, als Fiktion erscheint, die gleichwohl lebenspraktische Bedeutung beansprucht“ (Müller, Ritual [wie Anm. 12] 180).

⁵² Dies gilt nicht nur für den mittelalterlichen Minnesang: „Das Alter wird eben kaum positiv erfahren oder vorgestellt. Man will alt werden, aber nicht alt sein.“ Cherubim, Alterssprache (wie Anm. 50) 103.

