

# ZUSAMMENFASSENDE CHARAKTERISTIK DER ALTTSCHECHISCHEN LIEBESLIEDDICHTUNG VOR DEM HINTERGRUND DES SPÄTEREN DEUTSCHEN MINNESANGS UND DER JÜNGEREN DEUTSCHEN LIEBESLIEDDICHTUNG

Wenn ich eine zusammenfassende Charakteristik der altschechischen Liebeslieddichtung bieten soll, muss ich in diesem Falle von dem bisher angewandten Schema für die Charakteristik der nacheinander gehenden Phasen des deutschen Minnesangs sachgemäß abweichen.

Ich fasse eingangs in gebotener Kürze die neuen Tendenzen des deutschen Minnesangs nach 1300 nochmals zusammen, die im späteren 14. Jahrhundert noch weiterentwickelt und vertieft wurden:<sup>206</sup>

1. Formalisierung (zunehmende Anwendung komplizierter rhetorischer Figuren, formaler Strukturen und Reimfiguren, das Spiel mit den Namensinitialen oder die Farben- und Blumensymbolik).
2. Typisierung (innerhalb des Minnesangs entsteht ein festes Gattungssystem, um neuartige Liedtypen erweitert).
3. Personalisierung (eigenes Lebensschicksal wird mittels der Grundprinzipien und Vorstellungsbereiche des Minnesangs erfasst – Hugo von Montfort-Bregenz, Oswald von Wolkenstein, Ulrich von Lichtenstein).
4. Epische Konkretisierung und Objektivisierung (epische Ausdehnung des

---

206 Vgl. die grundlegenden Aufsätze Brunners zur deutschen Liebeslieddichtung um 1400 (1978, 1983), und zum späteren Minnesang von Kuhn (1967).

Stoffes statt des früheren Minnediskurses, besonders Wiedereinführung des Natureingangs).<sup>207</sup>

5. Neuartige Liebesauffassung (Liebe wird nicht immer als nur innere Qual, sondern in Erwartung der Erhöhung zunehmend als Freude dargestellt, der Liebende wird nicht als passiv auf Gnade wartend, sondern selbstbewusster und initiativ ausgemalt – Mönch von Salzburg).

Es kommt allmählich zu einer „Umfunktionierung“ des Minnesangs als eines Mediums. Während der frühe und der klassische Minnesang in vieler Hinsicht zum Ausdruck der Lebensform und der Verhaltensnorm der höfischen Adelschicht wurde, verlagert sich nun seine Grundfunktion vor allem zum repräsentativen Zeremonial und – abgrenzend nach außen – zur Gesellschaftunterhaltung.

Welche Charakteristika weist vor diesem Hintergrund die altschechische Liebeslieddichtung (weiter AL) auf? Auch für diese gilt – als für eine späte Erscheinungsform der höfischen Liebeslyrik – höchstwahrscheinlich die „Umfunktionierung“. Es muss vor allen Dingen Eines betont werden: die AL – ein später Niederschlag der einstigen höfischen Liebeslyrik – ist als ein Sammelbecken der Grundprinzipien des Minnesangs und seiner oben thematisierten späteren Tendenzen aufzufassen. Diese Tendenzen haben die AL in einer Umbruchszeit in der 2. Hälfte des 14. Jahrhunderts gekennzeichnet. Daneben orientiert sie sich weiter an den „alten“ Vorbildern.

In der Zeit um 1300 wurden die großen Sammlungen des Minnesangs auf deutschem Gebiet niedergeschrieben. Den Lesern, unter denen vielfach auch die späteren Autoren dieser Dichtung waren, bot sich somit ein vielfältiges Bild dieser Lyrik, auch in Kontinuität, zum ersten Mal in der Geschichte dieser Dichtung. Es wäre auch für die AL vorstellbar, dass den Autoren als Quellen kleinere oder größere Sammlungen der Minnelieder, wohl auch der deutschsprachigen Lyrik, zu Verfügung standen, woraus sie Inspiration für ihr Schaffen nahmen. Sie hatten somit Älteres wie Neuere kennengelernt, keinesfalls nur die spätere deutsche Liebeslieddichtung, wie sie z. B. im Liederbuch der Clara Hätzlerin vertreten ist.<sup>208</sup> Sie haben die Grundprinzipien und die späteren Tendenzen wahrscheinlich gleichzeitig rezipiert, waren jedoch, wie ihre Lieder in aller Deutlichkeit zeigen, imstande, die Grundprinzipien von den „modischen“ Erscheinungen zu unterscheiden, was nur aufgrund eines Kontinuitätbewusstseins oder einer Kenntnis der einzelnen Phasen des Minnesangs möglich ist. Es mag trotzdem überraschen, dass einige den späteren deutschen Minnesang geradezu prägende Elemente wie der Natureingang in der AL fast kein Echo fanden (eine Ausnahme bilden ledig-

---

207 Kuhn (1967), S.74f.

208 So noch Trost (1981, S.256f.), Lehár (1990, S. 88). Diese ältere Ansicht verengt vom vornherein die Perspektive, aus der die AL in ihrer Vielfalt zu charakterisieren ist.

lich die Lieder III,1 und VI,2); man begegnet dagegen öfters dem inneren Minnediskurs nach dem älteren Modell der Liebesklage.

Die AL ist – im Gegenteil zum deutschen Minnesang – nicht in Phasen einzuteilen, die aufeinander folgen. Somit muss jedes einzelne Lied als immer ein neuer Ansatz, vor allem was die Begrifflichkeit und Motive betrifft, also innerhalb der vielfältigen Erscheinungsformen des Minnesangs angesehen werden. Auch wenn manche Lieder der AL manche typischen Tendenzen des 14. Jahrhunderts klar reflektieren (Farbensymbolik und Spiel mit den Namensinitialen, neue Liedtypen wie z. B. Liebesbrief, epische Konkretisierung im Tagelied), kann man jedoch bei Weitem nicht sagen, dass sie alle, vor allem die avantgardistischen Züge der Spätzeit aufweisen: z. B. die Personalisierung spielt innerhalb der AL keine Rolle, diese Dichtung bleibt nach wie vor eine Rollendichtung der „klassischen“ Art.

Das Erscheinungsbild der AL wird dadurch verkompliziert, dass wir insgesamt wohl zu wenige Lieder besitzen, um einen Gesamtcharakter dieser Dichtung in Vollständigkeit erfassen zu können. Die uns bekannten altschechischen Lieder bilden offensichtlich nur einen Teil der damaligen Liedproduktion. Auch dieser kleine „Ausschnitt“ ist auf uns nur sehr lückenhaft gekommen.<sup>209</sup>

Nach dieser Einleitung erlaube ich mir doch eine Präzisierung – sofern dies möglich ist. Aufgrund des Vergleichs mit der – in sich auch bei Weitem nicht homogenen – späteren deutschen Liebeslieddichtung stellt man fest, dass der „Grundstock“, also die meist vertretenen Liedtypen der AL, die „reine“ Liebesklage und das Preislied, eher traditionelle Züge aufweist. Es wird der Grundtypus – die Liebesklage – unter Beibehalten der traditionellen Vorstellungsbereiche, Motive und Bilder fortgesetzt. (Liedtypgruppe I. insgesamt acht Texte). Die Liebe wird darin als eine nicht erfüllte, wohl nie zu erfüllende dargestellt. Traditionelle Ausprägung von Minneklage finden wir z.B. im Lied I,5 „Již tak vymyšlený květ“ („Die wundersam herrliche Blüte“)<sup>210</sup>, in dem sich der Liebende an die personifizierte Liebesqual wendet: *Liebesqual, meinst du, du hättest die Gewalt / mich für immer zu Tode zu bringen? / Wäre es nur Wille einer einzigen Herrin / sie könnte es wenden* (Str. 6). Als einzige bedeutende Innovation erscheint in der Mehrzahl der Liebesklagen die Akzentuierung der feindlichen Außenwelt – der *merkaere, nîdaere* – oder der Klaffer-Figur, die den Hass der Dame gegenüber dem Liebenden ent-

---

209 Lehár (1990) führt in seiner Edition der altschechischen Liebeslieder verhältnismäßig viele Inzipite der uns nicht erhaltenen Lieder an (S. 286–288), die wohl auf eine weit größere Liedproduktion hindeuten. Diese sind vor allem einerseits in dem Codex 1939 (Wien, Österreichische Nationalbibliothek, 14.-15.Jh.), andererseits in der Handschrift A 187 (Kungliga Biblioteket A 187, 1472) überliefert, neben der Einzelüberlieferung in den anderen Handschriften, die in Böhmen, Mähren oder in Wien und Krakau aufbewahrt sind.

210 Die Nummerierung der Lieder erfolgt hier nach der Edition Stanovská / Kern (2010).

facht hat. So klagt der Liebende über die Verleumdung von Seiten des „Untreuen“ oder der „bösen (Hof)leute“: *Untreuer, von dir wird mir Verrat / deshalb trauert mein Herz* (Lied I, 3, Str. 6, V.3–4). *Ach, ich erfahre ein schweres Leid... / dies tun mir die bösen (Hof)leute an, / die mir ohne jedes Recht Böses unterstellen. / Nun falle ich / bei der schönen Herrin in Ungnade* (Lied I, 4, Str. 1, V.1 und 5–8). Es überwiegen sonst die traditionellen Motive und Grundbausteine, die innerhalb der ganzen Liedtypgruppe gleichmäßig verteilt werden.

Der Liedtypgruppe der Liebesklage wäre noch ein Untertyp zuzureihen, der sich jedoch von der traditionellen Ausprägung einer Liebesklage wesentlich unterscheidet. Es ist die Altersklage „*Tvorče milý*“ („Lieber Schöpfer“). Sie bietet einen ganz besonderen Perspektivenblick: Ein Mann blickt auf sein Leben zurück und schätzt dieses im Ganzen als ein nicht gelungenes ein. Seine schiefe gegangenen Lebensmöglichkeiten begründet er vor allem mit einer gescheiterten Liebeswerbung. Die Grundbausteine sind nur in Andeutung präsent: Als ein nicht gewährter Lohn, als Preis der Jungfrau, und – zentral – als eine in sich mehrdeutige Klage, auf sein ganzes Leben ausgeweitet. Hier verzeichnet man neben vielen traditionellen Elementen einer Liebesklage allegorische, mehrdeutige Bilder (Jungfrau vom Himmel, das „helle Licht“ ihrer Gnade?) gegenüber der typischen Ausprägung der Liebesklage: Aus der Kontamination geistlicher und weltlicher Motive ergibt sich die Mehrdeutigkeit der Klage, ein Charakteristikum dieses Liedes. (Liedtypgruppe II)

Einige weitere Liebesklagen, die in der Liedtypgruppe III – „Liebesklage und Liebeslehre“ zu finden sind, behandeln die Probleme, die in der Liebe vorkommen, unter didaktischem Gesichtspunkt. Z. B. im Lied III,1 – „*Dřevo sě listem odievá*“ („Der Baum belaubt sich mit Blättern“) reflektiert der Liebende in der Eingangsstrophe innerhalb der typischen Motive der Liebesklage (Trauern vor der Hintergrund einer Mailandschaft) über die Beständigkeit und das Geheimhalten des Namens seiner Geliebten. Seine Reflexion mündet in der 2. Strophe in eine Liebeslehre, die er erteilt und durch die das Schema der Liebesklage neuartig modifiziert wird. Die Didaxe beginnt somit als Klage, setzt aber fort als didaktische Belehrung des Liebenden, der nun aus seiner Erfahrung Ratschläge gibt und seine Rede in eine Schelte gegen den Klaffer wendet: *Manch einer prahlt gerne / der verrät geheime Dinge. / Ach, wehe ihm! Böse Gewohnheit pflegt er! / Wer einen solchen kennt, nehmen ihn nicht in seine Gunst. / Da er euch nur Übles nachsagt, / bitte ich euch, Jungfrauen und Frauen, / nennt ihn „Festverderber“ / , dann wollen wir ihn mit dem Ellenbogen von uns wegstoßen!* (Str. 3, V.5–12). Seine Ratschläge belegt er mit einer Autorität, auf die er sich beruft. Seine Autorität, Ratschläge geben zu können, ist seine eigene Liebeserfahrung. Diese Liebeserfahrung wird dargestellt durchaus mittels der Elemente einer Liebesklage. Das Lied zeichnet sich darüber hinaus mit origineller, neuartiger Metaphorik aus (Säge im Herzen des Liebenden als Verbildlichung der Liebesqual). Auch für die sonstigen Lieder dieser Liedtypgruppe ist die Wendung der Liebesproblematik in die Ratgeber-

Rolle charakteristisch. Die Situation der Liebesbeziehung wird in Ratschläge über die Liebe überführt. Ein liebendes Ich erteilt Ratschläge über die Liebe aufgrund seiner persönlichen Erfahrung. Z. B. für das umfangreiche Lied III,2, „Cancio de amore / Račtež poslúchati“ (Cancio de amore / Möget ihr hören“) das die Liebe aus demselben Perspektivenblick behandelt, ist der (mehrmalige) Wechsel der Perspektive von allgemeinen Ratschlägen (Strr. 1,4,5,6,7,9 1 0, 11, 12, 13, 19, RII,) in der Liebe zu der „eigenen“ Erfahrung in der ich-Form charakteristisch (Strr. 2, 8, 14, 15–18, RI, RIII– RX). Das bisher erfolglose Werben wird somit zum gegen Schluss des Liedes immer mehr in den Vordergrund gebracht. So sehen wir im Lied eine neuartige Vermischung der Perspektiven: Von der Didaxe zu den typischen Elementen einer Liebesklage. Für das weitere Lied III,3 „De amore mundi cancio de coloribus“ / „Barvy všěcky“ („De amore mundi cancio de coloribus“ / „Alle Farben“) lässt sich als ein Charakteristikum feststellen: Von einer umfangreichen Farbenlehre allgemeiner Art ausgehend, wendet sich der Perspektivenblick erst in der Schlusstrophe zu der eigenen freudigen und hoffnungsvollen Erwartung des Liebenden. Die Didaxe wird zum Schluss des Liedes – als Pointe – an das Ich angewendet: Blau als Freude verheißende Farbe soll ihm Glück in der Liebe bringen. *Die blaue Blüte bedeutet die Beständigkeit. / Glücklich ist derjenige, dem sie (die Geliebte) in Liebe zugetan sein will. / Liebe, ihre Liebe/ ist, /sie ist mein Trost.* (Str. 11).

Im Bestand der AL ist – wie oben angedeutet – das Preislied vertreten, mit insgesamt fünf Texten (Liedtypgruppe IV). Auch wenn auch hier einige innovative Zugänge mehrheitlich zu verzeichnen sind – wie z. B. die Akzentuierung der Blumenmetaphorik, der Farbensymbolik und der Didaxe – hat auch dieser Liedtypus – ähnlich wie die Liebesklage – in sich erstaunlich viel Traditionelles bewahrt. Im Lied IV,1 „Poznalť jsem sličné stvořenie“ („Ich lernte ein anmutiges Wesen kennen“) ist das Motiv des Preises in mehrfacher Hinsicht mit der Didaxe verbunden, die sich auf die Jungfrau richtet: *Ich sage dazu noch mehr: / Wenn eine (Frau) einem (Mann) in Treue zugetan ist, soll sie in treulichen Gedanken / und ohne jeden Zweifel ausharren* (Str. 3). Ihre zu erwartende Beständigkeit wird – als ein Motiv der Spätzeit und zugleich eine wirkungsvolle Umsetzung der Farbenlehre – mit der blauen Farbe der Treue symbolisch hervorgehoben: *Ich lernte sie in blauer Farbe kennen, / gleich befahl ich mich in den Dienst / dieser anmutigen, schönen Frau, / und diene ihr ohne Unterlass* (Str. 10). Das traditionelle Bild der Frau und der Liebesbeziehung wird beibehalten. Trotz der Akzentuierung des Preises, Dienstes und wichtiger Grundbausteine entsteht hier kein neues Bild der besungenen Frau und der Liebesbeziehung. Im Lied IV, 2 „Slunce stkvúcé“ („Die glänzende Sonne“) wird die traditionelle Perspektive um die Wunschvorstellung des Liebenden ausgeweitet: Er wünscht sich, dass ihm die Frau ihre Beständigkeit selbst – durch Ihre positive Entgegnung – bestätigt und legt ihr diese „Musterantwort“ auch gleich in den Mund (Str. 4). Er bedankt sich bei ihr (Str. 5) wie auch im traditionellen Sinne bei Gott für diese Gabe (Str. 7).

Ein reines Preislied, durchnetzt mit den Beteuerungen der Beständigkeit und der Dienstergebenheit, stellt das Lied IV, 3 „*Andělku rozkochaný*“ (Wunderschönes Engelein“) dar. Hier verzeichnen wir eine besondere Steigerung des Preises im Anklang an das marianische Grundgebet: *Wunderschönes Engelein, / alle überragend, / voll der Gnade bist du, / von meinem Herzen erwählt!* (V.1-4).

Wenn man das Preislied als die ganze Liedtypgruppe charakterisieren soll, muss man – auf einer Seite – den traditionellen Wesenszug hervorheben: Einen Preis trotz der Perspektive eines Nicht-Erhörten (Lieder IV, 1 IV,2, IV,3, IV,4). Dazu kommt eine besondere metaphorisch- stilistische Darstellung- Sonnen- und Blumenmetapher, verbunden mit der Farbensymbolik im Anfangsvers des Liedes IV,2: *Die glänzende Sonne scheint schon, / mein Herz blüht wie mitten in den Blumen / und hält Ausschau nach der, die in Blau gekleidet geht, / und meinem Herzen Freude bringt.* Das Lied IV,4 „*Detrimentum pacior*“ stellt ein lateinisch-tschechisches makkaronisches Lied dar mit der Akzentuierung des Erotischen neben den traditionellen Preiselementen. Auf der anderen Seite finden wir in dem nächstkommenden Lied IV, 5 auch einen Preis, der gerade einer Erwartung oder einer begründeten Hoffnung auf Erhörung entspringt. In diesem Lied ( „*Srdce, netuž, nelžeť zbyti*“ – „Herz, klage nicht“), das anders als die vorausgehenden von einer Atmosphäre der freudigen Hoffnung getragen wird, verzeichnen wir auch die meisten spätzeitlichen Elemente wie das Spiel mit den Namensinitialen und den Refrain.

Zum Bestand der AL – eigentlich als ein Sondertypus des Preisliedes – gehört auch das Preislied an den Geliebten „*Otep myrry*“ (Ein Strauß von Myrrhe“), das anfangs aus den Motiven des Hohenliedes gespeist wird. (Liedtypgruppe V). Es wird von einer Frau gesprochen, die nicht als eine hochgestellte Dame dargestellt wird. In den Vordergrund treten die Preismotive, verbunden mit einer Frauenklage. Wir begleiten die „bis über den Tod hinaus“ verliebte Frau auf deren Suche nach ihrem Geliebten, den sie mit den wohlbekannten Hohenlied – Metaphern und Attributen preist. Sie äußert ihre Liebe ohne jeden Vorbehalt, die höfische Begrifflichkeit und Motive kommen hier nicht zum Tragen – bis auf eine Ausnahme: der Geliebte wird mit dem Kosenamen *Falke* genannt, um auf diese Art die innige Liebe der Frau zu ihm hervorzuheben. Das Lied bietet jedoch in der szenischen Darstellung der nächtlichen Begegnung des Paares, die nicht mehr im Hohenlied verankert ist, eine überraschende Pointe. Typische Elemente einer Frauenklage – die Frau als Klagende und als Preisende – sind somit mit neuem Perspektivblick verbunden. Inwieweit diese partielle Bearbeitung des Hohenliedes auch noch vom Typus der klagenden Frau in den Frauenliedern des Minnesangs mitbestimmt wird, lässt sich aus dem Text nicht erschließen.

Das Erscheinungsbild des alttschechischen Tageliedes (Liedtypgruppe VI) ist in sich nicht homogen. Im Bestand der AL finden wir drei Tagelieder. Auch wenn die Tagelieddichtung insgesamt eher im Trend der neueren Zeit liegt, gilt dies

nicht im Ganzen für das erste Tagelied VI,1 „Přečkaje všě zlé stráže“ („Nach langem Warten“), das außer traditionellen Motiven eine Anlehnung an den Serena-Typus darstellt. Im deutschen Raum ist eine zunehmende Episierung des Liebesgeschehens zu beobachten, wofür gerade das Tagelied als Typus strukturell vorbestimmt ist. Im altschechischen Tagelied VI, 2 „Milý jasný dni“ („Lieber heller Tag“) erfahren die konstitutiven Motive eine breite Ausweitung im Sinne der Episierung (eine breit angelegte Naturbeschreibung, eine didaktisch ausgerichtete Klafferschelke). Das dritte Tagelied VI,3, „Šla dva tovařišě“ („Es gingen zwei Liebende“) das in vieler Hinsicht Verständnisschwierigkeiten bereitet, konzentriert sich auf singuläre Motive ( z. B. die Heimlichkeit der Begegnung, das Liebespiel unter Hervorhebung des Sexuellen und der Liebesfreude, die gegenseitigen Liebesbeteuerungen). Die ersten zwei Tagelieder beinhalten im Grunde gegenüber dem traditionellen Tagelied-Bild keine nennenswerten Neuerungen, als experimentatorisch erweist sich demgegenüber das Tagelied VI,3 (Ausführung des Sexuellen, Existenz der Freunde bei der Beherbergung des Liebespaares statt des konventionellen Wächters).

Unter den Liedern der AL befindet sich auch eine in Briefform als jüngerer Form abgefasste Werbung des Mannes um eine Frau (Liedtypgruppe VIII, „Láska s věrú i se vší ctností“ – „Liebe in allen Ehren und in Treue“). Sie enthält alle bekannten Motive (Klage, Preis, Trennung usw.) in zunehmender Umsetzung in jüngere Begrifflichkeit. Der Werbende bedient sich teils der älteren Wendungen in Form von erstarrten Formeln, die für die Spätzeit typisch sind: *meine ganze Hoffnung liegt in dir* ( Str. 5, V.3), *du bist mein Trost* (Str. 6, V.1), *du bist Herr über mein Herz* (Str. 8, V.3), teils werden diese von neuartigen Formulierungen abgelöst: z.B. *dir entgegen lacht mein Herz* (Str. 5,V.4). Auch die Form der Beziehung, die der Mann anstrebt, ist eine andere: statt des einstigen schicksalhaften Problematisierung durch das „paradoxe amoureux“ begegnen wir hier einer Liebe, die in eine entproblematisierte, freudige Liebesbeziehung münden könnte, wenn die Junfrau sie bejaht.

Einen deutlichen Wesenszug der Spätzeit – dies gilt für die alle bisher thematisierten Lieder – stellt die Anonymität ihrer Überlieferung dar.

Im Bestand der AL finden wir auch die kunstvolle Form des Leichs (Liedtyp VII „Závišova píseň“ – „Lied des Záviš“). Dieser stammt von dem einzigen namentlich bekannten Autor des AL, dem Záviš. Die kunstvolle Form, die als solche auch gewürdigt werden will, bringt inhaltlich im Grunde das konventionelle Bild einer alten Minneklage. Der altschechische Leich stellt somit eine interessante Verflechtung der traditionellen Idee der Nichterhörnung in der Liebe, die bis zum Liebestod führt, auf inhaltlicher Ebene, und der Prunkform der Spätzeit auf formaler Ebene dar. Formal wie auch was die Bildlichkeit betrifft stellt der Leich das wohl anspruchvollste altschechische Liebeslied dar. Es ist für die AL geradezu bezeichnend, dass sich der Autor für den alten Inhalt (mit traditionellen Grund-

bausteinen vor allem der Lohnforderung) die neue Form ausgewählt hat, – der Leich bietet neben seinen schillernd geblühten Strukturen vor allem Metaphern aus der Tierwelt, die zu aufwendigen allegorischen Vergleichen und Bildern ausgebaut werden und einen deutlichen Einfluss der Spätzeit verraten.

Zum Schluss in aller Kürze noch eine knappe Übersicht der Überlieferungslage der AL:

Sie ist vorwiegend in zwei Mischhandschriften (A 4 und A7) des Schreibers Oldřich Kříž von Telč aus der 2. Hälfte des 15. Jahrhunderts überliefert. Dazu kommt die nicht unbedeutende Form der Streuüberlieferung als die Überlieferungsform der ältesten altschechischen Liebeslieder (seit 1350). Wir besitzen keine Liederhandschrift und kein Liederbuch im engeren Sinne des Wortes.<sup>211</sup>

Fazit:

Die AL nimmt in ihrem Gesamtbild – soweit in ihrer Vielfältigkeit überhaupt erfassbar – eine Zwischenstellung zwischen dem traditionellen Vorstellungsgut und den neueren Tendenzen ein. Dieses Charakteristikum erlaubt, wenigstens eine partielle Antwort vor dem Hintergrund der Fragestellung zu geben, was die Autoren bzw. die Sammler bevorzugt haben dürften: Die Nachfrage an der lyrischen Liedproduktion in Böhmen und Mähren seit 1350 lag keineswegs in erster Linie an der formalistischen oder gar an der experimentalen Lyrik. Avancierte Dichtung steht nicht im Vordergrund. Vielmehr griffen die Autoren, von der Tradition des klassischen Minnesangs ausgehend, nach neuen Elementen, welche sie auf vielen Ebenen in eher ältere, bewährte Strukturen integriert hatten. In wenig modifizierter Form lebt die alte Minneklage fort. Von den neuen Elementen dominiert die Farbensymbolik (im Preislied, wir verzeichnen auch eine Farbenlehre, die sich erst gegen ihrem Ende in die Rede eines hoffenden Ichs wendet). Der sog. schwere Stil, im 13. Jahrhundert beginnend und vom „schweren Schmuck“ vor allem der Allegorien und Vergleiche gekennzeichnet, findet in der altschechischen Liebeslieddichtung nur in sehr wenigen Liedern einen Niederschlag (es sind jedoch bedeutende Lieder wie „Otep myrry“ (Ein Strauß von Myrrhe) und vor allem der Liebesleich des Závěš). Von einem ausgeprägten Formalismus der Klangstrukturen und der aufeinanderbezogenen Ausdrücke lässt sich in diesem Zusammenhang bei dem Lied „Slůvce M“ („Der Buchstabe M“) sprechen. Das Tagelied als eine für die Spätzeit charakteristische Gattung ist in sich nicht einheitlich und steht an der Schnittstelle zwischen Altem (Lied VI,1) und Neuem (Lieder VI,2 und VI,3).

---

211 Eine Aufzählung aller relevanten Quellen bringt die Übersicht über die Handschriften und Handschriftenfragmente in der Edition von Stanovská / Kern (2010), S. XXIXff.



Dies entspricht nicht völlig dem bisherigen Befund, der für den deutschen Minnesang und die deutsche Liebeslieddichtung nach 1300 gilt – auch wenn hier keineswegs eine Rede von einem homogenen Erscheinungsbild sein kann. Auf deutschsprachigem Gebiet sieht man insgesamt wohl doch viel mehr Willen zum Experimentieren (Hohenfels, Neifen, Winterstetten und ihre Fortsetzer, Konrad von Würzburg, Hugo von Montfort, Mönch von Salzburg, Oswald von Wolkenstein), während die traditionelle Ausprägung von Minneklage eine Minderheit bildet. Eine Ausnahme stellen z. B. manche Minneklagen im OEuvre Eberhards von Cersne dar, die sich eines Experiments bedienen, allerdings im Rahmen eines traditionellen Minnekonzepts.

Es muss aber gleichzeitig darauf hingewiesen werden, dass es erst eine Aufgabe der kommenden Zeit sein wird, die deutsche Lieddichtung der Spätzeit in einer **Gesamtdarstellung** zu erfassen, um z. B. den wertvollen Entwurf Brunners, welcher nach seinen Worten „als Modell gedacht wird, in das die beim jetzigen Forschungsstand einigermaßen zu sichernden Ergebnisse eingebracht werden“, weiter entwickeln zu können.<sup>212</sup>

---

212 Brunner, 1978, S. 109.