



universität
wien

MASTERARBEIT

Titel der Masterarbeit

„Musik: Der blinde Fleck der Politikwissenschaft“

Die politikwissenschaftlichen Möglichkeiten des „New Historicism“
innerhalb der Musik anhand von Walther von der Vogelweide

Band 1 von 1

Verfasser

Momcilo Nikolic BA

angestrebter akademischer Grad

Master of Arts (MA)

Wien, 2015

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 066 824

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Politikwissenschaft

Betreuerin / Betreuer:

em.o.Univ.-Prof. Dr. Eva Kreisky

INHALTSVERZEICHNIS

1 Einleitung:	5
2 Musik als Quell der Information	7
2.1 Die Macht der Musik?	7
2.2 Warum der Blick auf Musik?	7
2.3 Gefahren der Untersuchung	8
2.4 Musik und ihr Charakter	9
2.5 Troubadours	9
2.6 Musiker als Zeugen der Zeit	11
2.7 Der Blick auf die Machtverhältnisse	12
3 New Historicism	14
3.1 Aspekte der (gedachten) politikwissenschaftlichen Musikforschung	14
3.2 Die Ursprünge des New Historicism	17
3.3 Foucault's Einfluss auf den New Historicism	18
3.4 Weitere Einflüsse auf den „New Historicism“	20
3.5 Zurück zum Anfang des New Historicism	23
3.6 Neue Arbeitsweisen des New Historicism – Von Erwartungshaltung und Bedeutungen	24
3.7 New Historicism nach Gallagher und Greenblatt	28
3.8 Diskurs als Werkzeug des New Historicism	30
3.9 Den Blick auf Begriffe und deren Veränderungen richten	32
3.10 Der feste Grund des New Historicism nach Greenblatt	33
3.10 Die Drei Weisen des New Historicism	34
3.11 Greenblatts Fragen	35
3.12 Die Impulse des New Historicism	37
4.1 Geburt und Tod Walthers von der Vogelweide	39
4.2 Walther von der Vogelweide auf Jobsuche	42
4.3 Ehrismanns Weg sich Walther zu nähern	43
4.4 Die „Armut“ Walthers	45
4.5 Weitere Details über Walther	47
4.6 Das Lehen Walthers	48
4.7 Exkurs: Deutscher Thronstreit	49
4.8 Die Realpolitik Walthers Zeit	51
5 Über die Auswahl vorliegender Musikstücke	55
5.1 Kritik als Diskurs	55
5.2 Ideologiekritik	57

6 New Historicism als Leitgedanke für Musikforschung in der Politikwissenschaft.....	59
6.1 Kernpunkte des New Historicism als Leitlinie für politikwissenschaftliche Liederforschung ...	59
6.1.1. Auswahl.....	59
6.1.2 Analyse.....	60
6.2 Walther von der Vogelweide Der Reichston.....	62
6.3 Walther: ein sinnierender Künstler oder Auftragssänger?	68
6.4 Das „Wilde Detail“.....	70
6.5 Reichston als Mittel für: Überleben und Gut?.....	72
6.7 Das Publikum	73
6.8 Die Kunst Walthers	75
6.9 Die Kunst nur Nebenverdienst?.....	76
6.10 Der arme Künstler	78
6.11 Der Kunstpolitiker.....	80
6.12 Diskurse um Walthers Person	81
7 Exkurs in drei Liederwelten	83
7.1 Drei Kurz-Beispiele des Werts einer politikwissenschaftlichen Analyse von Musikstücken	83
7.1.1 Marseillaise	84
7.1.2 Baldanders.....	87
7.1.3 Lieber Staat.....	90
8 Resümee:	95
9 Quellenangabe:	98
9.1 Literatur:.....	98
9.2 Online-Quellen:	101
10 Anhang	102
10.1 Gesammelte Texte und Übersetzung:.....	102
10.2 Abstract	119
10.3 Abstract english.....	120

1 EINLEITUNG:

Das Ziel dieser Arbeit ist es das musikalische Feld für die Politikwissenschaft zu öffnen. Die Politikwissenschaft konzentriert sich in sozialwissenschaftlicher Tradition auf schriftliche Quellen. Wissenschaftliche Abhandlungen gehören ebenso dazu wie Romane, Gedichte, Manifeste und dergleichen. In den letzten Jahren wurde insbesondere das „Neulesen“ der Literatur in der Politikforschung mit offenen Armen empfangen. Sah man in früheren Zeiten die Quelle oder das Werk des Verfassers als „abgeschlossenen Zeugen der Geschichte“, so wird heutzutage auch das Umfeld des Werkes umfasst; ebenso die „Geschichte des Autors“ der jeweiligen Zeilen und mehr. Musik, ihre Wirkung, ihre Entstehungsbedeutung und auch ihr Inhalt wurden in gewissem Maße hierbei vernachlässigt.

Diese Arbeit wird sich in erster Linie diskursanalytisch mit Walther von der Vogelweide und dem Werk „Ich saz ûf eime steine“ beschäftigen und dann kurze Exkurse zu Hans Sachsens „Baldanders“, der „Marseillaise“ und auf ein Lied von Farin Urlaub (Sänger der deutschen Punk-Band „Die Ärzte“) wagen; sich methodisch dabei am New Historicism aus der Literaturwissenschaft orientieren. Hinter diesem Versuch soll die Maxime des Begriffs „Kritik“ stehen. Dies bedeutet, dass bei der Auswahl der zu untersuchenden Stücke kritische Liedtexte im Vordergrund stehen und populäre Lieder außer Acht gelassen werden. Dass Lieder, die der Unterhaltung dienen aber eine ebenso wertvolle Informationsquelle für die Forschung ergeben können, steht hier außer Frage. Einzig die Begrenztheit dieser Arbeit lässt eine größere Auswahl musikalischer Quellen und Stile nicht zu. Was Kritik und kritische Lieder bedeuten wird in den folgenden Kapiteln ausgearbeitet und näher erläutert werden. Kriterien, die bei der Auswahl sinnvoll erscheinen, sind der politische Einfluss, Bekanntheitsgrad und Wirkung des Liedes, wobei reflexiv betrachtet die subjektive Empfindung des Autors dieser Arbeit über „was kritisch ist“ als eine konstante Hürde gesehen werden muss. In diesem Sinne ist die nähere Erstellung der Auswahlkriterien für forschungsrelevante Quellen am sinnvollsten sehr offen zu halten und je nach Epoche individuell zu gestalten. Der Minnesang eines Walthers von der Vogelweide ist in einen anderen Rahmen eingebettet als die Punkmusik des 21. Jahrhunderts. Der zeitliche Rahmen, aus dem die exemplarischen Musikstücke entnommen werden, ist hier sehr weit und willkürlich gewählt, um zu zeigen, dass sich in jeder Epoche der Musik ein Erkenntnisgewinn bei richtiger Befassung mit der Materie anhand des New Historicism einstreichen lässt. Selbstverständlich wäre in fortfühender Befassung mit dem Thema eine Katalogisierung der gewonnenen Einsichten hilfreich, um eine mögliche Charakterisierung der jeweiligen Musikepoche zu schaffen. Musik unterliegt innerhalb der Jahrhunderte starker

Veränderung. Was aber stetig gleich bleibt, sind die feinen Details in den Musiktexten, die, in Relation zum Deutungsrahmen des Künstlers gesetzt, erhebliches Wissen sogar für spätere Generationen liefern können.

Kurzum geht es hier um die Frage inwieweit die Musik als Form der Kunst politisch relevant ist und welchen Erkenntnisgewinn der Forscher, durch das Befassen mit Liedtexten, auf wissenschaftliche Art und Weise erreichen kann.

Aufgrund der Art der Arbeitsweise wird es wichtig sein, vorab bestimmte und wiederkehrende Begriffe zu definieren, sie aber innerhalb einer Epoche und Umfeld einer Prüfung zu unterziehen. Mögliche Begriffe auf die man sich dabei stützen kann, wären Kritik, Freiheit, Recht, Revolution, Ironie, Zynismus, Volkslied, Populismus, Identität, Armut. Wobei auch hier festgehalten werden muss, dass sich „ungenannte“ Begriffe im Prozessverlauf der Arbeit in die nötige Einbindung erst herausbilden werden. Die Verbindung zwischen kritischer, gesellschafts-konstituierender Musik und den jeweiligen Umständen in Europa im Kontext soll bei den ausgewählten Liedtexten einen Erkenntnisgewinn erzielen. Mit Hilfe des „New Historicism“ soll im Forschungsprozess eine Systematik entstehen, die es erlaubt sich die aktuelle Bedeutung musikalischer Einflüsse auf Gesellschaften und in weiterer Form auch auf Begriffsanalyse von musikalischen Werken innerhalb der Politikwissenschaft zu fokussieren.

2 MUSIK ALS QUELL DER INFORMATION

2.1 DIE MACHT DER MUSIK?

Musik ist ein Ausdruck des Bewegten. Das innere Bedürfnis eines Musikers schafft Werke, die uns bewegen und bei verschiedensten Themen erzwingen, einen anderen Blick auf das Feld zu werfen. Dabei gibt es eine beinahe unendliche Vielzahl von Musikstilen und Liedern, doch um spezifischer agieren zu können, muss vorab abgegrenzt werden. Die Musik des 21. Jahrhunderts wird in der Tradition der „Cultural Studies“ mit dem Begriff der Populärkultur (Fisk und Hall) sowie von Horkheimer und Adorno (in ihrer „Kritischen Theorie“ mit jendem der Kulturindustrie assoziiert. Hierbei sind vor allem Musiker gemeint, die es schaffen globale Eindrücke zu hinterlassen; allerdings nur auf dem Feld der Unterhaltungsindustrie. Dies alles einzubauen würde den zeitlichen Rahmen und Umfang sprengen; deswegen wird sich der Fokus auf Liedtexte mit revolutionärem, stellvertretendem und kritisierendem Charakter stützen und auch nach Texten suchen, die einen tieferen Einblick in die jeweiligen Gesellschaften ihrer Zeit gewähren und Deutungen erlauben.

2.2 WARUM DER BLICK AUF MUSIK?

Musik als kulturelles Erbe besitzt nicht nur einen Unterhaltungswert, sondern vermag Bilder zu erzeugen, die den Rahmen zur Erscheinungszeit für interessierte und aufmerksame Betrachter eingrenzen. Paul Griffith spricht ihr eine zweiteilige Fähigkeit zu indem er sagt: „Sie ist hier bei uns und gleichzeitig weit weg, in der längst vergangenen Zeit, in der sie geschaffen wurde. Dorthin kann uns die Musik mitnehmen, sie kann uns das Gefühl vermitteln, in einer anderen Epoche zu sein, Zeit so zu erleben, wie sie damals war“ (Griffiths, 2008, S.5).

Was in weiterer Folge durch Griffiths klar wird, ist das Musik als Informationsquelle reichhaltig ist, dabei aber für diese Untersuchung Abstriche zu machen sind. Musik muss für die Untersuchung in Melodie und Text unterschieden werden. Griffith selbst liefert zugleich zwar die Schwäche bei der Interpretation von Musik, zeigt aber auch durch den Umkehrschluss seiner Erkenntnis die Stärke des geschriebenen Liedes. Er erkennt an, dass sich musikalische Werke in ihrer Bedeutung sehr wohl über die Jahrhunderte verändert haben können und zu der Zeit ihrer Erschaffung und der Art des Vorspiels ihres Komponisten anders erfahren worden sind, als sie ab dem Zeitpunkt der technischen Möglichkeit der Aufnahme und Speicherung nachgespielt wurden: „Doch in der Musik gibt es, wie bei den meisten Dingen, keine absoluten

Gewissheiten, und die Vorstellung ein Werk sei unveränderlich, sollte modifiziert werden“ (Griffiths, 2008, S.6).

2.3 GEFAHREN DER UNTERSUCHUNG

Mittels der Nähe des Künstlers, die ich hier anstrebe, kann gesagt werden, dass hinterlassene Zeichen für die Melodie (Noten) nur bedingt hilfreich sind Umstände zu erfassen, da die Interpretation der künstlerischen Hinterlassenschaft genau das bleibt, eine Interpretation, weil wir die Art des Künstlers die Noten zu sehen, zu spielen, sie zu betonen und einzusetzen nicht mehr originalgetreu wiedergeben können und deshalb außer Acht gelassen werden: „Der Plattenhörer mag das Gefühl haben, als könne er durch die Aufnahme – durch nicht sichtbaren Klang – über die Jahrhunderte hinweg direkten Kontakt zu den Mönchen oder Nonnen einer großen Abtei des Hochmittelalters herstellen. Wer diesem Eindruck erliegt, ignoriert allerdings Fehler, Lücken in der Quellenlage und das Wunschdenken, das häufig dahinter steht“ (Griffiths, 2008, S.14).

Auch im literarischen Teil des Musikstückes findet sich eine ähnlich große Gefahr, die mit den Methoden des New Historicism umgangen werden soll, insbesondere da, zwar die Art das Stück wie der Erschaffer zu spielen/ das Stück so zu hören unwiderruflich verloren ist (keine Originalität mehr möglich), aber die Worte des Liedtextes weiterhin Originalität besitzen und direkt aus der Feder des Komponisten stammen. Es mutet hier wie ein schmaler Grat an, dies als Vorteil anzusehen, doch nur so erscheint mir, ist eine nahe Rekonstruktion der Lebensverhältnisse des Musikers möglich.

2.4 MUSIK UND IHR CHARAKTER

Lange Zeit war die Musik in Europa dem Musiker nicht zuzuordnen. Wie Griffith erwähnt, war die Stärke der Choralgesänge ihre Anonymität. Die Abwesenheit des Verfassers, so der Autor, begünstigte die mystische Vorstellung von himmlischen Klängen. In dem Zeitrahmen, den diese Arbeit umfasst, macht Griffith die Entstehung des Troubadours als eine markante Stelle in der Musikgeschichte aus. Neben den neuen Themen der Liebe und des Leids, die Einzug hielten, erkennen wir in diesem Abschnitt des Autors eine wichtige und bedeutende Wende für die wissenschaftliche Forschung. Die Musik wurde persönlich.

Griffith führt den Begriff der Individualität der Musik ein und nennt Wilhelm IX., Herzog von Aquitanien und Graf von Poitiers *den ersten Troubadours*, dessen Werke zum Teil noch erhalten sind. Man konnte nun die Musik zuordnen, was insofern für den wissenschaftlichen Betrachter wichtig ist, da um ein Lied zu verstehen auch die Herkunft und Umstände des Erschaffers von Bedeutung sind.

Da in dieser Zeit Romantik und Liebe die vorherrschenden Themen sind, und ich bei dieser Arbeit den Fokus auf andere Dinge, wie unter anderem „Kritik“, lege, lasse ich eine genaue Betrachtung dieser Werke außen vor, denke aber doch dass es sich durchaus lohnt zumindest einen kurzen Blick darauf zu werfen, wie Griffith selbst eine Zuordnung trifft und Musik erste Anzeichen konstituierenden Charakters zeigt.

2.5 TROUBADOURS

Wilhelm IX. lebte von 1071-1129 und war finanziell nicht von seiner Kunst abhängig, doch Griffith führt mit Giraut de Bornelh, Arnaut Daniel und Bernart de Ventadorn auch jene, vom Sold abhängigen, Beispiele von Troubadours zur Mitte des 12. Jahrhunderts an und zeichnet ihre Einflüsse nach. Ihre Wege sollen sie auf die Kreuzzüge geführt und ihre Lieder gar Einflüsse auf die islamische Liebesliedkultur gehabt haben. Aus den Aufzeichnungen über das Leben der Sänger liest Griffith heraus, dass Richard Löwenherz ein beliebter Herrscher war und das Wort für ritterliche Liebe und Verehrung einer unerreichbaren hohen Dame, die „Minne“ Namensgeber für den deutschen Minnesang war. (vergl. Griffiths, 2008, S.21). Allein in diesen Erkenntnissen könnte der sozialwissenschaftliche Forscher spannende Felder entdecken, deren nähere Untersuchung fruchtbar sein könnte. Wie auffällt besteht bei den Troubadouren stets eine gewisse Nähe zur elitären Schicht, was sich später auch bei Walther von der Vogelweide als interessant erweisen wird. Einerseits wird es beim Herzog von

Aquitaniern als Vertreter des neuen Sängers offenbar, auf der anderen Seite ist die Nähe zum Rittertum (und damit zur elitären Schicht) eine weitere Variable bei der Entwicklungsbetrachtung der Musik in jener Zeit. Die Abgrenzung von den Choralgesängen einerseits, als auch die Teilnahme an den Kreuzzügen, lassen auf ein interessantes Verhältnis der praktizierten Musik zur Kirche schließen. Die oftmalige musikalische Erfassung der unerreichten Liebe und des daraus folgenden Leid zeichnet eine strikte Ständegesellschaft, in der die Rollen klar verteilt scheinen. Wie erwähnt, sollte diese Aufzählung keine Analyse der Umstände sein, sondern eine erste Annäherung an die Vorgangsweise zur Analyse von kritischen Liedtexten.

Durch den Blick auf die Musikgeschichte sollen drei Punkte geschärft werden. Erstens soll gezeigt werden, welche Macht die Musik für den Wissenschaftler beim Blick auf die Vergangenheit besitzt und inwiefern dies nahrhaft sein kann. Zweitens soll die konstituierende Kraft von Liedtexten in ihren Epochen mittels des modernen Blicks beleuchtet und für eine Analyse vorbereitet werden. Drittens soll im Verlauf der Arbeit bereits eine Vorauswahl der Auswahlkriterien entstehen, die das abschließende Ziel hat, Texte kritischen und konstituierenden Inhaltes zu erkennen und andere auszuschließen; um sie schlussendlich an dieser Stelle zu analysieren.

2.6 MUSIKER ALS ZEUGEN DER ZEIT

Ähnliches wie bei Griffith kann man auch bei Kothe und Prochazka (1929) erkennen. Es wird im „Abriß der Musikgeschichte“ dar- und festgestellt, dass die Musikanten als „fahrende Sänger“ zu sehen waren und sie, wie von Dr. Viktor Lederer in dem Werk „Über Heimat und Ursprung der mehrstimmigen Tonkunst“ (1906) titulierte, als „Kunstträger und Kulturgründer“ des Mittelalters gegolten haben. Ihr Ursprung wird Britannien zugeordnet. Ein interessantes Zitat zu der Zeit tätigt der Dichter Venance Fortunat, Bischof von Poitiers: „Der Römer lobt auf der Leier, der Barbar singt Dir mit der Harfe, der Grieche mit der Zither, der Britannier mit dem Crouth¹“ (Kothe und Prochazka, 1929, S. 80).

Kothe und Prochazka ging es hier wohl mehr um die verschiedenen Bedeutungen der Instrumentalmusik, doch ich persönlich finde hier die Unterscheidung der Völker einen erwähnenswerten Aspekt; in Anbetracht dessen, dass unter anderem der Begriff „Barbar“ im Laufe der Jahre mehrere Wandlungen erfahren hat, kann man eine vage europäische Musiklandkarte zeichnen, die ihren *Ursprung in Britannien* nahm und als *Erben, Nachfolger und Volksgenossen der alten Barden* (vergl. Kothe und Prochazka. 1929, S. 80) galt. Es kamen neben den Troubadouren auch die Minnesänger auf.

Einer der Kerne dieser Information erweist sich als wissenschaftlich interessant, denn ein Großteil der Musiker wird als fahrende Sänger bezeichnet und ist sozusagen Zeuge verschiedener Umstände der damaligen Zeit. Musiker üben einerseits selbst einen gewissen Einfluss aus und tragen ihre Art des Musizierens und Singens in andere Länder, werden aber zugleich vom Umfeld beeinflusst. Zu dieser Zeit machen Kothe und Prochazka Frankreich und Spanien als die Zentren der höfischen Liebesmusik, gesungen von Spielleuten, aus, die die Bezeichnungen „Jongleurs“ und „Minstrels“ führten: „Ihre Melodien, einem überwallenden Gefühle entsprossen, hatten nicht jene Strenge und starre Form wie die der eigentlichen Fachmusiker, sondern ähnelten mehr dem Volksliede“ (Kothe und Prochazka, 1929, S.81).

2.7 DER BLICK AUF DIE MACHTVERHÄLTNISSE

In Deutschland allerdings etablierte sich der Minnesang, der sich auch von der poetischen Liebe der Zeit in der Musik erfasst sah. Die Nähe zum Adel ist hier erkennbar. Insbesondere der Sängerkrieg auf der Wartburg, den Kothe und Prochazka beschreiben, erweist sich als aufschlussreich, da neben Wolfram von Eschenbach und Heinrich von Ofterdingen unter anderem auch Walther von der Vogelweide auftaucht, um am Kontest in Gegenwart der heiligen Elisabeth und Landgräfin von Thüringen teilzuhaben. (vergl. Kothe und Prochazka, 1929, S. 83).

Auf Walther von der Vogelweide wird in dieser Arbeit ein gewichtiger Fokus liegen, mit dem gezeigt werden soll, wie lohnend und fruchtbar die Umsetzung des New Historicism für die Politikwissenschaft sein kann.

Musik als ein Ausdruck künstlerischen Wirkens einer Gesellschaft ist ein Opfer seiner Eigenart. Das Aufnehmen und Verarbeiten eines Liedes geschieht beim Rezipienten in einer weitaus kürzeren Zeitspanne als das Lesen eines Buches. Die Stärke und zugleich die Schwäche liegen in der Adaption und Verbreitung. Eine Zeile aus dem Stück ist schnell gehört und ebenso schnell weitergegeben, während Inhalte in Romanen oder Sachbüchern einerseits ein Mehr an intensivem Studium bedarf und andererseits auch mehr Zeit benötigt um gerecht und richtig weitergegeben zu werden. Diese Diskrepanz zwischen einem literarischen Text und dem Liedtext führt unter anderem dazu, dass sich die sozialen Wissenschaften als logische Konsequenz mehr mit der kritischen Literatur als mit der kritischen Musik beschäftigen. Sieht man jedes einzelne Werk der Literatur und der Musik als Erbe der Weltgeschichte, muss man feststellen und grob sagen, dass aus der Natur eines Buches heraus folgt, dass das Buch mehr Zeit bei der Beschäftigung mit sich selbst fordert, als es ein Musikstück tut. Nicht allein dieser Eigenschaft möchte ich es zuschreiben, dass sich die politikwissenschaftliche Forschung deswegen verstärkt an Literatur orientiert als an Musik, möchte es aber als Teilaspekt gelten lassen. Dies und die Problematik früherer Jahre, in denen die individuelle Zuordnung und der Bekanntheitsgrad von Musik problematischer und kleiner waren, bilden zusammen Gründe für die stiefmütterliche Behandlung des kritischen Musikfeldes in der Politikwissenschaft. Sicherlich ist der auditive und rein melodische Teil des Musikstücks von immenser Bedeutung. Kleine Untertöne, die Worten differente Bedeutungen geben oder pompöse Klänge, die das gleiche Wort anders erscheinen lassen, sind, so wichtig sie sich auch erweisen, vor der Möglichkeit der Aufnahme, im Original für immer verloren und müssen hier zwangsweise außer Acht gelassen werden. Wie bereits erklärt sind selbst hinterlassene Notenschriften kein

zulässiges Mittel um über die Wirkung eines Liedtextes zu urteilen, denn wie bei Griffiths klar wird, ändert sich die *Interpretationsweise mit dem Interpretierenden* im Laufe der Zeit mit. (vergl. Griffiths, 2008, S. 6). Man muss den textbasierenden Teil eines Liedes auf die Ebene der Literatur heben und ihn als Text behandeln. Ob dies der New Historicism vermag möchte ich mit einem Zitat von John Brannigan bejahen: „New Historicism is a mode of critical interpretation which privileges power relations as the most important context for texts of all kinds. As a critical practice it treats texts as a space where power relations are made visible“ (Brannigan, 1998, S. 6).

Genau auf diese Machtverhältnisse soll der Blick gerichtet werden und der New Historicism, obwohl er aus dem literarischen Bereich stammt, dafür die Grundlage bilden. Wie Brannigan erkennt, geht es hier nicht um Machtspielchen der Thronhäuser sondern um, wie er es nennt „operations of power within selfregulating ideologies“ (vergl. Brannigan, 1998, S. 7); wobei auch festgehalten werden muss, dass Ideologien, wie später verständlicher wird, der falsche Begriff zu sein scheint.

In Anlehnung an Foucault richtet sich das Interesse der New Historicians an den Formen der Macht, die im jeweiligen zeitlichen Kontext, der untersucht wird, wirken; und die, zugegeben, einen der wichtigsten Faktoren hier darstellen, um in weiterer Form Erkenntnisse gesellschaftlicher Umstände zu erhalten. „New historicism and cultural materialism have been most useful to the discipline of literary studies in exploring the relationship between literature and history, and in demonstrating the ideological and political interests operating through literary texts.“ (Brannigan, 1998, S. 11). Natürlich stellt sich die Frage, wie das Lesen nach Art der New Historicians einem literarischen Text andere Bedeutungen und Erkenntnisse zuschreibt, als dies bisher der Fall war. Um ein besseres Verständnis für die Methodik des New Historicism zu erhalten, ist es notwendig sich dessen Entwicklungsgeschichte anzusehen und auf das musikalische Feld umzulegen.

3 NEW HISTORICISM

3.1 ASPEKTE DER (GEDACHTEN) POLITIKWISSENSCHAFTLICHEN MUSIKFORSCHUNG

Wie Brannigan ausarbeitet, hat der New Historicism (zusammen mit dem „cultural materialism“) Mitte der 80er Jahre große Eindrücke auf die Literaturforschung hinterlassen, insbesondere die Idee, „...all human behaviour, practices and knowledge were constructs and inventions, rather than natural or instinctual.“ (Brannigan, 1998, S. 21) ist hier richtungsweisend.

Aus dieser Erkenntnis heraus lässt sich feststellen, dass bei der Erstellung eines Musiktextes eine gewisse Absicht des Künstlers dahinter liegt. Für die Auswahl in dieser Arbeit wird die Prämisse gelten, der Musiktext muss „kritisch“ sein. Dies soll den ersten Schritt auf der Suche nach brauchbaren Erkenntnissen setzen und/oder eine nahe Rekonstruktion der damaligen Teilwirklichkeit darstellen. Es war ein neuer Ansatz, der da Einzug hielt, denn Brannigan streicht heraus, dass Anhänger des New Historicism keine Trennung zwischen Text und Kontext, Literatur und Politik sehen. „Recognising that literature has been used to construct and reinforce conservative and humanist ideology is an important realization of Marxist literary and cultural theories, and Marxist thinkers such as Althusser, Benjamin and Lukács have had a wide-ranging influence on new historicism and cultural materialism.“ (Brannigan, 1998, S. 23). Beim Marxismus, so Brannigan weiter, spielt unter anderem Repräsentation und dessen „field of struggle“ (Brannigan, 1998, S. 25) eine Rolle. Angelehnt daran sollen die Musikstücke, die später ausgesucht werden, zeigen, inwiefern es eine Zeit oder eine Gesellschaft und deren umkämpfte Felder zu repräsentieren vermag. „Both new historicist and cultural materialist critics seek to examine the existence of an ideological system by reading its material practices, customs and rituals“ (Brannigan, 1998, S. 28). Dabei orientiert sich der New Historicism an Foucault und Althusser: „New historicism tends to favour the route taken by Foucault and Althusser in examining the textual form taken by material practices and institutions, and exposing the transformations, contradictions, and the production of subversion in order to recuperate power. Its practice is therefore more to do with the description of processes and forces“ (Brannigan, 1998, S. 28). In diesem Sinne muss man auf das ausgewählte Stück schauen, den Prozess der Entstehung durchleuchten, die Notwendigkeit/ den Antrieb dafür finden, die Wirkung durchforsten und herausfinden an wen/gegen wen oder was sich das Werk

richtet; dabei aber nicht den Fehler machen, sich rein auf Ideologien zu beschränken, sondern tiefer zu gehen. Dazu findet sich ein weiteres passenderes Marx-Zitat in Brannigans Ausarbeitung: „The tradition of all the dead generations weighs like a nightmare on the brain of the living (Marx und Engels 1991, S. 93 in „Brannigan, 1998, S. 29).

Der Begriff Tradition wirkt hier etwas zu stark, denn wie vorher erwähnt, schreibe ich dem Musikstück, bezogen auf die erwähnte Originalität (und nur dort), einen kürzeren zeitlichen Wirkungsbegriff zu, sodass Tradition mir als das falsche Wort bei dieser Untersuchung erscheint. Es sind unter anderem die unmittelbaren und vorangegangenen Umstände der Entstehungszeit des Musikstücks und des Künstlers, dessen Relevanz für die Erschaffung einer Kritik in musikalischer Form von Wichtigkeit erscheint. Traditionen können da eine Rolle spielen, werden aber hier als ein (einfließender) Teil von vielen Aspekten gesehen und auch so behandelt. Was aber Tradition vermag – und hier findet sich auch der Unterschied zwischen dem (New) Historicism zu bisher üblichen Praktiken – ist, als Geschichte zu fungieren. Brannigan beschreibt die Historicists als eine Gruppe im 19. Jahrhundert, die über die Geschichte als objektive Beschreibung der Vergangenheit hinweg kommen wollte. „According to Historicists, then, the practice of history could never be separated from the interests of the individuals or groups practicing history in the present, nor ought it to be the vain glorification of a romantic view of past traditions” (Brannigan, 1998, S. 29).

Auch waren sie sich ihrer ideologisch geprägten Interpretation der Vergangenheit bewusst und wagten es Fragen nach eigenen Interessen zu stellen, so Brannigan, der dies als den großen Unterschied zu üblichen Historikern ausmacht. Der New Historicism hingegen unterscheidet sich, so der Autor weiter, vom Historicism dadurch, dass sie die Vergangenheit nicht als „... epochal trends and orders, ...“ (vergl. Brannigan, 1998, S.31) sahen, sondern „... ,new historicist critics, on the other hand, tend to view the past as consisting of very diverse configurations of beliefs, values and trends, often coming into conflict and contradiction with each other“ (ebd. S. 31).

Der Begriff, der bei diesem Zitat ins Auge sticht ist „Konflikt“. Wie schon gezeigt, bedeutet Kritik zu äußern auch einen Konflikt auszurufen oder auch aufzuzeigen. Ein kritisches Lied zu schreiben zeugt von der Unzufriedenheit mit einer Situation oder einem Umstand, der nicht allgemein als allein gesellschaftsrelevant gelten muss, dies zwar kann, aber auch andere Intentionen mit sich trägt. Eine musikalisch vertonte Kritik muss eine konfliktreiche Basis besitzen, die es zu beobachten lohnen kann. Dies wird in weiterer Folge bei der Auswahl der Stücke ebenfalls eine Rolle spielen.

Für den Forscher ein weiterer wichtiger Punkt, den Brannigan ausmacht, ist, dass nach der Art des New Historicism zu arbeiten auch bedeutet, die eigenen Erwartungen an die Vergangenheit zu hinterfragen und den historischen Interpretationsakt unter Beachtung – Brannigan nennt es „political pressures“ (vergl. Brannigan, 1998, S. 31) zu stellen. Ich würde hier eher dazu neigen dies unter Beachtung der eigenen politischen Erziehung zu vollführen und sich dessen stets bewusst zu sein. Der New Historicism, so Brannigan weiter, zieht seine Ansätze auch aus anthropologischen Denkweisen heraus, deren Fokus auf dem Zusammentreffen von Kulturen liegt. Hier gilt es die kulturelle Distanz nicht zu ignorieren: „...the practitioners of new historicism were already better placed to reflect on their own sensitivity to the power relations between them as interpreters and historians not only of past times, but also of other cultures in the past“ (Brannigan, 1998, S. 33).

3.2 DIE URSRPRÜNGE DES NEW HISTORICISM

Besonders Greenblatt und Montrose gelten für den New Historicism als inspirierend, aber erst mit Geertz wurde der Fokus auf literarische Studien gelegt (vergl. Brannigan, 1998, S. 33) und auf die Wichtigkeit hingedeutet, darauf zu achten „...how a particular period or culture fashions itself, manufactures itself“ (ebd. S. 33).

Für diese Arbeit bedeutet das nicht, die Zeit während der Entstehung des ausgewählten Musikstückes als Ganzes zu charakterisieren, sondern sich der unterschiedlichen Intentionen und Wirkungsweisen auf den Künstler/ das Werk bewusst zu sein. Speziell bei der Analyse, der Verwendung und eigenen Interpretation von Textteilen (aus dem Stück) muss auf diese Faktoren geachtet werden. Wie gestaltet sich unter anderem diese bestimmte Zeit im unmittelbaren Lebenskreis des Erschaffers und wie wirkt sie sich auf den Künstler und sein Werk aus?

Brannigan zeigt auf, dass der New Historicism seine Ursprünge im Marxismus, Historizismus, Geschichte und in der Anthropologie hat, streicht aber noch mit Williams und Foucault zwei bedeutende Denker heraus, die für ein besseres Verständnis sorgen sollen. Raymond Williams Sichtweise aus den 50er Jahren des 20. Jahrhunderts wie Literatur wirkt oder was sie ist, lässt sich, wie Brannigan erkennt, nicht auf die menschliche Natur des Künstlers reduzieren, sondern stellt eine soziale Praktik dar, die bestimmte soziale und kulturelle Werte einer bestimmten Zeit/ einer bestimmten Gruppe darstellt. (Brannigan, 1998, S. 37). Williams widersprach seinem Zeitgenossen **Leavis** in zwei entscheidenden Punkten: „First, he sees literature not as the highest form of human expression but as one of many forms of an expression, and as a part of a system of culture which is constantly shifting, rather than a self-perpetuating ‘great’ tradition. Second, he assigns responsibility for shifts and changes in literature not to the insight or wisdom of an individual genius but to shifting economic, political, social and cultural conditions in general, ...“ (Brannigan, 1998, S. 39). Hier deutet sich schon stark an, inwieweit eine Beschäftigung mit literarischen Texten, zu denen auch Musikstücke gehören, fruchtbar sein kann.

3.3 FOUCAULT'S EINFLUSS AUF DEN NEW HISTORICISM

Michel Foucault hatte wohl den enormsten Einfluss auf den New Historicism. „Both Foucault and new historicism belong to this Nietzschean school of history, combining the philosophical interest in the definition of concepts and ideologies with the historical-anthropological interest in the social and cultural practices in which such concepts and ideologies are manifest” (Brannigan 1998, S. 46).

Brannigan streicht weiters, mithilfe von Montrose und Greenblatt, heraus, dass der Punkt auf den sich New Historicians konzentrieren sollten, Veränderung als Kennzeichen trägt. Er nennt es „new mode of power“ oder „epistemological rupture“ (Brannigan, 1998, S. 47). Foucault indes hat für den New Historicism bedeutend den Blick auf Machtbeziehungen und deren Mittel gelenkt und den Text als einen Diskurs eingebettet im Machtgefüge platziert. Brannigan erklärt im nächsten Schritt das Jahr 1980 zur Geburtsstunde des New Historicism, da in diesem Jahr zwei bedeutende Werke, bereits erwähnter Denker erschienen sind. Es handelt sich hierbei um Stephen Greenblatt's „Renaissance Self-Fashioning“ und um Louis Montrose's „Eliza, Queen of Shepherdes“. Greenblatt, so Brannigan, erklärt das geschriebene Wort als eingebettet in „...specific communities, life situations, structures of power“ (Greenblatt 1980, S. 7 in „Brannigan, 1998, S. 56); während, Montrose dieselbe Erkenntnis mit Blick auf die pastorale Literatur erarbeitet (ebd.).

Insbesondere interessiert Brannigan hier, die Erkenntnis Greenblatts, dass nicht nur Individuen sich selbst gestalten, sondern die Kultur auch die Subjektivität des Einzelnen gestaltet. Montrose hingegen ist, nach Brannigan, deswegen bemerkenswert, da er zeigt, inwieweit literarische Texte als Werkzeuge bei der Erschaffung von Macht von Bedeutung sind. Brannigan erkennt erste Spuren von Methoden des New Historicism allerdings bereits Jahre vorher bei Orgel (1975) und bei Tillyard (1943), vielmehr aber zeigt folgendes Zitat den Charakter des New Historicism, wie er in dieser Arbeit angewendet werden kann: „At its most basic level, of course, new historicism can be understood, and indeed was understood, as the project of reading literature in relation to history, society and politics“ (Brannigan, 1998, S. 73). Die Problematik, die dabei auftritt, erklärt Brannigan in folgendem Zitat: „By reducing our knowledge of the past to speculation on the designs and operations of power discernible in texts of all kinds, and by treating all texts as equally susceptible to ideological manoeuvres, history might just as well be called conspiracy. New historicists do not attempt to identify a source of conspiracy, even conspirators, but any historical event, trend, incident or document is inevitably for new historicists complicit in a powerful myth” (Brannigan, 1998, S. 76).

Auch bei der Erforschung eines Musikwerks geht es nicht darum einen Schuldigen zu finden oder den Helden, der durch seine Lieder die Gesellschaft zu ändern versucht, auszumachen. Es geht um eine enge Annäherung daran, welche Umstände dazu geführt haben Kritik zu erschaffen, sie anzusehen und in Relation zur Erwartungshaltung von damals (aber auch in jener von heute) zu setzen. Und herauszufinden, wie sie die Vergangenheit geprägt und in Folge beeinflusst haben, um zu zeigen, dass der Blick auf musikalische Stücke durchaus ein lohnender ist und zu den bisherigen Quellen der Vergangenheit als ergänzende oder völlig neue Sichtweise dienen kann.

Die hier vage Behandlung des Begriffs “Cultural Poetics” möchte ich mit einem weiteren Zitat rechtfertigen: „The difference between seeing new historicism as a practice which opens up disciplinary boundaries, and opens up the relationship between the past and present, and seeing cultural poetics as a practice which applies the literary technique of close reading to a self-contained cultural system relies upon the change in title and nothing more” (Brannigan, 1998, S. 93).

Brannigan streicht heraus, dass New Historicism sich Zeitpunkte in der Geschichte ansieht und danach strebt konzeptuelle und ideologische Rahmenbedingen auszumachen – also Begriffe, wie sie nach unserem Verständnis heute erscheinen, damals anders gebraucht und verstanden worden sind. In den 80er Jahren ist, so der Autor, der Begriff *Unterschied* für das Konzept des New Historicism wichtig. Angelehnt an Foucault und Geertz wird der Blick auf Strukturähnlichkeiten zwischen historischer und kultureller Unterschiedlichkeit gerichtet. (Brannigan, 1998, S. 119). „The critical practices performed by new historicists and cultural materialists set out to undermine the humanist rhetoric which conceals the power relations immanent in everyday social acts and exchanges, and they do this by exposing the differences between historical periods, and the differences between cultures” (Brannigan, 1998, S. 121).

In weiterer Folge liefert Brannigan exemplarisch eine Auswahl an verschiedenen Werken, bei denen nach Art des New Historicism gearbeitet wurde. Dies soll als eine Anleitung dienen und wird in einem späteren Teil als Einstiegs-/ Umstiegshilfe auf den Musiktext analysiert werden.

3.4 WEITERE EINFLÜSSE AUF DEN „NEW HISTORICISM“

Auch Clifford Geertz übte einen großen Einfluss auf den New Historicism aus. In seinem Werk „From the Impact of the Concept of Culture on the Concept of Man, The Interpretation of Cultures: Selected Essays“, führt Geertz den Begriff “Cultural Artifacts” ein. (Kiernan and Ryan, 1996, S. 8).

Dass es nicht ausreicht den Text eines Liedes bloß zu verstehen, sei es durch Übersetzung oder die Aneignung der damals gesprochenen Sprache oder des Dialekts, veranschaulicht Geertz durch ein Kathedralen-Beispiel. *Die Chartres, so Geertz, besteht aus Stein und Glas, doch ist es nicht genug die Eigenschaften von Stein, Glas und Kathedralen zu verstehen, um sich ein Bild von damals verschaffen zu können, man muss auch die Beziehungen zwischen Gott und Mensch einfließen lassen, auch von der Architektur, wie er meint.* (Kiernan, 1996, S. 8). Es wirkt die Kathedrale betreffend wie eine umgelegte Policy-Analyse, bei der man sich die Frage nach diversen einwirkenden Faktoren stellen muss. Dies wird im Verlauf noch klarer ausgeleuchtet werden.

Raymond Williams hat in seinem 1980 erschienenen Aufsatz „From base and Superstructure in Marxist Cultural Theory, Problems in Materialism and Culture” darauf hingedeutet, dass “...’no mode of production, and therefore no dominant society or order of society, and therefore no dominant culture, in reality exhausts the full range of human practice, human energy, human intention’. So his cultural theory also recognizes the capacity of literature not only to escape absorption, but to envisage standpoints as yet unvoiced” (Kiernan, 1996, S. 3).

Catherine Gallagher in „Marxism and the New Historicism, The New Historicism” (in: Veaser, 1989 S. 27-48)“ bringt es ebenfalls treffend auf den Punkt wenn sie sagt: „Although there has been a certain amount of controversy over just what the new historicism is, what constitutes its essence and what its accidents, most of its adherents and opponents would probably agree that it entails reading literary and nonliterary texts as constituents of historical discourses that are both inside and outside of texts and that its practitioners generally posit no fixed hierarchy of cause and effect as they trace the connections among texts, discourses, power, and the constitution of subjectivity.” (Kiernan, 1996, S. 45).

Auch Stephen Greenblatt in „From resonance and Wonder, Literary Theory Today” (in: Collier and Geyer-Ryan, 1990, S. 74-79.“ bietet hier ein hilfreiches Verständnis an: “Inescapable but not simple: new historicism, as I understand it, does not posit historical processes as unalterable and inexorable, but it does tend to discover limits or constraints upon individual intervention: actions that appear to be single are disclosed as multiple; the apparently isolated power of the

individual genius turns out to be bound up with collective, social energy; a gesture of dissent may be an element in a larger legitimation process, while an attempt to stabilize the order of things may turn out to subvert it” (Kiernan, 1996, S. 56). Auch wehrt sich Greenblatt gegen die Forderung, dass der Forscher sämtliche Werturteile bei dem Blick auf Vergangenes oder fremde Kulturen fallen lassen soll. „Other critics associated with the new historicism – Louis Montrose, Don Wayne and Catherine Gallagher, among others, have written directly and forcefully about their own subject position and – have made more explicit than I the nature of this engagement...4” (ebd., S. 57).

Nach dem Rat auf Möglichkeiten und Restriktionen, die ein Individuum hat – und welchen Einfluss dies auf den Prozess haben kann – zu achten; und sich nicht im Schein der Objektivität zu verlieren, wendet sich Greenblatt gegen die Verklärung der Vergangenheit: „Here again new historicist critics have swerved in a different direction. They have been more interested in unresolved conflict and contradiction than in integration; they are as concerned with the margins as with the centre; and they have turned from a celebration of achieved aesthetic order to an exploration of the ideological and materialism bases for the production of this order” (Kiernan, 1996, S. 59).

Allerdings, so die Kritik Catherine Belsey’s in „From Towards Cultural History – in Theory and Practice, Textual Practice”, (1989, S. 159-68)“, muss Macht anders verstanden werden: “If there is a general distinction to be made between the project of the New Historicist and what I am proposing here, it lies in the inscription of struggle. Too often in the work of Stephen Greenblatt and Jonathan Goldberg, (...), power is represented as seamless and all-pervasive, while resistance, where it exists at all, is seen as ultimately self-deceived.” (Kiernan, 1996, S. 88).

In Lee Pattersons Aufsatz „From Historical Criticism and the Claims of Humanism, Negotiating the Past: The Historical Understanding of Medieval Literature (1987, S. 62-74).“, wird auch klar, welchen Weg New Historicists einschlagen müssen: “...,New Historicism seeks instead to achieve what Geertz calls ‘thick description’, an analysis of the conditions of cultural production. No longer believing that cultural phenomena can be usefully explained as effects of anterior causes, New Historicism is released from the narrow criterion of relevance that constrained older literary historians. (...) For if the New Historicists rightly refuse to reduce the text to an effect to either a straightforward authorial intention or a determinant social context, they also decline to specify the ground of comparison – the historically real – that supports their analyses.” (Kiernan, 1996, S. 96).

Weiters sieht Kiernan bei Patterson, in den „Canterbury Tales“, die Möglichkeit, die spezielle Beziehung des Werkes zu dessen Zeit zu verdeutlichen und den Blick in folgender Weise auf solche Werke zu richten: „These texts can hardly tell us everything we want or need to know about the past, but when securely located at the centre of our investigations (as not objects but subjects) they can help us to negotiate an otherwise enigmatic terrain” (Kiernan, 1996, S. 102).

3.5 ZURÜCK ZUM ANFANG DES NEW HISTORICISM

Wie sich bei Hawthorne (1996) in seinem Werk „Cunning Passages, New Historicism, Cultural Materialism and Marxism in the Contemporary Literary Debate“ nachlesen lässt, gibt es in den 30er und 40er Jahren zwei theoretische Fronten; die Formalisten geben dem Text keine kontextuelle Bedeutung und markieren die Essenz des Textes in der Geschichte als rückführbar auf die menschliche Natur. Die andere Seite subsummiert der Autor als verschiedene Formen des Historizismus, die dem Text kein, wie Hawthorne es nennt, „...life apart from that released by and revealed through its incorporation within its genetic context“ (S. 8) zugestehen.

Ich glaube, dass man sich Hawthorne's Definition von einem Text für die Auswahl und Argumentation eines zu untersuchenden, musikalischen Textes ausborgen darf, wenn er schreibt: „Texts are fixed arrangements of signs designed to have a certain independence of time and space; they are typically intended to be accessible to human beings (or human-controlled entities) who (or which) are separated from the producers of the texts by space or time at least to some degree“ (Hawthorne, 1996, S. 10).

Insbesondere die Verfügbarkeit des, in diesem Kontext, Liedtextes wird ein Faktor sein, der bei der Auswahl des Analyseobjekts eine gewichtige Rolle spielen wird. Um es einfacher zu sagen, der Bekanntheitsgrad sowohl beim *Space* (das Lied und der Künstler müssen, um repräsentativer zu sein, in einem großläufigeren Gebiet bekannt und verbreitet sein) als auch bei *Time* (der Künstler sollte in einem größeren zeitlichen Rahmen, um die Argumentation der Auswahl zu stützen, bekannt sein) muss vorherrschen. Inwieweit der Begriff repräsentativ wirklich als Eigenschaft bei dem spezifischen Stück gemacht werden darf, kann hier nicht beantwortet werden – denn es gilt, nicht Erfolg und Wirkung zu verwechseln. Sei es, dass ein Lied kommerziellen Erfolg hatte und in vieler Munde war, so heißt das noch lange nicht, dass der Erkenntnisgrad und der Blick auf die Geschichte lohnend sein müssen – auch ein unbekanntes Werk kann den vergangenen Zeitabschnitt vereinzelt nachzeichnen und uns am Geschehen von damals teilhaben lassen. Dies dient hier als kleine Orientierung im weitreichenden Raum der Liedergeschichte und ihren Texten.

3.6 NEUE ARBEITSWEISEN DES NEW HISTORICISM – VON ERWARTUNGSHALTUNG UND BEDEUTUNGEN

Hawthorne warnt vor den Gefahren der Textanalyse. So wie sich Zeiten ändern, ändern sich auch Bedeutungen und der Alltag; und als Forscher muss man sich dieser Veränderungen und ihren Wirkungen bewusst sein: „Even if we can trace back written texts a few thousand years, a modern Western society is permeated by textuality in quite a different way from the way in which, say, medieval English society was. ... Although the use of signs – linguistic and non-linguistic – is a central part of being human, our learning to deal with texts is not part of our biological inheritance but has to be imparted exclusively through the medium of culture; indeed for us culture is to a considerable extent a learning to deal with texts” (Hawthorne, 1996, S.14). Durch sein Beispiel „Anna Karenina“ zeigt Hawthorne, auf welche Weise Texte wirken und welche Erfahrungen und Erwartungshaltungen sie nutzen. Diesem einer näheren Betrachtung zu widmen, erachte ich für sinnvoll, um in späteren Phasen des Forschungsprozesses die Systematik der eigenen Haltungen zu verstehen und offenzulegen. Dabei, wohl den schwierigeren Teil, zu versuchen den Erwartungshaltungen der damaligen „Musikkonsumenten/-produzenten“ so nahe wie möglich zu kommen. Und immer dem Aspekt gewahr zu bleiben, wie und warum sich dieses System womöglich geändert hat/ anders war, als in anderen oder aktuellen Phasen des Alltags. „Reading is a creative process – which is why it would appear that no two reading experiences of any substantial literary work, even by the same person, are ever exactly the same. (...), reading is not the same as decoding; it is not just recent reader-response theory which has insisted upon the fact that any reading of a literary work involves a certain degree of reader creativity – what Wolfgang Iser (1974) has referred to as filling in the gaps in a work. It would be very hard to read Anna Karenina with no pre-existing understanding of the concept of marriage” (Hawthorne, 1996, S. 23).

An diesem groben Beispiel von Tolstois Werk, in dem es um unter anderem um Ehe, Ehebruch, Treue, Hoffnung und Moral geht, sieht man, wie Hawthorne, zeigt, dass der Text sich nicht nur an die eigene Erwartungshaltung anlehnt, sondern er fordert auch ein gewisses Verständnis mit der Materie (im obigen Fall die Institution Ehe, Russland, damalige Eliten, Rollenverhältnisse und vieles mehr).

Der Blick auf diese Aspekte bei einem Liedtext kann ebenfalls als erste Orientierungsphase verstanden werden, soll aber auch nicht in einem zu engen Korsett geschnürt werden, denn es gehört zu den schwierigsten Punkten den Wirkungsbereich und den Wirkungsgrad des Musikstücks einzugrenzen und zu erfassen; man ist leicht verleitet heutige Sichtweisen,

Haltungen und Deutungsarten einfach auf die Zeit, zu der das Stück geschrieben wurde umzulegen. „Both, Foucault and (probably) all Marxists agree that a statement cannot be examined ‚in itself‘ in terms of a self-identical meaning, but must be understood to produce a meaning through its relations to ‘institutions, economic and social processes, behavioural patterns, systems of norms, techniques, types of classification, modes of characterization’” (Hawthorne, 1996, S. 33).

Unter diesen Aspekten müssen Texte einer neuen Arbeitsweise unterzogen und untersucht werden. Dies gilt ebenso für Musiktexte, denen ich den Status eines Statements genauso zubilligen kann, wie es bei einem politischen Pamphlet oder einem sozialkritischen Roman geschieht. „The recent turn to history (in literary studies and elsewhere) is then both a reaction against textualism and in part a product of it. It is a reaction against textualism inasmuch as it seeks to assert very strongly that there is something outside of the text which both produces the text and produces responses to it” (Hawthorne, 1996, S. 47).

Somit sieht Hawthorne die Literaturkritik als kontextuelle Kritik und streicht heraus, dass für *contextualists*, wie er sie nennt, die Beziehung zwischen Text und Kontext nicht zufällig, sondern in verschiedenen Formen wie konstitutiv, definierend, erklärend oder einschränkend ist. „That self-containedness and mobility which we associate with a text because of that ‚certain independence of time and space‘ should not blind us to the fact that to function as a text these ‚fixed arrangements of signs‘ rely upon certain umbilical connections to the extratextual world. These different connections can be, for example, linguistic generic, institutional, social and cultural, ideological, aesthetic, documentary and distributive/transmissive.” (Hawthorne, 1996, S. 48).

Diese Zeichen, die Hawthorne anspricht, müssen gedanklich ausgeweitet werden um ein größeres Verständnis zu erreichen. Wie er mit Shakespeare ein schönes Beispiel bringt und sagt, dass die damaligen Besucher des Theaterstücks „... did not need to read books with titles such as *The Elizabethan World Picture* before enjoying a performance of *King Lear*” (Hawthorne, 1996, S. 49), hat für mich Bedeutungskraft. Warum dieses Beispiel herausgegriffen wird, liegt daran, als Forscher eines kritischen Musikstücks unter den Aspekten des New Historicism verstehen zu müssen, dass die Wirkung eines Liedes von (zum Beispiel, Walther von der Vogelweide) damals eine ganz andere war, als sie es heute für die moderne Forschung ist. Diese Erkenntnis braucht es, um sich in aller Gesamtheit mit dem Leben des Künstlers, sofern es Quellen zulassen, und seinen ganzen Werken beschäftigen zu können.

Auch Hawthorne verteidigt die neuen Entwicklungen des New Historicism indem er sich auf Cox und Reynolds bezieht: „As Jeffrey N. Cox and Larry J. Reynolds put it in the introduction

to their own collection of New Historicist essays, the New Historicism ‘rejects the idea of “History” as a directly accessible, unitary past, and substitutes for it the conception of “histories”, an ongoing series of human constructions, each representing the past at particular present moments for particular present purposes’ (1993, p. 4)” (Hawthorne, 1996, S. 53).

Allerdings weist er mithilfe von J. Hillis Miller auf die Grenzen einer reinen kontextuellen Sichtweise in der Literaturkritik hin: „Works of literature do not simply reflect or are not simply caused by their contexts. They have a productive effect in history. This can and should also be studied. To put this another way, the only thing that sometimes worries me about the turn to history now as an explanatory method is the implication that I can fully explain every text by its pre-existing historical context. But the publication of these works was itself a political or historical event that in some way or another changed history. I think that if you don’t allow for this, then literature is not much worth bothering with” (Hawthorne, 1996, S. 56). Ein Argument, dass bei näherer Betrachtung Walthers von der Vogelweide noch klarer wird.

Hawthorne führt diese Linie auch weiter, wenn er sagt, „Indeed, once one accepts a view of history such as Williams has proposed, one which although it may stop short underwriting the Marxist motto that history is the history of class struggle between different groups and interests, than it is hard to see how the writing and publication of literary works could escape from these warring into a realm of calm neutrality” (Hawthorne, 1996, S. 56).

Für diese Arbeit von Bedeutung ist auch die Sicht McGann’s, die in Hawthornes Werk dargestellt wird. Ich attestiere dem Musiktext eine gewisse Nähe zur Poesie und auch wenn man ein Musikstück als ein, wie vorher erwähnt, Statement sehen kann, so muss dies noch mehr gelten, wenn man eine Nähe zwischen Musiktext und Gedicht herstellt. „As McGann puts, it, poetic texts hold a mirror up to the world, but they do this as a challenge, and not just as a picture to be observed (1988, p. 9-11)” (Hawthorne, 1996, S. 57).

Hier kommen wir der Essenz eines (kritischen) Musikstückes näher, die ich für diese Arbeit als wertvoll erachte. Diese *Challenge* McGanns ist ein Hauptpunkt bei der Auswahl und der Betrachtung eines Musiktextes unter den Aspekten des New Historicism, die als Kriterium dienen wird.

Eine weitere Warnung findet sich bei Iain Wright, wie es Hawthorne ausmacht, der sagt: „Wright continually insists that the most valuable insights of the New Historicists are often linked to the weakness of their work, work that breaks down the fixed categories and rigid hierarchies of old historicism but which runs the risk of degenerating into ‘mere anecdote, bricolage; tumbled collectors’ cabinets of curious’ (1994, p6). In particular, he warns of three dangers. First, that we will lose sight of the fact that different symbolic systems have different

modes of operation. Second, that texts will become so permeable and polyvalent that they will decompose altogether into a heap of shards in the critic's hand. And third, that historical process, too, will become mere inexplicable jumble (he refers to what he terms Greenblatt's obsession with the word 'contingency') (1994, p.6)." (Hawthorne, 1996, S. 65).

Sich dieser Gefahren bewusst, möchte ich ein weiteres Zitat anführen, das führend und orientierend diese Arbeit lenken werden, denn Jeremy Hawthorn bringt es auf den Punkt wenn er sagt: „That said, my tentative conclusion is that a work of literature is valuable to the extent that it put us in contact with what lies outside the text – even, when it does this by forcing our concentrated moral and intellectual attention on to what is in the text. (...) After decades of literary criticism dominated by the formalists of the New Critics, the structuralists, and the post-structuralists, the achievements of New Historicism and, especially, of cultural materialism, are allowing students of literature not just to observe but to take part in the social struggles that literature arises from and gives access to" (Hawthorne, 1996, S. 227 -228).

3.7 NEW HISTORICISM NACH GALLAGHER UND GREENBLATT

Gallagher und Greenblatt (2000) zeigen in „Practicing new historicism.“, ebenfalls auf, inwieweit man mittels des New Historicism in eine ausgewählte historische Zeit und deren Kultur eindringen kann. „...: we wanted to delve as deeply as possible into the creative matrices of particular historical cultures...” (Gallagher and Greenblatt, 2000, S. 16). Die Effekte, die der neue Ansatz mit sich bringt fassen Gallagher und Greenblatt in vier Punkten zusammen. Beim ersten handelt es sich um eine Diskussionskultur abseits der Kunst in Richtung *Repräsentation*; zweitens die Verlagerung weg von den Erklärungen historischer Phänomene hin zu einer *detektivischen Analyse* des menschlichen Subjekts; beim dritten Punkt handelt es sich um die *Neuentdeckung diskursiver Inhalte von literarischen Werken* und schlussendlich die *Übernahme der Diskursanalyse gegenüber der Ideologiekritik*. (ebd. S. 17).

Ziel allen Wirkens hier ist es, sich der Realität des Künstlers so nah wie möglich anzunähern, um seinem literarischen Werk (wichtig ist es den Liedtext als solches zu behandeln) Bedeutungen für genau die Zeit, in der es geschaffen wurde, zu entnehmen. Gallagher und Greenblatt sagen über den New Historicism auch: „Writing the book has convinced us that new historicism is not a repeatable methodology or a literary critical program” (ebd. S. 19).

Auch diese Autoren greifen auf Geertz zurück, der in seinem Aufsatz „The Interpretations of Cultures“ im Jahr 1973 auf Folgendes aufmerksam machte: „He argued that our interpretative strategies provided key means for understanding the complex symbolic systems and life patterns that anthropologists studied. The effect was like touching one wire to another: literary criticism made contact with reality“ (ebd. S. 20-21).

Nur geht es nach den beiden Autoren noch weiter, als das Geertz's Leistung für den New Historicism nämlich darin besteht „...in the expansion of these terms to a much broader and less familiar range of texts than literary critics had permitted themselves to analyse” (ebd. S. 27).

Diese Erkenntnis trifft besonders auf den vernachlässigten Teil innerhalb der Musikforschung zu, die viel Zeit in instrumentale Analysen gesteckt hat, aber auf den geschriebenen Teil vergessen zu haben schien. Auch die Sozialwissenschaften haben es bisher großräumig verabsäumt dem Lied und seinem Text nicht nur eine Zuordnung zu verabreichen, sondern ihn als Informationsquelle für Analysen in Betracht zu ziehen.

Gallagher und Greenblatt verwenden oft den Begriff „Anekdote“. Es stellt sich hier die Frage, ob der Liedtext nicht ebenfalls als Anekdote seiner Zeit gelten darf, ja vielleicht sogar muss, und gegebenenfalls als Faktor der Untersuchung zu betrachten wäre. „... the Interpretations

of Cultures provided an impetus for recovering what had been lost. Literary criticism could venture out to unfamiliar cultural texts, and these texts-often marginal, odd, fragmentary, unexpected, and crude-in turn could begin to interact in interesting ways with the intimately familiar works of the literary canon” (Gallagher and Greenblatt, 2000, S. 28).

Warum sich die beiden Autoren der Anekdote zuwenden wird damit erklärt, dass die Art der Arbeitsweise, um zu paraphrasieren, ihre Kraft verloren habe. „But the trouble is that the procedure itself-pick a passage from a literary text, examine it closely, and show how an entire representational system is disclosed in its narrow compass - had begun to lose some of its force precisely because it assumed as well a concept totality or wholeness that had come into question” (Gallagher and Greenblatt, 2000, S. 47).

Die Autoren erkennen in der Anekdote neue Möglichkeiten in den Alltag einzusteigen, wie sie es nennen, in die *Sphäre des Praktischen* einzudringen, die bisher von der Literatur ignoriert wurde. Gallagher und Greenblatt zitieren Fineman, in dessen Sichtweise die Anekdote folgendes schafft: „..., the miniature completeness of the anecdote necessarily interrupts the continuous flow of larger histories; at the anecdote’s rim, one encounters a difference in the texture of the narrative, an interruption that lets one sense that there is something-the “real”-outside of the historical narrative. The anecdote thereby exposes history” (Gallagher and Greenblatt, 2000, S. 50).

Erneut taucht hier ein Riss/ eine Störung der Geschichte auf, der/die uns besonders interessiert, sodass man das kritische und unbeachtete Lied partikular ebenfalls als Störenfried ansiedeln kann, denn „The force field of the anecdote pulled even the most canonical works off the border of history and into the company of nearly forgotten and unfamiliar existences“ (Gallagher and Greenblatt, 2000, S. 74).

3.8 DISKURS ALS WERKZEUG DES NEW HISTORICISM

Auch Moritz Baßler in: „New Historicism – Literaturgeschichte als Politik der Kultur“, weiß um den Wert des New Historicism, wenn er schreibt: „Wer braucht überhaupt den Historicism? Antwort: Es brauchen ihn Historiker aller Fächer, die Foucault und Derrida gelesen haben, oder präziser: Es braucht ihn, wer die theoretischen Prämissen des Poststrukturalismus teilt und nach wie vor mit historischem Interesse in einer kultur- oder textwissenschaftlichen Disziplin arbeiten will“ (Baßler, 1995, S. 7). Baßler weiters: „Die >>Geschichtlichkeit von Texten<<, Prämisse nicht nur der marxistischen, sondern jeder Art von Literaturgeschichte, zu vereinbaren mit der poststrukturalistischen Prämisse der >>Textualität von Geschichte<< das ist das Problem“ (ebd., S. 8).

Die Politikwissenschaft an sich gilt als Lesestudium, weshalb sich der New Historicism auch hierbei für die Deutung musikalischer Texterzeugnisse als hilfreich erweisen sollte, doch: „Faktisch haben die Probleme, an denen der New Historicism arbeitet (oder laboriert), dennoch längst auch die deutsche Forschung eingeholt. Ein Kunstwerk in seiner Zeit zu sehen, eine bestimmte Schreibweise mit ihrem historischem Ort auf eine Weise zu vermitteln, die nicht banal anmutet, ist inzwischen auch bei uns das methodisch heikelste Problem jeder Interpretation.“ (Baßler, 1995, S. 9).

Dieses Problemfeld und dessen Lösung kann man mit Baßlers Beispiel von Stephen Greenblatt versuchen zu erklären. Baßler erkennt den Beitrag Greenblatts zu dieser Thematik, wenn er herausstreicht, dass Greenblatt den wesentlichen Unterschied zwischen dem New Historicism und dem Historicism des 19. Jahrhunderts beschreibt: „Der frühere Historicism tendiert dazu, monologisch zu sein, will sagen, es geht ihm darum, eine einzelne politische Sicht zu entdecken - >>politisch<< hier im weitesten Sinne verstanden, also etwa die Sicht einer Klasse, einer Epoche, einer Gruppe etc. Monologische Geschichtswissenschaft produziert monologische Geschichte“ (Baßler, 1995, S. 10).

So wie Baßler meint, ist es von immenser Bedeutung: „...daß er die Berücksichtigung des historisch-kulturellen Umfeldes nicht länger als die Antwort begreifen darf, sondern als die Frage begreifen muss. ... Der Background eines Textes ist selbst ein Komplex von Texten“ (Baßler, 1995, S. 12).

Den größten Einfluss ziehen, laut Baßler, New Historicists aus der Diskursanalyse nach Foucault: „Das wichtigste Werkzeug zur Strukturierung des solcherart bereitgestellten Materials ist der Diskursbegriff. Er dient dazu Gegenstände aus verschiedenen >Medien<, d.h. verschiedenen kulturellen Bereichen und Zusammenhängen, vergleichbar zu machen. Diese

Medien sind die Gattungen, Sprachspiele, Grammatiken, Codes, Disziplinen oder sonstige Arten von Darstellung innerhalb einer Kultur. Sie können im engeren Sinne literarisch, aber durchaus auch außerliterarisch und sogar außertextuell sein – sofern sie einer Kultur angehören” (Baßler, 1995, S. 14).

Dass ein Lied inklusive Text eine Darstellung innerhalb einer Kultur ist und sich somit einiger Punkte aus obiger Aufzählung kultureller bedienen kann und es auch tut, wird in weiterer Form dieser Arbeit klar werden. Ein Musiker vermag sich sprachlicher Spielereien zu bedienen, um etwas herauszustreichen oder gar etwas zu verstecken. Die Grammatiken, die er dabei verwendet oder bricht, sind ein weiterer Forschungspunkt, der in Bezug auf die zugehörige Zeit ins Blickfeld rücken muss. Auch was mit Codes innerhalb eines Liedes gemeint ist, wird bei näherer Betrachtung des Werkes “Ich saz ûf eime steine” in weiterer Folge dieser Arbeit noch klarer werden. Insbesondere die Definition des Vorhabens des New Historicism von Baßler, soll mir unter anderem hier als Leitfaden dienen: „Der New Historicism hat sich dagegen, sozusagen das Mikroskop auf das aus Diskursfäden gesponnene dichte Gewebe der Kultur bzw. Geschichte zu richten und einzelne Fäden daraus zu verfolgen, um jeweils ein Stück Komplexität, Unordnung, Polyphonie, Alogik und Vitalität der Geschichte zu rekonstruieren, nach dem Motto: >>messy vitality over obvious unity<<“ (Baßler, 1995, S. 15).

Somit ist klar, dass der Blick der hier auf ausgewählte Werke gerichtet werden will, nicht allein beim ersten Wort des Liedtextes beginnen und beim letzten Enden kann, sondern sich auf einzelne, wie Baßler sie nennt, mögliche *Diskursfäden*, also “Aussagen des Künstlers”, die außerhalb des Textes Diskurse erzeugen können und dies auch haben, fokussieren und sie weiterverfolgen muss. Wie Baßler weiters erkennt, schafft dies Greenblatt mit dem Neulesen der Texte von Shakespeare und entwickelt sie: „...als das Ergebnis ausgedehnter Entlehnung, kollektiver Tauschprozesse und wechselseitiger Begeisterungen. ... Greenblatt interessiert vor allem, was es für einen Diskurs bedeutet, wenn er im Zuge einer solchen >>negotiation<< aus einem Gebiet in ein anderes gelangt,...” (Baßler, 1995, S. 16) und was er dort bewirkt. Wichtig wird dabei sein: “Der Interpret steht nicht außerhalb einer abgeschlossenen Aussage, die es zu verstehen gilt, sondern ist aktiver Teil der allgemeinen Vernetzung” (Baßler, 1995, S. 17), dennoch: „Überzeugen kann der New Historicism nur da, wo er Einzelverbindungen aufzeigt, einzelne Diskursfäden in verschiedenen Regionen des historisch-kulturellen Gewebes verfolgt.” Baßler, 1995, S. 18).

3.9 DEN BLICK AUF BEGRIFFE UND DEREN VERÄNDERUNGEN RICHTEN

Ein „Bananenbeispiel“ von Baßler zeigt wie viele Themenfelder ein einzelner Begriff erzeugen kann: „Man stelle sich vor, in hundert Jahren interpretiere ein Kulturwissenschaftler einen Text, Cartoon oder Film unserer Tage, in denen eine Banane vorkommt. Wie viele Diskurse laufen allein durch so ein Detail, z.B. Tücke, des Objekts (Slapstick/Stummfilm), Exotismus (Schlager, Josphine Baker), männliche Sexualität, Phallozentrismus (Dörries „Männer“ und zahlreiche andere Filme), Pop-Art oder Underground (Warhols berühmtes Cover für Velvet Underground), dann das Wort von der >>BananenRepublik Deutschland<< (Autoaufkleber) ...“, (Baßler, 1995, S. 21).

Hier allein sieht man, dass ein Begriff losgelöst vom Text verschiedene Konnotationen besitzt, die hilfreich sein können aus der jeweiligen Epoche bisher Unentdecktes freizulegen. Für diese Arbeit und die Argumentation dafür ebenfalls nicht unhilfreich zeigt sich das Beispiel des Rock-Kritikers Greil Marcus, wie Baßler erwähnt, in „Lipstick Traces“ (1989): „Wie Greenblatt bei Shakespeare, so spürt Marcus beim Wiederhören der Sex Pistols-Platten eine Intensität und Energie, deren kulturelle Quellen er nachforscht. Dabei entdeckt er ein enges Netz von Verbindungen zwischen dem englischen Punk, der Studentenbewegung, den französischen Avantgardegruppen der Situationisten und Lettristen und von dort über die Surrealisten bis hin zu DADA. Ganz im Sinne Greenblatts belegt er detailreich, wie symbolisches Material, Slogans, Graffiti, aber auch Projekte wie eine neue Mythisierung der Großstadttopographie oder das >>epater le bourgeois<< (bei seinen Ritualen vom Gottesdienst zur Fernsehshow) sich durch die verschiedenen Avantgarden des Jahrhunderts ziehen“ (Baßler, 1995, S. 23). Eine ähnliche Entdeckungsreise wird sich in dieser Arbeit bei dem Liedstück „Lieber Staat“ von Farin Urlaub zu einem späteren Zeitpunkt ergeben.

3.10 DER FESTE GRUND DES NEW HISTORICISM NACH GREENBLATT

Greenblatt indes selbst warnt, wie wir früher schon festgestellt haben, vor alten Fehlern: „Der frühere Historicismus tendiert dazu, monologisch zu sein, will sagen, es geht ihm darum, eine einzelne politische Sicht zu entdecken, meist identisch mit jener, die angeblich die gesamte gebildete Klasse oder gar die gesamte Bevölkerung vertreten haben soll. (...) Diese Sicht, die man zumeist für innerlich kohärent und konsistent nimmt, gelegentlich aber auch als Verschmelzung zweier oder mehrerer Elemente analysiert, hat den Status einer historischen Tatsache. Man begreift sie nicht als das Produkt der Interpretation des Historikers, nicht einmal als Produkt der Sonderinteressen einer bestimmten gesellschaftlichen Gruppe im Konflikt mit anderen Gruppen. (...) Der New Historicism bringt den festen Grund sowohl der Literaturwissenschaft als auch der Literatur ins rutschen. Er neigt dazu, seine eigenen methodologischen Annahmen und die der anderen zu befragen ...” (Baßler, 1995, S. 32). Hier wird klar, dass die Umsetzung des New Historicism aus der Literaturwissenschaft auf musikalische Werke und deren Texte sehr offen angegangen werden muss. Dabei darf man nicht den Fehler machen nach Totalität zu suchen, sondern sollte eher dazu tendieren die kleinen Feinheiten, die man aus dem Werk gewinnen kann, weiter zu verfolgen und in Relation zu einander, zu der damaligen und jetzigen Zeitphase (wie das Bewusstsein eines „anderen“ und modernen Verständnis) zu setzen. Dabei zugleich versuchen ein kleines Stück Alltag oder Realität zu malen.

Auch Greenblatt scheint im weitesten Sinne dies zu unterstützen: „Die in diesem Band vertretene literaturwissenschaftliche Praxis stellt die Annahmen in Frage, die eine sichere Unterscheidung zwischen >>literarischem Vordergrund<< und >>politischem Hintergrund<< oder allgemeiner zwischen künstlerischer Produktion und anderen Arten gesellschaftlicher Produktion gewährleisten. Solche Unterscheidungen gibt es tatsächlich, doch sind sie nicht in den Texten inhärent, vielmehr werden sie von Künstlern, Publikum und Lesern gemacht und ständig neu getroffen. ... So gesehen bedeutet die Untersuchung von Gattungen eine Erkundung der Poetik von Kultur [poetics of culture]” (Greenblatt, 1995, S. 33).

3.10 DIE DREI WEISEN DES NEW HISTORICISM

In seinem Aufsatz „Selbstbildung in der Renaissance Von Mire bis Shakespeare (Einleitung)“ von 1995 erklärt Greenblatt dagegen die Funktionsweise der Literatur: „Literatur funktioniert innerhalb dieses Systems (Anm.: Bedeutungssystem) auf drei miteinander eng verbundene Weisen: als Manifestation des konkreten Verhaltens ihres jeweiligen Autors, als eigenständiger Ausdruck der verhaltensformenden Codes und als Reflexion auf diese Codes“ (Greenblatt, S. 38).

Diese drei Weisen geben dem Vorhaben sich Musiktex te und deren Schöpfer anzusehen, eine kleine Anleitung, die im nächsten Kapitel durch Greenblatts wichtige Fragen ergänzt wird. Vorher soll noch erwähnt werden, wie Greenblatt hervorragend erklärt, was fehl geht, wenn der Forscher sich nicht dieser drei Weisen bedient: „Wenn Interpretation sich auf das Autorenverhalten beschränkt, wird sie zur literarischen Biographie (entweder konventionell historischer oder psychoanalytischer Art) und läuft Gefahr, den Sinn für die übergreifenden Bedeutungsnetzungen zu verlieren, an denen der Autor und sein Werk gleichermaßen teilhaben. Wenn Literatur dagegen ausschließlich als Ausdruck gesellschaftlicher Regeln und Anweisungen betrachtet wird, läuft sie Gefahr, vollständig von einem ideologischen Überbau absorbiert zu werden“ (Greenblatt, 1995, S. 38-39).

Aus diesen Gründen sollte sich auch eine umgelegte Methode des New Historicism auf musikalische Werke in Acht nehmen. Sich Greenblatts Worte eingedenk und ausborgend, sollte man nicht allein den Verfasser des Musikwerkes im Auge haben, weil die Interpretation dann, wie Greenblatt erwähnt, eine musikalische Biographie wird, und wenn Musik bloß als gesellschaftliche Darstellung oder Unterhaltung betrachtet wird, sie auch ihre Aussagekraft verliert.

Wir sollten uns bei der Werksinterpretation an Greenblatts Mahnung orientieren, wenn er sagt: „Eine Literaturwissenschaft mit Affinitäten zu dieser Verfahrensweise muss sich ihres eigenen Status als Interpretation bewußt sein und sich zum Ziel setzen, Literatur als Teil des Zeichensystems zu verstehen, das eine gegebene Kultur konstituiert; ihr eigentliches Ziel, wie schwierig seine Verwirklichung auch sein mag, ist eine Poetik der Kultur [poetics of culture]. Ein solches Konzept (...), gleicht jede der im letzten Absatz skizzierten funktionalen Perspektiven mit den jeweils anderen ab (...), seine zentralen Vorsätze hindern es daran, beständig einen Diskurstyp vom anderen abzuschotten oder Kunstwerke entschieden getrennt zu halten von Bewußtsein und Leben ihrer Schöpfer und ihres Publikums“ Greenblatt, 1995, S. 39-40).

3.11 GREENBLATTS FRAGEN

Greenblatt nennt Sprache eine kollektive Konstruktion und fordert von der Interpretation: „(...) etwas mehr Gespür und Verständnis für die Konsequenzen dieser Tatsache zu entwickeln, indem sie sowohl die gesellschaftliche Präsenz des literarischen Textes in der Welt als auch die gesellschaftliche Präsenz der Welt im literarischen Text untersucht.” (Greenblatt, 1995, S.40). Bei Greenblatts Kulturbegriff finden wir eine hilfreiche Deutung, die wir auf der Suche nach Erkenntnis im Musikwerk nutzen können: „Wie können wir die Effektivität des Kulturbegriffs für uns erhöhen? Beginnen wir vielleicht mit einer Reflexion auf die Tatsache, dass der Begriff auf so etwas wie eine Opposition verweist: Restriktion und Mobilität” (Greenblatt, 1995, S. 49). Die Musikstücke sollten auf diese Mobilität und Restriktion hin untersucht, und von dort an sollten die entdeckten Diskursfäden verfolgt und aus dem Musiktext gehoben werden. Weiters sollte sich der Forscher, wie Greenblatt wortgetreu beschreibt, folgende Fragen stellen:

- *Welchen Verhaltensweisen und welchen Handlungsmodellen scheint dieses Werk Geltung zu verschaffen?*
- *Warum finden Leser zu einer bestimmten Zeit und an einem bestimmten Ort dieses Werk wohl überzeugend?*
- *Gibt es Unterschiede zwischen meinen Werten und den implizierten Werten des Werkes, das ich lese?*
- *Auf welchen gesellschaftlichen Selbstverständlichkeiten beruht das Werk?*
- *Wessen Gedanken- oder Bewegungsfreiheit könnte implizit oder explizit durch dieses Werk beschränkt werden?*
- *Mit welchen umfassenderen gesellschaftlichen Strukturen können diese spezifischen Akte des Lobens oder Tadelns in Beziehung stehen?*

(Greenblatt, 1995, S. 50)

Diese Fragen, so Greenblatt, schaffen Verbindungen zwischen Bestandteilen innerhalb eines Werkes: „Eine umfassende kulturelle Analyse wird schließlich die Grenzen des Textes verlassen und Verbindungen zwischen dem Text und Werten, Institutionen und Praktiken an anderen kulturellen Orten herstellen müssen. (...) Um die Bedeutung solcher Texte wiederherzustellen, um überhaupt aus ihnen klug zu werden, müssen wir die Situation rekonstruieren, in der sie hergestellt wurden” (Greenblatt, 1995, S. 50-51).

Spätestens hier wird klar, dass was für die Literaturwissenschaft gilt, auch in dieser Arbeit gelten muss, um Erkenntnisgewinne zu erreichen: Das musikalische Werk, so wie der Verfasser des Werkes, sein Umfeld, seine Zeit und die Umstände seiner Welt, dürfen nicht als einzelnes und abgeschlossenes Forschungsobjekt gesehen werden. Greenblatt nennt die Künstler: “...begabte Schöpfer von Variationen über gegebene Themen...” (Greenblatt, 1995, S.54), was eine kleine Erhellung in die Komplexität im Umgang mit Autor und Werk bringen kann, solange man sich dieser Sichtweise bewusst bleibt.

3.12 DIE IMPULSE DES NEW HISTORICISM

Auch Alan Liu (1995) bringt es auf den Punkt, wie man vorzugehen hat, wenn er sagt: „Geschichte muss nicht nur als eine expressive Handlung der Demonstration des Selbst, des Monarchen oder des hegemonialen Staates untersucht werden (...), sondern auch als Handlung qua Handlung – d.h. als Handlung, die man als eine wechselnde Erklärungsbasis betrachtet und die maßgeblich ist für das, was wir unter Identitäten und ihren zwangsläufigen Repräsentationen verstehen.“ (Liu, 1995, S. 112).

Liu gesteht dem New Historicismus zu, „*eine subversive Intersubjektivität und Interaktion zwischen Texten und ihren Kontexten zu etablieren ...*“ (vergl. Liu, 1995, S. 124).

Greenblatt hingegen bezeichnet dies in seiner Schrift „Bauernmorden, Status, Genre und Rebellion“ als eine „*Wechselwirkung dreier verschiedener Kräfte, die auf Intention des Künstlers, des Genres und der historischen Situation beruht*“ (Greenblatt, 1995, S. 181), warnt aber zugleich die Intention und das Genre allein auf diese historische Situation zu reduzieren: „Intention und Genre sind genauso gesellschaftlich, kontingent und ideologisch, wie die historische Situation, die in ihrem Zusammenwirken dargestellt wird.“ (ebd. S.182).

Um zum Kulturbegriff zurückzukehren, finden wir auch bei Winfried Fluck (1995) den Umgang des New Historicismus mit der Kultur beschrieben: „Im New Historicism wird Kultur daher als Bereich von Diskursformationen angesehen, in dem je nach Forschungsakzent Phänomene wie Macht, Begehren, Marktbeziehungen oder einfach nur eine diffuse soziale Energie in einem Prozeß des ständigen Austauschs und der andauernden Verschiebung quer durch gesellschaftliche Felder und kulturelle Bereiche zirkulieren. Der unerwartete, bisher oft übersehene, Zusammenhang ganz verschiedenartiger kultureller Ausdrucksformen aber kann nach Meinung dieser neuen Historisten am überzeugendsten in der überraschenden, quasi poetischen Kombination von scheinbar unverbundenen, auch institutionell weit auseinanderliegenden Texten aufgezeigt werden – etwa wenn Bereiche wie das Recht und die Literatur einer bestimmten Phase zueinander in Bezug gesetzt werden“ (Fluck, 1995, S. 233).

Fluck beschreibt infolge Greenblatts Leistung als „ *kreativen Gebrauch und großem Einfallsreichtum in der Etablierung neuer, unerwarteter Verbindungslinien zwischen unterschiedlichen kulturellen Phänomenen.*“ Dies soll hier als Leitlinie beim Erforschen von Zusammenhängen, Mobilität und Restriktion, Rezeption, gesellschaftlichen Strukturen und Werten (auch für die eigenen) dienen. Auf die Frage nach der Repräsentativitätsstärke der Methoden des New Historicism hat Fluck folgende Antwort parat: „So ist es beispielsweise auffällig, dass der New Historicism nichts mit jenen umfassenden Rekonstruktionen einer

diskursiven Formation im Sinn hat, die die Arbeiten Foucaults kennzeichnen. Vielmehr stellen die Anekdote oder das vermeintlich periphere Ereignis gerade aufgrund ihrer Marginalität das »representative« Ereignis dar und tragen somit die ganze Last des Arguments“ (Fluck, 1995, S. 237).

Anton Kaes wiederum verortet den Begriff des New Historicism bei Greenblatt *„als fähig nicht mehr werkimmanente Interpretation in der Tradition des New Criticism zu liefern, sondern das sozial-historische Umfeld der Shakespeareschen Stücke zu beschreiben“* (Kaes, 1995, S. 253).

Auch er spricht vom kulturellen Feld des Textes: „Die Rückbeziehung des Textes auf das kulturelle Feld, das ihn hervorgebracht hat und auf das er sich in seiner spezifischen Form functional bezogen hat, sollte die sozialen Kräfte sichtbar machen, die durch die Überlieferung und allmähliche Isolierung des Textes von seinem Ursprung verlorengegangen waren. Der Text sollte nicht mehr als autonomy, sondern als kontingent erscheinen, nicht mehr als Ausdruck eines gottähnlichen Autors, sondern als Produkt einer historischen materiellen Konstellation, in der sich soziale und psychische Vorgaben, kollektive und private Impulse auf spezifische Weise vermischen“ (Kaes, 1995, S. 255). Dabei so Kaes weiter: „Der Background eines Textes ist selbst ein Komplex von Texten, ...“ (ebd.). Kaes gelangt zum Schluss, dass der New Historicism drei wichtige Impulse zu bieten hat:

- *„auf der Materialebene verbreitert der New Historicism die textuelle Quellenbasis um ein Vielfaches; (...) Der New Historicism wendet sich nicht grundsätzlich gegen kanonisierte Texte, re-kontextualisiert sich aber durch Vernetzung mit anderen gleichzeitig entstandenen Dokumenten, so dass sie wieder mit jenen Bedeutungen aufgeladen werden, die durch die unvermeidlich selective Überlieferung verlorengegangen sind.*
- *auf der Inhaltsebene geht es dem New Historicism um die Zirkulation von Repräsentationen innerhalb und außerhalb des literarischen Bereichs, dessen Grenzen selbst problematisiert werden.*
- *auf der Darstellungs Ebene verbindet der New Historicism die Ergebnisse intensiver Archivarbeit mit einer bewußt anekdotischen, subjektiven Präsentation, in der das Nicht-Systematische, Widersprüchliche, Kontingente, ja Zufällige betont wird.*

(Kaes, 1995, S. 262-263).

4 Walther von der Vogelweide

4.1 GEBURT UND TOD WALTHERS VON DER VOGELWEIDE

Die Wahl auf einen Text von Walther von der Vogelweide zurückzugreifen, ist eine logische Konsequenz, denn die Bedeutung des Dichters steht, wenn man sich seinen Einfluss ansieht, außer Frage. Es gibt viele Quellen zu Walther von der Vogelweide, doch Joseph A. von Bradish hat sich ausführlich mit den verschiedenen Quellen beschäftigt und dient hier als Leitfaden beim Streifzug durch sein Dasein.

Weder seine genaue Lebzeit noch sein Geburtsort sind bekannt, doch Bradish attestiert die Urkunde, die 1874 im Stiftsarchiv zu Cividale in Friaul gefunden wurde, als die einzig sichere Quelle in Fragen zu Daten bezüglich des Künstlers. Es handelt sich um einen Rechnungsbeleg ausgestellt vom ehemaligen Politiker und Kirchenfürsten Wolfer von Ellenbrechtskirchen aus dem Jahre 1203. Hierbei soll es sich um einen Ort am rechten Ufer der Donau in der Nähe von Wien gehandelt haben.

Ob dies nun dahin deutet, dass tatsächlich Wien sein Geburtsort gewesen ist, sei dahin gestellt, Bradish bezieht sich bei dem Geburtsjahr auf Lachmann und Burdach und nennt dabei etwa 1170 als Geburtsjahr und verweist allerdings in der Fußnote auf C.v. Kraus und somit auf Wien mit dem größten Anspruch auf Walther von der Vogelweide: „Wien hat also wohl den bestbegründeten Anspruch, den großen Dichter sein zu nennen.“ „Das Bayernland“, erstes Märzheft 1930, S.135, und „Der lange Weg aber, den er gegangen ist, führt an seinem Ende wieder an den Anfang zurück: von Wien nach Wien, in seiner Kunst wie in seinem Leben, soweit es sich in dieser Kunst spiegelt.“ W.v.d.V. als Liebesdichter, Münchener Universitätsreden, Heft 3, München 1925, S. 15“ (Von Bradish, 1965, S. 9).

Den Zugang, den Von Bradish in weiterer Form bezüglich des Aufenthaltsortes und seiner überzeugten Skepsis über diverse Ansprüche wählt, erscheint als logischer Schritt, doch gesteht er zu: „Jedoch durften die Worte Burdachs¹⁴ unwidersprochen bleiben: „Mit Recht tritt Willmanns für die österreichische Heimat Walthers ein. Österreich ohne Frage war des Dichters Heimat, sofern man darunter den Ort versteht, wo er die bildsamen Jahre der Jugend verlebte, in denen der Geist Form und Richtung erhält, wo er die ruhigste, sorgenfreieste Zeit seines Lebens verbrachte“ (Von Bradish, 1965, S. 10). Walthers Grab verortet von Bradish im Garten des Luitpoldmuseums in Würzburg.

Des Weiteren erkennt Bradish „Es wäre nun recht wünschenswert, wenn die Wissenschaft auch im stärkerem Maße auf die rein musikalische Seite der Tätigkeit unseres Dichters eingehen könnte“ (Von Bradish, 1965, S. 15).

Bemerkenswert ist, dass, wie der Autor erkennt, politische Parteien zur Mitte des 19. Jahrhunderts Walther zu einer Art persönlichem Helden hochstilisiert und für eigene Ideen benutzt haben. In der katholischen Lehrerzeitung erschienen 1930, wie besonders interessant erscheint, hatte, laut von Bradish, Josef Alin Walther den Dichter als einen „treuen Sohn der Kirche“ (ebd. S. 16) bezeichnet, obwohl ihm eine Feindschaft zu Papst Innozenz III. attestiert worden war. Insbesondere fallen hier der „Deutsche Thronstreit“ und die Macht der Kirche auf, die diese Zeit geprägt haben.

Neben weiteren Zuschreibungen für den Einfluss den Walther gehabt haben möge, ist die Erwähnung von Max Morold (ebd. S. 17) eine auffällige, der in dem Künstler den ersten politischen Dichter Deutschlands sieht. Sich also dem Einfluss Walthers zu widmen, erscheint bei dieser Forschung ein logischer Schritt, es ist allerdings fraglich, ob sich zeitlich die Frage zu stellen lohnt, warum Walthers Einfluss, laut Bradish, im 17. und 18. Jahrhundert verloren ging und der Künstler vergessen wurde.

Während also über des Dichters Geburtsort Unklarheit herrscht, gilt sein Sterbeort auch als unbekannt, doch gibt es Anzeichen, dass seine Grabesstätte, wie erwähnt, in Würzburg liegt. Wie Bradish beschreibt, deutet die Sammelhandschrift des *Michael De Leone*, bischöflicher Kanzler in Würzburg, mit folgender Aussage auf die letzte Ruhestätte hin: „Vom Ritter Walther, genannt von der Vogelweide, begraben im Kreuzgang des Würzburger Neuen Münsters; auf seinem Grabstein waren folgende Verse eingemeißelt: Walther, der du zu Lebzeiten der Vögel Weide gewesen, Der Beredsamkeit Blüte, der Weisheit Mund, du starbst! Auf dass deine Tugend die himmlische Krone vermög‘ zu besitzen, Spreche, wer dies liest: Gott erbarme dich diesen Mannes! (sic)“, (Von Bradish, 1931, S. 4).

Bereits diese Grabgravierung lässt Schlüsse zu, dass der Künstler Walther von der Vogelweide einen großen Einfluss auf sein Umfeld ausgeübt hat, der für lange Jahre nach seinem Tod in Vergessenheit geriet. Burdach wählt in „Reinmar und der Alte und W.v.d.V.“ eine Methode, die dem New Historicism ähnlich scheint. In dem Werk von 1880 zeichnet Burdach das Verhältnis zwischen Walther von der Vogelweide und seinem Lehrer Reinmar wieder. Wie Bradish erkennt, werden in weiterer Folge von Schönbach, Kraus und Kurt Halbach die Gedichte Walther’s Zeitgenossen neu gedeutet. Bradish führt nach seinem Wunsch an die Wissenschaft für mehr Interesse einen interessanten Aspekt ein, indem er Hermine Cloeter aus der Wiener „*Neuen Freien Presse*“ zitiert: „Wir dürfen auch in ihm einen begrüßen, dem der

musikererfüllte genius loci unserer Stadt die junge Seele bildete und formte und die Sprache zur Musik werden ließ. (...) Vielleicht galt Walther seinen Zeitgenossen sogar für größer als Meister des Tons denn als Meister des Wortes“ (Von Bradish, 1931, S. 8).

Hier wird die Frage aufgeworfen, inwieweit die Intentionen des Dichters Empfänger gefunden haben und seine kritische Art (allein gegen Papst Innozenz III. und die Kirche) Anklang und Würdigung fand. Bradish zitiert hier weiters Friedrich Neumanns Aussage aus „*W.v.d. Vogelweide, Schulreform 1930, S. 317-323*“: „Ihm konnten noch nicht die Früchte seines Kampfes gegen die Kirche zufließen. W.v.d V. konnte auf die Massen der mittelalterlichen Bauern noch keinen entscheidenden Einfluss üben. Aber er lockerte den Boden, er streute die Saat und wies die Wege, die Hutten, Luther und Münzer erfolgreich beschritten“ (Von Bradish, 1931, S. 9).

Zum Frauenbild, auf das hier in weiterer Form nicht näher eingegangen wird, als Argument für die Befassung mit der Musik und insbesondere Walther, ist dennoch kurz zu sagen, dass laut Alena Suchanovka in „*Frauenbild Walthers von der Vogelweide. Ein Versuch über die höfische Gesellschaft, das Frauenbild in Walthers Texten*“ es sich wie folgt darstellt: „Eine detaillierte Untersuchung von Walthers Texten hat gezeigt, dass das Bild der Dame – und das trifft auf die Schönheit der Dame ebenso wie auf ihre Charaktereigenschaften zu – sehr weit von der Realität entfernt ist. Die Frau erscheint fast ausschließlich als Ideal, ihre Beschreibung vermisst realistische Züge, bis auf Ausnahmen die Frauenkleidung betreffend“ (Suchanovka, 2007, S. 23).

4.2 WALTHER VON DER VOGELWEIDE AUF JOBSUCHE

Um Walther von der Vogelweide zu verstehen, muss man sich auch seine Epoche, seinen Werdegang und sein Wirken ansehen, was sich als schwierig darstellt, da es kaum Quellen gibt, die ein lineares und exaktes Erfassen des Künstlers ermöglichen. Die Zeit Walthers war eine höfische, heutzutage von der romantischen Vorstellung eines umherziehenden Bänkelsängers geprägt, der von Adel zu Adel zog, um Mäzene zu finden, die ihm für eine kurze Weile sein Leben unterhielten. Auch Ehrismann sieht die Zeit Walthers stark mit der Ritterschaft verbunden, wie er schreibt. Insbesondere der Punkt mit der ritterlichen Tugend dürfte für den Forscher von Bedeutung sein, denn wie Otfried Ehrismann meint: „Durch die Verbindung mit den christlichen Tugenden erhielt die Ehre des Ritters eine neue Weihe. (...) Unter maßgeblicher Beteiligung französischer Kathedralschulen entstand vor allem durch sie ein Leitbild des Ritters, das von einem eigenen und anspruchsvollen Tugendkanon (s. Eifler 1970), und eigenen ‚höfischen‘, d.h. an den Adelshof gebundenen Lebensformen geprägt war ...“ (Ehrismann, 2008, S. 10).

Ehrismann erkennt, dass das „*Leitbild der Ehre*“ für Adelige enorme Bedeutung hatte und warnt zugleich: „Auch Walthers Textproduktion ist ohne das Leitbild der Ehre, deren Steigerung eine Voraussetzung für soziale Mobilität war, nicht zu denken“ (Ehrismann, 2008, S. 11).

In weiterer Folge beschreibt Ehrismann, dass Autoren jener Zeit dieses Ideal des ritterlich-höfischen Lebens zu etablieren wünschten: „Ihre Narrative und Gesänge, seien sie unterhaltend, belehrend oder auch ein Spiegel eigener Emotionalität und eigener Reflexion, waren auf eine öffentliche Wirkung hin konzipiert. Sie waren in ihrer sozialen Transparenz funktional ausgerichtet“ (Ehrismann, 2008, S.11-12). Auch Ehrismann empfindet als zwingend das Nicht-Sichtbare zu ergründen und zitiert dabei Eco: „Das Verstehen eines poetischen Textes verlangt nämlich auch, ihm „das zu entnehmen, was dieser nicht sagt (aber voraussetzt, anspricht, beinhaltet und miteinbezieht), und dabei Leerräume aufzufüllen und das, was sich im Text befindet, mit dem intertextuellen Gewebe zu verknüpfen, aus dem der Text entstanden ist und mit dem er sich wieder verbinden wird“ (Ehrismann, 2008, S. 12).

4.3 EHRISMANNS WEG SICH WALTHER ZU NÄHERN

Als ein Beispiel wie man sich dem Verständnis Walthers von Dingen und Themen nähern kann, bringt Ehrismann, indem er aus einem Gedicht des Künstlers die Vorstellung Walther's von einem Ritter heraus liest:

*„Niemand kann über dreißig Jahre
(= jemals) Ritter sein, wenn ihm Mut und Gesinnung,
Persönlichkeit und Gut fehlen.
Fehlen jemandem Persönlichkeit
Und Gut, Gesinnung und Mut
Über dreißig Jahre,
so kann er nicht Ritter sein.“*
(Ehrismann, 2008, S. 13)

Auch für diese Arbeit findet sich hier ein Teilaspekt, den es zu beachten gilt, wobei man nicht der Versuchung anheimfallen darf, dabei allzu romantisierend zu werden, denn wie Ehrismann sagt: „Das idealisierte Ritterbild, das man bei der Rezeption der Gesänge als Bildprogramm im Hintergrund mitlaufen lassen sollte, diene, wie gesagt, der Stiftung einer kollektiven adeligen Identität, ohne dabei die Ränge innerhalb des Adelsgesellschaft zu nivellieren.“ (Ehrismann, 2008, S. 12/13).

Dennoch soll hier herausgehoben werden, dass Walther, was er wohl mit anderen Vertretern seiner Zunft gemein hatte, ein moralisches Korrektiv in seinen Werken einbaute (wie es auch in dem Lied „Ich saz uf einem Steine“ ähnlich wiederzuerkennen ist). Interessant ist aber auch, dass der Begriff „Gut“ ein wichtiger Aspekt in Walthers Lebenseinstellung zu sein schien, und dass man ohne dieses „Gut“, (für die modernere Zeit dem Begriffen „Eigentum“ und „Reichtum“ ähnlich zu setzen) kein Ritter sein konnte. Wie auch Ehrismann meint, sollte man sich von dem Bild des „edlen Ritters“, der Damen in Gefahr rettet verabschieden, um ein etwas genaueres Bild der Lebzeit Walthers zu erfassen: „Aber es ist schon etwas gewonnen, wenn man zu den Rittern der heutigen Mittelaltermärkte Distanz gewinnt, für die das Rittersein ein schönes nostalgisches Spiel und keine Lebensform mehr ist mit dem Ziel, Ehre zu gewinnen und zu steigern“ (Ehrismann, 2008, S. 12).

Was Ehrismann hier Ehre nennt, bedeutet in diesem Sinne und wie man später bei Walthers Werdegang besser versteht, auch Besitz, Macht und Reichtum. Für einen Musiker wie Walther war diese Definitionsart des Adels von überlebenswichtiger Bedeutung. Bei Ehrismann lernt

man zudem, dass Walther's Lieder zwei Schwerpunkten folgen: „Sie referieren einerseits auf das politische und religiöse Leben mit allen seinen Facetten sowie auf allgemeine Lebensweisheiten, andererseits (direkt und indirekt) auf die höfische Dame und die höfische Liebe“ (Ehrismann, 2008, S. 17).

Auch wenn man, um ein klareres Bild vom Umfeld Walther's zu erhalten, beide Aspekte miteinbeziehen sollte und dies auch bis zu einem gewissen Grad getan wird, wird in dieser Arbeit der erste Aspekt im Vordergrund stehen. Um das Umfeld Walther's auch wirklich zu verstehen, reicht es nicht, sich die bloßen Umstände seiner Zeit anzusehen, auch ein Blick in die Musikgeschichte wird von Nöten sein. „Die Musikgeschichte des Mittelalters war bis in dessen Spätzeit hinein überwiegend eine Geschichte der geistlichen Musik. (...). Im 12. Jahrhundert wurde nach französischem Vorbild der einstimmige von Instrumenten begleitete höfische Kunstgesang der Minnesänger (...) entwickelt“ (Ehrismann, 2008, S.17-18). Der Babenberger Schulmeister Hugo von Trimberg, wie Ehrismann beschreibt, hat in seinem 1300 erstellten Werk „*Der Renner*“ Walthers Bedeutung in einem Vierzeiler herausgestrichen:

*Herr Walther von der Vogelweide,
wer ihn vergessen würde, der täte mir weh.
Zwar war er nicht reich an Gut,
doch er war reich an Weisheit.*
(Ehrismann, 2008, S. 22)

4.4 DIE „ARMUT“ WALTHERS

Auch hier fällt einem die Aussage „*nicht reich an Gut*“ ins Auge. Wie man später merken wird, beschwerte sich Walther in seinen Werken oft über seine „Armut“, die man aber nicht mit der Armut der heutigen Zeit/ mit der Armut eines Mittellosen seiner Zeit, vergleichen kann.

Hierbei muss man mehrere Punkte beachten. Armut als das „Waltherverständnis“ ist ein anderes, als das des heutigen Menschen. Seine Wege führten den Künstler durch die Zeit an verschiedene Höfe und somit in „elitäre Kreise“. Auch wenn heutzutage Reichtum und das Horten von Besitz (finanziell wie auch geldlos) seinen wichtigen Status innerhalb unserer Gesellschaft innehat, so ist es aus dem Blickwinkel Walthers anders zu deuten. Während heutzutage von der Wohlstandsgesellschaft (oder ihrem Ende) gesprochen wird, fehlte es damals im Wirkungsbereich Walthers an der heutigen mehr oder weniger „stabilen Mittelschicht“. Den Aufzeichnungen nach zu urteilen, war Walther kein „armer Specht“, der auf Brosamen angewiesen war, sondern er hatte sich selbst und dem etablierten Ideal des adeligen Lebens entsprechend in genau diesem Rahmen eingebettet.

Aus dieser Sicht ist das Klagen an „mangelndem Gut“ ein anderes, als dies heutzutage ein Langzeitarbeitsloser oder Hungernder tut. Ob Walther der Blick für die „wahren Armen“ seiner Zeit durch seine Aufenthalte bei „Orten der Macht“ (Hof) verstellt war, oder er thematisch kein Interesse daran hatte dies in seinen Werken zu bearbeiten (sei es durch die „Art der Mode des Gesangs“ und dessen Zwänge wie „Ehre sammeln, Erfolg haben, Überleben“, oder aus anderen Gründen) sei dahingestellt. Allein zeigt sich in diesem kleinen Beispiel, wie die Definition von Begriffen im „Wandel der Zeit“ eine andere sein kann.

Um Fehler zu vermeiden, sollte man sich das Leben Walthers noch genauer ansehen. Dass Walther nicht arm war, obwohl er in seinen Werken oft darüber klagt, zeigt der Auszug aus dem Ausgabenregister des Bischofs Wolfger von Erla: „Sequenti die apud Zei[zemerum] walthero cantori de vogelweide pro pellicio v sol[idos] longos („Am folgenden Tag bei Zeiselmauer dem Sänger Walther von der Vogelweide [zum Kauf] für einen Pelzrock/-mantel fünf lange Schillinge“; s. Heger 1970; Scholz 2005. 11-13). Zeiselmauer liegt zwischen Wien und Krems, Lange Schillinge sind Goldmünzen im Wert von je dreißig Denaren; ein cantor war im Allgemeinen ein Sänger gehobenen Standes, denn die gewöhnlichen Spielleute bezeichnete man in der Regel anders (s. Schubert 1995, 145 ff.). Man kann die genaue Höhe des Betrags, der dem Empfänger dann wohl frei zur Verfügung stand nicht mehr rekonstruieren, gering war er jedoch nicht“ (Ehrismann, 2008, S. 33).

Solch kleine Details liefern wertvolle Anhaltspunkte, die sich beim Interpretieren und Analysieren der Musiktexte als hilfreich erweisen können und es auch sollten. Es geht gar nicht darum Walther's Vermögen zu irgendeiner Zeit zu schätzen und zu klassifizieren, sondern darum der Sicht des Künstlers auf sein Ich/ dem Selbstverständnis von Walther zu seiner eigenen Person näher zu kommen.

4.5 WEITERE DETAILS ÜBER WALTHER

Immer wieder taucht in Walthers Lebensbeschreibungen die Feindschaft zu Papst Innozenz III. auf. Thomasin von Zerklære, so Ehrismann, hat in seinem Werk „Der Wälsche Geist“ über die „verheerende Wirkung einiger Anti-Papst-Lieder des Dichters geklagt“: Übersetzung:

„Ein Mann, der kann der Christenheit
Mit einem einzigen Wort mehr Schaden
zufügen
als ihr jemals nützen.
Ich glaube, dass alle seine Gesänge,
die kurzen und die langen,
Gott nicht so gut gefallen,
wie ihm dieser eine missfällt,
denn (damit) hat er Tausende betört, sodass sie Gottes und des Papstes Gebot
missachtet haben.“

(Ehrismann, 2008, S. 35).

Diese Feindschaft zu Papst Innozenz III. möge in manchen Augen den Künstler als einen Feind der Kirche darstellen. Die nähere Auseinandersetzung Walthers mit Papst Innozenz III. soll hier nicht weiter von Belang sein, jedoch muss der Annahme von Walther als Kirchengegner widersprochen werden, wie im Kapitel „Realpolitik Walthers“ und auch in der Analyse der Reichsklage klar werden wird.

4.6 DAS LEHEN WALTHERS

Auch Ehrismann vermutet das Geburtsjahr Walthers auf 1170, während der Herrschaft Friedrich I. Barbarossas, der 1190 verstarb: „Als junger Erwachsener geriet der Sänger dann in den Strudel der staufisch-welfischen Thronkämpfe“ (Ehrismann, 2008, S. 35).

1220 schien, so Ehrismann, Walther von der Vogelweide ein Lehen beim Reichstag in Frankfurt von König Friedrich II erhalten zu haben. Seine folgende Danksagung in Form einer Sangspruchstrophe verrät erneut auch etwas über Walther von der Vogelweide und sein Umfeld: Übersetzung:

*„Ich habe mein Lehen, alle Welt. Ich habe mein Lehen!
Nun fürchte ich nicht (mehr) den Hornung (=Februar) an den Zehen
Und werde alle bösen Herren umso weniger anflehen (müssen).
Der edle König, der großzügige König hat mich versorgt,
sodass ich im Sommer frische Luft und im Winter Wärme habe.
Meinen Nachbarn scheine ich (nun) weit besser situiert,
sie sehen mich nicht mehr, wie einst, als einen Poltergeist an.
Ich bin zu lange, ohne mein Verschulden, arm gewesen.
Ich war so voller Schelten, dass mein Atem stank.
Das hat der König bereinigt und darüber hinaus meinen Gesang.“*
(Ehrismann, 2008, S. 36).

Aus diesen Zeilen sticht heraus, dass Walther es derart sieht, dass er dieses Lehen verdient habe. Dass er nicht mehr den Februar und dessen Kälte fürchtet, soll einerseits den fahrenden Sänger skizzieren, zeigt aber auch zugleich ein Abhängigkeitsverhältnis, das uns bei der Analyse von Walther's Werken und Wirken um einen weiteren Punkt bereichert.

4.7 EXKURS: DEUTSCHER THRONSTREIT

Wie schon öfter erwähnt ist es nahezu unmöglich die genauen Wege Walthers nachzuzeichnen, dennoch kann man an den „*Daten eines Wanderlebens*“ in Kapitel 3 von Ehrismann Eindrücke Walthers Umtriebs gewinnen, was in einer Analyse seiner Texte unverzichtbar ist. In Folge findet sich *paraphrasiert* eine kurze historische Aufzählung nach den Erkenntnissen Ehrismanns, da eine genaue Analyse den Rahmen der Arbeit sprengen würde:

Von 1198 bis 1208 fanden die Deutschen Thronkämpfe zwischen Welfen und Staufern statt. Ehrismann nennt es die erste wichtige Phase der Geschichte Walthers. Papst Innozenz III. übernahm in den Konflikten um recht- oder unrechtmäßig gekrönte Oberhäupter eine tragende Rolle als Richter und Königsmacher. Von 1208 bis 1214 herrschte der Welfe Otto IV., der von Innozenz III. 1209 zum Kaiser gekrönt wurde. Nach einer verlorenen Schlacht bei Lille, bei der Otto fliehen musste, gewann der seit 1212 in Frankfurt und Mainz gewählte Staufer-König Friedrich II. an Macht. Er machte infolge Innozenz III. Zugeständnisse bei Abt- und Bischofswahlen und gelobte einen Kreuzzug. Innozenz III. hatte 1213 den Kreuzzug ausgerufen. 1216 starb Papst Innozenz III., dem der als wenig streitbar geltende Papst Honorius III. folgte. Friedrich wurde 1220 in Rom zum Kaiser erhoben. (Ehrismann, 2008, S. 38 ff).

„Vor dem Hintergrund dieser bewegenden Reichsgeschichte geht man davon aus, dass der junge Sänger Walther als konventioneller Liedermacher mit höfischen Themen in die Unterhaltungsbranche eintrat, dass er diese Kunst weiterhin pflegte und perfektionierte, dass er aber auch schon bald nach dem Beginn seiner musikalischen Erwerbstätigkeit als politisch-moralisierender Sangspruchdichter brillierte.“ (Ehrismann, 2008, S.40).

Walthers Weg wird in weiterer Folge von Ehrismann, so gut es ging, anhand der Musikproduktion aufgezählt:

Um 1190 herum: Beginn von Walthers musikalischem Erwerbsleben (nach W 43, s. S. 35.), wahrscheinlich im Stil des konventionellen Minnesangs. (...). Seit Mitte der 90er Jahre: Walther befindet sich in der Umgebung des Babenberger Herzogs Friedrich I. (...). 1198 begibt sich Walther – wahrscheinlich zur weiteren Sicherung der Erwerbsquelle (...) in die Umgebung König Phillips von Schwaben. (...). 12 November 1203: Walther hält sich als cantor an dem auf Reisen befindlichen Hof Bischof Wolfgers von Passau auf. (...). Zwischen 1203 und 1219 oder früher: Walther befindet sich zeitweise in der Umgebung Herzogs Leopold VI. (...) in Wien, ohne dort offenbar eine gesicherte Erwerbsquelle zu finden (...). Vor 1220: Wenigstens zwei Aufenthalte am Hof der Landgrafen von Thüringen (...). 1212/1213, vielleicht auch später: Hoftag Otto IV zu Frankfurt (...), wahrscheinlich befindet sich Walther in der Umgebung des Kaisers (...). Zwischen 1212/1213 und 1216: Mit Unterbrechung hält sich Walther in der Umgebung König Friedrichs II. auf. 1212 und später: Beziehung zu Markgraf Dietrich IV. von Meißen (...). Mitte der zehner Jahre: Walther sucht Unterhalt am Hof Bernhards II. von Spannheim, des Herzogs von Kärnten (...). Hier gibt es Meinungsverschiedenheiten über den angemessenen Sängerlohn, denn ein Höfling sollte für Walther Kleidung besorgen, führte aber offenbar den Auftrag nicht nach dessen Vorstellung aus. Die 1220er Jahre: Mit

Unterbrechungen lebt Walther in der Umgebung Friedrichs II. und seines Reichverwesers, des Erzbischofs von Köln, Engelbrecht von Berg. Im Juli 1220 könnte die mutmaßliche Vergabe eines Lehens auf dem Reichstag in Frankfurt (...) erfolgt, im Juli 1224 Walther in Nürnberg auf dem dortigen Reichstag gewesen sein. (Ehrismann, 2008, S. 40 ff)

Auch diese Beschreibung platziert Walther als einen Künstler, den es zu „Zentren der Macht“ hinzog. Insbesondere seine Reise zu König Philipp von Schwaben 1203 ist bemerkenswert, da das in dieser Arbeit untersuchte Musikstück ungefähr in diesem Zeitrahmen verfasst wurde.

4.8 DIE REALPOLITIK WALTHERS ZEIT

Ehrismann führt einen weiteren wichtigen Punkt für die Analyse von Walther's Texte an:

Das Reich des Mittelalters verstand sich seit der *translatio imperii* (s.S.38) durch Karl den Großen als ein römisches (nicht deutsches!). Seine Könige wurden von den bedeutendsten Reichsfürsten gewählt und im Dom zu Aachen auf dem Karlsthron in einer feierlichen religiösen Zeremonie ‚erhoben‘. Diese ‚Krönung‘ war nach biblischem Vorbild mit einer Salbung verbunden und machte, der Idee nach, die Könige Christus ähnlich, sodass sie zu ihrem ‚natürlichen‘ (=sterblichen) Körper einen ‚übernatürlichen‘, der Sterblichkeit enthoben, dazugewannen (s. Kantorowicz 1990). (...). Walthers politische Stellungnahmen, die in den folgenden Sangsprüchen dargestellt werden, d.h. im Wesentlichen seine Positionierungen gegenüber den jeweiligen Herrschern und dem Papst, wurden also in einem Klima einer ambitioniert geführten juristischen Kontroverse um einen neuen, säkularisierten Staatsbegriff formuliert. Man wird nicht annehmen, dass der Sänger ‚bewusst‘ in diesen Streit eingriff, doch er hat ihn durch seine Lieder, die sich auf das Reich und dessen Repräsentanten sowie polemisch auf den Papst beziehen, sowie durch jene, die seine konservative Werteethik spiegeln, (objektiv) mit bewegt.

(Ehrismann, 2008, S. 50)

Ob Walther tatsächlich „nicht bewusst“ in diesen Streit eingriff, ist als Frage an dieser Stelle eher zu verneinen. Walther von der Vogelweide als politische Figur seiner Zeit, der an Höfen zu Gast war und ein Selbstverständnis von sich selbst und dem Musikertum trug, das finanziell unterstützt und belohnt gehört, kann man kaum Intentionen absprechen. Der Musiker der damaligen Zeit (auch Walther) war von Günstlingen und Mäzenen abhängig, sodass, wie bei den beiden letzten Teilen des Musikstückes, das hier im Fokus liegt, dem Reichston (Welten- und Kirchenklage) ersichtlich wird, Walther, unabhängig seiner (objektiven oder auch subjektiven) Präferenz für jene „Repräsentanten“, Philipp von Schwaben bevorzug, der nicht von Papst Innozenz III. unterstützt wurde.

Allein dies zeugt von einer bewussten Haltung, dessen Gründe unter anderem die Existenzsicherung des Künstlers gewesen sein könnten. Deshalb sollte man nicht zu vorschnell von einem „objektiven Walther“ sprechen.

Ehrismann arbeitet geschickt heraus, was wir bereits als Vorsicht auf die Bedeutungsveränderung von Begriffen (und in diesem Fall auch Künstlerwirkung) im Laufe der Zeit titulierte haben. „Man kannte Walther durch seine scharfen und bissigen Kommentierungen. Wie diese eigentlich aufgenommen wurden, ist kaum noch zu rekonstruieren. Was heute böse und harsch erscheinen mag, konnte damals vor Ort ein großes Gelächter ausgelöst haben, durchaus auch bei den Betroffenen selbst, sofern sie die künstlerische Rhetorik und Schlagfertigkeit zu würdigen verstanden. So empfiehlt es sich auch hier, nicht zu rasch von der Fiktionalität auf die Realität zu schließen, d.h. von den Äußerungen

der Textinstanz auf mögliche Reaktionen der Mäzene und/oder Auftraggeber“ (Ehrismann, 2008, S. 69).

Was in dieser Erkenntnis zu lesen ist, ist die Andeutung, dass Walther von der Vogelweide Rezeption als Person eine vielfältige sein kann. Künstler, die sich einen Namen machen und sich auf eine bestimmte Art und Weise positionieren (politisch, gesellschaftlich, künstlerisch, als Mensch) haben unter bestimmten Umständen auch eine andere Wirkung auf das Publikum und die im Text adressierten Personen. Satiriker der Moderne dürfen bestimmte Dinge sagen, die aus anderer Quelle (wie von einem politischen Gegner) anders aufgefasst werden. Es ist nicht unüblich und wird vom Kollektiv nicht als „seltsam und entwertend“ empfunden, wenn man über eine kritische, zynische, witzige oder pointierte Aussage über sich selbst lacht, sofern sie von einer Person kommt, die die eigene Identität derart konstruiert hat, sodass sie diese Dinge sagen darf, weil es zu jener Person (als Beruf oder als Charakter) dazugehört.

Diese Selbstpositionierung ist im Falle von Walther von der Vogelweide ebenso möglich, als dass es auch nicht unmöglich erscheint, dass damalige „adressierte Personen“ (wie Adelige, Reichsfürsten, Würdenträger, etc.) Walther's Texte nicht als (politische) Provokation verstanden, sondern einerseits „über sich ergehen ließen“, andererseits sich geehrt fühlten Inhalt des musikalischen Werkes zu sein. Dieser Gedanke, sollte bei der Analyse eines Musikstückes im Hinterkopf behalten werden, auch wenn es sich bei der Weltenklage (und dem Reichston insgesamt), wie man später sehen wird, anders verhält.

Um weiter auf die Stellung Walthers und seinem alltäglichen Umfeld einzugehen, fällt noch ein weiteres Lied auf, das Ehrismann aufgreift. In dem Lied „Gêhart Atze“ zeigen sich zwei Dinge, die die Stellung Walthers zu seiner Zeit ebenso ein wenig nachzeichnen. Er verkehrte in adeliger Gesellschaft und hatte ein Pferd, das laut „mittelalter-server.de/Mittelalter-Geld/Das-Mittelalter-Geld-im-Mittelalter_Mark“, umgerechnet und geschätzte mehrere Tausende Euro (wenn nicht EUR 15.000 - 30.000) wert zu sein schien. Die „Ausrede“, die Walther Atze fürs „Nichtbezahlen“ in den Mund legt, charakterisiert diesen Singspruch als „spöttisch“. Hier ist es bemerkenswert zu sehen, wie sich Walther gegenüber Personen höheren Standes verhalten konnte.

„Mir hât hêr Gêrhart Atze ein pfert
erschozzen zÎsenache.
daz klage ich dem, den er bestât:
derst unser beider voget.
Ez was wol drîer marke wert.
nû hoeret frömde sache,
sît daz ez an ein gelten gât,
wâ mit er mich nû zoget:
Er seit von grôzer swaere,
wie mîn pferit maere
dem rosse sippe waere,
daz im den vinger abe
gebizzen hât ze schanden.
ich swer mit beiden handen,
daz si sich niht erkanden. –
ist ieman der mir stabe?“
(Ehrismann, 2008, S. 71).

Übersetzung:

„Mir hat Herr Gerhard Atze ein Pferd
erschossen zu Eisenach.
Der Herr, in dessen Dienst er steht,
soll uns die Sache richten.
Drei Goldmark war es gut und gerne wert.
Nun hört die sonderbare Mär,
wie er, wo's ans Bezahlen geht,
versucht, mir zu entwischen:
Erzählt von großem Schmerz und Weh,
und dass mein wunderbares Pferd
verwandt mit jenem Gaule sei,
der schändlich ihm
den Finger abgebissen hat.
Ich schwöre nun mit beiden Händen,
dass sie sich nie gesehen haben. –
Ist jemand da, der mir den Eid bezeugt?
(minnesang.com, 05.09. 2014)

Was können wir nun zusammenfassend über Walther von der Vogelweide als Person sagen? Unabhängig davon, ob Walther tatsächlich der Lehrer des späteren Kaisers Heinrich VII. war, oder nicht, Walther bewegte sich nahe (oder mittendrin) an „Zentren der Macht“. Sein Umgang mit Adeligen, sein Selbstverständnis des eigenen Werts und sein Streben nach „Gut“ und „Eigentum“ in Beziehung gesetzt zur Auftragsdichtung (siehe später bei Marzuo Wilhelm) der damaligen Zeit, seine politischen Spruchgesänge und die Positionierung zu Philipp von Schwaben, lassen Walther als einen wichtigen „politischen Faktor“ der damaligen Zeit gelten. Ihn aber rein als „Mann mit politischem Kalkül“ zu zeichnen, würde, wie ebenfalls später klar wird, zu kurz greifen; dass er aber als Sänger politischen Einfluss hatte, ist zweierlei bemerkenswert und nicht von der Hand zu weisen. Dabei ist Einfluss nicht ergebnisorientiert zu betrachten, sondern eher, dass Walther beides, sowohl Mittel zum Zweck, als auch auf persönliche Vorteile bedacht, gewesen sein und so gesehen werden könnte. Was ihn nicht als Künstler schmälert und ein fadenscheiniges Licht auf seine Kunst wirft, sondern, eher das Gegenteil, ihn talentiert und hochgeachtet darstellt; denn ungleich des modernen Verständnisses scheint die Kunstform (des Gesangs) damals nicht als zwielichtig zu gelten, so sie nach Reichtum strebe und politische Mitsprache, sei es in Form von „Gunstgewinnung bedeutender Herrscher“ oder aus Überzeugung, propagiert.

5 ÜBER DIE AUSWAHL VORLIEGENDER MUSIKSTÜCKE

5.1 KRITIK ALS DISKURS

Da bereits die Auswahl an Musikstücken für den Forscher einen wichtigen Prozeß darstellt, schadet es auf keinen Fall, sich der Auswahlkriterien bewusst zu sein. Und um aus der breiten Masse der Musikgeschichte eine stringente Vorauswahl zu treffen ist es an dieser Stelle notwendig zu definieren was der Begriff Kritik überhaupt bedeutet. Es gibt mehrere Arten von Kritik. Kritik äußert sich in erster Linie daran, wenn Unzufriedenheit über den Status Quo herrscht und sich die Notwendigkeit Veränderungen einzuführen in den Köpfen der Gesellschaften entfaltet. Nur leider erscheint diese einfache Definition ein wenig zu dürr um wissenschaftlich nahrhaft zu sein; Kritik entsteht in vielen Formen, manchmal drastisch und laut, anderenfalls wiederum sehr subtil und verhalten beziehungsweise versteckt. Teilweise liegt es an des Künstlers Freiheit wie er Kritik in seinem Werk darstellt. Sie offenbart sich oft als stilistisches Mittel. Auf der anderen Seite allerdings ist es mehr die Not, die den Künstler zur versteckten Kritik aufruft – sei es die Anonymität seines Selbst oder die Anonymität seiner Kritik, sei es aus persönlichen Intentionen verpackt und überlagert mit Möglichkeiten divergierender Interpretationen des Ausgesagten.

Um der Beantwortung der Frage näher zu kommen, welche Liedtexte denn kritisch sind und warum; um sich insgesamt an einen Leitfaden bei der Auswahl der zu untersuchenden Stücke zu orientieren, empfiehlt es sich eine gewisse begriffsbezogene Auswahlstruktur zu entwickeln. Die Problematik, die hierbei auftritt ist oben bereits angeschnitten worden. Künstler in diversen Epochen mussten und müssen weiterhin um ihr Leben fürchten und verpackten ihre Texte und die darin enthaltene Kritik in versteckten Worten und Sätzen oder verfolgen andere Agenden. Welche Begriffe als Auswahlkriterien festgelegt werden sollen, wird an diese Stelle noch offen gehalten und sich im Laufe des Forschungsprozess entwickeln. Zunächst soll geklärt werden was Kritik ist.

Hierbei erschien es mir sinnvoll die Linie Foucaults beizubehalten und mich auf seine Definition in „Was ist Kritik?“ und Interpretationen davon zu halten; denn der Ansatz des New Historicism, der sich bei der Ausleuchtung der ausgewählten Texte ebenfalls auf Foucault stützt und später bei dieser Untersuchung zu tragen kommt, sieht Texte als Diskurse, die in gesellschaftliches Machtgefüge eingeschrieben sind.

Rüdiger Bittner hat in seinem Aufsatz „Kritik, und wie es besser wäre“ auch einige Punkte aufgezählt, auf die man sich für diese Arbeit stützen kann. Treffend stellt er fest: „Das was in

einer Kritik, wie man das Wort heute gebraucht, beurteilt wird, sind Menschen und Werke von Menschen, aber keine anderen Naturdinge als Menschen. (...) Wir sprechen von Kritik nur, wo es um Menschen, ihr Tun und die Produkte ihres Tuns geht. (...) Also: >>Kritik<< so wie das Wort heute gebraucht wird, bezeichnet Urteile, über den Wert von Menschen und menschlichen Dingen“. (Bittner, 2009, S. 137).

Bittner hat in weiterer Folge, indem er Horkheimer zitiert, einen, für diese Arbeit bedeutsameren Begriff aufgebracht, der in der Vorauswahl der Liedtexte speziell, und als Annäherung zum Begriff Kritik allgemein, einen hilfreichen Beitrag leistet. „In dem Aufsatz >>Traditionelle und kritische Theorie<< von 1937 schrieb Max Horkheimer: Das Ziel, das es [das kritische Denken] erreichen will, der vernünftige Zustand, gründet zwar in der Not der Gegenwart. Mit dieser Not ist jedoch das Bild ihrer Beseitigung nicht schon gegeben. Die Theorie, die es entwirft, arbeitet nicht im Dienst einer schon vorhandenen Realität; sie spricht nur ihr Geheimnis aus“ (Bittner, 2009, S. 138).

Diese Not ist bei Walther gegeben, auch wenn sie weder zwangsweise als jenes moralisches Korrektiv von Ehrismann zu sehen ist, noch als habgieriges Vorhaben nach „Gut“ und Macht, sondern den Umständen jener Zeit, wie weiter unten ausgearbeitet wird, schuldig ist.

5.2 IDEOLOGIEKRITIK

Da wir uns bereits für die Diskursanalyse gegenüber der Ideologiekritik entschieden haben, erscheint es dennoch wichtig den Grund dafür zu verstehen. Deshalb erscheint es als eine noch tiefere Annäherung an den für diese Arbeit wichtigen Begriff der „Ideologiekritik“ näher zu betrachten. Rahel Jeggi und Tilo Wesche definieren in ihrem Aufsatz „Was ist Kritik“ den Begriff „Ideologiekritik“. Sie bezeichnen Ideologien als Ideen, die „...in bestimmten sozialen Zusammenhängen stehen und entstehen. Ideologien sind dabei Überzeugungssysteme, die praktische Konsequenzen haben. (...) Ideologien kritisieren unseren Weltbezug und damit den Deutungshorizont, in dem wir uns und die gesellschaftlichen Verhältnisse verstehen und die Art und Weise, in der wir uns in diesen bewegen. Sind Ideologien, dieser Auffassung zufolge, das Mittel, mit dem die herrschenden Verhältnisse >>die Köpfe der Massen ergreifen und dadurch zur >materiellen Gewalt< werden<< (so Stuart Hall), so enthüllt oder dechiffriert *Ideologiekritik* die Umstände, die es der Herrschaft erlauben sich durchzusetzen“ (Jeggi und Wesche, 2009, S. 268-269).

Dabei arbeiten die Autoren vier wesentliche Aspekte für die Ideologiekritik aus: „*Ideologie als Herrschaftskritik. Innere Widersprüche einer Situation. Die Hermeneutik des Verdachts von Paul Ricœur. Zusammenhang von Analyse und Kritik*“ (vergl. Jeggi und Wesche, 2009, S. 269-270).

Während der erste Aspekt der Kritik laut den Autoren auf *Mechanismen der Verselbstverständlichung den Eindruck erwecken, gesellschaftlich Gemachtes sei unhintergebar* (ebd. S. 269) handelt es sich bei den Widersprüchen um *interne Inkonsistenzen, dessen Kritik dem Falschen nicht unmittelbar das Richtige entgegensetzt*. (ebd. S. 270). *Der hermeneutische Verdacht der Ideologiekritik handelt vom Aufdecken von Selbstverzerrungen im Selbst- und Weltverständnis von Individuen, und um die Vorbehalte gegen Selbstauselungen von sozialen Gebilden und Individuen/ deren Interessen*. (ebd. S. 270).

Das Zusammenspiel von Analyse und Kritik positionieren die Autoren als nicht bloße *instrumentelle Vorbedingung für Kritik, sondern als einen Bestandteil des kritischen Prozesses selbst*. (ebd. S. 270). „Ideologiekritik kritisiert also genau genommen nicht nur die Ideologie, sondern eine Praxis, die mittels Ideologie aufrechterhalten bzw. durch diese konstituiert wird. (...) Ideologiekritik sammelt nämlich, wo sie auftritt, zunächst Indizien. Sie erschließt Zusammenhänge, verweist auf interne Widersprüche, dechiffriert Mechanismen, die zur Verdeckung dieser Widersprüche beitragen und analysiert Herrschaftsinteressen bzw. Funktionen“ (ebd. S. 277-278).

Obwohl der Begriff „Indizien“ für unseren Versuch spannend erscheint, zeigt sich hier bereits das Problem der Verallgemeinerung, mit dem wir den Blick für Details verlieren. Während wir zugeben können, dass verschiedene „Mechanismen“ und „Zusammenhänge“ zu jeder Zeit vorherrschen, ist es zu grob von „Widersprüchen“ und Herrschaftsinteressen allein zu sprechen, denn es gilt, allen möglichen Interessen denselben Raum zu geben und sie in einen diskursiven Deutungsrahmen zu verpacken. Von da an erst, ist ein „würdiger“ Blick in die jeweilige Zeit möglich und kann auch erst von dort aus, in die einzelnen Diskursfäden gesplittet werden.

6 NEW HISTORICISM ALS LEITGEDANKE FÜR MUSIKFORSCHUNG IN DER POLITIKWISSENSCHAFT

6.1 KERNPUNKTE DES NEW HISTORICISM ALS LEITLINIE FÜR POLITIKWISSENSCHAFTLICHE LIEDERFORSCHUNG

Zusammenfassend ist zu sagen, dass man für eine diskursanalytische Herangehensweise an einen Musiktext unter Aspekten des New Historicism folgende Punkte beachten sollte, die in zwei Hauptelementen zusammengefasst sind: Auswahl und Analyse.

6.1.1. AUSWAHL

Wie bereits erwähnt sind auch populäre Musikstücke, die auf den ersten Blick keinen politisch relevanten Inhalt besitzen nicht unfrei von Erkenntnisgewinn. Auch ein „Poplied“ wie zum Beispiel „Last Christmas“ von George Michael aus dem Jahre 1984 trägt in sich selbst das Konzept von Weihnachten, von zwischenmenschlichen Beziehungen, der besonderen Bedeutung der Weihnachtszeit für diese zwischenmenschlichen Beziehungen, von Enttäuschung und Schutz vor Enttäuschung. Weiters würde hier mitreinspielen, dass sich innerhalb einzelner Individuen und Institutionen wie Menschen und Radiosendern/ anderen Medien, etabliert hat, dass dieses Lied, da es seit seiner Entstehung jährlich wieder kehrt, eine gewisse „Hassliebe“ unter den Musikkonsumenten (zur Weihnachtszeit) entwickelt hat. Man trifft immer wieder auf Aussagen, dass Hörer das Lied nicht mehr hören können; und es dennoch jährlich rund um den November herum wieder auftaucht. Die Wahl des Musikstücks ist dem Forscher allein überlassen, dennoch sollte sich dieser eingedenk sein, unter welchen Aspekten er auswählt.

In diesem Fall sind es die kritischen Lieder, die einen Riss in der Geschichte nach Gallagher und Greenblatt darstellen, oder Oppositionen und Restriktionen (ebenfalls nach Greenblatt) erschaffen und aufzeigen. Es geht nicht um hohe Verkaufszahlen oder Bekanntheitsgrad, das ausgewählte Musikstück ist in diesem Fall, abseits seines Erfolges oder Misserfolges in der Rezeption, wie ein „Zeuge der Zeit“, inklusive sämtlicher sich entwickelnder Stränge zu sehen und zu behandeln. Natürlich könnte man sich an besonderen historisch bedeutenden Entwicklungen und Vorfällen orientieren und von dort aus nach passenden Musikstücken suchen; dies empfiehlt sich aber eher für die Forschung nach Spezifika eines bestimmten

„Events“, nicht aber für den damaligen zeitlichen Rahmen, das Umfeld und Diskurse innerhalb eines Liedes, in die man tiefer eindringen will.

6.1.2 ANALYSE

Richtlinien für den Forscher:

- Den Blick fürs Detail im Text wahren, statt lineare Aufarbeitung der Verszeilen. Der Blick für ein „wildes Detail“ ist enorm wichtig und lässt viel Hoffnung auf Erkenntnisgewinn zu. Den Blick auf das Ganze werfen zu wollen, statt sich auf eine, nach Fluck, Jagd auf „Marginalität“ zu begeben und ein „peripheres Ereignis“ als „Argument“ eines repräsentativen Ereignisses zu entdecken, wäre fehlgeleitet und unzureichend. Auch Anton Kaes, der das als „Archivarbeit mit einer bewußt anekdotischen, subjektiven Präsentation, in der das Nicht-Systematische, Widersprüchliche, Kontingente, ja Zufällige betont wird“, bezeichnet, dient hier als Orientierungshilfe.
- Die Rahmenbedingungen ausarbeiten.
- Nicht nach Verschwörungen und Schuldigen Bösewichten und idealen, armen Helden suchen, sondern wie Brannigan empfiehlt „Veränderungen im Text“ oder aber auch Auffälligkeiten ausmachen, und die daraus entstehenden Diskurse weiter verfolgen.
- Den Interpreten niemals aus dem wissenschaftlichen Fokus ausschließen.
- Nach Möglichkeit die politische Erziehung des Künstlers und die eigenen Positionen einfließen lassen.
- Sich stets eigener Positionen und Werte bewusst sein und die Geschichte/den Künstler oder das Kunststück nicht verklären.
- Begriffsveränderungen und Entstehungsbedingungen beachten. Gründe finden, warum der Text entstanden ist.
- Mögliche und tatsächliche Zielpublika ausmachen
- Die Analyse des Textes, wie Baßler empfiehlt, nach Gattungen, Sprachspielen, Grammatiken, Codes und Disziplinen (wie im späteren Fall bei Walther von der Vogelweide „Politik“ und „Religion“) angehen und durchsuchen.
- Im Text, wie Fluck empfiehlt, nach Phänomenen wie Macht, Begehren, Beziehungen und anderen derartigen Prozessen Ausschau halten.
- Wie Kaes empfiehlt: Nach der „Zirkulation von Repräsentationen innerhalb und außerhalb des literarischen Bereichs“ suchen und „deren Grenzen“ thematisieren; dabei aber nach „Vernetzung mit anderen gleichzeitig entstandenen Dokumenten suchen, um sie mit Bedeutungen aufzuladen.“
- Wenn Kaes empfiehlt gleichzeitig entstandene Dokumente zu suchen, so lässt sich auch aus Diskursen literarischer und anderer Art über das Stück/ den Autor oder über die Entstehungszeit des Werkes selbst, die auch Jahrhunderte später entstanden sind, Fruchtbare erfahren.
- Die Offenheit für neue Themenfelder bewahren, die im Verlauf der Musikstückanalyse entstehen.
- Sich stets Greenblatts Fragen bewusst sein:
 - Welchen Verhaltensweisen und welchen Handlungsmodellen scheint dieses Werk Geltung zu verschaffen?

- Warum finden Leser zu einer bestimmten Zeit und an einem bestimmten Ort dieses Werk wohl überzeugend?
- Gibt es Unterschiede zwischen meinen Werten und den implizierten Werten des Werkes, das ich lese?
- Auf welchen gesellschaftlichen Selbstverständlichkeiten beruht das Werk?
- Wessen Gedanken- oder Bewegungsfreiheit könnte implizit oder explizit durch dieses Werk beschränkt werden?
- Mit welchen umfassenderen gesellschaftlichen Strukturen können diese spezifischen Akte des Lobens oder Tadelns in Beziehung stehen?

Es wird bei den ausgewählten Liedtexten selten möglich sein alle oben aufgezählten Punkte im Analyseverfahren (linear oder nichtlinear) einzubauen, dennoch sollte es eine richtungsweisende Ahnung geben, wie mit Musiktexten (und dem anhänglichen Rest) umzugehen ist.

6.2 WALTHER VON DER VOGELWEIDE DER REICHSTON

Reichsklage

1 „Ich saz ûf eime steine
2 und dahte bein mit beine,
3 dar ûf satzte ich den ellenbogen;
4 ich hete in mîne hant gesmogen
5 mîn kinne und ein mîn wange.

6 Dô dâhte ich mir vil ange,
7 wie man zer werlte solte leben“
8 „Deheinen rât kond ich gegeben,
9 wie man driu dinc erwurbe,
10 der keinez niht verdurbe.

11 Diu zwei sind êre und varnde guot,
12 daz dicke ein ander schaden tuot;
13 das dritte ist gotes hulde,
14 der zweier übergulde.
15 Die wolte ich gerne in einen schrîn.

16 Jâ leider, desen mac niht sîn,
17 daz guot und werltlîch êre
18 und gotes hulde mêre
19 zesamen in ein herze komen.
20 Stûge unde wege sint in benomen:

21 untriuwe ist in der sâze,
22 gewalt vert ûf der strâze,
23 fride unde reht sint sêre wunt.
24 Diu driu enhabent geleites niht, diu zwei enwerden ê gesunt“

Übersetzung Reichsklage

1 „Ich saß auf einem Stein
2 und schlug ein Bein über das andere.
3 Darauf setzte ich den Ellbogen.
4 Ich hatte mein Kinn und meine eine Wange
5 in meine Hand geschmiegt.

6 In dieser Stellung dachte ich angestrengt darüber nach,
7 wie man sich auf der Welt verhalten solle“
8 „Ich konnte keinen Rat geben,
9 wie man drei Dinge erwürbe,
10 ohne dass eines von ihnen zugrunde ginge:

11 die ersten beiden sind Ehre und bewegliche Güter,
12 was einander oft schadet,
13 das dritte ist die Huld Gottes,
14 die noch mehr wert ist als die beiden.
15 Die alle hätte ich gerne in einem Schrein beisammen.

16 Ja leider, das ist unmöglich,
17 dass Vermögen und Ehre bei den Menschen
18 und dazu noch Gottes Huld
19 zusammen in ein Herz kommen könnten.
20 Stege und Wege dazu sind ihnen genommen,

21 denn die Untreue lauert im Hinterhalt
22 und die Gewalt zieht offen auf der Straße einher.
23 Friede und Recht sind schwer verletzt.
24 Die drei haben keinen Geleitschutz, bevor diese beiden (Friede und Recht) gesunden

Weltenklage

1 Ich hôte ein wazzer diezen
2 und sach die vische fliezen;
3 ich sach swaz in der welte was,
4 welt valt loup rôr unde gras.
5 swaz kriuchet unde fliuget
6 und bein zer erde biuget,
7 daz sach ich, unde sage iu daz:
8 der keinez lebet âne haz.
9 daz wilt und daz gewürme
10 die strîtent starke stürme,
11 sam tuont die vogele under in,
12 wan daz si habent einen sin:
13 si dûhten sich ze nihte,
14 si entschüefen starc gerihte.
15 si kiesent künege unde reht,
16 si setzent hêrren unde kneht.
17 sô wê dir, tiuschiu zunge,
18 wie stât dîn ordenunge!
19 daz nû diu mugge ir küneec hât,
20 und daz dîn êre alsô zergât.
21 bekêrâ dich, bekêre!
22 die cirkel sint ze hêre,
23 die armen künege dringent dich:
24 Philippe setze en weisen ûf, und heiz si treten hinder sich.

Übersetzung Weltenklage

1 Ich hörte die Wasser rauschen
2 und sah die Fische schwimmen,
3 ich sah alles was in der Welt war:
4 Wald, Feld, Laub, Rohr und Gras.
5 Alles was schwimmt oder fliegt
6 oder Beine erdwärts biegt,
7 das sah ich und sage euch folgendes:
8 keines von denen lebt ohne Hass.
9 Das Wild und das Gewürm
10 fechten schwere Kämpfe aus,
11 ebenso tun es die Vögel untereinander;
12 nur in einer Hinsicht sind sie einer Meinung:
13 sie wären verloren,
14 wenn sie kein strenges Gerichtswesen einsetzten.
15 Sie wählen Könige und Rechtsordnung,
16 sie bestimmen, wer Herr und wer Knecht sein soll.
17 Deshalb wehe dir, deutscher Teil des Imperiums!
18 Wie steht es um deine Ordnung!
19 Wo doch sogar jede Mücke ihren König hat,
20 zerrinnt deine Ehre derart.
21 Bekehre dich, bekehre dich.
22 jene mit den Kronreifen sind zu stolz/übermächtig,
23 und die armen Könige bedrängen dich.
24 Philipp, setz den Waisen auf und befiehl ihnen zurückzutreten

Kirchenklage

1 Ich sach mit mînen ougen
2 manne und wîbe tougen,
3 dâ ich gehôrte und gesach,
4 swaz iemen tet, swaz iemen sprach:
5 ze Rôme hôrte ich liegen
6 und zwêne künege triegen.
7 dâ von huop sich der meiste strît,
8 der ê wart oder iemer sît,
9 dô sich begunden zweien
10 die pfaffen unde leien.
11 dâz was ein nôt vor aller nôt:
12 lîp und sêle lag dâ tôt.
13 die pfaffen striten sêre,
14 doch wart der leien mêre.
15 diu swert diu leiten si dernider;
16 und griffen zuo der stôle wider:
17 si bienen die si wolten,
18 und niht den si solten.
19 dô stôrte man diu goteshûs.
20 ich hôrte verre in einer klûs
21 vil michel ungebære:
22 dâ weinte ein klôsenære,
23 er klagete gote sîniu leit:
24 „owê, der bâbest ist ze junc: hilf, hêrre, dîner kristenheit

Übersetzung Kirchenklage

- 1 Ich sah mit meinen eigenen Augen
- 2 heimlich (unsichtbar) alle Männer und Frauen,
- 3 so dass ich alles hören und sehen konnte,
- 4 was irgendjemand tat oder sprach.
- 5 In Rom hörte ich, wie man log
- 6 und zwei Könige betrog.
- 7 Daher erhob sich der größte Streit,
- 8 den es je gegeben hat,
- 9 als sich Kleriker und Laien
- 10 entzweiten.
- 11 Das war ein Unglück, größer als alle anderen,
- 12 denn in diesem Kampf verlor man Leib und Seele gleichzeitig.
- 13 Die Kleriker kämpften heftig,
- 14 doch wurden die Laien immer mehr.
- 15 Da legten sie die Schwerter nieder
- 16 und griffen wieder zur Stola.
- 17 Sie bannten die, die sie wollten,
- 18 und nicht den, den sie hätten bannen sollen.
- 19 Da (zer-?)störte man die Gotteshäuser.
- 20 Ich hörte in einer entlegenen Klausen
- 21 arges Gejammer:
- 22 dort weinte ein Klausner,
- 23 der klagte Gott sein Leid:
- 24 „O weh, der Papst ist zu jung, hilf, Herr, deiner Christenheit.“

Text nach: de.wikipedia.org/wiki/Reichston (16.02. 2015)

6.3 WALTHER: EIN SINNIERENDER KÜNSTLER ODER AUFTRAGSSÄNGER?

Der erste Spruch, auch die Reichsklage genannt, ist derjenige, auf dem bei dieser Arbeit der Hauptfokus liegen wird, der aber nicht ohne die anderen beide Klagen gedacht werden kann. Vor dem politischen Hintergrund des „Deutschen Thronstreits“ ist ein chaotischer Zustand der europäischen Gesellschaften zu zeichnen.

Der erste Blick auf den Text offenbart zu Beginn das Bild vom grübelnden Menschen, dessen Ellbogen auf die Knie gestützt sind. Damit wird die Vorstellung des „sorgenvollen Nachdenkens“ in den Köpfen erschaffen. Allein die Geste des Stützens, als auch die Körperhaltung mit überschlagenen Beinen schreit förmlich nach dem Begriff „Sinnieren“ und eröffnet damit die Idee der Ernsthaftigkeit dieser Tat im Rezipienten. Hier wird der Grundstein geschaffen, sodass sich Walther, wie bei Nix (1993) erwähnt in eine bestimmte Rolle erhebt. Welcher Art diese Rolle ist, daran scheiden sich bis heute die Geister. Allein bei Nix ist nachzulesen, dass Schwierting in diesem Zusammenhang Walther als den „inspirierten Seher“ (Nix, 1993, S. 13) sieht, Rolf Ehnert diese Beschreibung der ersten sieben Zeilen als eine, mir anfangs ähnlich gedachte, „Grundhaltung menschlichen Nachdenkens“ (ebd. S. 13) auffasst, während Gert Kaiser dies als „kraftvoll verhaltene Geste des Nachdenkens, des konzentrierten Sinns“ (ebd. S. 14) sieht. „...während die ältere, geistesgeschichtlich orientierte Forschung dem „Selbstbildnis“ Walthers eine religiös fundierte *Bezeichnung* zuspricht, will die jüngere soziologisch argumentierende Forschung, wie vor allem Gert Kaiser sie vertritt, die ersten beiden Reichsprüche als vornehmlich von der *Ratio* bestimmte „Gesellschaftskritik“ erweisen⁴ und sieht dementsprechend in dem sinnenden Dichter der Verse 8, 4-8 denn „Denker“, nicht den „Seher““ (Nix, 1993, S. 14).

Diese Sichtweisen greifen etwas zu kurz, denn der Künstler per se ist selten frei von der Notwendigkeit des Überlebens und der Meisterung des Alltags. Wäre dies der Fall, würde, wie zwar nicht unmöglich und in der Geschichte nicht ohne Beispiel, der Künstler die Kunst immer um der Kunst willen schaffen. Das wäre die idealisierte Wunschvorstellung, aber auch gleichzeitig eine gefährliche Idee der modernen Zeit, die ein verherrlichendes Bild der damaligen Zeit von Freiheit, lange vor der Entauratisierung und der von der Kulturindustrie deformierten Kunst malt.

Diese Zwänge und mögliche andere Bedeutungen werden schön von Eric Marzo-Wilhelm in „Walther von der Vogelweide – zwischen Poesie und Propaganda: Untersuchungen zur Autoritätsproblematik und zu Legitimationsstrategien eines mittelalterlichen Sangspruchdichters (1998) herausgearbeitet. Greenblatts Fragen eingedenk, ist zu sagen, dass

Walthers Werk hier auf Ruhm und Prestige als gesellschaftliche Selbstverständlichkeiten beruht. Marzo-Wilhelm erkennt in der mittelalterlichen Literatur durch ein Zitat Joachim Bumkes, eine *Auftragsdichtung*, da der Dichter auf einen *Gönner* angewiesen war: „Für die Hof- und Berufsdichter war der Gönner und Auftraggeber die entscheidende Instanz, denn an seiner Gunst hing oft genug ihre nackte Existenz“¹² (...) Es gilt lediglich hervorzuheben, daß höfische Literatur im Mittelalter zunächst unter den Aspekten von Auftragsdichtung und Gebrauchsdichtung verstanden werden muss.¹⁴ Insbesondere bei Walther von der Vogelweide hat sich die ältere Forschung lange gesträubt, ein solches Abhängigkeitsverhältnis des Sängers vom Gönner einzuräumen, galt Walther doch als 'eigenständige Reichsinstanz', als Berater der Fürsten und deutschen Könige, Erzieher des jungen Königs Heinrich VII. und ähnliches mehr.¹⁵ Eine durch Kunstverständnisse neuerer Zeit geprägte Auffassung, welche dem Künstler vorrangig bzw. ausschließlich einem unabhängigen, individuellen Drang folgend sieht, sowie Auftragskunst als minderwertig empfindet, kann der Kunst des Mittelalters kaum gerecht werden“ (Marzo-Wilhelm, 1998, S. 21-22). Dieses Verständnis wird, wie bereits oben begonnen, auch in weiterer Folge als wichtige Leitlinie der Analyse dienen.

6.4 DAS „WILDE DETAIL“

Dieser Weise folgend, sind jene gesellschaftlichen Strukturen und Rahmenbedingungen bei diesem Tadel Walthers, als die Wirren der Königssuche zu jener Zeit zu sehen.

Mit der Feststellung, dass Frieden und Recht totwund seien, spielt Walther auf die Situation nach dem Tode Kaiser Heinrichs VI. im September 1197 an, (...) Der Sohn des verstorbenen Kaisers, der von seinem Vater zum Nachfolger designierte und von den Reichsfürsten gewählte König Friedrich war ein unmündiges Kind und befand sich überdies fern von Deutschland im sizilischen Erbreich seiner Mutter. Diese Lage benutzten viele der Mächtigen des Reiches, allen voran der Bruder des verstorbenen Kaisers, Pfalzgraf Otto von Burgund, zu zahlreichen Gewalttaten¹⁸, auf die Walther in Vers 8,25 anspielen dürfte. Zugleich regte sich die Opposition der antistaufisch gesinnten Reichsfürsten, deren Versuche, einen nichtstaufischen König zu wählen,¹⁹ von dem für den staufischen Kandidaten eintretenden Dichter als *untriuwe* ausgelegt werden (8,24). Gegen all diese Erscheinungen erhebt Walther seine Stimme: in der letzten Zeile des Ersten Reichsspruchs mit der implizierten Forderung nach der Restitution von *pax et iustitia*, in der letzten Zeile des zweiten Reichsspruchs mit dem Aufruf, dem jungen Herzog Philipp von Schwaben, der im Namen seines Neffen, König Friedrichs, die Reichsregentschaft führte,²⁰ die Krone aufs Haupt zu setzen (Nix, 1993, S. 19).

Allerdings nennt Nix Walther einen *Moralphilosophen* (ebd. S. 17), der erst in den letzten fünf Versen politisch wird.

Hier findet bei Nix eine Trennung im Text statt, die dem Verständnis einer Analyse nach dem New Historicism widerspricht. Trotz des Blicks auf das Detail, das Erkenntnis liefern soll, ist es hier kontraproduktiv den Text nach seinem Aufbau zu trennen und ihn auch derart zu lesen. Walther eröffnet seinen Spruch mit einem Bild, das ihn als „besorgt“, „nachdenkend“ und „quasi erhaben“ darstellen soll, um die Legitimation zu haben, zur aktuellen Situation Stellung beziehen zu dürfen. Allein das ist bereits eine Art politischer Akt, bedenkt man das Umfeld in dem sich der Künstler zu seinen Lebzeiten bewegt. Den zweiten Teil nennt Nix *ethisch*, da Walther in diesen Versen über das *richtige* Leben sinniert, der in den dritten Teil (seiner Meinung nach dem einzig Politischen) und der Lösung des Problems *hinleiten* soll. (ebd. S. 18). Dies ist ein Blick auf Walther, der ihn als den objektiven Charakter zeichnet, der von außen neutral sein Umfeld sieht und eingreifen möchte. Selbst wenn der Text diesem skizzierten Aufbau folgt, und das tut er, darf nicht der Fehler gemacht werden schrittweise und linear an einen Text heranzugehen, sondern eher derart, was als chaotisch und willkürlich anmutet, jedoch den Blick fürs „Wilde Detail“ schärft und unterstützt.

Zugegeben, es erscheint wie ein kleiner Einwurf, der hier besprochen wird, denn man liest und hört Lieder von oben nach unten/ von Anfang bis Ende, dass aber der Blick fürs „Wilde Detail“ eine spannendere und womöglich fruchtbarere Art des Zugangs sein kann, wird im Verlaufe der Analyse bei der Zeichnung von Walther's Umfeld und seiner Eigenarten und bei näherer

Betrachtung von Details und einzelnen Begriffen oder Begriffssträngen klarer werden; um nicht bloß den letzten Abschnitt „politisch“ oder den zweiten „ethisch“ zu nennen.

6.5 REICHSTON ALS MITTEL FÜR: ÜBERLEBEN UND GUT?

Nix's Fazit stützt allerdings Marzos Wilhelm's Behauptung, dass das Mäzenentum zur damaligen Zeit für den Sänger lebenswichtig war: „Als Fazit unserer Untersuchung ergibt sich somit, daß der Zweite und wohl auch Erste Reichsspruch vor dem 8. März 1198⁹⁸ als Aufruf zur Wahl von Philipps von Schwaben zum deutschen König verfaßt wurden, entweder im Auftrag Herzog Leopolds von Steiermark oder auf des Dichters eigene Initiative hin, der bereits die Möglichkeit ins Auge faßte, einen neuen Gönner suchen zu müssen, und sich daher Philipp empfehlen wollte“ (Nix, 1993, S. 41). Wie wir im Kapitel über sein Leben feststellen konnten, waren Walther materielle Güter wichtig, auch sein Loblied „Ich hân mîn lêhen“ zeugt davon, zusammen mit dem widerkehrenden Begriff „Gönner“ lässt sich an dieser Stelle vermuten, dass Walther diesen politischen Sangspruch nicht, wie romantisch erklärend gedacht für das Volk, sondern (zumindest auch) aus „lebenstaktischen“ Gründen zu einer Zeit, in der Künstler von Adeligen abhängig waren, für sich selbst und seiner Zukunft gewahr, geschrieben hat.

6.7 DAS PUBLIKUM

Es wird sowohl bei Marzo-Wilhelm (1998) als auch bei Nix (1993) die Frage nach dem Publikum gestellt. Vorher muss man sich aber, um kurz zum Aufbau zurückzukehren, einen weiteren Punkt ansehen, der verdeutlichen soll, inwiefern Begriffe und deren Deutungskraft aus einem Text heraus etwas konstituieren können.

Marzo-Wilhelm nennt es eine „autoritätsstiftende Sprecherrolle“, die Walther in den ersten Versen seines Spruchs schafft. Er legitimiert sich selbst und erhebt sich in die Position, die es ihm erlaubt (und genau dies auch seinem Publikum suggeriert) etwas Diskursives zum Thema zu machen. Allein der Begriff „saz“, also sitzen, hat eine starke Bildkraft inne.

Vorher haben wir erwähnt, dass es sich um die Pose, des „Denkers“ oder des „Besorgten“ handelt – jemand der im Moment schwelgend schwierige Denkarbeit leistet oder so wirkt, als ob er sich überlegen muss, wie er die heiklen Worte herausbringt. Bei Marzo-Wilhelm finden wir zweierlei mögliche Bedeutungen des Begriffs. „So erkennt das gelehrte Publikum möglicherweise die Wortwahl *saz ûf eime steine* in Verbindung mit *ich hôrte ein wazzer diezen* (L.8.28) als Parallele zur Darstellung des König David. Der traurig-nachdenklich auf dem Berg Hermon sitzt, und das Rauschen des Jordan hört, wie dies in Psalm 41,7/8 beschrieben wird:³²⁴“ (Marzo-Wilhelm, 1998, S. 141).

Mit der vorangegangenen Etablierung von Walthers allgemeinem Umfeld und Umgang mit Adeligen und einer starken Kirche im Reich, ist es durchaus möglich, dass sein Zielpublikum als ein *elitäres* zu verstehen ist und Walther weit entfernt davon war, dem gemeinen Bürger, und damit der Gesellschaft, damit helfen zu wollen. Wenn man sich auch den zweiten und dritten Teil des Reichtons ansieht, ist eher zu vermuten, dass die Liederzeilen kein revolutionärer Aufruf oder „establishment-kritische“ Auswüchse darstellen, sondern gezielt politische Druckausübung und Politik selbst. Wie bei Nix die Nähe zu Philipp und bei Marzo-Wilhelm zur Auftragsdichtung des Mittelalters bemerkt wird, ließe sich folgern, Walther's Spruch geschah aus einem egoistischen Antrieb heraus.

Eine andere mögliche Sichtweise und bei Walther's Talent nicht undenkbar, ist jene, dass der Künstler versucht haben könnte beide, wie es Marzo-Wilhelm nennt, *Kompetenzebenen* zu anzusprechen, sich dabei jener „Codes“ von denen Baßler gesprochen hat, bediente; denn der Begriff *saz*, um dahin wieder zurückzukehren und Marzo-Wilhelm zu zitieren: „Plakativer und einem Laienpublikum möglicherweise eher evozierbar dürfte allerdings die Assoziation von *sitzen* mit ‘Recht sprechen, urteilen’ sein. (...) Walther knüpft an dieses an sich bereits Autorität stiftende ‘Bild’ im nächsten Vers ein weiteres. Zwar entspricht die Haltung der gekreuzten

Beine (bein mit beine) auch der höfischen Mode, in den Illustrationen des Sachsenspiegels wie auch in vergleichbaren Situationsabbildungen aber konkretisiert sie die Position des Sitzenden zu der des Richters während des Richterspruchs, und steht somit als Bild für das Fällen des Urteils selbst: „Die Soester Gerichtsordnung schreibt dem Richter ausdrücklich vor, er solle *sitten op syneme richterstole als ein grysgrymnich lowe und stand den rechteren voit over den luchteren* – den rechten über den linken Fuß legen, um die Gültigkeit seines Spruchs zu garantieren“ (Marzo-Wilhelm, 1998, S. 142).

Da wir vorab etabliert haben, dass es bei der Analyse von Musiktexten auch auf Details ankommt und die Wahl der Worte Walther's in seinem Spruch nach durchdachten Details erscheinen, legen diese zwei Beispiele teilweise offen, wie es in Walthers Umfeld ausgesehen hat. Das „Verstecken“ der Kritik im Zielpublikum, wie es Walther hier macht, ist beidseitig zu sehen. Wenn Walther tatsächlich ein Auftragsdichter war und seine Kunst nicht um des Willens der Kunst eben tat, sondern politische Ziele und Wohlstandssicherung verfolgte, so versteckte er dies vor dem „allgemeinen Publikum“ in Anspielungen, die gebildete Hochgeborene verstehen würden. Diese, als mögliches Zielpublikum lassen sich unterstreichen, wenn man sich ansieht wie Marzo-Wilhelm die Gäste des berühmten Mainzer Hoffestes 1184 aufzählt und Kaiser, über siebzig Reichsfürsten, Ritter und den Erzbischof von Köln dort als Gäste platziert. Auch der Hoftag von Otto IV im Jahre 1209 in Braunschweig, so Marzo-Wilhelm, hatte eine beachtliche Zahl von Würdenträgern und Adligen. (siehe Marzo-Wilhelm, 1998. S.39-40). Andererseits ist auch der Umkehrschluss möglich, der die Doppeldeutigkeit und das erwähnte „Verstecken“, beziehungsweise jene „Codes“ von Baßler, in Walthers Text heraustreicht.

6.8 DIE KUNST WALTHERS

Walthers Sangspruch rief nach Ordnung und wurde rund um die Jahrhundertwende des 13. Jahrhunderts (teilweise auch später) verfasst. Einzeln gesehen ist die Reichsklage ein ewig gültiges Stück Musikgeschichte, dass sich nahezu in jede vom Krieg gebeutelte Gesellschaft umlegen lässt, wie auch Marzo-Wilhelm festgestellt hat. Jene Reichsklage aber, in Verbindung gesetzt mit der Welt- und der der Kirchenklage, erhält neue Ebenen der Sichtweise und Interpretationsmöglichkeiten des Reichsspruchs. Die Andeutung mit dem „Beine überschlagen“ als Bezug zu König David und nur einem gebildeten Publikum vollends verständig, kann man der damaligen Bedeutung des Begriffs *saz* - als Sitzen - als Urteilen nicht nur eine autoritätsstiftende Rolle anerkennen, sondern auch eine künstlerische, die uns Walther nicht allein als berechnenden Überlebens-Sänger an den Höfen malt, sondern auch als jemanden, der, zwar Partei bezog, aber die, aus moderner Sicht gern gewünschte Sicht nach „freier Kunst“ Walthers nicht gänzlich abschwört.

Diese beiden Beispiele liefern bereits Verhaltensweisen und Handlungsmodelle Walthers von der Vogelweide in einer unsicheren (sowohl für ihn und seinen Unterhalt selbst, als auch für das Volk) Zeit, die sie spannend für die Forschung machen, um sich einem Bild der damaligen Verhältnisse anzunähern. Denn es ist anzunehmen, dass diese Art musikalischer Vorträge für den Künstler, inklusive aller Hindernisse und Gefahren wie das Brüskieren eines Hochgeborenen oder sich die Missgunst eines Kaisers, Königs, Fürsten oder klerikalen Würdenträger zuzuziehen, nicht allein bei diesem Spruchgesang blieb, sondern ein laufender Prozess war, dem sich Walther fortan neu beim Erschaffen eines Werkes oder Vortragens am Hof immer wieder aussetzen hatte und dies auch so wollte. Andererseits aber durch die Umstände und die Üblichkeit solcher „Wagnisse“ auch gleichzeitig geschützt war.

6.9 DIE KUNST NUR NEBENVERDIENST?

Auch wenn wir uns gegen eine lineare Analyse des Musktextes entschieden haben, allein die Beschäftigung mit dem Aufbau des Stückes wie von Marzo-Wilhelm erarbeitet, verspricht Fruchtbare. Marzo-Wilhelm erkennt in der Reichsklage fünf Blöcke in je fünf Versen, die autoritätsstiftend, allgemein problemdarstellend, konkret problemdarstellend, Ergebnis und schlussendlich Begründung liefernd darstellen. (vergl. Marzo-Wilhelm, 1998, S. 143).

Damit umschreibt Walther treffend die Zustände im Reich während der Wirren der Doppelwahl. Durch die politischen Verhältnisse im Zuge der Doppelwahl Phillips von Schwaben und Ottos von Poitou zum deutschen König haben Rechtsunsicherheit und Gewalt in solchem Umfang um sich gegriffen, daß von einem dauerhaften Frieden nicht die Rede sein kann (*fride unde reht sint sêre wunt*). Für die Unvereinbarkeit der Güteritas, die eine Störung des rechten *ordo* darstellt, macht Walther also reale politische Sachen verantwortlich. Die Schlussfolgerung ist allerdings gleichzeitig als generelle Aussage transzendierbar, die dem Spruch über aktuelle Tagespolitik hinaus eine zeitlose Gültigkeit verleiht. (ebd. S.144-145).

So gesehen lässt sich nicht einwandfrei sagen, ob der hier gewählte Text tatsächlich eine bezahlte Auftragsarbeit war oder ein lang vorbereiteter Anbiederungsversuch an Philipp von Schwaben (der Reichston, so wird vermutet, mitsamt aller Verse und Sprüche entstand innerhalb von drei Jahren 1198 bis 1201, Teile davon sogar noch später) war, oder tatsächlich eine Beobachtung der „Geschichte“, ist aber hier in diesem Sinne nicht wirklich von Belange. Für die Vertreter der Waltherkunst als reine Kunst ist dies vielleicht ein Affront, für die spätere Sozialforschung das Abhängigkeitsverhältnis von „Höflingen“ klar, für diese Arbeit ist allein der Diskurs über das „Wenn und Aber“ schon ein Indiz wie sich die damalige Zeit Walthers gezeigt hat. Eine wüste Welt voller Hofpolitik und Unsicherheit für die Menschen, mitten darin Künstler, insbesondere Dichter, die gefangen zwischen Kunst und Auftragsarbeit, die Adeligen Ruhm, Prestige und infolge Macht sichern und zur Schau stellen soll. Walther als ein PR-Berater von Fürsten, Königen und Kaisern erscheint nicht abwegig, sieht man sich seine Bildung und seinen Werdegang an, denn auch Hucker hat Walther, wie Marzo-Wilhelm beschreibt, am Hof als wichtige politische Figur gesehen: „Demnach habe Walther vorrangig „diplomatische und Gesandtschaftstätigkeit“ im Hofstaats Ottos IV übernommen, sein dichterisches Schaffen sei nur Nebenamt gewesen.“⁹⁸“ (ebd. S. 53).

Hier erkennt der Autor allerdings einen Mangel an Huckers Aussage, den man nicht außer Acht lassen darf. Die Reduzierung auf die politische Figur Walther von der Vogelweide misst einen erheblichen Teil seines Wesens (als Dichter und Sänger).

Während es sich in der modernen Zeit für die Riege der politischen Repräsentanten der Öffentlichkeit (bis auf wenige Ausnahmen) erübrigt hat öffentliche und musikalische Feierlichkeiten und Empfänge zu geben um das Image zu fördern – dies würde in unseren Breiten als pompös und unschicklich gelten – hat es sich infolgedessen als politische Kampagne auf Pressekonferenzen, Interviews oder Anlassbesuche beschränkt – so schien die zur Schaustellung von Reichtum, Macht und Kunstverständnis (teilweise als Kurzweil für Gäste zu Hof) damals als normales Mittel der „politischen Kommunikation“ zwischen den Mächtigen, aber auch von den Mächtigen ausgehend, an die Menschen und andere „Mächtige“ adressiert. Genau hier ist Walther von der Vogelweide anzusiedeln, dessen mögliche Auftragskunst nicht die Wichtigkeit seiner Lieder als historische Zeugnisse mindert.

6.10 DER ARME KÜNSTLER

Da wir nun den Aufbau der Reichsklage, ihre doppelte Adressierung an Zielpublika, den starken Anfangsteil als autoritätsstiftend und Bilder erzeugend, damit Walther als Sprecher legitimierend, den diskursiven Charakter des Stücks, die Rahmenbedingungen und umstrittene Intentionen des Dichters etabliert haben, wird nun folgend ein Blick auf die restlichen Verse geworfen und es soll Greenblatts Frage beantwortet werden, warum bestimmte Leser zu einer bestimmten Zeit dieses Werk überzeugend finden.

Da es zur Methode des New Historicism auch gehört, den Text nicht als abgeschlossene Einheit zu sehen; und/oder den Künstler als rein von seiner Zeit und Umfeld geprägtes Individuum zu platzieren und dort in der Luft hängen zu lassen, wird der Versuch unternommen einen analytischen Blick auf die Untersuchungsliteratur Walther von der Vogelweide's selbst zu werfen, um das Gespür für das Detail womöglich weiter vertiefen zu können und etwas Neues zu lernen.

Zuerst und nachdem der erste Versenblock Walthers in der Reichsklage interpretiert wurde, handeln die nächsten beiden fünfer Versenblöcke über das „anständige Verhalten“ in der Welt. Auffallend ist, dass Walther von einem Weltverhalten spricht, und behauptet er hätte keine Lösung für die Frage, wie man grob gesprochen Besitz/Eigentum erwirbt, dabei ehrenhaft gotteshuldig bleibt. Malerisch stellt der Dichter weiters fest, dass den Menschen die Möglichkeit Vermögen im Einklang mit der Ehre und Gottes Huld zu machen, genommen wurde, da die Untreue im Hinterhalt lauere und die Gewalt offen auf der Straße einherziehe. Hier entdecken wir nach Greenblatt die Restriktion, die Walther aus seiner Sicht beschreibt, unter der die Menschen aufgrund des Thronstreits leiden.

Nachdem, was wir bisher über Walther wissen; und der Zeit Walther's und „seiner Welt“ innerhalb des Hofes und einer mächtigen Kirche einordnen dürfen, scheint sich die Kritik hier allgemein zu deuten. Mit dem Wissen, dass daraufhin der zweite Spruch (Die Weltenklage) folgen sollte, in der Walther für Philip von Schwaben Partei ergreift, ist das ganze Stück und ins besonders der letzte Teil der Reichsklage anders zu deuten, als ohne die Weltenklage. Auch stellt sich hier die Frage, nicht nach dem genauen zeitlichen Abstand zwischen den beiden Sprüchen, sondern was dieser Zeitabstand bedeuten mag. Schrieb Walther die Reichsklage tatsächlich frei von Aufträgen und politischer Intention und war als Folge dessen die, nennen wir sie „Philips Lobschrift“, ein Auftrag, der sich aus dem ersten Werk ergeben hat? Da Künstler zu jener Zeit als Sprachrohr für Adelige galten, die ihrerseits ihren Mehrwert als Machthaber steigern und zeigen wollten, ist so ein Gedanke zwar möglich, aber insgesamt

ebenso wenig wichtig, wie ob das dreiteilige Werk als Ganzes geplant war und einfach seine Zeit brauchte; oder auch inhaltlich, ob es dem Künstler um das Reich ging, das als mehrgliedriges Sinnbild erstellt wird, dessen wichtigste Glieder Frieden und Recht verletzt sind.

Man könnte vereinfacht lesen: Reichtum und Ehre standen damals im Gegensatz zum guten Leben nach Gott; so der Ausdruck kollektiver Meinung und Interpretation der damaligen Bürger. Auch wenn die Stärke der Kritik hier klar zu sehen ist, und eine Ohnmacht der Nicht-Herrschenden am Gefüge und der Richtung der Gesellschaft mitzuwirken, wie es für modernen Zeiten üblicher ist, sich eventuell errahnen lässt; spannender ist der Fokus auf Schlüsselwörter wie Gottes Huld, Vermögen und Ehre. Umgemünzt in heutige Zeiten haben diese drei Begriffe einen konservativ-liberal-kapitalistischen Charakter und erinnern an so manche Politik und Rhetorik traditioneller, neoliberaler und konservativer Politiker. Walther von der Vogelweide in diesem Zusammenhang als gottesfürchtigen Kapitalisten zu bezeichnen ist etwas aus dem Kontext gegriffen, da Ordnung und der Klerus damals eine gänzlich andere Rolle gespielt haben, als heute. Dennoch ist dieser Punkt bemerkenswert, insofern die Suche nach Reichtum und Gottesfürchtigkeit damals nicht im Gegensatz zur Kunst gestanden haben dürften, als sie es fallweise verstärkt heute tun, da große Künstler wie unter anderem Van Gogh arm gestorben oder wie Mozart all ihr Geld verschleudert, statt gehortet haben; und so ein kollektives Bild des „armen Künstlers“ kreierten.

Die Frage nach der Überzeugungskraft des Textes in der Reichsklage, wie es Greenblatt empfiehlt, wurde soeben angedeuteter Weise beantwortet; die Moderne habe gerne nach solch „selbstloser Kunst“ gesucht (und tut dies heute noch) und findet in der universell gültigen Aussage, dass Recht und Frieden (insbesondere im Krieg) nicht herrschen können, wenn die politische Ordnung fehlt, diese Selbstlosigkeit wieder.

Zudem entsteht die Hoffnung, eine quasi dem damaligen Volk entnommenen, Herrschaftskritik zu universalisieren und auf heutige Zustände umzumünzen. Die schöne Poesie im Text von „Stegen und Wegen“ und „lauernder Untreue“ tut ihr dieses dazu, in unserer Zeit, in der Korruption (siehe Korruptionsindex nach „Transparency International“-[transparency.org/cpi2014/results](https://www.transparency.org/cpi2014/results)) weit verbreitet ist und Recht und Gerechtigkeit oft auf verschlungenen Wegen umgangen werden, das heutige Publikum von seiner (Walthers) „reinen künstlerischen Absicht“ als Mahnmal an die Herrschenden zu überzeugen.

Die damalige Überzeugungskraft erweist sich nach bisher Erlerntem als kritisch zu betrachten, da Walther möglicherweise mehrere Zielgruppen, mit unterschiedlichen Intentionen anspricht, wie oben erwähnt.

6.11 DER KUNSTPOLITIKER

Willibald Leo von Lütgendorf hat 1971 in „Die gesammelte Literatur Walther's von der Vogelweide. Eine kritisch-vergleichende Studie zur Geschichte der Waltherforschung“ etwas Bemerkenswertes gemacht und sich Aufsätze und Studien angesehen, die ihrerseits zum besseren Verständnis von Walther's Werke beitragen sollten.

Von Lütgendorf hat dabei in knappen Worten seine Meinung über vorliegende Forschungswerke zu Walther darin festgehalten. Auffallend ist das Werk von Falch „Wer sind die berühmten Fürsten“ in dem Spruche Walthers von der Vogelweide „sie frâgend mich viel dicke“ etc.,? Blätter für das bayerische Gymnasiums Schulwesen, XI. Band (1875) 5. Heft. Seite 214-217“, in dem es, so Von Lütgendorf, darum geht, dass im Gedicht nur *die fränkischen Herren unter den heimischen Fürsten* (Von Lütgendorf, 1971 S. 31) gemeint sind.

Von Lütgendorf gesteht dem Artikel Sachkenntnis zu, fragt sich aber selbst, ob Falch einem „bayrischen Patriotismus“ unterliegt, da er über Versuche von Tirolern erbost ist, Walthers Heimat in ihrem Bundesland anzulegen.

Unabhängig vom Inhalt des Gedichts, ist allein der Umstand, dass es Diskurse darüber gab, wer sich Walthers von der Vogelweide Heimat rühmen darf, von Bedeutung. Dieser Zwist und heutige Unsicherheiten aufgrund mangelnder Quellen, wo Walther tatsächlich gewirkt habe, lässt die moderne Zeit und ihre jeweilige Gesellschaft als sehnsüchtig danach erscheinen, diesen Künstler für sich einzunehmen. Damit wird im Vergleich mit Huckers Annahme, wie bei Marzo-Wilhelm beschrieben, Walther sei nur nebenher Künstler gewesen ein Zweifel entgegengesetzt. Die geistige Höhe Walthers mit Doppeldeutigkeiten und Aufbau seiner Sprüche ist hier bereits behandelt worden, gerade deswegen erscheint es Teilen der heutigen Forschung als unannehmbar Walther als Hofpolitiker gelten und ihn lieber in der Kunst allein versteckt zu lassen. Die vorangegangenen Beispiele haben allerdings gezeigt, dass es weder verwerflich, noch unlogisch erscheint, dass Walther ein „politischer Künstler“ oder ein „Kunstpoliciter“ war.

6.12 DISKURSE UM WALTHERS PERSON

Ein anderes Beispiel von von Lütgendorf, das die Frage nach der Chronologie von Walther's Sprüchen stellt, ist jener Aufsatz von Anton Nagele in „Zur Chronologie der Sprüche Walthers von der Vogelweide. Pfeiffer-Bartsch Germania, XXIV. (1879) Band, I. Seite 151 bis 256, II S. 298 bis 310.“. ..., : der Wiener Hofton währte vom Herbst 1198 bis zum Herbst 1199; der erste Philippston von Weihnachten 1199 bis etwas zum Herbst 1200 und der Reichston von da an bis zum Herbst 1201“ (Von Lütgendorf, 1971, S. 35).

Hier bestätigt sich die Annahme, dass Walther in Wien bei Friedrich I. bis zu seinem Tod am Hofe agiert und sich dann Phillip von Schwaben anschließt. Ein Aufsatz, der die Meinung stützt, dass zur damaligen Zeit Politik und Kunst für Spruchdichter nicht im Widerwillen standen, findet von Lütgendorf bei Thurnwald in „Zur Spruchdichtung Walthers von der Vogelweide (Walther am Hof zu Wien, bei König Philipp und (sic) dem Landgrafen Hermann in Thüringen). Vierzehnter Jahresbericht der Wiedner Kommunal-Oberrealschule in Wien für den Jahrgang 1869. 25 Seiten in 4¹“: „Eine fleißige Arbeit, die Walthers politische Stellung klar beleuchtet, und die Berechtigung der politischen Dichtung überhaupt auch vom Standpunkte der Aesthetik etc. verfißt.“ (ebd. S. 39).

Der Mangel, den Liedtext der „Reichsklage“ allein ideologiekritisch und rein inhaltsfokussierend zu betrachten, wird hier etwas klarer. Würden wir uns allein auf den Text konzentrieren, so gingen wir fehl, denn uns würde ein großer Teil, der zu Walther von der Vogelweide gehört, miss gehen.

Der Diskurs ob Kunst oder Politik, ob Gesellschaftskritik oder motivgetragen ist heutzutage ein ebenso bedeutender Aspekt, wenn man sich die Lieder von Walther ansieht und sie neu liest; wie es auch unzureichend wäre, die Textzeilen (getrennt oder nicht getrennt) allein für sich zu sehen, und zu glauben, man würde die damalige Zeit erfassen. Das Detail, so lehrt uns der New Historicism, ist mitentscheidend und muss nicht zwangsweise im Text (und falls doch, dann nicht zwangsweise offen dargestellt) liegen, sondern, es kann auch in der nachfolgenden Sichtweise liegen. Zweierlei Dinge sind in „Walthers von der Vogelweide Klagelieder gegen die Päpste Innocenz III. und Gregor IX. – Katholik. Zeitschrift für katholische Wissenschaft und kirchliches Leben“ von 1873 zu entdecken.

Erstens, dass es durchaus in der Wissenschaft Teile gab, die Walther von der Vogelweide als einen, nach heutigen Maßstäben, opportunen und vorteilsbedachten Mann darstellt. Zweitens ist die Verteidigungsrede von von Lütgendorf nicht minder bemerkenswert: „Wir finden es im höchsten Grade verwerflich, wenn man den edlen deutschen Sänger in das schmutzige

Parteigetriebe unserer Tage hereinzerzt. Tadelten wir es, wenn von Seiten der „Reichsfreunde“ Walther in den Himmel gelobt wurde, so finden wir es nicht minder tadelnswerth, wenn aus dem ultramontanen Lager deshalb Koth auf ihn geworfen wird (sic). Der vorliegende Aufsatz, der nicht ohne Kenntnis und Schärfe geschrieben ist, gehört leider der letzteren Gattung an. Walther wird als ein charakterloser Mensch hingestellt, der den Mantel immer nach dem Winde drehte, und vor allem bloß auf seinen Vorteil bedacht war (sic). (...) Walther wird im ganzen Verlaufe dieses Aufsatzes als einer der gefährlichsten Feinde der Kirche hingestellt, und das war er doch nicht, er, der die Päpste nur als weltliche Herren und übermuthige Fürsten bekämpfte. Ich glaube, wir hätten Beweise genug dafür, dass er kein liberaler Wühler war, der nur gegen Rom zu hetzen verstand, ...“ (ebd. S. 82-83).

Auch hier lernen wir Dinge, die wir mit der klassischen Betrachtungsweise des Liedtextes der Reichsklage und den gesamten Reichston allein, nicht lernen würden, aber zugleich ohne auch nur den halben Erkenntniswert hätten.

Von Lütgendorfs Verteidigungsrede zeigt, dass der Autor trotz der Betonung er möge weder Lobexzesse noch extreme Angriffe auf Walther, er diesen Angriff in gewisser Weise persönlich nimmt. Die Aussage, er hätte die Päpste nur als „*weltliche Herren und übermuthige Fürsten*“ bekämpft, erschließt sich mir nicht ganz, denn selbst wenn Walther in seinen Streitsprüchen, die Göttlichkeit der Päpste auf Weltliches niedergebrochen hätte, so hätte er dies wohl aus taktischen Gründen getan, und nicht, wie es sich hier bei von Lütgendorf interpretieren lässt, aus Respekt. Somit kann man Walther getrost als Feind der damaligen Kirche bezeichnen, allein seine Unterstützung Phillips von Schwaben und die „Weltenklage“ (sei es aus egoistischen, politischen oder idealistischen Gründen, das spielt keine Rolle) zeugt von einer Antipathie gegenüber der Kirche seiner Zeit. Ob er ein allgemeiner Gegner der Kirche war, ist zwar schwer, aber wahrscheinlich mit *Nein* zu beantworten, da er in der „Reichsklage“ von einem gotteshuldigen Leben spricht; insbesondere dann auch, wenn dieser Abschnitt nur ein Stilmittel war, um spätere Angriffe gegen Innozenz III. vorzubereiten oder sein Zielpublikum anzusprechen. Das Leben der damaligen Zeit war von Gottesfürchtigkeit und einer starken Kirche geprägt.

7 EXKURS IN DREI LIEDERWELTEN

7.1 DREI KURZ-BEISPIELE DES WERTS EINER POLITIKWISSENSCHAFTLICHEN ANALYSE VON MUSIKSTÜCKEN

All diese Erkenntnisse stecken in einem einzelnen Liedtext, wenn man sich auf die Art des New Historicism und diskursanalytisch an ein Werk, mit allem was dazu gehört, nähert. Da eine tiefergehende Betrachtung anderer Musikbeispiele in der Geschichte den Umfang dieser Arbeit sprengen würde, soll dennoch ein kurzer gedanklicher Exkurs in andere Werke verdeutlichen, wieviel Erkenntnis die Befassung mit dieser Materie nach sich ziehen kann.

Die französische Nationalhymne Marseillaise wird zu Beginn dieses Abschnittes kurz behandelt, um den geschichtsträchtigen Charakter des Werks zu verdeutlichen. Fortgeführt wird dieser Exkurs mit einem Lied von Hans Sachs namens „Baldanders“, der im 16. Jahrhundert, ebenfalls in einer kriegerischen Zeit in Europa, dieses Lied verfasste. Abschließend wird dieser Gedankenausflug sich einem Lied des deutschen Punksängers Farin Urlaub, bekannt aus der Band „Die Ärzte“ widmen, dessen Lied „Lieber Staat“ im 21. Jahrhundert entstanden ist. Alle drei Liedbeispiele wurden meinerseits bereits während dem Studiengang der Politikwissenschaft in groben Zügen in: „Staatsfiktionen: Denkfiguren des Politischen Gemeinwesens, Ringvorlesung - LV-Leiterin: Univ.-Prof. Dr. Eva Kreisky in einem Essay 2010 bearbeitet. Dies führte unter anderem zur Idee sich tiefer mit dieser Thematik zu befassen.

7.1.1 MARSEILLAISE

Text und Übersetzung: <http://de.wikipedia.org/wiki/Marseillaise>

- 1 “Allons enfants de la Patrie,
- 2 Le jour de gloire est arrivé!
- 3 Contre nous de la tyrannie,
- 4 L’étendard sanglant est levé. (2x)
- 5 Entendez-vous dans les campagnes
- 6 Mugir ces féroces soldats?
- 7 Ils viennent jusque dans vos bras
- 8 Egorger vos fils, vos compagnes.
- 9 “Français, en guerriers magnanimes,
- 10 Portez ou retenez vos coups!
- 11 Epargnez ces tristes victimes,
- 12 A regret s’armant contre nous. (bis)
- 13 Mais ces despotes sanguinaires,
- 14 Mais ces complices de Bouillé
- 15 Tous ces tigres qui, sans pitié,
- 16 Déchirent le sein de leur mère!
- 17 “Aux armes, citoyens,
- 18 Formez vos bataillons,
- 19 Marchons, marchons!
- 20 Qu’un sang impur
- 21 Abreuve nos sillons!

Übersetzung:

- 1 Auf, Kinder des Vaterlands!
- 2 Der Tag des Ruhms ist da.
- 3 Gegen uns wurde der Tyrannei
- 4 Blutiges Banner erhoben. (2 x)
- 5 Hört ihr im Land
- 6 Das Brüllen der grausamen Krieger?

7 Sie rücken uns auf den Leib,
8 Eure Söhne, Eure Ehefrauen zu köpfen!“
9 Franzosen, Ihr edlen Krieger,
10 Versetzt Eure Schläge oder haltet sie zurück!
11 Verschont diese traurigen Opfer,
12 Die sich widerwillig gegen uns bewaffnen. (2 x)
13 Aber diese blutrünstigen Despoten,
14 Aber diese Komplizen von Bouillé,
15 Alle diese Tiger, die erbarmungslos
16 Die Brust ihrer Mutter zerfleischen!“
17 Zu den Waffen, Bürger!
18 Schließt die Reihen,
19 Vorwärts, marschieren wir!
20 Das unreine Blut
21 tränke unserer Äcker Furchen!“

Wie im Verlauf des Studiums der Politikwissenschaft bereits von mir bearbeitet, entsprang die Marseillaise, die von Claude Joseph Rouget 1792 verfasst wurde, einer Zeit, in der Frankreich Österreich den Krieg erklärt hatte. Ihr ursprünglicher Titel lautete nicht Marseillaise sondern „Chant de guerre pour l’armée du Rhin“, als Übersetzung wohl „Chansons des Krieges“ für die Armee des Rheins zu verstehen. Die Französische Revolution war geschehen und hatte in den Jahren 1792 bis 1815 Kriege in Europa zur Folge. Es war eine neue Form des Staatswesens, durch die Abschaffung des Ständestaats und die Aufklärungsideologie, entstanden. Die ersten beiden Verse deuten bereits an, dass Frankreich einen vom Selbstbild her gerechten Krieg führte, was sich auch in den darauffolgenden Versen fortsetzt. „Gegen uns wurde der Tyrannei blutiges Banner erhoben“ ist ebenso wie bei Walther von der Vogelweide in der Reichsklage eine autoritätsstiftende Einleitung, die nicht zuletzt in Vers sieben und acht die Kriegsgegner „entmenschlicht“ und somit eine moralische Überlegenheit erzeugt. Was bei Walthers Werken völlig außer Acht gelassen wurde und einer weiteren Untersuchung in größerem Rahmen durchaus spannend wäre, ist die Darstellung der Melodie, zu dem der Text gesprochen oder gesungen wird. Wie es Walther tatsächlich darstellte, ist uns nicht mehr möglich nachzuvollziehen, welche Betonungen er nutzte, Pausen machte oder das Tempo anzog, durch den Charakter von „ich saz ûf eime steine“ und unserer allgemeinen kollektiven Meinung über Minnesang und Spruchdichtung, kann man davon ausgehen, dass die Reichsklage langsam und

von hoffnungsloser Gequältheit begleitet war, wie auch der Zuname „Klage“ bereits andeutet. Bei der Marseillaise ist die Melodie schneller, was ihrer Eigenart inhaltlich der stolzen Selbstverteidigung auch entspricht. Bevor wir uns Details und Greenblatts Fragen widmen, ist noch eine Sache äußerst erwähnenswert, die das Selbstverständnis der Franzosen über sich selbst, aber auch über ihre Gegner, im Vergleich zu den Versen 5-8, dann doch wieder relativiert. „Versetzt eure Schläge oder haltet sie zurück“ wäre im Kriegsfall in der Armee ein unsinniger und verwirrender Befehl, nicht aber in einem Lied, da die darauffolgenden Verse von Unschuldigen (Soldaten) sprechen, die nur Befehlen der wahren Feinde (Despoten) folgen und die man verschonen soll.

Also ist festzustellen, dass dieses Lied zum „gerechten Krieg“ aufruft und nicht nur poetisch überzeugt, sondern auch inhaltlich, da man sich jenen Despoten gegenüberstellt, die die Freiheit bedrohen. Die Werte, die mitschwingen, sind wie bei Walther als zeitlos gültig anzusiedeln, da auch in modernen Zeiten noch Tyrannei ein Begriff ist, die in vielen Ländern herrscht und bekämpft wird. Auf diese Art und Weise und aufgrund der kollektiven Haltung der heutigen Zeit zur Marseillaise (damals zwar als Kriegsmarsch, aber auch als Marsch gegen die Freiheitbedrohung in den Köpfen) überzeugt die Hymne heute noch, wie sie es damals bei den Franzosen tat. Die gesellschaftlichen Strukturen von damals lassen sich als revolutionär und nach Neuem strebend bezeichnen, neuartige Nationen wurden geboren und Themen wie Menschenrechte drangen in den Fokus. Zu den auffallenden Details ist zu sagen, dass in erster Linie die Sprache eine blumig-grausame ist. Es ist die Rede von gefährdeten Söhnen und Ehefrauen, Töchter aber werden nicht erwähnt. Eine Verszeile widmet sich sogar einem französischen Konterrevolutionär (Bouillé).

All diese Dinge im Text liefern (bereits jetzt) wertvolle Anhaltspunkte, sodass sich eine Erforschung dieses Liedtextes wissenschaftlich lohnen würde. Details wie, dass der Verfasser Rouget ein Gegner der Revolution war und somit die gewünschte Sinnhaftigkeit des Autors eine gänzlich andere war (siehe Originaltitel), als sie im Verlauf der Geschichte geworden ist; aber auch, dass es die Marseillaise schwer hatte sich im Wettkampf gegen andere Hymnen als Nationalhymne Frankreichs durchzusetzen und dies erst 1871 schaffte, bietet genug Startpunkte, von denen aus, es sich zu forschen lohnt.

7.1.2 BALDANDERS

Text Baldanders:

1 „Es zieht ein Mann wohl durch das Land
2 mit seiner Flöten in der Hand
3 Und spielt er auf dem silbernen Rohr
4 erreicht sein Ton ein jedes Ohr.
5 Er kommt von allen Enden,
6 zu untern und zu obern Ständen,
7 man findet ihn an jedem Ort,
8 heut spielt er hier und morgen dort.
9 Er kann verwandeln seine Gestalt,
10 mal ist er jung dann wird er alt.
11 ein jeder hat schon sein Antlitz geschaut
12 und manchen hat's dabei gegraut.
13 In Königreich, Provinz und Ländern,
14 da tut er alle Ding verändern.
15 Wenn du mich nun fragst wie man ihn nennt
16 bald anders heisst er, den jeder kennt.
17 Den Frieden verändert er in Streit,
18 fruchtbare Jahre in teure Zeit,
19 stösst Mächtige von ihrem Land,
20 die Ehrlichen in Spott und Schand'
21 Den Liebenden bringt er Herzenleid,
22 den Fröhlichen Traurigkeit.
23 Die Schönen macht er ungestalt,
24 den Sanften lehrt er Gewalt.
25 Doch auch für den Armen wendet er das Blatt,
26 den Hungrigen macht er satt.
27 Der Bettler wird zum reichen Mann,
28 der Blinde wieder sehen kann.
29 Vielen ist er ein düsterer Gast,

30 anderen nimmt er ihre Last.
31 Er wirkt auf ganzer Erdenkreis,
32 darum er auch bald anders heißt.
33 Wir sehen ihm nach und denken fürwahr,
34 wie sind all Ding' so wandelbar.
35 Ein jeder hat's bei sich selber gespürt,
36 wie er ihn an der Nas' rumführt.
37 So zieht Bald Anders rastlos dahin,
38 nach steter Wandlung steht im der Sinn.
39 Wir tanzen in seinem Reigen,
40 bald anders wird die Welt sich zeigen.“
(golyr.de, 16.02. 2015)

Mit dem Lied „Baldanders“ von Hans Sachs vermischen sich Musik und Literatur, da die Gestalt des Baldanders bereits in Grimmelhausens Werk „Simplicius Simplicissimus“ vorkommt. Auch zu Hans Sachs Lebzeiten 1494-1576 herrschten Kriege in ganz Europa. Die Kirche war im Staatswesen verankert und es herrschten absolutistische Herrschaftsformen. In diese Zeit fällt die Reformation der Kirche. An dieser Stelle möchte ich aus dem Essay von 2010 in: Staatsfiktionen: Denkfiguren des Politischen Gemeinwesens, Ringvorlesung - LV-Leiterin: Prof. Eva Kreisky zitieren:

„Hier materialisiert sich da (sic) Bild einer unzufriedenen Bevölkerung, denn die Zeilen: „man findet ihn an jedem Ort, heut spielt er hier und morgen dort.“ aus der ersten Strophe deutet darauf hin, dass der Wunsch nach Veränderung und Verbesserung der Lage weit verbreitet war. Es scheint eine Ode an die globale Veränderung zu sein, ein unstrittiges Faktum, dass Etwas, was das bisher gekannte Leben in seiner Ganzheit verändern wird, dabei neue Chancen für die Bürger eröffnet und den Wandel nicht mehr weit entfernt scheinen lässt. Trotz der steten kriegesischen Unruhe, die Europa erfasst hat und für lange Zeit im Griff haben sollte, mutet dieses Lied positiv an und ist von hoffnungsvoller Vorfreude auf Veränderungen durchzogen, wobei keine klare Richtung gefunden werden kann, denn diese besungene symbolische Figur stellt alles auf den Kopf: „Bald Anders lässt sich in keiner bestimmten Form finden, sondern >ist< die unvorausehbare Bewegung der Welt selbst.“ (Gobel Eckart, von Koppenfels, Martin, „Die Endlichkeit der Literatur“, 2002, Bonn) . Hier stellt sich die Frage, welches positive Erlebnis den Künstler inspiriert haben mag eine solche Hoffnung zu wecken. Da sich das genaue Datum des Liedes nicht genau bestimmen lässt, bleibt zur Interpretation sowohl nur die Erwähnung, dass Hans Sachs zu Lebzeiten zu den berühmtesten Vertretern seiner Zunft gezählt hat und ein starker Verfechter der Reformbewegung war und nach der Reformation zum Volkshelden mutierte (Quelle: http://de.wikipedia.org/wiki/Hans_Sachs), als auch die Mutmaßung, dass das aufgehobene Schreibverbot ihn inspiriert haben könnte.“ (Nikolic, Momcilo, Essay, Staatsfiktionen: Denkfiguren des Politischen Gemeinwesens, RVO, LV-Leiterin Univ.-Prof. Dr. Eva Kreisky, Wien, 2010).

Obwohl damals der Blick auf Details aus dem Liedtext durchaus getätigt wurde, mangelt es der damaligen Vorgangsweise insbesondere dem Blick auf die Person des Autors selbst. Auch die Frage nach dem positiven Erlebnis scheint nach heutiger Ansicht nicht mehr zielführend, da bekannt ist, dass Hans Sachs einerseits ein Unterstützer der Reformen war, andererseits die Sicht der Positivität des Stückes, wie damals angenommen, etwas übertrieben und idealistisch geprägt scheint. Spannender wäre in einer großräumigen Forschung die Verse 6, 12 bis 14 zu vertiefen, die sich insbesondere an den Unterschieden und dem Diskurs diverser Gruppen widmen; die Frage nach dem Zielpublikum und den (sich wandelnden) Gesellschaftsstrukturen zu stellen und wie das Werk rezipiert wurde. Auch hier zeigt sich die Zeitlosigkeit dieses Stückes, was uns zu einer hilfreichen Annahme innerhalb des Forschungsprozesses bringt, nämlich das universell gültige Liedtexte in unseren Gesellschaften eine deutlich höhere Anerkennung erfahren, als andere Zugangsarten Musik zu machen oder zu produzieren. Dies mag wie ein Angriff auf die Populärmusik des 20. und 21. Jahrhunderts klingen, ist aber mehr als die Erkenntnis des eigenen Auswahlkriteriums zu verstehen, um in dieser Fülle des Musikmeeres nicht zu ertrinken. Die damaligen Werte des Einzelnen, in Bezug zu diesem Stück, lassen sich zwar nicht eins zu eins auf das Heute übersetzen, der gemeinsame Nenner ist und bleibt aber „der Wandel“, den die moderne Welt mit der damaligen gemein hat. Ob es an der Fülle möglicher Informationsgewinnung durch alte und neue Medien liegt, die es damals nicht gab, sei dahingestellt, aber allein die Anzahl politischer Veränderungen in der heutigen Zeit erreicht ein Ausmaß, dessen Nachverfolgung als Ganzes kaum möglich ist. Dieser Zustand wird im nächsten Kapitel im Lied „Lieber Staat“ noch näher behandelt werden, um ein Lied aus der Moderne ebenfalls den Untersuchungsmethoden zu unterwerfen.

7.1.3 LIEBER STAAT

Text: „Lieber Staat“:

1 Lieber Staat

2 Ich fühle mich so rundum wohl in dir

3 Lieber Staat

4 Es weht ein Wind von Freiheit hier

5 Du erklärst mir immer wieder, was erlaubt ist und was nicht

6 Lenkst mein Leben jeden Tag und bist furchtbar fürsorglich

7 Ach, was wär ich ohne dich

8 Danke, dass du mich regierst

9 Danke, dass du mich regierst

10 Und dass du mich nicht ignorierst

11 Lieber Staat

12 Gut, dass du weißt, was richtig für mich ist

13 Lieber Staat

14 Schön, dass du so ehrlich bist

15 Du willst immer nur mein Bestes und du gibst mir zu verstehn

16 Wenn mir irgendwas nicht passt, steht mir frei hier wegzugehn

17 Danke, dass du mich regierst

18 Womit hab ich das verdient

19 Ich rutsche vor dir auf den Knien

20 Lieber Staat, jetzt mal echt

21 Du bist absolut gerecht

22 Wer was anderes sagt, macht dich nur schlecht

23 Lieber Staat eigentlich wär ich garnichts ohne dich

24 Ich schrob dir dieses Lied

25 Du weißt Bescheid

26 Als Zeichen meiner Dankbarkeit

27 Lieber Staat

28 Ich weiß, vor dir sind alle Menschen gleich

29 Lieber Staat

30 Ganz egal ob arm ob reich

31 Manche sagen zwar, du wärest auf dem rechten Auge blind

32 Wobei die, die das behaupten alle Terroristen sind

33 Das lernt man bei uns schon als Kind

34 Danke, dass du mich regierst

35 Danke, dass du mich regierst

36 Und in Serbien einmarschierst

37 Lieber Staat, du bist hart

38 Aber nur, wenn es was nützt

39 Zum Beispiel, wenn du uns vor Ausländern beschützt

40 Lieber Staat, da sind ganz klar

41 Arbeitsplätze in Gefahr

42 Es gibt viel zu viel Ausland auf der Welt

43 Und die wolln eh nur unser Geld

44 Bevor ich es vergesse:

45 Eine kleine Sache nur:

46 Ich danke dir für deine Leitkultur

47 Lieber Staat, ich habs kapiert

48 Es ist einfach herrlich hier

49 Die Massen stehen jubelnd hinter dir

50 Lieber Staat, ohne Mist

51 Bleib genau so wie du bist

52 Ich tätowier mir deine Flagge ins Gesicht

53 Ich bin so schrecklich stolz auf dich

Farin Urlaub ist eines von drei Mitgliedern der deutschen Punkband „Die Ärzte“, die 1982 gegründet und nach fünfjähriger Pause 1993 in der heutigen Formation mit dem Album „Bestie in Menschengestalt“ ihr Comeback feierte. Obwohl „Die Ärzte“ auch heute noch gemeinsam musizieren, hat sich in den letzten Jahren bei dieser Band der Trend entwickelt auch Soloprojekte zu wagen, die neben Farin Urlaub auch von Bela B. und teilweise auch von Rodrigo Gonzales praktiziert werden. Das Lied „Lieber Staat“ erschien 2001 und führt eine kritische, zwar nicht gänzlich neue, aber deutlichere Art von Zynismus in sich. Um sich dem Lied anzunähern, empfiehlt es sich einen kurzen Blick in die Geschichte der Punk-Musik zu werfen.

Wie Armin Wilfling in seiner Arbeit „Geschichte des Punk und seiner Szenen“ herausarbeitet, wird die musikalische Begrifflichkeit von Punk von *Lenny Kaye*, der 1972 zum ersten Mal den Begriff „Punkrock“ erwähnt, kreiert. Interessantes Detail am Rande ist, dass der Begriff Punk vom Dichter William Shakespeare bereits verwendet worden ist: „Wiederholt wird von Punkhistorikern darauf verwiesen, dass bereits der große britische Dichter William Shakespeare das Wort ‚Punk‘ in seinem Wortschatz führte. In seinem Stück *Measure for Measure* (1604) sagt *Lucio* über *Mariana* sie wäre vielleicht ein ‚Punk‘¹¹. Damals wurde das Wort als Synonym für Prostituierte gebraucht“ (Wilfling, 2009, S. 15).

Der Punk erlebte mit den „Sex Pistols“ in den 1970er Jahren seinen Anfang und seine Hochzeit, wurde über die „Ramones“ bis zu „Blondie“ und „The Clash“, dann von „The Offspring“ und „Green Day“ für die breite Masse annehmbar und „hitparadentauglich“. Deutscher Punk wurde in allererster Linie zu dieser Zeit bereits von den „Toten Hosen“ und „Die Ärzte“ geprägt.

Auch wenn Punk das gesamte politische Spektrum abdeckt, diese beiden Bands haben sich in der politischen Skala, wie auch Wilfling beschreibt, gegen Rechtsextremismus als links platziert (ebd. S. 92). „Die Ärzte“ fallen da besonders mit ihren Liedern wie „Schrei nach Liebe“, einem Lied, das es 2015 (aufgrund einer Gruppe, die es in der Flüchtlingsdebatte als Antirassismusaktion zum Ziel hatte das Lied wiederzubeleben) erneut an die Spitze der Charts schaffte oder „Einen Sommer nur für mich“ auf.

„Die Ärzte“ haben sich mit ihren Alben und ausverkauften Konzerten unter anderem in Berlin, Wien und Zürich, in die Erfolge der Bands wie „The Offspring“ und „Green Day“ eingereiht. „Die Ärzte“ standen in ihrer Anfangszeit und die Jahre danach wegen Liedern wie zum Beispiel „Geschwisterliebe“, „Claudia“ und „Sweet Sweet Gwendoline“ auf dem deutschen Index, während heutzutage kaum ein Lied der Band als skandalös angesehen und verboten wird, obwohl es weiterhin bemerkenswert provozierende Lieder wie „Cops Underwater“ (in dem man sich über einen ertrinkenden Polizisten freut) gibt, das 2001 auf dem Album „5, 6, 7, 8 –

Bullenstaat!“ zu hören war. Aus diesem Umfeld stammt der Sänger Farin Urlaub, dessen Lied „Lieber Staat“ einige interessante Aspekte bietet:

„Ganz anders als die bisherigen Exemplare, zeigt sich in diesem Lied (Lieber Staat) weder Hoffnung, noch Hoffnungslosigkeit oder Triumph, sondern etwas, dass zwar vielleicht seinen Ursprung in der Punk-Bewegung hatte, sich aber meines Erachtens nach im Laufe der 90er Jahre und stärker im 21. Jahrhundert entwickelt hat: Zynismus. Allein der Refrain zeigt eine unangemessene Dankbarkeit gegenüber dem Staat (auf die Knie rutschen und Dankbarkeit für das „Regiert Werden“), wobei die Variationen in folgenden Liedteilen des Refrains, ein Bild zeichnen, das Kritik auf verschiedenen Ebenen und in vielen (auch unzusammenhängenden) Bereichen geübt wird. Es werden in kurzer Zeit viele Themenbereiche wie Überwachung, Krieg, Terrorismus und seine Instrumentalisierung seitens des Staates, Arbeitsplätze, Ausländer und der Rechtsextremismus/-populismus behandelt, ohne dass man genauer und tiefer auf die Inhalte die Problematik eingeht.“ (Nikolic, Momcilo, Essay, Staatsfiktionen: Denkfiguren des Politischen Gemeinwesens, RVO, LV-Leiterin: Univ.-Prof. Dr. Eva Kreisky, Wien, 2010).

Diese damalige Meinung über das Lied muss an dieser Stelle natürlich um Greenblatts Fragen und dem „Detailblick“ erweitert und in Verhältnis zu der Zeit, als das Lied erschien, gesetzt werden. Zusätzlich empfiehlt sich noch tiefer in die Geschichte Farin Urlaus und der Band „Die Ärzte“ einzudringen und die gesamte Entwicklung zu sehen. Die Werte, die in diesem Lied mitschwingen, sind als gesellschaftskritisch zu verstehen und werden in zynischer Form dargebracht, wobei die Zeilen, das Gegenteil von dem meinen, was sie tatsächlich aussagen. Das Lied stammt vom Album „Endlich Urlaub“, das rund um den elften September 2001 erschienen ist. Da man annehmen kann, dass das Lied bereits vor dem Terroranschlag auf die US-Amerikanischen „Twin Towers“ mittels zweier Flugzeuge durch Al Qaida, zumindest, geschrieben wurde, wäre es hier in einem größeren Umfragerahmen wichtig, die Bedeutung des Begriffs „Terroristen“ aus Verszeile 24 zu analysieren. In einem schnellen Blick erkennt man in Verbindung mit Verszeile 23 (*manche sagen zwar, du waerest auf dem rechten auge blind*), dass hier der Begriff „Terroristen“ in einem anderen Kontext verwendet wird, als nach dem 11. September 2001 und somit eine Wandlung durchgeführt hat, die uns für die Zeit davor und danach Erkenntnisse liefern können.

Als Sänger einer Band auf der linken Seite des politischen Spektrums und 1963 geboren, sollte man die Vorgänge rund um die „Rote Armee Fraktion“ in Deutschland – also einer möglichen wichtigen Phase des Aufwachsens von Urlaub – ab den 1970er Jahren in Bezug setzen. Die Kritik am Staat und der Eindruck, der erzeugt wird, dass der Staat nicht bloß autoritär wäre, sondern auch eben „auf dem rechten auge blind“ (in Verszeile 39): „zum beispiel, wenn du uns vor auslaendern beschuetzt“, wirft dem Staat vor, rechte Tendenzen zu haben.

Auch Greenblatts Frage: „Wessen Gedanken- oder Bewegungsfreiheit könnte implizit oder explizit durch dieses Werk beschränkt werden?“ muss bei diesem Lied etwas anders gedeutet

und gestellt werden: „Aufgrund welcher eingeschränkten Gedanken- oder Bewegungsfreiheit wurde dieses Lied geschrieben?“

Da wie im obigen Zitat von mir (2010) erwähnt, im Text sehr viele grobe Themenansätze stecken, scheint der Autor von den Selbstverständlichkeiten auszugehen, seine Hörer würden sich mit den angesprochenen Themen auskennen, wie Staatsgerechtigkeit in Verszeile 20 und 21 (lieber staat, jetzt mal echt, du bist absolut gerecht) und mangelnde Demokratie wie in Verszeile 10 (und dass du mich nicht ignorierst).

Im Gegensatz zur Analyse 2010, sehe ich heute ein kleineres Spektrum an Themen, die aus dem Text herausscheinen, das sich auf Staatskontrolle und Rechtspopulismus herunterbrechen lässt, was auf den ersten Blick verwirrend und zugleich spannend anmutet, da Deutschland von 1998 bis 2002 (im angenommenen Entstehungszeitraum des Liedes „Lieber Staat“) von einer „rot-grünen Koalition“ unter Gerhard Schröder und Joschka Fischer politisch geführt wurde.

Gerade dieses Detail ließe den Forscher des Musiktextes zur Politikpraxis eben dieser Regierung führen und auf Schlagworte wie „Der dritte Weg“, die Zusammenarbeit mit dem damalige britischen Premier Tony Blair und die Zuwendung zum Neoliberalismus treffen und untersuchen, um sich von dieser Zeit ein näheres Bild machen zu dürfen.

Eine andere Herangehensweise und Möglichkeit sich der Zeit, in der dieses Lied entstanden ist, zu nähern, wäre gewagter, eventuell unfruchtbar, aber dennoch einen Versuch wert.

Auch wenn das breite Themenspektrum, wie damals von mir attestiert, fehlt, so wird dennoch dem Zielpublikum, wohl enttäuschten Jugendlichen und langjährigen Fans, einiges Wissen oder zumindest eine Ahnung vorausgesetzt. Dies könnte den Forscher in seiner Vertiefung auf Begriffe wie „Informationszeitalter“ und „Postmoderne“ zurückführen und das Leben zu diesem Zeitpunkt als ebenso „unübersichtlich“ einstufen, wie es der Inhalt des Liedtextes zu sein scheint; also eine Art „Unübersichtlichkeit des Alltags“ aufgrund von einer, nicht zuletzt durch die Technologien ausgelösten Informationsflut, erschaffen.

Man müsste hier nicht aufhören, sondern der Forscher könnte daraufhin direkt in das Feld „Politischer Kommunikation“ (also wie bei Walther von der Vogelweide, zum Vergleich, Hoffeste und Veranstaltungen für politische Machtsteigerung und Imagepflege genutzt wurden) eintauchen und sich die Kommunikationsstrukturen zwischen Partei und Wähler ansehen und die Bezeichnung „politisches Entertainment“ oder auch „Infotainment“ (Begriff wird mit dem Medienkritiker Neil Postman assoziiert) entdecken und wiederum etwas Neues über diese Zeit erfahren.

8 RESÜMEE:

Durch das Erstellen der Rahmenbedingungen, in denen Walther von der Vogelweide seine Lieder schreibt; indem man sich sein übliches Umfeld und soweit es möglich war, sein Leben an sich ansieht, kann man Rückschlüsse ziehen, welche Motivation hinter seinen Intentionen, die ein Liedtext in sich trägt, liegt. Von dieser Motivation ausgehend, war es möglich, Aspekte von „Walthers Welt“ zu zeichnen, denen das Kreieren der Werke unterworfen war. Es lagen Diskurse innerhalb der „Reichsklage“, die eine „Realität“ erschufen, die sich aber von der Realität unterschied, die man im Verlaufe der Auseinandersetzung mit anderen Liedern und Quellen ausmachen konnte. Diese „außertextuelle Realität“ im Gegensatz zur „Textrealität“ war durch den Blick für das „Wilde Detail“ enorm hilfreich und wäre nach alten Forschungsmustern bei weitem nicht so erkenntnisbringend gewesen, wie mithilfe des „New Historicism in Verbindung mit diskursanalytischen Ansätzen“.

Erst im Vergleich beider Realitäten wurde es möglich, sich der Welt Walthers zu nähern und Differenzen zur heutigen Zeit zu erkennen oder Einblicke zu gewinnen. Die Sangeskunst des 13. Jahrhunderts war der „herrschenden Elite“ weitaus näher und als politisches Mittel zur Kommunikation anerkannter, als sie es heute ist. Durch Quellen aus der Literatur ist es durchaus leichter eine vage Ahnung von der Zeit des „Deutschen Thronstreits“ zu erhalten, dennoch ist der Umgang mit Musik aus jener Zeit eine qualitative Ergänzung zur bisherigen Quellenlage. Durch die große zeitliche Distanz zu Walther von der Vogelweide und unvollständiger/unsicherer Quellenlage, erweist sich die Befassung mit dieser Musik als schwieriger, als sie sich mit „Lieber Staat“ oder der „Marseillaise“ zeigt. Das moderne Wissen über die beiden letztgenannten Werke ist umfangreicher und geordneter; dabei weniger von Vermutung abhängig wie die Befassung mit Walther. Gerade deswegen hat sich aber gezeigt, dass das Forschen mit den hier angewandten Methoden (in Walthers Wirken) sehr spannend und nicht unfruchtbar war.

Wie bei Walther und (angedeutet) den anderen Liederbeispielen gezeigt wurde, stecken in einem Lied eine Vielzahl an Diskursen, die weitere Fragen und Themenfelder nach sich ziehen. Dass Auftragsarbeiten zu Walthers Zeit üblich waren, ist nichts Neues, aber dass dies anerkannter war; und somit die Verteidiger von Walther als Künstler ohne „politisches Kalkül“ fehlgeleitet werden, wenn sie entrüstet ihre Feder schwingen und dagegen argumentieren, dass Walthers Werke auch die Intention nach persönlicher Macht und Reichtum mitführten, ist ein hilfreicher Erkenntnisgewinn bei der Interpretation von sowohl Walther als Künstler

(beziehungsweise der Kunst allgemein), als auch von den damaligen „Zentren der Macht“, und ihrer „politischen Kommunikation“ mit dem Volk und anderen Akteuren der Herrschaft.

Für eine Untersuchung in größerem Rahmen, wäre es wünschenswert andere Lieder und andere Künstler (nicht bloß musikalische) mit Walther in Relation zu setzen, aber sich auch die Frage zu stellen, seit wann und aus welchem Grund die Musik sich von diesen „Zentren der Macht“ (zum größten Teil) verabschiedet hat. Lag es am Aufkommen der Aufnahme als technologische Innovation und der oft so bezeichneten „Entartung der Kunst“ aufgrund von ständiger Verfügbarkeit, lag es am Wandel hin zu einer Unterhaltungsgesellschaft und dem damit verbundenen Anstieg der finanziellen Rückgewinnung oder am sich geänderten Bild des „politischen Repräsentanten“ (Politiker) und dem aufgekommenen „Dogma der Bescheidenheit“? Auch eine Beschäftigung mit anderen Dokumenten und Werken aus der Literatur (in etwa jenem Zeitrahmen des Musikstückes und des Künstlers) wären in einem größeren Forschungsfeld für eine tiefergehende Analyse, nach diskursanalytischem Vorbild, spannend und wünschenswert (Was hat Walther von der Vogelweide höchstwahrscheinlich gelesen? Wie und mit wem ist er gereist? Warum und wann gab es den Wechsel auf „politische Spruchdichtung“?).

Sänger verdienen heutzutage Millionen, Politiker müssen ihre „Ernsthaftigkeit“ bewahren um anerkannt zu werden. Ausnahmen gibt es selbstverständlich, insbesondere auf Wahltouren, doch der Unterschied zu damals ist, dass Walther von der Vogelweide eine Art „Star“ war, den es immer wieder an die Höfe Europas zog und der sein Leben dort verbrachte, während auf modernen Wahlveranstaltungen eher unbekannte Musiker und das auch unregelmäßig auftreten, beziehungsweise ihren künstlerischen Werdegang nicht von der „herrschenden Elite“ abhängig machen (müssen). Selbstverständlich werden, wenn die „Ursprung Buam“ mit ihrem rassistischen Lied „Achmed, Lieber Achmed“ in einer „Bierzeltatmosphäre“ spielen oder „Conchita Wursts“ „Toleranzhymne“ auf einer Bühne erklingt, Ideen und Ideologien vermittelt. Den Politikkünstler/ den Kunstpolitiker, wie wir ihn hier herausgearbeitet haben, gibt es kaum mehr (unter anderem, weil allgemein die Anerkennung dafür fehlen würde).

Speziell bei Farin Urlaub's Liedbeispiel „Lieber Staat“ wurde zudem klar aufgezeigt, welche Kraft in einem Liedtext steckt und welche Thematiken ein einzelner Text eröffnen kann. Allein der Begriff des Terroristen vor und nach dem elften September 2001 kann in diesem Fall einen markanten Wandel in der Geschichte ausmachen, der ohne die Weise des „New Historicism“ mithilfe des diskursanalytischen Blick rein vom inhaltlichen Text her, verloren gehen würde. Es ist die strenge Offenheit, die diesen Forschungsprozess geprägt und ihm hilfreich war. Wir

haben nach keiner allgemein gültigen Aussage gesucht oder versucht den Kritisierten (Bösen) vom Kritisierenden (Guten) zu trennen, sondern mithilfe von „Details“ (speziell bei Walther) eine vage Idee erschaffen, wie es zur Entstehungszeit des Liedes sich im Umfeld des Künstlers abgespielt hat.

Von dort konnten wir weiterziehen und in Relation dazu eine „Neucharakterisierung“ des Künstlers und seines Wirkungsbereichs vollführen. Bei den anderen Liedbeispielen in dieser Arbeit, war es möglich, neue Fragen zu stellen, deren Kontextualisierung sich lohnend verspricht, um noch mehr „Lebens- und Umfeldgeschichte“ zu lernen. Die Fülle an musikalischen Exemplaren, deren Erforschung sich lohnen kann, ist eine reichhaltige. Was bewirkten die Lieder der US-Amerikanischen Sklaven, die als geheime Kommunikation galten? Was bedeutet eine „Corporate Hymn“ und was sagt sie über die Firma und die wirtschaftlichen Aspekte jener Zeit aus? Welche Aspekte besitzt die Europahymne? Wie zeichnet das Phänomen „YouTube-Star“ und deren Lieder eine Gesellschaft und welche Bedeutungen liegen darin? Was sagt das über die Zeit aus, wenn bei der ukrainischen Eurovisionssongcontest-Teilnehmerin „Verka Seduchka“ in ihrem Lied aus 2007 „Dancing Lasha Tumbai“ von Hörern gerne „dancing russia goodbye“ verstanden wird; oder welche Bedeutung hat es, dass der Künstler dahinter (Andrij Mychajlowytsch Danylko) mit seiner Figur Verka Seduchka als Frau auftritt, vergleicht man die aktuelle Anti-Homosexuellen-Kampagne Russlands damit?

Alle diese in der Arbeit angeführten Beispiele zeigen, dass das (richtige) Befassen mit Musik auf politikwissenschaftlicher Ebene, nicht zuletzt als Ergänzung zur Literatur, fruchtbar sein, sich zudem als gesellschaftspolitisch relevant, spannend und neu erweisen kann und in Zukunft nicht mehr vernachlässigt werden sollte.

9 QUELLENANGABE:

9.1 LITERATUR:

Baßler, Moritz, New Historicism – Literaturgeschichte als Politik der Kultur, Frankfurt 1995

Brannigan, John, New historicism and cultural materialism, Basingstoke, 1998

Bittner, Rüdiger, Kritik, und wie es besser wäre, in: Suhrkamp Taschenbuch Wissenschaft 1885, Frankfurt, 2009

Butler, Judith; Was ist Kritik? Ein Essay über Tugend (aus dem amerikanischen von Jürgen Brenner), Cambridge, 2000

Ehrismann, Otfried, Einführung in das Werk Walthers von der Vogelweide, WGB, Darmstadt, 2008

Fluck, Wiefried, Die »Amerikanisierung« der Geschichte im New Historicism in: Baßler, Moritz (HG.): New Historicism – Literaturgeschichte als Politik der Kultur, Frankfurt 1995
Gallagher/ Greenblatt, Practicing new historicism, Chicago, 2000

Greenblatt, Stephen, Bauernmorden, Status, Genre und Rebellion, in: Baßler, Moritz (HG.): New Historicism – Literaturgeschichte als Politik der Kultur, Frankfurt 1995

Greenblatt, Stephen, Die Formen der Macht und die Macht der Formen in englischer Renaissance (Einleitung), in: Baßler, Moritz (HG.): New Historicism – Literaturgeschichte als Politik der Kultur, Frankfurt 1995

Greenblatt, Stephen, Selbstbildung in der Renaissance. Von More bis Shakespeare (Einleitung) in: Baßler, Moritz (HG.): New Historicism – Literaturgeschichte als Politik der Kultur, Frankfurt 1995

Hawthorne, Jeremy, Cuning Passages, New Historicism, Cultural Materialism and Marxism in the Contemporary Literary Debate, London, 1996

Jeggi Rahel, Wesche Tilo, Was ist Kritik, in: Suhrkamp Taschenbuch Wissenschaft 1885, Frankfurt, 2009

Kaes, Anton, Literaturgeschichte im Zeichen der Postmoderne? in: Baßler, Moritz (HG.): New Historicism – Literaturgeschichte als Politik der Kultur, Frankfurt 1995

Kiernan, Ryan, New Historicism and Cultural Materialism, St. Martins's Press INC., New York 100110, 1996

Kothe – Prochazka, Abriß der allgemeinen Musikgeschichte, Leipzig , 1929

Liu, Alan, Die Macht des Formalismus: Der New Historicismus in: Moritz Baßler in: New Historicism – Literaturgeschichte als Politik der Kultur, Frankfurt 1995

Marzo-Wilhelm, Walther von der Vogelweide – zwischen Poesie und Propaganda: Untersuchungen zur Autoritätsproblematik und zu Legitimationsstrategien eines mittelalterlichen Sangspruchdichters, Frankfurt am Main, 1998

Maurer, Friedrich, Walther von der Vogelweide: Sämtliche Lieder. (Hrsg.), Wilhelm Fink Verlag, München 6. unveränderte Auflage 1995

Nix, Matthias, „Untersuchungen zur Funktion der politischen Spruchdichtung Walthers von der Vogelweide, Göppingen, 1993

Suchanovka Alena, Frauenbild Walthers von der Vogelweide. Ein Versuch über die höfische Gesellschaft, das Frauenbild in Walthers Texten, Diplomarbeit, Wien, 2007

Von Bradish, Joseph A , Waltherforschung und Waltherschriftum unserer Tage, 1931

Von Bradish, Joseph A., Von Walther von der Vogelweide bis Anton Wildgans – Aufsätze und Vorträge aus fünf Jahrzehnten. Bergland Verlag Wien, 1965

Von Lütgendorf, Willibald Leo, „Die gesammelte Literatur Walther's von der Vogelweide.
Eine kritisch-vergleichende Studie zur Geschichte der Waltherforschung, Innsbruck, 1971

Wilfling, Armin, Geschichte des Punk und seiner Szenen, Diplomarbeit, Wien, 2009

9.2 ONLINE-QUELLEN:

Youtube:

Baldanders: <https://www.youtube.com/watch?v=8nPsUtWRvk8> (Ougenweide)

Ich saz ûf eime steine: <https://www.youtube.com/watch?v=eiWxnpIyL4> (Hans Hegner)

Lieber Staat: <https://www.youtube.com/watch?v=Ekz-YQk05MQ> (Farin Urlaub)

Marseillaise: <https://www.youtube.com/watch?v=yzTLqTnqadA>

Last Christmas: <https://www.youtube.com/watch?v=E8gmARGvPII> (George Michael)

Ein Sommer nur für mich: <https://www.youtube.com/watch?v=h9SZiqv74iM>

Claudia: <https://www.youtube.com/watch?v=RrcNh0gFluY>

Cops Underwater: <https://www.youtube.com/watch?v=V6HPn96xBKA>

Geschwisterliebe: https://www.youtube.com/watch?v=9Sh66rgj7_0

Schrei nach Liebe: <https://www.youtube.com/watch?v=BmJUtQeiQzA>

Sweet Sweet Gwendoline: <https://www.youtube.com/watch?v=qiMhcoSqeng>
(Die Ärzte)

Achmed, lieber Achmed: https://www.youtube.com/watch?v=U-3jbam_N70 (Ursprung Buam)

Nieman kan mit Gerten: <https://www.youtube.com/watch?v=I67Q4yhzo1k> (Ougenweide)

10 ANHANG

10.1 GESAMMELTE TEXTE UND ÜBERSETZUNG:

Der Reichston nach <http://de.wikipedia.org/wiki/Reichston>

Reichsklage

- 1 „Ich saz ûf eime steine
- 2 und dahte bein mit beine,
- 3 dar ûf satzte ich den ellenbogen;
- 4 ich hete in mîne hant gesmogen
- 5 mîn kinne und ein mîn wange.

- 6 Dô dâhte ich mir vil ange,
- 7 wie man zer werlte solte leben“
- 8 „Deheinen rât kond ich gegeben,
- 9 wie man driu dinc erwurbe,
- 10 der keinez niht verdurbe.

- 11 Diu zwei sind êre und varnde guot,
- 12 daz dicke ein ander schaden tuot;
- 13 das dritte ist gotes hulde,
- 14 der zweier übergulde.
- 15 Die wolte ich gerne in einen schrîn.

- 16 Jâ leider, desen mac niht sîn,
- 17 daz guot und werltlîch êre
- 18 und gotes hulde mêre
- 19 zesamen in ein herze komen.
- 20 Stîge unde wege sint in benomen:

- 21 untriuwe ist in der sâze,

22 gewalt vert ûf der strâze,
23 fride unde reht sint sêre wunt.
24 Diu driu enhabent geleites niht, diu zwei enwerden ê gesunt“

Übersetzung Reichsklage:

1 „Ich saß auf einem Stein
2 und schlug ein Bein über das andere.
3 Darauf setzte ich den Ellbogen.
4 Ich hatte mein Kinn und meine eine Wange
5 in meine Hand geschmiegt.

6 In dieser Stellung dachte ich angestrengt darüber nach,
7 wie man sich auf der Welt verhalten solle“
8 „Ich konnte keinen Rat geben,
9 wie man drei Dinge erwürbe,
10 ohne dass eines von ihnen zugrunde ginge:

11 die ersten beiden sind Ehre und bewegliche Güter,
12 was einander oft schadet,
13 das dritte ist die Huld Gottes,
14 die noch mehr wert ist als die beiden.
15 Die alle hätte ich gerne in einem Schrein beisammen.

16 Ja leider, das ist unmöglich,
17 dass Vermögen und Ehre bei den Menschen
18 und dazu noch Gottes Huld
19 zusammen in ein Herz kommen könnten.
20 Stege und Wege dazu sind ihnen genommen,

21 denn die Untreue lauert im Hinterhalt
22 und die Gewalt zieht offen auf der Straße einher.
23 Friede und Recht sind schwer verletzt.
24 Die drei haben keinen Geleitschutz, bevor diese beiden (Friede und Recht) gesunden

Weltenklage

1 Ich hôte ein wazzer diezen
2 und sach die vische fliezen;
3 ich sach swaz in der welte was,
4 welt valt loup rôr unde gras.
5 swaz kriuchet unde fliuget
6 und bein zer erde biuget,
7 daz sach ich, unde sage iu daz:
8 der keinez lebet âne haz.
9 daz wilt und daz gewürme
10 die strîtent starke stürme,
11 sam tuont die vogele under in,
12 wan daz si habent einen sin:
13 si dûhten sich ze nihte,
14 si entschüefen starc gerihte.
15 si kiesent künege unde reht,
16 si setzent hêrren unde kneht.
17 sô wê dir, tiuschiu zunge,
18 wie stât dîn ordenunge!
19 daz nû diu mugge ir küneec hât,
20 und daz dîn êre alsô zergât.
21 bekêrâ dich, bekêre!
22 die cirkel sint ze hêre,
23 die armen künege dringent dich:
24 Philippe setze en weisen ûf, und heiz si treten hinder sich.

Übersetzung Weltenklage:

- 1 Ich hörte die Wasser rauschen
- 2 und sah die Fische schwimmen,
- 3 ich sah alles was in der Welt war:
- 4 Wald, Feld, Laub, Rohr und Gras.
- 5 Alles was schwimmt oder fliegt
- 6 oder Beine erdwärts biegt,
- 7 das sah ich und sage euch folgendes:
- 8 keines von denen lebt ohne Hass.
- 9 Das Wild und das Gewürm
- 10 fechten schwere Kämpfe aus,
- 11 ebenso tun es die Vögel untereinander;
- 12 nur in einer Hinsicht sind sie einer Meinung:
- 13 sie wären verloren,
- 14 wenn sie kein strenges Gerichtswesen einsetzten.
- 15 Sie wählen Könige und Rechtsordnung,
- 16 sie bestimmen, wer Herr und wer Knecht sein soll.
- 17 Deshalb wehe dir, deutscher Teil des Imperiums!
- 18 Wie steht es um deine Ordnung!
- 19 Wo doch sogar jede Mücke ihren König hat,
- 20 zerrint deine Ehre derart.
- 21 Bekehre dich, bekehre dich.
- 22 jene mit den Kronreifen sind zu stolz/übermächtig,
- 23 und die armen Könige bedrängen dich.
- 24 Philipp, setz den Waisen auf und befiehl ihnen zurückzutreten

Kirchenklage

1 Ich sach mit mînen ougen
2 manne und wîbe tougen,
3 dâ ich gehôrte und gesach,
4 swaz iemen tet, swaz iemen sprach:
5 ze Rôme hôrte ich liegen
6 und zwêne küenege triegen.
7 dâ von huop sich der meiste strît,
8 der ê wart oder iemer sît,
9 dô sich begunden zweien
10 die pfaffen unde leien.
11 dâz was ein nôt vor aller nôt:
12 lîp und sêle lag dâ tôt.
13 die pfaffen striten sêre,
14 doch wart der leien mêre.
15 diu swert diu leiten si dernider;
16 und griffen zuo der stôle wider:
17 si bienen die si wolten,
18 und niht den si solten.
19 dô stôrte man diu goteshûs.
20 ich hôrte verre in einer klûs
21 vil michel ungebære:
22 dâ weinte ein klôsenære,
23 er klagete gote sîniu leit:
24 „owê, der bâbest ist ze junc: hilf, hêrre, dîner kristenheit

Übersetzung Kirchenklage:

1 Ich sah mit meinen eigenen Augen
2 heimlich (unsichtbar) alle Männer und Frauen,
3 so dass ich alles hören und sehen konnte,
4 was irgendjemand tat oder sprach.
5 In Rom hörte ich, wie man log
6 und zwei Könige betrog.
7 Daher erhob sich der größte Streit,
8 den es je gegeben hat,
9 als sich Kleriker und Laien
10 entzweiten.
11 Das war ein Unglück, größer als alle anderen,
12 denn in diesem Kampf verlor man Leib und Seele gleichzeitig.
13 Die Kleriker kämpften heftig,
14 doch wurden die Laien immer mehr.
15 Da legten sie die Schwerter nieder
16 und griffen wieder zur Stola.
17 Sie bannten die, die sie wollten,
18 und nicht den, den sie hätten bannen sollen.
19 Da (zer-?)störte man die Gotteshäuser.
20 Ich hörte in einer entlegenen Klause
21 arges Gejammer:
22 dort weinte ein Klausner,
23 der klagte Gott sein Leid:
24 „O weh, der Papst ist zu jung, hilf, Herr, deiner Christenheit.“

Marseillaise

1 “Allons enfants de la Patrie,
2 Le jour de gloire est arrivé!
3 Contre nous de la tyrannie,
4 L’étendard sanglant est levé.(2x)
5 Entendez-vous dans les campagnes
6 Mugir ces féroces soldats?
7 Ils viennent jusque dans vos bras
8 Egorger vos fils, vos compagnes.
9 “Français, en guerriers magnanimes,
10 Portez ou retenez vos coups!
11 Epargnez ces tristes victimes,
12 A regret s’armant contre nous. (bis)
13 Mais ces despotes sanguinaires,
14 Mais ces complices de Bouillé
15 Tous ces tigres qui, sans pitié,
16 Déchirent le sein de leur mère!
17 “Aux armes, citoyens,
18 Formez vos bataillons,
19 Marchons, marchons!
20 Qu’un sang impur
21 Abreuve nos sillons!

1 Auf, Kinder des Vaterlands!
2 Der Tag des Ruhms ist da.
3 Gegen uns wurde der Tyrannei
4 Blutiges Banner erhoben. (2 x)
5 Hört ihr im Land
6 Das Brüllen der grausamen Krieger?
7 Sie rücken uns auf den Leib,
8 Eure Söhne, Eure Ehefrauen zu köpfen!“
9 Franzosen, Ihr edlen Krieger,
10 Versetzt Eure Schläge oder haltet sie zurück!

11 Verschont diese traurigen Opfer,
12 Die sich widerwillig gegen uns bewaffnen. (2 x)
13 Aber diese blutrünstigen Despoten,
14 Aber diese Komplizen von Bouillé,
15 Alle diese Tiger, die erbarmungslos
16 Die Brust ihrer Mutter zerfleischen!“
17 Zu den Waffen, Bürger!
18 Schließt die Reihen,
19 Vorwärts, marschieren wir!
20 Das unreine Blut
21 tränke unserer Äcker Furchen!“

Baldanders

1 „Es zieht ein Mann wohl durch das Land
2 mit seiner Flöten in der Hand
3 Und spielt er auf dem silbernen Rohr
4 erreicht sein Ton ein jedes Ohr.
5 Er kommt von allen Enden,
6 zu untern und zu obern Ständen,
7 man findet ihn an jedem Ort,
8 heut spielt er hier und morgen dort.
9 Er kann verwandeln seine Gestalt,
10 mal ist er jung dann wird er alt.
11 ein jeder hat schon sein Antlitz geschaut
12 und manchen hat's dabei gegraut.
13 In Königreich, Provinz und Ländern,
14 da tut er alle Ding verändern.
15 Wenn du mich nun fragst wie man ihn nennt
16 bald anders heisst er, den jeder kennt.
17 Den Frieden verändert er in Streit,
18 fruchtbare Jahre in teure Zeit,
19 stösst Mächtige von ihrem Land,
20 die Ehrlichen in Spott und Schand'
21 Den Liebenden bringt er Herzenleid,
22 den Fröhlichen Traurigkeit.
23 Die Schönen macht er ungestalt,
24 den Sanften lehrt er Gewalt.
25 Doch auch für den Armen wendet er das Blatt,
26 den Hungrigen macht er satt.
27 Der Bettler wird zum reichen Mann,
28 der Blinde wieder sehen kann.
29 Vielen ist er ein düsterer Gast,
30 anderen nimmt er ihre Last.
31 Er wirkt auf ganzer Erdenkreis,

32 darum er auch bald anders heißt.
33 Wir sehen ihm nach und denken fürwahr,
34 wie sind all Ding' so wandelbar.
35 Ein jeder hat's bei sich selber gespürt,
36 wie er ihn an der Nas' rumführt.
37 So zieht Bald Anders rastlos dahin,
38 nach steter Wandlung steht im der Sinn.
39 Wir tanzen in seinem Reigen,
40 bald anders wird die Welt sich zeigen.“
(golyr.de, 16.02. 2015)

Lieber Staat

- 1 „lieber staat, ich fuehle mich so rundum wohl in dir
- 2 lieber staat, es weht ein wind von freiheit hier
- 3 du erklarst mir immer wieder, was erlaubt ist und was nicht
- 4 lenkst mein leben jeden tag und bist furchtbar fuersorglich
- 5 ach, was waer ich ohne dich
- 6 danke, dass du mich regierst
- 7 danke, dass du mich regierst
- 8 und dass du mich nicht ignorierst
- 9 lieber staat, gut, dass du weisst, was richtig fuer mich ist
- 10 lieber staat, schoen, dass du so ehrlich bist
- 11 du willst immer nur mein bestes und du gibst mir zu verstehn
- 12 wenn mir irgendwas nicht passt, steht mir frei, hier weg zu gehn
- 13 danke, dass du mich regierst
- 14 womit hab ich das verdient?
- 15 ich rutsche vor dir auf die knie
- 16 lieber staat, jetzt mal echt, du bist absolut gerecht
- 17 wer was andres sagt, macht dich nur schlecht
- 18 lieber staat, eigentlich waer ich gar nichts ohne dich
- 19 ich schrob (sic) dir dieses lied, du weisst bescheid
- 20 als zeichen meiner dankbarkeit
- 21 lieber staat, ich weiss, vor dir sind alle menschen gleich
- 22 lieber staat, ganz egal, ob arm, ob reich
- 23 manche sagen zwar, du waerest auf dem rechten auge blind
- 24 wobei die, die das behaupten alle terroristen sind
- 25 das lernt man bei uns schon als kind

26 danke, dass du mich regierst
27 danke, dass du mich regierst
28 und in serbien einmarschierst

29 lieber staat, du bist hart aber nur, wenn es was nuetzt
30 zum beispiel, wenn du uns vor auslaendern beschuetzt
31 lieber staat, da sind ganz klar arbeitsplatze in gefahr
32 es gibt viel zu viel ausland auf der welt
33 und die wolln eh nur unser geld
34 bevor ich es vergesse, eine kleine sache nur
35 ich danke dir fuer deine leitkultur

36 lieber staat, ich habs kapiert, es ist einfach herrlich hier
37 die massen stehen jubelnd hinter dir
38 lieber staat, ohne mist, bleib genau so, wie du bist
39 ich taetowier mir deine flagge ins gesicht
40 ich bin so schrecklich stolz auf dich“
(<http://www.lyricsfreak.com>, 16.02. 2015)

Mir hat her Gerhart Atze ein pfert

„Mir hât hêr Gêrhart Atze ein pfert
erschozzen zÎsenache.
daz klage ich dem, den er bestât:
derst unser beider voget.
Ez was wol drîer marke wert.
nû hoeret frömde sache,
sît daz ez an ein gelten gât,
wâ mit er mich nû zoget:
Er seit von grôzer swaere,
wie mîn pferit maere
dem rosse sippe waere,
daz im den vinger abe
gebizzen hât ze schanden.
ich swer mit beiden handen,
daz si sich niht erkanden. –
ist ieman der mir stabe?“
(Ehrismann, 2008, S.71).

Übersetzung nach Ehrismann:

„Mir hat Herr Gerhard Atze ein Pferd
erschossen zu Eisenach.
Der Herr, in dessen Dienst er steht,
soll uns die Sache richten.
Drei Goldmark war es gut und gerne wert.
Nun hört die sonderbare Mär,
wie er, wo's ans Bezahlen geht,
versucht, mir zu entwischen:
Erzählt von großem Schmerz und Weh,
und dass mein wunderbares Pferd
verwandt mit jenem Gaule sei,

der schändlich ihm
den Finger abgebissen hat.
Ich schwöre nun mit beiden Händen,
dass sie sich nie gesehen haben. –
Ist jemand da, der mir den Eid bezeugt?

Nieman kan mit gerten

Nieman ritter wesen mac
drîzec jâr und einen tac,
im gebreste muotes,
lîbes oder guotes.
Lîbes oder guotes,
im gebreste muotes,
drîzec jâr und einen tac,
nieman ritter wesen mac

(Reclam1998: Walther von der Vogelweide Gesamtausgabe Band 2 Liedlyrik)

Übersetzung nach Ehrismann:

„Niemand kann über dreißig Jahre
(= jemals) Ritter sein, wenn ihm Mut und Gesinnung,
Persönlichkeit und Gut fehlen.
Fehlen jemandem Persönlichkeit
Und Gut, Gesinnung und Mut
Über dreißig Jahre,
so kann er nicht Ritter sein.“

Hugo von Trimberg - „Der Renner“:

Herr Walther von der Vogelweide,
wer ihn vergessen würde, der täte mir weh.
Zwar war er nicht reich an Gut,
doch er war reich an Weisheit.

Thomasin von Zerklære – „Der Wälsche Geist“

„Ein Mann, der kann der Christenheit
Mit einem einzigen Wort mehr Schaden
 zufragen
als ihr jemals nützen.
Ich glaube, dass alle seine Gesänge,
die kurzen und die langen,
Gott nicht so gut gefallen,
wie ihm dieser eine missfällt,
denn (damit) hat er Tausende betört, sodass sie Gottes und des Papstes Gebot
missachtet haben.“

Walther von der Vogelweide – „Ich hân mîn lêhen“

Ich hân mîn lêhen, al die werlt, ich hân mîn lêhen.
Nû entfürhte ich niht den hornunc an die zêhen,
und will alle boese hêrren dester minre flêhen.
Der edel kûnec, der milte kûnec hât mich berâten,
daz ich den sumer luft und in dem winter hitze hân.
Mîn nâhgeburen dunke ich verre baz getân:
Sie sehent mich niht mêr an in butzen wîs als sî wîlent tâten.
Ich bin ze lange arm gewesen ân mînen danc.
Ich was sô voller scheltens daz mîn âten stanc:
Daz hât der kûnec gemachet reine, und dar zuo mînen sanc.
(http://www.fabelnundanderes.at/walther_von_der_vogelweide.htm)

Übersetzung nach Ehrismann:

„Ich habe mein Lehen, alle Welt. Ich habe mein Lehen!
Nun fürchte ich nicht (mehr) den Hornung (=Februar) an den Zehen
Und werde alle bösen Herren umso weniger anflehen (müssen).
Der edle König, der großzügige König hat mich versorgt,
sodass ich im Sommer frische Luft und im Winter Wärme habe.
Meinen Nachbarn scheine ich (nun) weit besser situiert,
sie sehen mich nicht mehr, wie einst, als einen Poltergeist an.
Ich bin zu lange, ohne mein Verschulden, arm gewesen.
Ich war so voller Schelten, dass mein Atem stank.
Das hat der König bereinigt und darüber hinaus meinen Gesang.“

10.2 ABSTRACT

Die Befassung mit der Musik und ihren Texten in einem politikwissenschaftlichen Rahmen ist bisher in der Forschung marginal. Musik als ständiger Begleiter des Alltags ist eine alte und allgegenwärtige Kunstform und besitzt eine starke inhaltliche Aussagekraft über die Zeit, in der das Stück erscheint. Mithilfe des „New Historicism“ aus den Literaturwissenschaften wird in dieser Arbeit auf die inner- und außertextuelle Realität eines Musikwerks von Walther von der Vogelweide eingegangen und dabei ein erhellender Blick auf die Entstehungszeit des Liedes kreiert. Dabei werden die Umstände, in denen sich der Musiker befindet, einer neuen Prüfung unterzogen, wobei die Analyse nicht linear (vom Anfang bis zum Ende des Lieds) erfolgt, sondern sich auf Detailspekte des Textes (einzelne Begriffe, Passagen, Aussagen, ...) fokussiert.

Dieser Blick für das „wilde Detail“ im Stück ermöglicht dem Forscher eine Neucharakterisierung der Triade: Künstler, Musikstück, Umfeld; und führt so zu Erkenntnisgewinn, der in diesem Fall der heutigen „romantischen Vorstellung“ des „anti-kapitalistischen und hungernden Sängers“ als einzig wahren Künstler, entgegentritt. Dabei aber auch zugleich das Gegenteil nicht ausschließt. Mithilfe einer dualen Kontextualisierung (Umfeld und Autor) werden Orte ausgemacht, in diesem Fall „Zentren der Macht“, die es ermöglichen ein anderes Verständnis von Musik, innerhalb der Zeit Walthers, zu erkennen. Diese Forschungsarbeit legt nahe, dass der Wert für die Politikwissenschaft, sich mit Musik zu befassen, ein erheblicher ist, und schlussendlich gänzlich neue Erkenntnisse über den jeweiligen Forschungszeitrahmen bringen kann.

10.3 ABSTRACT ENGLISH

Research in political science has very rarely set out to explore the field of music. As an everyday companion and an old and omnipresent art, music makes a strong statement about the time in which it was created. With the support of “New Historicism” from the literature study, this work will explore the inner and outer-textual realities of a song from Walther von der Vogelweide and thereby provide an innovative view of the historical time in which the piece was created. This involves discovering the circumstances under which the musician wrote the song, although the analysis will not present itself as linear – i.e. from the beginning to the end of the song – but rather focus on detailed aspects of the text (terms, passages, statements).

Searching for the “wild detail” in the song provides scientists with the opportunity to form a new representativeness of the triad “artist – song – circumstance” and therefore leads to a perception that, in this case, confronts the nowadays romantic idea of an anti-capitalistic and hungry singer with the one and only artist. But at the same time it does not eliminate the opposite. With a dual approach respective to context (circumstance and author) we will find places, in this case, “centres of power”, which make possible another understanding of the music of Walther’s time. This research paper suggests that the value of political science dealing with music is enormous, and this approach can provide a completely new insight to the scientific timeframe.

Lebenslauf

Persönliche Daten

- Name : Momcilo Nikolic, BA
- Geburtsdatum: 25.11.1980
- Adresse: Röttergasse 56/27 1170 Wien
- Telefon: 0699/11844388
- E-Mail: momcilo.nikolic@gmx.at

Schulausbildung

09/1987-06/1991	Volksschule Kindermannngasse 1170 Wien
09/1991-03/2001	Gymnasium Geblergasse, Abschluss: AHS Matura

Studienverlauf

10/2000 - 02/2012	Diplomstudium Politikwissenschaft
03/2012 - 03/2012	Bachelorstudium Politikwissenschaft
	Abschluss: Bachelor of Arts
03/2012 -	Masterstudium Politikwissenschaft

Studienschwerpunkte:

- Internationale Politik und Entwicklung
- Österreichische Politik

Titel der Diplomarbeit:

- „Musik: Der blinde Fleck der Politikwissenschaft“

Die politikwissenschaftlichen Möglichkeiten des „New Historicism“ innerhalb der Musik anhand von Walther von der Vogelweide

Unterbrechung der Schul- und Studienzeiten

Juli/2002 - Juni/2003: Zivildienst

Weitere Qualifikationen

Fremdsprachenkenntnisse: Englisch, Serbokroatisch, Rumänisch