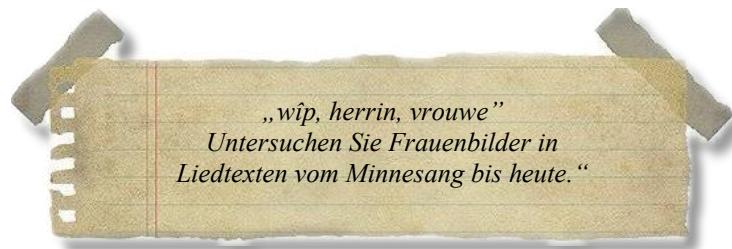


Gymnasium St. Paulusheim, Bruchsal

Schuljahr 24/25

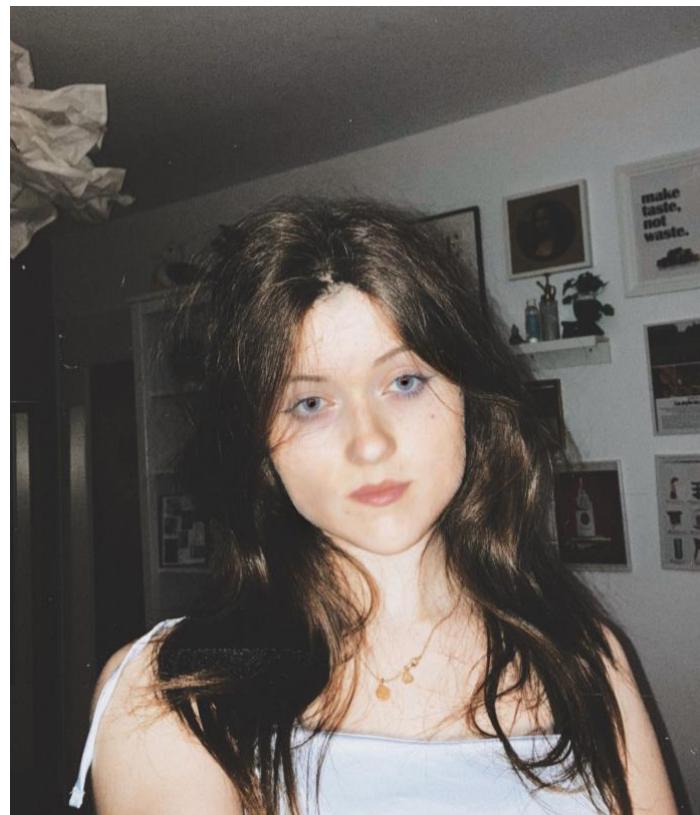
Kursstufe II

Im Rahmen des 35. Landeswettbewerb Deutscher Sprache und Literatur Baden-Württemberg 2025 unter Berücksichtigung des 6. Themas:



Eine Arbeit von:

Katharina Arnold





Inhaltsverzeichnis

1. Vorwort : Zwischen gesellschaftlicher Transformation und künstlerischer Ausdruckskraft
2. **Vertiefte Betrachtung zweier exemplarischer Kunstformen : Ein interepochaler Vergleich**
 - 2.1 Hohe Herrin, irdische Liebe- Ambivalente Frauenbilder im Wandel des Minnesangs
 - 2.1.1 Der Minnesang als literarisch-musikalisches Phänomen des Mittelalters
 - 2.1.2 Die Frau in der Hohen Minne: Inspiration und unerreichbares Ideal
 - 2.1.3 Die Frau in der Niederen bzw. Ebenen Minne: Abkehr vom Höfischen Traum
 - 2.2 Hure, Heldin, Heilige- Weibliche Archetypen in Liedtexten der Moderne
 - 2.2.1 Über die Kontinuität menschlicher Erfahrung und die Relevanz von Feminität
 - 2.2.2 Puppenhaus und Selbstentfremdung : Weiblichkeit in Liedtexten von Melanie Martinez
 - 2.2.3 Freiheit und Ausdruck : Manifest weiblicher Selbstbestimmung im Werk von Billie Eilish
3. Reflexion
4. Abbildungsverzeichnis
5. Literaturverzeichnis
6. Internetquellenverzeichnis

1. Vorwort : Zwischen gesellschaftlicher Transformation und künstlerischer Ausdruckskraft

„Gott hat uns die Musik gegeben, damit wir erstens, durch sie nach oben geleitet werden. Die Musik vereint alle Eigenschaften in sich, sie kann erheben, sie kann tändeln, sie kann uns aufheitern, ja sie vermag mit ihren sanften, wehmütigen Tönen das rohesten Gemüt zu brechen. Aber ihre Hauptbestimmung ist, daß sie unsre Gedanken auf Höheres leitet, daß sie uns erhebt, sogar erschüttert“, schrieb der renommierte deutsche Philosoph Friedrich Nietzsche 1858 mit nur knapp vierzehn Jahren in seinem Werk „Über Musik“ (in: „Aus meinem Leben“). Seine Worte erfassen die Essenz dessen, was Musik ausmacht: ihre transformative Kraft kann uns individuell auf tieferen psychologischen und physikalischen Metaebenen berühren, den menschlichen Geist rühmen, ihn zu Höherem befähigen, und des Weiteren zu einem differenzierteren und komplexeren Verständnis unserer Selbst und der Wirklichkeit beitragen. Eine erste Begriffsbestimmung der „Musik“ lässt sich aus dem griechischen „mousikē“ ableiten, welche etwa im 6. Jahrhundert v. Chr. ihren Ursprung fand. Dennoch ist die Definitionsentwicklung von zeitgeschichtlichen Veränderungen und Bedeutungswandlungen geprägt, und somit nicht vollkommen definiert.

Ein ähnlicher Kontrastreichtum offenbart sich, betrachtet man die vielschichtige Verwendung und Bedeutung jenes Musikbegriffs in Relation zur sozialpolitischen und kulturellen Existenz des Menschen. Ob in alten Zivilisationen oder in der Neuzeit, Musik war und ist ein wesentlicher Bestandteil unserer kulturellen Identität. Keine Kunst ist wohl so allgegenwärtig, wenn sogar durch das digitale Zeitalter des 21. Jahrhunderts nahezu omnipräsent geworden. Dort, wo Menschen sind, existiert auch Musik; wie in einer symbiotischen Beziehung wird im Einklang für- und voneinander gelebt. Die Musik spricht uns aus der Seele, wird zum stillen Zeugnis humanen Vermächtnisses und wohnt uns stets bei, ob in Momenten des Erfolgs und Glücks als auch in jenen des Schmerzes, der Angst oder des Umbruchs. So wie diese geistige Ausdrucksform seelischen Halt verleihen und Menschen zu verbinden vermag, ist sie zugleich Ausdruck von Veränderung und Wandlung, stets beeinflusst durch die Zeit, in der sie entsteht, und die gesellschaftlich-moralischen Werte, die sie, und die jeweilig zuständigen Künstler umgeben.

Die Auseinandersetzung mit jenem Themenbestand zeugt von besonders immenser Relevanz, da musikalisches Schaffen insbesondere im Kontext des „Liedes“, wie bereits angedeutet, nicht nur ein Abbild, sondern auch ein aktiv formendes Instrument der gesellschaftlichen

Verhältnisse, Normen, und Werte darstellt. Das Lied, abgeleitet vom mittelhochdeutschen *liet* („Strophe“), ist wiederum eine der ältesten, universellsten Formen sowohl musikalischer als auch lyrischer Gestaltung, es handelt sich um eine der direktesten Ausdrucksweisen von emotionaler Seelentiefe, Leidenschaftlichkeit, und inniger zwischenmenschlicher Bindungen. Kompositorisch zeichnet sich das vom Tonumfang begrenzte, gesungene Lied primär durch seine rhythmisch-metrische Einfachheit und Anpassungsfähigkeit aus. Die Struktur, bestehend aus meist mehreren, inhaltlich differenzierten Strophen und einem repetierenden Kehrvers, ermöglicht eine einprägsame Funktionalität, welche größtenteils die menschliche Stimme, den Sprachfluss und somit den gesungenen Inhalt konkret unterstützt.

Das Lied ist historisch betrachtet vom rituellen Gesang, der Übermittlung mündlicher Traditionen, bis hin zu den hochartifiziellen Kunstliedern der Romantik und den modernen, populären Liedformen wie Chansons, oder Balladen, aufgrund seiner Wandelbarkeit sowie der Nähe zum Menschen (dieser wird schließlich durch Gesang zum Instrument selbst), integraler Bestandteil kulturellen Gedächtnisses.

Innerhalb jenes Gedächtnisses erweist sich hierdurch die besondere Fähigkeit der Musik, gleichermaßen nicht nur die Emotionen des Einzelnen zu bewegen, sondern darüber hinaus kollektiv gültige Ideale und Ideologien zu prägen. Wohl kein Gedankengut ist so untrennbar mit der Musikgeschichte verstrickt wie die fundamentale Darstellung von Mensch und Gesellschaft ihrer selbst- und insbesondere die der Frauen, die seit jeher sowohl Muse, Subjekt, als auch Objekt künstlerischer Werke waren. Die nuancierte, allumfassende Repräsentation von Frauen in der Musik, sei es als bewegende Quelle der Inspiration, verherrlichende, mystische Gestalt, oder autonom handelnde Protagonistin, lässt sich, entlang des Laufes der Menschheitsgeschichte über die Jahrhunderte hinweg somit präzise mitverfolgen.

Bestand dieser Arbeit wird es mitunter sein, aufzuzeigen, inwiefern die in Liedtexten kreierten Frauenbilder entsprechend dem Zeitgeist verschiedener Epochen, „vom Minnesang bis heute“ allumfassend einer kontinuierlichen Transformation unterlagen. So soll anhand von musikalischen Werkbeispielen im Folgenden untersucht werden, inwiefern diese in einem übergeordneten Zusammenhang stets von gesellschaftlichen Strömungen und kulturellen Kontexten beeinflusst wurden. Ebenso soll beleuchtet werden, welche stilistischen und inhaltlichen Mittel verwendet wurden, um jene Frauenbilder zu konstruieren, diese im Bewusstsein der Rezipienten zu verankern und somit letztlich auf diese Weise deren Verständnis von Konzepten der Feminität, wenn auch oft unterbewusst, zu prägen.

Das Verfassen dieser Arbeit soll auch Sie als Leser dazu einladen, eine Art Raum für Reflexion über die Entwicklungen von Frauenbildern, beginnend bei der Minnelyrik des Mittelalters bis

hin zu den heutigen gesellschaftlichen Diskursen, zu betreten. Denn jene Analyse bietet uns nicht nur tiefen Einblick in das musikalische Zeugnis humanen Vermächtnisses, welches praktisch als künstlerisches Spiegelbild gesellschaftlicher Machtverhältnisse fungiert, sondern fordert uns gleichermaßen heraus, die fortwährende Relevanz und die Auswirkung historischer Narrative auf die gegenwärtige und zukünftige Wahrnehmung von Weiblichkeit zu begreifen. Dies soll schlussendlich die Möglichkeit eröffnen, eigenständig zu hinterfragen, inwiefern jene scheinbar vergangenen Interpretationen vielleicht doch bis in unsere heutige Gegenwart hineinwirken können, und ob diese noch heute das uns präsente, kollektive Bewusstsein prägen- wenn auch subtil und in differenzierten Formen.

2. Vertiefte Betrachtung zweier exemplarischer Kunstformen

2.1 Hohe Herrin, irdische Liebe- Ambivalente Frauenbilder im Wandel des Minnesangs

2.1.1 Der Minnesang als literarisch-musikalisches Phänomen des Mittelalters

Der Minnesang, jene kunstvolle Verschmelzung aus Musik und Poesie, die sich zwischen dem 12. und 14. Jahrhundert in den adligen Kreisen des deutschen Sprachraums entfaltete, ist weit mehr als ein rein ästhetisches Ausdrucksmedium. Er ist ein Spiegel seiner Zeit, eine Projektion sozialer Werte und Normen auf das zentrale Thema der Liebe, das sich als grundlegendes Phänomen durch diese Dichtungsform zieht. Die Texte des Minnesangs, sei es in der „hohen“ oder „niederen“ Form, dienen neben der Unterhaltung oder des ästhetischen Genusses, in *facto* als ritualisierte Form der Reflexion über die Beziehung zwischen Mann und Frau und somit über das in der Gesellschaft etablierte Bild der Frau. Bereits die Herkunft des Wortes „Minne“, (stammend vom lat. „*mihine*“), welches unterschiedliche Bedeutungen wie „Geist“, „Erinnerung“ und später „Liebe“ umfasst, weist auf den durchaus vielschichtigen Stil dieser Gattung hin, worauf in den folgenden Kapiteln näher eingegangen werden soll. Die Minnelyrik ist neben lediglich einem literarischen Genre, gleichermaßen eine traditionelle, kulturelle Praxis, die eng mit den Idealen der höfischen Gesellschaft verwoben ist und in der sich die Beziehung zwischen den Geschlechtern praktisch symbolisch in Musik übersetzen lässt. Wichtig anzumerken ist letztlich, dass der uns überlieferte „klassische“ Minnesang hauptsächlich von Männern betrieben wurde, entsprechend der damalig vorherrschenden Gegebenheiten der mittelalterlichen Gesellschaft, in der Frauen (wenn überhaupt) bloß stark eingeschränkten Zugang zu Bildung und künstlerischer Betätigung hatten. Bildung, vor allem

in Bereichen wie Lesen, Schreiben und Musik, war ein Privileg des Adels und des Klerus, das fast ausschließlich Männern vorbehalten war. Insofern spiegelt der Minnesang unter anderem die vehement patriarchalisch geprägten Strukturen der höfischen Gesellschaft wider, in der Frauen oft zwar als omnipräsenter Quell der Inspiration und als Darstellungsobjekt fungierten, unmöglich jedoch selbst als aktive Gestalterinnen jener Kunstform auftreten konnten.

2.1.2 Die Frau in der Hohen Minne: Inspiration und doch unerreichbares Ideal

Der Minnesang in seiner idealisierten Form, der sogenannten „hohen Minne“, hebt die Frau auf einen unerreichbaren Sockel, auf dem sie nicht nur zu einem Objekt der Verehrung, sondern fast zu einer moralischen Instanz stilisiert wird. Die Adelige erscheint in diesen Texten als Verkörperung von Tugend, Reinheit und Vollkommenheit- und als solche bleibt sie dem sie verehrenden Ritter stets fern und unnahbar. Jene Form des Minnedienstes diente nicht dem Ziel der Eroberung, sondern der ethischen, ritterlichen Selbstkultivierung des Mannes, der Minnesänger (eben oft selbst Ritter), denn diese mussten in ihrem Werben um die Frau Eigenschaften wie Geduld, Treue und Verschwiegenheit demonstrieren. Die Zurückweisung durch die Dame dahingegen- eine zentrale, narrative Geste der hohen Minne- wurde von den Männern nicht als Demütigung empfunden, sondern vielmehr als Gelegenheit, durch Unerreichbarkeit der Dame die Grenzen ihrer Begierden zu kontrollieren und so die Beherrschung ihrer maskulinen Leidenschaften und Triebe zu vervollkommen. Die Frau in der hohen Minne ist somit weniger eine reale, persönliche Figur, als vielmehr ein Symbol, das vor allem der Selbstverwirklichung des Mannes dient, wodurch sie letztlich in ihrer Funktion als literarisches Konstrukt passiv instrumentalisiert wird.

Um jenes idealisierte Frauenbild konkreter zu veranschaulichen, wollen wir dieses im Folgenden exemplarisch aus dem Lied „*Fröleichen so well wir*“, des deutschen Minnesängers Oswald von Wolkenstein herauskristallisieren (siehe Abb. 1,2).

Schon zu Beginn des Liedes wird dem Hörer bzw. Leser aufgezeigt, wie die Frau als Objekt der Freude und Verehrung lyrisch arrangiert wird; die Zeilen „*Fröleichen so well wir, schir singen, springen hoh*“ beschreiben die heiteren, fast ekstatischen Gefühle, die die Anwesenheit oder gar der bloße Gedanke an die Frau beim Minnesänger hervorrufen. Doch diese anfängliche Freude scheint nur sinnbildlich unbeschwert zu sein, ist sie gleichermaßen untrennbar mit dem lechzenden Begehrten des Sängers verbunden, das dramatischerweise niemals vollständig erfüllt werden kann. Die Frau wird etwa als zart minnigliches Weib betitelt,

doch sie bleibt gleichzeitig unnahbar, was in der Formulierung „*mein höchster Hort*“ deutlich wird- die besungene Frau kann zwar, wie eine Art besitzender Schatz des Mannes bewundert, nicht jedoch gänzlich errungen werden.

Die kompliziert-raffinierte Präsentation der Frau als wahrhaftig moralische Instanz und Quelle der Tugendhaftigkeit findet sich dahingegen insbesondere in der zweiten Strophe: „*Dein weipliche güt tüt mich straffen, zaffen dick*“, schreibt der Liedverfasser, wohl stellvertretend in der Ich-Form für die männliche Bevölkerung des Mittealters.

Außerdem spiegelt sich fernerhin das typische Motiv der Ambivalenz in Liebesbeziehungen in „*Fröleichen so well wir*“ wider; die Frau, auf der einen Seite, wird zu einer übergeordneten Richterin, deren bloße Güte den Sänger in seiner Moral herausfordert und ihn zwingt, seine Leidenschaften zu zügeln. Der Minnesänger, auf der anderen Seite, spricht von der „Scham“ und dem „Sehnen“, die seine Gedanken beherrschen, wohingegen die Frau zugleich als Quelle seiner Qual und als Erlöserin fungiert: „*lass faren nicht sparen [...] ergetz hüglich meins Herzens Qual.*“ Es scheint, als würde der Schmerz des Mannes fast romantisiert, so tritt die Frau in idealisierter, wenn auch unerreichbarer, Form auf, wodurch sie für den Sänger eine unaufhörliche Quelle des Leidens ist.

Auch in der dritten Strophe wird die besungene Frau weiterhin mit übermenschlichen, fast göttlichen Eigenschaften ausgestattet. Der Sänger umbeschreibt sein Begehr als „*senlich Begir*“ und seinen Schmerz als „*Jammer*“, der nur durch die Frau gelindert werden kann („*zart liebstes Weib, den iamer hie vertreib*“). Hier wird zudem deutlich, dass die Frau nicht nur Objekt männlichen Begehrrens ist, sondern auch als mentale Heilsbringerin dargestellt wird. Ihre Unerreichbarkeit ist keine Schwäche, sondern der Kern ihrer Macht, da sie allein über die zentrale Fähigkeit verfügt, den Sänger aus seiner tiefen Not zu befreien.

2.1.3 Die Frau in der Niederer bzw. Ebenen Minne: Abkehr vom Höfischen Traum

Im Gegensatz zu dieser stilisierten, fast abstrakten, realitätsfernen Darstellung der Frau in der hohen Minne steht das Konzept der sogenannten „niederer Minne“. Dieses entwickelte sich zwar selbstverständlich auch im Kontext des Minnesangs, ist zeitlich allerdings wesentlich schwerer zu fassen als das der „hohe Minne“, welches in seinem Höhepunkt im 12. und 13. Jahrhundert kulminierte. Vermutlich entstand die niedere Minne parallel oder infolge der hohen Minne, sie wurde besonders gegen Ende des traditionellen Minnesangs populär, als die höfische Kultur allmählich an Einfluss auf die breitere Gesellschaft verlor und die Dichtung zunehmend stärker von Volk und Alltag geprägt wurde.

So unterscheidet sich die niedere Minne von der hohen Minne grundsätzlich durch ihren weitaus lebensnäheren und realistischeren Ansatz; bei der niederen Minne steht oft, statt bloß einseitiger Sehnsucht, die tatsächlich körperlich erfüllbare und vor allem reziproke (daher auch die oftmals verwendete Bezeichnung der „ebenen“ Minne) Liebe im Vordergrund. Dass die Beziehung als gleichberechtigter dargestellt wird, und in Liedtexten der niederen Minne oft humorvolle, manchmal gar derbe, sinnlich-erotische oder alltägliche Elemente enthalten sind, liegt größtenteils an der sich im Wandel befindenden gesellschaftlichen Dynamik; die besungene Frau entstammt in der Regel einem niedrigeren sozialen Stand und wird weniger idealisiert dargestellt als vielmehr greifbare, menschliche Figur, denn es handelt sich oftmals schlichtweg um heimliche, oft außerhalb der Ehe stattfindende Liebesbeziehungen, die zwar für den Mann ein aufregendes Abenteuer, jedoch für die Frau ein großes Risiko des potentiellen Verlusts ihrer Ehre darstellten.

Auch hier soll eine genauere Veranschaulichung anhand eines ausgewählten Werkbeispiels, nämlich der bekannten Lieddichtung „*Under der linden*“ (s.h. Abb. 3,4) aus der Feder von Walther von der Vogelweide, erfolgen. Bereits zu Beginn des Gedichts wird der Leser bzw. Hörer mit dem erzählerischen Rahmen vertraut gemacht, es handelt sich um eine konkrete, körperliche Begegnung, die in einem natürlichen Umfeld stattfindet „*Unter der Linde, auf der Wiese, dort wo das Bett von uns zweien war, da könnt ihr sehen, liebenvoll gebrochen, Blumen und Gras.*“

Im weiteren Verlauf des Gedichts wird die Frau bewusst als aktive Partnerin in der echten Beziehung gezeigt: „*Mein Geliebter war schon vor mir da. Und so begrüßte er mich, heilige Jungfrau, daß ich darüber für immer glücklich bin.*“ Jene Zeilen verdeutlichen, dass die Frau nicht passives Objekt der Begierde des Mannes bleibt, sondern eine gleichwertige Position in der Beziehung einnimmt, in der Liebe nicht nur als ein unerreichbares Ziel existiert, sondern als konkrete, erfüllbare Möglichkeit, welche im Kontext von hedonistischen Werten wie unbefangener Freiheit, Spaß und sinnlicher Erfüllung verwirklicht wird.

Grundsätzlich sollte zudem festgehalten werden, dass „*Under der linden*“ aus der narrativen Perspektive eines weiblichen Lyrischen Ichs verfasst ist, es handelt sich vermutlich um ein einfaches Mädchen. Zwar lässt sich anzweifeln, ob der dahingegen männliche Lieddichter so wahrlich realitätsgerecht berichten kann, doch kommt deutlich zum Ausdruck, welch verschiedene Konzeption von Weiblichkeit im Vergleich zur hohen Minne hier evoziert wird. Über ihre Rolle als aktive Mitgestalterin ihrer eigenen Liebesgeschichte hinaus („*Ob er mich küßte? Sicherlich tausendmal: tandaradei, seht, wie rot mein Mund ist.*“), gelingt es Walther

von der Vogelweide ergo, ein menschliches Bild einer Frau von Fleisch und Blut, mit individuellen Eigenschaften wie Gefühlen, Wünschen und auch Schwächen zu kreieren.

Sie ist keine heilige, unerreichbare Erscheinung, sondern kann sich direkt (körperlich) ausdrücken und ihre Sinnlichkeit und Eigenständigkeit so leidenschaftlich ausleben. Das bedeutet jedoch in meinen Augen keineswegs eine daraus resultierende Entwertung oder Schwächung der Frau in ihrer Macht, sondern vielmehr eine menschliche Annäherung an das Bild einer zwischenmenschlichen Liebesbeziehung.

Des Weiteren zeichnet sich das präsente Frauenbild durch die von der Frau mitgetragene Verantwortung aus, da der „Schatten“ der gesellschaftlichen Normen und das daraus resultierende Risiko für Frauen, die sich außerhalb der üblichen moralischen und sozialen Vorgaben bewegen, ebenfalls in Walther von der Vogelweides Lied angesprochen wird („*Daß er mit mir schlief, wüßte das jemand (nein bei Gott!), dann schämte ich mich.*“) Die Frau ist sich der gesellschaftlichen Normen bewusst und ist in der Lage die Gefahr, ihre Ehre zu verlieren, zu verstehen. Dennoch zeigt sich in ihrer Entscheidung, die Liebe heimlich und dennoch leidenschaftlich zu leben, eine Form der Selbstbestimmung und einer realeren, lebensnahen Verkörperung von Liebe und Erotik, die in der höfischen Tradition der Minne meist unter keinen Umständen zu finden ist.

Allumfassend lässt sich also festhalten, dass, gerade in der Gesellschaft des Mittelalters, welche durch eine klare Hierarchisierung von Geschlechtern und sozialen Ständen geprägt war, die Darstellung einer gleichwertigen Frau stärkerer Individualität und Autonomie in der niederen Minne durchaus eine Form der Abkehr von den traditionellen Normen darstellte.

Jene Ausführung könnte als eine frühe Form von Emanzipation in der Literatur verstanden werden, die jedoch niemals die Strukturen der Zeit in Frage stellte, sondern vielmehr den Rahmen von humaner Liebe und Erotik in einer mehr körperlich gelebten, sinnlichen und realistischeren Art abbildet. Letztlich tritt die Frau in dieser Dichtung nicht mehr als idealisierte Geliebte auf, sondern als liebende, fühlende, handelnde Person, welche in einer realen, körperlichen und emotionalen Welt agiert.

2.2 Hure, Heldin, Heilige- Weibliche Archetypen in Liedtexten der Moderne

2.2.1 Über die Kontinuität menschlicher Erfahrung und die Relevanz von Feminität

Wir wollen nun die Welt des Mittelalters hinter uns lassen und so zurückkehren in die uns gegenwärtige Realität. Mit einem Sprung in die „moderne“ Musik des 20. und 21. Jahrhunderts, geprägt durch die kulturelle und gesellschaftliche Entwicklung schrittweise entlang der etlichen vergangenen Zeitalter, scheint sich plötzlich ein völlig anderes Spektrum von Frauenbildern zu offenbaren, das wohl nicht verschiedener als das des Minnesangs sein könnte- doch ist es das wirklich, etwa 800 Jahre später? Auf der Suche nach einer Antwort werden wir uns hierfür mit zwei verschiedenen Künstlerinnen und deren Liedtexten auseinandersetzen, sie gestalten in ihren Texten weibliche Identitäten, die zutiefst vielschichtig, widersprüchlich und oft subversiv sind. Indes, trotz der offensichtlichen Unterschiede in Kontext und Ausdruck lassen sich, wenn auch paradoxe, vielleicht unerwartete, Parallelen erkennen.

In diesem Kapitel soll folglich, explizit durch die Gegenüberstellung des ersichtlich markanten Gegensatzes zwischen der symbolisch stilisierten Weiblichkeit des Minnesangs und den komplexen, oft adversativen Frauenbildern der modernen Musik, eine übergreifende Brücke geschaffen werden. Einerseits wird untersucht werden, wie Künstler der Gegenwart durch ihr musikalisches Schaffen Frauenbilder transformieren, dabei aber zugleich an universelle menschliche Themen anknüpfen, die auch in der Lyrik des Minnesang erkennbar sind. Obgleich sich die Ausdrucksformen und kulturellen Kontexte freilich stets gewandelt haben, bleibt die Auseinandersetzung mit der Rolle der Frau in der Gesellschaft ein immer wiederkehrendes und gleichermaßen tiefgründiges Thema, das uns als ein Teil der Menschheit aus diesem Grund bis zum heutigen Tage beschäftigt, und dies mit großer Wahrscheinlichkeit auch fortwährend noch tun wird. Das zu kreierende Bindeglied zwischen Minnesang und modernen Liedtexten soll aufzeigen, wie diese fundamentalen Fragen durch die Zeit hindurch fortbestehen und sich in der jeweiligen Epoche kontinuierlich neu gestalten- gleich eines Spiegels der menschlichen Erfahrung, der uns sowohl in der Vergangenheit als auch in der Gegenwart konkret betrifft.

2.2.2 Puppenhaus und Selbstentfremdung: Weiblichkeit in Liedtexten von Melanie Martinez

Melanie Adele Martinez ist eine US-amerikanische Sängerin und Songwriterin, bekannt für ihre eher düstere, melancholische, oft dystopische Pop-Ästhetik und ihre tiefgründigen Texte, die charakteristisch gesellschaftliche Missstände, patriarchalische Perspektiven und subjektive Leidenserfahrungen wie Traumata behandeln. So reflektieren ihre Lieder häufig primär die Erfahrungen von Frauen mit Gewalt, Missbrauch, sozialen Erwartungen wie kollektiv etablierten Körperbildern, und psychischer Gesundheit. Inspiriert von ihrer eigenen Lebensgeschichte und einem starken Anliegen, Bewusstsein für genau diese Themen durch ihre Musik zu schaffen nutzt sie besonders ihre Liedtexte, um die Hörer auf tiefverwurzelte Herausforderungen und Verzerrungen weiblicher Identitäten in einer modernen Gesellschaft aufmerksam zu machen und gleichermaßen Raum für Diskussionen zu öffnen.

Um näher zu untersuchen, wie es Martinez durch den Einsatz von Metaphern, Symbolen und emotionaler Bildsprache gelingt, die Konstruktion und Problematik von Frauenbildern zu entlarven, wird im Folgenden eine Analyse ihrer Lieder „*Dollhouse*“ und „*Mrs. Potato Head*“ vorgenommen.

In „*Dollhouse*“ zeichnet Melanie Martinez das Bild einer scheinbar perfekten Familie, die jedoch hinter den geschlossenen Türen des symbolischen Puppenhauses zerbricht. Die untergeordnete Objektifizierung der Rolle der Frau in der Metapher der machtlosen Puppe wird hier als Teil eines inszenierten Schauspiels präsentiert, das keine Anzeichen von Schwäche erlaubt. „*Living in a dollhouse, I see things that nobody else sees*“ verdeutlicht die Zeichnung von Frauen als passive Figuren, deren Bewegungen und Handlungen von äußeren Mächten gesteuert werden, Martinez wagt auf diese Weise eine bittere Reflexion über das hilflose Ausgeliefertsein an gesellschaftlich aufgezwungene Werte.

Dies wird außerdem besonders im Vers „*Throw on your dress and put on your doll faces*“ deutlich, wo das Aufsetzen eines „Puppengesichts“ die Aufforderung (vom Mann oder symbolisch der Gesellschaft?) zur Unterwerfung zugunsten der Tradition und emotionalen Maskierung symbolisiert. Frauen werden folglich dazu gedrängt, ständige äußere Perfektion und Freundlichkeit wie durch das Aufsetzen eines unveränderbaren Puppengesichts auszustrahlen, unabhängig von inneren Konflikten, Gefühlen, oder häuslichen Problemen wie Ehebetrug oder Alkoholkrankheit innerhalb des „Puppenhauses“ („*Dad's with a slut*“/ „*She pulls out a flask to forget his infidelity*“).

Die Linie „*Please don't let them look through the curtains*“ verdeutlicht wiederholt den Zwang, die wahre Realität zu verbergen und den miteinhergehenden Druck, ein Bild der Harmonie aufrechtzuerhalten, das präsente Frauenbild wird in effectu auf eine gesellschaftliche Fassade reduziert, die bloß keinen Makel zeigen darf, während darunter jegliche Form schwerlastender Konflikte und emotionaler Verletzungen verborgen bleiben.

Das zweite zu untersuchende Lied von Martinez namens „*Mrs. Potato Head*“ beschäftigt sich dagegen mit den Auswirkungen von forcierten, unerreichbaren Schönheitsidealen auf das Individuum und den daraus resultierenden physischen sowie psychischen Konsequenzen jener Ideale. Die Zeile „*Don't be dramatic, it's only some plastic. No one will love you if you're unattractive*“ illustriert die brutale Realität, in der Frauen oftmals lediglich auf ihr Äußeres reduziert werden, denn Schönheit wird als maßgebliche Bedingung für erst zu verdienende, eben nicht bedingungslose Akzeptanz und Liebe dargestellt.

Die Verse „*When little girls grow into their mother's face. But little girls are learning how to cut and paste*“ verdeutlichen eindringlich den übergreifenden, unnachgiebigen Generationendruck, Schönheitsstandards zu entsprechen und so an Individualität und Authentizität zu verlieren. Zudem kritisiert Martinez die nahezu selbstverständliche Daseinsberechtigung operativer Eingriffe zugunsten einer „gesteigerten Schönheit“, welche heutzutage nicht nur drastisch unterschätzt, sondern auch weitgehend normalisiert und erschreckend weitreichend zugänglich gemacht werden („*Just be sure to read the warning, kids*“). Bereits junge Mädchen fühlen sich gezwungen, ihre äußere Natürlichkeit zu verändern, um gesellschaftlich anerkannte Ideale erfüllen zu können. Martinez setzt diesen Wandel ferner in Bezug zur Schönheitsindustrie, die Frauen dazu anleitet, sich selbst zu verändern, oft unter immensen Schmerzen, wie in „*They stick pins in you like a vegetable*“ angedeutet wird. Die körperliche Manipulation wird metaphorisch mit der makaberen Bearbeitung von Gemüse gleichgesetzt, was die Entmenschlichung des Körpers durch die Mechanismen von Schönheitsoperationen aufzeigt. Martinez macht bewusst, wie destruktiv und manipulativ jene Standards nicht nur auf das Selbstbild von Frauen wirken, sondern bereits die Wahrnehmung junger Mädchen irreversibel beeinträchtigen können.

Allumfassend kann man festhalten, dass die Lieder „*Dollhouse*“ und „*Mrs. Potato Head*“ hauptsächlich die unzähligen Schattenseiten der uns gegenwärtigen gesellschaftlichen Konstruktionen von Weiblichkeit aufdecken. Melanie Martinez macht sichtbar, wie Frauen auf äußerliche Perfektion, Anpassung und Kontrolle getrimmt werden und wie dies schlussendlich eine Entfaltung von wirklichem Selbstwert und wahrer, eigener Identität negativ beeinflusst. Sie schafft es, durch den gezielten Kontrast zwischen kindlich-verspielter Sprache,

nostalgischen Bildern und niedlichen, pastellfarbenen Ästhetiken auf der einen Seite, und völlig konträren, oft verstörenden Inhalten auf der anderen Seite, ihren Liedtexten eine Art bittersüße Note beizufügen, gerade diese Gegenüberstellung ist es, die die Tiefe und den schaurig-verspielten Effekt ihrer Botschaften in der Wahrnehmung der Hörer amplifiziert.

2.2.3 Freiheit und Ausdruck : Manifest weiblicher Selbstbestimmung im Werk von Billie Eilish

Die US-amerikanische Sängerin und Songwriterin Billie Eilish und ihr Bruder Finneas O'Connell erschaffen in ihrer Musik eine ähnlich atmosphärisch-poetische und symbolisch aufgeladene Welt, die in ihrer gleichermaßen vielperspektivischen Entfaltung an die der Melanie Martinez erinnert. Während Martinez mit der Kontrastierung von verträumter Ästhetik und unheimlichen Inhalten, etwa durch das Bild des Puppenhauses, gesellschaftliche Missstände hinterfragt, greift Eilish in ihrem mit zwei Grammys ausgezeichneten Lied "*What Was I Made For?*", welches für die Fantasy-Komödie „*Barbie*“ 2023 geschrieben wurde, ebenfalls auf metaphorische Elemente zurück, um essenzielle, wenn auch bedeutungsschwere Themen zu beleuchten. Die Puppe, die in Barbie als Sinnbild für femininen Perfektionismus und die erdrückenden Erwartungen an die uns gegenwärtige Weiblichkeit fungiert, knüpft de facto auf subtile Weise an die von Martinez kreierte Puppenhaus-Metapher an. Beide Künstlerinnen bedienen sich so eines fragilen, poetischen, weiblichen Narrativs, um universelle und persönliche Konflikte, von Identität bis hin zu Selbstbestimmung, gleichermaßen lyrisch, musikalisch, als auch seelenvoll spürbar und emotional zugänglich zu machen.

“*What Was I Made For?*” nimmt zweifelsfrei einen besonderen Platz in meinem Herzen ein. Das Lied trägt sowohl in seiner musikalischen Ausführung als auch seiner lyrischen Komposition eine zerbrechliche, fast schmerzhafte, für den Hörer einfühlbare Schönheit in sich, die sowohl die emotionale Verletzlichkeit als auch die Unsicherheit eines weiblichen, wenn doch zutiefst menschlichen Selbstbildes in künstlerischem Ausdruck einfängt. Der Titel allein eröffnet die fundamentale Frage nach der eigenen, menschlichen Bestimmung, wobei die Sängerin mit ihren wortwörtlichen Formulierung „Wofür wurde ich gemacht?“ eine Tür zu einer Vielzahl tiefgehender, philosophischer Überlegungen aufstößt. Etwa; kann ich selbst über den Sinn meines Daseins, wofür ich geschaffen bin, bestimmen? Worin manifestiert sich mein Wert und definiert sich daraus meine Aufgabe? Bin ich letztlich ein Produkt, geschaffen, oder

gar verdammt, den Erwartungen anderer gerecht zu werden, oder verbirgt sich meine wahre Bestimmung in der Entfaltung meines Geistes und meiner eigens konstruierten Wahrheit? Gerade Frauen, die inmitten einer Welt voller auferlegter Maßstäbe, gesellschaftlich normierter Werte und patriarchalisch geprägter Rollenzwänge zu agieren wissen müssen, sind es, die sich mit diesen Fragen oft auf schmerzlich unmittelbare Weise konfrontiert sehen.

Eilish leitet das Lied nach einem kurzen, einfachen Klavivorspiel mit hauchzarten, fast wispernden Tönen ein: *“I used to float, now I just fall down. I used to know, but I’m not sure now.”* Spürbar wird hier, durch eine antithetische Gegenüberstellung von Vergangenheit und Gegenwart, eine gewisse Zerrissenheit zwischen jenem früheren Gefühl von Leichtigkeit und einer gegenwärtigen Desorientierung, die von zermürbenden Selbstzweifeln geprägt ist. Das Bildnis eines weiblichen lyrischen Ichs, einer Frau, die einst genau wusste, wer sie war, und sich nun jedoch verloren fühlt, wird durch die melancholische, melodische Natur der Instrumentallinie im Hintergrund akzentuiert. Es wirkt nahezu, als ob die Musik selbst explizit diese Fragilität aufgreife, und jene allmählich im Verlauf des Liedes in ihrer sanftmütigen, introspektiven und doch tiefgründigen Gestaltung nachzeichne.

Im Kontext des Films „*Barbie*“, für den „*What Was I Made For?*“ geschrieben wurde, wirkt diese Verlorenheit wie ein Art Spiegel der tieferen Reflektion über das feminine Ideal, das über Generationen hinweg geformt und schließlich doch zerstört wurde. Barbie steht wiederum als soziopolitisches Symbol für einen zu erstrebenden Status von Perfektion, ergo die Idealvorstellung einer Frau, als schönes, erfolgreiches, alleskönnendes Individuum. Doch in der Realität, wie der Text des Liedes andeutet, befinden sich Frauen in einem ständigen Spannungsfeld zwischen äußerem Druck und der Sehnsucht nach wahrer Authentizität. Eilish thematisiert jene innere Zerrissenheit eindrucksvoll in den Versen „*I don’t know how to feel, but I wanna try.*“ Deutlich offenbart sich hier abermals die Suche nach der eigenen Identität in der Welt und dem gleichzeitigen Verlangen, sich jenseits externer Erwartungen selbst zu entfalten und individuell neu zu definieren, es ist der Versuch, sich aus den einst vorgegebenen Rahmen zu befreien, und gleichzeitig die Angst zu überwinden, dabei zu scheitern.

Einen prägnanten Moment des Liedes verkörpert in meinen Augen der folgende Vers: „*Think I forgot how to be happy. Something I’m not, but something I can be.*“

Die triste Hoffnungslosigkeit, die in Eilishs Worten mitschwingt, beschreibt nicht nur den stechenden Schmerz des Verlustes, sondern auch die Sehnsucht nach einem Weg zurück, wahrlich einem Weg zu einem authentischen Selbst. Eilish malt das Bild einer Frau, die sich nicht mehr sicher ist, wer sie war, geschweige denn, wer sie sein sollte. Doch ein Funke von

Hoffnung verbleibt, die Schönheit in gerade dieser Verlorenheit wahrzunehmen: das daraus resultierende Potenzial, sich wiederzufinden, neu zu erfinden.

In letzter Instanz gelingt es Billie Eilish mit „*What Was I Made For?*“ auf gleichzeitig reflektierte und ausdrucksstarke Weise ein Frauenbild zu zeichnen, das gleichermaßen von Zartheit und Resilienz durchzogen ist; das Lied verweigert sich jedoch hierbei einer simplen, eindimensionalen Darstellung des weiblichen Selbst, sondern lässt vielmehr Platz für Gefühle unaufhörlicher Zerrissenheit und das Eintauchen in die Tiefen der Selbstfindung eigener Existenz. Das evozierte Frauenbild ist nicht das einer idealisierten oder gar unantastbaren Figur, sondern das einer verletzlichen, suchenden und fragenden Person, die sich stets neu erfindet. In diesem Moment der Verwirrung und der Suche nach Antworten liegt meiner Ansicht nach eine tiefe Stärke- eine Stärke, die aus der Akzeptanz der Unvollkommenheit entspringt und die Kraft hat, sich gegen äußere Drücke zu behaupten. Billie Eilishs Liedtext bietet keine endgültigen, finalen Antworten, sondern fordert vielmehr dazu auf, die eigenen Unsicherheiten zu tolerieren, sich aktiv auf diese einzulassen und zu erkennen, dass der Weg zur Selbstverwirklichung keineswegs gerade verläuft. In dieser, sich selbst zugestandenen, ehrlichen Ambivalenz, die „*What Was I Made For?*“ zulässt, scheint die wahre Kraft zu liegen, welche sich in der Macht äußert, sich trotz aller Unklarheiten, Ambiguitäten und Widersprüche inmitten von Schmerz und Chaos weiter zu definieren und den eigenen Weg zu gehen.

Nachdem wir in „*What Was I Made For?*“ von Billie Eilish das Bild einer Frau, welche sich in einer Zerrissenheit zwischen äußeren Erwartungen und dem Streben nach Authentizität befindet, näher betrachtet haben, wenden wir uns nun einem weiteren bedeutenden Lied der Künstlerin zu: „*Not My Responsibility*“. In jenem Werk vertieft Eilish die Auseinandersetzung mit der Wahrnehmung von Frauen und der schweren Last, die mit gesellschaftlichen Normen und der Objektifizierung des weiblichen Körpers einhergeht. Während „*What Was I Made For?*“ die innere Entwicklung einer Frau reflektiert, die nach ihrer eigenen Identität und Bestimmung sucht, thematisiert „*Not My Responsibility*“ dagegen die äußeren, oft schmerzhaften Auswirkungen fremder Beurteilung und das Recht jeder Frau, über die Darstellung ihres Körpers und ihrer Identität eigenständig und frei zu bestimmen.

Das Lied und der begleitende, eindringlich wirkende Kurzfilm stellen primär konstant von der Gesellschaft geäußerte Erwartungen an den weiblichen Körper in Frage und thematisieren so die theoretische Verantwortung, die Frauen oft für die Wahrnehmung ihrer Erscheinung tragen sollen- eine Verantwortung, die jede Frau, nicht nur Prominente direkt, betrifft.

Eilish beginnt ihren finsternen slam-poetry-ähnlichen Monolog, welcher lediglich von schlicht gehaltenen Synthesizersequenzen begleitet wird, mit der Frage „*Do you know me? Really know me?*“, um genau jene Illusion zu hinterfragen, dass Menschen, basierend auf oberflächlichen Eindrücken, das Recht hätten, über eine Frau zu urteilen, denn diese Frage reflektiert übergeordnet die erschreckend allgemeine Tendenz, Frauen nach äußerem Merkmalen zu bewerten, ohne sich jedoch ihres wahren Selbst annehmen zu wollen.

Wichtig anzumerken ist zudem, dass das Lied etliche paradoxe Widersprüche und die scharfe Kritik, welche Frauen auf der ganzen Welt im Alltag erfahren, anspricht, sollten sie sich nicht in vorgefertigte Normen fügen. Wie Eilish selbst im einem Interview bemerkte, wird sie einerseits für ihre radikale Körperpositivität gefeiert, und doch andererseits für das Tragen eines einfachen Tanktops öffentlich diffamiert, sie erzählt: „*I put it out and everyone was like 'Yes queen! Body positivity!' and then like 3 months later, there's a picture of me in a tank top and the whole internet was like, 'FAT!'*“. Diese widersprüchliche Haltung offenbart, wie Frauen nicht nur ständiger gesellschaftlicher Kritik und Begutachtung unterzogen werden, sondern vielmehr mit völlig unrealistischen, kontrahierenden Erwartungen konfrontiert werden, da sie entweder als „zu viel“ oder „zu wenig“ wahrgenommen werden. Im Liedtext äußern sich jene irrationale, soziale Vorgaben in der rhetorischen Frage „*Would you like me to be smaller, weaker, softer, taller?*“

Eilish beantwortet diese im gewissen Maße im Vers „*If I lived by them, I'd never be able to move*“, einer Anspielung auf die totale Einschränkung der Frau in ihrer metaphorischen Bewegungsfreiheit inmitten der Grenzen sozialer Bewertungen.

In der vorletzten Liedzeile „*Is my value based only on your perception? Or is your opinion of me not my responsibility?*“ fordert Eilish eine fundamentale Veränderung in der Wahrnehmung des weiblichen Selbstwerts, sie stellt klar, dass der Wert einer Frau keinesfalls von öffentlichen Meinungen bzw. den Aussagen anderer abhängig ist. Diese Frage reicht symbolisch weit über den Medienraum hinaus und spricht die omnipräsenten, vielleicht sogar täglichen Kämpfe unzähliger Frauen heutzutage an, deren Wert ständig entgegen deren Willen von äußeren Erwartungen bestimmt wird. Die Sängerin wehrt sich unmittelbar gegen die Vorstellung, dass Frauen sich immer nach den Beobachtungen und Bewertungen anderer richten müssten, es sei, so der zuletzt nachhallende Vers „*Not my Responsibility*“, schlichtweg nicht die Aufgabe bzw. Verantwortung der Frau, äußeren Urteilen länger nachzukommen.

Sei es die Verurteilung als Hure („*I am not a woman [...] I'm a slut*“) oder die niemals endende Unzufriedenheit der Gesellschaft („*The body I was born with, is it not what you wanted?*“), Billie Eilish setzt mit „*Not my Responsibility*“ ein eindrückliches Statement gegen die

objektifizierende Herabsetzung der Frau durch die Gesellschaft. Der Liedtext soll Frauen, die sich von äußeren Normen und Vorstellungen durch andere unterworfen fühlen, ermutigen, ihre eigene Identität (ähnlich wie in „*What Was I Made For*“) und ihren Wert unabhängig von äußeren Urteilen zu definieren und zu leben.

3. Reflexion

Bestand dieser Arbeit war es mitunter, eine Untersuchung des Wandels differenzierter Frauenbilder in Liedtexten vorzunehmen, beginnend mit den Darstellungen im Minnesang und endend mit modernen Interpretationen von Künstlerinnen wie Billie Eilish und Melanie Martinez. Die eigens erarbeiteten Ergebnisse zeigen auf, wie sich die Sichtweisen auf Frauen über Jahrhunderte hinweg verändert haben- von idealisierten, oftmals unerreichbaren Bildern des Mittelalters hin zu komplexeren, teils widersprüchlichen Darstellungen in der Popkultur des 21. Jahrhunderts. Es ist jedoch wichtig zu betonen, dass diese Arbeit nur einen kleinen Ausschnitt aus der vielschichtigen Entwicklung von Frauenbildern in der Musik behandelt. Angesichts des Textumfangs und der Vielzahl an Künstlerinnen und Künstlern, Genres und kulturellen Kontexten wäre es schlichtweg undurchführbar, alle Formen und Stilrichtungen zu analysieren, von der klassischen Musik über die Folklore bis hin zu modernen Rap-, HipHop- und Jazz-Darbietungen existieren schließlich zahlreiche künstlerische Ausdrucksformen, die in dieser Arbeit keinesfalls näher behandelt werden konnten. Dennoch kann durch die Betrachtung des Minnesangs und der zeitgenössischen Künstlerinnen Eilish und Martinez stichprobenartig ein aufschlussreicher Einblick in den Wandel von Frauenbildern in der Evolution der Musikgeschichte gegeben werden. Der Wechsel von idealisierten, objektifizierten Darstellungen hin zu realistischeren und individueller gefärbten Porträts zeugt so nicht nur von einer musikalisch-künstlerischen, sondern vielmehr auch einer gesellschaftlichen Entwicklung, die mit großer Sicherheit auch fortwährend stets neue Ausdrucksformen finden wird.

Schlussendlich möchte ich allerdings betonen, dass der Effekt, den die untersuchten Frauenbilder auf den Hörer, sowie auch auf mich in meiner Arbeit mit den Werken, ausüben, keineswegs nur aus der Analyse der Liedtexte resultiert. Vielmehr entfaltet sich der volle Eindruck der künstlerischen Bilder durch die kontinuierliche Wechselwirkung zwischen Text und musikalischer Gestaltung, die in ihrer nuancenreichen Ausarbeitung mindestens gleichermaßen zur Wirkung der Botschaft beiträgt. Die Art und Weise, wie Musik stilistisch

lyrische Textpassagen unterstützt, intensiviert oder auch ironisiert, trägt maßgeblich dazu bei, wie der Hörer das Bild der dargestellten Frauen im Inneren konzipiert, es ist nicht zu vernachlässigen, dass die musikalische Untermalung, einschließlich ihrer Melodien, Harmonien, Rhythmen und Klangfarben, den emotionalen Charakter der Texte verstärken oder gar kontrastieren kann, wodurch sich beim Hörer ein noch differenzierteres Bild der präsentierten Frauenfiguren formen kann. Zwar bestand der primäre Fokus dieser Arbeit nicht darin, die musikalischen Dimensionen der jeweiligen Werke zu untersuchen, doch lässt sich nicht leugnen, dass die Musik in einem so engen Verbund mit dem Text steht, dass sie in ihrer Gesamtheit die Wahrnehmung des Frauenbildes entscheidend mitprägt.

4. Abbildungsverzeichnis



Fröleichen so well wir
schir singen springen hoh
uns zwayen schon rayen
all jnn des mayen loh
mit frechen abrechen
der pfifflingen roh
an wencken gedcken
wo mir die zart empfloch
her wider ker
hertz lieb das ist mein ger
du waist wol wie
du mich und ich lie
mein höchster hort
zwar ich holt stät die wort
wurd mir der kantz von rosental

Dein weipliche güt tut
mich straffen zaffen dick
mit goren verkeren
des meren ich erschrick
laß faren nicht sparen
durch mich dein lieplich blick
mein quelen dein helen
pald mir trostlichen schick
Ach traut gesell
ich sol was dein grad well
dein fremden gross
mich annt der synnen blass
mach haimlich zam
gierlichen sunder scham
ergetz hügliche meins herten qual

Senliche begin mir
pringt achen wachen vil
das laiden und meyden
sich nyndert schaiden vil
ich lamer mit iamer
nicht treffen kan das zil
die kluge durch fuge
mich holt newr wie sy wil
der bitter tod
mag helfen wol aus not
ob ir gend
nicht wenndt engstlichen schad
zart liebtestes weib
den iamer hie vertreib
erkück den man in freudenschal

Fröhlich, so wollen wir laut singen, hochspringen,
uns beide schön drehen, ganz im Maienhain.
Mit Freude abrechen die Morschen im Wald,
und währenddessen denken an die,
die mir einst so zart entgegenkam.
Komm zurück, Herzliebste, das ist mein Wunsch,
du weißt wohl, wie du mich liebst und ich dich,
mein höchster Schatz.
Doch ich halte stets mein Wort,
wenn mir der Kranz aus dem Rosental zuteil wird.

Deine weibliche Güte strafft mich, erschüttert mich tief.
Mit Verlangen suche ich Nähe, doch je mehr, desto mehr erschrecke ich.
Lass es zu, verschone mich nicht,
durch deinen lieben Blick.
Meine Qualen, dein Heil,
bring mir bald Trost.
Ach, treue Gefährtin, ich bin ganz dein,
deine große Fremdheit macht mich nackt,
offenbart all meine Sinne.
Heimlich zähme ich mein gieriges, sündiges Verlangen mit Scham,
doch erfreue du mein Herz und vertreibe seine Qual.



49

Abbildungen 1 & 2: Notenschrift des Liedes „Fröleichen so well wir“ von Oswald von Wolkenstein
(aus: Heimrath, J. „Oswald von Wolkenstein. Lieder aus dem Mittelalter. Texte und Noten“, Frankfurt am Main, 1979, S. 48-49)

Under der linden
an der heide,
dā unser zweier bette was,
Dā muget ir vnden
schöne beide
gebrochen blummen unde gras.
Vor dem walde in einem tal,
tandaradei,
schöne sanc diu nahtegal.

Ich kam gegangen
zuo der ouwe:
dō was min fiedel komen ē.
Dā wart ich empfangen,
hēre vrouwe,
daz ich bin saelic iemer mē.
Kuster mich? wol tūsentunt:
tandaradei,
seht wie rōt mir ist der munt.

Dō het er gemachet
alsō riche
von blummen eine bettestat.
Des wirt noch gelachet
inneidliche,
kumt iemen an daz selbe pfat.
Bi den rōsen er wol mac,
tandaradei,
merken wā mirz houbet lac.

Daz er bl mir lāege,
wessez iemen
(nu enwelle got!), sō schamt ich mich.
Wes er mit mir pflaege,
niemer niemen
bevnde daz, wan er und ich.
Und ein kleinez vogellin:
tandaradei,
daz mac wol getriue sīn.

Hochdeutsche Version

Unter der Linde,
auf der Wiese,
dort wo das Bett von uns zweien war,
da könnt ihr seien,
liebwohl gebrochen,
Blumen und Gras.
Vor einem Wald in einem Tal,
tandaradei,
sang schön die Nachtigall.

Ich kam gegangen
zu der Wiese:
Mein Geliebter war schon vor mir da.
Und so begrüßte er mich,
heilige Jungfrau,
dāß ich darüber für immer glücklich bin.
Ob er mich küßte? Sicherlich tausendmal:
tandaradei,
seht, wie rot mein Mund ist.

Er hatte aus
Blumen ein herrliches
Bett hergerichtet.
Darauf wird sich jeder von Herzen
freuen,
der dort vorübergeht.
An den Rosen kann er noch gut,
tandaradei,
erkennen, wo mein Kopf lag.

Daß er mit mir schliefe,
wüßt das jemand
(nein bei Gott!), dann schämte ich mich.
Was er mit mir tat,
niemand jemals soll das
wissen außer ihm und mir.
Und jenem kleinen Vogel:
tandaradei,
der wird sicherlich verschwiegen sein.

Abbildungen 3 & 4: Liedtext Under der linden von Walther von der Vogelweide
(aus: „Under der Linden“. Zugegriffen am 13. Januar. <https://www.gedichte7.de/under-der-linden.html>)

Bildquellen zur Gestaltung von Deckblatt & Inhaltsverzeichnis:

<https://pin.it/5nj18cozg>
<https://pin.it/4u6j2a231>

5. Literaturverzeichnis

- Heimrath, J.: „Oswald von Wolkenstein. Lieder aus dem Mittelalter. Texte und Noten“, Frankfurt am Main, 1979
Streich, J.: „These girls, too. Feministische Musikgeschichten“, Mainz, 2022
Weissweiler, E.: „Komponistinnen aus 500 Jahren. Eine Kultur- und Wirkungsgeschichte in Biographien und Werkbeispielen“, Hamburg, 1981
Hoffman, F., Bowers, J.: „Frauen- und Männerbilder in der Musik“, Oldenburg, 2000

6. Internetquellenverzeichnis

Liedtexte:

https://open.spotify.com/track/6wNeKPXF0RDKyvfKfri5hf?si=cfYNprMtRFeIuDIUP_PH3Q&context=spotify%3Asearch%3Adoll
<https://open.spotify.com/track/3K1tdhoeE6koNnWgAxEK9Y?si=pH3YagvlQoSnABzlpKi5Rg&context=spotify%3Asearch%3Amrs%2Bpot>
<https://open.spotify.com/track/6wf7Yu7cxBSPrRIWeSeK0Q?si=DRAFvewVSJ6gQcsqcrKd8A&context=spotify%3Asearch%3Awhat%2B>
<https://open.spotify.com/track/4T2zre0jqstNJ5Gt0WG9lz?si=9wLFbqLGRB6Nk9KMLp5xNA&context=spotify%3Asearch%3Anot>

„Nietzsche und die Musik“. Zugegriffen 28. November.
<https://www.f-nietzsche.de/musik.htm>

„Definitionsgeschichte-Musik“. Zugegriffen 2. Dezember.
<https://de.wikipedia.org/wiki/Musik>

“Musik. Definition-Oxford Languages“. Zugegriffen am 13. November.
https://www.oed.com/dictionary/music_n?tl=true

„Leben im Mittelalter. Der Minnedienst.“ Zugegriffen am 14. Januar.
https://www.planet-wissen.de/geschichte/mittelalter/leben_im_mittelalter/pwiederminnedienst100.html

„Unterschiede zwischen hoher und niedriger Minne.“ Zugegriffen am 13. Januar.
<https://www.abiunity.de/thread.php?postid=182169>

„Ebene Minne.“ Zugegriffen am 14. Januar.
https://de.wikipedia.org/wiki/Ebene_Minne#:~:text=In%20der%20niederen%2C%20auch%20vagantisch,vern%C3%BCnftige%20und%20blinde%20Liebe%20unterschieden.

„Minne.“ Zugegriffen am 11. Januar.
<https://de.wiktionary.org/wiki/Minne>

„Minne. Sanfte Töne für holde Damen.“ Zugegriffen am 15. Januar.
<https://www.geo.de/geolino/mensch/7931-rtkl-mittelalter-minne-sanfte-toene-fuer-holde-damen>

„Lied.“ Zugegriffen am 11. Januar.
<https://de.wikipedia.org/wiki/Lied>

„Oswald von Wolkenstein.“ Zugegriffen am 13. Januar.
http://www.deutsche-liebeslyrik.de/wolkenstein_oswald.htm#g27

„Melanie Martinez Portals album analysis“. Zugegriffen am 16. Januar.
<https://collegian.com/articles/aande/2023/04/category-arts-and-entertainment-melanie-martinez-portals-album-analysis-and-review/>

„Figurative Language Analysis of Melanie Martinez’s Lyrics Songs from Cry Baby Album Deluxe Edition.“
Zugegriffen am 16. Januar.
https://www.researchgate.net/publication/375049936_Figurative_Language_Analysis_of_Melanie_Martinez's_Lyrics_Songs_from_Cry_Baby_Album_Deluxe_Edition

„The Complex Story of Melanie Martinez’ Cry Baby; A Review of Melanie Martinez’ ‘Cry Baby’.“
Zugegriffen am 18. Januar.
<https://lincolnian.net/3044/arts/the-complex-story-of-melanie-martinez-cry-baby-a-review-of-melanie-martinez-cry-baby/>

„A Sociological Analysis of Melanie Martinez Select Songs.“ Zugegriffen am 18. Januar.
<https://journal.ijmdes.com/ijmdes/article/download/93/92/93>

„Dollhouse And Mrs. Potato Head : Figurative Language Used In Melanie Martinez Selected Songs“.
Zugegriffen am 18. Januar.
<https://edu.pubmedia.id/index.php/jpbi/article/download/819/791/2541>

„Als Frau immer irgendwie falsch.“ Zugegriffen am 19. Januar.
<https://www.deutschlandfunkkultur.de/billie-eilish-not-my-responsibility-als-frau-immer-100.html>

„Songfacts.“ Zugegriffen am 18. Januar.
<https://www.songfacts.com/facts/billie-eilish/not-my-responsibility>

„Not My Responsibility : Billie Eilish’s Poetic Narrative On Body Image“. Zugegriffen am 19. Januar.
<https://www.hercampus.com/school/spu/not-my-responsibility-billie-eilishs-poetic-narrative-on-body-image/>

„Here’s What Billie Eilish’s Not My Responsibility Really Means“. Zugegriffen am 19. Januar.
<https://www.thelist.com/475183/heres-what-billie-eilishs-not-my-responsibility-really-means/>