

Sex ist eine Schlacht, Liebe ist Krieg

Repräsentationen der Themen der Liebe und Sexualität in den Liedern

Amour, Ich tu Dir Weh, Mann gegen Mann, Ohne Dich und Rosenrot

von Rammstein

Pro-Gradu-Arbeit

Miika Peitso

Herbst 2018

Inhaltsverzeichnis

1. Einleitung	4
1.1. Zum Thema	4
1.2. Rammstein und Liebesthemen in Texten Rammsteins	6
2. Methodik: Vom hermeneutischen Zirkel bis zur werkimmanenten Methode	8
3. Liebeslyrik im Wandel: Vom Spätmittelalter bis zum Postmodernismus	11
4. Theoretische Grundlagen	16
4.1. Text und Lyrik	16
4.1.1. Der Text	16
4.1.2. Lyrik.....	17
4.2. Lyrische Formanalyse, Satzstrukturen und Rhetorische Figuren.....	19
4.2.1. Der Reim.....	19
4.2.2. Das Metrum und der Rhythmus.....	19
4.2.3. Der Vers	20
4.2.4. Kolon, Syntagma und Enjambement	21
4.2.5. Satzstrukturen: Parataxe und Hypotaxe	21
4.2.6. Rhetorische Figuren	22
4.3. Das Motiv und das Liebesmotiv.....	23
4.4. Die Bildhaftigkeit eines Textes	24
4.4.1. Die Metapher	25
4.4.2. Das Symbol.....	26
4.4.3. Die Allegorie.....	27
4.4.4. Das Gleichnis	28
5. Analyse	29
5.1. Analyse zu <i>Amour</i>	29
5.1.1. Satzstrukturen und rhetorische Figuren in <i>Amour</i>	30
5.1.2. Form und Metrum in <i>Amour</i>	31

5.1.3.	Bildhaftigkeit in <i>Amour</i>	33
5.1.4.	Repräsentationen der Liebe und Sexualität in <i>Amour</i>	35
5.2.	Analyse zu <i>Ich tu Dir Weh</i>	36
5.2.1.	Satzstrukturen und rhetorische Figuren in <i>Ich tu Dir Weh</i>	37
5.2.2.	Form und Metrum in <i>Ich tu Dir Weh</i>	38
5.2.3.	Bildhaftigkeit in <i>Ich tu Dir Weh</i>	40
5.2.4.	Repräsentationen der Liebe und Sexualität in <i>Ich tu Dir Weh</i>	40
5.3.	Analyse zu <i>Mann gegen Mann</i>	41
5.3.1.	Satzstrukturen und rhetorische Figuren in <i>Mann gegen Mann</i>	43
5.3.2.	Form und Metrum in <i>Mann gegen Mann</i>	44
5.3.3.	Bildhaftigkeit in <i>Mann gegen Mann</i>	46
5.3.4.	Repräsentationen der Liebe und Sexualität in <i>Mann gegen Mann</i>	51
5.4.	Analyse zu <i>Ohne Dich</i>	52
5.4.1.	Satzstrukturen und rhetorische Figuren in <i>Ohne Dich</i>	53
5.4.2.	Form und Metrum in <i>Ohne Dich</i>	54
5.4.3.	Bildhaftigkeit in <i>Ohne Dich</i>	56
5.4.4.	Repräsentationen der Liebe und Sexualität in <i>Ohne Dich</i>	57
5.5.	Analyse zu <i>Rosenrot</i>	58
5.5.1.	Satzstrukturen und rhetorische Figuren in <i>Rosenrot</i>	59
5.5.2.	Form und Metrum in <i>Rosenrot</i>	60
5.5.3.	Bildhaftigkeit in <i>Rosenrot</i>	61
5.5.4.	Repräsentationen der Liebe und Sexualität in <i>Rosenrot</i>	62
6.	Ergebnisse	64
7.	Literaturverzeichnis	67
Anlage 1	71

1. Einleitung

1.1. Zum Thema

Der Titel dieser Arbeit, „Sex ist eine Schlacht, Liebe ist Krieg“, stammt aus dem Lied *Wollt ihr das Bett in Flammen sehen?* aus dem ersten Album Rammsteins, *Herzeleid* (1995)¹. Das ist an sich eine interessante Stellungnahme zu einem der wesentlichsten Themen der Literatur- und Dichtungsgeschichte: Liebe. Der Liedtext von Rammsteins Sänger Till Lindemann stellt Liebe und Krieg, das Schöne und das Hässliche, als gleich dar. Es kann schon deswegen behauptet werden, dass Rammstein und ihre Lieder zu der neueren, postmodernen deutschen Lyrikgeschichte gehören. Eine zentrale Frage bei der Analyse der gewählten Lieder ist, in welcher Beziehung die Weltanschauung Rammsteins zu früherer Lyrik steht, und ob Rammsteins Texte in der Verarbeitung der genannten Vorlagen nur ein Teil der postmodernen Dichtung sind oder etwas komplizierter und mehrdeutiger. Allerdings wird der Postmodernismus in dieser Arbeit als eine Variation vom Modernismus betrachtet, weil die absolute Abgrenzung dieser zwei Begriffe schwierig ist und nicht der Schwerpunkt dieser Arbeit ist.

Die Idee für diese Arbeit bekam ich als auf einem Internetforum behauptet wurde, ein wesentlicher Teil von den Liedern Rammsteins seien Liebeslieder. Als ich diesen Kommentar entdeckte, war ich auf der Suche nach dem Thema meiner Arbeit. Im Hintergrund stand mein Interesse, die Themen weiter zu untersuchen, mit denen ich mich schon in meiner Kandidatenarbeit beschäftigt hatte. Genau dieser Kommentar auf dem Forum bot mir den ersehnten Blickwinkel auf die Lieder Rammsteins an. Bei meiner Kandidatenarbeit arbeitete ich größtenteils mit Lyrikanalyse. Bei dieser Forschung habe ich die Chance, meine Kenntnisse von der Lyrikanalyse und auch anderen Bereichen wie der Lyrikgeschichte zu vertiefen.

Diese Arbeit ist in sieben Teile gegliedert. Im ersten Teil werden die Arbeit an sich, Rammstein, der Stil der Band und ihr kultureller Einfluss vorgestellt. Im Fokus dieser Arbeit steht jedoch die Liebes- und Sexualitätsthematik in den Liedern Rammsteins und *wie* diese Themen in den Werken behandelt werden. Beispielweise sind die verschiedenen Liebesmotive in den Texten von Wichtigkeit und welche Verbindung sie

¹ http://herzeleid.com/en/lyrics/herzeleid#wollt_ihr_das_bett_in_flammen_sehen

mit der Lyrikgeschichte haben. Das Ziel des ersten Kapitels ist, eine Einführung in die Forschung und die wesentlichsten Sachverhalte der Forschung darzustellen.

In dem zweiten Kapitel wird die Methodik vorgestellt, mit der die ausgewählten Lieder analysiert werden. Die Hauptmethode wird die werkimmanente Methode von Emil Staiger (1908-1987) sein. Es ist auch wichtig, den hermeneutischen Zirkel von Hans-Georg Gadamer (1900-2002) vorzustellen, denn die werkimmanente Methode mit ihrem Anspruch zu „[...] begreifen, was uns ergreift [...]“ (Staiger 1939 Zit. n. Schmitt 2008, 3) verweist auf sie. Es entsteht eine Schnittstelle, an der sich der objektive Charakter der Werkimmanenz mit dem subjektiven der Hermeneutik trifft. Diese Methode wurde gewählt, weil sie holistisch ist und auch einen Blick in die Vergangenheit enthält. Zum Beispiel wird nicht nur die Bildhaftigkeit der Lieder analysiert. Um lyrische Werke wirklich zu verstehen, soll der Forscher auch Form, Rhetorik und Verbindungen mit der Lyrikgeschichte beachten.

Es lässt sich jedoch behaupten, dass Kunst nicht nur in ihrer eigenen Zeit lebt. Sie lässt sich als Kontinuum der kulturellen, sprachlichen und grammatischen Tradition sehen. Auch Liebeslieder sind nicht etwas, was zum Beispiel die Band Modern Talking im zwanzigsten Jahrhundert entdeckte. Deswegen behandelt das dritte Kapitel den Wandel der Behandlung in liebesthematischen Liedern vom Spätmittelalter bis zum Postmodernismus. Der Grund für das Spätmittelalter als Ausgangspunkt liegt daran, dass diese Zeit einen Bruch in der Behandlung von Liebesliedern bezeichnet. (Genauer dazu: S.10 Kap. 3). Die Lieder, die in dieser Arbeit betrachtet werden, stammen aus dem Anfang des 21. Jahrhunderts und es wird interessant zu sehen, welche Verbindungen sie zu der Vergangenheit haben, da sie in der Zeit des Postmodernismus produziert worden sind.

Der vierte Teil enthält die theoretischen Grundlagen. Zuerst stehen die fundamentalen Grundbegriffe dieser Arbeit im Fokus: der Text und die Lyrik. Danach werden die für die werkimmanente Methode nötigen Begriffe und deren Theorien erklärt. Zu diesen gehören Bildhaftigkeit, Formanalyse, Satzstrukturen, Rhetorik und Motive. Zu den theoretischen Grundlagen gehören auch Metrum und Rhythmus, deren Forschung aus der Musikwissenschaft stammt. Das Motiv und besonders das Liebesmotiv werden neben Formanalyse und Bildhaftigkeit zur Sprache gebracht, weil das Motiv sich in so vielen Elementen von Lyrik finden kann.

Zum fünften Kapitel gehört die Analyse der Lieder *Amour*, *Ich tu Dir Weh*, *Mann gegen Mann*, *Ohne Dich* und *Rosenrot*. Die Analyse wird in vier Segmenten durchgeführt. Zuerst liegt der Fokus auf den Satzstrukturen und rhetorischen Figuren, die in den Werken zu betrachten sind. Zweitens werden die Form, das Metrum und die Reime analysiert. Dann werden die bildhaften Elemente untersucht. Schließlich werden die Liebesthemen in den Liedern mithilfe der Theorie analysiert, und es wird betrachtet, in welchem Zusammenhang die verschiedenen Bereiche der Analyse zueinanderstehen und wie diese Faktoren zusammen die Darstellung der Liebesthemen fördern. Abgeschlossen wird die Arbeit im sechsten Teil mit den Ergebnissen und das siebte Kapitel ist das Literaturverzeichnis der Arbeit. Die Anlagen enthalten die vollständige metrische Analyse der Lieder, deren wichtigsten Teile in der Analyse benutzt werden.

1.2. Rammstein und Liebesthemen in den Texten Rammsteins

Rammstein ist eine deutsche Band, die im Jahr 1994 gegründet wurde. Die Band erzielte ihren ersten kommerziellen Erfolg mit ihrem zweiten Album namens *Sehnsucht*. Schon das erste Album *Herzeleid* wurde in ganz Deutschland bekannt als Rammstein von einem größeren Publikum entdeckt wurde. Seitdem ist Rammstein nicht nur im deutschsprachigen Raum berühmt worden, sondern auch in der ganzen Welt. Rammstein ist besonders bekannt für pompöse Konzerte, bei denen kreative Bühnenausstattungen und Pyrotechnik benutzt werden (siehe Abb. 1).



Abb. 1: *Rammstein auf der Bühne.*²

²https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/8/8e/Rammstein_Live_at_Madison_Square_Garden.jpg

Die Band hat im Laufe der Jahre auch negative Bekanntheit bekommen. Die Themen einiger Lieder sind absichtlich kontrovers und sie haben auch öffentliche Debatten verursacht. Die Texte der Lieder berühren Themen wie Kannibalismus, Inzest, Nekrophilie, sexuellen Missbrauch, Homosexualität, Drogen und Misanthropie. Rammstein ist auch mehrere Male ins Kreuzfeuer geraten, weil behauptet wurde, dass Rammstein rechtsextreme Werte repräsentiert. Das hat Rammstein verneint und behauptet, dass die Band nach links tendiert.³

In dieser Untersuchung stehen verschiedene Behandlungen von Liebesthemen im Mittelpunkt. Schon im ersten Album *Herzeleid* sind Elemente der Liebe in ungewöhnlichen Formen vorgestellt. Im Lied *Heirate mich* wird die verstorbene Frau des Ich-Erzählers aus dem Grab gehoben. Das Lied *Laichzeit* geht um einen Jungen, der mit seiner Mutter, Schwester und sogar mit einem Hund eine sexuelle Beziehung hat. Diese Lieder sind keine ‚traditionellen‘ Liebeslieder, sondern oberflächlich grausame und abartige Erzählungen von Menschen, deren Ideen von Liebe unterschiedlich von gängigen Normen sind. Rammstein will das Publikum schockieren und solche Repräsentationen der Liebe gehören zu der Palette der Band.

Es finden sich aber auch Liebeslieder von Rammstein, die nicht so extrem sind. Zum Beispiel die Lieder *Nebel* und *Ohne Dich* tragen Züge klassischer Tragödien. *Nebel* behandelt die letzten gemeinsamen Momente eines Paares, bevor die Frau stirbt und in *Ohne Dich* hat der Ich-Erzähler seine Geliebte verloren. Es ist anzumerken, dass Rammstein keine glücklichen Liebeslieder hat, in denen zum Beispiel ein Paar bis zum Ende seiner Zeit glücklich zusammenleben würde. Es wird darum behauptet, dass der generelle Stil Rammsteins bei Liedern mit Liebesthematik zynisch ist und genau deswegen die Lieder von Rammstein interessant zu untersuchen sind.

³ <http://www.universal-music.de/rammstein/biografie>

2. Methodik: Vom hermeneutischen Zirkel bis zur werkimmanenten Methode

In diesem Werk sind zwei methodische Grundlagen der Interpretation von größter Wichtigkeit: das Modell des hermeneutischen Zirkels (Abbildung 2) von Hans-Georg Gadamer und die werkimmanente Methode von Emil Staiger, die teilweise auf dem hermeneutischen Zirkel basiert. Der Ausgangspunkt des hermeneutischen Zirkels ist, dass alle Teile eines Werkes von den Wörtern bis zu der Gattung des Werkes miteinander verbunden sind, und der Leser den Text *aus sich* versteht (Kindt & Köppe 2008, 56-57). Der Leser versteht Texte subjektiv und versetzt sich selbst in die Meinung des Autors.

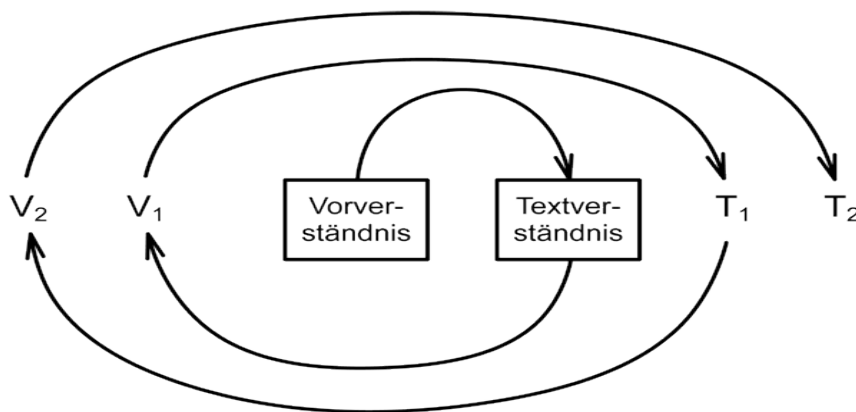


Abb. 2: Hermeneutischer Zirkel⁴

Das Interpretieren ist aber nicht nur subjektiv; solcher Relativismus könnte das ganze Modell unwissenschaftlich machen. Wir müssen immer versuchen, die Texte im Kontext der Zeit zu sehen, in der sie geschrieben sind. Dabei sollten die Motive und Persönlichkeit des Autors, die herrschenden Stile der Zeit und Traditionen bekannt sein, um die Texte objektiv zu forschen (Kindt & Köppe 2008, 57-58). So wirkt der hermeneutische Zirkel: Wir machen unsere Wahrnehmungen durch die Linse unserer vergangenen Ereignisse und müssen uns in die Gestalt des Autors hineinversetzen, damit wir genug Vorverständnis besitzen würden. Obwohl das Verstehen eines Textes subjektiv ist, wird das Interpretieren objektiviert, wenn mehrere Forscher derselben Meinung sind und die Ergebnisse mithilfe der Theorie auf der Grundlage des vorliegenden Textes gut und deutlich begründet sind.

⁴ <http://arbeitsblaetter.stangl-taller.at/ERZIEHUNGSWISSENSCHAFTGEIST/HermeneutikZirkel.shtml>

Die werkimmanente Methode ist seit dem zweiten Weltkrieg eine von den führenden Methoden der Literaturwissenschaft und lässt sich sehr passend zusammenfassen: „zu begreifen, was uns ergreift“ (Kindt & Köppe 2008, 27). Hier können wir gerade die Ähnlichkeit zum hermeneutischen Zirkel erkennen: es ist für das Interpretieren notwendig, die versteckten Strukturen, die aus der Subjektivität des Autors stammen, im Text zu bemerken. Der hermeneutische Zirkel ist passend für mehrere Verwendungen, aber Staiger hat seinen eigenen literaturwissenschaftlichen Zirkel gestaltet. In diesem Modell senkt sich das Wissen über den Kontext des Textes zum Hintergrund und formt den Rahmen der Interpretation. Als Aspekte der Textanalyse finden sich die sprachlichen, formalen, motivischen und thematischen Elemente, die in ihrem kontextuellen Rahmen untersucht werden müssen (Kindt & Köppe 2008, 28).

Nach der werkimmanenten Methode ist der Autor nicht autonom, sondern die Subjektivität des Autors wird von verschiedenen Faktoren beeinflusst. Zu jenen Faktoren gehören zum Beispiel politische, gesellschaftliche und ökonomische Komponenten (Becker 2007). Diese außertextlichen Komponenten sind nicht immer direkt aus dem Text zu schließen. Das heißt, dass diese Umstände untersucht werden sollen, damit der Analyseprozess möglichst exakt wäre. Also wird nicht nur der Stil der Texte, die in dieser Untersuchung geforscht werden, beachtet, sondern auch literarische Interdependenzen und kulturgeschichtliche Verbindungen.

Schmitt (2008, 160-161) stellt uns ein praktisches Modell für den Interpretationsprozess vor, das bei der hermeneutischen Analyse beachtet werden soll. Die Stufen sind:

- o das Aufgreifen eines dominanten inhaltlichen Motivs;
- o die historische Einordnung eines Gedichts in Stil- oder Werkgeschichte;
- o die Beschreibung der äußeren Form;
- o die unmittelbare persönliche Betroffenheit.

Um zu erkennen, worum es in einem Werk überhaupt geht, und welche die zentralsten Themen sind, ist es wichtig, das Leitmotiv zu entdecken. Die Randmotive können das Leitmotiv wohl fördern, aber sie sind sekundär.

Wie schon erwähnt, ist des Liedes Verhältnis zur Lyrikgeschichte ein wichtiger Faktor in der hermeneutischen Analyse, sowohl stilistisch als auch inhaltlich. Die Analyse der Form steht eng im Zusammenhang damit. Schmitt (2008, 164) ist der Meinung, dass die

persönliche Betroffenheit auch weitere Interpretationsmöglichkeiten öffnet. Jedoch sind die eigenen Erfahrungen des Lesers in der hermeneutischen Analyse wichtig, denn sie haben eine Wirkung darauf, was für Konnotationen einzelne Einheiten erwecken, und wie die Werke analysiert werden.

3. Liebeslyrik im Wandel: vom Spätmittelalter bis zum Postmodernismus

Ich gehe von der Annahme aus, dass Liebe, Sexualität und Erotik immer in Kunst und später Literatur wichtige Themen gewesen sind.

Typisch für Liebeslieder jeder Epoche ist, dass das poetische ‚Ich‘ repräsentiert wird, dessen Gefühle das Lied erzählt (Lamping 2011, 123). Wir fangen mit verschiedenen liebeslyrischen Gattungen an, wonach die für diese Arbeit relevanten Epochen der liebesthematischen Literatur vom Mittelalter bis in die Postmoderne hin betrachtet werden. Das Ziel ist zu erklären, wie Liebesthemen in Literatur und Lyrik seit dem Mittelalter dargestellt worden sind, und wie die Behandlung der Liebesthemen heutzutage unterschiedlich ist.

Es finden sich viele Gattungen von Lyrik mit Liebesthemen. Die Liebesthemen werden also in verschiedenen Werken unterschiedlich behandelt. Als Erstes ist die Betonung von Individualität und Authentizität des Gefühls wichtig, damit das Werk sich als Liebesdichtung bezeichnen lässt (Lamping 2011, 127). Natürlich existieren Werke, die unerfüllte Liebe darstellen oder die Einzigartigkeit der Liebe des lyrischen ‚Ich’s betonen (Lamping 2011, 123-124). Doch finden sich tragische Züge nicht nur in Werken über unerfüllte, sondern auch über erfüllte Liebe. Anders formuliert: Es existieren sowohl Tragödien als auch Liebesgeschichten mit glücklichen Enden. Zum Beispiel behandelt das mittelalterliche Tagelied die Trennung eines Paares nach einer gemeinsam verbrachten Nacht. Wegen der höfischen Natur sind die Tagelieder nicht erotisch, und die Frau benimmt sich so, als ob sie verheiratet wäre und ihr Herz dem Mann versprochen hätte. Erotik hat jedoch schon im Spätmittelalter zum Beispiel in der französischen Pastourelle existiert (Lamping 2011, 124).

Im Spätmittelalter (ca. 1100-1500) war Literatur ein Vorrecht des Adels, weil der Buchdruck noch nicht entdeckt war. Zu diesem Zeitraum gehört die höfische Lyrik, die vom Adel für andere Mitglieder der höchsten sozialen Klasse gedichtet worden war. Die Liedtexte waren in literarischer Form, wurden aber von Troubadouren gesungen. Die wichtigste Form der Liebeslyrik zwischen 1100-1350 war das sogenannte Minnelied oder der Minnesang. Ab etwa 1350 wurde das Minnelied durch das Liebeslied ersetzt, in dem bereits ähnliche Züge zu dem modernen Konzept des Liebeslieds zu erkennen sind. Bereits der Name von Johannes Janotas Werk *Ich und Sie, Du und Ich: Vom*

Minnelied zum Liebeslied beschreibt zutreffend den Wandel in der Behandlung der Liebesthemen. Janota stellt zwei wesentliche Blickwinkel vor im Wandel der Darstellung: die Biographisierung und die Historisierung. Minnelieder behandeln eine zurückhaltende Beziehung zwischen Mann und Frau und es werden keine Pläne für die Zukunft erwähnt (Janota 2009, 19-21). Es ist möglich zu behaupten, dass Minnelieder nur Träume und Sehnsüchte nach Romanzen behandeln; sie sind also keine Erzählungen von existierenden Beziehungen. Hier ist noch ein Beispiel des bekanntesten Minneliedes, das von Walther von der Vogelweide aus dem zwölften Jahrhundert stammt:

Dû bist mîn, ich bin dîn:
des solt dû gewis sîn.
dû bist beslozen
in mînem herzen.
verlorn ist das slüzzelîn:
dû muost immer drinne sîn!⁵

Wir können hier typische Eigenschaften der Minnelieder erkennen. Die Beziehung bleibt abstrakt. Es geht mehr um ein Träumen als um eine feste Beziehung mit gemeinsam verbrachten Momenten. Es kann auch bemerkt werden, dass es keinen exakten Anfang oder ein Ende in der Behandlung oder Beziehung gibt. Historisierung und eine subjektivierende psychologische Biographisierung fehlen darum in diesem Beispiel.

Während des vierzehnten Jahrhunderts wurde das Liebeslied der führende Stil in der höfischen Liebesdichtung. Im 15. Jahrhundert bildeten die reichen Händler anfangs in Italien eine neue gesellschaftliche Klasse: das Bürgertum. Zum Ende des Mittelalters gehört auch der ökosozialistische Prototyp des Kapitalismus. Dichtung war nicht mehr das Vorrecht des Adels, sondern auch das Bürgertum begann, Literatur zu konsumieren. Die Händler waren nicht im Hof aufgewachsen, und deswegen ist es möglich zu behaupten, dass sie eigene literarische Formen und Inhalte neben der traditionellen höfischen Literatur entwickelten. Janota (2009, 16-17; 23) bemerkt auch, dass das Bürgertum genug von der veralteten Gattung der Liebeslyrik hatte. Die früher als kühn empfundenen Themen waren alltäglicher Diskurs geworden und deswegen wurden neue

⁵ https://en.wikipedia.org/wiki/Minnesang#Example_of_a_Minnelied

liebeslyrische Stile eingeführt. Das sind einige Gründe dafür, dass die Behandlung der Liebeslieder sich veränderte.

Wie erwähnt, wurden die Liebeslieder nach dem Untergang des Minnesangs persönlicher und sie fingen an, Pläne für die Zukunft und konkrete Behandlungen zu enthalten. Sie enthielten auch einen klaren Anfang und ein Ende (Janota 2009, 19-21). Die Lieder waren nicht mehr etwas, was alleine vorgetragen wurde, sondern es wurde der Kehrreim eingeführt, und die Lieder wurden zusammen gesungen. Die Lieder wurden sogar erotisch, möglicherweise, weil das Bürgertum nicht so fest mit der Kirche verbunden war wie die höfische Oberklasse.

Viele wesentliche Forscher sind der Meinung, dass die Romantik (ab etwa 1800) eng mit der Großgattung der Literatur verbunden ist (Lamping 2011, 366). Nach dem Romantiker Novalis (1771-1801) sollte dieser neue Stil eine Verknüpfung von Bekanntem und Endlichem mit Unbekanntem und Unendlichem sein. Deswegen sind romantische Werke oft symbolisch und kontrastiv zum Beispiel durch die Gegenüberstellung von Stadt und Natur und jenseitiger und diesseitiger Welt (Lamping 2011, 369). Die Stadt symbolisiert den Alltag und die wirkliche Ebene der Welt, und der Held gerät oft in die Natur, wo er Ruhe oder Gefahr findet. Die Beziehung zur Natur und die Naturthematik lassen sich in einem Liebesgedicht von Novalis finden: „[...] An jenem Hügel/ Verlischt dein Glanz – Ein Schatten bringet/ Den kühlenden Kranz [...]“ (Wagener 1995, 157). Der Hügel und der Schatten deuten hier auf die Natur und ihre Geheimnisse hin, die hier als Metaphern für die Gefühle des ‚Ich’s funktionieren.

Nach dem nationalistischen neunzehnten Jahrhundert war der Modernismus der stärkste Stil des zwanzigsten Jahrhunderts, der teilweise heutzutage noch wirkt. Moderne Werke versuchen, „Farben, Linien, Laute, Bewegungen“ (Lamping 2011, 394) zu zerbrechen, die früher schon in der höfischen Kunst von der gesellschaftlichen Elite geregelt waren. Im Modernismus dringt die Subjektivität des Individuums in den Vordergrund. In der Dichtung des Modernismus werden Rhythmen, das Reimen und sogar Syntax bis zu deren Brechung geändert (Lamping 2011, 395). Die Themen und deren Behandlungen können zum Beispiel absurd, dunkel, umgangssprachlich und verfremdend sein. Als Beispiel für den Modernismus gilt das folgende Gedicht *Liebe* von Angela Sommer:

warum klagst du
dir blieb doch

die Füchsin

von der du
nicht lassen wolltest
nun, mit ihr allein
reut es dich

und zu mir
sprichst du von Liebe
(Wagener 1995, 360).

Wie wir erkennen können, gibt es keine Reime, die Anfangsbuchstaben sind klein geschrieben, die Verse sind von unregelmäßiger Länge und das Gedicht behandelt eher eine Scheidung, nicht das Vollenden der Liebe. Mit ‚Füchsin‘ kann die Autorin eine andere Frau bedeuten, was die zentrale Aussage des Gedichtes sogar verdunkelt.

Rammstein ist eine Band, deren Musik in der postmodernen Zeit entwickelt ist, und deswegen werden wir in Kürze die Grundlagen des Postmodernismus betrachten. In diesem Werk betrachten wir den Postmodernismus nur als eine Variation des Modernismus, denn zum Beispiel nach dem deutschen Philosophen Jürgen Habermas ist Postmodernismus die Realisation von der Unmöglichkeit der Ideen der Aufklärung Modernismus nach dem Trauma des zweiten Weltkrieges (Barry 2009, 82-83). Hier wurden auch die Ideale des Modernismus von den sogenannten ‚jungen Konservativen‘ abgelehnt, die zynisch die Moderne nach den Grausamkeiten betrachteten. Müller-Zettelmann und Rubik (2005, 253-254) bieten uns richtungsweisende Definitionen und Eigenschaften des modernen an, was jedoch auch für den Postmodernismus gilt. Die Moderne kritisiert den klassischen und den romantischen Humanismus in der Lyrik, weil diese ‚veralteten‘ Richtungen durch Ideologie korrumpiert worden sind. Der romantische Humanismus repräsentiert eine ungerechte soziale Ordnung (hier können wir auch eine postmarxistische Kritik erkennen) und muss deswegen ersetzt werden. Man greift allerdings auf modernistische Forderungen zurück, wenn man behauptet, die ‚alten‘ Konstruktionen müssen in der Lyrik gebrochen werden. Das ist möglich, wenn ‚das Schöne‘ **negativ** wiederdefiniert wird. ‚Das Schöne‘ sollte ‚hässlich‘ sein, was

schon Charles Baudelaire in den 1860er Jahren erkannte.⁶ Dann können die modernen Dichter ihre Subjektivität behalten und sich von der korrumpierten Ideologie befreien.

⁶ <https://www.britannica.com/biography/Charles-Baudelaire>

4. Theoretische Grundlagen

In diesem Teil werden die wichtigsten theoretischen Grundlagen für die Lyrikanalyse vorgestellt. Es wird mit Definitionen für die zentralsten Begriffe, Text und Lyrik, angefangen. Danach wird die Theorie der lyrischen Formanalyse mit Satzstrukturen und rhetorischen Figuren und der Bildhaftigkeit in eigenen Abschnitten eingeführt.

4.2. Text und Lyrik

Text und Lyrik sind die zentralsten Begriffe in diesem Werk, denn es werden ausschließlich lyrische Texte analysiert. Im Fokus sind die Begriffe und ihre Unterschiede – was ist Lyrik und wie unterscheidet sie sich vom Text?

4.2.1. Der Text

In der hermeneutischen Tradition ist der Text ein umstrittener Begriff, der allerdings auf mehreren Ebenen wahrzunehmen ist. Im Prinzip sind Schleiermacher, Gadamer und Dilthey, einige von den bekanntesten Hermeneutikern, der Meinung, dass Schrift im tiefsten Sinne allegorisch ist (Wagner 2016, 58). Das meint, dass geschriebene Wörter einen Sinn haben, der in dem Sprachsystem existiert, aber sie haben auch eine figurative Bedeutung, die wichtig ist. Es finden sich verschiedene Schriftsinne. Zum Beispiel das Wort ‚Jerusalem‘ lässt sich eigentlich und im Wortsinn als eine historische Stadt verstehen (Wagner 2016, 59). ‚Jerusalem‘ kann jedoch auch allegorisch interpretiert werden, zum Beispiel als eine religiöse Gemeinde. In diesem Fall dehnt sich der Wortsinn auf eine figurative Ebene aus. Es ist dabei zu bemerken, dass die figurative Ebene bei verschiedenen Lesern und Interpreten anders gestaltet sein kann.

Wie erwähnt, sind Texte nicht nur ein Wort oder Wörter in einer Reihe, sondern sinnhafte Einheiten. Schmitt formuliert die Tatsache so, dass Texte durch grammatische, stilistische oder bedeutungsmäßige Zusammenhänge sinnvoll werden (Schmitt 2008, 9). Schmitt legt noch eine interessante Frage vor, ob der Leser den Text und die Aussage des Autors deutlich versteht oder nur das, was er als Leser verstehen will. In dieser Hinsicht sind auch die im vorigen Kapitel vorgestellten Grundlagen zu sehen. Der Text ist nach Schmitt ein Gewebe von Wissen (Schmitt 2008, 10). Wie zum

Beispiel diese wissenschaftliche Arbeit, muss auch ein Text eine sinnvolle Form haben, um möglichst klar verstanden zu werden.

Fokussieren wir uns noch auf die oben vorgestellte Frage über das Verstehen eines Textes. Schmitt bietet einen zentralen Blickwinkel zu der Bestimm- und Unbestimmtheit eines Textes. Schmitt behauptet, dass Information analog und digital codiert ist (Schmitt 2008, 11-12). Analog codierte Information ist alles, was um uns passiert. Es ist unmöglich, alle kleinen Stücke der Information von diesem endlosen Strom der Informationen zu isolieren. Digital codierte Informationen sind Aussagen über diese kleinen Details zum Beispiel in einem Text. Dazu gehören beispielweise Attribute und Prädikative, die die fehlende Information aufzufüllen versuchen. Obwohl Texte digital codiert und mehr oder weniger beschreibend sind, gibt es immer Stellen, worüber keine Information angegeben ist. Dann füllt die Fantasie oder Einbildungskraft des Lesers diese Lücken, was auch bedeutet, dass die Interpretation von dem Leser und seinen Erfahrungen abhängt. Was für Erfahrung der Leser über das Thema hat, ist von großer Bedeutung dafür, wie der Leser besonders abstrakte Texte versteht.

Warum sind Kenntnisse über das Verstehen so wichtig in dieser Forschung? In dieser Arbeit werden lyrische Werke betrachtet und damit ist Wissen über lyrische Texte und die Wirkungsmittel der lyrischen Text wesentlich. Die eigenen Erfahrungen des Lesers haben eine Wirkung auf das Verstehen und Interpretieren eines Textes und mit manchmal sehr abstrakten prosaischen und lyrischen Werken ist vielseitiges Wissen erforderlich.

4.2.2. Lyrik

Wie Schmitt behauptet, ist Lyrik nicht nur etwas, das sich reimt oder in Versen geschrieben ist (Schmitt 2008, 93). Versuchen wir, Sachtexte und Texte mit lyrischen Elementen zu vergleichen, um die Unterschiede zu veranschaulichen. Ein Beispiel für einen Sachtext könnte eine Gebrauchseinleitung sein. Wenn wir daran denken, bemerken wir, dass Anleitungen und Rezepte einfach sind. Das Ziel, und die Funktion, der Anleitungen ist es, vom Leser verstanden zu werden. Doch, wie Lyrik, weisen auch Anleitungen über sich und ihre Textgrenzen hinaus, worauf Schmitt aufmerksam macht (Schmitt 2008, 93). Der Unterschied liegt daran, dass Anleitungen eine eins-zu-eins-Äquivalenz zwischen dem Text und der wirklichen Welt herstellen wollen. Wenn eine

Anleitung gelesen und verstanden wird, ist ihre Funktion erfüllt. Im Gegensatz dazu kommen lyrische Texte durch ihre Ästhetik zum Leben. Was in lyrischen Texten steht, mag keine Korrespondenz in der Wirklichen haben, sondern dabei wird die Einbildungskraft des Lesers gefordert, damit er diese analog codierte Information sich vorstellen kann.

Bisher haben wir also die Rolle des Lesers als Interpret überlegt, wie verschiedene Texte durch ihre Ästhetik in ihm Erlebnisse erwecken. Es wird noch der Part des Dichters überlegt. Anhand der Lehren von dem Philosophen Georg Wilhelm Friedrich Hegel stellt Schmitt vor, dass in lyrischen Texten der Dichter seine eigene Subjektivität bildet und ausspricht (Schmitt 2008, 96). Wenn Sachtexte geschrieben werden, ist es das Ziel objektiv zu sein und die Subjektivität des Schreibers bleibt sekundär. Der Dichter dagegen wird ein Subjekt und spricht sich in der Lyrik aus. In lyrischen Texten ist die Subjektivität des Schreibers von primärer Bedeutung. Besonders interessant ist, dass der Sachtext in sich eine objektive Welt repräsentiert. In Lyrik wird aber der Text ‚vergeistigt‘ und die subjektive Wahrnehmung ist von größter Bedeutung.

Ein Aspekt zum Wesen der Lyrik sind die Referenz und die Selbstreferenz. Ein Text ist referenziell, wenn er auf etwas in der realen Welt hindeutet. Zum Beispiel, wenn ein Stuhl von IKEA zusammengebaut wird, werden in der Anleitung die exakten Teile und Montagevorgänge erwähnt. Die Worte und Sätze in der Anleitung sind referenziell, denn sie referieren auf etwas Konkretes in der materiellen Welt. Im Gegensatz dazu, wenn also keine Referenz zu der materiellen Welt im Text existiert, ist der Text selbstreferenziell. „[...] alle Bilder, von denen es [das Gedicht] spricht, kehren aus der belebten Vorstellung des Lesers oder Hörers in den Text zurück.“ (Schmitt 2008, 98). Der Leser also interpretiert den Text nach seinen eigenen Erfahrungen. Wenn in dieser vorgestellten IKEA-Anleitung stehen würde: „Mit dem eisernen Wunderzeug die allerschönsten Teilchen bearbeiten“, wäre zu behaupten, dass die Wahl vom Werkstück und Teil von der Person abhängen würde. Es liegt hier der Unterschied vor, dass bei konventionellen Fachtexten die Interpretationsmöglichkeiten minimal sein sollten. Lyrische Texte sollten aber eine Wirkung auf die Einbildungskraft des Lesers haben. Das passiert schon bei der ästhetischen Rezeption der Form und bei der Wahrnehmung des Inhalts.

4.3. Lyrische Formanalyse, Satzstrukturen und rhetorische Figuren

Besonders wichtig für eine werkimmanente Analyse ist es, die formalen Elemente in den Werken zu erkennen, denn deren Überstimmung und die ausgedrückten Inhalte bestimmen den artistischen Wert der Lyrik. Hier werden in Kürze die Grundlagen der Formanalyse vorgestellt: Reim, Metrum, Rhythmus und Vers. Danach werden noch die für die hermeneutische Analyse wichtigen Begriffe und Theorien über Satzstrukturen und rhetorische Figuren eingeführt.

4.3.1. Der Reim

Schmitt (2008, 146-147) stellt uns die wichtigsten Reimformen vor. Zuerst haben wir **reine Reime** (sein – fein), in denen sowohl der Schlusskonsonant als auch Vokale einen Gleichklang haben. **Unreine Reime** lassen sich so definieren, dass sie einen ungenauen oder einen unvollständigen Gleichklang haben (Laut – Mut). Bei **assonanten Reimen** sind nur die Vokale am Gleichklang (lesen – Regen) beteiligt. Als Dialektreime gelten die Reimpaare, die sich in einer bestimmten Mundart reimen (zugleich – Zweig) und als äquivoke Reime die, die sich durch Homophone reimen (Häute – Heute). Letztlich nenne ich noch identische Reime, bei denen der Reim aus identischen Worten besteht (Tagen – Tagen).

Reimformen lassen sich darüber hinaus nach ihrer Stellung bestimmen. Zum Beispiel paarende Reime (aabb), Kreuzreime (abab), umschließende Reime (abba) und Schweifreime (aab). Es gibt auch den Kehrreim, in dem Wortfolgen oder ganze Verse wiederholt werden (Schmitt 2008, 148). Für diese Arbeit notwendig ist noch der Mittenreim, bei dem sich ein Wort mit dem anderen im vorigen oder nächsten Vers im Versinneren reimt.

4.3.2. Das Metrum und der Rhythmus

Der Rhythmus in Dichtung und Liedern hat die Funktion, Harmonie zu schaffen (Mehner & Hager 1983, 10). Dieser Effekt wird mit Senkungen und Hebungen von bestimmten Silben ausgerichtet. So wirken einige Elemente in den Werken stärker, wenn der Leser die Textworte auch musikalisch erlebt (Schmitt 2008, 122-123). Im

Metrum werden einige Silben betont und einige Silben unbetont nach einer bestimmten Ordnung. Wenn Folgen von Silben in regelmäßiger Weise betont und unbetont sind, spricht man von einem alternierenden Metrum.

Im Prinzip haben wir in der deutschen Sprache zwei grundlegende Arten von Metra, auf denen andere aufbauen: den Jambus (xX=unbetonte Silbe, betonte Silbe) und den Trochäus (Xx=betonte Silbe, unbetonte Silbe). Das Metrum besteht also aus Senkungen und Hebungen und ist vergleichbar mit dem Takt in der Musik. Schmitt (2008, 125) findet, dass der Unterschied zwischen Metrum und Rhythmus daran liegt, dass Metrum objektiv ist und einen theoretischen Hintergrund für den Rhythmus bildet, der die subjektive und konkrete Realisation des Metrums ist (Schmitt 2008, 125). Mehner und Hager (1983, 23) sind derselben Ansicht, wenn sie behaupten, dass das Metrum einen Referenzrahmen bildet, auf dem der Rhythmus gebildet wird. Auf jeden Fall lässt sich der Rhythmus im europäischen Kontext als quantitativ definieren, denn es befinden sich in ihm eine gewisse Zahl von Senkungen und Hebungen.

Wesentliche Begriffe in der metrischen Analyse sind noch Anapäst, Daktylos, Auftakt und Elision. Kurz formuliert ist der **Anapäst** ein erweiterter Jambus (xxX) und der **Daktylos** ein erweiterter Trochäus (XXx) (Schmitt 2008, 143). Es geht um den **Auftakt**, wenn ein Vers mit einer unbetonten Silbe anfängt, die zu keinem Versfuß gehört (Schmitt 2008, 195) Als **Elision** gilt das Auslassen eines unbetonten Vokals, was besonders in der gesprochenen Sprache vorkommt (Schmitt 2008, 194).

4.3.3. Der Vers

Schmitt definiert diesen Begriff so: „Als Vers wird in der Lyrik das bezeichnet, was in den Grenzen eines Verses, darum auch Verszeile, optisch wahrzunehmen ist“ (Schmitt 2008, 140). Schon beim optischen Betrachten stellt der Leser sich vor, wie die Akustik des Liedes ist; welches Metrum im Lied herrscht. Es kann behauptet werden, dass diese Vorstellung subjektiv ist, also vom Betrachter abhängt. Die akustischen Einteilungen, die innerhalb der Verszeilen stehen, sollten aber generell so angeordnet sein, dass die Verszeilen fließend in die folgenden Verse einmünden würden. Es finden sich verschiedene Versformen. Es geht um *freie Verse*, wenn die Länge der Verszeilen sich unterscheidet, aber das Reimen der Verse und damit die Versgrenzen noch zu erkennen sind. Wenn es in einem Gedicht keine bestimmte Länge der Verse, keine bestimmte

Zahl von Hebungen gibt, und es auch wechselnde Versformen gibt, handelt es sich um *freie Rhythmen* (Schmitt 2008, 140).

4.3.4. Kolon, Syntagma und Enjambement

Der Rhythmus der Lieder ist nicht nur durch darinstehende Wörter zu bestimmen, sondern es finden sich auch natürliche Pausen, oder Zäsuren, wodurch Lieder rhythmisch gegliedert werden (Schmitt 2008, 141). Diese werden Kola genannt. Nach Schmitt sind sie stark mit der deutschen Intonation verbunden und es finden sich steigende und fallende Kola, wie im Rhythmus der Lieder überhaupt. Kola versteht man als Sprecheneinheiten. In den zwei ersten Versen aus dem *Nibelungenlied* sind Kola leicht zu erkennen: „Uns ist in alten mæren wonders vil geseit/ von helden lobebæren von grôzer arebeit“ (Schulze 2010, 6). Wenn diese Abschnitte durchgelesen werden, sind Zäsuren nach ‚mæren‘ und ‚lobebæren‘ klar zu hören.

Im Gegensatz dazu findet sich das Syntagma als Sinneinheit, das für eine Gruppe von Wörtern steht, die sinnlich oder grammatisch verbunden sind. Wenn ein Syntagma über einen Vers reicht, handelt es sich um ein Enjambement. Als Beispiel gilt dieser Abschnitt aus dem Gedicht *Volkswaise* von Rainer Maria Rilke: „Mich rührt so sehr/ böhmischen Volkes Weise [...]“ (Schlenstedt 1979, 26). Damit ein Enjambement bestehen kann, müssen die zwei Verse sinnlich und grammatisch im Zusammenhang sein, sodass der Rhythmus fließend weitergehen würde, was in dem vorhandenen Abschnitt tatsächlich wahrzunehmen ist.

4.3.5. Satzstrukturen: Parataxe und Hypotaxe

Nach Schmitt (2008, 67-68) sind Satzstrukturen nicht nur in Gedichten in zwei Kategorien einzuteilen: parataktische und hypotaktische Strukturen. Parataktischer Satzbau besteht aus einfachen Hauptsätzen, die ein eigenes Prädikat haben und mit beiordnenden Konjunktionen verbunden sind. Im parataktischen Text sind die Nebensätze einfach und als Relativsätze gestaltet. Es ist beachtenswert, dass zum Beispiel Märchen und Sagen dem parataktischen Satzbau folgen, denn ihre Funktion ist, auch belehrend zu sein. Vor Allem entspricht jedoch der parataktische Satzbau dem mündlichen Vortrag.

Dagegen ist der hypotaktische Satzbau anhand von untergeordneten Konjunktionen verbundenen Nebensätzen zu erkennen. Es ist zu bemerken, dass, wenn Hauptsätze durch beigeordnete Konjunktionen verbunden sind, komplexe und mehrschichtige Satzkonstruktionen entstehen können. Besonders ist aber hypotaktischer Satzbau wegen seiner Komplexität vor Allem in sprachlich elaborierten Texten wahrzunehmen. Zu diesen zählen zum Beispiel philosophische Texte, in denen die komplexe und mehrschichtige Denkfigur des Autors im Vordergrund steht.

4.3.6. Rhetorische Figuren

Meine Auswahl rhetorischer Figuren wird mit dem **Asyndeton** begonnen, das Schmitt (2008, 68-69) so zusammenfasst: „Das Asyndeton (gr. Unverbundenes) bezeichnet eine Reihe von Verben oder Substantiven, Satzteilen oder Sätzen (vgl. SwL), die nicht durch Konjunktionen miteinander verbunden sind.“ Hier ist es wichtig zu beachten, dass, wenn Sätze mit Konjunktionen miteinander verbunden sind, sie auch semantisch miteinander angeschlossen sein sollen, damit die Aussagen verständlich ohne Konjunktionen wären. Als Variation zum Asyndeton steht die **Klimax**. Eine Klimax besteht wie das Asyndeton, aus ohne Konjunktionen entstandenen Reihen von sprachlichen Elementen. Der Unterschied liegt daran, dass sich eine Steigerung in der Aussage befindet, zum Beispiel ‚Die Stadt, das Land und dann die ganze Welt‘, wo jedes Substantiv sich auf ein größeres räumliches Element bezieht. Als Gegensatz zum Asyndeton gilt das **Polysyndeton**. Vom Polysyndeton (gr. Mehrverbundenes) ist die Rede, wenn Worte, Satzteile und Sätze durch Konjunktionen verbunden sind. Als rhetorisches Effektmittel kann das Polysyndeton benutzt werden, um dem Satzbau eine dramatisierende Wirkung zu geben, zum Beispiel durch übertriebene Nutzung von Konjunktionen in einfachen Satzkonstruktionen. Als Beispiel gilt hier dieses Zitat von Friedrich Nietzsche: "Und alle Götter lachten damals und wackelten auf ihren Stühlen und riefen [...]."⁷ Statt Komma wird hier ständig die Konjunktion ‚und‘ für eine dramatische Wirkung benutzt.

Als **Anakoluth** gilt ein Bruch in der logischen Folge eines Satzes (Schmitt 2008, 69). Es ist die Rede von einem Anakoluth, wenn eine kompensierende Aussage, ein Bruch,

⁷ <http://www.denkschatz.com/zitate/Friedrich-Nietzsche/Und-alle-Gotter-lachten-damals-und-wackelten-auf-ihren-Stuhlen-und-riefen-Ist-das>

in einem Satz auftritt. Das Anakoluth befindet sich oft in gesprochener Sprache, wenn Aussagen spontan ergänzt werden. Üblicherweise passiert das durch Konjunktionen wie ‚und‘ und ‚sondern‘. Das Anakoluth kann auch in der Literatur als Stilmittel benutzt werden. Beispielweise gilt als Anakoluth die Linksversetzung. Das Anakoluth ist zum Beispiel im Unterricht oft zu hören, wenn Schüler erklären, warum sie nicht antworten können: „Keine Ahnung...ich dachte, wir hätten keine Hausaufgaben...deswegen weiß ich nicht.“ Hier wird die Aussage grammatisch gebrochen und kompensiert.

Die **Ellipse** befindet sich in Texten, wenn überflüssige sprachliche Elemente ausgelassen werden (Schmitt 2008, 70). Nehmen wir zum Beispiel eine Frage, die oft in Läden gefragt wird: „Sonst noch was?“ In diesem alltäglichen Beispiel wird mindestens das Prädikat ausgelassen, denn der Sinnzusammenhang ist völlig aus dem Kontext zu schließen.

Letztlich ist die **Allusion** zu erwähnen, die begrifflich aus der Musiktheorie stammt (Schmitt 2008, 70). Eine Allusion entsteht dann, wenn ein musikalisches Thema oder ein literarisches Motiv von einem anderen, hauptsächlich historischen und bekannten Werk, angespielt und variiert dargestellt wird, sodass dennoch das Original zu erkennen ist. Mit derselben Analogie ist Allusion in literarischen Werken zum Beispiel ein bekannter Stoff oder ein Motiv, das in einem neuen Zusammenhang steht. Als Beispiel verwendet Schmitt die Passage ‚*Es war einmal...*‘, die aus der Märchentradition stammt, aber in vielen Kontexten benutzt wird. In diesem Sinne sind Allusionen von ihren kulturellen Kontexten abhängig, in deren Rahmen sie erst verständlich werden.

4.4. Das Motiv und das Liebesmotiv

Nach Frenzel (1963, 26) ist das Motiv eine kleinere Einheit des Stoffs. Das Motiv ist also kein ganzer Behandlungsfaden oder eine Fabel, sondern ein Teil davon. Frenzel behauptet, dass lyrische Werke aus mehreren Motiven bestehen, die den Inhalt, oder Stoff, entwickeln. Bei Liedtexten ist die Erkennung des möglichen Motivs von großer Bedeutung, weil das bei der Analyse hilft. Schmitt argumentiert, dass Motive die Kraft sind, die die Phänomene in Texten dynamisieren und dramatisch antreiben (Schmitt 2008, 34). Anders formuliert, das Motiv ist konkret die Spannung zwischen Personen und, zum Beispiel, Behandlungen und Zeiten.

Es gibt viele verschiedene Arten von Motiven. Als Motive gelten zum Beispiel die Milieus, in denen die Geschichte und Personen existieren. Es muss beachtet werden, dass diese Sachverhalte eine inhaltliche Funktion im Text haben und nicht nur additiv sind, damit sie sich als Motive betrachten lassen (Frenzel 1963, 27). Schmitt stellt uns zwei Typen des Motivs vor: das Kernmotiv und das Rahmenmotiv als die wichtigsten (Schmitt 2008, 35). Das Kernmotiv bildet die zentrale und führende Behandlung der Erzählung, während mehrere Rahmenmotive zu zusätzlichen Spannungen führen oder detailbildende Elemente sein können.

Das Liebesmotiv lässt sich als eine von Liebesgefühlen verursachte Spannung zwischen Personen betrachten. Wenn zum Beispiel zwei Menschen verliebt sind, wollen sie zusammen sein. Es ist naheliegend, dass oft daraus Dramatik besteht, beispielweise wenn sie Problemen begegnen. Das Kernmotiv kann wohl auch aus einseitiger Liebe bestehen, wenn hauptsächlich die Hauptfigur versucht, die Liebe des Anderen zu gewinnen. Jedenfalls ist die Liebesbeziehung der Faktor der Liebesgeschichte, der die Ereignisse in Bewegung versetzt. Ein häufiges Liebesmotiv in der Literatur ist das Dreiecksmotiv. In Erzählungen, in denen das Dreiecksmotiv prominent ist, ist ein Charakter in zwei Menschen gleichzeitig verliebt und diese Konstellation bildet Spannung zwischen den Charakteren. Oft sind Personen in Liebesgeschichten auch Motive. Zum Beispiel findet sich häufig jemand, der vor Kurzem verlassen wurde oder ein Charakter, der auf der Suche nach neuer Liebe ist.

Motive werden oft Klischees, die sich in Geschichten aus vielen Epochen immer finden. Stellen wir noch ein Beispiel vor: Romeo und Julia. Es ist möglich zu behaupten, dass dessen Kernmotiv das Motiv der hoffnungslosen Liebe ist. Es gibt noch dazu das wesentliche Rahmenmotiv des Hasses, denn die Familien von Romeo und Julia sind verfeindet, was die Liebesbeziehung eigentlich hoffnungslos macht. Das ist ein gutes Beispiel, wie Rahmenmotive interessante Nuancen bilden.

4.5. Die Bildhaftigkeit eines Textes

Besonders prosaische und lyrische Texte lassen sich wörtlich nicht völlig verstehen. Es gibt solche Elemente in besonderen Texten, die über die Textgrenzen hinausdeuten. Diese Elemente fordern, dass der Leser zumindest rudimentäre Kenntnisse darüber hat. Betrachten wir zum Beispiel das Wort ‚blau‘. ‚Blau‘ bezeichnet eine Farbe, aber kann

auch ein Symbol für Trauer sein. Wenn über ‚einen blauen Tag‘ gesprochen wird, ist damit ein trauriger, häufig deprimierender Tag gemeint. ‚Blau‘ hat auch eine umgangssprachliche Bedeutung und damit wird ‚betrunken sein‘ gemeint.

Die meisten kennen den Begriff ‚Metapher‘. Mit Metaphern wird ein Text reicher, schöner und damit kann der Autor besser seine innere Welt ausbreiten. Die Metapher lässt sich auch in verschiedene Unterarten teilen. Diese Unterarten werden in dieser Arbeit deutlich betrachtet. Nehmen wir zum Beispiel die Allegorie. ‚Der Abend‘ kann einerseits eine Allegorie für Ende sein. Es wird oft sehr bildhaft über ‚den Abend eines Lebens‘ gesprochen. Damit wird gemeint, dass jemand alt ist oder bald stirbt.

4.5.1. Die Metapher

Was macht zum Beispiel prosaische und lyrische Werke unterschiedlich zu z.B. Gebrauchsanweisungen? Eine Antwort dazu könnte sein, dass prosaische Texte zum Beispiel Metaphern enthalten, aber es ist nicht so einfach. Die Metapher ist ein „[...] uneigentlicher sprachlicher Ausdruck, der ein anderes Wort verdeutlichen, veranschaulichen und bereichern soll, dass er – aufgrund einer sachlichen oder gedanklichen Ähnlichkeit oder derselben Bildstruktur – ersetzt...“ (Gfrereis 1999, 124). Metaphern sind also Strukturen auf der Bildebene, die auf analoge Strukturen auf der wirklichen Ebene hindeuten.

Es hängt wesentlich von dem Interpreten ab, wie Begriffe verstanden werden. Im logischen Sprachsystem werden Wörter zuerst nach ihrem Wortsinn interpretiert und erst danach nach Bildhaftigkeit (Kurz 2004, 18). Die eigenen Kenntnisse des Interpreten sind hier von wesentlicher Bedeutung. Es finden sich auch Worte, die in einem verschiedenen Kontext andere Bedeutungen haben. Dieses Phänomen lässt sich Polysemie nennen. Zum Beispiel das Wort ‚kalt‘, kann eine Beschreibung von Wetter sein, aber auch von Menschen, die böartig und empfindungslos sind. Es ist deswegen wichtig zu bemerken, dass Metaphern nicht nur Wörter sind, die anders benutzt werden.

Grammatisch können Metaphern Substantiv-Metaphern (*der Lauf der Zeit*), Verb-Metaphern (*die Zeit läuft*) und Adjektiv-Metaphern (*die laufende Zeit*) (Schmitt 2008, 43) sein. Schmitt stellt drei Arten – oder Theorien – von Metaphern vor, wovon die erste der abgekürzte Vergleich ist. Ein Beispiel eines abgekürzten Vergleichs könnte

‚der Lauf der Zeit‘ sein. Dieser Ausdruck könnte auch in der Form ‚die Zeit vergeht so schnell wie im Laufen‘ geäußert werden. Satzstrukturen mit der komparativen ‚so-wie‘ - Form können durch metaphorische Ausdrücke verwendet werden. Die zweite Theorie, die ziemlich ähnlich zu der ersten ist, nennt Schmitt die Substitutionstheorie. In dieser Gattung der Metapher wird ein theoretischer Begriff mit einem konkreten ersetzt. Schmitt stellt als Beispiel die Ersetzung von dem Begriff ‚Ursache‘ mit ‚Quelle‘ vor. ‚Ursache‘ lässt sich in vielen Weisen interpretieren, aber ‚Quelle‘ ist nicht so kontextabhängig.

Die dritte Theorie findet ihre prominenten Verwendungen in der modernen Zeit. Beispiele von dieser Art Metapher sind aus dem Englischen, aber die Begriffe existieren auch im Deutschen. Schmitt legt nahe, dass die Begriffe in dieser Kategorie Metaphern sind, weil sie traditionell eine andere Bedeutung haben, aber in einem neuen Kontext haben sie neue Bedeutungen erhalten. Zum Beispiel das Wort *software* und die einzelnen Begriffe ‚*soft*‘ und ‚*ware*‘ haben ihre eigenen Bedeutungen schon lange gehabt, aber im informationstechnischen Diskurs haben sie neue Bedeutungen erhalten (Schmitt 2008, 42).

4.5.2. Das Symbol

Unser Alltag ist voller Symbole. Zum Beispiel sind die Grapheme auf der Tastatur Symbole für reale Phänomene. Es finden sich auch soziale Symbole, wie die Handhebung als Gruß, religiöse Symbole, Verkehrszeichen und ganze Handlungen als Symbole, wie zum Beispiel das Verbrennen irgendeiner Fahne. Kurz (2004, 77) legt das Symbol im Verhältnis zu Metapher so dar:

Bei Symbolen ist unsere Aufmerksamkeit auf die dargestellte Empirie gerichtet. Beim Symbol wird daher auch die wörtliche Bedeutung gewahrt, die Referenz des Wortes. Bei der Metapher wird sie okkasionell ausgedehnt. Bei Metaphern aktualisieren wir ein Sprachbewußtsein, bei Symbolen ein Gegenstandsbewusstsein.

Das heißt, dass Symbole stark im Verhältnis zum Gegenstand sind. Deswegen sind Symbole kulturabhängig, da in verschiedenen Kulturen ein verschiedenes Verhältnis zu Sachverhalten und Vermögen herrscht. ‚Empirie‘ bedeutet in diesem Kontext, dass Symbole von jedem in derselben Kultur gleich verstanden werden sollen; dass der Prozess des Verstehens immer gleich sein sollte.

Nach Schmitt ist Symbol „das konkrete sinnliche Zeichen oder die konkrete sinnliche Behandlung anstelle eines abstrakten Begriffes.“ (Schmitt 2009, 44). Anders formuliert sind Symbole ganz irdische und konkrete Phänomene, die auf die geistige Welt hindeuten. In Lyrik und Literatur können auch sogar Behandlungsteile, Motive und Personen Symbole sein (Frenzel 1963, 35). Ein konkreteres Beispiel dafür ist die Erzählung *The Fall of the House of Usher* von Edgar Allan Poe, in der der ganze Hof, in dem die Erzählung stattfindet, ein Symbol für die Gestalt der Familie Usher ist. Es ist also wichtig für den Interpreten, dass seine und des Autors Weltsicht übereinstimmen, damit die Symbole verstanden werden. Nach Schmitt (2008, 45) sind Symbole oft kultur- und epochenverbunden und dieselben Symbole besitzen auch verschiedene Bedeutungen in verschiedenen Kulturen und Epochen. Schmitt stellt einige Beispiele vor. Die Taube kennen wir als ein Symbol des Friedens. Diese Bedeutung stammt aus dem Alten Testament, aber im Neuen Testament symbolisiert die Taube den Heiligen Geist. Im Westen ist der Drache ein Symbol für eine bedrohende Kraft, aber im Osten symbolisiert er Wohlstand und Glück.

4.5.3. Die Allegorie

Die Allegorie ist eine weitere Unterart der Metapher. Ein wichtiger Unterschied ist, dass die Metaphern wörtlich nicht zu interpretieren sind, aber Allegorien drücken eine wörtliche und eine bildhafte Aussage aus (Kurz 2004, 37). Deswegen lässt die Allegorie sich als indirekte Sprache verstehen. Zum Beispiel ist Kurz (2004, 38) der Meinung, dass Ironie eine Art Allegorie ist, da mit ihr etwas gesagt, aber etwas ganz anders gemeint wird.

Es ist auch zu behaupten, dass Allegorien funktionell Gegenteile von Symbolen sind. In dem folgenden Abschnitt definiert Schmitt Allegorien.

Wollte man mit dem Symbol etwas an sich Unbewusstes, Unsagbares, Unfassbares sprachlich oder bildlich ausdrücken, so formuliert die Allegorie etwas Bewusstes in einem besonderen Zeichen. Das Verhältnis von Symbol und Allegorie kann dadurch in dem folgenden schematisierten Satz ausgedrückt werden: In einem Symbol steigt eine Figur zu einem abstrakten Begriff auf; in einer Allegorie sinkt ein abstrakter, dabei bewusster Begriffsinhalt in ein konkretes Zeichen. (Schmitt 2008, 47).

Also der Unterschied zwischen der Allegorie und dem Symbol ist die Perspektive des Lesers; wie er das Zeichen erlebt. Das ist wichtig zu begreifen, denn gleiche Zeichen können sowohl als Symbole als auch Allegorien verstanden werden. Wenn der Leser ein Symbol betrachtet, weitet sich der darin dargestellte Bedeutungsgehalt. Wenn sich der Bedeutungsgehalt einschränkt, handelt es sich um eine Allegorie. Ein passendes Beispiel ist Justitia, die Göttin der Gerechtigkeit. Für manche Menschen ist das Interpretieren dieser Figur eindeutig: sie verstehen sie als eine Allegorie für Gerechtigkeit. Dieselbe Figur wird symbolisch behandelt, wenn sie als Impuls dazu dient, über Gerechtigkeit im weiteren Sinne nachzudenken. Für Gesellschaftskritiker mag Justitia ein Symbol der verkehrten Rechtsordnung sein. Stichwortartig: Symbole lassen sich vieldeutig verstehen und Allegorien nur eindeutig (Schmitt 2008, 47).

4.5.4. Das Gleichnis

„Im *Gleichnis* wird ein Sachverhalt, ein Geschehen, ein Gedanken oder Konflikt durch einen parallel strukturierten und inhaltlich analog angelegten Text erläutert.“ (Schmitt 2009, 37). Das heißt, dass bei einem Gleichnis eine Erkenntnis von parallel gebildeter bildhaften Aussage zu erkennen ist. Die Verbindung zwischen den bildhaften und konkreten Ebenen sollte beidseitig und mit derselben Analogie funktionieren. Als Gleichnis zählt wohl die Geschichte über den reichen Mann und den armen Lazarus. In dieser Geschichte sind zwei Stereotypen von Egoismus und Demut zu erkennen: der namenlose reiche Mann und der arme Lazarus. Lazarus verhungert und stirbt und später stirbt der Reiche auch. Der Reiche gerät aber in die Hölle, da er dem Armen nicht geholfen hat, während Lazarus in den Himmel kommt.⁸ Im Hintergrund ist die jüdische Glaubensvorstellung, dass Großzügigkeit eine Tugend ist. In diesem Gleichnis ist der Zusammenhang zwischen der realen und bildhaften Ebene leicht zu erkennen: die Charaktere stehen für Eigenschaften, die moralisch bewertet sind. Wer tugendhaft in diesem jüdischen Kontext ist, wird gerettet. Die Funktion ist, Menschen Moral zu lehren.

⁸ http://www.bibel-online.net/buch/luther_1912/lukas/16/

5. Analyse

In diesem Teil werden die Lieder *Amour*, *Ich tu Dir Weh*, *Mann gegen Mann*, *Ohne Dich* und *Rosenrot* von Rammstein analysiert. Zuerst werden die Satzstrukturen und die in den Werken wirkenden rhetorische Figuren analysiert. Zweitens werden die Form und der Rhythmus betrachtet. Danach werden noch die bildhaften Elemente untersucht und letztlich wird analysiert, wie diese Faktoren zusammenwirken und den Ausdruck der Liebesthemen strukturieren. Die vollständige metrische Analyse der Lieder mit Anmerkungen lässt sich in der Anlage 1 finden.

5.1. Analyse zu *Amour*

Hier wird das Lied *Amour* aus dem Album *Reise, Reise* (2004) mithilfe der vorgestellten Theorien analysiert. *Amour* gehört zu den ruhigeren Liedern von Rammstein.

Die Liebe ist ein wildes Tier
Sie atmet dich sie sucht nach dir
Nistet auf gebrochenen Herzen
Geht auf Jagd bei Kuss und Kerzen
Saugt sich fest an deinen Lippen
Gräbt sich Gänge durch die Rippen
Lässt sich fallen weich wie Schnee
Erst wird es heiß dann kalt am Ende tut es weh

Amour Amour
Alle wollen nur dich zähmen
Amour Amour am Ende
gefangen zwischen deinen Zähnen

Die Liebe ist ein wildes Tier
Sie beißt und kratzt und tritt nach mir
Hält mich mit tausend Armen fest
Zerrt mich in ihr Liebesnest
Frißt mich auf mit Haut und Haar
und würgt mich wieder aus nach Tag und Jahr
Läßt sich fallen weich wie Schnee
Erst wird es heiß dann kalt am Ende tut es weh

Amour Amour
Alle wollen nur dich zähmen
Amour Amour am Ende
gefangen zwischen deinen Zähnen

Die Liebe ist ein wildes Tier
In die Falle gehst du ihr
In die Augen starrt sie dir
Verzaubert wenn ihr Blick dich trifft

Bitte bitte gib mir Gift⁹

5.1.1. Satzstrukturen und rhetorische Figuren in *Amour*

Das ganze Lied besteht aus einfachen Sätzen, die ein eigenes Prädikat haben, und es ist davon zu schließen, dass die Satzstruktur parataktisch ist. Das bedeutet, dass das Werk deutlich und erzählend ist. Hauptsächlich in jedem Satz lässt sich ein unkomplizierter Sachverhalt finden, dessen Bedeutung von untergeordneten Nebensätzen nicht modifiziert wird. Als einziges Beispiel gilt der Abschnitt „Verzaubert, wenn [...]“, wo ‚wenn‘ deutlich eine unterordnende Konjunktion ist. Es ist zu behaupten, dass es in diesem Teil nicht um eine hypotaktische Satzstruktur geht, weil die Aussage noch kompakt bleibt.

Bei den rhetorischen Figuren ist als Erstes bemerkenswert, dass in den zwei ersten Strophen das Satzsubjekt ‚Liebe‘ drinsteht – beziehungsweise das auf sie verweisende Pronomen ‚sie‘ – aber in dem Rest nicht. ‚Liebe‘ wird in den nächsten Versen ausgelassen. Hier wird also die Ellipse als rhetorisches Effektmittel benutzt. Nach zwei Sätzen mit dem Subjekt (die Liebe/sie) ist es möglich, das Subjekt auszulassen, denn das Subjekt ist leicht aus dem Sinnzusammenhang zu schließen. Auf der anderen Seite können die „Die Liebe...“-beginnenden Strophen auch im Polysyndeton stehen. Es ist vorzustellen, dass es in diesem Fall am Ende der Sätze keinen Endpunkt gäbe. Die Funktion jener Sätze ist, die Taten des Tieres, mit dem die Liebe gleichgesetzt wird, zu beschreiben und durch das Polysyndeton werden sie eine dramatisierende Wirkung bilden und sie sind allerdings semantisch verbunden. Der Abschnitt „Sie beißt und kratzt und tritt nach mir“ würde dem aber widersprechen, denn es wird in diesem Abschnitt die beiordnende Konjunktion ‚und‘ benutzt. Jedenfalls wird das Polysyndeton als Stilmittel in diesem Abschnitt benutzt. Stattdessen ist in dem Abschnitt „Erst wird es heiß dann kalt am Ende tut es weh“ die Klimax zu erkennen, denn es befinden sich wirklich eine Steigerung der Intensität auf verschiedenen Stufen.

⁹ http://herzeleid.com/en/lyrics/reise_reise/amour

Im Liedtext ist noch in dem letzten Teil eine Anapher zu erkennen, oder eine Linksversetzung, um exakt zu sein. Hier wird ‚bitte‘ zweimal benutzt. Im Prinzip könnte der Satz auch in der Form ‚Bitte, gib mir Gift‘ stehen, aber der rhetorische Effekt besteht daraus, dass die Bitte selbst schon einmal gebeten wird. Im Liedtext steht direkt kein Komma, es kann sich dabei auch um eine bloße verstärkende Wiederholung handeln. Wenn die Grammatik beachtet wird, sollte aber zwischen den zwei Bitten ein Komma stehen. Es stehen aber überhaupt keine Kommata im Liedtext, weswegen diese Aussage noch offen für Interpretationen bleibt.

Es ist noch beachtenswert, dass der Erzähler nur in der zweiten Strophe über sich selbst spricht und darüber, was das Tier mit ihm macht. In dem Rest der Strophen spricht er aber direkt zum Leser oder Zuhörer. Es ist festzustellen, dass das auch ein rhetorisches Mittel, nämlich eine Apostrophe, ist.

5.1.2. Form und Metrum in *Amour*

Das Lied *Amour* ist auf sechs Strophen verteilt, wovon zwei Kehrreime sind. Dazu findet sich noch der letzte Abschnitt „Bitte bitte gib mir Gift“. Die erste Strophe und die eine nach dem ersten Kehrreim bestehen aus acht Versen und der Kehrreim aus vier Versen. Es findet sich noch eine zusätzliche Strophe vor dem letzten Abschnitt, die aus vier Versen besteht. Die Zahl der Verse pro Strophe ist gerade und deswegen ist das Lied nach seiner Form gleichgewichtig und harmonisch. Das einzige, was dieses Gleichgewicht bricht, ist der letzte Vers, der einzeilig ist. Es ist möglich nahezulegen, dass dieser Abschnitt deswegen anders ist, damit er die Aufmerksamkeit des Zuhörers erwecken würde. Daraus ist zu schließen, dass er auch von Bedeutung für das Werk ist.

Als nächstes werden das Reimen und der Rhythmus des Liedes analysiert. Zwei Abschnitte von dem Lied werden als Beispiele verwendet: eine Hälfte der ersten Strophe und der Kehrreim.

Die Liebe ist ein wildes Tier
 - X x X x X x X
 Sie atmet dich sie sucht nach dir
 - X x X x X x X
 Nistet auf gebrochenen Herzen
 X x X x X x X x
 Geht auf Jagd bei Kuss und Kerzen
 X x X x X x X x

Saugt sich fest an deinen Lippen
 X x X x X x X x
 Gräbt sich Gänge durch die Rippen
 X x X x X x X x
 Lässt sich fallen weich wie Schnee
 X x X x X x X
 Erst wird es heiß dann kalt am Ende tut es weh
 X x x X x X x X x X x X

In dieser ersten Strophe ist das Metrum in den sechs ersten Versen regelmäßig und besteht aus dem vierfüßigen Trochäus. Das liegt daran, dass alle wichtigen Inhaltsworte wie *Liebe*, *wildes*, *atmet*, *Herzen* usw. natürliche Trochäen sind. Wäre das Gedicht jambisch, müsste man alle diese Wörter falsch betonen. In den zwei ersten Versen gehören die ersten Wörter „Die“ und „Sie“ nicht zu dem Metrum, da sie Auftakte sind. Diese Auftakte existieren in den späteren Versen nicht, sondern sie werden sofort mit einer betonten Silbe angefangen. Der letzte Vers ist zwei Hebungen länger und er fängt auch mit einem Daktylos an. Dieser letzte Vers ist auch der einzige, der die sonst harmonische äußere Form der Strophe bricht. Eine mögliche Funktion dieses Bruchs kann sein, Kontrast zwischen der Strophe und dem folgenden Kehrreim zu schaffen.

Jeder Vers in diesem Abschnitt enthält ein Syntagma. Die Verse sind also nach ihrer Form einfach und aus ihnen entstehen ganze und sinnhafte Sätze. Es ist zu bemerken, dass dieser Abschnitt sowohl steigende als auch fallende Kola darstellt. Zum Beispiel bei der Betrachtung des Abschnitts „Lässt sich fallen weich wie Schnee“ ist eine Pause klar zwischen „fallen“ und „weich“ zu erkennen. Im Gegensatz zu steigenden Kola im Inneren der Verse lassen sich fallende Kola am Ende der Verse finden. Der letzte Vers enthält zwei Kola – das erste steigend und das zweite fallend. Nicht nur schafft diese Wahl eine gewisse Gliederung in diesem letzten Vers, sondern auch einen metrischen Kontrast zwischen „heiß“ und „kalt“.

Amour Amour
 x X x X
 Alle wollen nur dich zähmen
 X x X x X x X x
 Amour Amour am Ende
 x X x X x X x
 gefangen zwischen deinen Zähnen
 x X x X x X x X x

In dem Kehrreim sind sowohl die Anzahl von Hebungen als auch das Versmaß in den Versen abweichend. Der erste Vers besteht aus dem zweihebigen Jambus, der zweite aus einem vierhebigen Trochäus und die zwei letzten aus 3- und 4- hebigen Trochäen.

Die mittleren Verse werden jedoch von fallenden Kola gegliedert, weswegen die Abwechslungen im Metrum den Fluss des Liedes nicht wirklich stören.

Es werden noch das Reimen des Liedes betrachtet. In den achtzeiligen Strophen wird der Reimordnung aabbccdd gefolgt, wo alle Reime Endreime sind. Die Strophe besteht also aus sich paarenden Reimen. In diesen Versen finden sich sowohl reine Reime als auch äquivoke Reime. Zum Beispiel das Paar ‚Lippen-Rippen‘ ist ein reiner Reim. Auf der anderen Seite sind die Paare ‚Tier - dir/ [ti:ɐ] - [di:ɐ]‘ und ‚Schnee - Weh/ [ʃne:] - [ve:]‘ äquivoke Reime, denn sie reimen sich durch die Phoneme nur in der Aussprache, also nicht in geschriebener Form bzw. durch die Grapheme.

Im Kehrreim ist die Reimordnung abcb wahrzunehmen. Im Kehrreim gilt das Reimpaar ‚Zähmen-Zähnen‘ als ein assonanter Reim, denn nur die Vokale sind in Gleichklang. Im Kehrreim können ‚Amour‘ und ‚nur‘ Mittenreime sein, da nach ‚nur‘ eine Zäsur steht.

Die vorletzte Strophe besteht aus zwei Versen im Jambus und zwei im Trochäus, also genau wie der Kehrreim. Auffällig ist aber, dass im Zusammenhang zum Text diese Strophe nach ihrem Reim ganz anders ist. Hier ist die Reimordnung aaab (‚Tier‘ – ‚ihr‘ – ‚dir‘). Bemerkenswert ist aber, dass ‚trifft‘ mit ‚Gift‘ von dem letzten Vers einen assonanten Endreim herstellen würde. Im Liedtext werden diese Verse aber als selbständige Einheiten dargestellt und sie stehen auch nicht im Sinnzusammenhang.

Abschließend lässt dieser Teil der Analyse behaupten, dass *Amour* metrisch und nach seinem Reimen einfach und traditionell ist. Metrisch sind die Verse meistens regelmäßig im Zusammenhang zueinander. Die Verse enthalten oft Syntagmen und werden mit Kola gegliedert und zäsiert, was sie ruhig und ähnlich zu Balladen machen. Das Lied will eine einfache Geschichte vermitteln und die Grammatik und Logik der Verse unterstützen das, weil die Verse außer des Kehrreims Kola am Ende der Verse enthalten, die die Verse mit den nächsten zusammenbinden, damit das Lied möglichst fließend wäre.

5.1.3. Bildhaftigkeit in *Amour*

Es ist vernünftig, mit dem Liednamen anzufangen. ‚Amour‘ ist Französisch und bedeutet ‚Liebe‘. Deswegen ist schon daraus zu schließen, dass Aussagen über Liebe im Fokus stehen. Interessant ist, dass ‚Liebe‘ in diesem Lied nicht abstrahiert, sondern

durch eine Allegorie konkretisiert wird. Es wird gerade behauptet „Die Liebe ist ein wildes Tier“. ‚Das Tier‘, die Liebe, macht Sachen in diesem Lied, was ein Tier machen könnte, zum Beispiel auf die Jagd gehen und sich irgendwo eingraben. Menschen versuchen, dieses Tier zu fangen und zu zähmen, während das Tier sie kratzt, tritt und würgt. Die Interaktion zwischen Menschen und Liebe ist also in dieser Behandlung gegenseitig.

Diese Handlungen und konkretisierte Interaktion mit der tierischen Liebe lassen sich als Metaphern behandeln. Am Anfang wird erwähnt, dass das Tier wild ist. Das lässt sich nicht so völlig verstehen, da Liebe ein abstrakter Begriff ist und nicht direkt mit konkreten Sachverhalten verglichen werden kann. Doch, wenn das Tier eine Allegorie ist, ist es möglich, das Lied zu analysieren. Wild bedeutet etwas Ungezähmtes, was nicht zu kontrollieren ist, unabhängig von der Menschenwelt.

Es kann behauptet werden, dass Liebe sehr wesentlich im Menschenleben ist. Deswegen ist es zynisch zu behaupten, dass Liebe nicht zu kontrollieren ist. Es befinden sich mehrere Metaphern und Aussagen in diesem Lied, die eher negativ sind. Es „nistet auf gebrochenen Herzen“, „gräbt sich Gänge durch die Rippen“ und frisst Menschen „mit Haut und Haar“. Diese Metaphern sind sehr unangenehm und bauen ein zynisches und negatives Bild von Liebe und ihrer Wirkung. Diese Handlungen können auch mit Handlungen verschiedener Tiere assoziiert werden. Zum Beispiel kann eine Maus Gänge graben und ein Wolf jemand mit Haut und Haar fressen. Die in diesem Lied dargestellte Liebe ist also nicht als ein spezifisches Tier dargestellt, sondern die Liebe trägt Züge von mehreren Tieren, die das lyrische ‚Ich‘ unterschiedlich verletzen.

Das Lied erzählt eine ganze Geschichte von Liebe. Immer sucht die Liebe Menschen und ist deswegen nicht zu vermeiden. Sie jagt gebrochene Herzen – es wird aber nicht erwähnt, ob Liebe sich damit ernährt, oder das nur aus Neigung macht. Es wird in dem Lied beschrieben, wie Liebe den ganzen Körper beeinflusst. Die Liebe verletzt ihre Opfer und hält sie mit „tausend Armen“. Die Kraft der Liebe über Menschen ist also nach diesem Lied überwältigend. Die Ereignisfolge wird so beschrieben, dass es zuerst warm ist, dann kalt wird und am Ende weh tut. Diese Begriffe weisen nicht nur auf Temperaturen hin, sondern auch ‚warme‘ und ‚kühle‘ Gefühle. Zuerst gibt es brennende Leidenschaft, dann verschwinden diese brennenden Gefühle und nur Herzeleid bleibt. Nachdem die Liebe den Menschen in ihr Liebesnest gezerrt hat, erzählt der Ich-

Erzähler: „frißt mich auf mit Haut und Haar und würgt mich wieder aus nach Tag und Jahr“. Obwohl der Körper gefressen ist, bleibt das Elend fortdauernd. Am Ende bittet der Ich-Erzähler um Gift. Es bleibt unsicher, ob er sich oder das Tier damit töten will. Anders gesagt, will er höchstwahrscheinlich seine Gefühle töten, damit er nicht mehr leiden müsste.

Diese Metaphern lassen sich als Liebeskummer interpretieren. Natürlich würde kein Mensch überleben, nachdem er gefressen wurde. Deswegen ist es möglich zu behaupten, dass diese Metaphern über die Interaktion zwischen Menschen und Tier, sowohl über physischen als auch über psychischen Schmerz erzählen, die sich als körperliche Verletzungen im Lied manifestieren. Obwohl die Liebe so viel Schmerzen verursacht, will nach dem Lied jeder trotzdem dieses Tier zähmen. Die Liebe ist so anziehend, wenn nicht notwendig für Menschen, dass jeder trotz der Nachteile verliebt werden und lieben will. Doch macht das Lied eine Aussage, dass die Liebe unkontrollierbar ist und wird am letzten Ende die verletzen, die sie jagen. Also, die Menschen kontrollieren nicht die Liebe, sondern ganz umgekehrt.

5.1.4. Repräsentationen der Liebe und Sexualität in *Amour*

Dieses Lied erzählt eigentlich nicht von Liebe zwischen Menschen, sondern von dem Verhältnis zwischen Liebe und Menschen überhaupt. Die Liebe ist als ein Tier in dem Lied repräsentiert, das solche Menschen verletzt, die es jagen. Das Lied macht auch die Aussage, dass wirklich alle dieses Tier zähmen wollen. Menschen wollen also die Liebe beherrschen, aber werden deshalb physisch und psychisch verletzt. Bemerkenswert ist, dass die Art von Liebe nicht erwähnt wird. Im Prinzip kann ‚Liebe‘ Liebe zwischen Menschen sein, oder Liebe für Tiere oder Sachverhalte wie Natur. Es wird auch nicht erwähnt, ob die Liebe zum Beispiel sexuell oder platonisch ist. Deswegen ist es möglich, dass jeder Zuhörer eine eigene Vorstellung darüber haben kann.

Bisher haben wir festgestellt, dass das Lied eine pessimistische Aussage über Liebe als ein zerstörender und verletzender Sachverhalt macht. Das Werk lässt sich auch als eine Stellungnahme wahrnehmen. Es steht im Liedtext, dass alle die Liebe **nur** zähmen wollen. Dieses einzelne Wort kann die Aussage des Liedes modifizieren. Eine andere Interpretationsmöglichkeit wäre, dass die Liebe so gnadenlos ist, weil Menschen sie zu kontrollieren versuchen. Am Ende fällt das Tier „weich wie Schnee“. Die Liebe ist also

in aller Stille vergangen, nämlich so natürlich wie fallender Schnee, wenn diese Liebe erjagt wird.

Jedoch ist Liebe nach dem Lied dieses Tier, das nicht zu konkreter Menschensphäre gehört. Diese ‚Jäger‘ werden letztlich verletzt, da sie nur die Liebe jagen und nicht die Menschen, die sie lieben. Es bleibt aber noch die Interpretation, dass nach dem Lied Liebe einfach so notwendig für Menschen ist, dass alle sie jagen müssen. Das Lied kann also entweder egoistische Liebessucht oder pure Menschlichkeit behandeln.

Es ist leicht zu behaupten, dass dieses Lied Einflüsse aus der Romantik erhalten hat. In der romantischen Literatur ist die Natur oft ein Symbol für das Magische und das Unfassbare. In diesem Lied ist ‚Liebe‘ mit einem ‚Tier‘ ersetzt. Es gibt Plätze wie ‚Liebesnest‘ und die Liebe verhält sich wie ein Tier. Die Menschen in diesem Lied können die Liebe nicht fangen, weil sie sie nicht verstehen. Es ist deswegen leichter, solche abstrakten Begriffe, wie Liebe, als allegorische Naturwesen zu repräsentieren. Nach seiner Form ist das Lied sehr regelmäßig mit einer gewissen Zahl von Versen und Strophen. Kombiniert mit Naturthemen finden sich keine Merkmale des Modernismus, außer Zynismus und dem letzten Vers. Der letzte Vers bricht die sonst regelmäßige Form, und die Bitte um Gift wirkt schon düster. Wie erwähnt, ist es zu behaupten, dass der Ich-Erzähler keinen Selbstmord begehen, aber mit dem Gift nur seine Liebesgefühle töten will, um sich vom Herzeleid zu retten.

5.2. Analyse zu *Ich tu Dir Weh*

Das Lied *Ich tu Dir Weh* stammt aus dem Album *Liebe ist für alle da*, das im Jahr 2008 erschien.

Nur für mich bist du am Leben
Ich steck dir Orden ins Gesicht
Du bist mir ganz und gar ergeben
Du liebst mich denn ich lieb dich nicht

Du blutest für mein Seelenheil
Ein kleiner Schnitt und du wirst geil
Der Körper schon total entstellt
Egal erlaubt ist was gefällt

Ich tu dir weh
Tut mir nicht leid

Das tut dir gut
Hör wie es schreit

Bei dir habe ich die Wahl der Qual
Stacheldraht im Harnkanal
Leg dein Fleisch in Salz und Eiter
Erst stirbst du doch dann lebst du weiter

Bisse Tritte harte Schläge
Nadeln Zangen stumpfe Säge
Wünsch dir was ich sag nicht nein
Und führ dir Nagetiere ein

Ich tu dir weh
Tut mir nicht leid
Das tut dir gut
Hör wie es schreit

Du bist das Schiff ich der Kapitän
Wohin soll denn die Reise gehen
Ich seh im Spiegel dein Gesicht
Du liebst mich denn ich lieb dich nicht

Ich tu dir weh
Tut mir nicht leid
Das tut dir gut
Hör wie es schreit¹⁰

5.2.1. Satzstrukturen und rhetorische Figuren in *Ich tu Dir Weh*

Das ganze Lied folgt der parataktischen Satzstruktur. Es finden sich keine untergeordneten Sätze und die Sätze sind nicht mit Konjunktionen verbunden. Auch die Sätze, die kein eigenes Prädikat haben, wie zum Beispiel „Der Körper schon total entstellt“ stehen im Sinnzusammenhang zum Text. Als Ganzes ist das Lied also sehr kompakt und deutlich und alle Strophen bilden ihre eigenen Aussagen, die von in den Versen stehenden Sachverhalten unterstützt werden.

Von rhetorischen Figuren ist das Asyndeton stark in diesem Lied repräsentiert. Zum Beispiel in den Abschnitten „Bisse Tritte harte Schläge“ und „Nadeln Zangen stumpfe Säge“ sind die Mittel der Qual ohne die Konjunktion ‚und‘ aufgelistet. Um eine Klimax geht es hier nicht, denn es findet sich keine Steigerung zum Ende. In dem Abschnitt

¹⁰ http://herzeleid.com/en/lyrics/liebe_ist_fuer_alle_da/ich_tu_dir_weh

„Ich tu dir Weh/ tut mir nicht leid“, ist eine Ellipse zu erkennen. Im zweiten Satz wird das Satzsubjekt ausgelassen, weil es aus dem Satzzusammenhang zu begreifen ist. Ansonsten werden in dem Lied Satzsubjekte und -objekte sehr häufig benutzt, deutlicher ‚ich‘ und ‚du‘ und deren Deklinationen. Ellipsen werden dazu verwendet, um sowohl den Text als auch den Rhythmus zu dynamisieren, indem überflüssige Teile weggelassen werden. Warum die Ellipse häufiger als Effektmittel dargestellt ist, mag daran liegen, dass die Absicht des Liedes ist, die unvermittelte Härte der Beziehung zwischen den Personen des Liedes zu betonen.

5.2.2. Form und Metrum in *Ich tu Dir Weh*

In diesem Teil werden die erste und die vorletzte Strophe metrisch und nach ihren Reimen analysiert.

Nach seiner oberflächlichen Form ist dieses Lied mit insgesamt acht Strophen tatsächlich regelmäßig. Drei von jenen Strophen sind Kehrreime. Es finden sich immer vier Verse pro Strophe, weswegen in diesem Werk ein äußeres Gleichgewicht herrscht.

```

Nur für mich bist du am Leben
X  x  X  x  X  x  X  x
Ich steck dir Orden ins Gesicht
-  X  x  X  x  X  x  X
Du bist mir ganz und gar ergeben
-  X  x  X  x  X  x  X  x
Du liebst mich denn ich lieb dich nicht
-  X  x  X  x  X  x  X

```

Jeder Vers dieser Strophe besteht aus einem vierhebigen Trochäus. Dieses Lied wird davon geprägt, dass das Metrum wie eine Nähmaschine vorwärtsstrebt, weil die Wörter fast immer einsilbig sind und regelmäßige Hebungen darstellen. Hier enthält jeder Vers ein Syntagma und die Verse sind auch sonst einfach und knapp. Nach dem ersten Vers entspricht das erste Wort jedes Verses einem Auftakt.

```

Du bist das Schiff ich der Kapitän
X  x  x  X  X  x  X  x  x
Wohin soll denn die Reise gehen
-  X  x  X  x  X  x  x
Ich seh im Spiegel dein Gesicht
-  X  x  X  x  X  x  X
Du liebst mich denn ich lieb dich nicht
-  X  x  X  x  X  x  X

```

Diese Strophe wurde noch für die Analyse ausgewählt, weil sie unterschiedlich ist und dadurch die sonst regelmäßige Form des Liedes bricht. Erstens finden sich zwei Kola im ersten Vers, weswegen er auch langsamer gelesen wird. Dazu stehen hier auch zwei Daktylen, die im Rest des Liedes nicht existieren. Dieses Effektmittel bricht nicht nur den Fluss des Liedes, sondern wirkt wie eine Aussage. Es ist zu behaupten, dass eine Person in so einem Metrum in Wirklichkeit reden würde. Normalerweise würde niemand nach dem Metrum der ersten Strophe sprechen – jedes zweite Wort stark hebend und jedes zweite fallend.

Im ersten Vers wird hier auch ‚du‘ und ‚ich‘ betont, was die Beziehung zwischen dem Ich-Erzähler und dem Anderen bezeichnen kann. Hier ist es auch so, als ob der Ich-Erzähler in normaler Rede den Leser direkt ansprechen würde. Dieser Vers ist besonders auffällig, weil danach das Lied in seinem üblichen Ton, außer dem Daktylos des zweiten Verses, weitergeht. Dieses zweite Daktylos kann immerhin wegen des Reims existieren. Es ist auch für die Wahrnehmung des Metrums bemerkenswert, dass bei ‚gehen‘ im zweiten Vers dieses Abschnitts eine Elision zu erkennen ist. Dieses bedeutet, dass ‚gehen‘ sich als ‚geh’n‘ aussprechen lässt, wodurch dieses Wort einsilbig wird.

Fast alle Strophen außer dem Refrain haben nur reine Endreime (Leben – ergeben, Gesicht – nicht), (Schläge – Säge) und so weiter. Was hier interessanter ist, ist die Ordnung der Reime in den Strophen. In der ersten Strophe ist die Ordnung abab, aber in der zweiten aabb, wonach die alle außer dem Kehrreim der Reimordnung aabb folgen. Anders gesagt, finden es sich sowohl paarende Reime als auch Kreuzreime und im Kehrreim gibt es nur den Reim ‚Leid – schreit‘, weswegen die Reimstruktur des Kehrreims unterschiedlich ist. In der fünften Strophe reimen ‚Kapitän‘ und ‚gehen‘ immerhin besser, wenn bei ‚gehen‘ eine Elision vorkommt, die das Wort einsilbig macht. In diesem Fall sind die beiden Wörter auch nach ihrem Metrum unbetont.

Im Fall von *Ich tu Dir Weh* fließt fast das ganze Lied in maschinenmäßiger Mechanik vorwärts mit kurzen und oft einsilbigen Wörtern, woraus Verse entstehen, die eine einfache Aussage enthalten. So erhält dieses Lied einen aggressiven Ton, der aber gut mit der Thematik des Liedes zusammenwirkt. Der Ich-Erzähler erscheint als stark und seine Aussagen sind absolut und schmucklos. Besonders der Zuhörer des Liedes wird in die Rolle des Anderen des Liedes hineinversetzt, in der er die Aussagen des Ich-

Erzählers einfach empfangen kann. Es scheint, als ob dieses Lied schon mit seiner Form und seinem Metrum dem Leser oder dem Zuhörer absichtlich wehtun will.

5.2.3. Bildhaftigkeit in *Ich tu Dir Weh*

Dieses Lied spielt sehr stark mit metaphorischen Ausdrücken und Konnotationen. Zum Beispiel gibt es Ausdrücke wie „Stacheldraht im Harnkanal“, „Leg dein Fleisch in Salz und Eiter“ und „Bisse, Tritte, harte Schläge“. Es ist möglich, diese Ausdrücke konkret zu interpretieren. Sie sind sehr konnotativ und es ist leicht, sich wegen so bildhafter Ausdrücke den Schmerz vorzustellen. Diese Ausdrücke können auch Metaphern für physische oder psychische Qual sein. Es wird mehr mit dem Wort ‚Qual‘ gespielt. Nämlich spielt Rammstein mit dem deutschen Idiom ‚Qual der Wahl‘, womit gemeint wird, dass jemand so viele Alternativen hat, sodass es für ihn schwierig ist, die richtige daraus auszuwählen. In diesem Kontext geht es um die konkrete ‚Wahl der Qual‘; der Ich-Erzähler hat viele Möglichkeiten, mit denen er ‚den Anderen‘ quälen kann.

In der Strophe vor dem letzten Kehrreim steht: „Du bist das Schiff, ich der Kapitän.“ Der ganze Satz kann als Metapher wirken, und die Worte ‚Schiff‘ und ‚Kapitän‘ wirken als Allegorien. Der ganze Satz steht für die Beziehung der Charaktere: der Ich-Erzähler kontrolliert und steuert ‚den Anderen‘ wie ein Schiff. Das Schiff und der Kapitän sind beide Allegorien, denn ihre Deutungen sind in diesem Kontext ganz eindeutig. ‚Der Kapitän ist eine Allegorie für den Ich-Erzähler, der sein ‚Schiff‘ völlig kontrolliert. ‚Das Schiff‘ dagegen ist wie ein Objekt, das keinen eigenen Willen hat und einfach von anderen kontrolliert wird. Seine Bedeutungslosigkeit ist mit einem materialisierenden Ausdruck realisiert.

5.2.4. Repräsentationen der Liebe und Sexualität in *Ich tu Dir Weh*

Das ganze Lied spielt mit qualvollen metaphorischen Ausdrücken. Der Andere, den der Ich-Erzähler missbraucht, wirkt wie ein Stereotyp. Er besitzt keine Eigenschaften und auch sein Geschlecht bleibt undefiniert. Es ist auch bemerkenswert, dass ‚der Andere‘ mit dem Personalpronomen ‚es‘ bezeichnet wird („[...] hört wie es schreit.“) ‚Es‘ wird

auch in der letzten Strophe vor dem letzten Kehrreim vergegenständlicht („Du bist das Schiff, ich der Kapitän.“) ‚Es‘ ist von allen Eigenschaften beraubt und scheint völlig in der Kontrolle des Ich-Erzählers zu sein.

Das Motiv des Liedes kann die Beziehung zwischen Sadist und Masochist sein. Der Erzähler missbraucht und quält ‚es‘. Der Erzähler meint: „Du blutest für mein Seelenheil“, was darauf hindeutet, dass er Sadist ist, denn er genießt die Qual des Anderen. Natürlich, Ausdrücke wie „leg dein Fleisch in Salz und Eiter“ sind hier am wahrscheinlichsten nur metaphorisch verwendet und Metaphern für den Schmerz, physisch oder psychisch, den ‚es‘ erlebt. Wenn der Liedtext konkret wahrgenommen wird, könnten die angegebenen Qualmethoden zum Tod führen, aber der Text gibt keinen Hinweis darauf, dass der Erzähler wirklich ein Mörder wäre. Der Erzähler aber behauptet, er habe keine Gefühle für ‚es‘. Er ist nur abhängig, weil ‚es‘ seiner Lust absolut ergeben ist. Es wird im Liedtext erwähnt, dass ‚es‘ den Erzähler liebt und sogar geil wird, wenn ‚es‘ unterworfen wird. Das ist Evidenz dafür, dass ‚es‘ ein Masochist ist. Das Lied könnte auch eine SM-Beziehung behandeln, denn diese ganze Stellung und die Ausdrücke im Liedtext könnten bloße Rhetorik des jeweiligen ‚Spieles‘ sein.

Der Satz „ich seh im Spiegel dein Gesicht.“ bietet auch andere Möglichkeiten für die Interpretation an. Der Ausdruck kann eine Metapher für die Distanz ihrer Beziehung sein; der Erzähler will ‚ihm‘ nicht mal direkt in die Augen blicken. Das wäre auch beschreibend für Sadismus und auch SM-Beziehungen. Die andere Interpretation ist, dass der Ich-Erzähler von sich und seinem Körper entfremdet worden ist. Er sieht seinen Körper als ‚es‘. Er tut sich selbst weh und genießt das. Der Ausdruck „du bist das Schiff, ich der Kapitän [...]“ ist auch hier sehr passend, denn seine Seele ist der Kapitän, für den der Körper, das Schiff, bloß Material ist. Nach dieser Interpretation ist es möglich zu behaupten, dass der Erzähler selbst Masochist ist, und das mag ein Teil seiner Sexualität sein; er wird durch Selbstverletzen geil.

Es ist für den (post)modernen Stil typisch, dass Geschlechtsstrukturen aufgelöst werden. In diesem Lied kennen wir die Geschlechter der Charaktere nicht, wenn sonst oft die Spannungen in der Behandlung der Lieder zwischen Mann und Frau entstehen. Das Lied lässt sich auch genau wegen der unangenehmen Vorstellungen hässlich nennen.

5.3. Analyse zu *Mann gegen Mann*

Das Lied *Mann gegen Mann* stammt aus dem Album *Rosenrot*, das im Jahr 2006 erschien.

Das Schicksal hat mich angelacht
und mir ein Geschenk gemacht
Warf mich auf einen warmen Stern
Der Haut so nah dem Auge fern
Ich nehm mein Schicksal in die Hand
Mein Verlangen ist bemannt

Wo das süße Wasser stirbt
weil es sich im Salz verdirbt
trag ich den kleinen Prinz im Sinn
Ein König ohne Königin
Wenn sich an mir ein Weib verirrt
dann ist die helle Welt verwirrt

Mann gegen Mann
Meine Haut gehört den Herren
Mann gegen Mann
Gleich und Gleich gesellt sich gern
Mann gegen Mann
Ich bin der Diener zweier Herren
Mann gegen Mann
Gleich und Gleich gesellt sich gern

Ich bin die Ecke aller Räume
Ich bin der Schatten aller Bäume
In meiner Kette fehlt kein Glied
wenn die Lust von hinten zieht
Mein Geschlecht schimpft mich Verräter
Ich bin der Alptraum aller Väter

Mann gegen Mann
Meine Haut gehört den Herren
Mann gegen Mann
Gleich und Gleich gesellt sich gern

Mann gegen Mann
Doch friert mein Herz an manchen Tagen
Mann gegen Mann
Kalte Zungen die da schlagen

Schwulah

Mich interessiert kein Gleichgewicht
Mir scheint die Sonne ins Gesicht
Doch friert mein Herz an manchen Tagen
Kalte Zungen die da schlagen

Schwulah

Mann gaygen Mann¹¹

5.3.1. Satzstrukturen und rhetorische Figuren in *Mann gegen Mann*

Die meisten Satzstrukturen des Liedes stehen in Parataxe. Zum Beispiel besitzen in der ersten Strophe alle diese einfachen Sätze ein eigenes Prädikat und sie enthalten auch eine eigene Aussage, die nicht von anderen Sätzen modifiziert ist. Von Konjunktionen sind die Konjunktion ‚und‘ und das unterordnende ‚wenn‘ zu erkennen. Jedoch finden sich auch hypotaktische Satzstrukturen. Zum Beispiel sind die Abschnitte „[...] weil es sich im Salz verdirbt“ und „[...] wenn die Lust von Hinten zieht“ Merkmale von einer hypotaktischen Satzstruktur. In diesen Fällen wird zum Beispiel die Aussage des Hauptsatzes „In meiner Kette fehlt kein Glied“ modifiziert und ohne den Nebensatz würde die Bedeutung nicht dieselbe bleiben. Wenn das Ganze zusammengefasst wird, kann behauptet werden, dass die Aussagen des Liedes im Allgemeinen sehr deutlich sind, aber es gibt auch Abschnitte in hypotaktischen Strukturen, die für die Wahrnehmung des Liedes notwendig sind.

Im Lied stehen viele wiederholende Strukturen, die sich möglicherweise als rhetorische Stilmittel bezeichnen lassen. Als wichtigste gilt der Abschnitt ‚Mann gegen Mann‘, der im Lied mehrmals zurückkehrt. Das mag darauf hindeuten, dass er eine zentrale Aussage im Lied ist. Ein anderes wiederholendes Element ist „Ich bin die Ecke aller Räume/ Ich bin der Schatten aller Bäume“. Diese Struktur kann ein Asyndeton sein, denn die zwei Sätze stehen im Sinnzusammenhang, weil sie beide den Zustand des Erzählers beschreiben. Es wäre möglich, diese Sätze mit der Konjunktion ‚und‘ zu verbinden, aber es ist zu argumentieren, dass die Aussagen in dieser Form zügiger sind. Es ist möglich nahezulegen, dass das zentrale Thema des Liedes Homosexualität ist. Von historischem Blickwinkel ist das ähnlich zu dem Motiv der verbotenen Liebe, das

¹¹ http://herzeleid.com/en/lyrics/rosenrot/mann_gegen_mann

ja häufig in literarischen Werken repräsentiert ist. Deswegen ist es in diesem Zusammenhang möglich, von Allusion zu sprechen.

Allusion kommt ohne Zweifel bei der Erwähnung vom ‚kleinen Prinzen‘ vor. Diese bezieht sich auf die Erzählung *Der kleine Prinz* von dem französischen Autor Antoine de Saint-Exupéry. Nach dem Liedtext trägt der Erzähler ‚den kleinen Prinz‘ im Sinn. Es ist also möglich zu behaupten, dass er seinen inneren Zustand durch Vergleich konkretisiert. Die Zuhörer des Liedes, denen die Erzählung bekannt ist, wissen genau, dass der Ich-Erzähler ähnlich zum kleinen Prinz sich von der Gesellschaft entfremdet fühlen muss.

5.3.2. Form und Metrum in *Mann gegen Mann*

Nach seiner Form ist das Lied *Mann gegen Mann* außergewöhnlich. Es ist zu behaupten, dass die meisten Strophen dem traditionellen Modell folgen, indem eine gerade Zahl von Versen in Strophen und Strophen im Lied stehen. Die meisten Strophen bestehen aus sechs Versen, und der Kehrreim aus acht oder vier Versen. Schon die verschiedenen Längen von Kehrreimen sind ein Merkmal davon, dass auch Elemente der modernen Musik existieren, in der es möglich ist, die gleichgewichtige Struktur des Liedes zu brechen. Am Ende des Liedes steht nur ein Vers, eine sog. Waise.

Bemerkenswert ist auch, dass die letzte Strophe aus vier Versen besteht im Gegensatz zu den sechszeiligen Strophen. Diese Strophe bricht die Struktur des Liedtextes. In der gespielten Version werden die kräftigen Instrumente stumm und bei diesem Teil ist nur sanftes Spielen von Gitarre und Bass zu hören.¹² Der Abschnitt wird auch in leiserer Stimme gesungen und die Harmonie von dem Anfang des Liedes kehrt wieder zurück, bis die Musik später noch kräftiger wird. Es ist naheliegend, dass die Funktion der vierzeiligen Strophe ist, die Form des Liedes vor dem Ende sowohl textuell als aus musikalisch zu brechen. Dazu brechen auch die zwei ‚Schwulah‘-Abschnitte die sonst gleichgewichtige Form des Liedes. Es ist möglich, dass diese Störungen nicht nur

¹² https://www.youtube.com/watch?v=_EVKy35L7MM

darum existieren, dass es in moderner Musik gewöhnlich ist. Es mag sein, dass ihre Funktion ist, den Zuhörer zu überraschen, also damit das Lied nicht zu monoton wäre.

Als Nächstes werden das Metrum und die Reimformen analysiert.

Das Schicksal hat mich angelacht
- X x X x x X
und mir ein Geschenk gemacht
X x x x X x X
Warf mich auf einen warmen Stern
X x x x X x X
Der Haut so nah dem Auge fern
x X x X x X x X
Ich nehm mein Schicksal in die Hand
- X x X x X x X
Mein Verlangen ist bemannt
X x X x x X

Wie schon die äußere Betrachtung des Metrumschemas verrät, ist die Anzahl der Hebungen pro Vers sehr unterschiedlich. Besonders im dritten Vers ist Füllungsfreiheit zu erkennen, da sich zwischen den ersten zwei Hebungen vier unbetonte Silben finden. Es ist zu schließen, dass dieses Lied in seinem Metrum keinem traditionellen Muster folgt. Anders formuliert, dieses Lied ist nach seiner Form modern. Schon in diesem Abschnitt sind sowohl jambische und trochäische Versfüße zu erkennen und dazu noch Anapäste im ersten, dritten und sechsten Vers.

Mann gegen Mann
- X x X
Meine Haut gehört den Herren
X x X x X x X
Mann gegen Mann
- X x X
Gleich und Gleich gesellt sich gern
X x X x X x X
Mann gegen Mann
- X x X
Ich bin der Diener zweier Herren
- X x X x X x X
Mann gegen Mann
- X x X
Gleich und Gleich gesellt sich gern
X x X x X x X

Von den acht Versen fangen fünf mit Auftakten an. Im Vergleich zur ersten Strophe ist der Kehrreim regelmäßiger, da entweder zwei oder vier Hebungen pro Vers zu erkennen sind. Alle Verse im Kehrreim stehen im trochäischen Versfuß, was den Kehrreim

musikalischer im Vergleich zur ersten Strophe macht. Bei den beiden ‚Herren‘ ist die Elision zu erkennen und als einsilbig reimen sie sich auch mit ‚gern‘ besser.

Es bleiben noch die Reime des Liedes zu analysieren. Das Lied besteht aus sowohl paarenden Reimen als auch Kreuzreimen. Alle Reime im Lied sind jedoch Endreime. Die meisten lassen sich als reine Reime betrachten, aber es finden sich auch assonante Reime und dazu Beispiele für identischen, äquivoken und Dialektreim. Zu assonanten Reimen gehören die Paare ‚Sinn – Königin‘ und ‚Hand – bemannt‘. In beiden Fällen steht in dem anderen Wort das zusätzliche Graphem /n/. Deswegen sind die Reime nicht rein, aber die Vokale der Worte reimen noch miteinander und die Worte haben denselben Klang. Als identischer Reim gilt ‚Mann – Mann‘, der im Kehrreim und in der vorletzten Strophe mehrmals steht. Ein äquivoker Reim besteht aus dem Paar ‚Glied – zieht‘. Der Buchstabe |d| wird am Ende des Wortes als [t] ausgesprochen und reimt so mit ‚zieht‘. Es ist nahezu zugehen, dass das Paar ‚Herren – Gern‘ ein reiner Reim ist. Wenn wir eine Elision bei ‚Herren‘ erkennen und das zweite ‚e‘ ausfallen lassen, ist die Aussprachform statt [hɛʁən] ‚[hɛʁn]‘, die sich mit [gɛʁn] rein reimt.

Mann gegen Mann verknüpft in seinem Metrum sowohl traditionelle als auch moderne Elemente. Die Verse enthalten Endreime, was schon mit traditioneller Lyrik assoziiert ist. Der Unterschied besteht im Metrum der verschiedenen Strophen. Die erste Strophe ist nach seinem Metrum modern, weil die Anzahl von Hebungen pro Strophe veränderlich ist und da verschiedene Versfüße zu finden sind. Im Gegensatz dazu folgt der Kehrreim treu dem trochäischen Versfuß. Diese Unterschiede mögen im Zusammenhang mit der Thematik des Liedes sein. Homosexualität ist vermutlich als Phänomen so alt wie die Menschheit, aber seine Behandlung in der westlichen Populärkultur ist eine moderne Erscheinung. Das mag ein Grund dafür sein, warum dieses Lied metrisch Altes und Neues verbindet.

5.3.3. Bildhaftigkeit in *Mann gegen Mann*

Dieses Lied beinhaltet so viele Ebenen, dass hier Strophe um Strophe analysiert wird. In der ersten Strophe lacht das Schicksal des Ich-Erzählers ihn an. In Wirklichkeit kann ein abstrakter Sachverhalt nicht lachen, und deswegen lässt diese Aussage sich als eine

Metapher interpretieren. Der Erzähler wurde also wahrscheinlich aus Versehen und zufällig auf diesen ‚warmen Stern‘ aufgeworfen. ‚Warm‘ ist ein abwertender Begriff für Homosexuelle, aber ‚warm‘ lässt sich auch wörtlich als etwas Angenehmes interpretieren.¹³

Auf der anderen Seite sind Sterne eine Quelle des Lichtes, und Licht kann ein Symbol für Wahrheit und Erleuchtung sein. Diese Behandlung kann so analysiert werden, dass der Erzähler zufällig aus der Laune des Schicksals heraus einen neuen konkreten Platz, oder innerlichen Zustand gefunden hat, der ihm besser gefällt. Der Abschnitt „Der Haut so nah dem Auge fern“ stützt das, dass der Erzähler genau einen neuen Zustand erreicht hat. Die Änderung ist nur zu fühlen, weil sie so abstrakt ist, dass sie mit anderen Sinnen nicht wahrzunehmen ist. Danach nimmt der Erzähler sein „Schicksal in die Hand“, was in Bezug auf dieses Lied eine Metapher für Masturbation sein kann – zu interpretieren bleibt, ob der Ich-Erzähler sich selbst oder einen anderen masturbiert. Diese Metapher lässt sich im weiteren Sinne auch so interpretieren, dass er vom Schicksal nicht mehr umzuwerfen ist, sondern seiner eigenen Vokation folgt und sich dadurch als Individuum verwirklicht. Das Verlangen, das bemannt wird, steht wohl für Gier oder Lust. So ein abstrakter Begriff wie Verlangen kann nicht konkret bemannt werden. Deswegen lässt diese Metapher sich so interpretieren, dass er von anderen Menschen fantasiert.

Der Ich-Erzähler gerät an einen Platz „wo das süße Wasser stirbt“. Süße Wasser befinden sich in dem Binnenland, also nah. Es kann behauptet werden, dass das süße Wasser ‚stirbt‘, wenn es zum Meer durch Flüsse oder Regen gerät. Es wird auch Salz erwähnt, was diese Interpretation stützt, da Meere salziger als Gewässer im Binnenland sind. Diese Behandlung kann eine Metapher für das Ankommen im Unbekannten sein. In der ersten Strophe verändert sich das Leben des Ich-Erzählers ziemlich zufällig und ohne Absicht und jetzt ist er in einer ganz fremden Lebenssituation. Seen sind sicher und gewöhnlich, aber das Meer, wohin er geraten ist, ist weit und fremd. Auf der anderen Seite wären salzige Gewässer für einen Küstenbewohner bekannt. Im Rahmen dieses Liedes könnte ein Küstenbewohner jemand bedeuten, der schon am Rande der Gesellschaft existiert – also ein anderer Homosexueller. Dem Ich-Erzähler sind die weiten salzigen Gewässer aber unbekannt.

¹³ <http://www.duden.de/rechtschreibung/warm>

Es wird ‚ein kleiner Prinz‘ erwähnt, der im Sinne des Erzählers ist. Wie schon früher erwähnt, mag das Lied damit auf die Erzählung *Der kleine Prinz* hindeuten. Es wird bei dem ‚kleinen Prinzen‘ ein bestimmter Artikel benutzt, was Beweis dafür ist, dass damit auf die bekannte Erzählung hingedeutet wird im Vergleich zu ‚einem kleinen Prinzen‘, was sich auf keinen spezifischen Prinzen bezieht. Wie der Ich-Erzähler fühlt, er sei auf einem warmen Stern und in das Unbekannte hineingeworfen, kommt der kleine Prinz in der Erzählung tatsächlich ursprünglich von Asteroiden auf die Erde. Es ist zu behaupten, dass hier der kleine Prinz als eine Allegorie für Entfremdung benutzt wird. Der Erzähler befindet sich also jetzt wie auf einem anderen Planeten und betrachtet die Welt als Außenseiter anders. Der Erzähler identifiziert sich auch mit jenem kleinen Prinzen, da die beiden ohne Königin geblieben sind, was im Abschnitt „Trag ich den kleinen Prinz im Sinn/ Ein König ohne Königin“ vorkommt.

Er erwähnt noch die ‚Verwirrung‘ der Welt, wenn eine Frau sich an das lyrische Ich „verirrt“. Nach der Evidenz dieses Liedes ist das ein Irrtum, denn der Erzähler interessiert sich nicht für Frauen. Deswegen wird die „helle Welt verwirrt“. In diesem Lied erkennen wir schon die Paare warm – kalt und salzig – süß. ‚Die dunkle Welt‘ wird nicht direkt erwähnt, aber es scheint, dass der Ich-Erzähler ironisch dieser ‚hellen Welt‘ gegenübersteht. Die ‚helle Welt‘ kann eine Allegorie für ‚die Hauptrichtung‘ sein; was als normal in der Gesellschaft aufgefasst ist. Die meisten Menschen sind bei Tage wach, und das ist uns eine gewöhnliche Konvention. Der Ich-Erzähler ist aber anders und er weiß, dass andere Menschen ‚verwirrt‘ von seinen Gebräuchen sind. Licht ist auch mit der Wahrheit und dem Rechten assoziiert, wie zum Beispiel in dem Sprichwort „Licht in etwas bringen“. ¹⁴ Auf der anderen Seite ist Dunkelheit mit dem Unbekannten und sogar dem Bösen assoziiert. Der Erzähler hat das Gefühl, dass er in einer anderen Welt lebt, weil er unterschiedlich ist.

In der dritten Strophe steht, dass er „die Ecke aller Räume“ und „die Schatten aller Bäume“ ist. Räume und Bäume sind ganz gewöhnliche Sachen in unserer Umgebung, aber es ist möglich zu behaupten, dass die Ecken und Schatten nicht im Fokus stehen, wenn diese betrachtet werden. Es ist aber nicht zu bestreiten, dass sie trotzdem existieren. Die Ecken und Schatten sind eine Allegorie für die Gestalt des Ich-Erzählers.

¹⁴ <http://www.duden.de/rechtschreibung/Licht>

Wie schon früher diskutiert, hat er das Gefühl, dass andere Menschen ihn nicht akzeptieren, weil er unterschiedlich ist. Er macht doch die Aussage, dass er da trotz der Meinungen der anderen ist. Obwohl seine Gestalt nicht zu den ‚normalen‘ Konventionen passt, ist er nicht zu löschen.

Der Erzähler scheint auch nicht traurig über seinen Zustand zu sein. Nach dem Liedtext fühlt er sich als Mensch vollständig, wenn er meint, dass ihm kein Glied von ‚der Kette‘ fehlt. Diese ‚Kette‘ kann eine Allegorie für sein Leben sein, denn wenn eine Kette ein Glied fehlen würde, wäre sie kaputt und unnötig. Der Ich-Erzähler findet aber seinen Zustand ganzheitlich. Es wird noch in dieser Strophe mit Polysemie gespielt. ‚Glied‘ kann doch ein Teil der Kette sein, was an sich in diesem Kontext ganz zu begreifen ist, aber ist auch ein Synonym für das männliche Geschlechtsorgan.¹⁵

Der Abschnitt „[...] wenn die Lust von hinten zieht“ ist im Kontext des Liedes so zu interpretieren, dass der Ich-Erzähler wie eine Marionette von seiner Lust kontrolliert wird. Dann ist er aber glücklich, wenn er von seiner Sucht kontrolliert wird. Dieser Abschnitt kann auch im Rahmen dieses Liedes eine Metapher für Analverkehr sein. In den zwei letzten Versen der Strophe wird viel mit der Polysemie von Wörtern gespielt. Als erstes kann das Wort ‚Geschlecht‘ für männliches oder weibliches Geschlecht, aber auch für eine ganze Familie oder Generation stehen.¹⁶ ‚Vater‘ kann sowohl ein Mann, der Kinder hat, sein, aber lässt sich auch als eine Allegorie für katholische Priester und Gott verstehen. Dadurch kann ‚Vater‘ auch für Autoritäten stehen, die besonders die Moral überwachen. Der Abschnitt „Mein Geschlecht schimpft mich Verräter/ ich bin der Alptraum aller Väter“ besitzt in diesem Kontext vielerlei Bedeutungen. Andere Männer begreifen den Erzähler als Verräter, also als etwas Ungleiches und Unerwünschtes, wie sogar auch seine Familie oder eine ganze Generation von Menschen. Dazu ist er für diese allegorischen ‚Väter‘, Wächter der Moral, ein Alptraum.

Die zweitletzte Strophe beginnt mit „Mich interessiert kein Gleichgewicht.“ Im Prinzip herrscht ein Gleichgewicht, wenn zwei gleichwertige Sachen im Zusammenhang zueinanderstehen. In der Welt der Physik ist das Gleichgewicht relativ einfach zu

¹⁵ <http://www.duden.de/rechtschreibung/Glied>

¹⁶ <http://www.duden.de/rechtschreibung/Geschlecht>

bestimmen. Beispielweise sind zwei gleichwiegende Objekte auf einer Waage im Gleichgewicht. Es ist zu behaupten, dass die Idee des Gleichgewichtes in den Sozialwissenschaften schwieriger, wenn nicht unmöglich, ist. Zum Beispiel die soziale Konstruktion von traditioneller Ehe wird oft so begründet, dass Mann und Frau einander ergänzen und deswegen im Gleichgewicht stehen. Diese Ansicht besteht aber nur als moralische und soziale Forderung und lässt sich keinem wirklichen Tatbestand zuweisen. Dieses Lied äußert sich deutlich über menschliche Beziehungen, und es ist zu meinen, dass der Ich-Erzähler sich dieser Idee von Gleichgewicht als soziale und moralische Konstellation entgegensetzt.

Danach steht im Text „[...] mir scheint die Sonne ins Gesicht.“ Dieser Abschnitt ist im Zusammenhang mit dem ersten Vers so zu interpretieren, dass der Erzähler sich erleuchtet findet, da er den Meinungen der anderen nicht zustimmt, sondern seine eigene Lebensweise gefunden hat. Man kann das auch als Analogie verstehen, dass er von dem Licht bildhaft verblendet ist. Er kann im Rausch der Lust nicht selbst denken, sondern wird von seiner Lust kontrolliert, wie früher diskutiert wurde. Die letzten zwei Verse der Strophe sind: „Doch friert mein Herz an manchen Tagen/ kalte Zungen die da schlagen.“ Es wird zu den Definitionen der Wörter ‚kalt‘ und ‚warm‘ zurückgekehrt. Der Erzähler wird von anderen beschimpft und deswegen wird sein Herz ab und zu kalt. Das heißt, dass sein ‚Herz‘, sein tiefster Zustand, warm ist. Wenn wir davon ausgehen, dass ‚warm‘ für Homosexualität steht, ist zu interpretieren, dass er seine Homosexualität aufgrund der negativen Meinungen von anderen in Frage stellt. ‚Zunge‘ kann auch für Sprache stehen, so ist daraus zu schließen, dass die anderen sprachlich ihre Meinungen über den Erzähler äußern. Letztlich bezweifelt er seinen Zustand aber nur „an manchen Tagen“, daraus lässt sich schließen, dass es nur temporär ist. Es ist auch beachtenswert, dass der Abschnitt „kalte Zungen, die da schlagen“ fast wie „niederschlagen“ klingt, was auch plausibel wäre, da der Erzähler wirklich von anderen Menschen niedergeschlagen wird.¹⁷

Als letztes wird der Kehrreim analysiert. Beim Sport z.B. wird oft ‚Mann gegen Mann‘ gesagt, wenn zwei Mannschaften gegeneinander spielen, oder wenn Menschen sich prügeln. Es ist zu behaupten, dass diese Redewendung in diesem Lied von ihrem

¹⁷ https://www.youtube.com/watch?v=_EVKy35L7MM

ursprünglichen Kontext abgekommen ist. Damit wird in diesem Lied eher ein sozialer Vorgang zwischen Männern gemeint. Danach meint der Erzähler, dass seine Haut den Herren gehört. Polysemisch steht ‚Haut‘ auch für einen Menschen.¹⁸ Deswegen ist es zu behaupten, dass er anderen Männern gehören will. Das weist darauf hin, dass er sich nur für Männer interessiert. Es wird noch die Redewendung ‚Gleich und Gleich gesellt sich gern‘ angespielt. Normalerweise steht diese Redensart dafür, dass Menschen gern in der Gesellschaft solcher Menschen sind, die gleiche Meinungen oder Charakterzüge haben. Im Kontext des Liedes kann die Bedeutung sein, dass der Erzähler sich am liebsten zu anderen Männern gesellt. Es steht noch, dass er „Diener zweier Herren“ ist. Auch ‚Herr‘ hat mehrere Bedeutungen. Das Wort kann einfach eine Person von männlichen Geschlecht, einen Mann der sozial übergeordnet ist oder den christlichen Gott bedeuten. Dieser Satz lässt sich so interpretieren, dass der Erzähler sowohl gläubig als auch homosexuell ist. Er dient dem Gott, aber auch Männern in sexuellem Sinne.

Es gibt im Liedtext noch einen Vers und eine zweizeilige Strophe. Im Liedtext kommt es nicht vor, aber in dem Song wird das Wort ‚Schwulah‘ geschrien. Es kommt gerade nach dem Teil, in dem erwähnt wird, dass des Erzählers Herz an manchen Tagen friert. ‚Schwuler‘ ist ein umgangssprachlicher Begriff für einen homosexuellen Mann, und aus dem Singen ist dieser Vers so zu interpretieren, dass es ein beschimpfendes Geschrei der Anderen ist, das der Erzähler hört.

5.3.4. Repräsentationen der Liebe und Sexualität in *Mann gegen Mann*

Aufgrund der Analyse der Bildhaftigkeit ist zu schließen, dass dieses Lied Homosexualität behandelt. Bemerkenswert ist, dass der Ich-Erzähler schon am Anfang erwähnt, dass ihm ein Geschenk gemacht wurde. Er sieht seine Homosexualität nicht als Fluch, sondern als ein positives Erleben, das er für sich als richtig findet. Seine Homosexualität klärte sich ihm ganz unerwartet und es ist im Liedtext zu erkennen, dass er dabei von anderen nicht gefördert wird. Er soll in seiner Sexualität sich alleine finden und wird deswegen von seiner Lust von hinten gezogen. Er hat keine andere Wahl, außer seinem Instinkt zuzustimmen. Wichtig ist, dass er seinen Zustand natürlich

¹⁸ <http://www.duden.de/rechtschreibung/Haut>

findet und ihn rechtfertigen kann. Zum Beispiel meint er: „Gleich und Gleich gesellt sich gern.“ Diese Redensart gilt ihm als logische Berechtigung für seine Sexualität.

Der Erzähler vergleicht sich jedoch mit dem kleinen Prinzen aus der früher vorgestellten Erzählung. Weil er wegen seiner Sexualität von der ‚hellen Welt‘ nicht akzeptiert wird, fühlt er sich ganz fremd. Wie dem kleinen Prinzen von dem Asteroiden in der Erzählung, bietet sein Zustand dem Erzähler die Gelegenheit, die Welt von außen zu betrachten und zu kritisieren. Dieser Vergleich zwischen dem Erzähler und dem kleinen Prinzen mag den Stand der Homosexuellen in unserer Gesellschaft verallgemeinern; solange Homosexualität nicht in die ‚gewöhnlichen‘ Moralkonventionen einbezogen wird, fühlen sich Homosexuelle von der Gesellschaft entfremdet.

In diesem Lied ist das Kernmotiv der verbotenen Liebe zu erkennen. Dem Erzähler entgegengesetzt sind die anderen, die ihre eigene Moralvorstellungen haben und seine Homosexualität als unrecht empfinden. Ab und zu bezweifelt er seine Sexualität, weil gegen ihn gehetzt wird. Der Status der Homosexualität wird in dem Liedtext als ‚Ecke aller Räume‘ bezeichnet. Obwohl sie nicht in Sicht und ganz untergeordnet in dem sozialen System ist, existiert sie jedoch. Mit solchen Argumenten kämpft der Ich-Erzähler gegen die Anderen und verteidigt sein Recht, homosexuell zu sein, trotz der jeweiligen Meinungen der anderen.

5.4. Analyse zu *Ohne Dich*

Das Lied *Ohne Dich* stammt aus dem Album *Reise, Reise*, das im Jahr 2004 erschien. *Ohne Dich* ist wohl eines der bekanntesten Lieder von Rammstein und lässt sich als ein Liebeslied definieren.

Ich werde in die Tannen gehen
Dahin wo ich sie zuletzt gesehen
Doch der Abend wirft ein Tuch aufs Land
und auf die Wege hinterm Waldesrand
Und der Wald er steht so schwarz und leer
Weh mir, oh weh
Und die Vögel singen nicht mehr

Ohne dich kann ich nicht sein
Ohne dich
Mit dir bin ich auch allein

Ohne dich
Ohne dich zähl ich die Stunden ohne dich
Mit dir stehen die Sekunden
Lohnen nicht

Auf den Ästen in den Gräben
ist es nun still und ohne Leben
Und das Atmen fällt mir ach so schwer
Weh mir, oh weh
Und die Vögel singen nicht mehr

Ohne dich kann ich nicht sein
Ohne dich
Mit dir bin ich auch allein
Ohne dich
Ohne dich zähl ich die Stunden ohne dich
Mit dir stehen die Sekunden
Lohnen nicht ohne dich¹⁹

5.4.1. Satzstrukturen und rhetorische Formen in *Ohne Dich*

Strukturell besteht das ganze Lied aus parataktischen Satzstrukturen. Alle vollständigen Sätze sind einfach und haben ihr eigenes Prädikat. ‚Und‘ ist die einzige Konjunktion, die benutzt wird. Sie ist eine beiordnende Konjunktion, dadurch kann keine hypotaktische Struktur gebildet werden. Die parataktische Struktur wird noch dadurch verstärkt, dass alle Sätze deutlich in gleichem Sinnzusammenhang stehen.

In diesem Lied sind sowohl das Polysyndeton als auch eine Klimax zu erkennen. Als Polysyndeton gilt die wiederholende Nutzung der Konjunktion ‚und‘ als rhetorisches Stilmittel, wie im Abschnitt „Und das Atmen fällt mir ach so schwer/ Weh mir, oh weh/ Und die Vögel singen nicht mehr“. Das ist deutlich zu bemerken in den Strophen außer dem Kehrreim. Interessant ist, dass in dem Kehrreim statt dem Polysyndeton das Asyndeton benutzt wird, da es zwischen den mit „Ohne dich“ anfangenden Versen keine Konjunktionen gibt, obwohl sich zwei von denen im Prinzip miteinander durch Konjunktionen verbinden lassen, nämlich „Mit dir bin ich auch allein [und] ohne dich“.

Es kommt zum Ausdruck, dass der Kehrreim eine Klimax darstellt, die durch die Verse „Ohne dich kann ich nicht sein“, „Mit dir bin ich auch allein“, „Ohne dich zähl ich die

¹⁹ http://herzeleid.com/en/lyrics/reise_reise/ohne_dich

Stunden ohne dich“ und „Mit dir stehen die Sekunden“. Aus diesen Versen entsteht eine immer ausdrucksvollere Aussage über die Hoffnungslosigkeit des Ich-Erzählers. Es wird zuerst ausgesagt, dass der Erzähler ohne ‚sie‘ nicht sein kann, was möglicherweise als die zentrale Aussage der Strophe und des ganzen Liedes gilt. Danach wird diese Aussage noch intensiver und deutlicher gemacht, zum Beispiel durch Zeiteinheiten, die von größeren bis zu kleineren wechseln (Stunden – Sekunden). Es ist noch ein Oxymoron als rhetorisches Stilmittel zu erkennen. Die Aussage „Mit dir bin ich auch allein“ ist an sich ein Paradox. Diese Aussage weist aber darauf hin, dass der Erzähler sich traurig auch in der Gesellschaft seines ehemaligen Geliebten fühlt.

Es wird noch die Ellipse als rhetorisches Stilmittel in diesem Werk benutzt. In dem ersten Kehrreim steht nur „lohn nicht“, aber das Satzsubjekt ist gar nicht zu finden. Dieser Satz ist jedoch mit dem vorletzten Vers im Sinnzusammengang und es ist zu behaupten, dass das Satzsubjekt ‚Stunden‘ oder ‚Sekunden‘ ist, oder die beiden. In dem zweiten Kehrreim ist diese Stelle schon gefüllt mit ‚ohne dich‘, aber im Kontext des ersten Kehrreims ist die Stelle mit den vorher erwähnten Wörtern zu füllen.

‚Ohne dich‘ ist nicht nur der Titel des Liedes, sondern es wird mehrmals erwähnt. Das mag auf das zentrale Thema des Liedes hindeuten, das Einsamkeit oder die verlorene Liebe ist, die in der Liebeslyrik auch ein häufiges Thema ist. In dem Lied findet sich auch viele Naturthematik, was typisch für die Zeit der Romantik ist. In der Lyrik der Romantik wurde jedoch der innere Zustand des Dichters in Naturbildern, besonders als Wald, gespiegelt. Hier können wir also schon zwei zentrale Motive erkennen, die auch eine lange Tradition haben, woraus eine Allusion entsteht.

5.4.2. Form und Metrum in *Ohne Dich*

Dieses Lied enthält insgesamt vier Strophen, wovon zwei Kehrreime sind. Es ist sofort in der äußeren Form des Liedes auffällig, dass die Strophen aus einer ungeraden Zahl von Versen bestehen. Die erste Strophe besteht aus sieben Versen, der erste Kehrreim aus fünf, die dritte Strophe aus fünf und der zweite Kehrreim aus sieben Versen. Es ist also zu behaupten, dass die Harmonie ausgedrückt wird, indem die beiden mittleren Strophen fünf Verse haben und die äußeren sieben. Dazu ist noch zu erwähnen, dass die Zahl von Strophen gerade ist. Deswegen ist festzustellen, dass die Form des Liedes

regelmäßig ist. Was noch auffällig ist, ist dass der zweite Kehrreim einen Vers länger als der erste ist.

Als nächstes werden das Metrum und danach die Reime des Liedes untersucht.

Ich werde in die Tannen gehen
 - X x x x X x X
 Dahin wo ich sie zuletzt gesehen
 X x X x X x X x x
 Doch der Abend wirft ein Tuch aufs Land
 X x X x X x X x x
 und auf die Wege hinterm Waldesrand
 - X x X x X x X x x
 Und der Wald er steht so schwarz und leer
 X x x X X x X x x
 Weh mir, oh weh
 X x x X
 Und die Vögel singen nicht mehr
 x x X x X x x X

Schon in der ersten Strophe sind viele verschiedene Versfüße zu erkennen. Der erste und der fünfte Vers fangen mit dem Daktylos an und der letzte mit dem Anapäst. Mit der Ausnahme der ersten und letzten Verse finden sich jedoch vier Hebungen pro Vers. Das Metrum ist also in diesem Lied abwechslungsreich, was typisch für moderne Lieder ist. Es finden sich sowohl Reihen von unbetonten Silben als auch ein Hebungsprall im fünften Vers, wo zwei Hebungen unvermittelt aufeinanderstoßen. Wenn die Auftakte am Anfang von zwei Versen noch dazugezählt werden, ist jeder Vers nach dem Metrum einzigartig, als ob die Gedanken des Ich-Erzählers frei und etwas chaotisch in der Form eines Liedes strömen würden.

Ohne dich kann ich nicht sein
 X x X x X x X
 Ohne dich
 X x x
 Mit dir bin ich auch allein
 X x X x X x X
 Ohne dich
 X x x
 Ohne dich zähl ich die Stunden ohne dich
 X x X x X x X x X x X
 Mit dir stehen die Sekunden
 X x X x X x X x
 Lohnen nicht
 X x x

Der Kehrreim ist deutlich regelmäßiger. Mit der Ausnahme von den ‚Ohne dich‘-Versen, die aus einem einzelnen Daktylos bestehen, ist der trochäische Versfuß in

jedem Vers zu erkennen. Der fünfte Vers ist noch zwei Hebungen länger als die anderen.

In diesem Lied ist der Endreim meistens dominant. In der ersten Strophe findet sich die Reimordnung aabbcdc. Ansonsten sind die Reime paarend, aber der Abschnitt ‚Weh mir, oh weh‘ bricht die Ordnung, weswegen das Reimpaar cc ein Kreuzreim ist. Für ‚d‘ gibt es kein Paar. In der ersten Strophe sind alle Reime außer dem letzten rein. Das Paar ‚leer – mehr‘ ist eher ein äquivoker Reim, denn die Wörter reimen nicht in geschriebener Form, sondern erst artikuliert ([le:ʁ] – [me:ʁ]). Im Gegensatz zur ersten Strophe ist die Reimordnung der Endreime im Kehrreim ababbcb. Hier befindet sich dazu der reine Mittenreim cc (Stunden – Sekunden). Ansonsten ist es in dem Kehrreim der reine Endreim ‚sein – allein‘ zu erkennen. Letztlich befinden es sich noch die identischen Reime (dich – dich).

Das Metrum der ersten Strophe lässt sich so interpretieren, dass es dem freien Gedankenfluss ähnelt. Die Verse sind von unterschiedlicher Länge und auch unterschiedlich betont, als ob die Aussagen wirklich die Gedanken eines verzweifelten Erzählers wären. Metrisch und auch formal ist der Kehrreim kohärenter, was darauf hindeutet, dass die zentrale Aussage des Ich-Erzählers darin besteht, worum die anderen Strophen sich verwirrt herumdrehen. Das Lied macht auch kleine Pausen in der Form von ‚Weh mir, oh weh‘-Versen, die die Verzweiflung noch akzentuieren.

5.4.3. Bildhaftigkeit in *Ohne Dich*

Wie schon erwähnt, enthält dieses Lied viele Themen von der Natur, was auf die Romantik hindeutet. Es wird im ersten Vers ausgedrückt, dass der Ich-Erzähler in ‚die Tannen‘ geht. Daraus entsteht schon eine Konnotation von einem dichten Wald mit Nadelbäumen. Wenn wir dieses Naturmotiv aus der Dichtung der Romantik als Ausgangspunkt nehmen, lässt sich die Natur in diesem Lied als Gleichnis zu dem inneren Zustand des Erzählers betrachten. Es wird erwähnt, dass er ‚sie‘ in diesem Wald zuletzt gesehen hat. Es ist vom Kontext nahezuliegend, dass ‚sie‘ seine Geliebte war, nach der der Erzähler sich jetzt sehnt. Es wird ausgedrückt, dass er noch Zeit mit ‚ihr‘ verbringt, aber ohne Liebesbeziehung lohnt es sich nicht.

Ähnlich zur romantischen Literatur, wo der Wald die Spiegelung der Subjektivität des Erzählers ist, heißt das, dass der Erzähler ‚sie‘ in seiner Phantasie zuletzt gesehen hat. Das mag bedeuten, dass er an ‚sie‘ häufig denkt. In der ersten Strophe ist ‚Abend‘ zu beachten, denn das ist ein häufiges Symbol für ein Ende. Es wird beispielweise von dem Abend des Lebens gesprochen, wenn jemand bald stirbt. Der ‚Abend‘ wirft im Lied ein ‚Tuch auf das Land‘, was als Metapher dafür gilt, dass die Sonne untergeht und es bald dunkel wird, denn der ‚Abend‘ als Naturereignis kann nicht wirklich Tücher werfen. Hier ist also ein Übergang vom Licht zur Dunkelheit zu erkennen. Wenn wir ‚Licht‘ als Gegensatz zu ‚Abend‘ oder Dunkelheit in dem Kontext des Liedes begreifen, bedeutet das einen Übergang von Freude und Leben zu Traurigkeit und Tod.

Die Wege werden im Lied auch überschattet, was bedeuten mag, dass es für den Erzähler kein Zurück gibt. Er ist wie eingefangen in dieser Traurigkeit. Es steht noch, dass der Wald ‚schwarz‘ und ‚leer‘ steht und die Vögel nicht mehr singen. ‚Schwarz‘ steht deutlich im Zusammenhang mit der Nacht, die nach der Dämmerung im Wald herrscht. Beide ‚Nacht‘ und ‚schwarz‘ stehen für das Unbekannte und den Tod. In dem Leben des Erzählers sind nur Traurigkeit und der symbolische Tod seines bisherigen Lebens zu finden, weil sein Leben sonst ‚leer‘ ist. Auch die Vögel sind still, was den freudlosen Zustand seines Lebens verstärkt. Nach dem Text fällt ihm noch das Atmen schwer und deswegen ist es möglich festzustellen, dass er wirklich krank von seiner Depression geworden ist und bald sterben wird. Es ist auch möglich, dass er Selbstmord begangen hat und das Lied aus seinen letzten Gedanken besteht, was die metrische Analyse unterstützt.

Es ist nahezulegen, dass der Kehrreim die wirkliche Ebene des Gleichnisses in diesem Lied bildet. Beachtenswert ist, wie erwähnt wird, wie die Sekunden in seinem Leben stehen. Das ist parallel zu dem stillstehenden Wald seiner Einbildungskraft. Der Kehrreim verstärkt noch die Aussage, dass der Erzähler depressiv geworden ist oder Selbstmord begeht, denn er meint wirklich, dass er ohne ‚sie‘ nicht leben kann und dass sich die Zeit auf der Erde nicht mehr lohnt.

5.4.4. Repräsentationen der Liebe und Sexualität in *Ohne Dich*

Wie schon festgestellt, ist das Kernmotiv des Liedes das der verlorenen Liebe. Als Beispiel für dieses Motiv gilt *Die Leiden des jungen Werthers* von J.W. Goethe. In dem zweiten Buch von diesem Werk begeht Werther schließlich Selbstmord, weil er Lottes Liebe nicht erreichen kann. Lotte hat unbewusst mit seinen Gefühlen ständig gespielt und Werther hat das als Beweis für ihre Liebe verstanden.²⁰ Es ist zu behaupten, dass in *Ohne Dich* der Ich-Erzähler auch festgestellt hat, dass er die Liebe seiner Geliebte nicht mehr erhalten kann. Es findet sich ein starker Kontrast zwischen Licht und Dunkelheit, Glück und Depression. Es bleibt unklar, ob er ‚sie‘ noch trifft, oder von ihr nur phantasiert, aber die daraus entstehende Depression führt nach dieser Interpretation zu seinem Tod. Das ist anzunehmen, denn es steht im Lied kein Hinweis für eine Rettung aus seiner hoffnungslosen Situation. Das Leben lohnt sich für ihn nicht mehr.

5.5. Analyse zu *Rosenrot*

Das Lied *Rosenrot* ist ein Lied aus dem gleichnamigen Album *Rosenrot*, das im Jahr 2005 erschien.

Sah ein Mädchen ein Röslein stehen
Blühte dort in lichten Höhen
Sprach sie ihren Liebsten an
ob er es ihr steigen kann

Sie will es und so ist es fein
So war es und so wird es immer sein
Sie will es und so ist es Brauch
Was sie will bekommt sie auch

Tiefe Brunnen muss man graben
wenn man klares Wasser will
Rosenrot oh Rosenrot
Tiefe Wasser sind nicht still

Der Jüngling steigt den Berg mit Qual
Die Aussicht ist ihm sehr egal
Hat das Röslein nur im Sinn
Bringt es seiner Liebsten hin

²⁰ <http://gutenberg.spiegel.de/buch/die-leiden-des-jungen-werther-3636/2>

Sie will es und so ist es fein
So war es und so wird es immer sein
Sie will es und so ist es Brauch
Was sie will bekommt sie auch

Tiefe Brunnen muss man graben
wenn man klares Wasser will
Rosenrot oh Rosenrot
Tiefe Wasser sind nicht still

An seinen Stiefeln bricht ein Stein
Will nicht mehr am Felsen sein
Und ein Schrei tut jedem kund
Beide fallen in den Grund

Sie will es und so ist es fein
So war es und so wird es immer sein
Sie will es und so ist es Brauch
Was sie will bekommt sie auch

Tiefe Brunnen muss man graben
wenn man klares Wasser will
Rosenrot oh Rosenrot
Tiefe Wasser sind nicht still²¹

5.5.1. Satzstrukturen und rhetorische Figuren in *Rosenrot*

In diesem Lied befinden sich sowohl parataktische als auch hypotaktische Satzstrukturen. Die meisten Sätze sind nach ihrer Form einfach und besitzen keine untergeordneten Nebensätze. Als hypotaktische Strukturen gelten „Sprach sie ihren Liebsten an/ ob er es ihr steigen kann“, „[...] wenn man klares Wasser will“ und „Was sie will, bekommt sie auch“. Ansonsten enthalten die parataktischen Satzstrukturen des Liedes eigene logische Aussagen.

Im ganzen Lied wird die Ellipse ständig als rhetorisches Stilmittel benutzt. Im zweiten Vers der ersten Strophe fehlt das Satzsubjekt ‚das Röslein‘, das schon im ersten Vers eingeführt wurde. Später werden ‚der Jüngling‘ und ‚ein Stein‘ ausgelassen, denn sie werden schon früher in den Strophen erwähnt und sind deswegen aus dem Kontext zu schließen. Dazu finden sich im Text sehr viele Wiederholungen. Besonders die Strophen, die mit „Tiefe Brunnen muss man graben [...]“ und „Sie will es und so ist es

²¹ <http://herzeleid.com/en/lyrics/rosenrot/rosenrot>

fein [...]“ anfangen, werden ständig wiederholt. Der Grund dafür mag sein, dass diese Abschnitte eine zentrale Aussage im Lied haben.

In diesem Lied gilt als das wichtigste rhetorische Effektmittel die Allusion. Das Lied beginnt mit fast denselben Wörtern wie das Gedicht *Heidenröslein* von J.W. Goethe.²² Das kann ein Merkmal dafür sein, dass Goethes Gedicht ein wichtiger Ausgangspunkt für die Interpretation des Liedes bildet. Es ist sicher ein Motiv, das sowohl in Goethes als auch in Rammsteins Werk existiert.

5.5.2. Form und Metrum in *Rosenrot*

Die allgemeine Form des Liedes ist sehr regelmäßig. Das Lied besteht aus neun Strophen und jede Strophe besteht aus vier Versen.

Sah ein Mädchen ein Röslein stehen
X x X x x X x x
Blühte dort in lichten Höhen
X x X x X x x
Sprach sie ihren Liebsten an
X x X x X x X
ob er es ihr steigen kann
X x X x X x X

Es finden sich also drei Hebungen und fünf Senkungen. Der Vers beginnt mit einem Trochäus, dann folgen zwei Daktylen. Da man in der deutschen Sprache den Begriff Trochäus auch mit Faller übersetzt und den Daktylus als Doppelfaller begreift, kann man sagen, dass dieser Vers überwiegend trochäisch strukturiert ist.

Wegen der Betonung ist es zu beachten, dass die Worte ‚stehen‘ und ‚Höhen‘ als steh’n und Höh’n ausgesprochen sind, womit sie auch einsilbig sind.²³ Es ist also hier eine Elision zu erkennen.

Sie will es und so ist es fein
- X x x X x x X
So war es und so wird es immer sein
- X x x X x x X x X
Sie will es und so ist es Brauch
- X x x X x x X
Was sie will bekommt sie auch
X x X x X x X

²² <http://www.textlog.de/18345.html>

²³ <https://www.youtube.com/watch?v=af59U2BRRAU>

Die drei ersten Verse fangen mit einem Auftakt an, dem zwei Daktylen folgen. Auffällig ist, dass der zweite Vers noch eine Hebung mehr am Ende enthält. Im Gegensatz dazu besteht der letzte Vers aus vier Hebungen.

Außer dem Kehrreim folgt jede Strophe der Reimordnung aabb; es handelt sich also um paarige Reime. Der Kehrreim lautet abcb. Die Form des Kehrreims lässt sich als eine Art Schweifreim interpretieren, was ihn unterschiedlich vom Rest der Verse macht.

Das Metrum, und dadurch der Klang dieses Liedes, ist volkstümlich. Alle Versfüße fangen mit einer Hebung an, weswegen das Lied tanzbaren Balladen ähnelt. Auch nach seinen Reimen ist dieses Lied traditionell aufgebaut. Die metrischen und formalen Elemente dieses Liedes lassen behaupten, dass das Lied eine einfache und sogar volkstümliche Geschichte vermitteln will. Anders formuliert: Rammstein will hier keine radikalen Aussagen machen, sondern eine Geschichte erzählen.

5.5.3. Bildhaftigkeit in *Rosenrot*

Im Kehrreim steht mehrmals: „Tiefe Brunnen muss man graben, wenn man klares Wasser will.“ Das kann im Kontext dieses Liedes eine Metapher dafür sein, dass man viel arbeiten muss, um die wirkliche Gestalt von Sachverhalten herauszufinden. Es wird auch erwähnt: „tiefe Wasser sind nicht still.“ Das Lied spielt mit dem Begriff ‚Wasser‘ und mit dem Sprichwort ‚Stille Wasser sind tief‘. Die wirkliche Gestalt kennenzulernen ist nicht immer ein positives Ereignis. Sie kann auch ‚tief‘ sein und der Entdecker gerät in dieses tiefe Wasser und ertrinkt. Die Wahrheit über eine Person kann auch unangenehm sein, und in diesem Fall wird das für den Entdecker fatal. Diese Metaphern sind mit sehr naturnahen Begriffen verwirklicht, und die Symbole und Allegorien sind auch in diesem Lied etwas, die sich in der Natur befinden.

Der Berg, den der Jüngling besteigen muss, kann ein Symbol für Hindernisse im Leben sein. Wenn der Jüngling den symbolischen Berg besteigt, hat er seine Schwierigkeiten überwunden und sich einer Prüfung unterzogen. Der Ausdruck „An seinen Stiefeln bricht ein Stein/ Will nicht mehr am Felsen sein“ kann eine Metapher für den Zusammenbruch seiner Träume sein. Er lebt in einer Welt der Lügen und dieser ‚Boden‘ kann sich einfach nicht mehr zusammenhalten. Diese Realisation führt zu dem Tod des Jünglings. Die Farbe ‚rot‘ ist ein bekanntes Symbol für Leidenschaft, aber auch

für Gefahr und Blut. Es bleibt noch unklar, ob das ‚Röslein‘ eine Allegorie ist. Für beide, den Jüngling und das Mädchen, kann es eine Allegorie für seine Träume sein. Des Jünglings Traum ist gegenseitige Liebe und für das Mädchen bleibt nur das Röslein wichtig. Ein interessanter Aspekt bei der Bildhaftigkeit der Rose ist, dass Rosen Stacheln haben. Die Träume der Charaktere in diesem Lied sind nicht nur rosig, sondern auch gefährlich, denn der Junge stirbt anschließend.

5.5.4. Repräsentationen der Liebe und Sexualität in *Rosenrot*

Im Lied *Rosenrot* geht es um einen Jüngling, der ein Röslein für seine Liebste holen muss, weil das Mädchen es so will. Der Jüngling entscheidet, das Röslein, das auf einem Berg liegt, dem Mädchen zu bringen. Ein Stein bricht aber unter dem Stiefel des Jünglings und er stirbt. Das ganze Lied ist sehr ähnlich zu der Ballade *Heidenröslein* von Johann Wolfgang von Goethe. Beide Werke spielen mit Objekten in der Natur. *Heidenröslein* fängt mit fast demselben Vers an: „Sah ein Knab ein Röslein stehn“.²⁴ Es ist möglich, das Kernmotiv der einseitigen Liebe im Lied zu bemerken. Sowohl in *Rosenrot* als auch in *Heidenröslein* ist die Liebe einseitig und der Missbrauch dieser Beziehung bildet ein Rahmenmotiv. In *Rosenrot* steht mehrmals: „was sie will, bekommt sie auch“. Der Jüngling liebt das Mädchen so, dass er bereit ist, sein Leben in Gefahr zu bringen, aber das Mädchen will seine Liebe ausnutzen.

Diese Sachverhalte bieten aber nur eine sehr enge Interpretierung des Liedtextes. Betrachten wir die im Kehrreim stehende Aussage: „Tiefe Brunnen muss man graben, wenn man klares Wasser will“. Hier können wir eine Metapher im Kontext dieses Liedes erkennen. Man muss sehr hart arbeiten, also seinen Liebsten besser kennenlernen, bis man seine Partnerin und ihre wirklichen Motive herausfindet. Diese Aussage wirkt im Liedtext wie eine Warnung für den Jüngling, der diese missachtet. Aus Liebe beeilt er sich auf den Berg, denn er denkt, dass er dadurch die Gunst des Mädchens erzielen wird. Diese Beziehung ist ganz umgekehrt zu *Heidenröslein*, in dem der Knabe das Röslein (eine Allegorie für ein Mädchen) egoistisch mit Gewalt nimmt. Hier nutzt das Mädchen seine Anziehungskraft statt Gewalt, um seine egoistische Sucht zu realisieren. In *Rosenrot* ist es schwieriger zu bestimmen, ob ‚Röslein‘ eine Allegorie

²⁴ <http://www.textlog.de/18345.html>

ist, denn es ist von verschiedener Bedeutung für den Jüngling und das Mädchen. Dem Mädchen ist das Röslein das Ziel und für den Jüngling nur ein Mittel, wodurch er sein Ziel erreicht. Andererseits ist die Farbe ‚rot‘ ein klassisches Symbol für Leidenschaft und eine Allegorie für Blut. ‚Rosenrot‘ wird im Kehrreim mehrmals erwähnt und das unterstreicht die Interpretation, dass der Kehrreim wie eine Warnung wirkt.

Das ganze Lied lässt sich als eine Metapher für einseitige und missbrauchende Liebesbeziehungen interpretieren. Der junge Mann ist willig, sein Leben in Gefahr zu bringen, um das Mädchen zu haben, das er liebt. Es wird schon in der zweiten Strophe erwähnt: „Sie will es und so ist es fein/ So war es und so wird es immer sein“. Es wird gerade klar, dass das Mädchen nur das Röslein will und ein weiteres Zeichen für das Interesse an dem Jüngling wird im Text nicht angegeben. Dem Jüngling ist das egal. „Die Aussicht ist ihm sehr egal“ wird im Liedtext behauptet, und das lässt sich so interpretieren, dass der Junge die Warnungen des Kehrreims nicht hören will, weil er von seinen Liebesgefühlen verblendet ist. Wenn der Berg ein Symbol für Hindernisse im Leben ist, sieht er nur das Mädchen und das Röslein, weil er so verliebt ist. Er sieht also die Hindernisse seines eigenen Lebens nicht, was ihm schicksalhaft wird. Dieses Schema führt zu seinem Tod oder, auf einer bildhaften Ebene, zu dem Tod seiner Träume und seinem Untergang. Das Lied wirkt wie eine Adaption von dem klischeehaften Motiv einer einseitigen folgenschweren Liebesbeziehung. Dieses Lied repräsentiert nicht den (post)modernen Stil, sondern neigt zu einer traditionellen Erzählung mit einem bekannten Motiv.

6. Ergebnisse

Das Ziel der Arbeit war, die Themen der Liebe und Sexualität und deren Behandlungen und Repräsentationen in den Liedern *Amour*, *Ich tu dir Weh*, *Mann gegen Mann*, *Ohne Dich* und *Rosenrot* von der deutschen Band Rammstein zu untersuchen. Die Analyse wurde durch die werkimmanente Methode von Emil Staiger durchgeführt, bei der die äußere metrische Form, Strukturen, Rhetorik und bildhafte Elemente von Interesse sind, denn sie sind alle wichtig für das Verstehen des Werkes. Ein weiterer Sachverhalt von Interesse war es, ob die Lieder von Rammstein sich nur als postmoderne Werke betrachten lassen, oder ob traditionelle Elemente und Motive in den Liedern vorherrschend sind. Die Werke wurden in alphabetischer Reihenfolge untersucht. In dieser Ordnung werden auch die Ergebnisse von der Liedanalyse hier eingeführt.

In *Amour* war das herrschende Motiv das Begehren, Liebe zu kontrollieren und zu beherrschen. Liebe wurde im Lied parallel zu einem wilden Tier bezeichnet, das Menschen verletzt, die es zu kontrollieren versuchen. Die Aussage des Liedes ist eigentlich, dass Liebe und Gefühle von Menschen einfach nicht zu zähmen sind, denn Tiere gehören nicht zu der menschlichen Welt. Auch der Gebrauch von Naturbildern als Konkretisierungen für abstrakte Sachverhalten ist stark in der Dichtung der deutschen Romantik repräsentiert. Deswegen ist zu behaupten, dass *Amour* von der Romantik inspiriert ist. Noch auffällig ist, dass der Ich-Erzähler am Ende des Liedes direkt den Zuhörer anspricht, als ob er uns warnen würde. Das gibt dem Lied fast eine belehrende Funktion.

Die zentralen Themen in *Ich tu dir Weh* waren Unterwerfung und Missbrauch des Liebespartners. In diesem Lied kommt der Modernismus von allen in dieser Arbeit stehenden Liedern am deutlichsten vor, denn die Beziehung von dem Erzähler und seinem Partner wird sogar abscheulich beschrieben. Es kommt im Text vor, dass sein Partner die psychische Quälerei genießt. Das führt dazu, dass der Erzähler ihn noch mehr missbraucht. Eine andere Interpretationsmöglichkeit ist es, dass der Erzähler von sich entfremdet ist und sich verletzt, wenn er ein Masochist wäre.

Als Kernmotiv gilt in *Mann gegen Mann* die verbotene Liebe und als Rahmenmotiv Homosexualität. Es wurde ein starker Kontrast zwischen den eigenen Gedanken des Ich-Erzählers und der Gesellschaft gebildet. Es kam im Liedtext vor, dass die Gesellschaft und ihre Moralkonstellationen feindlich und niederschlagend gegen die

homosexuellen Tendenzen des Erzählers waren. Der Erzähler versucht, seine Gefühle zu begründen und zu akzeptieren. Er muss eigentlich das machen, weil er von den anderen unterdrückt wird. Homosexualität an sich wird in diesem Lied als ein Geschenk beschrieben, nicht als Fluch, und der Erzähler ist glücklich, wenn er seine Sexualität trotz der Meinungen der anderen verwirklichen kann.

Es wurde festgestellt, dass *Ohne Dich* von der Natur ein Gleichnis zu dem Zustand des Ich-Erzählers bildet, was auf die Dichtung von deutscher Romantik hindeutet, denn es wurde in der Romantik die Subjektivität des Dichters mit Naturbildern gespiegelt. Das Kernmotiv des Liedes ist die verlorene Liebe, was schon in antiken Tragödien ein häufiges Motiv war. Es befindet sich im Lied ein Kontrast zwischen der glücklichen Vergangenheit und der traurigen Gegenwart. Als Stilmittel wurden häufig Wiederholungen benutzt, womit die hoffnungslose Lage des Erzählers noch weiter verstärkt wurde. Man kann interpretieren, dass der Erzähler wegen seiner Depression krank wird und stirbt oder Selbstmord begeht.

Bei *Rosenrot* wurde es gerade deutlich, dass als rhetorisches Effektmittel die Allusion verwendet wurde. Das Lied fängt fast gleich an wie die Gedichte *Heidenröslein* von J.W. Goethe. Schon das bietet eine Verbindung zur Lyrikgeschichte. Es ist klar geworden, dass die Motive der Werke ähnlich zueinander sind. In Goethes Werk war der junge Mann der Missbrauchende, aber in Rammsteins Lied missbraucht das Mädchen den Jungen, der so in sie verliebt ist, dass er macht, was sie will. Anschließend führt das zum Tod des jungen Mannes.

Wie deutlich gemacht werden konnte, finden sich eine Menge Inspirationen aus der Geschichte und der Liebeslyriktradition in den Liedern von Rammstein. Zusammenfassend sind die Lieder von unterschiedlichen Liebesmotiven, deutscher Romantik, Werken von J.W. Goethe und gesellschaftlichen Fragen inspiriert. Bei der Form der Lieder ist es zu bemerken, dass dabei wirklich keine künstlerischen Freiheiten benutzt worden sind. Es wurde in den Liedern überhaupt viel zwischen Versfüßen gewechselt, sodass reimende Silben gleich betont werden. Daraus folgt noch die interessante Frage an Musikwissenschaftler, ob das eine häufige Praxis im Stil der *Neuen deutschen Härte* ist.

Die Behandlungen von Liebesthemen besitzen aber Spuren von Modernismus. Allen Liedern außer *Rosenrot* gemeinsam ist die Stimme des Ich-Erzählers. Das ermöglicht

die Beschreibung der Subjektivität und der eigenen Meinungen, die der Erzähler hat. In *Rosenrot* ist die äußere Stimme fast patriarchalisch, denn sie kritisiert sogar die blinde Liebe des Jungen und warnt ihn. Die Aussagen der Lieder sind in der Hauptregel zynisch. In *Ich tu Dir Weh* genießt die mit ‚es‘ bezeichnete Person ihre Unterdrückung, obwohl sie dauernd gequält wird.

Es finden sich wirklich unter diesen Liedern keine glücklichen Lieder. Nur der Erzähler in *Mann gegen Mann* ist zufrieden mit seinem Leben, aber er wird ständig von anderen Menschen niedergeschlagen und daraus entsteht eine dauernde Spannung. Die Praxis von glücklichen Enden fehlt in den Liedern völlig. Sowohl in *Ohne Dich* als auch in *Rosenrot* sterben die Erzähler. Ein Merkmal von schon des Modernismus war, Sachverhalte auf der bildhaften Ebene als hässlich vorzustellen. Das ist am deutlichsten in *Ich tu Dir Weh* zu sehen, in dem die Methoden von Quälerei sogar pervers gelistet sind und die Wirkung durch diese Abscheulichkeit realisiert wird.

Im Prinzip wäre es möglich, mithilfe der werkimmanenten Methode diese Lieder in der Zukunft noch weiter zu erforschen, da es immer möglich ist, neue Interpretationsmöglichkeiten und Blickwinkel zu entwickeln. Besonders tiefere Kenntnisse von deutscher Lyrikgeschichte könnten neue Aspekte herstellen. An sich bietet diese Arbeit schon Aspekte zu der deutschen Lyrikgeschichte und Verbindung von postmodernen Werken und der Vergangenheit. Für Interessierte findet sich dazu viel Theorie über die Grundlagen von Lyrikanalyse. Mit den theoretischen Grundlagen und Ergebnissen dieser Pro-Gradu-Arbeit wäre es möglich, andere Sachverhalte in modernen Liedern, zum Beispiel Gesellschaftskritik, oder den Einfluss von Rammstein auf andere Bands zu forschen.

7. Literaturverzeichnis

a. Primärliteratur

Lindemann, Till: *Amour*. Aufgenommen am 12.04.2017 von der Seite http://herzeleid.com/en/lyrics/reise_reise/amour

Lindemann, Till: *Ich tu Dir Weh*. Aufgenommen am 10.01.2017 von der Seite http://herzeleid.com/en/lyrics/liebe_ist_fuer_alle_da/ich_tu_dir_weh

Lindemann, Till: *Mann gegen Mann*. Aufgenommen am 12.04.2017 von der Seite http://herzeleid.com/en/lyrics/rosenrot/mann_gegen_mann

Lindemann, Till: *Ohne Dich*. Aufgenommen am 12.04.2017 von der Seite http://herzeleid.com/en/lyrics/reise_reise/ohne_dich

Lindemann, Till: *Rosenrot*. Aufgenommen am 10.01.2017 von der Seite <http://herzeleid.com/en/lyrics/rosenrot/rosenrot>

b. Sekundärliteratur

Barry, Peter 2009: *Beginning Theory: An Introduction to Literary and Cultural Theory*. Manchester University Press, Manchester.

Becker, Sabina 2007: *Literatur- und Kulturwissenschaften. Ihre Methoden und Theorien*. Rowohlt Taschenbuch Verlag GmbH, Hamburg.

Frenzel, Elisabeth 1963: *Stoff- Motiv- und Symbolforschung*. J.B. Metzlerische Verlagsbuchhandlung, Stuttgart.

Gadamer, Hans-Georg 1977: *Kleine Schriften IV: Variationen*. Mohr Siebeck, Tübingen. In: Kindt, Tom; Köppe Tilmann (Hrsg.) 2008: *Moderne Interpretationstheorien*. Vandenhoeck & Ruprecht GmbH & Co. KG, Göttingen.

Gfrereis, Heike (Hrsg.) 1999: *Grundbegriffe der Literaturwissenschaft*. Verlag Metzler, Stuttgart.

Janota, Johannes 2009: *Ich und sie, du und ich: Vom Minnelied zum Liebeslied*. De Gruyter.

Kindt, Tom & Köppe Tilmann (Hrsg.) 2008: *Moderne Interpretationstheorien*. Vandenhoeck & Ruprecht GmbH & Co. KG, Göttingen.

Kurz, Gerhard 2004: *Metapher, Allegorie, Symbol*. Vandenhoeck & Ruprecht GmbH & Co., Göttingen.

Lamping, Dieter (Hrsg.) 2011: *Handbuch Lyrik: Theorie, Analyse, Geschichte*. Verlag J.B. Metzler, Stuttgart.

Mehner, Klaus & Hager, Margret 1983: *Rhythmus und Metrum in der Musik. Ein Lehrbuch zur Musiktheorie*. VEB Deutscher Verlag für Musik, Leipzig.

Müller-Zettelmann, Eva & Rubik, Margarete 2005: *Theory into Poetry : New Approaches to the Lyric*. Brill Academic Publishers, Amsterdam.

Schlenstedt, Silvia (Hrsg.) 1979: *Rainer Maria Rilke: Gedichte*. Verlag Philipp Reclam jun., Leipzig.

Schmitt, Gerhard 2008: *Relation und Metapher*. GRIN Verlag, München.

Schulze, Ursula (Hrsg.) 2010: *Das Nibelungenlied*. Reclam, Ditzingen.

Staiger, Emil 1939: *Die Zeit als Einbildungskraft des Dichters*. Atlantis Verlag, Zürich.
In: Schmitt, Gerhard 2008: *Relation und Metapher*. GRIN Verlag, München.

Staiger, Emil 1955: *Die Kunst der Interpretation*. Atlantis Verlag AG., Zürich. In:
Kindt, Tom; Köppe, Tilmann (Hrsg.) 2008: *Moderne Interpretationstheorien*. Vandenhoeck & Ruprecht GmbH & Co. KG, Göttingen.

Wagener, Hans (Hrsg.) 1995: *Deutsche Liebeslyrik*. Philipp Reclam jun. GmbH & Co., Stuttgart.

Wagner, Franc (Hrsg.) 2016: *Was ist Text? Aspekte einer interdisziplinären Texttheorie*. Schwabe Verlag, Basel.

c. WWW-Dokumente

Stangl, Werner: *Der hermeneutische Zirkel*. Aufgenommen am 12.10.2018 von der Seite

<http://arbeitsblaetter.stangltaller.at/ERZIEHUNGSWISSENSCHAFTGEIST/HermeneutikZirkel.shtml>

CID – Christliche Internet Dienst: *Die Bibel. Lukas 1, 19-31*. Aufgenommen am 12.10.2018 von der Seite

http://www.bibel-online.net/buch/luther_1912/lukas/16/

Burton, Richard D.E.: *Charles Baudelaire*. Aufgenommen am 12.10.2018 von der Seite <https://www.britannica.com/biography/Charles-Baudelaire>

Nietzsche, Friedrich: *Also sprach Zarathustra*. Aufgenommen am 12.10.2018 von der Seite

<http://www.denkschatz.com/zitate/Friedrich-Nietzsche/Und-alle-Gotter-lachten-damals-und-wackelten-auf-ihren-Stuhlen-und-riefen-Ist-das>

Dudenredaktion (o. J.): „*Geschlecht*“. Aufgenommen am 12.10.2018 von der Seite <http://www.duden.de/rechtschreibung/Geschlecht>

Dudenredaktion (o. J.): „*Glied*“. Aufgenommen am 12.10.2018 von der Seite <http://www.duden.de/rechtschreibung/Glied>

Dudenredaktion (o. J.): „*Haut*“. Aufgenommen am 12.10.2018 von der Seite <http://www.duden.de/rechtschreibung/Haut>

Dudenredaktion (o. J.): „*Licht*“. Aufgenommen am 12.10.2018 von der Seite <http://www.duden.de/rechtschreibung/Licht>

Dudenredaktion (o. J.): „*warm*“. Aufgenommen am 12.10.2018 von der Seite <http://www.duden.de/rechtschreibung/warm>

Williams, Jeremy: *Lyrics and Translations: Herzeleid*. Aufgenommen am 12.10.2018 von der Seite

http://herzeleid.com/en/lyrics/herzeleid#wollt_ihr_das_bett_in_flammen_sehen

Williams, Jeremy: *Lyrics and Translations: Liebe ist für alle da*. Aufgenommen am 12.10.2018 von der Seite

http://herzeleid.com/en/lyrics/liebe_ist_fuer_alle_da/ich_tu_dir_weh

Williams, Jeremy: *Lyrics and Translations: Reise, Reise*. Aufgenommen am 12.04.2017 von der Seite http://herzeleid.com/en/lyrics/reise_reise/amour

Williams, Jeremy: *Lyrics and Translations: Rosenrot*. Aufgenommen am 12.10.2018 von der Seite

<http://herzeleid.com/en/lyrics/rosenrot/rosenrot>

SPIEGEL: *Johann Wolfgang von Goethe: Die Leiden des jungen Werther - Kapitel 2*. Aufgenommen am 12.10.2018 von der Seite

<http://gutenberg.spiegel.de/buch/die-leiden-des-jungen-werther-3636/2>

Kietzmann, Peter: *Heidenröslein*. Aufgenommen am 12.10.2018 von der Seite

<http://www.textlog.de/18345.html>

Universal Music Group: *Rammstein*. Aufgenommen am 12.10.2018 von der Seite

<http://www.universal-music.de/rammstein/biografie>

Wikimedia Foundation: *Rammstein Live at Madison Square Garden*. Aufgenommen am 12.10.2018 von der Seite

https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/8/8e/Rammstein_Live_at_Madison_Square_Garden.jpg

Wikimedia Foundation: *Minnesang*. Aufgenommen am 12.10.2018 von der Seite

https://en.wikipedia.org/wiki/Minnesang#Example_of_a_Minnelied

Rammstein Official: *Rosenrot*. Aufgenommen am 12.10.2018 von der Seite

<https://www.youtube.com/watch?v=af59U2BRRAU>

Rammstein Official: *Mann gegen Mann*. Aufgenommen am 12.10.2018 von der Seite

https://www.youtube.com/watch?v=_EVKy35L7MM

Anlage 1

[E] = Enjambement, [S] = Syntagma, [fK] = fallendes Kolon & [sK] = steigendes Kolon

Die Liebe ist ein wildes Tier [S]
- X x X x X x X
Sie atmet dich [sK] sie sucht nach dir [fK]
- X x X x X x X
Nistet auf gebrochenen Herzen [S]
X x X x X x X x
Geht auf Jagd [sK] bei Kuss und Kerzen [S] [fK]
X x X x X x X x
Saugt sich fest an deinen Lippen [S]
X x X x X x X x
Gräbt sich Gänge[sK] durch die Rippen [S][fK]
X x X x X x X x
Lässt sich fallen[sK] weich wie Schnee [S][fK]
X x X x X x X
Erst wird es heiß [sK] dann kalt [f. K] am Ende tut es weh [S] [fK]
X x x X x X x X x X x X

Amour Amour
x X x X
Alle wollen nur [fK] dich zähmen
X x X x X x X x
Amour Amour [fK] am Ende
x X x X x X x
gefangen zwischen deinen Zähnen
x X x X x X x X x

Die Liebe ist ein wildes Tier
- X x X x X x X
Sie beißt und kratzt und tritt nach mir
- X x X x X x X
Hält mich mit tausend Armen fest [S]
- X x X x X x X [S]
Zerrt mich in ihr Liebesnest [S]
X x X x X x X
Frißt mich auf mit Haut und Haar [S]
X x X [sK] x X x X
und würgt mich wieder aus nach Tag und Jahr [S]
- X x X x X x X x X
Läßt sich fallen weich wie Schnee
X x X x X x X
Erst wird es heiß [fK] dann kalt [fK] am Ende tut es weh
X x x X x X x X x X x X

Die Liebe ist ein wildes Tier
- X x X x X x X
In die Falle gehst du ihr
X x X x X x X
In die Augen starrt sie dir
X x X x X x X
Verzaubert wenn ihr Blick dich trifft
- X x X x X x X

Bitte bitte gib mir Gift
X x X x X x X

Nur für mich bist du am Leben
X x X x X x X x
Ich steck dir Orden ins Gesicht
- X x X x X x X
Du bist mir ganz und gar ergeben
- X x X x X x X x
Du liebst mich denn ich lieb dich nicht
- X x X x X x X

Du blutest für mein Seelenheil
- X x X x X x X
Ein kleiner Schnitt und du wirst geil
- X x X x X x X
Der Körper schon total entstellt
- X x X x X x X
Egal [fK] erlaubt ist [sK] was gefällt
- X x X x X x X

Ich tu dir weh [S][sK]
x X x X
Tut mir nicht leid [S][fK]
x X x X
Das tut dir gut [S][sK]
x X x X
Hör wie es schreit[S]
x X x X

Bei dir habe ich die Wahl der Qual
- X X x X x X x X
Stacheldraht im Harnkanal
X x X x X x X
Leg dein Fleisch in Salz und Eiter
X x X x X x X x
Erst stirbst du doch dann lebst du weiter
- X x X x X x X x

Bisse Tritte harte Schläge
X x X x X x X x
Nadeln Zangen stumpfe Säge
X x X x X x X x
Wünsch dir was [fK] ich sag nicht nein
X x X x X x X
Und führ dir Nagetiere ein
- X x X x X x X

Du bist das Schiff [sK] ich der Kapitän [fK]
X x x X x X x x
Wohin soll denn die Reise gehen
- X x X x X x X
Ich seh im Spiegel dein Gesicht
- X x X x X x X
Du liebst mich denn ich lieb dich nicht
- X x X x X x X

Das Schicksal hat mich angelacht [E]
 - X x X x x x X
 und mir ein Geschenk gemacht
 X x x x X x X
 Warf mich auf einen warmen Stern
 X x x x x X x X
 Der Haut so nah [fK] dem Auge fern
 x X x X x X x X
 Ich nehm mein Schicksal in die Hand
 - X x X x X x X
 Mein Verlangen ist bemannt
 X x X x x x X

Wo das süße Wasser stirbt
 X x X x X x X
 weil es sich im Salz verdirbt [E]
 X x X x X x X
 trag ich den kleinen Prinz im Sinn
 X x x X x X x X
 Ein König ohne Königin
 - X x X x X x X
 Wenn sich an mir ein Weib verirrt [E]
 - X x X x X x X
 dann ist die helle Welt verwirrt
 - X x X x X x X

Mann gegen Mann
 - X x X
 Meine Haut gehört den Herren
 X x X x X x X
 Mann gegen Mann
 - X x X
 Gleich und Gleich gesellt sich gern
 X x X x X x X
 Mann gegen Mann
 - X x X
 Ich bin der Diener zweier Herren
 - X x X x X x X
 Mann gegen Mann
 - X x X
 Gleich und Gleich gesellt sich gern
 X x X x X x X

Ich bin die Ecke aller Räume
 - X x X x X x X x
 Ich bin der Schatten aller Bäume
 - X x X x X x X x
 In meiner Kette fehlt kein Glied [E]
 - X x X x X x X
 wenn die Lust von hinten zieht
 X x X x X x X
 Mein Geschlecht schimpft mich Verräter
 X x X x X x X x
 Ich bin der Albtraum aller Väter
 - X x X x X x X x

Mann gegen Mann
 - X x X
 Doch friert mein Herz an manchen Tagen
 - X x X x X x X x

Mann gegen Mann
- X x X
Kalte Zungen die da schlagen
X x X x X x X x

Schwulah

Mich interessiert [fK] kein Gleichgewicht
- X x X x X x X
Mir scheint die Sonne [sK] ins Gesicht
- X x X x X x X
Doch friert mein Herz an manchen Tagen
- X x X x X x X x
Kalte Zungen die da schlagen
X x X x X x X x

Schwulah
Mann gegen Mann

Ich werde in die Tannen gehen
 - X x x x X x X
 Dahin wo ich sie zuletzt gesehen
 X x X x X x X x x
 Doch der Abend wirft ein Tuch aufs Land [E]
 X x X x X x X x x
 und auf die Wege hinterm Waldesrand
 - X x X x X x X x x
 Und der Wald er steht so schwarz und leer
 X x x X X x X x x
 Weh mir, oh weh
 X x x X
 Und die Vögel singen nicht mehr
 x x X x X x x X

Ohne dich kann ich nicht sein
 X x X x X x X
 Ohne dich
 X x x
 Mit dir bin ich auch allein
 X x X x X x X
 Ohne dich
 X x x
 Ohne dich zähl ich die Stunden ohne dich
 X x X x X x X x X x X
 Mit dir stehen die Sekunden
 X x X x X x X x
 Lohnen nicht
 X x x

Auf den Ästen in den Gräben [E]
 X x X x X x X x
 ist es nun still und ohne Leben
 - X x X x X x X x
 Und das Atmen fällt mir ach so schwer
 X x X x X x X x X
 Weh mir, oh weh
 X x x X
 Und die Vögel singen nicht mehr
 x x X x X x x X

Ohne dich kann ich nicht sein
 X x X x X x X
 Ohne dich
 X x x
 Mit dir bin ich auch allein
 X x X x X x X
 Ohne dich
 X x x
 Ohne dich zähl ich die Stunden ohne dich
 X x X x X x X x X x X
 Mit dir stehen die Sekunden
 X x X x X x X x
 Lohnen nicht ohne dich
 X x x X x x

Sah ein Mädchen ein Röslein stehen
X x X x x X x x
Blühte dort in lichten Höhen
X x X x X x X x
Sprach sie ihren Liebsten an
X x X x X x X
ob er es ihr steigen kann
X x X x X x X

Sie will es und so ist es fein
- X x x X x x X
So war es und so wird es immer sein
- X x x X x x X x X
Sie will es und so ist es Brauch
- X x x X x x X
Was sie will bekommt sie auch
X x X x X x X

Tiefe Brunnen muss man graben
X x X x X x X x
wenn man klares Wasser will
X x X x X x X
Rosenrot oh Rosenrot
X x X x X x X
Tiefe Wasser sind nicht still
X x X x X x X

Der Jüngling steigt den Berg mit Qual
- X x X x X x X
Die Aussicht ist ihm sehr egal
X x X x x X x X
Hat das Röslein nur im Sinn
X x X x X x X
Bringt es seiner Liebsten hin
X x X x X x X

Sie will es und so ist es fein
- X x x X x x X
So war es und so wird es immer sein
- X x x X x x X x X
Sie will es und so ist es Brauch
- X x x X x x X
Was sie will bekommt sie auch
X x X x X x X

An seinen Stiefeln bricht ein Stein
- X x X x X x X
Will nicht mehr am Felsen sein
X x X x X x X

Und ein Schrei tut jedem kund
X x X x X x X
Beide fallen in den Grund
X x X x X x X