
Fag: Musik A og Tysk A

Opgaveformulering:

Indledningsvis ønskes en kort redegørelse for bandet Rammstein karriere.

På baggrund af en litterær analyse og fortolkning af Goethes ”Erlkönig” og ”Heidenröslein”, ønskes en musikalsk og litterær analyse af numrene ”Dalai Lama” og ”Rosenrot”.

Desuden ønskes en litterær og musikalsk analyse af numrene ”Weisses Fleisch” og ”Seemann”

På baggrund af ovenstående analyser ønskes en vurdering af Rammsteins kunstneriske udtryk set i relation til Tysklands historiske selvforståelse og kulturarv.

Endelig ønskes en diskussion af Rammstein som postmoderne rockband.

Opgavens omfang er 15-20 sider.

Vedlagt: Noder, cd og Goethe-digte.

Bemærkning: Eleven har ikke medsendt abstract til denne opgave, men den findes i den oprindelige.

.....

SRP om Rammstein

Indholdsfortegnelse

Indledning	3
Bandet Rammstein	4
J. W. von Goethe	5
Erlkönig	6
Dalai Lama	8
Heidenröslein	14
Rosenrot	16
Weisses Fleisch	21
Seemann	24
Rammsteins kunstneriske udtryk set i relation til Tysklands historiske selvforståelse og kulturarv	27
Diskussion af Rammstein som postmoderne rockband	30
Konklusion	32
Litteraturliste	33

*** Eftersom opgaven indeholder en del tabeller og nodeeksempler er sideantallet meget højt. Den fylder dog kun 48.727 anslag, hvilket svarer til 19,5 normalsider.**

Indledning

”Jeg tror vi ved første øjekast virker ret så brutale og afskrækkende på de politisk korrekte, for nu at sige det på den måde [...] Vi har lidt kant og er ikke så nemme at fordøje, og vi fumler med farlige temaer og ser så, hvad man må, og hvad man ikke må. Vi bevæger os ligesom på grænsen af den gode smag og på grænsen af, hvor tysk man må være, og der snuser vi rundt, løfter op i de gamle møddinger og undersøger, hvor det stinker, hvilken dør man kan åbne, og det er faktisk sjovt. Langsomt mærker også de frelste og de politisk korrekte, at de ikke kan dæmme op for det, at landet slapper lidt af”¹.

Det, at bevæge sig på grænsen mellem det acceptable og det uacceptable, er en svær balancegang, og det er derfor sjældent, nogle prøver kræfter med det. Som oftest vælger kunstnere og medier om de vil høre til på den ene eller den anden side: om de vil være moralsk korrekte eller om de vil dyrke det moralsk ukorrekte. Det tyske rockband Rammstein forsøger dog at bevæge sig på denne grænse, hvilket de oftest formår, eftersom de hele tiden veksler mellem det anstændige og det forargelige.

Formålet med min opgave er, at finde ud af hvordan og hvorfor Rammstein er blevet så stor en succes. For at finde ud af dette, må man forstå deres tekster og musik, som jeg derfor har analyseret. Derudover har jeg sat mig ind i centrale forhold i bandmedlemmernes liv og kultur – dette for at forstå, hvorfor de skriver og agerer som de gør – og vurderet hvordan dette har påvirket bandets udtryk.

Rammstein søger at bryde med det konventionelle og er derfor svære at klassificere. De kan dog betegnes som postmodernistiske, hvilket derfor er væsentligt at diskutere.

Foruden en redegørelse for bandet Rammstein, i hvilken jeg fokuserer på forsangeren Till Lindemann, eftersom han, i forhold til min opgave, er mest interessant, redegør jeg også kort for andre væsentlige emner undervejs i opgaven: Goethe og Sturm und Drang-epoken, Tysklands historie med særligt fokus på DDR samt postmodernismen. Dette gør jeg, da netop disse tre emner er centrale, og har betydning for, at analyser, vurdering og diskussion bliver meningsfulde og velunderbyggede.

Eftersom problemformuleringen er meget omfattende og indeholder mange underpunkter, har det været svært at holde opgaven på 20 sider. Hvert afsnit blev nødt til, at være kort, og mange detaljer og

¹ Tyskland: fra Rødhætte til Rammstein, s. 155

overvejelser er derfor gået tabt i nedskæringsarbejdet, hvor jeg dog har forsøgt at bevare det mest centrale.

Noderne, der viste sig at være fejl- og mangelfulde, har krævet meget tid og arbejde, ligesom indsamling af viden har, eftersom det ikke har været muligt at skaffe nogle bøger om emnet.

Bandet Rammstein

Vil man forstå Rammsteins provokerende musik og øvrige udtryk, er viden om bandmedlemmernes opvæksts- og ungdomsvilkår relevant. Rammstein består af seks, nu midaldrende, mænd, der alle er vokset op i Østberlin under det totalitære DDR-styre. Efter murens fald dannede først guitaristen Richard Z. Kruspe, bassisten Oliver Riedel, trommeslageren Christoph Schneider og forsangeren Till Lindemann det tidlige Rammstein, hvis grundidé var at bringe synthesizere og tunge guitarer sammen. De fire unge mænd vandt i 1994 en konkurrence for amatørbands, hvilket førte til udgivelsen af en demo, og kort efter blev tangentspilleren Christian Lorenz, også kendt som Flake, og guitaristen Paul Landers optaget i bandet².

Som følge af bandmedlemmernes opvækst i det censurdominerede DDR, har Rammstein altid søgt at provokere³, og i deres tekster behandles tabubelagte emner; mere med formålet at skabe debat end for at belære.⁴ Rammstein dyrker det tyske og bevæger sig hele tiden på kanten af, hvad man kan tillade sig, og alligevel har bandet vundet både national og international anerkendelse. I begyndelsen spillede Rammstein som opvarmningsband for større bands, men de blev hurtigt selv hovednavnet, og trods kritik, censureringer og det kommercielle aspekt, der fulgte med bandets succes, har de holdt fast i at bevare deres provokerende utryk og originalitet⁵. Dog har de mange turneer i udlandet inspireret bandet, hvorfor deres musik er alsidig. Dette bliver eksemplificeret og uddybet i analyserne samt i afsnittet *Diskussion af Rammstein som postmodernistisk band*.

Bandets navn er inspireret af en flytragedie i 1988, hvor flere fly kollapsede under et luftshow på den amerikanske luftbase i den tyske by Ramstein, og det andet *m*, der blev tilføjet senere, giver tolkningsmuligheden rambuk. Rammsteins navn er således et eksempel på hvordan Rammstein forholder sig til den tyske historie.

Till Lindemann

I arbejdet med Rammsteins tekst- og musikunivers er Till Lindemann det bandmedlem, det er mest relevant at belyse, da han som forsanger er frontfigur og da han ligeledes skriver og fremfører bandets tekster.

² www.sehnsucht.dk/v5/da/bibliotek/rammstein/om-rammstein

³ Tyskland: fra Rødhætte til Rammstein: om tysk national identitet, s. 154-155

⁴ Fædrelandets arvinger, s. 37

⁵ Tyskland: fra Rødhætte til Rammstein: om tysk national identitet, s. 154-155

Till Lindemanns far var alkoholiseret og havde en voldelig adfærd overfor både moderen og Till, der derfor har haft et anstrengt forhold til sin far. Også forholdet til moderen var belastet, eftersom hun var undertrykt og blev nødt til at føje faderen i alt, hvorfor Till opfattede hende som svag⁶.

Disse vilkår kan være årsag til, at Till Lindemanns relation til kvinder altid har været problematisk, og at han som ung var oprørsk og i opposition til det østtyske styre.

Han har i sin opvækst måttet undertrykke sine følelser, men gennem tekstskrivning og koncerter med Rammstein, får han nu afløb for disse.

I forbindelse med Till Lindemanns tekster, er det relevant at nævne hans inspiration af Goethe, hvis litteratur naturligvis også må forstås på baggrund af *hans* samtid og oplevelser.

J. W. von Goethe

Johann Wolfgang von Goethe levede fra 1749-1832 og var aktiv digter i hele tre litterære epoker: Sturm und Drang-epoken (1767-1785), Weimarklassikken (1785-1805) og romantikken (1795-1830), hvilke under ét kaldes die Goethezeit⁷. Goethe blev allerede i sin samtid betragtet som indbegrebet af tysk kultur, og han anses stadig for en af de absolut største tyske digtere. Dog var Goethes litteratur ikke ubestridt populær, eftersom den med datidens øjne var provokerende og kontroversiel, ligesom Rammstein nu er det. Også Goethe oplevede derfor at blive censureret⁸, da hans *Die Leiden des jungen Werthers* igangsatte en selvmordsepidemi, og den derfor blev forbudt i blandt andet Leipzig og Danmark⁹.

Sturm und Drang

Sturm und Drang betegner en litterær strømning, der gennem kunst ville gøre op med oplysningstidens rationelle menneskesyn. Forkæmperne for denne revolutionære bevægelse var den unge generation, der, inspireret af blandt andre Shakespeare og Rousseau, ønskede at gøre mennesket fuldkomment ved at frisætte dets følelser. Man bekendte sig derfor til irrationalismen, og begreber som natur, hjerte, seksualitet og frihed blev centrale, ligesom dyrkelsen af geniet, eksempelvis kunstneren, blev fremherskende i litteraturen. Disse idealer var således utryk for den nye lebensgefühl¹⁰, og det var i denne periode den unge Goethe¹¹ skrev *Heidenröslein* og *Erlkönig*, der begge er skrevet over gamle folkeeventyr¹².

⁶ Tyskland: fra Rødhætte til Rammstein: om tysk national identitet, s. 11-12

⁷ Die Goethezeit, s. 1 (se bilag)

⁸ Den Store Danske Encyklopædi, Goethe, Johann Wolfgang s. 489-491

⁹ Salmonsens Konversationsleksikon, s. 547

¹⁰ Die Goethezeit s. 1 (se bilag)

¹¹ Forfatteren Goethe inddeles som regel i tre perioder: den unge Goethe, Goethes Mannesalter (manddomsår) og den ældre Goethe, der hver især er knyttet til en af de tre litterære epoker Goethe oplevede.

Goethe skrev meget om naturen og om, især ulykkelig, kærlighed. Kærligheden havde både stor betydning for Goethes litteratur, men også for hans eget liv, i løbet af hvilket han havde mange problematiske forelskelser og kærlighedsforhold.

Till Lindemanns interesse for Goethe er altså ikke helt tilfældig, eftersom de to mænds liv har flere vigtige fællestræk: deres tyske baggrund, det problematiske forhold til kvinder, evnen til at provokere og til alligevel at bevare populariteten samt interessen for forholdene i samfundet.

Erlkönig

Litterær analyse

Goethes digt *Erlkög* fra 1782 er skrevet over Herders oversættelse af den danske folkevise *Herr Oluf han rider så vide om land*¹³. Digtet er en naturmagisk folkeballade, Volkslied, i hvilken det lyriske, det episke og det dramatiske smelter sammen. Det episke er den konkrete handling, hvor fader og søn en aften bevæger sig gennem en skov, hvorimod det lyriske er den underliggende handling: drengens åndelige oplevelser under mødet med Elverkongen. Digtets dramatiske træk kommer frem gennem replikkerne: handlingen forklares via spørgsmål og svar¹⁴, hvilket skaber fremdrift. Første og sidste strofe skildres af en fortæller, hvorved læseren elegant ledes ind i og ud af digtets univers.

På det konkrete plan handler digtet om en far, der, med sin søn, rider gennem en mørk skov. Sønnen ser Elverkongen og bliver bange, da denne prøver at lokke ham med sig, hvorefter faderen forklarer sin søn, at det, han ser, blot er forskellige naturfænomener. Da Elverkongen ikke kan lokke sønnen med sig frivilligt, bruger han magt, og også faderen bliver nu bange, og sætter tempoet op. Da han når hjem med sønnen, er denne død.

En analyse af *Erlkönig* viser, at handlingen er mere kompleks, og med bevidstheden om, at digtet er skrevet i Sturm und Drang-epoken, er følgende analyse oplagt:

Barnet i digtet repræsenterer Sturm und Drang-idéen, eftersom han er i stand til at mærke naturens magiske kræfter, her beskrevet som Elverkongen. Faderen derimod repræsenterer oplysningstidens følelseskolde rationalisme¹⁵. Elverkongen er et symbol på naturen – både i konkret forstand men også

¹² Goethe mødte i 1770 den tyske digter og filosof J. G. Herder (formidler af blandt andre Rousseaus tanker), som gjorde ham opmærksom på folkeeventyrene. Goethe beskriver selv mødet med Herder som en af de mest betydningsfulde begivenheder i sit liv. (Henrik Borgs *Die Leiden des jungen Werthers*, s. 86).

¹³ Tyske digte, s. 215

¹⁴ Lille litteraturteori, s. 11

¹⁵ *Die Goethezeit*, s. 2 (se bilag)

forstået som menneskets natur: drifter og følelser. Drengen drages af disse drifter, Elverkongen, men bliver skræmt og forsøger derfor, ved hjælp af sin far, sin rationalisme, at fastholde kontrol over sine drifter. Herved kan man konkludere, at kun drengen eksisterer som individ, mens faderen og Elverkongen er personificeringer af hans psykologiske lag.

Faderens forsøg på at forhindre drengen i at overgive sig til sine drifter antydes allerede i 1. strofes 4. vers, samt da han i 2., 4. og 6. strofe afviser Elverkongens tilstedeværelse. Hans forklaringer på sønnens oplevelser er, at de er sjælløse naturfænomener og -objekter: tåge, tørre blade og grå piletræer. Hvor Sturm und Drang-bevægelsen opfatter naturen som levende og skabende¹⁶, tildeler faderen den altså ikke nogen ånd.

I løbet af digtet bliver forståelsen mellem far og søn dårligere, hvilket faderens næsten ironisk, underkendende svar: *"Ich seh es genau; es scheinen die alten Weiden so grau"* (strofe 6, vers 3) viser. Denne kommunikationsbrist er således en metafor for drengens svindende kontakt til sin fornuft – han mister kontrollen og kan ikke længere afvise sine drifter, Elverkongen, hvilket skræmmer ham.

Elverkongen lokker i starten af digtet drengen med leg (strofe 3, vers 1-2), herefter benytter han rigdomsløfter (strofe 3, vers 4), og til sidst frister han med sine døtre, seksualitet (strofe 5). Denne udvikling afspejler tydeligt de drifter, et mennesket får i løbet af udviklingen fra barn til voksen, og dette er dermed også et tema, digtet behandler.

I 7. og 8. strofe kan drengen ikke længere ignorere sine undertrykte drifter og må opgive at modstå Elverkongen. Dette oplever han som at blive gjort fortræd, da hans fader (fornuft) har lært ham, at menneskets naturlige drifter og følelser er irrationelle og forkerte.

Da faderen forskrækket skynder sig hjemad med drengen, fjernes dennes legeme fra naturen og skilles dermed fra drifterne, og eftersom man i Sturm und Drang-perioden ikke mente, mennesket kunne leve uden sin natur, sine drifter og følelser, dør drengens legeme som følge af denne adskillelse¹⁷.

Digtets skildrer altså mødet mellem kultur (faderen) og natur (Elverkongen), hvor kulturen ifølge Sturm und Drang-bevægelsen repræsenterer det onde, mens naturen repræsenterer det gode. Endvidere vises det hvordan mennesket bliver tiltrukket af naturens irrationelle magter, og hvordan disse må kæmpe mod oplysningstidens idealer.

Både formmæssigt og indholdsmæssigt er digtet typisk for folkeballaden. Det er strofisk opbygget, og hver af de 8 strofer består af fire vers, der rimer parvis (A, A, B, B). Digtet er altså relativt kort, men med et

¹⁶ Die Goethezeit, s. 1 (se bilag)

¹⁷ Die Goethezeit, s. 1 (se bilag)

meget koncentreret indhold, hvilket ligeledes er typisk for folkeballaden¹⁸. Det er derfor stadig meget handlingsrigt og rummer en stærk morale. Som nævnt ovenfor er digtet bygget på replikker, hvoraf mange er spørgsmål og hertil hørende svar. Denne form ville almindeligvis skabe spænding, der ville forløses i svaret, men eftersom faderen ikke besvarer sønnens spørgsmål, forekommer denne forløsning ikke. En afrunding forekommer dog i 8. strofe, med den tragiske konklusion, at drengen er død.

På baggrund af ovenstående analyse ses det, at digtet er en typisk naturmagisk ballade, i hvilken en drengs udvikling skildres gennem hans kamp mellem kultur og natur.

Dalai Lama

Litterær analyse

Rammsteins nummer *Dalai Lama* fra 2004 er skrevet under tydelig inspiration af Goethes digt *Erlkönig*, og handlingen i de to tekster forløber næsten parallelt. Dette bliver allerede tydeligt i 1. vers, 3. linje af *Dalai Lama*: "*Sie sitzen sicher, sitzen warm*" der næsten er en kopiering af *Erlkönigs* 1. strofe, 4. vers: "*Er fasst ihn sicher, er hält ihn warm*".

Rammstein har dog moderniseret kulissen med henblik på aktualitet i deres samtid, hvilket blandt andet har resulteret i, at transportmidlet i Rammsteins udgave ikke er en hest men en flyvemaskine, hvorved opfattelsen af, at der er kontakt til det overnaturlige bevares. Det guddommelige fandtes, ifølge Goethe, i naturen, men findes i vores samtid ofte gennem decideret religiøsitet, at være tæt på Gud, hvilket konkretiseres, ved at faderen og sønnen sidder i en flyvemaskine. Elverkongens rolle er derfor, i Rammsteins udgave, overtaget af Gud.

Sønnen i *Dalai Lama* drages mod det større og guddommelige, men faderen vil ikke give slip på ham og kvæler ham derfor ubevidst, hvorfor barnets sjæl forsvinder ud til Gud. Dette er ligeledes meget parallelt til *Erlkönig*.

Hvor handlingen i *Erlkönig* er metaforisk, konkretiseres den i *Dalai Lama*, og budskabet bliver derved mere direkte. Dog er Rammsteins budskab det omvendte af Goethes, nemlig at vi dør, hvis vi ikke bevarer vor fornuft og behersker vore drifter. Mennesket fører sig selv i fordærv ved ukritisk at ville have og kunne mere, og vi legitimerer dette med, at vi kun har ét liv, som vi *må* leve fuldt ud¹⁹. I 1. omkvæds 3.-6. linje, råber Gud, at mennesket ikke hører til i luften, og Rammstein kritiserer dermed menneskets konstante

¹⁸ Die Goethezeit, s. 2 (se bilag)

¹⁹ "*Weiter, weiter ins Verderben, wir müssen Leben bis wir sterben*", omkvæd, linje 1-2

stræben efter at komme på højde med Gud. Denne tanke svarer til oldtidens hybris (overmod), der straffes med nemesis.

Sangens titel "Dalai Lama" refererer til konflikten mellem Kina og Tibet, og på sidstnævntes side kæmper den buddhistiske munk Dalai Lama. Kina "kvæler" Tibet i frygt for, at den religiøse kultur, der har kontakt til naturen og til det overnaturlige, vil få for meget magt. Drengen i *Dalai Lama* er således et billede på Tibet, mens faderen er et billede på Kina.

Titlen kunne dog også referere til buddhisternes ophævelse af Dalai Lama til næsten gudelige højder.

Musikalsk analyse

Dalai Lama er et 72 takter langt nummer²⁰, der går i 4/4 med 78 bpm.²¹ og hvis hovedtoneart er C-mol²².

Nummeret er komplekst pga. bl.a. de mange varierende formled, men samtidig er det ostinatbaseret, hvilket vil sige, at det bygger på et fundament af rytmiske og melodiske motiver, der kører i ring uden væsentlige variationer.

Nummeret er en udvidet popform, hvilket vil sige at der både er vers, omkvæd og kontraststykke:

	Formled	Antal takter
Intro	A	4
Vers 1	B	4
Mellemspil	A'	4
Vers 2	B'	4
Omkvæd	C	8
Mellemspil	A * ½	2
Vers 3	B'' * 2	8
Omkvæd	C	8
Mellemspil	D	2
Bro	E	4
Kontraststykke	F	8
Mellemspil	A * ¼	1
Vers 4	B' * 1½	6

²⁰ Da det ikke er en autoriseret Rammsteinnode, er den ikke helt korrekt, og mellemspillet A * ¼, der i noderne står noteret som takt 38-39, varer i virkeligheden kun én takt. Ser man på 4-slagene i elguitarnoden kan man se, at det er takt 39, der ikke burde være der. Jeg har dog ikke ændret taktnumrene i noden, da det forekom mig at det ville blive mere forvirrende. Derfor har jeg blot sat et kryds over takt 39, sådan at man går direkte fra takt 38 til takt 40.

²¹ Beats per minute: antal slag i minuttet – også kaldet puls.

²² Der er ikke noteret nogen faste fortegn i noden men mange løse krydser. Disse burde være noteret som b'er, da tonerne ellers ikke danner en skala, og hvis vi omskriver dem får vi således 3 faste b'er, hvilket vil sige, at nummeret står i enten C-mol eller E^b-dur. Eftersom bassen pumper på c og der er en tydelig c-mol fornemmelse, kan man altså konkludere, at nummerets toneart er C-mol.

Omkvæd	C	8
Mellemspil	D	2
Bro	E	4
Kontraststykke	F	8
Vers 5	H	8
Kontraststykke	F'	8
Kontraststykke	F	8
Outro	I	1

Nummerets udvikling:

Ud fra formskemaet ses, at ingen af versene spilles ens, og at 5. vers ikke ligner vers 1-4²³. Årsagen er, at musikkens stemning og intensitet følger handlingens, hvorfor aktivitetsniveauet (antallet af toner pr. takt) og dynamikken (lydniveauet) stiger i løbet af nummeret.

I forbindelse med aktivitetsniveauet er det relevant at lave et anslagsskema: en oversigt over hvor mange stemmer, der slår en tone an på hvert enkelt slag (her 16.-dele). Dette er mest relevant i versene, da det er i disse, handlingens udvikling sker.

Vers 1:

Takt	1																2																							
Slag	1				2				3				4				1				2				3				4											
Hi-hat	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*
Lilletromme																																								
Stortromme																																								
Elbas																																								
Sologuitar																																								
Elguitar	*	*			*	*			*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*
Antal anslag																																								
	*	*			*	*			*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*

Vers 2:

²³ Vers 5 er længere end de andre og er meget dramatisk: klaveret spiller treklangsbrudninger i baggrunden og koret synger kontraststykket i baggrunden.

Takt	1																2																							
Slag	1				2				3				4				1				2				3				4											
Hi-hat	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*
Lilletromme					*								*								*												*							
Stortromme	*								*	*							*								*				*	*										
Elbas																																								
Sologuitar																																								
Elguitar	*	*			*	*			*	*	*	*	*	*	*	*	*	*			*	*			*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*
Antal anslag																																								
	*				*				*	*		*	*	*	*	*	*	*		*	*	*		*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*				
	*	*			*	*			*	*	*	*	*	*	*	*	*	*		*	*	*		*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*				
	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*				

Vers 5:

Takt	1																2																							
Slag	1				2				3				4				1				2				3				4											
Hi-hat	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*
Lilletromme					*								*								*												*							
Stortromme	*								*	*							*								*				*	*										
Elbas	*	*			*	*			*	*	*	*	*	*	*	*	*	*			*	*			*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*
Sologuitar	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*
Elguitar															*	*																			*	*			*	*
Antal anslag	*				*				*	*		*	*	*	*	*	*	*		*	*	*		*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*
	*	*			*	*			*	*	*	*	*	*	*	*	*	*		*	*	*		*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*				
	*	*			*	*			*	*	*	*	*	*	*	*	*	*		*	*	*		*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*				
	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*				
	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*				
	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*				

Vha. skemaerne bekræftes, at aktivitetsniveauet stiger markant i løbet af nummeret og især i 5. vers, hvor faderen ubevidst kvæler sin søn.

Melodisk og harmonisk analyse:

Ved auditiv analyse er det tydeligt, at nummeret også melodisk set udvikler sig: Teksten i omkvæd, bro og vers 1-4 nærmest reciteres, mens den i 5. vers synges. I begge tilfælde er melodien cyklisk: Den er statisk og bevæger sig omkring en centraltone.

Også harmonisk sker der en udvikling i løbet af nummeret: Vers 1-4, omkvæd og mellemspil har ikke nogen harmonik, da bassen ikke er med, og elguitaren blot spiller oktavspring på c – dog vipper den, på 4-og, op på ges, tritonus²⁴, hvilket får dissonanseffekt²⁵. I vers 5 spilles guitarstemmen med kvint på, sådan at vi får C5 og G^b5²⁶.

Der kan altså i disse passager være tale om en blanding af to typer harmonik, som ”Rockmusik i Tid og Rum” kalder u-harmonik og antiharmonik²⁷. I uharmonik er egentlig harmonik ikke at finde, og musikken bygger på sound og groove²⁸. Antiharmonikken karakteriseres ved at bryde med de konventionelle skala- og harmonimønstre og ved at benytte tritonus-intervallet samt små sekunder.

I mellemspil 3 og 5 og i broerne forekommer der dog en mere avanceret harmonik:

Formled	Mellemspil				Bro									
Takt ²⁹	28		29		30			31			32		33	
Akkord	A ^b 5	G5	F5	G5	C5	G ^b 5	C5	B ^b 5	F5	B ^b 5	A ^b 5	G5	F5	G5
Trin	VI5	V5	IV5	V5	I5	bV5	I5	VII5	IV5	VII5	VI5	V5	IV5	V5

Således befinder vi os et sted midt i den harmoniske trekant³⁰, da sekundafstande mellem akkorder (takt 28-29+31-33) er et modalharmonisk træk, blå kvinter³¹ (G^b, takt 30) og kvartfald³² (takt 31) et bluestræk og den tonal kadence³³ i takt 29-30 et funktionsharmonisk træk.

Kontraststykke

Kontraststykket er meget kontrasterende til resten af nummeret, hvilket bl.a. skyldes de tre nye stemmer (klart kor, keyboard og sologuitar), der kommer på i passagen. Det har ikke været muligt at skaffe noder på kor og klaver, så jeg har aflyttet lyd billedet og sammenskrevet det med de andre stemmer:

Se eventuelt bilag for større udgave af de to nodeeksempler.

²⁴ Forstørret kvart eller formindsket kvint: dissonerende interval (se nedenstående fodnote 6)

²⁵ Dissonans = mislyd: oftest formindskede og forstørrede intervaller samt sekunder.

²⁶ Power chords (noteres, ved at skrive et 5-tal bag akkorden, eks.: C5), er akkorder uden tert, og hvis køn (dur/mol) dermed er uvist. Dette er meget typisk i rockmusik og anvendes især, når der, som her, spilles med distortion (en voldsom elektronisk forvrængning af lyden)

²⁷ Rockmusik i Tid og Rum, s. 73-74

²⁸ Groove = det rytmiske samspil mellem instrumenter

²⁹ Se nodebilag for slagangivelse.

³⁰ Rockmusik i Tid og Rum s. 55

³¹ Sænket kvint

³² Når en akkord er en kvart under den foregående

³³ Typisk akkordrækkefølge indenfor funktionsharmonik: subdominant, dominant, tonika. Bruges ofte som afslutning.

1:Kor
2:Keyboard
3:Sologuitar
4:Elguitar
5:Elbas
6:Trommer

Komm her Bliv her Wir sind gut zu dir

Tonerne i denne passage er: c, cis, dis, f, g, gis og ais, hvilket ikke giver mening skalamæssigt. De svarer dog til tonerne c, des, es, f, g, as og b^b, der udgør en fuldstændig skala (A^b-dur eller F-mol), hvorfor jeg har skrevet passagen ind med b'er i stedet for:

1:Kor Cm 35 D b 9 36 B b m 6 D b 9 37 C5 D b A 9

Komm her Bliv her Wir sind gut zu dir

Eftersom der forekommer en del des'er og ingen d'er, ses det, at der er moduleret til A^b-dur eller F-mol, men da ingen af de to toner er særlig dominerende i passagen, og der forekommer cirka lige mange dur- og molakkorder, er det svært at bestemme hvilken af de to, der er tale om.

Ser man på akkorderne i passagen (se nodeeksempel ovenfor) er det tydeligt, at der er tale om sekund- og tertsafstande mellem akkorderne, hvilket er et typisk modalharmonisk træk.

Koret starter (i takt 34) på grundtonen c, og denne takt sekvenseres en lille sekund op i takt 35, hvorefter der i takt 36-37 kommer en trinvis nedgang fra b^b til g. Også melodien bevæger sig altså i sekunder, men har mere lineær end cyklisk karakter³⁴, eftersom den er retningsbestemt og ustatisk.

Trommer, bas og elguitar spiller samme grundrytme og ostinater som i resten af nummeret, mens sologuitaren spiller akkordbrydninger på 16.-dele. Rytmeinstrumenterne har således stadig et meget højt aktivitetsniveau, og elguitaren og bassen spiller stadig med distortion, hvilket fastholder den metalliske lyd og dramatiske stemning. Som kontrast hertil ligger den klare keyboard- og korstemme, der giver passagen en højtidelig, dragende stemning. De nedadgående akkordbrydninger, der starter umiddelbart inden koret kommer på, giver indtryk af, at koret kommer fra himlen, og at der som teksten antyder er tale om englesang. Rent sound- og stemningsmæssigt er nummeret således meget alsidigt og kontrastfyldt.

I broen gentages Till Lindemann af et kor, hvis prosodiske aspekt³⁵ er modsat tekstens naturlige betoning og intonation³⁶. Dette fungerer som nummerets gimmick, hvilket også den meget luftige, klangløse understemme, der ligger henover koret i kontraststykket F', gør. Effekten af denne understemme er, at den lyder som blæst og dermed på næsten dramaturgisk vis støtter teksten.

Dalai Lama er således, tekstmæssigt som musikalsk set, indholds- og udviklingsrig. Udviklingen skyldes dog ikke harmonikken, men nærmere den kontrasterende dynamik, det skiftende aktivitetsniveau og de forskellige kraftfulde følelsesudtryk. Egenskaber som følelser, det at være fremadstræbende (drifter) samt kontakten til naturen (koret, der lyder som vind) var også centrale i Sturm und Drang-epoken, og nummeret har derfor en retrotendens, hvilket vil sige, at det søger tilbage til en tidligere tendens, periode.

Heidenröslein

Goethes digt *Heidenröslein* fra 1771 er, ligesom *Erlkönig*, en folkeballade, hvor både lyrik, epik og dramatik er at finde, og hvor en blomstermetafor afspejler menneskelige relationer.

På det konkrete plan handler digtet om en ung mand, der ser en smuk lille rose på en hede. Den unge mand siger til rosen, at han vil plukke den, hvorpå rosen svarer, at den i så fald vil stikke ham, så han aldrig vil glemme den. Drengen plukker alligevel rosen, der må overgive sig.

³⁴ Lineær melodi: melodien fungerer selvstændigt, altså uden akkompagnementet, er retningsbestemt og stræber mod forskellige måltoner, hvilket giver en form for spænding.

Cyklisk melodi: retningsløs og statisk: kredser omkring en fast centraltone.

³⁵ Prosodisk aspekt angiver, hvorvidt måden hvorpå teksten betones og intoneres matcher den naturlige måde, at gøre det på.

³⁶ Koret synger relativt store, parvist opadgående intervalspring (vippende), hvor betoningen ligger på den øverste tone, hvor det naturligt ville være omvendt: små nedadgående intervaller med betoning på den første i hvert par

På det symbolske plan handler digtet om kærlighed mellem mand og kvinde, hvor den lille rose, Röslein, symboliserer en ung pige. Rosen beskrives som rød, hvilket symboliserer både kærlighed og begær men også blod og smerte. Gennem denne dobbelttydighed påpeger Goethe, at man ved kærligheden risikerer kontrasterende følelser såsom lykke og sorg.

I digtets 1. strofe fascineres den unge mand af den unge kvinde og opsøger hende, hvorefter han i 2. strofe forsøger at vinde hendes hjerte. I denne strofe skildres også den unge kvindes frygt for at lade sig forføre, og hun prøver at modstå forelskelsen og bevare sin dyd. Rosen står på et ufrugtbart sted, en hede, og teksten antyder herved, at kærligheden mellem de to ikke bliver holdbar. 3. strofe beskriver, at den unge mand ikke respekterer hendes afvisning, og hvordan kvindens jordforbindelse til sidst brydes: Hun forelsker sig. Da forbindelsen mellem de to brydes, såres de begge: Hendes stilk brækker, og han stikker sig på hendes torne.

Viden om, at Goethe skrev digtet efter bruddet med præstedatteren Friederike Brion, som han havde haft et kort, men intenst, kærlighedsforhold til, er væsentlig. Goethe brød forholdet og knuste derved Friederike Brions hjerte, hvorfor han er tynget af skyldfølelse³⁷. Man kan derfor antage, at Goethe selv er den unge mand, mens Friederike er Röslein, og digtet er dermed en undskyldning til hende. Herforuden får Goethe med Rösleins replik: *"Dass du ewig denkst an mich"* (strofe 2, vers 4) tilføjet, at han aldrig vil glemme hende.

Heidenröslein består af tre strofer af hver syv vers, der rimer (A B A A B C B), hvilket skaber rytme og en naturlig fremdrift. Digtet opbygget af trokæer³⁸, hvorved de handlingsbærende ord fremhæves: Sah ein Knab' ein Röslein stehn. Netop denne faste trokæopbygning er meget typisk for folkeviser, eftersom disse blev bevaret ved mundtlig overlevering og skulle være lette at huske.

Foruden trokæopbygningen er der flere tegn på, at Goethe, også i *Heidenröslein*, har været inspireret af folkevisegenren, eftersom digtet både indholds- og formmæssigt rummer mange folkevisetræk. Besjælingen af naturen (rosen) samt hele handlingens metaforiske funktion er væsentlig, ligesom anaforerne³⁹ og allitterationerne⁴⁰ i verset: *"Röslein, Röslein, Röslein, rot"*, er meget typiske for folkevisegenren. Endvidere er det karakteristisk, at netop nævnte vers, sammen med det efterfølgende vers, fungerer som omkvæd i digtet, eftersom de to linjer afslutter hver strofe.

³⁷ Sturm und Drang 1767-1785, s. 77

³⁸ Trokæ = en versfod, der består af en betonet stavelse efterfulgt af en ubetonet stavelse

³⁹ Anafor = flere på hinanden følgende sætningsled begynder med det samme ord

⁴⁰ Allitteration = konsonantrim

Digtets temaer: kærlighed og seksualitet, er centrale elementer i Sturm und Drang-bevægelsen, og frisættelsen af disse drifter er derfor ganske essentiel. Med naturen som scene er denne kærlighedshistorie således meget karakteristisk for perioden og for den naturmagiske folkeballade.

Rosenrot

Litterær analyse

Rammsteins nummer *Rosenrot* (2005), er skrevet med inspiration af Goethes digt *Heidenröslein*, og sangens

1. linje er næsten identisk med 1. vers i *Heidenröslein*: Eneste ændring er, at det i Rammsteins sang er en pige i stedet for en dreng, der ser Röslein. I digtet hører vi, hvordan pigen får sin elskede til at klatre op på et bjerg for at hente den. På vej derop mister drengen fodfæstet og styrter ned.

Hvor det i *Heidenröslein* var den unge mand, der var den dominerende i forholdet, er det nu pigen, der er det, og manden må føje hende. Især i vers Q (se formanalyse nedenfor) fremstilles kvinden som krævende og selvoptaget, og passagen skildrer den unge mands tanker, hvilke får ham til at fremstå svag og modstandsløs. Rollerne er altså byttet om i forhold til *Heidenröslein*: det er nu kvinden, der dominerer. Sproget i denne passage skildrer mandens rationelle og passive syn på verden og kvinden.

I omkvædet påpeges det, at man må arbejde for det, hvis man vil opnå et lykkeligt forhold (klart vand) og eftersom det dybe vand (underbevidstheden) ikke "holder stille", må man blive ved at arbejde. Linjen "*Rosenrot oh Rosenrot*" (omk., l. 3) bevarer referencen til *Heidenröslein*, og kontrasten mellem de to teksters kvinde- og mandroller bliver dermed tydeligere.

I *Rosenrot* symboliserer Röslein den kærlighed pigen ønsker. Manden gør blindt, som han bliver bedt om uden at bekymre sig om eller glædes ved processen – måske fordi han er bevidstløst forelsket, måske fordi han er kuet.

Da en sten skrider under hans fod, falder han i afgrunden, hvilket symboliserer kærlighedens skrøbelighed: Går blot én lille ting skævt, går forholdet i stykker. Dette skred, der resulterer i, at pigen ikke får sin rose, er en parallel til 3. strofe i *Heidenröslein*, hvor rosen bliver plukket og drengen stikker sig: Forholdet brister.

Rosenrot må anses for retrotendentisk eftersom den bygger på Goethes *Heidenröslein* og på Sturm und Drang-epokens centrale temaer som kærlighed, seksualitet og natur.

Musikalsk analyse

Nummeret *Rosenrot* er 109 takter langt⁴¹ og da der ikke er nogen faste fortegn, ser det umiddelbart ud til, at nummeret står i C-dur eller A-mol, hvilket dog ikke er tilfældet. Dette ser man, hvis man oversætter de mange løse krydser til b'er, da det så bliver tydeligt, at der faktisk er tre faste b'er⁴², hvilket viser os, at der enten er tale om en C-mol eller en Es-dur. Eftersom sangen både starter og slutter på c og melodien bevæger sig cyklisk omkring c, kan vi konkludere, at vi er i C-mol.

Nummeret går i 4/4 med puls 114 og foruden sang medvirker elbas, trommer, el-guitar, keyboard og diverse synthesizerlyde.

Formanalyse og fraseinddeling:

Rosenrot er en popform, hvor formen ser således ud:




Storform	Formled	Antal takter	Funktion
A	A	4	Intro
B	B	8	Vers 1
	B'	8	Vers Q ⁴³
	C	8	Omkvæd
B	B	8	Vers 2
	B'	8	Vers Q
	C	8	Omkvæd
C	C'	8	Omkvæd
D	D	8	Mellemspil
B	B	8	Vers 3
	B'	8	Vers Q
	C	8	Omkvæd
C	C	8	Omkvæd
E	E	8	Outro

En fraseinddeling ser således ud:

⁴¹ Denne node er også uautoriseret og derfor fejl- og mangelfuld. I basstemmen er der således brugt gentagelsestegn nogle steder, hvor gentagelsen i de andre stemmer er skrevet ud, og basstemmen er derfor 13 takter kortere end de andre stemmer. Jeg har skrevet de "rigtige" takttal på basstemmen (så der nogle gange er to takttal til en takt) for at undgå forvirring.

⁴² Dette er endnu en fejl i noden. Jeg har dog ikke rettet dette i nodeeksemplerne i analysen, da det ikke var væsentligt.

⁴³ Visuelt minder vers Q meget om vers 1, 2 og 3, men auditivt har det næsten omkvæd effekt – bl.a. fordi det er mere intenst end versene og gentages. Man ville derfor kunne kalde det et omkvæd, men eftersom der allerede er et udiskutabelt omkvæd, og passagen minder meget om versene, kaldes den her for vers Q.

Formled	Funktion	Takt	Periode	Frase	Melodisk karakteristika		
B	Vers 1	5	F, forsætning	a	<p>Cyklisk kontur/aksialform: melodien bevæger sig hele tiden cyklisk omkring grundtonen c.</p> <p>Meget vekslende rytme, dog er det kendetegnende, at mange toner ikke kommer på slagene.</p>		
		6		b			
		7		a'			
		8		c			
		9	F, eftersætning	a''			
		10		b			
		11		a'			
		12		c'			
		B'	Vers Q	13		G, forsætning	a'''
				14			b'
				15			a''''
				16			c''
17	G, eftersætning			a'''			
18				b'			
19				a''''			
20				c'			
C	Omkvæd	21	H, forsætning	y	 <p>med tonale variationer</p>		
		22		y'			
		23		y''			
		24		æ			
		25	H, eftersætning	∅	 <p>med tonale variationer</p>		
		26		∅'			
		27		∅			
		28		å			
D	Mellemspil	61	I, forsætning	o	 <p>power chords Zigzagbevægelser i spring fra tertser til oktaver</p>		
		62		o'			
		63		o			
		64		o''			
		65	I, eftersætning	o			
		66		o'			
		67		o			
		68		o''			

På baggrund af de melodiske karakteristika, som skemaet viser, ses det, at melodien fraser gentages – ofte med variationer, og at melodien således bygger på variationer over kun 8 forskellige takter.

Nummerets udvikling:

Nummeret har flere klimakser, og overgangen til og især fra omkvædet er meget kontrasterende. For at kunne overskue nummerets udvikling og svingende intensitet, er et groove-skema hjælpsomt:

Vers 1, 2 og 3:

Musical score for Vers 1, 2 og 3. The score is in 4/4 time and consists of five staves: 1: Melodi, 2: Guitar, 3: Bas, 4: Trommer, and 5: Drum. The melody starts with a quarter note G4, followed by quarter notes A4, B4, and C5. The guitar part has a similar melody. The bass line consists of eighth notes G2, A2, B2, and C3. The drum part has a simple pattern of quarter notes on the snare and bass drum.

Vers Q:

Musical score for Vers Q. The score is in 4/4 time and consists of five staves: 1: Melodi, 2: Guitar, 3: Bas, 4: Trom., and 5: Drum. The melody starts with a quarter note G4, followed by quarter notes A4, B4, and C5. The guitar part has a similar melody. The bass line consists of eighth notes G2, A2, B2, and C3. The drum part has a simple pattern of quarter notes on the snare and bass drum.

Omkvæd:

Musical score for Omkvæd. The score is in 4/4 time and consists of five staves: 1: Melodi, 2: Guitar, 3: Bas, 4: Trom., and 5: Drum. The melody starts with a quarter note G4, followed by quarter notes A4, B4, and C5. The guitar part has a similar melody. The bass line consists of eighth notes G2, A2, B2, and C3. The drum part has a simple pattern of quarter notes on the snare and bass drum.

I vers 1, 2 og 3 laver stortrommen dybe beatmarkeringer, mens bassen spiller underdelinger i 2, altså 8.-dele. I vers Q tilføjes lilletrommen på afterbeatet, og passagen bliver dermed mere bastant. I omkvædet spilles der på den åbne hi-hat på alle 16.-dele, og også guitar med distortion kommer på og følger bassens rytme, hvilket gør perioden mere metallisk og aggressiv.

Vers 1, 2 og 3 og til dels Q har altså et meget lavt aktivitetsniveau – udfyldningsgraden er dog stadig høj, da bassen spiller på alle 8.-dele – mens aktivitetsniveauet i omkvædet er meget højt. Nummeret bygges således op af tre omgange.

Harmonisk analyse

Nummeret er meget ostinatbaseret, hvilket bl.a. ses i harmonikken, da fem akkorder, bortset fra i mellemspil og outro, kører i ring i hele sangen.

Med udgangspunkt i en C-mol skala ser en harmonisk analyse af basisakkordrundgangen sådan ud:

Takt	21	22	23	24	3-og
Akkord	C5	A ^b 5	C5	A ^b 5	E ^b 5
Trintal	I 5	VI 5	I 5	VI 5	III 5

Harmonik i mellemspil og outro (også alle akkorder her er power chords):

Takt	61								62							
	1		2		3		4		1		2		3		3	
Akkord	C	B ^b	C	C	B ^b	C	C	B ^b	D ^b	B ^b	C	D ^b	B ^b	C	D ^b	B ^b
Trin	I	VII	I	I	VII	I	I	VII	bII	VII	I	bII	VII	I	bII	VII

Takt	63								64							
	1		2		3		4		1		2		3		4	
Akkord	C	B ^b	C	C	B ^b	C	C	B ^b	B ^b	A ^b	C	B ^b	A ^b	C	B ^b	A ^b
Trin	I	VII	I	I	VII	I	I	VII	VII	VI	I	VII	VI	I	VII	VI

Der er her tydeligt tale om modalharmonik, eftersom der mellem næsten alle akkorderne er sekund- og tertsafstand. Dog er der et kvartfald i takt 24, og alle de gange akkordrunden bliver gentaget⁴⁴.

Foruden de harmoniske modale træk er også nummerets melodi modal, da den er cyklisk og i versene bevæger i aksialform⁴⁵ sig omkring grundtonen c, mens den i omkvædets forsætning har kvinten, g, som den dominerende tone og i eftersætningen tertsen es.

Nummerets sound

Nummerets sound er meget tør og overtonefattig, og guitarens og bassens metalliske lyd (distortion) og de støjende bækkener har en rå effekt.

⁴⁴ Hvis der kommer flere kvartfald i træk, kalder man det kvartfaldsharmonik, hvilket er et typisk bluesharmonisk træk, men et enkelt kvartfald er ikke unormalt i modalharmonik.

⁴⁵ Melodien bevæger sig om en vandret akse (typisk grundtonen)

Synthesizerens fanfareagtige overstemme i omkvæd C', der i sidste halvdel af dette spiller opadgående kvart- og kvint spring, tilføjer dog formleddet en højtidelig, næsten hellig stemning.

Netop denne overstemme fungerer som nummerets gimmick, hvor nummerets omkvæd har hookfunktion.

Musikken underbygger igen teksten, idet eksempelvis de opadgående treklangsbyrddninger støtter det at drengen klatrer op af bjerget, mens trommen i vers Q skildrer kvindens dominerende væsen.

Det er svært at placere *Rosenrot* entydigt på, den i *Rockmusik i Tid og Rum*-benævnte, tid-rum-skala⁴⁶, eftersom alle de melodiske og harmoniske træk udspiller sig i rummet, og nummeret alligevel har en enorm udvikling og fremdrift, som kendetegner tids-enden. Visuelt er nummeret således primært i rumenden, mens det auditive (udtryk og dynamik) trækker mod tid.

Weisses Fleisch

Litterær analyse

Weisses Fleisch fra Rammsteins første album (1995) omhandler aggressiv seksuel adfærd, og det beskrives hvordan en sadist mærker, at kærlighed ikke opnås gennem magt.

I sangens første linjer: *"Du auf dem Schulhof, ich zum Töten bereit"* er det tydeligt at hovedpersonen er psykopat. De følgende linjer: *"Und keiner hier weiss von meiner Einsamkeit"* beskriver hans ulykkelighed, og faderens adfærd gives som begrundelse: *"Mein Vater war genau wie ich"*⁴⁷.

Det bliver i vers 2-3 tydeligt, at hovedpersonen tænder på smerte, blod samt på offerets modstand og frygt⁴⁸, og i omkvædet er der fokus på det hvide kød, der symboliserer offerets ungdom og uskyld, hvilket ligeledes ophidser hovedpersonen⁴⁹. I vers 4 beskrives hovedpersonens psykopatisme yderligere, og hans blod beskrives som sort, hvilket understreger hans aggressivitet, men også at denne morbide lyst er gået i arv fra hans far. Ordene *"mein krankes Gehirn"*⁵⁰ og *"mein krankes Dasein"*⁵¹ bruges endvidere for at pointere, at adfærden er sygelig.

⁴⁶ Rockmusik i Tid og Rum, s. 18

⁴⁷ Omkvæd 2, linje 3

⁴⁸ Vers 3, linje 2 og vers 4, linje 1

⁴⁹ Omk 1, linje 1

⁵⁰ Vers 3, linje 4

⁵¹ Vers 4, linje 2

Hovedpersonen søger forløsning⁵², som han prøver at opnå gennem overgrebet, men han ved samtidig, at adfærden vil ødelægge ham yderligere⁵³, og sætningen *"Ich bin doch nur ein Gigolo"*⁵⁴ påpeger manglen på kærlighed.

Han har opgivet alt håb og lader sin afmægtighed og sine aggressioner gå ud over svage ofre. Sætningen *"In meinem Himmel gibt es keinen Gott"* skildrer hans ulykkelighed: Han tror ikke på kærlighed, da han selv blev behandlet af sin far, som han nu behandler sine ofre.

Teksten er skrevet i et meget brutalt, dyrisk og kynisk sprog, hvorfor stemningen bliver meget ubehagelig.

Musikalsk analyse

Weisses Fleisch er et 109 takter langt nummer, der står i 4/4. Det er meget hektisk og aggressivt, og spilles med 132 bpm. Med udgangspunkt i de faste fortegn (2 krydser) ser nummeret ud til at stå i enten D-dur eller H-mol, men herudover er der ikke noget, der tyder på disse tonearter⁵⁵. Tolker man nummeret som anti-harmonisk⁵⁶ (se harmonisk analyse), er dette ikke usædvanligt, eftersom denne type harmonik søger det ukonventionelle og derfor oftest bruger ukendte skalaer. Dette skaber en stressende hvileløshed, som understøtter teksten.

Nummerets udvikling:

Weisses Fleisch følger pop-formen, og et formskema ser således ud:

	Formled	Antal takter
A	Intro	8
B	Vers 1	16
C	Mellemspil	1
B*½	Vers 2	8
D	Omkvæd 1	6
C *4	Mellemspil	4
B	Vers 3	16
D'	Omkvæd 2	8
E	Guitarsolo	8
F	Trommesolo	2
B	Vers 4	16
D''	Omkvæd	16

Rytmisskema bygger melodien på fraser, der gentages med variationer.

⁵² Vers 4, linje 2

⁵³ Vers 4, linje 3

⁵⁴ Omkvæd 2, linje 2

⁵⁵ i melodien benyttes tonen d ikke en eneste gang og tonen h kun i takt 103.

⁵⁶ Rockmusik i Tid og Rum side 73-74

Frase, der varieres i vers:



Frase, der varieres i omkvæd:



Slutning:



Melodiens rytme, der er ret avanceret i vers og omkvæd, ændrer således karakter i nummerets slutning til kun at markere pulsslag. Rytmen er mest kompleks i omkvædet, hvor stemningen også er mest aggressiv, og her anvendes både punkteringer, underdelinger i 2, offbeat og synkoper⁵⁷ (eks: takt 34-37).

I verset er trommerne beatmarkerende, guitaren spiller på skift to takter med 8.-dele og to takter med 16.-dele, mens synthesizeren spiller på offbeat, hvilket virker meget voldsomt og pågående. I omkvædet bliver trommerytmen mere avanceret, og synthesizeren erstattes af et offbeat-kor. Udfyldningsgrad og aktivitetsniveau er således højt, og der er ikke et eneste pusterum, hvilket underbygger tekstes aggressive og stressede stemning.

I takt 66-67 er der dog et break, men henover dette nærmest skriger Till Lindemann teksten, og et egentligt ophold skabes derfor ikke.

Melodisk og harmonisk analyse:

Melodien er meget statisk og ligger hovedsageligt på den samme tone, fis, som den kun forlader i omkvædene og i slutningen af vers 3 (takt 56-57) og 4 (takt 89-91)⁵⁸.

⁵⁷ Underdelinger i 2 betyder, at der spilles på alle 8.-delene.

Offbeat betyder, at og-slagene markeres uden at selve slagene markeres.

Synkoper er en rytmisk forskydning, hvor en sædvanligvis ubetonet tone bliver betonet og det efterfølgende sædvanligvis betonedede slag ikke bliver betonet.

⁵⁸ Indtil sidste omkvæd har kun tonerne fis, e og cis således været brugt i melodien, men i sidste omkvæd benyttes tonerne a, b^b og h i en takt hver (takt 102-104).

Nummeret kan som sagt tolkes som anti-harmonisk⁵⁹. Dette pga. den atypiske skala, de mange små sekundafstande mellem akkorderne (eks. i intro) men også pga. dissonanser (eks: takt 26 på 1-slaget). Versene er ligeledes meget ensformige og uden nogen form for udvikling, da der kun bruges én akkord: F[#]. Guitarsoloen kører dog over en tydelig modalharmonisk akkordrundgang, eftersom alle akkorderne ligger med skalaegne sekundafstande.

Sound:

Nummeret har ikke noget melodisk eller klart som kontrast til det vilde, metalliske og støjende. Guitarsoloen spilles dog ikke med distortion, men klangen er alligevel skrigende og klagende, hvilket bl.a. skyldes de vredne strenge, der laver glissandi⁶⁰ op. Også nummerets sound understøtter således teksten.

Weisses Fleisch vil ligge mest mod rum på tid-rum-skalaen⁶¹. Dette fordi, der ikke er nogen opsigtsvækkende udvikling i nummeret, og fordi den statiske melodi og enerverende, unuancerede og aggressive sound er dominerende. Derudover er musikkens stemningsskabende funktion (offbeatmarkeringer, dissonanser, støj m.v.) meget vigtig, da denne underbygger tekstens perverse handling og stemning.

Seemann

Litterær analyse

I Rammsteins nummer Seemann, fra deres debutalbum (1995), skildres ensomhed gennem en sømandsmetafor. Nummeret er skrevet af Oliver Riedel, bandets bassist, som, da han var teenager, mistede sin far og bror og derfor kender til længsel og ensomhed. Vers 2, 3 og 4 beskriver savnet og den angst, der er forbundet med døden. Linjen *"Sie sprachen nur von deiner Mutter, so gnadenlos ist nur die Nacht"* fortæller, at farens og brorens død var et tabu, og at han derfor var alene om savnet. Omkvædet beskriver sorgens vedholdenhed: tiden står stille, når man har det svært. Efteråret symboliserer forfaldet og dermed den følelse, ulykkelig længsel kan give.

Sømandsmetaforen bruges, fordi tilværelsen på havet er meget afskåret fra resten af verden og derfor kan være meget ensom, og fordi man på havet er på usikker, bundløs grund.

⁵⁹ Rockmusik i Tid og Rum, s. 73-74

⁶⁰ Pluralis af glissando: at glide fra en tone til en anden

⁶¹ Rockmusik i Tid og Rum, s. 18

Der er ikke kohærens⁶² i teksten, da flere sætninger ikke er bundet sammen med det for- og eftergående. Herved bliver det uoverskuelige og meningsløse helt konkret, hvilket underbygger tekstens indhold.

Teksten er, da den er skrevet i 2. person ental, direkte rettet mod modtageren, hvilket får denne til at identificere sig med historien og til at føle sig ramt.

Musikalsk analyse

Seemann er et 80 takter langt nummer, der står i 4/4 og spilles i 70 bpm.

Nummerets form er som følger, og er altså en pop-form:

	Formled	Antal takter
A	Intro	4
B	Vers 1	4
B	Vers 2	4
B	Vers 3	4
C	Mellemspil	4
B	Vers 4	4
B	Vers 5	4
C	Mellemspil	4
D	Omkvæd	8
D	Omkvæd	8
E	Mellemspil	2
B	Vers 6	4
B	Vers 7	4
E	Omkvæd	16
C	Mellemspil	2
A	Outro	4

Melodisk og harmonisk analyse:

Melodisk set bygger nummeret på to fraser af hver fire takters længde, der gentages med variation.

Frasen der varieres i verset:



Mens frasen der varieres i omkvædet:

⁶² logisk sammenhæng i teksten



Vi kan se, at melodikken bevæger sig meget i sekunder, og samtidig bevæger den sig meget lineært⁶³. Den er primært nedadgående, hvilket giver en melankolsk stemning, der således underbygger teksten.

Ostinatet, som guitar 1 spiller, er meget iørefaldende, da de betonedede toner, skaber en melodi. Guitaren spiller på alle 16.-delene⁶⁴, men det er tonerne på *og-slagene*, man hører, da det er dem, der betones. Melodien, som skabes af de betonedede toner, er en trinvis nedgang fra cis til fis, hvorpå en statisk takt følger og derefter endnu en trinvis nedgang fra a til e. Herefter følger et cis, et his og afslutningsvis to cis'er. Dette tema starter og slutter således på cis, og også hovedparten af melodiers fraser starter på denne tone, ligesom nummeret slutter på en C[#]-akkord.

Dette kunne tyde på, at sangen faktisk står i C[#]-mol, men denne har fire faste krydser og ikke tre, som det er noteret i noden. Det fjerde kryds (dis) forekommer flere gange i sangens omkvæd, hvorimod d ikke forekommer en eneste gang, og det kan derfor konkluderes, at dis fungerer som et fast fortegn, selvom det ikke er noteret sådan. Selvom det umiddelbart ser ud til at nummeret går i A-dur eller F[#]-mol, går det således i C[#]-mol.

Laver vi en trintalsanalyse af nummeret, ser det således ud⁶⁵:

Intro + vers	A	G [#]	F [#]	C [#]
Trintal	VI	V	IV	I

Mellemspil C + omkvæd + (mellemspil E)	A	A	F [#] m	C [#] m	(E5)	(E5)
Trintal	VI	VI	IVm	Im	II5	II5

Outro	E5	G [#]	F [#]	C [#]
Trintal	II5	V	IV	I

Da de sidste tre akkorder i både intro, vers og outro udgør en baglæns kadence⁶⁶, er der her tale om bluesharmonik. Omkvædet er dog, foruden kvartfaldet (fra C[#]-mol til F[#]-mol, eks. i 35-36), modalharmonisk, hvilket intro og vers også er mellem første og anden

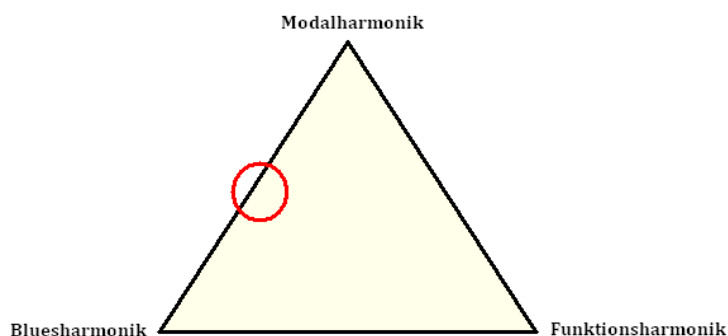
⁶³ Melodien fungerer ikke kun i samspil med akkompagnementet, men er også i sig selv melodios. Dette skyldes bl.a. at den ikke kredser om den samme tone, men bevæger sig selvstændigt og efter bestemte måltoner.

⁶⁴ De tre ubetonede toner følger et fast mønster: først spilles akkordens grundtone, herefter kvinten (i G[#]-akkorden spilles tertsen dog), derpå følger den betonedede tone og til sidst spilles kvinten/tertsen igen.

⁶⁵ Hver kolonne svarer en takt, og hver rundgang kører i ring i hele det pågældende formled

⁶⁶ Typisk akkordrækkefølge indenfor bluesharmonik: dominant, subdominant, tonika (V – IV – I)

akkord i hver akkordrundgang. Nummeret veksler dermed mellem blues- og modalharmonik, og det kan derfor placeres mellem de to hjørner i den harmoniske trekant⁶⁷:



Sound og udtryk

I versene er Till Lindemanns stemme indtrængende og længselsfuld, og han anvender fraseringer som glissando, hvorfor det næsten virker balladeagtigt. I omkvædet, derimod, synger han på mere maskulin og artikuleret vis, hvilket også underbygges af distortionguitaren og synthesizerlyden i baggrunden, samt at melodien begynder en oktav dybere. Stemningen bliver derved mere dramatisk og fattet.

Intensiteten og aktivitetsniveauet er meget højere i omkvædet end i versene, og også dette nummer er derfor kontrastfyldt. Dette skyldes ligeledes nummerets sound: I versene er lyden smuk, klar og blød, mens den i omkvædet og mellemspil er metallisk, dramatisk og hård.

På tid-rum-skalaen befinder dette nummer sig således et sted på midten: De modale træk er rum-typiske, bluesharmonikken kan både trække mod rum og mod tid, og nummerets kontraster hører til i tidsenden.

Det melodiske i nummeret skaber, sammen med det kontrasterende omkvæd, et meget stemningsgivende fundament til teksten, der herved fremhæves.

Rammsteins kunstneriske udtryk set i relation til Tysklands historiske selvforståelse og kulturarv

For at forstå Rammsteins kunstneriske udtryk, må man forstå de mennesker, der står bag. Bandet er i denne sammenhæng interessant, da de sammen har skabt dets samlede image og udtryk.

At bandmedlemmerne er opvokset i DDR, er bestemt ikke uvæsentligt, og for rigtigt at forstå, må man forholde sig til den tyske historie.

⁶⁷ Rockmusik i Tid og Rum s. 55

Siden Tysklands dannelse i 1871, og især i det sidste århundrede, har landet gennemgået mange forfærdelige faser. 1. Verdenskrig (1914-1918) tabte centralmagterne, herunder Tyskland, og kun 15 år senere, i 1933, kom Hitler til magten, nationalsocialismen stormede frem, og i 1939 udbrød 2. Verdenskrig.⁶⁸Efter Tysklands kapitulation d. 8. maj 1945 inddelte de allierede (Storbritannien, Sovjetunionen, USA og Frankrig) landet og hovedstaden Berlin i 4 besættelseszoner, som de hver især havde magten over. Det var planen, at de i fællesskab skulle styre Tyskland, men dette samarbejde viste sig hurtigt uholdbart, og konflikten sluttede med, at der i 1949 blev etableret to tyske stater: det sovjetiske, kommunistiske DDR (Deutsche Demokratische Republik) og det vestlige BRD (Bundesrepublik Deutschland) bestående af de 3 vestlige besættelseszoner: den britiske, den franske og den amerikanske. I DDR indførte man planøkonomi (økonomien reguleres af staten og ikke af markedskræfterne), og mens økonomien i BRD bedredes hurtigt, blev manglerne ved den kommunistiske statsøkonomi åbenbare for østtyskerne, der derfor begyndte at flygte til Vesten gennem Berlin. For at sætte en stopper for dette rejste DDR-styret i 1961 Berlinmuren, og lukkede dermed grænsen mellem de to republikker. Det kommunistiske DDR var præget af censur, og ikke-kommunistiske politiske holdninger blev undertrykt af kommunistpartiet, der vha. det hemmelige politi, Stasi, regerede enevældigt.

I Sovjetunionen opstod der modstand mod det kommunistiske styre⁶⁹, og DDR-borgerne blev derfor inspirerede og begyndte også at protestere mod det Østtyske kommunistparti, SED. Presset fra den utilfredse befolkning voksede sig så stort, at man den 9. november 1989 måtte åbne Berlinmuren, hvorefter genforeningen tog form.

At medlemmerne i Rammstein således er vokset op i et totalitært, censureret samfund, har ifølge dem selv stor betydning for deres provokerende udtryk⁷⁰. Richard Z. Kruspe fortæller, at han i takt med, at hans bevidsthed om det kommunistiske styre voksede, følte større og større trang til at gøre oprør mod dette, hvilket han bl.a. gjorde ved at høre ulovlig musik⁷¹. Med Rammsteins egne ord, er de til dels blevet hængende i dette pubertetsoprør, og forsøger stadig at provokere især den ældre generation⁷².

⁶⁸ Følgende afsnit er skrevet med udgangspunkt i Overblik, verdenshistorie i korte træk, kap. 14: Den Kolde Krig

⁶⁹ Den nyvalgte kommunistiske partileder Gorbatsjov ville redde det sejrende kommunistiske styre ved bl.a. at give øget frihed, og censuren blev derfor afskaffet. Dette betød, at den russiske befolkning fik adgang til oplysninger om de forbrydelser, der var begået under Lenin og Stalin, og befolkningens tillid til systemet blev dermed ødelagt.

⁷⁰ Richard Kruspe: *"Jeg tror, det vi ville undgå [...], var at censurere os selv. Det er der virkelig en stærk energi i for os, og ja, det er formentlig, fordi vi er vokset op i Østtyskland"* (Interview: Rammstein – næsten uden for censurens rækkevidde)

⁷¹ Interview: Rammstein – næsten uden for censurens rækkevidde

⁷² Paul Landers: *"I dag har vi stadig det store problem, at vi har lyst til at forarge den ældre generation. På sin vis er vi blevet hængende i puberteten [...]"*, (Provokerende sadister og harmløse teddybjørne)

Det provokative udtryk skyldes således, at Rammstein kender censur og følger og derfor mener, alt bør være til debat, da censur og tabuer skader et samfund. Bandet forsøger ikke at opdrage og manipulere, men blot at skabe debat og diskussion⁷³ ved at berøre tabuer.

Ifølge Rammstein er det i Tyskland et tabu at være tysk, og befolkningen har derfor et identitetsproblem. Bandet, der ikke selv skammer sig over at være tyske, forsøger at gøre op med tyskernes skamfulde selvforståelse ved at dyrke det tyske på godt og ondt⁷⁴, og de bruger derfor både kulturskatte som Goethe og de mere dystre, tabubelagte sider af tysk historie og samtidig i deres tekstunivers og udtryk⁷⁵. De har blandt andet brugt et klip fra den nazistiske propagandafilm "Olympia" i en af deres musikvideoer, og kritikere mente, at dette, i samspil med bandets autoritære iscenesættelse, Lindemanns rullende r'er, der giver associationer til Hitler, samt musikens tunge rytmer, måtte anses som tegn på, at bandet var nazistisk. Dette afviser bandet, som mener, at deres dyrkelse af det tyske svækker nazismen mere, end den styrker den:

"... når den almindelige tysker falder lidt til ro og slapper en smule af, så har netop de, der står på den yderste højrefløj, ikke længere nogen chance. Så fratager man dem det sidste, de stadig har, og så tager man lidt vinden ud af sejlene på dem. Når de skriger tysk!, og man siger: Ja, det er også fint med mig. Det ville være godt, for så har de ligesom ikke længere nogen berettigelse", Paul Landers⁷⁶.

Det er dog ikke kun, når Rammstein berører Tysklands alvorlige fortid, at de får kritik. Også deres anvendelse af kulturskatte, vækker harme i dele af befolkningen, men ifølge Rammstein selv, er deres fortolkninger ikke værre end den gamle litteratur⁷⁷. Således forstår de ikke, at deres nyeste album *Liebe ist für alle da* er blevet underlagt censur, da medierne uproblematisk viser næsten samme billeder, og eftersom der i samfundet ikke gribes ind over for hadsk adfærd: "Hvis ytringsfrihed i Tyskland betyder, at nazister ustraffet får lov til at råbe "Udlændinge ud" og vores album til gengæld bliver inddraget, så er vi ikke kommet særlig langt" har Christian "Flake" Lorenz udtalt⁷⁸.

Man kan altså konkludere at Rammstein i høj grad forholder sig til deres nationalitet og anvender denne i deres tekster og udtryk. Dette gør de for at få resten af den tyske befolkning til at acceptere deres tyskhed

⁷³ Fædrelandets arvinger, s. 37

⁷⁴ "Vi har ganske ubekymret rodet i den tyske historie og forsøgt at skabe os en tysk identitet. Helt uden viden om, at det i Tyskland er svært overhovedet at have en identitet. Man må under ingen omstændigheder sige, at man er tysk", (Tyskland: fra Rødhætte til Rammstein, s. 154)

⁷⁵ "Tyskerne har et problem med sig selv, og Rammstein spejler de problemer", (Interview: Rammstein)

⁷⁶ Tyskland: fra Rødhætte til Rammstein, s. 155

⁷⁷ Richard Kruspe: "Vi har mødt kritiske røster, der har sagt, at vi ikke kan tillade os, at gøre eventyret om Snehvide voldeligt, men prøv lige at sammenligne med Brødrene Grimms originale tekst. Her prøver den onde stedmoder flere gange at slå Snehvide ihjel. I forhold til den voldsomhed er det da ikke særlig slemt, at vi viser, at Snehvide var seksuelt afhængig af sine små venner" (Interview: Rammstein)

⁷⁸ Rammstein i chok: Er forbudt for børn

og for således at bidrage til genskabelsen af en tysk national identitet, men også for at undgå at befolkningen ser ukritisk på virkeligheden. Deres provokerende udtryk og kontrastfyldte, ofte aggressive men også alsidige, musik hjælper dem, gennem deres popularitet, til at nå store dele af befolkningen med dette budskab.

Diskussion af Rammstein som postmoderne rockband

Postmodernismen (1970'erne til starten af 1990'erne⁷⁹), var et opgør med modernismens søgen efter den store sandhed samt et resultat af den moderne, teknologiske, globaliserede verden, hvor individet konstant bliver mødt med nye muligheder og problemstillinger, som det må forholde sig til. Netop individet betragtes i denne periode anderledes end hidtil: Man taler om situiden, der er det konstant omstillingsparate menneske uden en fast væsenskerne. Situiden skifter "væsen" alt efter hvilke situationer og miljøer, den befinder sig i, og søger ikke evigtgyldige svar men snarere de sandheder, der er anvendelige i den pågældende situation⁸⁰. Dette situide-begreb kaldes også attituderelativisme⁸¹.

I postmodernismen er det endvidere karakteristisk, at de store fortællinger ikke længere eksisterer: -ismernes tid er forbi, og mennesket kan ikke længere søge tilflugt i disse, men har til gengæld uendelige muligheder – også for at danne sig sit eget verdensbillede⁸².

Den postmodernistiske kunst er en hybridgenre, hvor stilarter, retotendenser og historiske referencer blandes på kryds og tværs. Stilen slippes således fri, og detaljer bliver et mål i sig selv, ligesom udsmykninger anvendes for at bryde med det konventionelle og ordinære⁸³.

Vigtige elementer i postmodernismen er derfor: mangfoldige stiludtryk, flertydighed, ironi, accept af det irrationelle samt genopdagelsen af poesien, følelsen og kulturarven⁸⁴, hvor alle, med undtagelse af ironien, er meget parallelle til Sturm und Drang-bevægelsens elementer.

Rammstein et godt eksempel på denne stilart: Bandet blander nyt med gammelt, distortion med drengekorssang, heavy metal med klassiske strygere, kulturskatte med moderne morbidityer, tysk med

⁷⁹ Efter postmodernismen fulgte den senmoderne, hvor især den engelske sociolog Giddens slog igennem. Giddens mente ikke at modernismen var slut, og der var derfor ikke tale om postmodernisme (efter-modernisme) men snarere senmodernisme. Giddens påpegede især den øgede dynamik, adskillelsen af tid og rum, udlejninger af sociale relationer og refleksivitet (det, at individet hele tiden må tage stilling til nye problemer) som værende karakteristisk for det senmoderne, og disse kendetegn er ligeledes centrale i det postmoderne (Litteraturens Veje, s. 459)

⁸⁰ Religion i det senmoderne samfund, s. 27

⁸¹ Litteraturens Veje, s. 481

⁸² Litteraturens Veje, s. 440-441

⁸³ Litteraturens Veje, s. 91 og 513

⁸⁴ Det Virtuelle Musikbibliotek: Hvad er postmodernisme?

eksotisk. Sidstnævnte kan blandt andet kan høres i nummeret *Sehnsucht*, hvor arabisk messesang bruges som effekt⁸⁵.

Selv påpeger bandet især blandingen mellem heavy metal og pop: *”Der er to elementer i musikken, som er vigtige for os. Jeg har altid hørt heavyrock og pop, men heavyrocken manglede melodier og poppen var for blød”*⁸⁶.

Rent rockstilmæssigt blander Rammstein ligeledes de forskellige undergenrer: Komplexiteten af musikken samt det eksperimenterende og hybride er karakteristisk for progressiv rock, mens de klassiske elementer, keyboard- og synthesizerbrugen og det meget kunstneriske udtryk er træk fra den symfoniske rock. Opmærksomheden på lydbilledet og den eksotiske indflydelse er typisk for den psykedeliske rock.

Deres tekster er ligeledes flertydige og præget af ironi og humor, ligesom der i høj grad – med musikken i ryggen – lægges vægt på irrationelle følelsesaspekter og ikke mindst på kulturarven, som de gør gennem f.eks. brugen af Goethes værker.

Endvidere forholder Rammstein sig ikke til nogen -isme, stor fortælling, og skriver således ikke musik for at manipulere med lytteren eller for at hylde en retning. De går ind for mangfoldigheden og mener, man burde samarbejde om at få verden til at fungere i stedet for at kappes om magten⁸⁷.

Og netop dette er typisk postmodernistisk: at mangfoldigheden bør sørge for, at ingen fortælling (-isme) gør sig til verdensherre ved at nedkæmpe alle andre.

Herforuden fremsætter Rammstein hele tiden nye temaer, som lytteren må tage stilling til, ligesom alsidigheden i musikken, de enorme kontraster og store skift kræver en omstillingsklar lytter, situiden, der ikke forventer endegyldige svar.

Endelig er det også tydeligt, at Rammstein formår at bryde med det konventionelle, hvilket også analyserne af deres harmoniske aspekter og deres tekster har vist.

Rammsteins musik rummer således mange postmoderne egenskaber, hvor såvel lyrik som tematik er tydelige hybrider. Bandet kan ikke sættes i bås, hverken musikalsk eller tekstmæssigt, hvilket også har været tydeligt i analyserne: Der er ikke noget enten-eller men derimod både-og – eller nogen gange nærmest hverken-eller.

⁸⁵ På CD: *Sehnsucht*, særligt tydeligt i introen (0:00-0:25) og mellemspil (2:55-3:19)

⁸⁶ Richard Kruspe, Interview: Rammstein

⁸⁷ Christoph Schneider: *”Når det er sagt, så jeg helst, at det var en stor gruppe partier, som i fællesskab styrede Tyskland [...] ville kræfterne blive brugt på at skabe de bedst mulige vilkår for alle indbyggere”*, (Rammstein er et monster)

Konklusion

Efter arbejdet med Rammsteins tekster, musik og udtryk, kan det konkluderes, at musikken ikke blot er dødsmetal, som jeg det første lange stykke tid mente, den var, men at den rummer både poesi og ubelærende pointer. Musikkens aggressivitet og voldsomhed skyldes, at den skal støtte teksten, så dennes mening bliver fremhævet, og at lytteren skal blive påvirket af den stemning, teksten prøver at skabe. Tekst og musik ville således ikke have den samme effekt, hvis ikke de fungerede i samspil med hinanden.

Årsagen til Rammsteins succes må findes i deres velovervejede provokationer: Deres musik tjener ikke kun det formål at støde og provokere, men også at påpege kritiske tilstande i samfundet. Bandet ved, grundet deres opvækst i DDR, hvilke konsekvenser manglende debat og diskussion kan få, og de fremsætter derfor betændte emner og tabuer for at undgå, at befolkningen bliver ukritisk.

Rammsteins tekster omhandler primært følelser, drifter og relationer, og dette med meget forskellige vinklinger: Hvor Seemann beskriver den ensommes længsel, skildrer Weisses Fleisch sadistens sygelige drifter.

Endvidere henter Rammstein inspiration til deres tekster i den tyske historie, kultur og samtid, og der findes mange eksempler på retrotendenser, herunder inspirationen fra Goethe, i deres musik.

Rammsteins numre er primært cykliske og modalharmoniske, hvilket betyder, at der visuelt set ikke er meget spænding i nummeret. Auditivt opstår en form for spænding dog, idet kontrasterne, udviklingen og dynamikken er meget dominerende. Rammstein musik kan endvidere karakteriseres ved de meget ostinatbaserede, kontrastfyldte numre, hvis stemningen oftest er dramatisk og følelsesbetonet. Forstår man musikken, og det, der ligger bag, påvirker man derfor af den.

Litteraturliste

- Andersen, Jens Kr.: **Lille litteraturteori**.
Internetadresse: www.ebog.dk/production/preview/9788779175723_type99.pdf - Besøgt d. 11.12.2010
- Det Virtuelle Musikbibliotek: **Hvad er postmodernisme?**. Udgivet af Foreningen Dansk Musik Tidsskrift.
Internetadresse: http://dvm.nu/hierarchy/periodical/dmt/1985-986/02/?show=data/periodical/dmt/1985-1986/2/periodical-dmt1985-1986_2_02.tkl&type=periodical - Besøgt d. 28.11.2010
- Diament, Rune: **Sidste kapitel af Rammstein**. I: Berlingske Tidende, 29.04.2010, s. 47-47
- Fibiger, Johannes og Gerd Lütken: **Litteraturens Veje**. 2. udg. Gads Forlag, 2008.
- **Goethe**. I: Salmonsens Konversationsleksikon. side 544-553.
Redigeret af: Chr. Blangstrup. Bind X: Gradisca - Hasselgren, 2. udg. J.H. Schultz Forlagsboghandel, 1920.
- Knudsen, Peter; Munk, Bodil; Jeppesen, Lene: **Tyskland: fra Rødhætte til Rammstein: om tysk national identitet**. 1. udg. Columbus, 2010.

- Ludvigsen, Lise og Poul Storgaard Mikkelsen: **Religion i det senmoderne samfund**. 1. udg. Systime, 2007.
- Lykke-Olesen, Jonatan: **Interview: Rammstein - næsten uden for censurens rækkevidde**.
I: Politiken, 11.12.2009, Sektion: iBYEN, s. 10-10.
- Nielsen, Martin Robert: **Fædrelandets arvinger**. I: GAFFA, 25.10.05, s. 36-37.
Internetadresse: <http://www.e-pages.dk/gaffa/275/36> Besøgt d. 08.12.2010.
- Nielsen, Martin Robert: **Rammstein - Rot, Gold, Schwarz**. I: GAFFA, 01.10.2009, s. 1-4.
Internetadresse: www.gaffa.dk/artikel/34757. Besøgt d. 08.12.2010
- Pedersen, Niels: **Interview: Rammstein**.
I: Morgenavisen Jyllands-Posten, 03.04.2001, Sektion: Kunst og kultur, s. 10-10.
- Schollert, Peter: **Interview: Rammstein er et monster**.
I: Morgenavisen Jyllands-Posten, 10.10.2009, Sektion: 1. sektion, s. 14-14.
- Sehnsucht.dk: **Om Rammstein**. Udgivet af www.sehnsucht.dk. Sidst opdateret: 23.07.2010.
Internetadresse: <http://sehnsucht.dk/v5/da/bibliotek/rammstein/om-rammstein> - Besøgt d. 09.12.2010
- Stenestad, Elva og Ulf Østergaard: **Tyske digte**. 1. udg. Branner og Korch, 1982.
- **Sturm und Drang 1767-1785**. Stimpel, Niels Kaae: I: Spiegelungen. 1. udg. Forlaget Åløkke, 1990. side 74-80.
- **Sturm und Drang**. I: Vor Tids Konversations Leksikon. side 384-384.
Redigeret af: Jørgen Budtz-Jørgensen og Harald W. Møller. Bind IX, 1. udg. Aschehoug Dansk Forlag, 1900.
- Vange, Jonas Wisbech: **Provokerende sadister og harmløse teddybjørne**. I: Skive Folkeblad, 25.01.2010,
Sektion: 1. sektion, s. 9-9