

Title	Exotismus und Selbstexotisierung bei Rammstein
Sub Title	ラムシュタインにおける異国趣味と自己異国化
Author	Becker, Andreas
Publisher	慶應義塾大学藝文学会
Publication year	2021
Jtitle	藝文研究 (The geibun-kenkyu : journal of arts and letters). Vol.121, No.1 (2021. 12) ,p.144- 157
JaLC DOI	
Abstract	
Notes	識名章喜教授退任記念論文集
Genre	Journal Article
URL	https://koara.lib.keio.ac.jp/xoonips/modules/xoonips/detail.php?koara_id=AN00072643-01210001-0144

慶應義塾大学学術情報リポジトリ(KOARA)に掲載されているコンテンツの著作権は、それぞれの著作者、学会または出版社/発行者に帰属し、その権利は著作権法によって保護されています。引用にあたっては、著作権法を遵守してご利用ください。

The copyrights of content available on the KeiO Associated Repository of Academic resources (KOARA) belong to the respective authors, academic societies, or publishers/issuers, and these rights are protected by the Japanese Copyright Act. When quoting the content, please follow the Japanese copyright act.

Exotismus und Selbstexotisierung bei *Rammstein*

Andreas Becker

Einleitung. Exotismus bei Rammstein

In der Forschungsliteratur zu *Rammstein* wurde deren Stil auf verschiedene Weise beschrieben: als Rückgriff auf die deutsche Romantik, auf die Schauerromantik und den Sturm und Drang¹ sowie den *Mittelalter-Rock*², als ›Ostalgie‹³. Auch deren mediale Strategien der Bricolage, des Pastiche, Klischees, Detournements, der Allusion, der Entwendung, des Tabubruchs⁴, der Theologie⁵, Ironie und deren Körperlichkeit⁶ wurden vielfach thematisiert: »All together, these works form a repertoire that can cathartically arouse and exorcise one's anger and angst«⁷, schreibt David A. Robinson. Wir möchten im Folgenden einen Aspekt in den Fokus rücken, der bislang nahezu keine Aufmerksamkeit fand: Die Formen des Exotismus und der Selbstexotisierung in ihren Liedern. *Rammstein* überschreiten, etwa durch die Tabubrüche, Grenzen der Sittlichkeit, Moral und des guten Geschmacks. Damit fordern sie Grenzziehungen, Zensurmaßnahmen geradezu heraus. Gleichzeitig überschreiten sie kulturelle Grenzen auf eine durchaus systematische Weise, indem sie auf klassische Darstellungsformen des Exotischen zurückgreifen und sich, als globalisierte Band, selbst als Deutsche *exotisieren*, d.h. die exotischen Klischeebilder der Anderen auf sich selbst anwenden. Nur so gelten sie als »the most internationally acclaimed and most ›German‹ band«⁸. Deren vielschichtige Aufführungen und Brechungen von Klischees und Stereotypen sollen im Folgenden im Fokus stehen.

Die Anfänge

Rammsteins internationaler Erfolg beginnt 1997 mit wenigen Sekunden Filmmusik zu David Lynchs *Lost Highway*. Der Film stellt zur Realität gewordene Phantasien, Obsessionen und Hass dar und flicht den Zuschauer in einen meditativ-synästhetischen Bilderstrom ein, der in einer Wüste von Gewalt versickert. *Rammsteins* Lied *Heirate mich* ist zu hören [01:33:00-01:33:38], als Pete (Balthazar Getty) in eine Villa kommt und im Hintergrund ein Pornofilm mit seiner Freundin Alice (Patricia Arquette) läuft. Kurz später tritt er in ein Zimmer und sieht ebenjene Vision nochmal, eine Art *Déjà-vu*. Wieder ist Rammstein zu hören, mit dem Lied *Rammstein* [01:39:28-01:40:03]. Es geht um Alterität, kulturelle wie geschlechtliche. »Sex ist eine Schlacht. Liebe ist Krieg« heißt es in einem anderen Lied (*Wollt ihr das Bett in Flammen sehen?*, 1995), das ebenso als Motto von Lynch dienen könnte. Die wenigen deutschen Worte im Film kommen unvermittelt. Das Deutsche ist für die allermeisten Zuschauer das nur vage vorbekannte Fremde, es ist *exotisch*. Es wird in Amerika als reine Melodie bzw. Sprachrhythmus ohne Semantik aufgefasst und von Lynch als ikonisch gewordenes Klischee des Gewalttätigen, stampfenden Bösen eingesetzt.⁹

Lynch wie Rammstein sind *amoralisch*, weil sie das *genießen* und den Gefühlen freien Lauf lassen bei der Performance. Mit dem Öffnen der Tür und dem Betreten von Räumen öffnet sich im Film dann die Büchse der Pandora von Gewaltphantasien. Diese Ästhetik ist aber auch auf eine abgründige Weise humorvoll und grotesk. Die vermeintlich provokant gemeinten Bilder Lynchs verfangen nicht mehr, Petes blutverschmierter Mund lässt schmunzeln, auch die Musik von *Rammstein* musste sich seitdem stets neu erfinden.

Auch die Geschwister Wachowski in *The Matrix* (1999), Bob Cohen in *Triple X* (2002) und Lars von Trier in *Nymphomaniac* (2013) nutzten den am Sprechgesang Till Lindemanns unmittelbar als Deutsch erkennbaren Duktus in ihren Soundtracks. Hier geht es ebenso um Gewalt. *Rammstein* verstärken einen Exotismus des Anderen, den es seit Jahrhunderten von den Deutschen gibt, von dem besonderen, rhythmischen Klang ihrer Sprache, den romantischen Bildern, den Abgründen zwischen den Denkern der Vernunft und deren Blutspuren in der Menschheitsgeschichte, dem verabsolutierten Subjekt, etwa im Expressionismus.

Und damit sind wir mitten im Thema. *Rammstein*, so möchten wir zeigen, exotisieren sich selbst als Deutsche. Sie kennen die Klischeebilder der Anderen so gut, dass sie es vermögen, diese in einem sehr kunstvollen Prozess mit moralischen Wertvorstellungen kollidieren zu lassen. Sie lassen das Deutsche als *Exotisches* reflexiv werden und alteropolar, machen ein Patchwork daraus. Dabei konzentrieren sich *Rammstein* auf die dunkle Seite der deutschen Geschichte, auf die Brutalität in den Grimm'schen Märchen, auf die Schauerromantik, die Avantgarde und vor allem die Lyrik, das Theater und den Film des Expressionismus mit seinen dämonischen Figuren wie auch Arnold Fancks Bergfilm der 1920er Jahre. Manchmal arbeiten sie mit Bruchstücken und Riefenstahlschen Zerrbildern der NS-Vergangenheit, so im Video *Stripped* (1998), eben weil hiermit treffsicher provoziert werden kann.

Weil sie aus dem untergegangenen politischen System der DDR stammen, ist ihnen auch die bundesrepublikanische Geschichte nur eine Farce. Es gibt sado-masochistische Elemente in ihren Shows, Zitate und Detournements von Bands wie *Red Hot Chili Peppers*, *Laibach*, *Depeche Mode*, *Kraftwerk* und dem britischen Pop der 1980er Jahre gehören dazu und werden zur *Neuen Deutschen Härte* geschmiedet. Vergessene Figuren wie der zornige Mann, verkörpert von Heinrich George oder Fritz Kortner im Film der Weimarer Zeit, die mephistophelische Stimme von Gustaf Gründgens verschmelzen in Lindemanns theatralem Gestus mit Conrad Veidts Spiel des Besessenen, wie es sich in Robert Wienes *Das Cabinet des Dr. Caligari* (1920) oder *Orlacs Hände* (1924) zeigt.

Selbstexotisierung bei *Rammstein*

Mit Exotismus wird eine »Form der Auseinandersetzung mit fremden Kulturen« bezeichnet, was eine Unterscheidung fremd-eigen voraussetzt, wie es im *Metzler Lexikon Religion* heißt. Dabei »spiegelt sich in den Vorstellungen, die man sich von exotischen Welten macht, immer auch die eigene Wirklichkeit, die Wünsche und Träume sowie die Versagungen, die die jeweilige Gesellschaft ihren Mitgliedern abverlangt.«¹⁰ Fragt man nach den Ursachen für den Exotismus, so sind es diejenigen Gefühle, die auf das verweisen, was man nicht hat, sich aber imaginieren kann. Es sind die Gefühle des Fernwehs, der Sehnsucht, des Neids und der Lust. Ohne Alterität, ohne ein imaginiertes *Anderes*, sei es ein Mensch, ein Ort, eine Zeit,

kommt Exotismus niemals aus. Und weil das Fremde einem selbst unbekannt ist, braucht man Klischees für die Darstellung, erzählt also aus den Erwartungen, dem vagen Vorwissen und den Phantasien heraus.¹¹

Mindestens aus diesen drei Ingredienzen besteht das Exotische: Gefühlen, Alterität und Klischees. In einer medialen Gesellschaft, einer ›clichegenic society‹, wie es bei Anton C. Zijderveld heißt, geht es daher immer mehr darum, in den medialen Erwartungen zu navigieren.¹² Man muss die sedimentierten Stereotype kennen, an denen sich die Klischees anlagern. Wer also die Ästhetik des Exotischen untersucht, wird immer wieder auf diese Paradoxie stoßen, dass die Kerndramaturgie, die Bezüge und Bilder, sehr einfach, manchmal plump ist. Aber eben aus der Anordnung dieser Klischees, deren Überlagerung und Verschiebung, Verkantung und Verkettung, erst daraus entsteht die Kunst des Exotischen. Bei *Rammstein* gilt: Je mehr sie sich exotisieren, desto primitiver dürfen sie sein. Wir möchten die ästhetischen Stilformen des Exotischen bei Rammstein an einigen Beispielen verdeutlichen und beginnen mit dem Song *Sehnsucht*.

Sehnsucht

Sehnsucht wird von Joseph von Eichendorff wie von den Romantikern allgemein als ein positives, in sich ästhetisches Gefühl bedichtet:

Es schienen so golden die Sterne,
Am Fenster ich einsam stand
Und hörte aus weiter Ferne
Ein Posthorn im stillen Land.
Das Herz mir im Leib entbrennte,
Da hab' ich mir heimlich gedacht:
Ach, wer da mitreisen könnte
In der prächtigen Sommernacht!¹³

Die Sehnsucht verklärt Szenerien, färbt sie romantisch ein, ist der dichterische Quell.¹⁴

Aber schon in Goethes *Wilhelm Meisters Lehrjahre* heißt es bekanntlich: »Nur wer die Sehnsucht kennt, Weiß was ich leide!«¹⁵ Zarah Leander singt dann in Detlef Siercks Soft-Propagandafilm *La Habanera* (1937) *Der Wind hat mir ein Lied erzählt* in Manier eines Schüttelreims (Musik von Lothar Brühne, Text von Bruno Balz):

Ich sah bunten Vögeln nach
Ach, mein Glück zerbrach
Wie Glas!

Rammstein verabsolutieren diese negative Seite der Sehnsucht in ihrem gleichnamigen Lied aus dem Jahr 1997:

Lass mich deine Träne reiten
Über's Kinn nach Afrika
Wieder in den Schoß der Löwin
Wo ich einst zuhause war
Zwischen deine langen Beine
Such den Schnee vom letzten Jahr
Doch es ist kein Schnee mehr da
[...]
Sehnsucht versteckt
Sich wie ein Insekt
Im Schläfe merkst du nicht
Dass es dich sticht
Glücklich werd' ich nirgendwo
Der Finger rutscht nach Mexiko
Doch er versinkt im Ozean
Sehnsucht ist so grausam

Die Sollbruchstellen des Kitsches (»Der Finger rutscht nach Mexiko«) bzw. Jargons einmal weglassend handeln diese Zeilen von der Lust als einem Sehnsuchtsgefühl, das sich um

den Erdball spinnt und dabei verwandelt, weil es unerfüllt bleibt. Es wird insektenhaft, gigantomatisch, selbstzerstörerisch. Jahreszeiten und Größendimensionen stürzen ein, Szenen der Sodomie und natürlich des inneren Afrika werden aufgerufen. Diese Verkantung von Bildern ist Ausdruck eines Gemütszustands des lyrischen Ichs. Lindemann nimmt das romantische Gefühl und damit ein Reservoir von Bildern und verkehrt dieses, aus Liebe wird Hass, aus Lust wird Gewalt. Das Exotische dient hier als Materialfundus, der wie mit der Axt bearbeitet wird, rücksichtslos und der eigenen Geschichte, so könnte man sagen, *exotisch* gegenüberstehend.

Man könnte den gesamten Diskurs des Exotischen auf *Rammstein* übertragen. Der Aspekt des Monströsen, Angst behafteten kehrt hier wie dort immer wieder. Auch die Verschwisterung von Liebe und Gewalt, deren Verkehrung in Hass gehört dazu. »Die Liebe ist ein wildes Tier«, heißt es in *Amour* (2004). Viele andere Beispiele ließen sich anführen. *Rammstein* betreiben Mimikry an die Erwartung der Anderen. Sie kehren den Exotismus um, leben also nicht in und aus Klischeebildern heraus, wie es üblich ist, sondern sie sind das manifest gewordene Klischee der *Anderen*. Sie exotisieren sich selbst und führen das alterne Bild, also das, welches *andere* von den Deutschen haben, auf. Sie locken die Rezipienten, in Klischees zu denken und setzen die Deutungs- und Vorurteilsmaschinerie in Gang, um sie an sich selbst zu exerzieren. Man könnte dieses Verfahren mit Gilles Deleuze und Félix Guattari auch als *Deterritorialisierung*¹⁶ beschreiben. Und dann vollführen sie den zweiten Schritt, der nämlich zeigt, dass die Klischees dem Untergang geweiht sind, dass Klischees Gewalt sind, pure Gewalt, weil sie jeden in ein starres Muster pressen. Dieses *physisch* zu sprengen, in Feuer und Rauch aufzulösen, macht ihre Bühnenshow so überzeugend.

Exotismus und Schlager

Die Selbstexotisierung unterläuft die Sitten und Bräuche, indem sie die Kulturwelten genüsslich ineinander stürzen lässt. Neu ist lediglich, dass Rammstein auch den letzten Schritt vollziehen, indem sie auch die in den exotischen Klischees schlummernde *Gewalt* aufbrechen lassen. Meistens, so im Schlager oder Film, sind alle diese Momente schon seit Jahrzehnten präsent, werden aber dann nur angedeutet. Dabei geht Selbstexotisierung, durch

die Beleihung der kulturell alternen Sitten, oft mit einer Selbsterotisierung einher. Berühmt wurde etwa in den 1920er Jahren die ›Farbige‹ Josephine Baker mit ihrem Bananentanz, das *Flapper-Girl* Theda Bara als *Cleopatra* oder Anna May Wong in ihren Auftritten¹⁷. Dino Crocetti, besser bekannt als Dean Martin, singt in Jerry Lewis' Film *The Caddy* (1953, Regie: Norman Taurog) seinen Hit *That's Amore* und spielt als Italiener mit den Klischees des Inzests, des Schwulseins. France Gall gewinnt den *Eurovision-Song-Contest* 1965 mit dem Serge Gainsbourg-Song *Poupée de cire, poupée de son* und trällert den Song auf Deutsch als *Das war eine schöne Party*, auf Italienisch (*Io si tu no*) und Japanisch (*Yume miru shanson ningyō*), mit solch starkem Akzent, dass jeder nach wenigen Worten hört, aus welchem Land sie kommt. Udo Jürgens singt ein Jahr später beim gleichen Wettbewerb mit *Merci Cheri* (1966) einige Zeilen auf Französisch und gewinnt damit. Ayumi Ishida antwortet mit *Blue Light Yokohama* (1968) auf diese kitschig-exotischen Love-Songs. Nana Mouskouri besingt in ihrem Evergreen die *Weißten Rosen aus Athen* (1963) in unbeholfenem Deutsch und ruft dem Unbekannten »komm recht bald wieder« in der Briefsprache einer Sekretärin hinterher. Und der mexikanisch-amerikanische Schauspieler Anthony Quinn erfindet, einen Griechen darstellend, gar einen Tanz im Film *Alexis Sorbas, den Sirtaki* (Michael Cacoyannis: *Zorba the Greek*, 1964). Die Grenzen zur *Invented tradition* sind fließend. Erfundene Maskeraden gehören zu diesem medialen Spiel dazu.

Selbstexotisierung kann auch mythisch-fiktional sein, wie man an Paul Richters Darstellung in Fritz Langs *Die Nibelungen* (1924) oder auch an Johnny Weissmüllers *Tarzan-Verkörperung* sieht (W.S. Van Dyke: *Tarzan the Ape Man*, 1932), in vielem der Bühnenshow von Lindemann nicht unähnlich. Als ein Meister der Selbstexotisierung kann der Schlagersänger Roberto Blanco gelten, der mit bürgerlichem Namen tatsächlich Roberto Zerquera Blanco heißt. Dieser agiert, als sei er ein ›Weißer‹, der Maskerade, Blackfacing betriebe und kann nun all das, was man ihm sonst so zumutet, als Show, als Witz aufführen, sich über sich selbst und die Vorurteile der Anderen lustig machen und karnevalesk Küsschen verteilen. Innerhalb dieses Maskenspiels kann Blanco dann das Exotische doppeln, mit Sprachfehlern kokettieren und auch Tabus, wie etwa den Kuss auf den Mund bei Fremden, vollkommen problemlos inszenieren, wie wir in einem Faschingsauftritt zu *Wer trinkt schon gerne Wein allein* in Heinz Schenks Sendung *Blauer Bock* (Aufzeichnung vom 4.2.1978) sehen können:

Ich traf ihn in der kleine Bodega.
Er saß allein vor einem Glas Wein.
Ich sagte: »Ay, Senjor, was ist nun los mit Dir?«
Da muß doch etwas nicht in Ordnung sein.
Am Tisch daneben saßen zwei Mädchen.
Und ihre Gläser waren schon leer.
Da hab' ich nachbestellt und zu den zwei'n gesagt.
»Kommt setzt Euch doch ein bißchen zu uns her.«
Ay, ay, ay, ay, wer trinkt schon gern den Wein allein?

Wie wir sehen, exerziert Roberto Blanco an sich selbst das Klischee, die Adjektivdeklin-
ation nicht zu beherrschen, also sprachliche Fehler zu machen. Das ist das, was *Selbst-*
exotisierung ist: Sie beruht immer auf einer Art von gedoppelter Beobachterperspektive.
Durch den Wechsel von Masken wird ein Spiel mit Erwartungen (und Vorurteilen) in Gang
gebracht und die Energie, die in den Klischees auch liegt, kanalisiert. Außerdem dürfte er
den Schlager- und Volksmusiksendungen mit ihren ›sudetendeutschen‹ Blaskapellen als
lebendiger Beweis dafür gedient haben, dass sie nicht rassistisch sind. In einem Interview
sagt er: »Den schwarzen Boxer Joe Louis nannte man damals ›Brauner Bomber‹.
Irgendwann schrieb ein Journalist über mich: ›Brauner Bomber des Showgeschäfts‹, und
auch Dieter Thomas Heck kündigte mich damals häufiger so in seiner Sendung an. Ich
fand dieses Bild positiv.«¹⁷

**Mit fremder Zunge: *Stripped, Amerika, Pussy, Moskau, Te quiero puta!,
Frühling in Paris, Stirb nicht vor mir***

Anders als die meisten globalen Bands singen *Rammstein* auf Deutsch, was, wie wir sahen,
ebenenen selbstexotisierenden Effekt überhaupt erst ermöglicht. Allerdings gibt es auch
einige Lieder, die sie ganz oder zumindest teilweise auf Englisch (*Stripped*, 1998; *Amerika*,
2004; *Stirb nicht vor mir*, 2005; *Pussy*, 2009), Russisch (*Moskau*, 2004), Französisch
(*Frühling in Paris*, 2009) oder Spanisch (*Te quiero puta!*, 2005) performen. Auffällig ist
hierbei, dass dies keineswegs Zugeständnisse an die fremde Zunge sind, sondern dass

Lindemann in all den Beispielen den deutschen Sprachrhythmus starr beibehält und in keinsten an einem akzentfreien Sprechen bzw. Singen interessiert ist. Damit dies auch unmissverständlich klar wird, selbst wenn ein englischer Song wie *Stripped* von Depeche Mode gecovered wird, unterlegt Regisseur Philipp Stölzl den 1998er Song mit Aufnahmen von Leni Riefenstahls *Olympia* (1938) oder Jörn Heitmann inszeniert die Mondlandung mit der Band im Musikvideo *Amerika* (2004) als Studiotrick. Auf unterschiedliche Weise, manchmal als Chor in *Moskau*, wird die Stadt auf Russisch als ›schönste Stadt der Welt‹ gepriesen, während auf Deutsch (also in der für Russen ›Fremdsprache‹ Deutsch) schlüpfrige Botschaften vermittelt werden, wenn es heißt: »Diese Stadt ist eine Dirne«. Mit dieser Art multilingualer Kippfigur spielt auch *Frühling in Paris*, ein Cover von Edith Piafs *Non, Je ne regrette rien* (1960).¹⁸

Waidmanns Heil

In der Regel ist der Akzent ganz wichtig, um sich selbst zu exotisieren. Die Performances der Sängerin Ingrid Caven sind nicht exotisch. Sie ist eine Chansonsängerin aus Deutschland, in Frankreich. Lindemanns betontes »R« zieht schon als Phonem eine Sprachgrenze. Betrachten wir *Rammsteins* Lied *Waidmanns Heil* (2009). Der ›Waidmann‹ ist einer, der in einem verschrobeneren, fremd klingenden Deutsch lebt, in dessen semantischem Dickicht des Jägerlateins er seinen Zorn verbirgt. Er exotisiert sich selbst in der Natur:

Ich bin in Hitze schon seit Tagen
So werd ich mir ein Kahlwild jagen
Und bis zum Morgen sitz ich an
Damit ich Blattschuss geben kann

Was dann folgt, ist fremd gewordenen, dadaistisches Deutsch, Labyrinth von Termini, ›waidmännisch‹ vom Verständnis abgekapselte Sprache eines Jägers, der mit tierhaftem Trieb seiner Passion folgt:

Ein Schmaltier auf die Läufe kommt

Hat sich im hohen Reet gesonnt
Macht gute Fährte tief im Tann
Der Spiegel glänzt, ich backe an
Der Wedel zuckt wie Fingeraal
Die Flinte springt vom Futteral

Immer wieder ertönt dann zwischendurch der Schlachtruf:

Auf dem Lande auf dem Meer lauert das Verderben
Die Kreatur muss sterben

Diese verachtende Haltung gegenüber jedweden Lebendigen zeigt sich erst im Moment des Tötens selbst, ist also nicht zu verhindern. Sie ist so universal geworden, dass kein Verständnis mehr an sie heranreicht und keine Kommunikation. Der ›Waidmann‹ spricht ohnehin beschwörend, er ist allein und sucht nur noch Reste von Leben, eben um es in einem Tötungsfest nach Manier eines Amokläufers in der Natur zu vernichten. Damit wird der Gruß *Waidmanns Heil* zu einem aggressiven Schlachtruf. Die Jägerzunft erscheint einzig von der sepulkralen Seite. Das hat auch etwas Realistisches, denn die Hornsignale, also die Musik der Jäger, zeigen im Wald die Tiere an und verkünden auch deren Tod. Musik ist selbst Jagen. Musik tötet und ist gefährlich. Das kreatürlich Exotische löscht sich im menschlichen Jäger selber aus. So zeigt sich Lindemanns Lyrik als Teil einer wilden Zerstörungsgorgie, deren Aufführung auf der Showbühne er zelebriert, zu sehen auf der Live-DVD *Amerika* (Matthew Amos: *Rammstein: Live from Madison Square Garden*, 2015). In New York ertönten die Jagdhörner von Flakes Synthesizer zu Beginn, und dann schritt Lindemann mit einem übergroßen Flinten-Flammenwerfer über die Bühne. Salven von Feuer schossen quer, in roten Rauch getaucht. Die hackenden Riffs von Richard Kruspe und Paul Landers, das monotone Schlagzeug von Christoph ›Doom‹ Schneider verstärkten so die in Worte gemeißelte Aggression des Bariton-Sprechgesangs musikalisch.

Fazit

In ihrem jüngsten Video *Deutschland* (2019) treiben sie dann das Spiel mit Selbstexotisierungen so weit wie nie, indem sie das Modell Ruby Commey als farbige Germania auftreten lassen und die deutsche Geschichte als Action-Movie nachspielen, beginnend mit der Varusschlacht.

Den Merkel-Jahren verleihen sie damit einen Klang, so dass »Rammstein für Deutschland werden konnte, was Walt Disney für Amerika ist«¹⁹, wie Andreas Maier in der *FAZ* schreibt. Der Staat, die »organisierte Unmoralität«²⁰, wie es bei Nietzsche heißt, wird durch Bilder der Selbstabschlachtung in einem apokalyptischen Bilderreigen ausgelöscht, um dann die Geschichte neu zu schreiben, von der Physik her.

Anmerkungen

- 1 Zu *Rammstein* und der deutschen Literatur siehe Simon Richter: »Rammstein, Johann Gottfried Herder and the Origin of Rock and Roll«, in: John T. Littlejohn (Hg.); Michael T. Putnam (Hg.) (2013): *Rammstein on Fire. New Perspectives on the Music and Performances*, Jefferson u.a.: McFarland & Company, Kindle-Ausg., S.173-188; Martina Lüke: »Love as a Battlefield: Reading Rammstein as Dark Romantics«, in: Ebenda, S. 189-215 sowie Martina Lüke (2008): Modern Classics: Reflections on Rammstein in the German Class, in: *Die Unterrichtspraxis*, Frühling 2008 (Nr. 41), S. 15-23, Online-Dok., <https://doi.org/10.1111/j.1756-1221.2008.00002.x>, abger. am 17.9.2021. Zu Goethes *Heidenröslein* (1789) und dem Vergleich zum Lied *Rosenrot* (2005) sowie dem *Erlkönig* und *Dalai Lama* (2004) siehe: Joana Baumgarten; Margit Riedel: »Sah ein Mädchen / ein Knab ein Röslein steh'n' (Rammstein / Goethe) – ein didaktisches Interpretationsspiel zu den Geschlechterrollen im Dunstkreis der Sexismus- bzw. #MeTooDebatte«, in: *Temeswarer Beiträge zur Germanistik*, 2018 (Bd. 15), S. 33-51, Internet-Publ., <https://litere.uvt.ro/publicatii/TBG/pdf/TBG/TBG-15-2018.pdf>, abger. am 14.9.2021.
- 2 Siehe hierzu insbesondere Akiyoshi Shikina: »Doitsu no >Chūsei rokku< ni tsuite«, in: *Geibun Kenkyū*, Nr. 118 (2020), S. 131-142 sowie Brad Klypchak: »Über Alles: Rock Bands Following in the Wake of Rammstein«, Littlejohn; Putnam: *Rammstein on Fire*, a.a.O., S. 79-98.

- 3 Nick Henry und Juliane Schicker: »Heimatsehnsucht: Rammstein and the Search for Cultural Identity«, in: Littlejohn; Putnam: *Rammstein on Fire*, a.a.O., S. 99-119, insbes. S. 103f.
- 4 So heißt es bei Henry und Schicker: »Rammstein’s artistic success lies in their willingness to explore the boundaries of Western society’s taboos—and their eagerness to push, bend, cross, and break those boundaries as they see fit.« (Henry; Schicker: »Heimatsehnsucht: Rammstein and the Search for Cultural Identity«, in: Littlejohn; Putnam: *Rammstein on Fire*, a.a.O., S. 99). Zur faschistischen Ästhetik bei Rammstein siehe Valerie Weinstein: »Reading Rammstein, Remembering Riefenstahl: ›Fascist Aesthetics‹ and German Popular Culture«, in: Neil Christian Pages (Hg.); Mary Rhiel (Hg.) und Ingeborg Majer-O’Sickey (Hg.): *Riefenstahl Screened: An Anthology of New Criticism*, New York: Continuum 2008, S. 130-148. Siehe dazu auch Andreas Becker: »Du bist mir ans Herz gebaut«. Provokation, Tabubruch und ihre narrative Funktion am Beispiel von Lars von Triers Nymphomaniac und Rammsteins Filmmusik«, in: *andererseits - Yearbook of Transatlantic German Studies*, Vol. 9/10 (2020/2021), hg. von William Collins Donahue, Georg Mein und Rolf Parr. Bielefeld: transcript 2022, im Erscheinen, S. 115-128. Zur Einführung siehe: Peter Wicke (2019): *Rammstein. 100 Seiten*, Stuttgart: Reclam.
- 5 Michael T. Putnam: »Discipleship in the Church of Rammstein«, in: Littlejohn; Putnam: *Rammstein on Fire*, a.a.O., S. 250-268.
- 6 Rainer Sontheimer: *Die mediale Inszenierung von Körpern und Emotionen als kosmo-politisches Ereignis in den Videos von Rammstein*, Diplomarbeit, Ludwig-Maximilians-Universität, München 2007, online-Dok., https://www.researchgate.net/publication/290440547_Die_mediale_Inszenierung_von_Körpern_und_Emotionen_als_kosmo-politisches_Ereignis_in_den_Videos_von_Rammstein/link/5698d04108aec79ee32ca436/download, abger. am 5.8.2021.
- 7 David A. Robinson: »Metamodernist Form, ›Reader-Response‹ and the Politics of Rammstein: What Rammstein Means When You Don’t Understand the Lyrics«, in: Littlejohn; Putnam: *Rammstein on Fire*, a.a.O., S. 30-52, zit. S. 31-32.
- 8 Patricia Anne Simpson: »Industrial Humor and Rammstein’s Postmodern Politics«, in: Littlejohn; Putnam: *Rammstein on Fire*, a.a.O., S. 9-29, zit. S. 9.
- 9 Dieser Absatz ist eine Übernahme aus: Andreas Becker: »Du bist mir ans Herz gebaut«. Provokation, Tabubruch und ihre narrative Funktion am Beispiel von Lars von Triers Nymphomaniac und Rammsteins Filmmusik«, in: *andererseits - Yearbook of Transatlantic German Studies*. Vol. 9/10 (2020/2021), hg. von William Collins Donahue, Georg Mein und Rolf Parr. Bielefeld: transcript 2022, im Erscheinen, S. 115.
- 10 Silvia Kuske; Astrid Czerny: »Orientalismus/Exotismus«, in: Metzler Lexikon Religion, hrsg. von Christoph Auffarth; Jutta Bernard; Hubert Mohr; Agnes Imhof und Silvia Kurre, Bd. 2, Stuttgart: Metzler 1999, S. 616-619, zit. S. 616-617. <https://link.springer.com/chap->

- ter/10.1007/978-3-476-03703-9_197. Eine gute Einführung in die Thematik bietet: Thomas Koebner (Hg.); Gerhart Pickerodt (Hg.) (1987): *Die andere Welt. Studien zum Exotismus*, Frankfurt am Main: Athenäum.
- 11 Auf unterhaltsame Weise hat diese Klischees Salis zusammengetragen: Christian G. Salis: *Der Böse steht noch einmal auf... Und andere Klischees aus Hollywood-Filmen*, Marburg: Schüren 2020.
- 12 Zijdeveld nennt vor allem zwei Funktionen von Klischees: »a clichés manage to avoid cognitive reflection, influencing human individuals in a behaviouristic manner – i.e. they do not so much institutionally stimulate behaviour, as trigger it mechanically; b essential to the functionality of clichés is their repetitiveness – in a behaviouristic stimulus-response process one must repeat the stimulus over and over again, until the organism has learnt to respond without the interference of reflection.« (Anton C. Zijdeveld: *On Clichés. The Supersedure of Meaning by Function in Modernity*, London u.a.: Routledge & Kegan Paul 1979, S. 56).
- 13 Zitiert nach dem Digitalisat: Joseph von Eichendorff: *Gedichte*, Berlin: Duncker und Humblot 1837, S. 35, Online-Ausg., https://www.deutschestextarchiv.de/book/view/eichendorff_gedichte_1837/?hl=Gedichte;p=53. Siehe dazu auch Joseph von Eichendorff: *Werke*, Bd. 1, München: Winkler 1970 ff., S. 66-67.
- 14 Siehe dazu Kremer, Detlef: *Romantik. Lehrbuch Germanistik*, Stuttgart: J.B. Metzler 2015, S. 296.
- 15 Goethe, Johann Wolfgang von: *Wilhelm Meisters Lehrjahre*, Bd. 2. Frankfurt (Main) u. a.: o.A. 1795, S. 263, Online-Ausg., https://www.deutschestextarchiv.de/book/view/goethe_lehrjahre02_1795/?hl=Sehnfucht&p=274.
- 16 Dazu heißt es bei Friedrich Balke: »Die Deterritorialisierung bezeichnet vielmehr einen Typ der inventiven Bewegung, die nicht einem vorgezeichneten Weg folgt und sich keine Ziele vorgeben läßt. [...] Ein Territorium wird verlassen, ein anderes wird gewonnen, die Deterritorialisierung ist keine Bewegung, die zur endgültigen Preisgabe des Territorialen führt, sondern zu seiner Neuschaffung.« (Friedrich Balke: Gilles Deleuze, Frankfurt am Main u.a.: Campus 1998, S. 147).
- 17 Judith Reker, Roberto Blanco: »Ein bisschen Spaß muss sein«, in: *taz*, 14.7.2003, Online-Ausg., <https://taz.de/Ein-bisschen-Spass-muss-sein!/742461/>, abger. am 17.9.2021.
- 18 Lindemann treibt in seinem Soloprojekt dieses Spiel noch weiter, wenn er den russischen Schlager *Lubimiy Gorod (Beloved Town)* für den Soundtrack von Timur Bekmambetovs und Sergey Trofimovs Film *Devyatayev (V2 - Escape from Hell)*, (2021) auf Russisch singt. Staatstragend, gescheitelt und im Anzug tritt er in verschiedenen Videos auf. Bekannt wurde das Lied ursprünglich durch Eduard Pentslins Kriegsfilm *Istrebiteli (The Fighters)*, (1939), in dem es Mark Bernes singt.
- 19 Andreas Maier: »Der deutsche Klang der Merkel-Jahre«, in: *FAZ*, 15.7.2019, S. 11.

20 Friedrich Nietzsche: Nachgelassene Fragmente, 1887, Gruppe 11, in: Ders.: *Digitale Kritische Gesamtausgabe, Werke und Briefe*, hrsg. von G. Colli, M. Montinari und Paolo D'Iorio, Berlin/New York: de Gruyter 1967-, Online-Dok., [http://www.nietzchesource.org/#eKGWB/NF-1887,11\[407\]](http://www.nietzchesource.org/#eKGWB/NF-1887,11[407]), abger. am 17.9.2021.