

Emphatische Dehnungen und sprechende Pausen

Über rhythmische Artikulationsmuster deutschsprachiger Songtexte
am Beispiel der *Wise Guys*

Johannes Odendahl

1. Einleitung

Zur Einführung in ihren verdienstvollen Sammelband mit dem Titel *Lyrik / Lyrics. Songtexte als Gegenstand der Literaturwissenschaft* konstatieren die Herausgeber Frieder von Ammon und Dirk von Petersdorff zunächst eine eklatante Leerstelle: „Die Lyrikforschung hat einen quantitativ wie qualitativ bedeutenden Teil ihres Gegenstandsbereichs bisher vernachlässigt, um nicht zu sagen: ignoriert“.¹ Gemeint sind Songtexte der Rock- und Popmusik, als *Lyrics* gleich im Titel des Tagungsbands programmatisch von einer nicht musikgebundenen *Lyrik* abgegrenzt. Interessanterweise sind sich die im Band vertretenen Forscherinnen und Forscher aus dem interdisziplinären Feld der Literatur-, Kultur- und Musikwissenschaft dann aber gar nicht einig in Bezug auf die Frage, ob die besagten Rock- und Popmusiktexte überhaupt zum „Gegenstandsbereich“ der „Lyrikforschung“ gehören; ob also *Lyrics* die Teilmenge eines umfassenden Gattungskomplexes *Lyrik* ausmachen, oder ob es sich bei den durch Schrägstrich abgegrenzten Termini *Lyrik / Lyrics* eigentlich um Gegenbegriffe handelt. Speziell Walter Erhart führt gewichtige Argumente an für die folgende, zugespitzt formulierte „These [...]“: Rockmusikalische Texte haben mit Gedichten nichts zu tun, sie sind grundverschieden, fast äonenweit voneinander entfernt“.²

Die Position, dass Songtexte keine Gedichte seien und mit der literarischen Großgattung der Lyrik im gängigen Verständnis nichts zu schaffen hätten, untermauert Erhart vor allem mit dem Hinweis auf deren intermediale Faktur: „Eine ausschließlich literaturwissenschaftliche Behandlung rockmusikalischer Verse ist immer auch von dem Missverständnis begleitet, die Verse jeweils ohne Schaden und Bedeutungsverlust aus ihrem fest umrissenen (Gebrauchs-)Kontext der Musik, des Singens und des Hörens sowie des Publikums herauslösen zu können“.³ Rockmusiktexte, so die von zahlreichen Forschern geteilte Auffassung,⁴ sind Teil

¹ Frieder von Ammon/Dirk von Petersdorff, „Einleitung“. In: Dies., *Lyrik / Lyrics. Songtexte als Gegenstand der Literaturwissenschaft*. Göttingen 2019, S. 7-13, hier S. 10.

² Walter Erhart, „Krieg, Lyrics, *Living With War*. Über die Bedeutung rockmusikalischer Texte.“ In: Ammon/Petersdorff (Hgg.), *Lyrik / Lyrics* (wie Anm. 1), S. 57-78, hier S. 58.

³ Ebd., S. 62.

⁴ Vgl. etwa Eric Achermann, „Beat, Rhythmus, Metrum und dergleichen. Eine Gattungstheorie des Songs“. In: Ammon/Petersdorff (Hgg.), *Lyrik / Lyrics*. (wie Anm. 1), S. 15-56, hier S. 32; Andreas Puhani, „More than words. Zum Verhältnis von Text und Musik in der Rock- und Popmusik“. In: Ammon/Petersdorff (Hgg.), *Lyrik / Lyrics* (wie Anm. 1), S. 79-92, hier S. 84; Martin Rehfeldt, „Zwischen Booklet und historisch-kritischer Ausgabe. Zur Edition von Liedtexten.“ In: Ammon/Petersdorff (Hgg.), *Lyrik / Lyrics* (wie Anm. 1), S. 93-130, hier S. 95.

eines Konglomerats, bestehend aus musikalischen Parametern wie Tonhöhe und -dauer, Harmonik, Dynamik und Instrumentation, aus Gegebenheiten des Sounds und der individuellen Stimme, aus Bühnen- oder audiovisuell vermittelten Inszenierungen sowie aus damit verbundenen Ritualen der Rezeption. Sie aus diesen generischen Kontexten herauslösen und auf einen gedruckten Text in Papierform reduzieren zu wollen – sie also als ‚Gedichte‘ zu behandeln –, hieße, sie ihrer intermedial verfassten Identität zu berauben. Noch einmal Walter Erhart:

Als Objekte philologischer Forschung verlangen Lyrics [...] die Berücksichtigung der gesamten rockmusikalischen Performance. [...] Ohne Kontext verliert der Text vollständig seine Bedeutung und ist buchstäblich nichts mehr wert [...]⁵

Auch das ist überspitzt formuliert; ein wenig zu überspitzt vielleicht. Zu behaupten, dass ein Liedtext der Rock- und Popmusik ohne Berücksichtigung seiner intermedialen Verflechtungen, also als Text und nur als Text betrachtet, gleich „vollständig seine Bedeutung“ verlöre und rundweg „nichts mehr wert“ sei, heißt wohl doch, das (sprachlich-literarische) Kind mit dem (intermedialen) Bade auszuschütten. Man muss nicht erst Bob Dylans Nobilitierung zum Literaturnobelpreisträger im Jahr 2016 als Beleg dafür anbringen, dass anspruchsvollere Rockmusiktexte durchaus mehr sein können als „bloße“ Träger von Stimme, Klang und Musik“.⁶ Allein die hergebrachte Praxis, Tonträgern wie LPs oder CDs die Liedtexte in Form von Innencovern und Booklets beizulegen, deutet ja auf einen gewissen Eigenwert ebendieser Texte hin, welche durchaus für würdig erachtet werden, in gedruckter Form, als Quasi-Gedichte also, publiziert zu werden. Dass eine solche, um intermedial-musikalische Faktoren bereinigte Darbietung der Lyrics nicht ohne Tücken ist, steht auf einem anderen Blatt; ein Vorschlag, wie Popmusiktexte mit Berücksichtigung zumindest ihrer rhythmischen Faktur in philologisch befriedigenderer Weise dargeboten werden können, soll im Folgenden gemacht werden.

2. Wege zu einer rhythmussensiblen Notationsweise von Songtexten

Um sich mit Rock- und Pop-Lyrics als Texten fundiert zu beschäftigen, gilt es zunächst zu klären, von welcher medialen Beschaffenheit diese Texte sind und wo man sie auffinden kann. Ein Gedicht von Hölderlin, Rilke, Ulla Hahn oder Jan Wagner findet sich zunächst in Gedichtbänden, bestenfalls solchen, die philologisch gewissenhaft ediert wurden bzw. vom Schriftsteller oder von der Schriftstellerin autorisiert sind.

In der klassischen [sic!] Pop-Musik dagegen ist die Tonaufnahme der Text, das, was auf Platte gepresst ist, seit den 1980er-Jahren manchmal auch das

⁵ Erhart, „Krieg, Lyrics, *Living With War* (wie Anm. 2), S. 77.

⁶ Ebd.

Video. Die Lyrics sind ein von dieser Aufnahme abgeleiteter Text und bleiben ihr gegenüber sekundär[.]⁷

Der ‚Text‘ ist mithin die Aufnahme in ihrer intermedialen Faktur; die Einspielung eines Songs und nicht dessen fakultative Druckfassung in Songbüchern und CD-Booklets ist als Referenzobjekt zu befragen, sobald man sich vertieft mit Lyrics beschäftigen will.

Wie wenig in philologischer Hinsicht auf kursierende Songtextfassungen aus Booklets oder Online-Quellen Verlass ist, darauf verweist Moritz Baßler mit der süffisanten Feststellung, „dass Lyrics nie stimmen“.⁸ Überhaupt ist es aber mit der Stimmigkeit von Songtextverschriftungen so eine Sache: Auch wer sich die Mühe macht, die Schriftfassung möglichst präzise an die Aufnahme als Referenzgröße anzupassen, sieht sich vor nicht unwesentliche texteditorische Entscheidungen gestellt – etwa, ob gesungene Interjektionen und Füllsilben dem Songtext angehören oder eher dessen musikalischem Umfeld zuzurechnen sind und mithin ‚unterschwellig‘ bleiben, oder wie oft der Refrain abzudrucken ist.⁹ In jedem Fall ist die Verschriftung von Songtexten mit erheblichen Informationseinbußen verbunden – eben weil die Bezugsgröße ein intermediales Gewebe darstellt, aus dem sich nicht verlustfrei ein ‚Text‘ isolieren lässt.

Fraglos benötigt eine literatur- wie musikwissenschaftlich informierte Auseinandersetzung mit Songtexten aber zur Analyse und zur innerfachlichen Verständigung Notate; mit der Tonaufnahme als Rohstoff ist es auf die Dauer nicht getan. Ein möglicher Weg könnte darin bestehen, Notentexte heranzuziehen, wie sie sich in Songbooks für die musikalische Reproduktion finden. Gegeben ist hier der gesungene Liedtext mit präzisen Angaben zu dessen melodischer und rhythmischer Faktur, außerdem finden sich Informationen zur Instrumentalbegleitung und insbesondere auch zur Harmonik. Heillos unübersichtlich sind solche Songbook-Notate aber, was die Strukturierung des Liedtexts in Verse und Strophen angeht; in dieser Hinsicht besitzt die gängige Textrepräsentation in ‚Gedicht‘-Form denn doch wesentliche Vorteile. Einen interessanten Versuch, Informationen zumindest über die rhythmische Struktur des gesungenen Texts in das Notat zu integrieren, hat zuletzt Eric Achermann unternommen. Er versieht die berühmten ersten Liedzeilen von Bob Dylans *Blowing in the Wind* mit Angaben über die Tondauer der einzelnen Textsilben:

Ho₁₋₂w ma₃ny₄ | roa₁₋₂ds mu₃st a₄ | ma₁₋₂n wa₃₋₄lk | do₁₋₃wn
be₄₋ | fo₁₋₃re you₄ | ca₁₋₂ll hi₃m a₄ | ma₁₋₆n? | –¹⁰

⁷ Moritz Baßler, „Lyrics im Medienverbund Pop. Am Beispiel von Elvis Costellos und Linda Ronstadts *Alison*.“ In: Ammon/Petersdorff (Hgg.), *Lyrik / Lyrics* (wie Anm. 1), S. 131-146, hier S. 131.

⁸ Ebd.

⁹ Vgl. Rehfeldt, „Zwischen Booklet und historisch-kritischer Ausgabe“ (wie Anm. 4).

¹⁰ Achermann, „Beat, Rhythmus, Metrum“ (wie Anm. 4), S. 35.

Die an den Silbenvokal angehängten, tiefgestellten Ziffern sind hier als Zählzeiten¹¹ eines Vierertakts zu verstehen. In Notenwerten ausgedrückt, hätte man es etwa im ersten Vers mit der Abfolge ‚Halbe – Viertel – Viertel | Halbe – Viertel – Viertel | Halbe – Halbe | punktierte Halbe‘ zu tun. Was Achermanns Notationsweise zutage bringt, ist so die rhythmische Struktur des Songtexts, die Verteilung von Längen und Kürzen auf die Sprechsilben. Während die akzentgebundene englisch- oder deutschsprachige Metrik die Dimension der Vokalquantität hergebrachterweise gar nicht kennt und nur zwischen betonten und unbetonten Silben unterscheidet, kommen in der Rock- und Popmusiklyrik die Längen und Kürzen nicht nur ins Spiel; sie werden durch Achermanns Notat auch sichtbar gemacht:

Was Dylan singt, wenn es denn versmetrisch ausgedrückt werden sollte, sind in der Hauptsache klassische Daktylen [mit zeitlicher Dehnung der Hebungen, JO], nicht aber englische oder deutsche [mit deren Betonung als Silbenakzent, JO]¹²

3. Analyse eines rhythmisch präzise notierten Songtexts der *Wise Guys*

Achermanns Notationsweise vermag also auf einfache Weise die in der Aufnahme erklingenden Silbendauern zu veranschaulichen und erlaubt dadurch Einblicke in die quantitative Realisierung metrischer Strukturen; um diffizilere rhythmische Verhältnisse zu visualisieren, dürfte sie aber kaum geeignet sein. Ein Notationsverfahren, das hingegen sehr präzise den gesungenen Textrhythmus veranschaulichen kann, ohne auf die Notenschrift zurückzugreifen, habe ich bei anderer Gelegenheit im Zusammenhang mit deutschsprachigen Songs der A-cappella-Formation *Wise Guys* bzw. Herbert Grönemeyers angewandt.¹³ Seinerzeit ging es um den Nachweis, dass scheinbar kunstlose, einen alltagssprachlichen Gestus kultivierende Popmusiktexte – wie eben diejenigen der *Wise Guys* – durchaus komplexen Ansprüchen an die textuelle Faktur genügen können; im hier gegebenen Zusammenhang möchte ich vor allem auf die Vorzüge des dabei entwickelten Notationsverfahrens hinweisen, wenn es um die Analyse rhythmisch-metrischer Strukturen und deren Bezug zur Textsemantik geht.

Zunächst sei noch einmal auf die Unzulänglichkeiten einer Repräsentation von Popmusiktexten in Gedichtform hingewiesen. Die ersten acht Zeilen des *Wise Guys*-Liedes *Jetzt ist Sommer*, des erfolgreichsten Songs der 2017 aufgelösten Kölner Formation, sehen beispielsweise, konservativ notiert, wie folgt aus:¹⁴

- 1 Sonnenbrille auf und ab ins Café,
- 2 wo ich die schönen Frau'n auf der Straße seh.

¹¹ Im Folgenden wird z.T. auch „1“ usw. für „Zählzeit 1“ angegeben.

¹² Ebd.

¹³ Vgl. Johannes Odendahl, „Diese Ansprüche fordern jetzt ihre Erfüllung. Populäre Eingängigkeit als Ergebnis formaler Strenge in Liedtexten der *Wise Guys*“. In: Carlo Brune/Ines Theilen (Hgg.), „Wellenritt in riffreicher Zone“. *Gegenwartslyrik im Unterricht*. Trier 2019, S. 157-171.

¹⁴ Songtext nach „wise guys“. <http://www.wiseguys.de/index-169.html>; Abruf am 15.01.2020.

- 3 Dann 'n Sprung mitten rein in den kalten Pool
- 4 und 'n Caipirinha – ziemlich cool!
- 5 Sonnenmilch drauf und ab zur Liegewiese,
- 6 wo ich für mich und Lisa eine Liege lease.
- 7 Wir lassen uns gehn und wir lassen uns braten –
- 8 alles And're kann 'ne Weile warten ...

Eine konventionelle metrische Analyse dieser acht Zeilen würde zu einem recht diffusen Ergebnis führen. Es finden sich Verslängen zwischen neun (*und 'n Caipirinha – ziemlich cool!*) und 13 Silben (*wo ich für mich und Lisa eine Liege lease*), die Anzahl der betonten Silben pro Vers schwankt zwischen vier (*Wir lassen uns gehn und wir lassen uns braten*) und sechs (*wo ich für mich und Lisa eine Liege lease*), das Metrum bleibt insgesamt wechselhaft und vage, am ehesten würde man von der Bevorzugung eines fünfhebigen Trochäus sprechen (nur in der vierten und achten Zeile makellos realisiert); Zeile 7 freilich scheint daktylisch gegliedert. Kurz: Man muss den Eindruck von einer ausgesprochen holprigen metrischen Struktur gewinnen:

- 1 Sónnenbrílle áuf und áb ins Café,
- 2 wo ích die schönen Fr u'n auf der Str  e s h.
- 3 Dünn 'n Spr ng mitten r in in den k lten P ol
- 4  nd 'n C ipirinha – z emlich c ol!
- 5 S nnenmilch dr uf und  b zur L egewiese,
- 6 wo ích für m ch und L sa  ine L ge l ase.
- 7 Wir l ssen uns g hn und wir l ssen uns brüten –
- 8  lles  nd're k nn 'ne W ile w rten ...

Ganz anders nimmt sich die Angelegenheit aus, wenn man den Song hört: Der gleichmässige Viererpuls geht gerade durch, von Holprigkeiten oder gar Tonbeugungen (Betonungen eigentlich unbetonter Silben durch die Positionierung auf schweren Zählzeiten) kann keine Rede sein. Der Liedtexter und in diesem Fall auch Sänger Daniel Dickopf nutzt nämlich die Möglichkeit, auf einem einzelnen Beat eine, zwei, drei oder vier Silben unterzubringen (*cool, schönen, Sonnenmilch, Sonnenbrille*) – und kultiviert zugleich damit einen der Alltagssprache nahen, natürlich klingend Sprachgestus.¹⁵

Um die in der Aufnahme erklingenden metrisch-rhythmischen Verhältnisse zu visualisieren, kann man sich den Umstand zunutze machen, dass im gegebenen Fall eine Textzeile in etwa den Raum eines Vierertakts beansprucht. Eine Notation, welche demgemäss die vier Schläge eines Takts als Raster zugrunde legt, zeigt Abb. 1a (sämtliche Abbildungen siehe Anhang).

Die kleinste hier visualisierte rhythmische Einheit ist die Sechzehntel; die Tabelle ist prinzipiell in sechzehn gleich breite Spalten gegliedert. Vier Sechzehntel nehmen etwa die vier Anfangssilben *Sonnenbrille* ein; jeweils eine Achtel die Silben *ins* (Z. 1), *Str - e* (Z. 2) oder *Ca-f * (Z. 1, mit stiltypischer Synkope, dem Off-Beat). Sprechpausen sind durch eine leicht graue Einfärbung gekennzeichnet und

¹⁵ Vgl. Odendahl, „Diese Ansprüche“ (wie Anm. 13), S. 163 ff.

in ihrer Dauer ebenfalls markiert, z.B. als Sechzehntel- oder Achtelpausen. Problematisch an dieser taktgebundenen Notation ist der Umstand, dass die Verszeilen auseinandergerissen werden; die Auftakte (*wo ich die*, eigentlich Vers 2; *dann 'n*, eigentlich Vers 3) sind gewissermaßen in der falschen Zeile notiert. Abhilfe kann hier geschaffen werden, indem die Zeitleiste insgesamt im nötigen Umfang verlängert wird und die Auftakte an ihrem versmetrisch korrekten Ort notiert werden. Gewissermaßen werden sie weggeschnitten und vor die folgende Zeile gehängt (Abb. 1b).

Zur Erhöhung der Übersichtlichkeit scheint es nun noch sinnvoll zu sein, die jeweils vierzeiligen Teilstrophen (mitsamt Refrain) durch zusätzliche Spatien voneinander abzutrennen und eine Versnummerierung einzufügen. Die Notation der kompletten ersten Strophe plus Refrain sieht dann aus wie in Abb. 2.

Diese Notation bringt einige Texteigenschaften metrisch-rhythmischer¹⁶ Art zutage, die mit Blick auf den in Gedichtform repräsentierten Text, aber auch beim bloßen Hören des Songs, nicht ohne Weiteres deutlich werden:

- Auffallend ist beispielsweise das semantische Gewicht, das jeweils der ersten Zählzeit zugewiesen wird. Auf der 1 finden sich bzw. beginnen die folgenden Wörter: *Sonnenbrille – schönen – Sprung – Caipirinha – Sonnenmilch – ich – lassen – alles – nix – kippen – Radio – singen – Sommer – Sommer – Sommer – Sommer*. Das ist, wenn man so möchte, bereits die halbe, schlichte Geschichte vom Chillen in der Sommerzeit und, sollte das Wetter nicht mitspielen, von der Macht der Autosuggestion (*Sommer – Sommer – Sommer – Sommer*). Man vergleiche entsprechende Lückentexte, die sich aus der Zusammenstellung von Begriffen auf der Zählzeit 3 oder gar 2 ergeben, und wird keine derartige Kohärenz finden.
- Sichtbar ist zudem innerhalb der ersten drei Vierzeiler die Tendenz zum Ausdünnen der Silbenzahl – und, damit verbunden, zur stärkeren Silbendehnung – gegen Ende der Verszeilen. Durch dieses wiederkehrende rhythmische Bremsmanöver wird die Versstruktur klanglich sehr deutlich markiert.
- Die vier Vierzeiler bzw. Teilstrophen laufen jeweils in eine Schlusszeile nahezu ohne Synkopen aus; daraus resultiert ein regelmäßig skandierender Tonfall, dem eine zäsurbildende Wirkung zugeschrieben werden kann. Im Zusammenhang mit einer Silbendehnung ergibt sich zudem der Effekt besonderer Emphase (*ziem-lich cool!*, Z. 4), namentlich bei der Quintessenz des Refrains (*Sommer ist, wenn man trotz-dem lacht!*, Z. 16).
- Ein zäsurbildender Effekt ergibt sich auch aus der gehäuften Setzung von Pausen zum Zeilen- und vor allem zum Teilstrophenende.
- Der Refrain (Z. 13ff.) setzt auffallend früh mit einem langen, gedehnten Auftakt ein (für den durch die Stauchung der Silbenlängen im vorangegangenen Vers eigens Platz geschaffen wurde). Der solcherart markierte, übrigens unbegleitet

¹⁶ Die Doppelformel ‚metrisch-rhythmisch‘ wird hier nicht aus terminologischer Bequemlichkeit gesetzt. Es geht sowohl um metrische Verhältnisse – die Positionierung der Verse und Einzelsilben im Betonungsraster des Vierertaktes – als auch um die vor diesem Hintergrund sich abzeichnende rhythmische Struktur, also um die jeweilige Ton- und Pausendauer.

gesungene Auftakt gewinnt so auftrumpfenden Charakter, analog zur fröhlich-trotzigen Behauptung, den Sommer allein im Kopf herbeirufen zu können; indem er auf spannungserzeugende Weise raumgreifend ist, verhilft er zudem der durch Tutti-Einsatz markierten 1 des Refrains noch zu besonderer Emphase.

- Der grundsätzlich stets mögliche Wechsel des Deklamationstempos (hier: Achtel- versus Sechzehntelnote pro Silbe) hat nicht nur strukturbildende Funktion, er folgt häufig auch der Textsemantik. So dient etwa die Dehnung einzelner Sprechsilben der Hervorhebung von Schlüsselbegriffen wie *schönen Frau'n* (Z. 2.), *Sprung* (Z. 3), *Caipirinha* (Z. 4), *schwitzt* oder *friert* (Z. 13). Gerade die Textpassage, in welcher von den widrigen Umständen mit dem unverhofft schlechten Wetter die Rede ist, fällt durch die besondere Längung ihrer Sprechsilben auf (*nix draus wird [...] sieben Grad*, Z. 9). Diese kann gleichsam als Reflex der Strenge von Gegebenheiten gelten, die dann aber doch heiter-entspannt und flexibel umgangen werden – was wiederum durch ein parlandoartiges Anziehen des Deklamationstempos signalisiert wird (*dann kippen wir zuhaus zwei Säcke*, Z. 10).

Die kurze Analyse hat gezeigt, dass die präzise Notation der rhythmischen Struktur eines Songtexts einiges über die strukturbildende Funktion und semantische Reflexivität der Silbendauern und Pausen offenbart, wie sie in der Aufnahme zu hören sind. In diesem Sinne sollen im Folgenden weitere Lyrics des Wise Guys-Albums *Ganz weit vorne* aus dem Jahr 2001 untersucht werden – zunächst noch einmal exemplarisch ein einzelner Liedtext, dann aspektgeleitet-summarisch mehrere Texte.

4. Eine weitere metrisch-rhythmische Songtextanalyse: *Wenn sie tanzt*

Dass auf der besagten CD der Kölner A-cappella-Band das Lied *Wenn sie tanzt* unmittelbar auf den *Sommer*-Hit folgt, stellt sicherlich nicht den Hauptgrund für dessen im Folgenden unternommene Analyse dar. Wie vielmehr zu zeigen sein wird, lohnt sich gerade für diesen Song eine genauere Beschäftigung mit der rhythmischen Struktur und verspricht bemerkenswerte Ergebnisse insbesondere in Bezug auf das Wort-Ton-Verhältnis, hier also auf die Textausdeutung durch die rhythmische Gestaltung mitsamt der Pausensetzung.

Wieder soll mit einem Blick auf die herkömmliche Textnotation in Gedichtform begonnen werden. Im Booklet der CD findet sich die erste Halbstrophe wie folgt notiert:

- 1 Auch wenn's mir nichts bringt:
- 2 Ich seh' sie noch umringt
- 3 von all den Leuten in dem Schuppen.
- 4 Im Scheinwerferlicht durch den Rauch von hundert Fluppen
- 5 seh' ich ihr Gesicht, wie sie sich bewegt,
- 6 die Arme angelegt.

Das sind sechs paargereimte Zeilen von denkbar unterschiedlicher Länge – zwischen fünf (*Auch wenn's mir nichts bringt*, Z. 1) und 13 Silben (*Im Scheinwerferlicht durch den Rauch von hundert Fluppen*, Z. 4). Die Analyse des Versmaßes führt zu einem entsprechend heterogenen Ergebnis: Alternierende Versfüße herrschen vor, gleichwohl finden sich daktylische Anklänge (*Im Schéinwerferlicht durch den Ráuch* [...], Z. 4) sowie zwei aufeinanderstoßende Hebungen (*Gesícht, wíe*, Z. 5):

1	Áuch wenn's mír nichts bríngt:	a
2	Ich séh' sie nóch umríngt	a
3	von áll den Léuten ín dem Schúppen.	b
4	Im Schéinwerferlicht durch den Ráuch von húndert Flúppen	b
5	séh' ich íhr Gesícht, wíe sie sích bewégt,	c
6	die Árme ángelégt.	c

Hört man nun in den Song hinein, ergibt sich wiederum ein deutlich anderes Bild. Die vorgeblich sechs Textzeilen werden innerhalb von vier Takten¹⁷ rezitiert – was rechnerisch auf anderthalb Verse pro Takt hinausliefere. Ein neuerlicher Blick auf den Text legt die Vermutung nahe, dass es sich bei der Halbstrophe eigentlich um einen Achtzeiler handelt: Der vormalige Binnenreim aus *Scheinwerferlicht* und *Gesicht* kann auch als Endreim aufgefasst werden, sodass sich die folgende Struktur ergibt:

1	Auch wenn's mir nichts bringt:	a
2	Ich seh' sie noch umringt	a
3	von all den Leuten in dem Schuppen.	b
4	Im Scheinwerferlicht	c
5	durch den Rauch von hundert Fluppen	b

¹⁷ Eine interessante Frage, die hier nur angeschnitten werden kann, ist die nach der Einheit ‚Takt‘ in der Rock- und Popmusik. Eric Achermann weist darauf hin, dass die Rockmusik keine Takte im Sinne des klassisch-abendländischen Musikverständnisses kenne, nämlich als regelmäßig geordnete Abfolge schwerer, betonter und leichter, unbetonter Zeiten. Die Rockmusik definiere sich vielmehr über den *beat* – und der unterscheide die Grundschräge nicht hinsichtlich ihres Akzentgewichts; jeder von ihnen sei dynamisch gleichstark markiert. Wenn überhaupt, solle man daher lieber metonymisch von ‚bars‘ als Einheiten zwischen zwei Taktstrichen reden (vgl. Achermann, „Beat, Rhythmus, Metrum“, wie Anm. 4, speziell S. 28 ff.). – So zutreffend es sein mag, dass ein 4/4-Takt in der Rockmusik nicht durch die Abfolge ‚schwer – leicht – halbschwer – leicht‘ gekennzeichnet ist, sondern die Beats hier gleichlaut durchgeschlagen werden: Auf die Rede von Takten völlig zu verzichten, erscheint mir weder praktikabel noch sachlich geboten. Irgendetwas muss es ja sein, was auch in der Rockmusik die Eins eben zur klar identifizierbaren Eins macht. Was Achermann übersieht bzw. nicht thematisiert, ist insbesondere die diesbezügliche Rolle der Harmonik: Im zwölftaktigen Bluesschema etwa ist die Eins genau derjenige Moment, in der sich die Harmonie ändert, oder jedenfalls der einzige Ort, an dem sie sich ändern kann. Durch den neuen Grundton erhält die Eins zwar keinen dynamischen, aber durchaus einen harmonischen Akzent; die Erwartung eines möglichen Akkordwechsels verleiht so auch der Vier ihre spezifische Spannung. – Im Wise Guys-Song *Wenn sie tanzt* finden sich Akkordwechsel in der Regel zweimal pro Takt, nämlich auf der 1 und der 3; die empfundene Identität als *ein* Takt (nicht beispielsweise als zwei halb so lange Takte) ergibt sich hier vor allem auch aus der ostinaten Bassfigur, bestehend aus punktierter Viertel – Achtel – Achtel – punktierter Viertel.

6	seh' ich ihr Gesicht,	c
7	wie sie sich bewegt,	d
8	die Arme angelegt.	d

Auf vier Takte verteilt, nehmen diese acht Zeilen je einen halben Takt ein; was für eine rhythmische Notation gemäß dem oben vorgestellten Verfahren ein halbtaktiges Raster nahelegt. Die erste Strophe plus Refrain sieht demnach aus wie in Abb. 3.¹⁸

Anders als beim zügig deklamierten *Sommer*-Lied liegt hier ein balladenhaft gemäßigtes Tempo mit ternärem Shuffle vor; entsprechend sind die Achtelwerte in der Notation nicht in je zwei Sechzehntel, sondern in triolische Einheiten nach dem Muster ‚lang – kurz‘ unterteilt. Eine deutlich andere Rolle als in *Jetzt ist Sommer* spielt auch die harmonisch schwere¹⁹ Zählzeit 1 (bzw. hier auch 3): Sie bringt jeweils nicht den Beginn einer Textzeile, sondern stellt deren Zielpunkt dar; die Verse münden mit ihrem Reimwort auf der schweren Zeit, was dieser jeweils noch eine zusätzliche Akzentuierung verleiht. In gewisser Weise haben sämtliche Verse so auftaktigen Charakter – tatsächlich gehört beispielsweise der unbegleitete Beginn *Auch wenn's mir nichts* (Z. 1), musikalisch-strukturell betrachtet, noch zum Intro und bildet einen ausgedehnten Auftakt aus.

Bemerkenswert an der rhythmischen Strukturierung des Texts sind nun zunächst vor allem die Pausen. Was die erste Strophe (Z. 1-16; Zeilenangaben wie in Abb. 3) angeht, so werden die einzelnen Verse in der Regel durch eine (Achtel-) Pause voneinander abgesetzt, was zum einen die Versumbrüche sinnfällig und hörbar macht, zum anderen aber einem erwartbaren sprachlichen Gestus ebenso wie der semantischen Struktur entspricht. Dass beispielsweise gleich nach der einleitenden Feststellung *Auch wenn's mir nichts bringt*: (Z. 1) eine kurze Zäsur folgt, kann als klangliches Äquivalent des Doppelpunkts betrachtet werden. Entsprechend reflektieren die Pausen vor und nach Zeilen wie *seh' ich ihr Gesicht, / wie sie sich bewegt, / die Arme angelegt. / Sie tanzt nur für sich* (Z. 6-9) den Aufzählungscharakter zunächst unverbundener Einzelbeobachtungen (möglicherweise auch in Analogie zum Auf- und Abblenden des Schwarzlichts im Tanzlokal, wodurch fließende Bewegungen in Einzelbilder zerschnitten werden). Es sind aber nicht alle Verse durch Pausen voneinander abgesetzt. Größere Einheiten mit Enjambement-Charakter bilden etwa die Textzeilen *Im Scheinwerferlicht / durch den Rauch von hundert Fluppen* (Z. 4f.) oder *int'ressiert sich nich' / für fremde Blicke aus der Menge* (Z. 10f.). Auch in diesen Fällen besitzt die rhythmische Gestaltung in zweierlei Hinsicht mimetischen Charakter: Zum einen gehören die Teilaussagen syntaktisch zusammen und bilden größere Äußerungseinheiten; dass sie nicht durch eine Pause unterbrochen werden, entspricht einem alltags-sprachlich erwartbaren Sprachgestus, der hier nachgeahmt wird. Zum anderen

¹⁸ Eine die metrischen Verhältnisse geradezu entstellende Textnotation fand sich auf der Homepage der *Wise Guys*. <http://www.wiseguys.de/index-283.html>; Abruf am 15.01.2020. Die 16 Verse der ersten Strophe wurden hier zu zehn ganz ungleich langen Zeilen zusammengestellt; in der Strophe 2 waren es dann 14 statt eigentlich 16.

¹⁹ Vgl. die Ausführungen in Anm. 17.

repräsentieren die aneinander gekoppelten Verse, anders als im Fall der isolierten Einzelbeobachtungen, jeweils einen semantischen Komplex, der kein Zerrissenwerden durch hörbar gemachte Versgrenzen erlaubt. Besonders deutlich wird das in der drei Zeilen langen Einheit *schwebt und genießt / ihre Freiheit im Gedränge, / alles um sie rum zerfließt* (Z. 12-14). Spätestens der letzte Vers lässt, syntaktisch betrachtet, durchaus eine kurze Zäsur zu Beginn erwarten. Semantisch wird hier aber dem Bild vom Schweben, Zerfließen, Aufgehen in der Menge entsprochen – eben durch die Konstruktion einer überlangen, durch keine Pause unterbrochenen Phrase.

Neben der Setzung von Pausen ist die Gestaltung des Deklamationstempos hier von besonderem Interesse. Als Regelfall kann die Artikulation zweier Silben pro Achtelschlag mit Dehnung der jeweils ersten Silbe aufgrund des ternären Shuffles gelten (*vom **Au-gen-blick** be-ses-sen*, Z. 8). Findet sich auf einem Achtelbeat nur eine Silbe, ist das unauffällig, solange diese mit einem betonten Versende auf der 1 bzw. 3 zusammenfällt (Z. 1, 4, 6, 7 etc.); der zweite Teil der Zählzeit muss hier freibleiben, da eben keine zu deklamierende Silbe mehr vorhanden ist. Größere Aufmerksamkeit verdienen die Längungen auf den übrigen Zählzeiten, namentlich auf der 2 bzw. 4. Zu nennen wären hier semantisch gewichtige, einsilbige Verben wie *tanzt* (Z. 9, 16) oder *schwebt* (Z. 12), die ausnahmsweise einmal eine ganze Achteleinheit einnehmen.

Bewegung ins deklamatorische Geschehen kommt aber vor allem im Refrain ab Z. 17: Die dreizeilige Phrase *wenn sie ganz / in der Musik versinkt, / in dem Moment ertrinkt* (Z. 18-20) weist nicht nur die charakteristische Zäsurlosigkeit als Bild für das ‚Versinken‘ bzw. ‚Ertrinken‘ im musikalisch erfüllten Augenblick auf; zudem werden ab Z. 19 die jeweils letzten drei Silben gedehnt, die schwere Zeit mit dem Reimwort synkopisch überschreibend (*in der Mu-sik ver-sinkt, / in dem Moment er-trinkt*) – was, wenn man so will, den Sog einer nicht länger gegliederten Zeitlosigkeit sinnfällig werden lässt, dem die Tänzerin sich überlässt. Ähnliches gilt für die durchgängig synkopierten Dehnungen in der Zeile *und ihr gar nich' auffällt* (Z. 21): Die Tänzerin ist gewissermaßen so sehr ihrer Umgebung entrückt, dass folgerichtigerweise auch die Schilderung das zuvor eingehaltene metrische Schema in eigenwilliger Dehnung durchbricht. Konsequenterweise verdoppelt findet sich das Deklamationstempo schließlich bei der Behauptung, dass die *Welt die Luft an-hält* (Z. 23) – wodurch dem Bild des Luftanhaltens einer in Bewunderung erstarrten Außenwelt ebenso klanglich-rhythmische Anschaulichkeit verliehen wird wie durch die vorangehende ganztaktige Pause. Eine eminent sprechende Pause, die es verdient, hier als semantisch gewichtige Leerzeile ausdrücklich mitgezählt zu werden (Z. 22).

Zumindest eine Randbemerkung sei dem kreativen Umgang mit den Reimwörtern gewidmet: Daniel Dickopf reimt hier nicht nur das umgangssprachliche *nich'* auf *sich* (Z. 10 u. 9), sondern gewinnt durch die Abspaltung des extrem spät artikulierten Schlusskonsonanten von *tanzt* - *t* (Z. 17f.) auch ein Reimwort *tanzt*, das mit dem *ganz* aus Z. 18 fürs Ohr verblüffend gut zusammengeht.

5. Summarische Beobachtungen anhand weiterer *Wise Guys*-Songs

Die exemplarische Analyse zweier Liedanfänge der *Wise Guys* hat zu ergiebigen Befunden hinsichtlich der strukturellen und semantischen Bedeutung der Textdeklamation geführt, wie sie in der Tonaufnahme hörbar und speziell in einer daraus abgeleiteten, rhythmisch sensiblen Notationsweise ersichtlich wird. Einige weitere diesbezügliche Ergebnisse sollen nun aspektgeleitet und in summarischer Weise dargelegt werden; zugrunde gelegt werden nach wie vor Songs des Albums *Ganz weit vorne*.

- **Zur Stellung der Zählzeit 1 im Versgefüge.** Unterscheiden lässt sich ein Verstyp, der auf der Zählzeit 1 als Schwerpunkt einsetzt (häufig mit vorangehendem kurzem Auftakt), von einem Vers mit konsequentem Texteinsatz erst nach der 1, der in die darauffolgende 1 mit dem Reimwort als emphatischem Zielpunkt mündet. Exemplarisch realisiert findet sich der Typ ‚Onset auf der 1‘ etwa im Lied *Jetzt ist Sommer* (s. oben). Weitere Beispiele sind der Beginn des Lieds *Sensationell* oder der Refrain von *Bleib wie du bist* (Abb. 4 u. 5). Der Typ ‚Langer Auftakt mit der 1 als Zielpunkt‘ hingegen findet sich in *Wenn sie tanzt* (s. oben) oder in den Strophen von *Bleib wie du bist* (Abb. 6). Kennzeichnend für viele vergleichbare Fälle ist hierbei auch die Praxis, das Reimwort mit spannungsvollem Off-Beat kurz vor die 1 vorzuziehen. Als Kombination aus den Typen ‚Onset auf der 1‘ und ‚Langer Auftakt mit der 1 als Zielpunkt‘ kann der Refrain des Lieds *Das Leben ist zu kurz* gelten; hier nehmen die Textzeilen den Raum von je zwei Takten ein (Abb. 7).

Eine erwähnenswerte Unterart des zweiten Typus (langer Auftakt, der mit Reimwort in die betonte Zeit mündet) findet sich im Lied *Anna hat Migräne*. Der Strophentext ist hier nicht vier-, sondern dreigliedrig; es gibt zu Beginn zwei jeweils einen Takt lange Verse, denen ein längerer, anderthalb Takte umfassender Vers mit vorläufiger Schlussbildung auf der übernächsten 3 folgt (Abb. 8).

- **Markierung des Refrains durch einen ausgedehnten Auftakt.** Wie oben gesehen, setzt der Refrain von *Jetzt ist Sommer* mit einem zeitlich besonders ausgedehnten Auftakt ein. Derartig markierte Auftakte finden sich besonders häufig zu Beginn des Refrains (das heißt, eigentlich und musikalisch-strukturell betrachtet: davor). Der klangliche und strukturierende Effekt dieses Kunstgriffs besteht darin, den Refrain zum einen deutlich anzukündigen, ihm gewissermaßen den Teppich auszurollen; schließlich fällt der lange Auftakt in eine fast unbegleitete Spannungspause, vor deren Hintergrund sich nun, andererseits, das auf der 1 einsetzende Ensemble-Tutti desto wirkungsvoller abzeichnen kann. Beispiele: *Das Leben ist zu kurz*, *Sensationell* (Abb. 7, Abb. 9).
- **Markierung eines neuen Strophenbeginns durch einen ausgedehnten Auftakt.** Analog zum oben Gesagten gibt es auch den Fall, dass eine neue (Teil-)Strophe durch einen gelängten Auftakt klangvoll markiert wird, etwa in der zweiten Strophe von *Bleib wie du bist* (Abb. 10).
- **Dehnung des Deklamationstempos zur besonderen Emphase.** Wie gezeigt, deklamiert der Sänger die Textzeile *dass die Welt die Luft anhält* aus *Wenn*

sie tanzt mit halbem Tempo, gemessen am Strophentext. Dies kann zum einen das angesprochene Luftanhalten der Welt symbolisieren, es dient zum anderen aber auch der klanglichen Emphase. So entspricht die Verlangsamung des Redetempos der alltagsrhetorischen Praxis, besonders eindringlich gemeinte Aussagen durch ein reduziertes Sprechtempo zu betonen (etwa: *„Lass das bitte sein!“*). Derartige emphatische Dehnungen finden sich im untersuchten Liedfundus insbesondere in den Refrains; eben immer dort, wo die Aussage besonders unterstrichen werden soll. Beispiele: Refrain von *Bleib wie du bist*, Hookline von *Das Leben ist zu kurz*; Schlüsselbegriffe wie *ganz weit vorne*, *Weltklasse* und *sensationell* im Refrain von *Sensationell* (Abb. 5, 7, 9).

- **Pausen und Enjambements zur Textgliederung und zur Textausdeutung.** Ein erhebliches strukturierendes und semantisches Potenzial besitzt ein rhythmisches Element, das in der konventionellen Notation von Lyrics in Gedichtform gar nicht sichtbar wird: die Deklamationspause oder auch deren auffälliges Fehlen. Dass der Sprecher bzw. Sänger regelmäßig Pausen setzt, ergibt sich allein aus der Notwendigkeit, Atem zu holen. Sobald die Pausenlänge aber den Schwellenwert einer rhythmischen Deklamationseinheit (etwa einer Sechzehntel oder Achtel) überschreitet, können die Einschnitte eine gliedernde oder auch textausdeutende Funktion übernehmen. Oftmals finden sich gliedernde Zäsuren als Regelfall zwischen den einzelnen Textzeilen, die dadurch als solche deutlich markiert werden. Vor diesem Hintergrund kann dann das ausdrückliche Fehlen von Pausen – mit dem Effekt des Enjambements – besonderen Informationswert erhalten. Belege dafür wurden oben anhand des Lieds *Wenn sie tanzt* angeführt; ein analoges Beispiel findet sich im Song *Bleib wie du bist*: Als metaphorisch von den *letzten müden Scherze[n]* die Rede ist, die sich *vom Balkon stürzen* (Z. 4f.), wird dieser haltlose ‚Sturz‘ durch ein Enjambement sinnfällig gemacht (Abb. 6).

Solche Fälle mimetischer Veranschaulichungen des Gesagten durch die Deklamationsweise – die von der Mimesis eines alltagssprachlichen Redegestus zu unterscheiden sind – konnten oben ebenfalls im Lied *Wenn sie tanzt* nachgewiesen werden. Als weiteres Beispiel lässt sich eine Passage aus *Das Leben ist zu kurz* anführen, wo das angesprochene ‚Eingequetscht-Sein‘ mittels Rahmung durch zwei auffallende Pausen symbolisiert wird (Abb. 11).

6. Fazit und Ausblick

„Songwriting ist keine Wissenschaft“,²⁰ verrät der Texter der allermeisten Wise-Guys-Lieder, Daniel Dickopf, in einem lesenswerten Essay, welcher dem Songbook zum Album *Ganz weit vorne* beigegeben ist. Gleichwohl macht sich Dickopf in diesem Essay die Mühe, mit einiger Ausführlichkeit die Konstruktionsprinzipien und formalen Ansprüche zu erläutern, die ihn beim Verfassen seiner Lyrics leiten.²¹ Mit

²⁰ Daniel Dickopf, „Songwriting – Lieder komponieren und texten“. In: Wise Guys (Hg.), *Song Book zum Album Ganz weit vorne*. Köln 2002, S. 104-108, hier S. 104.

²¹ Vgl. dazu ausführlicher Odendahl, „Diese Ansprüche“ (wie Anm. 13).

der Tatsache, dass es diesen Essay und dieses Songbook gibt, mag es zusammenhängen, dass ich mich an dieser Stelle so ausgiebig mit Songs ausgerechnet der *Wise Guys* und dieses Albums befasst habe. Deutlich dürfte jedenfalls geworden sein, dass eine vertiefte Beschäftigung mit der metrisch-rhythmischen Faktur der Songtexte, wie sie nur in der Aufnahme hörbar wird, ein lohnendes Unterfangen darstellt. Die dazu notwendige akribische Verschriftung des Gehörten in einem taktgebundenen Raster ist eine zwar zeitaufwendige, aber unabdingbare Vorarbeit, um die strukturelle Funktion und semantische Aussagekraft des wechselnden Deklamationstempos – einschließlich ‚sprechender‘ Pausen – zutage zu bringen.

Die Auseinandersetzung mit der metrisch-rhythmischen Faktur der hier ausgewählten sechs Lieder des besagten Albums hat, knapp gebündelt, zu den folgenden Ergebnissen geführt:

- **Erstens** wurden wiederkehrende formale Muster der deklamatorischen Gestaltung erkennbar, deren Quelle eher in **Anforderungen klanglich-musikalischer Art** liegen dürfte als in genuin sprachlichen Erfordernissen. Dazu gehören die klangliche Markierung des Refrains durch einen ausgeweiteten Auftakt vor dem effektvollen Tutti-Einsatz, die Dehnung von Schlüsselbegriffen im Refrain zwecks klanglicher Emphase oder die unterschiedliche Behandlung der Zählzeit 1 entweder als effektvoller Onset einer Textzeile oder aber als deren Zielpunkt, wobei dann Versende, Reimwort und harmonisch markierte 1 wirkungsvoll zusammenfallen respektive sich synkopisch aneinander reiben.
- **Zweitens** konnte aber auch gezeigt werden, wie das wechselnde Deklamationstempo einen **alltagsnahen Sprachgestus**²² **widerspiegeln** kann: In Momenten größerer Emphase verlangsamt der Sprecher sein Tempo; imitiert er hingegen einen entspannten Plauderton, deklamiert er zügiger. Entsprechend kann er auch durch die Setzung oder durch das ausdrückliche Weglassen von Pausen nicht allein die Gliederung der Versstruktur hörbar machen oder auch wirkungsvolle Enjambements realisieren; in der Nachahmung einer alltäglichen Sprechweise kann er Einzelbeobachtungen voneinander absetzen oder größere syntaktische Einheiten unter einem Bogen zusammenfassen.
- **Drittens** schließlich finden sich in den Lyrics der *Wise Guys* Momente, wo das wechselnde Deklamationstempo oder die Pausenbehandlung weniger den Akt des Redens nachahmt, sondern **in mimetisch-ikonischer Entsprechung das Gesagte nachzeichnet**. So etwa im Song *Wenn sie tanzt, wo die Welt die Luft anhält*, indem eine Zeile lang geschwiegen wird, bevor dann die Textzeile gleichsam in Zeitlupe deklamiert wird.

²² Dickopf legt großen Wert darauf, dass seine Texte trotz der Künstlichkeit von Endreimen und metrischer Durchgliederung einen möglichst ‚natürlichen‘, alltagsnahen sprachlichen Tonfall aufweisen (vgl. Dickopf, „Songwriting“, wie Anm. 20, S. 105 ff.; vgl. auch Odendahl, „Diese Ansprüche fordern jetzt ihre Erfüllung“, wie Anm. 13).

Das hier untersuchte Textkorpus ist von ausgesprochen übersichtlichem Umfang; Forschungsdesiderate sind da schnell formuliert. Zunächst erscheint die Untersuchung anderer deutschsprachiger Lyrics in größerer Anzahl und Breite geboten. Zu vermuten ist, dass sich einige Muster musikalisch-struktureller und sprachlich-deklamatorischer Art wiederfinden lassen, dass sich aber gerade auch im Bereich der metrisch-rhythmischen Gestaltung ausgesprochene Eigenheiten als Personal- oder Gattungsstil ausbilden. Eine entschiedene und überaus relevante Ausweitung des Untersuchungsfelds würde den großen Bereich englischsprachiger Lyrics betreffen: Wo finden sich sprach- und stilübergreifende deklamatorische Muster? Und welche Rolle spielen die Eigenheiten der gewählten Sprache? Hier tun sich umfangreiche Arbeitsfelder für eine intermedial informierte Analyse auf. Mag also Songwriting auch keine Wissenschaft sein: Sich wissenschaftlich mit Songtexten in ihrer intermedialen Dimension auseinanderzusetzen, erscheint auf jeden Fall ertragreich.

Literatur- und Medienverzeichnis

Primärtexte

Bob Dylan. *Blowing in the Wind*. In: Ders. *The Freewheelin' Bob Dylan*. Album. Columbia Records 1963.

Wise Guys. *Ganz weit vorne*. Album. Pavement Records 2001.

„wise guys“ (Songtexte). <http://www.wiseguys.de/index-169.html>; Abruf am 15.01.2020.

Literatur

Achermann, Eric. „Beat, Rhythmus, Metrum und dergleichen. Eine Gattungstheorie des Songs“. In: Ammon/Petersdorff (Hgg.), *Lyrik / Lyrics*, S. 15-56.

Ammon, Frieder von / Petersdorff, Dirk von. „Einleitung“. In: Dies. (Hgg.), *Lyrik / Lyrics*, S. 7-13.

Ammon, Frieder von / Petersdorff, Dirk von (Hgg.). *Lyrik / Lyrics. Songtexte als Gegenstand der Literaturwissenschaft*. Göttingen 2019, S. 7-13.

Baßler, Moritz (2019): Lyrics im Medienverbund Pop. Am Beispiel von Elvis Costellos und Linda Ronstadts *Alison*. In: Ammon/Petersdorff (Hgg.), *Lyrik / Lyrics*, S. 131-146.

Dickopf, Daniel. „Songwriting – Lieder komponieren und texten“. In: Wise Guys (Hg.). *Song Book zum Album Ganz weit vorne*. Köln 2002, S. 104-108.

Erhart, Walter. „Krieg, Lyrics, *Living With War*. Über die Bedeutung rockmusikalischer Texte“. In: Ammon/Petersdorff (Hgg.), *Lyrik / Lyrics*, S. 57-78.

Odendahl, Johannes. „Diese Ansprüche fordern jetzt ihre Erfüllung. Populäre Eingängigkeit als Ergebnis formaler Strenge in Liedtexten der Wise Guys“. In: Carlo Brune/Ines Theilen (Hgg.). „Wellenritt in riffreicher Zone“. *Gegenwartslyrik im Unterricht*. Trier 2019, S. 157-171.

Puhani, Andreas. „More than words. Zum Verhältnis von Text und Musik in der Rock- und Popmusik“. In: Ammon/Petersdorff (Hgg.), *Lyrik / Lyrics*, S. 79-92.

Rehfeldt, Martin. „Zwischen Booklet und historisch-kritischer Ausgabe. Zur Edition von Liedtexten“. In: Ammon/Petersdorff (Hgg.), *Lyrik / Lyrics*, S. 93-130.

Internetquelle

„Wise Guys“ (Homepage). <http://www.wiseguys.de/index-283.html>; Abruf am 15.01.2020.

Anhang: Abb. 1a-11

Abb. 1a

1		+		2		+		3		+		4		+	
(2 Takte Intro)															
Son-	nen-	bril-	le	auf	und	ab		ins		Ca-	fé,		wo	ich	die
schö-		nen	Frau'n			auf	der	Stra-		ße	seh',			dann	ein'
Sprung		mit-	ten-	rein		in	den	kal-		ten	Pool			und	ein'
Cai-		pi-	rin-		ha,			ziem-		lich		cool!			
Son-	nen-	milch		drauf	und	ab	zur	Lie-		ge-	wie-		se,		wo
ich	für	mich	und	Li-	sa	ei-	ne	Lie-		ge	lea-		se.		Wir
las-	sen	uns		geh'n		und	wir	las-	sen	uns	bra-		ten,		
al-	les	an-	d're	kann	'ne	Wei-	le	war-		ten.					

Abb. 1b

4		+		1		+		2		+		3		+		4		+	
(2 Takte Intro)																			
		Son-	nen-	bril-	le	auf	und	ab		ins		Ca-	fé,						
	wo	ich	die	schö-		nen	Frau'n		auf	der	Stra-		ße	seh',					
		dann	ein'	Sprung		mit-	ten-	rein		in	den	kal-		ten	Pool				
		und	ein'	Cai-		pi-	rin-		ha,			ziem-		lich		cool!			
				Son-	nen-	milch		drauf	und	ab	zur	Lie-		ge-	wie-		se,		
		wo	ich	für	mich	und	Li-	sa	ei-	ne	Lie-		ge	lea-		se.			
		Wir	las-	sen	uns		geh'n		und	wir	las-	sen	uns	bra-		ten,			
			al-	les	an-	d're	kann	'ne	Wei-	le	war-		ten.						

Abb. 3

		+		2 (4)		+		1 (3)		+	
(4 Takte Intro)											
		Auch	wenn's	mir	nichts			bringt:			
		Ich	seh'	sie	noch	um-	ringt				
von	all	den	Leu-	ten	in	dem	Schup-	pen.			
		Im	Schein-	wer-		fer-	licht				
	durch	den	Rauch	von	hun-	dert	Flup-	pen			5
			seh'	ich	ihr	Ge-	sicht,				
			wie	sie	sich	be-	wegt,				
		die	Ar-	me	an-	ge-	legt.				
		Sie	tanzt	nur		für	sich,				
			in-	t'res-	siert	sich	nich'				10
für	frem-	de	Bli-	cke	aus	der	Men-	ge,			
			schwebt		und	ge-	nießt				
	ih-	re	Frei-	heit	im	Ge-	drän-	ge			
	al-	les	um	sie	'rum	zer-	fließt,				
			völ-	lig	selbst-	ver-	ges-	sen,			15
		vom	Au-	gen-	blick	be-	ses-	sen...			
	Wenn	sie	tanzt,	wenn		sie	tanz-				
			t,		wenn	sie	ganz				
in	der	Mu-	sik	ver-		sinkt,					
in	dem	Mo-	ment	er-		trinkt					20
	und	ihr	gar	nich'		auf-	fällt,				
	dass	die	Welt		die	Luft					
	an-		hält.								
	Wenn	sie	tanzt,	wenn		sie	tanz-				25
			t,		wenn	sie	ganz				
in	der	Mu-	sik	ver-		sinkt,					
in	dem	Mo-	ment	er-		trinkt					
	und	ihr	gar	nich'		auf-	fällt,				
											30
	dass	sie	al-	les	in	den	Schat-	ten	stellt.		

Abb. 4

3	+	4	+	1	+	2	+	3	+	4	+	1
			Ein	Traum		ist	e-	ben	nur	ein	Traum,	
			das	hab'	ich	jetzt	ka-	piert.				
				Das	mit	uns	bei-	den	letz-	te	Nacht	
				ist	lei-	der	nie	pas-	siert.			

Abb. 5

+	4	+	1	+	2	+	3	+	4	+	1	+
			Bleib			so,						
			Wie		du	bist,						
				lass	ein-	fach	al-	les	ganz	ge-		
			nau-	so,	wie	es	ist.					
			So,	wie	du	bist,						
				Bleib	ein-	fach	so,	wie	du	bist.		

Abb. 6

+	4	+	1	+	2	+	3	+	4	+	1	+	
			(4 Takte Intro)										
				Es	ist	si-	cher	schon	halb	vier,			
					ein	lee-	rer	Kas-	ten	Bier,			
					ei-	ne	ab-	ge-	brann-	te	Ker-	ze,	
					die	letz-	ten	mü-	den	Scher-	ze		
				stür-	zen	sich	vom	Bal-	kon,				
					doch	es	ist	schon	zu	früh,			
				noch	nach	Hau-	se	zu	geh'n.				

Abb. 7

+	3	+	4	+	1	+	2	+	3	+	4	+	1	+	2	+	3	+	
[...]																			
Das	Le-	ben	ist	zu	kurz		für		schlech-	te	Mu-	sik,							
zu	kurz		für	Be-	zie-	hungs-	stress	und	blö-	den	Psy-	cho-	krieg.						
Das	Le-	ben	ist	zu	kurz	und	weil's	am	En-	de	meis-	tens	en-	det,					
	macht	es	we-	nig	Sinn,	wenn	man	die	Zeit	da-	vor	ver-	schwend-	det.					

Abb. 8

+	1	+	2	+	3	+	4	+	1	+	2	+	3	+
(4 Takte Intro)														
	Die	ster-	nen-	kla-	re,	kal-	te	Nacht						
	hat	Früh-	ling	ü-	bers	Land	ge-	bracht.						
			Die	Bäu-	me	wie-	gen	sich	in	sat-	tem	Grün.		
	In	son-	nen-	war-	mer,	rei-	ner	Luft						
	lässt	je-	ner	zau-	ber-	wei-	che	Duft						
			mit	sanf-	ter	Macht	die	Lie-	be	neu	er-	blüh'n.		

Abb. 9

3	+	4	+	1	+	2	+	3	+	4	+	1	
[...]													
	Du	bist	ganz	weit	vor-	ne,	ab-	so-	lu-	te	Welt-	klas-	se,
						und	wenn	ich	nich'	auf-	pas-	se,	
			ver-	lieb'	ich	mich	in	dich,	das	geht	manch-	mal	schnell,
							du	bist	sen-	sa-	tio-	nell!	
							du	bist	sen-	sa-	tio-	nell!	

Abb. 10

+	4	+	1	+	2	+	3	+	4	+	1	+	
[...]													
Dein	Lu-	xus	ist	die	heu-	te	sel-	te-	ne	Er-	schei-	nung	
						ei-	ner	ech-	ten	eig-	'nen	Mei-	nung
						die	nicht	im-	mer	ein-	fach	ist,	
				und	die	man	nicht	so	schnell	ver-	gisst,		
						die	ich	längst	nicht	im-	mer	tei-	le,
						a-	ber	im-	mer	hö-	ren	will.	
Wir	bei-	de	la-	gen	uns	in	die-	sen	lan-	gen	Jah-	ren	
						manch-	mal	hef-	tig	in	den	Haa-	ren,
						da-	rum	fall'n	die	lang-	sam	aus.	
						Hast	du	Zeit?	Ich	muss	hier	raus!	
						Die		Frau-	en	sind		kon-	stant
						wie	das	Wet-	ter	im	Ap-	ril.	

Abb. 11

+	3	+	4	+	1	+	2	+	3	+	4	+	1	+	2	+	3	+
[...]																		
Das	Le-	ben	ist	zu	kurz,		und	man	hat	nie	die	Zeit,	die	man	gern	hät-	te.	
			Der	All-	tag		grinst		und	legt	dich	läs-	sig	an	die	Ket-	te.	
				Ein-		ge-	quetscht			zwi-	schen	Pflich-	ten	und	Ter-	mi-	nen,	
			das	Le-	ben	ist	'ne	Do-	se	Öl-	sar-	di-	nen.					