Till Lindemann's Transmedial Songs

Jakub Kosek

ORCID: 0000-0001-7664-4599

> Songs can no more be reduced to their performance than to their lyrics, a recording or sheet music. Song lyrics live and endure between and beyond all these interpretations, transcriptions and renditions[1].
>
> Pete Astor, Keith Negus

> Platz Eins
> Ich im Rampenlicht[2].
>
> Till Lindemann

Introduction

Rammstein's complex artistic, stage, performative, and media practices have been discussed by numerous contemporary music lovers, reviewed by journalists and music critics, as well as analyzed by Polish and international scholars, especially from the perspective of literary and

[1] Pete Astor and Keith Negus, "More Than a Performance: Song Lyrics and the Practices of Songwriting", in: *Popular Music Matters. Essays in Honour of Simon Frith*, ed. Lee Marshall, Dave Laing (Farnham, Burlington: Ashgate, 2014), 206.

[2] From: *Platz Eins*, *F&M* by Lindemann, Vertigo Berlin, 2019.

cultural studies, since the band was founded in 1994.[3] Respectively, minor artistic and media projects by the members of the band, such as, (auto)biographical narratives,[4] solo musical projects,[5] or the lead singer's poetry, have received less academic attention.

This article focuses on the works of the group called Lindemann, which is not as well studied and analyzed. It is, however, an ideologically engaged project that, contrary to the original intentions of its founders, highlights the *emploi* of the singer and songwriter born in Leipzig in 1963. The aim of the article will be to discuss Till Lindemann's multimedia and transmedial art as well as to reflect on the status of the song in contemporary convergence media culture. In order to discover the performative potential of the songs (co)created by the German musician, how they "work," I shall read them in relation to other multimodal means of communication, media platforms and artistic projects.

Songs in multimodal artistic communication

Lindemann's phonographic debut took place in 2015. The band has released two studio albums thus far, *Skills in Pills*[6] and *F&M*,[7] and one live album, *Live in Moscow*.[8] Despite this rather modest record output, the band attracts attention for several reasons, be they personal, image-related, promotional, or artistic. In November 2020, one of the band's co-founders, the Swedish trans-genre multi-instrumentalist Peter Tägtgren, known primarily for his versatile talent and skills displayed in the bands Hypocrisy and Pain, left the band. The band, led by the emblematic duo Tägtgren/Lindemann, was to a large extent a form of intertextual[9] game with the aesthetics of Rammstein's works and bands in which the Swedish musician was the frontman. After the artists parted ways, Till Lindemann, who named the band after himself, proposed a new stage *emploi*, which was, however, consistent with his unique image strategy. Specific transfigurations within the band, presented to the public in the town of Holon in Israel on January 1, 2022, included, among others, new

[3] See, among others, Robert G.H. Burns, "German symbolism in rock music: national signification in the imagery and songs of Rammstein", *Popular Music* 27, no. 3 (2008): 457–472; *Rammstein on Fire: New Perspectives on the Music and Performances*, ed. John T. Littlejohn, Michael T. Putnam (Jefferson: McFarland & Company, 2013); Tomasz P. Bocheński, "«Was verliert man / mit dem Augenschlag?». Między poezją a kontynuantami hard rocka: przypadek Tilla Lindemanna i zespołu Rammstein" [«Was verliert man / mit dem Augenschlag?». Between poetry and hard rock followers: the case of Till Lindemann and Rammstein], in: *Kultura rocka 1: Twórcy, tematy, motywy*, ed. Jakub Osiński, Michał Pranke, Paweł Tański (Toruń: Wydawnictwo Naukowe UMK, 2019), 301–316; Maciej Kubiak, "Koncertowe *sacrum* i *profanum* – teatralizacja przestrzeni scenicznej na przykładzie zespołu Rammstein" [The sacred and the profane in concert: Rammstein and the theatricalisation of the stage], *Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis. Studia de Cultura* 11, no. 3 (2021): 57–69. In the context of Rammstein's artistic strategies, it is also worth bearing in mind the pioneering activities of the Slovenian band Laibach, founded in 1980, whose work was clearly an inspiration for the German band. On this subject, see e.g. Daniel Lukes, "Rammstein Are Laibach for Adolescents and Laibach Are Rammstein for Grown-Ups", in: *Rammstein on Fire: New Perspectives on the Music and Performances*, 53–78.

[4] For example, books by Christian Lorenz, Rammstein's keyboard player. See: Christian Lorenz, *Flake. Der Tastenficker: An was ich mich so erinnern kann* (Berlin: Schwarzkopf & Schwarzkopf, 2015); Christian Lorenz, *Flake. Heute hat die Welt Geburtstag* (Frankfurt am Main: S. Fischer, 2017).

[5] For example, the works of Emigrate, founded in 2005 by Richard Kruspe.

[6] Lindemann, *Skills in Pills*, Warner Music Central Europe, 2015.

[7] Lindemann, *F&M*, Vertigo Berlin, 2019.

[8] Lindemann, *Live in Moscow*, Vertigo Berlin, 2021.

[9] This category is understood broadly in the present article, see: Ryszard Nycz, "Intertekstualność i jej zakresy: teksty, gatunki, światy" [Intertextuality and its scope: texts, genres, worlds], *Pamiętnik Literacki* [Literary Diary] 2 (1990); reprinted in: Ryszard Nycz, *Tekstowy świat: poststrukturalizm a wiedza o literaturze* [The textual world: poststructuralism and literary studies] (Warsaw: Wydawnictwo IBL, 1995), 59–82.

band members, new images of the musicians, new stage engineering solutions (e.g., stage lighting design and type), new visual communication strategies, new colors used for the "décor" (as defined by Erving Goffman[10]). What is unique about Till Lindemann's solo work is also the fact that his songs are bilingual.[11] Songs in English have a potentially greater opportunity to reach a wider audience; the lyrics could be better understood by listeners from different parts of the world. Despite this original strategy, the second album from 2019 also included songs in German, which naturally provoked comparisons with Rammstein. The band, however, managed to maintain their distinct musical style and distinguish themselves from the achievements of their mother bands.

Considering the nature of Lindemann's artistic actions, using the aforementioned term "song"[12] seems justified. It is a semantically broader category than the Polish terms "piosenka" [song], "utwór słowno-muzyczny" [a short musical composition of words and music], or "pieśń" [*canto*].[13] Waldemar Kuligowski has pointed to the terminological aptness of the English noun in *Song Studies. Poetyka i polityka wytwarzania piosenki* [Song Studies. The poetics and politics of song production].[14] Since we use a term that is derived from the Old English *sang*, the research perspective should be extended in a programmatic way and the analyzes should include aspects related to the singer's voice, the art of singing, and multimodality.[15] The last category, also referred to, *inter alia*, as multiple modality,[16] has been the subject of numerous studies across different disciplines.[17]

The linguist Jolanta Maćkiewicz notes that the term "multimodality" is defined in academia in a threefold manner: firstly, in "reference to the communicative phenomenon of combining at

[10]Erving Goffman, *The Presentation of Self in Everyday Life* (New York: Doubleday, 1956), 45-46.

[11]There are songs in English on *Skills in Pills* and there are songs in German on *F&M*.

[12]The form adopted and dominant in the article is "song" due to its broader meaning. Other terms, such as "a short musical composition of words and music," may appear in the text for stylistic reasons.

[13]It should be noted, however, that the song, considered in various contexts, was the subject of insightful Polish literary analyses, see among others, Piotr Łuszczykiewicz, *Piosenka w poezji pokolenia ery transformacji 1984–2009* [Song in the Poetry of the Transformation Era 1984–2009] (Poznań: Wydawnictwo Naukowe UAM, 2009); Joanna Maleszyńska, *Apologia piosenki: studia z historii gatunku* [The Apologia of the Song: Studies in the History of the Genre] (Poznań: Wydawnictwo Naukowe UAM, 2013); Izolda Kiec, *W szarej sukience? Autorki i wokalistki w poszukiwaniu tożsamości* [In a gray dress? Female authors and singers in search of identity] (Warsaw: Wydawnictwo Naukowe Scholar, 2013); Krzysztof Gajda, *Szarpidruty i poeci: piosenka wobec przemian społecznych i kulturowych ostatnich dekad* [Musicians and poets: The song in the face of social and cultural changes in recent decades] (Poznań: Wydawnictwo Naukowe UAM, 2017); Marek Kurkiewicz, *Dźwięki w słowach, słowa na tle dźwięków: o korelacjach akustyczno-tekstowych w literaturze i muzyce* [Sounds in words, words against sounds: Acoustic and textual correlations in literature and music] (Bydgoszcz: Wydawnictwo UKW, 2019); Adam Regiewicz, *Głośne pióra. Obecność muzyki popularnej we współczesnej literaturze polskiej* [Loud pens. Popular music in contemporary Polish literature] (Częstochowa: Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Humanistyczno-Przyrodniczego im. Jana Długosza w Częstochowie, 2020); Paweł Tański, *Głosy i performanse tekstów. Literatura – piosenki – ciało* [Voices and performances of texts. Literature - songs – body] (Toruń: Wydawnictwo Naukowe UMK, 2021). See also a thematic section devoted to *Song Studies* in: *Czas Kultury* 3 (2021).

[14]See: Waldemar Kuligowski, "Wprowadzenie: kulturowe «światy» piosenek i ich badanie" [Introduction: the cultural "worlds" of songs and song studies] in: *Song Studies. Poetyka i polityka wytwarzania piosenki* [Song Studies. The poetics and politics of song production], ed. Waldemar Kuligowski, Paweł Tański (Poznań: Instytut im. Oskara Kolberga, 2021), 7.

[15]Kuligowski, 9–10.

[16]Multimodality in popular music was studied by, among others, David Machin, see: *Analysing Popular Music: Image, Sound, Text* (London: Sage Publications, 2010). In Poland, the multimodal nature of rock songs was studied by, among others, Marcin Rychlewski, see: Marcin Rychlewski, *Rewolucja rocka. Semiotyczne wymiary elektrycznej ekstazy* [Rock revolution. The semiotic dimensions of electric ecstasy] (Gdańsk: Wydawnictwo Oficynka, 2011), 27–48.

[17]See, among others, important works which discuss multimodality in the optics of social semiotics: *Perspectives on Multimodality*, ed. Eija Ventola, Cassily Charles, Martin Kaltenbacher (Amsterdam–Philadelphia: John Benjamins Publishing Company, 2004); Gunther Kress, *Multimodality: A Social Semiotic Approach to Contemporary Communication* (New York: Routledge, 2010); *Multimodal Studies. Exploring Issues and Domains,* ed. Kay O'Halloran, Bradley A. Smith (New York: Routledge, 2011); *The Routledge Handbook of Multimodal Analysis*, ed. Carey Jewitt (London: Routledge, 2014).

least two semiotic systems in one message. Secondly, with regard to the way in which this phenomenon is studied. A method that takes into account not only all the systems that contribute to the message, but also all possible relationships between them and additional meanings resulting from these relationships. Thirdly, with regard to the theory emerging from specific research (or, indeed a research discipline?)."[18] According to Małgorzata Lisowska-Magdziarz, multimodality is "a property of signification, consisting in the simultaneous use of signs belonging to semiotic resources with different physical properties."[19] Lisowska-Magdziarz notes that natural language, which we often perceive as the most important means of interpersonal communication, is only one of the possible modes. When constructing and conveying meanings, "we use many sets of signs simultaneously: speech, writing, pictures, gestures, music, proxemics, touch."[20]

The textual and musical narratives (co)created and performed by Till Lindemann, as well as the work of many other rock, hip-hop, or metal artists should therefore be considered in broader contexts, related to, *inter alia*, voice, language, genre and the body. Each narrative is a part of a discourse defined as "a set of communicative behaviors expressing the power relations, knowledge and agency of the communicating individual."[21] Music itself is, as Simon McKerrell and Lyndon C.S. Way argue, multimodal discourse.[22] Functioning in ideological and social discourses, songs are narratives that are often developed creatively across various media platforms, in music videos, album covers (iconography), animations, fan art, etc. This, in turn, requires that we open up to new research perspectives.

Towards transmedial songs: The case of Till Lindemann

As works combining music with the traditional narrative medium, i.e., lyrics, songs should be considered from the perspective of transmedia narratology,[23] which postulates that narration is a transmedial category and therefore "it can be presented in many different media: as language, images, or in space."[24] Katarzyna Kaczmarczyk aptly notices the heterogenous nature

[18]Jolanta Maćkiewicz, "Badanie mediów multimodalnych – multimodalne badanie mediów" [Studying multimodal media – multimodal media research, *Studia Medioznawcze* 69, no. 2 (2017): 33–42.

[19]Małgorzata Lisowska-Magdziarz, *Znaki na uwięzi. Od semiologii do semiotyki mediów* [Tethered signs. From semiology to media semiotics] (Kraków: Księgarnia Akademicka 2019), 114.

[20]Lisowska-Magdziarz, 115.

[21]Lisowska-Magdziarz, 279.

[22]See: Simon McKerrell and Lyndon C.S. Way, "Understanding Music as Multimodal Discourse", in: *Music as Multimodal Discourse. Semiotics, Power and Protest*, ed. Simon McKerrell, Lyndon C.S. Way (London, New York: Bloomsbury Academic, 2017), 1–20.

[23]See, for example, David Herman, "Toward a Transmedial Narratology", in: *Narrative across Media. The Languages of Storytelling*, ed. Marie-Laure Ryan (Lincoln, London: University of Nebraska Press, 2004). One of the sections in this groundbreaking study is devoted exclusively to music, see: *Narrative across Media. The Languages of Storytelling*, 267–328. See also important publications on transmedia: *Beyond Classical Narration. Transmedial and Unnatural Challenges,* ed. Jan Alber, Per Krogh Hansen (Berlin: De Gruyter, 2014); Jan-Noël Thon, *Transmedial Narratology and Contemporary Media Culture* (Lincoln: University of Nebraska Press, 2016) or the Polish study *Narratologia transmedialna. Teorie, praktyki, wyzwania* [Transmedia narratology. Theories, practices, challenges], ed. Katarzyna Kaczmarczyk (Kraków: Universitas, 2017).

[24]On the main methodological assumptions of this research perspective, see: Katarzyna Kaczmarczyk, "O podstawowych założeniach narratologii transmedialnej i o jej miejscu wśród narratologii klasycznych i postklasycznych" [The basic assumptions of transmedia narratology and its place among classical and post-classical narratologies], in: *Narratologia transmedialna. Teorie, praktyki, wyzwania*, 21.

of the narratives which surround us, even if they are similar in terms of content. According to Kaczmarczyk, "when it comes to narration, the medium is 'the difference that makes the difference.' It allows you to emphasize some aspects of the story and allows the recipient to complete others. The medium also creates a communicative environment which determines possible patterns of engaging with the narrative and its social functioning."[25]

The projects co-founded by Till Lindemann make use of various media platforms. An example of this strategy may be the first album entitled *Skills in Pills*. The songs on the album make up a wider multimodal discourse (co)created by the German singer. The album, which is available in various formats (CD, Box Set, Deluxe Edition, vinyl, MP3, etc.), consists of various elements which may also be called paratexts;[26] they concern, among others, art (cover, booklet, accessories), components which illustrate and semantically broaden the songs, especially in regard to the lyrics.[27]

From the perspective of fan participation and the media convergence culture described by Henry Jenkins,[28] it is also worth mentioning the promotional campaign behind the album. On June 8, 2015, a search for a hidden album was organized in Berlin. The only clue was provided in photos posted on Facebook. As instructed, *Skills in Pills Hunt* participants met at the Bethanien Kunstraum in Kreuzberg, where they were given further instructions on how to destroy a so-called pig-piñata. The person who found the figure of a white pig hidden in the piñata became the happy owner of all versions of the new album. The prize for the winner of the "hunt" was hidden in a unique place, namely in a historic pharmacy room, where, apart from archival containers for medicines, vials, etc., there were editions of the premiere album *Skills in Pills*. The location, of course, referred to the title and the songs on the album. The figure of the pig is also significant in terms of the complex symbolism of the album and the intertextual play in which it engages. Emblematic in rock culture, the animal was made famous by the cover of Pink Floyd's *Animals* from 1977, which in turn refers to George Orwell's famous novel *Animal Farm: A Fairy Story*, published in 1945. A fat spotted pig may be seen in one of the photos included in the booklet accompanying *Skills in Pills*. Taking into account the animal's many symbolic meanings,[29] one may see a connection between the images and the lyrics, especially the lyrics to the song "Fat" which refers

[25]Katarzyna Kaczmarczyk, "Wprowadzenie" [Introduction], in: *Narratologia transmedialna. Teorie, praktyki, wyzwania*, 5.

[26]See, for example, Gérard Genette, *Palimpsests* (Lincoln: University of Nebraska Press, 1998), 377-381.

[27]The "language" of verbal-musical works should be considered from the media-linguistic perspective. At this point, it is assumed, to draw on Bogusław Skowronek, that language is "an inseparable element of cognitive structures, the functioning of which depends on external contexts, especially culture and nowadays media culture." See: Bogusław Skowronek, *Mediolingwistyka. Wprowadzenie* [Media linguistics: Introduction] (Kraków: Wydawnictwo Naukowe UP, 2013), 11.

[28]See: Henry Jenkins, *Convergence culture: Where old and new media collide* (New York: New York University Press, 2006). Songs on the Internet, and especially video clips published on YouTube, can also be treated as spreadable media, see: *Spreadable Media: Creating Value and Meaning in a Networked Culture*, ed. Henry Jenkins, Sam Ford, Joshua Green (New York: New York University Press, 2013).

[29]The animal symbolizes, among others rebirth, sacrifice, abundance, licentiousness, lewdness, dullness, greed, gluttony, and laziness, see: Władysław Kopaliński, *Słownik symboli* [Dictionary of symbols] (Warsaw: Wiedza Powszechna, 1991), 419.

to sexual practices, sexual fetishes (the so-called feederism) and (excessive) consumption.[30] Piglets also appear as metaphorical representations of children in the controversial music video for "Praise Abort,"[31] which addresses the complex problem of abortion. It is worth noting that the music video is a multimodal medium with a significant narrative potential, which, at least in Polish academia, still awaits further in-depth studies.[32] Music videos are an important form of audiovisual art and a significant element of the artistic narratives of many musicians. "Praise Abort" can be interpreted as a statement by a bitter and frustrated father of six, disappointed with parenthood, who despises his children and places hedonistic pleasures above family values. Lindemann's ironic "praise of abortion," however, is difficult to interpret and classify. Aesthetic and worldview provocations are among his most successful artistic strategies; they inspire one to analyze and reflect on the problem at hand, but these methods often shock, irritate, and repel culturally "unprepared" listeners. Music videos add another complex layer to the German artist's discourse. It is a field of games, intertextual allusions, symbols; an area that allows, especially ardent fans, to decode artistic messages. The strategies used in the music video, including hyperbolization, animalization, and transgression, intensify the grotesque effect,[33] but they may also arouse fear or disgust among audience members. The comic[34] and the tragic, the interesting, the intriguing, but also the repulsive and the abject[35] collide in "Praise Abort." It is a multimodal narrative in which conventions, styles and cultural motives intertwine in a hybrid manner. Voice, prosody of speech and sound (characteristic pitch, Lindemann's "pronounced" German accent[36]), musical genre (hybrid correlation of electronic, disco, symphonic and heavy metal music), as well as visual (contrasting colors, e.g., black, white, and red costumes worn by men and

[30]Considering the work in the context of another illustration included on the album, showing two artists (Tägtgren, Lindemann) in an infantilized form, as boys sitting on the lap of an unnaturally large naked woman, we will discover other meanings and ironic undertones. Hyperbolic obesity self-intertextually returns in the work of the German artist; for example, in the music video for the song "Keine Lust" from Rammstein's *Reise, Reise* (2004).

[31]The video was directed by Zoran Bihać; he is known for his numerous music videos for Rammstein, which today have the status of cult productions among the fans. In the audiovisual narratives of the German artist, the poetics of shock play a very important role.

[32]As regards Polish studies devoted to music videos, Urszula Jarecka's monograph, published over two decades ago, is worth mentioning, see: Urszula Jarecka, *Świat wideoklipu* [The world of the music video] (Warsaw: Oficyna Naukowa, 1999). Important recent international publications include: Brad Osborn, *Interpreting Music Video. Popular Music in the Post-MTV Era* (New York: Routledge, 2021); *The Bloomsbury Handbook of Popular Music Video Analysis*, ed. Lori A. Burns, Stan Hawkins (New York: Bloomsbury Academic, 2019); Mathias Bonde Korsgaard, *Music Video after MTV. Audiovisual Studies, New Media, and Popular Music* (London–New York: Routledge, 2017); Diane Railton, Paul Watson, *Music Video and the Politics of Representation* (Edinburgh: Edinburgh University Press, 2011).

[33]In the case of the works in question, the grotesque is also combined with the absurd. The grotesque was discussed by, among others, Lee Byron Jennings, "The Term 'Grotesque'", in: *The Ludicrous Demon: Aspects of the Grotesque in German Post-Romantic Prose* (Berkeley and Los Angeles 1963), 1-27. Wolfgang Kayser, among others, wrote about the relation between the grotesque and the absurd, see: Wolfgang Kayser, *The Grotesque in Art and Literature* (Gloucester, Mass.: P. Smith, 1968).

[34]For example, in the first part of the video, we see Till Lindemann in a white suit, coat, and high-brimmed hat, gesticulating and dancing the moonwalk. This is another clear reference, in this case to the singer Michael Jackson, the famous promoter of the moonwalk.

[35]See: Julia Kristeva, *Powers of Horror: An Essay on Abject* (New York: Columbia University Press, 1982).

[36]Lindemann's voice should be analyzed in a multidimensional way, as a musical instrument, figure, person, and the body. See: Simon Frith, *Performing Rites: On the Value of Popular Music* (Cambridge, Mass.: Harvard UP, 1998), 183-225.

women[37] "starring" in the video) and spatial (e.g., apparently real places are shown in the music video) elements influence the overall paradoxical message. "Praise Abort" is a polysemic artistic message, controversial in terms of its visual representations, but essentially it comments on an important, topical, much-discussed, and in many countries (including Poland) taboo social problem. In the transmedia approach proposed here, songs performed by Till Lindemann are subject to further strengthening, expansion and development in the mediatized scenic space. Screens on which various images, animations, fragments of music videos, sometimes modified, using, for example, selected scenes, themes, and shots of people starring in them, play an important role in this process.[38]

Masks – *physica curiosa* – the scenic nature of songs

In the lyrics to the songs on *Skills in Pills,* Till Lindemann addresses topics that are complex, important and socially relevant ("Praise Abort"), controversial ("Fat," "Ladyboy"), and, for some audience members, probably also iconoclastic ("Golden Shower"). He also touches on existential, difficult issues, including disease and death ("Home Sweet Home," "Children of The Sun"). Social issues return on the second album *F&M* (2019), as well as in the complex narrative related to the artist's latest single, entitled "Ich Hasse Kinder." So far, only selected songs and tropes in Lindemann's oeuvre have been highlighted. The visuals that draw attention on the second album are, among others, the masks which cover Lindemann's and Tägtgren's faces; they can be seen on the album cover, in the booklet and in the postmodern[39] music video for the song "Platz Eins." Respectively, in the expensive limited edition of the album (the so-called Box Set), we can find two white masks which resemble the faces of the two frontmen. The mask is another element used by the musicians to create their media (self)image. As Richard Schechner notes, the mask "is more than something which conceals the identity of the masked person. A doll is more than an inanimate piece of wood, or a flat hide animated by a human actor. In fact, masks and dolls are separate entities that interact with human actors. These performative objects are saturated with a vital force capable of transforming those who perform with them and through them."[40]

[37]Young female ballet dancers in the music video contrast with the animalistic quasi-human figures of Lindemann and Tägtgren. Dance emphasizes the grotesque in the audiovisual narrative in question.

[38]In the case of the song "Praise Abort," performed by the then members of Lindemann during their concert in Moscow in March 2020, a symbolic white piglet appeared on the screen several times, also in a multiplied form.

[39]In keeping with Ann Kaplan's classic approach, see: chapter 4 "Ideology, adolescent desire, and the five types of video on MTV", in: Ann E. Kaplan, *Rocking Around the Clock: Music Television, Postmodernism, and Consumer Culture* (New York: Routledge, 1987), 49–88.

[40]Richard Schechner, *Performatyka. Wstęp*, [Performance theory: Introduction] trans. Tomasz Kubikowski (Wrocław: Ośrodek Badań Twórczości Jerzego Grotowskiego i Poszukiwań Teatralno-Kulturowych, 2006), 233. The mask was also the subject of interesting studies by Polish scholars, see e.g.: *Maska. Zakrywanie i odkrywanie pomiędzy Wschodem i Zachodem. Studia na pograniczach antropologii i estetyki porównawczej. Mask. Covering and Uncovering between East and West. Studies on the borderlines of anthropology and comparative aesthetics*, ed. Wiesna Mond-Kozłowska (Gdańsk: Wydawnictwo Słowo/Obraz Terytoria, 2016); *Paradoksy maski. Antologia* [The paradoxes of the mask. Anthology], ed. Wojciech Dudzik (Warsaw: Wydawnictwo Naukowe PWN, 2018); Wojciech Dudzik, *Maska w kulturze współczesnej Europy. Teorie i praktyki* [Mask in the culture of contemporary Europe. Theories and Practices] (Warsaw: Wydawnictwo Naukowe PWN, 2020). On the process of masking and the etymology of the mask in relation to black metal artists, see: Łukasz Stec, "*La mort de l'artiste* – zamaskowana nieobecność artysty" [La mort de l'artiste - the masked absence of the artist], in: *Artyści i sceny metalowej (kontr)kultury* [Metal (counter)culture: Artists and the scene], ed. Jakub Kosek (Kraków: Wydawnictwo Naukowe UP, 2020), 75–94.

According to Wojciech Dudzik, the mask "immobilizes the face to multiply the expression of the body and mobilize the body."[41] Włodzimierz Szturc, in turn, states that "like a stranger, the mask emerges as a being that may be addressed as a stranger. After all, it is a challenge, a task, often a provocation, an intruder."[42] The mask in contemporary art may be considered, as Dudzik proposes, in terms of motifs, artifacts and media.[43] From the perspective of the transmedia narrative (co-)created by the German artist, the category of the medium turns out to be particularly important. In Lindemann's provocative, eccentric, and often subversive works, one can see various, often surreal motifs, ambiguous figures, symbolic, ceremonial gestures of covering and uncovering the "face" (Goffman[44]), of masking but also media exhibitionism.

In a paratext to the concert album *Live in Moscow* (2021), added to a communist propaganda-style newspaper ("Lindemann's Pravda"), we learn that Lindemann's project is a grotesque and over-the-top performance of violence. The authors of the article also point to the title of the book, the subject of which is a clear artistic inspiration for the musicians, namely *Storia della bruttezza* (*On Ugliness*[45]) edited by Umberto Eco, which records the history of ugliness in the culture of antiquity, baroque and romanticism, and includes numerous illustrations of beasts and peculiarities. The book also comments on obscenity, charlatanism, satanism, sadism and ugliness in the context of kitsch and camp. In the illustrations of the songs in which Till Lindemann wrote the lyrics, in peculiar additions, transmedia extensions, such as covers, booklets, posters, music video trailers and actual music videos, we can find many representations of physical, bodily, distorted, mutated, or modified curiosa (*physica curiosa*[46]). Thus, the zeugma is often used in the visual poetics of Lindemann's narrative.[47] One example is a paratextual illustration included in the booklet for the album *Skills in Pills*, referring to the song "Fish On," which shows Tägtgren as half-human, half-fish – a male mermaid – and Lindemann as a fisherman. The image perversely refers to the lyrics to the song, with strong erotic undertones, in which the seducer wants to "get" women ("catch" them, regardless of their size). This narrative is further developed in a surreal music video, which also includes a "fishing" theme, insofar as naked women fleeing from an undefined space are being caught in a net. During concerts, when the song "Fish On" was performed, the artists threw dead fish at the audience gathered in front of the stage. The ceremonial gesture, apart from referring to the song, was also an ironic travesty of a rock ritual, in which musicians throw guitar picks and drumsticks to the audience, especially at the end of a show.

From the perspective of creating planned transmedia narratives, as described by Henry Jenkins, it is worth mentioning Till Lindemann's latest single "Ich Hasse Kinder" ("I hate children"). In the spring of 2021, the first photos and short teasers announcing the music video

[41]*Maska w kulturze współczesnej Europy. Teorie i praktyki,* 64.

[42]Włodzimierz Szturc, *Genetyka widowiska. Człowiek / Maska / Rytuał / Widowisko* [The genetics of the performance. Man / Mask / Ritual / Spectacle] (Kraków: Księgarnia Akademicka, 2017).

[43]*Maska w kulturze współczesnej Europy. Teorie i praktyki*, 225–253.

[44]Erving Goffman, *Interaction Ritual* (London: Routledge, 2005), 5.

[45]See: *On Ugliness*, ed. Umberto Eco (London: Hachette, 2011).

[46]See: *On Ugliness*, 220–249.

[47]For example, in the "Praise Abort" music video.

to the song began to appear on the German singer's official social media accounts. The shots and images (including a plaster bust of Vladimir Lenin with bleeding eyes; Till Lindemann in a Russian fur hat; children at school) provoked discussions among fans concerning the planned production and preliminary interpretations. It was no coincidence that the song and the music video had their premier on June 1 – International Children's Day. After watching the entire music video (5:25 minutes), viewers received elementary information about the plot, various places shown in the video (including various Moscow streets, Red Square, a school, a courtroom), and the characters (both adults and children). However, to further understand the artistic message, one had to watch a 20-minute short film[48] under the same title, published on June 26, 2021. It is a complex crime narrative of revenge, intrigue, murder, love, school as a violent institution, and life in a totalitarian state. The song is part of an elaborate, complex whole. Not reduced only to the lyrics but treated as a multimedia narrative (which includes the album cover, the music video, the short film), the song "Ich Hasse Kinder" opens up complex interpretations. It is yet another of Lindemann's stories which deals with such socially significant topics as violence against children and the aggression shown by minors to one another, often at school. It should be emphasized that the artists tried to ensure the best possible quality of the "product." The single "Ich Hasse Kinder" was released on red (or, in fact, burgundy) vinyl, a medium whose color corresponds to the symbolic image of a boy covering his face on the dust jacket. Red has connotations of, among other things, blood, crime, victimhood, communism, and revolution.[49] In turn, the drastic events shown in the music video and the short film could have been inspired by a real character, known as the "butcher of Rostov." Andrei Chikatilo (born in 1936 in Yabluchne, died in 1994 in Novocherkassk) was an official, a teacher, and a serial killer, whose victims were mainly children. References to the biographies of criminals, rapists, and killers may also be found in Till Lindemann's earlier works.[50]

We should also discuss, if only briefly, the scenic and performative aspect of the German singer's works. The scenic nature of the songs may be considered through the relationship between the genre,[51] the singer's voice, his body "in motion" (posture, gestures, facial expressions), and the "personal façade" and "a façade of space" (Goffman), as well as in relation to the "props" used during the performance (e.g. one-of-a-kind instruments with individual decorations, unconventional stands, posters, flags, etc.) and media platforms (e.g. screens on which animations and fragments of music videos are displayed).[52] In the approach proposed in the present article, Lindemann's works should also be considered in the wider context of the transdiscursive musical and cultural space of the "stage."[53] The stage is characterized by

[48]The video and the documentary were directed by the Russian artist Serghey Grey.

[49]See: Kopaliński, 55.

[50]See, for example, the song "Mein Teil" from Rammstein's *Reise Reise*, which refers to the story of Armin Meiwes, "the Rotenburg cannibal" or the song "Weiner Blut" from the album *Liebe ist für alle da* which talks about the infamous Josef Fritzl.

[51]According to Simon Frith, it is in the genre that ideological and social discourse inevitably merge. See: Frith, 130.

[52]Till Lindemann's ceremonial stage persona is characterized by over-the-top facial expressions and gestures. The recurring elements of the performances include, among others, kicking stands, dropping the microphone, and throwing baked goods (during the performance of "Allesfresser") or fish ("Fish On").

[53]As defined by Kahn-Harris. See: Keith Kahn-Harris, *Extreme Metal. Music and Culture on the Edge* (Oxford: Berg, 2007).

fluidity, changeability; it comprises various cultural texts and fan, production, and creative practices. The artist's songs circulate, moving in and out of scenic, artistic, and media space. Indeed, as the leader of the band, Lindemann's *emploi*, unique voice, and commitment certainly play a role in attracting the attention of fans. Lindemann is an experienced artist, aware of the marketing processes governing the music industry and the process of creating the image of so-called stars. In his works, he often self-ironically and mockingly refers to the mechanisms of show business, such as in the lyrics to the song "Platz Eins" from the *F&M* album, in which the narcissistic I, who wants splendor and fame, addresses the audience. The surreal music video for "Platz Eins" shows the many different, not necessarily positive, aspects of fame.

Conclusion

The songs (co)created by Till Lindemann should be considered as complex narratives functioning within multimodal ideological, subjective, and institutional discourses. The perspective adopted in the present article is close to the findings of Pete Astor and Keith Negus. The songs "live" between and beyond various interpretations, transcriptions, and performances. They cannot be reduced only to the music or the lyrics.

In the culture of media convergence, songs circulate within and across different music scenes; they function as various media and in various forms. Songs are subject to (e)covering; fragments of texts circulate in the form of quotes, slogans, mottos in real and virtual space; they are turned into internet memes. Often, they are also used by fans of a given artist in creating and establishing their self-image (tattoos, personalized prints on clothing, etc.). Analyzing songs from the perspective of transmedia narratology reveals their multidimensionality and the complexity of the wider narrative context and the unique nature of the chosen artistic language.

translated by Małgorzata Olsza

References

Beyond Classical Narration. Transmedial and Unnatural Challenges. Ed. Jan Alber, Per Krogh Hansen. Berlin: De Gruyter, 2014.

Bocheński, Tomasz P. "«Was verliert man / mit dem Augenschlag?». Między poezją a kontynuantami hard rocka: przypadek Tilla Lindemanna i zespołu Rammstein". In: *Kultura rocka 1: Twórcy, tematy, motywy*. Ed. Jakub Osiński, Michał Pranke, Paweł Tański, 301–316. Toruń: Wydawnictwo Naukowe UMK, 2019.

Burns, Robert G. H. "German symbolism in rock music: national signification in the imagery and songs of Rammstein". *Popular Music* 27, no. 3 (2008): 457–472.

Frith, Simon. *Performing Rites: On the Value of Popular Music*. Cambridge, Mass.: Harvard UP, 1998.

Gajda, Krzysztof. *Szarpidruty i poeci: piosenka wobec przemian społecznych i kulturowych ostatnich dekad*. Poznań: Wydawnictwo Naukowe UAM, 2017.

Genette, Gérard. *Palimpsests: Literature in the Second Degree*. Lincoln: University of Nebraska Press, 1998.

Goffman, Erving. *The Presentation of Self in Everyday Life*. New York: Doubleday, 1956.

– – –. *Interaction Ritual*. London: Routledge, 2005.

Herman, David. "Toward a Transmedial Narratology". In: *Narrative across Media. The Languages of Storytelling*. Ed. Marie-Laure Ryan. Lincoln, London: University of Nebraska Press, 2004.

Jenkins, Henry. *Convergence culture: Where old and new media collide*. New York: New York University Press, 2006.

Jennings, Lee Byron. "The Term 'Grotesque.'" In: *The Ludicrous Demon. Aspects of the Grotesque in German Post-Romantic Prose*. Berkeley and Los Angeles 1963, 1-27.

Kaczmarczyk, Katarzyna. "O podstawowych założeniach narratologii transmedialnej i o jej miejscu wśród narratologii klasycznych i postklasycznych". In: *Narratologia transmedialna. Teorie, praktyki, wyzwania*. Ed. Katarzyna Kaczmarczyk, 21. Kraków: Universitas, 2017.

– – –. "Wprowadzenie". In: *Narratologia transmedialna. Teorie, praktyki, wyzwania*. Ed. Katarzyna Kaczmarczyk, 5. Kraków: Universitas, 2017.

Kahn-Harris, Keith. *Extreme Metal. Music and Culture on the Edge*. Oxford: Berg, 2007.

Kaplan, Ann E. *Rocking Around the Clock: Music Television, Postmodernism, and Consumer Culture*. New York: Routledge, 1987.

Kayser, Wolfgang. *The Grotesque in Art and Literature*. Gloucester, Mass.: P. Smith, 1968.

Kiec, Izolda. *W szarej sukience? Autorki i wokalistki w poszukiwaniu tożsamości*. Warsaw: Wydawnictwo Naukowe Scholar, 2013.

Kopaliński, Władysław. *Słownik symboli*. Warsaw: Wiedza Powszechna, 1991.

Korsgaard, Mathias Bonde. *Music Video after MTV. Audiovisual Studies, New Media, and Popular Music*. London-New York: Routledge, 2017.

Kristeva, Julia. *Powers of Horror: An Essay on Abject*. New York: Columbia University Press, 1982.

Kubiak, Maciej. "Koncertowe *sacrum* i *profanum* – teatralizacja przestrzeni scenicznej na przykładzie zespołu Rammstein". *Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis. Studia de Cultura* 11, no. 3 (2021): 57–69.

Kuligowski, Waldemar. "Wprowadzenie: kulturowe «światy» piosenek i ich badanie". In: *Song Studies. Poetyka i polityka wytwarzania piosenki*. Ed. Waldemar Kuligowski, Paweł Tański, 7–10. Poznań: Instytut im. Oskara Kolberga, 2021.

Kurkiewicz, Marek. *Dźwięki w słowach, słowa na tle dźwięków: o korelacjach akustyczno-tekstowych w literaturze i muzyce*. Bydgoszcz: Wydawnictwo UKW, 2019.

Lisowska-Magdziarz, Małgorzata. *Znaki na uwięzi. Od semiologii do semiotyki mediów*. Kraków: Księgarnia Akademicka, 2019.

Lorenz, Christian. *Flake. Der Tastenficker: An was ich mich so erinnern kann*. Berlin: Schwarzkopf & Schwarzkopf, 2015.

– – –. *Flake. Heute hat die Welt Geburtstag*. Frankfurt am Main: S. Fischer, 2017.

Lukes, Daniel. "Rammstein Are Laibach for Adolescents and Laibach Are Rammstein for Grown-Ups". In: *Rammstein on Fire: New*

Perspectives on the Music and Performances. Ed. John T. Littlejohn, Michael T. Putnam, 53–78. Jefferson: McFarland & Company, 2013.

Łuszczykiewicz, Piotr. *Piosenka w poezji pokolenia ery transformacji 1984–2009*. Poznań: Wydawnictwo Naukowe UAM, 2009.

Machin, David. *Analysing Popular Music: Image, Sound, Text*. London: Sage Publications, 2010.

Maćkiewicz, Jolanta. "Badanie mediów multimodalnych – multimodalne badanie mediów". *Studia Medioznawcze* 69, no. 2 (2017): 33–42.

Maleszyńska, Joanna. *Apologia piosenki: studia z historii gatunku*. Poznań: Wydawnictwo Naukowe UAM, 2013.

Maska. Zakrywanie i odkrywanie pomiędzy Wschodem i Zachodem. Studia na pograniczach antropologii i estetyki porównawczej. Mask. Covering and Uncovering between East and West. Studies on the borderlines of anthropology and comparative aesthetics. Ed. Wiesna Mond-Kozłowska. Gdańsk: Wydawnictwo Słowo/Obraz Terytoria, 2016.

McKerrell, Simon and Lyndon C.S. Way. "Understanding Music as Multimodal Discourse". In: *Music as Multimodal Discourse. Semiotics, Power and Protest*. Ed. Lyndon C.S. Way, Simon McKerrell, 1–20. London, New York: Bloomsbury Academic, 2017.

Nycz, Ryszard. "Intertekstualność i jej zakresy: teksty, gatunki, światy". *Pamiętnik Literacki* 2 (1990).

– – –. *Tekstowy świat: poststrukturalizm a wiedza o literaturze*. Warsaw: Wydawnictwo IBL, 1995.

On Ugliness. Ed. Umberto Eco, 220–249. London: Hachette, 2011.

Osborn, Brad. *Interpreting Music Video. Popular Music in the Post-MTV Era*. New York: Routledge, 2021.

Paradoksy maski. Antologia. Ed. Wojciech Dudzik. Warsaw: Wydawnictwo Naukowe PWN, 2018.

Perspectives on Multimodality. Ed. Eija Ventola, Cassily Charles, Martin Kaltenbacher. Amsterdam, Philadelphia: John Benjamins Publishing Company, 2004.

Railton, Diane, Paul Watson. *Music Video and the Politics of Representation*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2011.

Rammstein on Fire: New Perspectives on the Music and Performances. Ed. John T. Littlejohn, Michael T. Putnam. Jefferson: McFarland & Company, 2013.

Regiewicz, Adam. *Głośne pióra. Obecność muzyki popularnej we współczesnej literaturze polskiej*. Częstochowa: Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Humanistyczno-Przyrodniczego im. Jana Długosza w Częstochowie, 2020.

Spreadable Media: Creating Value and Meaning in a Networked Culture. Ed. Henry Jenkins, Sam Ford, Joshua Green. New York: New York University Press, 2013.

Schechner, Richard. *Performatyka. Wstęp*. Trans. Tomasz Kubikowski. Wrocław: Ośrodek Badań Twórczości Jerzego Grotowskiego i Poszukiwań Teatralno-Kulturowych, 2006.

Skowronek, Bogusław. *Mediolingwistyka. Wprowadzenie*. Kraków: Wydawnictwo Naukowe UP, 2013.

Stec, Łukasz. "*La mort de l'artiste* – zamaskowana nieobecność artysty". In: *Artyści i sceny metalowej (kontr)kultury*. Ed. Jakub Kosek. 75–94. Kraków: Wydawnictwo Naukowe UP, 2020.

Szturc, Włodzimierz. *Genetyka widowiska. Człowiek / Maska / Rytuał / Widowisko*. Kraków: Księgarnia Akademicka, 2017.

Tański, Paweł. *Głosy i performanse tekstów. Literatura – piosenki – ciało*. Toruń: Wydawnictwo Naukowe UMK, 2021.

The Bloomsbury Handbook of Popular Music Video Analysis. Ed. Lori A. Burns, Stan Hawkins. New York: Bloomsbury Academic, 2019.

Thon, Jan-Noël. *Transmedial Narratology and Contemporary Media Culture*. Lincoln: University of Nebraska Press, 2016.

KEYWORDS

media poetics

TILL LINDEMANN

Abstract:
The article discusses Till Lindemann's multimedia and transmedia art. Functioning within and across ideological and subjective discourses, the songs of the German singer and songwriter are narratives that are often developed creatively across various media platforms, including cover art, music videos, or even short films. The releases of new albums and songs are often accompanied by creative promotional campaigns. Songs are therefore analyzed in the article as transmedial narratives (M.-L. Ryan) subject to the cultural logic of media convergence (H. Jenkins) and circulating across various musical scenes (K. Kahn-Harris).

song discourses

multimodality

transmedial songs

Note on the Author:
Jakub Kosek – holds a PhD in the humanities. He is an assistant professor at the Department of Media and Cultural Research at the Institute of Polish Philology at the Pedagogical University in Krakow. His research interests include transmediality and the multimodality of popular music, (dark) anthropology of rock culture, and heavy metal discourses. He is the author of *(Auto)biograficzne narracje transmedialne twórców rockowych* [(Auto)biographical transmedia narratives of rock artists] (2019) and editor of the volume *Artyści i sceny metalowej (kontr) kultury* [Metal (counter-)culture: Artists and the scene] (2020). He is also the (co)editor of several volumes of the journal *Studia de Cultura*, devoted, among others, to popular music and culture studies (recently together with Magdalena Stoch, *Studia de Cultura* No. 13,2 / 2021, "Female Artists and (Post) feminist Discourses of Popular Music Culture"). He is the organizer of the annual interdisciplinary metal music studies conference.

Tilla Lindemanna songi transmedialne

Jakub Kosek

ORCID: 0000-0001-7664-4599

> Songs can no more be reduced to their performance than to their lyrics, a recording or sheet music. Song lyrics live and endure between and beyond all these interpretations, transcriptions and renditions[1].
>
> Pete Astor, Keith Negus

> Platz Eins
> Ich im Rampenlicht[2].
>
> Till Lindemann

Wprowadzenie

Wielowątkowe praktyki artystyczne, sceniczne, performatywne i medialne założonej w 1994 roku w Berlinie grupy muzycznej Rammstein stanowią temat rozlicznych dyskusji odbiorców współczesnej muzyki, obiekt dziennikarskich recenzji i opracowań krytyków muzycznych, a tak-

[1] Pete Astor i Keith Negus, „More Than a Performance: Song Lyrics and the Practices of Songwriting", w: *Popular Music Matters. Essays in Honour of Simon Frith*, red. Lee Marshall, Dave Laing (Farnham, Burlington: Ashgate, 2014), 206.

[2] Fragment utworu *Platz Eins* z płyty *F&M* grupy Lindemann, Vertigo Berlin, 2019.

że przedmiot zarówno krajowych, jak i zagranicznych prac badawczych, prowadzonych szczególnie z perspektywy literaturoznawczej i kulturoznawczej[3]. Rzadziej akademickiej refleksji poddawane są poboczne artystyczne i medialne projekty członków kolektywu, takie jak na przykład działalność poetycka wokalisty zespołu, narracje o charakterze (auto)biograficznym twórców[4] czy solowe dokonania muzyków prowadzone paralelnie do aktywności formacji Rammstein[5].

W tym miejscu szczególna uwaga poświęcona zostanie twórczości artystycznej grupy o nazwie Lindemann, rzadziej opisywanej i komentowanej, stanowiącej jednak zaangażowany ideologicznie projekt, który wbrew pierwotnym intencjom jej założycieli eksponuje *emploi* urodzonego w Lipsku w 1963 roku wokalisty i autora tekstów. Celem artykułu będzie ukazanie działalności artystycznej Tilla Lindemanna jako przedsięwzięcia o charakterze multi- i transmedialnym, a także refleksja nad statusem piosenki we współczesnej kulturze medialnej konwergencji. Aby odkryć „działanie", performatywny potencjał songów (współ)tworzonych przez niemieckiego muzyka, warto rozpatrywać je w relacji z innymi multimodalnymi środkami komunikacji, platformami medialnymi i aktywnościami twórcy.

Songi w multimodalnej komunikacji artystycznej

Fonograficzny debiut grupy muzycznej Lindemann miał miejsce w 2015 roku. Zespół wydał jak dotąd dwie płyty studyjne, *Skills in Pills*[6] i *F&M*[7], oraz jeden album koncertowy *Live in Moscow*[8]. Pomimo dość skromnego dorobku płytowego działalność formacji zwraca uwagę z kilku powodów – personalnych, wizerunkowych, promocyjnych i artystycznych. W listopadzie 2020 roku zespół opuścił jeden z jego współzałożycieli, szwedzki transgatunkowy multiinstrumentalista Peter Tägtgren, znany przede wszystkim z wszechstronnych aktywności w grupach Hypocrisy i Pain. Działalność kolektywu, na czele którego stał emblematyczny duet Tägtgren/Lindemann, w znacznej mierze stanowiła formę intertekstualnej[9] gry z estetyką twórczości zespołu Rammstein oraz formacji dowodzonych przez szwedzkiego muzyka. Po rozstaniu artystów Till Lindemann, wy-

[3] Zob. m.in. Robert G.H. Burns, „German symbolism in rock music: national signification in the imagery and songs of Rammstein", *Popular Music* 27, nr 3 (2008): 457–472; *Rammstein on Fire: New Perspectives on the Music and Performances*, red. John T. Littlejohn, Michael T. Putnam (Jefferson: McFarland & Company, 2013); Tomasz P. Bocheński, „«Was verliert man / mit dem Augenschlag?». Między poezją a kontynuantami hard rocka: przypadek Tilla Lindemanna i zespołu Rammstein", w: *Kultura rocka 1: Twórcy, tematy, motywy*, red. Jakub Osiński, Michał Pranke, Paweł Tański (Toruń: Wydawnictwo Naukowe UMK, 2019), 301–316; Maciej Kubiak, „Koncertowe *sacrum* i *profanum* – teatralizacja przestrzeni scenicznej na przykładzie zespołu Rammstein", *Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis. Studia de Cultura* 11, nr 3 (2021): 57–69. W kontekście strategii artystycznych grupy Rammstein warto mieć na uwadze także prekursorskie działania, założonego w 1980 roku słoweńskiego zespołu Laibach, którego twórczość stanowiła czytelną inspirację dla niemieckiego kolektywu. Na ten temat zob. np. Daniel Lukes, „Rammstein Are Laibach for Adolescents and Laibach Are Rammstein for Grown-Ups", w: *Rammstein on Fire: New Perspectives on the Music and Performances*, 53–78.

[4] Np. książki autorstwa Christiana Lorenza, klawiszowca grupy Rammstein. Zob. Christian Lorenz, *Flake. Der Tastenficker: An was ich mich so erinnern kann* (Berlin: Schwarzkopf & Schwarzkopf, 2015); Christian Lorenz, *Flake. Heute hat die Welt Geburtstag* (Frankfurt am Main: S. Fischer, 2017).

[5] Np. twórczość grupy Emigrate założonej w 2005 roku przez Richarda Kruspe.

[6] Lindemann, *Skills in Pills*, Warner Music Central Europe, 2015.

[7] Lindemann, *F&M*, Vertigo Berlin, 2019.

[8] Lindemann, *Live in Moscow*, Vertigo Berlin, 2021.

[9] Kategorii rozumianej tutaj w szerokim ujęciu, zob. Ryszard Nycz, „Intertekstualność i jej zakresy: teksty,gatunki, światy", *Pamiętnik Literacki* 2 (1990); przedruk w: Ryszard Nycz, *Tekstowy świat: poststrukturalizm a wiedza o literaturze* (Warszawa: Wydawnictwo IBL, 1995), 59–82.

korzystując już jako nazwę grupy własne imię i nazwisko, zaproponował inne, choć spójne z jego osobliwą strategią wizerunkową, sceniczne *emploi*. Specyficzne transfiguracje w obrębie grupy, która w nowej odsłonie zaprezentowała się publiczności w miejscowości Holon w Izraelu 1 stycznia 2022 roku, obejmowały między innymi zmiany składu personalnego, wizerunku muzyków, rozwiązań scenotechnicznych (np. układu i rodzaju świateł estradowych), komunikacji wizualnej, kolorystyki elementów „dekoracji" (w znaczeniu Ervinga Goffmana[10]). W solowej twórczości Tilla Lindemanna zwraca uwagę także dwujęzyczność utworów zawartych na płytach[11]. Kompozycje anglojęzyczne miały potencjalnie większą możliwość dotarcia do szerszego grona odbiorców, treści mogły zostać lepiej zrozumiane przez słuchaczy z różnych części świata. Pomimo pierwotnej strategii na drugim albumie z 2019 roku znalazły się songi w ojczystym języku wokalisty, co naturalnie sprowokowało porównania do twórczości formacji Rammstein. Grupie udało się jednak zachować oryginalność brzmieniową i wyróżnić na tle dorobku macierzystych zespołów.

Posługiwanie się wspomnianym pojęciem songu[12] w przypadku działalności artystycznej Lindemanna wydaje się uzasadnione. Jest to kategoria szersza semantycznie od stosowanych w języku polskim terminów „piosenka", „utwór słowno-muzyczny" czy „pieśń"[13]. Na przewagę angielskiego rzeczownika zwracał już uwagę we wstępie do pracy *Song Studies. Poetyka i polityka wytwarzania piosenki* Waldemar Kuligowski[14]. Posługując się terminem pochodzącym ze staroangielskiego *sang*, niejako programowo należy rozszerzyć perspektywę badawczą i uwzględnić w analizach aspekty dotyczące głosu osób śpiewających, sztuki śpiewania czy problematyki multimodalności[15]. Ostatnia wymieniona kategoria, określana także między innymi jako wielomodalność czy wielokodowość[16], stanowiła przedmiot licznych opracowań pozostających w obrębie różnorodnych dyscyplin naukowych[17].

[10]Erving Goffman, *Człowiek w teatrze życia codziennego*, tłum. Helena Datner-Śpiewak, Paweł Śpiewak (Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1981), 59–61.

[11]Na płycie *Skills in Pills* odnajdziemy utwory przygotowane w języku angielskim, z kolei na *F&M* songi niemieckojęzyczne.

[12]Przyjęta i dominująca w artykule forma to „song" z uwagi na jej szerszy zakres znaczeniowy. Inne wyrażenia, takie jak „utwór słowno-muzyczny" czy „piosenka", mogą pojawiać się w tekście ze względów stylistycznych.

[13]Należy jednak zauważyć, że piosenka rozpatrywana w różnych kontekstach była przedmiotem inspirujących krajowych, szczególnie literaturoznawczych opracowań, zob. m.in. Piotr Łuszczykiewicz, *Piosenka w poezji pokolenia ery transformacji 1984–2009* (Poznań: Wydawnictwo Naukowe UAM, 2009); Joanna Maleszyńska, *Apologia piosenki: studia z historii gatunku* (Poznań: Wydawnictwo Naukowe UAM, 2013); Izolda Kiec, *W szarej sukience? Autorki i wokalistki w poszukiwaniu tożsamości* (Warszawa: Wydawnictwo Naukowe Scholar, 2013); Krzysztof Gajda, *Szarpidruty i poeci: piosenka wobec przemian społecznych i kulturowych ostatnich dekad* (Poznań: Wydawnictwo Naukowe UAM, 2017); Marek Kurkiewicz, *Dźwięki w słowach, słowa na tle dźwięków: o korelacjach akustyczno-tekstowych w literaturze i muzyce* (Bydgoszcz: Wydawnictwo UKW, 2019); Adam Regiewicz, *Głośne pióra. Obecność muzyki popularnej we współczesnej literaturze polskiej* (Częstochowa: Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Humanistyczno-Przyrodniczego im. Jana Długosza w Częstochowie, 2020); Paweł Tański, *Głosy i performanse tekstów. Literatura – piosenki – ciało* (Toruń: Wydawnictwo Naukowe UMK, 2021). Zob. także dział tematyczny poświęcony *Song Studies* w: *Czas Kultury* 3 (2021).

[14]Zob. Waldemar Kuligowski, „Wprowadzenie: kulturowe «światy» piosenek i ich badanie" w: *Song Studies. Poetyka i polityka wytwarzania piosenki*, red. Waldemar Kuligowski, Paweł Tański (Poznań: Instytut im. Oskara Kolberga, 2021), 7.

[15]Kuligowski, 9–10.

[16]Zagadnieniem multimodalności w obrębie muzyki popularnej zajmował się m.in. David Machin, zob. *Analysing Popular Music: Image, Sound, Text* (London: Sage Publications, 2010). Problematykę wielokodowości komunikatów rockowych w krajowych badaniach podejmował m.in. Marcin Rychlewski, zob. Marcin Rychlewski, *Rewolucja rocka. Semiotyczne wymiary elektrycznej ekstazy* (Gdańsk: Wydawnictwo Oficynka, 2011), 27–48.

[17]Zob. np. ważne prace lokujące zagadnienia multimodalności m.in. w optyce semiotyki społecznej: *Perspectives on Multimodality*, red. Eija Ventola, Cassily Charles, Martin Kaltenbacher (Amsterdam–Philadelphia: John Benjamins Publishing Company, 2004); Gunther Kress, *Multimodality: A Social Semiotic Approach to Contemporary Communication* (New York: Routledge, 2010); *Multimodal Studies. Exploring Issues and Domains,* red. Kay O'Halloran, Bradley A. Smith (New York: Routledge, 2011); *The Routledge Handbook of Multimodal Analysis*, red. Carey Jewitt (London: Routledge, 2014).

Językoznawczyni Jolanta Maćkiewicz zauważa, że termin „multimodalność" (*multimodality*) pojawia się w literaturze akademickiej w trzech zastosowaniach: po pierwsze, w „odniesieniu do zjawiska komunikacyjnego polegającego na łączeniu w jednym przekazie przynajmniej dwóch systemów semiotycznych. Po drugie, w odniesieniu do sposobu badania tego zjawiska. Sposobu uwzględniającego nie tylko wszystkie systemy współtworzące komunikat, ale także wszystkie możliwe relacje między nimi i dodatkowe sensy wynikające z tych relacji. Po trzecie, w odniesieniu do wyłaniającej się z konkretnych badań teorii (może – dyscypliny badawczej?)"[18]. Według Małgorzaty Lisowskiej-Magdziarz wielomodalność to „właściwość działalności sygnifikacyjnej, polegająca na jednoczesnym używaniu znaków należących do zasobów semiotycznych o różnych własnościach fizykalnych"[19]. Medioznawczyni zauważa, że język naturalny, który nierzadko odbieramy jako najważniejszy sposób komunikacji międzyludzkiej, jest tylko jednym z możliwych modusów. Konstruując i przekazując znaczenia, „posługujemy się jednocześnie wieloma zestawami znaków: mową, pismem, obrazami, gestykulacją, muzyką, proksemiką, dotykiem"[20].

Narracje słowno-muzyczne (współ)tworzone i wykonywane przez Tilla Lindemanna, jak również twórczość wielu innych artystów rockowych, hiphopowych, metalowych itp. należałoby rozpatrywać zatem z uwzględnieniem szerszych kontekstów, związanych między innymi z głosem, językiem, gatunkiem czy ciałem. Każda narracja jest elementem dyskursu rozumianego w tym miejscu jako „zestaw zachowań komunikacyjnych, wyrażających relacje władzy, stan wiedzy i sprawczość komunikujących się jednostek"[21]. Sama muzyka stanowi zaś, jak przekonują Simon McKerrell i Lyndon C.S. Way, multimodalny dyskurs[22]. Funkcjonujące w ideologicznych i społecznych dyskursach songi to narracje, które nierzadko rozwijane są twórczo na przestrzeni rozmaitych platform medialnych, w teledyskach, ikonografii okładkowej, animacjach, fanowskich produkcjach itp. To z kolei wymaga otwarcia się na kolejne perspektywy badawcze.

W stronę transmedialności songów. Casus Tilla Lindemanna

Songi jako utwory łączące warstwę muzyczno-dźwiękową z tradycyjnym medium narracyjnym, jakim jest tekst piosenki, warto rozpatrywać w optyce narratologii transmedialnej[23], zgodnie z którą przyjmuje się, że narracja jest kategorią transmedialną, zatem „może być

[18]Jolanta Maćkiewicz, „Badanie mediów multimodalnych – multimodalne badanie mediów", *Studia Medioznawcze* 69, nr 2 (2017): 33–42.

[19]Małgorzata Lisowska-Magdziarz, *Znaki na uwięzi. Od semiologii do semiotyki mediów* (Kraków: Księgarnia Akademicka 2019), 114.

[20]Lisowska-Magdziarz, 115.

[21]Lisowska-Magdziarz, 279.

[22]Zob. Simon McKerrell i Lyndon C.S. Way, „Understanding Music as Multimodal Discourse", w: *Music as Multimodal Discourse. Semiotics, Power and Protest*, red. Simon McKerrell, Lyndon C.S. Way (London, New York: Bloomsbury Academic, 2017), 1–20.

[23]Zob. np. David Herman, „Toward a Transmedial Narratology", w: *Narrative across Media. The Languages of Storytelling*, red. Marie-Laure Ryan (Lincoln, London: University of Nebraska Press, 2004). Warto zaznaczyć, że w przywołanej fundamentalnej pracy jeden z działów poświęcono wyłącznie muzyce, zob. *Narrative across Media. The Languages of Storytelling*, 267–328. Inne ważne publikacje dotyczące wielowątkowo pojmowanej transmedialności to m.in. *Beyond Classical Narration. Transmedial and Unnatural Challenges,* red. Jan Alber, Per Krogh Hansen (Berlin: De Gruyter, 2014); Jan-Noël Thon, *Transmedial Narratology and Contemporary Media Culture* (Lincoln: University of Nebraska Press, 2016) czy w krajowych badaniach narratologicznych: *Narratologia transmedialna. Teorie, praktyki, wyzwania*, red. Katarzyna Kaczmarczyk (Kraków: Universitas, 2017).

równie dobrze przedstawiona w wielu mediach: w medium językowym, obrazowym, a nawet przestrzennym"[24]. Katarzyna Kaczmarczyk trafnie zauważa niejednorodność otaczających nas narracji, nawet jeśli są one zbliżone w warstwie treściowej. Według badaczki „medium to dla narracji «różnica, która robi różnicę». Pozwala uwypuklić jedne aspekty opowieści, a inne oddaje do uzupełnienia odbiorcy. Medium tworzy też środowisko komunikacyjne wyznaczające możliwe wzorce kontaktu z narracją i jej społecznego funkcjonowania"[25].

Projekty, których współautorem jest Till Lindemann, stanowią przedsięwzięcia wykorzystujące właściwości przestrzeni rozmaitych platform medialnych. Przykładem tej strategii może być już pierwsza płyta zatytułowana *Skills in Pills*. Utwory zamieszczone na albumie to jeden z elementów multimodalnego dyskursu (współ)tworzonego przez niemieckiego wokalistę. Wydawnictwo, które dostępne jest w różnych formatach (CD, Box Set, Deluxe Edition, winyl, MP3 itp.), składa się z rozmaitych elementów, które można także nazwać paratekstami[26] dotyczącymi między innymi bogatej warstwy wizualnej (okładki, książeczka, dodatki), komponentów niejako i l u s t r u j ą c y c h , semantycznie p o s z e r z a j ą c y c h songi, szczególnie zaś ich warstwę językowo-tekstową[27].

W perspektywie problematyki działań partycypacyjnych fanów i opisywanej przez Henry'ego Jenkinsa kultury konwergencji mediów[28] warto wspomnieć również o akcji promocyjnej związanej z publikacją albumu. 8 czerwca 2015 roku w Berlinie zorganizowano poszukiwania miejsca, w którym zostało ukryte premierowe wydawnictwo. Jedyną wskazówkę stanowiły fotografie zamieszczone w internetowym serwisie Facebook. Uczestnicy „Skills in Pills Hunt" zgodnie z instrukcją spotkali się w galerii sztuki Bethanien Kunstraum w dzielnicy Kreuzberg, gdzie przekazano im dalsze wskazówki, zgodnie z którymi mieli dokonać zniszczenia tak zwanej pig-piñaty. Osoba, której udało się odnaleźć ukrytą w rozbitej piniacie figurkę białej świni, została szczęśliwym posiadaczem wszystkich wersji nowego albumu. Nagrodę dla zwycięzcy „polowania" umieszczono w nieprzypadkowym miejscu – w zabytkowej aptekarskiej sali, w której oprócz archiwalnych pojemników na lekarstwa, fiolek itp. znajdowały się wydania premierowej płyty *Skills in Pills*. Lokalizacja nawiązywała oczywiście do tytułu i zawartości wydawnictwa. Pod względem złożonej symboliki albumu i intertekstualnej gry znacząca jest również figura świni. Emblematyczne zwierzę w kulturze rockowej rozsławione zostało przede wszystkim za sprawą ikonografii okładkowej do płyty *Animals* grupy Pink Floyd z 1977 roku, nawiązującej z kolei do głośnej powieści George'a Orwella *Animal Farm. A Fairy Story* wydanej w 1945 roku. Postać otyłej łaciatej świni znajduje się na jednej z foto-

[24]Na temat głównych założeń metodologicznych tej perspektywy badawczej zob. Katarzyna Kaczmarczyk, „O podstawowych założeniach narratologii transmedialnej i o jej miejscu wśród narratologii klasycznych i postklasycznych", w: *Narratologia transmedialna. Teorie, praktyki, wyzwania*, 21.

[25]Katarzyna Kaczmarczyk, „Wprowadzenie", w: *Narratologia transmedialna. Teorie, praktyki, wyzwania*, 5.

[26]Zob. np. Gérard Genette, „Palimpsesty", w: *Współczesna teoria badań literackich za granicą. Antologia*. T. 4, cz. 2, red. Henryk Markiewicz, tłum. Aleksander Milecki (Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1992), 317–366.

[27]„Język" utworów słowno-muzycznych warto rozpatrywać w perspektywie mediolingwistycznej. W tym miejscu przyjmuje się za Bogusławem Skowronkiem, że język to „nierozerwalny element struktur poznawczych, których funkcjonowanie zależne jest od kontekstów zewnętrznych, zwłaszcza kultury – a dziś kultury medialnej". Zob. Bogusław Skowronek, *Mediolingwistyka. Wprowadzenie* (Kraków: Wydawnictwo Naukowe UP, 2013), 11.

[28]Zob. Henry Jenkins, *Kultura konwergencji. Zderzenie starych i nowych mediów*, tłum. Małgorzata Bernatowicz, Mirosław Filiciak (Warszawa: Wydawnictwa Akademickie i Profesjonalne, 2007). Songi lokowane w przestrzeni internetowej, szczególnie zaś publikowane w serwisie YouTube wideoklipy traktować można również jako media rozprzestrzenialne, zob. *Rozprzestrzenialne media. Jak powstają wartości i znaczenia w usieciowionej kulturze*, red. Henry Jenkins, Sam Ford, Joshua Green, tłum. Michał Wróblewski (Łódź: Wydawnictwo UŁ, 2018).

grafii zamieszczonych w książeczce dodanej do płyty *Skills in Pills*. Biorąc pod uwagę rozległą symbolikę[29] zwierzęcia, dostrzec można związek ilustracji z liryczną warstwą songów, między innymi z tekstem utworu *Fat* zogniskowanym wokół tematyki praktyk seksualnych, fetyszy (tu tzw. feederyzmu) oraz (nadmiernej) konsumpcji[30]. Prosięta pojawiają się także, jako metaforyczne przedstawienia dzieci, w kontrowersyjnym teledysku zrealizowanym do przewrotnie zatytułowanej kompozycji *Praise Abort*[31], tematyzującej złożony problem aborcji. Warto zaznaczyć, że wideoklip to multimodalne medium o znacznym potencjale narracyjnym, który jako przedmiot krajowych badań ciągle oczekuje dalszych pogłębionych opracowań[32]. *Music videos* stanowią istotny obszar sztuki audiowizualnej oraz znaczący komponent narracji artystycznych wielu twórców muzycznych. Utwór *Praise Abort* interpretować można jako wypowiedź zgorzkniałego, sfrustrowanego życiem ojca sześciorga dzieci, rozczarowanego rodzicielstwem, obecnie wręcz gardzącego potomstwem i stawiającego hedonistyczne przyjemności wyraźnie ponad wartości rodzinne. Ironiczną „pochwałę aborcji" Lindemanna trudno jednak odbierać i klasyfikować jednoznacznie. Prowokacje estetyczne i światopoglądowe stanowią sprawdzoną strategię artystyczną niemieckiego twórcy, skłaniają do analizy podjętego problemu i (auto)refleksji, metody te nierzadko jednak szokują, drażnią, odpychają „nieprzygotowanych" kulturowo odbiorców. Teledyski wnoszą do dyskursu artystycznego niemieckiego twórcy kolejną złożoną płaszczyznę. To pole gier, intertekstualnych aluzji, symboli, obszar pozwalający – szczególnie zaangażowanym fanom – na długotrwały proces dekodowania komunikatów artystycznych. Zastosowane w omawianym wideoklipie zabiegi między innymi hiperbolizacji, animalizacji i transgresji potęgują groteskowy[33] efekt, mogą jednak wzbudzać wśród odbiorców także lęk czy odrazę. W *Praise Abort* dochodzi do zderzenia tego, co komiczne[34] i tragiczne, ciekawe, intrygujące, ale też odstręczające, abiektalne[35]. To multimodalna narracja, w której dochodzi do hybrydycznego połączenia konwencji, stylów

[29]Zwierzę symbolizuje m.in. odrodzenie, ofiarę, obfitość, rozwiązłość, sprośność, tępotę, chciwość, żarłoczność, gnuśność, lenistwo, zob. Władysław Kopaliński, *Słownik symboli* (Warszawa: Wiedza Powszechna, 1991), 419.

[30]Rozpatrując utwór w kontekście innej ilustracji zawartej w wydawnictwie, ukazującej dwóch artystów (Tägtgren, Lindemann) w zinfantylizowanej postaci, jako chłopców siedzących na kolanach nagiej kobiety o nienaturalnie dużym kształcie, odkryjemy kolejne znaczenia i elementy ironicznej konwencji twórców. Hiperbolicznie ukazana otyłość autointertekstualnie powraca w twórczości niemieckiego artysty, warto przypomnieć w tym kontekście teledysk do utworu *Keine Lust* z płyty *Reise, Reise* (2004) grupy Rammstein.

[31]Reżyserem wideoklipu został Zoran Bihać, twórca znany z licznych obrazów tworzonych do utworów zespołu Rammstein, posiadających dziś wśród miłośników grupy status produkcji kultowych. W narracjach audiowizualnych niemieckiego twórcy uwagę zwraca chętnie realizowana poetyka szoku.

[32]Spośród krajowych opracowań poświęconych teledyskom przywołać warto monografię Urszuli Jareckiej, opublikowaną jednak ponad dwie dekady temu, zob. Urszula Jarecka, *Świat wideoklipu* (Warszawa: Oficyna Naukowa, 1999). Z ostatnich międzynarodowych publikacji wyróżnić należy prace stanowiące ważną propozycję teoretyczno-metodologiczną badań nad wideoklipami, zob. Brad Osborn, *Interpreting Music Video. Popular Music in the Post-MTV Era* (New York: Routledge, 2021); *The Bloomsbury Handbook of Popular Music Video Analysis*, red. Lori A. Burns, Stan Hawkins (New York: Bloomsbury Academic, 2019); Mathias Bonde Korsgaard, *Music Video after MTV. Audiovisual Studies, New Media, and Popular Music* (London–New York: Routledge, 2017); Diane Railton, Paul Watson, *Music Video and the Politics of Representation* (Edinburgh: Edinburgh University Press, 2011).

[33]W przypadku omawianej twórczości groteskowość łączy się także z absurdem. Na temat wielokrotnie badanej kategorii groteski zob. np. Lee Byron Jennings, „Termin «groteska»", tłum. Maria Bożenna Fedewicz, *Pamiętnik Literacki* 70, nr 4 (1979): 281–318. O korelacjach groteski z absurdem pisał przed laty m.in. Wolfgang Kayser, zob. Wolfgang Kayser, „Próba określenia istoty groteskowości", tłum. Ryszard Handke, *Pamiętnik Literacki* 70, nr 4 (1979): 271–280.

[34]Dla przykładu, w pierwszej części wideoklipu dostrzegamy Tilla Lindemanna w białym garniturze, płaszczu i kapeluszu z wysokim rondem, parodystycznie gestykulującego i wykonującego taneczny ruch tzw. moonwalk. To kolejne czytelne nawiązanie, w tym przypadku do piosenkarza Michaela Jacksona, słynnego propagatora wspomnianej figury tanecznej.

[35]Zob. Julia Kristeva, *Potęga obrzydzenia. Esej o wstręcie*, tłum. Maciej Falski (Kraków: Wydawnictwo UJ, 2007).

i kulturowych motywów. Komponenty obejmujące między innymi aspekty dotyczące głosu, prozodii mowy i brzmienia (charakterystyczna barwa, „twardy" akcent śpiewającego w języku angielskim Lindemanna[36]), gatunku muzycznego (hybrydyczne skorelowanie elementów m.in. muzyki elektronicznej, disco, symfonicznej, heavymetalowej), a także warstwy wizualnej (kontrastowe barwy, np. biel, czerń, czerwień jako elementy strojów bohaterek[37] i bohaterów) czy przestrzennej (np. pozornie realne miejsca wydarzeń w wideoklipie) wpływają na całościowy paradoksalny przekaz. *Praise Abort* stanowi polisemiczny komunikat artystyczny, kontrowersyjny pod względem wizualnych przedstawień, poruszający jednak w swej istocie ważny, w wielu krajach aktualny i dyskutowany (m.in. w Polsce), choć nierzadko tabuizowany problem społeczny. Songi wykonywane przez Tilla Lindemanna, rozpatrywane w zaproponowanym tutaj ujęciu transmedialnym, ulegają dodatkowemu wzmocnieniu, p o s z e r z e n i u , rozwinięciu w zmediatyzowanej przestrzeni scenicznej. Element strefy fasadowej stanowią ekrany, na których wyświetlane są rozmaite obrazy, animacje, fragmenty teledysków, czasem zmodyfikowanych, wykorzystujących na przykład wybrane sceny, motywy i ujęcia bohaterów wideoklipów[38].

Maski – physica curiosa – s c e n i c z n o ś ć songów

Till Lindemann w tekstach songów zawartych na płycie *Skills in Pills* porusza tematy złożone, ważne i aktualne społecznie (*Praise Abort*), kontrowersyjne (*Fat*, *Ladyboy*), dla niektórych odbiorców zapewne także obrazoburcze (*Golden Shower*). Dotyka również spraw egzystencjalnych, trudnych, zogniskowanych wokół choroby i śmierci (*Home Sweet Home*, *Children Of The Sun*). Problematyka społeczna jako temat utworów powraca na drugim albumie *F&M*, a także w złożonej narracji związanej z ostatnim singlem artysty, zatytułowanym *Ich Hasse Kinder*. W tym miejscu z konieczności wyróżnione zostały tylko wybrane songi oraz zarysowane pewne tropy i wątki w dyskursie twórczości niemieckiego wokalisty i autora tekstów. Komponentem wizualnym, który zwraca uwagę na drugim albumie z 2019 roku, są między innymi maski zasłaniające twarze Lindemanna i Tägtgrena, które dostrzec można na okładce płyty, na ilustracjach zamieszczonych w książeczce czy w postmodernistycznym[39] teledysku zrealizowanym do utworu *Platz Eins*. Z kolei w kosztownej limitowanej i numerowanej edycji albumu (tzw. Box Set) odnajdziemy dwie białe maski przygotowane na wzór twarzy czołowych artystów tworzących zespół. Maska to kolejny element medialnej (auto)kreacji wizerunku muzyków. Jak zauważa Richard Schechner, maska „to coś więcej niż sposób, by ukryć tożsamość zamaskowanej osoby. Lalka to coś więcej niż martwe drewienko lub płaska skórka animowana przez aktora-człowieka. W rzeczywistości maski i lalki stanowią osobne jestestwa, wchodzące

[36]Głos Lindemanna warto traktować wielowymiarowo, m.in. jako instrument muzyczny, postać, osobę i ciało. Zob. Simon Frith, *Sceniczne rytuały. O wartości muzyki popularnej*, tłum. Marek Król (Kraków: Wydawnictwo UJ, 2011), 254–276.

[37]Kontrast dla zezwierzęconych quasi-ludzkich postaci Lindemanna i Tägtgrena stanowią występujące w wideoklipie młode kobiety wykonujące figury baletowe. Warto podkreślić rolę tańca wzmacniającego efekt groteski w omawianej narracji audiowizualnej.

[38]W przypadku songu *Praise Abort*, wykonywanego przez ówczesnych członków grupy Lindemann podczas moskiewskiego koncertu w marcu 2020 roku, na ekranie kilkakrotnie pojawiało się symboliczne białe prosię, również w zmultiplikowanej postaci.

[39]Zgodnie z klasycznym już ujęciem Ann Kaplan, zob. rozdział 4 *Ideology, adolescent desire, and the five types of video on MTV*, w: Ann E. Kaplan, *Rocking Around the Clock: Music Television, Postmodernism, and Consumer Culture* (New York: Routledge, 1987), 49–88.

w interakcję z aktorami-ludźmi. Te performatywne przedmioty przesycone są siłą żywotną, zdolną przemienić tych, którzy nimi i poprzez nie grają”[40]. Według Wojciecha Dudzika maska „unieruchamia twarz, by zwielokrotnić ekspresję całego ciała i wprawić je w ruch”[41]. Włodzimierz Szturc stwierdza z kolei, że „podobnie jak obcy przybysz maska wyłania się jako istota, o której można mówić, odnosząc się do niej jako obcego. Jest ona przecież wyzwaniem, zadaniem, nierzadko prowokacją, intruzem[42]. Maska w sztuce współczesnej może być rozpatrywana, jak proponuje Dudzik, w kontekście pojęć takich jak motyw, artefakt, medium[43]. W perspektywie (współ)kreowanej przez niemieckiego artystę narracji transmedialnej szczególnie istotna okazuje się ostatnia z tych kategorii. W dotychczasowej prowokacyjnej, ekscentrycznej, nierzadko subwersywnej twórczości Lindemanna dostrzec można różnorodne, często surrealistyczne motywy, wieloznaczne figury, gesty symbolicznego, ceremonialnego zasłaniania oraz odkrywania „twarzy” (Goffman[44]), maskowania, ale także medialnego ekshibicjonizmu.

W paratekście albumu koncertowego *Live in Moscow* (2021), dodanej do wydawnictwa gazecie (pt. „Lindemann Prawda”) stylizowanej na wzór propagandowej prasy komunistycznej, można przeczytać, że projekt Lindemann jest groteską, bufonadą przemocy. Autorzy treści wskazują w tekście także tytuł książki, której tematyka stanowi czytelną inspirację artystyczną muzyków – to publikacja *Storia della bruttezza* (pol. *Historia brzydoty*[45]) pod redakcją Umberto Eco, w której zawarto bogato ilustrowane opisy między innymi takich zagadnień, jak brzydota w kulturze antyku, baroku i romantyzmie, bestie i osobliwości, obsceniczność, szarlatańswo, satanizm, sadyzm czy brzydota w kontekście zjawisk kiczu i kampu. W i l u s t r a c j a c h songów, do których teksty przygotował Till Lindemann, w swoistych uzupełnieniach, transmedialnych r o z s z e r z e n i a c h , jakimi są okładki, ilustracje w książeczkach, plakaty, trailery wideoklipów czy pełnowymiarowe teledyski, odnajdziemy wiele reprezentacji fizycznych, cielesnych, zniekształconych, zmutowanych czy zmodyfikowanych kuriozów (*physica curiosa*[46]). W wizualnej poetyce narracji Lindemanna nierzadko wykorzystywana jest zatem figura zeugmy[47]. Jako przykład podać można paratekstową ilustrację zamieszczoną w książeczce do płyty *Skills in Pills*, nawiązującą do utworu *Fish On*, na której ukazano Tägtgrena jako pół człowieka, pół rybę – specyficzną wersję męskiej syreny oraz Lindemanna w roli osobliwego wędkarza. Obraz przewrotnie nawiązuje do tekstu piosenki o erotycznym zabarwieniu, w której opisany bohater uwodziciel pragnie „zdobywać” kolejne kobiety („łapać”, „łowić” wszystkie, bez względu na ich rozmiar).

[40]Richard Schechner, *Performatyka. Wstęp*, tłum. Tomasz Kubikowski (Wrocław: Ośrodek Badań Twórczości Jerzego Grotowskiego i Poszukiwań Teatralno-Kulturowych, 2006), 233. Fenomen maski stanowił także przedmiot ciekawych krajowych opracowań, zob. np. *Maska. Zakrywanie i odkrywanie pomiędzy Wschodem i Zachodem. Studia na pograniczach antropologii i estetyki porównawczej. Mask. Covering and Uncovering between East and West. Studies on the borderlines of anthropology and comparative aesthetics*, red. Wiesna Mond-Kozłowska (Gdańsk: Wydawnictwo Słowo/Obraz Terytoria, 2016); *Paradoksy maski. Antologia*, red. Wojciech Dudzik (Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, 2018); Wojciech Dudzik, *Maska w kulturze współczesnej Europy. Teorie i praktyki* (Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, 2020). Na temat procesu maskowania i etymologii maski w odniesieniu do działalności artystów sceny blackmetalowej, zob. Łukasz Stec, *„La mort de l'artiste* – zamaskowana nieobecność artysty”, w: *Artyści i sceny metalowej (kontr)kultury*, red. Jakub Kosek (Kraków: Wydawnictwo Naukowe UP, 2020), 75–94.

[41]*Maska w kulturze współczesnej Europy. Teorie i praktyki,* 64.

[42]Włodzimierz Szturc, *Genetyka widowiska. Człowiek / Maska / Rytuał / Widowisko* (Kraków: Księgarnia Akademicka, 2017).

[43]*Maska w kulturze współczesnej Europy. Teorie i praktyki*, 225–253.

[44]Erving Goffman, *Rytuał interakcyjny*, tłum. Alina Szulżycka (Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, 2006), 5.

[45]Zob. *Historia brzydoty*, red. Umberto Eco, tłum. zbiorowe (Poznań: Rebis, 2012).

[46]Zob. *Historia brzydoty*, 241–270.

[47]Np. w wideoklipie *Praise Abort*.

Narracja rozwinięta zostaje poprzez surrealistyczny teledysk, w którym także pojawia się wątek „rybacki", tu: łapania w sieć uciekających obnażonych kobiet przebywających w niedookreślonej przestrzeni przyrodniczej. Podczas występów scenicznych z kolei, w trakcie wykonywania songu *Fish On* artyści wyrzucali w kierunku zgromadzonej przed sceną publiczności kilkanaście sztuk martwych ryb. Ceremonialny gest, poza jasnym nawiązaniem do tekstu utworu, stanowił również ironiczną trawestację czynności dobrze znanej uczestnikom koncertów rockowych, to jest rzucania przez muzyków szczególnie pod koniec danego widowiska gitarowych kostek i pałeczek perkusyjnych.

W perspektywie kreowania zaplanowanych narracji transmedialnych, w modelu opisywanym przez Henry'ego Jenkinsa, warto wspomnieć jeszcze o ostatnim wydanym singlu *Ich Hasse Kinder* (pol. „Nienawidzę dzieci"), opublikowanym już jako „Till Lindemann". W czasie wiosny 2021 roku na oficjalnych kontach w mediach społecznościowych niemieckiego wokalisty zaczęły ukazywać się pierwsze fotografie oraz krótkie teasery zapowiadające wideoklip do wspomnianego utworu. Zawarte w nich ujęcia i obrazy (m.in. gipsowe popiersie Włodzimierza Lenina, z którego oczu płynęły strugi krwi; Till Lindemann w futrzanej rosyjskiej uszance; dzieci w szkolnej klasie) prowokowały fanów do prowadzenia pierwszych dyskusji na temat planowanej produkcji i wstępnych interpretacji. Premiera utworu wraz z teledyskiem miała miejsce nieprzypadkowo 1 czerwca w Międzynarodowy Dzień Dziecka. Po obejrzeniu całości wideoklipu trwającego 5,25 minut odbiorcy otrzymali elementarne informacje na temat fabuły, rozmaitych przestrzeni ukazanych w teledysku (m.in. moskiewskie ulice, Plac Czerwony, szkoła, sala sądowa), bohaterów (dorosłych i dziecięcych). Jednak aby pełniej zrozumieć artystyczny komunikat, konieczne okazało się obejrzenie filmu krótkometrażowego[48] pod takim samym tytułem, opublikowanego 26 czerwca 2021 roku. Ponaddwudziestominutowa produkcja jest wielowątkową sensacyjno-kryminalną narracją o zemście, intrygach, morderstwach, miłości, szkole jako instytucji totalnej i miejscu przemocy, życiu w realiach systemu totalitarnego. Utwór w analizowanym przypadku jako składnik ścieżki muzycznej stanowi część rozbudowanej złożonej całości. Song *Ich Hasse Kinder*, nieredukowany wyłącznie do tekstu piosenki, lecz traktowany jako narracja funkcjonująca na przestrzeniach wielu różnych mediów (m.in. okładka albumu, wideoklip, film krótkometrażowy), pozwala na wielowątkowe odczytania. To kolejna w dorobku Lindemanna historia podejmująca istotny społecznie temat, w tym przypadku zogniskowany między innymi wokół problemu przemocy dorosłych wobec dzieci, ale także agresji okazywanej sobie wzajemnie przez małoletnich, choćby w warunkach szkolnych. Warto podkreślić także dbałość twórców o jakość i szczegóły wydawnicze projektów. Singiel *Ich Hasse Kinder* został wydany między innymi na czerwonym (ściślej bordowym) winylu, nośniku spójnym pod względem kolorystycznym z przedstawionym na obwolucie symbolicznym wizerunkiem chłopca zasłaniającego ręką twarz. Czerwień wzbudza konotacje związane między innymi z krwią, zbrodnią, ofiarą, komunizmem i rewolucją[49]. Z kolei inspirację do ukazanych w teledysku i filmie drastycznych wydarzeń stanowić mogły losy rzeczywistej postaci, znanej jako „rzeźnik z Rostowa". Andriej Czikatiło (ur. w 1936 r. w Jabłucznem, zm. w 1994 r. w Nowoczerkasku) był przez pewien okres urzędnikiem, nauczycielem, a także seryjnym mordercą, którego ofiarami padały głównie dzieci. Nawiązania do biografii zbrodniarzy, gwałcicieli i zabójców odnajdziemy także we wcześniejszym dorobku artystycznym Tilla Lindemanna[50].

[48]Reżyserem wideoklipu oraz filmu dokumentalnego jest rosyjski twórca Serghey Grey.

[49]Zob. Kopaliński, 55.

[50]Zob. np. utwór *Mein Teil* z płyty *Reise Reise* grupy Rammstein, nawiązujący do historii Armina Meiwesa – „kanibala z Rotenburga", czy song *Weiner Blut* z albumu *Liebe ist für alle da*, odwołujący się do głośnej sprawy Josefa Fritzla.

Warto pokrótce wspomnieć jeszcze o scenicznym, performatywnym wymiarze utworów wykonywanych przez niemieckiego wokalistę. S c e n i c z n o ś ć songów rozpatrywać można poprzez związek kompozycji słowno-muzycznych między innymi z gatunkiem[51], głosem twórcy, ciałem „w ruchu" (posturyka, gesty, mimika), zarówno z „fasadą osobistą", jak i „strefą fasadową" (Goffman), a także w relacji do towarzyszących wykonywaniu piosenki „rekwizytów" (np. oryginalnie zaprojektowane, zdobione instrumentarium, niekonwencjonalne statywy, plakaty, flagi itp.) oraz platform medialnych (np. ekrany, na których wyświetlane są animacje, fragmenty wideoklipów)[52]. Utwory Lindemanna w proponowanym tu ujęciu warto także rozpatrywać jako element transdyskursywnej przestrzeni muzyczno-kulturowej „sceny"[53]. Sceny charakteryzują się płynnością, zmiennością, obejmują rozmaite teksty kultury, praktyki fanowskie, produkcyjne, twórcze. Songi artysty podlegają cyrkulacji, krążą pomiędzy przestrzeniami scenicznymi, artystycznymi i medialnymi. Warto podkreślić także rolę lidera zespołu, którego oryginalne *emploi*, szczególny głos i zaangażowanie w spektakl, z pewnością wpływa na wyjątkowo dużą frekwencję publiczności podczas koncertów zespołów, w których skład wchodzi Till Lindemann. To doświadczony artysta, świadomy procesów marketingowych związanych z przemysłem muzycznym i procesem kreowania wizerunku tak zwanych gwiazd. W swej twórczości nierzadko jednak w sposób autoironiczny i prześmiewczy odnosi się do mechanizmów działania show-biznesu, jak na przykład w tekście utworu *Platz Eins* z płyty *F&M*, stanowiącego wypowiedź narcystycznego podmiotu, pragnącego splendoru i rozgłosu. Surrealistyczny wideoklip zrealizowany do utworu oświetla jednak temat sławy z wielu stron.

Uwagi końcowe

Songi (współ)tworzone przez Tilla Lindemanna warto rozpatrywać jako złożone narracje funkcjonujące w obrębie multimodalnych dyskursów ideologicznych, podmiotowych, instytucjonalnych. Przyjęta w tym miejscu perspektywa bliska jest ustaleniom Pete'a Astora i Keitha Negusa. Piosenki „żyją" p o m i ę d z y i p o z a rozmaitymi interpretacjami, transkrypcjami, wykonaniami. Nie można ich zredukować wyłącznie do warstwy muzycznej czy tekstu utworu.

W kulturze medialnej konwergencji songi cyrkulują w przestrzeniach różnych scen muzycznych, funkcjonują na rozmaitych nośnikach, w różnorodnej formie. Piosenki podlegają między innymi procesowi (e-)coverowania, fragmenty tekstów krążą w formie cytatów, haseł, sloganów w przestrzeni realnej i wirtualnej, są elementami memów internetowych, nierzadko stanowią także komponent indywidualnych projektów tożsamościowych fanów danego artysty (tatuaże, spersonalizowane nadruki na odzieży itp.). Analizy piosenek prowadzone w optyce narratologii transmedialnej pozwalają na dostrzeżenie wielowymiarowości sztuki songów, złożoności szerszego narracyjnego kompleksu i unikatowości artystycznego języka.

[51]Zdaniem Simona Fritha to w gatunku nieuchronnie łączą się dyskurs ideologiczny i społeczny. Więcej na ten temat, zob. Frith, 130.

[52]Ceremonialne zachowania sceniczne Tilla Lindemanna charakteryzują się bogatą mimiką i gestykulacją. Powtarzalnymi elementami performansów są m.in. potrącanie statywów, rzucanie mikrofonem, ale także specjalnie przygotowanymi wypiekami (w czasie wykonywania songu *Allesfresser*) czy wspomnianymi rybami (*Fish On*).

[53]Kategorii rozumianej zgodnie z konceptem Kahna-Harrisa, zob. Keith Kahn-Harris, *Extreme Metal. Music and Culture on the Edge* (Oxford: Berg, 2007).

Bibliografia

Beyond Classical Narration. Transmedial and Unnatural Challenges. Red. Jan Alber, Per Krogh Hansen. Berlin: De Gruyter, 2014.

Bocheński, Tomasz P. „«Was verliert man / mit dem Augenschlag?». Między poezją a kontynuantami hard rocka: przypadek Tilla Lindemanna i zespołu Rammstein". W: *Kultura rocka 1: Twórcy, tematy, motywy*. Red. Jakub Osiński, Michał Pranke, Paweł Tański, 301–316. Toruń: Wydawnictwo Naukowe UMK, 2019.

Burns, Robert G. H. „German symbolism in rock music: national signification in the imagery and songs of Rammstein". *Popular Music* 27, nr 3 (2008): 457–472.

Frith, Simon. *Sceniczne rytuały. O wartości muzyki popularnej*. Tłum. Marek Król. Kraków: Wydawnictwo UJ, 2011.

Gajda, Krzysztof. *Szarpidruty i poeci: piosenka wobec przemian społecznych i kulturowych ostatnich dekad*. Poznań: Wydawnictwo Naukowe UAM, 2017.

Genette, Gérard. „Palimpsesty". Tłum. Aleksander Milecki. W: *Współczesna teoria badań literackich za granicą. Antologia*. Red. Henryk Markiewicz, t. IV, cz. 2. Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1992.

Goffman, Erving. *Człowiek w teatrze życia codziennego*. Tłum. Helena Datner-Śpiewak, Paweł Śpiewak. Warszawa: PIW, 1981.

– – –. *Rytuał interakcyjny*. Tłum. Alina Szulżycka. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, 2006.

Herman, David. „Toward a Transmedial Narratology". W: *Narrative across Media. The Languages of Storytelling*. Red. Marie-Laure Ryan. Lincoln, London: University of Nebraska Press, 2004.

Historia brzydoty. Red. Umberto Eco. Tłum. zbiorowe, 241–270. Poznań: Rebis, 2012.

Jenkins, Henry. *Kultura konwergencji. Zderzenie starych i nowych mediów*. Tłum. Małgorzata Bernatowicz, Mirosław Filiciak. Warszawa: Wydawnictwa Akademickie i Profesjonalne, 2007.

Jennings, Lee Byron. „Termin «groteska»". Tłum. Maria Bożenna Fedewicz. *Pamiętnik Literacki* 70, nr 4 (1979): 281–318.

Kaczmarczyk, Katarzyna. „O podstawowych założeniach narratologii transmedialnej i o jej miejscu wśród narratologii klasycznych i postklasycznych". W: *Narratologia transmedialna. Teorie, praktyki, wyzwania*. Red. Katarzyna Kaczmarczyk, 21. Kraków: Universitas, 2017.

– – –. „Wprowadzenie". W: *Narratologia transmedialna. Teorie, praktyki, wyzwania*. Red. Katarzyna Kaczmarczyk, 5. Kraków: Universitas, 2017.

Kahn-Harris, Keith. *Extreme Metal. Music and Culture on the Edge*. Oxford: Berg, 2007.

Kaplan, Ann E. *Rocking Around the Clock: Music Television, Postmodernism, and Consumer Culture*. New York: Routledge, 1987.

Kayser, Wolfgang. „Próba określenia istoty groteskowości". Tłum. Ryszard Handke. *Pamiętnik Literacki* 70, nr 4 (1979): 271–280.

Kiec, Izolda. *W szarej sukience? Autorki i wokalistki w poszukiwaniu tożsamości*. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe Scholar, 2013.

Kopaliński, Władysław. *Słownik symboli*. Warszawa: Wiedza Powszechna, 1991.

Korsgaard, Mathias Bonde. *Music Video after MTV. Audiovisual Studies, New Media, and Popular Music*. London-New York: Routledge, 2017.

Kristeva, Julia. *Potęga obrzydzenia. Esej o wstręcie*. Tłum. Maciej Falski. Kraków: Wydawnictwo UJ, 2007.

Kubiak, Maciej. „Koncertowe *sacrum* i *profanum* – teatralizacja przestrzeni scenicznej na przykładzie zespołu Rammstein". *Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis. Studia de Cultura* 11, nr 3 (2021): 57–69.

Kuligowski, Waldemar. „Wprowadzenie: kulturowe «światy» piosenek i ich badanie". W: *Song Studies. Poetyka i polityka wytwarzania piosenki*. Red. Waldemar Kuligowski, Paweł Tański, 7–10. Poznań: Instytut im. Oskara Kolberga, 2021.

Kurkiewicz, Marek. *Dźwięki w słowach, słowa na tle dźwięków: o korelacjach akustyczno-tekstowych w literaturze i muzyce*. Bydgoszcz: Wydawnictwo UKW, 2019.

Lisowska-Magdziarz, Małgorzata. *Znaki na uwięzi. Od semiologii do semiotyki mediów*. Kraków: Księgarnia Akademicka, 2019.

Lorenz, Christian. *Flake. Der Tastenficker: An was ich mich so erinnern kann*. Berlin: Schwarzkopf & Schwarzkopf, 2015.

– – –. *Flake. Heute hat die Welt Geburtstag*. Frankfurt am Main: S. Fischer, 2017.

Lukes, Daniel. „Rammstein Are Laibach forAdolescents and Laibach Are Rammstein for Grown-Ups". W: *Rammstein on Fire: New Perspectives on the Music and Performances*. Red. John T. Littlejohn, Michael T. Putnam, 53–78. Jefferson: McFarland & Company, 2013.

Łuszczykiewicz, Piotr. *Piosenka w poezji pokolenia ery transformacji 1984–2009*. Poznań: Wydawnictwo Naukowe UAM, 2009.

Machin, David. *Analysing Popular Music: Image, Sound, Text*. London: Sage Publications, 2010.

Maćkiewicz, Jolanta. „Badanie mediów multimodalnych – multimodalne badanie mediów". *Studia Medioznawcze* 69, nr 2 (2017): 33–42.

Maleszyńska, Joanna. *Apologia piosenki: studia z historii gatunku*. Poznań: Wydawnictwo Naukowe UAM, 2013.

Maska. Zakrywanie i odkrywanie pomiędzy Wschodem i Zachodem. Studia na pograniczach antropologii i estetyki porównawczej. Mask. Covering and Uncovering between East and West. Studies on the borderlines of anthropology and comparative aesthetics. Red. Wiesna Mond-Kozłowska. Gdańsk: Wydawnictwo Słowo/Obraz Terytoria, 2016.

McKerrell, Simon i Lyndon C.S. Way. „Understanding Music as Multimodal Discourse". W: *Music as Multimodal Discourse. Semiotics, Power and Protest*. Red. Lyndon C.S. Way, Simon McKerrell, 1–20. London, New York: Bloomsbury Academic, 2017.

Nycz, Ryszard. „Intertekstualność i jej zakresy: teksty, gatunki, światy". *Pamiętnik Literacki* 2 (1990).

– – –. *Tekstowy świat: poststrukturalizm a wiedza o literaturze*. Warszawa: Wydawnictwo IBL, 1995.

Osborn, Brad. *Interpreting Music Video. Popular Music in the Post-MTV Era*. New York: Routledge, 2021.

Paradoksy maski. Antologia. Red. Wojciech Dudzik. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, 2018.

Perspectives on Multimodality. Red. Eija Ventola, Cassily Charles, Martin Kaltenbacher. Amsterdam, Philadelphia: John Benjamins Publishing Company, 2004.

Railton, Diane, Paul Watson. *Music Video and the Politics of Representation*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2011.

Rammstein on Fire: New Perspectives on the Music and Performances. Red. John T. Littlejohn, Michael T. Putnam. Jefferson: McFarland & Company, 2013.

Regiewicz, Adam. *Głośne pióra. Obecność muzyki popularnej we współczesnej literaturze polskiej*. Częstochowa: Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Humanistyczno-Przyrodniczego im. Jana Długosza w Częstochowie, 2020.

Rozprzestrzenialne media. Jak powstają wartości i znaczenia w usieciowionej kulturze. Red. Henry Jenkins, Sam Ford, Joshua Green. Tłum. Michał Wróblewski. Łódź: Wydawnictwo UŁ, 2018.

Schechner, Richard. *Performatyka. Wstęp*. Tłum. Tomasz Kubikowski. Wrocław: Ośrodek Badań Twórczości Jerzego Grotowskiego i Poszukiwań Teatralno-Kulturowych, 2006.

Skowronek, Bogusław. *Mediolingwistyka. Wprowadzenie*. Kraków: Wydawnictwo Naukowe UP, 2013.

Stec, Łukasz. „*La mort de l'artiste* – zamaskowana nieobecność artysty". W: *Artyści i sceny metalowej (kontr)kultury*. Red. Jakub Kosek. 75–94. Kraków: Wydawnictwo Naukowe UP, 2020.

Szturc, Włodzimierz. *Genetyka widowiska. Człowiek / Maska / Rytuał / Widowisko*. Kraków: Księgarnia Akademicka, 2017.

Tański, Paweł. *Głosy i performanse tekstów. Literatura – piosenki – ciało*. Toruń: Wydawnictwo Naukowe UMK, 2021.

The Bloomsbury Handbook of Popular Music Video Analysis. Red. Lori A. Burns, Stan Hawkins. New York: Bloomsbury Academic, 2019.

Thon, Jan-Noël. *Transmedial Narratology and Contemporary Media Culture*. Lincoln: University of Nebraska Press, 2016.

SŁOWA KLUCZOWE:

songi transmedialne

Till Lindemann

Abstrakt:
W artykule podjęto próbę ukazania solowej działalności artystycznej Tilla Lindemanna jako przedsięwzięcia o charakterze multi- i transmedialnym. Songi niemieckiego wokalisty i autora tekstów funkcjonujące w ideologicznych i podmiotowych dyskursach to narracje, które nierzadko rozwijane są twórczo na przestrzeni rozmaitych platform medialnych między innymi w ikonografii okładkowej, wideoklipach czy nawet w krótkometrażowych filmach. Premierom albumów i utworów towarzyszą często kreatywne akcje promocyjne. Songi rozpatrywano zatem w artykule jako narracje o charakterze transmedialnym (M.-L. Ryan), podlegające kulturowej logice konwergencji medialnej (H. Jenkins) i cyrkulujące w przestrzeniach różnych scen muzycznych (K. Kahn-Harris).

dyskursy piosenki

poetyka mediów

MULTIMODALNOŚĆ

Nota o autorze:
Jakub Kosek – dr nauk humanistycznych, adiunkt w Katedrze Mediów i Badań Kulturowych w Instytucie Filologii Polskiej Uniwersytetu Pedagogicznego im. KEN w Krakowie. Interesuje się transmedialnością i multimodalnością muzyki popularnej, (tanato)antropologią kultury rockowej, dyskursami twórczości heavymetalowej. Autor książki *(Auto)biograficzne narracje transmedialne twórców rockowych* (2019). Redaktor publikacji zbiorowej *Artyści i sceny metalowej (kontr)kultury* (2020), (współ)redaktor tematyczny kilku tomów czasopisma naukowego „Studia de Cultura", poświęconych między innymi badaniom kultury muzyki popularnej (ostatnio wraz z Magdaleną Stoch „Studia de Cultura" nr 13.2/2021, pt. *Female Artists and (Post)feminist Discourses of Popular Music Culture*). Organizator cyklicznych interdyscyplinarnych konferencji naukowych z zakresu *metal music studies*.